

LA MÚSICA GALANTE EN LA NUEVA ESPAÑA

DREW EDWARD DAVIES

Northwestern University

El siglo XVIII marcó una era cosmopolita en la historia europea en la que la movilidad se incrementó, se abrieron nuevas líneas de pensamiento filosófico y floreció la ciencia a pesar de las persistentes estructuras de inequidad social. Después de varios siglos de profunda transformación, los virreinos hispanoamericanos apoyaron instituciones de élite, altamente centralizadas, que se beneficiaron de la explotación de los recursos naturales y de la agricultura dentro de una sociedad legalmente estratificada. Las artes visuales, la literatura y la música presentaban características locales distintivas pero seguían los modelos europeos que florecían en tales espacios de élite, incluyendo las principales catedrales y conventos de la Ciudad de México; estas artes respondían al gusto cosmopolita del siglo XVIII.

Dada la centralidad de Italia para la iglesia católica romana y la presencia de la sofisticada educación musical en ese país durante el periodo moderno, los estilos musicales italianos influyeron en toda la música religiosa de Europa y de sus colonias de ultramar. En el siglo XVIII, el más característico de estos estilos fue el estilo galante, que proliferó entre 1720 y 1780.¹ Conocido erróneamente como música “preclásica”, este estilo favorecía las texturas claras y las melodías líricas apropiadas tanto para la música eclesiástica como para

¹ Entre los compositores más representativos del estilo galante se cuentan: Johann Adolf Hasse (1699-1783), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Niccolò Jommelli (1714-1774) y Giovanni Battista Sammartini (ca. 1700-1775), entre otros. Véase Daniel Hertz, *Music in European Capitals: The Galant Style 1720-1780*, Norton, Nueva York, 2003.

la teatral y la de cámara, a diferencia de la antigua música barroca que tendía a diferenciar el estilo según la función que cumplía la música y la sede donde se llevara a cabo su interpretación. La música galante pretendía complacer, deslumbrar y cimbrar las emociones y requería de conjuntos de cuerdas basados en la familia de los violines y los cuernos naturales. Este *ensemble* era algo inédito en la Nueva España del siglo XVIII y el sonido difería del de las arpas, guitarras, bajones (fagotes antiguos), órganos y violas *da gamba* que, hasta entonces, habían sido los instrumentos de acompañamiento habituales. El estilo de canto, el lenguaje rítmico y el sistema de notación de la música galante también diferían de lo que se había practicado anteriormente en el mundo español. Una de las piezas más importantes de la música galante escritas en el Nuevo Mundo es la oda *Al combate* de Ignacio Jerusalem, ejecutada por primera vez en la Real y Pontificia Universidad de México en 1761.²

De hecho, el compositor más representativo de la música galante que trabajó en la Nueva España y que escribió música estéticamente significativa a nivel global fue Ignacio Jerusalem (1707-1769). Habiendo crecido en una familia musical de Lecce, Puglia, Jerusalem, abandonó Italia en la década de 1730, concienzudamente entrenado en la ejecución y composición de música galante; trabajó inicialmente como músico de teatro en Cádiz y subsecuentemente en la Ciudad de México. En ésta, fue contratado en 1746 como ejecutante de *violón* (contrabajo antiguo). Posteriormente, obtuvo el puesto de maestro de capilla en 1750, luego de ganar un examen de oposición del que aún sobrevive la documentación respectiva.³ Jerusalem, quien compuso aproximadamente 200 obras que sobreviven hasta nuestros días, consolidó el estilo galante como norma para la nueva música catedralicia y permaneció activo como maestro de

² Sobre la edición y ejecuciones recientes de *Al combate*, véase Drew Edward Davies, “Reviving Ignacio Jerusalem’s *Al combate*”, <http://musicat.unam.mx/v2013/assets/reviving-ignacio-jerusalem-al-combate.pdf>

³ Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella,” *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente 1*, UNAM, México, 2007, pp. 24-38.

capilla y compositor hasta su muerte, en 1769. Los escritos de la época describen a Jerusalem como una figura multicolor, cuyos problemas maritales y legales le llevaron brevemente a la cárcel.⁴

Sin embargo, su música sigue siendo poco apreciada hoy en día, en gran medida como resultado de generaciones de comentaristas que datan del siglo XVIII quienes, categóricamente, rechazaron la música eclesiástica con influencia “operística”. Jerusalem parece haber escrito las primeras sinfonías italianas en las Américas (conocidas también como “oberturas”), incluyendo la *Sinfonía en sol mayor* y la obertura similar con la que inicia *Al combate*.⁵

A pesar de que los académicos de antaño hablaban de la “invasión” de italianos en la Nueva España del siglo XVIII, Jerusalem destaca como uno de los únicos dos músicos nacidos en Italia que alcanzaron el puesto de maestro de capilla durante ese siglo; el otro es el violinista y compositor Santiago Billoni, quien fungió como maestro de capilla en la Catedral de Durango entre 1749 y 1755.

