

1 Coloquio Musical
Música, catedral y sociedad

ra uita

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| PRESENTACIÓN | II |
| <i>Lucero Enríquez</i> | |
| HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA | |
| Hacia una historia social de las catedrales | 25 |
| <i>Ana Carolina Ibarra</i> | |
| La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría | 41 |
| <i>Lourdes Turrent Díaz</i> | |
| Del <i>Te Deum</i> a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850) | 55 |
| <i>Arturo Camacho Becerra</i> | |
| Con toda la música y solemnidad. Esbozo de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana del siglo XVI | 67 |
| <i>Israel Álvarez Moctezuma</i> | |
| Francisco Xavier de Lizana: ceremonia de posesión del arzobispado | 81 |
| <i>Citlali Campos Olivares</i> <i>Laura Denis Galván Ayala</i> <i>Ingrid Sánchez Rodríguez</i> | |
| El testamento de Francisco López Capillas: un testimonio histórico | 93 |
| <i>Ruth Yareth Reyes Acevedo</i> | |

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

PRIMERA PARTE. TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA

- Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales:
¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703) 105
Eva María Tudela Calvo
- Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la
Virgen del *Códice Valdés* de 1599 137
Juan Manuel Lara Cárdenas
- El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII 165
Drew Edward Davies
- ¿Y el estilo galante en la Nueva España? 175
Lucero Enríquez
- Compendium Musicae* de Descartes 193
María Teresa Ravelo

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

SEGUNDA PARTE. PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA

- La música en las catedrales de la Nueva España.
La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI - XVIII) 205
Óscar Mazín

| | |
|--|-----|
| Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano | 219 |
| <i>Omar Morales Abril</i> | |
| El órgano de Félix de Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla | 235 |
| <i>Patricia Díaz Cayeros</i> | |
| La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico | 247 |
| <i>Montserrat Galí Boadella</i> | |
| Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara | 257 |
| <i>Dom Antonio Ramírez</i> | |
| FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS | |
| Los Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico | 265 |
| <i>Margarita Covarrubias</i> | |
| DIRECTORIO | 285 |

EL REPERTORIO ITALIANIZADO DE LA CATEDRAL DE DURANGO EN EL SIGLO XVIII

Drew Edward Davies

Universidad de Chicago

En Nueva España, los músicos del siglo XVIII, por varias razones, adoptaron modelos italianos de composición e interpretación que cambiaron notablemente el sonido de la música catedralicia. La música de este nuevo estilo, con fuertes influencias de los compositores educados en los conservatorios napolitanos, llegó al Nuevo Mundo directamente por medio de músicos emigrantes italianos, y también a través de España, donde la familia real y algunas élites dirigieron la producción cultural fuera de la estética ibérica del siglo XVIII hacia modas paneuropeas. Con más de 600 obras completas de compositores novohispanos y europeos, el archivo musical de la catedral de Durango, en el centro-norte de México, conserva una de las colecciones más extensas de música de estilo italiano de las Américas. Este ensayo considera dos obras del archivo duranguense: un *contrafactum* sacro de una parte de la ópera seria *Demofonte*, del compositor napolitano Leonardo Leo —basada en un texto del poeta Pietro Metastasio—, y una cantata cromática compuesta por Santiago Billoni, maestro de capilla de la catedral de Durango entre 1749 y 1756. Estas obras demuestran cómo el estilo musical moderno de Italia se adaptó bien a las necesidades espirituales de españoles y novohispanos del siglo XVIII, a pesar de encontrarse en un lugar tan apartado de Europa como lo eran las provincias internas de la Nueva España.¹

Ante todo, es necesaria una introducción sobre la catedral de Durango y su archivo musical, el cual ha pasado prácticamente inadvertido hasta la fecha en la historiografía musical.² La ciudad de Durango está emplazada a lo

¹ Esta ponencia forma una parte muy breve de mi tesis doctoral de la Universidad de Chicago, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Spanish Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain", que completaré en 2005.

