

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
QUERÉTARO**
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos



Sonidos de devoción.
Prácticas y representaciones musicales de beatas, religiosas y vicarias de coro en
Querétaro.
(1771-1800)

T E S I S

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Estudios Históricos

P r e s e n t a:

Mireya del Carmen Gaytán Arias

Dirigida por:

Dra. Ilse Mayté Murillo Tenorio

Co-dirigida por:

Mtro. Francisco Fernando Eslava Estrada

Sinodales

Dra. Ilse Mayté Murillo Tenorio
Presidente

Mtro. Francisco Fernando Eslava Estrada
Secretario

Dra. Magdalena Díaz Hernández
Vocal

Dr. Cristóbal Margarito Durán Moncada
Suplente

Dra. Claudia Ceja Andrade
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Febrero, 2023.



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de
Información



Sonidos de devoción. Prácticas y representaciones
musicales de beatas, religiosas y vicarias de coro en
Querétaro. (1771-1800)

por

Mireya del Carmen Gaytán Arias

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional](#).

Clave RI: FIMAC-195514-0323-223

RESUMEN

La música formó parte muy importante del quehacer cotidiano dentro de la vida religiosa de monjas y beatas/colegialas al estar incluida en la celebración de Misas solemnes y el Oficio Divino, así como en los numerosos festejos que la sociedad novohispana llevaba a cabo a lo largo del calendario litúrgico. Durante el último tercio del siglo XVIII se celebró en la Nueva España el IV Concilio Provincial Mexicano donde, entre otros temas, se abordaron varias regulaciones sobre la manera en que debía realizarse la música dentro de los cenobios femeninos.

Hacer observaciones en la forma de vida de las monjas calzadas fue uno de los principales temas tratados en dicho Concilio, devenido de la crítica que hacían los clérigos seculares a las permisiones que dejaban pasar los regulares. La ciudad de Querétaro contaba en este tiempo con uno de los conventos femeninos calzados más ricos de la Nueva España. El escenario religioso envuelto en disputas tenía poco de haber reconfigurado la adscripción de los colegios de Santa Rosa y Carmelitas al clero secular y las clarisas se vieron presionadas para aceptar la vida común.

Esta investigación trata de abordar, por medio de evidencias —incluyendo documentos musicales (partituras)—, cómo se configuraron las prácticas y representaciones musicales dentro de los cenobios femeninos queretanos antes, durante y después de celebrado el IV Concilio Provincial, con la finalidad de mostrar cambios y continuidades. Los resultados obtenidos arrojan muestras de que el quehacer musical siguió las tendencias propias de la música secular de la época y no tuvieron mayor eco las observaciones emitidas en el Concilio de 1771.

Palabras clave: música, monjas, beatas/colegialas, prácticas musicales, representaciones musicales, IV Concilio Provincial Mexicano.

ABSTRACT

Music was an important part of the everyday tasks inside the nuns and lay sisters' religious life because it was included in the solemn Mass and Divine Service celebrations, as well as the numerous festivities organized by the people of New Spain throughout the liturgical calendar. During the last third of the 18th Century the 4th Mexican Provincial Council was celebrated in New Spain where, among other topics, they addressed various adjustments to the way of making music inside the female monasteries.

Making comments on the calced nuns' way of life was one of the main topics addressed in the Council, as a result of the secular priests' criticism regarding the permissions given by the monks. At that time, Querétaro City had one of the richest female calced monasteries in New Spain. This religious scenario involved in disputes, having recently changed its affiliation or the Santa Rosa and Carmelitas schools to the secular clergy pressured the Clarisses to follow communal living.

This research tries to address, by means of evidence—including musical documents (sheet music)—, how these musical practices and representations inside the female monasteries in Querétaro were structured: before, during and after the 4th Mexican Provincial Council, with the purpose of showing changes and continuities. These results show evidence of how the musical work followed certain trends of secular music from that time period and the lack of relevance to the comments made in the Council of 1771.

Key words: music, nuns, lay sisters, musical practices, musical representations, 4th Mexican Provincial Council.

DEDICATORIA

A mis padres, Mireya y Alfredo.

A mis hermanos, amigos y compañeros musicales: Denhi y Antonio.

A mi abuelita, Emilia.

A mis tías: Elena, Alma y Gaby.

A mis amigos: Samantha, Lucila, Benjamín y Alejandra.

*A mis amigas y compañeras musicales, en especial a: Denhi, Samantha, Lucila, Jazmín,
Ariadna, Lorena, Claudia, Olivia, Patricia, Sugey, Annais, Mayra, Miranda, Brenda y
Cinthia.*

A mi muy querida y admirada maestra, pianista y compositora: Marta García Renart.

A mi muy entrañable y también admirada maestra, clavecinista: Dulce García Torres.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo no habría sido posible sin el apoyo económico que me brindó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), así como las facilidades que la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) tuvo a bien otorgarme. A ambas instituciones, mi total gratitud.

Agradezco también a los académicos tras el programa de Maestría en Estudios Históricos por brindarme la oportunidad de crecer intelectualmente. A todos los profesores por el apoyo y orientación otorgada, pero en especial a mi directora de tesis, la Dra. Mayté Murillo por su guía, observaciones y ánimos constantes. Al Mtro. Fernando Eslava, por su codirección y oportunos comentarios. Agradezco la paciencia y confianza que ambos me tendieron. A mis sinodales, la Dra. Claudia, la Dra. Magdalena y el Dr. Cristóbal por su amable tiempo y observaciones para enriquecer este texto. Al Dr. Francisco Meyer por su valioso apoyo en las tutorías.

Un reconocimiento especial merece también el Mtro. Edgar Yañez, quien amablemente estuvo muy pendiente de mi investigación y siempre me extendió su ayuda y amistad. Toda mi gratitud. A los también nuevos amigos que hice: Jazmín Soto, Diego Mejía, David Gutiérrez, Elizabeth Hernández, Juan Macías y Ricardo Sánchez, porque nos tendimos la mano en esta travesía e hicieron más gratificante la experiencia; así como a Jorge López, quien nunca dudó en compartir lo que pudiera servirme.

A quienes me permitieron la consulta documental en los diversos archivos, iniciando con el maestro David Saavedra, encargado del Archivo Histórico Maestro Agustín González, quien nos dejó revisar y catalogar —a Lucila y a mí— una colección de manuscritos musicales en 2016, situación que despertó el interés por entender lo que mis ojos vieron. Al maestro David agradezco su valioso apoyo y amistad. Al Rector del Conservatorio de Música “J. Guadalupe Velázquez”, el Pbro. Lic. Carlos Hernández, por autorizarme continuar para este proyecto.

A fray Alfredo Vega, por su amable atención en el Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán, así como al Ministro Provincial fray Flavio Chávez por permitir

la visita y revisión documental en el Convento. Al Canciller Pbro. Lic. Israel Arvizu, responsable del Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro, así como a las madres Manuela y Guadalupe, encargadas de este por su agradable asistencia.

A los responsables de los templos estudiados que me dejaron entrar a los coros a conocer y tomar fotografías. A Mons. Martín Lara, Vicario General de la Diócesis de Querétaro y Rector del templo de Santa Rosa de Viterbo, y a Gustavo, su sacristán. Al Pbro. Lic. Armando Lázar, Rector del templo Expiatorio Diocesano de Carmelitas, así como a la sacristana Imelda Elizondo, quien me acompañó en el recorrido. También al Sr. Vicente Valenzuela, responsable del Hotel Quinta Santiago, por permitirme ver y fotografiar el edificio que fue el colegio de Carmelitas.

Indudablemente agradezco a mi familia comenzando con mis padres, Mireya y Alfredo, por su paciencia, apoyo y ánimo constante sin los cuales muy difícilmente habría sido posible realizar este trabajo. Así mismo a mis hermanos, Denhi y Antonio, que me escucharon cuando fue necesario. A mi abuelita Emilia, y a mis tías, Alma, Elena y Gabriela que siempre se mantuvieron atentas a mi trabajo y me alentaron siempre. A mi abuelito Álvaro que, aunque hace años que no está con nosotros, fue quien me enseñó a caminar por las calles del Centro, los nombres de los templos, jardines y plazas. Es por todos ellos que vivo enamorada de mi Ciudad.

Agradezco a mis amigos y compañeros de ensamble de Piantao y Continental, así como a mis alumnos por entender la ausencia y el receso musical; por esperar y por darme ánimos cuando lo necesité: Samantha, Lucila, Benjamín, Alejandra, Ariadna, Fred, Geovani, maestro Julio Gándara, Claudia, Olivia, Edgar, Patricia, Mayra, Miranda y Teresa. A mi maestra de inglés, Celine, por escucharme y darme ánimos, así como también por revisar el *Abstract* de este trabajo.

A mi muy querida y admirada maestra Marta García Renart, cuyas clases de piano me llenaron de enorme energía y motivación; y significaron un gran respiro a lo largo de este proceso. Así como a mi también querida profesora, la Mtra. Dulce María García Torres, por

siempre motivarme y creer en mí, así como por ayudarme a reafirmar las distinciones entre las obras para piano y las de clavecín encontradas en el AHMAG.

A mi gran amiga Lucila, por responderme todas las preguntas que le hice sobre los órganos tubulares; porque juntas iniciamos revisando las partituras que tanto menciono en el texto; porque sin su amistad probablemente nunca habría llegado a tocar, conocer y escuchar varios órganos en mi Ciudad.

Al maestro Josué Gastellou Villalba, porque me animó a investigar sobre la música que hacían las monjas; por darme la oportunidad de tomar mi primera clase de órgano tubular en el órgano barroco de Santa Rosa de Viterbo; y por también apoyarme con la información que busqué sobre estos instrumentos.

Al Dr. Sergio Rivera Guerrero, porque sin su materia de investigación en la carrera no habría llegado a las instancias adecuadas y no habría despertado en mí el interés por abordar este tema.

Al personal administrativo de la MEH, en especial a Verónica Gachuzo, por su atención y constante ayuda en los trámites a lo largo de la maestría. Así como a la C.P. Diana Juárez de Investigación y Posgrado de la Facultad de Filosofía por su amable orientación y apoyo.

A los investigadores que escucharon mis inquietudes y preguntas a lo largo de los cursos, congresos, coloquios y charlas relacionados con los conventos femeninos y a los que asistí como oyente, en especial a la Dra. Mina Ramírez Montes. Así como a las Mtras. Myrna Lilí de las Mercedes Jiménez Jácome, Perla Silva Martínez y Miriam Aurora Gómez Escalante, cuyos trabajos de tesis, emanados de esta maestría, permitieron que mi trabajo fuera mucho más sencillo.

A todos aquellos que por descuido mío no haya sido mencionado en esta lista y fuera parte de este proceso.

ÍNDICE

RESUMEN.....	i
ABSTRACT.....	ii
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
ÍNDICE.....	vii
ÍNDICE DE CUADROS.....	x
ÍNDICE DE FIGURAS.....	xii
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	xiii
ÍNDICE DE LA SELECCIÓN DE TRASCRIPCIONES DEL ANEXO 2.....	xvii
ABREVIATURAS Y SIGLAS.....	xviii
INTRODUCCIÓN.....	1
<i>Ut.</i> Planteamiento del problema.....	5
<i>Re.</i> Justificación.....	12
<i>Mi.</i> Estado de la cuestión.....	13
<i>Fa.</i> Fundamentación teórica.....	23
<i>Sol.</i> Hipótesis.....	27
<i>La.</i> Objetivos.....	28
<i>Si.</i> Material y metodología.....	29
CAPÍTULO I. DE LA EDUCACIÓN MUSICAL FEMENINA: UNA LLAVE A LA VIDA RELIGIOSA.....	35
Introducción al Capítulo I.....	35
I.1. Las mujeres en el siglo XVIII: Europa y Nueva España.....	37
I.1.1. Matrimonio, dote y sistema económico.....	38
I.1.2. Trabajos remunerativos.....	41
I.2. La educación y las instituciones femeninas novohispanas.....	43
I.3. La música.....	48
I.3.1. Música para las mujeres en los programas de educación y su rastro visible en la sociedad.....	51
I.3.2. En la Iglesia: sonidos de devoción.....	57
I.4. Antecedentes sobre la promoción de la educación musical femenina: el Colegio de San Miguel de Belem como ejemplo institucional.....	59

I.5. La música como parte de la educación femenina novohispana: el fomento eclesial en Querétaro.....	63
CAPÍTULO II. DEL CORO A LOS FIELES: LA INTERPRETACIÓN Y ESCUCHA	82
Introducción al Capítulo II.....	82
II.1. Los espacios intramuros: el coro alto, coro bajo y el <i>sotocoro</i>	82
II.2. El Oficio Divino o la Liturgia de las Horas	98
II.2.1. Maitines.....	109
II.2.2. Vísperas.....	121
II.3. La Misa	126
II.4. Anotaciones sobre la interpretación musical femenina en el IV Concilio Provincial Mexicano	135
CAPÍTULO III. ENTRE LA DEVOCIÓN Y EL ANONIMATO. LA COMPOSICIÓN MUSICAL.....	154
Introducción al Capítulo III	154
III.1. Repertorios: música para cada ocasión	155
III.1.1. Traslados de monjas.....	155
III.1.2. Tomas de Profesión.....	159
III.1.3. Cantos fúnebres.....	167
III.1.4. Festividades: Semana Santa, <i>Corpus Christi</i> , Santos.....	179
III.2. Las compositoras y compositores encontrados en el Archivo Histórico Maestro Agustín González de Querétaro.....	206
III.3. Dotación instrumental en la Capilla Musical: los instrumentos seculares y el órgano tubular	216
CONCLUSIONES.....	228
ANEXOS.....	232
1: Cuadro donde se detallan 35 expedientes de las obras encontradas en el Fondo Reservado del AHMAG mencionadas en este texto.....	232
2: Selección de transcripciones realizadas por la autora sobre algunos manuscritos musicales encontrados en el Fondo Reservado del AHMAG.....	237
3: Las partes de la Misa Tridentina y sus incidencias musicales	256
4: Fotografías de los coros de los templos de Santa Rosa de Viterbo y Carmelitas	266
Santa Rosa de Viterbo.....	266
Carmelitas	274
5: Calendario de las festividades del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo donde se cantaba.....	277

6: Misas cantadas y rezadas (1718 a 1796) en el Real Convento de Santa Clara de Jesús...	285
FUENTES CONSULTADAS	286
Archivísticas	286
Documentos consultados en el Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro (AHDQ)	286
Documentos consultados en el Archivo Histórico Maestro Agustín González (AHMAG)	288
Documentos consultados en el Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán (AHPFM)	289
Documentos consultados en el Archivo Histórico de la Parroquia de Santiago Apóstol de Querétaro (AHPAQ).....	291
Bibliográficas	292
Capítulos de libro	301
Hemerográficas	305
Imágenes	308
Ponencias presentadas en congresos, coloquios o simposios	309
Tesis	310
Sitios web	311
Videos en línea	314

ÍNDICE DE CUADROS

Título del cuadro	Página(s)
<i>Cuadro 1.</i> División temporal y estilística observada en la música europea durante el siglo XVIII.	49
<i>Cuadro 2.</i> Cuadro que ilustra lo aprendido en la <i>Maison Royal de Saint-Cyr</i> .	53
<i>Cuadro 3.</i> Novicias exentas de pago de dote por sus conocimientos musicales en el convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en el siglo XVIII.	67-68
<i>Cuadro 4.</i> Novicias que profesaron con una dote de \$2,000 cada una.	70
<i>Cuadro 5.</i> Lista de vicarias de coro conocidas hasta el momento en Santa Clara de Jesús.	73-74
<i>Cuadro 6.</i> Distribución de la Liturgia de las Horas con respecto a las horas del día.	99-100
<i>Cuadro 7.</i> Relación de números de Padres Nuestros y otras oraciones según la Regla profesa por las religiosas franciscanas.	106-107
<i>Cuadro 8.</i> Orden del contenido de los Maitines el día de Navidad, según el “uso monástico”.	110-111
<i>Cuadro 9.</i> Orden del contenido de las Vísperas el día de Navidad, según el “uso monástico”.	123-124
<i>Cuadro 10.</i> Relación de las partes de la Misa con respecto a los tiempos Ordinario y Propio, donde se muestra el porcentaje de las partes que contienen música.	128-129
<i>Cuadro 11.</i> Relación de Misas cantadas existentes y que pertenecieron al convento de Santa Clara de Jesús.	130-133
<i>Cuadro 12.</i> Relación de obras escritas con intervenciones de voces solistas encontradas en el Fondo musical de Santa Clara de Jesús.	143-144

<i>Cuadro 13.</i> Fallecimientos de las religiosas clarisas en el trienio de 1805-1808.	174
<i>Cuadro 14.</i> Gastos en música para las Misas y entierros de las monjas clarisas de velo negro en 1805-1808.	176
<i>Cuadro 15.</i> Resumen del año litúrgico.	179
<i>Cuadro 16.</i> Fiestas celebradas en el convento de Santa Clara en el trienio de 1805-1808.	180-181
<i>Cuadro 17.</i> Gastos hechos por música señalados en el trienio 1805-1808 (sin contar Misas por fallecimientos y enterramientos).	183
<i>Cuadro 18.</i> Relación de Lamentaciones musicalizadas para el convento de Santa Clara de Jesús.	186
<i>Cuadro 19.</i> Celebraciones especiales por mes en Santa Rosa de Viterbo. Año de 1803.	198-199
<i>Cuadro 20.</i> Dotación instrumental de las obras musicales encontradas en Santa Clara por expediente.	226-227
<i>Cuadro 21.</i> Relación de Misas cantadas y rezadas en Santa Clara durante el siglo XVIII.	285

ÍNDICE DE FIGURAS

Título de la figura	Página
<i>Figura 1.</i> Dibujo ilustrativo que representa la ubicación del coro alto y bajo dentro de un templo monjil.	86
<i>Figura 2.</i> Planta arquitectónica de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México donde se aprecia la ubicación del coro en el centro de la nave, muy próximo al presbiterio, donde está el altar.	92

ÍNDICE DE IMÁGENES

Título de la imagen	Página
<i>Imagen 1.</i> Portada del impreso de fundación de la Escuela de Música de Belem.	62
<i>Imagen 2.</i> Manuscrito musical “Ejercicios al teclado”.	78
<i>Imagen 3.</i> Manuscrito musical “Ejercicios de entonación”.	80
<i>Imagen 4.</i> Modelo 3D de la fachada del templo de Santa Clara de Jesús.	85
<i>Imagen 5.</i> Plano de la Planta Baja del ex convento de Capuchinas.	87
<i>Imagen 6.</i> Sor María Josefa Agustina Dolores del Convento de Religiosas Capuchinas de San Felipe de Jesús de la Ciudad de México.	91
<i>Imagen 7.</i> Vista de frente a los coros alto y bajo del templo de Santa Clara de Jesús donde se puede ver la celosía.	94
<i>Imagen 8.</i> Vista de frente de los coros en Santa Rosa de Viterbo.	95
<i>Imagen 9.</i> Portada del libro de las Constituciones Generales de 1642.	103
<i>Imagen 10.</i> Tenebrario del templo de Santa Prisca de Taxco, Guerrero.	116
<i>Imagen 11.</i> Detalle de las anotaciones de pertenencia encontradas en la <i>particella</i> de la segunda soprano.	121
<i>Imagen 12.</i> Fragmento de la “Lamentación a sola voz y bajo cómodo para el uso de doña María Dolores Viteri”.	145

<i>Imagen 13.</i> “El traslado de las monjas dominicas a su nuevo convento (1738)”.	157
<i>Imagen 14.</i> “Desposorios místicos de santa Rosa de Lima”, donde aparecen dos ángeles acompañando el momento con música.	166
<i>Imagen 15.</i> Detalle de la pintura mural de la visita del Papa Inocencio IV a Santa Clara enferma en el templo de Santa Clara de Jesús de Querétaro.	170
<i>Imagen 16.</i> Retrato de la colegiala Ana Teresa Pérez de Santa Bárbara, del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo.	172
<i>Imagen 17.</i> Obra titulada “ <i>Requiescat in pace</i> ”.	177
<i>Imagen 18.</i> Xilografía de Jesucristo tendido en el piso cerca de la Columna de Flagelación encontrada entre los manuscritos musicales de Santa Clara de Jesús.	190
<i>Imagen 19.</i> Exvoto de la hermana Lugarda de Jesús de 1742.	200
<i>Imagen 20.</i> Detalle del escudo lacrado en seco con la inscripción de la fábrica de papel de Puebla “La Beneficencia”.	208
<i>Imagen 21.</i> Manuscrito musical “Canción a Ntro. Amo”.	209
<i>Imagen 22.</i> Detalle del compás 21 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”. Izquierda, transcripción; derecha, manuscrito.	211
<i>Imagen 23.</i> Detalle de los compases 20 a 28 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.	211

<i>Imagen 24.</i> Detalle de los compases 1 a 10 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.	212
<i>Imagen 25.</i> Detalle de los compases 10 a 15 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.	212
<i>Imagen 26.</i> Manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.	213
<i>Imagen 27.</i> Detalle del teclado del órgano tubular del coro bajo.	219
<i>Imagen 28.</i> Saludo de la Colecta (en canto gregoriano).	258
<i>Imagen 29.</i> Responsorio previo a la lectura del Evangelio (en canto gregoriano).	260
<i>Imagen 30.</i> Extracto de la introducción al Prefacio (en canto gregoriano).	261
<i>Imagen 31.</i> Extracto de la invitación a rezar el <i>Pater Noster</i> (en canto gregoriano).	262
<i>Imagen 32.</i> Extracto de la última parte entonada del <i>Pater Noster</i> (en canto gregoriano).	263
<i>Imagen 33.</i> Último cántico antes de pasar al <i>Angus Dei</i> (en canto gregoriano).	263
<i>Imagen 34.</i> Antesala a la Poscomunió (en canto gregoriano).	264
<i>Imagen 35.</i> Detalle del espacio que había entre las celosías del coro bajo de Santa Rosa de Viterbo, así como del cortinero que soportaba el paño con que se cubría el espacio de la vista de los fieles.	266

<i>Imagen 36.</i> Vista frontal del órgano tubular del coro bajo construido por Ignacio Mariano de las Casas, fechado en 1759.	267
<i>Imagen 37.</i> Detalle de los tubos del órgano tubular del coro bajo.	268
<i>Imagen 38.</i> Fragmento de la caja de un órgano tubular, probablemente el que estuviera en el coro alto.	268
<i>Imagen 39.</i> Armario empotrado situado en el coro alto. Lugar donde posiblemente se resguardaban los libros, cuadernos y partituras empleadas para la liturgia.	269
<i>Imagen 40.</i> Vista a través de la celosía del coro alto mirando hacia el altar.	270
<i>Imagen 41.</i> Vista posterior de la celosía del coro alto con detalle de un abanico con pedestal para efigie.	271
<i>Imagen 42.</i> Hueco en la pared izquierda (de frente al altar) donde se ubicaba el órgano tubular (Imagen 38).	272
<i>Imagen 43.</i> Fragmentos de retablo, probablemente parte de la fachada superior del órgano tubular del coro alto.	273
<i>Imagen 44.</i> Órgano tubular ubicado en el coro alto del templo de Carmelitas.	274
<i>Imagen 45.</i> Detalle del teclado del órgano tubular de Carmelitas.	275
<i>Imagen 46.</i> Fuelles del órgano desmontados de su ubicación original.	275
<i>Imagen 47.</i> Vista al altar desde el <i>sotocoro</i> del templo de Carmelitas.	276

ÍNDICE DE LA SELECCIÓN DE TRASCRIPCIONES DEL ANEXO 2

Título de la obra	Página
Exp. 1. “De Ntro. Amo” (Lauda Sion Salvatorem). Anónimo.	238
Exp. 14. “Te Deum a 4 voces”. Pedro Martínez.	243
Exp. 17. “Pássio Dómini nostri Iesu Christi secúndum Ioanem”. Anónimo.	246
Exp. 23. “4° Minuet”. Anónimo.	254
Exp. 28. “Canción a Ntro. Amo”. Atribuido: Sor María Guadalupe de Santa Cecilia y Araujo”. 	255
Exp. 76. “Benedicámus Dómino”. Anónimo.	256

ABREVIATURAS Y SIGLAS

Siglas de los Archivos, Bibliotecas y Museo consultados (directamente o por referencia secundaria):

ACMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

AGN: Archivo General de la Nación

AHDQ: Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro

AHEQ: Archivo Histórico del Estado de Querétaro

AHMAG: Archivo Histórico Maestro Agustín González

AHPFM: Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán

AHPSAQ: Archivo Histórico de la Parroquia de Santiago Apóstol de Querétaro

BDH: Biblioteca Digital Hispánica

BMQR: Biblioteca del Museo Regional de Querétaro

MSTSRV: Museo de Sitio del Templo de Santa Rosa de Viterbo

De las demás siglas que incurren en el texto:

III CPM: III Concilio Provincial Mexicano

IV CPM: IV Concilio Provincial Mexicano

SEDUE: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología

Abreviaturas de las voces e instrumentos musicales (Anexo 1):

A:	Alto
B:	Bajo
BTcl:	Bajo (teclado)
Bj:	Bajo (sin cifrado, sin especificar si es teclado)
CorFr:	Corno francés
CorIng:	Corno inglés
Org:	Órgano
Pf:	Piano
S:	Soprano
T:	Tenor
Ta:	Tenor alto
Tb:	Tenor bajete
TBc:	Teclado con bajo cifrado
Vln:	Violín
Vz:	Voz (instrumento o voz sin especificar)

INTRODUCCIÓN

Los sonidos¹ de devoción entonados al interior de los templos católicos jugaron un papel muy importante en el desarrollo musical de Occidente a través de los siglos. O, al menos, eso es lo que se ha podido observar, en parte gracias a las fuentes documentales que ha generado la Iglesia a lo largo del tiempo, pero también debido a los testimonios que dan cuenta de los recursos materiales e intelectuales que esta institución destinó para el desenvolvimiento de dicho arte.² Por otro lado, la llegada del mundo hispánico a América trajo consigo réplicas musicales de ultramar que ya estarían presentes desde el inicio del proceso de evangelización.³ En otras palabras, todo indica que la música no faltó en ningún templo ni en ninguna congregación religiosa de la Nueva España, incluyendo las de la ciudad de Querétaro.

Esto planteó una posibilidad que resultó muy atractiva a título personal: el poder estudiar el contacto entre la música y las mujeres religiosas. En primer lugar, porque hace falta seguir explorando el papel que han tenido las mujeres dentro de la historia de la música occidental; en segundo, porque gran parte de las labores de las religiosas estaban acompañadas de música, como, por ejemplo, rezar y cantar en el Oficio Divino⁴ y en la celebración eucarística,

¹ Entendiendo los sonidos como manifestaciones musicales.

² Ejemplos son la recopilación y sistematización de los primeros cantos cristianos promovida por Gregorio I en el siglo VII (canto gregoriano); la creación del sistema de notación musical por el monje benedictino Guido d'Arezzo en el año 1030 (escritura en tetragrama, el uso de llaves, nombre de las notas musicales); y las primeras exploraciones polifónicas asentadas en un libro de composición pertenecientes al maestro Leoninus de Notre-Dame de París (es decir, la adhesión de nuevas voces sobre los cantos cristianos, para ornamentar las melodías y hacer que la presencia musical magnificara el servicio divino), por mencionar algunos. Henry Raynor, *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven* (México, D.F.: Editorial Siglo XXI, 1987), 21. Alison Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008), 1055 y 1428. F. Alberto Gallo, *Historia de la música. El Medievo. Segunda Parte* (Vol. 3, Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología) (Madrid: Edizione di Torino, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Turner Libros, 1999), 14-15.

³ Como lo demostró Turrent con su obra. Lourdes Turrent, *La conquista musical de México (Historia)* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993).

⁴ O Liturgia de las Horas, es un acto litúrgico que todavía hoy se realiza y que están obligados a practicarlo los sacerdotes, diáconos, miembros de institutos de vida consagrada y de sociedades apostólicas. Entre ellos, las religiosas. "Oficio Divino". Consultado en Manuel Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos (Vol. III)* (Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2020), 37.

como parte de su vida cotidiana; y, en tercer lugar, debido a que la Iglesia ha generado fuentes de información suficientes que pueden servir para emprender una investigación.

Por tanto, esta investigación tiene por objeto estudiar las prácticas y las representaciones musicales de las beatas, religiosas y vicarias de coro en Querétaro, entre 1771 y 1800. Dichas religiosas pertenecieron a los conventos de Santa Clara de Jesús y San José de Gracia para Religiosas Capuchinas, y a los colegios de Santa Rosa de Viterbo y San José de Gracia de Carmelitas Descalzas, que fueron todos los cenobios femeninos que se encontraban establecidos en este periodo.

La finalidad de analizar las prácticas musicales de estas mujeres religiosas, establecidas dentro de instituciones adscritas, ya sea, al clero regular⁵ o al secular⁶ —según sea el caso— tiene como objetivo poder realizar un estudio comparativo, pero, sobre todo, complementario. Esto es posible ya que, aun siendo todas ellas religiosas, dependió del lugar en que profesaran (o ingresaran a vivir) la regla que seguían, así como las constituciones, patentes, decretos y mandatos que ordenaron las diversas cotidianidades. De esto dependía, por ejemplo, la forma en que realizaban el Oficio Divino, la manera en que se distribuían en el coro, los instrumentos musicales que utilizaban, o si podían o no estar en contacto con la feligresía y lo que significaba el silencio para ellas según su Regla. Incluso su postura pudo haber influido en la posesión de bienes y riquezas dentro de su administración, pues, como ha referido Asunción Lavrín, “el empobrecimiento estético de los ritos ceremoniales en los conventos [...] no se extendió a los [cenobios] con mayores recursos”.⁷

En el título las mujeres estudiadas son nombradas beatas, religiosas y vicarias de coro debido a “la calidad” de las instituciones a las que pertenecieron. Por lo dicho líneas arriba

⁵ “Clero regular”: “Formado por los miembros profesos, con votos perpetuos, en un instituto religioso o incorporado a una sociedad clerical de vida apostólica [...]. Su nombre procede del hecho de estar sujetos a la regla propia de su instituto o sociedad [...]”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 264.

⁶ “Clero secular”: “Compuesto por los ordenados no sujetos a una regla que desarrollan su actividad incardinados en una iglesia particular o prelatura personal [...]”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 264.

⁷ Asunción Lavrín, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 214.

se pueden distinguir dos tipos de ellas en este estudio: los conventos y los colegios. En los conventos vivieron las monjas, quienes profesaban cuatro votos solemnes como parte de su consagración a Dios: la obediencia, la castidad, la pobreza y la clausura.⁸ Uno de los puestos a ocupar dentro de estos recintos femeninos era el de vicaria de coro, quien, entre otras cosas, era la responsable de que se ejecutaran de forma correcta los cantos en el Oficio Divino.⁹ El término “religiosas”, incluido también en el título, engloba a aquellas monjas que, aun sin ser vicarias de coro, participaron también en el desarrollo de las prácticas musicales que tuvieron lugar en los cenobios. La situación de los colegios, por otro lado, merece una explicación más compleja, ya que con frecuencia fueron instituciones que transitaron de otra previa. Éste fue el caso de los beaterios de Santa Rosa de Viterbo y San José de Gracia, los que pasaron a ser colegios en el siglo XVIII. Dentro de estos colegios vivían las beatas (o colegialas), mujeres que decidieron vivir en comunidad para practicar un régimen de vida espiritual que, aunque era similar al de las monjas, no le exigía ningún tipo de voto o vestir los hábitos religiosos.¹⁰

La temporalidad aquí propuesta responde a la posibilidad de observar y estudiar el desenvolvimiento de las prácticas y las representaciones musicales de las mujeres de estas instituciones, ya que estuvieron enmarcadas al interior de las ideas estipuladas en el IV Concilio Provincial Mexicano de 1771.¹¹ El periodo propuesto abarca desde su inauguración hasta la muerte de Alonso Núñez de Haro y Peralta, arzobispo de México (1771-1800) que, aunque no figuró ni orquestó dicho Concilio, se encargó de las regulaciones eclesiales para este periodo.

Es de interés lo que sucedió en este Concilio pues dentro se planteó, entre otras cosas, varios señalamientos sobre el quehacer musical (más abajo detallados) donde figuran expresamente las mujeres religiosas. Situación que no se ha estudiado hasta el momento o,

⁸ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 22.

⁹ Jyapsy Arias González, *Los místicos sabores del Convento. Las monjas Clarisas Urbanistas y sus hábitos alimentarios en Querétaro (Siglos XVII-XVIII)* (México: Consejo del IV Centenario de la Fundación del Convento de Santa Clara de Jesús, Gobierno del Estado de Querétaro, 2007), 50.

¹⁰ “Beata”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. I)*, 147.

¹¹ En adelante IV CPM.

al menos, no se ha podido rastrear evidencia de ello en fuentes secundarias.¹² Y, aunque “se ha generalizado entre los especialistas la opinión de que la reunión [conciliar] fracasó”, se ha encontrado evidencia de que muchas de las disposiciones contenidas en el Concilio fueron aplicadas por los obispos.¹³ Entre esas regulaciones, la adopción de la vida común en todas las órdenes de religiosas.¹⁴ Ejemplo de ello hubo en Querétaro, abriéndose entonces la posibilidad de poder observar con este estudio si se implementó, del mismo modo, alguna de las disposiciones concernientes a la música y las religiosas.

Por otro lado, durante su administración, Alonso Núñez tomó la decisión de apoyar a las niñas y mujeres con el fin de que fueran útiles a la religión, el Estado y a sí mismas, por medio del conocimiento.¹⁵ Este papel fue delegado a los colegios femeninos luego de la aplicación de la vida común en los conventos, pues como parte de esta regulación se dio la expulsión de las niñas educandas de sus muros.¹⁶ Esto, en mayor o menor medida, debió repercutir en el fomento musical, ya que la música formaba parte de los conocimientos que el sexo femenino debía aprender en los colegios.¹⁷ Y, nuevamente, el escenario queretano ofrece muestras con sus colegios, siendo uno de ellos designado hacia ese periodo con el menester educativo.¹⁸

Por último, para llevar a cabo este trabajo, se ha propuesto distinguir en cinco las actividades que tienen que ver con el quehacer musical, y que sintetizan el conjunto de las prácticas musicales ejercidas por estas religiosas: enseñanza, aprendizaje, interpretación,

¹² La autora Lourdes Turrent hizo un acercamiento al tema del IV CPM y la música, sin embargo, no se avocó a tratar el asunto del Concilio y las prácticas musicales en los cenobios femeninos por ser su interés abordar lo ocurrido en la Catedral Metropolitana. Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013).

¹³ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 55.

¹⁴ Es decir, comer juntas en el refectorio y dormir en un área común. Myrna Lilí de las Mercedes Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro. Mundo de privilegios y restricciones. 1607-1809”, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012, 41.

¹⁵ Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (México: Universidad del Claustro de Sor Juana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 86.

¹⁶ Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 164.

¹⁷ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “El virreinato y el nuevo orden”, en *La educación en México*, Coordinado por Dorothy Tanck de Estrada (México, D.F.: El Colegio de México, Seminario de Historia de la Educación en México, 2010), 63.

¹⁸ Miriam Aurora Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas. El beaterio de San José de Gracia de Carmelitas Descalzas. 1735-1802”, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2018, 236.

escucha y composición. Diferenciar estas prácticas permitirá observar cómo llegaron a cantar y tocar, considerando: cómo fue su proceso de aprendizaje; cómo, quienes sabían, enseñaron a otras; cómo era el proceso mediante el cual decodificaban la notación musical dentro de una partitura, cifrado o si lo hacían por imitación y memoria; dónde y en qué momento escuchaban la música; qué era lo que cantaban y tocaban y con qué instrumentos.

Ut. Planteamiento del problema

Las ciudades virreinales se engalanaban de prestigio espiritual¹⁹ y social²⁰ al poseer alguna institución femenina. La ciudad de Querétaro no fue la excepción ya que en el siglo XVIII contó con cuatro: los conventos de Santa Clara de Jesús (1607), San José de Gracia para Religiosas Capuchinas (1721) y los colegios de Santa Rosa de Viterbo (1698) y San José de Gracia de Carmelitas Descalzas (1735).

En estos lugares las mujeres podían acceder a una vida tranquila, alejada de los revuelos de la vida secular y, de esta manera, entregarse a la vida contemplativa, de oración y penitencia por la salvación de todas las almas, para los pobres de fe y de lo material. En el caso de los conventos, los motivos de ingreso para las “doncellas” eran variados: el llamado genuino de su vocación como “esposas” de Cristo, una petición familiar, u otros casos particulares como el de “la décima musa”, Sor Juana Inés de la Cruz, quien tomó los hábitos en búsqueda del crecimiento intelectual en un mundo donde los conocimientos universitarios estaban negados a las mujeres. El hecho es que todas estas mujeres, una vez dentro del convento, realizaban votos solemnes.

Este camino no podía ser considerado por cualquiera, pues estaba reservado para quienes pudieran cumplir con el requisito de la limpieza de sangre (españolas, criollas e indias nobles),²¹ y que, además, tuvieran el dinero suficiente para cubrir el pago de dote. Éste, al ser

¹⁹ Prestigio espiritual pues eran estas religiosas quienes intercedían por los fieles con sus oraciones ante su “esposo celestial”. Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 19.

²⁰ Prestigio social porque “[p]uede decirse que más que por el número de parroquias o el de palacios, la importancia de una ciudad se mide por el número de conventos de monjas”, en Jorge Alberto Manrique, “Del Barroco a la Ilustración”, en *Historia General de México*, Coordinado por Daniel Cosío Villegas (México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000), 590.

²¹ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 75.

elevado, evidentemente dejaba fuera de posibilidades a muchas mujeres pobres, por lo cual surgió la necesidad de abrir más espacios de asistencia espiritual: los beaterios. Aquí podían resguardar el honor aquellas que no querían o podían casarse (por no poder cubrir el mismo pago obligado en cualquier escenario nupcial), y podían ejercer de forma similar su vocación hacia Dios; con la salvedad de que en estos lugares no se les exigía guardar votos y, muchas veces, podían llevar una vida activa que les permitiera subsistir. Sin embargo, muchas de estas instituciones fueron transformadas en colegios en el transcurso del siglo XVIII.²²

Según la tradición popular, San Agustín estipulaba lo siguiente: *bis orat qui bene cantat* (quien canta bien, reza dos veces); y es que el impulso y promoción de la música en estos recintos era muy clara. Si querían ingresar a un convento, las mujeres que supieran tocar algún instrumento o cantar podían hacerlo sin la necesidad de cubrir aquella dote.²³ Además, existía la costumbre de permitir el ingreso a mujeres laicas cuyo trabajo musical era remunerado, como se verá a lo largo del trabajo. Estas situaciones llevan a la siguiente pregunta: ¿qué suponía esta acción para la Iglesia? A primera vista pareciera que estas acciones representaron, más bien, un gasto, por lo que se vuelve pertinente querer indagar qué fue lo que provocó que las autoridades religiosas tuvieran tal consideración con estas mujeres.

En 1746, en la Ciudad de México, por disposición del arzobispo y virrey Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, se fundó dentro del Recogimiento de San Miguel de Belem, la primera escuela de música para mujeres —de la que se tenga conocimiento— de la Nueva España.²⁴ Este lugar fue destinado para que niñas y “doncellas” se instruyeran en la música,

²² Gonzalbo Aizpuru, “El virreinato y el nuevo orden”, 65.

²³ “Muchas niñas destinadas a entrar en ellos [conventos] recibían enseñanza musical privada desde su infancia, pues las monjas músicas estaban exentas de pagar una dote cuando entraban como novicias.” En José Máximo Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza (España: Fondo de Cultura Económica, 2014), 60.

²⁴ Josefina Muriel, “La música en las instituciones femeninas existente en el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcainas”, en *Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel*, Coordinado por Amaya Garritz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000), 223.

otorgándoles así la opción de elegir ingresar a un cenobio, o bien casarse²⁵ o “ejercer uno de los pocos oficios que les permitía tener una vida redituable”.²⁶

La música abría las posibilidades entre las mujeres: se llegaron a perdonar, como ya se dijo, las dotes en los matrimonios terrenales²⁷ y celestiales, y también se llegaron a eximir algunos de los pagos requeridos en los colegios; en Querétaro, por ejemplo, se admitió a una educanda sin que tuviera qué dar el pago de piso, es decir, por la manutención y el hospedaje, para seguir aprendiendo.²⁸ Pero queda abierta una posibilidad más en cualquiera de estos casos (conventos o beaterios). Este conocimiento daba la posibilidad de pertenecer a las únicas instituciones de género:²⁹ instituciones creadas para que las mujeres vivieran, y donde tenían una gran porción de autonomía³⁰ (ahí incluso podían votar para elegir a sus representantes).³¹ ¿Qué habrá supuesto la música para ellas entonces? Insertas en una sociedad donde sus acciones estaban sujetas a la aprobación masculina, queda la interrogante sobre qué tantas oportunidades les confirió el conocimiento musical, es decir, si saber tocar un instrumento o cantar les permitió contar con más opciones de vida, más posibilidades de decidir.

²⁵ También se solía eximir el pago en casamientos terrenales. John C. Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia, 1531-1810* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 161.

²⁶ Muriel, “La música en las instituciones femeninas”, 223.

²⁷ “Por sus buenas voces y conocimientos musicales”. En Muriel, “Carta al rey 7 de octubre, 1751”, AGI, Audiencia México, 711” en Muriel, “La música en las instituciones femeninas existente”, 224.

²⁸ Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”, 183.

²⁹ “[...] El interés más bien parece fundarse en el atractivo que emana del papel crucial de la fe de las mujeres que optaban por la vida conventual y en el hecho de que en el pasado los conventos hayan sido las únicas instituciones de género que permitieron a las mujeres llevar una vida casi independiente en espacios exclusivos creados para ellas.” En Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 13.

³⁰ “En el círculo de gobierno interno, las monjas tenían completa autonomía y ejercían el control total sobre ellas mismas”. Claro, siempre obedeciendo jerarquías y adjuntas a la observancia de sus superiores. Lo que sí se podía hacer dentro de los límites de esta autonomía era que la abadesa era quien determinaba la capacidad para ocupar los distintos puestos dentro del convento, por ejemplo. En Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 166 y 178. Esto es porque los conventos tienen un gobierno autónomo. En La Santa Sede, “Código de Derecho Canónico, Libro II, Parte III, Sección I, Título II, Capítulo I ‘De las casas religiosas y de su erección y supresión, § 613 y §614’”, https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/esp/documents/cic_libro2_cann608-616_sp.html. Citado en Triviño Monrabal, sor María Victoria, “El libro que da forma a la vida claustral. La regla de Santa Clara. En los 800 años de la fundación de las clarisas”, (comunicación presentada, en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular. Simposium XIX Edición*, San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre de 2011), 428.

³¹ Bula del Papa Inocencio IV, Directorio Franciscano, Escritos de Santa Clara de Asís, “Regla de Santa Clara”, <http://www.franciscanos.org/esscl/rcla.html>.

La segunda mitad del siglo XVIII trajo consigo muchos cambios ideológicos, políticos y económicos que, en menor o mayor medida, repercutieron en el escenario novohispano, entre ellos, por ejemplo, un impulso importante a las reformas borbónicas y la expulsión de los Jesuitas en los territorios hispánicos por Carlos III. El vínculo entre ambos hechos se puede leer entrelíneas como una prueba del control que quería ejercer el despotismo ilustrado: “[...]ordenamos que todos los curas y sus vicarios instruyan a sus fieles en la estrecha obligación [...] [de] dar el honor, reverencia, obediencia y amor que corresponde [...] [a los] reyes nuestros padres universales [...]”,³² es decir, la corona por sobre el clero indiano.

En 1769, dos años después del destierro jesuita, el rey ordenó mediante el Tomo Regio³³ que se organizaran concilios provinciales para las tierras de ultramar. En Nueva España, el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Buitrón firmó la convocatoria y estableció iniciar el IV Concilio Provincial Mexicano en enero de 1771.³⁴ El Concilio, como *corpus* documental, constó de 5 libros donde se trataron diversos temas. Entre lo planteado, se aprobaron algunos puntos involucrados con las religiosas, varios de ellos relacionados con la adopción de una vida común (no habría celdas particulares, por ejemplo). Entre dichos puntos hay dos títulos que particularmente son afines a este estudio, donde se habla sobre el abandono del canto figurado en los rituales,³⁵ el despojamiento de cualquier otro instrumento que no fuera el órgano tubular,³⁶ el aceptar únicamente a monjas músicos que supieran canto

³² Francisco Javier Cervantes Bello, Silvia Marcela Cano Moreno y Ma. Isabel Sánchez Maldonado, “Estudio introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004), 10.

³³ Se le denominó de esta forma a la Real Cédula emitida por Carlos III en 1769. Su principal efecto fue convocar varios sínodos americanos con la intención de realizar cambios en la Iglesia indiana. Resultado de esta Cédula en la Nueva España fue el IV Concilio Provincial Mexicano. En Julia Collado Mocelo, “Los concilios de América bajo Carlos III”, *Ars Iuris* (Instituto de Documentación e Investigación Jurídicas de la Facultad de Derecho de la Universidad Panamericana), Núm. 9, (1993): 58, 59 y 64.

³⁴ Cervantes, “Estudio introductorio”, 1.

³⁵ “El canto llano o gregoriano es el más grave y propio de los templos, y no el figurado en que se introducen arias, sainetes y cantos propios del teatro, y que tienen más moción para acordarse del mundo, operas, teatros y bailes, que para excitar la devoción de los fieles [...]”. María Pilar Martínez López-Cano, “Concilio Provincial Mexicano IV Celebrado en la Ciudad de México el año de 1771, Libro 3, Título XVI. De los regulares y monjas, § 7”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Coordinado por María Pilar Martínez López-Cano (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004), 223.

³⁶ “[...] que se destierren del coro de las religiosas los instrumentos de violines que son impropios e indecentes a las religiosas [...]” en Martínez López-Cano, “Concilio Provincial Mexicano IV, Lib. 3, Tít. XVI, § 7”, 224. El órgano tubular es el instrumento musical por excelencia de la Iglesia. “Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable

llano,³⁷ y sobre la prohibición de la entrada a las mujeres en los coros (alto y bajo), tribunas u órganos en toda iglesia o monasterio, así como cantar.³⁸

La reunión conciliar fue clausurada en noviembre del mismo año;³⁹ y aunque no fue autorizado el IV Concilio Provincial en su totalidad, es decir, no tuvo aprobación ni mayor fuerza de ley,⁴⁰ sí se encuentra evidencia de los conflictos desencadenados entre los conventos femeninos debido a la imposición de la vida común a lo largo de la Nueva España.⁴¹ Esto ocurrió principalmente en los conventos de calzadas, puesto que las religiosas habían elegido profesar bajo una regla que les permitiera conservar un estilo de vida similar al que llevaron “en el siglo”, permitiéndose lujos y comodidades.⁴² En Querétaro, las monjas urbanistas de Santa Clara dejaron como evidencia de ello un documento firmado por todas las religiosas de velo negro, en el que demostraban su negación a la imposición de la vida común.⁴³

Sin embargo, la parte sobre el desenvolvimiento de las prácticas musicales en dicho Concilio no queda esclarecido. Si hubo resistencias y conflictos por la implementación de la vida común, ¿qué tanto estas resistencias pudieron haberse dado dentro de las prácticas musicales? Será menester observar si realmente se siguieron; si estos cambios coartaron las

a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales”, en la Constitución *Sacrosantum Concilium* del Concilio Vaticano II, 120. “Órgano”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 57.

³⁷ “[...] de hoy en adelante sólo se admitan para canto las que sepan canto llano, y deben enseñar a todas las novicias y jóvenes [...]” en Martínez López-Cano, “Concilio Provincial Mexicano IV, Lib. 3, Tít. XVI, § 7”, 224.

³⁸ “[...] Con superior razón se prohíbe el que entren mujeres dentro del coro, o suban a las tribunas u órganos en ninguna iglesia, ni de los monasterios, ni canten en ellas, pues para prohibirlo habrá dos ministros celadores en las catedrales que cuiden de que ni seglares sin órdenes, ni clérigos sin sobrepelliz, ni en caso alguno las mujeres entren dentro del coro; y en las demás iglesias cuidarán de esto los curas, y especialmente de no permitir que canten las mujeres que llaman músicas líricas.” Martínez López Cano, “Concilio Provincial Mexicano IV, Lib. 3, Tít. XVIII, § 3”, 235.

³⁹ Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: Miguel Ángel Porrúa, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1999). Citado en Cervantes, “Estudio introductorio”, 2.

⁴⁰ Cervantes, “Estudio introductorio”, 3.

⁴¹ En enero de 1792, es decir, veintiún años después de clausurado el concilio, fue enviado el documento para su aprobación a la Santa Sede en España. Cervantes, “Estudio introductorio”, 15.

⁴² Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 351. Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 173.

⁴³ Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán (en adelante AHPFM), Fondo Santa Clara, Serie Vida Común, C. 1, Núm. 11, mencionado en Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 70, 166 y 167.

oportunidades que otorgaba la música, y si esto incluso repercutió en el estilo;⁴⁴ y si así ocurrió, tratar de averiguar en qué medida.

Sumado a esto no podemos pasar por desapercibidos los conflictos existentes entre los clérigos seculares y regulares, pues también forman parte de la ecuación. Este proceso de “secularización religiosa” estuvo presente desde el proceso de evangelización en la Nueva España, y debe entenderse que los conflictos que se llegaron a desencadenar entre los cleros se dieron de forma distinta a través del tiempo y dependiendo del lugar. En la ciudad de Querétaro, según ha abordado Edgar Yañez, se dio con mayor fuerza durante la primera mitad del siglo XVIII, con la particularidad, también, de haberse disputado dicho conflicto entre los franciscanos y clérigos seculares.⁴⁵ Para la temporalidad delimitada en este trabajo, el convento de Santa Clara de monjas urbanistas⁴⁶ fue el único que logró permanecer bajo custodia de los franciscanos;⁴⁷ por otro lado, el convento de monjas descalzas Capuchinas⁴⁸ se erigió con la condición de obedecer al clero secolar;⁴⁹ además, el colegio de Santa Rosa,

⁴⁴ Es decir, si cambiaron el canto moderno (contemporáneo suyo, como el estilo barroco o galante) o incluso el figurado (polifónico, a la “Palestrina”) por el canto llano (o gregoriano). Distinciones estilísticas observadas en Castagna, Paulo, “Prescripciones Tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903)”, (comunicación presentada en el *Primer Congreso Internacional de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, Buenos Aires, 19-22 de octubre de 2000), 1-2.

⁴⁵ Edgar Daniel Yañez Jiménez, “Cleros en pugna. Tensiones entre el clero secular y los franciscanos por las prácticas de primacía eclesiástica en Querétaro. 1704-1759”, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2018, 2-5.

⁴⁶ “Urbanistas”: “Nombre que reciben las religiosas clarisas de los monasterios de la Segunda Orden de San Francisco que se rigen por la regla que les dio el papa Urbano IV [...]”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 314. Existen tres Reglas clarisas: la Regla de Santa Clara (herencia de Clara de Asís, aprobada en 1252), la Regla de Isabel de Francia (aprobada en 1529 y profesada únicamente en 10 conventos) y la Regla Urbanista (aprobada en 1263). La principal diferencia entre la Urbanista y la primera de Santa Clara radica en el alcance del voto de pobreza, “de suerte que el monasterio puede tener posesiones y rentas administradas por un síndico [y] las aspirantes deben aportar dote [...]” en Triviño Monrabal, “El libro que da forma a la vida claustral”, 434-436. Las monjas urbanistas pertenecen al grupo de monjas denominadas “calzadas”. Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 45-46.

⁴⁷ “Las religiosas de Santa Clara de Querétaro estaban, primeramente, sujetas a los prelados franciscanos de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, y en segundo lugar, a la Abadesa, quien era la autoridad máxima dentro del claustro” en Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 40.

⁴⁸ Los Hermanos Menores Capuchinos son una rama surgida dentro de la orden franciscana. “Capuchino”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. I)*, 219. Las monjas Capuchinas seguían una forma de vida común más estricta y vivían más apegadas a la pobreza, de aquí que formaran parte de las monjas descalzas. Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 46.

⁴⁹ Jesús Mendoza Muñoz, *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro* (Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, Serie Divulgación, Vol. III) (Cadereyta: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, A. C., 2014), 7-8.

perteneciente a la Tercera Orden Franciscana,⁵⁰ llegado el tiempo tuvo que ceder y dejarse guiar espiritualmente por los regulares y administrativamente por los seculares;⁵¹ y, por último, perteneciente a los seglares, el colegio de San José de Gracia.⁵²

Reconocer que sean instituciones bajo la observancia de los seglares o regulares, puede ayudar a mostrarnos si existieron, en efecto, al desarrollo de las prácticas musicales, consideraciones especiales entre los cleros, por ejemplo, de parte de la Corona o de los bienhechores de la ciudad de Querétaro. Cabe esta posibilidad, pues se sabe que el siglo XVIII se caracterizó por el predominio del clero secular sobre el regular; por una parte, como consecuencia de los intereses de la Corona borbona, pero en especial, derivado del dinamismo local entre los cleros,⁵³ situación también presente en la Ciudad. Esto ocasionó algunos cambios de interés, al menos para el proceso enseñanza-aprendizaje musical,⁵⁴ ya que en 1768 se dio la orden para que el entonces beaterio de San José de Gracia cubriera las necesidades educacionales de la población femenina en Querétaro,⁵⁵ a la vez que se dictó la expulsión de las niñas educandas del convento de Santa Clara, seis años más tarde.⁵⁶

En síntesis, son tres problemáticas que se busca desentrañar: 1) Qué suponía la fomentación de las prácticas musicales para la Iglesia. 2) Qué implicó para las niñas y mujeres acercarse a la práctica musical. 3) Qué pasó con el tópico musical dentro del IV Concilio Provincial Mexicano. Todo esto articulado en la pregunta rectora: ¿cómo se configuraron las prácticas y representaciones musicales en torno a estas mujeres en el marco

⁵⁰ San Francisco de Asís fundó tres órdenes: la Primera Orden para varones (franciscanos), la Segunda Orden para mujeres (clarisas) y la Tercera Orden para hombres y mujeres laicos que quisieran vivir bajo el espíritu franciscano.

⁵¹ Perla María Silva Martínez, “Una opción de vida para las mujeres. El beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Pobreza, esplendor y migración, 1728-1870”, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012, 51-52.

⁵² Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”, 91.

⁵³ Hipótesis planteada por Rodolfo Aguirre Salvador, “La secularización de doctrinas en México: realidades indianas y argumentos de Madrid, 1700-1749”, *Hispania Sacra*, Vol. 60, Núm. 122 (2008): 489. Referencia encontrada en: Yañez Jiménez, “Cleros en pugna”, 5.

⁵⁴ Por ejemplo, que los visitantes eclesiásticos aplaudieron gustosos la adición de la enseñanza musical dentro de los planes de estudio en el colegio de niñas de San José de Gracia. En Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”, 174.

⁵⁵ Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”, 165.

⁵⁶ Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 166.

de la vida conventual y colegial considerando las implicaciones de su propio contexto histórico?

Re. Justificación

Luego de realizar una búsqueda de fuentes secundarias para conocer el mundo de los conventos femeninos y beaterios en el periodo virreinal, se pudo entender que es un tema vasto, en constante expansión y de mucho interés; y que las perspectivas, posibilidades y la variedad de disciplinas que aportan en este tema son realmente extensas.

En la cuestión local, los estudios más desarrollados se encuentran focalizados en el convento de Santa Clara y en el colegio de Santa Rosa de Viterbo. Tal es el interés que estos espacios han despertado que hay textos, tanto académicos como de difusión cultural en torno a ellos.⁵⁷ Sin embargo, derivado de un interés personal por la historia de la música, se presentó visiblemente el vacío historiográfico en el aspecto de las prácticas musicales que se

⁵⁷ Algunos de los textos y autores aludidos se encuentran detallados en el siguiente apartado, concretamente, en los pies de página 67-74. Otros no son mencionados en “Mi. Estado de la cuestión”, uno de ellos por ser primordialmente de carácter especulativo: Luis Montes de Oca, *El enigma de Santa Clara de Querétaro* (Querétaro: Editorial Mitocornio Clandestino, 2019). Otro más, puesto que tiene errores conceptuales al mencionar que Santa Rosa de Viterbo fue un convento: Sarbelio Moreno Negrete, *Templos y Conventos de Querétaro de la época virreinal. Los retablos dorados, Santa Rosa de Viterbo, Santa Clara de Jesús. Tomo I* (Querétaro: Edición del Autor, 1999). También hay otras publicaciones emanadas de la iniciativa del Patronato del templo de Santa Rosa de Viterbo, cuyo contenido es de difusión cultural y está escrito desde una perspectiva teológica o dirigida especialmente a los fieles. Son tres textos escritos por el Vicario de la Diócesis de Querétaro: Martín Lara Becerril, *Santa Rosa a través del tiempo* (Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, Patronato del templo de Santa Rosa de Viterbo, 2021); *Santa Rosa de Viterbo. Cuna del Arte Barroco Queretano* (Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, Patronato del templo de Santa Rosa de Viterbo, 2021); *Santa Rosa de Viterbo. El esplendor de los Misterios* (Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, Patronato del templo de Santa Rosa de Viterbo, 2021). Finalmente, otro más, fruto del Patronato del templo en colaboración con el Gobierno del Estado, pero donde se cuenta, con lujo de detalles, los procesos de restauración al interior de la iglesia desarrollados en la última década del siglo pasado. Esta edición también comente el error de decir que Santa Rosa fue un convento. Ana Cristina Díaz Miramontes, *Templo de Santa Rosa de Viterbo. Su órgano barroco, coro bajo y retablo de la Virgen de Guadalupe. Restauración y entrega de estas obras a la ciudadanía* (Querétaro: Gobierno del Estado, Patronato del Templo de Santa Rosa de Viterbo, 1994).

ejercieron en estos lugares.⁵⁸ Se han realizado estudios de esta índole, pero prácticamente sólo de conventos de la Ciudad de México, Puebla y Oaxaca, en cuanto a lo nacional.⁵⁹

Por supuesto que el propósito de esta investigación no sólo responde a la intención de subsanar dicho vacío en la historiografía local. Hasta ahora, no se pudo encontrar en las fuentes consultadas información que explique o clarifique el consecuente desenvolvimiento de las prácticas musicales con relación al IV Concilio Provincial Mexicano, ni tampoco cuál podría haber sido la vinculación expresa entre las ideas promovidas en este Concilio con relación a las prácticas musicales y las oportunidades, facilidades o privilegios que podían conseguir estas mujeres por medio de la música. Consultando en primera instancia las fuentes documentales halladas, se considera oportuno y factible tratar de responder estas preguntas contrastando los distintos escenarios que ofreció esta Ciudad: dos conventos y dos beaterios, sujetos en diferentes formas al clero regular y/o secular.

Otro punto importante radica en visibilizar el legado musical de estas mujeres porque, en proporción con otros temas, se ha estudiado menos. Con ello, este trabajo pretende sumarse al cauce de las representaciones femeninas desde una perspectiva histórica sociocultural.

Mi. Estado de la cuestión

Existen varios escritos relacionados con la vida religiosa femenina en la Nueva España, pues, como han observado de Corsi y Salazar Simarro, tal “pareciera que una legión de investigadores se hubiera propuesto rescatarlas de un pasado casi olvidado para situarlas en

⁵⁸ Como se mencionará en el siguiente apartado, la historiografía musical de Querétaro es muy poca. Dos de los trabajos son mencionados en las notas a pie de página 97-98. Sumado a estos dos se encuentran: Ángel Esteva Loyola, *Fernando Loyola y Fernández de Jáuregui. Apóstol de la música* (Querétaro: Edición del Autor, 2013); Oliva Solís Hernández, “Mujeres y música en Querétaro, 1870-1910”, en *Compendio de Estudios Históricos de la Región II*, coordinado por Margarita Espinosa Blas y Cecilia del Socorro Landa Fonseca (Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, Colección Academia, Serie Nodos, 2016); Francisco Fernando Eslava Estrada, “El eco de Euterpe. Educación musical, poder y mujeres en Querétaro (1866-1911), Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2018; Alonso Hernández Prado, *Fray Francisco Martín de Cruzelaegui. Un compositor franciscano en la Nueva España* (Querétaro: Infinita, 2020); Mario Arturo Ramos, *Las Canciones Queretanas. Cien Canciones* (Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2022).

⁵⁹ Los textos aludidos para tal aseveración se encuentran detallados a lo largo del siguiente apartado.

el presente”.⁶⁰ Son tantos los estudiosos del tema y desde tan variadas disciplinas que incluso la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia ha apoyado desde el año 2011 el seminario: “Los conventos de monjas, arquitectura y vida cotidiana del virreinato a la posmodernidad”.⁶¹

Algunos de los autores principales que han trabajado en el tema de la vida conventual femenina virreinal son: Josefina Muriel, Manuel Ramos Medina, María Concepción Amerlinck de Corsi, Nuria Salazar Simarro, Asunción Lavrín, sor María de Cristo Santos Morales, Mina Ramírez Montes, Alma Montero Alarcón, Rosalva Loreto y Doris Bienko de Peralta.

Entre las obras más destacadas podemos encontrar: *Conventos de monjas en Nueva España*⁶² de Josefina Muriel, la primera obra escrita en este terreno historiográfico; *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*,⁶³ escrito por Ramos Medina y Amerlinck de Corsi; *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*,⁶⁴ compuesta de varios capítulos con las participaciones de Alma Montero, Josefina Muriel y Nuria Salazar; y, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*⁶⁵ de Asunción Lavrín. Todas estas obras señaladas hacen referencia, en mayor o menor medida, a las prácticas musicales que se llevaron dentro de los cenobios, con excepción de *Conventos de monjas* de Manuel Ramos y Concepción Amerlinck, quienes publicaron con la intención de mostrar un compendio general de todos los conventos femeninos fundados en la Nueva España destacando, sobre todo, las condiciones de su erección y su arquitectura.

⁶⁰ María Concepción Amerlinck de Corsi y Nuria Salazar Simarro, “Editorial”, *Boletín de Monumentos Históricos* (Instituto de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura), Tercera Época, Núm. 39, Enero-Abril, (2017): 3.

⁶¹ Amerlinck de Corsi y Salazar Simarro, “Editorial”: 3.

⁶² Josefina Muriel, *Conventos de monjas en Nueva España* (México: Editorial Santiago, 1946) y *Cultura femenina novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1994).

⁶³ María Concepción Amerlinck de Corsi y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal* (México, D. F.: Servicios Condomex, Centro de Estudios de Historia de México Condomex, 1995).

⁶⁴ Miguel Fernández Félix, *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica* (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 2003).

⁶⁵ Lavrín, *Las esposas de Cristo*.

En el caso de la obra mencionada de Muriel, incluye información esporádica pero muy interesante, principalmente, sobre las habilidades musicales de algunas monjas, así como algunos descontentos que llegó a causar la ejecución de músicas profanas. En cuanto al libro de *Monjas Coronadas*, aparece un capítulo escrito por Luis Lledías titulado “La actividad musical de las monjas de coro y velo negro en el Virreinato de la Nueva España” donde nos introduce, en un texto breve, detalles sobre la participación de la música en la vida conventual femenina destacando, al final del último párrafo, que para el momento en que se publicó dicho libro, este tema estaba aún en ciernes y, por tanto, pendiente de conclusiones. Por último, la obra de Lavrín hace también menciones eventuales sobre las prácticas musicales, como las representaciones teatrales (que la incluían), su uso en algunas celebraciones (como la toma de profesión), así como las alusiones a la muerte y la exención de pago de dote por saberla interpretar.

Por otro lado, la autora referencial para el escenario queretano es Mina Ramírez Montes,⁶⁶ quien ha abordado, principalmente, estudios sobre el convento de Santa Clara.⁶⁷ Cabe aclarar que sobre este cenobio se ha publicado una cantidad considerable de libros, seguido en cantidad, por el colegio de Santa Rosa de Viterbo, del cual la propia Josefina Muriel ha escrito un texto.⁶⁸ Son importantes de mencionar también los trabajos de tesis que se han realizado sobre el convento de Santa Clara⁶⁹ y sobre los beaterios (más tarde colegios) de Santa Rosa⁷⁰ y de Carmelitas.⁷¹ Suele haber con frecuencia referencias a las prácticas musicales en todos estos textos, indicativo de la relevancia en su haber habitual, sin embargo, la intención de

⁶⁶ Mina Ramírez Montes, *Tiempo y vida. Miscelánea de apuntes sobre la historia del Convento de Santa Clara de Querétaro*. (México: Historiografía Queretana, Vol. XVIII, 2008); *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012); en Juan Ricardo Jiménez, *Creencias y prácticas religiosas en Querétaro. Siglos XVI-XIX*. (México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2005).

⁶⁷ Ma. Concepción De la Vega Macías, *Fragmentos de la vida cotidiana. Cinco Inventarios del Real Convento de Santa Clara de Jesús, Santiago de Querétaro (Siglos XVIII-XIX)*. (México: Consejo del IV Centenario de la Fundación del Convento de Santa Clara de Jesús, Gobierno del Estado de Querétaro, 2007); Arias González, *Los místicos sabores del Convento*.

⁶⁸ Muriel, *Crónica del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo por la colegiala María de Jesús*. (México: Gobierno del Estado de Querétaro, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996).

⁶⁹ Jiménez, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”.

⁷⁰ Silva Martínez, “Una opción de vida para las mujeres”.

⁷¹ Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”.

tocar el tema no es, en ninguno de los casos, un factor principal. Sólo queda por decir, en este apartado, que el único de los cenobios que muestra un gran vacío historiográfico es el de Capuchinas, del que sólo se halló como evidencia un minidocumental⁷² y un par de libros.⁷³

Por otro lado, dentro de las publicaciones que suman al conocimiento de la música virreinal en la Nueva España, se pueden distinguir —en función de este tema de investigación— entre: 1) aquellas que omiten incluir cualquier información concerniente al quehacer musical femenino de las religiosas; 2) las que sí lo incluyen, pero son un tema secundario para desarrollar dentro de uno más grande; y 3) las que fueron realizadas en su totalidad para hablar de la música y las mujeres religiosas.

Sobre el primer punto, una de las primeras investigadoras en abordar la música virreinal, aunque de forma muy escasa, fue la pianista Alba Herrera y Ogazón, considerada la primera musicóloga mexicana, quien hizo un breve recorrido a manera de antecedente en su libro *El arte musical en México* publicado en plena Revolución.⁷⁴ Ciertamente entonces faltaban muchos estudios por realizarse, y el texto que escribió es “hijo de su tiempo”. Las fuentes que utiliza son algunas memorias o documentos con “informes precisos”.⁷⁵ Menciona algunos nombres de las personas que los emitieron, sin embargo, carece de aparato crítico y lo escrito se vuelven conjeturas nubladas por prejuicios o ideas preconcebidas y arraigadas del proceso de conquista. Por consecuencia, descarta por completo la posibilidad de mencionar la música en las instituciones religiosas más allá de los cantos escritos por fray Bernardino de Sahagún.⁷⁶

⁷² Museo de la Ciudad de Querétaro, “1/12. Donde el silencio tiene su trono. Prólogo”, video de YouTube, 10:21, publicado el 25 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=v1zzCibLqBQ&t=37s>

⁷³ Jesús Mendoza Muñoz, *El Convento de San José de Gracia de pobres monjas Capuchinas de la ciudad de Querétaro, un espacio para la pobreza y la contemplación femenina durante el virreinato (Serie de Historia Vol. III)* (Cadereyta: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2005); *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro (Serie Divulgación Vol. III)* (Cadereyta: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2014).

⁷⁴ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México. Antecedentes. El Conservatorio. Compositores e intérpretes* (México: Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917).

⁷⁵ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 26.

⁷⁶ Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, 16-17.

Dando un salto muy grande en el tiempo, aparece otra de las obras donde se omite por completo cualquier información que tenga que ver con las prácticas musicales y las mujeres. El texto es *Historia Mínima de la Música Clásica Mexicana* de Yolanda Moreno Rivas.⁷⁷ Probablemente esto es así pues se le ofrece al lector una guía básica de nuestra historia musical, mencionando brevemente sólo a los compositores de las catedrales más destacados de la época. Tanto los textos de Herrera y Ogazón, como el de Moreno Rivas, cabe señalar, no son obras que se dediquen en su totalidad al estudio de la música virreinal.

Por otro lado, existe una obra que, aunque de manufactura temprana y de un contenido no especializado en el periodo novohispano, incluyó un apartado para dar “Notas sobre músicos e instrumentos de música del tiempo colonial”. Se trata de *El folklor y la música mexicana*, escrito por el poeta y folklorista Rubén M. Campos,⁷⁸ donde recopiló un centenar de sones, jarabes y canciones folklóricas. Entre las fuentes que integra para el desarrollo del apartado del texto que concierne a este estado de la cuestión, son los escritos de Bernal Díaz del Castillo, actas de cabildo y archivos de la inquisición. Destaca que no dejó de lado la presencia musical en los conventos de religiosas, de los que revisó varios libros, posiblemente de profesiones, de tres comunidades de la Ciudad de México.⁷⁹

A éste le sigue el de Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*,⁸⁰ donde también abordó lo relativo al periodo precolombino y virreinal en uno de sus apartados. Lo más destacable, concerniente al objeto de investigación de este trabajo, es que incluyó la transcripción completa del impreso donde se especifican las condiciones del funcionamiento del Colegio de San Miguel de Belém, la ya mencionada primera escuela de música exclusiva para mujeres en la Nueva España, erigida en la primera mitad del siglo XVIII. Aparte de este importante hallazgo, no hay un apartado extra dentro del contenido que hable más sobre las

⁷⁷ Yolanda Moreno Rivas, *Historia Mínima de la Música Clásica Mexicana* (México: Editorial Patria, 1990).

⁷⁸ Rubén M. Campos, *El folklor y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* (México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, 1928).

⁷⁹ Campos, *El folklor y la música mexicana*, 48.

⁸⁰ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México. Época Precortesiana y Colonial* (México: SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934).

religiosas y la música; y, dato relevante, tampoco cuenta con un aparato crítico que pueda servir para localizar más fuentes documentales que lleven a profundizar en dicha temática.

Sobre los escritos especializados en el periodo virreinal existen varios cuya temporalidad corresponde al periodo virreinal,⁸¹ sin embargo, los estudios son enfocados a lo ocurrido en las catedrales. Tal es el caso de Lourdes Turrent con *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*,⁸² relevante para la realización de este estudio, pues el texto plantea la implicación entre el ritual sonoro y el poder, así como el funcionamiento interno de las capillas musicales catedralicias, a partir de la exploración del funcionamiento interno de la Catedral Metropolitana.

También, aparecen aquellos avocados al periodo, donde sí se habla de la música hecha por mujeres religiosas, pero, es un tema secundario desarrollado dentro de otro más grande. Tal es el caso de Jesús Estrada en *Música y músicos de la época colonial*,⁸³ donde sólo hace mención breve del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid fundado en 1743 donde hubo niñas educandas que aprendieron música. O, el texto de carácter divulgativo, *Para servir a Dios y al rey: la música novohispana en el siglo XVI* de Israel Álvarez.⁸⁴ En este texto, el autor ofrece al lector en pocas hojas todas las herramientas para acercarse al mundo musical novohispano del siglo XVI, de forma muy ilustrativa y abarcando tanto a la música popular como a la sacra. Sobre las prácticas musicales femeninas no habla mucho. Sin embargo, el texto habla sobre las prácticas musicales en los ritos las procesiones y las fiestas.

⁸¹ Sergio Navarrete Pellicer, *Ritual sonoro en catedral y parroquias* (México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013), Lourdes Turrent, *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)* (México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013), Marialba Pastor Llana y Lucero Enríquez Rubio, *Actores del ritual en la Catedral de México* (México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), Drew Edward Davies y Lucero Enríquez Rubio, *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España* (México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016).

⁸² Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810* (México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2013).

⁸³ Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal* (México, D. F.: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación, 1973).

⁸⁴ Israel Álvarez Moctezuma, *Para servir a Dios y al rey: la música novohispana en el siglo XVI* (México: Editorial Castillo, 2007).

Otro texto de este tipo, pero donde se aborda con un poco más de detalle algo relacionado a la música hecha por monjas, es el libro de Raúl Capistrano, *El Virreinato de la Nueva España y su música para instrumento de teclado: un enfoque pedagógico*.⁸⁵ Dentro de los capítulos se habla sobre el *Cuaderno de Tonos de Maitines de Sor Ma. Clara del Smo. Sacramento*, monja oaxaqueña que provenía de una antigua familia de músicos.

También existen algunos escritos sobre la música del periodo realizada por musicólogos e historiadores españoles. Son obras relevantes pues pueden esbozarnos una idea del mundo hispánico musical para este periodo en general. Clara Bejarano Pellicer en “La música en los conventos femeninos agustinos del siglo XVII a través de sus vidas ejemplares”⁸⁶ ha dado, desde la hagiografía, algunas referencias secundarias en torno a la música. Un punto muy interesante es que la autora sugiere que las monjas agustinas utilizaban la música para obtener beneficios que le eran propios a las élites y a las autoridades locales.

A ella se suman Álvaro Torrente, José Máximo Leza y Leonardo Waisman, quienes, en una colaboración con otros más musicólogos españoles y latinoamericanos (entre ellos el chileno Alejandro Vera Aguilera), realizaron la colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Los tomos arman un diálogo entre los múltiples quehaceres musicales, a lo largo de los siglos en el mundo hispánico. Referente al territorio español, Álvaro Torrente habla en “Música de plata en un siglo de oro”⁸⁷ sobre los registros de pago por tocar que algunas monjas recibían; y que, por lo general, quienes sabían tocar eran hijas de maestros catedralicios o mujeres que, desde niñas, habían sido instruidas en este arte para ingresar al noviciado.

⁸⁵ Raúl Wenceslao Capistrán García, *El Virreinato de la Nueva España y su música para instrumento de teclado: un enfoque pedagógico* (México: Secretaría de Cultura, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2017).

⁸⁶ Clara Bejarano Pellicer, “La música en los conventos femeninos agustinos del siglo XVII a través de sus vidas ejemplares”, en *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico: de Fernando el Católico al siglo XVIII (Vol. II)*, Coordinado por Eliseo Serrano Martín y Jesús Gascón Pérez (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2018).

⁸⁷ Álvaro Torrente, “Música de plata en un siglo de oro”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVI. (Volumen 3)*, Coordinado Álvaro Torrente (España: Fondo de Cultura Económica, 2016).

José Máximo Leza menciona en “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”⁸⁸ la existencia de un manual impreso a finales del siglo XVII donde se habla de la exención de pago de dote en los conventos femeninos por poseer conocimientos musicales, aplicado en todo el mundo hispánico. También habla sobre la posible oferta de educación musical dentro de los cenobios, la dotación musical que se empleaba con mayor frecuencia en estos espacios, y sobre la participación musical activa de algunas novicias en su toma de profesión solemne.

Leonardo Waisman en “La música en la América española”⁸⁹ establece un símil entre los espacios de las religiosas con el de las catedrales. El autor habla sobre la fundación del Colegio de San Miguel de Belem en la Ciudad de México, y escribe sobre la incidencia de la música en las obras teatrales presentadas intramuros como parte de las presentaciones a visitantes dignatarios, así como de la posible proximidad entre las beatas intérpretes y su público escucha (al no realizar éstas el voto de clausura).

Y, por último, emanado también de esta colección, el texto de Alejandro Vera, “Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII”⁹⁰ versa sobre dos conventos; uno poblano y otro de la Ciudad de México. En su escrito, el investigador asegura que, en ocasiones, se contrataron de forma temporal a algunos maestros de música externos para preparar a las religiosas, y que estos músicos se marchaban cuando alguna de ellas quedaba capacitada para instruir a las demás. La investigación explica, de igual modo, la importancia de la “Liturgia de las Horas” y da cuenta de la evidencia que existe sobre algunas monjas compositoras. Cabe señalar que, tanto lo mencionado en este tenor por Torrente, como por Máximo Leza, Waisman y Vera, es parte de un capítulo mucho más amplio, es decir, que el espacio dedicado a la música desarrollada en los conventos femeninos es breve.

⁸⁸ Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”.

⁸⁹ Leonardo Waisman, “La música en la América española”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza (España: Fondo de Cultura Económica, 2014).

⁹⁰ Alejandro Vera Aguilera, “Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica (Volumen 3)*, Coordinado por Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016).

Otro texto, similar a los ya mencionados, es el de “Música en los centros parroquiales” de Aurelio Tello,⁹¹ donde aborda también, de manera muy breve, información sobre las prácticas musicales al interior de algunos de los conventos y colegios de la Ciudad de México.

Para finalizar, sobre las obras que fueron realizadas en su totalidad para hablar de la música y las mujeres religiosas tenemos nuevamente, una colaboración internacional, donde participó Nuria Salazar Simarro con “Música y coro en el convento de Jesús María”, de la Ciudad de México.⁹²

En otra obra, de carácter filológico, el autor Mario A. Ortiz⁹³ trata de reconstruir, por medio de fuentes documentales y escritos de Sor Juana Inés de la Cruz, el panorama musical en los conventos femeninos, trazando pistas sobre aspectos tales como los papeles musicales de las religiosas y las posibilidades de la autonomía que ellas poseían por componer o tocar música. En la última parte, trata de responder el papel del quehacer musical de Sor Juana a través de sus poemas (incluyendo el tratado de música perdido “El Caracol”).

Regresando a Josefina Muriel diremos que, dentro de sus investigaciones sobre el mundo femenino novohispano, la autora encontró uno de sus intereses en las prácticas musicales. Derivado de esto hizo algunas publicaciones, tales como “La música en las instituciones femeninas existente en el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas”.⁹⁴ En este escrito, cabe decir, menciona a la beata Lugarda de Jesús, arpista del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo, junto con otras religiosas más destacadas por sus saberes musicales. Como resultado de este estudio, casi una década más tarde, escribió en colaboración de Luis Lledías un libro indispensable para abordar este tema. Dicha obra

⁹¹ Aurelio Tello, “Música en los centros parroquiales”, en *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, Coordinado por Sergio Javier Navarrete Pellicer (México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013).

⁹² Nuria Salazar Simarro, “Música y coro en el convento de Jesús María”, en *Música de Tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*, Editado por Luisa Morales (España: Asociación Cultural LEAL, 2011).

⁹³ Mario A. Ortiz, *La musa y la melopea: la música en el mundo conventual, la vida y el pensamiento de Sor Juana Inés de la Cruz* (México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015).

⁹⁴ Josefina Muriel, “La música en las instituciones femeninas existente en el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas”, en *Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel*, Coordinado por Amaya Garritz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000).

contiene, además, un material discográfico donde se incluye una selección de obras musicales. Se aborda con mayor detalle la vida musical del Colegio de San Miguel de Belem y el de Santa Rosa de Viterbo de esta Ciudad.⁹⁵

Como se ha visto hasta ahora, todos estos textos, aunque muy enriquecedores, están enfocados en conventos de la Ciudad de México, Puebla y Oaxaca, principalmente. Sobre los de temática musical como perspectiva principal tenemos un libro publicado por el Conservatorio de Música “J. Guadalupe Velázquez”. Este texto brinda un resumen de la historia de la institución; sin embargo, en un afán de contextualizar el escenario musical queretano, su autor, Eduardo Loarca⁹⁶, sólo brinda un par de páginas para hablar de los músicos más notables en el periodo virreinal, destacando que omite por completo lo relacionado a las mujeres religiosas.

En este tenor, Eduardo Núñez trabajó el tema musical novohispano con su tesis titulada “La música sacra en el Querétaro Novohispano”.⁹⁷ Este texto hace un recuento, como el autor dice, de los templos principales en la ciudad de Querétaro funcionales durante la Nueva España. En dicho volumen podemos encontrar las plantas de estos edificios, información muy general sobre cada uno y, en el caso de los que tienen órgano, saber qué dice el *Inventario de órganos tubulares* publicado por la SEDUE con respecto a sus registros.⁹⁸ Sin embargo, no queda claro porqué incluye información de órganos instalados mucho tiempo después del periodo virreinal.

De modo que no hay textos escritos desde la musicología que se hayan enfocado en la relación de la música y las instituciones femeninas novohispanas en Querétaro. En cambio, sí los hay desde el ámbito de los estudios históricos. No obstante, ninguno ahonda en las prácticas musicales que ahí tuvieron lugar. A nivel nacional, las obras que abordan este tema

⁹⁵ Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*.

⁹⁶ Eduardo Loarca Castillo, *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro* (México: Edición del autor, 1997).

⁹⁷ Eduardo Núñez Rojas, “La música sacra en el Querétaro Novohispano”, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2009.

