



2 Coloquio Musicat  
Lo sonoro en el  
ritual catedralicio:  
Iberoamérica,  
siglos XVI-XIX



## CONTENIDO

---

<b>PRESENTACIÓN</b>	7
<i>Drew Edward Davies</i>	
<b>HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA</b>	
<b>La catedral sonora</b>	17
<i>Ismael Fernández de la Cuesta</i>	
<b>La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582</b>	31
<i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	
<b>Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos</b>	43
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
<b>Campanas de la catedral de México (1653-1671): adquisición, uso, conflictos y consagración</b>	59
<i>Ruth Yareth Reyes Acevedo</i>	
<b>MUSICOLOGÍA: EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS. PRIMERA PARTE: TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA. SEGUNDA PARTE: PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA</b>	
<b>Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro en América: la importancia del coro en la conquista espiritual de México-Tenochtitlan</b>	75
<i>Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz</i>	

<b>El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro</b>	<b>87</b>
<i>Drew Edward Davies</i>	
<b>El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la catedral de México en el amanecer del siglo XVII</b>	<b>105</b>
<i>Alfredo Nava Sánchez</i>	
<b>Los órganos barrocos de la catedral metropolitana de México</b>	<b>121</b>
<i>Edward Charles Pepe</i>	
<b>FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS</b>	
<b>Lectura arqueológica de los libros de coro. Evidencias de modificaciones históricas</b>	<b>131</b>
<i>Laura Olivia Ibarra Carmona y Mónica Pérez Flores</i>	
<b>El género motetístico a principios del siglo XVII en España: una propuesta de interpretación</b>	<b>139</b>
<i>Francisco Rodilla León</i>	
<b>Los libros de coro de la catedral de México. Proyecto de conservación, catalogación y digitalización</b>	<b>151</b>
<i>Silvia Salgado Ruelas</i>	
<b>DIRECTORIO</b>	<b>159</b>

## EL TRIUNFO DE LA IGLESIA: VILLANCICOS DIECIOCHESCOS PARA SAN PEDRO

---

*Drew Edward Davies*

Universidad Northwestern

En la sacristía de la catedral metropolitana de México se encuentra una pintura enorme en la que san Pedro triunfa sobre los enemigos de la Iglesia católica. Pintada por Cristóbal de Villalpando en 1686, ilustra al apóstol Pedro, fundador mitológico de la Iglesia romana y discípulo escogido por el propio Cristo, sentado en un gran trono al lado de su templo, abajo de una fiesta en el cielo. Esta imagen lo representa como el símbolo máximo de la primacía de Roma sobre las personas católicas de todo el mundo.<sup>1</sup> Además, imágenes de san Pedro adornan las portadas de la mayoría de las catedrales novohispanas. Por ejemplo, una estatua de san Pedro vestido como un obispo está a la izquierda de la portada de la catedral de Durango y en su día tenía las llaves de la Iglesia en la mano (fig. 1). Adentro de la catedral se lo ve tallado en madera sobre la silla del obispo. (fig. 2) Para la gente del siglo XVIII, el uso de estas imágenes de san Pedro en lugares tan destacados demostraba la importancia de este apóstol para la Iglesia novohispana.

Aunque parece que en ese tiempo las iglesias prominentes de España e Italia no celebraban la fiesta de san Pedro con fervor especial, esta ocasión, el 29 de junio, era una de las más relevantes del calendario litúrgico novohispano. Era un tema preferido de los sermones panegíricos, de las pinturas y, notablemente, de los villancicos que daban esplendor a las celebraciones catedralicias en los oficios de los maitines. De verdad, un aspecto curioso del repertorio de la música novohispana es la preponderancia de obras musicales dedicadas a san Pedro, porque no se halla ningún repertorio paralelo

---

1 Para conocer interpretaciones de esta pintura, véase Nelly Sigaut, "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido", en María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004, pp. 207-253, y la introducción de Clara Bargellini en Juana Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 208.

tan extenso en Europa.<sup>2</sup> Así, es interesante que en la catedral de Durango se preserve un mayor número de obras para esta devoción que para cualquier otra. De las obras musicales destinadas a fiestas particulares, en Durango 15% se dedican a san Pedro: más que para la Navidad, la Purísima Concepción, la Virgen de los Dolores o la Semana Santa. En esta ponencia considero las razones de que se celebrara la fiesta de san Pedro tan intensivamente en la Nueva España y cómo se expresaba la doctrina de esta devoción en los sistemas estéticos de la música y el arte devocional.

