



3 Coloquio Musicat

losagrado y lo profano

en la festividad de Corpus Christi



PRESENTACIÓN	9
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER Y ECONOMÍA	
La fiesta de <i>Corpus Christi</i>	19
<i>Nelly Sigaut</i>	
<i>Civitas Templum</i>. La fundación de la fiesta de <i>Corpus</i> en la ciudad de México (1539-1587)	41
<i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	
“Sombras y enramadas”. La participación de los pueblos indios en la festividad de <i>Corpus Christi</i>	61
<i>Ana Laura Vázquez Martínez</i>	
La fiesta de <i>Corpus Christi</i>. Entre el poder y la rebelión	77
<i>Alfredo Nava Sánchez</i>	
Moradas interiores y exteriores del <i>Corpus Christi</i> en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII	93
<i>Ana María Martínez de Sánchez</i>	
Un viril hecho un sol: del simbolismo en la platería sacra	111
<i>María Leticia Garduño Pérez</i>	

MUSICOLOGÍA: EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL.
ENCUENTROS Y HALLAZGOS. TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO,
ESTÉTICA. PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA

La música de *Corpus Christi* en la Roma del siglo XVI 127
Klaus Pietschmann

El sacramento galante: ¿“maravilla rara” o “galán amante”? 145
Drew Edward Davies

FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN,
USUARIOS

El ritual de la festividad de *Corpus Christi* en la catedral
metropolitana de la ciudad de México, o de la fiesta
del Santísimo Sacramento en 1751 y su pervivencia en 1819 171
Citlali Campos Olivares y José Javier Flores Aguario

Cantorales de la iglesia catedral de México con la festividad
del *Corpus Christi*. Descripción codicológica, bibliográfica
e iconográfica 187
Arturo Luna Rosas y Silvia Salgado Ruelas

NOTAS CURRICULARES 213

DIRECTORIO 219

EL SACRAMENTO GALANTE: ¿“MARAVILLA RARA” O “GALÁN AMANTE”?

Drew Edward Davies

Northwestern University

La fiesta de *Corpus Christi* era uno de los eventos más destacados del año litúrgico en las Américas durante la época virreinal. No obstante, parece que esa celebración religiosa y cívica no se manifestaba en el ámbito reformista del siglo XVIII de la misma manera en que había figurado en la cultura catedralicia durante los dos siglos anteriores. A pesar de que las procesiones, actividades populares y sermones en honor de la transustanciación han continuado hasta el día presente, el concepto de que la fiesta del *Corpus* fuera un verdadero “espejo de la sociedad” se complicó a mediados del siglo XVIII debido a cambios en la regulación gubernamental, en la filosofía teológica y en el pensamiento ilustrado. Prácticamente todos los investigadores que han señalado los efectos de tales cambios en el ritual popular desde las perspectivas de distintas disciplinas concuerdan en que las reformas “ilustradas” desarrollaron nuevos significados y un nuevo orden en la representación festiva.¹ Para ayudar a entender los significados transmitidos en los mensajes de la fiesta del *Corpus* a finales de la época virreinal novohispana, este ensayo explorará cómo se expresaron estos cambios de pensamiento por medio de la música, específicamente la música catedralicia y sus textos.

Aunque se reconoce la importancia de la fiesta de *Corpus Christi* y se esperaría encontrar un gran número de villancicos para la fiesta en los archivos de música novohispana, la realidad es que no sobrevive un repertorio extenso de obras musicales para esa solemnidad, que hubiera sido compuesto local-

1 Véase, por ejemplo, Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987; Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003; Brian Richard Larkin, “Liturgy, Devotion, and Religious Reform in Eighteenth-Century Mexico City”, en *The Americas*, vol. 60, núm. 4, 2004, pp. 493-518; Pamela Voekel, *Alone Before God: The Religious Origins of Modernity in Mexico*, Durham, Duke University Press, 2002.

mente a lo largo del siglo XVIII. Por ejemplo, en el archivo de música de la Catedral de Durango, el fondo de manuscritos musicales más importante del centro-norte de México, sólo figuran cinco obras escritas localmente para interpretarse en la propia catedral, y sorprendentemente ninguna de ellas podría considerarse villancico. De hecho, si se examina todo el acervo, incluso las obras compuestas en España y en otras partes de la Nueva España, se encuentran sólo 33 para la fiesta, de las que 19 llevan textos en castellano y las restantes, textos litúrgicos en latín (véanse Tablas 1 y 2). Esta cantidad representa aproximadamente 5% de la colección de 630 composiciones que, junto con unos 200 fragmentos, forma el archivo e implica que la fiesta del *Corpus*, aunque viva, no inspiraba tanta música como las fiestas marianas o la Navidad. ¿Por qué ocurre eso?

Por motivos que se discutirán abajo, parece que ello es resultado de una serie de factores: 1) el papel limitado de la catedral en las actividades externas de la fiesta; 2) la búsqueda de un mensaje modernizado para la fiesta, en un período en que se abogaba por la devoción interior; 3) una transferencia del tema del “triumfo de la iglesia” desde el *Corpus Christi* hacia la fiesta de san Pedro en la retórica catedralicia y 4) en la música, una disonancia básica entre los textos tradicionalmente “barrocos” de *Corpus Christi*, y el estilo galante empleado por los compositores que conocían la música moderna. Los breves estudios de caso que siguen ilustrarán cómo los cambios literarios y musicales marginaron la fiesta de *Corpus Christi* a mediados del siglo a consecuencia de esos cuatro factores.

