

# ¿Flecha propicia o perfección indecible?

Un nuevo caso de 'contrafactum'  
en una composición de Ignacio Jerusalem<sup>1</sup>

Fabrizio Ammetto<sup>2</sup>, Alejandra Béjar Bartolo<sup>3</sup>, Berenice Arnold  
Hernández<sup>4</sup>, Alberto Jordán Valdez Villar<sup>5</sup>, Jhoana Daniela  
Vásquez Reyes<sup>6</sup>

Universidad de Guanajuato | México

**Resumen:** En el artículo se examina la aria *O golpe suave / O bien amable* (para soprano, dos violines y bajo continuo) del compositor italiano Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769), radicado en la Ciudad de México hacia el año 1742. Dicha aria –resguardada en la Catedral de Guatemala y conocida a través de cuatro partichelas no autógrafas, sin partitura– tiene un texto verbal (*O bien amable*) en la partichela del soprano y otro distinto (*O golpe suave*) en la línea-guía del bajo continuo. El análisis filológico-musical de la composición, fundamentado en las significativas diferencias identificadas en estas dos partichelas, permite esclarecer por qué existen dos textos verbales diferentes y para cuál fue originalmente compuesta la música.

---

<sup>1</sup> *Propitious arrow or unspeakable perfection? A new case of 'contrafactum' in a composition by Ignacio Jerusalem*. Submetido em: 29/09/2016. Aprobado em: 03/11/2016.

<sup>2</sup> Miembro de la Academia Mexicana de Ciencias y del Sistema Nacional de Investigadores de México, es profesor en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato y responsable del Cuerpo Académico Consolidado de "Musicología". Músico (violinista, violista y director de orquesta) y musicólogo, es Doctor en Musicología (Universidad de Bolonia) y miembro del Comité Científico Internacional del "Instituto Italiano Antonio Vivaldi" de Venecia. Email: [fammetto@ugto.mx](mailto:fammetto@ugto.mx); [fammetto@hotmail.it](mailto:fammetto@hotmail.it)

<sup>3</sup> Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México, es profesora en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. Pianista y musicóloga, es integrante del Cuerpo Académico Consolidado de "Musicología". Cuenta con Doctorado en Artes (Universidad de Guanajuato).

<sup>4</sup> Artista visual, es estudiante del Doctorado en Artes (Universidad de Guanajuato).

<sup>5</sup> Pianista y compositor, es estudiante del Doctorado en Artes (Universidad de Guanajuato).

<sup>6</sup> Flautista, es egresada de la Maestría en Artes (Universidad de Guanajuato).

**Palabras clave:** música novohispana, México, Guatemala, aria, *contrafactum*.

**Abstract:** The article examines the aria *O golpe suave / O bien amable* (for soprano, two violins and continuo) by the Italian composer Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769), who was living in Mexico City around 1742. This aria – which is preserved in the Cathedral of Guatemala and transmitted in four non-autograph separate parts without a score – has one literary text (*O bien amable*) in the soprano part and a different one (*O golpe suave*) in the guideline of the basso continuo part. Source-critical and musical analysis of the composition, based on the significant differences identified in these two separate parts, can clarify why two separate verbal texts exist and show which one was originally used for the music.

**Keywords:** novohispanic music, Mexico, Guatemala, aria, *contrafactum*.

\* \* \*

El movimiento migratorio de los artistas provenientes de Europa a América Latina durante los siglos XVI-XVIII es un motivo histórico que puede propiciar la aparición de diversas líneas de investigación en torno a la música, ya que brinda la posibilidad de analizar la influencia que ejerció un lugar en el desarrollo del trabajo del músico y cómo este último también intervino en el crecimiento artístico-cultural de la región. En otras palabras, los músicos en esa época ocupaban un papel ampliamente relevante en la sociedad porque se convertían en agentes que procuraban la inserción y el tránsito de estilos musicales prácticamente desconocidos en la Nueva España.<sup>7</sup>

Entre los extranjeros que viajaron al continente americano desde España en el siglo XVI, el grupo de mayor tamaño estuvo conformado por italianos, franceses y portugueses. En 1742 José de Cárdenas, encargado del Hospital Real de los Indios de la Ciudad de México, expidió en Cádiz la licencia de viaje de músicos y comediantes para trabajar en el Teatro Coliseo de la capital de la Nueva España. Dentro del grupo de músicos contratados en ese mismo año para trabajar en el Coliseo de México se encontraban los italianos Juan Gregorio Panseco (Paneco), Carlos José Antonio Pisoni

---

<sup>7</sup> El espacio asignado a este artículo no permite ofrecer, de manera exhaustiva, un panorama amplio y detallado de la música barroca en general y de la novohispana en particular (con sus características, descripciones y definiciones), por lo cual se hace referencia a los contenidos de los diccionarios enciclopédicos musicales internacionales más importantes (disponibles también en línea) y la bibliografía allí mencionada.

