



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

LA MÚSICA DE *CORPUS CHRISTI* EN LA ROMA DEL SIGLO XVI

Klaus Pietschmann

Departamento de Musicología
Universidad de Berna, Suiza

Mi intento consiste en resaltar, con base en un resumen de los orígenes de la fiesta del *Corpus*, el rápido aumento de la importancia de esta fiesta religiosa en la Roma del Renacimiento. Voy a esbozar este desarrollo centrándome en el ejemplo de la Iglesia nacional española en Roma, Santiago de los Españoles (San Giacomo degli Spagnoli), y apoyándome en investigaciones propias realizadas en su archivo de Roma. A continuación quisiera explicar los motivos de política religiosa que dieron tanto impulso a esta fiesta, y trataré de explicar las consecuencias musicales que acarreó. Para este fin me apoyaré sobre todo en el motete compuesto para la fiesta del *Corpus* por Cristóbal Morales “O sacrum convivium”, destacando su impacto musical en Roma y más allá. En este contexto me quisiera ocupar también del compositor Antonio de Salazar, oriundo de Puebla.

En 1264 el papa Urbano IV introdujo la fiesta del *Corpus*. En sus inicios, la solemnidad consistió solamente en la celebración de una misa especial y en rezar un oficio especial.¹ La festividad recordaba la cena del Señor, agradecía la misericordia de la presencia del cuerpo y de la sangre de Cristo, y ofrecía un desagravio por las negligencias que se cometieron en su manejo. Al principio, una veneración del sacramento fuera de la misa y la comunión general no estaban vinculadas con la fiesta. Las procesiones sacramentales características se introdujeron lentamente en las décadas siguientes en iglesias, diócesis y órdenes monásticas aisladas. El primer testimonio que tenemos de esta práctica es originario de la colegiata San Gereón, de Colonia, en donde el cabildo la introdujo entre 1264 y 1279, junto con la celebración de la fiesta en que se paseaba el sacramento junto con la cabeza de San Gereón y la corona de la emperatriz Elena. A lo largo del siglo XIV se encuentran cada vez más testimo-

1 Peter Bowe, *Die Eucharistie im Mittelalter*, Münster, 2003, pp. 470 y ss.

nios de tales prácticas, primero en el Imperio romano-germánico y en Francia, y con algún retraso también en España e Italia. En Roma misma parece que la procesión se introdujo relativamente tarde. Es poco probable que ahí se haya celebrado mientras los papas residían en Aviñón. Después del regreso de los papas a Roma, los cronistas no relatan procesiones del *Corpus*. El primer papa que las menciona es Martín V, quien, suponiéndolas en práctica, concedió una indulgencia de 100 días para quienes las celebraban.

Hacia fines del siglo XV, las procesiones del *Corpus* no sólo se hallaban firmemente establecidas en las iglesias de Roma,² sino que, junto al patrocinio, representaban el evento más suntuoso y caro del año eclesiástico, y durante él la actuación de músicos era cada vez más importante. Un ejemplo bien documentado y muy demostrativo del enorme incremento de los esfuerzos y gastos realizados con ocasión del *Corpus*, lo representa la Iglesia de la nación castellana en Roma denominada Santiago de los Españoles.³

En la procesión del *Corpus* 1487, la responsabilidad del acompañamiento musical recayó todavía exclusivamente en el organista.⁴ De los gastos de los años siguientes resulta que se pagaban también portadores de órgano, de lo cual se puede deducir que este instrumento fue llevado por las calles del recorri-

do de la procesión. En 1491 se registran por primera vez pagos a *tamburinis et aliis sonatoribus*.⁵

Este incremento del despliegue musical se hace aun más patente a propósito de los pagos efectuados en ocasión de la fiesta de Santiago. En 1487 y 1488 participaban en el festejo el conjunto de los *pifari castelli S. Angeli*, es decir los pifanos papales y los pifanos municipales del Capitolio. Además, se registran pagos a *tamborinis et aliis sonatoribus*. Lo gastado para los músicos sumaba en total 3 ducados de oro.⁶ En 1489 los gastos ya se duplicaban, y se insistía varias veces en que los músicos eran *multi ultra solitum* (más de lo común).⁷ También en el año siguiente se destaca que, junto a los pifanos papales y municipales y los *tamburini*, se habían utilizado muchos otros instrumentos de distinta índole, *qui fuerunt multi*. Los gastos esta vez sumaban casi 5 ducados.⁸