La imposición de *Corpus Christi* durante los primeros años del virreinato novohispano fue una iniciativa colonial desarrollada por los peninsulares en cargos públicos que pagaban los elementos externos de la fiesta. Por ejemplo, el cabildo municipal de la ciudad de México dedicó 21% del presupuesto de 1618 al *Corpus Christi*.² La fiesta de esa época exponía a todos los grupos de la ciu-

Tabla 1. Obras para *Corpus Christi* resguardadas en la catedral de Durango con texto en castellano.

Ms. Mús	Título	Compositor*	Género	Procedencia
1A.72	A ese sol que en cristal	Anónimo	Villancico (4v)	España, c.1730s
2A.160	A la mesa amante y fino	Anónimo	Aria (1v)	Italia/España, c.1790s
2A.93	Alados serafines	J. del Valle [¿]	Villancico (4v)	España, c.1730s
2A.81	Ay, fragantes flores	[J. A.] Casado	Villancico (4v)	España, c.1730s
1A.231/2A.108	Collado gigante	I. Jerusalem	Villancico (2v)	México, c.1750s/1760s
3A.128	De aquel amoroso sagrado volcán	Anónimo	Villancico (4v)	España, c.1730s
2A.172	Delectable pan de vida	J. A. Hasse	Aria (1v)	Italia, c.1730s/contrafac.
3B.26	Dios al hombre amante	T. de Ochando	Coplas (2v)	México, c.1750s
2A.124/2A.142	En ese sacramento	F. Rueda	Aria (1v)	México, c.1750s
3A.42	Es la mesa tan divina	J. de la Te y Sagau	Cantada (3v)	Portugal, 1730s
1A.301	Es la mesa tan divina	F. Rueda	Villancico (4v)	México, c.1750s
3A.129	Este pan admirable	J. M. Domínguez y Cabrera	Villancico (4v)	Guadalajara, 1782
2A.80	Huye humano bajel	J. F. Binsí [¿]	Villancico (2v)	España, c.1730s

2 Linda A. Curcio-Nagy, “Giants and Gypsies: *Corpus Christi* in Colonial Mexico City”, en William H. Beezley, Cheryl English Martin y William E. French (eds), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources, 1994, pp. 1-26, p. 3.

Ms. Mús	Título	Compositor*	Género	Procedencia
2A.82	Lágrimas tristes corred	J. de la Te y Sagau	Villancico (4v)	Portugal, c.1730s
2A.29	Mi Dios mi bien	I. Jerusalem	Dúo (2v)	México, c.1750s
3B.52	Oh, admirable sacramento	S. Billoni	Alabanza (3v)	Durango, c.1750
2A.161	Qué más favor anhelo	Anónimo	Aria (1v)	Italia-España, c.1790s
2A.173	Ya el rayo brillante	A. Juanas	Aria (1v)	México, c.1800
2A.147	Ven peregrino Dios	Anónimo	Aria (1v)	Europa-México, c.1780s

* Por razones de espacio, empleo sólo las iniciales de los nombres de pila en éste y el siguiente cuadro. Todas las obras registradas, con la probable excepción de la alabanza, servían al menos para el oficio de maitines y, probablemente, para otros servicios en momentos no definidos; las funciones específicas no se indican en las portadas.

Tabla 2. Obras para *Corpus Christi* resguardadas en la catedral de Durango con texto en latín.

Ms. Mús	Título	Compositor*	Función	Procedencia
3A.14	Accepti Jesus calicem	F. G. Coronel	5º Responso (2v)	Durango [¿], 1782
3B.27	Accepti Jesus calicem	F. M. Campuzano	5º Responso (4v)	México, c. 1790s
3B.86	Caro mea vere est cibus	J. F. Ruíz de Guadiana	Gradual (4v)	Durango, 1786
2A.1	Sacris solemniss	J. M. Aldana	Himno (4v)	México, c. 1800

Ms. Mús	Título	Compositor*	Función	Procedencia
3A.10	Credidi propter	J. B. Abella Grijalva	Salmo (5v)	Durango, 1783
2A.71	Ecce tabernaculum Dei	J. J. Meraz	1º Responso (4v)	Durango, c. 1790s
3B.77	Ego sum panis vivus	J. de Sierra Vargas	6º Responso (4v)	España [¿], c. 1790s
3A.26	Ego sum panis vivus	Anónimo	6º Responso (2v)	Nueva España, c. 1790s
3A.112	Lauda Sion	M. M. Dallo y Lana	Secuencia (8v)	Puebla, c. 1690s
2A.70	Lauda Sion	J. M. Domínguez y Cabrera	Secuencia (4v)	Guadalajara, c. 1780s
3B.35	Misit me vivens pater	J. A. López de Castro y G.	8º Responso (4v)	Zacatecas, 1794
3A.100	Pange lingua [dos versiones]	J. Nieto y Silva	Himno (4v/5v)	Durango, c. 1750s
2A.16	Pange lingua	I. Jerusalem	Himno (4v)	México, c. 1750s

dad en una solemnidad general dedicada a la transubstanciación, una expresión unánime de fe tanto de las clases bajas como de las altas. Aunque todos los grupos no se presentaban igualmente (por ejemplo, la proximidad a la custodia reflejaba el rango social), los indígenas participaban en rituales visibles, incluso en las danzas y los espectáculos, con los gigantes y la tarasca.