La fiesta de san Pedro tiene lugar en Roma desde el año 354, por lo que es una de las solemnidades más antiguas de la Iglesia católica. Aunque se trata de festejar a san Pedro y también a san Pablo, la liturgia celebra específicamente la vida del primero; el día siguiente se dedica otro festejo a san Pablo. Según la tradición, san Pedro fue el primer obispo de Roma y su crucifixión ocurrió en el sitio donde hoy reside la Basílica de San Pedro en la Ciudad del Vaticano, aunque la veracidad de estos mitos ha sido cuestionada desde el siglo XIV.<sup>3</sup> Es claro que, desde el principio, la Iglesia católica mitificó el papel de san Pedro en el desarrollo de esa institución para consolidar la preeminencia de Roma y el papado bajo la legitimidad del nombre de Cristo. La repetición de este mito es común en los textos de villancicos, como por ejemplo en el de *A labrar, cantores*, compuesto en Durango por José Bernardo Abella Grijalva en 1784: “A labrar, cantores, venid presurosos, acudid ligeros, que se eleva el supremo edificio, de cuyo artificio que el ángel aplaude, y el hombre venera. Es Pedro sagrado, la piedra primera al taller donde el ruido del golpe alternando es dulce sonido, que en ecos veloces alegres repite con sonoras voces”.<sup>4</sup>

Mientras Santiago significa la monarquía española, san Pedro representa la Iglesia universal romana, una distinción importante en el siglo XVIII, cuando los Borbones adoptaron medidas anticlericales. En verdad, en el contexto novo-

hispano, san Pedro articulaba la autoridad del papa por encima del poder político de la monarquía. Se debe recordar que ésta se sentía amenazada por los jesuitas y otras organizaciones papistas e internacionales —a aquéllos se les expulsó en 1767—.<sup>5</sup> También juraban los mendicantes lealtad directamente al papa, aunque la monarquía había secularizado muchas de sus iglesias. Carlos Herrejón Peredo ha señalado que la devoción a san Pedro en la Nueva España aumentó paralelamente con la secularización de las iglesias regulares, aunque es importante reconocer que la tradición artística tiene raíces en el siglo XVII.<sup>6</sup>

En Durango, la devoción a san Pedro llegó a su cumbre en la segunda mitad del siglo XVIII. Un canónigo de la catedral, Joseph Díaz de Alcántara, expresó el sentimiento de la fiesta en 1760 con un sermón panegírico que reza: “fue Pedro, esta piedra de la montaña que derribó los metales de la estatua, imagen de las monarquías, puesto que todas las coronas se postran reverentes a sus plantas, bastando sólo su confesión para destruir la variedad e inconstancia de los yerros todos de la idolatría”.<sup>7</sup> Este sermón, uno de los únicos de la catedral de Durango publicados en el siglo XVIII, demuestra con palabras claras la idea de que san Pedro, iconoclasta, es la autoridad máxima de un imperio pos-soberano. El mensaje sigue el de un sermón famoso del papa León I, del siglo V, que llamó a los romanos a alegrarse en la gloria de la Iglesia como *caput mundi* y sucesor del antiguo imperio.<sup>8</sup> En la liturgia, las tres lecciones del segundo nocturno de los maitines de san Pedro consisten en este sermón de León “el Grande”, según el cual la soberanía política se traduce en guerra mientras que el imperio mundial de la Iglesia promete la paz. De acuerdo con él, “muchos reinos deben ser confederados bajo un solo imperio, para que la predicación del Evangelio proceda rápidamente en las naciones unidas por la regla de una

2 Existen villancicos para san Pedro en archivos españoles, pero no tantos. La obra *Lagime di San Pietro* de Orlando di Lasso (1594), la más importante entre las relativas a ese santo en Europa, no fue escrita para la iglesia.

3 Daniel William O'Connor, *Peter in Rome: The Literary, Liturgical, and Archeological Evidence*, New York, Columbia University Press, 1969.