² Algunos estudios que mencionan Durango son: Francisco Antúnez, *La capilla de música de la catedral de Durango*, Aguascalientes, ed. del autor, 1970 (una fuente problemática); Jaime González Quiñones, "The Orchestrally-Accompanied Villancico in Mexico in

largo del Camino Real, aproximadamente a mitad de camino entre El Paso del Norte y la ciudad de México. Fundada en 1563 como asentamiento español en el siglo XVIII, Durango no sólo contaba ya con una identidad urbana como centro eclesiástico y minero conectado con el centro de Nueva España, sino que además era la capital de la provincia norteña de Nueva Vizcaya, enorme, escasamente poblada, y peligrosa.³ Entre 1621 y 1780, la diócesis de Durango comprendía los actuales estados de Durango, Chihuahua, Sonora, Sinaloa, Nuevo México, Arizona, las Californias y partes de Texas.⁴ En 1766, la ciudad de Durango tenía 9500 habitantes, prominentes edificios religiosos y gubernamentales, barrios con casas de adobe de un solo piso, huertas y minas.⁵ En aquella época, la recién edificada catedral de la Inmaculada Concepción de Durango, iniciada en 1694 y ya en funciones en la década de 1730 (aunque faltaba construir la torre este), representaba la modernidad culturalmente articulada más visible de la zona fronteriza, gracias a su diseño alto, estrecho, con torres de tres niveles, una triple nave y unas capillas laterales con cúpulas.⁶

La colección musical de la catedral de Durango incluye 600 obras completas y cientos de fragmentos de compositores duranguenses, novohispanos, ibéricos e italianos del periodo 1720-1810. Todas las obras han sido catalogadas y muchas de ellas transcritas durante el proceso de elaboración de mi estudio en la catedral. Virtualmente, todas estas composiciones se escribieron en estilo italiano para un conjunto primario de una a cinco voces, dos violines y continuo —en ocasiones con instrumentos de viento o trompas— y la

mayor parte de ellas recurre al bajo cifrado, incluso ya avanzado el siglo. Estas composiciones litúrgicas, devocionales e instrumentales (casi todas únicas) atestiguan la difusión de la técnica asociada con la enseñanza del estilo napolitano y se vinculan con frecuencia a las festividades de san Pedro, la Inmaculada Concepción, los Siete Dolores de María, la Asunción, el *Corpus Christi*, san José y Navidad. En Durango hay manuscritos de algunos de los más prominentes compositores italianos del siglo XVIII, entre los que cabe citar a Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Gaetano Latilla, Johann Adolf Hasse, Gian Francesco de Mayo, Francesco Durante y Pasquale Anfossi, en ocasiones con letra castellana en *contrafactum* —muy a menudo escrita en la localidad—. El compositor mejor representado es José Bernardo Abella Grijalva, maestro de capilla en Durango entre 1781 y 1784, con más de 60 obras completas. Hay 40 obras completas de Ignacio Jerusalem y 20 de Santiago Billoni. Abundan también composiciones de Giovanni Battista Bassani, Josef Cañada, Francesco Corradini, Juan Corchado, Miguel Matheo Dallo y Lana, José Mariano Domínguez y Cabrera, Juan José Meraz, Joseph de Nebra, Joseph Nieto, Tomás Ochando, Ignacio Ortiz de Zárate, Pedro Rabassa, Francisco Rueda, Josef de San Juan, Manuel de Sumaya y Julián de Zúñiga, entre muchos más.



La música italianizada surge como un estilo internacional que pasa de Nápoles a lugares como Rusia y Perú, por la vía de una difusión paneuropea y colonial en el primer tercio del siglo XVIII.⁷ Sin embargo, una línea de pensamiento problemática a la que hacía frente la música catedralicia en el mundo hispánico era el tradicional y consabido rechazo, a aceptar la influencia de los géneros teatrales italianos en la música sacra.⁸ No obstante, la historiografía que dió

the Eighteenth Century», [tesis de doctorado], Universidad de Nueva York, 1985; y, del mismo autor, *Villancicos y cantatas mexicanas del siglo XVIII*, México, Escuela Nacional de Música-UNAM, 1990.