⁹⁸ Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (en adelante SEDUE), *Voces del Arte. Inventario de órganos tubulares* (México, D.F.: Nueva Palabra Editores, 1989).

en específico son muy contadas; de hecho, el texto más completo, en el que por cierto se nota una alianza entre la historia y la musicología, es el de Muriel y Lledías. En este libro, y en el resto de los trabajos que se han consultado, como ya se ha mencionado líneas arriba, sólo se habla de los conventos más grandes de la Ciudad de México, Puebla y Oaxaca. Lo que hay que destacar es que, si se menciona en ellos a Querétaro, es por el Colegio de Santa Rosa de Viterbo, pero sólo como un acercamiento. Aunado a esto, por último, se ha de destacar que no se ha conseguido consultar ninguno que aborde la implicación que el IV Concilio Provincial Mexicano tuvo al interior de la vida musical que se desarrollaba en los espacios religiosos de corte femenino.

Fa. Fundamentación teórica

Primero, como categorías de análisis que forman parte del modelo teórico utilizado están los conceptos de prácticas y representaciones propuestos y empleados por Roger Chartier, pero aplicados para estudiar las formas de hacer y participar con la música inserto en un contexto donde, además, se mezclan prácticas litúrgicas y representaciones eclesiásticas.

Prácticas musicales

Chartier habla de las prácticas en cuanto al estudio que ha realizado sobre las prácticas de lectura. Lo que interesa de este planteamiento teórico es cómo el autor ha podido observar que, de diferentes maneras, los practicantes (o lectores para él) pudieron apoderarse de ciertos “objetos o formas produciendo usos y significaciones diferenciados”. El enfoque del trabajo de Chartier ha buscado una cuestión de forma específica: cómo se modificaron las formas de sociabilidad en el Antiguo Régimen derivado del aumento en la circulación del escrito impreso, propiciando nuevas ideas y cambios en las relaciones de poder. Esto le ha permitido observar y buscar en las prácticas, gestos olvidados; costumbres desaparecidas; espacios; o formas de hacer, por ejemplo, entre los que saben y no saben leer, o entre los que poseen más

y menos herramientas para la interpretación de los textos; siendo su trinomio de partida: texto, libro y lectura.⁹⁹

En este trabajo se retoma el concepto de “práctica” como forma de hacer, para, del mismo modo, observar y buscar en las prácticas musicales: gestos,¹⁰⁰ costumbres, espacios y formas de hacer. Lo observado no se limita o concentra únicamente en la *praxis* musical, puesto que, primordialmente, la música abordada en esta investigación tiene un estrecho vínculo con los ritos de devoción de la Iglesia Católica, generando un espacio más rico y complejo de relaciones entre prácticas. Reapropiando lo que el mismo Chartier dice, se considera a las prácticas “como un proceso históricamente determinado [...] [variando] según el tiempo, los lugares, los grupos.”¹⁰¹ Es por esto por lo que, para estudiar las prácticas musicales primero se distinguirán unas de otras, considerando las distintas formas posibles de hacer música en el periodo de estudio establecido.

Interpretar, enseñar y componer son actividades que, con frecuencia, van juntas, y no son la excepción en la temporalidad sugerida, entendiéndose como cruciales para el abordaje teórico de esta investigación. De las dos primeras, es decir, de la interpretación y la enseñanza, se vinculan dos prácticas más: la escucha, para la primera, y el aprendizaje, para la segunda, pues difícilmente existe la una sin la otra. La composición es la última de las prácticas y no se le vinculará directamente con ninguna más, como los casos anteriores, aunque, es necesario reiterar que este conjunto de prácticas permanece en constante comunión, trabajando en sinergia. Todo esto se observa desde la música, pero indudablemente tiene alcances en las propias prácticas litúrgicas, como ya se dijo. Para puntualizar musicalmente, se propone entonces:

1. Interpretación, entendido desde el presente como: 1) el proceso de decodificación del lenguaje musical escrito, es decir, la lectura de las partituras; 2) la ejecución

⁹⁹ Roger Chartier, “Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII), en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992), 107-112.

¹⁰⁰ Aquí se entiende “gesto” como: Acto o hecho que implica un significado o una intencionalidad. “Gesto”. Consultado en Diccionario de la Lengua Española, “Real Academia Española”. <https://dle.rae.es/gesto>

¹⁰¹ Chartier, “Introducción a una historia de las prácticas”, 107.

de una obra musical, resultado de la “traducción” entre la lengua hablada del intérprete al lenguaje musical, aunque éste no sepa leer música. Ambos escenarios, reflejados en la producción sonora, ya sea vocal o instrumental, de música. Entendido en el pasado como “tocar”: “hacer son en algún instrumento [...]”.¹⁰² Esto se vincula invariablemente a la escucha, al “oír con atención y cuidado lo que se dice [...]”¹⁰³ (teniendo que la música es un lenguaje y “dice” cosas), empezando por los propios intérpretes y continuando con el público o la feligresía.

2. Enseñanza o, dicho de otro modo, la “instrucción, documento [o] amaestramiento”¹⁰⁴ del conjunto de conocimientos musicales: teoría, lenguaje, técnica de ejecución y con una reservada posibilidad, de composición. A esta práctica, como se dijo antes, se le vincula el aprendizaje: “aplicarse, dedicarse, entregarse à [sic.] saber”,¹⁰⁵ y de este lado el papel es del alumno: de las niñas, mujeres laicas y religiosas al interior de los cenobios.
3. Composición, acción y efecto de componer: “en la Música [sic.] es poner en solfa, según las reglas de ella, los versos, motetes y otras cosas semejantes”.¹⁰⁶ Dicho de otra forma, donde la creatividad y las ideas musicales son puestas en pauta, ya sea por inspiración divina, por encargo, por placer personal o cualquier otro motivo. Sin obras escritas no habría interpretaciones que hacer.

Representaciones musicales

Chartier aseguraba que “no se puede hacer una historia de las prácticas utilizando las representaciones de [las] prácticas sin hacer, al mismo tiempo, una historia de las prácticas

¹⁰² “Tocar”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo VI (1739)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

¹⁰³ “Escuchar”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

¹⁰⁴ “Enseñanza”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

¹⁰⁵ “Aprender”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo I (1726)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

¹⁰⁶ “Componer”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo II (1729)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

de la representación [...]”.¹⁰⁷ El concepto de representación, según este autor, puede entenderse en tres sentidos: 1) como representación colectiva, es decir, la materialización de una acción internalizada hecha por varios individuos y condicionada por una estructura social; 2) una representación individual, como la expresión particular de los individuos, es decir, de su forma de ser; 3) en un sentido político, como la representación del poder a través de sus representantes.¹⁰⁸

Nos dice también que, según el *Dictionnaire universel* de Furetière de 1727, podían encontrarse dos conceptos aparentemente contrapuestos: la representación de un objeto presente —su exhibición—, y la de aquel que está ausente —como la “imagen” que nos permite ver a, o relacionar símbolos con significados—. ¹⁰⁹ Esto no dista demasiado de lo hallado en el Diccionario Histórico de la Lengua Española (1737) donde, su primera acepción indica que por representación se entendía al “[...] acto de representar o hacer presente una cosa”, aunque no indicaba si la cuestión a representar debía o no estar presente. La cuarta acepción, se corresponde muy bien con lo planteado por Chartier, expuesto en el párrafo superior: “Se aplica assimismo [sic.] a la figura, imagen o idea que substituye las veces de la realidad.”¹¹⁰

En este trabajo se entenderán como representaciones musicales al conjunto de acciones vinculadas a las prácticas musicales reflejadas en aquellas que enseñan, aprenden, interpretan, escuchan y componen, comprendiendo el alcance colectivo e individual que puedan tener de su realidad. Así mismo, se tomará como representación aquellas “imágenes” que han llegado hasta nuestros días y que coexistieron en otros tiempos con nuestras actrices (y actores secundarios) vinculados a las prácticas musicales, es decir, aquellas imágenes que estuvieron presentes, reproductoras de los objetos, las situaciones y las personas ausentes que nos permitan conocer la manera en que la gente de entonces se apoderó de la realidad exterior.

¹⁰⁷ Noemí Goldman y Leonor Arfuch, “Entrada Libre. Historia y prácticas culturales. Entrevista a Roger Chartier”, *Entrepasados. Revista de Historia*, Núm. 7, Año IV, (1994): 10.

¹⁰⁸ Goldman y Arfuch, “Entrada Libre. Historia y prácticas culturales”: 9-10.

¹⁰⁹ Roger Chartier, “El mundo como representación”, en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona, Editorial Gedisa, 1992), 57-58.

¹¹⁰ “Representación”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo VI (1739)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

La música es un arte temporal y no existe mientras alguien no la interprete, reproduzca o sea audible. Haciendo un símil con la propuesta de distinción teórica de imágenes de Chartier tenemos también: partituras, instrumentos musicales y material pictórico que represente dichas prácticas musicales.

Sol. Hipótesis

Se propone como hipótesis de trabajo lo siguiente:

Las regulaciones concernientes a la vida común en las religiosas fueron totalmente promovidas por las autoridades eclesiásticas en la ciudad de Querétaro, derivado, en parte, por las propias disputas que había entre los franciscanos y los clérigos seculares de la Congregación. Esto incluyó acatar las indicaciones que se resolvieron y dispusieron en el IV Concilio Provincial Mexicano sobre el quehacer musical en los cenobios femeninos afectando a las configuraciones de las prácticas y representaciones musicales hasta entonces llevadas a cabo. Estas acciones supusieron, en efecto, que se abandonara el canto figurado de los rituales, volviendo al llano; la expulsión de los instrumentos seculares, dejando únicamente al órgano tubular; la aceptación de monjas músicos sin pago de dote sólo si sabían canto llano; la prohibición de mujeres seculares en los coros, tribunas u órganos de toda iglesia o monasterio, así como cantar.

Aunado a esto, el desarrollo de otras de las prácticas musicales se vio también influenciado por el discurrir entre los cleros, ocurriendo que, aquellas instituciones que se amparaban bajo el cuidado seglar se congratulaban de ser las únicas que ofertaron educación musical femenina. En el mismo tenor, la promoción de la música como parte del enriquecimiento estético dentro la celebración eucarística ayudó al propósito de atraer a la feligresía a los templos seculares. Confiriéndole a las prácticas musicales, por tanto, un valor aditivo más allá del que tuviera en la celebración eucarística: uno artístico y estético, contribuyendo a la experiencia sensorial y emocional de los partícipes de los ritos litúrgicos.

La. Objetivos

El principal objetivo es analizar y reconstruir las prácticas y representaciones musicales realizadas en los beaterios y conventos femeninos de Querétaro. Lo anterior llevará a su vez a poder reconstruir las relaciones entre el quehacer musical y las mujeres religiosas en función de los tres ejes de estudio propuestos: enseñanza-aprendizaje, interpretación-escucha y composición, tratando de sumar desde una perspectiva musical. El objetivo principal está orientado a cumplirse a partir de las tres preguntas expuestas en *Ut*. Planteamiento del problema: 1) ¿qué suponía para la Iglesia incentivar las prácticas musicales?; 2) ¿qué suponía para las mujeres (religiosas, niñas, seglares dentro de los cenobios) acercarse a las prácticas musicales?; y 3) ¿qué pasó con el tópico musical tratado en el IV Concilio Provincial Mexicano referente a las prácticas musicales femeninas? A partir de este objetivo general, se desglosan cuatro particulares:

1. Caracterizar cómo se llevaba a cabo la enseñanza-aprendizaje musical para tratar de determinar con qué finalidad enseñaban o aprendían. Secundariamente, quiénes fueron los actores y actrices involucrados con esta práctica; cuál era el sitio designado para esta actividad; si hay constancia de que alguna alumna accediera a estos conocimientos con la finalidad de ingresar a alguno de los conventos o colegios; tratar de averiguar si alguna ejerció como músico profesional extramuros.
2. Explicar cómo se llevaba a cabo la interpretación-escucha musical, para responder con qué finalidad estas mujeres interpretaban música, así como qué suponía para la Iglesia que ellas lo hicieran. Secundariamente, averiguar quiénes fueron las actrices intérpretes en estos espacios, es decir, si había participación ajena al cenobio, tanto femenina como masculina; averiguar cuál fue el sitio determinado para llevar a cabo las ejecuciones musicales; cómo eran las dotaciones musicales en las respectivas capillas, para tratar de observar si se llegó a cumplir la exclusividad del uso del órgano tubular; en qué momento del día lo hacían, es decir, si se puede llegar a saber cuál fue la costumbre en estos recintos de entonar oraciones y con qué frecuencia; cómo se desenvolvían estas ejecuciones e interpretaciones en las grandes celebraciones o

fiestas patronales; tratar de averiguar si la ejecución musical iba dirigida a un público en específico para obtener ventajas de ello o quién ganaba con esta acción.

3. Reconstruir mediante los documentos musicales elementos que podemos saber por la práctica de la composición, es decir, con qué finalidad se realizaba o qué suponía para la Iglesia. Secundariamente, quiénes lo hacían o si alguna religiosa compuso para estos espacios; qué componían, para tratar de determinar si en las obras datadas de ese periodo se siguió escribiendo en el estilo barroco, clásico o si preferían un escribir en estilo polifónico sobre temas gregorianos; por último, tratar de imaginar cuál sería el nivel técnico/teórico de las posibles ejecutantes de acuerdo con el contenido de las obras.
4. Averiguar y responder cómo y en qué medida se llevaron a cabo las regulaciones sobre las prácticas musicales en el IV CPM, es decir, si se evitó el canto figurado y se prefirió el llano; si se expulsaron todos los instrumentos de los coros y se quedó solamente el órgano tubular; si siguieron la recomendación de aceptar por monjas músicos únicamente a aquellas que supieran canto llano; si se prohibió la entrada a las mujeres seculares en los coros, tribunas u órganos en estos recintos y si se les llegó a impedir cantar.

Si. Material y metodología

Esta investigación se inserta dentro de los estudios de la historia sociocultural, partiendo de las categorías de análisis de “prácticas” y “representaciones”. Como parte también de la metodología se ha resuelto abordar el trabajo desde un enfoque de la vida cotidiana y los estudios de género.

El estudio de la vida cotidiana implica observar y analizar lo que antes parecía nimio, como el proceso de adopción de las costumbres, los valores, los prejuicios o el actuar de los individuos frente a las normas, porque eso es lo que interesa desde esta perspectiva: conocer

la individualidad de las personas, sus sentimientos y creencias a través de su cotidianidad.¹¹¹ En la vida cotidiana preponderan las acciones de particulares y no de las masas; y se vuelve más importante el estudio de los cambios sutiles producidos en largos periodos de tiempo.¹¹²

Al ser estudios que impliquen la distinción de individualidades, se reconocen en los protagonistas condiciones tales como sexo, familia, ambiente, educación o medio cultural, así como la edad.¹¹³ Por esto, uno de los tantos tópicos que abarca la vida cotidiana se centra en las mujeres, considerando que tuvieron un trato diferente a los hombres en las leyes, la economía, la vida pública y en el hogar.¹¹⁴ Otro de los aspectos que estudia la vida cotidiana son los sentidos —en esta investigación, sobre todo, el oído—, al ser el instrumento de comunicación del individuo con su entorno, permitiéndonos conocer, por ejemplo, prejuicios culturales.¹¹⁵ En esta investigación las prácticas y representaciones musicales son parte de la vida cotidiana de las mujeres religiosas.

En cuanto a la perspectiva de género, se entiende al conjunto de mujeres investigadas como protagonistas partícipes de la historia, más no como objeto mismo de estudio. El enfoque empleado trata entonces de analizar las fuentes desde una historia de relaciones entre los sexos: observando los distintos roles asignados por la sociedad; deseos y conflictos individuales; puntos de encuentro, evasión y confrontación.¹¹⁶

Sobre las fuentes primarias utilizadas, merecen especial explicación los manuscritos musicales por primera vez trabajados para una investigación académica. Para la realización de este estudio —contemplando los alcances y limitaciones del tiempo que se dispuso para su concreción—, se hizo un muestreo de cerca de 100 obras manuscritas musicales (cerca de la mitad del total de las obras de su Fondo, llamado “Reservado”) resguardadas en el Archivo Histórico Maestro Agustín González (en adelante AHMAG) del Conservatorio de Música “J.

¹¹¹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia de la vida cotidiana* (México, D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2009), 14.

¹¹² Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia*, 12-13.

¹¹³ Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia*, 137.

¹¹⁴ Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia*, 161.

¹¹⁵ Gonzalbo Aizpuru, *Introducción a la historia*, 96.

¹¹⁶ George Duby y Michelle Perrot, *Del Renacimiento a la Edad Moderna (Historia de las mujeres 3)*, Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot (España: Taurus, 1991), 4-9.

Guadalupe Velázquez. Esto, con la intención de tener material suficiente para proporcionar parámetros generales y poder vislumbrar un panorama amplio del material de proveniencia adjudicada al convento de Santa Clara de Jesús. Así mismo, se hizo el muestreo con el propósito de obtener la mayor cantidad posible de opciones entre las cuales elegir para analizar y exponer a lo largo de esta investigación.

Hoy no hay nadie vivo que pueda confirmar las condiciones del arribo del material al Conservatorio, pero, debido a la variedad de procedencias de diversos materiales dentro del AHMAG (como un libro de canto gregoriano de la orden Carmelita de la vecina ciudad de Celaya), y el común origen eclesial de los múltiples documentos, nos llevan a pensar que, una vez fundada la Escuela de Música Sacra de Querétaro a finales del siglo XIX, procuraron resguardarse con celo los materiales litúrgicos musicales habidos en la Ciudad.

Para el caso de los manuscritos musicales del Fondo Reservado, se les atribuye la procedencia al convento de Santa Clara, como se dijo anteriormente ya que, en algunas de las portadas o al margen de algunas *particelle*,¹¹⁷ se lee, en una variedad de fórmulas: “del Convento de Santa Clara de Jesús”. Algunas omiten por completo el nombre del cenobio dejando únicamente “del Convento”. Sin embargo, los nombres de mujeres, que en ocasiones aparecen escritos en los márgenes o portadas dejando constancia de su uso y pertenencia, han permitido corroborar que se trate del convento de Santa Clara.

De entre todas las obras revisadas, solamente una es atribuida al Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo, aunque tal aseveración fue hecha por un calígrafo cercano a nuestra contemporaneidad, quien dejó constancia de la supuesta pertenencia en las portadas de varios de los “cuadernillos” *particelle*. Se desconocen los motivos tras el acto o las evidencias que le llevaron a deducir lo que escribió. De cualquier modo, innegable es que la dotación vocal da señas de haber pertenecido a una capilla musical femenina.

¹¹⁷ *Particelle*: plural de *particella*, que significa “parte”, es decir, la copia manuscrita o impresa de una pieza musical presentada de forma individual de un instrumento. “Particella”: “Cada una de las partes de los instrumentos y voces de una obra, copiadas independientemente.” En Mariano Pérez, *Diccionario de la Música y los Músicos (Vol. III)* (Madrid: Ediciones Istmo, 2000), 20.

También se buscó información adicional que pudiera arrojar datos sobre las prácticas y representaciones musicales en el Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro (en adelante AHDQ), donde se resguardan varios documentos relacionados a las instituciones de religiosas. En este lugar pudieron ser localizados varios manuscritos, contabilizando, al menos, uno por cada cenobio estudiado. Son muchos los documentos que se hallaron sobre las Capuchinas, sin embargo, muchos de ellos presentan daños por contacto con agua, volviéndolos ilegibles y sin posibilidades de poder ser manipulados. Sin mencionar que están revueltos.

Sobre las Carmelitas hay mucho material. Buena parte del material se encuentra en buen estado y fue mucho más sencillo de consultar. Sorprendentemente, se localizó sólo para Santa Rosa un libro de cuentas sin portadas. Algunas de las fojas presentan mutilaciones, pero haberlo encontrado como único documento consultable para este Colegio, fue un importante hallazgo. Por último, el AHDQ resguarda algunos pocos documentos sobre las clarisas. Estos fueron un libro de patentes y decretos, y un par de libros de cuentas.

El Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán (en adelante AHPFM) es el lugar donde se consultaron la mayor cantidad de documentos para el convento de Santa Clara de Jesús. Con una vaga intuición se empezaron a consultar tantos documentos como fuera posible con la esperanza de hallar entre las líneas, indicios que hablaran sobre las prácticas y representaciones musicales de las religiosas. La sorpresa fue que la mayoría de las veces, en gran parte de los documentos, había alguna referencia, aunque fuera pequeña.

Dicho lo anterior, se advierte al lector que el convento de Santa Clara de Jesús, debido a que es el que mejor y más documentación conservó, prepondera mucho más a lo largo del texto. Quedando los demás cenobios un poco más al margen, pero complementando en la medida que se pudo localizar información.

El contenido de la investigación está distribuido en tres capítulos y en cada uno se distribuyen las prácticas musicales distinguidas y propuestas, vinculadas como se expuso en *Fa*. Fundamentación teórica. Con la finalidad de comprender mejor dichas prácticas en cuanto a la sinergia que mantienen, se propuso a su vez, contemplar cinco elementos que

ayudaron a mantener los contenidos organizados y con sentido. Estos “elementos estructurales” provienen del planteamiento: “¿qué se necesita para la realización de una actuación musical?”, siendo las respuestas: 1) la preparación, 2) el material, 3) un momento, 4) un lugar y 5) la propia ejecución.

Es decir, para que un músico haga música necesita prepararse estudiando. Son indispensables los materiales para interpretar, en otras palabras, lo que utilizó para estudiar (una partitura, algún cifrado, o una melodía previa que aprendió por imitación y sabe de memoria, por ejemplo), así como su instrumento musical o su propia voz. Al ser un arte temporal, como ya se decía, se necesita un momento: es decir, una ocasión (se puede tocar estudiando, en un recital, en una fiesta), en algún punto del día. Del mismo modo, se precisa un lugar, pues también la música es escénica —la mayoría de las veces— y saber dónde se ejecuta nos puede decir para quién se toca y/o con qué motivo, por ejemplo. Y, por último, la ejecución misma.

Queda así en el Capítulo I las prácticas de la enseñanza-aprendizaje, donde se ha vinculado la “preparación”. Este primer capítulo aborda en buena parte el contexto histórico necesario para entender el lugar que las mujeres ocupaban en la sociedad; lo que se esperaba de ellas; los matrimonios y el sistema económico que englobaban los tratos por desposamientos; los trabajos que podían serles remunerados; las instituciones femeninas y la educación; un breve panorama musical del siglo XVIII; la música y la Iglesia; la injerencia de la música en los programas educativos femeninos; y el antecedente del Colegio de San Miguel de Belém. La última parte del primer capítulo es enteramente la aportación personal que de la enseñanza-aprendizaje se hace.

En el Capítulo II, se insertan las prácticas de la interpretación-escucha, así como los elementos estructurales del “lugar”, el “momento” y la misma “ejecución”. Es por esto que es aquí donde se aborda el espacio de los coros como lugar o espacio de práctica, y los momentos más importantes de intervención musical: la Misa y el Oficio Divino que, además, presentaban indicaciones muy concretas sobre el tiempo en que debían hacerse. La ejecución es el tema principal de este capítulo y se aprovecha para exponer, en el último apartado, lo

relacionado con el IV Concilio Provincial Mexicano, que hablaba primordialmente de la forma en que debía interpretarse/ejecutarse la música en los cenobios femeninos.

El Capítulo III habla sobre la práctica de la composición. En este capítulo se vuelven a retomar algunos de los elementos estructurales anteriores: como el “momento”. Sin embargo, la perspectiva del contenido es más específica, es decir, se aborda la música tocada/cantada en ocasiones que salían un poco de su quehacer cotidiano (hechos que no se celebraban todos los días). Tales, son: los traslados de monjas, las tomas de profesión, los cantos fúnebres y algunas festividades. La excusa para vincular estos “momentos” con la composición musical es que, eran este tipo de situaciones celebradas de forma solemne, lo que implicaba, musicalmente hablando, que se interpretaran obras compuestas especialmente para la ocasión y a la altura de dichos eventos. En un segundo plano, se aborda nuevamente el “lugar” pues, como se verá, algunas veces la música se hacía en otros sitios.

“¿Enseñar música a un ángel?
¿Quién habrá que no se ría
de que la rudeza humana
las inteligencias rija?”
Sor Juana Inés de la Cruz.¹¹⁸

CAPÍTULO I. DE LA EDUCACIÓN MUSICAL FEMENINA: UNA LLAVE A LA VIDA RELIGIOSA

Introducción al Capítulo I

El siglo XVIII es considerado el de mayor auge y progreso para la Nueva España.¹¹⁹ Con la sucesión de la casa de los Austrias a los Borbones en 1700, se implementaron paulatinamente reformas que buscaron una mejor organización y planeación en el gobierno.¹²⁰ La influencia de las ideas ilustradas se hizo presente.

El “siglo de las Luces” se caracterizó por empeñarse “en extender la crítica y la guía de la razón a todos los campos de la experiencia humana.”¹²¹ Decía Kant que la Ilustración consistía en la liberación del hombre de su incapacidad, es decir, liberarse de la imposibilidad de valerse de su propia inteligencia sin la guía de otro. Por esto, el conocimiento generado a partir de ese momento debía estar provisto de los instrumentos necesarios para poder criticarse y corregirse a sí mismo. Dicho conocimiento tenía que hacerse efectivo en todos los campos “con la finalidad de mejorar la vida individual y asociada de los hombres.”¹²²

¹¹⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, “21. Romance que escribe a la excelentísima señora condesa de Paredes, excusándose de enviar un libro de música; y muestra cuán eminente era en esta arte, como lo prueba en las demás”, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica personal* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 110.

¹¹⁹ María del Carmen Velázquez, “El siglo XVIII”, en *Historia documental de México I*, Editado por Miguel León-Portilla (México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013), 647.

¹²⁰ Velázquez, “El siglo XVIII”, 647.

¹²¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 648.

¹²² Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, 648- 649.

El gobierno hispánico se vio inmerso en estas ideas actuando como promotor de la riqueza nacional y el bienestar individual.¹²³ Fue en este periodo que se fundaron diversas academias con la finalidad de impulsar el desarrollo de las artes y las ciencias— tales como la de la Real Academia de la Lengua,¹²⁴ la de la Historia¹²⁵ y la de Bellas Artes—. ¹²⁶ Esto no quiere decir que antes no hubiera existido el interés por la promoción de este tipo de instituciones, sino que las coyunturas del siglo XVIII propiciaron un favorecedor desarrollo una vez esquivados los obstáculos de las constantes guerras, muertes y la vigilancia de la Inquisición en siglos precedentes.¹²⁷

Por todo esto, las acciones involucradas con las fundaciones o transformaciones de instituciones femeninas durante este siglo se balancearon a favor de la educación. Como ya se dijo, ejemplos de transición de beaterios a colegios en el escenario queretano fueron los de Santa Rosa de Viterbo y San José de Gracia (“Carmelitas”) en la primera mitad de este siglo. Así mismo, otras instituciones más atravesaron cambios a lo largo de la centuria y a lo ancho de los territorios hispánicos, sin embargo, es de especial interés lo que ocurrió con el recogimiento de San Miguel de Belem que pasó a albergar la ya mencionada escuela femenina de música.¹²⁸

Aunque la música ya había sido parte de lo enseñado desde las primeras fundaciones eclesiales —quedando demostrado que fue parte importante en el proceso de la conquista espiritual—,¹²⁹ el “Siglo de las Luces” da muestras de la búsqueda por impulsar de forma profesional (o al menos de manera más exclusiva), la instrucción de este arte, en especial dentro de la educación femenina.

En este capítulo se hará un balance general sobre la posición que las mujeres ocupaban para este periodo, lo que dará pie a hablar sobre la necesidad por crear las distintas

¹²³ Velázquez, “El siglo XVIII”, 647.

¹²⁴ Fundada en 1714. Alberto Gil Novales, “El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII* (Universidad de Oviedo), Núm. 7-8 (1980): 5.

¹²⁵ Fundada en 1735. Gil Novales, “El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español”: 6.

¹²⁶ Creada en 1752. Gil Novales, “El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español”: 9.

¹²⁷ Gil Novales, “El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español”: 4.

¹²⁸ Waisman, “La música en la América española”, 628.

¹²⁹ Turrent, *La conquista musical de México*.

instituciones femeninas, recintos donde, ya se dijo, se promovió la educación musical femenina. Llegando a este punto, se tratará de caracterizar y analizar la configuración de estas mujeres religiosas. Es decir, se pretenderá vislumbrar cómo fue el desarrollo del papel que ocupaban aquellas que aprendían y las que enseñaban música y cuál era su dependencia entre sí. Empezando por explorar la relación intrínseca que se mantiene entre la práctica litúrgica y la música, sin dejar de lado aquellas otras prácticas musicales no devocionales que pudieron llegar a darse dentro de estos espacios.

I.1. Las mujeres en el siglo XVIII: Europa y Nueva España

Antes de continuar, es preciso mencionar brevemente la situación en que se encontraban las mujeres en esta estampa dieciochesca. Por supuesto que hubo distintas realidades dependiendo del lugar en que se sitúe el análisis, la edad, la condición social o la etnia, sin embargo, la idea general del papel asignado para las mujeres era el mismo: “Una mujer es una hija, una hermana, una esposa y una madre, un mero apéndice de la raza humana [...]”¹³⁰ en palabras de Richard Steele, ensayista del siglo XVIII.

Esto se observa al unísono —al menos en el caso que se estudia, es decir, en Occidente— ya que, sin importar mucho de qué localización geográfica se hable, las mujeres permanecían bajo el cuidado legal de su padre en primera instancia, y habiéndose casado, del marido. Y aunque el matrimonio se hubiera concretado “celestial”, de cualquier forma, se permanecía al cuidado del clero masculino. Por otro lado, del enlace nupcial terrenal se esperaba descendencia, —aunque se entiende, hubo otros escenarios—, completando así el rol que se esperaba cumpliera una mujer en la vida adulta.

¹³⁰ Citado en Olwen Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, en *Del Renacimiento a la Edad Moderna (Historia de las mujeres 3)*, Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot (España: Taurus, 1991), 19.

I.1.1. Matrimonio, dote y sistema económico

Si bien, existen ciertas discrepancias entre autores¹³¹ sobre la situación jurídica específica de los sexos para el caso mexicano colonial, es notable una constante entre los matices de los argumentos y es que el derecho hispánico se inclinaba siempre a favor de los hombres.

Por ejemplo, dice Muriel que, cuando de herencias se trataba, los títulos, mayorazgos y la primogenitura siempre se anteponía a los varones. Las mujeres eran vistas como menores de edad y tenían que permanecer bajo la tutela del padre mientras se estuviera soltera,¹³² como ya se dijo. Por otro lado, hay quienes sostienen que, tanto hombres como mujeres, luego de cumplir la mayoría de edad —que era de 25 años— obtenían la emancipación y quedaban libres de administrar sus propiedades, elegir su domicilio, celebrar contratos o entablar litigios, por ejemplo. También se dice, había otros casos donde, siendo mayores de edad, hijos e hijas permanecían bajo el seno paterno.¹³³

Empero, prevaleció una marcada distinción —quedando en segundo plano el ser o no mayor de edad y estar emancipado, tener tutor o permanecer bajo la observancia paterna—, puesto que la participación de las mujeres en ciertas actividades estaba negada. Por ejemplo, en la Nueva España no podían ocupar cargos públicos, votar, ser tutoras, adoptar, ser jueces ni abogados. Es decir, ninguna actividad que supusiera una suerte de gobierno.¹³⁴

Varios eran los factores que en conjunto determinaban los alcances legales individuales de cada mujer. Por esta razón, el estado civil de las mujeres fue muy importante ya que les podía conferir más o menos derechos. Aquellas que quedaban viudas, podían comparecer frente a los tribunales y lograr que se les cedieran los derechos de administrar sus propiedades. Si se mantenían solteras, como ya se dijo, en algunos casos tenían que permanecer bajo el cuidado paterno o de algún tutor; aunque también, con frecuencia, se

¹³¹ Silvia M. Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857* (México: Siglo XXI Editores, 1988), 74-76 en Marcela Tostado Gutiérrez, “Situación jurídica”, en *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas (Colección Divulgación. Volumen II. Época Colonial)* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991), 68.

¹³² Muriel, “Las mujeres en la América hispana”, 16-17.

¹³³ Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México* en Tostado Gutiérrez, “Situación jurídica”, 68.

¹³⁴ Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México* en Tostado Gutiérrez, “Situación jurídica”, 69.

encontraban al borde de la pobreza.¹³⁵ Para las casadas, que podría entenderse como un punto medio, quedaban bajo la dependencia legal de su marido, pero se entiende que podía existir cierta flexibilidad de acciones frente a las posibles restricciones de aquellos.¹³⁶

Era pues, una importante obligación social para los padres darles estado a sus hijas, es decir, procurarles matrimonio, y como puede intuirse, este podía ser eclesial o terrenal.¹³⁷ También tenían que proporcionarles una dote adecuada para concretarlo, es decir, asegurarles un futuro. La dote consistía en el pago de cierta cantidad de dinero, dependiendo de la posición social de la “doncella”, hacia su futuro marido. Permitiendo tener un sustento para la nueva familia y asegurando que se mantuviera o incluso, que se elevara el estatus social de la futura esposa y su familia. Con este pago se pretendía regular el aspecto económico del lazo matrimonial desde ambas partes.¹³⁸ Cabe decir que, por lo general, las mujeres no solían casarse con alguien por debajo de su estatus en la sociedad.¹³⁹

En Europa se observó un fenómeno llamado “vínculo de dote”, surgido entre madres e hijas y consistente en que las primeras destinaban parte de las ganancias de su trabajo a un fondo de ahorro con la finalidad de garantizarle a las segundas, una dote que les permitiera obtener un buen matrimonio.¹⁴⁰

En la ciudad de Querétaro, como en muchas otras, la mujer era quien otorgaba este pago. En ocasiones —las menos—, los hombres correspondían esta acción con un regalo en virtud de su nobleza y virginidad. A este obsequio se le llamaban arras, que, en comparación con las dotes, parecían insignificantes. La administración de la dote le competía al marido según la ley española y al momento de casarse, era necesario que el marido emitiera una carta de dote, donde confirmaba que la había recibido. Esto era importante pues, de fallecer el marido,

¹³⁵ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 173.

¹³⁶ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 160.

¹³⁷ “Dar estado: dicho del padre o de la madre de familia, o de quien hace sus veces: colocar a los hijos en el estado eclesiástico o en el matrimonio” recuperado de Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 117.

¹³⁸ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 161.

¹³⁹ Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 37.

¹⁴⁰ Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 56.

les permitía administrarla para su sustento.¹⁴¹ En Querétaro se sabe que las mujeres tenían un control importante de su dote pues los maridos no tenían permitido arrendar o realizar cualquier negocio con las propiedades de su esposa sin su consentimiento. Por otro lado, en cuanto a las arras, éstas le pertenecían enteramente a la mujer y, en caso de fallecer, estas estaban destinadas a sus herederos.¹⁴²

El pago de dote era un aspecto económico obligado tanto para el matrimonio como para el ingreso a un convento. Representaba una obligación social y las familias con mayor número de hijas en ocasiones se vieron en complicaciones.¹⁴³ Por esta razón, generalmente se le daba prioridad a dar estado a la hija mayor.¹⁴⁴ Algunas veces, se echaban mano de parientes para poder lograr el cometido; más comúnmente, lo hacían las mismas mujeres de la familia, como las tías maternas.¹⁴⁵ Los pagos en la ciudad de Querétaro iban desde los 200 pesos hasta los 24 000,¹⁴⁶ dependiendo mucho de la posición social de cada familia, así como del número de hijas, pues se repartía la riqueza.¹⁴⁷

Mientras duraba el matrimonio, el trabajo remunerado de ambas partes, así como las propiedades compradas en conjunto o las rentas de algún inmueble —sin importar la pertenencia original de ella o él—, era propiedad común: los “bienes gananciales”. Éstos eran administrados por el marido y, si su esposa trabajaba, también era él quien administraba su ganancia, pudiendo llegar a disponer del sueldo completo sin su consentimiento.¹⁴⁸ Sin embargo, frente a estos escenarios de posible abuso, la ley española consideraba algunas disposiciones que garantizaban la seguridad económica de las mujeres prohibiendo que las

¹⁴¹ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 162-163, 167.

¹⁴² Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 162.

¹⁴³ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 162.

¹⁴⁴ Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 37.

¹⁴⁵ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 164.

¹⁴⁶ Información obtenida del cuadro No. 24 realizado por John C. Super, *Importe de las dotes en Querétaro, 1590-1713* en Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 264.

¹⁴⁷ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 162.

¹⁴⁸ Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México* en Tostado Gutiérrez, “Situación jurídica”, 71-72.

esposas cedieran legalmente la totalidad de sus derechos económicos insertos en la dote, las arras y los “bienes parafernales”¹⁴⁹ por medio de las Leyes de Toro.¹⁵⁰

Los matrimonios permitían que se perpetuaran y aseguraran lazos económicos entre familias. Estos muchas veces influían directamente en la elección de socios para negocios, obtención de créditos o las compra/ventas de mercancías. Esta costumbre perduró con gran fuerza hasta entrado el siglo XVIII, donde se sabe que, tanto pobres como ricos, empezaron a casarse sin hacer el pago de dote. Sin embargo, por algún tiempo, la situación de poder encontrar a algún pretendiente que tuviera la solvencia económica deseada no fue favorable y, durante el siglo XVII fue común que se buscaran pretendientes incluso fuera de la localidad.¹⁵¹

I.1.2. Trabajos remunerativos

Pocos fueron los medios de subsistencia de las mujeres en esta época, y mayormente su riqueza dependía de lo heredado por su familia y las alianzas económicas gestadas por el matrimonio, como se ha podido ver. Sin embargo, hubo algunos contados espacios donde las mujeres pudieron desarrollarse económicamente y aportar de esta manera, un poco de sustento para sí. Esto último aplicaba expresamente para aquellas pertenecientes a las clases trabajadoras, es decir que la búsqueda de un ingreso era necesario y esto no significaba que por ganar parte de su mantenimiento fuera a cobrar, en proporción, independencia.¹⁵²

Para este sector femenino en Europa, por ejemplo, se observó que el 80% de las jóvenes campesinas abandonó su hogar desde los doce años para buscar ganancias que les permitieran ahorrar: para su futuro casamiento y alimento a sus padres, al tiempo que generaba habilidades para atraer marido. Las actividades mayormente dominadas por estas mujeres

¹⁴⁹ Los *bienes parafernales*, eran aquellas aportaciones realizadas post enlace matrimonial de parte de la mujer, como herencias o donaciones que llegaran a hacerle, y estas eran las únicas pertenencias que podían llegar a ser administradas por ella, aunque, similar al debate entre los alcances legales por la mayoría de edad, existieron varios escenarios donde sí se les permitía o no administrarlos. Referencia completa en Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México* en Tostado Gutiérrez, “Situación jurídica”, 72.

¹⁵⁰ Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México* en Tostado Gutiérrez, “Situación jurídica”, 72.

¹⁵¹ Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, 164-166.

¹⁵² Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 19-20.

eran las que aprendían por instrucción de su madre como parte de su quehacer cotidiano, como la costura, el cuidado de niños menores y tareas agrícolas sencillas.¹⁵³

Por ello, el trabajo de servidumbre para algunas de ellas fue recurrente, buscado primero en granjas cercanas a su hogar y en ocasiones, teniendo qué desplazarse a zonas urbanas. Las aspiraciones que podían llegar a tener una vez dentro de este tipo de empleos era el ascenso que les permitía dejar atrás tareas fatigosas o monótonas. Sin embargo, las ideas que gobernaban al final del siglo XVIII empezaron a exigir que las jóvenes mujeres en esta posición supieran, además de las habilidades básicas antes descritas, leer y escribir.¹⁵⁴

Para otras muchachas, el trabajo de servidumbre era sustituido por la reclusión en un hogar haciendo labor textil, como parte del quehacer de las industrias textiles, es decir, en la fabricación de telas, o, en su defecto, como costurera en negocios de ropa.¹⁵⁵

En la Nueva España una de las formas en que podían ganar dinero fue mediante la herencia recibida de bienes inmuebles,¹⁵⁶ a veces en forma de mayorazgos,¹⁵⁷ otras, en forma de mercedes reales.¹⁵⁸ Y también sucedió que, con frecuencia, muchas mujeres pasaron a ser la cabeza de negocios familiares, al quedar viudas o suceder a su padre. Hubo así quienes se dedicaron a la ganadería, al comercio o a la carnicería, como ciertas indias cacicas. Siendo las labores agrícolas, el trabajo de hilado, tejido y el desempeño en los obrajes, parte del quehacer laboral femenino indígena.¹⁵⁹

¹⁵³ Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 21.

¹⁵⁴ Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 26.

¹⁵⁵ Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 28 y 32.

¹⁵⁶ Muriel, “Posibilidades económicas y medios de vida de la mujer novohispana”, en *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974), 41.

¹⁵⁷ “Rigurosamente [...] el derecho de suceder el primogénito en los bienes, que se dexan [sic.] con la calidad de que se hayan de conservar perpetuamente en alguna familia: y por extensión se llama Mayorazgo qualquier [sic.] derecho de suceder en bienes vinculados, por via [sic.] de fideicomiso o otra disposición, conforme a las reglas prescritas por el Fundador.” Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

¹⁵⁸ Una *merced real* era: “Durante la Colonia, adjudicamiento de tierras, rentas o títulos nobiliarios por parte del rey a algún súbdito en Nueva España, como premio a sus servicios o como mero favor real. Consultado en Diccionario del Español de México, El Colegio de México. <https://dem.colmex.mx/ver/merced>

¹⁵⁹ Muriel, “Posibilidades económicas”, 41-42.

Por otro lado, se fomentó la enseñanza de las denominadas “labores de manos” entre las mujeres ya que, de esta forma, podían garantizarse una ayuda en su sustento. Aprendían pues a hilar, tejer, bordar, confeccionar piezas de ornato para las casas con chaquira, canutillo, cuentas y flores de tela, papel, cera y conchas. Esto se procuraba como parte de la educación en las escuelas femeninas.¹⁶⁰

El desempeñarse como maestra fue también uno de aquellos oficios. Como se verá más adelante, las había dentro de los conventos y beaterios, así como aquellas que trabajaban de forma privada y eran llamadas de “amigas”.¹⁶¹ Otro de los quehaceres promovidos entre las mujeres fue el de la música. Por supuesto que esto no aplicaba para el total del sector femenino. Generalmente, aquellas que se encontraban en un sector social privilegiado podían acceder a otro tipo de conocimientos más allá de saber leer, contar y escribir. Sin embargo, como se verá más adelante, algunas de las que aprendían pertenecían a sectores trabajadores, teniendo por tanto que no sólo se estudiaba la música como adorno, sino porque ésta “les permitía ejercer uno de los pocos oficios [...] [con] una actividad redituable.”¹⁶²

I.2. La educación y las instituciones femeninas novohispanas

Después del encuentro de los mundos en 1492 y con la intención de traer una réplica de España a América, se hizo necesario todo esfuerzo en los ámbitos religioso, económico, cultural, social, legislativo y judicial para lograrlo. Si bien las mujeres no tuvieron cabida o participación directa en cada uno de estos aspectos, formaron parte importante del plan. Esto se presume pues, desde el tercer viaje de Colón, la reina Isabel la Católica ordenó incluir entre la flota a treinta mujeres.¹⁶³ La importancia de su adhesión desde tan pronto se debió, en opinión de Muriel, a que en ellas recaería la expansión de los valores esenciales de la cultura Occidental católica.¹⁶⁴ Este era un cargo que correspondía a las mujeres en toda Europa y la “calidad” de madre —según las expectativas y juicios valorativos sociales de esa

¹⁶⁰ Muriel, “Posibilidades económicas”, 43.

¹⁶¹ Muriel, “Posibilidades económicas”, 42.

¹⁶² Muriel, “La música en las instituciones femeninas existente”, 223.

¹⁶³ José María Ots Capdequí, *El Estado español en las Indias*. (México: El Colegio de México, 1941), 207. Citado en Muriel, “Las mujeres en la América hispana”, en *Los recogimientos de mujeres*, 14.

¹⁶⁴ Muriel, “Las mujeres en la América hispana”, 13.

época— daba como resultado la misma “calidad” de hijos, es decir que, si la madre era virtuosa tendría hijas e hijos virtuosos.¹⁶⁵

Tal parece que el papel que algunas mujeres indígenas debían tomar en sus propios entornos era muy similar al modelo europeo. Así lo observó fray Bernardino de Sahagún para el caso de la Nueva España, donde notó que el ideal femenino estaba en que las esposas fueran honradas, respetuosas y fieles con sus maridos, generosa con los necesitados, amorosas, trabajadoras, pacíficas y buenas gobernadoras de sus hogares.¹⁶⁶ Por otro lado, fray Luis de León postulaba en su breve tratado *La perfecta casada* en el siglo XVI, algunas recomendaciones para las mujeres españolas, donde se puede ver que compartían posturas, pues igualmente se esperaba que fueran honradas, fieles a sus esposos, que estuvieran a cargo de la organización de la casa, no debía ser ociosa y tenían que saber hilar, tejer, etc.¹⁶⁷ Este paralelismo, observa Josefina Muriel, se condensa en que, tanto indios como españoles, procuraron la protección de sus mujeres para evitar que se convirtieran en “vagas deshonoradas”, teniendo como solución al unísono el encierro y el trabajo.¹⁶⁸ Esto actúa en congruencia con las habilidades femeninas desarrolladas al interior de los hogares.

En resumen, es de esta necesidad de protección y tutela —considerando todo lo dicho hasta ahora— que surgen las instituciones femeninas. Claro que, dependiendo de la zona se llamaron diferente y tuvieron rasgos característicos particulares, sin embargo, el espíritu ilustrado y el sentimiento colectivo que empezaba a expandirse sobre la educación como una herramienta para garantizarse una mejor vida era palpable en el mundo Occidental y esto no dejó fuera el ámbito femenino.

Por mucho tiempo, como se puede intuir, los saberes mujeriles se limitaban a las cuestiones prácticas del hogar y su primera, y tal vez, única maestra, habría sido su madre. Sin embargo, las necesidades fueron cambiando paulatinamente, quizá, como sugiere Sonnet,

¹⁶⁵ Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, 55.

¹⁶⁶ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España*. (México: Editorial Pedro Robredo, 1938), 217-132. Citado en Muriel, “Las mujeres en la América hispana”, 15.

¹⁶⁷ Fray Luis de León, *La perfecta casada* (Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1898). Citado en Muriel, “Las mujeres en la América hispana”, 15.

¹⁶⁸ Muriel, “Las mujeres en la América hispana”, 15-16.

por cuestiones tan cotidianas como el compartir temas de conversación, entre las que viven adentro, en el hogar, y los que vienen de fuera, a él. Sea como fuere, para este periodo los saberes esenciales para las y los “iniciados” eran leer, escribir y contar, tomando en cuenta, por supuesto, a la dupla “posición social- sexo”. El primer elemento porque, es de esperarse, que aún con los esfuerzos, no podían acceder a la educación la totalidad de las mujeres. Y el segundo, porque la educación que recibían las que sí podían, era vigilada y controlada. Sin embargo, es notorio el impulso a favor de la educación femenina desde el siglo XVI con obras que pusieron en debate esta cuestión, como la publicada por Juan Luis Vives, “De la institución de las mujeres cristianas” o Erasmo de Róterdam con reflexiones a favor de la educación de las niñas en sus “Coloquios”.¹⁶⁹

Otra situación que marcó el rumbo de la educación en este siglo fue sin duda la Reforma y la Contrarreforma. Esto, pues la traducción de la Biblia a lengua vulgar conllevaba también la necesidad de saber leer y escribir, tanto de hombres como de mujeres. Como respuesta, el Concilio de Trento impulsó la enseñanza para adultos y niños por medio de la predicación, las misiones y la catequesis, considerando dentro de, la alfabetización mínima requerida.¹⁷⁰ Más tarde, los reformadores católicos se dieron cuenta de las posibilidades que tenía el catequizar a las niñas, esto porque podrían llegar a ser madres en el futuro. Ellas se encargarían, por primera instancia, de la educación de sus hijos, de formar nuevos cristianos, de propagar las ideas y tradiciones católicas. De aquí se reconoce el impulso que se les dio a las instituciones femeninas que, además, eran instituciones religiosas en la Nueva España, por ejemplo. Tales fueron los conventos, beaterios, colegios y recogimientos.

Pero estas instituciones no llegaron de inmediato. La necesidad de buscar una educación, tanto para mujeres como varones en la Nueva España en un principio, estuvo dirigida hacia la implementación de patrones culturales, es decir, se buscaba la integración de los individuos dentro de su sociedad. Además de que la educación a la que se podía aspirar dependía fuertemente del grupo social al que se perteneciera, es decir que, aunque llegó el tiempo en

¹⁶⁹ Martine Sonnet, “La educación de una joven”, en *Del Renacimiento a la Edad Moderna (Historia de las mujeres 3)*, Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot (España: Taurus, 1991), 134-136.

¹⁷⁰ Sonnet, “La educación de una joven”, 136-137.

que se erigieron conventos y colegios, no todos los grupos de mujeres pudieron acercarse a aprender, ni no en todos los sitios y en todos los tiempos se llegó a enseñar lo mismo.¹⁷¹

Antes incluso de la fundación del primer convento femenino en la Nueva España (La Concepción), se había logrado primero, la organización de pequeños grupos de niños y niñas indígenas que se congregaban diariamente en las iglesias para recibir lo que se consideraba más importante: el catecismo. Por algún tiempo, los niños hijos de los indios principales recibían, además de la enseñanza de la religión, lecciones de lectura, escritura y canto. Las niñas también comenzaron a recibir instrucción, en ocasiones de los mismos niños más avanzados, demostrando ser muy capaces y afines a los actos de devoción, de suerte que llegó el tiempo en que ellas mismas solventaron los papeles de maestra.¹⁷²

Como se mencionaba líneas arriba, la concepción que se tenía del papel que debían ocupar las mujeres, en el hogar, no difería mucho entre lo que los indígenas ya creían y fomentaban, y lo que los españoles consideraban. En la educación femenina en la Nueva España, por tanto, preponderaron los conocimientos relativos a las labores domésticas, como el tejido, bordado y la costura (parte del modelo español), además de los conocimientos sobre la religión. Llegó así el tiempo en que la población femenina comenzó a demandar la necesidad de la erección de internados femeninos donde enseñaran maestras traídas desde la Península. A esta solicitud se le añadió un requisito más: que las mujeres seleccionadas tuvieran qué ser religiosas. Cumplido este aspecto, se esperaba que las educandas pudieran terminar sus estudios listas para casarse, es decir, para formar una familia bien instruida en la fe y poder además llevar una vida honesta, una buena forma de vivir.¹⁷³

Como ya se ha expresado antes, los conventos y beaterios fueron espacios de comunión con Dios. Las inclinaciones por elegir este estado de vida pudieron ser variadas, pasando desde la mera vocación, peticiones familiares, no encontrar algún joven con el caudal deseado o hasta aspiraciones intelectuales. Las monjas, en la mayoría de los casos, provenían de

¹⁷¹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana* (México: El Colegio de México, 1987), 7-9.

¹⁷² Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España*, 69-70.

¹⁷³ Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España*, 74-82.

familias acomodadas y cumplían con el requisito indispensable de limpieza de sangre, es decir, provenir de familia española, criolla o de la nobleza indígena.¹⁷⁴ Los votos perpetuos realizados por estas religiosas eran los de obediencia, pobreza, castidad y clausura. En otro escenario, donde las interesadas no podían cumplir ni este requisito ni el pago de dote para su ingreso y manutención, se vieron en la necesidad de crear beaterios. Otra diferencia entre ambos espacios radica en el aspecto de la clausura, puesto que, las beatas, no tenían la obligación de permanecer encerradas.¹⁷⁵

Con frecuencia, tanto en los beaterios como en los conventos, se tenían niñas educandas. Esto empezó a tomar mayor relevancia y, con el paso del tiempo, algunos beaterios se convirtieron en colegios. Esto se observa como consecuencia del cambio de ideales en la corona, pues los borbones dieron preponderancia a la educación promoviendo, por tanto, que estas instituciones sacras tuvieran mayor utilidad a sus ojos: algo extra a la búsqueda de la excelencia espiritual y comunión con Dios. En estos espacios se recibían principalmente a niñas y jovencitas para su formación, no sólo en la doctrina cristiana, sino también en actividades propias del sexo femenino, como bordar, coser y, en fin, lo necesario para convertirse en una buena esposa y madre ejemplar o una religiosa virtuosa.¹⁷⁶

En los recogimientos, a diferencia de los tres anteriores, estaba permitido una mayor variedad de mujeres: viudas, casadas, mujeres desamparadas con o sin hijos, “doncellas inocentes”, “solteras con experiencias” y prostitutas.¹⁷⁷ En general, aceptaban a cualquier mujer que necesitara ayuda.

¹⁷⁴ Lavrin, *Las esposas de Cristo*, 75.

¹⁷⁵ La clausura fue una distinción otorgada a las monjas, discutida y aprobada en el Concilio de Trento. Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”, 72.

¹⁷⁶ Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México*. Citado en Tostado Gutiérrez, “Se reconoce, al fin, la utilidad social de las mujeres”, 60.

¹⁷⁷ Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, en *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974), 97.

I.3. La música

El siglo XVIII Occidental fue un conglomerado de estilos artísticos. En esta época se vio el ocaso del Barroco, el surgimiento del Rococó y se albergaron los movimientos del Neoclásico y el Romántico. La predominancia de uno u otro fue visible por zonas geográficas, aunque también llegaron a influir las creencias religiosas. Esto quiere decir que tomó relevancia el hecho de que un país fuera protestante o católico. Así, por ejemplo, los ingleses arroparon “el buen gusto” de los clásicos griegos perpetuando el estilo desarrollado en el Renacimiento italiano y surgiendo así el Neoclásico. Mientras que, por otro lado, la Europa católica se embelesaba con mundos de exuberante fantasía al interior de sus templos y palacios barrocos.¹⁷⁸ Al mismo tiempo había quienes se inclinaban por arropar visiones pastoriles de ensueño donde no faltaba la gracia y la galantería propios del Rococó.¹⁷⁹ Quedaban otros más que, habiendo acuñado recién el concepto de “estilo”, se dejaron guiar por un espíritu impregnado de nostalgia, añorando viejas construcciones, por ejemplo, del gótico medieval y dejando entrever así los inicios del periodo Romántico.¹⁸⁰

Lo anterior, hablando de las inclinaciones arquitectónicas y pictórico-escultóricas. Sin embargo, el complejo escenario descrito hasta ahora no dista mucho del panorama musical que se vivió en este siglo. *Grosso modo*, musicólogos como Carl Dahlhaus y James Webster hicieron aportaciones que permitieron esclarecer el quehacer musical dieciochesco al derribar ciertas ideas, tales como la vieja creencia de que los estilos compositivos avanzaron lineales y en congruencia con las características propias de los estilos artísticos antes mencionados (Renacimiento, Barroco, Rococó, Clásico, Romántico) o aquella que decía que, con la muerte de Johann Sebastian Bach en 1750, se daba por terminado el Barroco musical.¹⁸¹

¹⁷⁸ Ernst Hans Gombrich, *La Historia del Arte* (México: Editorial Océano de México, 2007), 457-460.

¹⁷⁹ Gombrich, *La Historia del Arte*, 454.

¹⁸⁰ Gombrich, *La Historia del Arte*, 476-477.

¹⁸¹ Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 32.

Webster observó un siglo muy extenso, pues algunos aspectos del desarrollo musical se encontraban vinculados tanto al siglo anterior, como al próximo.¹⁸² Se distinguieron así, tres etapas:

SIGLO XVIII		
Barroco tardío (1670-1720)	Estilo galante y clásico (1720-1780)	Moderno estilo vienés (1780-1830)

Cuadro 1. División temporal y estilística observada en la música europea durante el siglo XVIII.¹⁸³

El estilo barroco, musicalmente hablando, fue asociado a los calificativos de atrevimiento, aspereza e incoherencia. Para el filósofo Rousseau, la música barroca podía describirse como aquella música donde “la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es dura y artificial, la entonación es torpe y el movimiento constreñido”. El principio estético de este estilo fue conseguir que la música lograra expresar estados afectivos para mover las pasiones de quien escuchaba. Así como hacer marcadas diferencias entre los *pianos* y *fortes* (suaves y fuertes, o poca o mucha intensidad sonora); los *solos* y *tutti* (un instrumento o voz solista y toda la orquesta o voces); la música rápida y lenta; o los juegos de alternancias entre los distintos “colores” vocales y/o instrumentales (variación en la utilización de los instrumentos y voces).¹⁸⁴

También es en este periodo donde el bajo (la “voz”, entendida como la línea melódica más grave o instrumento musical más grave al cual era encomendada dicha línea melódica) tomó un papel fundamental, al que se le empezó a vincular también la armonía con la aparición del bajo cifrado (o bajo continuo), surgiendo así el concepto de acompañamiento. Esto se escribió así principalmente para instrumentos como el clavecín, el órgano, la *viola da gamba*, el laúd

¹⁸² Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 33.

¹⁸³ Cuadro de elaboración propia con lo expuesto en Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 32-33.

¹⁸⁴ “El Barroco”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 158.

o la tiorba.¹⁸⁵ Esta característica del bajo continuo, como se verá más adelante, estuvo muy presente en el convento de Santa Clara de Jesús, aunque específicamente debió haberse tocado en instrumentos de teclado: órgano, clavecín y más tarde, piano.

Por último, derivado del escenario de la Contrarreforma, los compositores de música eclesial se inclinaron por tomar a su favor la expresión de los afectos para conseguir acrecentar el fervor religioso entre los fieles escuchas surgiendo así los “oratorios” musicales, tipo de obra que puede equipararse a la ópera como su contraparte secular. Los oratorios son obras sacras grandes, con partes para solistas, coro y orquesta, donde se tratan temas eclesiales, pero no forman parte de la liturgia ni son concebidas para interpretarse de forma teatralizada, sino en concierto.¹⁸⁶

El estilo galante fue aquel relacionado con el Rococó. Se le relacionó con los ideales ilustrados de claridad y naturalidad, por esto, la música “elegante” de este periodo se caracterizó por tener melodías con acompañamientos simples, es decir, fue música más ligera, complaciente y atractiva, volviéndose, por tanto, más superficial.¹⁸⁷

Por otro lado, el periodo Clásico aún es tema de discusión entre los musicólogos. Se considera que el estilo galante o Rococó también es “preclásico”, y que sentó ciertos elementos para que pudiese despegar el Clásico, que empezó a vislumbrarse cerca de 1730. Hasta 1770-1780 es considerado “alto” Clasicismo a la música escrita por Pergolesi, C. P. E. Bach, J. C. Bach y Hasse. Sin embargo, la cúspide de este periodo estuvo en manos de Mozart, Haydn y Beethoven, considerados los mayores exponentes y desarrolladores del “estilo vienés”. Las características compositivas observables en este periodo son patrones simétricos en la estructura de sus frases musicales, armonías cadenciales y líneas de bajo estáticas. También es en este momento que se desarrolla la forma sonata.¹⁸⁸ Los muros en los conventos femeninos no impidieron que llegaran muestra de esta forma tan popular en el

¹⁸⁵ “El Barroco”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 159.

¹⁸⁶ “El Barroco” y “Oratorio”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 160 y 1115.

¹⁸⁷ “*Galant*”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 641.

¹⁸⁸ “La época clásica”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 323-325.

ambiente musical secular. Al menos hay un par de ejemplos encontrados para el convento de clarisas queretanas, como también se mencionará más adelante.

Durante el siglo XVIII, la ópera seria italiana ocupó un puesto protagónico y se extendió por las cortes europeas desde la segunda y tercera década del siglo. Y desde la sexta década, se fomentó la ópera *buffa* o ópera cómica. Por otro lado, autores contemporáneos como Johann Mattheson (1681-1764) distinguía la música hecha en dos categorías diferentes de estilos, la primera, definida por el lugar en donde se interpretaba: iglesia, teatro o cámara, y la segunda, por su identidad nacional: italiana, francesa o alemana.¹⁸⁹

Pese a este aparente orden y coherencia de la música hecha en el viejo continente, no debe olvidarse que cada territorio vivió también sus propios procesos musicales. Para el caso de la música en España, los estudiosos del tema han acotado que es muy difícil hacer encajar el desarrollo de la música hispánica en los “moldes” de lo que sucedió en el resto de Europa. Esto, ya que se ha distinguido en el repertorio español un estilo barroco musical que tomó como bases repertorio sacro del siglo XVI, que preponderó a lo largo del XVIII y que prevaleció aún en el XIX.¹⁹⁰

I.3.1. Música para las mujeres en los programas de educación y su rastro visible en la sociedad

La música y las mujeres han compartido un estrecho vínculo a través de varios siglos. Las huellas de esta relación son visibles dentro de los programas de estudio femeninos. Como ya se dijo, el fomento de la educación para las mujeres estaba dirigido, en un principio, a las tareas del hogar, para luego pasar a involucrar a la formación en catecismo, la lectura, la escritura e incluso, la aritmética básica para hacer cuentas; todo esto, respondía a un fin útil palpable al juicio de la época. Sin embargo, una característica que empezó a volverse una constante fue la educación complementaria que servía como “adorno”. Dentro de estos aprendizajes se encontraba la música. Ejemplos de ello los hay en Europa y desde luego, en América.

¹⁸⁹ Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 32-33.

¹⁹⁰ Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 35.

Desde que los reformadores católicos comprendieron la relevancia que podía tener una niña —futura madre— dentro del proceso de reconquista moral y religiosa en la sociedad Occidental en el siglo XVI, se consolidó el impulso a la educación femenina, contemplando, al menos, la lectura y el catecismo. Con esto, el privilegio de pocas empezó a alcanzar a otros estratos sociales abriéndose oportunidades en escuelas de caridad. Esto propició a su vez que a lo largo del siglo XVII se expandieran las escuelas por Europa, organizadas por congregaciones de religiosas o incluso, por mujeres devotas pero laicas.¹⁹¹

Debido a la creciente propagación de escuelas para niñas, numerosos géneros literarios pusieron en discusión la pertinencia de la educación femenina, sus alcances y limitaciones, obteniendo toda clase de posturas. Sin embargo, algunos de los escritos lograron resonar más que otros, como el de Mary Astell: *A Serious Proposal To The Ladies*, publicado en 1694 donde la autora hace un llamado a las mujeres para que tomen conciencia de las posibilidades inexploradas e inexploradas por la falta de educación. Así mismo, lamenta que las obligaciones domésticas y familiares impuestas a las mujeres imposibiliten las aspiraciones intelectuales de sus congéneres.¹⁹²

Todo esto tuvo repercusión, puesto que la continua reflexión en torno a la educación femenina dio como resultado que se hicieran propuestas pedagógicas sobre lo que podía ser práctico en la instrucción de las mujeres, preponderando, por supuesto, aquellos saberes útiles en el ámbito familiar y doméstico. En otras palabras, decía el teólogo François Fénelon, el fin más importante que debía perseguir la educación femenina era que la infanta adquiriera los saberes necesarios para volverse una buena esposa o religiosa.¹⁹³

Con todo este contexto previo, se puede empezar a encontrar ejemplos de escuelas de religiosas o devotas laicas en el siglo XVII, donde empezaron a proponer, dentro de sus

¹⁹¹ Como Mary Ward en Inglaterra; Jeanne de Lestonnac en Francia, quien tuvo repercusión incluso en el Sur de América; o las señoras Acarie y de Sainte-Beuve, Jeanne de Chantal, Alix Le Clerc en Francia también. En Sonnet, “La educación de una joven”, 138.

¹⁹² Entre algunos otros de los textos se encuentran la comedia *Les Précieuses ridicules* de Jean-Baptiste Poquelin, “Molière” presentada en 1659; *Les Femmes savantes*, también de Molière, estrenada en 1672; o el tratado *De la igualdad de los sexos*, publicado en 1673 por Poullain de La Barre. En Sonnet, “La educación de una joven”, 139-140.

¹⁹³ Sonnet, “La educación de una joven”, 141.

programas de estudio, la inclusión de la música. Cabe decir que, antes de esto, la música figuraba mucho menos o era practicada con menos complejidades, por ejemplo, al interior de los conventos femeninos, al menos, así consta en algunos estudios sobre la orden agustina en España. Esto es, que se ha dejado constancia de que las religiosas se limitaban a utilizar el canto llano¹⁹⁴ (abordado en el siguiente subtítulo) en sus obligaciones litúrgicas cotidianas, o incluso, emplearan una entonación al recitar, no necesariamente con fines musicales.¹⁹⁵

Por otro lado, ejemplo de la adhesión de la enseñanza musical en instituciones femeninas para el siglo XVII es la *Maison Royal* de Saint-Cyr, fundada en 1686 por Madame de Maintenon, donde recibían alumnas de siete a diecinueve años. Dentro, se contemplaban cuatro cursos que se distinguían por colores según las edades (ver Cuadro 2).

CURSO	EDAD	MATERIAS
“Rojas”	7-10 años	Catecismo +Administración del hogar, trabajos de aguja
“Verdes”	11-13 años	Historia, geografía y música +Administración del hogar, trabajos de aguja
“Amarillas”	14-16 años	Francés, dibujo y baile +Administración del hogar, trabajos de aguja
“Azules”	17-19 años	Formación moral +Administración del hogar, trabajos de aguja

Cuadro 2. Cuadro que ilustra lo aprendido en la *Maison Royal de Saint-Cyr*¹⁹⁶

¹⁹⁴ “Canto llano”: “En su sentido más amplio se refiere a la música monofónica [...]”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 284. Monofonía: “Música que consiste en una línea melódica única, sin otras voces ni acompañamiento [...]”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 973.

¹⁹⁵ Bejarano Pellicer, “La música en los conventos femeninos agustinos del siglo XVII”, 725.

¹⁹⁶ Cuadro de realización propia con lo contenido en Martine Sonnet, “La educación de una joven”, 141-142.

Como se puede observar, en este primer ejemplo de programa, las niñas llevaban al menos tres años de educación musical y, aunque no se puede determinar con los datos proporcionados la cantidad exacta de horas por semana en comparación con el tiempo que debían dedicar al estudio de la historia o la geografía, podemos deducir que, al menos, la importancia del estudio de la música en este lugar se encontraba equiparado al estudio del francés, el dibujo, el baile, y las ya mencionadas historia y geografía.

En España, quienes han estudiado la incidencia entre la práctica musical y las mujeres durante el Siglo de Oro, apuntan que existe una escasez de documentos para profundizar en el tema. Se cree que esto es resultado de que las mujeres no solieran dedicarse a la música de forma profesional y que, por tanto, sus actuaciones fueran primordialmente efectuadas en el ámbito de la vida privada. Sin embargo, lo que se considera como un hecho es que la música también formaba parte de la educación femenina, sin importar el estrato social.¹⁹⁷

Opinaba el filósofo español, Miguel Sabuco Álvarez precisamente en el Siglo de Oro que la música era “[...] la cosa que más reconforta, y alegra y afirma el cerebro de las que hay fuera del hombre [...]”.¹⁹⁸ En una sociedad donde era bien valorada la santidad o “perfección e integridad de las costumbres”,¹⁹⁹ el ejercicio musical era compatible como medio para elevar el espíritu de una forma sana. Y al considerarse un conocimiento aceptable para el entendimiento femenino, se instó a incluir la enseñanza del canto y los instrumentos en la educación femenina hispánica.²⁰⁰

Así, se consideraba a la música una alhaja más que elevaba la belleza de aquellas mujeres que exhibían sus dones para buscar el favor de un casamiento exitoso. Se observa también, con mayor relevancia para la educación musical, que la diferencia entre los aprendizajes de las que vivían en una mejor posición social y las que estaban muy por debajo, radica en que

¹⁹⁷ Bejarano Pellicer, “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Vol. 3 (2014): 186-187.

¹⁹⁸ Miguel Sabuco Álvarez, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (Madrid: Imprenta de Domingo Fernández, 1728), 514. Citado en: Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España*, 33.

¹⁹⁹ “Santidad”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo VI (1739)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

²⁰⁰ Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España*, 33.

las primeras aprendían “con reglas” (solfeo, teoría musical), y las segundas, de forma oral (imitando).²⁰¹

En el siglo XVIII, por otro lado, la Ilustración jugó un papel importante en las aún constantes (y todavía más) reflexiones sobre la pedagogía, donde, además de las niñas, también empezaron a figurar los sordomudos o la gente del campo en las consideraciones pedagógicas. En Francia, nuevamente, el abad de Saint-Pierre escribió en la tercera década de ese siglo su *Projet pour perfectionner l'éducation des filles*, donde detalló un ambicioso programa de enseñanza para niñas y muchachos. En cuanto a las educandas, proponía que se instruyeran desde los cinco a los dieciocho años, y que se abordaran “todas las ciencias y todas las artes” (incluida la música, desde luego) con la finalidad de que las muchachas pudieran seguir y ser partícipes de las conversaciones masculinas.²⁰²

Para la segunda mitad del “Siglo de las Luces”, los debates y propuestas educativas se acrecentaron, llegándose a publicar, entre 1760 y 1790, un total de 161 obras que hablaron en este tenor. En total, el siglo XVIII arrojó cerca de 212 obras producidas. Nuevamente un ejemplo francés arroja muestras del interés por la inclusión de la música en los programas de estudio. Madame de Miremont publicó siete volúmenes entre 1779 y 1789 bajo el título de *Traité de l'éducation des femmes*, donde propuso que las niñas ingresaran a estudiar desde los siete años y que concluyeran el programa a los dieciocho. Lo que hizo diferente a este programa es que Madame de Miremont señaló que las educandas debían dedicar seis años aprendiendo su oficio. Entre las cosas que aprendían estaban: la religión, la danza, la música, las lenguas vivas, la literatura, la geografía, la historia y la ortografía.²⁰³

Sin embargo, pese a que el panorama lucía a favor del progreso por el progreso educacional femenino con todo lo dicho hasta ahora, autores tan relevantes como el propio Jean-Jacques Rousseau dejan ver en su propio discurso que los esfuerzos pedagógicos estuvieron encaminados a servir a los hombres —aunque no por ello se desestiman los esfuerzos que algunas mujeres pusieran para perseguir nuevas oportunidades intelectuales,

²⁰¹ Bejarano Pellicer, “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro”: 186-187.

²⁰² Sonnet, “La educación de una joven”, 142-143.

²⁰³ Sonnet, “La educación de una joven”, 143-144.

como la ya mencionada Mary Astell—. Según Rousseau, las mujeres estaban para “complacerlos, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, criarlos de jóvenes, cuidarlos de ancianos, aconsejarles, consolarlos, hacerles agradable y dulce la vida... [pues] éstos son los deberes de las mujeres en todas las épocas, y lo que han de aprender desde la infancia”.²⁰⁴

Todo parece indicar que el discurso empleado en el siglo XVIII sobre la utilidad de algunos saberes femeniles tuvo eco incluso en el siglo XIX. Esto se observa con la música, al volverse los hogares —el “lugar” de las mujeres—, espacio idóneo para la educación y tertulias musicales. Esto, ya que se mantenía la creencia de que las mujeres que aprendían música alegraban en la juventud el hogar paterno, y en el matrimonio, a su esposo e hijos.²⁰⁵

Los ilustrados españoles también pusieron en marcha planes de acción donde empezaron a considerar a las mujeres como parte de la sociedad laboriosa y productiva. Por esta razón se replantearon el tema de la educación femenina, aunque, según ha observado Margarita Ortega, esto, más que como una oportunidad de repensar las capacidades femeninas, los ilustrados en la península tomaron la situación con un fin utilitarista. A lo largo del Antiguo Régimen la educación femenina para las mujeres españolas se centró en la transmisión de valores considerados útiles para la sociedad de entonces (que giraban en torno a cubrir las necesidades del padre, marido e hijo), así como los saberes femeniles: cocina, bordado, costura, sin olvidar desde luego, las enseñanzas del catecismo.²⁰⁶

Para el caso de la Nueva España, Pilar Gonzalbo observa que, durante los 300 años de dominio español no es visible un “verdadero sistema educativo”, ni gestado o gestionado por autoridad alguna en particular. La forma en que se organizó, según lo que ha estudiado, es que fue de forma más o menos espontánea, de acorde a las necesidades de cada nivel

²⁰⁴ Sonnet, “La educación de una joven”, 144.

²⁰⁵ Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, Coordinado por Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 115.

²⁰⁶ Margarita Ortega López, “La educación de la mujer en la Ilustración española”, *Revista de educación (Universidad Autónoma de Madrid)*, Núm. Extra 1 (1988): 305-308.

educativo.²⁰⁷ Para el caso de las mujeres apunta que, de igual forma, la educación femenina no sólo se centró en las materias escolares, sino que también contempló las actividades cotidianas, como las labores del hogar. Esto pues, similarmente a lo ocurrido en Europa, el papel de las mujeres no estaba destinado a desempeñar tareas o trabajos que exigieran una preparación mayor en estudios superiores.²⁰⁸ Por otro lado, sumados a los saberes hogareños y la doctrina cristiana, se consideró también a la música como parte de la formación femenina para aquellas que permanecerían en “el siglo”. Sumado a lo anterior, la lectura, para aquellas que ingresarían al noviciado en algún convento.²⁰⁹

Hablando de otro sector femenino, fray Bernardino de Sahagún dejó constancia sobre la participación musical femenina realizada por las indígenas al observar que, al igual que en España, las niñas aprendían de sus madres a hilar, hacer de comer, tañer, cantar y bailar.²¹⁰ Sin embargo, en este aspecto de lo que más constancia se halla es del quehacer musical varonil.²¹¹

I.3.2. En la Iglesia: sonidos de devoción

Según la tradición popular, como ya se adelantaba, decía San Agustín de Hipona: *bis orat qui bene cantat*. Y es que el canto —parte del quehacer musical— ha acompañado a la liturgia cristiana católica por siglos, pues “[...] cumple una función sagrada, [...] es la expresión fónica de una actitud espiritual reflejada en los textos litúrgicos”.²¹²

²⁰⁷ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “El virreinato y el nuevo orden”, en *Historia mínima de la educación en México*, Coordinado por Dorothy Tanck de Estrada (México, D.F.: El Colegio de México, Seminario de la Educación en México, 2010), 42.

²⁰⁸ Gonzalbo Aizpuru, “El virreinato y el nuevo orden”, 59.

²⁰⁹ Gonzalbo Aizpuru, “El virreinato y el nuevo orden”, 59.

²¹⁰ Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España* (México: Editorial Pedro Robredo, 1938), 314. Citado en Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. 12.

²¹¹ Ver: José Antonio Guzmán, “Los primeros órganos tubulares en México”, *Anuario Musical*, Núm. 70, Enero-Diciembre, (2015) y Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música eclesiástica en el altépetl novohispano* (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021).

²¹² Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española. Vol. 1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”* (Madrid: Alianza Editorial, 2004). Citado en Lucero Enríquez Rubio, “El libro de coro: un artefacto para la celebración de la liturgia católica”, *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* (Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas), Núm. 221, Enero-Junio (2020): 77.

Dejó testimonio de esta unión indisoluble y temprana Tertuliano en su obra *De anima*, donde nos dice que en aquellas liturgias paleocristianas: “se leen las Escrituras, se ‘cantan’ los salmos y se pronuncia la homilía.”²¹³ Estos tres pasos representan el primer esquema de la liturgia católica y deja entrever la influencia judía dentro del rito.²¹⁴ De esta tradición judía se heredó también la “cantilación”, que más tarde derivó en el uso del canto como lenguaje solemne por excelencia de la Iglesia.²¹⁵ Ésta podría situarse entre el lenguaje hablado y el cantado, y respondió a la necesidad de las primigenias asambleas cristianas donde era imperante la transmisión clara de los textos bíblicos a aquellos que no sabían leer.²¹⁶

Con la caída del Templo de Jerusalén en el siglo I, se expandieron y diversificaron las tradiciones y repertorios musicales de la liturgia paleocristiana visigótica (o mozárabe), galicana, ambrosiana (o milanesa) y romana (o gregoriana).²¹⁷ Derivada de esta multiplicidad, se cree que el papa Gregorio I en el siglo VII ordenó se recopilaran y sistematizaran los escritos de estos cánticos cristianos primitivos. De aquí que al canto llano²¹⁸ también se le conozca como canto gregoriano.

Dos siglos más tarde, Carlomagno instauró el Sacro Imperio Romano-Germánico, ungido y coronado por el papa León III. Como parte de sus políticas de expansión y unificación, se procuró el uso de una misma liturgia, la de Roma, la gregoriana.²¹⁹ En la cual, sin poder determinarse hoy con certeza cómo ni en qué medida, quedaron insertos elementos de las liturgias hispánica, gálica y milanesa.²²⁰

²¹³ Quinto Septimio Florente Tertuliano, *De anima*, IX.4. El texto en su idioma original dice: *Iam vero prout scripturae leguntur aut psalmi canuntur aut allocutions proferuntur aut petitiones delegantur*, recuperado de Oliver Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*. (Vol. 15) (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2005), 99.

²¹⁴ A semejanza de la reunión sinagoga de la mañana del Sabbat. Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, 99.

²¹⁵ Valeria Fiszlelew, “La función de la escritura en la formación de la notación musical neumática”, *Cuadernos CANELA* (Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana), Vol. 31, (2020): 81.

²¹⁶ Fiszlelew, “La función de la escritura en la formación de la notación musical neumática”: 81.

²¹⁷ Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, 102-103.

²¹⁸ Canto llano: “En su sentido más amplio se refiere a la música monofónica y, de acuerdo con la tradición antigua, sin acompañamiento, de las liturgias cristianas de Oriente y Occidente. En su aplicación más específica, se refiere a los repertorios cantados de la cristiandad latina [...]”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 284.

²¹⁹ Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 285.

²²⁰ Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 77.

Es también a partir del siglo IX que la Iglesia empieza a buscar una forma de registrar por escrito lo que se cantaba con la finalidad de realizar una transmisión más fiel.²²¹ Cerca de 1030, el monje benedictino y teórico musical, Guido d'Arezzo, postuló en su *Aliae regulae* la noción de escritura sobre líneas y espacios, la utilización de letras para señalar la altura (claves o llaves),²²² y los nombres de las notas de la música occidental (*ut* —hoy *do*—, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*), estos últimos descritos en su *Epistola de ignotu cantu*.²²³

Todo este andar desembocó en la adopción y difusión del Misal (para la Misa) y del Breviario (para el Oficio) Romano en Europa Occidental, y como consecuencia, en América. Esta liturgia se corrigió y estableció en el Concilio de Trento, celebrado entre 1545-1563 y fungió hasta 1962.²²⁴ Todo este andar repercutió igual en la música, y en torno a estas dos liturgias (Oficio y Misa) surgieron ciertas formas musicales,²²⁵ como las partes invariables de la misa: *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis Deo*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*;²²⁶ o aquellas de la Liturgia de las Horas o el Oficio: antífonas, himnos y responsorios.²²⁷ La celebración de las liturgias se organizó y enriqueció pues, en torno al canto y a la ejecución, principalmente, del órgano tubular.²²⁸

I.4. Antecedentes sobre la promoción de la educación musical femenina: el Colegio de San Miguel de Belem como ejemplo institucional.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, desembarcó desde ultramar el joven Domingo Pérez de Barcia en busca de nuevos aires. De mente brillante y con sed de conocimiento, se apuntó para pasar de ser bachiller a jurista. También se acercó a la Iglesia al conformarse como hermano menor,²²⁹ pero por mucho tiempo mantuvo su vocación espiritual en segundo

²²¹ Fiszlelew, “La función de la escritura en la formación de la notación musical neumática”: 75.

²²² Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1055.

²²³ Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1428.

²²⁴ Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 77.

²²⁵ “Forma”: “Puede decirse que la forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical- alturas, ritmos, dinámica, timbres- para producir un resultado audible coherente. [...] En el contexto musical, la ‘forma’ no puede separarse del contenido.” Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 598.

²²⁶ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 78-79.

²²⁷ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 71.

²²⁸ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 76.

²²⁹ Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, 81.

plano pues su prioridad apuntalaba a ser doctor en leyes. Esto nunca se concretó, en cambio, un accidente con una escopeta y un amigo herido por causa suya, lo hizo replantearse el sentido que llevaba su vida. Luego de esto se preparó para ordenarse como sacerdote y por una serie de eventos coincidentes se halló frente a la posibilidad de socorrer a algunas mujeres desvalidas. Su superior le aconsejó entonces brindarles la mano y abrir un recogimiento.

Este fue el escenario que se le presentó a Domingo Pérez de Barcia, quien, desde un principio, tuvo la doble labor de aceptar entre las recogidas tanto a niñas como mujeres mayores, tal fue el caso de Isabel de Lindes y su pequeña hija, Antonia de Lindes.²³⁰ Es decir, que esto propició que se contemplara desde un principio la educación de las más jóvenes y el refugio de las mayores.