4 Durango ms. Mus. 2A.58.

5 David A. Brading, *Church and State in Bourbon Mexico: The Diocese of Michoacan 1749-1810*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 9. Brading escribe “the prime vice of the Society of Jesus was that it was an international institution”.

6 Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003, p. 96.

7 Joseph Díaz de Alcántara, *Panegíricos, uno de el Augto. Sacramento del Altar, otro de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, y el tercero de el Apóstol San Pedro en el día que estrenó su altar mayor la Sta. Iglesia de Durango*, México, Colegio de San Ildefonso, 1760, p. 39.

8 Es posible que fuera escrito en el siglo XI, y no por León I en el V.

ciudad”.<sup>9</sup> Obviamente, se reinventa Roma como la nueva Jerusalén con san Pedro a la cabeza.

En una catedral en que se han proferido palabras como las de Díaz de Alcántara, no sorprenden que haya un repertorio de docenas de villancicos, responsorios y arias para la fiesta de san Pedro. Es notable que casi todas estas obras se compusieron en Durango, especialmente en los años posteriores a 1780, aunque algunas de Juan Corchado y otra española de José de San Juan sobreviven desde la década de 1720. Pero no es una tradición única en Durango —las obras de Manuel de Sumaya en Oaxaca demuestran que la composición local de villancicos para san Pedro era una tradición novohispana ya a principios del siglo XVIII—. <sup>10</sup> De hecho, en las obras de Abella verificamos el origen del resurgimiento de las composiciones para esta fiesta en la influencia de Sumaya (Abella nació en Oaxaca alrededor de 1730, tocaba violín en la capilla de música de la catedral de esa ciudad y posiblemente conocía a Sumaya). También es interesante que, además de un himno para las Vísperas, *Decora lux*, y una serie de responsorios compuesta en los inicios del siglo XIX, casi toda la música para san Pedro es para el oficio de los maitines.

Los villancicos para san Pedro repiten conceptos doctrinales consistentes. Describen la celebración en la tierra y en el cielo de san Pedro como el soberano, y a menudo vuelven a una ontología neoplatónica normalmente ausente en la música dieciochesca. La actividad creadora de música, ya sea ejecutada por ángeles o por hombres, figura fuertemente en el repertorio, y a veces se representa a san Pedro como maestro de capilla celestial: un contrapuntista neoplatónico. Es interesante comprobar que los villancicos no relatan los eventos de la vida de san Pedro, como lo hacen los ocho responsorios litúrgicos, sino que usan un vocabulario simbólico —llaves, libros, peces, barcas, cadenas y gallos— para celebrar el triunfo y la gloria del santo.

9 “Disposito namque divinitus operi maxime congruebat, ut multa regna uno confoederarentur imperio, et cito pervios haberet populos praedicatio generalis, quos unius teneret regimen civitatis.”

10 Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya. Tesoro de la música polifónica en México*, México, Cenidim, 1997, vol. 7. En esta edición, 11 de las 18 obras se dedican a san Pedro y se compusieron entre 1719 y 1729, cuando Sumaya tenía el puesto de maestro de capilla en la catedral metropolitana de México.

El texto del villancico *Al triunfo que entona la iglesia feliz*, compuesto en 1782 por Abella, reitera los mensajes articulados en *A labrar cantores* y en los sermones de Díaz y León I. Aquí, la Iglesia triunfa sobre los enemigos en un texto neoplatónico en que gente, ángeles, animales y peces se juntan para celebrar la gloria universal de aquella. Campanas y canciones resuenan en esta realidad alternativa y antropomórfica que fusiona el cielo con la tierra. Presenta un escenario teatral donde una persona se encuentra con una celebración religiosa, pregunta qué es lo que pasa y aprende un mensaje doctrinal. Es casi una concepción cinematográfica de la actividad devocional: cuando escuchamos la música, podemos pensar en una lente que primero se enfoca en la muchedumbre, se mueve hacia el individuo con el *zoom* y, finalmente, se retira tanto que se puede ver a los ángeles en el cielo celebrando a san Pedro concurrente con los hombres en la tierra:

Al triunfo que entona la iglesia feliz, de que el duro furor de el abismo no puede oprimirle —Ángeles, hombres, fieras, aves, peces—, decídme por quién tanta gloria sus aras consíguen. Por la voz que Pedro forma donde establece sublime sola una confesión a la fe muralla firme. Pues sigan sus glorias, repitan sus timbres, el Ángel, el hombre, el pez, ave, y fiera, y en honra de Pedro festivos publiquen que logró la dichosa constancia; que triunfa, que vence, que reina, que vive.<sup>11</sup>

Un compositor puede maximizar la calidad teatral de tal texto al yuxtaponer una voz sola a un coro de voces para dramatizar la interacción entre el individuo y la muchedumbre. Así divide Abella las cinco voces en dos coros: el primero con una voz sola, aunque ésta no representa solamente un carácter individual. Como siempre en este estilo, el coro repite en homofonía las palabras del solista, que canta en un estilo más galante. En la obra comentada, funciona en una gran escala la retórica del lenguaje tonal de Abella. Al principio, escuchamos un *ritornello* en sol menor que representa el escenario de la actividad ritual (ejemplo 1a), pues una modulación a una clave mayor sobreviene en el momento en que una persona de la muchedumbre explica que se celebra a san Pedro, y que éste es el

11 Durango ms. Mus. 2A.101.

fundador de la Iglesia (ejemplo 1b). Esta música, para voz sola en el estilo galante, sirve para convencer al individuo de que acepte la doctrina. Después, el coro o la muchedumbre repite las palabras del individuo y refuerza el mensaje de la doctrina (ejemplo 1c). Cuando llegamos a la palabra “firme”, un símbolo de la fe de san Pedro, regresamos al sol menor y a la música del principio. Así es la música cinematográfica y sofisticada en el uso de la retórica. Aunque haya pasado un siglo después de la pintura de Villalpando realizada en la sacristía de la catedral de México, el texto y la música comparten la misma iconografía: el villancico es casi una dramatización del escenario de la pintura.

Algunos villancicos de Abella y de Rueda, entre otros compositores, siguen el tema de la Iglesia militante y triunfante de san Pedro. Pero el carácter de este último en la Biblia es más humano y paradójico que el símbolo de la piedra insinuado por la Iglesia. El episodio bíblico que revela el carácter interno de san Pedro, una persona a veces temerosa e indecisa, ocurre cuando se arrepiente después de negar a Cristo: “Entonces Pedro se acordó de lo que Jesús había dicho: ‘Antes que cante el gallo, me negarás tres veces’. Y saliendo de allí, lloró amargamente”.<sup>12</sup> Las lágrimas de san Pedro ofrecen un asunto más oportuno para la expresión musical que los temas militantes y triunfantes. Aunque haya una variedad de pinturas novohispanas con tal tema, normalmente en los villancicos se representan las lágrimas en contraste con las fiestas. Por ejemplo, en el villancico *Con himnos sagrados*, de Abella, compuesto en Durango en 1784, se presenta esta dualidad, que tiene raíces epistemológicas en las confesiones de san Agustín. Entendemos que el dolor de san Pedro simplemente aumenta su gloria: “Con himnos sagrados celebre la iglesia sagrada de Pedro, las glorias alternando en el canto sus penas. Ay, qué bien suena, que si éstas hicieron mayor su fineza, el recuerdo le aumenta sus glorias. El llanto y la risa en su obsequio se muestran. Ay, qué bien suena entre el bien y la dicha el suspiro; entre el júbilo y gusto, la queja”.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Mateo 26: 75. Véase también Lucas 22: 61-62.

<sup>13</sup> Durango ms. Mus. 2B.8. Véase Augustine, *Confesiones*, IX, VI: “quantum fleui in hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiae tuae vocibus conmotus acriter. Voces illae influebant auribus meis, et eliquebatur veritas in cor meum, et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis”.

En la preparación de *Con himnos sagrados*, Abella usó su villancico del año anterior, *Canta el gallo y llora Pedro*, una de las obras más fascinantes del repertorio duranguense, como modelo textual; de hecho, la letra presenta la misma dualidad:

Canta el gallo y llora Pedro. No sin misterio que estuvo en su llanto el acertar la composición de un dúo. Ay, qué tiernas las lágrimas forman un eco sonoro, un blando murmullo al compás del acento armonioso del ave canora que a Pedro fue susto. Qué bien que se alternan al paso, que agudos son de canto y llanto dulces contrapuntos. Cuánto más en distantes extremos el amor dispuso de su misma discordia el concierto, del suspiro y las penas el gusto.