No obstante, las ideas relacionadas con el decoro público, el orden social y la religión interior empezaron a dominar algunos aspectos de las celebraciones a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. Los peninsulares y españoles consideraban cada vez más indecoroso el comportamiento festivo de los indígenas, mestizos, mulatos y otras castas, y contra él las autoridades introdujeron regulaciones más estrictas para prevenir lo que veían como subversión

potencial. Por ejemplo, en 1744 se controlaron por primera vez las danzas que comenzaban la procesión, y en el último decenio del siglo se prohibieron los gigantes, las tarascas y ciertas maneras del ambulante, todo en el interés de fomentar una fiesta que reflejara la razón en lugar de lo que se llamaba la “superstición”.³ El pensamiento de la Ilustración intentaba transformar la idea de la procesión, para que dejara de ser “espejo de la sociedad” y se convirtiera en un medio que afirmara la modernidad, el progreso y el orden. Según Viqueira Albán, “las fiestas religiosas ya depuradas de sus desórdenes, abusos y supersticiones, es decir, de todo aquello en que se manifestaba su carácter popular, podrían finalmente desarrollarse en estricto apego a las normas de la Iglesia y del orden público”.⁴ Desde el punto de vista de la Ilustración, las actividades externas, tales como los gigantes y los bailes, habrían desviado la atención de la gente hacia el entretenimiento popular fuera de los mensajes doctrinales simbolizados por la custodia. Evidentemente, las metas de la Iglesia ilustrada incluían unir la fe con la razón en un ambiente de devoción personal interior, sin los espectáculos de las fiestas populares que incomodaban a las elites.⁵ Por tanto, una “crisis de identidad” surgió a lo largo del siglo XVIII en la fiesta de *Corpus Christi*, como resultado del pensamiento ilustrado en el contexto de la maduración de la sociedad novohispana.

Aunque la catedral era la iglesia más importante de los centros episcopales, no era la única fuente de mecenazgo para festividades religiosas. De hecho, en la mayoría de las poblaciones grandes, parece que una cofradía del Santísimo Sacramento —y no las autoridades catedralicias— planeaba la logística y pagaba los gastos de la fiesta de *Corpus Christi*, en colaboración con el

cabildo municipal.⁶ Los oficiales de una cofradía tan prominente eran hombres de las elites que desempeñaban papeles importantes en el gobierno local. En Chihuahua, la segunda ciudad de la diócesis de Durango, los oficiales de la cofradía del Santísimo Sacramento fueron exclusivamente peninsulares y españoles, “la gente más decente de la villa”, según las actitudes del tiempo.⁷ En una sociedad como la Nueva España dieciochesca, donde la calidad étnica determinaba los derechos y responsabilidades de cada persona, es incuestionable que tales oficiales pudieron depurar la fiesta según sus propios gustos. Además, parece que las catedrales no contribuían con fondos especiales para complementar las actividades cívicas, al menos en Durango, donde los documentos históricos catedralicios no han brindado ninguna información sobre la existencia de una capellanía para la fiesta. Entonces, se infiere que la catedral conducía los servicios litúrgicos y proporcionaba los instrumentos de la procesión, pero no servía como planificador general.

Los contextos del mecenazgo ajeno y de las reformas ilustradas explican en forma parcial el relativamente menor repertorio para *Corpus Christi* en la Nueva España dieciochesca. Un aspecto interesante de este repertorio es que en Durango no hay ningún ciclo integrado de obras para los maitines de la fiesta. Es decir, el maestro de capilla tenía que reunir distintas obras del archivo, sea villancicos o responsorios, con el fin de construir un repertorio práctico para los tres nocturnos de ese servicio. Sin embargo, ciclos contemporáneos de villancicos para *Corpus Christi* sobreviven en algunas catedrales españolas, a pesar de varias prohibiciones contra su uso.⁸ Pero aun en España los ciclos de

3 Viqueira, *op. cit.*, p. 120.

4 *Ibid.*, p. 153.

5 Sobre el catolicismo ilustrado, véase Mario Rosa, *Settecento religioso: politica della ragione e religione del cuore*, Venecia, Marsilio, 1999; William J. Callahan y David Higgs (eds.), *Church and Society in Catholic Europe of the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; Voekel, *op. cit.*; Larkin, *op. cit.*; Charles C. Noel, “Clerics and Crown in Bourbon Spain, 1700-1808”, en James E. Bradley y Dale K. Van Kley (eds.), *Religion and Politics in Enlightenment Europe*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2001, pp. 119-153; Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Mexicano*, México, UNAM, 1999.

6 David A. Brading, *Church and State in Bourbon Mexico: The Diocese of Michoacán, 1749-1810*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 135. También pagaría la cofradía las actividades religiosas destinadas a celebrar la semana santa y unas exequias.

7 Cheryl English Martin, “Public Celebrations, Popular Culture, and Labor Discipline in Eighteenth-Century Chihuahua”, en Beezley, Martin y French (eds.), *op. cit.*, pp. 95-114, p. 105. Según el uso de la palabra durante el siglo XVIII, un “español” es alguien de etnia española nacido en las Américas; aunque la palabra se usaba en unas tradiciones, se encuentra “español” con más frecuencia en los documentos catedralicios.