Un motivo para este desarrollo eran muy probablemente las victorias de los Reyes Católicos en la guerra contra Granada. Ya la conquista de Málaga se había celebrado de forma especial en octubre de 1487.⁹ El punto máximo de una serie de tales fiestas fue alcanzado en 1492, cuando se celebraba de forma suntuosa la conquista de Granada en la plaza Navona. Resulta muy evidente que la Iglesia nacional española se esforzaba para transmitir el mensaje de las victorias españolas contra los infieles en Roma, en un momento en que los avances turcos en el Mediterráneo oriental preocupaban a la curia romana.

2 Charles L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington, 1998, pp. 40 y ss.; Klaus Pietschmann, Rom (Stadt), "Die Zeit der Renaissance", en L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2a. ed., Kassel, 1998, vol. 8, rubros 393-400; *idem.*, "Deutsche Musiker und Lautenmacher im Rom der Renaissance: Spuren im Campo Santo Teutonico und der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell'Anima", en Stephan Füssel y Klaus A. Vogel (eds.), *Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance*, vol. 15, *Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung*, Wiesbaden, 2000, pp. 181-213.

3 Véase también Juan Fernández Alonso, "Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes", en *Antbológica Annu*, núm. 4, 1956, pp. 9-96; *idem.*, "Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI", en *Antbológica Annu*, núm. 6, 1958, pp. 9-122; Klaus Pietschmann, "Músicos y conjuntos musicales en las fiestas religiosas de la iglesia nacional española de Santiago en Roma antes del Concilio de Trento", en *Antbológica Annu*, núm. 46, 1999, pp. 451-476; *idem.*, "Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation: Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts", en *Studi Musicali*, núm. 31, 2002, pp. 109-144.

4 Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede (AEE). Archivo de la Obra Pía (en adelante: AOP), 489 s/f.

5 *Ibid.* No se puede decir con seguridad de qué instrumentos se trata. Posiblemente se refiere a *tamborini* en el sentido actual, lo cual podría corresponder con pinturas coetáneas. Cfr. los putti tocando tamborino en un relieve que originalmente se encontraba en la catedral de Florencia; cfr. foto en S. Sadie (ed.), *The New Grove*, Londres, 1980, vol. 18, p. 552. El teórico coetáneo Johannes Tinctoris que vivía en el Nápoles sujeto a la influencia española, caracteriza "tambura" como instrumento de cuerda que se tocaba con los dedos. Cfr. Sabine Zak, *Musik als 'Ehr und Zier' im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss, 1979, p. 253.

6 AOP, 489, s/f.

7 *Idem.*

8 *Idem.*

9 J. Fernández Alonso, "Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI", en *Antbológica Annu*, 6, 1958, p. 10. Otras fiestas en ocasión de victorias españolas en Santiago refiere para el 9 de julio y el 25 de julio del mismo año J. Burchard, *Liber notarum* (=Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores* 32, I, pars I), p. 156.

Conviene hacer notar que aparentemente la música ocupaba un papel importante en este despliegue ceremonioso, pero por desgracia no se conservan las cuentas del mencionado año.¹⁰

En 1496 se encargó la fabricación de un nuevo medio de transporte para el órgano en la procesión del *Corpus*¹¹ y además los pífanos papales participaban por primera vez en la procesión misma, tocando junto con los *tamborini* que tradicionalmente lo habían hecho en la procesión.¹² Además, se procedió a celebrar la fiesta de Santiago con un lujo sin precedentes. Junto a los pífanos papales se pagaron a “Petro Catalano tamborino et aliis tribus ad vespas et missam venientibus” en total 2 ducados y 6 *carlini*. Un ducado se gastó “Vista buona et tribus aliis sociis suis venientibus de domo R(everendissimi)mi D(omi)ni Valen(tini) cum uno alio, qui sonabat timpano.”¹³ Atención especial merece la nota relativa a que a *cantoribus venientibus de Palatio* se les ofreció una merienda. Se trata del primer testimonio de la participación de los cantores papales en la fiesta del patrocinio de la Iglesia nacional española, que a continuación actuaban regularmente en Santiago hasta bien entrado el siglo XVII. Por otra

parte, a continuación dejaban de actuar por mucho tiempo los pífanos urbanos del Capitolio.¹⁴