Con las palabras “composición de un dúo”, refiere Abella al tema poético de la dualidad entre los llantos y las glorias, no al número de voces en el arreglo. No obstante, al mismo tiempo el texto desarrolla una metáfora musical por medio de las palabras “compás”, “discordia” y “concierto”, y la frase “canto y llanto”, juego de palabras sobre “canto llano”, la base del arte del contrapunto. La metáfora con el arte musical refuerza la ontología neoplatónica: que el concordio celestial gobierne la fábrica del universo. Tal ontología parece anacrónica en el pensamiento del siglo XVIII y señala una vista de la creación medieval acorde con las categorías musicales de Boethius, *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, como se ve en la iluminación principal del manuscrito “F” del siglo XIII, la fuente principal de la polifonía de Nuestra Señora de París. En general, unos villancicos de 1780 regresaron al uso “barroco” de la alegoría que no se encuentra tanto en la música dieciochesca italianizada. La idea de san Pedro como músico divino se desarrolla asimismo en otros villancicos, como por ejemplo en la obra *Ah de los mares!* de Francisco Rueda, en que se llama a san Pedro “el divino Orfeo”, en una conexión “barroca” de la mitología griega y la doctrina cristiana.<sup>14</sup> Pero, en el caso de Abella, vemos el fenómeno de un compositor que usa antiguos modelos de principios de siglo, donde también se usaron ideas anacrónicas para evocar la antigüedad e importancia de san Pedro.

<sup>14</sup> Durango ms. Mus. 2A.78.

Por ejemplo, la dualidad entre los llantos y las glorias simbolizada con contrapunto musical es una idea expresada en el villancico escrito por Manuel de Sumaya en su oposición para el puesto de maestro de capilla de la catedral metropolitana de México en 1715. La obra empieza con las palabras “Sol-fa de Pedro es el llanto”, y el estribillo acaba con la frase “He hallado lo que perdí del sol la vez que lloré, porque me alumbró él a mí”.<sup>15</sup> Cuatro años después, Sumaya escribió otro villancico titulado *Pedro es el maestro*, que introduce el concepto de san Pedro como maestro de capilla celestial: “Pedro es el maestro que sabe echar hoy el contrapunto”.<sup>16</sup> Continúa en la primera copla: “En sacro elevado solio, Pedro sus glorias obtuvo, siendo preceptor sagrado, maestro de capilla agosto”. Finalmente, en la tercera copla encontramos el escenario con el gallo que probablemente fue la fuente del texto de Abella: “Contrapunto entonó el gallo y Pedro se explica al punto, en un concertado llanto, de amargo armonioso rumbo”. Recordemos que Abella estuvo en la catedral de Oaxaca durante el fin del reino de Sumaya como maestro de capilla. En estos villancicos se ubica a san Pedro, símbolo de la Iglesia, en el papel del gobernador del orden celestial, el monarca más legítimo después de Dios.

En *Canta el gallo*, de Abella, escuchamos la dualidad entre los llantos y las glorias en la yuxtaposición de un lenguaje musical cromático y raro, y un contrapunto perfecto. En la introducción, el cromatismo es expresivo y usa técnicas “barrocas” para señalar lamentación, sobre todo el bajo cromático descendente (ejemplo 2a). La imitación polifónica es difícil de cantar porque los tonos no están preparados, aunque la progresión es el círculo de quintas. Además, la figura vocal de una quinta descendente seguida por una cuarta ascendente puede producir un sonido ahogado en la garganta del cantor. El pasaje entero es una evocación musical de lamentación particularmente bella y rara en la música novohispana. No obstante, comparamos este cromatismo con la invocación del contrapunto en el mismo villancico (ejemplo 2b). El desorden cromático que se transforma en el contrapunto perfecto presagia *La creación* de Haydn (1797).<sup>17</sup> Abella cambia la

mensuración para evocar la polifonía tridentina y la perfección y antigüedad de la Iglesia en este pasaje, su representación de la armonía de las esferas. El contraste entre los dos pasajes evoca sofisticadamente el epigrama final del villancico: “de su misma discordia el concierto, de el suspiro y las penas el gusto”. Esto forma parte de una tradición literaria novohispana con influencia de Sumaya y parte de una tradición discursiva europea con raíces en el pensamiento medieval.