El recogimiento estuvo impregnado de los ideales de su fundador sobre la superación de la mujer, por supuesto, acordes a su época. Entre estas creencias se encontraron las de vivir una vida severamente cristiana, encerradas, alejadas de los peligros de la sociedad. Vivían pues, enclaustradas, y una vez dentro sólo salían para no regresar —salvo aquellas que cumplían condena cual prisión—. Vivían en comunidad y hacían labores a la manera monacal, es decir, con una organización similar. Esto es con espacios para la oración, la penitencia, realizar lecturas formativas y hacer trabajo para sustentarse.²³¹

Esto, claro, era sólo para las mujeres mayores. Las niñas, por el contrario, dedicaban parte del día a su educación y no estaban obligadas a los ayunos o penitencias. Antes bien, pronto se dieron cuenta de que aquellas niñas y jovencitas tenían una vida entera por delante y contaban con el derecho de decidir su vocación personal. Por esto, se procuró en el colegio que no sólo fueran instruidas en las cuestiones cristianas, sino que además en las labores manuales propias de las mujeres.²³²

²³⁰ Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, 98.

²³¹ Como el “lavado de ropa del Colegio de Infantes y mantelería de la catedral, costura, bordado, etc.”, en Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, 94-96.

²³² Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, 95 y 101.

Por este motivo, fue común que los hombres se acercaran a solicitar esposa en este recogimiento, llegando incluso algunos benefactores a proporcionar dinero para las dotes de aquellas que quisieran contraer matrimonio o ingresar a un convento. Aunque también hubo quienes pudieron ingresar por “velo de gracia”, —es decir, sin pago de dote— a los conventos por sus conocimientos musicales o dispensadas por sus futuros maridos gracias a sus virtudes.²³³

El padre Domingo, mientras estudió leyes, se especializó en lo referente a herencias, testamentos, intestados, legados y todo lo relacionado al derecho sucesorio. Irónicamente, murió intestado en 1713. Esto ocasionó que los involucrados en el crecimiento del recogimiento disputaran su patronato. Entre ellos se encontraban los oratorianos de San Felipe Neri; la Sala de Crimen, puesto que ahí se encontraban mujeres en plan de corrección; y el arzobispado de México, ya que, el arzobispo Aguiar y Seijas había pagado gran parte del sustento de las internas desde su fundación. Finalmente, la cédula real emitida en 1726 por Felipe V dictaminó que el arzobispado quedaría a cargo del recinto.²³⁴

Debido al gran peso que estaba tomando la labor educativa en este espacio, el arzobispado comenzó a negar paulatinamente la entrada a mujeres mayores²³⁵ y su acción como colegio comenzó a sobresalir, contando para el periodo de 1713 a 1728 con ciento ochenta educandas.²³⁶ Aunque para entonces ya no vivía el padre Domingo, la semilla que sembró se había convertido ya en un robusto árbol. Al parecer, la sed de conocimientos y crecimiento intelectual que le caracterizó en un principio pudo llegar a impregnar las raíces de su mayor obra.

Este es un ejemplo que muestra la tendencia que de la educación había y recuerda a las ideas prevalecientes de la Ilustración. Es por esto por lo que, bajo el arzobispado y virreinato de José Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, se fundó la primera escuela de música para mujeres

²³³ Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, 101.

²³⁴ Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, 82 y 94.

²³⁵ Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, 76.

²³⁶ AGIS. *Ramo Audiencia de México*, t. 711. “Carta del arzobispo de México, fray José Lanciego y Eguílaz”. Citado en Muriel, “Recogimientos de mujeres en la Ciudad de México”, 102.

en la Nueva España dentro del mismo recogimiento. Cabe decir que fue también bajo su gobierno que el beaterio de San José de Gracia en Querétaro se volvió Real Colegio en 1739.²³⁷

Vizarrón y Eguiarreta se interesó en que la enseñanza que recibían las niñas y jóvenes les proporcionara beneficios económicos, para que se valieran por sí mismas y que su ingreso a un cenobio o casamiento no fuera condicionado por la cantidad de sus recursos. Por esto la organización de una escuela de música dentro de esta creciente institución educativa se volvió una gran opción. Fue así que mandó a que se contrataran los mejores maestros que, además de excelentes músicos fueran “honestos y morigerados”.²³⁸ Sin embargo, en sus ciernes, la escuela sólo podía admitir a poco más de veinte discípulas; por ello se hacía una rigurosa selección de ellas.²³⁹



Imagen 1. Portada del impreso de fundación de la Escuela de Música de Belem.²⁴⁰

²³⁷ Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, 76.

²³⁸ “Morigerar”: “Templar o moderar los excessos [sic.] de los afectos; y por extensión se dice de las costumbres o otras cosas.”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

²³⁹ Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, 76-77.

²⁴⁰ Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. Imagen recuperada de Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, 78.

I.5. La música como parte de la educación femenina novohispana: el fomento eclesial en Querétaro.

Santa Clara de Jesús fue el primer convento fundado en la ciudad de Querétaro y fue su patrona doña Luisa de Tapia,²⁴¹ nieta del indio noble Hernando de Tapia (*Conni*).²⁴² Según se sabe, con el motivo de encontrarle estado a su hija, don Diego fue persuadido por fray Miguel López, fraile franciscano que habitaba en la Ciudad, para que gestionara la erección del primer convento de monjas en Querétaro. Esto le traería prestigio a él, a su familia, a Querétaro y a los franciscanos.²⁴³ Iniciado el proceso en 1604²⁴⁴ finalmente llegaron desde el convento de Santa Clara de la Ciudad de México varias monjas de velo negro con la intención de habitar el de Querétaro en 1607.²⁴⁵

Es destacable que, dentro de las monjas fundadoras —nueve en total—,²⁴⁶ dos estuvieran a cargo de lo que sucedía en el coro: sor Florencia de los Ángeles, vicaria de coro, y sor Catalina de San Idelfonso, asistente de vicaria de coro y pedagoga de novicias.²⁴⁷ Esto hace pensar en la importancia que le conferían al cargo, volviéndolo inexcusable. Los cargos que existían y se repartían entre las monjas de velo negro y coro eran los de abadesa, portera, tornera, discretas o definidoras, vicaria, escuchas, maestra de novicias, enfermera, provisor, ropera, refitolera, la ya mencionada vicaria de coro, así como la sacristana. Estos dos últimos cargos competen a los sonidos de devoción producidos entre los muros del Convento.

Debe empezarse por saber que las religiosas estaban organizadas en su comunidad mediante “Reglas” y “Constituciones” (situación que se revisará más adelante), y también obedecían a un orden interno, jerarquizado. Las clarisas del Convento queretano siguieron la

²⁴¹ Una vez siendo “esposa de Cristo”, sor Luisa del Espíritu Santo.

²⁴² Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 52 y 58.

²⁴³ Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 52.

²⁴⁴ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro Becerro”, Santiago de Querétaro, 29 de diciembre de 1604. En Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 54.

²⁴⁵ Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 60.

²⁴⁶ Además de esos cargos se mencionan los de abadesa (sor Elvira Sánchez de Figueroa), vicaria (sor Juana de San José), primera definidora y tornera mayor (sor Mariana de Santa Clara), segunda definidora y sacristana (sor Catalina de los Reyes y Cervantes), tercera definidora y maestra de novicias (sor María de San Cristóbal), cuarta definidora y portera (sor Ana de la Circuncisión) y escucha (sor Juana de San Miguel). AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 2v.

²⁴⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 2v.

Segunda Regla otorgada por Urbano IV en 1263. Cada monja cumplía con un cargo, es decir, tenían ciertas obligaciones y responsabilidades, tanto en conjunto (es decir, en comunidad), como de forma individual. Para ostentar alguno de los diferentes trabajos internos, la abadesa —que era la figura de mayor jerarquía interna— se reunía con las “discretas” —todas las que alguna vez fueron abadesas o vicarias— para postular y someter a votos entre ellas los nombres de sus hermanas y así saber quiénes serían las encargadas de ciertas tareas. Esto, por supuesto, pasaba por el visto bueno del provincial, que era la máxima autoridad, como su nombre lo indica, de la provincia eclesiástica —para el caso de Santa Clara, la Provincia Franciscana de San Pedro y San Pablo de Michoacán—. ²⁴⁸

Lo que se esperaba que una vicaria de coro hiciera, en primera instancia, era que el Oficio Divino se cantara y rezara adecuadamente, es decir, cuidando que se hicieran las pausas y entonaciones correctas, así como que se realizara con mucha devoción. Era importante conservar la “uniformidad y consonancia”. ²⁴⁹ Esto último nos evoca musicalidad incluso si no hay música *per se*, pues basta recordar que dos de los tres elementos que conforman la música (ritmo, melodía y armonía), están presentes en dicha petición. Cuando una monja no hacía correctamente esas entonaciones y pausas, la vicaria de coro se veía en la necesidad de corregir las faltas. ²⁵⁰

Esta “uniformidad y consonancia” solicitada en las *Constituciones Generales*, comulga con la petición encarecida de la Provincia del Santo Evangelio por realizar todas las “ceremonias sagradas” al unísono, es decir, a una voz, todas juntas, porque “toda es una agua, todos suenan, pero la voz y sonido uno”. ²⁵¹ Aunque las voces tengan todas un timbre, es decir, un sonido particular que permita distinguir entre las fuentes sonoras que lo provocan, se esperaba que el trabajo fuera una suma de “unidad, sin intervalo”. “Una ha de ser la voz

²⁴⁸ Arias González, *Los místicos sabores del Convento*, 48.

²⁴⁹ Fray Iván Merinero, *Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la orden de N. P. S. Francisco en toda esta familia cismontana* (Madrid: Imprenta Real, 1642), f. 93v.

²⁵⁰ Merinero, *Constituciones Generales*, f. 94r.

²⁵¹ Fray Isidro Alphonso de Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias de la Provincia de el Santo Evangelio de México* (México: Miguel de Ribera Calderón, impresor y mercader de libros en el empedradillo, 1703), 5. Impreso consultado en el Fondo Antiguo Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla. http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/biblioteca_franciscana/xml/myBook.jsp?key=book_jbc068.xml&iid=libro_antiguo_sace&objects=ximg&db=db/xmLibris/system/metadata/

de Dios, aunque de muchas aguas”.²⁵² Si bien este manual fue presentado por la Provincia del Santo Evangelio con la intención de hacer conocer las ceremonias realizadas ahí, dentro de sus páginas se insta a que se unan en un solo ceremonial todas las provincias franciscanas.²⁵³ Consta en el inventario del noviciado del convento de Santa Clara de Jesús que contaron con y usaron alguna copia del impreso, al menos hasta 1793.²⁵⁴

Continuando con los deberes de la vicaria de coro, se sabe que además estaba encargada de dar las lecciones y calendas a las cantoras.²⁵⁵ El horario sugerido por las Constituciones para dar estas lecciones era después de Vísperas, sin embargo, se da pie a que se haga según la costumbre del Convento. Cabe añadir que, para este acto, las religiosas eran convocadas por medio de una campanilla.²⁵⁶ También, otra de las obligaciones que tenía esta vicaria era la de dar lo que debía leerse en el refitorio (o refectorio) y casa de labor.

En el convento de Santa Clara no hubo vida común hasta 1778, luego de la orden para que todos los conventos femeninos en la Nueva España que no practicaran esta forma de vida lo hicieran.²⁵⁷ Dicha orden fue emitida en el IV Concilio Provincial Mexicano, lo que supone que, probablemente, las monjas que habitaron el claustro tuvieran que hacer las lecciones para leer en sendas casas. Sin embargo, ha de aclararse que, por razones extraordinarias, hubo ocasiones en que sí practicaron la vida común, previas a la disposición señalada, y debieron, por tanto, recibir dichas lecciones en comunidad, mientras se reunían a comer. Estas ocasiones habrían sido: mientras vivieron en su primera morada,²⁵⁸ en lo que se terminaba de

²⁵² Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 6.

²⁵³ Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 11.

²⁵⁴ AHPFM, “Primera cuenta y memoria de las alhajas pobres que tiene a su cargo y entrega la madre María de San Buenaventura Bazan y Vlancarte, pertenecientes a este noviciado del convento Real de Ntra. Madre Santa Clara de Jesús en 30 días, mes de agosto de 1721 años”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 3, f. 10v.

²⁵⁵ Kalenda (hoy, calenda): “Se llama la lección del Martyrológio Romano, en que están los Santos y fiestas pertenecientes al día. Léese en el choro cada día lo que toca al siguiente, y se canta con gran solemnidad [...]. En el libro de Kalenda, que cada día se lee en el choro, tienen la memoria de muchas cosas antiguas de la Orden.” Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

²⁵⁶ Merinero, *Constituciones Generales*, f. 94r.

²⁵⁷ Consta por el *Libro de Profesiones* que, a partir de 1788, todas las religiosas profesaron bajo protesta de aceptar la vida común. AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 193v, 16 de agosto de 1778.

²⁵⁸ Ya que contaban con espacios comunitarios, como una habitación para las sanas y otra para las enfermas, según cuenta fray José Valadé y Serra. En Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 20.

construir su nuevo convento,²⁵⁹ y en las festividades y ocasiones que lo ameritara, ya que, aunque solían estar apartadas para dormir y comer, contaban con un refectorio común para tales acontecimientos.²⁶⁰

Si las lecciones eran cantadas o únicamente leídas, no hay hasta el momento documentación que lo afirme o niegue para los cenobios estudiados. Sin embargo, se ha encontrado que en otros lugares hubo la costumbre de usar el canto para “santificar o dotar de sentido al trabajo manual”.²⁶¹ No suena descabellado creer que sucedió algo similar en otras latitudes, incluyendo Querétaro. En el caso de Santa Clara, donde las monjas de velo negro llevaron una vida “contemplativa”, es decir, que su principal actividad debía ser la de alabar a su “esposo místico” y donde tenían un gran número de servidumbre (criadas, esclavas), es posible creer que tuvieran más tiempo de estudiar o repasar el repertorio que fueran a cantar en alguna celebración muy solemne. Tal vez, por tratarse de un escenario como el descrito, tuvieran ellas la posibilidad de reunirse en el coro a practicar, como un ensayo actualmente, o incluso, cada una en su propia casa.

Recordando también la variedad de oficios que muchas de ellas debían efectuar y el espacio que tenían qué ocupar —como las porteras al cuidado de la “puerta reglar” y las torneras en el torno, o las enfermeras de las postradas en cama de la enfermería—, se podría entender que estos fueran algunos de los lugares en donde podrían haber “canturreado” algunas de las cosas que debían estar aprendiendo o repasando para alguna solemnidad. O, incluso, cantando algo que ya supieran, “santificando” o dotando de mayor sentido a sus trabajos manuales.²⁶² No es difícil de imaginar pues esta es una actividad que hoy mismo muchas personas efectúan acompañando sus labores: escuchando o cantando alguna canción o melodía.

²⁵⁹ Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 97 y 104.

²⁶⁰ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 47.

²⁶¹ Bejarano Pellicer, “La música en los conventos femeninos agustinos”, 728.

²⁶² Consta por una crónica que sor Juana Guillén de un convento agustino en Orihuela, “canturreaba” el repertorio bíblico para acompañarse en sus trabajos manuales. Bejarano Pellicer, “La música en los conventos femeninos agustinos”, 728.

Regresando a los deberes que tenía la vicaria de coro, uno más era el de estudiar las “Ceremonias del Ceremonial”, puesto que ella enseñaba y debía hacer practicar a las religiosas con la finalidad de cuidar que se hicieran con toda perfección el Oficio Divino y las Misas del año.²⁶³ En concordancia con las demás obligaciones anteriormente mencionadas, se puede suponer que también debía ser la encargada principal de enseñar la música —o si bien, no toda, al menos los cantos—.

Sobre la enseñanza, las “Constituciones” que seguían las clarisas queretanas señalan que, de haber alguna hermana “hábil y de buen ingenio”, la abadesa debía hacerle aprender canto proporcionándole para ello una maestra idónea.²⁶⁴ Sin embargo, algunos Libros de Cuentas del siglo XVII acusan que no siempre los conocimientos musicales entre las religiosas fueron lo suficientemente sólidos como para poder prescindir de una guía externa, como se verá más adelante.

Sabiendo esto y que las monjas vivían en la más estricta clausura (ver II.1, sobre la celosía que limitaba el espacio entre las de adentro y los de afuera), cobra sentido el hecho de que se llegaran a aceptar religiosas sin pago de dote por sus conocimientos musicales. Sin embargo, al parecer no siempre fue así. Revisando el *Libro de Profesiones* de este Convento, a lo largo del siglo XVIII sólo seis novicias profesaron excusadas del pago por sus conocimientos musicales como se puede ver en el siguiente cuadro.

Fecha de profesión	Nombre	Instrumento
03 de marzo, 1727	María Teresa de San Paulino Zavala	Bajonera ²⁶⁵
16 de febrero, 1750	María Antonia del Espíritu Santo Isabel Teodora de Santa Clara	Cantora// Órgano Bajonera ²⁶⁶

²⁶³ Merinero, *Constituciones Generales*, f. 94r.

²⁶⁴ Fray Iván Merinero, *Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la orden de N. P. S. Francisco en toda esta familia cismontana*, Madrid: Imprenta Real, 1642, f. 23v.

²⁶⁵ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 138r.

²⁶⁶ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 162v.

01 de diciembre, 1761	María Guadalupe de los Cinco Señores Bustillos	Cantora
	María Inés de Santa Rosa Gaona	Cantora
	Ana María de Santa Clara Medrano	Cantora ²⁶⁷

*Cuadro 3. Novicias exentas de pago de dote por sus conocimientos musicales en el convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en el siglo XVIII.*²⁶⁸

De todas ellas, destaca el caso de sor María Antonia del Espíritu Santo, que entró primero como cantora²⁶⁹ y más tarde se volvió organista,²⁷⁰ es decir, que dentro debió tomar clases con alguna maestra. Que a lo largo de un siglo hayan profesado seis “por ministerio” de ser músicos nos hace pensar en dos cosas: la primera, que para entrar con el favor de no cubrir pago, debían poseer un cierto nivel en los saberes musicales, y la segunda, que probablemente no era tan común todavía en esta ciudad que las mujeres se prepararan en este arte.

Otra cosa extraordinaria de la que quedó constancia fue que, en 1756 se dejó ingresar al cenobio a una india organista para que “enseñara a las religiosas que a ello se destinaren” y para tocar en las funciones, es decir, en las celebraciones de Misas.²⁷¹ Probablemente, esta india organista, de la que no sabemos nombre, sería quien enseñó a tocar dicho instrumento a sor María Antonia.

Los indios organistas tuvieron una presencia muy importante en el desarrollo de la música, tanto secular como seglar en la Nueva España, como se dijo líneas arriba. En el caso particular de esta india, se le dejó portar el hábito de “donada”.²⁷² Esto dice mucho sobre la importancia que le conferían al cargo. Cuando una joven ingresaba al cenobio para hacer su noviciado se

²⁶⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 174r.

²⁶⁸ Cuadro de elaboración propia con lo contenido en el AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”.

²⁶⁹ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 162v.

²⁷⁰ AHPFM, “Breve relación de la vida de la Madre sor María Antonia del Espíritu Santo, religiosa de velo negro del Real Convento de la Madre Santa Clara de la Ciudad de Querétaro”, Fondo Santa Clara, Serie Manuscritos Varios, C. 1, Cuaderno Núm. 12.

²⁷¹ Ramírez Montes, *Tiempo y vida.*, 100-101.

²⁷² Ramírez Montes, *Tiempo y vida.*, 101.

le ataviaba con velo blanco. Una vez terminado y habiendo pagado la dote, se le cambiaba por uno negro en la toma de votos perpetuos.²⁷³ De aquí que se llamaran “religiosas de velo negro y coro”. A ellas sí se les permitía asistir a la realización del Oficio Divino, en el Coro —de ahí su nombre—. Era pues, una distinción más en la jerarquía.

Sin embargo, no todas las religiosas poseían este velo. Había unas más que nunca cambiaban su velo blanco por el negro. Eran llamadas “legas” o “donadas”, y ellas se encargaban de realizar los trabajos más pesados, como el lavado de ropa, el aseo del conjunto arquitectónico, la comida y el cuidado de las enfermas.²⁷⁴ Quienes tomaban este hábito, tampoco estaban obligadas a aprender latín, pues, en teoría, no lo consideraban necesario para participar en los servicios o sus oraciones.²⁷⁵ En otras palabras, estaban al servicio de las religiosas de velo negro y, cuando de rezar se trataba, por no saber latín, podrían haber sido excluidas de algunos cantos u oraciones en esta lengua.

Dicho todo esto, se añade que, sor Luisa del Espíritu Santo, fue la única india en profesar con velo negro en el convento de Santa Clara (y con mucha probabilidad, en la Ciudad). Así consta en el *Libro de Profesiones*, donde sólo se incluyen a las monjas de velo negro y coro. Teniendo en cuenta estos datos, podemos darnos cuenta de lo que significó que, a una india, sin linaje noble, se le permitiera tomar hábito en este Convento, y que, aunque de velo blanco, era la encargada de acompañar los cantos y enseñar la música.

Probablemente, durante la primera centuria del convento queretano no llegó ninguna novicia con los conocimientos musicales suficientes para poder hacer efectivo el gozo de toma de hábito sin pago de dote. Sin embargo, se han localizado los nombres de algunas profesas que pagaron una menor dote, consistente de \$2,000, es decir, mil pesos menos de lo regular. En el cuadro a continuación, sus nombres.

²⁷³ Ximena Cortez González, “Una dote para Dios: las capellanías de monjas y su uso como capital espiritual y material. 1650-1850”, Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2005, 20-21.

²⁷⁴ Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 51.

²⁷⁵ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 77.

Fecha de profesión	Nombre
05 de mayo, 1619	Beatriz de la Trinidad ²⁷⁶
25 de noviembre, 1656	Agustina de San Nicolás ²⁷⁷
16 de noviembre, 1658	Margarita del Sacramento ²⁷⁸
14 de mayo, 1660	Ana de San Bernardo Margarita de la Encarnación ²⁷⁹
03 de junio, 1671	Juana de Santa Clara ²⁸⁰

Cuadro 4. Novicias que profesaron con una dote de \$2,000 cada una.²⁸¹

Aunque no se sabe más sobre los motivos individuales para que estas religiosas pagaran menos por falta de documentación, se podría pensar que alguna de las razones fuera que, al menos una de ellas, supiera un poco de música. Esto se puede llegar a suponer porque se ha encontrado evidencia de que, en los conventos toledanos fue una práctica común el “remunerar” a poco más de una centena de monjas a lo largo de cuatro siglos. Por remunerar se entiende, según el investigador Collen Baade, dispensar parcial o completamente el pago de la dote a algunas profesas como recompensa por sus habilidades musicales y futuro trabajo en la comunidad de religiosas.²⁸² Aunque dicho esto, no se debe dejar pasar que esta situación llegó a ser, aún para fray José Valadó y Serra —vicario del convento de Santa Clara de Jesús durante la primera mitad del siglo XIX—, una gran incógnita.²⁸³

Sin embargo, ¿qué sucedía cuando no había en el convento alguna hermana lega instruida en el arte de Euterpe y Apolo, y ninguna “de velo negro y coro” estaba capacitada para enseñar a sus compañeras a cantar en sus Oficios? Es probable que, dado el contexto antes referido sobre la inclusión de la música en los programas de educación femeninos, lo

²⁷⁶ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, ff. 10v-11r.

²⁷⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, ff. 41r-41v.

²⁷⁸ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 44r.

²⁷⁹ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 46r.

²⁸⁰ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, ff. 51v-52r.

²⁸¹ Cuadro de elaboración propia con lo contenido en el AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”.

²⁸² Collen Baade, “Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo”, en *Música de Tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*, Editado por Luisa Morales (España: Asociación Cultural LEAL, 2011), 49.

²⁸³ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 43.

planteado anteriormente fuera un escenario común antes del siglo XVIII. Así como el beato Paráclito de San Ángel, quien fue a enseñar canto polifónico en el coro del convento agustino femenino de Santa Magdalena de Siena en el siglo XVI²⁸⁴ o fray Thomé de Jesús, quien hizo lo mismo en el convento de nuestra Señora de Gracia de Lisboa en 1582,²⁸⁵ fue contratado en 1640 al padre fray Sebastián de Gama para instruir en el convento de Santa Clara de Jesús.²⁸⁶ Cabe recalcar que, en el mismo año se encuentra por vez primera en los registros de *Libros de cuenta* del Convento el gasto por “dar a cuenta” para un órgano la cantidad de 100 pesos.²⁸⁷ Probablemente se habría vuelto una necesidad para la instrucción musical el contar con un instrumento como estos.

Empero, fueron sólo tres años los que estuvo impartiendo clases fray Sebastián. Para el año de 1643 ya se había contratado a alguien más, el maestro de capilla don Andrés López,²⁸⁸ quien estuvo en dicho cargo hasta 1658.²⁸⁹ Este tipo de acciones se han observado en otros conventos hispanos, donde los maestros externos se encargaban de volver autosuficientes a un grupo de monjas, para que luego ellas, se encargaran de enseñar al resto.²⁹⁰ Así, para el año de 1661, el libro de cuentas acusa el gasto que se hizo por concepto de villancicos, para la “maestra de coro”.²⁹¹ Cabe añadir que fray José Valadó recuperó en su crónica *Miscelánea de Apuntes sobre la Historia del Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro* que hubo un tiempo en que uno de los lectores que hubo de la Provincia Franciscana de San Pablo y San Pedro de Michoacán, fray Antonio Linaz —uno de los fundadores del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Querétaro—, se encargó de enseñar a tocar el órgano y cantar las Misas y Oficio Divino, sin embargo, no se pudo localizar mayor información sobre su labor con las clarisas.²⁹²

²⁸⁴ Bejarano Pellicer, “La música en los conventos femeninos agustinos”, 725.

²⁸⁵ Bejarano Pellicer, “La música en los conventos femeninos agustinos”, 728.

²⁸⁶ AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 2, Núm. 8, f. 168r, 1640.

²⁸⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 2, Núm. 8, ff. 173r-173v, 1640.

²⁸⁸ AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 2, Núm. 8, f. 247r, 1643.

²⁸⁹ AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 4, Núm. 10, ff. 110v-111r.

²⁹⁰ Vera Aguilera, “Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII”, 656.

²⁹¹ AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 4, Núm. 10, f. 233r.

²⁹² Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 48.

Cabe aclarar que los conventos poseían dos entradas muy controladas: la puerta situada en el coro bajo, por donde ingresaban por vez primera las novicias o beatas, y la puerta “reglar” o portería, por donde entraban las demás personas a los cenobios cuando era muy necesario.²⁹³ La entrada de extraños a los cenobios estaba muy regulada y eran casos excepcionales donde sí se permitía. Ejemplos de estos acontecimientos eran: como cuando había que hacer algún entierro, la compostura de algo mayor, la urgencia de algún servicio médico o, incluso, tener que meter algún insumo indispensable y que no pudiera ingresarse de ninguna otra forma.

Cuando el barbero-cirujano tenía que ingresar a Santa Clara, se implementaba el mismo protocolo señalado en las *Constituciones*,²⁹⁴ instrucciones que quedaron asentadas también en el *Libro de Patentes y Decretos* del Convento. Se ordenaba primero que, sólo bajo urgente necesidad, se le permitiera entrar al médico, cirujano o sangrador únicamente el tiempo que fuera forzosamente necesario. Debía ser acompañado por cuatro religiosas, una de las cuales fuera la abadesa o su vicaria. Una de las porteras tenía que advertir al resto de las religiosas haciendo sonar una campanilla el ingreso del médico para que todas ellas dejaran libre el camino. Si por alguna razón el extraño tuviera que pasar por el mismo lugar en el que se encontraban algunas otras religiosas, éstas debían cubrir su rostro con el velo y se les prohibía hablar o tener cualquier tipo de trato con él.²⁹⁵

El mismo protocolo se seguía cuando había necesidad de que ingresaran los padres vicarios y confesores a administrar los sacramentos a las enfermas. La advertencia para todo aquel extraño que osara entrar sin licencia escrita de la Provincia, según se acordó en el

²⁹³ Según investigaciones de Mina Ramírez, la puerta regular o portería en Santa Clara, se encontraba en la actual capilla del Señor de las Tres Caídas, que está próxima a las entradas del templo, hacia el lado derecho. En Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 161. Según las *Constituciones* que regían a las religiosas franciscanas, la portería debía permanecer visible y pública, y debía ser custodiada por dos o tres religiosas ancianas, virtuosas y fiables. En Merinero, *Constituciones Generales*, ff. 82r y 89v.

²⁹⁴ Merinero, *Constituciones Generales*, ff. 81r-81v.

²⁹⁵ Esta última parte no es señalada en el *Libro de Patentes*, sino que se menciona en las *Constituciones*. Merinero, *Constituciones Generales*, 81v.

Concilio Tridentino, fue la pena de excomunión mayor y amenaza de “maldición eterna”.²⁹⁶ Traer de externo a un maestro de música, tendría que haber sido muy complejo.

Volviendo al caso de las religiosas que profesaron con una dote menor y siguiendo los años en que, tanto fray Sebastián como don Andrés López estuvieron a cargo de la enseñanza musical en el convento queretano, llama la atención que, el mismo año en que profesó Margarita del Sacramento (1658) —mencionada en el cuadro anterior y exenta de pagar la dote completa—, fue el mismo en que se suspendieron las clases a cargo del maestro de capilla, no olvidando que después de este acontecimiento se empezara a nombrar a una “maestra de coro”. Lo que se tiene por seguro, según la documentación encontrada, es la lista que sigue a continuación, con los nombres de las vicarias de coro conocidas hasta el momento en Santa Clara de Jesús que, como se ha mencionado, habrían sido las encargadas de enseñar las formas de rezar y cantar en las celebraciones de Misas y Oficio Divino.

Trienios²⁹⁷	Nombre
	Ana Catarina de San Juan Villanueva ²⁹⁸
1751-1754	María Antonia del Espíritu Santo Díaz ²⁹⁹
1760-1763	María Antonia del Espíritu Santo Díaz
1763-1766	María Antonia del Espíritu Santo Díaz
1766-1769	María Antonia del Espíritu Santo Díaz
1775-1778	María Antonia del Espíritu Santo Díaz
1778-1781	María Antonia del Espíritu Santo Díaz
1796-1799	Ana María Manuela del Señor San José Acevedo ³⁰⁰

²⁹⁶ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, 09 de septiembre de 1709.

²⁹⁷ Los años de los trienios de las abadesas de Santa Clara fueron cotejados con la información del cuadro proporcionado por Ramírez Montes que elaboró con base en el *Libro de Elecciones* del Convento. Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 76-77.

²⁹⁸ AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Vida Común, C. 1, Exp. 11. Visto en Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 257.

²⁹⁹ La información de los trienios en que fue vicaria de coro María Antonia del Espíritu Santo fue proporcionada por un documento de autor anónimo anexo al manuscrito de su libro de vida encontrado en: AHPFM, “Breve relación de la vida de la Madre sor María Antonia del Espíritu Santo, religiosa de velo negro del Real Convento de la Madre Santa Clara de la Ciudad de Querétaro”, Fondo Santa Clara, Serie Manuscritos Varios, C. 1, Cuaderno Núm. 12.

³⁰⁰ Archivo Histórico Maestro Agustín González (en adelante AHMAG), Fondo Reservado, Exp. 17, 1798.

	Ana María de Santa Clara Medrano ³⁰¹
1820-1823	María Dolores del Sacramento Viteri ³⁰²
1856-1859	María Antonia de los Cinco Señores Núñez ³⁰³
	María Pueblito de Señor San José Yáñez ³⁰⁴

Cuadro 5. Lista de vicarias de coro conocidas hasta el momento en Santa Clara de Jesús.³⁰⁵

Sobre las situaciones de enseñanza musical en el colegio de Santa Rosa de Viterbo y en el convento de Capuchinas no se encontró información, sin embargo, para el caso del colegio de Carmelitas se tienen algunos indicios. El beaterio de San José de Gracia empezó en 1735 como iniciativa de una mujer criolla nacida en San Juan del Río: María Magdalena Flores Villagrana. Luego de mudarse a la ciudad de Querétaro, y bajo la influencia de su confesor —un fraile carmelita—, despertó en sí los deseos por formar una comunidad de religiosas que siguieran los ideales descalzos del Carmen.³⁰⁶ Las coyunturas le fueron precisas a la señorita Flores para lograr su cometido, pero las mismas, obligaron a que se tuviera qué conducir por el camino de la educación dicha institución y, en consecuencia, incluir a la música también dentro de sus programas.

El ambiente religioso durante el siglo XVII en buena parte de la Nueva España tendía a inclinarse hacia el espíritu de las órdenes descalzas, es decir, a la vida de austeridad. Sin embargo, Querétaro no comulgaba con tales ideas, y no fue hasta entrado el siglo XVIII que

³⁰¹ José Xavier Argomaniz, *Cronología de Querétaro en la Época de la Independencia. 1810-1821. Diario* (Querétaro: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Asociación de Libreros de Querétaro, 2010), 100. El autor señala en su “cronología” que fue vicaria de coro por mucho tiempo. Murió el 25 de enero de 1815.

³⁰² Dice Argomaniz en su diario que era la vicaria de coro “actual”. Argomaniz, *Cronología de Querétaro*, 217. Se observó además que la costumbre de hacer los nombramientos o fechas de elección, registrados al menos durante todo el siglo XVIII y las primeras dos décadas del XIX, era la de celebrarse cada septiembre. Dado que Argomaniz indicó que falleció el 18 de septiembre de 1820, se tiene qué añadir que es probable que sólo haya podido ejercer un par de días para este trienio, abriendo, además, la posibilidad de creer que pudo haber sido vicaria en periodos anteriores.

³⁰³ Aparece referida como vicaria de coro en *El Libro de la Enfermería* de Santa Clara, AHPFM, “El Libro de la Enfermería”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 2. Paleografía del documento publicada en De la Vega Macías, *Fragmentos de la vida cotidiana*, 266.

³⁰⁴ Está su nombre escrito acompañado de su oficio en el epitafio del muro oriente de una de las criptas que hay en Santa Clara, puesto que ella se encargó de rotularlo para una de sus hermanas. Visto en: De la Vega Macías, *Fragmentos de la vida cotidiana*, 223.

³⁰⁵ Cuadro de elaboración propia con información proveniente del AHMAG y del AHPFM.

³⁰⁶ Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”, 69-70.

recién las órdenes religiosas se abrían a esa posibilidad.³⁰⁷ Ejemplo de ello fue la erección del convento de monjas Capuchinas en 1721, descalzas.

Aunado a eso, las tensiones que se discurrían entre los clérigos seculares y los franciscanos aderezaron las decisiones. Según sugirió Miriam Gómez, quien ha estudiado el Colegio, la creación de este espacio femenino debió haberse suscitado a raíz de varios eventos. El primero habría sido el deseo personal de Magdalena Flores por llevar una vida apegada a los ideales del carmelo descalzo, situación que no habría podido saciar si se hubiera unido al ya establecido colegio de Santa Rosa de Viterbo. El segundo, debido a que el conflicto entre los cleros no se reducía a un pleito entre franciscanos y diocesanos, sino que, además, había disputas entre los primeros y los carmelitas, volviendo más fácil que los clérigos que estaban enemistados con los franciscanos se unieran para la toma de decisiones que pudieran afectarlos.³⁰⁸

De cualquier modo, una vez establecido el beaterio y habiendo pasado a manos del clero secular, llegó a las hermanas carmelitas una orden emitida por el entonces arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón en 1768, donde se les obligaba a convertirse en colegio, ya que, según determinaba Lorenzana, la verdadera utilidad que podría tener dicho beaterio sería la de enseñar. Así, se les encomendó la construcción de dos aulas destinadas para recibir a niñas educandas sin distinción de calidades (indias o españolas), mismas que quedaron terminadas en 1772. En la primera aprenderían a leer, escribir, contar y la doctrina; y en la segunda, las cosas “propias de su sexo”: coser, bordar, tejer y hacer encajes, entre otras cosas.³⁰⁹

Una década más tarde, en 1781, el vicario y juez eclesiástico Antonio de la Vía realizó una visita al Colegio. Por primera vez quedó constancia para el cenobio de que, además de las actividades “propias del sexo” de las niñas, se les estaba enseñando la “música de cantos e instrumentos”, dando pruebas de uno y otro para satisfacción de la visita. Luego de escucharlas De la Vía les comentó a las niñas, en palabras que pudieran mejor entender, que

³⁰⁷ Gómez Escalante, "De pobres beatas a educadoras de niñas", 73.

³⁰⁸ Gómez Escalante, "De pobres beatas a educadoras de niñas", 72-73.

³⁰⁹ Gómez Escalante, "De pobres beatas a educadoras de niñas", 165-166, 168.

este tipo de conocimientos les serían muy “útiles y provechosos” en el futuro. El colegio de Carmelitas admitía a niñas “de fuera” y “de dentro”, siendo las primeras las que “iban y venían”, y las segundas, las que pagaban una pequeña cuota por “piso”. Al día en que el juez eclesiástico hizo la visita, había más de 18 niñas internas y 50 externas, todas las cuales recibían clases de música.³¹⁰

Debe recordarse que hasta antes de la solicitud de Lorenzana las beatas vivían en continua oración y contemplación, y que las actividades educacionales vinieron “de la noche a la mañana”, es decir que podría pensarse que, desde que se convirtieron en colegio habrían podido enseñar música y por tanto, que alguna de las religiosas tuviera estos conocimientos. Sin embargo, como ya se advirtió, la primera vez que se señaló a la música como parte de los programas educativos dentro del cenobio fue hasta 1781. Es aquí donde entra el caso de aquella “doncella” comentada en la Introducción de este trabajo.

En 1775, doña Antonia Brígida de la Torre hizo una peculiar solicitud al Colegio. Vecina de la Villa de San Miguel el Grande, llegó a Querétaro con la intención de ingresar al cenobio, deseo que poseyó desde el instante en que supo de su fundación ya que aspiraba a poder llevar una vida fuera “de los peligros del mundo”. Sin embargo, las posibilidades económicas de sus padres no le permitían pagar por sus alimentos (gasto que constaba de 25 pesos). Por esta razón, según expresó a las carmelitas, optó por tomar clases de órgano y principios de violín, para así poder aspirar al favor de una exención de pago,³¹¹ tal y como se hacía en los conventos. Por lo que, es probable que ella fuera la maestra que enseñara música a las casi 70 niñas educandas del Colegio.

Por otro lado, en cuanto a métodos de enseñanza, se han podido localizar al menos dos manuscritos musicales pertenecientes al convento de Santa Clara que sirven de muestra para imaginar cómo habrían podido aprender y enseñar cuestiones teóricas musicales. Es decir, aprendizajes que no tuvieran tanto qué ver con deprender rezos, sino conocimientos que les

³¹⁰ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 4, Libro de Elecciones del Real Colegio de Carmelitas Descalzas, f. s/n.

³¹¹ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 4, Solicitudes para entrar al Colegio, f. 2-10. Citado en Gómez Escalante, “De pobres beatas a educadoras de niñas”, 183.

hubieran servido como herramientas para realizar sus obligaciones en el coro. En el primer ejemplo (ver Imagen 2), se pueden apreciar, escritas sobre pentagramas, las escalas musicales de Do mayor y La menor, tanto en clave de sol como en la clave de fa (donde, además, aparecen puestas de forma paralela). Este hecho, sumado a las digitaciones añadidas (que son los números que aparecen en la parte superior e indican con qué dedo ha de tocarse cada nota escrita), son indicativos de que se tratan de ejercicios para tocarse en un instrumento de tecla (como lo son el órgano tubular, el clavicordio o clavecín). La práctica de escalas en cualquier instrumento posibilita a los músicos poder ejecutar con mayor facilidad cualquier obra musical, pues de esta manera se reconoce la ubicación de las notas en el instrumento.

Estos ejercicios al teclado se muestran colocados de menor a mayor grado de dificultad. Por vez primera aparece la escala en “quinta”, es decir, sólo las primeras cinco notas de la escala en cuestión (en el caso de la de Do: do, re, mi, fa y sol; en el de la de La: la, si, do, re y mi). Seguido está la escala en “octava”, donde se puede observar que la digitación es la misma que hoy se emplea: empezando con el dedo pulgar (o 1), seguido del dedo índice (2) y medio (3), para continuar desde el principio con la digitación (1, 2, 3, 4, 5) reiniciando así con el pulgar (1). La octava, siguiendo la idea de la quinta, consta de ocho notas: do, re, mi, fa, sol, la, si y do (que es la repetición de la primera nota, pero perteneciente a la octava siguiente). La última de las dificultades que se aborda (únicamente para la escala de Do mayor) es la escala en “quincena”, que son quince notas. Esto resulta de la cuenta de dos octavas (si se cuenta de do a si, por primera vez, son siete notas en total; si se suma de la siguiente octava de do a do, son ocho notas, dando que, 7 más 8 es igual a quince). Al añadirse una segunda octava, la digitación se torna más complicada aún. Nuevamente la solución técnica que aparece en este manuscrito musical se corresponde a las formas en que se digita al teclado actualmente (con “reinicios” de digitación como se explicó anteriormente en los dedos medio o 3 y de forma similar, pero sumando el dedo anular o 4).

Otra cuestión interesante que nos sugiere este manuscrito es que también se enseñaba o debían aprenderse progresiones armónicas. El poder identificar y elaborar tales progresiones debió haber sido de toda utilidad para las religiosas, pues deben entenderse como “fórmulas” que están siempre presentes en la música y que “acompañan” a las melodías que se cantan o

que tocan los otros instrumentos (como el violín o las flautas, por ejemplo). La que aquí aparece es una “fórmula” escrita sobre Do mayor.³¹²

Que las religiosas destinadas a tocar el órgano tubular —o cualquier otro instrumento de tecla que hubieran tenido para hacer con mayor fastuosidad sus oraciones— practicaran estos ejercicios de escalas y progresiones armónicas, nos puede hablar sobre un mayor compromiso por querer alcanzar una mejor ejecución en su instrumento. La práctica de este tipo de ejercicios pudo haber acercado a las tecladistas del cenobio queretano a un conocimiento un poco más amplio y profundo sobre la disciplina musical.



Imagen 2. Manuscrito musical “Ejercicios al teclado”.³¹³

Otro de los ejemplos localizados que sugiere cómo debió enseñarse una herramienta musical más en Santa Clara, como lo es el solfeo, es un cuadernillo que consta de tres fojas dobladas a la mitad y cosidas por en medio (ver Imagen 3). La portada y contraportada pertenece a un

³¹² La conducción armónica es: I6-IV-I64-V-I (tónica en primera inversión, subdominante, tónica en segunda inversión, dominante, tónica).

³¹³ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 8, f. 1r.

canto escrito en gregoriano, sin embargo, en el interior se halla lo que parecen lecciones de entonación y solfeo. De la misma forma que con el ejercicio de escalas, éstos aparecen escritos con una dificultad gradual. Comienza de forma muy didáctica e intuitiva siendo la primera nota “sol”, posiblemente para que sirviera de “introducción” al estudio de la clave de sol, propiciando que la estudiante siguiera intuitivamente el aprendizaje lógico del lenguaje musical.

Aparecen de a poco también las distintas figuras musicales comenzando con la redonda, y se exponen en pequeños ejercicios que conjugan una pequeña sección de las notas de la escala y figuras musicales constantes. Luego de la redonda aparecen las blancas, las negras, las negras con puntillo, las corcheas, las semicorcheas y finalmente, combinaciones de todas estas figuras. Además de todo lo dicho hasta ahora, se intuye que sean ejercicios de entonación y solfeo puesto que carecen de “letra” y se logra apreciar escrito en uno de los pentagramas una serie de letras colocadas en las líneas o espacios correspondientes a las notas de la escala que representan.³¹⁴

A lo largo de los ejercicios de lectura musical también se van presentando de forma gradual los distintos intervalos (que son la distancia que hay entre una nota y otra), empezando por las segundas (es decir, notas consecutivas como do-re o re-mi), para después continuar con las terceras (do-mi), cuartas (do-fa), quintas (do-sol), sextas (do-la), séptimas (do-si) y terminar con las octavas (do-do). Los intervalos también se añaden al grado de dificultad con el que avanza las lecciones sumándose entonces a la variedad de figuras rítmicas.

³¹⁴ En el siglo VI d. C., Boecio (c. 480- c. 524), teórico musical, trató de acercar el sistema gregoriano en que se solía cantar en la Iglesia con la teoría griega de la antigüedad. Más tarde, en el siglo IX, otro teórico llamado Hucbaldo de Saint-Amand (c. 840-930) retomó lo planteado por Boecio y propuso, junto con Balbulus Notker (c. 830-912) utilizar las primeras siete letras del alfabeto latino para distinguir las notas de la escala. Posteriormente, Hucbaldo volvió a proponer realizar algo similar, pero haciendo una relación entre el alfabeto griego, la teoría musical de la antigua Grecia y la teoría musical de su propio tiempo. Quedando así la vinculación entre letras y notas (y que hoy en día se emplean en el sistema de notación anglosajona) como: do= c, re= d, mi= e, fa= f, sol= g, la= a, y si= b. “Canto llano” y “Modo”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 286 y 965; y José María Esteve Faubel, Juan Antonio Espinosa Zaragoza, Miguel Ángel Molina Valero y María Teresa Botella Quirant, *Lenguaje musical o solfeo. Elementos esenciales y su origen histórico* (España: Universidad de Alicante, Departamento de Humanidades Contemporáneas, 2008), 2-3. <http://hdl.handle.net/10045/12200>



Imagen 3. Manuscrito musical “Ejercicios de entonación”.³¹⁵

Hasta el momento no se ha encontrado alguna otra copia de este cuadernillo o de los ejercicios al teclado que permita creer que cada religiosa de velo negro conservaba una ejemplar o tenía acceso a alguno. Sin embargo, se podría pensar que, llegada la exclaustración en el siglo XIX se guardarán las menos copias posibles de todo el material musical que pudieron haber tenido. De cualquier modo, se ha podido empezar a observar que la educación musical femenina formaba parte de los saberes “mujeriles”, abriéndose así la posibilidad de poder elucubrar

³¹⁵ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 53, f. 2r.

sobre una relativa facilidad entre algunas mujeres (al menos para el sector femenino que podía acercarse a la educación) de aproximarse al aprendizaje musical.

También se ha visto que, en las distintas instituciones femeninas, que fueron lugares donde se cuidaba la virtud de las “doncellas” o se expiaban culpas (como algunos casos en los recogimientos), se cultivaba, con prácticas comunitarias, el fervor devocional a Dios. Añadir música a dichas prácticas devocionales representaba para la Iglesia volverlas fastuosas. Por esta razón, como se pudo observar para el caso de Santa Clara, se llegaron a contratar maestros de música externos cuando fue necesario y se perdonaron las dotes de aquellas mujeres que poseían conocimientos musicales y tuvieron la intención de volverse monjas.

“Aquí está Dios”, la (*sic.*) dijeron;
y ella dijo: “Aquí le adoro”.
“Aquí está el claustro y el coro”.³¹⁶
Brígida, *Don Juan Tenorio*

CAPÍTULO II. DEL CORO A LOS FIELES: LA INTERPRETACIÓN Y ESCUCHA

Introducción al Capítulo II

En este capítulo hablaremos de los lugares donde se interpretaba y se escuchaban los cantos que acompañaban la oración, así como de la música secular. También, interesará conocer en qué momentos del día se entonaban las melodiosas voces de niñas, mujeres y algunos instrumentos musicales. Se conocerá también el nombre de algunas de estas religiosas que, destacando en su arte, dejaron alguna huella.

Por último, se tratará de responder con qué finalidad, las niñas y mujeres inmersas en estas instituciones, interpretaban, cantaban y tocaban. Es decir, qué suponía para ellas acercarse a la práctica de la interpretación musical. Del mismo modo se intentará hacer un acercamiento a saber qué suponía la fomentación de las prácticas de interpretación y escucha musicales para la Iglesia.

II.1. Los espacios intramuros: el coro alto, coro bajo y el *sotocoro*

La forma de vida que llevaron las religiosas de clausura condicionó la arquitectura de sus templos y cenobios, llegándosele a considerar, incluso, toda una categoría dentro de este arte ingenieril, en palabras de Manuel Toussaint.³¹⁷ Esto, pues no debemos olvidar que, la

³¹⁶ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1892), Acto II, Escena IX, verso 440. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-tenorio-drama-religiosofantastico-en-dos-partes--0/html/ff68b298-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

³¹⁷ Citado en: Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (Estudios y Fuentes del Arte en México VI) (México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1956), 7.

principal diferencia entre los frailes y las monjas era que los primeros podían realizar sus actividades extramuros, al contrario de las hermanas o sorores, que se veían obligadas a desarrollar por completo su vida dentro del perímetro del convento en el que habían profesado.

Algunos conventos llegaron a parecer ciudades en miniatura, aunque hoy es realmente difícil encontrar evidencia cimentada, al menos, en lo que fue el territorio de la Nueva España.³¹⁸ Tal fue el caso del Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro, cuya extensión total se encontraba delimitada por las actuales calles de Madero, Guerrero, Hidalgo y Allende,³¹⁹ acorde a la riqueza del patrocinio de su fundadora.³²⁰ Esto no representó una cualidad reproducida en cada ejemplo de convento, beaterio o colegio, pero sin duda fue parte de las posibilidades estructurales de estos sitios.

El convento de Capuchinas, por otro lado, no vivió mayores modificaciones (o mutilaciones) y hoy podemos conocer el exclaustro al recorrer los pasillos del Museo de la Ciudad y el Museo de la República. Caso similar es el del ex colegio de Santa Rosa de Viterbo, actual sede del Consejo Estatal de Arte, que también aloja salas de exhibición. Y, por último, el también ex colegio de Carmelitas, cuyas celdas y demás espacios hoy pertenecen al Hotel Quinta Santiago.

³¹⁸ Jiménez Caro, Luz del Carmen. “Rasgos tipológicos de la arquitectura conventual novohispana” (comunicación presentada en *Una mirada a los conventos femeninos*, Puebla, Pue.: 15 de junio a 6 de julio de 2021). El ejemplo por excelencia que aún pervive es el del Monasterio de Santa Catalina de Siena en Arequipa, Perú.

³¹⁹ Madero= calle de Santa Clara; Guerrero= Capuchinas; Hidalgo= tercera calle de San Antonio (más tarde, de San Antonio); Allende= Locutorios. Referencia extraída de Josefina Muriel, “Las instituciones de mujeres, raíz de esplendor arquitectónico en la antigua ciudad de Santiago de Querétaro”, *Estudios de Historia Novohispana* (Universidad Nacional Autónoma de México), Núm. 10 (1991): 144, citado erróneamente en Jaime Font Fransi, *Arquitectura Franciscana en Santiago de Querétaro, siglo XVII* (Historiografía Queretana, Vol. IV) (Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Oficialía Mayor, Archivo Histórico, 1999), 137.

³²⁰ En 1863 las clarisas fueron exclaustradas, resultado de la nacionalización de bienes eclesiásticos. Uno de los adjudicatarios abrió tres puertas que daban a la calle de enfrente del convento y otros más las abrieron por las calles de Locutorios (Allende) y Capuchinas (Guerrero) con la intención de mejorar la vialidad interior con la exterior y poner en alquiler al público las setenta y seis casas-celda. Consultado en versión paleográfica de Mina Ramírez Montes “Documento No. 4, ‘Carta de fray Manuel Granica, provincial franciscano, al gobernador de la Mitra, informándole sobre el número de religiosas del convento de Santa Clara y sobre el estado del templo y del convento’, Querétaro, 21 de julio de 1864” en *Querétaro en 1864 (Serie: Archivo Queretano)* (Querétaro: Gobierno del Estado d Querétaro, Archivo Histórico del Estado, 1996), 14-15.

Se pueden encontrar instrucciones detalladas sobre la forma en que debían construirse los recintos monjiles (según los preceptos tridentinos) plasmadas en el tratado arquitectónico de san Carlos Borromeo. Esta publicación, titulada *Instructiones fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ* (*Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*),³²¹ aunque concebida durante el Renacimiento en Italia, continuó influenciando a los arquitectos de siglos posteriores. Se considera, incluso, que tuvo trascendencia en las construcciones eclesiales barrocas de la Nueva España al encontrar varias evidencias.³²² Para el caso de la iglesia de las monjas, Borromeo indicaba que debía ser de una sola nave y sugería que, de ser posible, se colocara mirando hacia el oriente.³²³

La disposición de la nave de los templos de las religiosas, como se irá detallando, estaba condicionada a tener esa forma debido a que estos espacios eran abiertos a la feligresía para la celebración eucarística, al mismo tiempo que era imperativo que las “esposas de Cristo” estuvieran presentes. Sin embargo, recordando el voto de clausura que hacían al profesar, las monjas debían guardarse celosamente de la vista de la gente “del siglo”. Por esta razón, los templos de estos cenobios contaron con una planta rectangular de una sola nave,³²⁴ (como indicaba Borromeo) es decir, sin transepto ni naves laterales,³²⁵ y con dos puertas de acceso por un costado (ver Imagen 4). Así mismo era colocado paralelamente a la vía pública. Esto permitía a la feligresía ingresar al edificio sin importunar a las religiosas.³²⁶

³²¹ Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010).

³²² Se le ha atribuido ser el primero en encontrar una relación directa entre las *Instrucciones* de Borromeo y la arquitectura novohispana a George Kubler en su obra *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* de 1972. En: Borromeo, *Instrucciones*, XXX.

³²³ Borromeo, *Instrucciones*, 85. En el caso de los cenobios femeninos queretanos, el único templo que cumplió con esta orientación, tomando por frente las portadas laterales, fue el de Capuchinas. Los otros templos apuntan de la siguiente manera: Santa Clara= sur; Santa Rosa= norte; Carmelitas= sur.

³²⁴ De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 7.

³²⁵ A diferencia de las plantas de cruz latina, cruz griega o de forma basilical, cuyas puertas principales dan de frente al altar, cuentan con transepto y naves laterales.

³²⁶ De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 7.



*Imagen 4. Modelo 3D de la fachada del templo de Santa Clara de Jesús.*³²⁷

Ésta no era la única cualidad en los conventos femeniles, pues otro problema queda aún sin resolver. ¿Cómo harían para participar en la celebración litúrgica en el mismo lugar y al mismo tiempo que los fieles? La respuesta arquitectónica fueron los coros: el lugar más importante de todo el convento o beaterio.³²⁸ En el coro, las religiosas renacían al profesar su eterna promesa como “esposas de Cristo”,³²⁹ y era el coro el último lugar por donde procesionaba su cuerpo inerte pues, además, ahí eran enterradas.³³⁰ En el coro se congregaban

³²⁷ “Este modelo fue realizado dentro del Proyecto Querétaro en el Mapa, implementado por el Municipio de Querétaro a través del Programa Hábitat, Vertiente Centros Históricos, contando con el apoyo del Gobierno Federal por medio de la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (SEDATU)”. 3D Warehouse, Querétaro en el Mapa, 165373 Templo de Santa Clara, Querétaro.

<https://3dwarehouse.sketchup.com/model/db41c801af4adaaa137b977b9e85f19b/165373-Templo-de-Santa-Clara-Quer%C3%A9taro?hl=en>

³²⁸ Rosalva Loreto López, “Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII”, *Estudios de historia novohispana* (Universidad Nacional Autónoma de México), Núm. 23, (2000): 86.

³²⁹ Carlos Salas Contreras, “Evidencias arqueológicas del ceremonial de profesión y muerte de las antiguas monjas del convento de la Encarnación y Santa Catalina de Siena de la ciudad de México”, *Arqueología* (Instituto Nacional de Antropología e Historia), Núm. 35, (2005): 97.

³³⁰ Salas Contreras, “Evidencias arqueológicas del ceremonial de profesión y muerte”: 98.

como puntuales serafines a cantar y rezar el Oficio Divino,³³¹ su menester primordial.³³² Y era en el coro donde escuchaban e interpretaban su papel en la Misa. En la Figura 1 podemos ver la distribución de los coros, así como el sitio destinado para los entierros de las religiosas.³³³

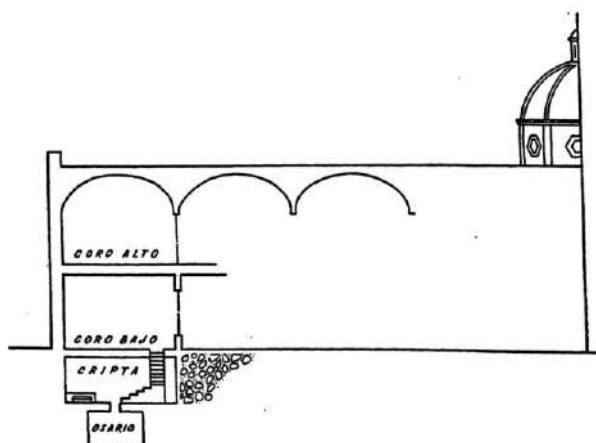


Figura 1. Dibujo ilustrativo que representa la ubicación del coro alto y bajo dentro de un templo monjil.³³⁴

Este espacio arquitectónico varía según cada complejo.³³⁵ En ocasiones puede llegar a ser tan extenso como la nave principal del templo, y la mayoría de las veces, es doble, es decir, replica el tamaño de la sala en dos plantas, teniendo de esta forma el coro alto y el coro bajo.³³⁶ Para ponerlo en nuestra imaginación, los coros se pueden encontrar al final de la nave del templo, a sus pies, es decir, justo frente al altar. Esta particularidad constructiva se siguió

³³¹ Es necesario precisar que los conceptos de Oficio Divino o Liturgia de las Horas son utilizados como sinónimos.

³³² AHDQ, “En veinte días de el mes de septiembre de el presente año de mil setecientos y quince”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 27r.

³³³ Cabe decir que, según las *Instrucciones* de Carlos Borromeo, los hombres eclesiásticos no podían ser enterrados ni “en el coro ni en la capilla mayor, sino fuera de sus límites”. En: Borromeo, *Instrucciones*, 72.

³³⁴ Extraído de De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 8.

³³⁵ ¿Los coros son entonces parte del convento o parte del templo? Podría parecer ociosa la pregunta, pero al describir y reflexionar sobre estos espacios se tuvo esta inquietud. Francisco de la Maza apunta que podrían considerárseles más bien parte del claustro, pues no era un espacio abierto al público. En De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 11.

³³⁶ De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 7.

incluso en el primer templo edificado para el convento de Santa Clara que, aunque de proporciones más reducidas al que conocemos actualmente, procuró hacerse con la altura suficiente para tener ambos coros.³³⁷

Otro tipo de distribución fue como la que se dio en el convento de San José de Gracia para Religiosas Capuchinas pues, sumados a los coros alto y bajo, construyeron un coro cerrado al templo, es decir, dentro de su conjunto conventual, donde “ocupaban la mayor parte de su vida a continuas oraciones, rezos y contemplación del misterio redentor de Cristo”.³³⁸ Éste se encontraba a la altura del altar como refiere el siguiente plano fechado en 1872 (ver Imagen 5).³³⁹

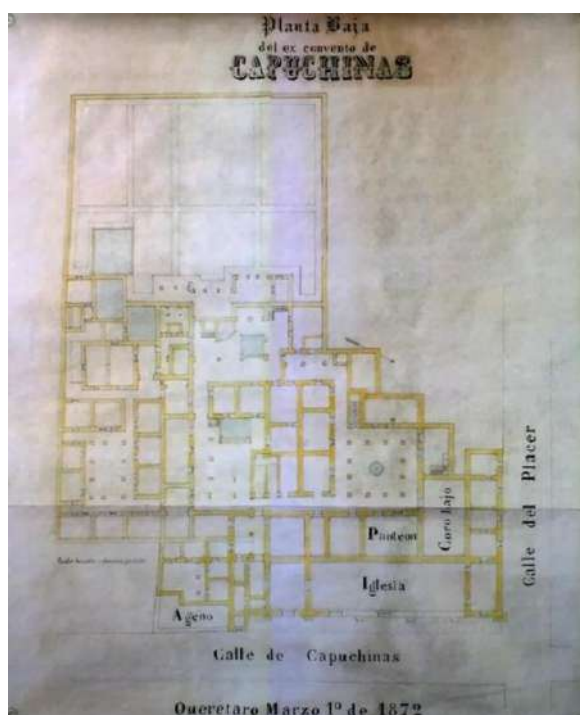


Imagen 5. Plano de la Planta Baja del ex convento de Capuchinas.³⁴⁰

³³⁷ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 44-45.

³³⁸ Mendoza Muñoz, *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro*, 39.

³³⁹ Información referenciada en el “Planta Baja del ex convento de Capuchinas” encontrado en la sala dedicada a las Capuchinas el Museo de la Restauración de la República.

³⁴⁰ Plano encontrado en la exposición permanente dedicada a las Capuchinas en el Museo de la Restauración de la República.

Por otro lado, el término *sotocoro*, que significa “lugar bajo el coro”³⁴¹ no debe confundirse con el término “coro bajo”. Los sotocoros son parte de la estructura de los templos que no tienen la entrada de los feligreses a un costado, sino de frente al altar. Arriba de éste, se encuentra el coro alto, de ahí su nombre. El actual templo del ex colegio de Carmelitas es ejemplo de este tipo de distribución, pese a que fuera parte de una institución femenina.³⁴²

Hasta aquí se ha hablado sobre los coros como espacios arquitectónicos, sin embargo, se puede hacer una aproximación a la representación simbólica de dichos lugares. Esto es posible debido a que, en el *Manual Suma de las Ceremonias de la Provincia del Santo Evangelio de México* mencionado en el capítulo anterior, el autor dedica un par de páginas a hablar sobre el significado de la palabra “coro”. Recordando que éste era uno de los textos referidos dentro del inventario del noviciado, así como que se esperaba que fuera propagado para usarse en las provincias franciscanas de la Nueva España, se pueden tener razones para creer que fue consultado no sólo por las novicias.

El significado que Castaneyra desarrolla para la palabra coro está íntimamente ligado a los preceptos, tanto de las *Constituciones* que seguían las religiosas franciscanas, como de las observaciones incluidas en la introducción del mismo *Manual Suma*. Para recordar, ambos hablaban de la unidad y concordancia de las distintas voces que se debían conjugar en cantos y alabanzas a Dios. Así expone Castaneyra que el coro es, como conjunto de cantores o cantoras, el resultado de las consonancias entre las voces dispares y diversas, pero unidas. El coro se concebía pues, como la armonía de las palabras.³⁴³

La palabra “armonía” en el Diccionario de Autoridades (1726-1739), tiene como primera acepción “[l]a consonancia en la Música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en

³⁴¹ “Sotocoro”. Consultado en Diccionario de la Lengua Española, “Real Academia Española”. <https://dle.rae.es/sotacoro>

³⁴² Otro ejemplo es el templo del convento de Santa Teresa de Jesús de Querétaro (1803) no abordado en este estudio por los límites temporales. Aunque también fue un convento femenino, su construcción se erigió con un coro alto, *sotocoro* y un coro bajo lateral al altar, del lado del Evangelio (izquierdo). Ramírez Montes, *Visita el Templo y exconvento de Teresitas en Santiago de Querétaro* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fundación Universidad Nacional Autónoma de México Capítulo Querétaro, 2020), 14.

³⁴³ “*Chorus est concordia vocum*”. Cita de Séneca expuesta en: Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 11.

debida proporción.” Como segunda significación, comienza diciendo “[m]etaphoricamente se entiende [...]”.³⁴⁴ Esto resulta relevante porque incluso en el Diccionario de la Real Academia Española que se utiliza actualmente, la primera acepción es una definición musical, sujetándose, por tanto, los siguientes significados a adaptaciones de esta primera idea. El texto de Castaneyra continúa con el discurso hablando sobre Jesús que, según la doctrina católica, es el “verbo encarnado”, ya que es él “la armoniosa [...] composición de naturalezas y substancias distintas[:] divinidad, alma racional y cuerpo humano[...]”.³⁴⁵

La “encarnación”, según la Teología cristiana, es el acontecimiento extraordinario en el que “Dios Hijo” se encarnó de la Virgen María para volverse hombre sin dejar de ser Dios.³⁴⁶ Esto podría haber sido especialmente significativo para las cantoras —es decir, las monjas de velo negro y coro— que estuvieron en contacto con estas ideas ya que, reunidas todas ellas con voces dispares —y en ocasiones también distintos instrumentos—, se unían en consonancia para alabar a su “esposo celestial”, que era a la vez, el mejor ejemplo de armonía, según sus creencias.

Dice Castaneyra también que la palabra “coro” puede relacionarse con palabras como “corona” o “corazón”. Menciona que el coro es redondo, como un círculo eterno y que significa la eternidad de Dios.³⁴⁷ Es difícil poder relacionar de forma figurativa o material tal afirmación puesto que, arquitectónicamente, las plantas de los coros no son redondas. Sin embargo, es aquí donde se puede desarrollar la asociación con las coronas, que son de forma circular y han sido símbolo de distinción. En una circunferencia no es fácil distinguir un principio y un fin; por tanto, se puede decir que cada parte puede ser el comienzo o el final de ésta, eternamente. Esto recuerda nuevamente a Jesucristo, “el alfa y el omega” o “el principio y el fin”, mencionado en el “Apocalipsis”.³⁴⁸

³⁴⁴ “Harmonía”: la segunda acepción dice completo “Metaphoricamente se entiende por la compostura de qualquier cuerpo, y la proporción que entre sí tienen las partes.” Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

³⁴⁵ Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 11.

³⁴⁶ “Encarnación”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. II)*, 72.

³⁴⁷ Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 12.

³⁴⁸ “Alfa y Omega”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. I)*, 62.

Cabe decir, que, de entre las 36 acepciones encontradas en el Diccionario de Autoridades para la palabra “corona”, la número 11 hace referencia a las aureolas, “[...] con las que se coronan a los Santos [...] [o] [...] de las Vírgenes, que recibieron la corona blanca de la virginidad [...]”.³⁴⁹ No se debe olvidar que, dentro de las prendas del hábito que han usado las monjas se encuentra la “toca”, que se puede ver representada en los cuadros que se han hecho de estas religiosas y se reconocen por ser blancas, debajo del velo negro (ver Imagen 6).³⁵⁰ La toma de hábito es considerada como símbolo del desprendimiento de la imagen externa, mimetizándose unas con otras.³⁵¹ Nuevamente, es visible un hilo conductor en el discurso de la “armonía”, como unidad en la diversidad. Término observable, más allá de lo meramente musical, como una idea que impregnó su quehacer cotidiano: vírgenes coronadas reunidas en coro para cantar a su “esposo celestial”.

³⁴⁹ “Corona”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo II (1729). <https://apps2.rae.es/DA.html>

³⁵⁰ El uso de este accesorio no fue exclusivo de ellas, sino que fue parte del vestuario femenino por algún tiempo debido a un pasaje de la Biblia: “La mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta deshonra su cabeza (1 Cor 11:5)”. En Fernández Peña, María Rosa, “Sobre los hábitos de las monjas de clausura (desde los orígenes al siglo XVIII)” (comunicación presentada en *La clausura femenina en España: actas del simposium*, Simposium IX, Edición San Lorenzo del Escorial, 2004), 206.

³⁵¹ Fernández Peña, “Sobre los hábitos de las monjas de clausura”, 203.



Imagen 6. Sor María Josefa Agustina Dolores del Convento de Religiosas Capuchinas de San Felipe de Jesús de la Ciudad de México.³⁵²

La relación entre la palabra coro y corazón, es mencionada en el impreso del siglo XVIII por ser el coro la cosa más “cara” o estimada de la Iglesia. Por esta razón, dice Castaneyra, el coro ocupa, de forma metafórica, el lugar principal, justo en medio, como el corazón humano. Además de que, tanto el corazón como el espacio arquitectónico, solía dividirse en dos: no coro alto y coro bajo, sino en dos secciones, como se detallará más adelante.³⁵³

³⁵² Miguel Cabrera, Sor María Josefa Agustina Dolores, 1759 (Óleo), Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Recuperada de: Mediateca, Instituto Nacional de Antropología e Historia. https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2091 El Museo de la Restauración de la República en la ciudad de Querétaro alberga una réplica de la obra original en la exposición permanente dedicada a las Capuchinas.

³⁵³ Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 12. Según lo expuesto en el texto, para el momento en que se escribió la medicina reconocía dos “alas” en el corazón.

Las palabras en el texto no quedan resueltas para saber si se refería al coro como espacio dentro del templo o como conjunto de personas; sin embargo, cualquiera de los dos significados bien podría encajar. Primero, porque el conjunto de cantores —religiosos y/o seculares— tuvo una importancia elevada en los ritos litúrgicos, y segundo, porque fue una particularidad organizativa de las catedrales e iglesias españolas colocar el coro en medio de la nave de los templos.³⁵⁴ Por lo dicho al principio de este apartado, no fue el caso de los templos de religiosas, pero podemos apreciar un ejemplo con la disposición del coro de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (ver Figura 2).



Figura 2. Planta arquitectónica de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México donde se aprecia la ubicación del coro en el centro de la nave, muy próximo al presbiterio, donde está el altar.³⁵⁵

³⁵⁴ Jesús Rivas Carmona, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica* (Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1994), 15-16.

³⁵⁵ Sarumo74, "Croquis de la Catedral Metropolitana y parroquia del Sagrario Metropolitano de ciudad de México, realizado en base a [sic.] datos de: <http://www.arquidiocesismexico.org.mx/PDFS/CATEDRAL.pdf>, <http://archaeology.asu.edu/tm/pages/equipoalvaro.html>, <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/351/35112172009.pdf>

Dejando de lado las distintas ubicaciones posibles de los coros dentro de los templos, lo que constituye un hecho, en palabras de los expertos, es que estos espacios son, en conjunto con el presbiterio (la zona del altar), auténticas “islas” dentro de las naves, “espacios dentro del espacio”,³⁵⁶ y de uso exclusivo y estricto de los eclesiásticos. Necesariamente, se debía disponer de rejas o barandillas para delimitar el espacio. En los templos de los complejos femeninos, a menudo se puede observar el uso de celosía, como el caso de los templos queretanos de Capuchinas, Santa Rosa de Viterbo y Santa Clara de Jesús.³⁵⁷

Según el diccionario de la Real Academia Española, celosía viene de “celoso” y es aquel “enrejado [...] de hierro, que se pone en las ventanas de los edificios y otros huecos análogos, para que las personas que están en el interior vean sin ser vistas”.³⁵⁸ Otra solución como elemento arquitectónico para delimitar el espacio entre la feligresía y las religiosas que les permitía ser partícipes del ritual litúrgico sin ser vistas. Además de esta reja, solían colocarse gruesas cortinas negras,³⁵⁹ ya que “no tolera[ban] que la mirada del pueblo se [diera] cuenta de lo que acontec[ía] en los Coros”.³⁶⁰

Borromeo dejó instrucciones también sobre la disposición de la celosía, que en los coros de monjas y beatas fue doble, habiendo un espacio entre ambas rejas férreas de dos palmos. Además, se debía colocar, a manera de cortina, un paño de lino perpetuamente, que sólo tenían permitido recorrer cuando se presentara el momento de la eucaristía en la Misa.³⁶¹ De esto hay evidencia en el coro bajo del templo de Santa Rosa de Viterbo (ver Anexo 4: Santa

y el mostrado en la revista Arqueología Mexicana del INAH, registro 087/13, Edición especial No. 33, Diciembre de 2009. Pág. 89”, Wikimedia Commons, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Croquis_de_Catedral_Metropolitana_CD_Mexico.svg.

³⁵⁶ Cita realizada de Chueca Goitia dentro de Rivas Carmona, *Los trascoros de las catedrales españolas*, 15.

³⁵⁷ En palabras de De la Maza, los de Santa Rosa y Santa Clara, los más hermosos de México y tal vez, éste último, el coro de monjas más importante de todo el Barroco Hispánico. En De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 75.

³⁵⁸ “Celosía”. Consultado en Diccionario de la Lengua Española, “Real Academia Española”. <https://dle.rae.es/celos%C3%ADa?m=form>

³⁵⁹ Sólo se llegaron a recorrer en momentos especiales, como cuando alzaban la Hostia en la misa o cuando se escuchaba algún sermón solemne, “como los de las honras fúnebres de las preladas o monjas notables”. En De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 16.

³⁶⁰ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México* (México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1948), 193 en De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 8.

³⁶¹ Borromeo, *Instrucciones*, LXXXII-LXXXIII.

Rosa de Viterbo, Imagen 35). En las imágenes 7 y 8, puede observarse la vista frontal de los coros altos y bajos de los templos de Santa Clara y Santa Rosa, respectivamente.



Imagen 7. Vista de frente a los coros alto y bajo del templo de Santa Clara de Jesús donde se puede ver la celosía.³⁶²

³⁶² Mireya del Carmen Gaytán Arias, Vista de frente de los coros alto y bajo del templo de Santa Clara de Jesús de Querétaro, 19 de mayo de 2022.



*Imagen 8. Vista de frente de los coros en Santa Rosa de Viterbo.*³⁶³

³⁶³ Mireya del Carmen Gaytán Arias, Vista de frente de los coros bajo y alto del templo de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro, 08 de marzo de 2022.

Como primera acepción del significado de “coro” en el Diccionario de Autoridades se debía entender como “[...] multitud de gente, que se junta para cantar y regocijarse, ò aplaudir, alabar y celebrar alguna cosa [...]”.³⁶⁴ Dicho esto, por coro no sólo se concebía el conjunto de cantoras y cantores —es decir, gente que se reunió exclusivamente para cantar—, y se puede entender mejor las expresiones de “el coro glorioso de los Apóstoles” o “el coro de ángeles” ya que, al menos para el caso de los ángeles, se ha usado la palabra “coro” sólo para distinguir las distintas jerarquías de estos grupos de seres celestiales.³⁶⁵

Sobre esto, cabe decir que, según un estudio realizado sobre las representaciones iconográficas de los ángeles músicos a lo largo de la historia del arte, se ha encontrado que la relación que se hizo entre estos dos elementos (ángeles y música), es observable por completo hasta el siglo XIV, donde se les representó con partituras o instrumentos.³⁶⁶ Una de las escenas donde se pueden observar coros de ángeles portando instrumentos es en las de los “desposorios místicos”, donde estos seres acompañan a las religiosas retratadas en su “toma de profesión”, es decir, cuando se vuelven “esposas de Cristo”. Tal vez el ejemplo más significativo es el lienzo de los “Desposorios místicos de santa Rosa de Lima” (ver Imagen 14, apartado III.1.2), por ser la primera santa proveniente del “Nuevo Mundo” (concretamente, Perú).

En el coro alto iniciaban el día con la *prima* del Oficio Divino y luego pasaban al bajo para escuchar misa.³⁶⁷ Era en este último donde las novicias entraban para primero, recibir su hábito; donde más tarde profesaban y hacían los votos solemnes, y tiempo después, los perpetuos.³⁶⁸ También, era éste el sitio donde las religiosas hacían la elección de la madre

³⁶⁴ “Choro”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo II (1729). <https://apps2.rae.es/DA.html>

³⁶⁵ En total, son nueve coros (o órdenes), distribuidos en tres jerarquías (de mayor a menor): arcángeles y principados; potestades, virtudes y dominaciones; y tronos, querubines y serafines. “Ángel”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 74.

³⁶⁶ Candela Perpiñá García, “Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica”, *Anales de la Historia del Arte* (Universidad Complutense de Madrid), Vol. Extraordinario (2011): 400.

³⁶⁷ De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 11.

³⁶⁸ De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 12. La puerta por donde ingresaban las novicias, en Santa Clara de Jesús se localizó de lado derecho, viendo de frente a los coros desde el interior del templo. Borromeo indicaba que esta puerta debía estar con el cerrojo echado y la llave resguardada con la prefecta del

abadesa³⁶⁹ y donde se convocaban a todas las religiosas, “a son de campana” en Santa Clara, cuando el ministro provincial³⁷⁰ las visitaba en el convento.³⁷¹

En el convento de Santa Clara no estaba permitida la entrada a los coros a todas aquellas que no fueran religiosas cuando se encontraban realizando el Oficio Divino, como las criadas y las niñas pequeñas “que solo sirven de inquietas, y divertir con sus travesuras y ruido”. Sin embargo, si había dentro del niñado alguna que “fuera entonando”, era invitada a participar en las oraciones.³⁷²

El canto no necesariamente acompañaba a las alabanzas,³⁷³ sin embargo, podemos encontrar pruebas de que, al menos en la mayoría de las instituciones estudiadas, se alentó la presencia de la música en el coro por lo escrito en las *Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la orden de N. P. S. Francisco*,³⁷⁴ que contiene las Reglas: Primera (que siguieron las Capuchinas), Segunda (de las clarisas urbanistas) y Tercera (las beatas rosas sujetas a la Tercera Orden) que se detallarán con mayor amplitud en el siguiente apartado por tratarse de indicaciones sobre la Liturgia de las Horas.³⁷⁵

Convento. En Borromeo, *Instrucciones*, LXXXIII. En el templo de Santa Rosa de Viterbo, la puerta por donde ingresaban las beatas está de lado izquierdo, contrario a la de las clarisas.

³⁶⁹ Salas Contreras, “Evidencias arqueológicas del ceremonial de profesión y muerte”: 95.

³⁷⁰ El Ministro Provincial “[e]ra la autoridad principal de la provincia y residía en la ciudad de Querétaro. Él se encargaba de señalar el rumbo del monasterio, porque así lo establecían las Constituciones franciscanas” en Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 64.

³⁷¹ AHDQ, “En veinte días de el mes de septiembre”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 26r.

³⁷² AHDQ, “En veinte días de el mes de septiembre”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 27r.

³⁷³ Salazar Simarro, “Música y coro en el convento de Jesús María de México”, 33.

³⁷⁴ Merinero, *Constituciones Generales*.

³⁷⁵ Que es lo mismo que el Oficio Divino.

II.2. El Oficio Divino o la Liturgia de las Horas

El Oficio Divino o Liturgia de las Horas, es un acto litúrgico que todavía hoy se realiza y que están obligados a practicarlo los sacerdotes, diáconos, miembros de institutos de vida consagrada y de sociedades apostólicas, entre ellos, las religiosas.³⁷⁶ Consta de “cierto número, orden y rito de salmos, himnos, lecciones y otras plegarias”.³⁷⁷ A saber: i) invocación inicial; ii) himno; iii) salmodia (si es una hora mayor, se añade algún texto bíblico que no sea un salmo, llamado cántico); iv) lectura bíblica (si se trata de la hora de Maitines, se hace una lectura patrística, es decir, de contenido doctrinal sobre las obras de los Padres de la Iglesia);³⁷⁸ v) responsorio (consistente en un cántico evangélico, preces y Padre Nuestro cuando se trata de las horas de Laudes y Vísperas); vi) oración final y despedida.³⁷⁹ En otras palabras, era el trabajo principal que debían realizar las religiosas, su oficio. Y algunas de las partes, eran obligatoriamente cantadas.

Las horas del día estaban divididas en dos: nocturnos y maitines.³⁸⁰ Las Horas del Oficio, por tanto, se disponían durante la mañana, tarde, noche e incluso, madrugada. Al hacerlo de esta forma se representaba el ciclo de la vida y de la muerte de todo lo creado, así como también el de Jesucristo.³⁸¹ En total, el Oficio Divino tridentino se componía de ocho partes:³⁸² cuatro horas mayores y cuatro menores, entre las cuales se sumaban dos misas: la matinal y la conventual, que era el servicio principal del día.³⁸³ Aunque, en ocasiones, podía llegar a haber una misa grande por motivo de fiesta más tarde, en la noche.³⁸⁴ La cotidianidad de las religiosas estaba adscrita al desarrollo de éste su oficio y era casi impensable no

³⁷⁶ “Oficio Divino”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 37.

³⁷⁷ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 31.

³⁷⁸ “Patrística”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 87.

³⁷⁹ Una Voce Sevilla. Misa Gregoriana en Sevilla, “Los libros litúrgicos (VI): el Breviario”, 5, <http://www.unavocesevilla.com/wp-content/uploads/2017/12/EL-BREVIARIO-ROMANO.Asoc.-Magnificat.pdf>

³⁸⁰ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 31.

³⁸¹ Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 87.

³⁸² Una Voce Sevilla, “Los libros litúrgicos”, 5.

³⁸³ Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 87.

³⁸⁴ Éste es el caso de lo encontrado en el convento de monjas de Jesús María de la Ciudad de México. En Salazar Simarro, “Música y coro en el convento de Jesús María de México”, 34.

cumplir con ello. Eran las alabanzas con que correspondían y pagaban a su “esposo celestial”, las que reforzaban su vínculo con él.³⁸⁵

La sacristana era la encargada de tañer una campana para cumplir con el Oficio Divino, así como para convocar a disciplinas, escuchar algún sermón, indicar las horas de silencio, la hora de ir a recogimiento y todo lo que se acostumbraba en el Convento.³⁸⁶ Tanto la vicaría de coro como la sacristana tenían el deber de hacer que se cumplieran en tiempo las dotaciones y fiestas que tenían por obligación en el convento.³⁸⁷ La vicaria, además, estaba obligada a recordar siempre que hubiere descuido por parte de la sacristana, de tañer la campana que convocaba a las religiosas.³⁸⁸ A continuación, un cuadro que trata de explicar el ciclo de estas horas canónicas distribuidas en el día de acuerdo con la costumbre tridentina:

HORA LITÚRGICA	MAYOR O MENOR	HORA DEL DÍA
Laudes	Hora mayor	05:00 hrs.
Prima	Hora menor	06: 00 hrs. ³⁸⁹ .
MISA MATINAL		08:00 hrs.