La música de Billoni, más animada y algo más barroca que el estilo galante puro de Jerusalem, destaca por su erudita experimentación armónica y la escritura virtuosa del violín que no tiene rival en el contexto de la Nueva España.⁶ Nacido en Roma, Billoni pasó la mayor parte de su vida trabajando como violinista en las catedrales de Guadalajara, Valladolid-Morelia y Durango, donde escribió varias misas y arias para uso religioso. Su obra *En su concepción* es un aria simple pero alegre para la Inmaculada Concepción, escrita para la Catedral de Durango en un estilo casi “haendeliano”, con

⁴ Sobre la vida de Jerusalem, véase Craig Russell, “The Mexican Cathedral Music of Ignacio Jerusalem: Lost Treasures, Royal Roads, and New Worlds”, *Revista de Musicología* 16 (1993): 99-133; y Robert M. Stevenson, “Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian Parvenu in Eighteenth-Century Mexico”, *Inter-American Music Review*, vol. 16, núm. 1, 1997, pp. 57-62.

⁵ La *Sinfonía en sol mayor* de Jerusalem u *Obertura en sol mayor*, proveniente de una fuente en la Catedral de Durango, se editó y ejecutó por primera vez gracias a Evguenia Roubina. Véase: Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Conaculta, México, 1999.

⁶ Para la música de Billoni, véase *Santiago Billoni: Complete Works*, Drew Edward Davies, ed., en *Recent Researches in Music of the Baroque Era*, 170, A-R Editions, Middleton, WI, 2011.

una melodía memorable. En contraste, su delicada aria pascual *Mariposa inadvertida* contiene figuras musicales que revolotean en la parte del violín, representando a la mariposa simbólica de Cristo en el texto.

Una excepcional obra de Jerusalem es el dueto *Mi Dios, mi bien* para dos sopranos y cuerdas. Esta intensa obra acerca de la transfiguración de las almas fomenta la devoción interior y representa al catolicismo de la Ilustración de mediados de siglo. En esta hermosa pieza, dos almas narran con un placer casi erótico su experiencia al entrar al cielo; Jerusalem respondió con música emocionalmente pletórica que agrega una trepidante sensación humana, ausente en el extático texto religioso. Esta pieza ejemplifica el poder de la música galante para transmitir la emoción humana a través de una combinación de sonoras melodías, figuraciones armónicas afectivas y una ejecución con sentido dramático, casi operístico.

El reformista monarca Carlos III, quien promovió la ciencia, la medicina, la educación universitaria y el desarrollo económico, pudiera no haber sido amante de la música, pero como virrey de Nápoles y Sicilia entre 1734 y 1759, fue testigo del apogeo de la creación de música galante en su epicentro.⁷ Uno de los aspectos más interesantes de la oda *Al combate*, de Jerusalem, reside en la extrema diferencia entre el estilo de su letra y el de su música. En tanto que las palabras muestran la erudición de la antigua tradición literaria española mediante alegorías mitológicas y léxico culteranista, la música apunta más al momento presente y al puro estilo galante que Carlos III habría escuchado en Italia. Como tal, el acto de lealtad de la universidad hacia el monarca es una celebración de sí misma que transmite, en forma simultánea y concurrente, un mensaje que invoca la modernidad cosmopolita de su presente a la vez que su erudición atemporal y su compromiso con la tradición.

El manuscrito de *Al combate* es un borrador autógrafo de Ignacio Jerusalem que se conserva en la llamada *Colección Estrada* del Archivo

⁷ Véase Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III: ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Alianza, Madrid, 1988.

del Cabildo Catedral Metropolitano de México. A lo largo de sus 20 folios, no se encuentra ninguna referencia al evento que tuvo lugar en 1761; esta información fue descubierta a través de la investigación musicológica. Sin embargo, la partitura demuestra dos señales de uso a lo largo del tiempo: números de compás añadidos a lápiz indican que el borrador fue utilizado en la interpretación de la obra en vivo o, al menos, que se usó para ser copiado en partes instrumentales. Además, están presentes anotaciones con la caligrafía del maestro de capilla posterior a Jerusalem, Antonio Juanas, que dan cuenta de dos contrafactos (misma música, distinto texto) escritos por él a finales del siglo XVIII con textos para la fiesta de la Virgen de Guadalupe para los que usó la música de las dos arias de la oda de Jerusalem. Finalmente, un juego incompleto de las partes instrumentales de la obertura de *Al combate*, que puede funcionar independientemente como una sinfonía, se conserva en la Catedral de Durango donde probablemente se le habría interpretado en un contexto litúrgico.