8 Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 61.

villancicos para *Corpus Christi* se diferenciaban de los de Navidad o los de las fiestas marianas porque generalmente no se imprimían los textos en pliegos sueltos para *Corpus Christi*, como era la costumbre para las otras celebraciones mencionadas. Se anota también que sor Juana Inés de la Cruz no publicó villancicos para *Corpus Christi*, aunque escribió varios ciclos para la Asunción, la Purísima Concepción, san Pedro y otras solemnidades.⁹ De hecho, la ausencia relativa en ambos lados del Atlántico de textos impresos de villancicos para *Corpus Christi* implica que las autoridades no daban prioridad al aspecto intelectual de la fiesta —la meditación personal sobre los mensajes y el ingenio de los textos—, sino a los aspectos espectaculares pagados por la cofradía y el municipio.

LA ESTÉTICA TRANSICIONAL

Un grupo de cinco villancicos escritos por diversos autores ibéricos, si bien copiados por la misma mano, constituye el repertorio de villancicos para *Corpus Christi* más antiguo en Durango, y representa una estética transicional entre la “barroca” española del siglo XVII y el estilo moderno italianizado. Estos villancicos para cuatro voces e instrumentos datan del tercer decenio del siglo XVIII, y forman el único conjunto de obras para la fiesta en Durango que podría clasificarse como una “serie” orgánica.¹⁰ Probablemente llegaron a esa ciudad aproximadamente en 1755 en una de las “cajas de música” compradas en España.¹¹ Canta-

dos juntos, los villancicos solemnizarían un servicio de maitines con un tema poético uniforme, aunque en realidad no fueron compuestos juntos y no completan un juego de ocho o nueve obras. Estos villancicos siguen la forma tradicional del siglo XVII, básicamente un estribillo en verso rimado, previo a una serie de coplas que glosan las frases poéticas del estribillo de un modo casi medieval o escolástico. También “barrocas” son las imágenes poéticas, incluso símbolos naturales como volcanes, huracanes e incendios que ingeniosamente evocan la idea mística de la transubstanciación. Un tema común es la comparación de la hostia en una custodia dorada, con los rayos del sol.

En este tipo de textos —los que en verdad llevan la etiqueta “barroco” por definición (si se acepta el uso de esa palabra problemática) —, se presenta el Santísimo Sacramento como un misterio o una “maravilla rara”.¹² Un ejemplo de esta etapa —a la que corresponde un estilo de transición musical— es el villancico *Ay, fragantes flores*, uno de la “serie” de cinco obras españolas de Durango ya señaladas. El compositor “Casado” es probablemente Juan Alonso Casado, primer organista en Lugo después de 1725, aunque podría ser Alonso Casado, un organista de Badajoz muerto alrededor de 1725.¹³ Este villancico empieza con una invocación a representantes de los cuatro elementos naturales —flores (la tierra), aves (el aire), llamas (el fuego) y el mar (el agua) — para alabar al misterioso sagrado sacramento con armonías dulces. En este tipo de poema, las imágenes ejemplifican una visión simbólica y neoplatónica del mundo en que todos los niveles de la creación se juntan para celebrar la doctrina religiosa:

9 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. II, *Villancicos y letras sacras*, Alfonso Méndez Plancarte (ed.), México, FCE, 1952.

10 Pongo “serie” entre comillas porque no aparecen juntos en el archivo; sin embargo, tratan temas poéticos similares, siguen la misma estructura, están copiados por la misma mano y el papel físico es igual. Estos villancicos son *A ese sol que en cristal, Alados serafines, Ay, fragantes flores, De aquel amoroso sagrado volcán y Huye humano bajel* (véase tabla 1). Los números de clasificación son de mi catálogo inédito del archivo, una versión del cual se encuentra en el apéndice de mi tesis de doctorado “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Spanish Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain”, Chicago, University of Chicago, 2006. Igualmente pongo “barroco” en comillas porque es una palabra con varios significados, incluso un gusto, un periodo y un estilo.

11 “[...] que se ha pedido a España un cajón de música [...]” Actas de cabildo de la catedral de Durango, libro 6, f. 103r, 24 septiembre 1754.

12 El texto de *Es la mesa tan divina* (3A.42) contiene el verso “Que el divino verbo/ que allá se consagra/ hizo el sacramento/ de las maravillas la más rara”. Esta obra fue copiada en 1779, aunque fue compuesta antes de 1736, pues en este último año murió el compositor. Véase Gerhard Doderer, “An Unknown Repertory: The Cantatas of Jayme de la Tè y Sagau” en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 80-107.

13 Javier Garbayo, “Casado, Alonso” y “Casado, José”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, p. 277. El autor del texto del villancico no es conocido y posiblemente sea el propio compositor. En mi opinión, la obra data de 1730-1740, por lo que debe ser Juan Alonso.

Estríbillo

Ay, fragantes flores,
ay, risueñas aves,
ay, lucientes llamas,
ay, festivos mares,

Postrad armonías,
rendid suavidades
al gran sacramento,
misterio inefable,

Que es gracia del hombre
y gloria del ángel.

Coplas

1. De ese velo en la mística esfera,
se incluye hoy amante
de quien es breve espacio el imperio
y en él aún no cabe.
De sus piedades en la forma
es el círculo estrecho
el golfo más grande.

2. Es en Dios de fineza el exceso
mayor que se aplaude,
darse a todos el todo
lo que uno consigue llevarse.
Pan admirable que el humilde,
el monarca y el pobre
comen iguales.