³⁸⁵ AHDQ, “Auto de visitas en nueve días del mes de septiembre de 1709”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 15r.

³⁸⁶ Merinero, *Constituciones Generales*, ff. 94v-95r. No se pudo localizar algún libro “costumbrero” del cenobio, pero, probablemente, era la Sacristana quien se encargaba de llamar a “son de campana” a las religiosas cuando llegaba algún visitador, como se narra numerosas veces en las Patentes del convento de clarisas. Ver: AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5.

³⁸⁷ Se interpreta por “dotación” el dinero que en ocasiones se pagaba, ya fuera por algún fiel acaudalado o por alguna religiosa del Convento, para que se celebrara alguna Misa. De esto se hablará en el Capítulo III. “Dotación”: “El caudal que se destina [sic.] para mantener alguna memoria [sic.] que se dexa [sic.] establecida para algún fin, que por lo regular suele ser piadosa, y siempre es perpétua [sic.] [...]”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732). <https://apps2.rae.es/DA.html>

³⁸⁸ Merinero, *Constituciones Generales*, ff. 94r-94v.

³⁸⁹ A principios del siglo XVIII se mandó por orden del prelado hacer Prima en la hora indicada en el cuadro durante el invierno. En verano se levantaban una hora más temprano, es decir, a las 05:00 hrs. Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 67.

Tercia	Hora menor	09:00 hrs.
MISA MAYOR		<i>11:00 hrs.</i>
Sexta	Hora menor	12:00 hrs.
Nona	Hora menor	15:00 hrs.
Vísperas	Hora mayor	<i>18:00 hrs.</i>
Completas	Hora mayor	<i>19:00 hrs.</i>
MISA POR FIESTA GRANDE		21:00 hrs. ³⁹⁰
Maitines	Hora mayor	00:00 hrs.

Cuadro 6. Distribución de la Liturgia de las Horas con respecto a las horas del día.³⁹¹

Lo presentado en el cuadro anterior debe ser tomado como una aproximación al orden y horario que posiblemente siguieron las religiosas radicadas en Querétaro. El propósito de mostrarla es el de vislumbrar la distribución de la práctica devocional a lo largo del día. Si bien no se encontró alguna fuente documental que hablara de una precisión directa en cuanto a los horarios (como algún “costumbrero”), lo consensuado para las horas menores de Tercia, Sexta y Nona localizado en algunas fuentes nos permite ordenar y encontrar espacio aproximado para el resto de las horas.³⁹² Para el caso de los Maitines, las *Constituciones Generales* utilizadas para el caso de las instituciones franciscanas (arriba mencionadas)

³⁹⁰ Salazar Simarro, “Música y coro en el convento de Jesús María de México, 34.

³⁹¹ Cuadro de elaboración propia. Las horas puestas en cursiva son aproximadas pues cada institución religiosa tuvo (y aún tiene) un horario específico para realizar cada parte del Oficio. Podemos observar que las únicas que han aparecido inamovibles en todas las fuentes consultadas hasta el momento, son la Tercia y la Sexta. Ponerlas, aunque sean aproximaciones, nos permite trazar una idea de las horas canónicas con las que los y las religiosas hacían su día a día.

³⁹² Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 87; Salazar Simarro, “Música y coro en el convento de Jesús María de México, 34; “Los libros litúrgicos (VI): el Breviario”, 5 en <http://www.unavocesevilla.com/wp-content/uploads/2017/12/EL-BREVIARIO-ROMANO.Asoc.-Magnificat.pdf>

mencionan que es deber de la “sacristana segunda”, tañer la campana para despertar a sus hermanas a la medianoche para convocarlas a la realización del Oficio.³⁹³ Por otro lado, se muestran en cursivas aquellas que se sugieren.

Cabe decir que cada institución religiosa tuvo (y aún tiene) un horario específico para realizar cada parte del Oficio, de aquí que sea complicado enmarcar esta práctica cotidiana en una sola, sin variaciones. De cualquier forma, más allá de horarios exactos se puede observar que el hacer la Liturgia de las Horas representó un constante ir y venir al coro a cantar y rezar, ocupando la mayor parte del día de las religiosas.

Para poderse acercar a la práctica musical de la ejecución, es decir, tocar y/o cantar dentro de este rito devocional de una forma más precisa y particular a las religiosas queretanas, es necesario reparar en lo estipulado en las *Constituciones*. En principio se debe saber que todas las órdenes o congregaciones religiosas se rigen bajo una Regla que les provee de identidad al tiempo que siguen lo estipulado en sendas Constituciones.³⁹⁴ Cabe aclarar que hoy todavía funciona de esta manera, por lo que muchas de las oraciones siguientes se mantienen conjugadas en presente. Las Reglas, pues, son un documento elaborado por las órdenes regulares, y dentro contienen información precisa sobre los lineamientos que deben seguir todos aquellos religiosos o religiosas para llevar una vida de hermandad dentro de un monasterio o convento (palabras sinónimas que se usan de acuerdo con la propia concepción de la institución). En ellas se encuentran preceptos cristianos que ayudan a seguir los votos de profesión según sea el caso (para este estudio son: pobreza, obediencia, castidad y clausura), así como elementos que les ayudan a exaltar las virtudes religiosas, como el carisma y el amor al prójimo.³⁹⁵ Las Reglas definen la naturaleza y finalidad de una orden.³⁹⁶

Por otro lado, están las Constituciones, elaboradas por la comunidad y que, una vez aprobadas por la Iglesia y en conjunto con la Regla, representan la base jurídica de la

³⁹³ Merinero, *Constituciones Generales*, f. 94v.

³⁹⁴ Triviño Monrabal, “El libro que da forma a la vida clausural”, 428.

³⁹⁵ Xixián Hernández de Olarte, “La primera regla de santa Clara y las constituciones de santa Coleta en el convento de Corpus Christi”, *Boletín de Monumentos Históricos* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura), Tercera Época, Núm. 39, Enero-Abril (2017): 47.

³⁹⁶ Triviño Monrabal, “El libro que da forma a la vida clausural: la regla de Santa Clara”, 428.

congregación religiosa otorgándoles estabilidad. La diferencia entre la Regla y las Constituciones es que estas últimas pueden ser revisadas, modificadas y aprobadas pero la Regla permanece intacta.³⁹⁷ De aquí que las monjas Capuchinas y Clarisas, así como las beatas-colegialas de Santa Rosa debieran regirse con sendas Reglas empero, bajo las mismas *Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la orden de N. P. S. Francisco*.

El ejemplar utilizado en las próximas referencias fue publicado en 1642 (ver Imagen 9), tres años después de aprobadas las modificaciones en Roma por Urbano VIII.³⁹⁸ Si bien, es probable que con el pasar de las décadas renovaran algunos materiales impresos y no fuera precisamente esta la edición utilizada, se sabe que, al menos hasta 1811 aún eran las Constituciones “antiguas y añadidas” aprobadas en 1639 las que las regían. Así consta en un libro inventario pertenecientes al convento de Santa Clara y cuyo propósito era indexar lo contenido en el archivo del cenobio: “Núm. 3. Contiene una Bula de Nuestro Ilustrísimo Padre Urbano Octavo en que instituye las Reglas, bajo las cuales deben gobernarse las Monjas de Santa Clara, y las Constituciones generales para todas las sujetas a la orden de Nuestro Santo Padre San Francisco.”³⁹⁹

³⁹⁷ Triviño Monrabal, “El libro que da forma a la vida clausal: la regla de Santa Clara”, 428-429.

³⁹⁸ Años de pontificado: 1623-1644. La Santa Sede, Pontífices, “Urbano VIII”. <https://www.vatican.va/content/vatican/es/holy-father/urbano-viii.html>

³⁹⁹ AHPFM, “Índice o inventario de los libros y legajos que existen en este Archivo del Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro para el uso y gobierno de su actual R. M. Abadesa Sor Ana Rosalía del Corazón de Jesús”, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 18, ff. 1v-2r, 1811.

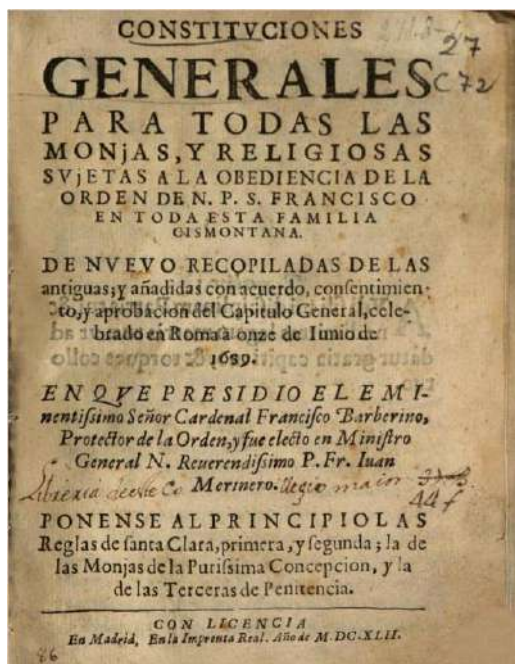


Imagen 9. Portada del libro de las Constituciones Generales de 1642.⁴⁰⁰

Hasta ahora queda satisfecha la probabilidad de que este impreso haya sido utilizado por las Clarisas queretanas. Y aunque no se halle aún evidencia que sugiera mayor certeza de que pasara igual con las Capuchinas y Rosas, se parte del hecho de saber que dichas Constituciones tenían respaldo papal y fueron llamadas “generales para todas las [...] religiosas sujetas a la orden de N. P. S. Francisco”.⁴⁰¹

Como se puede observar en la imagen, este libro contiene así mismo las Reglas que siguen las distintas congregaciones femeninas franciscanas. Empezando por la Primera “[...] que instituyó nuestro Padre S. Francisco [...] que guardan las Madres Descalzas de su Orden.”⁴⁰² Las monjas Capuchinas profesaron esta Regla. Seguían una forma de vida común más estricta

⁴⁰⁰ Imagen tomada de Google Books: https://books.google.com.mx/books?id=CjGid1SisA8C&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&c_ad=0#v=onepage&q&f=false

⁴⁰¹ Merinero, *Constituciones Generales*, “Portada” s/p.

⁴⁰² Merinero, *Constituciones Generales*, Fol. I s/p.

y vivían más apegadas a la pobreza, es decir, eran descalzas.⁴⁰³ Este Convento queretano se erigió con la condición de rendir cuentas a la Iglesia por medio del clero secular,⁴⁰⁴ sin embargo, es observable una muestra del lazo de hermandad entre Franciscanos, Clarisas y Capuchinas por pertenecer a la misma Orden. Esto se puede suponer por dos acciones: la primera, que el Real Convento de Santa Clara de Jesús fungió como punto de reposo para las monjas Capuchinas fundadoras que, en agosto de 1721, llegaron desde la Ciudad de México.⁴⁰⁵ Y la segunda, la participación procesional de la Orden franciscana en el traslado del Santísimo Sacramento que salió de la parroquia de Santiago rumbo al templo de las Capuchinas, con motivo también de su instauración en la Ciudad.⁴⁰⁶

El capítulo 3 de su Regla contiene lo referente al Oficio Divino y estipulaba que: debía hacerse leyendo sin canto; que las que supieran leer lo hicieran según la costumbre de los Frailes Menores (es decir, los franciscanos);⁴⁰⁷ y que, quienes no leyeran o por alguna “causa razonable” no pudieran hacerlo, debían rezar a cambio cierto número de Padres Nuestros, según el caso. A este rezo debía agregársele el *Requiem æternam* por los difuntos en las Vísperas.⁴⁰⁸

De lo indicado por su Regla llama la atención que se exprese que sea “sin canto”. Según dice el cronista Valentín F. Frías, el órgano ubicado en el coro alto del templo fue estrenado el 1ro de diciembre de 1800,⁴⁰⁹ lo que sugiere que sí llegó a incluirse la música dentro de los ritos litúrgicos. También es destacable que, fueron seis las monjas traídas desde el Convento

⁴⁰³ Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 46-48.

⁴⁰⁴ Mendoza Muñoz, *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro*, 7-8.

⁴⁰⁵ Archivo Histórico de la Parroquia de Santiago Apóstol de Querétaro (en adelante AHPSAQ), “Acta testimonial de la entrada de las monjas Capuchinas fundadoras del convento de San José de Gracia a la ciudad de Santiago de Querétaro, con la posesión y clausura del nuevo convento, realizado el 7 de agosto de 1721”, Juzgado Eclesiástico, Legajo de exploraciones de voluntad de monjas de Santa Clara, Exp. 132, ff. 1v-2v. Paleografía del documento en Mendoza Muñoz, *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro*, 45-46.

⁴⁰⁶ Participaron en la procesión “[...] la Orden franciscana, los franciscanos descalzos de San Diego y los franciscanos apostólicos del colegio de la Santa Cruz que cargaban a San Francisco y Santa Clara [...]” en Mendoza Muñoz, *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro*, 26.

⁴⁰⁷ “Franciscano”: “Miembro de la Primera Orden de Hermanos Menores fundada por San Francisco de Asís. [...]”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. II)*, 144.

⁴⁰⁸ Merinero, *Constituciones Generales*, 2v-3r.

⁴⁰⁹ Valentín F. Frías, *Leyendas y Tradiciones Queretanas* (Querétaro: Presidencia Municipal de Querétaro, Patronato de la Universidad Autónoma de Querétaro, 1999), 308.

de Capuchinas de la Ciudad de México para la fundación del convento queretano y a cada una se le asignó un cargo específico, sin embargo, ninguna figuró como vicaria de coro.⁴¹⁰ A esto se suma que, algunas de las actas de toma de profesión encontradas para este Convento, incluyen casos de monjas de velo negro, es decir, aquellas que estaban obligadas a participar en el Oficio Divino pero con la condición de ser “de fuera de coro”.⁴¹¹ Como se advertía en el apartado anterior, la planta del convento de Capuchinas presentó una distribución peculiar: un tercer coro. Es posible que estas irregularidades sobre el título de “fuera de coro”, observadas hasta el momento como único ejemplo de los espacios estudiados, pudiera deberse a la misma constitución estructural del complejo arquitectónico. Sin embargo, será un tema por explorar en siguientes investigaciones.

Las Clarisas del Convento queretano, por otro lado, siguieron la Segunda Regla⁴¹² otorgada por Urbano IV (1263).⁴¹³ Aquí es el capítulo 6 el que estipula que, “[l]as que saben leer, y cantar, celebren con madurez, è honestidad los Divinos loores”, igualmente, a la costumbre de los franciscanos; y nuevamente, se ofrecía una alternativa a las que “leer y cantar no supieren” así como aquellas que, por alguna causa, no pudieran rezar leyendo o cantando, consistente en cierta cantidad de Padres Nuestro dependiendo de la Hora.⁴¹⁴

Por último, las beatas-colegialas de Santa Rosa, quienes pertenecieron a la Tercera Orden Franciscana.⁴¹⁵ Esta institución tuvo la particularidad de que, transcurrido algún tiempo desde su fundación, algunos bienhechores intercedieron para que el beaterio fuera reconocido

⁴¹⁰ Ellas fueron: sor Marcela de Estrada, abadesa; sor Catarina Bárbara, vicaria y primera conciliaria; sor Oliva Cayetana, primera tornera y conciliaria; sor Josefa María, tercera tornera y conciliaria; y sor Petra Francisca. En AHPSAQ, Juzgado Eclesiástico, C. 40, Legajo de exploraciones de voluntad de monjas de Santa Clara, Exp. 132, f. 2v. Citado en Mendoza Muñoz, *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro*, 25.

⁴¹¹ Este es el caso de sor Francisca María, profesa el 23 de septiembre de 1722 y sor Petra María, profesa el 9 de mayo de 1748, por ejemplo. AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VII, C. 3, Papeles sueltos de “Examen y exploración” para la toma de profesión de las religiosas del Real Convento de San José de Gracia para Religiosas Capuchinas.

⁴¹² Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 45-46.

⁴¹³ “Urbanistas”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 314.

⁴¹⁴ Merinero, *Constituciones Generales*, 22v.

⁴¹⁵ San Francisco de Asís fundó tres órdenes: la Primera Orden para varones (franciscanos), la Segunda Orden para mujeres (clarisas) y la Tercera Orden para hombres y mujeres laicos que quisieran vivir bajo el espíritu franciscano.

por la Corona como Real Colegio (1727).⁴¹⁶ Aunque esto desencadenó conflictos entre los seglares y los franciscanos, se resolvió en que las Rosas se dejarían guiar espiritualmente por los regulares y administrativamente por los seculares.⁴¹⁷ El capítulo 4 dice que debe guardarse silencio, especialmente durante la Misa o cuando se predica la palabra de Dios; también insta a rezar el Oficio Divino a aquellas que lo “supieren por sí”, aclara, “según la costumbre Romana”. Se añaden una vez más las porciones de Padres Nuestros para compensar y a éstos se suman el *Gloria Patri*, el Credo y el salmo *Miserere mei Deus* en ciertas Horas.⁴¹⁸ En el siguiente cuadro aparecen el número exacto de Padres Nuestros más alguna otra oración de acuerdo con cada Regla:

REGLA		
PRIMERA (CAPUCHINAS)	SEGUNDA (CLARISAS)	TERCERA (ROSAS)
<ul style="list-style-type: none"> • Maitines: 20 • Laudes: 5 • Prima: 7 • Tercia: 7 • Sexta: 7 • Nona: 7 • Vísperas: 12 • Completas: 7 	<ul style="list-style-type: none"> • Maitines: 24 • Laudes: 5 • Prima: 7 • Tercia: 7 • Sexta: 7 • Nona: 7 • Vísperas: 12 • Completas: 7 	<ul style="list-style-type: none"> • Maitines: 12 • Laudes: 7 (+ <i>Gloria Patri</i> al final de cada uno) • Prima: (Credo + <i>Miserere mei Deus</i>) + 7 (+ <i>Gloria Patri</i>) • Tercia: 7 (+ <i>Gloria Patri</i>) • Sexta: 7 (+ <i>Gloria Patri</i>) • Nona: 7 (+ <i>Gloria Patri</i>) • Vísperas: 7 (+ <i>Gloria Patri</i>)

⁴¹⁶ Silva Martínez, “Una opción de vida para las mujeres”, 49.

⁴¹⁷ Silva Martínez, “Una opción de vida para las mujeres”, 51-52.

⁴¹⁸ Merinero, *Constituciones Generales*, 51v.

		<ul style="list-style-type: none"> • Completas: (Credo + <i>Miserere mei Deus</i>) + 7 (+ <i>Gloria Patri</i>)
Por los difuntos: Si se sabe leer: Oficio de los muertos Si no se sabe: <ul style="list-style-type: none"> • Maitines: 12 • Vísperas: 7 (+<i>Requiem æternam</i>) 	Por los difuntos: Si se sabe leer: Oficio de finados Si no se sabe: <ul style="list-style-type: none"> • Maitines: 12 • Vísperas: 7 	Si no se sabe el <i>Gloria Patri</i> , el <i>Miserere mei Deus</i> o el Credo, rezar 3 veces el <i>Pater noster</i> por penitencia.

Cuadro 7. Relación de números de Padres Nuestros y otras oraciones según la Regla profesada por las religiosas franciscanas.⁴¹⁹

La Liturgia de las Horas se podía hacer de dos formas distintas: la llamada *Ordo monasticus*, o de “uso monástico” y la *Ordo cathedralis*, o de “uso catedralicio”.⁴²⁰ Según se pudo leer líneas arriba, en la Primera y Segunda Regla, seguían la del “uso monástico”. No se pudo localizar en los documentos de ninguna de las instituciones estudiadas, mayores pistas sobre la edición de los impresos o manuscritos que fueron utilizados, ni para realizar la Liturgia de las Horas, ni para las Misas. Sólo se hace referencia de estos materiales en los inventarios de las monjas clarisas como “Misales” o “libro del Oficio Divino”.⁴²¹ Sin embargo, se conservan dieciocho libros corales de gran dimensión en la Biblioteca Conventual del actual Museo

⁴¹⁹ Los números que aparezcan sin ninguna descripción dentro del cuadro se refieren a los *Pater noster* o Padre Nuestro. Cuadro de elaboración propia con la información contenida en Merinero, *Constituciones Generales*, ff. 2v-3r, 22r y 51r-51v.

⁴²⁰ Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 88.

⁴²¹ Son mencionadas las “composturas de los Misales” numerosas veces en el inventario de la sacristía que va desde el año 1709 a 1796: AHPFM, “Inventario de la plata, ornamentos y demás alhajas que tiene la Sacristía de este Real Convento de Ntra. M. Sta. Clara de Jesús”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 2, ff. 58r, 108r. Y se hace referencia al libro empleado para el Oficio Divino en: AHPFM, “Primera cuenta y memoria de las alhajas pobres que tiene a su cargo y entrega la madre María de San Buenaventura Bazan y Vlancarte, pertenecientes a este noviciado del convento Real de Ntra. Madre Santa Clara de Jesús en 30 días, mes de agosto de 1721 años”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 3, f. 30v.

Regional de Querétaro que pertenecieron, tanto al “Convento Grande” de San Francisco, como al Colegio Apostólico de la Cruz de *Propaganda Fide*.⁴²² Tomando por punto de partida que las Reglas mandaban hacer como sus congéneres masculinos, se pondrá a modo de ejemplo el desarrollo de los Maitines y Vísperas; dos de las cuatro horas mayores y de las cuales se han encontrado muchos más vestigios de las prácticas musicales en torno a ellas.

Antes de continuar, ha de decirse que, además de estar divididas las Horas entre mayores y menores, cada una tiene una relevancia distinta dentro del rito. La forma en que están jerarquizadas es, principalmente, por el número de partes que contiene cada Hora, es decir, la cantidad de salmos, antífonas, lecturas, responsorios, oraciones o himnos que presentan.⁴²³ El contenido de éstas depende a su vez de las festividades de cada día y la importancia del acontecimiento memorado. Sin embargo, durante muchos siglos hubo disparidad entre las formas de clasificar las celebraciones, así como la forma de referirse a las conmemoraciones, propiciando que las formas de realizarse los ritos fueran ligeramente distintas según el lugar donde se desarrollaran. Esta situación fue resuelta prácticamente hasta el Concilio Vaticano II celebrado en 1969.⁴²⁴

Hubo varias promulgaciones y/o reformas entre los breviarios aprobados por los papas. Durante el siglo XVI las que se cuentan son: el promulgado por Clemente VIII en 1602; y las añadiduras menores hechas por Urbano VIII entre 1629-1630 y Clemente X hacia 1669-1676.⁴²⁵ Sin embargo, durante el siglo XVIII surgieron muchas más versiones de los breviarios. Esto, según se observa, derivado de la creciente injerencia del Estado en asuntos eclesiales. Así, hubo breviarios particulares que se adaptaban según el lugar en que surgían (como en Francia y Alemania). Este problema perduró aún en el siglo XIX, donde se volvió

⁴²² Ver: David Saavedra Vega, “Libros Corales de la Biblioteca Conventual del Museo Regional de Querétaro” (Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996).

⁴²³ Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 87.

⁴²⁴ La aclaración fue publicada en forma de “carta apostólica” emitida por el Papa Pablo VI y titulada “*Mysterii Paschalis*”, con fecha del 14 de febrero de 1969. Se puede consultar en la página web oficial del Vaticano. https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19690214_mysterii-paschalis.html

⁴²⁵ Casimiro Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano* (Cuadernos Phase 253) (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2020), 37-38 y 43-44. Todos ellos devienen del Breviario publicado por Pío V en 1568 (que es la base del utilizado actualmente).

a tratar de conciliar los contenidos de los distintos breviarios en el Concilio Vaticano I (1869).⁴²⁶

Dado que no se pudo localizar, como ya se adelantó, un documento que sirviera como referencia directa del Breviario que utilizaban las distintas religiosas, así como la multiplicidad de breviarios existentes por lo dicho anteriormente, se tomó como referencia el libro Núm. 4 de Laudes, empleado por los franciscanos queretanos.⁴²⁷ Los contenidos de dicho libro fueron comparados con los publicados en el “*Divinum Officium*”, una página web que resguarda varios breviarios históricos, además del actual.⁴²⁸ Una de las opciones de consulta es el del “uso monástico”, mencionado líneas arriba y contiene el Breviario de la orden de San Benito. Aunque la página no menciona la fecha de edición de dicho Breviario, se menciona que es una versión anterior a la de 1963 (es decir, antes del Concilio Vaticano II) y coincide con las fechas y festividades señaladas en los documentos revisados de Santa Clara. Dicho esto, se añade por último que las festividades del calendario litúrgico, para la temporalidad estudiada, podían ser: dobles, semidobles y simples.⁴²⁹ La fiesta doble que se detallará para el oficio de Maitines y Vísperas a continuación, corresponde a *In Nativitate Domini*, el 25 de diciembre.

II.2.1. Maitines

Los Maitines celebrados en las fiestas dobles de primera clase, como el caso de la Navidad, solían realizarse en las Catedrales con la capilla musical completa, es decir, con órgano, instrumentistas y coros. Otras de las festividades de esta índole eran: la Resurrección, la Asunción, la Purísima Concepción y San Pedro.⁴³⁰ No consta que, para el caso de los templos

⁴²⁶ Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano*, 44 y 46.

⁴²⁷ Biblioteca del Museo Regional de Querétaro (en adelante BMRQ), “Laudes. *Duce caelesti nomine Matre favente Virgine Clara*”, Libros de Coro, Exp. LC-BMRQ-4. Se estima que este libro de coro data del siglo XVIII, según lo estudiado por David Saavedra Vega.

⁴²⁸ “[...] This website serves as a historical, educational, as well as spiritual tool for anyone [...]. Currently, The *Divinum Officium* Project consists of a diocesan priest [...] who [...] ensure its accuracy. [...]” En: Laszlo Kiss, “The *Divinum Officium* Project”. <https://divinumofficium.com/>

⁴²⁹ Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano*, 38.

⁴³⁰ Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Carolina Sacristán Ramírez, “Géneros de *vísperas* en la Catedral de México”, en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. II. Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales*, Editado por Lucero Enríquez Rubio,

de las religiosas, se realizara algo así de grande dadas las evidencias hasta ahora encontradas. Sin embargo, se pudieron localizar algunas composiciones musicales del himno *Te Deum*, propio de esta Hora. El de mayor complejidad musical, por haber sido escrito para cuatro voces, es uno compuesto por Pedro Martínez,⁴³¹ de quien no se tiene más información, salvo la adjudicación de su autoría expresa en las *particelle*.

Siguiendo el orden del rito de la Hora, según el Breviario de “uso monástico” explicado en el apartado anterior, los Maitines en Navidad se dispuso, aproximadamente, como muestra el cuadro a continuación.

PARTE DE LA HORA	DETALLES SOBRE EL CONTENIDO
Rito de entrada	V. Señor, ábreme los labios. R. Y mi boca proclamará tu alabanza. Salmo 3 (no señala <u>antífona</u>)
Invitatorio	Antífona del Propio de los Santos: <i>Ant.</i> Cristo ha nacido/ Venid, adorémosle
Himno	Del Propio de los Santos: [<i>Christe Redemptor óminum</i>] Jesús, Redentor de todos, antes que luciese el alba, igual con el Padre en gloria, naciste de sus entrañas [...]
Primer Nocturno <ul style="list-style-type: none"> • Salmos con lecturas (6) • Padre Nuestro 	Salmos: 2, 18, 23, 44, 47 y 71 (cada uno con su respectiva antífona).

Drew Edward Davies y Analía Cherniavsky (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 37.

⁴³¹ AHMAG, “*Te Deum* a 4 voces”, Fondo Reservado, Exp. 14. Además de este himno, se encuentran dos composiciones más del autor: “Salve a dúo y bajo de Ntra. Sra.” (Exp. 84) y “Salve a 3 voces y órgano de Fa menor” (Exp. 100). (Para ver la transcripción de la partitura, consultar el Anexo 3).

<ul style="list-style-type: none"> • Lecturas (1-4) 	Lecturas: Isa 9:1-6; Isa 40:1-3; Isa 40:4-8; Isa 52:1-6.
Segundo Nocturno <ul style="list-style-type: none"> • Salmos con lecturas (6) • Padre Nuestro • Lecturas (5-8) 	Salmos: 84, 88, 95, 96, 97 y 98 (cada uno con su respectiva antífona). Lecturas: Sermones sobre la Natividad del Señor.
Tercer Nocturno <ul style="list-style-type: none"> • Cánticos de Isaías (3 en total) • Padre Nuestro • Lecturas (9-12) 	Cánticos: Isa 9:2-7; Isa 26:1-12; Isa 66:10-16. Lecturas del Evangelio: Mt 1:1-6; Lc 2:1-14; Lc 2:15-20; Jn 1:1-14. Homilías que acompañan a las lecturas (respectivamente): San Jerónimo (Belén); San Gregorio Magno; San Ambrosio (obispo); San Agustín (obispo).
Te Deum	<i>[Te Deum laudamus/ te Dóminum confitemur]</i> A ti, oh Dios, alabamos/ a ti, oh Señor, te confesamos. [...]
Lectura del inicio del Santo Evangelio según San Mateo	Mat 1:1-16
Oración	Del Propio de los Santos: Oremos. Dios todopoderoso: por este nacer nuevo de tu Hijo en nuestra carne [...].
Conclusión	V. Señor, escucha nuestra oración R. Y llegue a ti nuestro clamor. [...]

Cuadro 8. Orden del contenido de los Maitines el día de Navidad, según el “uso monástico”.⁴³²

⁴³² Cuadro de elaboración propia realizado con base en lo dispuesto en: Laszlo Kiss, “*The Divinum Officium Project*”, *In Nativitate Domini ~ I. classis Ad Matutinum*. <https://divinumofficium.com/cgi-bin/horas/officium.pl/officium.pl>

Las letras “V” y “R” que aparecen a lo largo de la descripción sobre los detalles del contenido en el cuadro superior, indican el “versículo” y la “respuesta”. Las antífonas son entonaciones que preceden los salmos y que se han usado desde el siglo IV. Probablemente sea el género musical con mayor presencia en el repertorio litúrgico,⁴³³ pues no se debe olvidar que los salmos están presentes en cada Hora del Oficio —donde son más frecuentes—, así como la Misa —principalmente en el *introito*, ofertorio y comunión—. Musicalmente hablando, como se adelantaba, las antífonas ayudan a “enmarcar” (por estar al principio y al final) las entonaciones de los salmos, es decir, indican la forma en que han de cantarse.⁴³⁴

Los Maitines, como se dijo antes, eran celebrados a la medianoche. Según se puede ver en el cuadro anterior, la Hora se conformaba por diez partes, donde se incluían al menos nueve salmos y doce lecturas, sin contar los himnos y demás oraciones. En total, se estima que tan sólo esta parte del Oficio Divino duraba dos horas.⁴³⁵ Es considerada la Hora más antigua y de mayor importancia por la Iglesia.⁴³⁶

No queda del todo resuelto en el texto de Casimiro Sánchez si las vigiliat nocturnas celebradas por los primeros cristianos la noche anterior al domingo (cuando conmemoraban la “cena del Señor”), son las referencias inmediatas para los Maitines. Sin embargo, por el desenvolvimiento que fue haciéndose de esta práctica, añadiendo cada vez más vigiliat aparte de la dominical (miércoles, viernes: vigilia estacional; y en las fiestas de los mártires: vigiliat cementeriales), se puede relacionar de inmediato con esta Hora Canónica.⁴³⁷

Dentro de las partes de los Maitines se encuentran tres nocturnos, como puede apreciarse en el cuadro superior. Es probable que esta división venga de las vigiliat militares que había

⁴³³ Enríquez Rubio, Davies y Sacristán Ramírez, “Géneros de *vísperas*”, 39.

⁴³⁴ “Antífona”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 90.

⁴³⁵ Enríquez Rubio, “El libro de coro”: 87-88.

⁴³⁶ “Maitines”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. II)*, 284-285.

⁴³⁷ La Vigilia Pascual se sigue practicando hoy (además de la de Pentecostés) y se ha sugerido que tenga, sustancialmente, la forma en que los primeros cristianos hacían estas vigiliat. Consistiría, pues, en hacer una serie de lecturas de la Biblia, cantos de salmos e himnos, predicación o comentario, letanía y oración final. La idea de hacer vigilia, es decir, pasar en vela una noche, proviene de las primeras prácticas litúrgicas que desembocaron en la Misa dominical. Los preparativos comenzaban desde la noche del sábado. Todo concluía el domingo por la tarde, durante la supuesta hora del fallecimiento de Jesucristo. En: Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano*, 5-7.

entre los judíos. En un principio, la noche se dividía en tres partes, aunque más tarde adoptaron la tradición romana de hacerlo en cuatro. El motivo de permanecer en vigilia se fundamenta en los terrores que podría haber ocasionado la obscuridad. El investigador José Rodríguez sugiere que uno de los pasajes de la Biblia desarrollado en la noche pudo haber “inspirado” la práctica de hacer la Vigilia Pascual, dotando a lo nocturno de otro significado con alabanzas a Dios.⁴³⁸

Sin embargo, pese a las connotaciones de la madrugada, la celebración de los Maitines se practicó en distintos horarios. Según se sabe para la Catedral de México por un “Diario manual” del siglo XVIII, éstos podían hacerse: 1) en la tarde (entre las cuatro o seis); 2) la “primera noche” (en cuanto se ocultaba el sol); 3) a la medianoche o por la madrugada (tres de la mañana).⁴³⁹ En una de las patentes ordenadas para las clarisas queretanas dada en 1709, se les manda que, por ninguna razón pueden los Maitines decirse antes de las tres de la tarde.⁴⁴⁰ Esto podría indicar que debió haberse seguido una costumbre similar a la de la Catedral de México. Según algunas actas de cabildo de esta Catedral, el hacer el Oficio de Maitines durante la medianoche estaba reservado para fiestas como la Navidad, la Resurrección y “las Tinieblas” que, como se verá más adelante, se celebraban los jueves, viernes y sábado de Semana Santa.⁴⁴¹

Otros apuntes indican que las razones por las que en ocasiones se mandaba hacer Maitines inmediatamente después de Vísperas, es decir, “adelantándolos”, era para evitar que por la noche hubiera “excesos y pecados”. Sin embargo, se han encontrado documentos en la Catedral Metropolitana donde se puede observar que hubo ocasiones en que no se tomó la

⁴³⁸ El pasaje de la Biblia es cuando Moisés guía al pueblo de Israel atravesando el desierto y el Mar Rojo. En: José Rodríguez Rodríguez, “La noche en el Nuevo Testamento”, *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades*, Vol. 25, Núm.49-50, (2015): 39 y 53.

⁴³⁹ Enríquez Rubio, “El servicio de *maitines* en la Catedral de México: apuntes de historia y liturgia”, en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. III. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales*, Editado por Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky, Carolina Sacristán Ramírez (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019), 35.

⁴⁴⁰ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, 09 de septiembre de 1709, f. 15r.

⁴⁴¹ Enríquez Rubio, “El servicio de *maitines*”, 35.

recomendación de hacer esta Hora más temprano, convirtiéndose en una problemática persistente desde el siglo XVI y hasta el XVIII.⁴⁴² Por otro lado, en las *Constituciones* de las religiosas franciscanas se mandaba “hacer costumbre” realizar los Maitines a la medianoche, añadiendo que podía haber la posibilidad de que los Provinciales les permitieran realizarlos a las ocho de la noche durante el Invierno y el Verano.⁴⁴³

Tal parece que las clarisas queretanas cumplieron por algún tiempo con la costumbre de hacer los Maitines a la medianoche. Sin embargo, según dejó escrito fray José Valadó, a mediados del siglo XVIII se volvió un pesar para las coristas tener qué interrumpir su sueño para cumplir con su oficio y fueron excusadas del horario por mandato del prelado. Se encomendó entonces a la abadesa que dispusiera de algunas mozas⁴⁴⁴ para que lo hicieran, mandándose a componer para esto una celda que estaba cerca de la portería, con la finalidad de que el trayecto hacia los coros fuera más corto.⁴⁴⁵ Por “moza” puede entenderse criada o joven. Debe recordarse que los coros eran considerados un lugar muy sagrado y no estaba permitida la entrada a niñas ni criadas mientras se estuviera realizando el Oficio Divino.⁴⁴⁶ Es por esta razón que resulta interesante el apunte que de esta decisión hizo Valadó. Si por “moza” entendemos “joven”, se puede creer entonces que probablemente las religiosas de velo negro más jóvenes eran las que atendían este Oficio a la medianoche y que, quizá, las mayores lo realizaban en otro momento, porque se habla de la dispensa por la hora, mas no por no realizarla. Por otro lado, si por “moza” se entiende “criada”, sería muy difícil de creer que se permitiera tal acto. En todo caso, este tipo de situaciones habrían dado pie a las

⁴⁴² Los casos comentados son: que hubo quienes, aunque obligados a realizar el Oficio Divino, solicitaron licencias para faltar a los Maitines de Navidad o la Resurrección, ya que se encontraban “viejos y cansados” y los rezos muy largos; así como que se solicitaba hacer la Hora a las diez de la noche, puesto que, por prestarse la celebración, los organistas aprovechaban para lucirse haciendo excesiva solemnidad. En: Enríquez Rubio, “El servicio de *maitines*”, 35.

⁴⁴³ Merinero, *Constituciones Generales*, f. 61r.

⁴⁴⁴ “Mozo”: “Lo mismo que Joven.” “Se llama también el criado que sirve en las casas en los misterios de trabajo, aunque tenga mucha edad [...]”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁴⁴⁵ El año fue 1754. La celda también serviría para hospedar cuando fuera necesario al padre vicario, en caso de que necesitara estar más cerca aún para oficiar alguna Misa o ceremonia (como las exequias de alguna religiosa). En Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 79-80.

⁴⁴⁶ AHDQ, “En veinte días de el mes de septiembre”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 27r.

regulaciones que se les mandaron a las religiosas en el IV CPM y cobrarían total sentido sus señalamientos. (Ver apartado II.4).

Si la costumbre de hacer los Maitines a la medianoche en celebraciones especiales de la Catedral Metropolitana se extendió al resto de la Nueva España, y si las clarisas llegaron a seguir las instrucciones del *Manual Suma* de la Provincia del Santo Evangelio, se puede creer entonces que los Maitines de la Navidad se hacían cerca de las diez y media de la noche. Esto les habría permitido comenzar la “Misa del Gallo”⁴⁴⁷ entrada la madrugada.

Según el *Manual Suma*, las homilías (sermones)⁴⁴⁸ del Tercer Nocturno de los Maitines de Navidad debían cantarse (esto era algo que le correspondía hacer a los ministros celebrantes). No hay partituras de esto, por lo que, probablemente, el canto habría sido similar a las fórmulas que todavía podemos escuchar hoy, como las entonaciones de los salmos. El *Manual* también dicta que el *Te Deum* sea hecho a manera de responsorio (tal como se verá y explicará en el ejemplo cantado por las clarisas más adelante) y se añade que antes de pasar a la Misa, se debía concluir el Oficio entonando el *Benedicámus Dómino*.⁴⁴⁹ Este canto aparece al final de los Oficios, a manera de conclusión, así como en la Misa (ver Anexo 3). Se ha encontrado la parte de contralto de un *Benedicámus Dómino* dentro del *corpus* documental de música adjudicado a Santa Clara. Tan sólo por saber que existía una parte de este tipo de voz, se puede deducir que hubo escrita una parte para soprano (que es la primera voz, la principal); por supuesto, ambas voces, femeninas (para consultar la transcripción de este canto ver Anexo 2).

Los Maitines, durante Triduo Pascual,⁴⁵⁰ también solían llamarse “Oficio de Tinieblas” hasta antes del Concilio Vaticano II. Lo que hacía diferente a esta práctica era que en estos

⁴⁴⁷ Es aquella que se decía la noche de Navidad. Llamada así porque es “[...] quando [sic.] suele cantar el gallo. [...]” . “Missa del gallo”: consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁴⁴⁸ “[...] Se entienden por [...] Sermones, Oraciones y exhortaciones que se hacen al Pueblo. [...]”. “Homilía”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁴⁴⁹ Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 55.

⁴⁵⁰ Consistente en: la Pasión, la Muerte y la Resurrección de Cristo. Se celebran el Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo. “Triduo Pascual”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 306.

días sí se solían hacer los Maitines desde la noche anterior. Se usaba el término “tinieblas” para este Oficio porque, para realizarlo, se apagaban las luces del templo y sólo se alumbraban con un candelabro llamado “tenebrario” (ver Imagen 10). Éste, soportaba quince velas,⁴⁵¹ que iban apagándose una por una al concluir cada salmo. La vela colocada en la parte superior se mantenía encendida, para luego ocultarla tras el altar mientras se cantaba el “*Miserere*”.⁴⁵² Al concluir, se dice que existía la costumbre de golpear libros, por parte de los religiosos, y que los fieles acompañaban el momento haciendo sonar matracas⁴⁵³ como conmemoración del fallecimiento de Jesucristo.⁴⁵⁴



Imagen 10. Tenebrario del templo de Santa Prisca de Taxco, Guerrero.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ “Tenebrario”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo VI (1739). <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁴⁵² En el AHMAG hay algunos “*Miserere*”. Uno de ellos fue compuesto por el padre Felipe Díaz Tirado, del que no se sabe más por falta de documentación. La cinta que sujetaba el manuscrito musical dice: “*Miserere* a 4 voces por el padre Dn. Felipe Díaz”, sin embargo, sólo se encuentra la parte del órgano. Por la caligrafía y la calidad del papel, es probable que la copia pertenezca a la primera mitad del siglo XIX, no obstante, podría haber sido compuesta antes. AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 48.

⁴⁵³ “[...] Cierta instrumento de madera con unas aldabas o mazos, con que se forma un ruido grande y desapacible. Usan de ella los Religiosos para hacer señal a los Maitines [sic.]: y assimismo [sic.] sirve en lugar de campana en los tres días de la Semana Santa.” “Matraca”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734). <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁴⁵⁴ “Oficio de Tinieblas”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. III), 38-39.

⁴⁵⁵ Benjamín Arredondo, Sin título, 2016, El Bable. El pasado perfecto del futuro incierto del verbo vivir, “Tenebrario, el curioso objeto usado antiguamente en los ritos de Semana Santa”. <http://vamonosalbable.blogspot.com/2016/03/tenebrario-el-curioso-objeto-usado.html>

No se pudo localizar ningún tenebrario en los templos femeniles estudiados, sin embargo, se hallaron partituras provenientes de Santa Clara, tanto de “Lamentaciones” —que eran las lecturas del Primer Nocturno del Oficio de Tinieblas—, así como evidencia de que en este Convento se llegó a hacer de forma muy solemne la Misa del Viernes Santo —también llamada “Función de Exequias”—. Esta Misa era antecedida por los Maitines,⁴⁵⁶ que debían hacerse la noche anterior como la costumbre del “Oficio de Tinieblas” y la forma tradicional de celebrar la Navidad, como se dijo antes. En el apartado III.1.4 se detallará más sobre las Lamentaciones.

El *Te Deum* era entonado casi al concluir los Maitines y es considerado un himno de acción de gracias.⁴⁵⁷ Es un himno extenso y simboliza la mayor expresión de alegría dentro, tanto del catolicismo romano, como de otras corrientes cristianas. No se sabe muy bien su origen, pero el texto es atribuido, a modo de leyenda, a san Ambrosio y san Agustín. Este himno, por ser muy especial (se ha llegado a utilizar en momentos muy solemnes, como en situaciones de guerra, coronaciones de reyes, para proclamar la paz) no era cantado en cualquier situación. Se reservaba para entonar al final de los Maitines de los domingos y días especiales de fiesta,⁴⁵⁸ como la Navidad o el Triduo Pascual.

El ejemplo mencionado al comienzo de este apartado, compuesto por Pedro Martínez, tiene partes para cuatro voces distintas: primera soprano, segunda soprano, alto y tenor alto, siendo esta última voz un detalle peculiar.⁴⁵⁹ Por la dotación instrumental dispuesta para este himno, se podría llegar a pensar que la composición fue pensada para ser interpretada por tres voces femeninas y una masculina (por la última). Sin embargo, hay muchos más expedientes dentro del *corpus* documental donde se aprecian detalles sobre alusiones que se

⁴⁵⁶ AHDQ, “Semana Santa. Ornato del Santo Sepulcro”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, f. 93v.

⁴⁵⁷ Enríquez Rubio, “El servicio de *maitines*”, 52.

⁴⁵⁸ “*Te Deum laudamus*”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1492.

⁴⁵⁹ Cabe hacer aquí una aclaración. Las voces femeninas están clasificadas dentro de la música como soprano (la voz más aguda), mezzosoprano (voz media) y alto o contralto (la voz más grave para las mujeres). En el caso de las voces masculinas se dividen en: tenor (la voz más aguda), barítono (voz media) y bajo (la voz más grave).

hacen de las intérpretes como “tenoristas”.⁴⁶⁰ Esto es indicativo de que las religiosas se valían por sí mismas en la ejecución de sus propias obras, o que al menos, estaban concebidas las piezas musicales para que fueran interpretadas por ellas mismas.

La forma del himno comienza como un responsorio, es decir, la solista comienza cantando sin compañía de ninguna otra voz y luego, las demás le responden haciendo un *tutti* (es decir, todas participan). La obra se compone de cuatro versos y está constituida de dos partes: la primera, que es el responsorio y está puesta en un compás de 4/4 (o C); y luego de una breve pausa, comienza la segunda parte, con los cuatro versos y el compás cambia a 3/4. El texto del himno que fue cantado por las clarisas está en latín, pero a continuación, se expone la traducción que de la oración se sabe.

PRIMERA PARTE

Solo de Soprano 1:

*Te Deum laudamus;
te Dominum confitemur.
Te æternum Patrem,
omnis terra veneratur.*

Tutti:

*Tibi omnes angeli,
tibi cæli et universæ potestates:
tibi cherubim et seraphim,
incessabili voce proclamant:*

SEGUNDA PARTE

Verso 1:

*Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra
maiestatis gloriæ tuæ.*

Verso 2:

*Te gloriosus Apostolorum chorus,
te prophetarum laudabilis numerus,*

PRIMERA PARTE

Solo de Soprano 1:

A ti, oh Dios, te alabamos,
a ti, Señor, te confesamos.
A ti, eterno Padre,
te venera toda la creación.

Todas:

Los ángeles todos, los cielos
y todas las potestades te honran.
Los querubines y serafines
te cantan sin cesar:

SEGUNDA PARTE

Verso 1:

Santo, Santo, Santo es el Señor,
Dios de los ejércitos.
Los cielos y la tierra
están llenos de la majestad de tu gloria.

Verso 2:

A ti te ensalza el glorioso coro de los apóstoles,
la multitud admirable de los profetas,

⁴⁶⁰ “Petrita la tenorista canta con la contraltita” (Exp. 103), AHMAG, Fondo Reservado.

Verso 3:
te martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,

Verso 4:
Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.
In te, Domine, speravi:
non confundar in æternum.

Verso 3:
el blanco ejército de los mártires.
A ti la Iglesia santa,
extendida por toda la tierra, te aclama:

Verso 4:
Ten piedad de nosotros, Señor,
Ten piedad de nosotros.
En ti, Señor, confíé,
No me veré defraudado para siempre.

No se tiene el nombre de la o las solistas que entonaban la primera parte, sin embargo, en la *particella* de la segunda soprano, aparecen escritos dos nombres y una indicación: “Para antes de la misa. Este papel pertenece a Sta. Anna María y a Dña. Petra”.⁴⁶¹ Por no haber mayores pistas sobre sus nombres completos, no se puede determinar con certeza de quiénes podría haberse tratado. Cabe recordar que, como se dijo en el Capítulo I, nadie que no fuera religiosa podía ingresar al coro, empero, si había alguna “niña” que entonara, se solicitaba que pudiera unirse.⁴⁶² Las “niñas” dentro de un convento, eran todas aquellas mujeres que vivían dentro de los muros del cenobio sin importar su edad: infantas, adolescentes, adultas y ancianas. Genéricamente se les llamó también “educandas” o “seculares”. Vivían bajo clausura, resguardadas de los peligros de la vida, pero nunca profesaban y tampoco contraían matrimonio.⁴⁶³

Para el caso de Santa Clara, no se encontró algún documento que se refiriera a ellas como este último término, pero los libros de cuentas señalan que sí contó, desde el primer siglo de su fundación, con niñas educandas.⁴⁶⁴ Sobre la aceptación de estas niñas dentro de los

⁴⁶¹ AHMAG, “Tiple Segundo”, Fondo Reservado, Exp. 14.

⁴⁶² AHDQ, “En veinte días de el mes de septiembre de el presente año de mil setecientos y quince”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 27r.

⁴⁶³ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Seglares en el claustro. Dichas y desdichas de mujeres novohispanas* (Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2018), 7.

⁴⁶⁴ Se desarrolla con más detalle el tema de las niñas, criadas y vida común en el apartado II.4. AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Libros de cuentas, C. 1, Exp. 6, Cuadernillo Núm. 6, 1628-1629.

cenobios, así como el de las mujeres que entraban como criadas, hubo varios conflictos, derivados de las limitantes en el número permitido de ingresos (primero en el siglo XVII y luego en el XVIII), situación que se detallará más en el último apartado de este Capítulo. Sin embargo, pese a la problemática sobre el acceso de mujeres seglares al Convento, en 1782 se aceptaron dentro a una niña secolar por ser organista y a tres más por ser cantoras, por orden del prelado.⁴⁶⁵

Para descartar que se tratara de nombres de alguna de estas infantas o cualquier otra mujer que hubiese habitado en el Convento, se buscó entre las monjas de velo negro profesas en el convento de clarisas llamadas de esa forma. Aunque hubo varias “Petras” y “Ana Marías”, en 1766 profesaron dos con estos nombres, por tanto, señal de que coexistieron en el mismo espacio-tiempo: Ana María Manuela del Señor San José Acevedo y Petra Gertrudis de los Cinco Señores Cano.⁴⁶⁶ Aún dicho esto, es destacable que los tratamientos empleados para referirse a estas mujeres en la anotación que acompaña al manuscrito musical, como se mencionó, está escrito como “Sta.”, entendido para señorita, y “Dña.”, por doña (ver Imagen 11). Esto, dentro de los conventos, no fue bien visto. Las religiosas debían evitar “tutearse” y en cambio, siempre verse y hablarse con respeto, dirigiéndose entre sí como “sorores”.⁴⁶⁷

Tanto esta observación, como el conocer que pudieron ingresar seglares con conocimientos musicales y participar en el coro, hace más difícil tratar de determinar quiénes eran las mujeres que dejaron plasmados sus nombres. Aunque, por otro lado, podría ser indicativo de que hubo resistencia, o simplemente que no se llevara a la práctica lo comentado en el IV CPM con relación a las mujeres y la música.

⁴⁶⁵ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 93.

⁴⁶⁶ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, 184v-185r.

⁴⁶⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, Papeles del padre fray José Valadó, Libro 6, f. 25r. Referenciado en: Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 51.

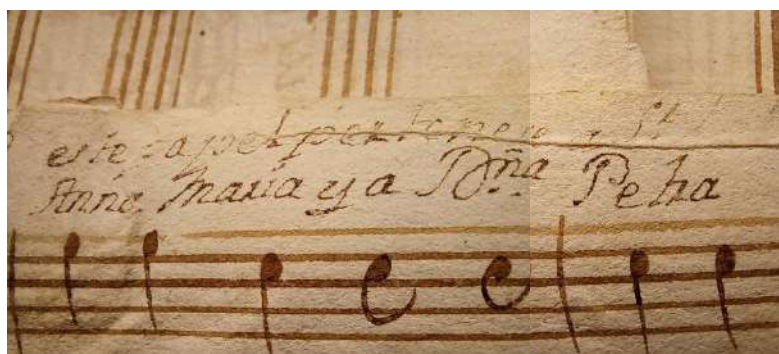


Imagen 11. Detalle de las anotaciones de pertenencia encontradas en la *particella* de la segunda soprano.⁴⁶⁸

II.2.2. Vísperas

El Oficio de Vísperas tiene sus orígenes, al igual que los Maitines, en las primeras plegarias públicas. Como ya se mencionó, la integración de la *fractio panis* o “cena del Señor” a las incipientes prácticas cristianas que se veían estrechamente vinculadas a las tradiciones judías, comenzó con la costumbre de conglomerarse caída la tarde del sábado para esperar y hacer vigilia esperando el domingo. Estas reuniones vespertinas del sábado fueron el comienzo de las Vísperas.⁴⁶⁹

Esta Hora, pues, se concibió como la antesala a la “Vigilia”. Comenzó como el rito del lucernario (término utilizado en España), que consistía en encender luces como símbolo de bendición para disipar las tinieblas. Al encender las velas, se comenzaba a cantar salmos y antífonas.⁴⁷⁰ Este rito era además acompañado por el ágape, especie de banquete romano.⁴⁷¹ Una vez que se celebró el Edicto de Milán y se dejó de perseguir a los cristianos, comenzaron a crecer los grupos de fieles en pequeñas comunidades, unidos por el fervor religioso. De

⁴⁶⁸ AHMAG, “Tiple Segundo”, Fondo Reservado, Exp. 14.

⁴⁶⁹ Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano*, 5-6.

⁴⁷⁰ Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano*, 8 y 11.

⁴⁷¹ En la antigua Roma se realizaban ágapes con motivo de homenaje a algún difunto. Éstos se hacían en el hipogeo o tumba del fallecido. “Ágape”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. I)*, 51.

aquí los primeros ascetas: *Monazontes* para los hombres, y *Parthenæ* para las mujeres que, además, se mantenían vírgenes.

Estos grupos de hombres y mujeres fueron quienes desarrollaron la práctica de la primitiva Liturgia de las Horas, donde, desde muy temprano, fueron añadiéndose cánticos que se replicaron a través de los siglos.⁴⁷² Es importante mencionar esto ya que, como se puede observar, es notorio que estas primeras mujeres entregadas a sus creencias fueron actrices protagónicas en la propagación y desarrollo de este rito milenar.

Como se pudo revisar en el Cuadro 6, la cantidad de Horas dentro del Oficio comprometía a las religiosas a ir y venir al coro varias veces al día. Durante los primeros siglos, cuando se estaban formando los ritos particulares para cada parte de la Liturgia de las Horas, se encontró el mismo inconveniente: muchos fieles no podían asistir con tanta frecuencia a la iglesia. Es por esto que las Horas mayores de Vísperas, Laudes y las Vigilias de los domingos y días de fiesta, fueron las únicas partes del Oficio Divino en realizarse públicamente.⁴⁷³ Esta situación perduró incluso después de las reformas realizadas a la liturgia católica en el Concilio de Trento. Se piensa que se debió, probablemente, a que las demás Horas del Oficio fueron haciéndose con más rezos y menos cantos, convirtiéndose así las Vísperas en una celebración comunitaria. Esto porque la celebración incluía la participación de oficiantes, coristas y feligresía.⁴⁷⁴ El contenido de los cantos y rezos para esta Hora se muestra a continuación.

PARTE DE LA HORA	DETALLES SOBRE EL CONTENIDO
Rito de entrada	V. Dios mío, ven en mi auxilio. ⁴⁷⁵ R. Señor, date prisa en socorrerme. Gloria al Padre, al Hijo/ y al Espíritu Santo. Como era en un principio, ahora y siempre/ por los siglos de los siglos. Amén.

⁴⁷² Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano*, 10-11.

⁴⁷³ Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano*, 12.

⁴⁷⁴ Enríquez Rubio, Davies y Sacristán Ramírez, “Géneros de *vísperas*”, 37.

⁴⁷⁵ V= *versículum*. R= *responsorium*.

Salmos (4)	Salmos: 109 (<i>Dixit Dóminus</i>), 110 (<i>Confitébor tibi, Dómine</i>), 111 (<i>Béatus vir</i>), 129 (<i>De profúndis clamávi ad te, Dómine</i>).
Breve responsorio	Del Propio de los Santos: Heb 1:1-2
Himno	Del Propio de los Santos: [<i>Christe Redemptor óminum</i>] Jesús, Redentor de todos, antes que luciese el alba, igual con el Padre en gloria, naciste de sus entrañas [...]
Magnificat	Antífona del Propio de los Santos <i>Ant.</i> Hoy/ ha nacido Jesucristo. Hoy ha aparecido el Salvador. [...] Cántico de la Virgen María. Lc 1, 46-55: [<i>Magnificat/ ánima mea Dóminum</i>] Proclama/ mi alma la grandeza del Señor, [...]
<i>Kýrie, eléison</i>	Señor, ten piedad. Cristo ten piedad. Señor, ten piedad
<i>Pater Noster</i>	Padre nuestro, que estás en los cielos, [...]
Oración	Del Propio de los Santos: V. Señor, escucha nuestra oración. R. Y llegue a ti nuestro clamor. Oremos. Dios todopoderoso: por este nacer nuevo de tu Hijo [...]
Conclusión	V. Señor, escucha nuestra oración. R. Y llegue a ti nuestro clamor.

	V. Bendigamos al Señor. R. Demos gracias a Dios. [...]
--	---

Cuadro 9. Orden del contenido de las Vísperas el día de Navidad, según el “uso monástico”.⁴⁷⁶

Como se puede apreciar en el cuadro superior, el Oficio de Vísperas contiene menos partes que el de Maitines. Sin embargo, no debe olvidarse que esta era una Hora vistosa, pública, donde participaban los y las religiosas acompañados de la feligresía. Es por esto que no es de extrañar que se encuentre entre las obras musicales atribuidas como pertenencia de las clarisas, unas Vísperas compuestas por el célebre compositor Ignacio de Jerusalem y Stella, violinista y compositor napolitano, maestro de capilla de la Catedral de México (1750-1769). La obra se titula “Vísperas a Dúo (del Señor Don Ygnacio Jerusalem)”.⁴⁷⁷ Esta obra consta de tres partes: los salmos *Dixit Dóminus* (109) y *Beátus vir* (111), y el cántico *Magnificat*.

La Biblia contiene 150 salmos en total, y todos ellos aparecen distribuidos a lo largo de los días de la semana (hebdómada, como se nombra a la semana litúrgica), y entre las Horas Litúrgicas. Los salmos son entonces, “la mayor y principal parte del Oficio Divino”.⁴⁷⁸ La obligación que tienen (y han tenido) las comunidades religiosas por cumplir con la celebración diaria de la Liturgia de las Horas (hasta hoy), se debe a la relación simbólica de santificar las horas de los días por medio de los salmos.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Cuadro de elaboración propia realizado con base en lo dispuesto en: Laszlo Kiss, “The Divinum Officium Project”, In *Nativitate Domini ~ I. classis Ad Matutinum*, <https://divinumofficium.com/cgi-bin/horas/officium.pl/officium.pl>

⁴⁷⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 3. Esta obra no se encuentra registrada en la base de datos de Musicat, donde se encuentra un catálogo de documentos relacionados con música de los archivos catedralicios de México (1525-1858), perteneciente al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tampoco se encuentra registrada en el Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales (IMSLP, por sus siglas en inglés), donde sí se hallan algunas otras obras del mismo autor, resguardadas en Guatemala.

⁴⁷⁸ Juan de Bustamante, *Tratado del Oficio Divino y las rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano* (Madrid: La Imprenta Real, 1649), 174-175. Citado en: Enríquez Rubio, Davies y Sacristán Ramírez, “Géneros de vísperas”, 43.

⁴⁷⁹ Enríquez Rubio, Davies y Sacristán Ramírez, “Géneros de vísperas”, 43.

Como se puede vislumbrar por lo dicho sobre el origen de los ritos para el Oficio de las distintas Horas, la concepción de la palabra “salmo” es alusiva a los cantos de alabanza de la tradición judía. Sonoramente se caracterizan por la entonación silábica de una misma nota que resuelve, mediante fórmulas melódicamente, los inicios, reposos, acentuaciones y conclusiones de los textos. Los salmos podían decirse de tres formas: 1) un o una solista lo entonaba de principio a fin y el resto escuchaba; 2) el o la solista era interrumpida por la asamblea cada tanto repitiendo un extracto del salmo; 3) los fieles o coristas se dividían en dos y se alternaban las partes a cantar.⁴⁸⁰ Como ya se había adelantado, a esta acción de alternar los cantos se le conoce como responsorio.⁴⁸¹

Por otro lado, los cánticos, como el *Magnificat* incluido en esta Hora, son himnos de alabanza que, aunque no provienen de los salmos, tienen una estructura poética similar. El *Magnificat* también es conocido como el cántico de la Virgen María. Desde la Baja Edad Media se empezó a formular la costumbre de agregar un canto dedicado a la Virgen, siendo los Oficios de Vísperas, Completas o los Laudes del sábado los elegidos para hacerlo. La tradición traspasó los siglos llegándosele a considerar a este cántico como el “momento culminante” de las Vísperas barrocas en España.⁴⁸²

Fueron compuestas las partes musicales de las Vísperas de Jerusalem encontradas en el AHMAG para dos voces (como el nombre lo indica) femeninas: primera y segunda soprano. Esto muestra que la obra fue concebida para ser interpretada por mujeres, independientemente de si hubiese sido solicitada expresamente para el convento queretano o no.⁴⁸³ También se encuentran las partes para violín primero y segundo, bajo (línea del bajo sin cifrado) y teclado con bajo cifrado. Cabe decir que las *particellas* están en muy buen estado de conservación y no presentan manchas por uso o anotaciones, lo que pone en duda

⁴⁸⁰ Enríquez Rubio, Davies y Sacristán Ramírez, “Géneros de *vísperas*”, 44.

⁴⁸¹ “Responsorio”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 192.

⁴⁸² Enríquez Rubio, Davies y Sacristán Ramírez, “Géneros de *vísperas*”, 40 y 47.

⁴⁸³ Como lo ha sugerido el musicólogo J. Máximo Leza con el ejemplo de los villancicos conservados del convento de Santa Ana en Ávila del compositor Francisco de la Huerta. En Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 61.

si realmente llegó a utilizarse por las religiosas (aunque no debe descartarse la posibilidad de que fuera tan solo una copia, inutilizada).

II.3. La Misa

La Misa es el eje central de las celebraciones litúrgicas y de la vida cristiana en la Iglesia Católica. Según la Iglesia, es el ritual donde se renueva el “Sacrificio de la Cruz”, donde se recuerda la “Nueva Alianza” establecida entre el Padre y el Hijo por la salvación de todos los hombres. Es de esta celebración que parten todas las acciones sagradas y cualquier obra de la vida de los creyentes.⁴⁸⁴ La Misa de la que se hablará en este apartado es la del rito emanado del Concilio de Trento y que fue utilizada hasta el Concilio Vaticano II (1545-1962).

Esta Misa, también llamada “tridentina”, podía realizarse de dos formas: rezada (*o Missa Lecta*) o cantada,⁴⁸⁵ de la que se despliegan otras variedades más. Cuando la presidía un celebrante y dos ministros (diácono y subdiácono),⁴⁸⁶ había coro, organista y/o instrumentistas, se llamaba “*Missa solemnis*”. En el caso de que hubiera un solo celebrante, coro, organista y también participara el pueblo del canto, “*Missa cantata*”. Si era un escenario parecido al anterior descrito, pero no había coro, “*Missa armonizada*”. Y, por último, si había un solo celebrante y participaba un coro o algunos solistas, con o sin acompañamiento del órgano, se llamó “*Missa con cantos*”.⁴⁸⁷

El contenido de la Misa se ha regido por el calendario litúrgico. Comienza con el Primer Domingo de Adviento y finaliza con la celebración de Cristo Rey (el último domingo previo al Adviento).⁴⁸⁸ En dicho calendario existen fechas consensadas, es decir, inamovibles (como la Navidad, la Epifanía, la Asunción y las festividades de los Santos) y otras que dependen de cuándo ocurra la luna llena del equinoccio de primavera,⁴⁸⁹ que determina la celebración de la Pascua del Señor. Esta celebración, a su vez, dicta los tiempos litúrgicos ordenándose

⁴⁸⁴ “Santa Misa”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 232-233.

⁴⁸⁵ “Misa cantada”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. II)*, 311.

⁴⁸⁶ Por ser tres los celebrantes, también era llamada “Misa de Terno”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. II)*, 311.

⁴⁸⁷ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 76-77.

⁴⁸⁸ “Año litúrgico” en Gracia, *Diccionario de términos religiosos*, 160.

⁴⁸⁹ Como la costumbre judía.

en dos grandes categorías: 1) los tiempos fuertes, que contienen el Triduo Pascual, la Navidad, el Adviento y la Cuaresma; y 2) el tiempo ordinario, que es el resto del año.⁴⁹⁰ El calendario litúrgico condicionó las partes cantadas dentro del rito dividiéndolas en dos: las del propio —que se hacían dependiendo del día, de la celebración, es decir, variaban— y del ordinario —que eran las que siempre se hacían y todos los asistentes conocían.⁴⁹¹

La Misa está dividida en dos grandes partes, la primera es llamada “Misa de los catecúmenos” y va desde la procesión de entrada hasta el Credo. Esta primera sección era a la que podían asistir quienes no estaban bautizados y en comunión con la Iglesia. Aquí cabían además los judíos, paganos y excomulgados. A ninguno de ellos le era permitido presenciar la ceremonia después de la Liturgia de la Palabra.⁴⁹² La “Misa de los fieles” estaba reservada a los miembros de la Iglesia pues en el rito se presenciaban tres momentos muy importantes: el ofertorio, la consagración y la consumación de la víctima como parte del sacrificio eucarístico.⁴⁹³ A continuación, un cuadro donde se muestran las partes de la Misa cantada, donde sí había música, indicando el nombre de cada momento y mencionando si la música era parte del “propio” (de acuerdo a la celebración) o del tiempo “ordinario” (lo que siempre se cantaba independientemente del día). También se añade una columna donde se distinguen las partes de la Misa que incluían música y las que no, con la finalidad de vislumbrar cuántas veces se escuchaba y se ejecutaba (cantando y tocando) música durante esta celebración tridentina.

⁴⁹⁰ “Año litúrgico” en Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 85-86.

⁴⁹¹ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 77-78.

⁴⁹² “Misa de los catecúmenos” en Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. II), 311.

⁴⁹³ Juan XXIII, *Ordo Missæ. Ordinario en castellano de la misa del rito romano según la tradición de nuestro santo padre Gregorio. Restituido según los decretos del Sacrosanto Concilio Tridentino. Promulgado por la autoridad del sumo pontífice San Pío V. Y nuevamente editado por San Juan XXIII* (Stuttgart: La Santa Sede, 2016), 10.

PARTE	TIEMPO	MÚSICA
MISA DE LOS CATECÚMENOS		
1. Procesión de entrada	PROPIO	Sí
2. Introito (antífona)	PROPIO	Sí
3. Oraciones al pie del altar	PROPIO	Sí
4. Kyrie eléison	ORDINARIO	Sí
5. Gloria	ORDINARIO	Sí
6. Colecta u oración	PROPIO	Sí
7. Epístola	PROPIO	No
8. Gradual a. Tracto b. Aleluya c. Secuencia	PROPIO	Sí
9. Evangelio	PROPIO	No ⁴⁹⁴
10. Credo	ORDINARIO	Sí
MISA DE LOS FIELES		
11. Ofertorio	PROPIO	Sí
12. Secreta	PROPIO	No

⁴⁹⁴ Aunque, en ocasiones como la Función de Exequias del Viernes Santo, podía hacerse cantado. Esta situación será revisada en el apartado III.1.4.

Canon Romano		
13. Prefacio	PROPIO	Sí
14. Sanctus	ORDINARIO	Sí
15. Canon romano	ORDINARIO	Sí
16. Pater Noster	ORDINARIO	Sí
17. Agnus Dei	ORDINARIO	Sí
18. Comunión del celebrante	ORDINARIO	No
19. Comunión de la feligresía	ORDINARIO	Sí
20. Purificación de los vasos sagrados	ORDINARIO	Sí
21. Comunión	PROPIO	Sí
22. Poscomunión	PROPIO	Sí
23. <i>Ite missa est</i>	ORDINARIO	Sí
24. Bendición	ORDINARIO	No
25. Último evangelio	ORDINARIO	No
	Porcentaje del rito con música:	76%

Cuadro 10. Relación de las partes de la Misa con respecto a los tiempos Ordinario y Propio, donde se muestra el porcentaje de las partes que contienen música.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Cuadro de elaboración propia de acuerdo con lo revisado en Juan XXIII, *Ordo Missæ*. (Ver Anexo 3).

Como se puede ver, eran muy pocas las partes que se decían habladas y al menos el 76% del rito solemne estaba acompañado de música. Es ahora menester hablar de lo que se cantaba y tocaba en las partes que sí contenían música. En el *corpus* documental proveniente del convento de Santa Clara de Jesús se encontraron hasta el momento veinte ejemplos de Misas con partes del ordinario. De todas ellas, sólo cinco son de autor anónimo y según lo que puede observarse, la música incluida en las celebraciones fue acorde a la tradición española al utilizar el recurso compositivo de la policoralidad, es decir, el dividir las partes melódicas en más de un coro (como pudo decirse en el apartado II.1). También es destacable que llegó a escucharse y tocarse música de los compositores que dotaban de música escrita a la Capilla Real.⁴⁹⁶ Tal es el caso del compositor vallisoletano Andrés Algarabel Arroyo (ca.1690 -1740) y del napolitano Francesco Durante (1684-1755).⁴⁹⁷ Una particularidad que comparten ambas Misas es que fueron escritas a 8 voces, en doble coro, práctica que caracterizó por completo a la música eclesial española.⁴⁹⁸ Además de estas dos, hay un par más que presentan dicha peculiaridad. A continuación, un cuadro donde se pueden ver las veinte Misas que debieron interpretarse y escucharse en Santa Clara de Jesús.

MISAS CON PARTES DEL ORDINARIO MUSICALIZADAS PERTENECIENTES A SANTA CLARA DE JESÚS			
EXP.	COMPOSITOR	PARTES	INSTRUMENTACIÓN ENCONTRADA
4	Gennaro Manna (1713-1788)	<i>Kyrie eléison, Gloria</i>	Coro 1: [S], A, T, B ⁴⁹⁹ Coro 2: [S], A, T, B Violín [1] y 2 Oboe [1] y 2

⁴⁹⁶ Localizados en José Máximo Leza y Miguel Ángel Marín, “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza (España: Fondo de Cultura Económica, 2014), 253.

⁴⁹⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 54 y 45, respectivamente.

⁴⁹⁸ Leza y Marín, “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, 235.

⁴⁹⁹ Entre corchetes, las partes que no se hallaron pero que por tradición y lógica que se sigue en la escritura musical se indican. S= Soprano; A= Alto (Contralto); T= Tenor; B= Bajo.

			Órgano
29	Anónimo	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei</i>	[S1], S2, A
32	Padre Gomendio J.	<i>Entrada, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei</i>	Órgano
33	Anónimo	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo,</i>	S
35	Morita	<i>Kyrie eléison</i>	Órgano
45	Francesco Durante (1684-1755) / Ignacio de Jerusalem y Stella (1707-1769)	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo</i> (Jesrusalem), <i>Sanctus</i>	Coro 1: S, [A], T, B Coro 2: [S], [A], [T], B Violín 1, [2] Oboe [1], 2 Trompa 1 Órgano
52	Anónimo	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei</i>	[S1], S2, A, B
54	Andrés Algarabel y Arroyo (ca. 1690- 1740)	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo</i>	Coro 1: S, A, T, B Coro 2: S, A, T, B Violín 1, 2
74	José Estrella	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus</i>	S1, S2
75	José Estrella	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei</i>	Órgano
76	Anónimo	<i>Ite missa est (Benedicámus Dómino)</i>	[S], A
80	Ignacio de Jerusalem y Stella (1707-1769)	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus</i>	Órgano Trompa 1
81	Anónimo	<i>Credo, Sanctus, Agnus Dei</i>	Coro 1: [S], [A], [T], [B] Coro 2: [S], [A], T, B

82	Santiago Herrera	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei</i>	[S1], S2,
85	Juan de Chavarría	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus</i>	[S1], A
86	Juan de Chavarría ⁵⁰⁰	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei</i>	S1, S2, A, T Órgano
93	Águila [Probablemente Juan Baptista del Águila (1720-1784)]	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus</i>	S, A, T, Tb ⁵⁰¹ Violín [1], 2 [Trompas] ⁵⁰² Bajo continuo [no especifica] Órgano
97	Arensana [sic.] [Probablemente Manuel Arenzana (ca. 1762-1821)] ⁵⁰³		[S1], S2, A, T Bajo continuo Violín 1, 2 Viola Clarinete 1, 2 Trompa [1], 2
98	Vincenzo Bellini (1801-1835)	<i>Kyrie eléison, Gloria</i>	S, A, T, B Flauta Clarinete 1, [2] Fagot Trombón Violín 1, [2]

⁵⁰⁰ En este expediente dice la portada que era organista de la Catedral de Valladolid. AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 86.

⁵⁰¹ La parte dice: “tenor bajo”.

⁵⁰² La portada dice: “Misa de Águila con violines, trompas, bajo y bajo órgano, y 4 voces”. Sin embargo, no se cuenta con la parte de las trompas. Trompa= corno francés.

⁵⁰³ Manuel Arenzana fue maestro de capilla de la Catedral de Puebla. María Guadalupe Martínez Correa, “Missa à 4 compuesta a grande orquesta in D Major by Manuel Arenzana, the last Chapel Master of the Cathedral of Puebla, Mexico in the Colonial period (1791-1821)”, Tesis de Maestría, Southern Illinois University Carbondale, 2016.

			Viola Violoncello
99	Anónimo [fecha en 1856]	<i>Kyrie eléison, Gloria, Credo, Sanctus</i>	A

Cuadro 11. Relación de Misas cantadas existentes y que pertenecieron al convento de Santa Clara de Jesús.⁵⁰⁴

Algunas de las cosas que pueden ser observadas a partir de lo recabado en el cuadro superior es que la mayoría de las obras acusan la autoría de algún compositor (70%). Aunque para el caso de algunos de ellos sólo se tiene el nombre sin más información, otros resultan relevantes pues, como ya se adelantaba, algunos figuraron como compositores de la Real Capilla. El nombre que más destaca entre todos, por su indudable relevancia en la historia de la música novohispana es el de Ignacio de Jerusalem y Stella, músico italiano que fue contratado, primero en España para trabajar en el teatro de Cádiz, y luego enviado para continuar con su labor en el Coliseo de México en 1742.⁵⁰⁵

La práctica policoral sólo es superada en número por las versiones de Misas a cuatro voces (que son cinco ejemplares). Tradicionalmente en la música, las partes corales se han dividido en dos voces femeninas (sopranos y contraltos) y dos masculinas (tenores y bajos). Como se ha venido advirtiendo, el complicado ingreso de personas ajenas a los cenobios (y peor aún, hombres)⁵⁰⁶ habría hecho difícil que hubiera, en efecto, algún varón que cantara las partes de las voces masculinas. Secunda a este planteamiento la evidencia de pertenencia puesta sobre las partes de tenor y bajo en varias de las *particelle* encontradas (de Misas y otros cantos),

⁵⁰⁴ Cuadro de elaboración propia con lo contenido en AHMAG, Fondo Reservado.

⁵⁰⁵ Miguel Ángel Marín y José Máximo Leza, “1759-1780: la renovación ilustrada”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza (España: Fondo de Cultura Económica, 2014), 410.

⁵⁰⁶ En 1708 el Papa Clemente XI permitió a doña Micaela de Solís y Galindo, una mujer “seculara”, entrar al convento de Santa Clara. Podía ingresar dos veces al año para pasar la tarde y comer, pero debía salir antes del anochecer. No tenía permitido hacer esta visita en días festivos (domingos, vigilia, cuaresma, adviento o alguna celebración importante) y su acceso estaba condicionado a que la mayoría de las religiosas estuvieran de acuerdo. Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 63.

donde están escritos nombres de alguna mujer. Entre las cantoras que figuran en los expedientes y que hicieron el papel de una voz masculina están, como “tenoristas”: María Josefa Avañes [sic.] y Petra [sin apellidos conocidos]; y como bajo: Rafaela Martínez.⁵⁰⁷

Seguido de las Misas escritas a cuatro voces, le siguen en cantidad —y empatando con las cuatro hechas a dos coros— las cantadas a dúo. Las aquí encontradas están escritas para voces femeninas, como es de esperarse. Esta práctica va de acuerdo con el estilo compositivo que se dio en las colonias hispanas durante la primera mitad del siglo XVIII.⁵⁰⁸ Por otro lado, los tres ejemplos que sólo mencionan al órgano como parte de la instrumentación, podrían ser ejemplo de la “Misa armonizada” de la que se habló al principio del apartado, aunque cabe la posibilidad de que estén perdidas las demás partes. Se sabe que como parte de la renovación de los repertorios musicales litúrgicos también llegó a deshacerse de los papeles “viejos”. Aún dicho lo anterior, se puede afirmar que, sin contar la Misa de Bellini, la música “más nueva” para la celebración eucarística tendría que haber sido, por muy tarde, de 1788 (muerte de Manna).

Como se verá más adelante, según investigaciones musicológicas, el siglo XVII habría sido el más esplendoroso para la música de los virreinos, llegando a tener una crisis de decadencia a mediados del XVIII. Así hubo maestros catedralicios que ocuparon algún puesto por no tener contendientes, aunque no fueran lo suficientemente hábiles para componer como se esperaba. Tampoco había demasiados músicos empleados en las capillas musicales y las contrataciones eran irregulares.⁵⁰⁹ En general, el panorama musical a mediados del siglo XVIII no fue el más propicio.

Planteado esto, tal vez pueda creerse que las religiosas en Santa Clara conservaran y siguieran utilizando el mismo repertorio por décadas, incluso en el siglo XIX. Esto se asegura pues, algunas de las partes de las Misas mencionadas en el cuadro, presentan copias realizadas en papel de manufactura visiblemente distinta (es decir, papel más nuevo, con

⁵⁰⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 86, 103 y 39, respectivamente.

⁵⁰⁸ Waisman, “La música en la América española”, 596.

⁵⁰⁹ Waisman, “La música en la América española”, 582-583.

pulpa diferente), así como la caligrafía, mucho más semejante a la producida en los últimos manuscritos del Convento de clarisas, antes de su exclaustación.⁵¹⁰

II.4. Anotaciones sobre la interpretación musical femenina en el IV Concilio Provincial Mexicano

Como ya se había adelantado en la Introducción de este trabajo, durante el reinado de Carlos III se comenzaron a realizar una serie de regulaciones emanadas de las reformas borbónicas. Dentro de las acciones llevadas a cabo estuvo la de convocar, por medio de la cédula real fechada en 21 de agosto de 1769 (o también conocida como “Tomo Regio”) a varios concilios de forma simultánea.⁵¹¹ En el caso del promovido para la Nueva España, quienes se encargaron de hacer la solicitud a la corona fueron el visitador José de Gálvez, el arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y el obispo de Puebla, Francisco Fabián y Fuero, quienes consideraban necesario hacer una reforma al clero indiano, puesto que, según argumentaban, era mucho el desorden eclesial el que había y era obligatorio establecer fidelidad a los mandamientos reales.⁵¹²

Entre las cosas que hacía falta enmendar, exponían, estaba la de reformar al clero, con especial ahínco en el regular, ya que creían que la influencia de los jesuitas lo había dañado con sus doctrinas y moral. También argumentaban, hacía falta fortalecer la obediencia; en especial o más concretamente se buscaba que el clero regular se sujetara a las disposiciones de los obispos (seculares). Pretendían así mismo restablecer la vida común y cuidar la clausura estricta en los conventos femeninos; organizar equilibradamente las rentas de los conventos con relación al número de religiosos que se mantenían; y establecer límites entre el número de sacerdotes por parroquias, entre otros puntos.⁵¹³

⁵¹⁰ Las copias del siglo XIX se encuentran en AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 45, 75, 86

⁵¹¹ Estos fueron: el Concilio de Manila, el Concilio de Lima, el II Concilio de Charcas y el IV Concilio Provincial Mexicano. Collado Mocoelo, “Los concilios de América bajo Carlos III”: 59-62.

⁵¹² Cervantes Bello, Cano Moreno y Sánchez Maldonado, “Estudio introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano”, 3.

⁵¹³ Cervantes Bello, Cano Moreno y Sánchez Maldonado, “Estudio introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano”, 4.