Finalmente, quiero considerar brevemente un villancico construido en forma de diálogo, compuesto por Santiago Billoni en Durango alrededor de 1750, que enfoca el sufrimiento de Pedro más que el tema del triunfo de la Iglesia.<sup>18</sup> Por ser un compositor romano, Billoni compuso la música más progresista e italianizada del repertorio duranguense. Frecuentemente se encuentran diálogos así en el repertorio europeo, aunque pocas veces en el novohispano. La obra *¿Por qué, Pedro, tan duro?* de Billoni es un diálogo entre Cristo (un tiple) y san Pedro (un tenor), puesto en la forma italiana de un *duo da capo*. Esta forma permite a dos caracteres expresar dos puntos de vista diferentes, entablar un diálogo y llegar a una moraleja compartida. En los textos de Abella falta esta moraleja epigramática, mientras que Billoni añade a la dualidad de los llantos y las glorias el concepto de que Cristo perdona a los pecadores. Es un modo de expresión más interior que el de las obras de Abella, pero al mismo tiempo podemos decir que esta moraleja, el perdón, todavía ejemplifica el triunfo de la doctrina eclesiástica:

Jesús: ¿Por qué, Pedro, tan duro conmigo te has portado,  
que ingrato me has negado mientras tu bien procuro?

Pedro: Pésame haber errado.

Jesús: Hallas en mí clemencia.

Dúo: Basta la penitencia huyendo del pecado.

Pedro: Si anduve duro atiende, cual queda mi ternura,  
mi llanto es mi ventura, que nueva gracia enciende.

Dúo: Conserve la memoria, que para el mal pasado,  
remedio sólo ha dado, el llanto en la gloria.

15 La obra fue grabada por Chanticleer en *Mexican Baroque*, Teldec 4509-96353-2. El manuscrito existe en el archivo de la catedral de Guatemala.

16 Aurelio Tello, *op. cit.*, pp. 197-206. El manuscrito está en el archivo de la catedral de Oaxaca, aunque probablemente se compuso en México.

17 Nicholas Temperley escribe que el preludio de Haydn representa el caos: “by a refusal to meet the harmonic expectations that were the basis of classical style”. Se puede

decir lo mismo sobre Abella. Nicholas Temperley, *Haydn: The Creation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 83.

18 Durango ms. Mus. 3A.19.

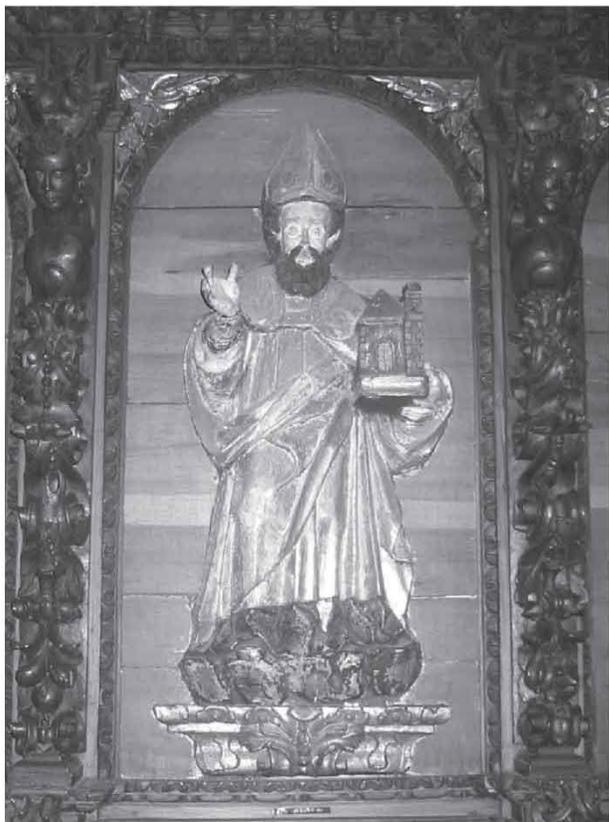
Billoni, por supuesto, compone en un estilo más italiano y galante que el de Abella y usa una retórica musical elevada para expresar el *pathos*, como en la *opera seria* del día (ejemplo 3a). La línea para violín es interesante porque tiene ornamentos escritos en valores rítmicos. En un pasaje de diálogo, san Pedro canta en sol menor la tónica, mientras que la música de Cristo se mueve por una secuencia de acordes en inversión que termina con un dúo sobre las palabras “basta la penitencia” (ejemplo 3b). Esta progresión desde la tónica menor por un área de inestabilidad hasta una cadencia en una clave mayor coincide en el texto con el momento en que Cristo persuade a san Pedro para que acepte el perdón. La música continúa con secuencias y suspensiones para las palabras “huyendo del pecado” y prueba que san Pedro ha dejado atrás su dolor y sus pecados. Este ejemplo muestra cuán intensamente usa la música italianizada la retórica para comunicar los mensajes doctrinales, y que la música con una base teatral todavía puede ser sincera y compleja.