Las cuatro coplas, dos de las cuales se han transcrito aquí, no desarrollan las imágenes poéticas del estríbillo, según la costumbre, sino introducen la idea de que la presencia transubstanciada de Cristo es una fuente de gran favor, merced y amor para los hombres. Aquí se describe a Cristo como un “velo en la mística esfera” y se presenta la idea de que su amor eleva a las personas de bajo rango social, particularmente en la segunda copla, “pan admirable que el humilde, el monarca y el pobre comen iguales”. Según Descartes, sería la pasión de la maravilla, un sentido compartido entre todos los miembros del “espejo de la sociedad”, al menos en el contexto español en que el texto fue escrito.

Este poema parece arcaico en el ámbito del siglo XVIII. De hecho, un atributo notable del género del villancico en la primera mitad de esa centuria — y a veces en la segunda también — es el carácter antiguo o “barroco” del texto, así como el que las tradiciones de Góngora o sor Juana continuasen. Según tales villancicos, los hombres y los querubines alaban juntos el misterio del Santísimo Sacramento con suaves voces “en métrica unión”,¹⁴ o vuelan y corren para admirar “que lo que pan y vino fue, carne y sangre es ya”.¹⁵ Evitan la desorientación del mundo científico y la realidad tangible, para quedar en la imaginación celestial y misteriosa que surgió en la iglesia “barroca”. Sin embargo, la música de los villancicos de la primera parte del siglo no sigue exactamente el rítmico estilo español de la centuria anterior que correspondería con los textos “barrocos”, sino un estilo transicional en que los violines acompañan texturas corales y proveen ecos, pero no adoptan elegantes figuras galantes o melodías líricas. Así es la música de Manuel de Sumaya, Antonio Literes, Sebastián Durón, Antonio Yanguas, José de Torres y el catalán Francesc Valls. No es un estilo verdaderamente italianizado, porque la música no es idiomática para los violines a pesar de la dotación moderna. Lo interesante es que los villancicos de esta etapa sugieren que hubo interés en modernizar el estilo musical sin dejar la estética vieja de los textos neoplatónicos o “barrocos”. Vemos dos estéticas sin un hilo común —la música trata de ser más moderna, mientras

¹⁴ Compositor anónimo, *A ese sol que en cristal* (ms. Mús. 1A.72).

¹⁵ Joseph del Valle, *Alados serafines* (ms. Mús. 2A.93).

que el texto trata de ser más antiguo—, que constituyen señales de la “crisis de identidad” ya anotada.

Evidentemente los compositores, tanto los españoles como los novohispanos, reconocían este problema, porque trataron de cortar los textos de las obras musicales para conformarlos más con la estética contemporánea internacional de Italia, en particular la poesía de Metastasio, que fue conocido en el mundo español a partir de una serie de traducciones en 1738.¹⁶ Hay un interesante ejemplo en Durango, donde es posible ver cómo un compositor novohispano cortó un texto lleno de símbolos “barrocos” y frases eruditas, aunque arcaicas, para hacer una obra más moderna tanto en la música como en el texto.

El modelo fue una cantata titulada *Es la mesa tan divina*, con música compuesta por Jaime de la Te y Sagau en Portugal durante la segunda o tercera década del siglo.¹⁷ Esta obra lleva un texto inusualmente largo que incluye un estribillo, siete coplas, un recitativo y un aria *da capo*. Una segunda obra del archivo de Durango tiene el mismo incipit del texto, pero es una versión más corta, con música escrita por Francisco Rueda en la Nueva España, probablemente en la ciudad de México, alrededor de 1750 o 1760. Para componer un aria *da capo* italianizada según la estética contemporánea, Rueda tomó la radical decisión de reducir el tamaño del texto *por tres tercios* y guardó sólo los primeros cuatro renglones del estribillo y los últimos cuatro de la séptima copla del texto empleado por Te y Sagau. El resultado es una obra que parece más moderna, más cercana a la poesía de Metastasio, aunque en realidad no es balanceada. El primer cuarteto consta de octosílabos con la rima a-a-b-a, mientras que los hexasílabos del segundo cuarteto y la falta de un esquema de rima muestran que el texto fue recopilado y no escrito orgánicamente.¹⁸

16 Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 85. Arce habla también del concepto de “rococó” (véase pp. 176-187), que tiene paralelos con el concepto de “galante.”

17 Jaime de la Te y Sagau, *Es la mesa tan divina* (ms. Mús. 3A.42). La presencia de esta obra en Durango es importante porque el original de Lisboa está perdido.

18 En el capítulo “Italian Music Refracted: The Repertoire of Local Composers at Durango”, de mi tesis de doctorado, trato extensamente el concepto de la imitación en la Nueva España. Este texto es un ejemplo de un compositor novohispano que imita los textos modernos europeos porque, si bien el espíritu de moderniza-

Es la mesa tan divina
en que el sacramento se halla,
que hasta el hombre siendo humano
a ser Dios en ella pasa.

Lleguen pues los hombres
a la mesa excelsa,
en que el sol divino
se da por fineza.

Aunque no es simétrico, el texto no resulta arcaico como *Ay, fragantes flores*. Rueda eliminó la mayoría de los símbolos barrocos, aclaró el mensaje y modernizó el texto para conformarlo con los gustos contemporáneos, que eran italianos tanto en la música como en la poesía.¹⁹ Violinista de la orquesta del Coliseo de la ciudad de México, Rueda llegó a la Nueva España al mismo tiempo que Ignacio Jerusalem y se cuenta entre los únicos compositores que trabajaban allá y conocían los métodos de componer la música contemporánea a mediados del siglo. Se trata de un compositor importante, en especial en el contexto de *Corpus Christi*, porque demuestra elegantemente el proceso de modernización y los asuntos planteados por las intersecciones entre la nueva música, los nuevos textos, las reformas religiosas y las prácticas populares.