Dentro de todo lo mencionado, la parte de mayor trascendencia para esta investigación es lo concerniente a las religiosas, tema que empezó a tratarse desde antes de que se convocara el IV CPM. En 1768, el arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón emitió una carta a la abadesa del convento de La Concepción en la Ciudad de México con la finalidad de hacerle saber sus intenciones sobre implementar una reforma a los conventos femeninos.⁵¹⁴ Un año más tarde, comunicó a los demás conventos de su jurisdicción, por medio de una carta pastoral, que quería que se siguiera la vida común, y además, esperaba que se cumpliera de forma estricta el voto de la pobreza; que cambiaran sus costumbres y tuvieran así acciones como comer todas de forma comunitaria en el refectorio; que tuvieran un ropero único; dejaran de tener propiedades; que se expulsara a las criadas y niñas educandas; y que se consiguieran profesiones provenientes de vocaciones genuinas.⁵¹⁵

Entre las fuentes primarias que permiten hacer un acercamiento a lo ocurrido en el IV CPM, además del Tomo Regio y el documento surgido del propio Concilio, se encuentran algunos diarios realizados por personas que participaron en él y una serie de observaciones hechas por el asistente real. El testimonio plasmado en los diarios permite conocer el transcurso de las discusiones del Concilio, los temas tratados y cómo eran tomados por los miembros. Es por esta razón que se puede saber que fueron varios los días en que se trató el tema de la vida común de las religiosas, donde incluso, se leyeron documentos que les dirigieron las monjas de los conventos de Jesús María y La Concepción de la Ciudad de México a los conciliadores.⁵¹⁶ Uno de los diarios (de autor anónimo), dejó constancia de las tensiones que este tema provocó, principalmente entre el obispo de Durango, fray José Vicente Díaz Bravo (fraile carmelita) y los señores Lorenzana y Fabián y Fuero, dejando el metropolitano con tono exasperado y para que quedara claro que “el motivo que se tuvo para

⁵¹⁴ Alicia Fraschina, “Reformas en los conventos de monjas de Hispanoamérica, 1750-1865: cambios y continuidades”, *Hispania Sacra* (Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Vol. 60, Núm. 122 (2008): 450.

⁵¹⁵ Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 33.

⁵¹⁶ Esto ocurrió del 1 al 5 de octubre de 1771. Mencionado en el “Extracto compendioso de las actas del Concilio IV Provincial Mexicano hecho y apuntado diariamente por uno de los que asistieron a él”, documento anónimo transcrito en Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 502-506. El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Digital Hispánica (en adelante BDH): <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134845&page=1>

convocar y celebrar este Concilio Provincial fue solamente el de hacer la vida común [de las religiosas] y que a no haberse tenido presente este fin, no hubiese habido tal concilio”.⁵¹⁷

Las discusiones en torno a las religiosas empezaron en febrero, pero el asistente real, Antonio Joaquín de Rivadeneyra y Barrientos, solicitó que se postergara el tema para cuando se pudiera haber escuchado la opinión de todos los diputados, consultores y prelados, por ser esta materia “gravísima”.⁵¹⁸ Se retomó el tema el 12 de junio de 1771, y la primera de las situaciones relacionadas con la vida común de las religiosas fue la de las prácticas musicales. Que esté vinculado un tema con el otro no queda del todo esclarecido, pero es destacable que este fue el único día en que se tocó lo relacionado a la música hecha por estas mujeres. Lo comentado al respecto fue sobre la prohibición de la música figurada (polifónica, en estilo “moderno”), y la regulación de los instrumentos utilizados que para ellas debían impedírseles (violines, violones, flautas, oboes y bajones). El tema fue puesto sobre la mesa y propuesto como “indecente” para las religiosas por Fabián y Fuero.⁵¹⁹

Luego de escuchar las disposiciones realizadas por Benedicto XIV en su Sínodo Diocesano con referencia a la música,⁵²⁰ y de habida planteada la necesidad de expulsar a las niñas y criadas de los cenobios femeninos, los presentes consensaron votar a favor de dichas regulaciones quedando resuelta la redacción del siguiente párrafo para la parte musical:

El canto llano o gregoriano es el más grave y propio de los templos, y no el figurado en que se introducen arias, sainetes y cantos propios del teatro, y que tienen más moción para acordarse del mundo, operas, teatros y bailes, que para excitar la devoción de los fieles, y habiéndose introducido en los conventos de religiosas el uso del canto figurado y olvidándose enteramente el gregoriano, que deben aprender todas las religiosas y no

⁵¹⁷ Anónimo, “Extracto compendioso”, en Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 427.

⁵¹⁸ El día fue el 19. Anónimo, “Extracto compendioso”, 335. Vicente Antonio de los Ríos, “Diario del cuarto Concilio Mexicano compuesto por el doctor don Vicente Antonio de los Ríos”, documento transcrito en Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 608.

⁵¹⁹ Anónimo, “Extracto compendioso”, en Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 430.

⁵²⁰ Lo referente a la música se encuentra en el Libro 11, Capítulo 7, Núm. 6, tal como lo refirió Antonio de los Ríos en el Diario Oficial del IV CPM. El apartado original en latín se encuentra en la reedición: Benedicto XIV, *De Synodo Dioecesana. Libri Tredecim in duos tomos distributi. Tomus Secundus* (Vaticano: *Matriti: Ex Typographia Michaelis Escribano*, 1782), 48-55.
https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10127303

descargar en las cantoras, pues en todas reside la obligación de saber los tonos de los salmos, cantar las misas y oficio divino, manda este concilio que de hoy en adelante sólo se admitan para canto las que sepan canto llano, y deben enseñar a todas las novicias y jóvenes, y que se destierren del coro de las religiosas los instrumentos de violines que son impropios e indecentes a las religiosas, y que se ponga todo el esmero en tener buenas organistas y maestras de canto llano, suprimiéndose como desde ahora se suprimen las plazas de músicas, e instrumentos impropios del coro de religiosas.⁵²¹

Para lograr entender el párrafo superior por completo, es necesario desglosar parte por parte. La música en la Iglesia se podía sintetizar en dos grandes categorías hasta el siglo XVI: el canto llano (o gregoriano, de tradición medieval) y el canto figurado (polifónico, renacentista, a la “Palestrina”). Sin embargo, durante el siglo XVII los estilos polifónicos se diversificaron propiciando una tercera categoría: el estilo moderno —renombrando a su vez el canto figurado como estilo antiguo—. En él, se incorporaron recursos operísticos y de la música instrumental barroca. Debido a la diversificación de la música eclesial, la institución estableció normas para la “correcta” utilización de los estilos musicales en el culto católico, generando así, una jerarquía de tres niveles. En este orden de preferencia se consideraba primero al canto llano (o gregoriano), seguido del canto figurado (de órgano, o “estilo antiguo”) y, por último, el “estilo moderno”.⁵²²

Tanto el Oficio Divino como la Misa, procuraron promover el valor apostólico que estos ritos habían conseguido, esto es por ser tan antiguos como los apóstoles mismos. Al menos, esta idea se vio promovida con mayor asiduidad durante y después del Concilio de Trento.⁵²³ Esto se vuelve congruente con el tipo de música que preferían utilizar para acompañar los ritos litúrgicos. El canto gregoriano, de tradición milenaria, fue desarrollado e incluido desde

⁵²¹ Libro 3, Tít. XVI, § 7 en BDH, “Actas del cuarto Concilio Provincial Mexicano celebrado en el año de 1771”, ff. 283r-283v.

⁵²² Castagna, “Prescripciones Tridentinas”, 1-2.

⁵²³ “Fieles a la memoria del Salvador, y siguiendo su divina enseñanza, los apóstoles y sus sucesores nos transmitieron los ritos sagrados que componen la Sagrada Liturgia, que no es la expresión de un sentimiento de los fieles, sino ‘el culto público que nuestro Redentor tributa al Padre como Cabeza de la Iglesia, y el que la sociedad de los fieles tributa a su Fundador y, por medio de Él, al Eterno Padre’. Pio XII [...]” en Juan XXIII, *Ordo Missae*, “PREÁMBULO” s/p.

muy temprano en la liturgia católica —sin mencionar que, además, dichos cantos fungieron como preludio del desenvolvimiento académico-musical occidental europeo—.

El segundo de los estilos musicales mejor aceptados por la Iglesia fue el canto figurado, de órgano o “a la Palestrina”, y se refiere al estilo polifónico (varias voces o líneas melódicas) que empezó a desarrollarse en la Edad Media y que alcanzó su punto más alto en el siglo XVI. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) tuvo una fuerte influencia compositiva en su época. La forma en que escribía su música fue del gusto de la Iglesia y, eso, sumado al nexo que tuvo desde muy temprano con la Institución, lo llevaron al momento y lugar “correctos” para que se le consignara, a él y a un colega más, dar revisión al repertorio musical del Gradual y Antifonario romanos casi enseguida de realizado el Concilio de Trento. Su música se ganó un lugar importante en la Iglesia debido a que conservó un estilo “simple” que permitía al oyente entender mejor lo que se decía, es decir, la comprensión de las palabras del texto, situación que se buscó en el concilio tridentino. Tal fue el agrado de la Iglesia por sus composiciones que terminó convirtiéndose en un calificativo para la música sacra que se produciría en los siglos venideros, y compositores del siglo XVIII incluso podrían darse el lujo de evadir la moda secular de su lenguaje musical contemporáneo al escribir “a la Palestrina”.⁵²⁴

Sabiendo esto podría pensarse que es contradictorio el párrafo del IV CPM: “El canto llano o gregoriano es el más grave y propio de los templos, y no el figurado”. Sin embargo, los libros litúrgicos, como los Ceremoniales, no fueron siempre claros cuando se refirieron al estilo de música. En estos documentos (como el del Santo Evangelio abordado en apartados anteriores), se escribían las formas de hacerse los distintos ritos litúrgicos y se incluía el correcto empleo de la música, aprobado por la Iglesia. Según observa Paulo Castagna, es posible entender siempre la preponderancia de los estilos de acuerdo con la jerarquía arriba mencionada, y que la variedad de opiniones encontradas en dichos documentos es congruente con el siglo en que fueron producidos. Así, se tienen indicaciones tales como que en el *Cæremoniale Episcoporum* (o Ceremonial de los Obispos) emitido en 1600 por Clemente

⁵²⁴ “Palestrina, Giovanni Pierluigi da”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1151-1152.

VIII se pone de manifiesto la preferencia por el canto llano por sobre el figurado, y que durante los siguientes tres siglos (XVII-XIX), en los múltiples documentos estuviera por encima el estilo antiguo (figurado) sobre el moderno.⁵²⁵

Por las fuentes encontradas hasta ahora, es difícil poder saber con certeza cuál fue la proporción en cuanto a la cantidad de música escrita en canto llano que poseían las clarisas y que utilizaban para solemnizar sus actos litúrgicos. Se sabe que durante el siglo XVIII la música comercializada en España, Portugal y sus colonias fue primordialmente manuscrita, y que el mercado estaba dominado por la compraventa de partituras de música eclesiástica, en especial libros de canto llano.⁵²⁶ Sin embargo, estos libros no han sido localizados y tan sólo han sido encontrados, en cambio, un par de manuscritos en notación gregoriana utilizados por las clarisas queretanas. Estos son un introito para la fiesta de San Ignacio de Loyola (Salmo 8: 2) y un cuadernillo donde se incluyen las antífonas e indicaciones para cantar los salmos, así como el himno “*Te, Ioseph*” entonado en el Oficio de Vísperas de la solemnidad del Sr. San José.⁵²⁷

Según algunas disposiciones emitidas en la última década del siglo XVII, las celebraciones del Oficio Divino debían realizarse con toda “gravedad”, evitando el uso de instrumentos musicales y solamente entonándose cantos gregorianos.⁵²⁸ Aunque no se encontró constancia por escrito de que dichas regulaciones fueran hechas saber en la Nueva España o procuradas hacerse “al pie de la letra”, se podría suponer que sí debieron conocerse por tratarse de indicaciones ceremoniales de una Institución con grandes alcances —por no mencionar el antecedente que buscó la homogenización de los cantos durante el gobierno de Gregorio Magno y de donde proviene la denominación del canto llano planteado en el apartado I.3.2—. Posiblemente esta sea la razón de que se encuentre el Oficio de la

⁵²⁵ Castagna, “Prescripciones Tridentinas”, 4-5.

⁵²⁶ Miguel Ángel Marín y José Máximo Leza, “1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)* (España: Fondo de Cultura Económica, 2014), 445 y 450.

⁵²⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 53 y 21, respectivamente.

⁵²⁸ Las disposiciones fueron el *Synodo Beneventana* (1693), Cap. I, § 74; y el *Synodus Provinciae Neapolitanæ* (1699). Citados en Castagna, “Prescripciones Tridentinas”, 16.

celebración del Sr. San José escrita en gregoriano, recordando que es conmemorada el 19 de marzo, es decir en Cuaresma.⁵²⁹

Por otro lado, se encuentra evidencia congruente con las ideas de preferencia por el canto llano en un comunicado hecho a las religiosas en el *Libro de Patentes y Decretos* del convento de Santa Clara, también, a finales del siglo XVII. Este mandato realizado por fray Joseph Picazo, quien fue ministro provincial de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, hace referencia a la forma en que la música debía ejecutarse haciendo mención de que “[...] se procure por que no venga a menos la música del coro, que las niñas que fueren entonando, y de las señoras, que han profesado, y tienen voz y tono, aprendan para alabar a Dios, si quiera el canto llano, en cuanto sea posible, y como tan importante, con empeño”.⁵³⁰

La idea de cumplir con el canto gregoriano no fue algo que se desvaneciera tan pronto. Aunque el IV CPM no tuvo “mayor fuerza de ley” en su totalidad, sí hubo regulaciones que se llevaron a cabo. Una de ellas, como se decía en la Introducción, fue la de la imposición de la vida común entre las religiosas. Pero como parte de estos cambios, también se hizo llegar una cédula real de parte de Carlos III en 1774 donde se exponía, además del tema de la expulsión de las niñas y de la reducción del número de criadas, sobre la música que debía hacerse. La orden era que “[...] de ningún modo se permita a las madres cantoras ni a las hermanas donadas, el que canten canto figurado, ni músicas de teatro, si no [sic.] sólo el canto llano con el órgano”.⁵³¹

Fray José Valadó, vicario del convento de Santa Clara durante buena parte del siglo XIX, dejó constancia de sus reflexiones sobre el tema del canto gregoriano en dos documentos

⁵²⁹ Las partituras no dan pistas sobre alguna fecha, sin embargo, las marcas de agua del fabricante fueron puestas en comparación con otras halladas en España de proveniencia italiana arrojando coincidencias que permiten ubicar la marca del papel entre los siglos XVI-XVIII. En la última foja se encuentran tres círculos superpuestos de manera vertical; arriba de ellos, una cruz. En el círculo superior se encuentra circunscrita una media luna; en el de en medio, una balanza; en el inferior, una I. La comparación de las imágenes fue hecho con las encontradas en: Academia Colecciones (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), “Fabricante de papel: [Tres círculos superpuestos]”. <https://www.academiacolectaciones.com/dibujos/mostrat-fabricantes-papel.php?id=tres-circulos-superpuestos>

⁵³⁰ AHDQ, “En veinte días de el mes de septiembre de el presente año de mil setecientos y quince”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 27r.

⁵³¹ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 90-91.

distintos haciendo recuento, tanto de lo mandado por fray Joseph Picazo, como por la Cédula de Carlos III. Del segundo, sólo se extrañó puesto que, dentro de la Cédula, que trataba esencialmente el caso de la expulsión de las niñas, hablaba sobre el canto que debía hacerse.⁵³² Por otro lado, refiriéndose a lo mandado por fray Picazo, escribía que no era mandato nuevo hacer que se les enseñara a las monjas con buena voz a cantar, ya que era algo que las mismas Constituciones ordenaban. También consideraba que era algo muy necesario puesto que había ocasiones en que la música era absolutamente indispensable en el templo de las religiosas, como en las antífonas en las profesiones, las bendiciones de candelas, el Miércoles de Ceniza, el Domingo de Palmas, entre otras más. Pero no se refería a cualquier tipo de música, sino a la música del canto llano: “[...] Dije será bueno lo aprendieran algunas, y añadido que si se dificulta quien se los enseñe, pues escasean mucho en el día estos conocimientos [...]”.⁵³³ Por sus palabras puede interpretarse como que era un conocimiento escaso; tanto como que ninguna sabía en ese entonces, como que no hubiera alguien externo que pudiera enseñarles.⁵³⁴

Continuando con el análisis del párrafo del IV CPM, se expresa que en el canto figurado “[...] se introducen arias, sainetes y cantos propios del teatro [...]”. Desde la aparición de la ópera⁵³⁵ en la escena musical de occidente en el siglo XVII su influencia en la música sacra fue en aumento volviendo cada vez más difícil mantenerla “libre” de agentes seculares. Prueba de ello fue la forma en que ahora los compositores escribían las participaciones de las

⁵³² Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 91.

⁵³³ AHPFM, Fondo Santa Clara, Papeles del Padre fray José Valadó y Serra, Libro 6, f. 26v, 1844. Transcripción vista en: Jiménez Jácome, 198.

⁵³⁴ El panorama de la música sacra no cambió en las décadas venideras del siglo XIX posteriores a lo comentado por Valadó. La situación musical motivó al obispo queretano Rafael Sabás Camacho, promover la erección de la Escuela de Música Sacra (1892) hoy Conservatorio de Música “J. Guadalupe Velázquez”. Sin mencionar que dicho obispo publicó, además, 127 años después el IV CPM por vez primera. Rafael Sabás Camacho, “Concilio Provincial Mexicano IV. Celebrado en la Ciudad de México el año de 1771” (Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1898). Un agradecimiento especial a la maestranda Jazmín Soto Martínez, puesto que su trabajo de investigación referente a la fundación de la Escuela de Música Sacra contribuyó a la reflexión de esta situación.

⁵³⁵ Es considerada por consenso general *La favola d'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi la primera ópera en la historia de la música, es decir, la primera obra de este género musical. La ópera tiene sus orígenes en los autos sacramentales (que eran representaciones teatrales o dramas litúrgicos de tradición medieval realizadas durante el *Corpus Christi* y que fueron prohibidos por la Iglesia en 1765), así como los dramas “pastorales” (que nacieron del fuerte impulso renacentista de los intelectuales por querer traer a su presente las “glorias” del arte de la antigua Grecia, incluyendo a la música). “Ópera”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1084-1085.

voces en la música litúrgica, por ejemplo, escribiendo “solos” en las intervenciones de los cantantes, marcando una tendencia a mostrar lo virtuosístico que podían llegar a ser los ejecutantes.⁵³⁶ En el Fondo de música de Santa Clara es posible encontrar varias obras con esta configuración musical, como se puede apreciar en el Cuadro 12.

EXP.	OBRA	CELEBRACIÓN	DOTACIÓN
14	<i>Te Deum</i> de Pedro Martínez	Himno de Maitines	S1, S2, A, Ta ⁵³⁷ (Solo de S1) Órgano
17	<i>Pássio Dómini nostri Iesu Christi secúndum Ioanem</i>	Canto de la Pasión (Evangelio de Viernes Santo)	S1, S2 (Solo de S1) Bajo (teclado)
19	<i>Feria V in coena Domini ad Matinum</i> . Tres Lecturas que se han de cantar el Miércoles Santo por la tarde	Lamentación de la Lectura 2 del Primer Nocturno del Oficio de Tinieblas (Maitines) del Jueves Santo (cantado en la noche anterior)	S1 (La obra contempla S1, S2 y A, pero esta Lectura es para solista) Bajo cifrado ⁵³⁸
20	Responsorio	Primer responsorio del Segundo Nocturno de los Maitines para la festividad del Sr. San José	Bajo (voz) Órgano
30	<i>Stabat Mater</i>	Viernes de Dolores/	S1, S2, A, T, B

⁵³⁶ Leza y Marín, “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, 237.

⁵³⁷ Soprano 1, Soprano 2, Alto y “Tenor Alto”. Esta última tesitura no es reconocida en la tradición musical, pero seguro sirvió para nombrar a una cuarta voz, más grave que el Alto en las mujeres (cuando los coros se escriben a cuatro voces se usan las tesituras femeninas de “Soprano” y “Alto”, y las masculinas de “Tenor” y “Bajo”).

⁵³⁸ Es muy probable que el instrumento tocado aquí haya sido el clavecín, pues se compró uno específicamente para cantar las Lamentaciones en Semana Santa, como se verá más adelante. Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 89.

		Virgen de los Dolores (septiembre)	(Solos de cada voz) Corno inglés
56	<i>Iste confessor Domini colentes</i>	Himno del Oficio de Vísperas en honor a San Martín de Tours (11 de noviembre)	Voz solista Coro Órgano
57	Lamentación a voz sola y bajo	Lamentación de la Lectura 3 del Primer Nocturno del Oficio de Tinieblas (Maitines) del Jueves Santo (cantado en la noche anterior)	S1 Bajo cifrado
58	Lamentación a voz sola y bajo cómodo	Lamentación de la Lectura 2 del Primer Nocturno del Oficio de Tinieblas (Maitines) del Sábado de Gloria (cantado en la noche anterior)	S1 Bajo cifrado

Cuadro 12. Relación de obras escritas con intervenciones de voces solistas encontradas en el Fondo musical de Santa Clara de Jesús.⁵³⁹

El término “aria” empezó a acuñarse en el siglo XVI y de a poco fue convirtiéndose en el actual significado, que es el término empleado para denominar a las distintas partes de una ópera, oratorio o cantata que se cantan y no recitan (como los *recitativos* que también acompañan a estas historias musicalizadas), y generalmente son para una voz solista.⁵⁴⁰ Los “sainetes”, por otra parte, fueron un tipo de ópera de carácter cómico y de manufactura española.⁵⁴¹ En este tipo de obras, era parte importante la inclusión de elaborados melismas

⁵³⁹ Cuadro de elaboración propia con lo contenido en AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 14, 17, 19, 20, 30, 56, 57, 58.

⁵⁴⁰ “Aria”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 98.

⁵⁴¹ “Sainete”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1327.

y adornos, para el lucimiento de la voz de los solistas. A continuación, un fragmento donde se podrá observar ejemplo de las retadoras melodías que eran conferidas a las cantoras de Santa Clara.

The image shows a musical score for three parts: Alto, A (Alto), and A (Bajo). The Alto part is in G minor (three flats) and common time (C). The lyrics for the Alto part are: "O-ob-sc-u - ra - tu - um e - est a - u - rum a - u - rum mu - u - la - a - tu - u - um". The first A part has lyrics: "est o". The second A part has lyrics: "bry - y - y - zum o op - ti - i - mum!". The score includes various musical ornaments and trills, particularly in the Alto and second A parts.

Imagen 12. Fragmento de la “Lamentación a sola voz y bajo cómodo para el uso de doña María Dolores Viteri”.⁵⁴²

España, frente a otros escenarios como el italiano, se mantuvo orgullosa de la excelencia técnica con que se revestían sus obras polifónicas sacras, libres de corrupciones a la moral y alejadas en lo posible de la música teatral. Los compositores renacentistas que su tierra había dado como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria siguieron formando parte del repertorio litúrgico aún en los siglos XVI-XVIII. Sin embargo, la influencia de agentes externos hizo difícil que el gusto estético se mantuviera impermeable, concurriendo así estilos opuestos o incluso mixtos dentro de la música sacra. Además del lucimiento de las voces solistas como ya se dijo, otro cambio importante fue la inclusión de instrumentos que hasta entonces no se habían relacionado con la liturgia, tales como los violines, los oboes y las trompas.⁵⁴³ En este sentido, nuevamente las obras halladas para Santa

⁵⁴² Transcripción realizada por Mireya Gaytán. AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 58.

⁵⁴³ Leza y Marín, “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, 225-226.

Clara refieren el uso variado de instrumentos seculares (los detalles sobre esta situación se abordan en el apartado III.3).

Aunque la música empleada dentro de la Iglesia tenía una finalidad puntual, que era solemnizar los actos litúrgicos, esta no estaba exenta de otros fines como hacer muestra de ostentación, servir para la recreación y ganar prosélitos. En un momento histórico donde la gente no podía escuchar música siempre que quisiera y hacían falta músicos para oírla, los fieles no solamente eran devotos que asistían al templo a participar de los actos eclesiales, sino que también eran una especie de “público” con gustos musicales condicionados o formados por la música popular que escuchaban afuera. Esto sin mencionar el propio gusto de los ejecutantes y compositores, y lo que representaba para cada uno el universo musical que conocían (compositores, obras, estilos). El conjunto de estos factores condicionó, en cierta medida y dentro de lo permitido por la Iglesia, lo que se tocaba en los templos.⁵⁴⁴ La variedad de géneros musicales que se desarrollaron secularmente, como la ópera o la zarzuela (ópera tradicional española),⁵⁴⁵ permitieron, por medio de la inclusión de elementos propios de su lenguaje musical, reinterpretar significados en los actos devocionales.

Según observa Antonio Rubial, algunos elementos didácticos tuvieron especial importancia en la implantación del cristianismo en un mundo de analfabetas: palabra, imagen, música y teatralidad.⁵⁴⁶ Por imágenes, basta con observar las repartidas entre lienzos y esculturas dentro de los templos (y qué decir de aquellos enmarcados dentro de los retablos dorados de Santa Rosa y Santa Clara, envueltos entre telones, cual escenarios). Por teatralidad, la representación de un rito en latín que se acompañaba de indumentaria especial, “efectos” ambientales como el humo de incienso (que además permeaba con su olor) o la luz que atravesaba los vanos, escenografías y actos llenos de simbolismos que no llegaban a ser del todo comprensibles por los espectadores. La música volvía más significativa la experiencia pudiendo ayudar a la inteligibilidad de los textos, que se aprendían, cantaban y

⁵⁴⁴ Leza y Marín, “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, 225 y 227.

⁵⁴⁵ Término que se aplicó, indistintamente, a cualquier ópera escrita en habla hispana, aunque la manufactura fue predominantemente española. “Zarzuela”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1631.

⁵⁴⁶ Rubial García, *El cristianismo en Nueva España*, 33.

“vivían”, dejando, paulatinamente, en un segundo plano la instrucción y quedándose, primordialmente, la experiencia estética.⁵⁴⁷ No se debe olvidar que el Concilio de Trento mismo (como ya se decía líneas arriba) puso de manifiesto la importancia de la comprensión de las palabras del texto. Todo esto, inevitablemente, ocasionó que los “cantos propios del teatro”, como estipulaba el IV CPM, hiciera que los fieles se acordaran del mundo, de las óperas, teatros y bailes, impidiendo o complicando así la devoción.

Cabe decir que otro de los fenómenos ocurridos durante el siglo XVIII, especialmente en América, fue la escasez de maestros de capilla pertenecientes al clero. Con este panorama tomó dicho cargo para la Catedral Metropolitana en 1750 el compositor italiano Ignacio de Jerusalem y Stella. Laico, casado y con hijos, había desembarcado en la Nueva España para trabajar en el Coliseo de México en 1742.⁵⁴⁸ Fue el único postulante en presentarse para el puesto, y una vez sometido a las exámenes pertinentes, se hallaron con dificultades los evaluadores, tanto por el idioma pues, “en muchas cosas ni el examinado entendió lo que se le preguntaba, ni los examinadores lo que él les respondía”,⁵⁴⁹ tanto como por el propio lenguaje musical que la Iglesia esperaba supieran los postulantes: “Diósele un canto llano para que hiciese un concierto, como es costumbre en todas las catedrales, y lo hizo según su modo de entender, no como debe ser”.⁵⁵⁰

En otras palabras, Jerusalem y Stella obtuvo el cargo de maestro de capilla de la Catedral Metropolitana en este peculiar escenario pese a que habían llegado a la conclusión, dos de los tres evaluadores, de que no era apto para ocupar el cargo⁵⁵¹ porque no tuvo contendientes. No era apto porque no tenía conocimientos suficientes de la música sacra, según sus

⁵⁴⁷ Leza y Marín, “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, 249 y 403-404.

⁵⁴⁸ Marín y Leza, “1759-1780: la renovación ilustrada”, 410.

⁵⁴⁹ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), “Examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, Canonjías, Libro 1, ff. 100-103. Paleografía del documento en: Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* (Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas), Núm. 1 (2006): 15.

⁵⁵⁰ ACCMM, “Examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, Canonjías, Libro 1, f. 104. Paleografía del documento en: Zamora y Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”: 17.

⁵⁵¹ Ellos fueron Joseph González y Martín Vázquez de Mendoza. ACCMM, “Examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, Canonjías, Libro 1, ff. 105-106. Paleografía del documento en: Zamora y Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”: 18.

expectativas: ni del canto llano, ni de la forma en que este se utilizaba como motivo musical para obras polifónicas, ni de la costumbre de la incidencia instrumental en las obras. Jerusalem se había formado en la Italia desmoralizada por su gusto operístico y había llegado a América con la finalidad de trabajar componiendo la música secular que tanto denostaba la Iglesia. Algunas obras de música sacra que compuso Jerusalem llegaron al convento de Santa Clara de Jesús. Estas son dos *Magnificat* exentos de salmos (cántico de Vísperas); un *Dixit Dominus*, un *Beatus vir* y su *Magnificat* (salmos y cántico del Oficio de Vísperas); un *Credo*, que se cantaba dentro de una Misa de Francesco Durante; y una Misa.⁵⁵²

Según algunos musicólogos, como Leonardo Waisman o Robert M. Stevenson, el esplendor de la música catedralicia fue en decadencia durante el siglo XVIII, como ya se adelantaba, derivado, por un lado, por las reformas borbónicas que mermaron los recursos económicos de la Iglesia y su poder político, y por otro, debido a una marcada desorganización y desidia generalizada para con la música.⁵⁵³ Parte de esta desorganización puede verse con el surgimiento de los “zangonautlas” a mediados de la centuria. El término mencionado en las actas de cabildo de la Catedral Metropolitana hacía referencia a los servicios musicales que prestaban los músicos de la Catedral a terceros sin la autorización o intervención de las personas indicadas por el cabildo.⁵⁵⁴ En palabras más coloquiales, los músicos catedralicios se iban “con el mejor postor” a tocar en servicios externos, aunque tuvieran compromiso de tocar para la liturgia en la Catedral, ocasionando que la capilla musical se viera empobrecida. Así, se muestran inconsistentes los conteos del total de músicos empleados en dicho lugar, marcando algunos 50 (en 1777 acusado por Juan de Viera) y otros tan sólo 12 (en 1771, en una lista de instrumentistas hallada).⁵⁵⁵

⁵⁵² AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 2, 87, 3, 45 y 80, respectivamente.

⁵⁵³ Waisman, “La música en la América española”, 572.

⁵⁵⁴ Enríquez, Lucero, “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante” (comunicación presentada en *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, México, D. F., 2009), 79-80.

⁵⁵⁵ Waisman, “La música en la América española”, 572-573.

Al considerar esta situación en la capilla musical más importante de la Nueva España, por haber sido “la más diestra y sabia de cuantas tiene la América”,⁵⁵⁶ se puede tomar perspectiva de las mujeres religiosas y seculares ejecutantes dentro de los cenobios. El orden de ideas puede hacer pensar que, proporcionalmente, habría habido menos mujeres atendiendo las necesidades musicales en los coros de conventos y colegios. Considerando que fueron muy pocas las profesas en Santa Clara que estuvieron exentas del pago de dote por sus conocimientos musicales (que como puede observarse en el Cuadro 3, fueron tan sólo 6), se vuelve comprensible la necesidad que llegaron a tener por permitir el acceso a cantoras seculares.

Por lo dicho en el IV CPM, se puede interpretar que fue común en los conventos de religiosas que hubiera estas cantoras, puesto que no debían “descargar” en ellas la obligación que tenían las religiosas por entonar, principalmente, en gregoriano, así como saber “los tonos” de los salmos, Misas y Oficio Divino. Importante es destacar el fragmento que dice que sólo deberán admitirse como cantoras (es decir, exentando el pago de la dote) a aquellas que supieran canto llano. Esto podría explicar la nula aceptación de más monjas de velo negro por saber música hasta 1761.⁵⁵⁷ Lo que continúa en este primer párrafo del Concilio hace referencia a los instrumentos musicales que debían ser expulsados. Por el momento sólo se dirá que, al menos los violines, tan condenados por la Iglesia por recordar “el siglo”, se muestra consistente dentro del repertorio ejecutado en Santa Clara de Jesús. (Ver apartado III.3). El tema que interesa seguir desarrollando ahora es el de las seculares cantoras e instrumentistas, encargadas de revestir los ritos litúrgicos con los saberes musicales que no todas las religiosas poseían.

Antes de continuar debe advertirse que el IV CPM se basó en buena medida en los cánones establecidos en el III CPM, es decir, que muchos de los puntos se mantuvieron y reforzaron del celebrado en 1585.⁵⁵⁸ Esta tal vez puede ser la razón de que, el segundo punto que atañe

⁵⁵⁶ Juan de Viera, *Compendiosa narración de la Ciudad de México. 1777* (México: Gurania, 1952), 33-34. Citado en Waisman, “La música en la América española”, 573.

⁵⁵⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, f. 174r.

⁵⁵⁸ Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 23. Cervantes Bello, Cano Moreno y Sánchez Maldonado, “Estudio introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano”, 11.

a las prácticas musicales realizadas por mujeres en la Iglesia —entendiéndose por mujeres, a las seglares— aborde puntos que no se pusieron a discusión en el IV Concilio. El párrafo dice:

Por los concilios toledanos está mandado que ningún seglar entre dentro de los cancelles del coro, para separar las jerarquías y no perturbar el orden del culto divino, y este mismo decreto renueva este concilio con arreglo a la ley del reino, y exhorta a los obispos y cabildos que los ministros del coro, aunque sean músicos, se procure que no estando ordenados salgan luego de él en acabando las misas o funciones a que asienten, y desea con ansia que el culto divino y canto eclesiástico se reduzca a su primer estado, desechando del coro instrumentos del siglo, arias y cánticos que tienen sonido a lo del mundo, sino que todo respire seriedad y gravedad. Con superior razón se prohíbe el que entren mujeres dentro del coro, o suban a las tribunas u órganos en ninguna iglesia, ni de los monasterios, ni canten en ellas, pues para prohibirlo habrá dos ministros celadores en las catedrales que cuiden de que ni seglares sin órdenes, ni clérigos sin sobrepelliz, ni en caso alguno las mujeres entren dentro del coro; y en las demás iglesias cuidarán de esto los curas, y especialmente de no permitir que canten las mujeres que llaman músicas líricas.⁵⁵⁹

Como se expuso antes con el caso de Ignacio de Jerusalem, situaciones similares continuaron viviéndose a lo largo de la centuria o sucedieron en otras latitudes, donde no había más opción que contratar al frente de las capillas musicales a laicos. Así sucedió con Matheo Tollis de la Roca a la muerte de Jerusalem, o con Roque Ceruti, con un panorama similar en Lima.⁵⁶⁰ La parte que se refiere a las mujeres puede interpretarse como que probablemente habría habido algún caso extremo en donde, en algún templo “de varones” (es decir, ni convento, beaterio o colegio femenino), hubieran sido escasos los niños cantores o “capones”, término empleado en España y la Nueva España para referirse a los cantores castrados⁵⁶¹ que se ocupaban de entonar las voces agudas: sopranos y altos. De otro modo,

⁵⁵⁹ Libro 3, Tít. XVIII, § 3, en BDH, “Actas del cuarto Concilio Provincial Mexicano celebrado en el año de 1771”, ff. 298v-299r.

⁵⁶⁰ Waisman, “La música en la América española”, 583.

⁵⁶¹ Alfredo Nava Sánchez, “La voz descarnada. Un acercamiento al canto y al cuerpo en la Nueva España”, en *Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España*, Coordinado por Estela Roselló Soberón (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 2011), 31.

resulta complicado creer que restringir el ingreso a las mujeres de los coros, del sitio del órgano y tribunas de ninguna iglesia pudiera haberse acercado a realizarse, sobre todo porque el mismo Concilio exponía en el párrafo anterior, que las religiosas solían dejar en manos de las cantoras seculares el trabajo musical que les correspondía.

De cualquier forma, los indicios encontrados en las partituras con nombres de mujeres que no figuran en el *Libro de Profesiones*, pero acusan pertenencia de los cantos escritos para las diversas celebraciones, indican que, pese a lo dicho en el IV CPM no hubo cambios en las prácticas o expulsiones de mujeres cantoras seculares. Lo que sí hubo, como ya se adelantaba y derivado del IV CPM, fue que, durante el siglo XVIII surgieron regulaciones para evitar que dentro de los cenobios hubiera exceso de población. En el convento de Santa Clara llegaron a cohabitar más de 300 mujeres,⁵⁶² donde apenas un tercio de la cantidad, eran monjas.⁵⁶³ Así se tuvo que, en 1774, por medio de una cédula real recibida en este Convento, se ordenaba sacar a todas las niñas, exceptuando aquellas que hubieren recibido el título de “criada”, que cumpliera con los trabajos y vistiera como una.⁵⁶⁴ Debe recordarse que por “niñas” podía entenderse también cualquier mujer seglar, sin importar la edad.⁵⁶⁵ Sin embargo y pensándose que se hiciera referencia de las educandas, años más tarde, en 1795, el rey volvió a mandar un permiso con visto bueno del Papa Pío VI, donde se autorizaba nuevamente el ingreso de “niñas” a los conventos de América para ser educadas.⁵⁶⁶

⁵⁶² Jiménez Jácome refiere un documento escrito cerca de 1775 donde se menciona que había en el claustro 68 niñas y 182 criadas, sumado a las 105 monjas de velo negro que se contabilizaron en 1774. En Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 86.

⁵⁶³ En 1680 había 120 religiosas, según Sigüenza y Góngora, probablemente entre monjas de velo negro, blanco y novicias. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Glorias de Querétaro* (Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, Archivo Histórico del Estado de Querétaro, 2008), 75. El número máximo de religiosas permitido era de 115. En Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 60. El único año que rebasó dicha cantidad fue el de 1732 con 116 religiosas de velo negro. El número mínimo que tuvo el Convento de clarisas fue de 79, en 1787. En Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 214.

⁵⁶⁴ El máximo número de estas mujeres podía ser de 18, según lo proclamado en dicha cédula, y éstas podían estar distribuidas para auxiliar los distintos sitios en el convento, como la sacristía, la provisoría, la enfermería, la oficina, o para hacer alguna actividad en particular, como barrer, atender los dormitorios, el refectorio, la contaduría, el trono y la portería. El vestuario era: “vestido de sarga y zapatos de palillo”. Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 90.

⁵⁶⁵ Gonzalbo Aizpuru, *Seglares en el claustro. Dichas y desdichas de mujeres novohispanas* (Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2018), 7.

⁵⁶⁶ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 95. Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 171.

El asistente real, Rivadeneyra y Barrientos, por otro lado, escribió una serie de observaciones sobre el IV CPM, exponiendo las ideas que planteó en las sesiones del Concilio, dejando ver su postura. En su disertación comienza diciendo que no consideraba del todo buena idea erradicar de los conventos femeniles la música o instrumentos “de nueva invención” debido a que esta podría haber sido situación favorable para las “doncellas honestas y virtuosas” que, no teniendo dinero ni otra oportunidad de conseguir la dote necesaria para ingresar a un cenobio, podrían haber hecho méritos para obtener el estado religioso. Deja ver que, sin querer contrariar a la superioridad jerárquica otorgada al canto llano, no debe juzgarse como reprochable la música, aunque “figurada”, fuera hecha por coros de vírgenes. Decía: “[...] el que una mujer sea buena o mala depende del modo con que se recibiese su sonido.”⁵⁶⁷ Esta postura comulga con la del tratadista musical Antonio Rodríguez de Hita, quien también exponía en el siglo XVIII que la música es inocente por naturaleza, siendo los escuchas o ejecutantes, aquellos que le puedan añadir malicia provocando “turbación moral”.⁵⁶⁸

La postura de Rivadeneyra frente a la prohibición del canto figurado seguía manteniendo más argumentos. Uno muy revelador fue el que recordó de lo mandado por Benedicto XIV en su Sínodo Diocesano (realizado tan sólo unas décadas atrás de celebrado el IV CPM). Citó así, textualmente, uno de los puntos retomados por Benedicto XIV sobre el Concilio de Trento donde se dijo que “[...] porque aunque en el concilio tridentino se hubiese propuesto, se quitase todo canto en las iglesias y que sólo se retuviese el gregoriano, pero por evitar muchas quejas y que se diese ocasión a turbaciones, se estimó por bastante el que sin prohibirse los cantos músicos en las iglesias, sólo se reformasen bajo ciertas propuestas reglas convenientes a la piedad y gravedad.”⁵⁶⁹

Con lo anterior queda expuesto que el mismo Vaticano no se mostraba inflexible frente al uso litúrgico de otro tipo de música que no fuera el tradicional canto gregoriano. Es difícil asegurar si realmente se buscó prohibir tanto los instrumentos como la música “del siglo” en

⁵⁶⁷ Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 801.

⁵⁶⁸ Antonio Rodríguez de Hita, *Diapasón instructivo*, s.p. Citado en Leza y Marín, “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, 225.

⁵⁶⁹ Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 802.

los cenobios femeninos queretanos, pero con o sin conflicto desencadenado por esta situación, lo que es observable es que el canto figurado no cesó en su uso ya que estuvo muy presente.⁵⁷⁰ Finalmente, el asistente real hizo memoria de la fundación de la Escuela de Música del Colegio de San Miguel de Belem, donde las niñas no estaban exentas de aprender todo tipo de música y cuyo propósito carecería de sentido al prohibir la música que no fuera canto gregoriano.⁵⁷¹ Pese a esta disertación se pudo observar que las líneas del IV CPM se mantuvieron fieles a echar de los coros aquello que recordara a los teatros y que se propuso limitar las profesiones sin pago de dote por saberes musicales sólo si se conocía el gregoriano. De aquí surge una última elucubración.

Derivado de los nombres que acusan pertenencia en algunas obras, se localizaron varios, como se decía, que no figuraron en la lista de profesas del convento de clarisas. Sin embargo, existe una secular cantora que sí tomó el velo negro, fue vicaria de coro, y además, pagó dote: María Dolores Viteri. De ella y esta situación se hablará con mejor detalle en el siguiente capítulo. Por ahora sólo queda la pregunta, ¿habrá pagado la dote porque los conocimientos musicales que poseía le eran insuficientes por no saber gregoriano o al menos no en la medida que la Iglesia esperaba? Los libros de cuentas y de gobierno de la primera década del siglo XIX acusan gastos por pagos a cantoras, lo que hace pensar que no se les expulsó de los cenobios, ¿entonces por qué habría decidido profesar? ¿Lo habría hecho porque deseaba convertirse en una “esposa” más de Cristo? ¿O porque era la única forma de volverse vicaria de coro, el símil más cercano de un maestro de capilla?

⁵⁷⁰ Varios expedientes tienen copias, con papel y caligrafía visiblemente distintos, lo que hace pensar en la continuidad de su uso. Uno de esos ejemplos es una Misa de Juan de Chavarría. AHMAG, Fondo Reservado, Exp.86.

⁵⁷¹ Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana*, 802.

“¡Qué será la música del cielo cuando la de acá es así!”

Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla (1699)⁵⁷²

CAPÍTULO III. ENTRE LA DEVOCIÓN Y EL ANONIMATO. LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Introducción al Capítulo III

En este capítulo se expondrá sobre la práctica de la composición, es decir, se conocerá quiénes eran los encargados de proveer música escrita dentro de los cenobios. También se analizará, por medio de la toma de un muestreo de obras musicales pertenecientes en su mayoría al Real Convento de Santa Clara de Jesús, el estilo compositivo imperante para reconocer la posible predilección o gusto musical que se tenía entonces. Se harán comparaciones, al mismo tiempo, de los resultados obtenidos (tanto de compositores como de estilos compositivos) con los hallados en investigaciones realizadas desde la musicología y la historia provenientes del territorio nacional, así como de España. Todo esto, con la finalidad de encontrar correspondencias o particularidades.

Se abordarán también los distintos repertorios musicales que debían tener las religiosas, sabiendo que la música era fundamental en celebraciones, tales como las festividades del calendario litúrgico —como la Semana Santa y la fiesta de Corpus Christi—, así como las tomas de profesiones, defunciones y las procesiones de los traslados de monjas. No se dejará de lado la música secular, que también fue interpretada y de la que se logró reunir evidencia. Por último, el contenido musical dentro de los manuscritos seleccionados permitirá hablar sobre la dotación instrumental y vocal, al menos, para el caso del Real Convento de Santa Clara de Jesús y el Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo.

⁵⁷² Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. 11-12.

III.1. Repertorios: música para cada ocasión

Las prácticas musicales impregnaron el ambiente novohispano con cada fiesta patronal, vistosas tomas de profesión en los conventos, procesiones y demás celebraciones. En tiempos donde la música existía, sólo si había músicos tocando, la demanda era mucha y los actores partícipes se diversificaron. Así lo constatan varios estudios. En los escenarios masculinos, la capilla musical estaba compuesta por ejecutantes seculares, así como religiosos. La diversidad étnica también era una constante, pues, convivían españoles e indios por igual.

En el caso de los espacios femeninos, la restricción del acceso a varones dentro de los límites del cenobio sugiere que las mismas necesidades musicales fueron suplidas por las propias religiosas. Sin embargo, las evidencias halladas sugieren que pudo haber otros escenarios: híbridos, donde a veces llegaron a recibir ayuda externa. A esto se suman los eventos que sucedían al exterior, es decir, fuera de los límites del templo y, por tanto, del coro. Por ejemplo, las procesiones de algún Santo o traslados de monjas, donde quienes tocaban, naturalmente, eran músicos seculares.

III.1.1. Traslados de monjas

Los traslados de monjas fueron eventos no muchas veces repetidos y que se hicieron, por ejemplo, cuando se fundó un convento nuevo o cuando se mudaron de un edificio a otro. Eran eventos muy solemnes y la música también tenía parte en el proceso. Se tiene noticia de cómo debió ser uno de aquellos traslados realizados por las monjas clarisas del convento queretano por la *Crónica de la Provincia Franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*, escrito por fray Isidro Félix de Espinosa.⁵⁷³

Como ya se dijo antes, las clarisas fundadoras que llegaron desde la Ciudad de México en 1607 no se instalaron de inmediato en el templo que hoy conocemos. Al contrario, tardó al menos un cuarto de siglo en terminar de construirse. La primera casa habitada⁵⁷⁴ por las

⁵⁷³ Fray Isidro Félix de Espinosa, *Crónica de la Provincia Franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán* (México: Dr. Nicolás León, 1899), 437-445.

⁵⁷⁴ Este edificio se encontraba en las calles actuales de Juárez y Pino Suárez y pertenecía a doña María Tapia, hermana de don Diego. En Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 34.

fundadoras fue un recinto “frontero del de nuestro padre san Francisco en las casas que después llamaron Tarancón [...] en la calle que del convento sale y corre al sur para el cerro que llaman Cimatario”.⁵⁷⁵ Años más tarde el recinto fue insuficiente y luego de construido, se mudaron a su nuevo convento en 1633.⁵⁷⁶

Cuenta fray Isidro que, en la noche anterior a su traslado, dispusieron con flores la Custodia del Santísimo, materialización de su “esposo celestial”. A las siete de la mañana del día 21 de julio, se reunieron tantas señoras del pueblo como fue posible para acompañar, custodiar y fungir como madrinas de las religiosas. Las calles de “los Cinco Señores” (Juárez) y del “Hospital Real” (Madero) se atiborraron de espectadores. El hermano franciscano elegido para la ocasión se condujo a tirar de la puerta del Sagrario y al toque de música, tomaron el Santísimo Sacramento entre sus manos. Luego se enfilaron las religiosas por orden de antigüedad cubiertas de pies a cabeza por un velo denso. Cada una iba custodiada por dos madrinas, y todas ellas en sus manos asían una antorcha encendida con cera. Un crucifijo les abrió el paso e indicó el camino a su nueva casa. A éste le seguía la comitiva de religiosas y madrinas, y al final, envuelto en una nube de incienso, el Santísimo. Al terminar la solemne procesión, una a una entró a la portería al tiempo que se despedían con un gesto amable. Para cuando llegó el Santísimo Sacramento al altar, las religiosas ya estaban colocadas en el coro, se presume, ataviadas con toda clase de instrumentos dispuestas a cantar la Misa, incluso el Evangelio.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ AHPFM, “Libro primero en que por orden de los muy reverendos padres prebendados se asientan las elecciones capitulares de este real convento de nuestra madre Santa Clara de Jesús, habiendo sido la primera que se asentó el año de 1709 y se compuso en éste de 1781”, Fondo Santa Clara, en Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 60.

⁵⁷⁶ Muriel, “Las instituciones de mujeres, raíz de esplendor arquitectónico”: 34.

⁵⁷⁷ De Espinosa, *Crónica de la Provincia Franciscana*, 438.



*Imagen 13. “El traslado de las monjas dominicas a su nuevo convento (1738)”.*⁵⁷⁸

En la imagen superior podemos ver ejemplificado un evento de esta índole. Al frente de la comitiva, una Cruz alta, seguida de una fila de monjas custodiadas a ambos extremos. Al final de todo, tres religiosos transportando al Santísimo debajo de un palio. Todos los que desfilan en procesión cargan una antorcha con cera. Y en la esquina inferior derecha, un grupo de músicos solemnizan el acto. Este es un ejemplo de cómo debieron suplirse las necesidades musicales cuando el quehacer exigía que fuera extramuros.

Otra ocasión así de especial se vivió en Querétaro, cuando se trasladaron las monjas fundadoras del convento de Capuchinas que venían de la Ciudad de México. Como se mencionó en el Capítulo II, una vez llegadas las siete monjas fundadoras (sor Marcela de Estrada, sor Catalina Bárbara, sor Nicolasa Gertrudis, sor Jacinta María, sor Olivia Cayetana, sor Josefa María y sor Petra Francisca) el 8 de agosto de 1721, descansaron brevemente en el convento de Santa Clara, para después, iniciar su solemne procesión. Para la ocasión, el corregidor y teniente de capitán general de Querétaro y su jurisdicción, don Ventura Jaque Soria y Quiñones comisionó a los comerciantes más acaudalados para que prepararan un

⁵⁷⁸ Anónimo, “El traslado de las monjas dominicas a su nuevo convento (1738)”, Museo Regional Michoacano. <https://difusionhistoriablog.wordpress.com/2016/05/30/el-traslado-de-las-monjas-dominicas-a-su-nuevo-convento/>

carro triunfal y participaran así de los festejos por la bienvenida de las hermanas. Estos comerciantes fueron: Juan José de Arosena, Francisco Chacón, Francisco de Sierra y Juan Antonio de Uriarte.⁵⁷⁹

Los carros triunfales, según se ha indagado, podrían tener como antecedente las entradas triunfales que se hacían en Roma, con motivo de festejar una victoria bélica. Dejando aparte lo militar, tales procesiones fueron retomadas en el Renacimiento para utilizarse en celebraciones cívicas. Con el paso al Barroco, se les añadieron nuevos elementos, como máscaras, oro, danzantes, poesía, color, elementos arquitectónicos contruidos para la ocasión, esculturas y pinturas. Se les sumó, además, a los festejos religiosos. Con esta connotación de una especie de teatro ambulante llegó esta tradición a la Nueva España y en Querétaro hubo varias muestras.⁵⁸⁰

Llama la atención que, para el carro realizado en el traslado de las monjas se contemplara, además, entre los gastos de alquiler de caballos y forlón, así como la compra de vigas, petates, tablas, cintas, andamios y pinturas, el pago de músicos. La lista de gastos⁵⁸¹ no es muy clara en cuanto a la cantidad de ejecutantes, ya que, primero, se muestra el pago por concepto de 3 pesos para el tambor, el clarín y el pífano, y justo abajo, 18 pesos más por concepto de pago a los músicos.⁵⁸² Tampoco se tiene muy claro la composición o distribución final de los elementos acusados en la lista de gastos dentro del carro triunfal, como para saber si dentro o arriba del forlón había algunos músicos tocando. Por lo mencionado en dicha lista, se sabe que también se pagó por vestuarios de ángeles que se hicieron para que algunos niños lo portaran mientras recitaban una loa para la ocasión. La música debió servir, desde luego, como acompañamiento y decoro del carro triunfal que se unió a la procesión.

⁵⁷⁹ José Rodolfo Anaya Larios, *Arquitectura Efímera de Querétaro* (Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Archivo Histórico de Querétaro, 1997), 90-91.

⁵⁸⁰ Como los carros triunfales realizados por la celebración de la llegada a la Ciudad del agua potable en 1738 o los que desfilaron con motivo de la inauguración del templo de la Congregación de Clérigos Seculares de Nuestra Señora de Guadalupe en 1680. Anaya Larios, *Arquitectura Efímera*, 54 y 75.

⁵⁸¹ Archivo Histórico de Querétaro, Fondo Civil, Francisco de Vitorica, 1722, añadido como apéndice documental en Anaya Larios, *Arquitectura Efímera*, 94-101.

⁵⁸² Anaya Larios, *Arquitectura Efímera*, 95.

La escena completa del traslado de las monjas capuchinas se asemejó mucho al que hicieran las clarisas. Las calles estaban todas adornadas y el sonido de las campanas de todos los templos de la Ciudad acompañaron el júbilo de la celebración. Según las crónicas, el cura de la Parroquia de Santiago fue el encargado de llevar al Santísimo en la procesión. Le siguieron los clérigos seculares con sobrepellices y bonetes. Atrás, los regulares, mayordomos y miembros de cofradías portando sendas insignias y estandartes. Al final, los sacerdotes de la Congregación de Clérigos Seculares de Nuestra Señora de Guadalupe, seguidos por el cabildo, justicia y regimiento de la Ciudad. Sobre dónde exactamente habría estado ubicado el carro triunfal anteriormente referido, no se sabe, pero se presume que incluso, una colorida encamisada —que hoy sería una especie de mojiganga— se unió al jolgorio.⁵⁸³ Esto hace pensar que, muy probablemente, también habría habido música acompañando la ejecución de la encamisada, quizás la misma que los músicos del tambor, el pífano y el clarín hacían sonar.

III.1.2. Tomas de Profesión

Esta ceremonia era el acontecimiento más importante en la vida de cada monja⁵⁸⁴ pues aceptaban morir para el “siglo”, apartándose, por tanto, de toda conexión terrenal, tanto con su familia como con sus conocidos y amistades, y “renacían”, luego de aceptar los votos, como “esposas” de un ser celestial.⁵⁸⁵ Ficción enmascarada de narrativas literarias y visuales de este rito, o no, lo cierto es que la música estaba presente. Cada institución estipulaba cómo debía hacerse el ingreso, casi teatral.⁵⁸⁶ Al respecto, hay un breve documento sobre el ritual de la ceremonia de profesión que seguían las clarisas queretanas cuando tomaban el velo negro. Sin embargo, este largo camino empezaba con la primera toma de profesión, cuando la postulante se volvía novicia. La segunda toma se realizaba una vez concluido el año o dos años de noviciado. Sobre este primer proceso no se pudo localizar algún documento para el

⁵⁸³ Anaya Larios, *Arquitectura Efímera*, 89-90.

⁵⁸⁴ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 80.

⁵⁸⁵ Salas Contreras, “Evidencias arqueológicas del ceremonial de profesión y muerte”: 97.

⁵⁸⁶ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 80.

caso de los cenobios queretanos, pero se puede hacer una idea considerando las evidencias de otros cenobios.

Que estas mujeres, con intenciones de convertirse en religiosas se hicieran novicias no garantizaba que, en efecto, consiguieran ser monjas. Volverse, pues, religiosa, estaba dividido en varias etapas y consistía, por tanto, de diversos trámites. Para pasar de un punto a otro, era requisito cumplir con el anterior. El primero de todos era sentir el “llamado de Cristo”, de la vocación, y expresar sus intenciones por ingresar al noviciado. Cuando esto sucedía, se realizaba una ceremonia para tomar el hábito, como ya se dijo. La ostentación del rito variaba según la posición económica de la familia de la aspirante. Hubo así las que profesaron de manera casi imperceptible y las que involucraron festejos públicos.⁵⁸⁷ Una escena de ello fue descrita por Muriel: “Se iluminaban las calles con luminarias puestas en las azoteas de las casas vecinas y en las torres y cúpulas del convento, se ponían enramadas en las puertas, había verbenas populares, se tronaban cohetes y prendían castillos, [...] en el interior, [...] una iglesia iluminada por centenares de velas y ante el resplandeciente oro de los altares”.⁵⁸⁸

El imaginario pinta escenas donde la “doncella” en cuestión entraba al templo vestida con las mejores ropas y portando sus mejores alhajas. Iba acompañada de su madrina, generalmente, su madre.⁵⁸⁹ El hábito yacía doblado esperando a ser santificado con agua bendita y a ser portado por la nueva novicia.⁵⁹⁰ Algunas veces los últimos ajuares del “siglo” que portaban las jóvenes eran llevados enteros como ofrenda para el templo, como el caso de Josefa Malo y Castro, profesa en 1757 en Guadalajara.⁵⁹¹ Una vez dentro de la nave era recibida por los capellanes del Convento, quienes portaban en sus manos velas y crucifijos. Se dirigían en procesión al altar para solicitar la bendición del Altísimo y luego se

⁵⁸⁷ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 80.

⁵⁸⁸ Referencia extraída de Muriel, “Las instituciones de mujeres, raíz de esplendor arquitectónico”: 144 en Font, *Arquitectura Franciscana en Santiago de Querétaro*, 137.

⁵⁸⁹ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 80

⁵⁹⁰ Fernando Benítez, *Los Demonios en el Convento. Sexo y religión en la Nueva España* (México, D. F.: Ediciones Era, 2008), 19.

⁵⁹¹ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 80 en Manuel Romero de Terreros, *Bocetos de la vida social de la Nueva España* (México, D.F.: Porrúa, 1944), 211.

encaminaban al coro bajo. Al tiempo que se abría la muchacha en cuestión paso entre el público espectador, la música de órgano y cantos resonaba por el pasillo sazónando la escena.⁵⁹² No se podría determinar con certeza qué era lo que ejecutaban, sin embargo, quedan algunas sugerencias: el *Canticus Cantorum* o el *Requiem aeternam*.⁵⁹³

Una vez aproximada frente al coro, la abadesa preguntaba con el portón entreabierto: “¿Qué es lo que quiere la esposa?”. La “doncella” respondía: “La misericordia de Dios”. Luego de repetir el gesto tres veces, era recibida con flores y velas, y era ayudada a despojarse de sus ropajes y alhajas para vestir por primera vez —y con suerte, tal vez para siempre— el hábito.⁵⁹⁴ Según las Reglas de cada orden, se le cortaba el cabello enseguida o una semana después. En el caso de Santa Clara, se hacía el mismo día.⁵⁹⁵ Así concluía el rito y así iniciaba la “doncella” su vida como novicia.

Tras tomar el hábito se hacía un registro en el “Libro de entradas y tomas de hábito” del archivo conventual y, frente a un escribano público se realizaba la “Escritura de toma de hábito”, que era un protocolo notarial donde se estipulaban los acuerdos entre la familia de la recién ingresada y la comunidad de religiosas para tratar los asuntos de alimentos y renta de piso.⁵⁹⁶

Una vez dentro, la postulante era encargada a la maestra de novicias, quien se ocupaba de enseñar todo lo necesario para llevar una vida en religión, como la forma de rezar y las oraciones. Según el convento, se pedían uno o dos años. Para el caso del convento de Santa Clara de Jesús, la Regla observaba sólo uno.⁵⁹⁷ Cuando ingresaban, se esperaba de las aspirantes a “esposas de Cristo” que supieran leer y escribir, aunque fuera poco, así como

⁵⁹² Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 80.

⁵⁹³ Sugeridos en Benítez, *Los Demonios en el Convento*, 20-21. O la música ejecutada en la recreación realizada por Luis Lledías para la asignatura “Música e Imagen” de la especialidad de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid. Estuvo a cargo de la transcripción, dirección y grabación de la música presente en el video de la “Ceremonia de Profesión”. Musicologiahispana, “Monjas coronadas”, video de YouTube, 04:08, publicado el 04 de febrero de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=amhAicoi6D8&t=133s>

⁵⁹⁴ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 80.

⁵⁹⁵ Merinero, *Constituciones Generales*, 20v.

⁵⁹⁶ Marchant Rivera, Alicia, “Iter escriturario y ceremonial de la profesión religiosa femenina” (comunicación presentada en XIV Jornadas de la Sociedad Española de CC. y TT. Historiográficas, Málaga, 13-14 de junio de 2016).

⁵⁹⁷ Merinero, *Constituciones Generales*, 20v.

estar dispuesta a aprender latín.⁵⁹⁸ Todo esto con la finalidad de tener las habilidades mínimas para desempeñar con soltura las actividades de la vida cotidiana de una monja. Además de las cuestiones intelectuales en las que eran instruidas o fortalecidas (como podría ser la lecto-escritura), el tiempo en el noviciado era aprovechado para que practicaran los votos de castidad, obediencia y pobreza.

Lo siguiente por acontecer eran los trámites preparativos para la toma de profesión solemne. Para concretar este paso era necesario contar con el visto bueno de la abadesa, de la maestra de novicias⁵⁹⁹ y de, al menos, “dos partes” de la comunidad de religiosas.⁶⁰⁰ Dos meses antes de concluir la estancia como novicia, las próximas monjas debían renunciar, por medio de una escritura frente a escribano público y con licencia previa del provincial o juez eclesiástico, a los bienes que sus padres le habían o habrían heredado. Esto tenía por finalidad que las familias tuvieran control de su herencia y no se dispersara o perdiera. Dicha escritura se volvía efectiva el día que la novicia en cuestión profesara.⁶⁰¹ Un mes previo a la gran ceremonia, el padre provincial, obispo o arzobispo —según fuera el caso— otorgaba la “Licencia para tomar el hábito” por medio de la madre abadesa a la interesada.⁶⁰² Continuaban a hacer la “Escritura de profesión”, donde se acordaba la dote. Recordando que, con especial excepción, se dio preferencia de no pago a aquellas que sabían música. Como lo estipulado por un manual impreso en 1699 donde se aclaraba que, la exención de pago de dote estaba únicamente considerado para las monjas que fueran recibidas como cantoras, músicos u organistas.⁶⁰³

Llegado el día de la toma de su profesión solemne o perpetua, era opcional que la familia de la joven enviara al Convento la cera que querían que fuera utilizada en la ceremonia. Por tratarse una ocasión especial no era cualquier tipo de cera, sino “ciriales”, que son candeleros

⁵⁹⁸ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 77.

⁵⁹⁹ Alma Montero Alarcón, “Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica”, en *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, Coordinado por Miguel Fernández Félix (México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 2003), 57.

⁶⁰⁰ Merinero, *Constituciones Generales*, 20r.

⁶⁰¹ Marchant, “Iter escriturario y ceremonial”.

⁶⁰² Marchant, “Iter escriturario y ceremonial”.

⁶⁰³ Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 60-61.

altos utilizados en las Misas solemnes.⁶⁰⁴ Que la casa de la joven mandara la cera ocurría cuando esta solicitaba una Misa especial, es decir, fuera de las ya programadas o “de función” del templo. De realizarse la celebración dentro de las Misas previstas, tanto la celebración como la cera resultaban gratis.⁶⁰⁵

Otra preparación previa que debía realizarse era la de colocar cortinas frente a las rejas del coro. Esta era una tarea para las seglaras que asistían a las sacristanas. Atrás de la cortina se disponía una mesa donde, sobre un manto, eran colocadas tres de las seis insignias propias del rito: la palma, la estola y la corona. La “doncella” profesante era usualmente acompañada por sus madrinas. Estas eran vestidas con sobrepellices (que es una vestidura litúrgica blanca parecida al alba, pero más corta) para la ocasión por las sacristanas al segundo repique de campanas. Una vez iniciada la Misa, todo transcurría con cierta “normalidad” hasta el momento de la Comunión. Durante el Evangelio se encendían las candelas que serían utilizadas para la toma de profesión como tal. Estas eran introducidas al coro. La que fuera de la novicia a profesar era traída y encendida especialmente en la sacristía. En seguida que se terminaba de comulgar, las sacristanas, que iban cubriendo su rostro con un velo, abrían la crátula. Por aquí se recibían las insignias antes dichas.⁶⁰⁶

Tanto el Cristo, como el velo y el anillo, eran las tres insignias restantes para completar la toma de profesión. Estas insignias permanecían del lado del templo mientras duraba la Misa. Una vez concluida la celebración eucarística, se quitaba de su lugar al Cristo que se tenía dispuesto para este acto y se le hacía pasar por la crátula para dárselo a la “doncella”. Ya recibido, la primera sacristana daba la señal al padre para que cantara “*Prudentes Virgines*”. Cuando el padre terminaba de cantar lo anterior, bendecía el velo y el anillo. Se volvía a su silla y ahí empezaba a cantar “*Veni filia*”. Al concluir decía unas palabras, y seguían los votos.⁶⁰⁷ Bajo las manos de la abadesa en turno, las clarisas queretanas pronunciaban: “yo,

⁶⁰⁴ “Cirial”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. I)*, 248.

⁶⁰⁵ AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Directorio de Usos y Costumbres, C. 1, Núm. 2, s/f. Transcripción vista en: Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 213. Fuente a su vez localizada en: Lorena de la Cruz Ornelas, “La función social de una fundación conventual: el convento de Santa Clara de Querétaro, 1607-1863”, Tesis de Licenciatura, Universidad de Guanajuato, 2011, 64.

⁶⁰⁶ AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Directorio de Usos y Costumbres, C. 1, Núm. 2, s/f.

⁶⁰⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Directorio de Usos y Costumbres, C. 1, Núm. 2, s/f.

la hermana N, prometo a Dios, a la muy bienaventurada Virgen María, al bienaventurado San Francisco Nuestro Señor, a la bienaventurada Virgen Santa Clara, a todos los Santos, y a vos señora abadesa, de vivir todo el tiempo de mi vida so la Regla concebida a nuestra orden por el señor Papa Urbano IV, en obediencia, sin propio, y en castidad, y también so encerramiento, según que por la misma Regla es ordenado”.⁶⁰⁸

La sacristana mayor organizaba y conducía a seis religiosas previamente designadas para cargar cada insignia tras las cortinas; también las separaba: tres en una banca y tres en otra. Ya que estaban en orden, la que había de profesar era conducida por sus madrinas por detrás de las cortinas también. Le prendían un manto y era sentada sobre unos cojines donde comenzaba a cantar “*Ansilla Cristi Sum*”.⁶⁰⁹

Después la madrina llevaba a la novicia hacia la crátula, donde debía hincarse en el escalón. El padre se acercaba y con ayuda de la primera sacristana el velo blanco era reemplazado por uno negro. Le era colocado también a la recién profesa el Anillo en su mano izquierda y a continuación le ataviaban con la corona y la palma. En todo momento, desde que recibía al Cristo en sus manos no debía desprenderlo de su pecho, sobre el corazón. Así concluía la ceremonia y alguna de sus madrinas podía guardar la candela de la profesa usada en el rito.⁶¹⁰ Para celebrar tal acontecimiento las religiosas bebían chocolate.⁶¹¹

Hasta el momento no se han hallado evidencias de la música antes referida. Es difícil saber si se limitaban únicamente a entonar esos tres cantos o si había alguna otra variedad, como lo que se ha encontrado en otros cenobios. Así, por ejemplo, según lo que se halla para el caso del monasterio cisterciense de Santa Ana de Ávila en España, las obras musicales debieron ser más personalizadas por el grado de solemnidad. Como se dijo antes, no era garantía de que una novicia continuara con su matrimonio espiritual. Las partituras encontradas en dicho monasterio vienen acompañadas de letras que sugieren protagonismo

⁶⁰⁸ Merinero, *Constituciones Generales*, 20v.

⁶⁰⁹ AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Directorio de Usos y Costumbres, C. 1, Núm. 2, s/f.

⁶¹⁰ AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Directorio de Usos y Costumbres, C. 1, Núm. 2, s/f.

⁶¹¹ AHDQ, “Chocolate de las Sras. Religiosas”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 83r-83v.

entre sus coplas. “Porque habéis venido divina Manuela a ser religiosa [...]”, “Ya María Joaquina [...]”, “Por el velo, Petronila, que has tomado [...]” son ejemplos de ello.⁶¹² Otra cosa que resalta en estos manuscritos es que, aparecen en algunos, sobrepuestos otros nombres, como en la *particella* de la soprano del “*Aria para la profesión de Doña Petronila*”⁶¹³ aparece sobrepuesto el nombre de “María”.⁶¹⁴ Según en otras investigaciones, se ha observado que también ocurría que a veces, las propias novicias cantaban las obras dedicadas a ellas en su ceremonia de toma de profesión solemne. Tal fue el caso de Rosa Pequera, quien, en 1741, interpretó “*Mi bien si yo consigo*” el día de su profesión.⁶¹⁵

En Santa Clara de Jesús las novicias debían aprender los cantos para su profesión. En el libro que contiene el inventario del noviciado hallado en el AHPFM se detalla que, en 1793 se guardaban dos cuadernos de “las antífonas de la profesión”, uno nuevo y uno viejo, “con punto de solfa”, es decir, anotado en escritura musical.⁶¹⁶

Otra cosa para considerar también es que, al pensar en el júbilo externo que debió propiciar la toma de profesión de alguna nueva religiosa en la Ciudad, no es descabellado creer que a dicho festejo se le unieran músicos externos. Así fue como, “por costumbre”, las monjas también tenían música en este tipo de celebración.⁶¹⁷ Nuevamente para el caso de Querétaro se halla un ejemplo. Entre los papeles del *Libro de Cargo y Data de la Virgen del Pueblito*,⁶¹⁸ hay un recibo hecho por doce reales pagado al Sr. Dn. Eustaquio Márquez por concepto de

⁶¹² Alfonso de Vicente Delgado, Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800), “Cantadas y cédulas de profesión de las monjas de Santa Ana de Ávila”, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1016/avila/es>

⁶¹³ Recurso visto en: De Vicente, “Cantadas y cédulas de profesión”. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1016/avila> Imagen titulada: “Aria para la profesión de D^a Petronila, echa en el año 1768 a 28 de julio, de Francisco de la Huerta.

⁶¹⁴ De Vicente, “Cantadas y cédulas de profesión”. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1016/avila>

⁶¹⁵ Leza, “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, 61.

⁶¹⁶ AHPFM, “Primera cuenta y memoria de las alhajas pobres que tiene a su cargo y entrega la madre María de San Buenaventura Bazan y Vlancarte, perteneciente a este Noviciado del Convento Real de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús en 30 días, mes de agosto de 1721”, Fondo Santa Clara, Sección Inventarios, C. 1, Núm. 3, f. 11v, Santiago de Querétaro, 12 de septiembre de 1793.

⁶¹⁷ Sobre las capillas musicales ambulantes *nullis ecclesiae* (de ninguna Iglesia) afirmó el párroco del templo del Señor San José de Puebla, José Atanasio Díaz y Tirado: “[...] que los alquilen o no los apetezcan en los conventos en donde para las fiestas de los devotos se les permite, no por derecho, sí por costumbre música a las monjas [...]”, Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Sección Bienes Nacionales, vol. 232, exp. 1, s.f. (1804). Citado en Raúl Heliodoro Torres Medina, *Música eclesiástica en el altépetl novohispano: Siglos XVII a XIX* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021), 70.

⁶¹⁸ AHPSAQ, Libro de Cargo y Data de la Virgen del Pueblito, recibo suelto.

“poner la música que es costumbre para el sacramento de la hermana Da. Dolores Tirado” con fecha de julio 27 de 1819. El nombre y fecha más cercano es el de doña Dolores del Corazón de Jesús Mendieta, originaria de San Luis Potosí. Aunque no se mencionan a sus padres en el *Libro de Profesiones* y, por tanto, sus apellidos o nombre “de siglo”, la fecha de toma de profesión indica 04 de julio de 1818.⁶¹⁹

Del señor Eustaquio no se conoce más hasta el momento y por tanto no es posible determinar si se trataba de algún músico ambulante. Sin embargo, la costumbre de contratar tales capillas musicales externas y las complicadas condiciones de ingreso a los espacios conventuales femeniles nos hacen creer que serían músicos para la verbena celebrada extramuros.



Imagen 14. “Desposorios místicos de santa Rosa de Lima”, donde aparecen dos ángeles acompañando el momento con música.⁶²⁰

⁶¹⁹ Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 276.

⁶²⁰ Nicolás Correa, “Desposorios místicos de santa Rosa de Lima”, 1691, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

<https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:MUNAL:TransObject:5bce8cb27a8a02074f835dd8>

III.1.3. Cantos fúnebres

Cuando una religiosa estaba postrada en la enfermería y era inminente su deceso —ya fuera porque así lo determinaban sus ánimos y/o así lo consideraba la madre enfermera o médico—, era vital comenzar con la administración del sagrado viático, es decir la eucaristía dada a los fieles cuando están en peligro de muerte.⁶²¹ Se mandaba llamar al padre vicario, quien debía ingresar al convento y la comunidad de religiosas se preparaba para comenzar con el rito.

Antes de que llegara el vicario, pasaban escobas y demás instrumentos de limpieza por el camino que seguiría el padre: desde donde se custodiaba el Santísimo Sacramento, en el sagrario, situado en el altar mayor del templo,⁶²² hasta la enfermería. Según dejó escrito de sus memorias Antonio García Cubas, el rito que seguían en el convento de Santa Clara de la Ciudad de México en el siglo XIX era que, si la moribunda en cuestión era la abadesa, debía llevarse el Santísimo bajo palio por tres padres, de lo contrario, sólo lo hacía el vicario. Le o les acompañaban toda la comitiva de monjas, que portaban en sus manos una vela y entonaban cantos fúnebres.⁶²³ Estos cantos podían ser el “*Miserere*”, o cualquier salmo penitencial, como el “*De profundis*”. También podía ser cualquier otro de Completas, como “*Cum invocarem*”, “*In te Domine*”, o “*Qui habitat*”. Si la procesión era más larga que el canto, debía repetirse o alternarse entre los que se mencionan.⁶²⁴

Los cantos se suspendían al llegar a la enfermería. El padre comenzaba diciendo: “¡Que descienda la paz sobre esta casa!”. Luego, se aproximaba a la cama donde yacía la enferma y le signaba con la señal de la cruz con el dedo envuelto en el Santo Crisma. Esto era un recordatorio de la confirmación de fe, reviviendo el momento cuando se le había ungido en su más tierna infancia. Después, se le ofrecía una Misa (entendido esto como el sacrificio

⁶²¹ “Viático”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 325.

⁶²² “El 28 de abril de 1662 se le pagaron 700 pesos por la hechura, traída y colocada del sagrario en el altar mayor.” AHPFM. Fondo Santa Clara, Libro general de cuentas de los mayordomos y administradores, años 1654-1663. En: Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 108.

⁶²³ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social. Primera parte* (México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904), 20.

⁶²⁴ Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 69.

donde se ofrece el “cuerpo” y “sangre” de Cristo por medio de la hostia).⁶²⁵ Este rito litúrgico, se comprende, era más corto de lo habitual, pero estaba compuesto de movimientos ordenados donde estaban involucrados el Santísimo, los vasos sagrados (uno con el Santo Crisma y otro con el Óleo de los Enfermos) y la hostia (o viático) que debía entregarse a la enferma. Mientras esto sucedía, todas entonaban el “*Tantum ergo*”. Este, es un canto que se desprende del “*Pange lingua*”, himno dedicado al Santísimo Sacramento. El órgano podía acompañar este momento. Mientras se estaba entonado, el padre se dirigía a donde se encontraba la postrada y le entregaba la comunión.⁶²⁶ El “*Tantum ergo*” entonado en Santa Clara decía:

*Tantum ergo Sacraméntum,
Venerémur cernui;
Et antiquum documentum
Novo cedat rítui;
Præstet fides suppleméntum
Sénsuum Deféctui.*

Veneremos, pues, inclinados
tan grande Sacramento;
y la antigua figura ceda el puesto
al nuevo rito;
la fe supla
la incapacidad de los sentidos.⁶²⁷

Una vez terminada esta primera parte, el vicario cambiaba su estola blanca por una morada como señal de luto, para así comenzar con la administración de la extremaunción. Las religiosas empezaban a cantar nuevamente el “*Miserere*”: “¡Ten piedad de mí, oh Dios, por tu bondad, por tu gran compasión, borra mis faltas! ¡Lávame totalmente de mi culpa y purifícame de mi pecado! Porque yo reconozco mis faltas y mi pecado está siempre ante mí. [...]”.⁶²⁸ Con este sacramento el alma de la agonizante se “fortalecía” y se preparaba para

⁶²⁵ “Misa”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734). <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁶²⁶ Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 70-71.

⁶²⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 96. La música de este ejemplo fue compuesta por Mariano Aguirre.

⁶²⁸ En latín, que es como debieron haberlo cantado, dice: “*Miserere mei, Deus, secundum misericordiam tuam; et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam. Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum contra me est semper. [...]*”. La Santa Sede, “El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia (Traducción argentina), 1990”, Salmo 50. https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalmorem_lt.html#PSALMUS%2050

unirse eternamente con su “esposo” místico.⁶²⁹ El vicario debía decir algo como: “Por esta Santa Unción y por su bondadosa misericordia te ayude el Señor con la gracia del Espíritu Santo, para que, libre de tus pecados, te conceda la salvación y te conforte en tu enfermedad”.⁶³⁰ Y habría entonces untado el Santo Óleo en las partes del cuerpo a las que están asociados los sentidos, por donde habría podido pecar: los ojos por ver, los oídos por escuchar, la nariz por oler, la boca por degustar y hablar, las manos por tocar y los pies por andar.⁶³¹

El rito continuaba al devolver al Santísimo al sagrario. Las religiosas se ordenaban en fila, de la más joven a la más anciana y procesionaban entonando “*Laudate Dominum de cælis*”, “*Magnificat*” o “*Benedictus Dominus Deus*”.⁶³² Una vez terminado esto, una religiosa (posiblemente la sacristana), se encargaba de recorrer todo el convento repicando una campanilla especial que se tenía para momentos así, para convocar de vuelta a la enfermería a todas las religiosas, quienes empezarían a cantar el Credo, rodeando a su hermana postrada en cama. El resto de las habitantes (legas, niñas, criadas, esclavas), lo harían en sus aposentos.⁶³³ Es posible imaginar un acontecimiento así al observar una escena encontrada en el ábside del templo de Santa Clara, donde una pintura representa a Santa Clara enferma, siendo visitada por el Papa Inocencio IV en su lecho de muerte (ver Imagen 15).

⁶²⁹ “Extremaunción”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732). <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁶³⁰ La Santa Sede, “Constitución Apostólica *Sacram Unctionem* de su santidad Pablo VI. Sobre el Sacramento de la unción de los enfermos”, promulgada el 7 de diciembre de 1972. https://www.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_constitutions/documents/hf_p-vi_apc_19721130_sacram-unctionem.html

⁶³¹ “Sacramento de la Unción de los Enfermos”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. III), 218-218.

⁶³² Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 70.

⁶³³ García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, 20.



Imagen 15. Detalle de la pintura mural de la visita del Papa Inocencio IV a Santa Clara enferma en el templo de Santa Clara de Jesús de Querétaro.⁶³⁴

Sobre la música para el Credo, hay varios de ellos escritos en “solfa” dentro de los papeles de Santa Clara, pero son parte de los cantos del Ordinario de la Misa. Sin embargo, existe uno que está solo, es decir, sin ningún otro canto que indique que formaba parte de alguna Misa.⁶³⁵ Y aunque la parte encontrada fue escrita para un instrumento de teclado (no especifica si era para órgano), hay indicaciones en la partitura de que debía haber una voz, es decir, que debía entonarse y no era meramente instrumental. No se conoce la ubicación que habría tenido la enfermería en el convento de Santa Clara, por tanto, es incierto saber si podría haberse escuchado el “canto” del órgano, por lo que extraña y hace creer que, de haberse entonado y acompañado este Credo en el rito funerario de alguna de las hermanas, debió haberse utilizado otro instrumento musical más pequeño o compacto (y de teclado): un clavecín o clavicordio (ver apartado III.3). Si esto fuera cierto, probablemente habrían tenido

⁶³⁴ Imagen escaneada tomada de: De la Vega Macías, *Fragmentos de la vida cotidiana*, s/n. Este fresco se encuentra en el ábside del templo, en el lateral derecho frente al altar.

⁶³⁵ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 60.

alguno de estos instrumentos en la enfermería de forma permanente, pensando en las necesidades del rito o habrían tenido qué moverlo de locación según se necesitara. Pese a lo que se pueda imaginar, no se encuentra mencionado instrumento musical alguno que estuviera de “siempre” en la enfermería en libro de inventario de este lugar.⁶³⁶

Idealmente, el padre debía pronunciar las palabras que le otorgaban absolución plenaria a la moribunda al momento de su deceso (si se encontraba presente o muy cercana a la muerte). Si no era claro el tiempo que tardaría en trascurrir el inevitable hecho, de cualquier forma, le daba la absolución en vida, para “consuelo suyo”.⁶³⁷ Una vez acaecida la muerte de la religiosa, y si el padre estaba presente todavía, indicaban el inicio de las exequias, entonando el responso⁶³⁸ con toda la comunidad de religiosas. De no estar él presente, la encargada de comenzarlas era la madre abadesa.