La participación tanto de muchos instrumentos distintos como de cantores en las fiestas, se convierte en tradición en los años sucesivos. El aludido Vistabuona y sus músicos, que según la frase arriba citada pertenecían a la capilla del cardenal Cesare Borgia, duque de Valentino e hijo del papa Alejandro VI, tocaban *timpana et alia instrumenta* por lo menos hasta el año de 1500 en ocasión de las fiestas del *Corpus* y de Santiago. Junto a la participación de los pífanos papales y de los *tamborini*, se menciona en ocasiones también la actuación de harpas.¹⁵ En 1497 se contratan además dos músicos de otro miembro de la familia Borgia, en concreto del duque de Gandía, Pedro Luis Borgia, hijo de Alejandro VI.¹⁶

Por otras fuentes sabemos que estos músicos participaban también en las procesiones papales de *Corpus*. Así, por ejemplo, relata el maestro de ceremonias papal en 1502 que entre el papa y los cardenales iban en la procesión del *Corpus buffones*, generalmente remunerados que tocaban *tamborini*.¹⁷ Según parece, se trataba de una práctica que el papa Borgia había importado desde la Península y que daban a la procesión características muy mundanas. Efectivamente, en lo sucesivo los maestros de ceremonias se preocuparían de introducir mayor disciplina. En torno a 1510 se ordenó: “y sobre todo no se deben introducir en esta procesión comediantes, actores, pantomimos, trompetistas lascivos y otros músicos flautistas”.¹⁸ A pesar de esto, en las décadas siguientes todas las procesiones del día de *Corpus* se celebraron con ostentación musical cada vez mayor.

10 Fernández Alonso, “Santiago de los Españoles...”, *op. cit.*, pp. 10 y ss. En la misa solemne, en Santiago, participaban también los cantores papales que se encontraban en el séquito de Inocencio VIII, y este mismo también. Según el diario del maestro de ceremonias Johannes Burchard, actuaban sólo después de terminada la misa y después de una oración laudatoria sobre la victoria: “Finito sermone, cantores inceperunt et prosequuti sunt hymnum Te Deum laudamus”. Burchard, *op. cit.*, p. 337.

11 “Eadem die solvimus magistro Elie carpentario pro uno Instrumento ad portandum organa in processione carlenos VII”, AOP, 491, s/f.

12 Esto se deduce del pago registrado por la fiesta de Santiago: “Die Lune 25 Julii dedimus Piphariis de Castello unum Ducatum in auro, cum quibus et cum aliis in sua societate venientibus exposuimus in collatione Carlenos iv quia in festo Coporis Christi nihil eisdem dedimus”. AOP, 491, s/f.

13 *Idem*. En las fuentes coetáneas se emplean “tímpano” y “tamborino” como sinónimos. Cfr. Zak, *op. cit.*, p. 253. En los libros de cuenta de Santiago, sin embargo, se distingue entre ambos instrumentos. El hecho de que en el párrafo citado se hable de sonare y no de pulsare o algo similar indica que “tímpano” era muy probablemente un instrumento de cuerda y no uno de pulsación o de percusión.

Nota del editor: a continuación se traducen sendas citas: “Pedro Catalano, tamborino, y a otros tres que llegaron a las vísperas y a la misa”, “Vista Buena y otros tres compañeros suyos que venían de la casa del Reverendísimo Señor [Don] Valentin, con uno más que tocaba el tímpano” (tambor más grande). Juan Manuel Lara, traductor.

14 La única referencia de una época posterior remite a la fiesta del *Corpus* de 1573. AOP, 545.

15 Menciones expresas en los años 1500 (AOP, 494, s/f.), 1505 (AOP, 496, s/f.) y 1507 (AOP, 497, párrafo s/f.).

16 AEE, 491, s/f.

17 Sabine Zak, “Cappella-castello-camera. Gesang und Instrumentalmusik an der Kurie”, en Bernhard Janz (ed), *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht*, Heidelberg 1989, Vatikanstadt (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 4), 1994, p. 147.