LA ESTÉTICA GALANTE Y LA ILUSTRACIÓN

Otra obra para *Corpus Christi* escrita por Rueda sobrevive en Durango con el título *En ese sacramento*.²⁰ Muy distinta de las obras ya discutidas, *En ese*

ción está presente, los detalles de forma y estructura no siguen las convenciones de composición literaria de Europa, por lo que el segundo cuarteto no iguala formalmente al primero. Véase Davies, *op. cit.*, pp. 270-353.

19 Para conocer un resumen de la influencia italiana en la poesía española, véase Arce, *op. cit.*, pp. 70-104. Este autor refiere que tal influencia provocó una controversia en el mundo literario: “El melodrama metastasiano[...] produjo deletéreos efectos para la lengua española a juzgar por la reacción de los puristas y lingüistas del siglo XVIII”. Es un problema paralelo al de la recepción de la música italianizada.

20 Francisco Rueda, *En ese sacramento* (Durango, ms. Mús. 2A.124 y 2A.142).

sacramento es una fabulosa aria para voz sola en el moderno estilo galante que podría confundirse con la música de Johann Adolf Hasse. El estilo galante presenta una voz con melodías ornamentales sobre una plataforma de acompañamiento idiomático para instrumentos. Las armonías siempre son claras, y el movimiento tonal es siempre lento para no distraer al escucha de la expresión del texto.²¹ Elegantes y breves, las obras galantes enfocan los sujetos del conflicto interno, la determinación y la alegría, y el poeta más relacionado con el movimiento es Pietro Metastasio, que compuso los libretos de las óperas más importantes de la época. Este texto tiene la rima y forma de los cuartetos simétricos y la técnica del *verso tronco* de Metastasio.

En ese sacramento
está Cristo constante
como galán amante
que se disfraza.

Pues pide, alma, a Dios
que le ames con fe
pues a lo que se ve,
a ti te busca Dios.

Tal texto sirve las metas de la devoción interior —el movimiento moderno en la teología—, en el sentido de que trata de fomentar la conexión entre la persona y lo divino por medio de la razón y la fe. Para hacerlo, concibe al Santísimo Sacramento como un “galán amante” disfrazado que humaniza la figura de Cristo en un texto libre de misticismo, neoplatonismo o referencias a los aspectos externos de la fiesta. Mientras los textos más antiguos trataban los

misterios incomprensibles del sacramento y de la celebración colectiva —e inspiraban música para cuatro voces o más—, éste atrae más a un sentido físico de amor consumido entre dos cuerpos, en este caso lo humano y lo divino. Aunque es obvio que este concepto de amor es simbólico, la manera de presentarlo en el estilo galante señala algo más tangible y mundano.

Conectar el sacramento con la idea del amor de Cristo para el género humano no era nuevo durante el siglo XVIII. De hecho, Miri Rubin señala que los sacerdotes del siglo XV ya veían el sacramento como “la fuente de la gracia” o “una muestra del amor entre Dios y los hombres”.²² No obstante, hay una gran diferencia entre el concepto de Cristo sacrificándose por el género humano, y el de Cristo tomando el papel del “galán amante” para cada persona que participe en el ritual de la comunión.

La noción dieciochesca del galán amante mezcla los atributos del comportamiento elegante, la hermosura física, la expresión virtuosa y la pasión femenina contenida por la razón masculina. En la *Encyclopédie*, Voltaire escribe que “ser galante, en general, es buscar complacer por las atenciones agradables y por los afanes lisonjeros”.²³ En el aria de Rueda, el oyente activo —tanto los hombres como las mujeres— fantasea el cederse pasivamente al cuerpo disfrazado de Cristo a través del acto de la comunión, que sirve en este contexto como sustituto aceptable de la unión sexual. Con esa unión consumada, el texto sigue dirigiendo al escucha a conmoverse dentro de su alma, a ofrecer su amor a Dios y reconocer que éste existe en todas partes. El amor envuelto en el sacramento sirve como su galán amante y viceversa.

En ese sacramento ilustra cómo los textos eclesiásticos con influencia italiana son paralelos a los del escenario operístico de mediados del siglo. De hecho, el estilo galante se basa en los gestos musicales intrínsecamente teatrales que

21 Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*, Nueva York, Norton, 2003. De verdad, un concepto erróneo común en la historiografía consiste en etiquetar como “barroca” la música novohispana del siglo XVIII, por ejemplo la de Ignacio Jerusalem, porque en realidad tales obras llevan el estilo galante “globalizado” que se originó en los conservatorios, teatros e iglesias de Nápoles.

22 Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 223, según un sermón del canónigo agustino John Mirk de Shropshire, Inglaterra, en 1415.

23 “Être galant, en général, c’est chercher à plaire par les soins agréables et par les empresses flatteurs.” Voltaire, “Galant”, en Denis Diderot y Jean Le Rond d’Alembert (eds.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 36 vols., Lausana, Sociétés Typographiques, 1779, vol. 15, pp. 636–637.

comunican los estados psicológicos de los caracteres interpretados por los cantantes. Como el estilo galante desarrolla el mundo interior de un personaje, servía igualmente para los lugares teatrales y los eclesiásticos.