El cuerpo inerte permanecía postrado: nadie lo tocaba por tres horas y las madres enfermeras lo velaban. Probablemente era en este momento que las hermanas se reconfortaban un poco bebiendo una taza de chocolate, pues esta era una costumbre entre las clarisas durante los funerales.⁶³⁹ Pasado este tiempo, se le llevaba al “cuarto de los muertos”,⁶⁴⁰ donde se depositaba a la religiosa en un féretro y se le ataviaba con el hábito completo que llevó en vida (ver Imagen 16).⁶⁴¹ Se adornaba con flores, que eran de seda si se trataba de una abadesa. También se le colocaba una corona y una palma.⁶⁴² Comenzaba

⁶³⁶ Transcripción completa del documento en: De la Vega Macías, *Fragmentos de la vida cotidiana*, 225-267.

⁶³⁷ La absolución plenaria se entiende por “indulgencia plenaria”, que es el perdón de los pecados. “Indulgencia”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. II)*, 216-217. En el siglo XVIII se ganaba esta absolución por decir en vida 52 veces los “Salmos Penitenciales”. En Castaneyra, *Manual suma de las ceremonias*, 71.

⁶³⁸ El responso es el responsorio propio de las exequias. A diferencia de los responsorios, los respuestas se recitan o cantan sin lectura precedente. “Responso”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. III)*, 191. Las exequias son las preces o versículos bíblicos seleccionados por la Iglesia para iniciar el rito para despedir el cuerpo de un cristiano. “Exequias”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. II)*, 119.

⁶³⁹ AHDQ, “Chocolate de las Sras. Religiosas”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 83r-83v.

⁶⁴⁰ De la Vega Macías, *Fragmentos de la vida cotidiana*, 260.

⁶⁴¹ García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, 20-21.

⁶⁴² De la Vega Macías, *Fragmentos de la vida cotidiana*, 264-265.

después el traslado del cuerpo a la sala *De profundis*⁶⁴³ (o Capítular, como se conoció en España).



Imagen 16. Retrato de la colegiala Ana Teresa Pérez de Santa Bárbara, del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo.⁶⁴⁴

La sala *De profundis*, era el sitio donde debían las religiosas congregarse “a son de campana” antes de comer y cenar, normalmente. El motivo era que, antes de ingerir los alimentos en el refectorio, decían el salmo 130⁶⁴⁵ por los hermanos, hermanas y bienhechores.⁶⁴⁶ En esta sala, la difunta permanecía velada por tres días si se trataba de alguna abadesa y al menos un día por cualquier otra.⁶⁴⁷ Para el caso de Santa Clara se encontró información en uno de los *Libros de Gobierno*, donde se puede observar que la costumbre de velar un cuerpo (al menos a principios del siglo XIX) era que, si la religiosa había fallecido por la madrugada, el cuerpo

⁶⁴³ Cuando se inhumaba el cuerpo, se le quitaba el relicario y manto. García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, 20-21.

⁶⁴⁴ Tomás Xavier de Peralta, siglo XVIII (Óleo), Museo de Sitio del Templo de Santa Rosa de Viterbo. Fotografía tomada por Mireya del Carmen Gaytán Arias, 13 de enero de 2022.

⁶⁴⁵ “Desde lo más profundo te invoco, Señor, ¡Señor, oye mi voz! Estén tus oídos atentos al clamor de mi plegaria. Si tienes en cuenta las culpas, Señor, ¿quién podrá subsistir? Pero en ti se encuentra el perdón, para que seas temido. Mi alma espera en el Señor, y yo confío en su palabra. [...]”. La Santa Sede, “El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia (Traducción argentina), 1990”, Salmo 130. https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PJR.HTM

⁶⁴⁶ También en este lugar se hacían las reuniones capitulares. Merinero, *Constituciones Generales*, 71v.

⁶⁴⁷ García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, 21.

se velaba hasta la tarde de ese mismo día y, regularmente, las que fallecían por la tarde eran enterradas a las 9 de la mañana del día siguiente. Sin embargo, hubo variaciones, pues hubo casos en que los cuerpos eran velados casi por 24 horas.⁶⁴⁸ De esto no se puede conjeturar si se debió a que los cuerpos que fueron velados por menos horas no podían reposar tanto tiempo o si se trató de religiosas especialmente entrañables entre sus hermanas.

Según las memorias de Antonio García, el día del funeral, destinado al entierro del cuerpo, se celebraba con toda solemnidad. Por esta razón, eran contratados músicos externos para honrar la memoria de la religiosa difunta en la celebración de la Misa. Las hermanas religiosas ese día llevaban entre sus manos un ramo de flores. Al concluir dicha celebración el cuerpo era conducido hasta el coro bajo, donde concluía el Oficio de Difuntos y se empezaba la inhumación.⁶⁴⁹ El capellán ingresaba al claustro para poder ayudar en la excavación.⁶⁵⁰

Pero los rezos por la hermana recién acaecida no terminaban en ese momento. Las *Constituciones* ordenaban que se debía decir un novenario con Misas cantadas por el alma de la religiosa. Y todas dirían por su alma un Oficio Divino entero. Las demás mujeres que no eran religiosas de velo negro no estaban exentas de dedicar una oración, pues debían decir cada una cien Padres Nuestros y cien Aves Marías.⁶⁵¹ Sobre las Misas cantadas, no se encontró evidencia tajante de que se siguiera al pie de la letra el novenario incluyéndolas, pero sí hay evidencia de que se hiciera por lo menos una con música. El cuadro que aparece a continuación condensa la información encontrada sobre los entierros de religiosas contenido dentro de uno de los *Libros de Gobierno* del convento de Santa Clara.

⁶⁴⁸ AHDQ, “Entierro de Sras. Religiosas”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 121v-122r.

⁶⁴⁹ García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, 21.

⁶⁵⁰ Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 66.

⁶⁵¹ Merinero, *Constituciones Generales*, ff.77r-77v.

AÑO	NOMBRE	MISA DE BUENA MUERTE	FALLECIMIENTO	ENTIERRO
1805	María Justa de San Lorenzo Jara	02 de octubre	11 de octubre	12 de octubre
	María Manuela del Corazón de Jesús Rodríguez	15 de noviembre (<i>Requiem</i>)	13 de noviembre	14 de noviembre
1806	María Grata de San Antonio Guevara	27 de enero (<i>Requiem</i>)	26 de enero	27 de enero
	María Guadalupe de los Cinco Señores Bustillos ("Religiosa a título"/ cantora)	25 de mayo	01 de junio	02 de junio
	Ana María Manuela del Señor San José Acevedo (Vicaria)	01 de julio	02 de julio	03 de julio
	María Cenobia de San Ignacio Munilla	10 de agosto	18 de agosto	19 de agosto
	Juana Antonia del Corazón de Jesús Escalera	21 de noviembre	23 de noviembre	24 de noviembre
1807	María Antonia de la Cruz Pérez (Definidora)	02 de enero	05 de enero	05 de enero
	María Josefa de San Francisco Solano Naveda	18 de marzo	19 de marzo	20 de marzo
	Francisca del Corazón de Jesús Espinosa	12 de diciembre 1806/ 13 de agosto (<i>Requiem</i>)	11 de agosto	12 de agosto
	María Dominga de Cristo Mejía	29 de noviembre	27 de agosto, 1812	
1808	Ocio. [Probablemente María Josefa del Sacramento Ocio]	25 de abril	Mayo, 1818	
	María Ignaica del Sacramento Valenzuela	15 de junio (<i>Requiem</i>)	04 de junio	05 de junio
	Bárbara de Santa Clara Martínez	17 de septiembre	20 de septiembre	21 de septiembre

Cuadro 13. Fallecimientos de las religiosas clarisas en el trienio de 1805-1808.⁶⁵²

⁶⁵² Cuadro de elaboración propia con la información contenida en: AHDQ, "Misas de Buena Muerte" y "Entierro de Sras. Religiosas", Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm.

La muerte en los enfermos es algo que puede ser esperado en ciertas circunstancias. En Santa Clara, cuando se enfrentaban a una situación de este tipo, se les mandaba a hacer una “Misa de Buena Muerte” a las enfermas, en vida. En otro escenario, cuando los decesos eran inadvertidos, la Misa se convertía en una “Misa de *Requiem*”, es decir, para difuntos. Las formas en que se celebraron estas Misas fúnebres se encuentran señaladas en la sección de “Gastos extraordinarios” en los *Libros de Gobierno* del convento de Santa Clara de Jesús. Ambas eran cantadas.

En total, se hicieron 15 Misas fúnebres durante el trienio 1805-1808. Y como puede observarse en el Cuadro 13, podía ocurrir que a alguna religiosa se le desahuciara, se le mandara a hacer una Misa de Buena Muerte, pero luego, que recuperara un poco la salud y siguiera con vida unos meses más, o incluso, años. En el trienio señalado hubo el caso de tres hermanas: dos que fallecieron años después y otra que finalmente acaeció pocos meses más tarde, obteniendo dos Misas distintas: una de la Buena Muerte y otra de *Requiem*. También se puede observar que las Misas de Buena Muerte se realizaban muy cercanas a la fecha de muerte, por lo que se puede pensar que se mandaban a hacer cuando el médico o enfermera pronosticaban ya el inevitable deceso. Con respecto a las Misas de *Requiem*, se puede ver que éstas eran generalmente hechas un día después del enterramiento, con excepción de una (María Grata de San Antonio).

Recapitulando, la música empleada dentro de todo el ritual funerario se hacía o involucraba en tres distintas etapas: 1) cuando había una religiosa enferma, en la Misa de Buena Muerte (o en su defecto, cuando no se anticipaba la muerte y se le hacía una Misa de *Requiem*); 2) cuando estaba cercana a morir y el vicario entraba a darle la extremaunción; y 3) cuando se enterraba. Sobre la música que acompañaba el deceso y última comunión de la enferma ya se ha hablado con ejemplos de partituras encontradas que se usaron en Santa Clara, sin embargo, no hay evidencia ni de la Misa de *Requiem*, ni de la música que se tocaba

31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 117v y 121v-122r.

en los enterramientos, pero por los acuses de gastos realizados en el trienio de 1805-1808 se puede saber que la música estaba involucrada. Se puede observar en el siguiente cuadro esta información desglosada.

GASTOS MUSICALES POR LA MUERTE DE LAS RELIGIOSAS DE VELO NEGRO EN SANTA CLARA (1805-1808)			
Año	Nombre	Misa	Entierro
1805	María Justa de San Lorenzo Jara	2p	7p
	María Manuela del Corazón de Jesús Rodríguez	1p	8p
1806	María Grata de San Antonio Guevara	1p	8p
	María Guadalupe de los Cinco Señores Bustillos	2p	7p
	Ana María Manuela del Señor San José Acevedo	2p	18p
	María Cenobia de San Ignacio Munilla	2p	8p
	Juana Antonia del Corazón de Jesús Escalera	2p	8p
	Francisca del Corazón de Jesús Espinosa (Buena Muerte)	2p	-
1807	María Antonia de la Cruz Pérez	2p	7p
	María Josefa de San Francisco Solano Naveda	2p	7p
	Francisca del Corazón de Jesús Espinosa (<i>Requiem</i>)	2p	7p
	María Dominga de Cristo Mejía	2p	-
1808	[Prob. María Josefa del Sacramento] Ocio	2p	-
	María Ignacia del Sacramento Valenzuela Bárbara de Santa	2p	8p
	Clara Martínez	2p	8p

Cuadro 14. Gastos en música para las Misas y entierros de las monjas clarisas de velo negro en 1805-1808.⁶⁵³

Según lo encontrado y como puede observarse, generalmente el gasto hecho por Misa (sin importar si era previa a o *post mortem*), era de 2 pesos. Y para el caso de los enterramientos, mayormente se pagaban 8 pesos, pero se alternó casi en la misma proporción con 7 pesos. Sólo el pago por música de uno de los enterramientos fue tan elevado: el de Ana María Manuela del Señor San José, por quien se pagaron 18 pesos. La diferencia entre ella y las demás era que murió ostentando el cargo de vicaria. Cabe observar también que dentro de

⁶⁵³ Cuadro de elaboración propia con la información contenida en AHDQ, “Misas de Buena Muerte” y “Gastos extraordinarios”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 117v y 127r-132v.

las difuntas en este trienio figura María Guadalupe de los Cinco Señores Bustillos, una de las religiosas que profesó sin pago de dote y fue aceptada por ser “cantora”.

Dentro de los papeles musicales para este convento se pudo localizar uno titulado “*Requiescat in pace*”, o “Descanse en paz”. Esta pieza está compuesta para dos “voces” aunque no tiene letra. Se entiende por “voz”, en este sentido, que pudo haber sido escrita para dos instrumentos melódicos, como violines o flautas, por ejemplo (dada la clave en que están escritas las líneas melódicas). Otra posibilidad habría sido que sí se cantara con voz humana pero que se entonara alguna vocal o con sonido de “m”. Una última, que supieran la letra y por eso no hubiera necesidad de escribirla. La obra en cuestión es anónima y de breve duración (ver imagen 17).

Score
Exp. 64

Requiescat in pace
Difuntos

Anónimo
Transc. Mireya Gaytán

AHMAG 2022

Imagen 17. Obra titulada “*Requiescat in pace*”.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ Transcripción realizada por Mireya Gaytán. AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 64.

Además de esta pieza, existe otro canto donde, la letra sugiere que se trate también de un canto fúnebre. La letra está, sin embargo, en español, lo que la podría catalogar como un villancico. Hoy asociamos de inmediato esta palabra con los tradicionales cantos navideños, empero, el concepto original hacía referencia a las canciones villanescas, a la poesía escrita para poner música y cantar en las festividades de la Iglesia.⁶⁵⁵ Por tratarse de algo que originalmente era cantado en las villas, por la gente del campo en la Península Ibérica, una característica observable es que están escritos en lenguajes y dialectos vernáculos, y que no pertenecen a la liturgia.⁶⁵⁶ Una característica más sobre los villancicos es que tienen un carácter local, es decir que, por no pertenecer a los textos en latín empleados en los ritos eclesiales, la poesía y música se volvían más libres, y generalmente eran compuestos para usarse en un sitio determinado, no para circularse. Esto permite conocer, tal vez más que en otro tipo de obras, las prácticas y costumbres locales. Considerando estas anotaciones, sumado a que el mismo concepto se debate entre forma musical y género entre los musicólogos,⁶⁵⁷ por tratarse de una canción con letra en español y cuyas coplas sugieren un probable uso en el ritual de difuntos, se toma por tal.

La obra se ha intitulado provisionalmente “Llora, gime, padece, suspira y sufre”, tomando el primer verso. Sólo se encontró la parte de la voz, sin acompañamiento. Destaca también que la música fue “reciclada” al cambiársele de letra dos veces. A continuación, las letras, primero la original y enseguida la sobrepuesta.

Llora, gime, padece, suspira y sufre
Y que en mortal pesadumbre
Llora, gime, padece, suspira y sufre

El llanto lava el pecado
El llanto lava el pecado
Perdonad, perdonad vos

⁶⁵⁵ “Villancico”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo VI (1739)”. <https://webfzl.rae.es/DA.html>

⁶⁵⁶ Drew Edward Davis, “Villancicos y cantadas en la Catedral de México”, en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. I Villancicos y cantadas*, Editado por Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Analía Chernavsky (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 63.

⁶⁵⁷ Davis, “Villancicos y cantadas en la Catedral de México”, 63-66. Resulta aún complicada la comprensión total del término debido a la variedad de poesía y música escrita a lo largo de 500 años.

Como Dios, como Dios⁶⁵⁸

III.1.4. Festividades: Semana Santa, *Corpus Christi*, Santos

Como se mencionó en el Capítulo II, el año litúrgico contiene celebraciones que dependen de los sucesos astronómicos para determinar la fecha de conmemoración y de otras que son inamovibles. También se dijo que hay un tiempo ordinario y otros, llamados “fuertes”. A su vez, existen las celebraciones de los Santos. Estas fechas fueron cambiando y como se podrá ver, actualmente se celebran en otro día o han dejado de hacerse. La cantidad de Santos por conmemorar que se fueron añadiendo durante varios siglos, ocasionó confusiones que debieron regular algunos Papas. Por ser tantos los Santos, es de esperarse que cada congregación de fieles y religiosos tuviera sus predilectos. A continuación, un cuadro que condensa lo más importante del año litúrgico.

AÑO LITÚRGICO
<ul style="list-style-type: none">• Comienza: con el primer domingo de Adviento• Termina: con la festividad de Cristo Rey• El eje central del año litúrgico es la Pascua del Señor (que es variable cada año, pues depende de la luna llena del equinoccio de primavera: entre el 22 de marzo y el 25 de abril).• A partir de la fecha fijada de la Pascua del Señor se determinan los tiempos litúrgicos, pero hay algunos que son fiestas fijas, éstos son:<ul style="list-style-type: none">○ Navidad○ Epifanía○ La Asunción○ Festividades de los Santos• El año litúrgico se divide a su vez en: tiempos fuertes y tiempo ordinario.<ul style="list-style-type: none">○ Tiempos fuertes: Cuaresma, Triduo Pascual, Adviento y Navidad.○ Tiempo ordinario: resto del año.

Cuadro 15. Resumen del año litúrgico.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 71.

⁶⁵⁹ Cuadro de elaboración propia con lo contenido en: “Año litúrgico”. Consultado en Gracia Rivas, *Diccionario de términos religiosos (Vol. I)*, 85-86.

En los *Libro de Gobierno* de los conventos se pueden hallar los gastos por festividades. En el escrito por sor Bárbara Benita de la Santísima Trinidad para el trienio que gobernó entre 1805-1808, (fue electa abadesa en varias ocasiones), aparecen las siguientes celebraciones:

MES	DÍA Y FESTIVIDAD O DEVOCIÓN
Enero	01: Fiesta de la Circuncisión 02: Nuestra Señora del Destierro 14: Festividad del Dulce Nombre de Jesús
Febrero	01: Nuestra Señora del Socorro y del Destierro 02: Festividad de la Virgen de la Candelaria
Marzo	01: Lámpara de Ntra. Sra. de los Dolores 19: Festividad del Sr. San José y San Joaquín 26: Jueves Santo (1807) 27: Fiesta de la Noche Triste [Viernes Santo] (1807) 28: Sábado de Gloria (1807) 29: Domingo de Resurrección (1807)
Abril	03: Jueves Santo (1806) 04: Fiesta de la Noche Triste [Viernes Santo] (1806) 05: Sábado de Gloria (1806) 06: Domingo de Resurrección (1806) 08: [Virgen] del Patrocinio (1808) 14: Jueves Santo (1808) 15: Fiesta de la Noche Triste [Viernes Santo] (1808) 16: Sábado de Gloria (1808) 17: Domingo de Resurrección (1808) 19: [Virgen] del Patrocinio (1807) 27: [Virgen] del Patrocinio (1806)

Mayo	16: San Juan Nepomuceno 12: Devoción a Ntra. Sra. de Guadalupe y el Sr. San José 21: Nuestra Señora de la Luz [Tenía un lienzo mandado pintar en 1736 en el ante coro] 26: Santísima Trinidad 28: Corpus Christi
Junio	13: San Antonio
Julio	01: Jesús Nazareno 11: Devoción al Sr. San José 26: Festividad de Santa Ana
Agosto	02: Jubileo de la Porciúncula 06: La Transfiguración del Señor 07: Devoción a San Cayetano 12: Festividad de Santa Clara
Septiembre	24: Festividad de Nuestra Señora de la Merced 29: Festividad de San Miguel [Arcángel] [Tenía su altar en el coro bajo] ⁶⁶⁰
Octubre	02: Santo Ángel de la Guarda 11: San Francisco
Noviembre	No aparece ninguna registrada
Diciembre	01: Purísima Concepción 04: Santa Bárbara 12: Festividad de Nuestra Señora de Guadalupe

Cuadro 16. Fiestas celebradas en el convento de Santa Clara en el trienio de 1805-1808.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 72.

⁶⁶¹ Cuadro de elaboración propia con los registros encontrados en: AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 92r-99v, 102r, 107r.

De estas 23 fiestas, es difícil saber con certeza cuáles exactamente fueron celebradas con música: tanto en el Oficio Divino como en las Misas (que eran las solemnes o cantadas) y, además, si existió la contratación de músicos externos para que acompañasen la verbena. Sin embargo, que no esté indicado con mayor detalle no quiere decir que no se hiciera, ya que se encontraron varios manuscritos musicales que dan indicios de que fueron utilizados en celebraciones específicas, incluyendo algunos que debieron hacerse fuera de la liturgia eucarística o de la de las Horas. Sumado a esto, lo que sí es posible reconocer, *grosso modo*, es cuán persistente era el empleo de la música en las Misas por año. El inventario de la sacristía empleado para buena parte del siglo XVIII (1709-1796) acusa que en Santa Clara se hacían en promedio 25 Misas cantadas y 150 rezadas por año.⁶⁶² (Ver Anexo 6).

Se ha de recordar que el uso de la música en la liturgia era una añadidura especial que servía para “aderezar” las celebraciones o acontecimientos. Era algo que costaba, un lujo. Es probable que esta sea una de las razones por las que es difícil encontrar, con mayor frecuencia, referencias en los libros de cuentas de los gastos hechos por música. Otra posibilidad para poder responder a la poca claridad con relación a la música empleada en los festejos puede ser que se haya debido a la forma particular de cada calígrafo por anotar los gastos, siendo algunos muy detallados y otros más sintéticos.

Algunos de los gastos realizados por música para el trienio de 1805-1808 muestra que principalmente se pagó por arreglos a instrumentos: un órgano tubular y un clavecín (ver apartado III.3), y por la música para la Navidad y Semana Santa. También se gastó por pagar a las “seglaras” que vivían dentro del Convento y que servían como músicos, como se detallará más adelante en este apartado.⁶⁶³ Así como también, para algunas misas extraordinarias que se hicieron de forma solemne, destacando entre ellas una donde intervino el arzobispo Francisco Javier de Lizana y Beaumont. Es difícil saber si la indicación “por

⁶⁶² AHPFM, “Inventario de la plata, ornamentos y demás alhajas que tiene la Sacristía de este Real Convento de Ntra. M. Sta. Clara de Jesús”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 2, ff. 2r-117v.

⁶⁶³ En el *Libro de Gobierno* del trienio (1805-1808) hay un apartado que habla solamente del pago que se le hacía a las “niñas, organista y cantoras”. AHDQ, “Salario de niñas, organista y cantoras”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 85r-89r.

música” hace referencia directa a la compra de partituras o si se referían al pago de músicos. A continuación, un cuadro donde se sintetizan los gastos musicales que hubo en el Convento donde se respetaron las anotaciones por concepto de gasto.

GASTOS POR MÚSICA EN SANTA CLARA DE JESÚS (1805-1808)⁶⁶⁴			
1805	Diciembre	Por templar el órgano 24: Por la música “de la calenda” ⁶⁶⁵	2p 6p
1806	Abril	Por la música de Viernes y Sábado Santo	50p
	Junio-Julio	Para la música en una misa de Renovación Por templar el órgano	1p 3p,4t
	Diciembre	Por templar el órgano Por la música “de la calenda” 14: Función de Ntra. Sra. de los Dolores por los frailes misioneros. Se pagó a los músicos ⁶⁶⁶ Misa del 25 de diciembre celebrada por el Arzobispo con música ⁶⁶⁷	4p 6p 10p 26p
1807	Enero	Misa cantada el día 26 para don Joseph Lizardi, administrador del Convento	4p
	Febrero	Compostura del órgano	2p
	Marzo	Para la música del Viernes y Sábado Santo	26p
	Julio	Para componer un clave Por templar el órgano	22p 2p
	Diciembre	Para templar el órgano Para la música “de la calenda”	4p 6p
1808	Abril	Para la música del Viernes y Sábado Santo	41p, 4t
	Agosto	Para templar el órgano	4p
	Septiembre	Por componer el clave	22p

Cuadro 17. Gastos hechos por música señalados en el trienio 1805-1808 (sin contar Misas por fallecimientos y enterramientos).⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ Omitiendo los gastos de música por “entierro y honras” de las religiosas fallecidas.

⁶⁶⁵ También se le llamaba así a la “[...] Vigilia de la Natividad de nuestro Señor Jesu Christo. [...]”. “Kalenda”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://webfzl.rae.es/DA.html>

⁶⁶⁶ AHDQ, “Gastos extraordinarios según las cuentas de don José Lizardi”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, f. 131r.

⁶⁶⁷ Francisco Javier de Lizana y Beaumont.

⁶⁶⁸ AHDQ, “Gastos extraordinarios” y “Gastos extraordinarios según las cuentas de don José Lizardi”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor

Visto el gasto que se hacía por música en el Viernes y Sábado Santos, se empezará por detallar cómo las clarisas se preparaban para vivir con todo fervor la Semana Santa, empezando desde el Viernes de Dolores, donde se le ofrecía “una lámpara” a la Virgen de esa advocación (como se puede leer en el Cuadro 16). La dotación de lámparas era un acto devocional que se practicaba encendiendo “luces” (velas de cera) en el altar dedicado al Santo o Virgen en cuestión. Santa Clara poseía, además del templo principal que vemos actualmente, 12 capillas “domésticas” para el uso interno o privado de las religiosas. Una de estas capillas estaba dedicada precisamente a la Virgen de los Dolores.⁶⁶⁹

Por lo encontrado hasta ahora no se puede saber con exactitud cuál era el ritual completo de las “lámparas”, es decir, si se rezaba algún rosario, decía alguna oración en específico o si se cantaba algo referente a la festividad. Lo que sí se sabe es que fue una costumbre que se hizo y empezó a extenderse hacia muchas otras devociones en el Convento, sobre todo en el siglo XVIII y que llegó a ser una práctica controlada por haber ocasionado incendios,⁶⁷⁰ uno de los cuales destruyó el órgano tubular del coro bajo.⁶⁷¹

En cuanto a la parte musical, se encontró un *Stabat mater*, manuscrito musical realizado con base en el poema medieval del mismo nombre dedicado al dolor de la Virgen María por ver a su hijo en la Cruz.⁶⁷² La devoción popular que hubo de la escena descrita por el poema llevó a muchos compositores a utilizarlo para escribirle música, volviéndolo parte de los cantos especiales para conmemorar la festividad de la Virgen de los Dolores (o Dolorosa).⁶⁷³

Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 127r-129v y 131r.

⁶⁶⁹ Las 12 capillas domésticas eran: de la Virgen del Destierro (o Nuestra Señora de Egipto); de Nuestra Señora de los Dolores; de la Santa Cruz; la de Jesús Nazareno (o de “El Compadrito”); la del Señor de la Columna; la de San Antonio de Padua; la de San José; la de Cristo Señor Nuestro en su Santo Sepulcro; la de Nuestra Señora de Zapopan; la de Nuestra Señora del Rosario; la de “La Degolladita”; y la de La Espada o Escala. Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 261-263.

⁶⁷⁰ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 87, 97 y 101-102.

⁶⁷¹ Archivo Histórico del Estado de Querétaro, “Escritura de contrato. Ignacio de las Casas, maestro y artífice de hacer órganos se compromete a hacer uno en el templo de Santa Clara”, Notario Antonio Miguel de Aguilar, 1757-1759, ff. 95v-80r. Paleografía y transcripción del documento en Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 246-248.

⁶⁷² AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 30.

⁶⁷³ “*Stabat mater dolorosa*”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1444-1445. Quizá el *Stabat mater* más popular hoy en día es el de Giovanni Battista Pergolesi, compuesto en la primera mitad del siglo XVIII.

La obra cantada en Santa Clara se encuentra incompleta, pero por las indicaciones en las partes encontradas se deduce que fue compuesta para cinco voces: soprano 1, soprano 2, alto, tenor y bajo. Sobre el acompañamiento instrumental, sólo se encontró una parte para corno inglés (instrumento hermanado con el oboe). Por la indicación del uso de este instrumento, se puede aproximar que el *Stabat mater* fue tocado, es decir, ejecutado, a finales del siglo XVIII o principios del XIX.⁶⁷⁴

Dos días después, en el Domingo de Ramos, realizaban una procesión por el claustro cantando versos sobre la entrada de Jesús en Jerusalén. Sobre el piso colocaban rebozos y cortinas que ellas pisaban al pasar por encima a la vez que sostenían entre sus manos palmas y olivos.⁶⁷⁵ También tuvieron partes musicales escritas para la Misa de ese día.⁶⁷⁶

Llegada la Semana Santa había nuevamente participación musical en las prácticas litúrgicas. Se comenzaba con el Oficio de Tinieblas (mencionado en el apartado II.2.1) el miércoles de la semana mayor poco antes de la medianoche, que era cuando se convocaban los Maitines. Como se mencionó anteriormente, esta Hora estaba dividida en tres Nocturnos. El primero de ellos estaba dedicado a las Lamentaciones del profeta Jeremías y eran todas estas las que se hacían cantadas.⁶⁷⁷ Durante la segunda mitad del siglo XVIII el Convento compró su primer clavecín con la finalidad de acompañar musicalmente estas Lamentaciones.⁶⁷⁸ Este acto puede entenderse puesto que en el *Cæremoniale Episcoporum* (1600) se indicaba que quedaba “absolutamente prohibido” el uso del órgano tubular para

⁶⁷⁴ Compositores como Joseph Haydn y sus contemporáneos, empezaron a extender su uso a finales del siglo XVIII. “*Cor anglais*”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 377.

⁶⁷⁵ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 98.

⁶⁷⁶ AHMAG, “Pasión del Domingo de Ramos según San Mateo”, Fondo Reservado, Exp. 16.

⁶⁷⁷ Las lecturas del segundo y tercer Nocturno eran sobre textos de San Agustín y San Pablo pero no era costumbre que se musicalizaran. Robert L. Kendrick, “Las lamentaciones”, en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. III. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales*, Editado por Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky, Carolina Sacristán Ramírez (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019), 72. “Lamentaciones”: “Se llaman comúnmente [...] que canta la Iglesia en los Maitines [sic.] del Jueves, Viernes y Sábado de la Semana Santa.”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://webfrl.rae.es/DA.html>

⁶⁷⁸ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 89.

acompañar las Lamentaciones.⁶⁷⁹ Pervive al menos media docena de partituras hechas sobre estos textos bíblicos; todas estas obras, anónimas. En el siguiente cuadro se pueden apreciar las lecturas que se encontraron musicalizadas señalando el número de expediente.

LAMENTACIONES: LECTURAS DEL PRIMER NOCTURNO DE LOS MAITINES DEL OFICIO DE TINIEBLAS	
Jueves Santo (cantado el miércoles en la noche)	
<i>Feria Quinta in Cena Domini ~ I. classis</i>	
Lectura 1 : Lam 1:1-5	Exp. 19
Lectura 2 : Lam 1:6	Exp. 67
Lam 1:6-9	Exp. 19
Lectura 3 : Lam 1:10	Exp. 15
Lam 1:10-14	Exp. 19
Lam 1	Exp. 57 ⁶⁸⁰
Viernes Santo (cantado el jueves en la noche)	
<i>Feria Sexta in Parasce</i>	
Lectura 3: Lam 3:1	Exp. 103
Sábado de Gloria (cantado el viernes en la noche)	
<i>Sabbato Sancto ~ I. classis</i>	
Lectura 1: Lam 3:22	Exp. 102
Lectura 2: Lam 4:1	Exp. 58

Cuadro 18. Relación de Lamentaciones musicalizadas para el convento de Santa Clara de Jesús.⁶⁸¹

⁶⁷⁹ Castagna, “Prescripciones Tridentinas”, 7-9.

⁶⁸⁰ Solo se encuentra la parte del acompañamiento, es decir, no hay letra, pero la portada indica “*Iod. Manum suam*”, por lo que se deduce que se trataba de la Lectura 3 del Jueves Santo.

⁶⁸¹ Cuadro de elaboración propia realizado de acuerdo con la información encontrada en los manuscritos musicales encontrados en AHMAG, Fondo Reservado y cotejado con Laszlo Kiss, “*The Divinum Officium Project*”, <https://divinumofficium.com/>

Los textos de las Lamentaciones son poemas elegíacos atribuidos al profeta Jeremías donde se narra la destrucción de Jerusalén, su templo y palacio real, así como la expulsión de los judíos del reino de Judá a manos de Nabucodonosor II (587 a. C.). La elegía, que es un tipo de poesía, se ha asociado a textos con carácter fúnebre. Los judíos recuperaron estos poemas y los incluyeron en su liturgia. A su vez, los cristianos los retomaron por pertenecer este libro al antiguo testamento y, dado el carácter fúnebre antes dicho, se incorporó a los ritos conmemorativos por la pasión y muerte de Jesucristo, convirtiéndose, desde muy temprano, en una asociación simbólica entre este hecho con la caída de Jerusalén. Aunque no se ha determinado aún con mucha precisión histórica cómo sucedió esto, lo que se tiene por cierto es que, desde su introducción al Oficio de Tinieblas —que fue oficial desde la época de Gregorio Magno, pero probablemente se hiciera desde mucho antes— mantuvieron una posición preponderante dentro de las celebraciones solemnes y, por tanto, dicha situación fue aprovechada por los compositores musicales. Según los musicólogos estudiosos de la música medieval, el Oficio de Tinieblas permaneció intacto en la forma de su práctica desde su aparición y hasta el Concilio Vaticano II, donde cesó su uso.⁶⁸²

La costumbre de musicalizar estas lecturas proviene, por tanto, desde la Edad Media, donde cada Lamentación presentaba su propia melodía de canto gregoriano. Posteriormente, cambió el estilo compositivo y se empezó a emplear la polifonía, generalmente coral (es decir, más de una voz).⁶⁸³ De los ejemplos encontrados para Santa Clara, la mitad de las Lamentaciones mencionadas en el cuadro superior continúan la costumbre de hacerlo polifónicamente y con más de una voz (a dos voces: Exp. 15 y 102; y a tres voces: Exp. 103). Sin embargo, la otra mitad presenta la particularidad de que debían cantarse “a voz sola” con acompañamiento instrumental. De esas tres que son a una sola voz, dos acusan haber pertenecido a dos mujeres: doña Josefa de Macías y doña María Dolores Viteri.⁶⁸⁴

La partitura que indica el “uso” de Dolores Viteri tiene algunas peculiaridades. La primera es que está datada indicando el año de 1787; la segunda, que dice que tiene “3 usos”; y la

⁶⁸² Manuel del Sol, *Lágrimas del Renacimiento en España. El canto llano de las Lamentaciones de Jeremías en la polifonía* (Kassel: Editorial Reichenberger, 2021), 11-13.

⁶⁸³ “Lamentaciones”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 847.

⁶⁸⁴ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 57 y 58, respectivamente.

última, que casi la totalidad de la letra está modificada, como si hubiera habido alguna corrección, puesto que se le pegó encima la letra de otra Lamentación. Esto podría estar relacionado con los “3 usos” indicados en la portada. Probablemente, por “uso” se referirían a que utilizaban las melodías para cantar distintas Lamentaciones, siendo la última en cantarse la segunda lectura del Sábado de Gloria (Lam 4:1).

La situación de la fecha tiene relevancia con respecto a la dueña del manuscrito musical. María Dolores Viteri profesó como monja de velo negro en 1790 bajo el nombre de sor María Dolores el Sacramento Viteri.⁶⁸⁵ Recordando que el noviciado en Santa Clara era de un año (o hasta año y medio en caso de no haber aprendido correctamente el Oficio Divino),⁶⁸⁶ se puede saber que en el tiempo en que fue fechada la Lamentación con su nombre, todavía no era novicia, confirmándose en el manuscrito su tratamiento como “doña” y no como “sor”. Que hubiera mujeres seglares (o “seglaras”) dentro del Convento que se ocuparan de cantar y tocar el órgano y clavecín fue algo que se permitió y volvió común a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Como ya se había adelantado, en 1782 se dejó ingresar a Santa Clara a una niña seglar organista y poco después a tres cantoras por órdenes del prelado.⁶⁸⁷

Al hablarse en el IV CPM sobre que las monjas debían ocuparse de aprender a cantar sus partes y no depender de las cantoras, se puede creer que mantener seglares cantoras dentro de los cenobios fue una práctica extendida en la Nueva España, como se venía diciendo en el apartado III.4.⁶⁸⁸ Según se hallan memorias, el convento de Santa Clara mantuvo contratados maestros de música externos eventualmente hasta la primera mitad del siglo XVIII, luego de lo cual, empezó a permitir el ingreso de mujeres que asistieran en las necesidades musicales.⁶⁸⁹ Se sabe que este cenobio llegó a tener hasta a siete mujeres entre

⁶⁸⁵ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, 209r.

⁶⁸⁶ Jiménez Jácome, “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro”, 65.

⁶⁸⁷ Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 93.

⁶⁸⁸ “[...] y no descargar en las cantoras, pues en todas reside la obligación de saber los tonos de los salmos, cantar las misas y oficio divino [...]”. Martínez López-Cano, “Concilio Provincial Mexicano IV”, 223-224.

⁶⁸⁹ Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 67.

1805-1808 dentro de sus muros y cuyo trabajo, remunerado, era cantar y acompañar la música de las celebraciones. Su pago semanal era de 3 pesos.⁶⁹⁰

El nombre de Josefa de Masías no pudo ser localizado dentro del *Libro de Profesiones*, por lo que bien habría podido ser ella una de estas cantoras, contratada y cautiva en el cenobio queretano. Por otro lado, Viteri, quien sí profesó, era proveniente de la ciudad vecina de Celaya. En el *Libro de Profesiones* no aparece el nombre de sus padres (situación poco vista a lo largo de las actas) y no habiéndose encontrado más información sobre ella, se puede pensarse que habría sido huérfana. Esta monja llegó a ser vicaria de coro como se observa en el Cuadro 5 (apartado I.5) y fue reconocida por su canto en la Ciudad. Así dejó constancia Argomaniz en su diario diciendo: “La tarde de este día murió [...] una de las mejores cantoras que se han conocido en esta ciudad.”⁶⁹¹ Cabe destacar que la supervivencia de este material musical sobre las Lamentaciones es de una importancia considerable puesto que, según se sabe, hay muy pocos ejemplares localizados en América y España.⁶⁹²

Además de realizar el Oficio de Tinieblas, se hacían otras ceremonias, como el lavatorio de pies (o Función del Mandato) en el Jueves Santo, costumbre que hoy aún se tiene. En Santa Clara llegó a hacerse a doce pobres por un tiempo no especificado, aparentemente, por haberse tomado como ejemplo la costumbre que se hacía en el Convento Grande de San Francisco.⁶⁹³ Posteriormente, también durante la segunda mitad del siglo XVIII, llegó a hacerse a doce coristas,⁶⁹⁴ los cuales seguramente, debieron ser músicos seculares hombres.

Las devociones al interior de las capillas domésticas debieron seguirse en el transcurso de la semana mayor, primero en la del Señor de la Columna y después en la de Cristo Señor Nuestro en su Santo Sepulcro (llamada “de la Soledad” en el siglo XIX). Hoy puede verse

⁶⁹⁰ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 85r-89r.

⁶⁹¹ Argomaniz, *Cronología de Querétaro*, 217.

⁶⁹² Para México se tienen computadas once en Puebla y dieciséis en la Catedral Metropolitana. En Lima, Perú se hallan dieciséis también. Le sigue Colombia (Bogotá), con quince. En España, contando las de las catedrales de Valencia y Sevilla, doce. Kendrick, “Las lamentaciones”, 73. Hasta ahora, pueden sumárseles las ocho de Santa Clara en Querétaro.

⁶⁹³ Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 79.

⁶⁹⁴ Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 89.

colocado justo a la mitad de la nave del templo, frente a la celosía del coro bajo, una escultura del Señor de la Columna (sin columna), pero cuya procedencia no puede asegurarse sea la misma que la que adoraron en dicha capilla. Sin embargo, ha de decirse que dentro de los papeles musicales se encontró una xilografía bien conservada donde puede observarse a Jesucristo tendido de rodillas, cercano a una columna y cubierto de sangre.⁶⁹⁵ Cerca, por una ventanita, una monja se muestra en posición de oración demostrando piedad a su “esposo místico”, en señal de “adoración a la sangre derramada por la redención de la humanidad”, según señala la cartelera que acompaña el grabado. (Ver Imagen 18).



Imagen 18. Xilografía de Jesucristo tendido en el piso cerca de la Columna de Flagelación encontrada entre los manuscritos musicales de Santa Clara de Jesús.⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ Esta imagen no es el “de la Columna” porque no cumple con la composición característica, que muestra a un Jesús flagelado y sostenido de ella. Por estar tendido en el piso podría asemejarse más a la posición de “Nuestro Señor del Desmayo”, sin embargo, por lo que se entiende, la representación del “del Desmayo” es sobre las caídas que tiene al cargar la Cruz. Algunas de las efigies del Señor del Desmayo muestran a Jesús con una corona de espinas y un manto morado, tal como lo describe Marcos 15: 17, que dice: “[...] lo vistieron con un manto de púrpura, hicieron una corona de espinas y se la colocaron.” La Santa Sede, “El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia (Traducción argentina), 1990”, Marcos, Capítulo 15: 17. <https://www.vatican.va/archive/ESL0506/PVH.HTM>

⁶⁹⁶ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 91.

Se extendía la creencia entre la comunidad religiosa que la figura adorada en la capilla del Señor del Santo Sepulcro estaba hecha con pasta de reliquias de Santos.⁶⁹⁷ El Viernes Santo esta efigie era sacada en procesión de penitencia fuera de la clausura para colocarse, al concluir el tránsito, en el “monumento” erigido en el templo para la Función de Exequias.⁶⁹⁸ El monumento, también entendido por túmulo funerario o altar, era dispuesto los templos desde el Jueves Santo.⁶⁹⁹ La construcción de los túmulos funerarios para la Semana Santa se mantenían en pie sólo durante la celebración del Triduo Pascual. Según la costumbre, debieron hacerse con una compleja conjugación intelectual de componentes simbólicos.⁷⁰⁰

Una vez colocada la imagen del Señor del Sepulcro en su monumento funerario, las religiosas participarían de forma especial en la lectura del Evangelio de la Función de Exequias, cantando varias partes. Hoy se acostumbra todavía que durante la lectura de la Pasión de Cristo se alternen los papeles de los distintos personajes entre el sacerdote que oficia la Misa y dos lectores más. Supuestamente, como se dijo en el apartado II.2.1, la celebración de esta Función debía o solía hacerse también luego de haber realizado los Maitines del Oficio de Tinieblas, sin embargo, con la información recabada es difícil establecer el correcto orden que debieron seguir.

Lo que sí es seguro, es que las religiosas debieron entonar varias partes de la Función de Exequias, pues se trataba de una gran solemnidad. La evidencia hallada muestra un fragmento de su participación, concretamente en la parte del Evangelio de la Misa de este Viernes Santo. Las partituras fechadas en 1798 estaban pensadas para hacerse a dos voces y con acompañamiento de órgano.⁷⁰¹ (Para ver la partitura consultar Anexo 2). A continuación, la interacción que tenían las monjas y cantoras con el vicario que oficiaba la Misa, a manera de responso. No se encuentra escrita la música para la parte del vicario, pero podría suponerse

⁶⁹⁷ Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 80.

⁶⁹⁸ En Mina Ramírez Montes, *Querétaro en 1743*, 157.

⁶⁹⁹ “Monumento”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁷⁰⁰ Anaya Larios, *Arquitectura Efímera*, 26.

⁷⁰¹ AHMAG, “*Pássio Dómini nostrí Jesu Christi Secúndúm Joánnem*”, Fondo Reservado, Exp. 17.

que también entonara su parte; probablemente, manteniendo la entonación sobre una misma nota (a fin a la tonalidad de las religiosas, para no “desentonar”), similar a lo que se hacía (y aún se puede oír) en la lectura de salmos. Aparece en cursivas lo cantado por las religiosas, tanto en latín como en español.⁷⁰²

*Vicario: Pasión de Jesucristo Nuestro Señor según San Juan*⁷⁰³

Responsorio Clarisas: Pasión de Jesucristo Nuestro Señor según San Juan

(Pássio, Pássio Dómini nostrí Jesu Christi Secúndúm Joánnem)

[CAPÍTULO 18]

V. 1. Después de haber dicho esto, Jesús fue con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón. Había en ese lugar una huerta y allí entró con ellos. 2 Judas, el traidor, también conocía el lugar porque Jesús y sus discípulos se reunían allí con frecuencia. 3 Entonces Judas, al frente de un destacamento de soldados y de los guardias designados por los sumos sacerdotes y los fariseos, llegó allí con faroles, antorchas y armas. 4 Jesús, sabiendo todo lo que le iba a suceder, se adelantó y les preguntó: “¿A quién buscan?”.

Todas:

RC. [5] “A Jesús, el Nazareno”.
(Iesum Nazarenum)

V. Él les dijo: “Soy yo”. Judas el que lo entregaba estaba con ellos. 6 Cuando Jesús les dijo: “Soy yo”, ellos retrocedieron y cayeron en tierra. 7 Les preguntó nuevamente: “¿A quién buscan?”. Le dijeron:

RC. “A Jesús, el Nazareno”.
(Iesum Nazarenum)

V. 8 Jesús repitió: “Ya les dije que soy yo. Si es a mí a quien buscan, dejan que estos se vayan”. 9 Así debía cumplirse la palabra que él había dicho: “No he perdido a ninguno de los que me confiaste”. 10 Entonces Simón Pedro, que llevaba una espada, la sacó e hirió al servidor del Sumo Sacerdote, cortándole la oreja derecha. El servidor se llamaba Malco. 11 Jesús dijo a Simón Pedro: “Envaina tu espada. ¿Acaso no beberé el cáliz que me ha dado el Padre?”. 12 El destacamento de soldados, con el tribuno y los guardias

⁷⁰² Debe recordarse que la Misa Tridentina era toda en latín, salvo los sermones que servían para explicar en español la “palabra de Dios”. Por esto, tanto lo dicho por el vicario como lo respondido por el coro de religiosas era originalmente cantado en latín.

⁷⁰³ La Santa Sede, “El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia (Traducción argentina), 1990”, Juan 18, 1-40 y 19, 1-24. Capítulo 18: <https://www.vatican.va/archive/ESL0506/PWO.HTM> Capítulo 19: <https://www.vatican.va/archive/ESL0506/PWP.HTM>

judíos, se apoderaron de Jesús y lo ataron. 13 Lo llevaron primero ante Anás, porque era suegro de Caifás, Sumo Sacerdote aquel año. 14 Caifás era el que había aconsejado a los judíos: “Es preferible que un solo hombre muera por el pueblo”. 15 Entre tanto, Simón Pedro, acompañado de otro discípulo, seguía a Jesús. Este discípulo, que era conocido del Sumo Sacerdote, entró con Jesús en el patio del Pontífice, 16 mientras Pedro permanecía afuera, en la puerta. El otro discípulo, el que era conocido del Sumo Sacerdote, salió, habló a la portera e hizo entrar a Pedro. 17 La portera dijo entonces a Pedro:

Solo de primer soprano:

RC. “¿No eres tú también uno de los discípulos de ese hombre?”
(*Numquid et tu ex discipulis es hominis istius, hominis istius?*)

V. El le respondió: “No lo soy”. 18 Los servidores y los guardias se calentaban junto al fuego, que habían encendido porque hacía frío. Pedro también estaba con ellos, junto al fuego. 19 El Sumo Sacerdote interrogó a Jesús acerca de sus discípulos y de su enseñanza. 20 Jesús le respondió: “He hablado abiertamente al mundo; siempre enseñé en la sinagoga y en el Templo, donde se reúnen todos los judíos, y no he dicho nada en secreto. 21 ¿Por qué me interrogas a mí? Pregunta a los que me han oído qué les enseñé. Ellos saben bien lo que he dicho”. 22 Apenas Jesús dijo esto, uno de los guardias allí presentes le dio una bofetada, diciéndole: “¿Así respondes al Sumo Sacerdote?”. 23 Jesús le respondió: “Si he hablado mal, muestra en qué ha sido; pero si he hablado bien, ¿por qué me pegas?”. 24 Entonces Anás lo envió atado ante el Sumo Sacerdote Caifás. 25 Simón Pedro permanecía junto al fuego. Los que estaban con él le dijeron:

RC. “¿No eres tú también uno de sus discípulos?”.
(*Numquid et tu ex discipulis eius es? Et tu ex discipulis eius es?*)

V. Él lo negó y dijo: “No lo soy”. 26 Uno de los servidores del Sumo Sacerdote, pariente de aquel al que Pedro había cortado la oreja, insistió: “¿Acaso no te vi con él en la huerta?”. 27 Pedro volvió a negarlo, y en seguida cantó el gallo. 28 Desde la casa de Caifás llevaron a Jesús al pretorio. Era de madrugada. Pero ellos no entraron en el pretorio, para no contaminarse y poder así participar en la comida de Pascua. 29 Pilato salió adonde estaban ellos y les preguntó: “¿Qué acusación traen contra este hombre?”. Ellos respondieron:

Todas:

RC. [30] “Si no fuera un malhechor, no te lo hubiéramos entregado”.
(*Si non esset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum*)

V. 31 Pilato les dijo: “Tómenlo y júzguenlo ustedes mismos, según la ley que tienen”. Los judíos le dijeron:

*RC. “A nosotros no nos está permitido dar muerte a nadie ”.
(Nobis non licet interficere quemquam)*

V. 32 Así debía cumplirse lo que había dicho Jesús cuando indicó cómo iba a morir. 33 Pilato volvió a entrar en el pretorio, llamó a Jesús y le preguntó: “¿Eres tú el rey de los judíos?”. 34 Jesús le respondió: “¿Dices esto por ti mismo u otros te lo han dicho de mí?”. 35 Pilato explicó: “¿Acaso yo soy judío? Tus compatriotas y los sumos sacerdotes te han puesto en mis manos. ¿Qué es lo que has hecho?”. 36 Jesús respondió: “Mi realeza no es de este mundo. Si mi realeza fuera de este mundo, los que están a mi servicio habrían combatido para que yo no fuera entregado a los judíos. Pero mi realeza no es de aquí”. 37 Pilato le dijo: “¿Entonces tú eres rey?”. Jesús respondió: “Tú lo dices: yo soy rey. Para esto he nacido y he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. El que es de la verdad, escucha mi voz”. 38 Pilato le preguntó: “¿Qué es la verdad?”. Al decir esto, salió nuevamente a donde estaban los judíos y les dijo: “Yo no encuentro en él ningún motivo para condenarlo. 39 Y ya que ustedes tienen la costumbre de que ponga en libertad a alguien, en ocasión de la Pascua, ¿quieren que suelte al rey de los judíos?”. 40 Ellos comenzaron a gritar, diciendo:

*RC. “¡A él no, a Barrabás!”.
(Non hunc sed Barabbam)*

V. Barrabás era un bandido.

[CAPÍTULO 19]

V. 1 Pilato mandó entonces azotar a Jesús. 2 Los soldados tejieron una corona de espinas y se la pusieron sobre la cabeza. Lo revistieron con un manto rojo, 3 y acercándose, le decían:

*RC. “¡Salud, rey de los judíos!”,
(Ave, rex, Ave rex, Iudæorum!)*

V. y lo abofeteaban. 4 Pilato volvió a salir y les dijo: “Miren, lo traigo afuera para que sepan que no encuentro en él ningún motivo de condena”. 5 Jesús salió, llevando la corona de espinas y el manto rojo. Pilato les dijo: “¡Aquí tienen al hombre!”. 6 Cuando los sumos sacerdotes y los guardias lo vieron, gritaron:

*RC. “¡Crucifícalo! ¡Crucifícalo!”
(Crucifige, crucifige!)*

V. Pilato les dijo: “Tómenlo ustedes y crucifíquenlo. Yo no encuentro en él ningún motivo para condenarlo”. 7 Los judíos respondieron:

RC. *“Nosotros tenemos una Ley, y según esa Ley debe morir porque él pretende ser Hijo de Dios”.*

(Nos legem habemus, et secundum legem debet mori, quia Filium Dei se fecit.)

V. 8 Al oír estas palabras, Pilato se alarmó más todavía. 9 Volvió a entrar en el pretorio y preguntó a Jesús: “¿De dónde eres tú?”. Pero Jesús no lo respondió nada. 10 Pilato le dijo: “¿No quieres hablarme? ¿No sabes que tengo autoridad para soltarte y también para crucificarte?”. 11 Jesús le respondió: “Tú no tendrías sobre mí ninguna autoridad, si no la hubieras recibido de lo alto. Por eso, el que me ha entregado a ti ha cometido un pecado más grave”. 12 Desde ese momento, Pilato trataba de ponerlo en libertad. Pero los judíos gritaban:

RC. *“Si lo sueltas, no eres amigo del César, porque el que se hace rey se opone al César”.*
(Si hunc dimittis, non es amicus Cæsaris! Omnis, qui se regem facit, contradicit Cæsari.)

V. 13 Al oír esto, Pilato sacó afuera a Jesús y lo hizo sentar sobre un estrado, en el lugar llamado “el Empedrado”, en hebreo, “Gáбата”. 14 Era el día de la Preparación de la Pascua, alrededor del mediodía. Pilato dijo a los judíos: “Aquí tienen a su rey”. 15 Ellos vociferaban:

RC. *“¡Que muera! ¡Que muera! ¡Crucifícalo!”.*
(Tolle, tolle, crucifige eum!)

V. Pilato les dijo: “¿Voy a crucificar a su rey?”. Los sumos sacerdotes respondieron:

RC. *“No tenemos otro rey que el César”.*
(Non habemus regem, nisi Cæsarem)

V. 16 Entonces Pilato se lo entregó para que lo crucifiquen, y ellos se lo llevaron. 17 Jesús, cargando sobre sí la cruz, salió de la ciudad para dirigirse al lugar llamado “del Cráneo”, en hebreo “Gólgota”. 18 Allí lo crucificaron; y con él a otros dos, uno a cada lado y Jesús en el medio. 19 Pilato redactó una inscripción que decía: “Jesús el Nazareno, rey de los judíos”, y la hizo poner sobre la cruz. 20 Muchos judíos leyeron esta inscripción, porque el lugar donde Jesús fue crucificado quedaba cerca de la ciudad y la inscripción estaba en hebreo, latín y griego. 21 Los sumos sacerdotes de los judíos dijeron a Pilato:

RC. *“No escribas: ‘El rey de los judíos’. sino: ‘Este ha dicho: Yo soy el rey de los judíos’”.*
(Noli scribere: Rex Iudæorum, sed: Ipse dixit: “Rex sum Iudæorum”)

V. 22 Pilato respondió: “Lo escrito, escrito está”. 23 Después que los soldados crucificaron a Jesús, tomaron sus vestiduras y las dividieron en cuatro partes, una para

cada uno. Tomaron también la túnica, y como no tenía costura, porque estaba hecha de una sola pieza de arriba abajo, 24 se dijeron entre sí:

*RC. “No la rompamos. Vamos a sortearla, para ver a quién le toca”.
(Non scindamus eam, sed sortiamur de illa, cuius sit)*

V. Así se cumplió la Escritura que dice: Se repartieron mis vestiduras y sortearon mi túnica. Esto fue lo que hicieron los soldados.

Como puede observarse, entre los papeles que el coro de mujeres hacía estaba el de los soldados; una solista hacía el papel de la portera; más tarde todas regresaban a ser los soldados, guardias, a los judíos y a sus sumos sacerdotes. El carácter de la obra musical evoca gran pesar al utilizar sonidos largos y estar escrito en una tonalidad menor (sol menor). Poder representar de esta forma tal pasaje bíblico debió haber sido muy significativo, tanto para la audiencia (fieles) como para las religiosas que tenían qué cantar la muerte de su “esposo místico”. Según se ha dicho en el apartado II.4, el arte sirvió en buena medida para comunicar ideas o acercar ciertos conocimientos o “evangelización” en el caso de la Iglesia. Los retablos barrocos mismos, colocados al interior de Santa Clara (o Santa Rosa), imitan en sus formas telones, cual escenarios teatrales. Debió haberse vivido con una fuerte pasión y fervor esta Función de Exequias.

Por otro lado, en el colegio de Santa Rosa de Viterbo se pudo observar que las colegialas tuvieron un calendario muy sistemático. En este sitio hubo, por intención de varios bienhechores, Misas mandadas a hacer en distintas fechas con diferentes frecuencias e indicaciones, tales como si éstas tenían que ser cantadas o rezadas, con o sin la participación de varios ministros y diáconos, o con o sin sermón. Un libro de cuentas del Colegio donde se anotaba el gasto diario por Misas detalla el orden en que éstas eran celebradas.⁷⁰⁴

Las Misas de los domingos tenían tres particularidades, empezando con que todos los domingos se daba misa a las 9 y a las 10 (no indica más exactitud, lo más seguro es que fuera

⁷⁰⁴ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de cuentas del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo (1803-1820), 1803, ff. 75r-82r.

por la mañana). El primer domingo de cada mes estaba destinado a la Santísima Trinidad y la consigna de los benefactores que pagaron por esta celebración, indicaba que debía hacerse cantada.⁷⁰⁵ El segundo domingo se celebraba la Misa de Cuerda, relacionada con la Tercera Orden franciscana, a la cual pertenecían.

Los otros días de la semana estaban dedicados a distintas intenciones: todos los lunes, la Misa era consagrada a las Ánimas del Purgatorio; los jueves al Santísimo; los viernes a San Francisco de Paula; y los sábados a Nuestra Señora. Tanto los jueves como los sábados, las Misas eran cantadas.⁷⁰⁶ Sobre las Misas a “Nuestra Señora, los documentos no especifican a qué advocación hacían referencia con este título, pero, es probable que se refirieran a la Virgen de Guadalupe, ya que don Juan Caballero y Osio mandó a levantarles la primera capilla que tuvieron las entonces beatas y fue dedicada a esta Virgen, de la cual él era muy devoto.⁷⁰⁷ Además, no debe olvidarse que eran los sábados los días destinados para entonar en los Laudes, cantos a la Virgen María. Tanto las Misas de los sábados, como las de los jueves, se hacían cantadas.⁷⁰⁸

Había días específicos al mes en que también se celebraban distintas intenciones. Los días 10 de cada mes, eran las Misas a la Virgen del Rosario y los 12, a Nuestra Señora de Guadalupe (así como los sábados). Otros de los días destinados a los Santos venerados en Santa Rosa, que además fueron todas cantadas, eran: los días 19 al Sr. San José; los 26 a la Sra. Santa Ana; y los días 29 a San Miguel Arcángel.⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ Ellos fueron: don Antonio Gil, su esposa doña Manuela Pedrozo, el presbítero “Cortes”, Joachin de Zárate y Felipe de las Casas. AGN, Sección Templos y Conventos, Vol. 23, Exp. 27, f. 11. Visto en: Silva Martínez, “Una opción de vida para las mujeres”, 86.

⁷⁰⁶ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de cuentas del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo (1803-1820), 1803, f. 79v.

⁷⁰⁷ Muriel, *Crónica del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo*, 6. Además, otra razón para creerlo es que, en el *Libro de cuentas* se menciona, con fecha del sábado 1 de enero de 1803, que la Misa celebrada ese día es “de Ntra. Sra. de Guadalupe”. Aunque, cabe decir, los demás sábados deja de decir “de Guadalupe”. AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de cuentas del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo (1803-1820), 1803, f. 75r.

⁷⁰⁸ Cabe decir que, dentro del templo, uno de los retablos está dedicado a San Francisco de Paula y otro, a la Virgen de Guadalupe.

⁷⁰⁹ Las Misas cantadas se encuentran señaladas en: AGN, Sección Templos y Conventos, Vol. 23, Exp. 27, f. 2,4 y 11. Visto en: Silva Martínez, “Una opción de vida para las mujeres”, 85-87.

Por los datos encontrados en este libro de cuentas, se puede saber que se hacía una gran cantidad de Misas cantadas y, aunque no se puede determinar cuántas mujeres participaban entonando los cantos, sí se hace mención del pago regular que recibían consistente de 7 pesos. Este pago cubría sus participaciones ordinarias, pero, en los meses donde había más fiestas o solemnidades y sus intervenciones eran mayores, también se les hacía un pago para cubrirlo. Paralelo a esto, en las grandes fiestas, eran contratados más servicios musicales, aunque estos eran realizados por músicos externos, es decir, seculares.

Recapitulando, como mínimo, cantaban en Misas: cuatro veces al mes al Santísimo (jueves), cuatro por Nuestra Señora (sábados), una por la Santísima trinidad (primer domingo de cada mes), el 19 por San José, el 26 por Santa Ana y el 29 por San Miguel Arcángel, que da en total once misas cantadas por mes. Por tanto, cantaban como mínimo al año 132 veces, sin contar las celebraciones extraordinarias que debían hacerse de manera solemne. A continuación, un cuadro donde se detallan las fiestas celebradas en Santa Rosa.

CELEBRACIONES ESPECIALES POR MES EN SANTA ROSA DE VITERBO (1803)	
Enero	06: Santos Reyes 16: Dulce Nombre de Jesús
Febrero	23: Miércoles de Ceniza 25: Las Cinco Llagas
Marzo	19: <i>Sr. San José</i> 25: Encarnación del Sr. [Anunciación]
Abril	01: <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> 07: Jueves Santo 08: Viernes Santo 09: Sábado de Gloria 10: Domingo de Resurrección 17: <i>San Francisco de Paula</i>
Mayo	03: Santa Cruz 16: San Juan Nepomuceno 19: Ascensión 25: Nuestra Señora de la Luz 29: Del Espíritu Santo (Pascua) [Pentecostés]
Junio	05: <i>Santísima Trinidad</i> 09: <i>Corpus Christi</i> [Domingo 12: festejo con música] 13: San Antonio [de Padua]

	14: Ntra. Sra. del Pueblito 17: Sagrado Corazón de Jesús
Julio	02: Visitación 20: Sr. San José 26: <i>Sra. Santa Ana</i> 31: San Ignacio [de Loyola]
Agosto	12: Santa Clara 21: San Joaquín
Septiembre	04: <i>Santa Rosa de Viterbo</i> 29: San Miguel Arcángel 30: Santo Ángel de la Guarda
Octubre	02: <i>Nuestra Señora del Rosario</i> 15: Santa Teresa [de Jesús]
Noviembre	18: Santa Gertrudis 21: Presentación de N. Sr[a]. [de la Virgen María]
Diciembre	08: <i>Purísima Concepción</i> 25: <i>Misa de Gallo</i> [Navidad] [Festejo desde la Nochebuena]

Cuadro 19. Celebraciones especiales por mes en Santa Rosa de Viterbo. Año de 1803.⁷¹⁰

Como se puede observar, de las treinta y seis fiestas, nueve celebraciones incluían música. Ésta era, tanto la hecha por las colegialas de forma extraordinaria a las peticiones regulares, como los músicos que tocaban fuera con los tambores, flautas y chirimías. Teniendo entonces que, para el año de 1803, tuvieron en total 141 intervenciones musicales en Misas, cantidad que duplica a las realizadas por las clarisas. Esto comulga con la idea que se ha tenido de Santa Rosa, un colegio donde las mujeres internadas —además de educarse y rezar— dedicaban buena parte de sus esfuerzos a realizar esculturas del Niño Jesús en cera, dulces y música. Quien hizo esta observación y dejó constancia, fue fray Hermenegildo Vilaplana, cronista franciscano en el siglo XVIII.

Vilaplana escribió en una obra que quedó inédita, pero reproducida parcialmente, que en el templo de Santa Rosa: “[...] concurre un selecto y numeroso auditorio atraído por lo excelente de su música. En la actualidad es uno de los claustros de señoras que tiene la

⁷¹⁰ Cuadro de elaboración propia con la información encontrada en AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de cuentas del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo (1803-1820), 1803, ff. 75r-82r.

América en que se canta con destreza a juicio de los prácticos y en opinión de muchos forasteros que han logrado oírlas en sus principales funciones.”⁷¹¹ Esta afirmación se ha respaldado a su vez por la constancia arqueológica que de los órganos tubulares hay, y de los cuales se hablará en el apartado III.3. Además, no se puede dejar de mencionar a la arpista Lugarda de Jesús, que es mostrada en un exvoto (ver Imagen 19) y que, probablemente por este lienzo, su nombre quedara marcado como una arpista destacada.



Imagen 19. Exvoto de la hermana Lugarda de Jesús de 1742.⁷¹²

⁷¹¹ Fray Hermenegildo Vilaplana, “Obra inédita”, reproducida parcialmente en *Querétaro colonial*, Ignacio Mariano de las Casas: *Músicos de antaño* (Querétaro:1965), 14-15. Citado en Muriel y Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas* 395.

⁷¹² Tomás Xavier Peralta, “Exvoto de la hermana Lugarda de Jesús, Beaterio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro”, 1742 (Óleo sobre tela), Museo de Sitio Santa Rosa de Viterbo (Sacristía), Santiago de Querétaro, Querétaro. Fotografía tomada por: Mireya del Carmen Gaytán Arias en la exposición temporal “Generala. Bajo tu amparo” en el Museo Regional de Querétaro, 12 de noviembre de 2021. Según Francisco de la Maza, el lugar original que ocupaba este exvoto era en el coro bajo. De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 79. Agradecimiento especial al Mtro. Edgar Daniel Yañez Jiménez por toda la información proporcionada sobre este exvoto, incluyendo documentos que no pudieron ser integrados a este trabajo.

En la parte superior izquierda de este lienzo se pueden observar un grupo de hermanas rosas sosteniendo instrumentos musicales. En el coro alto, de izquierda a derecha aparece primero Lugarda, sosteniendo su arpa; le sigue una que sujeta una especie de guitarra; a lado, una que sostiene algo entre sus piernas, como si fuera una *viola da gamba* (parecido al violoncello); y al extremo derecho, otra colegiala sujetando una guitarra. Además de estas mujeres, se observan también un grupo más que no tiene ningún instrumento, pudiéndose interpretar como que son coristas.

El lienzo muestra una escena que dista mucho de la apariencia actual de los coros del templo. La razón es porque la iglesia que hoy conocemos se terminó de erigir y fue dedicada en enero de 1755.⁷¹³ Si el lienzo fue un retrato fiel de la “realidad”, o al menos, muy parecido, lo que se muestra representado habría sido la capilla levantada por don Juan Caballero para la Virgen de Guadalupe, y las rejas que se muestran, las regaladas por el arzobispo José Lanciego y Eguílas, otorgadas luego de la petición que las entonces beatas le hicieran para mantenerse enclaustradas.⁷¹⁴

Pese a las evidencias que sugieren el quehacer musical de estas colegialas, no se pudo encontrar algún manuscrito musical, es decir, partituras, que indicara que provinieran de Santa Rosa de Viterbo. Existe un solo expediente cuyo folder y una de las *particelle* de soprano reza: “Beaterio Santa Rosa de Querétaro”. Sin embargo, dicha anotación fue realizada con bolígrafo azul en años recientes y no hay mayores indicios que muestren por qué el calígrafo hiciera esa aseveración. Hay que añadir que una de las copias de soprano indica que perteneció a Zenobia Valderas. Este nombre no pudo localizarse dentro de las monjas clarisas de velo negro ni tampoco pudo encontrarse aún alguna relación con las beatas rosas, empero, dentro de otro de los expedientes donde vuelve a aparecer el nombre de Zenobia Valderas hay otra *particelle* que menciona el nombre de Rafaela Martínez. En Santa Clara profesó una hermana de nombre Rafaela Dolores del Redentor Martínez, sin embargo, es difícil determinar, con la información recabada hasta el momento, si se trata tan sólo de

⁷¹³ Muriel, *Crónica del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo*, 14

⁷¹⁴ La clausura que estas mujeres llevaron era voluntaria, y no perpetua, como las monjas. Muriel, *Crónica del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo*, 7 y 10.

un homónimo. Otra probabilidad sería que hubiera habido un intercambio de material musical entre los cenobios, pero no hay forma de afirmarlo aún.

Sin embargo, aunque no hay partituras, sí hay un par de textos que sugieren que podrían haberse cantado. Los expedientes de las partituras que indican como proveniencia el convento de Santa Clara, tienen la particularidad de que no contienen muchas copias de cada parte. Es decir que contienen, generalmente, una copia de cada voz o instrumento (una copia de la *particelle* de soprano; otra única copia de la alto; otra más, del violín 1; etc.). En algunos casos, los menos, se encuentran dos copias de una misma voz.⁷¹⁵ Esto podría indicar dos escenarios: el primero, que se hubieran perdido las demás copias, o segundo, que no todas aprendieran a leer música e imitaran y memorizaran las melodías entonadas por las mejor instruidas.

Si se toma por cierto el segundo de los escenarios, cobra sentido que algunas se apoyaran únicamente escribiendo el texto de los cantos y que entonaran de memoria las melodías. Otra alternativa más podría haber sido que alguna hubiera hecho el trabajo poético de escribir los versos, y otra más o ella misma, inventara alguna melodía que no necesariamente estuviera o fuera a ser escrita en papel pautado. Como sea, el contenido literario deja ver la importancia de la música en las devociones de las colegialas; uniendo su voz, figurativamente, a los coros celestiales.

El primero de los ejemplos es un canto a Jesús Sacramentado, es decir, al Santísimo Sacramento. Muy probablemente lo habrían cantado los jueves, al igual que en la festividad de Corpus Christi, que en Santa Rosa se festejaba el jueves y domingo pasada la fiesta de la Santísima Trinidad. (Ver Anexo 5) El texto se titula “Homenaje a Jesús Sacramentado” y dice:

Cantemos al amor de los amores,
Cantemos al Señor.
¡Dios está aquí! Venid adoradores,
Adoremos a Cristo Redentor.

⁷¹⁵ Algunos de los ejemplos son: AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 1, 45 y 84.

Unamos nuestra vos a los cantores
Del coro celestial:
¡Dios está aquí! Al Dios de altares
Alabemos con gozo angelical.

Los que buscáis solaz en vuestras penas
Y alivio en el dolor
¡Dios está aquí! Y vierte a manos llenas
Los tesoros de divininal [sic.] dulzor

El almo eterno Dios de las Justicias
El sumo justo Juez
¡Manzo helo aquí! Colmando de caricias
A los hombres con noble esplendidez.⁷¹⁶

El otro de los textos encontrados es dedicado a Santa Rosa. También está escrito en español, y entre las líneas se menciona a la música, pero es mucho más breve. Se titula “A la Rosa más pura y fragante”:

A la rosa más pura y fragante
Que en Viterbo es bella, brotó.
Entonemos un himno que cante,
Su beldad con que Dios la vistió.

Oh[,] feliz Santa Rosa de Viterbo,
Seafín abrazado de amor.
Tú que ves el fervor que me anima,
No niegues tu amparo y favor.

Niña tierna ya esto inspiras
Por tu Amado vivir y frenar;
Jesús enclavado te miras,
Y acrecientas tus ansias de amar.⁷¹⁷

⁷¹⁶ Documento manuscrito de autoría anónima expuesto en el Museo de Sitio del Templo de Santa Rosa de Viterbo (en adelante MSTSRV) con el título “Homenaje a Jesús Sacramentado”.

⁷¹⁷ Documento manuscrito adjudicado a la autoría de las colegialas rosas expuesto en el MSTSRV, con el título “A la Rosa más pura y fragante”.

Por último, hay un documento expuesto en el Museo de Sitio del Templo de Santa Rosa sin título, pero que cuyo contenido sugiere que sea una especie de “costumbrero”, donde se narra la forma en que pasaban los días de fiesta, cómo celebraban y cómo tenían que intervenir con rezos y cantos. El manuscrito se muestra de forma parcial, alcanzando a verse seis fiestas distintas con sus respectivas indicaciones. Estas son: el día del Sr. San José, el día de la Encarnación del Sr. (hoy conocida como el día “de la Anunciación”), el Viernes de Dolores, Domingo de Ramos, Miércoles Santo y el Jueves Santo.

El 19 de marzo, día del Sr. San José, las hermanas eran despertadas a las 04:30 hrs. Tenían media hora para alistarse y llegar al coro para rezar Prima. Este día era de asueto para ellas, lo que indicaba que eran dispensadas de hacer las demás Horas del Oficio. En su lugar, debían rezar el rosario de San José. También se menciona que, si la festividad caía en miércoles, debía realizarse el “rescate” a las 11:30 de la noche.⁷¹⁸

Las escasas líneas no esclarecen en qué consistía tal rescate, sin embargo, hubo una práctica devocional que se volvió costumbre en Santa Clara y que llevaba este nombre. Con suerte podría haberse tratado del mismo. Esta devoción fue introducida a las monjas de dicho cenobio por fray José Heras, un padre de San Antonio. El rescate consistía en que, semanalmente, se hacían sacar siete papelitos al azar con los nombres escritos de siete religiosas (un nombre por día de la semana). Las que resultaran sorteadas debían desagraviar a su Señor Jesucristo “por la injuria que le hizo Judas”, pero, para remediarlo, otra religiosa más debía ofrecerse para rescatar a su hermana por medio de una comunión o disciplina que se impusiera de acuerdo con otra rifa.⁷¹⁹ Para este día especial no debe olvidarse que eran contratados, además, músicos externos. Había verbena y las cantoras también tenían una participación especial en la Misa, pues, aunque no se tienen ni partituras ni letras, los gastos acusan que se les pagaba extra por esa función solemne, consistente de 3 pesos (en total, para todas).⁷²⁰

⁷¹⁸ MSTSRV, “Costumbrero” (documento sin título ni número de foja expuesto parcialmente).

⁷¹⁹ Ramírez Montes, *Tiempo y Vida*, 94.

⁷²⁰ AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de cuentas del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo (1803-1820), 1803, f. 76r.

El día de la Encarnación del Sr., es la solemnidad que la Iglesia celebra hoy como el día de la Anunciación, es decir, cuando el Arcángel Gabriel visitó a la Virgen María para darle la noticia de que sería la madre de Jesucristo. Se festeja el 25 de marzo, nueve meses antes de Navidad. Este día también era de asueto para las colegialas, pero a diferencia del día de San José, no hay indicaciones de ningún rosario. En la noche se reunían solamente una hora en el coro para rezar Vísperas. Algo interesante es que incluían el “*Te Deum*”, que, como se ha mencionado, es una oración especial de acción de gracias que simboliza la mayor de las alegrías para la Iglesia.⁷²¹ No especifica que debiera hacerse cantado, pero recordando que es un himno que solía hacerse entonando, no es difícil creer que ellas también lo realizaran así. Además, a esto debe sumársele que el canto en las prácticas religiosas es un símbolo de solemnidad, y que por tratarse de “la Anunciación de la venida de su Salvador”, no fuera para menos cantar el “*Te Deum*”. También debe tenerse presente que éste es un himno de Maitines, pero el significado que posee obligaba a incluirlo.

El Viernes de Dolores era dedicado a la Virgen de los Dolores.⁷²² Algunas festividades, como la que recién se comentó de San José, estaban precedidas por novenas (septenarios, octavarios, ver Anexo 5), como actualmente se sigue haciendo. Estos días que anteceden a la celebración, son dedicados a la devoción y culto de algún Santo o solemnidad con la intención de obtener alguna gracia (o favor) y/o para iniciar los festejos.⁷²³ El Viernes de Dolores se realiza una semana antes del Viernes Santo, por tanto, es una fiesta movable. Este día las rosas tenían un itinerario especial, como se ha visto con los anteriores ejemplos: a las once de la mañana adelantaban los rezos de Vísperas y Completas, pues a la una de la tarde se movían para hacer las “estaciones”⁷²⁴ y esperar a que el capellán les diera la lección,

⁷²¹ MSTSRV, “Costumbrero” (documento sin título ni número de foja expuesto parcialmente).

⁷²² Hoy también se recuerda, pero el Concilio Vaticano II suprimió las fiestas repetidas (esta celebración tenía dos al año), quitando la del Viernes de Dolores y dejándole como oficial el 15 de septiembre.

⁷²³ “Novena”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁷²⁴ Por estación se entiende un tipo de devoción en donde los fieles cristianos visitan ciertos templos y hacen oración. Probablemente para las rosas esto significaba que fueran a hacer oraciones especiales de esta devoción al nicho o altar que ellas tuvieran de la Dolorosa. “Estación”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

oración y sermón del día. A las tres de la mañana eran convocadas nuevamente para rezar Maitines y continuar con Laudes.

III.2. Las compositoras y compositores encontrados en el Archivo Histórico Maestro Agustín González de Querétaro

Sobre la autoría de las obras revisadas en el AHMAG del *corpus* documental, presumiblemente perteneciente al convento de Santa Clara, poco más de la mitad (59%) son anónimas.⁷²⁵ El resto, se reparte entre nombres de compositores y compositoras. La importancia del hecho de que aparezcan nombres de mujeres como creadoras es destacable debido a la invisibilidad histórica que de las mujeres músicos ha habido. Tenemos, entre los casos más reconocidos de la historia de la música occidental, todas intérpretes y compositoras: a la mística religiosa Hildegard von Bingen (1098-1179); a la cantante y compositora Barbara Strozzi (1619-1677); a las pianistas Maria Anna Mozart (1751-1829), hermana de Wolfgang Amadeus; Fanny Mendelssohn (1805-1847), hermana de Félix; y a Clara Wieck Schumann (1819-1896), esposa de Robert Schumann.

Como se vio en lo expuesto en el Capítulo I, existió un importante vínculo entre la educación femenina y la música. Sin embargo, las prácticas de enseñanza-aprendizaje e interpretación, no necesariamente se llevaron bien siempre con la de la composición. En ocasiones, esto respondía a la posición social que la mujer en cuestión ocupara, o incluso, la opinión que su cónyuge tuviera al respecto. Éste fue el caso de Clara Wieck, de quien se dice que, tras el estreno de su “Concierto para piano en La menor, Op. 7”, fue herida en comentarios por Robert, su esposo, ya que, desalentándole, llegó a hacerle creer que “las mujeres no ha[bía]n nacido para componer”.⁷²⁶

Por otro lado, como se mencionó, la posición social también podía ser un impedimento. Fanny y Félix gozaron de una posición social privilegiada (al grado de que Félix contaba con su propia orquesta privada). Hacer música en un tiempo donde no existía forma de escucharla

⁷²⁵ Se revisaron en total 100 expedientes.

⁷²⁶ Amelia Die Goyanes, “Marisa, Pao y yo: el primer programa de radio de mujeres en la música”, en *Música y mujeres. Género y poder*, editado por Marisa Manchado (Madrid: Ménades Editorial, 2019), 60.

sin que alguien la tocara o cantara, implicaba una actividad servil, por lo que, para el caso de Fanny, no era bien visto que se dedicara a llevar más allá sus habilidades musicales. Sin embargo, según han encontrado algunos investigadores como Angela Mace Christian,⁷²⁷ los hermanos Mendelssohn habrían intercambiado por correspondencia comentarios e ideas sobre sendas composiciones y habrían llegado al común acuerdo de publicar obras de Fanny bajo el nombre de Félix.

Pensando en este panorama, este apartado comienza nombrando a tres mujeres rastreadas en el Fondo Reservado del AHMAG que, aunque no dejaron su nombre con certeza plasmado, produjeron indicios que sugieren la posibilidad de llamarlas compositoras. De la primera de ellas sólo se tiene el apellido: “Araujo”. La obra en cuestión que permitió llegar a este descubrimiento es una pequeña obra instrumental, es decir, sin voz, escrita para instrumento de teclado y probablemente violín o algún otro instrumento melódico. Esto es visible puesto que los pentagramas están organizados en sistemas de teclado: llave de Sol para la mano derecha, arriba; llave de Fa para la mano izquierda, abajo; agrupados por un corchete.

La obra se titula “Canción a Nuestro Amo”.⁷²⁸ No se señala si hubo de tocarse en órgano, clavecín o pianoforte. No tiene indicaciones de registros, es decir, las voces o timbres con que se modifica el color del tono, timbre o volumen de algunos instrumentos de teclado. Para este caso, las opciones posibles podrían haber sido el clavecín o el órgano.⁷²⁹ Por otro lado, tampoco hay anotaciones de matices o reguladores que nos permitan saber si pudo haberse pensado para ser ejecutada en alguno de los primeros pianos traídos a la Nueva España en la última década del siglo XVIII.⁷³⁰ O, incluso, si pudo haberse tocado en algún clavicordio, cuyo sistema mecánico —de percusión, igual que el piano— permitía mayor control

⁷²⁷ En 2017 la Royal Society of London interpretó por primera vez la “Sonata de Pascua en La mayor” bajo el nombre de su legítima compositora, Fanny Mendelssohn, luego del descubrimiento hecho por Mace Christian. Duke Trinity College of Arts and Sciences, Department of Music, “Angela Mace Christian”. <https://music.duke.edu/alumni/angela-mace-christian>

⁷²⁸ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 11.

⁷²⁹ “Registro”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1261.

⁷³⁰ Jorge Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Nacional Autónoma de México), Vol. XIII, Núm. 50, Tomo 2, (1982): 209-210.

expresivo entre los *pianos* y *fortes*. Esto es, poder hacer fluctuaciones entre los sonidos “suaves” y “fuertes”: la intensidad sonora.

