

INTRODUCCIÓN

Una de las características más sobresalientes de la sociedad novohispana es su multiplicidad cultural. No obstante, a partir del siglo XVII comenzó a forjarse una identidad propia, construyendo sus propios símbolos y campos de referencia.

Sin la menor duda, la Virgen de Guadalupe es uno de los símbolos más importantes que han trastocado la identidad mexicana. Sembrado en la Nueva España en el siglo XVI y fortalecido en los siglos subsecuentes, el culto a la Virgen del Tepeyac respondió a una serie de intereses intelectuales que transformaron la vida espiritual, económica y cultural de la sociedad novohispana.

Pero, ¿cómo fue posible el surgimiento del culto a una imagen que pudiera amoldarse de manera tan convincente a una sociedad tan heterogénea? Es sabido que la multiplicidad cultural de la sociedad novohispana de los siglos XVI al XVIII estuvo escrupulosamente diferenciada, de modo que ser indio, español, negro, criollo o mestizo, determinó diversos aspectos en la vida de sus individuos. Al parecer fue necesaria la creación de una imagen de culto que al igual que la sociedad que la requería, tuviera raíces mestizas, fortaleciendo de esa manera un sentimiento común, el de pertenecer a un nuevo mundo en donde a pesar de las marcadas diferencias entre su gente, todos estaban formando parte.

En relación con el culto desarrollado a la imagen de la Virgen de Guadalupe como uno de los símbolos más importantes de la sociedad novohispana, la presente investigación pretende analizar los elementos formales que contribuyeron con este propósito, siendo de particular interés la música producida por encargo de la Colegiata y la Catedral de México en la segunda mitad del siglo XVIII. Para dicho propósito, fueron utilizados los manuscritos de Ignacio Jerusalem encontrados en el *Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de México* y en el *Archivo Musical de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*.

Dicho sea de paso, es notable la valiosa aportación que han hecho algunos especialistas al organizar, catalogar y preservar las obras que ahí se encuentran. Sin embargo, ante el enorme acervo musical existente, resulta evidente la carencia de una investigación musicológica más profunda, que se ocupe no sólo de la transcripción y/o reinterpretación de las mismas, sino también del entorno social en el cual fueron creadas. En otras palabras, es necesaria una investigación que sea capaz de contribuir a la distinguida labor de antropólogos, historiadores e historiadores del arte por comprender con mayor amplitud la visión del mundo novohispano.

Por otro lado, es sabido que Jerusalem arribó a la Nueva España en 1742 y que a partir de 1750 fue contratado para ocupar la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana (Stevenson, 1986, págs. 67-68). También está documentado que la primera celebración a la Virgen de Guadalupe con autoridad apostólica tuvo lugar el 12 de diciembre de 1756. De manera que estuvo a cargo del violinista italiano componer, además de los estuendos maiti-

nes de 1764 que el musicólogo Craig Russell ha estudiado, la parte musical de la primera misa y oficio propios para la Virgen del Tepeyac.¹

Sin duda alguna, la producción artística requerida por la iglesia para acompañar la celebración guadalupana fue inmensa. De igual manera, resulta lógico pensar que estas obras, sin importar su resolución plástica, literaria o musical, comparten diversos elementos esenciales de la sociedad novohispana. Por tal motivo, esta investigación encontró gran parte de su sustento al relacionar y comparar las obras de Jerusalem con las de otros artistas que al ser contratados por la misma institución, contribuyeron a la difusión del fervor guadalupano.

Asimismo, es oportuno apuntar que para la Nueva España, la imagen como medio de transmisión del mensaje cristiano, no puede permitirse la menor variación en el campo de la representación, ya que debe asegurar su correcta interpretación. En cuanto a la representación de la Virgen de Guadalupe, el requerimiento técnico era reproducir lo más fielmente posible las características específicas de la Imagen resguardada en el Tepeyac. Por ende, no es necesariamente en la propia imagen en donde se hace plasmar el pensamiento novohispano, sino en los elementos que a manera de glosa la enriquecieron. Una de las glosas guadalupanas más recurridas en la época fue el epígrafe *Non fecit taliter omni nationi*. Su presencia en estampas, grabados, pinturas, dibujos, esculturas, medallas, etc., merece una amplia reflexión en torno al significado e importancia de la misma.

Debido a lo anterior, las obras musicales que llamaron la atención fueron tres breves motetes para coro y orquesta sobre el Salmo 147 *Non fecit taliter omni nationi*. En ambos archivos fueron encontrados varios manuscritos bajo este título, sin embargo, y a reserva de una búsqueda más exhaustiva, sólo los de Jerusalem pertenecen al siglo XVIII.