3 Oakah L. Jones, *Nueva Vizcaya: Heartland of the Spanish Frontier*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988.

4 La diócesis de Sonora se separó de Durango en 1780. Véase el mapa correspondiente a ello en William B. Taylor, *Magistrates of the Sacred: Priests and Parishoners in Eighteenth-Century Mexico*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 28.

5 Lawrence Kinnaird (tra. y ed.), *The Frontiers of New Spain: Nicolás de Lafora's Description, 1766-1768*, Berkeley, University of California Press, 1958.

6 Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata: Iglesias monumentales del centro-norte de México (1640-1750)*, México, UNAM, 1991; María Angélica Martínez Rodríguez y Joaquín Lorda Iñarra, *La catedral de Durango*, Guadalajara, Amaroma, 2000.

7 Véase Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style (1720-1780)*, Nueva York, Norton, 2003; Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; Reinhard Strohm (ed.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 2001.

8 Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, Madrid, 1726; Mary Neal Hamilton, *Music in Eighteenth-Century Spain*, Nueva York, Da Capo Press, 1971 [1937]; Louise

cuenta de ese rechazo no consideró la amplitud del repertorio o los cambios en la vida devota católica que hicieron atractiva la estética italiana a los autores de música religiosa. La aceptación del estilo apunta a una cultura catedralicia que se ajustaba a los cambios habidos en la práctica devota, generalmente lejos del misticismo colectivo, y que tendían a relaciones de devoción interna más personalizadas, en un siglo marcado por un aumento de la reglamentación. El repertorio italianizado, mejor ejemplificado por arias a solo y dúos, ayudó a los oyentes a canalizar su devoción en formas más personales, gracias al testimonio de cantantes individuales que expresaban su piedad dentro del ritual de la iglesia de una manera que era imposible hacer en los antiguos estilos polifónicos y policorales.

Consideremos el *contrafactum* de un dúo de la ópera seria *Demofonte* compuesta en 1735 por Pietro Metastasio y Leonardo Leo y conservado en la catedral de Durango.⁹ El dúo *da capo La destra ti chiedo* de la escena final del segundo acto fue reescrito en español como *Pues te confieso*, texto piadoso que conservaba el arreglo musical de Leo.¹⁰ Por ahora, no se sabe si el *contrafactum* se creó en España o en Nueva España, aunque sí parece provenir de una fuente única. Este dúo aparece en el clímax emocional del drama de Metastasio, cuando los amantes Dircea y Timante se dicen uno a otro sus adioses después de que Demofonte los condenó a ambos a muerte; los amantes se juran fidelidad recíproca en la muerte y lamentan su suerte. (Claro está que el propósito del subsiguiente acto de Metastasio es desenredar el lío de identidades equivocadas y apelar a la razón del monarca Demofonte para que anule las sentencias de muerte y celebre el casamiento de Dircea y Timante.)

Quienquiera que preparase el *contrafactum* de este dúo retuvo hábilmente la mayoría de los sonidos vocales de Metastasio, las líneas de seis sílabas y versos truncados, y utilizó tantas rimas como le fue posible. Por ejemplo, la frase de Metastasio “*mio dolce sostegno*” se reescribió como “mi Dios soberano”,

y “*che barbaro addio*” se transfirió a la perspectiva de la primera persona: “¡qué bárbaro he sido!” En el *contrafactum*, dos cristianos, posiblemente un par de mártires conducidos a la muerte, juran su amor y fidelidad a Dios, y expresan tanto la dificultad como la satisfacción de la vida cristiana. La simple sustitución de un compañero humano por Dios reemplaza el amor secular con el amor divino, y la fidelidad conyugal con la fidelidad religiosa, mientras se conserva la intimidad expresada en la escena original.