18 “Et super omnia in hac processione nulli intervenire debent ioculatores, hystriones aut mimi vel tubicines aut sonatores lascivientes”. Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte-Musik-Performanz* (=Tradition-Reform-Innovation; 12), Frankfurt del Main, 2006, p. 267.

Raras veces se precisa en qué situaciones actuaban los músicos. A menudo en las fuentes de la iglesia de Santiago se encuentran pasajes como “sonantibus tam in vesperis quam in missa o interfuerunt in vigilia ad vesperos”, lo cual hace pensar que ya en aquel tiempo se practicaba música no sólo en la gran misa de la fiesta, sino también en las dos vísperas del día anterior y la víspera del día de la fiesta misma.¹⁹ De los grupos de músicos mencionados y también de los pifanos papales se menciona expresamente su actuación *in missa*. En aquella época aún no era práctica general que durante la liturgia se tocaran instrumentos. En muchas regiones se mantenía la prohibición de hacerlo durante la misa, salvo en el caso del órgano, hasta el final del siglo XVI.²⁰ Por otra parte, se encuentran testimonios según los cuales los españoles fueron precursores en el empleo de instrumentos musicales en las funciones religiosas de aquel tiempo.²¹ La práctica en Santiago parece corroborar esta afirmación, a pesar de que las fuentes utilizadas no permiten precisar en qué momento de la liturgia intervenían los músicos.

Entre 1498 y 1502, se contrataba también a los cantores del hospital del Santo Espíritu, en Sassia, para la fiesta de Santiago y a veces para la del *Corpus*.²² En estas ocasiones actuaban solos o en compañía de los cantores papales. Se trata de la primera prueba de una actividad “migratoria” interurbana de capillas de cantores de determinadas iglesias en Roma, que a lo largo del siglo XVI organizaban verdaderas giras de concierto por la ciudad.

El momento cumbre en el número y la variedad de instrumentos empleados en Santiago se alcanza durante los últimos años del pontificado de

Julio II (1503-1513). Llama la atención especialmente el número creciente y la diferenciación de los instrumentos de viento empleados en el cuerpo del Castillo del Santo Ángel. En 1507 ya se mencionan junto a los pifanos *sacabuchii de castello* en la fiesta del *Corpus* y vuelven a aparecer en la de Santiago de 1509. Además, participan en esos años regularmente de 6 a 8 *trompetas de castello*.²³ Durante el papado de León X (1513-1521), los instrumentos de viento se redujeron otra vez a los pifanos, de los cuales regularmente participaban 5 o 6. A éstos se agregan siempre entre 2 y 10 *tamborini*. En la época se prestan además órganos portátiles del Vaticano, de los Colonna, así como de un cardenal inglés, probablemente el cardenal Christopher Bainbridge (ca. 1464-1514). En 1512 se paga el transporte de *organa* al palacio papal,²⁴ y el año siguiente se registra el pago de 2 julios “pro aportandis organis de domo R(everendissimi)mi car(dina)lis anglie et d(omini) ep(iscopi)i de coluna”.²⁵

Durante el pontificado de León X se introdujo en el repertorio de la capilla papal una de las composiciones más conocidas que se refiere al tema de la fiesta del *Corpus*. La misa “Pange lingua” es una de las últimas composiciones de Josquin Desprez, uno de los compositores más influyentes hacia 1500. Él presenció entre 1489 y 1495, como miembro de la capilla papal, el creciente auge de las procesiones del día de *Corpus* en Roma. Su composición se basa en el material musical del himno de *Corpus* “Pange Lingua gloriosi”, y siguiendo una tradición vigente hasta el siglo XVII de crear una composición litúrgica a partir de melodías corales, Josquin utiliza este método para crear refinadas referencias intertextuales de gran expresión teológica. Un ejemplo muy ilustrativo es el “Et incarnatus est” en el Credo. Se trata de un pasaje del ordinario misal que tiene estrecha vinculación con la idea de la fiesta del *Corpus*: la “Incarnación” de Cristo, su creación carnal y humana, se realiza en el sacramento del altar cada vez de nuevo. Josquin expresa este contenido en una forma musical impresionante, al declamar este pasaje del texto de forma homofónica en un contexto polifónico