Hemos visto que los temas poéticos de estas obras coincidían con los de los sermones predicados en la Catedral de Durango por José Díaz de Alcántara en 1760 y con otras artes devocionales en una concepción total. En los villancicos, por ejemplo, todas las criaturas del mundo —aves, peces, animales y hombres— celebran la gloria de san Pedro como maestro de capilla divino y máximo gobernador humano de la fe. Este punto de vista neoplatónico es distinto de los textos italianizados que se cantaban típicamente en el siglo XVIII, aunque resulta consistente con la iconografía visual. En verdad, los textos parecen arcaicos y así fortalecen la idea de que la devoción a san Pedro es antigua, universal e incambiable. Sobre todo, era un fenómeno único de la cultura catedralicia novohispana que celebraba la soberanía de la Iglesia romana por ser ésta la autoridad primaria en un tiempo de anticlericalismo borbónico.

Figura 1  
Escultura de san Pedro, catedral de Durango  
Foto: D.E. Davies, 2005.



Figura 2  
Silla del obispo, catedral de Durango



Ejemplo 1a  
José Bernardo Abella Grijalva, *Al triunfo que entona la iglesia feliz* (1782)  
Compas 1-4; *ritornello* que presenta el escenario del ritual

Ejemplo 1b  
José Bernardo Abella Grijalva, *Al triunfo que entona la iglesia feliz* (1782)  
Compas 26-29; presentación de la doctrina con voz sola en el estilo galante

Ejemplo 1c  
 José Bernardo Abella Grijalva, *Al triunfo que entona la iglesia feliz* (1782)  
 Compases 35-38; repetición homófona de la doctrina

35  
 Ti For la voz que Pe-dro for-ma con so - la u-na con - fe - si - ón a la fe mu-ra-lla fir - me  
 A  
 T Por la voz que Pe-dro for-ma con so-la u-na con - fe - si - ón a la fe mu-ra-lla fir - me  
 B  
 For la voz que Pe-dro for-ma con so-la u-na con - fe - si - ón a la fe mu-ra-lla fir - me  
 Vln I  
 Vln II  
 B

Ejemplo 2a  
 José Bernardo Abella Grijalva, *Canta el gallo y llora Pedro* (1783)  
 Compases 31-35; representación cromática del llanto

31  
 Ti I en su llan - to, en su llan - to, el a - cer - tar  
 Ti II en su llan - to, en su llan - to, el a - cer - tar  
 A en su llan - to, en su llan - to, el a - cer - tar  
 T en su llan - to, en su llan - to, el a - cer - tar  
 B en su llan - to, en su llan - to, el a - cer - tar  
 Vln I  
 Vln II  
 B



Ejemplo 3b  
 Santiago Billoni, *¿Por qué, Pedro, tan duro? (ca.1750)*  
 Compases 13-19; Cristo persuade a san Pedro de hallar el perdón en él (uso de la retórica musical)

13

Cristo

San Pedro

Vln I

Vln II

B

8

17

J. C.

P

Vln I

Vln II

B

8

ha-las en mi ele-men-cia, bas-ta la pe-ni-ten-cia, la pe-ni-ten-cia

Pé-sa-me ha-ber e-rra-do, bas-ta la pe-ni-ten-cia, hu-yen-do del hu-yen-do

# Musicat

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