Veamos el texto de este *contrafactum*:

| | |
|--|--|
| Leonardo Leo, música Pietro Metastasio, texto <i>Demofonte</i> , II: (extracto), dúo <i>La destra ti chiedo</i> | Anónimo, dúo <i>Pues te confieso</i> Catedral de Durango, México MS Mus 3A.153 |
| Timante: <i>La destra ti chiedo, mio dolce sostegno, per ultimo pegno, d'amore e di fè.</i> | Tiple II: Pues te confieso mi Dios soberano por único dueño que adora mi fe. |
| Dircea: <i>Ab! questo fu il segno del nostro contento; ma sento che adesso l'istesso non è.</i> | Tiple I: Venérote fino con gozo y contento siendo todo aumento al gusto y placer. |
| Timante: <i>Mia vita, ben mio!</i> | Tiple II: Mi vida, bien mío. |
| Dircea: <i>Addio, sposo amato.</i> | Tiple I: Mi bien dueño mío. |
| A due: <i>Che barbaro addio! Che fato crude!</i> | Los dos: ¡Que bárbaro he sido homicida y cruel! |

K. Stein, “The Iberian Peninsula”, en George J. Buelow (ed.), *Music & Society: The Late Baroque*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall, 1994; Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Crowell, 1952, entre otras fuentes.

⁹ Durango MS Mus 3A.153 [mi catálogo].

¹⁰ RISM 452.006.565 y 450.023.558 son fuentes europeas de *La destra ti chiedo* con la misma música que la usada en Durango.

El “contrafactor” tradujo el lenguaje y el escenario de este texto sin alterar los sentimientos que expresa; y tales sentimientos personales, como la fe, la fidelidad y el amor, se aplican a ideas articuladas tanto en la cultura devocional del siglo XVIII, —en la cual los creyentes del catolicismo romano buscaban empatía individual con figuras del panteón religioso— como en la cultura del absolutismo en que la ópera sería florecía. Como Martha Feldman ha demostrado convincentemente, los eventos de la ópera sería no constituían un simple entretenimiento, sino unas actuaciones codificadas del ritual que articulaban las jerarquías sociales y exhibían noble magnanimidad durante las festividades especiales.¹¹ Gracias a un ejemplo como éste, vemos cómo la ironía y el conflicto interno, tal cual se representaban en los escenarios de la ópera sería, pueden equipararse con situaciones a las que tuvieron que enfrentarse los santos, María, Cristo y otros personajes del panteón eclesiástico. Por ello, la música para un dúo *da capo* tal como *La destra ti chiedo* podía servir como pivote entre un texto teatral que representaba la lucha de amor secular frente al deber —dentro de un marco de absolutismo— y un texto religioso que expresaba sentimientos de amor divino y servicio frente a una necesidad mortal. No es sorprendente que Metastasio facilitase esta compatibilidad en los textos de sus oratorios, que ejemplifican la transferencia de temas histórico-mitológicos de un marco secular a otro sagrado, no a través de un cambio de subjetividad, sino de un cambio del material de origen y del escenario de la actuación.

El estilo musical del dúo, esencialmente galante, con una melodía armoniosa y periódica, con variedad rítmica —que incluye motivos lombardos y apoyaturas— con texturas claras y dinámicos contrastes, es típico del estilo moderno que los posteriores compositores coloniales, con acceso más restringido a las prácticas de enseñanza contemporáneas europeas, usaron como modelos. Este ejemplo ilustra cómo una congregación de la Nueva España escuchaba literalmente música de ópera napolitana en la iglesia como una demostración didáctica de fe y virtud, de acuerdo con los valores estéticos de la época.

11 Martha Feldman, *Opera and Sovereignty*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, y “Magic Mirrors and the Serial Stage: Thoughts toward a Ritual View”, en *Journal of the American Musicological Society*, núm. 48, 1995, pp. 423-484.