Como resultado de la presente investigación, fueron hallados tanto en la Catedral como en la Basílica un juego del "*Non fecit taliter* a 8 con violines, clarines y bajo" y uno del "*Non fecit taliter* a 4 con violines, trompas y bajo". El primero es un motete en *Re Mayor* de un carácter sumamente festivo. Aunque fue escrito en 1756, resulta obvio que fue tocado en varias ocasiones al encontrarse agregados posteriores en ambas copias. El segundo *Non fecit taliter* está en *Mi bemol Mayor* y es de un carácter mucho más solemne. En ningún juego está anotado el año de su composición, pero conociendo la importancia de la festividad de 1764 para conmemorar los 10 años de la Misa y Oficio a la Virgen de Guadalupe y corroborando la existencia de algunos responsorios pertenecientes a los maitines de ese año en la Basílica de Guadalupe,² cabe la posibilidad de que hayan sido escritos para esa ocasión.³ El tercer manuscrito es un "*Non fecit taliter* a 4 con violines y bajo". Una anotación posterior lo apodó "chiquito" ya que seguramente se trata de un motete dedicado al coro de infantes de la Colegiata. Está en *Sol menor* y fue encontrado en el archivo de la Basílica.

¹ Ver más acerca de los Maitines de Jerusalem para la Virgen de Guadalupe de 1764 en Craig, 1997.

² En el archivo catedralicio se encuentra el juego completo de los maitines de 1764.

³ Aunque esta celebración tuvo lugar en 1764, hay que tomar en cuenta que la primera Misa y Oficio propios fueron realizados en 1756, debido a que las noticias y documentos necesarios para tales festejos llegaron de Roma a la Nueva España dos años después de la aprobación.

Asimismo, debe mencionarse que la transcripción de los manuscritos comentados forma parte fundamental de este trabajo. Además fue necesario, para el estudio de los mismos, la realización del análisis armónico correspondiente. Posteriormente, fue posible llevar a cabo la ejecución de dos motetes durante el *3er Coloquio Internacional de Investigación Musical en México*, con la participación del *Coro de Cámara de la Universidad de las Américas, Puebla* y de la *Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Veracruz*.

Sin duda alguna, este motete ocupó un lugar importante dentro de la festividad guadalupana, pero no había ningún indicio sobre el momento de la misa o del oficio en el que debía ser ejecutado. Asimismo, conociendo la importancia del salmo en la iconografía guadalupana, era necesario explicar qué tipo de relación tiene con las obras plásticas que lo llevan. Finalmente, había que considerar la posibilidad de encontrar en estas obras algún elemento distintivo de la sociedad novohispana que de alguna manera las produjo.

En suma, tanto el acercamiento a los manuscritos originales y su transcripción como la aclaración de las dudas anteriormente planteadas, fueron el objeto principal que motivó esta investigación y que a lo largo de los capítulos siguientes se espera responder de manera satisfactoria.

De esta forma, para contextualizar de manera apropiada a las obras de arte guadalupanas, el primer capítulo está dedicado a la descripción de la sociedad novohispana del siglo XVIII. Particularmente, fue tratada la problemática de la sociedad criolla –que en gran medida definió gran parte del rito guadalupano– a partir de las nociones teóricas de “criollismo” y “patriotismo criollo” desarrolladas por los investigadores Jorge Alberto Manrique y Enrique Florescano respectivamente. Asimismo, se tratan algunos aspectos de la difusión iconográfica de la Imagen de la Virgen de Guadalupe, así como de la presencia del criollismo contenida en ella.

Debido a la importancia de contar con un contexto histórico basto para comprender mejor el fenómeno guadalupano, en el segundo capítulo son expuestas las principales etapas de la conformación del rito a la Virgen de Guadalupe, desde los orígenes del culto en la Nueva España hasta su aprobación papal. Además, se detalla el surgimiento y propagación del extracto del Salmo 147 en la iconografía, literatura y música guadalupana.

Finalmente, la música de Ignacio Jerusalem es tratada en los capítulos tercero y cuarto. En primer lugar se describen las características generales y el estado de conservación que presentan los manuscritos en cada archivo. En seguida, se realiza un análisis armónico de cada uno de los motetes, en donde se destaca la presencia del criollismo que se ha venido discutiendo en otras obras de distinta resolución formal. En el último capítulo se presentan las transcripciones precedidas por las notas de edición correspondientes.

A manera de apéndice figuran algunas obras pictóricas que fueron comentadas en el texto, las lecturas del Segundo Nocturno del Oficio Propio para la Virgen de Guadalupe aprobados en 1754 y el facsímil del borrador del “*Non fecit taliter* a 8 con violines, clarines y bajo” de Ignacio Jerusalem.