19 En la segunda mitad del siglo XVI, esto era una tradición establecida, cfr. J. Lionnet, “La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVII^e siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome”, en *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno Internazionale Roma 4.-7.6.1992*, Lucca, 1994, p. 480. En este sentido, habría que entender también la referencia del año de 1500: “Capellani sancti Spiritus [...] interessentibus in divino offitio cum Capellani ecclesie sancti Jacobi”, AOP, 492, s/f.

20 Cfr. Sabine Zak, “Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche. Zur Verwendung von Instrumenten im Gottesdienst”, en *Musica Disciplina*, núm. 38, 1984, pp. 231-259.

21 M. Schuler, “Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500”, en *Anuario Musical*, núm. 25, 1970, p. 35.

22 AOP, 494 (1498-1500), s/f.; AOP, 496 (1502-1504), s/f.

23 AOP, 497 (1507-1509), *passim*.

24 AOP, 498 (1512), f. 67r.

25 AOP, 499, f. 65r.

por lo demás muy densamente construido, citando en la voz superior con gran claridad y sin que sea posible soslayarlo, el himno de *Corpus*.

111

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri -

120

S
A
T
B

- a Vir - gi - ne, et ho - mo fa - ctus est.

Ejemplo 1. Josquin Desprez, *Missa Pange lingua*, “Et incarnatus est”.

El breve pontificado de Adriano VI (1521-1523), del cual se dice que por su severidad reformadora y su parsimonia significó una especie de “choque cultural” para la ciudad, no provocó sin embargo cambios en la práctica musical de Santiago de los Españoles en comparación con el de León X. Resulta aún más sorprendente que, después de 1524, primer año del pontificado de Clemente VII (1523-1534), bajaran los gastos musicales de forma muy notoria.²⁶ Después de 1530 no se contratan más instrumentistas, con excepción de los pífanos papales.

²⁶ AOP, 502, ff. 46r y 48r; AOP, 503, *passim*.

Por otra parte, recién en 1529, se encuentran de nuevo capillas de cantores, así como en 1540. En la fiesta del *Corpus* de 1529 y de 1543 cantó la capilla de San Lorenzo en Dámaso²⁷ y en la misma ocasión, entre los años 1544 y 1550, la Cappella Giulia de San Pedro.²⁸ Aunque en las cuentas relativas a estas fiestas no aparecen los cantores papales, se sabe a través de los diarios de la capilla papal que sus miembros españoles e italianos participaban siempre en las procesiones del *Corpus*, mientras los cantores franceses iban en esta ocasión siempre solamente a la iglesia de San Luis de los Franceses.²⁹ Sorprende a primera vista que dos capillas participaran en una misma procesión, pero la comparación con otras instituciones romanas demuestra que por lo menos en 1530 y 1540 este fenómeno era muy común. Así, por ejemplo, en la procesión del viernes santo de la archicofradía del Santo Crucifijo, en San Marcelo, participaban incluso tres capillas juntas: la de San Lorenzo en Dámaso, la de San Luis de los Franceses y la de San Pedro.³⁰

De esa manera, se puede observar que la participación musical en las procesiones del *Corpus* se incrementó mucho desde fines del siglo XV y alcanzó un nivel muy alto que se mantuvo constante a lo largo del siglo XVI. En el marco de la Contrarreforma, en la segunda mitad del siglo XVI, nuevamente se produjo un incremento de gastos musicales. Este fenómeno se observa no sólo en Santiago de los Españoles, sino también en otras iglesias romanas, que cada vez rivalizaban más unas con otras en esta cultura festiva.