La música de Rueda para *En ese sacramento* emplea gestos retóricos ingeniosos para fomentar en la mente de los oyentes una fantasía que corresponde a la del cantante, específicamente su deseo de unión con Cristo (véase la partitura completa en el Apéndice 1). Por ejemplo, la repetición de la frase “como galán amante” con figuras musicales distintas, desarrolla al personaje del cantante. Como se ve, Rueda repite esta frase varias veces en la primera parte del aria, pero durante una importante repetición (compás 40) atrasa la resolución de la armonía de la séptima de dominante y resuelve el acorde con una inversión del acorde de tónica. Este detalle presenta al cantante perdido en un estado de fantasía porque no acaba la palabra “amante”; está completamente vencido por sus deseos de unión con Cristo por medio del sacramento, así como un personaje en una ópera sería añorar a su amante. Un poco después, en la música, el cantante vuelve a la realidad con otra repetición de la frase “galán amante”, pero de nuevo hace una pausa sobre la dominante para aumentar la tensión en el cuerpo del escucha (compás 42). Finalmente, después de una *fermata* embarazada, se completa esta tensa y dramática expresión del texto. Es un momento especial y raro en el repertorio de Durango, que muestra la estética de la ópera contemporánea: atestiguamos a Cristo disfrazado como un galán amante, forzando a nuestro cantante masculino (y probablemente prepúber) a perder su concentración en una fantasía.

En ese sacramento es una fascinante obra que vale mucho por su mérito intrínseco. Pero, ¿hay alguna relación entre tal música convencionalmente galante y la celebración tradicional de *Corpus Christi* en la Nueva España? Parece que no mucho, porque el *Corpus Christi* representado por esta obra de música es distinto del *Corpus Christi* de la calle. Como se sabe, el propósito de la fiesta popular no era el de incitar sentimientos elegantes en las mentes de las elites, como lo pretende la música de Rueda, sino el de celebrar la idea universal de que todos los humanos fieles son iguales a la vista de Cristo.

Entonces, obras como *En ese sacramento* ejemplifican bien la “crisis de identidad” de *Corpus Christi* que apareció durante el siglo XVIII, porque tales obras modernas ya no practicaban la festividad teológicamente mística o políticamente colectiva. No se relacionaban con los gigantes, las danzas y la tarasca de la fiesta exterior “barroca” porque demostraban la interioridad de la fe personal por medio de la poesía. Cuando consideramos la desconexión entre las prácticas populares y los mensajes del repertorio galante, no nos sorprende de que hubiera relativamente poca música moderna escrita para *Corpus Christi* a mediados del siglo, mientras una gran cantidad de tales obras modernas sobreviven para las fiestas marianas, que generalmente enfocaban temas más interiores.

TRIUNFO Y CONTRADICCIONES

Además del tema del amor, el tema simbólico vinculado más íntimamente con la fiesta de *Corpus Christi* en las Américas es la idea de que el Santísimo Sacramento representa el triunfo de la Iglesia. Este asunto, discutido minuciosamente por Carolyn Dean en su trabajo sobre Cuzco, Perú, es problemático en el ámbito del siglo XVIII y la música del estilo galante, aunque por lo general se supone que este mensaje continuaba a finales de la época virreinal. Dean muestra cómo la expresión del triunfo reforzaba la relación colonialista entre los peninsulares y los indígenas subyugados en la cultura “barroca” del siglo XVII.²⁴ Pero, en el contexto del Durango del siglo XVIII, el tema del triunfo de la Iglesia está casi ausente en los textos de villancicos para *Corpus Christi*, aunque se expresa en algunas de otras fiestas, sobre todo las de san Pedro y la Asunción. En el contexto de la catedral novohispana, parece que este tema se relacionaba sobre todo con la figura de san Pedro. Se ve esto en los óleos de gran formato de la sacristía de la catedral metropolitana de México, en que el triunfo de la Iglesia se conecta con la iconografía de san Pedro.²⁵ Una explicación posible para la

24 Carolyn Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ*, Durham, Duke University Press, 1999.

25 Éste es el tema de mi artículo “El triunfo de la iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI–XIX*, Guadalajara, UNAM/UdeG, 2007, pp. 87–104.

transferencia de este tema de *Corpus Christi* a san Pedro puede ser la necesidad que sentía la Iglesia dieciochesca de legitimar su soberanía, su jerarquía y su primacía con la figura de san Pedro, en el mundo cada vez más profano de la Ilustración, en tanto que la institución catedralicia no estaba tan vinculada con la fiesta de *Corpus Christi*.

Una buena alegoría de esta transformación se encuentra en una obra de Ignacio Jerusalem, *Collado gigante*, preservada en Durango. Esta obra tenía originalmente un texto para *Corpus Christi*, pero se modificó para hacerlo relativo a san Pedro con sólo cambiar las palabras “a este sacramento” por “tanto lucimiento”. Podemos ver cómo este cambio de metáfora —y la construcción de una nueva obra en *contrafactum*— funciona como un símbolo con varios niveles de interpretación.

Collado gigante,
facistol florido
en donde sus voces
con canoro esmero,

Os hacen la salva
trinando los ecos
tiernas avecillas
plantas de esmeraldo,

Pues el alba todos
os viste renuevos
celebrad conformes
a este sacramento [tanto lucimiento].

En este contexto, ningún mensaje formulado en la Nueva España puede ser más claro en cuanto a lo que implica *Collado gigante*: la sustitución del misticismo y los sacramentos por la Ilustración y la razón.