Ejecutada en cualquiera de las opciones de instrumentos anteriores, lo más relevante del manuscrito es que, al reverso, quedó constancia de su autoría. Así reza: “Composición de la R. M^e Araujo”. Buscando entre las religiosas profesas de velo negro y coro del convento de Santa Clara, se encontraron únicamente dos de apellido Araujo: sor María Guadalupe de Santa Cecilia y Araujo, profesa el 12 de agosto de 1768 en Santa Clara,⁷³¹ y sor María Josefa de Jesús Crucificado Araujo en 1802.⁷³²

Sumado a esta doble posibilidad, desconcertante fue encontrar un sello lacrado en seco en la esquina superior derecha: escudo de una fábrica de papel. La calidad visible del material, así como la imagen del escudo, sugirieron de inmediato que se trataba de una copia del siglo XIX. En dicho escudo se ve un águila parada sobre un nopal, con las alas extendidas, posando hacia el frente, y la cabeza girada a la siniestra, tomando entre su pico una serpiente. Arriba y abajo, enmarcando la escena, dos banderines, donde se lee: “LA BENEFICENCIA/ FÁBRICA DE PAPEL DE PUEBLA”. Según las investigaciones, la industria del papel en México comenzó en 1822, luego de la fundación de la fábrica de Nuestra Señora de Loreto en Chimalistac, San Ángel, a la que le siguieron otras como la de Peña Pobre en Tlalpan o La Beneficencia en Puebla.⁷³³



Imagen 20. Detalle del escudo lacrado en seco con la inscripción de la fábrica de papel de Puebla “La Beneficencia”.⁷³⁴

⁷³¹ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, 191r.

⁷³² AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, 225r.

⁷³³ Andrea Silva Barragán, “Fábrica San Rafael. El legado físico de la industria papelera y su valor como tema de estudio, 1894-1910”, *Boletín de Monumentos Históricos* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura), Tercera Época, Núm. 25, Mayo-Agosto (2012): 79.

⁷³⁴ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 11, f. 1r.

Sin embargo, revisando más fuentes dentro del *corpus* del fondo, se pudo localizar una copia de la obra donde se corroboró que tenían el mismo contenido musical.⁷³⁵ Por la calidad del papel, podemos determinar que, con altas probabilidades, se trató de una copia anterior a la primero encontrada. La calidad del papel es de manufactura artesanal, aún con marca de agua, por lo tanto, posiblemente de finales del siglo XVIII o principios del XIX.⁷³⁶ Cabe señalar que en esta segunda copia encontrada se halla escrita además una línea melódica sin letra para la “voz primera”, que es coherente con el contenido musical del teclado. (Ver Anexo 2).

Resulta muy complicado por la falta de documentación, reconocer con claridad la autoría de la obra. Sin embargo, es posible sugerir que la autora fuera sor María Guadalupe, puesto que eligió como nombre de religiosa “de Santa Cecilia”, la santa patrona de la música. Sumado a esto, por otro lado, sor María Josefa profesó entrando el siglo XIX, por lo que restaría posibilidades de que hubiera sido ella quien escribiera en aquel papel de algodón artesanal con marca de agua en forma de flor de nochebuena.



Imagen 21. Manuscrito musical “Canción a Ntro. Amo”.⁷³⁷

⁷³⁵ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 28. Esta copia incluye además una “voz segunda”, sin letra y escrita “de cabeza” frente a la parte del teclado, pero encaja perfectamente con la armonía y número de compases. La obra e encuentra transcrita en el Anexo 2.

⁷³⁶ Las observaciones sobre el papel fueron discutidas con el maestro David Saavedra, quien se ha especializado en el tratamiento, restauración y fabricación de papel, a quien reitero mi agradecimiento.

⁷³⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 11, f. 1r.

Cabe señalar que en la partitura recién mencionada no aparece escrito el nombre de nadie. Lo que hace pensar en las posibles obras anónimas y el origen de su autoría. ¿Qué tan probable será entonces que las 59 obras sin firma pertenezcan al ingenio musical de las monjas, colegialas o mujeres seculares? Es posible que entre las comunidades religiosas se mantuviera aún la práctica medieval de conservar el anonimato de los artistas, ya que sus obras eran creadas con la única finalidad de honrar a Dios.⁷³⁸ Aunque, considerando las obras que sí tienen autor, podría pensarse también que quizá, el haber puesto o no un nombre indicando pertenencia intelectual, habría estado sujeto a la aprobación de los superiores.

Aunque no consta por ningún documento para el caso particular de las religiosas queretanas, no sería descabellado considerar esta opción. Esto está secundado por dos cuestiones. La primera, que, según lo que se observa desde la historia de la música, no fue tan popular y/o bien visto que las mujeres compusieran música (como lo expuesto arriba sobre las compositoras del Viejo Mundo). Y la segunda, porque otra práctica que probablemente pudo haber seguido desde el medievo (por ser la Iglesia perpetuadora de antiguas tradiciones) fuera la de que en las manos del clero estuviera la capacidad de decidir los nombres que de sus artistas o de sus compositores, aparecieran.⁷³⁹

De entre los papeles encontrados, llamó la atención uno en particular que, sin título ni autor, así como con cortes deliberadamente ocasionados, puede ser entendido como un ejercicio de composición al teclado (ver Imagen 26). Las razones para creerlo son: que está escrita con varias tachaduras; hay disonancias que no se justifican ni melódica ni armónicamente; hay una inusual conducción de voces; además de que presenta una estructura armónica e ideas musicales inconexas. Por ejemplo, en el compás 21, el pentagrama correspondiente a la llave de Fa (abajo) tiene escrito un Re natural; mientras que el pentagrama con la llave de Sol (arriba), muestra un Re sostenido, ocasionando una disonancia evidente debido a la proximidad entre ambos sonidos.

⁷³⁸ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco* (Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018), 211.

⁷³⁹ Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 212.



Imagen 22. Detalle del compás 21 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.

Izquierda, transcripción; derecha, manuscrito.⁷⁴⁰

Sin embargo, esto no puede tomarse fácilmente como un descuido a la hora de escribirlo, ya que, al revisar en su conjunto las frases e ideas musicales, parece que la autora o autor siguió un patrón rítmico y melódico para el pentagrama inferior (llave de Fa). Haciéndonos pensar que lo escrito para el pentagrama superior (llave de Sol), fue más como una exploración sonora, tal vez planteado desde el juego visual que hay escrito entre las notas Re sostenido y Sol natural, que después se intercambian a Re natural y Sol sostenido. O incluso podría haberse extendido dicho “juego” a las manos, con el cambio de posición entre los dedos. (Ver Imagen 23).



Imagen 23. Detalle de los compases 20 a 28 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.⁷⁴¹

⁷⁴⁰ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 10, f. 1r.

⁷⁴¹ Transcripción realizada por Mireya Gaytán. AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 10, f. 1r.

En el fragmento que aparece en la Imagen 23, podemos ver claramente el patrón rítmico escrito en la parte inferior, donde aparecen silencios de blanca y blancas, quedando: silencio, blanca, blanca, silencio, silencio, blanca, blanca, silencio, etc. Así como el patrón melódico, donde las blancas contiguas repiten la nota (Re, Re, Mi, Mi, La, La, Fa, Fa). A este pequeño fragmento se le pueden añadir más observaciones aún, como la también disonancia escrita en la segunda mitad del compás 24, donde aparecen simultáneamente dos notas contiguas de la escala musical: la nota La en la parte inferior, y la nota Sol natural en el pentagrama superior.

Aunque dicho lo anterior, podemos observar también que la compositora tomó la audacia o el reto de comenzar a escribir su obra a manera de fuga. La fuga es una forma musical de escribir, donde tres o más voces aparecen sucesivamente a modo de imitación. Como su nombre lo indica, como si fuese una especie de huida y persecución.⁷⁴² (Ver Imagen 24 y 25).



Imagen 24. Detalle de los compases 1 a 10 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.⁷⁴³



Imagen 25. Detalle de los compases 10 a 15 del manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.⁷⁴⁴

⁷⁴² “Fuga”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 629.

⁷⁴³ Transcripción realizada por Mireya Gaytán. AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 10, f. 1r.

⁷⁴⁴ Transcripción realizada por Mireya Gaytán. AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 10, f. 1r.

En la Imagen 24 se muestra íntegra la primera frase musical, escrita en 10 compases, que va de acuerdo con la tradición de escribir frases o ideas musicales siempre contenidas en número de compases pares. En el compás número 10 vemos el inicio de la imitación fugada para el pentagrama inferior, donde se desarrolla la misma idea, pero es interrumpida transcurridos 6 compases. El ingenio musical para lograr este tipo de hazaña no es tarea de principiantes, pues conlleva el estudio del contrapunto y sus especies. El contrapunto forma parte de la teoría musical, pudiendo definirse como la combinación coherente entre distintas líneas melódicas, y cuyo fin estético es buscar la unidad dentro de la diversidad.⁷⁴⁵ La Imagen 26 muestra el manuscrito, donde pueden verse las tachaduras y los extremos deliberadamente mutilados.

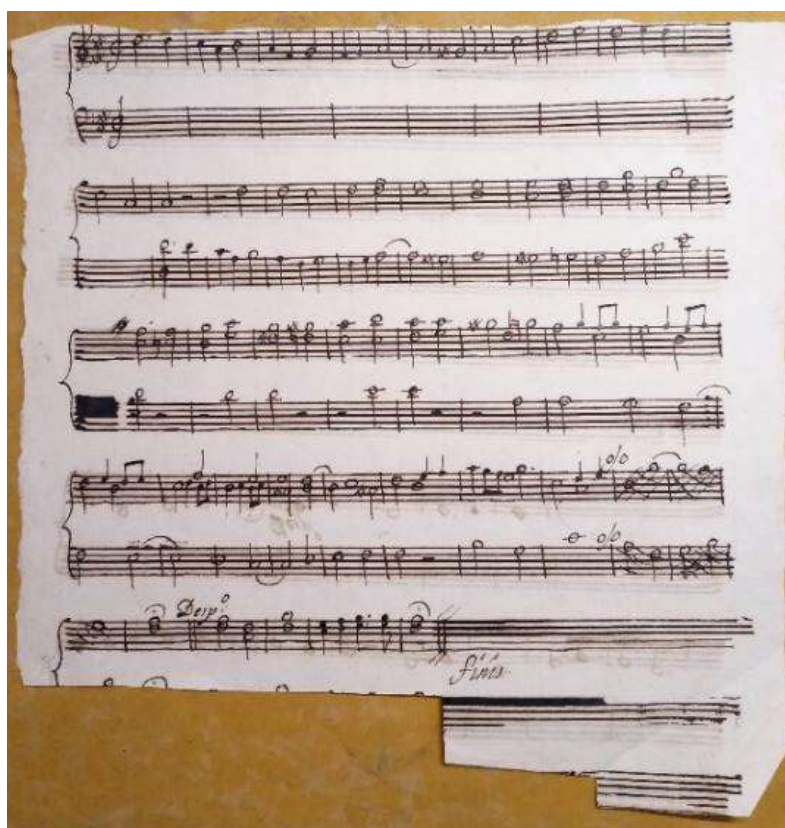


Imagen 26. Manuscrito musical “Ejercicio de composición al teclado”.⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ “Contrapunto”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 371.

⁷⁴⁶ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 10, f. 1r.

Otro de los nombres que aparecieron entre las portadas son los de María Matanco y Susana Guía. María Magdalena de la Purísima Concepción Matanco profesó el 10 de diciembre de 1840 e hizo uso de una capellanía, es decir, profesó sin pago de dote. No se puede saber, por falta de documentación, si esta capellanía fue una exención de pago por sus dotes artísticas o simplemente fue agraciada por algún bienhechor.⁷⁴⁷

El nombre de Susana Guía no fue localizado en el *Libro de Profesiones* de las monjas de velo negro y coro de Santa Clara, sin embargo, en los manuscritos donde se encuentra su nombre sí aparece escrito “del Convento”. Es difícil determinar con la información recabada si esto es debido a que ingresó como monja de velo blanco; si hizo el noviciado, pero no profesó y olvidó o regaló sus partituras; si era educanda y esas, sus pertenencias; si fungió como profesora contratada de algunos de los instrumentos de teclado que tuvieran dentro del cenobio; o si no aparece porque profesó en otro convento, es decir, en Capuchinas. Además de esto, se encuentra la problemática por resolver sobre las razones de que estuviera plasmado su nombre. Desde luego, encontramos dos posibilidades: la primera, que hubiera sido por pertenencia; y la segunda, por autoría, es decir, por tratarse ella de ser la compositora.

El nombre de María Matanco está escrito en el margen inferior de un cuadernillo seguido de un “del Convento”, donde se encuentran dos sonatas: la “1ra”, escrita en Si bemol mayor; y la “11va”, escrita en Do mayor.⁷⁴⁸ La sonata es un tipo de composición musical instrumental, es decir, sin voz. Para el caso de estas dos obras, están escritas para instrumento de teclado, con altas probabilidades de que fuera, al menos en su concepción y no necesariamente en su ejecución, para piano. Esto se deduce debido a que aparecen anotadas indicaciones de *pianos* y *fortes*: cualidad especial del instrumento, por no decir, principal motivo de que ese sea su nombre.

La primera de ellas está estructurada en tres movimientos (*I. Allegro vivace, II. Adagio expresivo, III. Rondo Allegro*), la normativa de la sonata “clásica”.⁷⁴⁹ Por otro lado, la “11va”

⁷⁴⁷ AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, 248r. María Matanco fue, además, la última abadesa conocida del Convento (1865-ca. 1871). Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 78.

⁷⁴⁸ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 18.

⁷⁴⁹ “Sonata”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1433.

lucen un poco más ambiciosas (*I. Adagio-Allegro molto, II. Adagio non troppo- Andantino con moto, III. Rondo presto*) al incorporar, en el segundo movimiento la forma “tema y variaciones”, contando con un total de 6. En este tipo de forma musical, los compositores exponen el tema, es decir, una idea musical, y sobre esa idea crean distintas versiones de la idea original, del tema.

Ninguna de las dos sonatas pudo ser localizada en el repositorio más grande e importante a nivel mundial de fuentes musicales escritas, el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Es importante mencionar esto ya que dicha organización une esfuerzos alrededor del mundo con la finalidad de registrar la mayor cantidad posible de obras musicales, por lo que, si fueran estas sonatas trabajo de algún compositor conocido, ya se habría localizado a su autor. En este enorme catálogo internacional, además, se encuentran registradas obras y compositores que figuraron en el quehacer musical novohispano. Por esta razón también, se puede llegar a pensar en la posibilidad de que se tratara de una obra original y no una copia transcrita de un célebre autor (o al menos, más conocido).

En otro cuadernillo con tres marchas, aparece escrito el nombre de María Susana Guía, y casi invisible, al final de la última pieza se lee: “del Convento”.⁷⁵⁰ Al igual que con María Matanco, no se pudo localizar registrada ninguna de las pequeñas obras. Teniendo presente el primer caso expuesto, el de sor María Guadalupe, donde sólo una de las dos copias tiene indicios de una autoría, y el remoto caso de Fanny Mendelssohn, quien confundía sus obras con las de su hermano, hacen pensar en la posibilidad tangible de que los nombres de estas mujeres no fueran colocados como simple propiedad.

En una obra para teclado con el título de “Sinfonía”, se encuentra escrito el nombre de otra mujer: Petronila Yáñez. En principio, este pareció ser un caso similar a los de Matanco y Guía, puesto que no figuraba ningún otro nombre, sin embargo, al realizar la búsqueda correspondiente en el RISM se pudo hallar el nombre del autor: Václav Pichl (1741-1805), compositor checo. Originalmente esta sinfonía fue compuesta para orquesta, pero la copia

⁷⁵⁰ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 90. Se puede consultar la transcripción de una de las marchas en el Anexo 2.

manuscrita encontrada en el fondo del AHMAG es una reducción a piano. Se deduce el instrumento por dos motivos: el primero, que nuevamente hay escritos matices (*piano*, *forte*); y el segundo, por el año de la primera publicación de la obra, en 1790.⁷⁵¹

Las reducciones de obras orquestales a piano representan una tarea muy compleja pues el arreglista (quien indudablemente debe poseer conocimientos teóricos musicales) se da a la tarea de sintetizar el total de los instrumentos de la orquesta y sus partes (es decir, no sólo los “violines”, sino los violines primeros y los segundos, etc.) a las posibilidades técnicas y anatómicas de los diez dedos de las manos. En el repositorio del RISM se encuentran registradas únicamente tres copias manuscritas de dicha sinfonía, todas resguardadas en Alemania y ninguna hecha reducción, es decir, que todas ellas están escritas en la versión orquestal. Observando esto se puede decir que, hasta el momento, no hay rastro en la red que nos permita conocer otra versión de su reducción al teclado y, por tanto, no podemos determinar con completa certeza el autor del arreglo. Por lo averiguado hasta el momento, no podremos saber aún si Petronila Yáñez fue la arreglista o si simplemente esa copia le pertenecía. Cabe decir que ella tampoco pudo ser rastreada como religiosa de velo negro y coro en el *Libro de Profesiones* del convento de clarisas. Recordando que en la lista de vicarias de coro que aparece en el Capítulo I, se puede observar que una de ellas se apellidó Yáñez, sin embargo, no fue posible determinar si sor María Pueblito de Señor San José Yáñez fue la misma persona que, “en el siglo” se llamó Petronila.⁷⁵²

III.3. Dotación instrumental en la Capilla Musical: los instrumentos seculares y el órgano tubular

El órgano tubular tuvo un papel muy importante en el desenvolvimiento de los ritos litúrgicos y de las prácticas musicales que los acompañaban. Probablemente su uso imperó puesto que, como se ha dicho, lo que la Iglesia Católica ha valorado mucho de su Institución la antigüedad

⁷⁵¹ La “Sinfonía en Re mayor, ZakP 33, Op. 17”, también conocida como “Leopolds Krönung” o “Coronación de Leopoldo” fue dedicada a Leopoldo II del Sacro Imperio Romano Germánico, pues en 1790 celebró su coronación como rey de Hungría.

⁷⁵² El buscador de la página web “Family Search” arrojó información sobre algunos de los hermanos de esta monja, pero no se pudo localizar ni el registro parroquial de María Pueblito ni el de su hermana, María Trinidad de la Purísima Concepción.

de sus ritos; y el órgano estuvo presente desde muy temprano. Es un instrumento que surgió desde la antigüedad, muy probablemente en Alejandría en el siglo I a. C.,⁷⁵³ y debido a sus posibilidades musicales, acompañó los procesos musicales desarrollados

Es por eso por lo que, ocupando un lugar privilegiado en el interior de los templos hoy todavía podemos observar a este instrumento siendo partícipe especial en los ritos litúrgicos. Su sonoridad inmensa solemnizó y se sumó al festín de los sentidos. Se mezcló con los juegos de luces naturales y coloridas que se asomaron por las vidrierías o rosetones cuando la luz del sol incidió, dejando entrever el humo del incienso, cuyo olor también acompañó cada celebración. Los atavíos teatrales del padre que las oficiaba, palabras en una lengua desconocida y movimientos rituales que embelesaban se apropiaron también del lugar. Y una multitud de pinturas y esculturas que evocaban santidad se añadieron a la experiencia sensorial.

Los órganos tubulares fueron elemento indispensable en las ceremonias litúrgicas de España, y por extensión, de los virreinos hispanos. Así consta en el Primer Concilio Mexicano celebrado en 1555: “[...] y exhortamos a todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano [...] que es el instrumento eclesiástico”.⁷⁵⁴ Éste podía encargarse de guiar las voces al unísono⁷⁵⁵ y también de participar como instrumento solista.

A veces había más de uno en cada templo y se podían distinguir como órgano de tribuna (solista) y órgano de acompañamiento (o de coro).⁷⁵⁶ Fue en los templos más ricos e

⁷⁵³ Mary Remnant, *Historia de los instrumentos musicales* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002).

⁷⁵⁴ María del Pilar Martínez López-Cano, “Constituciones de el Arzobispado y Provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlán, México, de la Nueva España Concilio Primero, Capítulo LXVI. Que se modere la música e instrumentos y que no haya escuelas donde no obiere [sic.] religiosos o clérigos que tengan cuidado de ellas”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Coordinado por María del Pilar Martínez López-Cano (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004), 78.

⁷⁵⁵ Durante el siglo XVI d. C. las autoridades eclesiásticas de los Países Bajos cesaron el uso del órgano tubular en las celebraciones litúrgicas pues cuestionaron si su uso era para la “mayor gloria de Dios”, sin embargo, un siglo más tarde, se dieron cuenta de que el instrumento ayudaba más que perjudicar. En María Teresa Suárez Molina, “El órgano en la Nueva España durante el Barroco”, *Cuadernos de Arte* (Universidad de Granada), Núm. XXI (1990): 169.

⁷⁵⁶ Suárez Molina, “El órgano en la Nueva España durante el Barroco”: 175.

importantes que con frecuencia había dos.⁷⁵⁷ Este es el caso de los hallados en la Catedral Metropolitana dispuestos en tribuna, uno del lado del Evangelio y otro del de la Epístola. Que hubiera dos también permitía que se pudiera realizar la práctica antifonal, es decir, cantar a forma de respuesta los versos de un salmo, donde cada órgano acompañaba a un coro.⁷⁵⁸

Los constructores debían considerar al instrumento como parte del conjunto arquitectónico. Su disposición estaba ligada al uso que harían de él en la liturgia y su fachada debía responder al estilo al igual que la imaginería de simbolismos y representaciones que podían acompañar al mueble.⁷⁵⁹ Ésta quizás fue una ventaja para el maestro Ignacio Mariano de las Casas, uno de los arquitectos partícipes en la construcción del templo de Santa Rosa de Viterbo⁷⁶⁰ y autor de los dos órganos barrocos encontrados en los coros de éste. Los coros son pues, sitiales para estos instrumentos colosales.

Otra cosa que permite imaginar la forma en que se conjugaron las prácticas musicales y la oración en el coro alto y bajo, es la ubicación de los órganos tubulares. Uno de los órganos del templo de Santa Rosa de Viterbo fue construido por Ignacio Mariano de las Casas en 1759 (ver Imagen 27), dos años después de terminado de construirse el templo, como se mencionaba anteriormente. En algún tiempo la posición que ocupó dentro del espacio fue de frente a la celosía, en medio del coro, con el teclado dando de frente al altar y la espalda del órgano hacia el retablo que está al fondo del cuarto.⁷⁶¹ No se sabe si este fue siempre su lugar o en qué momento se movió, sin embargo, algunos expertos determinaron que, por razones de acústica, la posición debía haber sido la que ocupa actualmente: sobre la pared que queda a mano izquierda viendo de frente el altar y la celosía.⁷⁶² Sin embargo, no hay indicios en los muros que indiquen alguna marca del mueble, como sí la hay en el coro alto.

⁷⁵⁷ SEDUE, *Voces del Arte*, 18.

⁷⁵⁸ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 132-133.

⁷⁵⁹ SEDUE, *Voces del Arte*, 18, 23-24.

⁷⁶⁰ El otro arquitecto fue Francisco Martínez Gudiño. En Mina Ramírez Montes, *Querétaro en 1743. Informe presentado al rey por el corregidor Esteban Gómez de Acosta* (Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Archivo Histórico del Estado, 1997), 162.

⁷⁶¹ Existen dos fotografías en donde se puede apreciar la ubicación del órgano al centro del coro como en: De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 179, y Díaz Miramontes, “Templo de Santa Rosa de Viterbo”, 59.

⁷⁶² Díaz Miramontes, “Templo de Santa Rosa de Viterbo”, 59.



Imagen 27. Detalle del teclado del órgano tubular del coro bajo.⁷⁶³

El órgano que debió haber estado arriba no logró sobrevivir en las condiciones que el de De las Casas. Tan sólo queda la carcasa donde se situaba el teclado y registros. Tampoco se conoce el autor ya que no se han encontrado rastros de firma o documentación que lo avale, pero se estima que también dató del siglo XVIII⁷⁶⁴ y, según los encargados de realizar el catálogo de órganos *Voces del arte*, que su constructor fue igualmente Mariano de las Casas. Ellos también opinaron que es probable que los fragmentos de un retablo resguardados en el coro alto debieron pertenecer a la fachada superior del órgano de este sitio, es decir, donde yacían los tubos.⁷⁶⁵ Su ubicación habría sido en el muro izquierdo viendo de frente el altar,

⁷⁶³ Mireya del Carmen Gaytán Arias, Detalle del teclado del órgano tubular del coro bajo del templo de Santa Rosa de Viterbo, 08 de marzo de 2022.

⁷⁶⁴ Díaz Miramontes, “Templo de Santa Rosa de Viterbo”, 114.

⁷⁶⁵ SEDUE, *Voces del Arte*, 429.

nuevamente, con la diferencia, como se adelantaba, de que de este lado se encuentra un hueco en la pared, donde probablemente, habría estado empotrado. (La carcasa, hueco y posible fachada superior del órgano pueden verse en el Anexo 4: Santa Rosa, Imagen 38, 42 y 43, respectivamente).

El tener dos órganos, uno en cada coro, habría posibilitado que se reunieran indistintamente en uno u otro para cantar y tocar en sus servicios o, incluso, hacer las entonaciones de forma antifonal (pregunta, respuesta). Posiblemente en el colegio de Santa Rosa de Viterbo, las religiosas habrían tenido mayor libertad de moverse en el espacio y actuar en uno u otro sitio.

Aparentemente, existe un consenso sobre lo que ocurría en cada coro, teniendo que en el alto se hacía el Oficio Divino, mientras que, en el bajo, asistían a la Misa conventual o colegial.⁷⁶⁶ Sin embargo, también se especula sobre la posible designación de espacios dependiendo del rango de las religiosas o mujeres congregadas. Así, un documento del siglo XVI proyectaba las intenciones que se tenían sobre la ocupación de los coros de un hipotético primer convento femenino en la Ciudad de México: el coro alto para las mestizas y el bajo para las hijas de los naturales.⁷⁶⁷ Por otro lado, Mina Ramírez propone que es probable que, en el convento de clarisas queretanas, en el alto se mantuvieran las profesas y en el bajo, las novicias, aunque de esto no hay indicación en las *Constituciones*.⁷⁶⁸ Aunque, considerando que hubo un tiempo en que religiosas de velo negro y coro fueron más de 100 en este cenobio, podría considerarse la posibilidad de que se distribuyeran como mejor consideraran para su comodidad.

⁷⁶⁶ De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 11. Rosalva Loreto, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII* (México: El Colegio de México, 2000), 105. También lo sugirió fray José Valadó y Serra. Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 87.

⁷⁶⁷ Francisco González de Cosío, “Petición de los obispos de la Nueva España. México, diciembre 4 de 1537”, en *Un censualario mexicano del siglo XVI. Versión paleográfica, prólogo y notas de Francisco González de Cosío*, Editado por Francisco González de Cosío (México: Ediciones del Frente de Afiración Hispanista, 1973), 63. Mencionado en: Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España*, 82. Esta petición desembocaría en la fundación del primer convento femenino de La Concepción.

⁷⁶⁸ Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 158.

De cualquier forma, otro escenario viable podría haber sido determinado por otro tipo de acontecimientos, como el propio estado estructural de los coros o accidentes que hubieran hecho perdedizo alguno de los instrumentos, como sucedió en Santa Clara durante el siglo XVIII, pero esta situación se detallará más adelante.

Las fuentes encontradas hasta ahora no permiten asegurar que las fundadoras del convento de clarisas en Querétaro trajeran consigo algún instrumento musical que sirviera como acompañamiento en su servicio de oración. Probablemente habrían tenido qué comprar —o alguien prestar— primero, algún instrumento de tecla que les permitiera acompañar los rezos del Oficio Divino. Tal vez algún órgano portátil,⁷⁶⁹ clavecín o clavicordio. También se podría pensar en la posibilidad de que se utilizaran otros instrumentos musicales más porque, precisamente en la crónica que narra el traslado de las monjas clarisas a su convento definitivo, se habla de que estuvieran preparadas en el coro con “todo género de instrumentos”⁷⁷⁰ para la celebración del acontecimiento con la primera misa en su nuevo templo. Sea cierto o no que estuviera integrado ya algún ensamble musical, el que se haya hecho mención dentro del testimonio narrado por fray Isidro Félix en la primera mitad del siglo XVIII, habla de que, al menos, la imagen de las monjas cantoras y ejecutantes de algún instrumento era algo que se esperaba de ellas.

Aun dicho esto, no se debe dejar de mencionar que existe la posibilidad de que por “instrumentos”, fray Isidro estuviera haciendo referencia a cualquier otro tipo de “instrumentos” y no necesariamente musicales. Sin embargo, considerando las distintas acepciones de esta palabra en el Diccionario de Autoridades, se tiene por útil el primero y último de los significados, siendo el uno: “[...] qualquiera cosa de que se valen, o sirve para hacer otra [...]” y el último: “[...] en la Música qualquier máchina o artificio hecho y dispuesto para causar armonía [...]”.⁷⁷¹

⁷⁶⁹ Como, por ejemplo, el órgano portátil encontrado en el Convento de San Juan Bautista en Coixtlahuaca, Oaxaca. Ver SEDUE, *Voces del Arte*, 76-77.

⁷⁷⁰ Félix de Espinosa, *Crónica de la Provincia Franciscana*, 438.

⁷⁷¹ “Instrumento”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

Sobre la primera acepción, tendríamos que pensar en los objetos que son útiles en la celebración de una Misa. Consultando varios inventarios pertenecientes al convento de Santa Clara, se puede hacer una idea del tipo de cosas que había en cada espacio, como en los coros del templo, la sacristía o las varias capillas con las que se contaba en el claustro.⁷⁷² Sin embargo, los únicos instrumentos utilizados directamente durante la celebración de la Misa eran los custodiados por la sacristana, ubicados en la sacristía.

La monja que ocupaba dicho cargo tenía como obligación llevar el inventario de los “ornamentos y ropa blanca”⁷⁷³, así como las peanas, custodias, copones, cálices, vinagreras, vasos, ostiarios, relicarios, ampolleta con santo óleo, incensario, entre otros instrumentos usados en la celebración de la Misa.⁷⁷⁴ Debía cuidar, además, dejar preparado al sacristán todo lo necesario desde muy temprano en la mañana para que esa obligación de su trabajo no le impidiera acudir con puntualidad al coro a realizar el Oficio Divino.⁷⁷⁵ Dicho esto, hay más razones para creer que fray Isidro hablara de instrumentos musicales, teniendo en cuenta que su crónica fue escrita un siglo después de los hechos narrados; siendo, por tanto, una representación de lo que se esperaba que hicieran las religiosas en el siglo XVIII.

Regresando a los instrumentos musicales, uno de los hechos que habla sobre la relevancia o necesidad de tener un instrumento como estos dentro del convento de Santa Clara que les permitiera acompañarse en sus cantos y oraciones es que, una vez cambiadas, pasaron sólo siete años para que buscaran comprar un órgano tubular. Así consta en las actas del convento, donde Bernabé de Vejl, mayordomo de este, pagó 100 pesos a cuenta del instrumento en 1640.⁷⁷⁶ Por otro lado, si consideramos que las primeras monjas vivieron 26 años en su primera morada, no es difícil imaginar que durante ese tiempo hubieran tenido entre sus

⁷⁷² AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios. Se revisaron 18 diferentes, entre ellos los de: “Ntra. Sra. del Coro Alto”, “Ornamentos y alhajas”, “Noviciado”, “Sacristía”, “Capilla de San Juan Evangelista”, “Capillas e imágenes”, “Capilla de Jesús del Santo Sepulcro”, “Tercera Orden” y “Capilla de Ntra. Sra. del Destierro”.

⁷⁷³ Merinero, *Constituciones Generales*, 94v.

⁷⁷⁴ AHPFM, “Memoria y razón de lo que hay en la Sacristía de este Real Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro en este año de 1781”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 4, f. 1r.

⁷⁷⁵ Merinero, *Constituciones Generales*, f. 95r.

⁷⁷⁶ AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Libros de cuentas, C. 2, Núm. 8, f. 173r, 1640.

manos algún instrumento que les ayudara en sus prácticas devocionales. De cualquier forma, si los hubo o no en los primeros años de su fundación, no llegó el rastro a nuestros días.

En 1723 se mandó a hacer un nuevo órgano, mismo que fue estrenado un año después.⁷⁷⁷ Fue comisionado Felipe de Izaguirre, de quien no hay más datos, para tal hazaña. Dicho instrumento se solicitó “con cinco costillas de fachada, tres fuelles de marca a lo moderno, un teclado de hueso y ébano de 42 [teclas, probablemente]”⁷⁷⁸. Durante los siguientes años, se le hicieron composturas. En 1728, se le repusieron algunas flautas (tubos cuyo sistema para emitir sonido era igual al de la flauta de pico, haciendo que tuviera un timbre similar)⁷⁷⁹ por concepto de 152 pesos, continuando los aderezos por la próxima década.⁷⁸⁰ Según hacía memoria Valadó, por este tiempo el Convento contaba con dos órganos, probablemente el construido en 1640 y el realizado por Izaguirre, siendo el órgano chico (difícil saber a cuál de los dos se refería) situado en el coro bajo.⁷⁸¹

Sin embargo, las clarisas pudieron utilizar ambos instrumentos por poco más de tres décadas puesto que, en 1755, como se advertía líneas arriba, el coro bajo fue escenario de un incendio provocado por el descuido de una de las coristas. La crónica de los hechos no menciona mayores detalles, por lo que no se sabe si el fuego del cirial que se extendió sobre los algodones que adornaban un Nacimiento⁷⁸² se ocasionó por causa de una seglara o una

⁷⁷⁷ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 68.

⁷⁷⁸ Se pueden contar en los órganos de Santa Rosa y Carmelitas, 47 y 51 teclas, respectivamente. Ver Imagen 27 y 45. La definición de “costillas” que aparece en el Diccionario de Autoridades no guarda relación con lo musical, sin embargo, es posible que este hubiera sido el término utilizado para hacer referencia a las “calles”. Los órganos tubulares se leen como los retablos, teniendo “cuerpos” y “calles”. Tienen dos cuerpos: la parte inferior donde está el registro y el teclado, y la superior, donde descansan los tubos. Las calles son las secciones que se pueden leer de forma vertical. Ejemplo de cómo debió verse el órgano descrito construido por Izaguirre con “cinco costillas” puede observarse en la Imagen 45. Los fuelles, situados en el interior del instrumento, se encargaban de “[...] recoger viento y volverle a dar [...]” a los tubos para producir su sonido. “Fuelle”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732)”. <https://apps2.rae.es/DA.html> Se aprecian los fuelles internos del órgano de Carmelitas en Imagen 46. Un agradecimiento especial a la Mtra. en Arte Lucila Martínez por la explicación sobre la lectura de fachadas de órganos tubulares.

⁷⁷⁹ “Órgano”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1122.

⁷⁸⁰ Archivo Histórico del Estado de Querétaro (en adelante AHEQ), Notario Diego Antonio de la Parra, ff. 24-25. AHPFM, Fondo Santa Clara, Libro de cuentas, f. 169, 1728. Documentos citados en Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 244.

⁷⁸¹ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 68.

⁷⁸² Existe la descripción de un Nacimiento de la época realizada por las colegialas carmelitas en su Libro de Inventario donde se puede llegar a imaginar uno como hoy todavía se ponen y ven todos los diciembre. El que

monja, ni cómo comenzó tal situación. Lo que sí se conoce es que el fuego se descontroló y puso en peligro la seguridad de las religiosas, no teniendo más remedio que el dejar pasar gente externa para poder a ahogar las llamas. No se sabe con precisión el día en que ocurrió tal evento, pero, dado que se habla de un Nacimiento, se puede imaginar que sería en diciembre. La abadesa solicitó de inmediato se comenzara con las composturas necesarias, mismas que continuaron hasta abril del siguiente año, cuando se concluyeron los arreglos. Mientras tanto, se supone, las Misas se celebraron dentro de la clausura, en la capilla de Nuestra Señora de Zapopan, o probablemente, algunas de las veces también, desde el coro alto.⁷⁸³

Tras el incendio, se perdieron los órganos, o al menos uno de ellos (el que decía Valadó, estaba en el coro bajo), por lo que tan sólo dos años después, se comisionó al maestro Ignacio Mariano de las Casas para que les construyera uno nuevo. Este órgano habría costado, según la escritura de contrato, la cantidad de 3,200 pesos, debiendo tener las mismas “calidades y condiciones [...] según el ejemplo que [hubo] [...] para la fábrica de[l] [...] órgano [...] que se halla en la Iglesia del señor San Francisco”. El maestro contaba con un año para concluir el instrumento e instalarlo en el coro.⁷⁸⁴ Por la posición en que hoy se encuentra la caja del órgano, se sabe que el lugar destinado fue el coro alto; quién sabe si por evitar que se repitiera el siniestro y asegurarse de mantenerlo a salvo.

Como ya se adelantaba, el órgano del templo de Capuchinas (y que aún pervive), habría sido inaugurado en diciembre de 1800.⁷⁸⁵ Sin embargo, no hay mayor detalle sobre el constructor, procedencia o de dónde se obtuvo dicha información. Caso similar es el órgano

ellas tenían fue regalado por un religioso del convento de La Merced de la Ciudad de México y tenía: “sus imágenes correspondientes a el nicho en que se cubren todo el año, que sirve de portal, su camita de cuentas de cristal, de además de plata de dichas imágenes. Sus tres reyes, flores y otras curiosidades para su adorno”. AHDQ, “Memoria de las alhajas que quedaron nuevas y renovadas o mejoradas en los tres años y meses anteriores que gobernó este Colegio la hermana María Josefa de Santa Teresa”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 4, Libro de Inventario de los bienes pertenecientes a el Colegio Beaterio de Señor San José de Gracia de Carmelitas descalzas de esta Ciudad de Santiago de Querétaro, en 1786, f. 51.

⁷⁸³ Ramírez Montes, *Tiempo y vida*, 87.

⁷⁸⁴ AHEQ, “Escritura de contrato. Ignacio de las Casas, maestro y artífice de hacer órganos, se compromete a hacer uno en el templo de Santa Clara”, Not. Antonio Miguel de Aguilar, 1757-1759, fs. 95v-80. Transcrito en Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*, 246-248.

⁷⁸⁵ Frías, *Leyendas y Tradiciones Queretanas I*, 308.

tubular del templo de Carmelitas. De este no se pudo encontrar algún documento que avalara fecha alguna o que sugiera algo más. Sin embargo, es muy probable, dada su fachada, que el instrumento sea de entrada el siglo XIX, puesto que dista del estilo barroco encontrado en los de Santa Rosa y Santa Clara. (Ver Anexo 4: Carmelitas, Imagen 44 y 45). Sin embargo, anterior a este órgano contaban, al menos, con uno “pequeño”. Así consta en el Libro Inventario del Colegio.⁷⁸⁶

En cuanto a los demás instrumentos que aparecen en las dotaciones de las distintas obras musicales, es difícil asegurar que hubiera religiosa alguna que los tocara por falta de pruebas escritas. Para el caso de las organistas hubo constancia en distintas fuentes que las mencionaban, así como a las cantoras, pero no se encontró nada que sugiriera que hubo alguna otra que tocaba otro instrumento (salvo la arpista Lugarda, del colegio de Santa Rosa). Sin embargo, de ser interpretadas las obras omitiendo los instrumentos que no se tuvieran, habrían sonado incompletas o vacías; no lucirían y no habrían cumplido el cometido de solemnizar las celebraciones, porque debe recordarse que la música era una añadidura, un adorno, un lujo. Por esta razón, es probable que se hubieren contratado músicos externos. Los instrumentos y dotación vocal que aparecen a lo largo de los 100 primeros expedientes se muestran en el siguiente cuadro:

Instrumento/ Voz	Expediente
Voces	
Soprano	1, 3, 4, 8, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 78, 79, 82, 84, 86, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100

⁷⁸⁶ AHDQ, “Memoria de las alhajas que quedaron nuevas y renovadas o mejoradas en los tres años y meses anteriores que gobernó este Colegio la hermana María Josefa de Santa Teresa”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 4, Libro de Inventario de los bienes pertenecientes a el Colegio Beaterio de Señor San José de Gracia de Carmelitas descalzas de esta Ciudad de Santiago de Querétaro, en 1775, f. 47. En la primera capilla que tuvieron las carmelitas y que se encuentra justo atrás del altar del templo actual alberga un armonio, que es un tipo de órgano que en vez de utilizar tubos que se hacen sonar como flautas utiliza lengüetas libres para cada nota (como las armónicas, acordeones, bandoneones, concertinas, etc.). Desde 1780 se empezaron a hacer experimentos con este tipo de funcionamiento pero, hasta 1840 se acuñó el término y patentó el instrumento. “Armonio”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 106-107.

Contralto	14, 16, 19, 26, 27, 29, 30, 39, 40, 43, 46, 51, 52, 54, 55, 56, 63, 64, 76, 78, 79, 85, 86, 93, 97, 99
Tenor alto	14, 97, 98
Tenor	4, 7, 15, 16, 30, 39, 40, 44, 45, 51, 54, 55, 56, 66, 78, 79, 81, 86, 93, 95, 97, 100
Tenor bajete	2, 27, 73, 93
Bajo	4, 5, 16, 20, 30, 40, 45, 51, 52, 54, 56, 63, 77, 78, 79, 81, 97
Instrumentos de tecla	
Órgano	4, 9, 14, 20, 32, 38, 46, 49, 73, 80, 86
Teclado (sin especificar/ sin bajo cifrado)	8, 10, 11, 13, 22, 25, 28, 43, 44, 48, 50, 56, 60, 66, 68, 75, 94
Teclado (bajo cifrado)	3, 12, 17, 19, 35, 57, 58, 62, 67, 84, 87, 93, 100
Bajete (bajo sin cifrado)	3, 17, 45, 47, 72, 93, 97
Fortepiano/ Clave	18, 23, 24, 34, 36, 41, 59, 61, 88, 89, 90, 91, 92
Instrumentos seculares	
Violín	1, 2, 3, 4, 6, 37, 45, 47, 54, 83, 93, 97, 98
Viola	47, 97, 98
Violoncello	98
Contrabajo	3, 47, 98
Flauta	98
Clarinete	97, 98
Oboe	4, 45
Corno inglés	30
Trompa	37, 45, 47, 80, 93, 97
Trombón	98

Cuadro 20. Dotación instrumental de las obras musicales encontradas en Santa Clara por expediente.⁷⁸⁷

⁷⁸⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 1-100.

Por último, aunque no precisamente eran instrumentos que se tocaban dentro de los cenobios y/o por estas mujeres religiosas, por ser parte de lo también encontrado, relativo a la música y en especial, a los instrumentos, se hará breve mención de los utilizados por los músicos itinerantes que acompañaban las verbenas. Como se adelantó en el apartado III.1.4, algunas de las festividades eran merecedoras de una gran celebración, para lo cual contrataban a más músicos. Los instrumentos que tocaban y acompañaban a los cohetes en estas grandes celebraciones, eran las chirimías, el pito y la caja, llamado también tambor.⁷⁸⁸

La chirimía es un instrumento de forma cónica y de doble lengüeta (necesita dos cañas colocadas una frente a otra que se ponen en la boca para que, al soplar, emita sonido), parecido, en este sentido, al oboe. Es un instrumento muy antiguo y tiene la particularidad de que ha acompañado las festividades “al exterior” en muchas culturas,⁷⁸⁹ y a lo largo de los siglos.⁷⁹⁰ El pito es una especie de flauta. Según el Diccionario de Autoridades, con este nombre se conocían a dos distintos tipos de aerófonos: una flauta pequeña, parecida a un silbato, o una flautilla capacitada para contener agua que, al hacerle sonar, imitaba el canto o gorgojeo de los pájaros.⁷⁹¹ Lo más seguro es que por “pito” se refirieran a la primera acepción, pues es también hoy común ver personas en las calles o en ciertas fiestas tocando el tambor y alguna flauta, conocidos como pífano y tamboril. Esta práctica se remonta a la Edad Media y es una costumbre que se extendió en muchas latitudes.⁷⁹²

⁷⁸⁸ “Caxa”: “Se llama al tambien al tambor, especialmente entre los soldados. [...]”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo II (1729)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁷⁸⁹ “Caramillo” o chirimía. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 295.

⁷⁹⁰ Hoy todavía se utiliza en muchas festividades. Tarcicio Viajes y Recuerdos MS, “Chirimía, historia viva de México”, video de YouTube, 02:36, publicado el 09 de mayo de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Oj8RIJwZxo>

⁷⁹¹ “Pito”. Consultado en Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo V (1737)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>

⁷⁹² “Pífano y tamboril”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1191. Al respecto, existe un libro sobre la tradición en Cadereyta de Montes, Querétaro: Eduardo Solorio Santiago y Jesús Mendoza Muñoz, *Los Pifaneros de Santa María Magdalena, música y tradición de Cadereyta. Serie Fotográfica Vol. II* (Cadereyta: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2010). En este video, una demostración. Tristain2009, “Horacio Franco- Lienzos de Viento II”, video de YouTube, 01:53, publicado el 30 de septiembre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=XJ75OtTTH-I>

CONCLUSIONES

La música, en efecto, llegó a considerarse un bienpreciado dentro de los ritos litúrgicos. Esto pudo verse a lo largo del texto en acciones tales como la adquisición de instrumentos, como los órganos tubulares y clavecines, así como con la permisión de ingreso de las seculares músicos, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque las fuentes no son muy claras con las denominaciones para estas mujeres, llamándoles precisamente “seculares”, también se utilizaron algunas otras, como “cantoras”, “organista” o “donadas”. Esto se traduce en que no ha sido posible saber con completa certeza si entraban como mujeres seculares, sin hábito, o les daban el velo blanco (legas o donadas). De cualquier forma, este acto significa mucho, ya que, en teoría y como decían sus *Constituciones*, las religiosas profesas con velo negro debían solventar la parte del canto cuando la situación lo requiera, pues era parte de su oficio, además de que sus mismos decretos prohibían la entrada a cualquiera que no fuera monja de coro, es decir, de velo negro.

Las indicaciones expresas en el IV Concilio Provincial Mexicano sobre la forma de hacer música en los cenobios femeninos no tuvieron mayor repercusión, o al menos, eso se observa en el caso queretano, de acuerdo con las fuentes encontradas. Esto se afirma debido a varias acciones. La primera, que, aunque llegó el tiempo en que expulsaron tanto a las niñas educandas como a las criadas del convento de Santa Clara (1774), siendo muy claros en cuanto a las consideraciones de quiénes, cómo y qué debían hacer para quedarse (prácticamente debían ser apoyo a las labores del aseo), no se menciona nada sobre las cantoras o músicos seculares.

Esto iría en contra del párrafo dentro del Concilio que prohíbe la entrada a mujeres a los coros de cualquier iglesia, entendiendo, claro, que hacían referencia a las mujeres no religiosas, no profesas. Sin embargo, como se vio en el texto, se permitió el ingreso de más cantoras e incluso, una “niña” organista en 1782, siendo que, tanto la Santa Sede como el rey, revisaron nuevamente las prohibiciones de entrada y determinaron, hasta 1795-1799 que se volvieran a admitir niñas seglares, aunque, para su educación.

Sobre la prohibición del canto figurado, tal parece que no fue algo que se siguiera, puesto que, como se ha podido observar, tan sólo considerando la música sacra (de la liturgia) son mayoría las obras en dicho estilo. Resalta, además, el hecho de que algunas de las copias de las Misas tuvieran dos juegos: uno visiblemente más viejo que el otro, con caligrafía y papel del siglo XIX. Esto podría indicar la permanencia de cierto tipo de repertorio y concuerda con las opiniones que Valadó dejó, donde instaba a volver al canto llano, situación que expresó precisamente en el siglo XIX.

Es llamativo que no se pudiera haber encontrado algún libro de coro con canto gregoriano sabiéndose perteneciente a ninguna de las instituciones estudiadas. En cambio, sí para los frailes franciscanos de Querétaro y los carmelitas de Celaya. Sobre esto, sólo hay un punto dentro del IV CPM que sí puede llegarse a considerar como que fue efectivo: que sólo se admitirían sin pago de dote a las mujeres que supieran canto llano. Esto se puede suponer considerando los comentarios, también emitidos por Valadó, sobre que era un saber cada vez menos encontrado, sumado a que no se pudieron encontrar más religiosas profesas después de 1761 (debiéndose tomar en cuenta que el convento de Santa Clara tampoco tuvo muchas profesas por este motivo; y que entre las dos últimas veces que ocurrió pasaron más de diez años).

Sobre el destierro de los instrumentos “del siglo” tampoco hay suficientes razones para creer que sí se hizo. En primer lugar, por las dotaciones de las obras, que no solo se compusieron para voz y órgano. No obstante, se puede pensar que no necesariamente habrían sido todas tocadas y escuchadas (es decir, más bien como un elemento adicional en su archivo musical), se puede llegar a considerar debido a que algunas de ellas tienen rastros de uso (manchas que acusan que constantes vueltas de hojas a las páginas). No sólo eso, sino que algunas más, dejaron constancia del uso al hallarse los nombres de varias mujeres. Y aunque todos estos ejemplos fueron encontrados en las partes vocales, varias de estas obras tenían una dotación adicional a las voces. Es decir, que de haberse cantado alguna composición sin las otras partes musicales (sin violines, por ejemplo), podría haber sonado incompleta o vacía.

Debe considerarse también que este tipo de obras musicales con grandes dotaciones instrumentales no se tocaban a menudo, era para días muy especiales en el calendario. Es por esto que es posible suponer que podrían haber contratado músicos externos que hicieran esas partes (a un violinista, por ejemplo). Sin embargo, los libros de cuentas no son claros. Sí se menciona que se contrataban externos, pero éstos eran músicos itinerantes que interpretaban afuera del templo, en la fiesta, con los fuegos artificiales, con su tambor, pífano y chirimías. La otra de las menciones que podrían sugerir la contratación externa, aunque no es nada claro, son los gastos que se llegaban a hacer por “música”. Esto es muy ambiguo y puede creerse que, además de músicos, pueda referirse incluso a música escrita (partituras).

Otra cuestión importante al respecto de los instrumentos seculares es que se extendió el uso del clavecín. Pero, aparentemente, no fue solamente por el proceso de secularización devenido de las influencias musicales y no musicales externas, sino por las mismas regulaciones que hacía la Iglesia para mantener la solemnidad de las celebraciones del Triduo Pascual. Aunque no se encontró un documento que relacionara directamente esta prohibición con las prácticas musicales en Querétaro, se encontró con que se empezó a utilizar el clavecín para acompañar los cantos de las Lamentaciones.

Aunado a esto, se encontró también una cantidad considerable de música escrita para instrumentos de teclado. En algunas sí se expresó claramente que el instrumento en el que se interpretaba (o en el que se concibió tocar la obra) era el órgano, pero en muchas otras más no se indicó nada. Dentro de éstas, algunas muestran elementos muy pianísticos, como el uso de matices (*piano, forte*). Otras más sí tenían escrito en alguna parte de la portada que eran para clave o piano, aunque se desconoce si llegaron a tener un instrumento como el segundo.

En cuanto a si la disputa entre los franciscanos y los clérigos seculares de la Congregación repercutieron en cierta medida a las prácticas musicales, es algo que deberá seguirse indagando. Empezando porque las prácticas musicales se dieron de formas distintas, a través del tiempo y según cada espacio, y esto no consta que haya sido completamente derivado de dicha pugna. A continuación, las reflexiones particulares respecto a esto según cada práctica.

Con relación al proceso de enseñanza-aprendizaje musical, se averiguó que en Santa Clara se enseñó a las religiosas de velo negro, y sólo a algunas niñas educandas, cuando tenían buena voz o disposición de aprender. Sobre Capuchinas, no se encontró nada al respecto. En Santa Rosa, por medio de crónicas de la época, se conoce que llegó a considerarse un templo con una calidad musical considerable, pudiendo suponerse que sí tenían clases, sin embargo, no se pudo encontrar información que ayudara a comprender el proceso de enseñanza-aprendizaje musicales. En Carmelitas, sí lograron incluir dentro de los programas educativos que ofertaban a las niñas de la Ciudad (tanto internas como externas) clases de música. Éstas comenzaron justo después del IV CPM, cuando se mandaron expulsar a las educandas de Santa Clara. Este acto pudiera tal vez interpretarse como una consecuencia de los problemas entre los cleros, sin embargo, es una situación que se lee más como un resultado externo que propiamente local.

En cuanto a la interpretación-escucha, se tuvo que en el colegio de Santa Rosa se cantaban Misas al menos 132 veces al año, en comparación con las clarisas, que apenas juntaban 25. Todo parece indicar que la costumbre por realizar tales cantidades de Misas solemnes fueron una constante a lo largo del siglo XVIII y que lo dispuesto en el IV CPM no aumentó ni disminuyó sendas sumas. Se encontró con que muchas de estas Misas cantadas eran pagadas por bienhechores: algunas veces de forma incidental y otras, como capellanía; en el caso de Santa Clara, algunas eran solventadas por las mismas monjas. Sin embargo, no se encontró evidencia de que algún clérigo (regular o secular) aconsejara o tuviera que ver con la decisión de los pagos que hicieran los fieles para las Misas solemnes.

Sobre la composición queda más difícil saberlo, pues las únicas obras musicales que pudieron rastrearse son las que se han atribuido como pertenencia del convento de Santa Clara. Aunque, suponiendo que el incluir música de “cantos figurados” fuera una forma de resistencia frente a las adecuaciones del IV CPM (promovidas por el clero secular), queda también la posibilidad de que no se tomaran tan en cuenta dichas observaciones por el mismo proceso tan presente y complejo de secularización musical emanado del gusto o tendencias estéticas del momento (la aparición de la ópera).

ANEXOS

1: Cuadro donde se detallan 35 expedientes de las obras encontradas en el Fondo Reservado del AHMAG mencionadas en este texto.

No. de Ficha	Género	Liturgia/ Otros	Título	Autor	Año	Dotación	Observaciones	Origen
1	Secuencia	Misa	De Nuestro Amo (<i>Lauda Sion Salvatorem</i>)	Anónimo	Siglo XVIII	S1, S2, Vln	Secuencia entonada entre el Gradual y el Evangelio, para la celebración del <i>Corpus Christi</i> .	Desconocido
2	Cántico	Visperas	Magnificat	Ignacio de Jerusalem y Stella	Siglo XVIII	CORO 2: Tb. Vln1, Vln2	Texto en latín tomado de Lucas 1: 46-55. También conocido como el cántico de la Virgen María.	Desconocido
3	Cántico	Visperas	Visperas a Dño del Señor Don Ygnacio Jerusalem	Ignacio de Jerusalem y Stella	Siglo XVIII	S1, S2, S2Rip, Vln1, Vln2, Bj, TBc	No se encuentra registrada en los catálogos del MUSICAT, IMSLP y RISM. Contiene: <i>Dixit Dominus</i> , <i>Beatus vir</i> y <i>Magnificat</i> .	Desconocido
8	Técnica		Ejercicios al teclado/ Cuando entraba en triunfo de David el Hijo	Anónimo	Siglo XVIII	Tcl	Escalas de Do mayor y La menor, con sus respectivas digitaciones para escalas de 5 notas (do, sol; la- mi); octava (do-do; la- la); y quincena (3 octavas). En la parte de atrás, hay escrito, en tinta ferrogáfica, cuatro líneas para tiple lro sin título escrito pero comenzando con "Cuando entraba en triunfo de David el Hijo", con armadura de Si bemol mayor, escrito en 6/8. En ese mismo lado de la hoja, está la continuación del ejercicio de escalas (la menor; quincena).	Desconocido
10	Estudio compositivo		Sin título [Ejercicio de composición al teclado]	Anónimo	Desconocido	Tcl	El papel no está gastado, pero fue cortado deliberadamente, ocasionando la pérdida del título de la obra. Por la parte trasera, también puede apreciarse parte de otra obra (igual que la anterior, para teclado). Probablemente se trata de un ejercicio compositivo por la forma en que está escrito: varias tachaduras, disonancias, la conducción de las voces, la estructura armónica y la variedad de ideas musicales inconexas.	Desconocido
11			Canción a Ntro. Amo	R. M. Araujo [Atribuido a sor María Guadalupe de Santa Cecilia y Araujo]	Prob. Siglo XVIII	Tcl	Composición escrita para teclado. En la parte posterior del manuscrito aparece escrito: "Composición de la R. M. Araujo". Esta copia debió ser realizada en el segundo cuarto del siglo XIX, puesto que posee un sello lacrado en seco con la leyenda "Fábrica de Papel de Puebla". El exp. 28 es una copia anterior a este manuscrito.	Santa Clara de Jesús

No. de Ficha	Género	Liturgia/ Otros	Título	Autor	Año	Dotación	Observaciones	Origen
14	Himno	Maitines	<i>Te Deum</i> a 4 voces	Pedro Martínez	Prob. Siglo XVIII	S1, S2, A, Ta, TBc	Hay partes para cada voz (tiple primero, tiple segundo, alto y tenor alto) y una más para órgano (bajo cifrado). Tienen una segunda transcripción las partes de tiple primero y alto (en mejor estado de conservación). Cuatro de ellas se encuentran partidas por la mitad y más tarde fueron unidas. En la página correspondiente al tiple segundo, se puede leer en la parte superior: " <i>Para antes de la misa. Este papel pertenece a Sta. Anna Maria y a Dña. Petra</i> ".	Desconocido
17	Pasión	Misa (Viernes Santo)	<i>Pássio Dómini nostri Iesu Christi secúndum Ioanem</i>	Anónimo	1798	S1, S2, BTcl	Canto de la Pasión sobre el Evangelio según San Juan. En la portada aparece escrito el año 1798 y refiere a la "M. R. M. Anna Ma. M. S. S. José" como vicaria de coro. Según los registros, se trató de sor Ana María Manuela del Señor San José Acevedo.	Santa Clara de Jesús
18	Sonata		Ira Sonata en Sib mayor y 11a Sonata Adagio en Do mayor	Anónimo	Desconocido	Pf	No pudo localizarse en los registros del RISM autoría alguna de esta obra. Está firmada por "María Matanco" y con otra caligrafía "del Convento". María Magdalena de la Purísima Concepción Matanco profesó en Santa Clara en 1840. Se encuentran varios manuscritos de música para piano con su firma. Fue la última abadesa conocida del Convento.	Santa Clara de Jesús
19	Lamentación	Oficio de Tinieblas (Jueves Santo)	<i>Feria V. in coena Domini ad Matutinum</i> . Tres Lecciones que se han de Cantar el Miércoles Santo por la tarde	Anónimo	Desconocido	S1, S2, TBc	Contiene las tres lecturas del Primer Nocturno del Oficio de Tinieblas del Jueves Santo (cantado el miércoles en la noche). Lectura 1: Lam 1:1-5. Lectura 2: Lam 1:6-9. Lectura 3: Lam 1:10-14. El acompañamiento no especifica el instrumento, está escrito para teclado con bajo cifrado. Sin embargo, por lo encontrado en la investigación, el instrumento que hacía este trabajo era el clavecín.	Desconocido
21	Himno	Visperas (Festividad del Sr. San José)	<i>Te, Ioseph [Infesto S Ioseph Confessor]</i>	Anónimo	Desconocido	A	En latín: <i>In cobautem, genuit Ioseph virum Marie ae que natus...</i> Escrita en honor a San José. Escrita en notación cuadrada sobre pentagrama. Letras capitulares al principio de cada estrofa. Combina las estrofas en claves de Do en 3ra y Do en 4ta.	Desconocido
23	Minué y Marcha		Cuatro obras para piano	Anónimo	Desconocido	Pf	Obras breves, aparentemente, escritas para piano. Al pie de página se lee "Del Convento". Las cuatro obras son: 1) 6° <i>Minué</i> . 2) <i>Marcha</i> . 3) 4° <i>Minué</i> . 4) 5° <i>Minué</i> .	Santa Clara de Jesús
24	Andante y Minué		Andante y Minué de quatro manos	Ignace Joseph Pleyel	1815	Pf (4 manos)	Se compone de 2 partes: Minuet y Rondó. La segunda parte está escrita en diferente caligrafía que la primera. Las partes: <i>Largo expresivo</i> y <i>Minuet-Allegro</i> . La caligrafía del Minué es más clara. En la portada se puede leer: "Dedicado a mi Sra. Da. Mariana de Luna y Roxo. Felicitandolos sus días en este presente año de 1815". Al pie de página de la portada "y pasó a el huso de María matanco". (sic.)	Desconocido
28			Canción a Ntro. Amo	R. M. Araujo [Atribuido a sor María Guadalupe de Santa Cecilia y Araujo]	Prob. Siglo XVIII	Vz, Tcl	A diferencia de la copia del Exp. 11, en este se incluye una "voz segunda", lo que sugiere que se trataba de un terceto. Sin embargo, no contiene letra, por lo que podría pensarse también que fuera escrito para violín o algún instrumento melódico.	Santa Clara de Jesús

No. de Ficha	Género	Liturgia/ Otros	Título	Autor	Año	Dotación	Observaciones	Origen
30		Festividad de Ntra. Sra. de los Dolores	Stabat Mater	Anónimo	Desconocido	S1, S2, A, T, B, CorIng.	Obra incompleta, pero se deduce por las indicaciones en las partes encontradas que fue compuesta para cinco voces que además tienen partes solistas. Por el uso del como inglés se infiere también que debió tocarse/componerse a finales del siglo XVIII o principios del XIX.	Desconocido
39			Oye, querido mío	Anónimo	Desconocido	S1, S2, T, A	Escrita en español. La primera estrofa dice: "Oye querido mío, oye mi dueño a un alma que suspira por su alimento, a un alma que suspira por su alimento. Venga mi amado porque sin su presencia siento desmayos".	Desconocido
45	Misa		Misa a 8 voces con violines oboes trompas y bajo	Francesco Durante	Siglo XVIII	CORO 1: S1, T, B. CORO 2: B. Vln1, Ob2, CorFr1, BTcl	Obra escrita en el siglo XVIII por el compositor italiano Durante. La obra tiene diez partecelle de voces. Faltan las partes de 3 voces: Tiple segundo, Alto segundo y Tenor segundo. De las instrumentales, sólo se pueden suponer: Violín segundo, Oboe primero, Trompa segunda.	Desconocido
48	Miserere	Oficio de Tinieblas/ Oficio de difuntos	Miserere de 4 voces y órgano obligado	Felipe Díaz Tirado	Prob. Siglo XIX	Tcl	Contiene en total 12 versos. No hay letra ni parte vocal. La calidad del papel, así como la caligrafía, son indicativos de que probablemente pertenezca a la primera mitad del siglo XIX.	Desconocido
53	Introito	Misa (Festividad de San Ignacio de Loyola)	<i>In nomine Iesu</i> / Ejercicios de entonación	Anónimo	Desconocido	Vz	En la parte externa aparece escrito en notación gregoriana una composición sobre los textos de " <i>In nomine Iesu</i> ", introito para la fiesta de San Ignacio de Loyola (31 de julio). Dentro contiene lo que parecen ejercicios de entonación: inicio de lectura en grados conjuntos, saltos por tercetas, cuartas, quintas, etc. Además de ir variando en la dificultad de las figuras rítmicas utilizadas, empezando por redondas, blancas, negras, corcheas y combinaciones de ellas.	Desconocido
54	Misa		Misa a ocho con violines y clarines	Andrés Algarabel y Arrollo	Desconocido	CORO 1: S, A, T, B. CORO 2: S, A, T, B. Vln1, Vln2	Las secciones de la Misa que contiene son: <i>Kyrie</i> , <i>Gloria</i> y <i>Credo</i> .	Desconocido
56	Himno	Vísperas (Festividad de San Martín de Tours)	<i>Iste confessor Domini coletas</i>	Anónimo	Prob. Siglo XIX	S1, S2, Tcl	Por la caligrafía es muy probable que se trate de una obra (o al menos copia) del siglo XIX. La primera parte está escrita a dos voces y la segunda como solo.	Desconocido
57	Lamentación	Oficio de Tinieblas (Jueves Santo)	Lamentación a voz sola y bajo (<i>Manum suam</i>)	Anónimo	Desconocido	S1, TBc	Obra sobre la Lectura 3 del Primer Nocturno del Oficio de Tinieblas (Maitines) del Jueves Santo. En el título se observa la misma caligrafía hasta "Doña Josefa de", "Masías" fue escrito por otro calígrafo. En el Convento de Santa Clara profesaron varias Josefas, sin embargo, no se pudo localizar alguna de apellido Macías. Por tanto, es difícil saber si se refería a alguien más de quien no quedó constancia por no haber sido "de velo negro" o si se refiere al nombre de quien acompañaba o compuso.	Desconocido

No. de Ficha	Género	Liturgia/ Otros	Título	Autor	Año	Dotación	Observaciones	Origen
58	Lamentación	Oficio de Tinieblas (Sábado de Gloria)	Stabat Mater	Anónimo	1787	S1, TBc	Las partes incluídas son: <i>Canto primo sequentia "Stabat Mater", Primera parte, Canto primo sequentia "Stabat Mater", Tiple, Esa mater fonsa moris, Solo del Bajo, Solo del Tenor, Segunda parte Dúo, Largo, Sancta Mater, Solo del Alto-Andante, Virgo virginum, Solo del Bajo y Tenor tacet-Largo, Cuando corpus mori etur.</i> En buen estado de conservación.	Desconocido
60	Misa	Misa	Credo	Anónimo	Desconocido	Tcl	Composición en borrador de la música para la oración del Credo, posiblemente para órgano y voz.	Desconocido
64		Oficio de difuntos	<i>Requiescat in pace</i>	Anónimo	Desconocido	S1, S2	Únicamente se tienen las líneas melódicas de dos voces, primera y segunda y el título de la obra. Es muy probable que haya sido empleada para los oficios de difuntos. Al no tener letra, se puede suponer que podría haber sido interpretada también por instrumentos o que las cantantes supieran la letra y no necesitaran más que leer la música. Sólo se tiene el inicio que se compone de 12 compases en cada voz.	Desconocido
71		Oficio de difuntos	Llora, gime, padece, suspira y sufre	Anónimo	Desconocido	S1	Contiene dos letras, una superpuesta a la otra. Sólo se encuentra la parte de la primera voz. La letra original dice: "Llora, gime, padece, suspira y sufre: Y que en mortal pesadumbre. Llora, gime, padece, suspira y sufre". La superpuesta: "El llanto lava el pecado. Perdonad, perdonad vos, como Dios".	Desconocido
75	Misa	Misa	Acompañamiento a la misa para los jueves que dio Don Pepe Estrella	José Estrella	Prob. Siglo XIX	Tcl	Se encuentran las partes de <i>Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei</i> . El Fondo Reservado cuenta con otra Misa del mismo autor.	Desconocido
80	Misa	Misa	Misa (de Jerusalem)	Ignacio de Jerusalem y Stella	Siglo XVIII	Org. CorFr	Hasta el momento se desconocen las partes vocales. Únicamente se encuentran las del órgano y el como francés. Las partes de la Misa son: <i>Kyrie, Gloria, Credo y Sanctus</i> .	Desconocido
84	Antífona	Completas	Salve a dúo y bajo de Nta. Sra.	Pedro Martínez	Prob. Siglo XVIII	S2, T	El "Salve" es una antífona entonada al final de Completas.	Desconocido
86	Misa	Misa	Misa a cuatro voces con violines, trompas y bajo	Juan de Chavarría	Desconocido	S1, S2, A, T, Org.	La obra está completa en cuanto a partes, sin embargo, se complementan transcripciones de distintos tiempos (visiblemente unas más viejas que otras por la caligrafía y calidad del papel). Se puede leer la nota de que perteneció al uso de la señorita Ma. Josefa Avañíos y demás.	Probablemente Santa Rosa de Viterbo

No. de Ficha	Género	Liturgia/ Otros	Título	Autor	Año	Dotación	Observaciones	Origen
87	Cántico	Vísperas	Magnificat	Ignacio de Jerusalem y Stella	Siglo XVIII	TBe	Obra incompleta, sólo se encuentra la línea de acompañamiento con bajo cifrado. La tinta utilizada es ferrogálica.	Desconocido
90	Marcha		Tres marchas	Anónimo	Prob. Siglo XIX	Pf	En la parte inferior acusa el manuscrito haber pertenecido a María Susana Guía. No se encontró registro en el RISM sobre un posible autor.	Desconocido
91	Canción	Festividad del Corpus Christi	Canción al Señor Sacramentado	Alejo Guerrero	1853	S, Pf	Texto en español. El compositor obsequió la obra a doña Ana de Canalizo por su cumpleaños. Dentro de este expediente se encontraron dos xilografías, una del beato José de Oriol y otra con un Cristo tendido en el piso cerca de la Columna de la Flagelación.	Desconocido
100	Antífona	Completas	Salve a 3 voces y órgano de Fa menor	Pedro Martínez	Prob. Siglo XVIII	S, T, TBe	Faltan las partes de la tercera voz.	Desconocido
103	Lamentación	Oficio de Tinieblas (Viernes Santo)	<i>Aleph, Ego Vir Videns</i>	Anónimo	Desconocido	S, T, TBe	Obra sobre la Lectura 3 del Primer Nocturno del Oficio de Tinieblas (Maitines) del Viernes Santo: Lam. 3:1.	Desconocido

2: Selección de transcripciones realizadas por la autora sobre algunos manuscritos musicales encontrados en el Fondo Reservado del AHMAG.

Score
Exp. 1

De Ntro. Amo

Lauda Sion Salvatorem
Para la festividad del Corpus Christi

Anónimo
Siglo XVIII
Transc. Mireya Gaytán

System 1 (Measures 6-11):

Soprano 1: Lau - da, Lau - da, La - a - a - a - au - da Si - on Sal - va -

Soprano 2: Lau - da, Lau - da, La - au - da Si - on Sa - al - va -

Violin: (Accompanying melody)

System 2 (Measures 6-11):

S 1: tó - rem Sal - va - tó rem La - u - da, Lau - da, Lau - da

S 2: tó - rem Sal - va - to - rem Lau - da, Lau - da, Lau - da, Lau - da

Vln.: (Accompanying melody)

System 3 (Measures 12-17):

S 1: La - u - da du - cem et pas - tó - rem, e - et pas - to - rem I - in hym - nis e - et

S 2: La - a - au - da du - cem et pas - tó - rem, et pas - to - rem In hym - nis et

Vln.: (Accompanying melody)

18

S 1 cá - á - án - ti - cis. Quan - tum po - tes, quan - tum po - tes Ta - a - a - tu - um au - de:

S 2 cá - án - ti - cis. Quan - tum po - o - tes Ta - a - tum au - de:

Vln. 18

24

S 1 Qui - a ma - jor om - ni lau - de, la - a - a - au - de Ne - e - e - ec la - au - dá - re

S 2 Qui - a ma - jor om - ni lau - de, lau - de Nec la - au - dá - re

Vln. 24

29

S 1 ne - e - e - cla - au - dá - re sú - ú - ú - ú - ffi - cis. Lau - dis La - a - a - a - a - a - au - dis

S 2 nec la - au - dá - re sú - ú - ú - ú - ffi - cis. Lau - dis La - a - au - dis

Vln. 29

35

S 1 the - ma, Lau - dis La - a - a - a - a - a - au - dis the - ma spe - e - e - ciã -

S 2 the - ma, La - a - a - au - dis Lau - dis Lau - dis the - ma spe - e - e - ciã -

Vln. 35

41

S 1 lis Pa - nis vi - vus pa - nis Pa - nis vi - vus et vi - tá - lis Hó - di - e ho - di -

S 2 lis Pa - nis vi - vus pa - nis Pa - nis vi - vus et vi - tá - lis Hó - di - e ho - di -

Vln. 41

47

S 1 e pro - o - pó - ni - tur. Que - em i - in sa - a - cra - æ me - en - sa - a coe - nae Quem in sa -

S 2 e pro - o - pó - ni - tur. Que - em in sa - cræ me - en - sa - a Que - em i - in sa - a -

Vln. 47

53

S 1

cræ men - sa cœ - næ Tu - u-u-u-u-ur - bæ fra - a - a - a - a - trum du -

S 2

cra - æ me - en - sa - a cœ næ Tu - u-u-u-u-ur bæ fra - a - tru - um du -

Vln.

58

S 1

o - dé - næ Da - tum da - tum da - a - a - a - tum non am - bi - gi - tur

S 2

o - dé - næ Da - tum da tum da - tum non am - bi - gi - tur

Vln.

63

S 1

Si - i - it la - a - a - a - a - a - a - a - aus ple - na, sit so - nó - ó - ó - ó - ó - ó - ó -

S 2

Si - it la - a - a - a - a - a - a - a - aus ple - na sit so - nó - ra so - nó - ra so - nó -

Vln.

68

S 1

ó - ó - ó - ra Sit ju - u - u - u - u - cú - ú - ú - ú - ú - ú - ún - da, sit de - có - ra,

S 2

ó - ó - ra Si - it ju - cú - ú - ún - da sit de - có - ra,

Vln.

68

73

S 1

sit de - có - ra Men - tis ju - bi - lá - ti - o me - e - en - tis ju - bi - lá - ti - o.

S 2

sit de - có - ra Men - tis ju - bi - lá - ti - o me - e - en - tis ju - bi - lá - ti - o.

Vln.

73

Lauda, lauda, lauda
Sion Salvatorem Salvatorem
Lauda, lauda, lauda
Lauda ducem et pastorem, et pastorem
In hymnis et canticis.

Quantum potes, quantum potes
Tantum aude:
Quia major omni laude, laude
Nec laudare nec laudare sufficis.

Laudis thema, laudis
Laudis thema specialis
Panis vivus panis
Panis vivus et vitalis
Hodie hodie proponitur

Quem in sacrae mensae cenae
Quem in sacrae mensae cenae
Turbare fratrum duodenae
Datum datum datum non ambigitur

Sit laus plena, sit sonora
Sit jucunda, sit decora, sit decora
Mentis jubilatio mentis jubilatio

Alaba, alaba, alaba
¡Oh Sión! Alaba al Salvador, al Salvador
Alaba, alaba, alaba
Al Rey y Pastor, y Pastor
Con himnos y cánticos.

Alaba cuanto más puedas, cuanto más puedas
y sin descanso;
Porque la mayor alabanza, alabanza
Que se haga no será suficiente.

Alabar, alabar
Alaba sin medida,
Al Pan vivo
Al Pan vivo de Vida,
Al que hoy se celebra

Al Pan que en la mesa de la Santa Cena,
Al Pan que en la mesa de la Santa Cena,
Cristo entregó a los Doce
Reunidos, reunidos, reunidos como hermanos

Que la alabanza sea de todo corazón, sonora,
Gozosa, bella, bella
Con el alma jubilosa, con el alma jubilosa

Score
Exp. 14

Te Deum a 4 voces

Himno de Maitines

Pedro Martinez
Siglo XVIII
Transc. Mireya Gaytán

Solo de Soprano 1:

Soprano 1

Te De-um lau -

Organ

6

S 1

da - a-mus: te Do - mi-num con - fi - te - e-mur: Te ae-ter - num Pa - a-trem, om - ni - i - i - is

Org.

11

Tutti:

S 1

te - e - rra ve - ne - ra - a - tur. Ti - bi om - nes an - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae po - tes -

S 2

Ti - bi om - nes an - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae po - tes -

A 1

Ti - bi om - nes an - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae po - tes -

A 2

Ti - bi om - nes an - ge - li, ti - bi cae - li et u - ni - ver - sae po - tes -

Org.

AHMAG 2022

17

S 1 ta - tes: ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim, in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

S 2 ta - tes: ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim, in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

A 1 ta - tes: ti - bi che - ru - bim et se - ra - phim, in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

A 2 ta - tes: ti - bi che - e - ru - bim e - e - et se - e - ra - phim, in - ce - ssa - bi - li vo - ce pro - cla - mant:

Org.

23

S 1 Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

S 2 Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

A 1 Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

A 2 Sa - anc - tus, Sa - anc - tus, Sa - anc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

Org.

Te Deum a 4 voces

3

The musical score is for a four-voice setting of the Te Deum. It features four vocal parts: Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto 1 (A 1), and Alto 2 (A 2), along with an Organ (Org.) part. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin and Spanish. The organ part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

S 1
te - rra ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu - ae glo - ri - ae tuae.

S 2
te - rra ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu - ae glo - ri - ae tuae.

A 1
te - rra ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu - ae tu - u - ae.

A 2
te - rra ma - ies - ta - tis glo - ri - ae tu - ae tu - u - u - ae.

Org.

Solo de Soprano 1:

Te Deum laudamus;
te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem,
omnis terra veneratur.

Tutti:

Tibi omnes angeli,
tibi caeli et universae potestates:
tibi cherubim et seraphim,
incessabili voce proclamant:

Verso 1:

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
maiestatis gloriae tuae.

Verso 2:

Te gloriosus Apostolorum chorus,
te prophetarum laudabilis numerus,

Verso 3:

te martyrum candidatus laudat exercitus,
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,

Verso 4:

Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.
In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

Solo de Soprano 1:

A ti, oh Dios, te alabamos,
a ti, Señor, te reconocemos.
A ti, eterno Padre,
te venera toda la creación.

Tutti:

Los ángeles todos, los cielos
y todas las potestades te honran.
Los querubines y serafines
te cantan sin cesar:

Verso 1:

Santo, Santo, Santo es el Señor,
Dios de los ejércitos.
Los cielos y la tierra
están llenos de la majestad de tu gloria.

Verso 2:

A ti te ensalza el glorioso coro de los apóstoles,
la multitud admirable de los profetas,

Verso 3:

el blanco ejército de los mártires,
A ti la Iglesia santa,
extendida por toda la tierra, te aclama:

Verso 4:

Ten piedad de nosotros, Señor,
Ten piedad de nosotros.
En ti, Señor, confíe,
No me veré defraudado para siempre.

Score
Exp. 17

Pássio Dómini nostri Iesu Christi
secúndum Ioanem
Feria Sexta in Parascevel

Anónimo
Transc. Mireya Gaytán

1 **Largo**

Soprano 1
Pá - ssi - o Pá - ssi - o Dó - mi - ni no - o - os - tri le - su

Soprano 2
Pá - ssi - o Pá - ssi - o Dó - mi - ni no - o - os - tri le - su

Organ

2

S 1
Chris - ti Se - cún - dum lo - o - a - a - nem. le - sum Na - za -

S 2
Chris - ti Se - cún - dum lo - o - a - a - nem. le - sum Na - za -

Org.

3

S 1
re - e - e - e - e - num. le - sum Na - za - re - e - e - e -

S 2
re - e - e - e - e - num. le - sum Na - za - re - e - e - e -

Org.

④ Despacio

S 1 ²² e - num. Nu - um - quid et tu ex dis - ci - pu - lis es hó -

S 2 ²² e - num.

Org. ²²

S 1 ³⁰ ó - mi - i - ni - is ti - us? hó - mi - i - ni - is i - i - i - i - is - ti -

S 2 ³⁰

Org. ³⁰

⑤ Despacio

S 1 ³⁸ us? Nu - u - um - quid et tu ex dis - ci - pu - lis e - ius es?

S 2 ³⁸

Org. ³⁸

47 **6** Tempo primo

S 1 et tu ex dis - ci - i - pu - lis e - e - e - ius es? Si non

S 2 Si non

Org.

53

S 1 es - set hic ma - le - fac - tor, non ti - bi tra - di - dis -

S 2 es - set hic ma - le - fac - tor, non ti - bi tra - di - dis -

Org.

63 **7**

S 1 se - mus e - um. No - bis non li - cet

S 2 se - mus e - e - um. No - bis non li - cet

Org.

71 8

S 1 in - ter - fi - ce - re que - em - quam, Non hunc sed

S 2 in - ter - fi - i - ce - re que - em - quam, Non hunc sed

Org.

79 9

S 1 Ba - ra - a - a - bbam, A - ve, rex, A - ve

S 2 Ba - ra - a - a - bbam, A - ve, rex, A - ve

Org.

87 10

S 1 rex, Iu - dae - o - o - rum! Cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

S 2 rex, Iu - dae - o - o - rum! Cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

Org.

11

95

S 1

cru - ci - fi - ge - e - e - e - e - e! Nos le - gem ha - be -

S 2

cru - ci - fi - ge - e - e - e - e - e! Nos le - gem ha - be -

Org.

103

S 1

mus, e - et se - cun - dum le - gem de - e - bet mo - ri,

S 2

mus, e - et se - cun - dum le - gem de - e - bet mo - ri,

Org.

112

S 1

qui - a Fi - li - um De - e - i se fe - e - e - e - cit.

S 2

qui - a Fi - li - um De - e - i se fe - e - e - e - cit.

Org.

12

S 1 Si hunc di - mi - ttis, non es a - mi - cus Cae - sa - ris!

S 2 Si hunc di - mi - ttis, non es a - mi - cus Cae - sa - ris!

Org.

128

S 1 Om - nis, e nim, qui - i se re - gem fa - cit, con - tra -

S 2 Om - nis, e nim, qui - i se re - gem fa - cit, con - tra -

Org.

136

13

S 1 di - cit Cae - sa - ri. To - lle, to - lle, to - lle, cru - ci -

S 2 di - cit Cae - sa - ri. To - lle, to - lle, to - lle,

Org.