¿Cual era el motivo de este aumento del significado de las fiestas del día de *Corpus*? La causa principal seguramente habrá que buscarla en los esfuerzos

²⁷ “Solvī cantoribus Sancti Laurentii in Damaso qui sociarunt processionem et astiterunt (*psic!*) offitio misse duos ducatos largos.” AOP, 505, s/f. “Diose a los Cantores de San Lorenzo para fiesta del *Corpus* Domini dos escudos.” AOP, 517, f. 59. Las referencias más tempranas a una capilla de cantores en San Lorenzo en Dámaso datan de 1510. Cfr. Luca della Libera, “L’attività musicale nella basilica di S. Lorenzo in Damaso nel Cinquecento”, en *Rivista Italiana di Musicologia*, núm. 32, 1997, pp. 25-59.

²⁸ AOP, 518-524, *passim*.

²⁹ R. Casimiri, “I Diarii Sistini. I primi 25 anni (1535-1559)”, Estratto dalla *Rivista Note d’Archivio per la Storia Musicale* dal fasc. 1 (1924) al fasc. 1 e 2 (1939), Roma, 1939, *passim*.

³⁰ Archivio Segreto Vaticano, Arciconfraternità SS. Crocifisso a S. Marcello, A-XI-10, s/f.

de la Iglesia romana, antes y después de la Reforma protestante, por canalizar y controlar más la piedad de la población, lo cual se había descuidado antes. La manera más eficaz de que los reformadores católicos desviarán a la piedad a los fieles de cultos regionales y prácticas supersticiosas, consistía en reorientarlos hacia la figura central de la cristiandad.³¹ La posición de Cristo como símbolo general y unificador de la Iglesia era más importante que la de cualquier santo. Su majestad renovaba también la de las estructuras de la autoridad eclesiástica. Todo esto no era nuevo, pero los ataques protestantes a la transubstanciación y la transformación esencial del pan y el vino eucarísticos animaban a la Iglesia a seguir desarrollando el culto de la eucaristía. El fomento de nuevas formas de piedad cristocéntrica permitió a la Iglesia defender la posición central de la transubstanciación en los oficios divinos, y subordinar a ella todas las formas de piedad no cristocéntricas. Al recomendar al mismo tiempo la comunión frecuente, abrió paso a los deseos de la población y a la interiorización de la religiosidad cristológica.

Lo más difundido eran las formas de piedad cristológica inmediatamente vinculadas con la eucaristía. Cofradías del Santísimo Sacramento se fundaron rápidamente. Durante los siglos XVI y XVII se crearon 24 de ellas sólo en ciudades italianas. En Roma se fundaron desde 1530 varias cofradías sacramentales, y entre ellas la Archicofradía del Santísimo Sacramento en Santa María sopra Minerva fue la más concurrida y numerosa. En 1540, el mismo papa Pablo III se hizo miembro de ella porque celebraba su patrocinio el mismo día de *Corpus*.³² Este acto de identificación personal parece haber escapado hasta ahora incluso a la investigación de la historia eclesiástica. Se explica por un lado a través de la propagación de una religiosidad cristológica, y por otra parte probablemente también por una experiencia biográfica del Papa: el día de

Corpus de 1486 logró el joven cardenal Alessandro Farnese, futuro papa Pablo III, huir del castillo del Santo Ángel, en el cual el papa Inocencio VIII lo había hecho encarcelar porque en el conflicto entre el rey Ferrante de Aragón y el sumo pontífice, Alessandro había tomado el partido del monarca.³³

Siguiendo el ejemplo del Papa, entró la capilla papal entera en esta cofradía. Es posible que el motete *O sacrum convivium*, del compositor castellano Cristóbal de Morales, en aquellos tiempos miembro de la capilla papal, se haya compuesto por este motivo. Tal composición quedó en el repertorio de la capilla papal hasta muy entrado el siglo XVII, y adquirió un valor paradigmático por los medios musicales que empleaba en relación con la fiesta del *Corpus*.

El texto del motete es la antifona al *Magnificat* de las vísperas del día del *Corpus*. Empieza con una invocación enfática del sacro convivio de la comunión, en la cual Cristo mismo está presente: "O sacrum convivium, in quo Christus sumitur". De esta manera, se enfatiza un aspecto central que contribuyó a resaltar las fiestas del *Corpus* hacia 1530, según ya hemos destacado, es decir la presencia corporal de Cristo en el sacramento.