La música en la experiencia colonial no sólo se desarrolló a partir de la adquisición de manuscritos musicales, sino igualmente mediante los músicos que emigraron al Nuevo Mundo y que trajeron consigo su preparación europea. Santiago Billoni, maestro de capilla, compositor y violinista en Durango entre 1749 y 1756, emigró de Italia y escribió en un estilo elocuente y virtuoso, característico de sus contemporáneos italianos. Identificado como “un autore romano”,¹² Billoni era probablemente miembro de los Biglioni, familia de fabricantes de violines de Roma en los principios del siglo XVIII,¹³ se trasladó a Nueva España alrededor de 1730 y contrajo matrimonio en 1738 en Guadalajara.¹⁴ Las cantatas de Billoni para la fiesta de la Virgen de los Dolores se destacan por su uso del cromatismo, la elaboración de pasajes instrumentales y sus venturosas tonalidades que evocan una devoción mariana personal, íntima, casi erótica. Todos estos elementos, además del uso de secuencias, imitaciones y un esquema tonal que contrasta Mi bemol menor (!) y Sol bemol mayor, se reúnen en su cantata *Divina madre, ¿podrás sin ternura?* de 1748:¹⁵ un recitativo acompañado y un aria *da capo* que ensaya las ideas principales del texto medieval *Stabat Mater*, generalmente atribuido a Jacopone da Todi.

Música moderna como ésta pudo funcionar con gran eficacia en rituales prominentes recién creados en la Iglesia, tal como la celebración de los Siete Dolores de María, que se elevó a rango doble en 1727, tras un rápido incremento de esa devoción hacia finales del siglo anterior. El *Stabat Mater*

12 Escrito sobre la carátula del aria *Podrá la influencia*, Durango ms Mus 2A.146.

13 Renato Menucci, “La costruzione de strumenti musicale a Roma tra XVII e XIX secolo, con notizie inedite sulla famiglia Biglioni”, en Biana Maria Antolini, Arnaldo Morelli y Vera Vita Spangolo (eds.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Roma, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 591-593.

14 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (México), Matrimonios, libro 5, f. 10.

15 Durango ms Mus 2B.18. El texto es: “[Recitativo] Divina madre a fuerza de amor fino, tu corazón divino, herido se quedó de agudo acero tan cruel y severo, que el alma te partió de dura pena, y a no ser Dios quien tu pecho conforta sin duda alguna te quedarías muerta. [Aria:] ¿Podrás, sin ternura, mirar a María en tanta amargura cual nunca se vio? Pues si esta agonía nosotros causamos, ¿por qué no lloramos, pues Cristo murió?”

de Pergolesi, de 1736 (en fa menor), encapsula la intensa interiorización mariana evocada por la devoción y muy posiblemente inspiró a Billoni, así como otra composición moderna, de 1717, *Il Dolore di Maria Vergine* de Alessandro Scarlatti, conocida por el uso del recitativo orquestal.

La trayectoria hacia la devoción interior maduró con el catolicismo iluminado paneuropeo de la segunda mitad del siglo, que las autoridades catedrales promovieron —en el ambiente multicultural novohispano— contra fuertes rituales de la devoción popular.

Para la catedral y la sociedad española del siglo XVIII, el concepto de “civilización” suponía, en menor medida, la empresa utópica de evangelización y, en mayor medida, la conservación y el autoengrandecimiento de una institución colonial culturalmente alineada con la modernidad europea. A pesar de los desafíos para todo aquel involucrado en la situación colonial —especialmente para quien se vinculaba con la incertidumbre de vivir en una dinámica fronteriza— los músicos en esta y en otras partes de la Nueva España se decidieron por formas musicales modernas derivadas de un marcado intercambio. Si se consideran los objetivos de los músicos europeos de la época, el repertorio de los novohispanos demuestra su integración y la compatibilidad de este estilo con las necesidades piadosas contemporáneas en ambos lados del Atlántico, una historia de la que da testimonio el repertorio de una remota catedral en el norte de la Nueva España.



La catedral de Durango. Fotografía del autor.

Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