144

14

S 1

fi - ge - e - e - e - e - um! Non ha - be - mus re - gem, ni -

S 2

cru - ci - fi - ge - e - e - e - um. Non ha - be - mus re - gem, ni -

Org.

152

15

S 1

i - si Cae - e - e - sa - rem. No - li scri - be - re, no - li

S 2

i - si Cae - e - e - sa - rem. no - li

Org.

160

S 1

scri - be - re: Rex lu - dae - o - rum, sed qui - a: Ip - se

S 2

scri - be - re: Rex lu - dae - o - rum, sed qui - a: Ip - se

Org.

168

16

S 1

dix - it: "Rex sum lu - dae - e - o - rum. Non scin - da - mus.

S 2

dix - it: "Rex sum lu - dae - e - o - o - rum. Non scin - da - mus.

Org.

176

S 1

e - am, sed sor - ti - a - mur sed sor - ti - a -

S 2

e - am, sed sor - ti - a - mur sed sor - ti - a -

Org.

184

S 1

mur de i - lla, cu - ius sit,

S 2

mur de i - lla, cu - ius sit,

Org.

Exp. 23

4º Minuet

Anónimo

Transc. Mireya Gaytán

5

9

13

AHMAG 2022

Score
Exp. 28

Canción a Ntro. Amo

[Composición de la R. M. Araujo]

Atribuido: Sor María Guadalupe de Santa Cecilia y Araujo

Siglo XVIII

Transc. Mireya Gaytán

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system starts at measure 6 and continues the vocal and piano parts. The third system starts at measure 12 and concludes the piece. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Score
Exp. 76

Benedicámus Dómino

Conclusión

Anónimo
Transc. Mireya Gaytán

Alto

5

Be - e - e - e - ne - di - i - i - cá - mus

11

A

Dó - ó - mi - no Be - ne - di - cá - mus Dó - ó -

18

A

mi - no Be - ne - di - cá - á - á - á - mus Be - ne - di -

25

A

cá - á - á - á - á - á - á - á - á - á - á - á - á - á - á - á -

31

A

mus Dó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó -

37

A

mi - no De - o grá - á - á - á - ti - as.

Desp.

3: Las partes de la Misa Tridentina y sus incidencias musicales

A continuación, se presenta de forma esquemática las partes de la Misa basado en lo contenido en el *Ordo Missæ*.⁷⁹³ Este libro reúne la secuencia del rito romano⁷⁹⁴ en líneas generales, por tanto, no incluye las partes específicas del propio que, como dijimos arriba, son aquellas que varían según el día. Además de basarnos en este texto, se tomó como referencia el cuadro elaborado por Lourdes Turrent en su libro *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1910*⁷⁹⁵ con la finalidad de contrastar información y hacer algunas aclaraciones y especificaciones.

PRIMERA PARTE: MISA DE LOS CATECÚMENOS:

Procesión de entrada

Iniciaba con el repicar de las campanas, que anunciaban la procesión. El sacerdote caminaba precedido de los acólitos desde la sacristía hasta el altar.⁷⁹⁶ Es probable que desde este momento empezara la música a sonar. Así lo sugiere un manuscrito encontrado en el AHMAG. Se trata de un *Te Deum*⁷⁹⁷ compuesto a cuatro voces y órgano por don Pedro Martínez —compositor del cual no conocemos aún nada más allá de su nombre—. La anotación que pervive en el margen de la *particella* del Tiple Segundo, es decir, la partitura de la soprano dos, indica “para antes de la misa”. Según el diccionario *Oxford Companion to Music*, era usual que se entonara el *Te Deum* como acción de gracias al final de Maitines los domingos y los días festivos.⁷⁹⁸ Sin embargo, como ya sabemos, después de Maitines vienen los Laudes y después, la Misa matinal, por lo que podemos pensar que ésta fue otra forma de hacerlo, tal vez menos común. Sobre la parte del órgano cabe decir que está escrita en “bajo cifrado”, es decir, que sólo está escrita la parte del bajo y sobre éste, números que indican la

⁷⁹³ Juan XXIII, *Ordo Missæ*.

⁷⁹⁴ Es decir, el tridentino, celebrado entre 1570 y 1962

⁷⁹⁵ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 80.

⁷⁹⁶ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 1.

⁷⁹⁷ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 14, *particella de tiple segundo*.

⁷⁹⁸ “Te Deum laudamus”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1492.

armonía a seguir. Esto nos habla de que, quien tocaba el órgano acompañando esta obra, debía tener conocimientos de armonía al teclado.

Oraciones al pie del altar

Mientras el celebrante se colocaba frente al altar de espaldas a la feligresía y realizaba sus oraciones⁷⁹⁹ en compañía del acólito,⁸⁰⁰ el Coro entonaba el Introito propio del día, en canto llano.

Introito

En esta parte el Coro seguía cantando el Introito correspondiente, al tiempo que el sacerdote se aproximaba al altar y se preparaba para entrar en él.⁸⁰¹

Kyrie eléison

Para este momento, el Coro había terminado con el canto anterior y procedía con el *Kyrie*, parte del ordinario y, por tanto, presente en casi todas las Misas del año.⁸⁰² Este es una de las aclamaciones más antiguas presentes en la liturgia cristiana. Procede del griego y significa “Señor, ten piedad”.⁸⁰³ Cuando el Coro comenzaba a entonarlo el sacerdote agregaba tres veces incienso en el fuego del incensario, lo bendecía con el signo de la Cruz y esparcía el humo sobre el altar, simbolizando la oración de los Santos y de los fieles, que se eleva a los cielos.

A diferencia del Introito, podemos inferir que este canto solía hacerse tanto en forma gregoriana como en polifonía desde el Renacimiento. Para el caso de Querétaro, se encontraron más de una docena de Misas⁸⁰⁴ pertenecientes, muy probablemente, al Convento

⁷⁹⁹ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 1.

⁸⁰⁰ Acólito:” El acólito es un ministro instituido para ayudar al diácono y prestar su servicio al sacerdote”. En Gracia, *Diccionario de términos religiosos (Vol. I)*, 38.

⁸⁰¹ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 5.

⁸⁰² Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 32.

⁸⁰³ “*Kyrie eléison*”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 842.

⁸⁰⁴ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 4, 32, 35, 52, 54, 74, 75, 80, 81, 83, 98, 99, 101, 107, 150.

de Santa Clara. Cada una de estas obras musicales contienen, casi invariablemente, las partes del ordinario, entre ellas el *Kyrie eléison*.

Gloria

Nuevamente esta parte se hacía cantada y ocurría lo mismo que con lo del *Kyrie*, al ser parte del ordinario, se incluyó en la mayoría de las Misas, salvo en las de Adviento, Cuaresma y en las de *Réquiem*, o misas de difuntos.⁸⁰⁵

Colecta u oración

El sacerdote besaba el altar, se dirigía a la feligresía y saludaba cantando:



Imagen 28. Saludo de la Colecta (en canto gregoriano).⁸⁰⁶

A continuación, entonaba la oración “colecta”, entendiéndose como aquella que reúne las intenciones de todos los feligreses.

Gradual

Luego de la Epístola (donde no había música ni cantilación) el diácono cantaba un salmo del propio. Sin embargo, con el pasar de los años esa tarea fue encargada a un cantor que lo hacía desde las gradas del púlpito, de ahí que se le llamara gradual. Éste era hecho en forma de responsorio y el diálogo de pregunta y respuesta se hacía entre el Coro y el cantor solista.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 32.

⁸⁰⁶ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 33.

⁸⁰⁷ Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 160.

a. Tracto

El tracto sustituía al gradual y se hacía desde el domingo de Septuagésima⁸⁰⁸ hasta el de Pascua. La principal diferencia entre uno y otro es que éste no contaba con la parte responsorial del Coro, lo hacía el cantor solista sin interrupciones.⁸⁰⁹

b. Aleluya

Palabra procedente del hebreo que significa “Alabad a Dios”.⁸¹⁰ En tiempos de penitencia y en las misas de difuntos, se cantaba el tracto en su lugar. En el Sábado de Gloria se entonaban dos en lugar de un gradual y un aleluya.⁸¹¹

c. Secuencia

Este era un himno litúrgico que en algunos días festivos era cantado después del Aleluya.⁸¹² Algunos de ellos fueron:⁸¹³

- *Victimæ Paschali laudes*, para Pascua
- *Veni Sancte Spiritus*, en Pentecostés
- *Lauda, Sion Salvatorem*, para Corpus Christi
- *María: Stabat Mater*, por la festividad de la Virgen de los Dolores
- *Dies iræ, Dies illa*, en el oficio de difuntos

En el AHMAG se encuentran las particellas de la secuencia *Lauda, Sion Salvatorem* escrita para dos voces femeninas (tiple primero y segundo) con acompañamiento de violín.⁸¹⁴

Evangelio

⁸⁰⁸ El primer domingo que prepara para la Cuaresma. Se llama así por ser el septuagésimo día que precede a la Pascua de Resurrección. En Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. III), 255.

⁸⁰⁹ Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. III), 302.

⁸¹⁰ Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 61.

⁸¹¹ “Aleluya”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 53.

⁸¹² “Secuencia”. Consultado en Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 1369.

⁸¹³ Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana*, 78.

⁸¹⁴ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 1.

En la lectura no había canto, pero al terminar, el celebrante se dirigía al lado izquierdo del altar, el del Evangelio y al entonar estas palabras la feligresía se ponía de pie para contestar:



Imagen 29. Responsorio previo a la lectura del Evangelio (en canto gregoriano).⁸¹⁵

Credo

Parte del ordinario, con frecuencia se incluía una composición como parte de las obras musicales tituladas “Misas”. También se le conoce como “Profesión o símbolo de Fe”, pues sintetiza la fe que profesan los cristianos.⁸¹⁶ Con esta parte se termina la celebración para los catecúmenos. Un diácono se encargaba de despedirlos y se quedaban únicamente los bautizados.⁸¹⁷

SEGUNDA PARTE: MISA DE LOS FIELES:

Ofertorio

Este era parte del propio. Junto a la “consagración” y la “consumación de la víctima”, forma parte del “sacrificio eucarístico”. En otras palabras, este era el momento en que la *hostia immaculata* pasaba de ser “pan” al “cuerpo de Cristo”. El monaguillo avisaba el inicio

⁸¹⁵ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 33.

⁸¹⁶ “Profesión de Fe” en Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. III), 156.

⁸¹⁷ Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. II), 311.

de este paso con una campanada.⁸¹⁸ Mientras el sacerdote realizaba el acto de conversión, el Coro cantaba.

CANON ROMANO

Luego de la oración Secreta (también sin música), comienza el núcleo central de la Misa.⁸¹⁹

Prefacio

Era la introducción a la oración del Canon. Existía uno que se rezaba los domingos y otro para todas aquellas fiestas que no tuvieran el propio.⁸²⁰



Imagen 30. Extracto de la introducción al Prefacio (en canto gregoriano).⁸²¹

Sanctus

El monaguillo hacía tañer tres veces la campanilla. Este himno era entonado al terminar el Prefacio. Se piensa que ha estado presente en la celebración eucarística desde el siglo I d. C.⁸²² Por ser parte del ordinario, se encuentra igualmente con frecuencia en las composiciones de Misas (y aparece también en parte de los expedientes pertenecientes a Santa Clara).

Canon romano

⁸¹⁸ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 10.

⁸¹⁹ "Canon de la Santa Misa" en Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 198.

⁸²⁰ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 15-16.

⁸²¹ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 35.

⁸²² "Sanctus" en Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. III), 229.

De rodillas, el sacerdote y la feligresía permanecían en silencio. El órgano tubular tenía permitido acompañar el silencio de la plegaria.⁸²³ El celebrante levantaba los brazos y ojos al Crucifijo al tiempo que rezaba el Canon en voz baja. Se recordaba a los vivos. El acólito hacía sonar la campanilla al momento en que el sacerdote empezaba la consagración de las ofrendas extendiendo sus manos sobre ellas.⁸²⁴ Al empezar con la del pan, se tocaba nuevamente la campanilla y el celebrante elevaba el “Cuerpo de Cristo”. En estos momentos las gruesas cortinas que cubrían la celosía de los Coros, debían abrirse momentáneamente para presenciar la “sagrada Hostia”.⁸²⁵ Se continuaba con la consagración del vino y se recordaba a los difuntos.⁸²⁶

Pater Noster

El sacerdote comenzaba entonando:

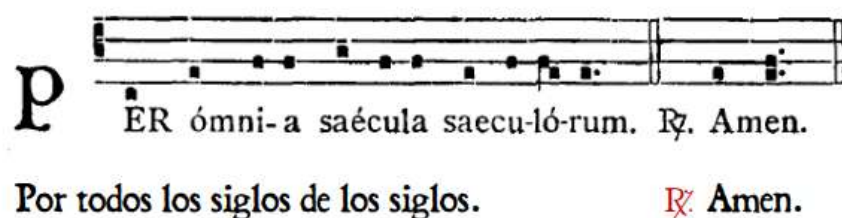


Imagen 31. Extracto de la invitación a rezar el *Pater Noster* (en canto gregoriano).⁸²⁷

⁸²³ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 35.

⁸²⁴ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 19.

⁸²⁵ De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 16.

⁸²⁶ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 20-22.

⁸²⁷ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 36.

Y continuaba rezando: “*Pater noster, qui es in cælis: [...]*”. La feligresía se unía cantando la última petición (“más líbranos del mal”):

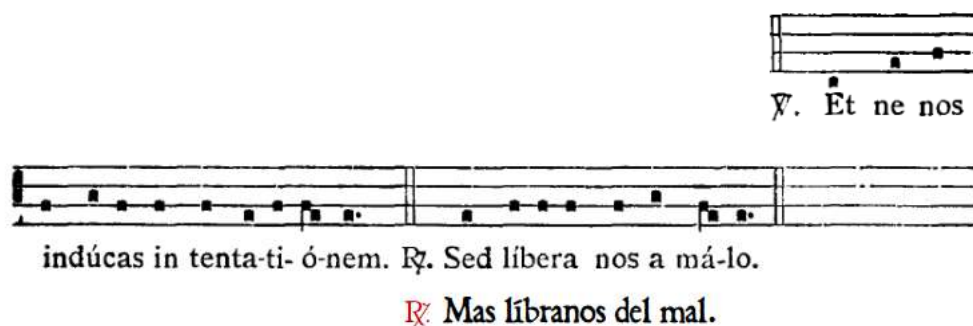


Imagen 32. Extracto de la última parte entonada del *Pater Noster* (en canto gregoriano).⁸²⁸

Enseguida el sacerdote colocaba la hostia dentro del cáliz al tiempo que cantaba:



Imagen 33. Último cántico antes de pasar al *Angus Dei* (en canto gregoriano).⁸²⁹

Agnus Dei

También del ordinario, esta oración preparaba para la Comunión. Significa “Cordero de Dios”.⁸³⁰ Este canto sólo se encontró en uno de los expedientes de Santa Clara.⁸³¹

⁸²⁸ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 36.

⁸²⁹ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 36.

⁸³⁰ “*Agnus Dei*” en Gracia, *Diccionario de términos religiosos* (Vol. I), 53-54.

⁸³¹ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 81.

Comunión de la feligresía

En este momento volvía a rezarse el *Confíteor*.⁸³² Al terminar, el sacerdote mostraba la “sagrada Hostia” y los fieles se disponían a comulgar.⁸³³ Cabe señalar que se localizó un canto escrito para esta parte titulado “*¡O salutaris hostia!*” en el Fondo antes señalado,⁸³⁴ por lo que podemos llegar a creer que esta parte también era musicalizada. Otro argumento que permite pensarlo es que, en un momento tan íntimo, en comunión con Dios, no podía faltar en la atmósfera música que ayudara a solemnizar todavía más ese acontecimiento.

Purificación de los vasos sagrados

Se cantaba el propio de la Comunión. Mientras, el sacerdote purificaba el cáliz.⁸³⁵

Comunión

El sacerdote continuaba rezando a lado de la Epístola como acción de gracias.⁸³⁶

Poscomunión

Caminaba al centro del altar, lo besaba y se dirigía al pueblo antes de rezar la Poscomunión:

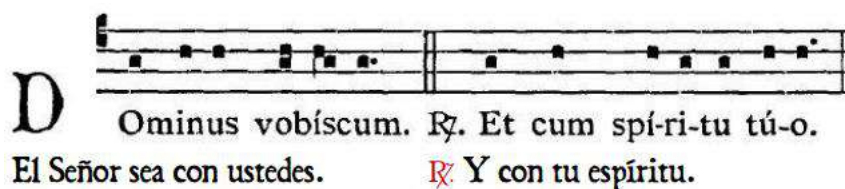


Imagen 34. Antesala a la Poscomunión (en canto gregoriano).

⁸³² Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 37.

⁸³³ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 38.

⁸³⁴ AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 73.

⁸³⁵ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 38.

⁸³⁶ Juan XXIII, *Ordo Missæ*, 38.

Ite missa est

Repetía la acción de posarse en el altar, besarlo y dirigirse a la feligresía cantando lo mismo. La Misa terminaba con la Bendición y la lectura del último Evangelio. En ocasiones, solía entonarse el *Benedicamus Dómino*, canto breve que indicaba el final de la Misa (ver el apartado II.2.1 Maitines).

4: Fotografías de los coros de los templos de Santa Rosa de Viterbo y Carmelitas

Santa Rosa de Viterbo⁸³⁷



Imagen 35. Detalle del espacio que había entre las celosías del coro bajo de Santa Rosa de Viterbo, así como del cortinero que soportaba el paño con que se cubría el espacio de la vista de los fieles.

⁸³⁷ Todas las fotografías fueron realizadas por Mireya del Carmen Gaytán Arias. Tomadas el 08 de marzo de 2022.



Imagen 36. Vista frontal del órgano tubular del coro bajo construido por Ignacio Mariano de las Casas, fechado en 1759.



Imagen 37. Detalle de los tubos del órgano tubular del coro bajo.



Imagen 38. Fragmento de la caja de un órgano tubular, probablemente el que estuviera en el coro alto.



Imagen 39. Armario empotrado situado en el coro alto. Lugar donde posiblemente se resguardaban los libros, cuadernos y partituras empleadas para la liturgia.

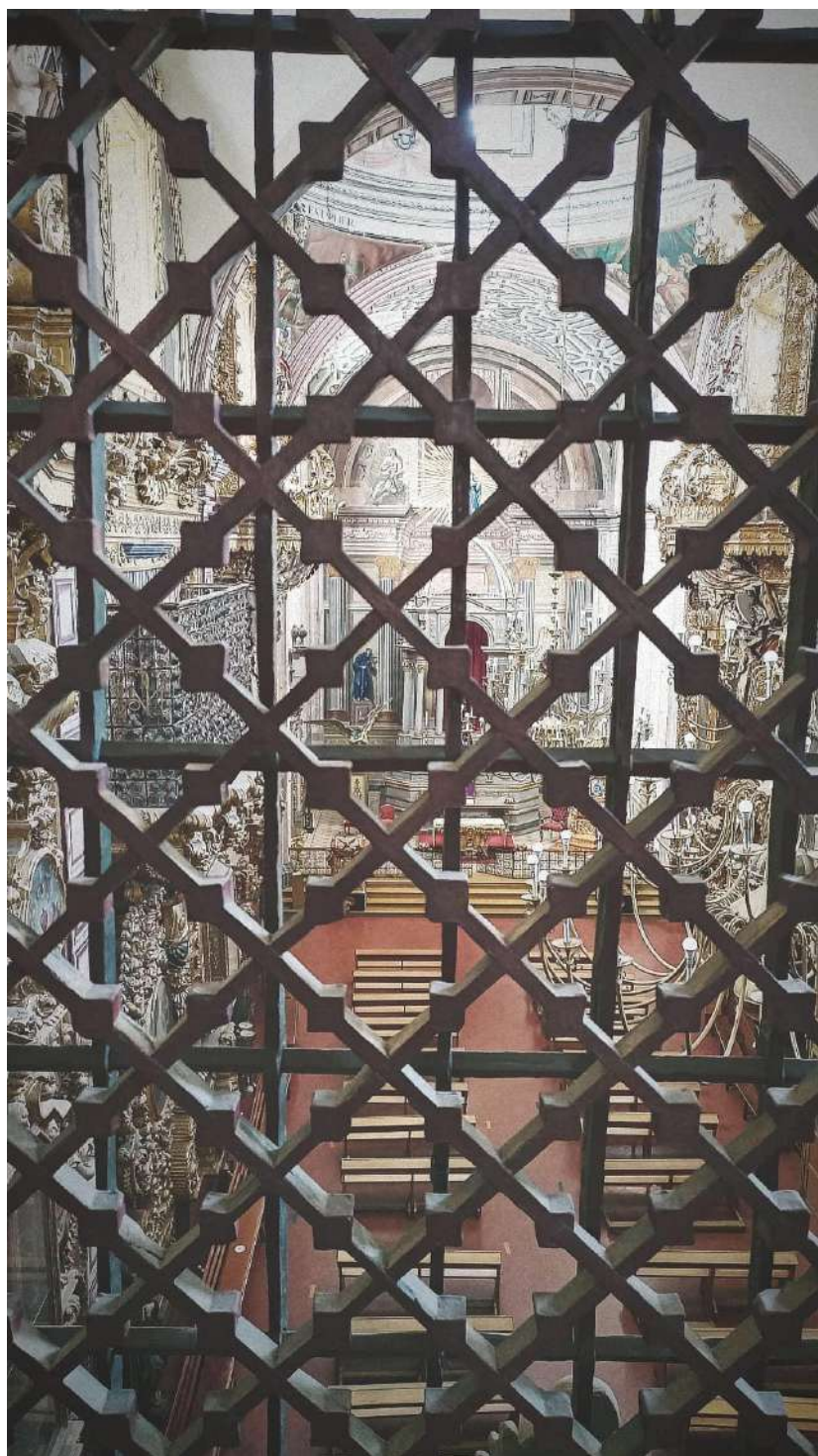


Imagen 40. Vista a través de la celosía del coro alto mirando hacia el altar.

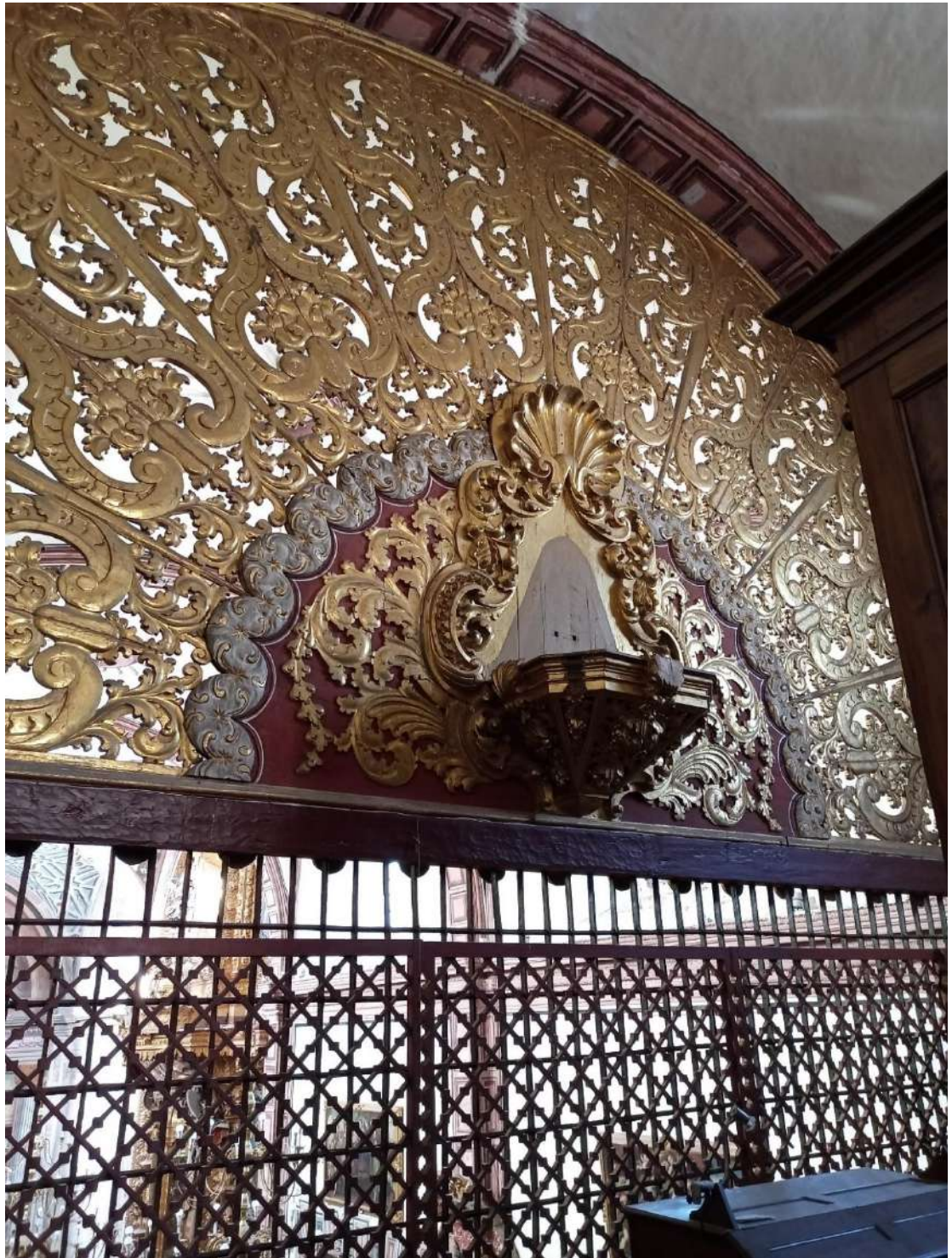


Imagen 41. Vista posterior de la celosía del coro alto con detalle de un abanico con pedestal para efigie.



Imagen 42. Hueco en la pared izquierda (de frente al altar) donde se ubicaba el órgano tubular (Imagen 38).



Imagen 43. Fragmentos de retablo, probablemente parte de la fachada superior del órgano tubular del coro alto.



*Imagen 44. Órgano tubular ubicado en el coro alto del templo de Carmelitas.*⁸³⁹

⁸³⁸ Todas las fotografías fueron realizadas por Mireya del Carmen Gaytán Arias. Tomadas el 03 de marzo de 2022.

⁸³⁹ Se mostraron las imágenes a dos restauradores y expertos en órganos: el maestro organista y organero Josué Gastellou Villalba, y a la Mtra. en Artes Lucila Martínez Noé, quienes coincidieron, al ver la portada, que se trata de un órgano de manufactura local, es decir, no de fábrica y, por tanto, único. Destacaron la sobriedad del instrumento, por el reducido número de registros, tratamiento natural de la madera y falta de mayores ornamentos.



Imagen 45. Detalle del teclado del órgano tubular de Carmelitas.



Imagen 46. Fuelles del órgano desmontados de su ubicación original.



Imagen 47. Vista al altar desde el sotocoro del templo de Carmelitas.

5: Calendario de las festividades del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo donde se cantaba

Las casillas marcadas con color naranja indican las celebraciones que se hacían con la presencia de varios ministros eclesiales. Las de color morado, las fechas en que se les pagó a las cantoras. Las de color verde, la contratación que se hizo de los músicos externos (chirimías, flautas y tambor). Las casillas moradas que aparecen el mismo día que las verdes indican que las cantoras tuvieron una participación especial ese día y que también se les pagó extra por ello. Todas las celebraciones que aparecen escritas en cursivas se hicieron cantadas.⁸⁴⁰

1803	ENERO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
27	28	29	30	31	01	02
					<i>Ntra. Sra. de Guadalupe / Sto. Niño</i>	<i>Santísima Trinidad</i>
03	04	05	06	07	08	09
Ánimas			Santos Reyes/ <i>Santísimo</i>	San Francisco de Paula	<i>Ntra. Sra</i>	De Cuerda
10	11	12	13	14	15	16
Ánimas/ del Rosario		<i>Ntra. Sra. de Guadalupe</i>	<i>Santísimo</i>	San Francisco de Paula	<i>Ntra. Sra</i>	Dulce nombre de Jesús
17	18	19	20	21	22	23
Ánimas		Sr. San José	<i>Santísimo</i>	San Francisco de Paula	<i>Ntra. Sra</i>	Domingo
24	25	26	27	28	29	30
Ánimas		<i>Sra. Santa Ana</i>	<i>Santísimo</i>	San Francisco de Paula/ Ntra. Sra. de Guadalupe	<i>Ntra. Sra</i>	Domingo
31	01	Notas:				
Ánimas		LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 12: Ntra. Sra. de Guadalupe. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 06: Santos Reyes/ 16: Dulce Nombre de Jesús				

⁸⁴⁰ Información extraída de AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de cuentas del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo (1803-1820), 1803, ff. 75r-82r.

1803	FEBRERO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
31 Ánimas	01	02 Del Rosario	03 <i>Santísimo</i>	04 San Francisco de Paula	05 <i>Ntra. Sra</i>	06 <i>Santísima Trinidad</i>
07 Ánimas	08 De la Purísima Concepción	09	10 <i>Santísimo / del Rosario</i>	11 San Francisco de Paula	12 <i>Ntra. Sra</i>	13 De Cuerda
14 Ánimas	15	16	17 <i>Santísimo</i>	18 San Francisco de Paula	19 <i>Ntra. Sra /Sr. San José</i>	20 Domingo
21 Ánimas	22	23 Miércoles de Ceniza	24 <i>Santísimo</i>	25 San Francisco de Paula/ de las Cinco Llagas	26 <i>Ntra. Sra /Ntra. Sra. Santa Ana</i>	27
28 Ánimas	01	02	03	04	05	06
07	08	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 23 Miércoles de Ceniza/ 25: Las Cinco Llagas				

1803	MARZO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
28	01	02	03 <i>Santísimo</i>	04 San Francisco de Paula	05 <i>Ntra. Sra</i>	06 <i>Santísima Trinidad</i>
07 Ánimas	08 Purísima Concepción/ San Juan de Dios	09	10 <i>Santísimo / del Rosario</i>	11 San Francisco de Paula/ Ntra Sra	12 <i>Ntra. Sra. de Guadalupe / 1ra de Septenario</i>	13 De Cuerda/ 2da de Septenario
14 Ánimas/ 3ra de Septenario	15 4ta de Septenario	16 5ta de Septenario	17 <i>Santísimo / 6ta de Septenario</i>	18 San Francisco de Paula/ 7ma de Septenario	19 <i>Ntra. Sra/ Festividad del Sr. San José</i>	20 Domingo
21 Ánimas	22	23 9na de Ntra. Sra. de los Dolores	24 <i>Santísimo / 2da de Novena</i>	25 San Francisco de Paula/ 3ra de Novena/ del Rosario/ Encarnación [Anunciación]*	26 <i>Ntra. Sra/ Sra. Santa Ana / 4ta de Novena</i>	27 Domingo/ 5ta de Novena
28 Ánimas/ 6ta de Novena	29 <i>San Miguel / 7ma de 9na</i>	30 8va de Novena	31 <i>Santísimo / 9na de Novena</i>	01	02	03
04	05	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 19 Sr. San José/ 25: Encarnación [Anunciación]* Esta fiesta no aparece en el año 1803, pero sí en el 1805 [f.93r], probablemente por descuido de quien anotó.				

1803	ABRIL					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
28	29	30	31	01 San Francisco de Paula/ Ntra. Sra. de los Dolores	02 Ntra. Sra/ Sábado de Ramos	03 Santísima Trinidad/ De Palmas
04 Ánimas	05 (Biscochos de los Apóstoles)	06 San Francisco	07 Santísimo/ Jueves Santo (se pagó 12p a los que hicieron de apóstoles)	08 Viernes Santo (cera para el monumento con abrigo ¿?)	09 Ntra. Sra/ Sábado de Gloria	10 Domingo de Pascua/del Rosario
11 Ánimas/ Lunes de Pascua	12 Martes de Pascua/ de Cuerda	13	14 Santísimo	15 San Francisco de Paula	16 Ntra. Sra	17 Domingo/ Función de San Francisco de Paula
18 Ánimas	19 Sr. San José	20	21 Santísimo	22 San Francisco de Paula	23 Ntra. Sra	24 Domingo
25 Ánimas	26 Sra. Santa Ana	27	28 Santísimo	29 San Francisco de Paula/ San Miguel	30 Ntra. Sra	01
02	03	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 01: Ntra. Sra. de los Dolores/ 07-10: Semana Santa: Jueves Santo, Viernes Santo, Sábado de Gloria, Domingo de Resurrección/ 17: San Francisco de Paula				

1803	MAYO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
25	26	27	28	29	30	01 Santísima Trinidad
02 Ánimas	03 Santa Cruz	04	05 Santísimo	06 San Francisco de Paula	07 Nta. Sra	08 De Cuerda
09 Animas	10 Del Rosario	11	12 Santísimo/ Ntra. Sra. de Guadalupe	13 San Francisco de Paula	14 Nta. Sra	15 Domingo
16 Ánimas/ San Juan Nepomuceno	17	18	19 Santísimo/ Asunción/ [Inicio de los ejercicios espirituales de San Ignacio]	20 San Francisco de Paula	21 Nta. Sra	22 Domingo
23 Ánimas	24	25 Ntra. Sra. de la Luz	26 Santísimo/ Sra. Santa Ana	27 San Francisco de Paula	28 Nta. Sra	29 Del Espíritu Santo (Pascua) [Pentecostés] / San Miguel
30 Ánimas	31 Misa (último día de Pascua)	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 03: Santa Cruz/ 16: San Juan Nepomuceno/ 19: Asunción/ 25: Ntra. Sra. de la Luz/ 29: Pentecostés				

1803	JUNIO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
30	31	01	02 <i>Santísimo / 1ra de Septenario</i>	03 San Francisco de Paula/ 2da de Septenario	04 <i>Nta. Sra / 3ra de Septenario</i>	05 <i>Festividad Santísima Trinidad / 4ta de Septenario</i>
06 Ánimas/ 5ta de Septenario	07 Purísima Concepción/ 6ta de Septenario	08 7ma de Septenario	09 <i>Santísimo / Corpus Christi</i>	10 San Francisco de Paula/ Del Rosario/ 2da de Octava	11 <i>Nta. Sra / 3ra de Octava</i>	12 De Cuerda/ 4ta de Octava/ <i>Festejo por Corpus Christi</i>
13 Animas/ San Antonio [de Padua]/ 5ta de Octava	14 Ntra. Sra. del Pueblito/ 6ta de Octava	15 7ma de Octava	16 Renovación/ 8va de Octava	17 San Francisco de Paula/ Sagrado Corazón de Jesús	18 <i>Nta. Sra</i>	19 Sr. San José
20 Animas	21	22	23 <i>Santísimo</i>	24 San Francisco de Paula	25 <i>Nta. Sra</i>	26 <i>Sra. Santa Ana</i>
27 Animas	28	29 <i>San Miguel</i>	30 <i>Santísimo</i>	01 San Francisco de Paula	02	03
04	05	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 05: Santísima Trinidad/ 09: Corpus Christi/ 13: San Antonio [de Padua]/ 14: Ntra. Sra. del Pueblito/ 17: Sagrado Corazón de Jesús				

1803	JULIO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
27	28	29	30	01 San Francisco de Paula	02 <i>Ntra. Sra / Visitación</i>	03 <i>Santísima Trinidad</i>
04 Ánimas	05	06	07 <i>Santísimo</i>	08 San Francisco de Paula/ Purísima Concepción	09 <i>Ntra. Sra</i>	10 De Cuerda/ del Rosario
11 Ánimas	12 Ntra. Sra. de Guadalupe	13 1ra de Septenario	14 <i>Santísimo / 2da de Septenario</i>	15 San Francisco de Paula/ 3ra y 4ta de Septenario	16 <i>Ntra. Sra / 5ta de Septenario</i>	17 6ta de Septenario/ 9na de Sra. Santa Ana
18 Ánimas/ 7ma de Septenario/ 2da de Novenario	19 Sr. San José/ 3ra de Novena	20 Misa solemne del Sr. San José/ 4ta de 9na	21 <i>Santísimo / 5ta de Novena</i>	22 San Francisco de Paula/ 6ta de Novena	23 <i>Ntra. Sra/ 7ma de Novena</i>	24 Domingo/ 8va de Novena
25 Ánimas/ 9na de Novena	26 <i>Función de Sra. Santa Ana</i>	27 Misa con vigiliat [para Dn. Pedro Servin Timba]	28 <i>Santísimo</i>	29 San Francisco de Paula/ <i>San Miguel</i>	30 <i>Ntra. Sra</i>	31 San Ignacio [de Loyola]
01	02	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 02: Visitación/ 20: Misa solemne del Sr. San José ¿?/ 26: Sra. Santa Ana/ 31: San Ignacio [de Loyola]				

1803	AGOSTO					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
01 Ánimas/ 1ra de Quincenario	02	03	04 <i>Santísimo</i>	05 San Francisco de Paula	06 <i>Ntra. Sra</i>	07 <i>Santísima Trinidad</i>
08 Ánimas/ Purísima Concepción	09	10 Del Rosario	11 <i>Santísimo</i>	12 San Francisco de Paula/ Ntra. Sra. de Guadalupe/ Santa Clara	13 <i>Ntra. Sra</i>	14 De Cuerda/ Del Tránsito
15 Ánimas/ del Rosario/ del Tránsito [104p por las misas de los Jueves y Sábados]	16	17	18 <i>Santísimo</i>	19 San Francisco de Paula/ Sr. San José	20 <i>Ntra. Sra</i>	21 San Joaquín
22 Ánimas	23 Misa con vigiliat [para Dn. Bartolo Medeltoro]	24 Misa	25 <i>Santísimo</i>	26 San Francisco de Paula/ <i>Sra. Santa Ana</i> / 1ra de Novena de Sta. Rosa	27 <i>Ntra. Sra</i> / 2da de Novena	28 Domingo/ 3ra de Novena
29 Ánimas/ <i>San Miguel</i> / 4ta de Novena	30 Misa/ 5ta de Novena	31 Misa/ 6ta de Novena	01	02	03	04
05	06	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 12: Santa Clara/ 21: San Joaquín				

1803	SEPTIEMBRE					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
29	30	31	01 <i>Santísimo</i> / 7ma de Novena	02 San Francisco de Paula/ 8va de Novena	03 <i>Ntra. Sra</i> / 9na de Novena	04 Santa Rosa de Viterbo [leche con chocolate para los músicos]
05 Ánimas/ Misa de función	06	07 [Se pusieron velas para iluminar el coro y sacristía (82). Las cantoras cantaron 3 días]	08 <i>Santísimo</i> / del Rosario	09 San Francisco de Paula [se quitó el altar por Sta. Rosa]	10 <i>Ntra. Sra</i> / del Rosario	11 De Cuerda
12 Ánimas/ Ntra. Sra. [de Guadalupe]	13	14 Misa/ 1ra de Quinario de Dolores	15 <i>Santísimo</i> / del Rosario/ 2da de Quinario de Dolores	16 San Francisco de Paula/ 3ra de Quinario de Dolores/ Dulce Nombre de María	17 <i>Ntra. Sra</i> / 4ta de Quinario de Dolores	18 Misa/ 5ta de Quinario de Dolores
19 Ánimas/ Sr. San José	20	21 Misa	22 <i>Santísimo</i>	23 San Francisco de Paula	24 <i>Ntra. Sra</i>	25 Misa
26 Ánimas/ <i>Sra. Santa Ana</i>	27	28 <i>San Miguel</i> [por Doña Josefa Fernández]	29 <i>Santísimo</i> / <i>San Miguel</i>	30 San Francisco de Paula/ Santo Ángel de la Guarda	01	02
03	04	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 04: Santa Rosa de Viterbo/ 29: San Miguel Arcángel/ 30: Santo Ángel de la Guarda				

1803	OCTUBRE					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
26	27	28	29	30	01 <i>Ntra. Sra</i>	02 De primero domingo/ Nuestra Señora del Rosario
03 Ánimas	04 Misa	05	06 <i>Santísimo</i>	07 San Francisco de Paula	08 <i>Ntra. Sra</i> / Purísima Concepción	09 De Cuerda
10 Ánimas/ del Rosario	11	12 <i>Ntra. Sra.</i> de Guadalupe	13 <i>Santísimo</i>	14 San Francisco de Paula	15 <i>Ntra. Sra</i> / Santa Teresa [de Jesús]	16 Misa
17 Ánimas	18	19 Sr. San José	20 <i>Santísimo</i>	21 San Francisco de Paula	22 <i>Ntra. Sra</i> / Misa con vigili- as para la Sra. Beraza, Marquesa	23 Misa
24 Ánimas	25	26 <i>Sra. Santa Ana</i>	27 <i>Santísimo</i>	28 San Francisco de Paula	29 <i>Ntra. Sra</i> / <i>San Miguel</i> / Misa con vigili- as para la Sra. Beraza	30 Misa
31 Ánimas	01	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 02: Nuestra Señora del Rosario/ 15: Santa Teresa [de Jesús]				

1803	NOVIEMBRE					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
31	01 Misa [1ra del P. Alba]	02 Misa de Requiem por el P. Alba	03 <i>Santísimo</i> / 3ra del P. Alba	04 San Francisco de Paula/ 4ta del P. Alba	05 <i>Ntra. Sra</i> / Misa de Da. Ma. Arteaga	06 <i>Santísima Trinidad</i>
07 Ánimas/ Aniversario de las Señoras	08 Purísima Concepción	09	10 <i>Santísimo</i> / del Rosario	11 San Francisco de Paula	12 <i>Ntra. Sra</i> / [Ntra. Sra. de Guadalupe]	13 De Cuerda
14 Ánimas	15	16	17 <i>Santísimo</i>	18 San Francisco de Paula/ Santa Gertrudis	19 <i>Ntra. Sra</i>	20
21 Ánimas/ Presentación de N. Sr [a]. [de la Virgen María]	22	23	24 <i>Santísimo</i>	25 San Francisco de Paula	26 <i>Ntra. Sra</i> / <i>Sra. Santa Ana</i>	27
28 Ánimas/ [Ejercicios espirituales de San Ignacio]	29 <i>San Miguel</i>	30 Misa	01	02	03	04
05	06	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 19: Sr. San José. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: 18: Santa Gertrudis/ 21: Presentación de N. Sr[a]. [de la Virgen María]				

1803	DICIEMBRE					
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
28	29	30	01 <i>Santísimo</i>	02 San Francisco de Paula	03 <i>Ntra. Sra</i>	04 <i>Santísima Trinidad</i>
05 Ánimas	06	07 Misa [padre Cortés]	08 <i>Santísimo/ Purísima Concepción</i>	09 San Francisco de Paula/ Misa de la traslación de la Santa Casa para Edilla ¿?	10 <i>Ntra. Sra / del Rosario</i>	11 De Cuerda
12 Ánimas/ Ntra. Sra. de Guadalupe	13	14	15 <i>Santísimo</i>	16 San Francisco de Paula	17 <i>Ntra. Sra</i>	18 De Cuerda
19 Ánimas/ de Aguinaldo	20	21 Misa	22 <i>Santísimo</i>	23 San Francisco de Paula	24 <i>Ntra. Sra / Calenda para la Sra. Edilla ¿?</i>	25 <i>Misa de Gallo</i>
26 Ánimas/ Sra. Santa Ana	27 Misa de Pascua	28 Misa de Pascua	29 <i>Santísimo/ San Miguel</i> [velas para la iluminación del coro y sacristías]	30 San Francisco de Paula	31 <i>Ntra. Sra</i>	01
02	03	Notas: LUNES: Ánimas. JUEVES: Santísimo. VIERNES: San Francisco de Paula. SÁBADO: Ntra. Sra. 2do DOMINGO: De Cuerda. 08: Purísima Concepción. 10: Del Rosario. 26: Sra. Santa Ana. FIESTAS: Purísima Concepción/ 25: Misa de Gallo [Navidad]				

6: Misas cantadas y rezadas (1718 a 1796) en el Real Convento de Santa Clara de Jesús

TRIENIO	MISAS CANTADAS	MISAS REZADAS
1718-1721 ⁸⁴¹	50 (1719-1721)	300 (1719-1721)
1721-1724	75	450
1724-1727	75	450
1727-1730	75	450
1730-1733	75	450
1733-1736	75	450
1736-1739	75	450
1739-1742	75	450
1742-1745	75	450
1745-1748	75	450
1748-1751	75	450
1751-1754	75	450
1754-1757	75	450
1757-1760	75	450
1760-1763	75	450
1763-1766	75	450
1766-1769	75	450
1769-1772 ⁸⁴²	39	226
1772-1775	67	445
1775-1778	75	450
1778-1781	75	445
1781-1784	75	450
1784-1787	75	450
1787-1790	75	450
1790-1793	75	450
1793-1796 ⁸⁴³	68	394

Cuadro 21. Relación de Misas cantadas y rezadas en Santa Clara durante el siglo XVIII.⁸⁴⁴

⁸⁴¹ Hasta septiembre de 1736 no se habían anotado los gastos por Misas y sólo se indica que por 17 años se realizaron un total de 2550 Misas rezadas y 425, cantadas, dando 150 rezadas y 25 cantadas por año. AHPFM, “Inventario de la plata, ornamentos y demás alhajas que tiene la Sacristía de este Real Convento de Ntra. M. Sta. Clara de Jesús”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 2, f. 58r.

⁸⁴² Las Misas contabilizadas en este año se hicieron desde el 26 de mayo de 1771 hasta el 02 de febrero de 1773, es por esto el número tan alejado a las realizadas en promedio. La razón es que fallecieron consecutivamente dos sacristanas entre los trienios de 1769-1772 y 1772-1775 y no llegaron a terminar de esclarecer o acusar con exactitud el número de Misas, tanto cantadas como rezadas. Ellas fueron: sor María Josefa de Jesús (1769-1771); y sor Francisca Clara de Jesús (que concluyó el trienio y continuó en el siguiente siendo sacristana en dos periodos consecutivos desde 1771-1773). AHPFM, “Inventario de la plata, ornamentos y demás alhajas que tiene la Sacristía de este Real Convento de Ntra. M. Sta. Clara de Jesús”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 2, ff. 87r-87v.

⁸⁴³ De septiembre de 1793 a febrero de 1796 se rezaron 300 y cantaron 50 Misas; y de febrero de 1796 a septiembre de ese mismo año, fueron 94 rezadas y 18 cantadas más. La suma para ese trienio estuvo dividida nuevamente por el fallecimiento de la sacristana en turno: sor María Antonia de San Bernardo y Pereda. AHPFM, “Inventario de la plata, ornamentos y demás alhajas que tiene la Sacristía de este Real Convento de Ntra. M. Sta. Clara de Jesús”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 2, ff. 113v y 116r.

⁸⁴⁴ Cuadro de elaboración propia con lo encontrado en AHPFM, “Inventario de la plata, ornamentos y demás alhajas que tiene la Sacristía de este Real Convento de Ntra. M. Sta. Clara de Jesús”, Fondo Santa Clara, Serie

FUENTES CONSULTADAS

Archivísticas

Documentos consultados en el Archivo Histórico de la Diócesis de Querétaro (AHDQ)

Santa Clara:

- AHDQ, “Auto de visitas en nueve días del mes de septiembre de 1709”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, f. 15r.
- AHDQ, “Chocolate de las Sras. Religiosas”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 83r-83v.
- AHDQ, “En veinte días de el mes de septiembre de el presente año de mil setecientos y quince”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, ff. 26r-27r.
- AHDQ, “Entierro de Sras. Religiosas”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 121v-122r.

Inventarios, C. 1, Núm. 2, ff. 58r, 60r, 64r, 67r, 69r, 72r, 74v, 77r, 79r, 81r, 83r, 85v, 86r, 87v, 91v, 94r, 96v, 98r, 102v, 107v, 111v, 113v y 116r.

- AHDQ, “Gastos extraordinarios según las cuentas de don José Lizardi”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 127r-132v.
- AHDQ, “Misas de Buena Muerte”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 117v.
- AHDQ, “Salario de niñas, organista y cantoras”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, ff. 85r-89r.
- AHDQ, “Semana Santa. Ornato del Santo Sepulcro”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Núm. 31 De Gobierno para la M. R. M. Sor Bárbara Benita de la Sma. Trinidad Soto. Electa 4ta vez Abadesa en este Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro en 7 de septiembre de 1805”, f. 93v.
- AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de Patentes y Decretos del Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro año 1695 No. 5, 09 de septiembre de 1709.

Capuchinas:

- AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Papeles sueltos de “Examen y exploración” para la toma de profesión de las religiosas del Real Convento de San José de Gracia para Religiosas Capuchinas.

Santa Rosa:

- AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 3, Libro de cuentas del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo (1803-1820), 1803, ff. 75r-82r.

Carmelitas:

- AHDQ, “Memoria de las alhajas que quedaron nuevas y renovadas o mejoradas en los tres años y meses anteriores que gobernó este Colegio la hermana María Josefa de Santa Teresa”, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 4, Libro de Inventario de los bienes pertenecientes a el Colegio Beaterio de Señor San José de Gracia de Carmelitas descalzas de esta Ciudad de Santiago de Querétaro, en 1786, f. 51.
- AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 4, Libro de Elecciones del Real Colegio de Carmelitas Descalzas, f. s/n.
- AHDQ, Fondo Religiosas, Sección Gobierno y Administración, Serie VIII, C. 4, Solicitudes para entrar al Colegio, f. 2-10.

Documentos consultados en el Archivo Histórico Maestro Agustín González (AHMAG)

- AHMAG, Fondo Reservado, Exp. 1-100.

Citados en este trabajo:

Exp. 1, 2, 3, 8, 10, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 28, 30, 39, 45, 48, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 64, 71, 75, 80, 84, 86, 87, 90, 91, 96, 100.

Documentos consultados en el Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de Michoacán (AHPFM)

- AHPFM, “Libro primero en que por orden de los muy reverendos padres preladados se asientan las elecciones capitulares de este real convento de nuestra madre Santa Clara de Jesús, habiendo sido la primera que se asentó el año de 1709 y se compuso en éste de 1781”, Fondo Santa Clara.
- AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro Becerro”, Santiago de Querétaro, 29 de diciembre de 1604.
- AHPFM, Fondo Santa Clara, “Libro de Profesiones”, ff. 2v, 10v-11r, 41r-41v, 44r, 46r, 51v-52r, 138r, 162v, 174r, 184v-185r, 191r, 193v, 209r, 225r, 248r.
- AHPFM, Fondo Santa Clara, Papeles del padre fray José Valadó, Libro 6, ff. 25r, 26v, 1844.
- AHPFM. Fondo Santa Clara, Libro general de cuentas de los mayordomos y administradores, años 1654-1663.

Sección Libro de Cuentas:

- AHPFM, Fondo Santa Clara, Libro de cuentas, f. 169, 1728.
- AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 2, Núm. 8, ff. 168r, 173r-173v, 1640.
- AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 2, Núm. 8, f. 247r, 1643.
- AHPFM, Fondo Santa Clara, Sección “Libro de cuentas”, C. 4, Núm. 10, ff. 110v-111r, 233r
- AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Libros de cuentas, C. 1, Exp. 6, Cuadernillo Núm. 6, 1628-1629.

Serie Directorio de Usos y Costumbres:

- AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Directorio de Usos y Costumbres, C. 1, Núm. 2, s/f.

Serie Inventarios:

- AHPFM, “El Libro de la Enfermería”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 2.
- AHPFM, “Índice o inventario de los libros y legajos que existen en este Archivo del Real Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro para el uso y gobierno de su actual R. M. Abadesa Sor Ana Rosalía del Corazón de Jesús”, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 18, ff. 1v-2r, 1811.

- AHPFM, “Inventario de la plata, ornamentos y demás alhajas que tiene la Sacristía de este Real Convento de Ntra. M. Sta. Clara de Jesús”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 2, ff. 2r-117v.
- AHPFM, “Memoria y razón de lo que hay en la Sacristía de este Real Convento de Nuestra Madre Santa Clara de Jesús de Querétaro en este año de 1781”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 4, f. 1r.
- AHPFM, “Primera cuenta y memoria de las alhajas pobres que tiene a su cargo y entrega la madre María de San Buenaventura Bazan y Vlancarte, pertenecientes a este noviciado del convento Real de Ntra. Madre Santa Clara de Jesús en 30 días, mes de agosto de 1721 años”, Fondo Santa Clara, Serie Inventarios, C. 1, Núm. 3, ff. 10v, 11v, 30v.

Serie Manuscritos Varios:

- AHPFM, “Breve relación de la vida de la Madre sor María Antonia del Espíritu Santo, religiosa de velo negro del Real Convento de la Madre Santa Clara de la Ciudad de Querétaro”, Fondo Santa Clara, Serie Manuscritos Varios, C. 1, Cuaderno Núm. 12.

Serie Vida Común:

- AHPFM, Fondo Santa Clara, Serie Vida Común, C. 1, Núm. 11.

Documentos consultados en el Archivo Histórico de la Parroquia de Santiago Apóstol de Querétaro (AHPSAQ)

- AHPSAQ, Sección Juzgado Eclesiástico, C. 40, Legajo de exploraciones de voluntad de monjas de Santa Clara, Exp. 132, ff. 1v-2v
- AHPSAQ, Libro de Cargo y Data de la Virgen del Pueblito, recibo suelto.⁸⁴⁵

Bibliográficas

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Álvarez Moctezuma, Israel. *Para servir a Dios y al rey: la música novohispana en el siglo XVI*. México: Editorial Castillo, 2007.
- Amerlinck de Corsi, María Concepción y Manuel Ramos Medina. *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal* (México, D. F.: Servicios Condumex, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995).
- Anaya Larios, José Rodolfo. *Arquitectura Efímera de Querétaro*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Archivo Histórico de Querétaro, 1997.
- Argomaniz, José Xavier. *Cronología de Querétaro en la Época de la Independencia. 1810-1821. Diario*. Querétaro: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Asociación de Libreros de Querétaro, 2010.
- Arias González, Jyapsy. *Los místicos sabores del Convento. Las monjas Clarisas Urbanistas y sus hábitos alimentarios en Querétaro (Siglos XVII-XVIII)*. México: Consejo del IV Centenario de la Fundación del Convento de Santa Clara de Jesús, Gobierno del Estado de Querétaro, 2007.

⁸⁴⁵ Documento proporcionado por el Mtro. Edgar Daniel Yañez Jiménez, al cual reitero mi agradecimiento.

- Arrom, Silvia. *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857*. México: Siglo XXI Editores, 1988.
- Benítez, Fernando. *Los Demonios en el Convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México, D. F.: Ediciones Era, 2008.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- Capistrán García, Raúl Wenceslao. *El Virreinato de la Nueva España y su música para instrumento de teclado: un enfoque pedagógico*. México: Secretaría de Cultura, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2017.
- Casimiro Sánchez Aliseda, *Historia del Breviario Romano* (Cuadernos Phase 253). Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2020.
- Cervantes Bello, Francisco Javier y Silvia Marcela Cano Moreno y Ma. Isabel Sánchez Maldonado. “Estudio introductorio. Cuarto concilio provincial mexicano”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.
- Cullin, Oliver. *Breve historia de la música en la Edad Media. (Vol. 15)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2005.
- De Bustamante, Juan. *Tratado del Oficio Divino y las rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano*. Madrid: La Imprenta Real, 1649.

- De Castaneyra, fray Isidro Alphonso. *Manual suma de las ceremonias de la Provincia de el Santo Evangelio de México*. México: Miguel de Ribera Calderón, impresor y mercader de libros en el empedradillo, 1703.
- De la Cruz, sor Juana Inés. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica personal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- De la Maza, Francisco. *Arquitectura de los coros de monjas en México* (Estudios y Fuentes del Arte en México VI). México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1956.
- De la Vega Macías, Ma. Concepción. *Fragmentos de la vida cotidiana. Cinco Inventarios del Real Convento de Santa Clara de Jesús, Santiago de Querétaro (Siglos XVIII-XIX)*. México: Consejo del IV Centenario de la Fundación del Convento de Santa Clara de Jesús, Gobierno del Estado de Querétaro, 2007.
- De Sahagún, fray Bernardino. *Historia de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Pedro Robredo, 1938.
- De Sigüenza y Góngora, Carlos. *Glorias de Querétaro*. Querétaro: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, Archivo Histórico del Estado de Querétaro, 2008.
- De Viera, Juan. *Compendiosa narración de la Ciudad de México. 1777*. México: Gurania, 1952.
- Del Sol, Manuel. *Lágrimas del Renacimiento en España. El canto llano de las Lamentaciones de Jeremías en la polifonía*. Kassel: Editorial Reichenberger, 2021.
- Duby, George y Michelle Perrot. *Del Renacimiento a la Edad Moderna (Historia de las mujeres 3)*, Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot. España: Taurus, 1991.
- Edward Davies, Drew y Lucero Enríquez Rubio. *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.

- Esteve Faubel, José María y Juan Antonio Espinosa Zaragoza, Miguel Ángel Molina Valero y María Teresa Botella Quirant. *Lenguaje musical o solfeo. Elementos esenciales y su origen histórico*. España: Universidad de Alicante, Departamento de Humanidades Contemporáneas, 2008.
- Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México, D. F.: Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación, 1973.
- Félix de Espinosa, fray Isidro. *Crónica de la Provincia Franciscana de los apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán*. México: Dr. Nicolás León, 1899.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la música española. Vol. 1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Fernández Félix, Miguel. *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 2003.
- Font Fransi, Jaime. *Arquitectura Franciscana en Santiago de Querétaro, siglo XVII* (Historiografía Queretana, Vol. IV). Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Oficialía Mayor, Archivo Histórico, 1999.
- Frías, Valentín F. *Leyendas y Tradiciones Queretanas*. Querétaro: Presidencia Municipal de Querétaro, Patronato de la Universidad Autónoma de Querétaro, 1999.
- Gallo, F. Alberto. *Historia de la música. El Medievo. Segunda Parte (Vol. 3, Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología)*. Madrid: Edizione di Torino, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Turner Libros, 1999.
- García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social. Primera parte*. México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.
- Gombrich, Ernst Hans. *La Historia del Arte*. México: Editorial Océano de México, 2007.

- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México, D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2009.
- _____. *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*. México: El Colegio de México, 1987.
- _____. *Seglares en el claustro. Dichas y desdichas de mujeres novohispanas*. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2018.
- Gracia Rivas, Manuel. *Diccionario de términos religiosos y litúrgicos*. Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2020.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México. Antecedentes. El Conservatorio. Compositores e intérpretes*. México: Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917.
- Jiménez, Juan Ricardo. *Creencias y prácticas religiosas en Querétaro. Siglos XVI-XIX*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2005.
- Juan XXIII. *Ordo Missæ. Ordinario en castellano de la misa del rito romano según la tradición de nuestro santo padre Gregorio. Restituido según los decretos del Sacrosanto Concilio Tridentino. Promulgado por la autoridad del sumo pontífice San Pío V. Y nuevamente editado por San Juan XXIII* Stuttgart: La Santa Sede, 2016.
- Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Lavrín, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

- Loarca Castillo, Eduardo. *Historia de la Escuela de Música Sacra y del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Santiago de Querétaro*. México: Edición del autor, 1997.
- Loreto, Rosalva. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. México: El Colegio de México, 2000.
- Mendoza Muñoz, Jesús. *Construcción del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro* (Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, Serie Divulgación, Vol. III). Cadereyta: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, A. C., 2014.
- _____. *El Convento de San José de Gracia de pobres monjas Capuchinas de la ciudad de Querétaro, un espacio para la pobreza y la contemplación femenina durante el virreinato (Serie de Historia Vol. III)*. Cadereyta: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2005.
- Merinero, fray Iván. *Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la orden de N. P. S. Francisco en toda esta familia cismontana*. Madrid: Imprenta Real, 1642.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia Mínima de la Música Clásica Mexicana*. México: Editorial Patria, 1990.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Muriel, Josefina. *Conventos de monjas en Nueva España*. México: Editorial Santiago, 1946.
- _____. *Crónica del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo por la colegiala María de Jesús*. México: Gobierno del Estado de Querétaro, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

- _____. *Cultura femenina novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1994.
- _____. *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- Navarrete Pellicer, Sergio. *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.
- Ortiz, Mario A. *La musa y la melopea: la música en el mundo conventual, la vida y el pensamiento de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015.
- Ots Capdequí, José María. *El Estado español en las Indias*. México: El Colegio de México, 1941.
- Pastor Llana, Marialba y Lucero Enríquez Rubio. *Actores del ritual en la Catedral de México*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Pérez, Mariano. *Diccionario de la Música y los Músicos (Vol. III)*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000.
- Ramírez Montes, Mina. *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- _____. *Querétaro en 1743. Informe presentado al rey por el corregidor Esteban Gómez de Acosta*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Archivo Histórico del Estado, 1997.
- _____. *Querétaro en 1864 (Serie: Archivo Queretano)*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Archivo Histórico del Estado, 1996.

- _____ . *Tiempo y vida. Miscelánea de apuntes sobre la historia del Convento de Santa Clara de Querétaro*. México: Historiografía Queretana, Vol. XVIII, 2008.
- _____ . *Visita el Templo y exconvento de Teresitas en Santiago de Querétaro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fundación Universidad Nacional Autónoma de México Capítulo Querétaro, 2020.
- Raynor, Henry. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. México, D.F.: Editorial Siglo XXI, 1987.
- Remnant, Mary. *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.
- Rivas Carmona, Jesús. *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1994.
- Rubial García, Antonio. *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión (Historia)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 2020.
- Saavedra Vega, David. “Libros Corales de la Biblioteca Conventual del Museo Regional de Querétaro” Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.
- Sabás Camacho, Rafael. “Concilio Provincial Mexicano IV. Celebrado en la Ciudad de México el año de 1771”. Querétaro: Imprenta de la Escuela de Artes, 1898.
- Sabuco Álvarez, Miguel. *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*. Madrid: Imprenta de Domingo Fernández, 1728.

- Saldívar, Gabriel. *Historia de la Música en México. Época Precortesiana y Colonial*. México: SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología. *Voces del Arte. Inventario de órganos tubulares*. México, D.F.: Nueva Palabra Editores, 1989.
- Solorio Santiago, Eduardo y Jesús Mendoza Muñoz. *Los Pifaneros de Santa María Magdalena, música y tradición de Cadereyta. Serie Fotográfica Vol. II*. Cadereyta: Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, 2010.
- Super, John C. *La vida en Querétaro durante la Colonia. 1531-1810*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Torres Medina, Heliodoro. *Música eclesiástica en el altépetl novohispano*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021.
- Tostado Gutiérrez, Marcela. *El álbum de la mujer. Antología de las mexicanas. (Colección Divulgación. Volumen II/ Época colonial)*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.
- Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1948.
- Turrent, Lourdes. *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*. México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.
- Turrent, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana. México, 1790-1810*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2013.
- Zahino Peñafort, Luisa. *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: Miguel Ángel Porrúa, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Capítulos de libro

- Baade, Collen. “Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo”, en *Música de Tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*, Editado por Luisa Morales, 49-59. España: Asociación Cultural LEAL, 2011.
- Bejarano Pellicer, Clara. “La música en los conventos femeninos agustinos del siglo XVII a través de sus vidas ejemplares”, en *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico: de Fernando el Católico al siglo XVIII (Vol. II)*, Coordinado por Eliseo Serrano Martín y Jesús Gascón Pérez, 721-736. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2018.
- Bitrán, Yael. “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX. El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*, Coordinado por Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 112-153. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- Die Goyanes, Amelia. “Marisa, Pao y yo: el primer programa de radio de mujeres en la música”, en *Música y mujeres. Género y poder*, Editado por Marisa Manchado, 59-74. Madrid: Ménades Editorial, 2019.
- Edward Davis, Drew. “Villancicos y cantadas en la Catedral de México”, en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. I Villancicos y cantadas*, Editado por Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Analía Cherñavsky, 63-75. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.
- Enríquez Rubio, Lucero y Drew Edward Davies y Carolina Sacristán Ramírez. “Géneros de vísperas en la Catedral de México”, en *Catálogo de obras de Música del*

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. II. Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales, Editado por Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies y Analía Cherñavsky, 37-50. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. “El virreinato y el nuevo orden”. en *Historia mínima de la educación en México*, Coordinado por Dorothy Tanck de Estrada, 33-62. México, D.F.: El Colegio de México, Seminario de la Educación en México, 2010.
- González de Cosío, Francisco. “Petición de los obispos de la Nueva España. México, diciembre 4 de 1537”, en *Un cedulario mexicano del siglo XVI. Versión paleográfica, prólogo y notas de Francisco González de Cosío*, Editado por Francisco González de Cosío, 44-69. México: Ediciones del Frente de Afirmación Hispanista, 1973.
- Hufton, Olwen. “Mujeres, trabajo y familia”, en *Del Renacimiento a la Edad Moderna (Historia de las mujeres 3)*, Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot, 19-62. España: Taurus, 1991.
- Kendrick, Robert L. “Las lamentaciones”, en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. III. Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales*, Editado por Lucero Enríquez Rubio, Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky, Carolina Sacristán Ramírez, 71-82. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019.
- Leza, José Máximo y Miguel Ángel Marín. “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza, 223-352. España: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Leza, José Máximo. “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen*

4), Coordinado por José Máximo Leza, 29-123. España: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- Manrique, Jorge Alberto. “Del Barroco a la Ilustración”, en *Historia General de México*, Coordinado por Daniel Cosío Villegas, 549-624. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000.
- Marín, Miguel Ángel y José Máximo Leza. “1759-1780: la renovación ilustrada”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza, 353-438. España: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. “1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza, 439-552. España: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Martínez López-Cano, María del Pilar. “Constituciones de el Arzobispado y Provincia de la muy insigne y muy leal Ciudad de Tenochtitlán, México, de la Nueva España Concilio Primero, Capítulo LXVI. Que se modere la música e instrumentos y que no haya escuelas donde no obiere [sic.] religiosos o clérigos que tengan cuidado de ellas”, en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Coordinado por María del Pilar Martínez López-Cano, 1-102. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- _____. “Concilio Provincial Mexicano IV Celebrado en la Ciudad de México el año de 1771” (Libro 3, Título XVI De los regulares y monjas, § 7), en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, Coordinado por María Pilar Martínez López-Cano, 1-295. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

- Montero Alarcón, Alma. “Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica”, en *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, Coordinado por Miguel Fernández Félix, 49-66. México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 2003.
- Muriel, Josefina. “La música en las instituciones femeninas existente en el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas”, en *Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel*, Coordinado por Amaya Garritz, 219-226. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.
- Nava Sánchez, Alfredo. “La voz descarnada. Un acercamiento al canto y al cuerpo en la Nueva España”, en *Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España*, Coordinado por Estela Roselló Soberón, 21-44. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas 2011.
- Salazar Simarro, Nuria. “Música y coro en el convento de Jesús María”, en *Música de Tecla en los Monasterios Femeninos y Conventos de España, Portugal y las Américas*, Editado por Luisa Morales, 29-48. España: Asociación Cultural LEAL, 2011.
- Sonnet, Martine. “La educación de una joven”, en *Del Renacimiento a la Edad Moderna (Historia de las mujeres 3)*, Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot, 134-173. España: Taurus, 1991.
- Tello, Aurelio. “Música en los centros parroquiales”, en *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México, Coordinado por Sergio Javier Navarrete Pellicer, 133-173. México, D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013.

- Torrente, Álvaro. “Música de plata en un siglo de oro”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVI. (Volumen 3)*, Coordinado por Álvaro Torrente, 29-83. España: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Velázquez, María del Carmen. “El siglo XVIII”, en *Historia documental de México I*, Editado por Miguel León-Portilla, 645-763. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.
- Vera Aguilera, Alejandro. “Música en Hispanoamérica durante el siglo XVII”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica (Volumen 3)*, Coordinado por Álvaro Torrente, 619-704. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Waisman, Leonardo. “La música en la América española”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza, 553-651. España: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Waisman, Leonardo. “La música en la América española”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII. (Volumen 4)*, Coordinado por José Máximo Leza, 553-651. España: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Hemerográficas

- Aguirre Salvador, Rodolfo. “La secularización de doctrinas en México: realidades indianas y argumentos de Madrid, 1700-1749”. *Hispania Sacra*, Vol. 60, Núm. 122 (2008): 487-505.
- Amerlinck de Corsi, María Concepción y Nuria Salazar Simarro. “Editorial”. *Boletín de Monumentos Históricos* (Instituto de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura), Tercera Época, Núm. 39, Enero-Abril (2017): 3-5.

- Bejarano Pellicer, Clara. “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla”. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Vol. 3 (2014): 185-219.
- Collado Mocelo, Julia. “Los concilios de América bajo Carlos III”. *Ars Iuris* (Instituto de Documentación e Investigación Jurídicas de la Facultad de Derecho de la Universidad Panamericana), Núm. 9 (1993): 58-75.
- Enríquez Rubio, Lucero. “El libro de coro: un artefacto para la celebración de la liturgia católica”. *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* (Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas), Núm. 221, Enero-Junio (2020): 73-100.
- Fiszlelew, Valeria. “La función de la escritura en la formación de la notación musical neumática”. *Cuadernos CANELA* (Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana), Vol. 31 (2020): 75-95.
- Fraschina, Alicia. “Reformas en los conventos de monjas de Hispanoamérica, 1750-1865: cambios y continuidades”. *Hispania Sacra* (Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Vol. 60, Núm. 122 (2008): 445-466.
- Gil Novales, Alberto. “El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español”. *Cuadernos de estudios del siglo XVIII* (Universidad de Oviedo), Núm. 7-8 (1980): 3-23.
- Goldman, Noemí y Leonor Arfuch. “Entrada Libre. Historia y prácticas culturales. Entrevista a Roger Chartier”. *Entrepasados. Revista de Historia*, Núm. 7, Año IV (1994): 3-18.
- Guzmán, José Antonio. “Los primeros órganos tubulares en México”. *Anuario Musical*, Núm. 70, Enero-Diciembre (2015): 43-61.
- Hernández de Olarte, Xixián. “La primera regla de santa Clara y las constituciones de santa Coleta en el convento de Corpus Christi”. *Boletín de Monumentos Históricos* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura), Tercera Época, Núm. 39, Enero-Abril (2017): 44-52.

- Loreto López, Rosalva. “Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII”. *Estudios de historia novohispana* (Universidad Nacional Autónoma de México), Núm. 23 (2000): 67-95.
- Muriel, Josefina. “Las instituciones de mujeres, raíz de esplendor arquitectónico en la antigua ciudad de Santiago de Querétaro”. *Estudios de Historia Novohispana* (Universidad Nacional Autónoma de México), Núm. 10 (1991): 141-172.
- Ortega López, Margarita. “La educación de la mujer en la Ilustración española”. *Revista de educación* (Universidad Autónoma de Madrid), Núm. Extra 1 (1988): 303-325.
- Perpiñá García, Candela. “Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica”. *Anales de la Historia del Arte* (Universidad Complutense de Madrid), Vol. Extraordinario (2011): 397-411.
- Rodríguez Rodríguez, José. “La noche en el Nuevo Testamento”. *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades*, Vol. 25, Núm.49-50 (2015): 23-54.
- Salas Contreras, Carlos. “Evidencias arqueológicas del ceremonial de profesión y muerte de las antiguas monjas del convento de la Encarnación y Santa Catalina de Siena de la ciudad de México”. *Arqueología* (Instituto Nacional de Antropología e Historia), Núm. 35 (2005): 91-116.
- Silva Barragán, Andrea. “Fábrica San Rafael. El legado físico de la industria papelera y su valor como tema de estudio, 1894-1910”. *Boletín de Monumentos Históricos* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura), Tercera Época, Núm. 25, Mayo-Agosto (2012): 78-93.
- Suárez Molina, María Teresa. “El órgano en la Nueva España durante el Barroco”. *Cuadernos de Arte* (Universidad de Granada), Núm. XXI (1990): 163-179.

- Velazco, Jorge. “El pianismo mexicano del siglo XIX”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Universidad Nacional Autónoma de México), Vol. XIII, Núm. 50, Tomo 2 (1982): 205-239.
- Zamora, Fernando y Jesús Alfaro Cruz. “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente* (Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas), Núm. 1 (2006): 12-23.

Imágenes

- 3D Warehouse, Querétaro en el Mapa, 165373 Templo de Santa Clara, Querétaro. <https://3dwarehouse.sketchup.com/model/db41c801af4adaaa137b977b9e85f19b/165373-Templo-de-Santa-Clara-Quer%C3%A9taro?hl=en>
- Anónimo, “El traslado de las monjas dominicas a su nuevo convento (1738)”, Museo Regional Michoacano. <https://difusionhistoriablog.wordpress.com/2016/05/30/el-traslado-de-las-monjas-dominicas-a-su-nuevo-convento/>
- Benjamín Arredondo, Sin título, 2016, El Bable. El pasado perfecto del futuro incierto del verbo vivir, “Tenebrario, el curioso objeto usado antiguamente en los ritos de Semana Santa”. <http://vamonosalbable.blogspot.com/2016/03/tenebrario-el-curioso-objeto-usado.html>
- Miguel Cabrera, Sor María Josefa Agustina Dolores, 1759 (Óleo), Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Recuperada de: Mediateca, Instituto Nacional de Antropología e Historia. https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2091
- Nicolás Correa, “Desposorios místicos de santa Rosa de Lima”, 1691, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

<https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:MUNAL:TransObject:5bce8cb27a8a02074f835dd8>

- Portada del libro de las Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la orden de N. P. S. Francisco en toda esta familia cismontana, 1642. Google Books.
https://books.google.com.mx/books?id=CjGid1SisA8C&printsec=frontcover&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Sarumo74, “Croquis de la Catedral Metropolitana y parroquia del Sagrario Metropolitano de ciudad de México, realizado en base a [sic.] datos de: <http://www.arquidiocesismexico.org.mx/PDFS/CATEDRAL.pdf>, <http://archaeology.asu.edu/tm/pages/equipoalvaro.html>, <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/351/35112172009.pdf> y el mostrado en la revista Arqueología Mexicana del INAH, registro 087/13, Edición especial No. 33, Diciembre de 2009. Pág. 89”. Wikimedia Commons.
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Croquis_de_Catedral_Metropolitana_CD_Mexico.svg

Ponencias presentadas en congresos, coloquios o simposios

- Bejarano Pellicer, Clara. “La música en los conventos femeninos agustinos del siglo XVII a través de sus vidas ejemplares”. Comunicación presentada en *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico: de Fernando el Católico al siglo XVIII. Vol. 2*. Zaragoza: 2018, 721-736.
- Castagna, Paulo. “Prescripciones Tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903)”. Comunicación presentada en el *Primer Congreso Internacional de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*. Buenos Aires: 19-22 de octubre de 2000, 1-27.

- Enríquez, Lucero. “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante”. Comunicación presentada en *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*. México, D. F.: 2009, 65-100.
- Fernández Peña, María Rosa. “Sobre los hábitos de las monjas de clausura (desde los orígenes al siglo XVIII)”. Comunicación presentada en *La clausura femenina en España: actas del simposium, Simposium IX*. San Lorenzo del Escorial: 2004, 201-218.
- Marchant Rivera, Alicia. “Iter escriturario y ceremonial de la profesión religiosa femenina”. Comunicación presentada en *XIV Jornadas de la Sociedad Española de CC. y TT. Historiográficas*. Málaga: 13-14 de junio de 2016.
- Triviño Monrabal, María Victoria. “El libro que da forma a la vida claustral. La regla de Santa Clara. En los 800 años de la fundación de las clarisas”. Comunicación presentada en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular. Simposium (XIX Edición)*, Coordinación por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. Vol. 1. San Lorenzo del Escorial: 2 al 5 de septiembre de 2011, 425-448.

Tesis

- Cortez González, Ximena. “Una dote para Dios: las capellanías de monjas y su uso como capital espiritual y material. 1650-1850”. Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2005.
- Gómez Escalante, Miriam Aurora. “De pobres beatas a educadores de niñas: El beaterio de San José de Gracia de Carmelitas Descalzas, 1735-1802”. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2018.
- Jiménez Jácome, Myrna Lili de las Mercedes. “Convento de Santa Clara de Jesús de Querétaro. Mundo de privilegios y restricciones. 1607-1809”. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012.

- Martínez Correa, María Guadalupe. “Missa à 4 compuesta a grande orquesta *in D Major* by Manuel Arenzana, *the last Chapel Master of the Cathedral of Puebla, Mexico in the Colonial period (1791-1821)*”. Tesis de Maestría, Southern Illinois University Carbondale, 2016.
- Núñez Rojas, Eduardo. “La música sacra en el Querétaro Novohispano”. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2009.
- Silva Martínez, Perla María. “Una opción de vida para las mujeres. El beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Pobreza, esplendor y migración, 1728-1870”. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012.
- Yañez Jiménez, Edgar Daniel. “Cleros en pugna. Tensiones entre el clero secular y los franciscanos por las prácticas de primacía eclesiástica en Querétaro. 1704-1759”. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, 2018.

Sitios web

- Academia Colecciones (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), “Fabricante de papel: [Tres círculos superpuestos]”. <https://www.academiacolectaciones.com/dibujos/mostrar-fabricantes-papel.php?id=tres-circulos-superpuestos>
- Alfonso de Vicente Delgado, Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800), “Cantadas y cédulas de profesión de las monjas de Santa Ana de Ávila”, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1016/avila/es>
- Benedicto XIV, *De Synodo Dioecessana. Libri Tredecim in duos tomos distributi. Tomus Secundus*. Vaticano: Matrity: Ex Typographia Michaelis Escribano, 1782. https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10127303

- Biblioteca Digital Hispánica, “Extracto compendioso de las actas del Concilio IV Provincial Mexicano hecho y apuntado diariamente por uno de los que asistieron a él”. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134845&page=1>
- Bula del Papa Inocencio IV, Directorio Franciscano, Escritos de Santa Clara de Asís, “Regla de Santa Clara”, <http://www.franciscanos.org/esscl/rcla.html>.
- De Castaneyra, fray Isidro Alphonso. *Manual suma de las ceremonias de la Provincia de el Santo Evangelio de México*. México: Miguel de Ribera Calderón, impresor y mercader de libros en el empedradillo, 1703. Impreso consultado en el Fondo Antiguo Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla. http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/biblioteca_franciscana/xml/myBook.jsp?key=book_jbc068.xml&id=libro_antiguo_sace&objects=/ximg&db=/db/xmlibris/system/metaddata/
- Diccionario de la Lengua Española, “Real Academia Española”. <https://dle.rae.es/>
- Diccionario del Español de México, El Colegio de México. <https://dem.colmex.mx/ver/merced>
- Diccionario Histórico de la Lengua Española, “Real Academia Española, Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)”. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Duke Trinity College of Arts and Sciences, Department of Music, “Angela Mace Christian”. <https://music.duke.edu/alumni/angela-mace-christian>
- La Santa Sede. “Carta Apostólica” emitida por el Papa Pablo VI y titulada “*Mysterii Paschalis*”, con fecha del 14 de febrero de 1969. https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19690214_mysterii-paschalis.html
- La Santa Sede, “Código de Derecho Canónico, Libro II, Parte III, Sección I, Título II, Capítulo I ‘De las casas religiosas y de su erección y supresión, § 613 y §614’”,

https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/esp/documents/cic_libro2_cann608-616_sp.html

- La Santa Sede, “Constitución Apostólica *Sacram Unctionem* de su santidad Pablo VI. Sobre el Sacramento de la unción de los enfermos”, promulgada el 7 de diciembre de 1972. https://www.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_constitutions/documents/hf_p-vi_apc_19721130_sacram-unctionem.html
- La Santa Sede, “El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia (Traducción argentina), 1990”, Salmo 50. https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalorum_lt.html#PSALMUS%2050
- La Santa Sede, “El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia (Traducción argentina), 1990”, Salmo 130. https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PJR.HTM
- La Santa Sede, “El Libro del Pueblo de Dios. La Biblia (Traducción argentina), 1990”, Marcos, Capítulo 15: 17. https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PVH.HTM
- La Santa Sede, Pontífices, “Urbano VIII”. <https://www.vatican.va/content/vatican/es/holy-father/urbano-viii.html>
- Laszlo Kiss, “*The Divinum Officium Project*”. <https://divinumofficium.com/>
- Una Voce Sevilla. Misa Gregoriana en Sevilla, “Los libros litúrgicos (VI): el Breviario”, 5. http://www.unavocesevilla.com/wp-content/uploads/2017/12/EL-BREVIARIO-ROMANO.Asoc_.-Magnificat.pdf
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio* (Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1892), Acto II, Escena IX, verso 440. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-tenorio-drama-religiosofantastico-en-dos-partes--0/html/ff68b298-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Videos en línea

- Musicologiahispana, “Monjas coronadas”, video de YouTube, 04:08, publicado el 04 de febrero de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=amhAicoi6D8&t=133s>
- Museo de la Ciudad de Querétaro, “1/12. Donde el silencio tiene su trono. Prólogo”, video de YouTube, 10:21, publicado el 25 de noviembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=v1zzCibLqBQ&t=37s>
- Tristain2009, “Horacio Franco- Lienzos de Viento II”, video de YouTube, 01:53, publicado el 30 de septiembre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=XJ75OtTTH-I>