La composición de Morales no era de ningún modo la primera transformación musical de este texto litúrgico del oficio; sin embargo, Morales interpretó el texto de una manera nueva. Los motetes anteriores se caracterizaban por una estructura polifonal densa que se esforzaba, sin embargo, por separar claramente las partes diferentes del texto. El sonido espeso y cargado de emoción, como lo hemos notado en la *Missa pange lingua* de Josquin, no se encuentra en la obra de Morales. Lo que más sobresale en la composición de éste es el comienzo.³⁴ De manera nada usual, justo ahí se exclaman de forma muy marcada las palabras "O sacrum convivium". La tonalidad baja, así como el ceñirse a tres voces, imprime sin embargo a la obra un carácter de mucha internalización que se intensifica en la primera repetición con el conjunto de voces y la elevación alta del soprano hacia un gesto placentero, para alcanzar, gracias al incremento del movimiento y a la repetición constante de la invocación, una calidad casi extática.

31 Keith P. Luria, "Gegenreformation und Volksfrömmigkeit", en Louis Dupré (ed.), *Geschichte der christlichen Spiritualität*, ed., Würzburg, 1997, vol. 3, pp. 117-144.

32 Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III (1534-1549)*, Vatikanstadt, (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), 2007, p. 337.

33 Gino Benzoni, "Paolo III", en *Enciclopedia dei papi*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, vol. 3, pp. 91-111 (p. 92).

34 Véase también Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen...*, *op. cit.*, pp. 274 y ss.

obra de Morales compuesta unos 30 años antes. Algunas partes del tema citan a este compositor incluso textualmente.

De forma explícita empleó Giovanni Pierluigi da Palestrina el motete de Morales en su misa *O sacrum convivium*. Palestrina se orienta claramente en el comienzo tan marcado del motete de Morales, que de esta manera no sólo se convierte en un lema para la misa entera, sino que se le cita también a menudo en ella. Como es bien sabido, en sus misas Palestrina se sirve con frecuencia de motetes más antiguos, y de ese modo contribuyó a que la escuela romana se convirtiera en una síntesis del arte de componer música eclesiástica en el siglo XVI. Empleando de forma clara el motete creado para el día del *Corpus* por Morales, reaccionó a la gran popularidad de éste y contribuyó a consagrar su papel para el vocabulario musical del día del *Corpus* en Roma y más allá de esta ciudad.

La actualidad persistente de la fórmula musical que Morales encontró para la piedad sacramental se corresponde con las festividades intensas con que la Roma de la segunda mitad del siglo XVI celebraba la fiesta del *Corpus*. Las festividades destacaron por el inmenso lujo ceremonial y artístico, dentro del cual la música cumplió un papel medular. Esto destaca de forma muy clara una descripción de la procesión del día de *Corpus* del Colegio Germánico en 1583:

Después del crucifijo vinieron cuatro o seis estudiantes con sus rosarios en la mano. A continuación siguió un coro como de 25 personas que cantó “Pange lingua” en coro gregoriano. Después vino un coro Falsobordone de 3 voces que cantó “Sacris solemnibus sint” y uno de ellos llevó en la mano un tablero grande sobre el cual estaban anotados las notas y el texto. Siguió un grupo que rezó en silencio el rosario. Luego vino el coro que presentó polifonía, seguido por los sacerdotes y al final el sacramento. Llegando al altar a medio recorrido se cantó un motete. Luego se volvió a la iglesia y el sacramento se puso sobre el altar. Habitualmente entonces los cantores se reparten en dos coros a ambos lados del altar y cantan algunos versos de “Lauda Sion”. Esta vez, sin embargo, no se repartieron y cantaban juntamente “O salutaris hostia”, mientras el

The image displays three systems of musical notation for the Kyrie section of Palestrina's *Missa O sacrum convivium*. Each system includes staves for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Basso. The lyrics are: Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son. The notation shows a complex polyphonic texture with various rhythmic values and melodic lines.