No obstante, siempre hubo contradicciones en los mensajes de la Iglesia, y se reconoce que movimientos como el estilo galante o el catolicismo ilustrado eran metas sólo parcialmente realizadas. Para concluir, mostraremos otro ejemplo de Durango, compuesto a mediados del siglo, pues implica que todavía hubo actividades de las elites que apoyaban la fiesta exterior. De hecho, sorprende que el compositor más erudito que aún servía en aquella ciudad, el romano Santiago Billoni, compusiera una obra pequeña en la forma de una alabanza, es decir, una canción de elogio con un tono popular y un sentido de la sencillez que la hacían apta para ser cantada colectivamente. Es una contradicción porque Billoni compuso esta alabanza, *Oh, admirable sacramento*, en la misma época en que Rueda escribió *En ese sacramento*.²⁶ Esta alabanza usa en verdad un texto arcaico que Carlos Patiño y José de Torres ya habían empleado, y del que hay varias versiones en diversos archivos de España, incluidos el de El Escorial y los de algunas catedrales. Se dice que estas obras fueron cantadas por los monjes durante la misa de *Corpus Christi* en el momento de la dedicación del pan:²⁷

¡Oh, admirable sacramento!
de la gloria dulce prenda
tu nombre sea alabado
en los cielos y en la tierra. Amén.

Y la virgen que en su vientre
te dio carne verdadera
para morir por el hombre,
por siempre alabada sea. Amén.

La música de Billoni en esta composición no es igual que la de sus obras eruditas, ya que es homófona y fácil de cantar. Lo interesante es que *Oh*,

²⁶ Santiago Billoni, *Oh, admirable sacramento* (Durango, ms. Mús. 3B.52).

²⁷ José López-Calo, *Historia de la música española*, vol. 3, *Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983, p. 95.

admirable sacramento es una de sólo dos alabanzas con música del archivo de Durango; la otra se dedicó a la Virgen de Guadalupe y data de principios del siglo XIX. De hecho, esta obra de Billoni se relaciona más con los arreglos de *Lauda Sion y Pange lingua* que con el repertorio vernáculo, y además José López-Caló ha notado que el texto “Oh, admirable sacramento” formaba la base de una de las únicas tradiciones de “motetes” con letra en castellano en España. Aunque *Oh, admirable sacramento* de Billoni no entró en el repertorio popular de alabanzas cantadas por las cofradías hasta hoy día, es obvio que servía a un aspecto más tradicional y conservador de la fiesta que el de las obras galantes. Esto resulta fascinante, porque es uno de los únicos vestigios casi populares de la fiesta en la Catedral de Durango, ciudad con grandes concentraciones de españoles, mulatos y africanos, aunque pocos indígenas o mestizos, durante el siglo XVIII. Además, lo escribió el compositor más importante que trabajaba en Durango en la época, Santiago Billoni, inmigrante romano, violinista y maestro de capilla desde 1749 hasta 1755, cuando finalizó el proceso de italianización. Así pues, esta obra señala todas las contradicciones de la fiesta en el siglo XVIII: el compositor más elitista escribió la obra más popular (*¡Oh, admirable sacramento!*), y la obra estéticamente más moderna y erudita (*En ese sacramento*) es fruto de un compositor teatral.

Es claro que los textos de villancicos de la colección de Durango ejemplifican cómo los mensajes de la fiesta de *Corpus Christi* cambiaron a través del siglo XVIII. Hubo una compleja red de mecenazgos, autores, compositores y otros que comunicaban mensajes, y hoy día hay que buscarlos en los vestigios de documentos y manuscritos. La disonancia entre los significados de los mensajes poéticos y la estética de la música galante cuenta una parte importante de la historia de *Corpus Christi* en la Nueva España, y fue uno de los factores de la disminución de villancicos escritos para *Corpus Christi* en las catedrales novohispanas a lo largo del siglo XVIII.

APÉNDICE 1. ARIA PARA *CORPUS CHRISTI*, “EN ESE SACRAMENTO”.

Transcripción y edición de

Drew Edward Davies

Francisco Rueda

Andante

The musical score is for an aria in 3/4 time, marked 'Andante'. It features a Tiple part with lyrics and instrumental parts for Violin I, Violin II, Continuo, and Bc. The lyrics are: 'En e - se, en e - se sa - cra - men - to es - tá Cristo cons - tan - te, cons - tan - te, co - mo galán a - man - te, a - man - te, a -'.

Fuente: Archivo de música de la catedral de Durango, México, MSS. Mús. 2A.124 y 2A.142.

17

Ti
- man - te, co - mo ga - lán a - man - te que se - dis - fra - za. En e - se sa - cra -

Vln I

Vln II

B c

26

Ti
men - to es - tá Crí - sto cons - tan - te, cons - tan - te, co - mo ga - lán a - man -

Vln I

Vln II

B c

34

Ti
- te que se dis - tra - za, co - mo ga - lán a - man - te, co - mo ga - lán a - man... co -

Vln I

Vln II

B c

41

Ti
mo - ga - lán a - man - te que se dis - fra - za. Fine
Pues

Vln I

Vln II

B c

49

Ti
pi - de, af - ra a Dios, a Dios que le a - mos con fe, pues a lo que se ve, a

Vln I

Vln II

B c

56

Ti
lo que se ve, a t i te bus - ca Dios, a t i te bus - ca Dios, te bus - os, pues a lo que se

Vln I

Vln II

B c

64

Ti
ve, a t i te bus - ca Dios, a t i te bus - ca Dios. D.C. al Fine

Vln I

Vln II

B c

Fuente: Archivo de música de la catedral de Durango, México, MSS. Mús. 2A.124 y 2A.142.

Musicat

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