Ejemplo 4. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa O sacrum convivium*, “Kyrie”.

sacramento se inciensaba. Tan pronto como los cantores habían entrado en la iglesia empezaban a tocar los trombones de barras.³⁶

La práctica descrita coincidirá en grandes líneas con la que se observaba en otras iglesias romanas, y la que se habrá observado en lo básico también en torno a 1500 en Santiago de los Españoles. Interesante y al parecer específica para el último tercio del siglo XVI es la referencia a la práctica policoral. Aunque no se practicó en 1583 en el Colegio Germánico, constituyó una característica de la música romana tardía del siglo XVI y del comienzo del XVII. Si bien esta práctica se había introducido incluso antes en Venecia, se desarrolló en las grandes basílicas romanas donde había puestas en escena espectaculares e influyó mucho más allá de las fronteras de Italia.

El ejemplo final puede mostrar cómo las tradiciones anteriormente esbozadas seguían influyendo y hasta dónde afectaron la organización musical de las fiestas del *Corpus* en México aun a fines del siglo XVII. En el motete *O sacrum convivium* del compositor angelopolitano Antonio de Salazar, se repite la atmósfera solemne del motete de Morales, que aún se puede identificar como modelo. Luego, este gesto se abandona en favor de una frase colorida, rítmicamente más puntualizada, donde se emplea de forma eficaz la base de dos coros. Recurre de esta forma a métodos de composición que, desde Venecia y vía Roma, tuvieron una influencia muy grande tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, como se decía en aquel tiempo.

36 Noel O'Regan, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini, 1550-1650*, Londres 1995, p. 24. Traducción del autor.

Ejemplo 5. Antonio de Salazar, *O sacrum convivium*.

The image shows a musical score for the motet "O sacrum convivium" by Antonio de Salazar. It is arranged for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems. The first system contains the first two stanzas of the motet, and the second system contains the final stanza. The lyrics are in Latin and are written below the vocal lines. The music is in a simple, homophonic style characteristic of the late 16th-century Roman motet.

System 1:

- Soprano: O sa - crum con - vi - vi - um! O sa - - - crum con -
- Alto: O sa - crum con - vi - - - vi - um! O sa - crum con - vi -
- Tenor: O sa - crum con - vi - vi - um, con - vi - vi - um! O sa - crum con - vi -
- Bajo: O sa - crum con - vi - - vi - um! O sa - - - crum con -

System 2:

- Soprano: O sa - crum O sa - crum con -
- Alto: O sa - crum con - vi -
- Tenor: O sa - crum con - vi - - -
- Bajo: O sa - crum con - vi -

System 3:

- S: - vi - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur. re - co - li - tur me - mo - ri -
- A: - - - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur. re - co - li - tur me - mo - ri -
- T: - - - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur. re - co - li - tur me - mo - ri - a, re - co - li - tur me -
- B: - vi - - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur. re - co - li - tur me -

System 4:

- S: - vi - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur.
- A: - - - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur.
- T: - - - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur. re -
- B: - - - vi - um! in quo Chri - stus su - mi - tur.

12

S
- a, re - co - li-tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a, me - mo - ri - a,

A
- a, re - co - li - tur me - mo - ri - a, re - co - li - tur me - mo - ri - a,

T
- mo - ri - a, re - co - li - tur me - mo - ri - a, re - co - li - tur me - mo - ri - a,

B
- mo - ri - a, re - co - li - tur, re - co - li - tur me - mo - ri - a, me - mo - ri - a,

S
re - co - li - tur me - mo - ri - a, me - mo - ri - a pas - - - si - - o - nis

A
re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - - - si - o - nis e -

T
- co - li - tur me - mo - ri - a, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - - - si - - o - nis e -

B
re - co - li - tur me - mo - ri - a, me - mo - ri - a pas - - - si - - o - nis

16

S
re - co - li - tur me - mo - ri - a, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - si - o - nis

A
re - co - li - tur me - mo - ri - a, me - mo - ri - a pas - - - si - o - nis e - jus,

T
re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - - - si - - o - nis e - jus,

B
re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - si - o - - - nis e - jus,

S
e - - - - jus, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - - - si - o - nis

A
- - - - jus, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - si - o - nis

T
- - - - jus, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - - - si - o - nis

B
e - - - - jus, pas - - - - si - - - o - - - nis e

Musicat

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