Escosa e Ignacio de Jerusalem y Stella (Ignazio Gerusalemme), siendo este último –hasta antes de emprender el viaje al nuevo continente– músico del Teatro de Cádiz (GEMBERO USTÁRROZ; ROS-FABREGAS, 2007: 33).

Ignacio Jerusalem es uno de los músicos italianos pertenecientes al ámbito teatral en Europa, cuya estancia en México adquiere una especial importancia en la historiografía musical mexicana gracias a la serie de aportaciones que hizo en la música. Fue maestro y compositor, estuvo a cargo de la Capilla Catedralicia y de la Escuela de Infantes. Aunque en algunas ocasiones es recordado por el brillante desempeño que tuvo en su examen de oposición para la obtención del cargo como maestro de capilla en la Ciudad de México –en el cual dio visos de su talento y de su carácter altivo (ZAMORA; ALFARO CRUZ, 2006: 15-16)–, su faceta como maestro es un aspecto en ocasiones poco abordado ya que de manera natural se tiende a prestar mayor atención a su trabajo compositivo que al material pedagógico elaborado por él en vida y al legado que dejó en la educación musical a México. Ejemplo de ello es la existencia del Vezerro de Lecciones (MURIEL; LLEDÍAS, 2009: 31): este documento cobra relevancia porque permite visualizar cómo era la enseñanza musical durante el siglo XVIII en la Nueva España y la influencia italiana en los métodos educativos. Cabe subrayar que el interés de Ignacio Jerusalem en proseguir con la tradición educacional italiana en música trascendió incluso en su núcleo familiar, al ser dos de sus hijas alumnas y posteriormente maestras en el Colegio de Belem. Dichas aportaciones principian con la introducción de elementos italianizados en su trabajo que permiten intuir su experiencia en el ámbito teatral a través del uso de procedimientos retóricos en la música, como el melisma y el cromatismo en algunas de sus obras.

La influencia de las obras de estilo galante en el trabajo de Jerusalem se manifestó a través de las distintas formas y estilos que utilizó en la composición de música sacra y devocional, trabajando como maestro de capilla en la Catedral Metropolitana de México (RINCÓN, 2014: 118). Entre los aspectos que caracterizan su trabajo es factible encontrar el protagonismo que adquiere en sus composiciones un instrumento como el violín. Otro rasgo importante de su trabajo fue la incursión en la escritura idiomática para los instrumentos presentes en la Catedral (aspecto prácticamente inexplorado durante esa época en la Nueva España). La escritura idiomática para instrumentos de la Catedral resulta bastante relevante en música ya que su implementación permite emprender una exploración más detallada de las posibilidades que puede brindar cada instrumento en una composición, más allá de constituir una línea melódica que pueda crear efectos al servicio del texto. De igual forma, las habilidades de Jerusalem en la composición se ven expuestas al respetar la coherencia de tono y modo, lo que ocasionaba que la música gozara de una especie de maleabilidad para adaptarse a diversos textos, como salmos o canticos específicos.

Resulta interesante observar cómo sus composiciones musicales ostentan un carácter

multifuncional: el hecho de que nacieran siendo contempladas para adaptarse a distintos textos permite vislumbrar, entre otras cosas, la disposición que tenía su autor para trabajar en el ámbito «extraeclesial y catedralicio» (RINCÓN, 2014: 110).

Dos aspectos que dan muestra de la heterogeneidad e importancia del trabajo de Jerusalem son la diversidad de situaciones en las cuales su música fue utilizada y la difusión de sus obras en distintos puntos geográficos, como Guatemala, México y Estados Unidos de América. Uno de los eventos más importantes donde se hizo uso de su trabajo fue durante la proclamación del rey Carlos III de España, donde se interpretaron algunas de sus obras como *Al Combate* y *Águila caudalosa* (MURIEL; LLEDÍAS, 2009: 31). Aunque eventos como el antes mencionado ocasionan que la obra del artista cobre una especial relevancia en la historia, existen otros momentos que dan muestra de la inquietud creativa y de la calidad de este artista que arribó a la Nueva España.

Ignacio de Jerusalem y Stella (Ignazio Gerusalemme) nació en Lecce (Italia) el 3 de junio de 1707. Inició su formación musical con su padre Matteo Martino, quien trabajó para el príncipe Gabriele Agostino Enríquez de Castiglia; continuó sus estudios musicales en el colegio jesuita de Lecce. Jerusalem es considerado como el precursor del Clasicismo en la Nueva España (PAREYÓN, 2007: 537-538).

El grado de importancia que adquiere un artista, en este caso un músico, puede evidenciarse de distintas formas de acuerdo a la época a la que pertenece. En ocasiones llega a ser ponderado por su trayectoria artística, por la subsistencia de su trabajo, o por el registro que se tiene de la movilidad de su obra, tal como sucede en el caso de Ignacio Jerusalem, cuyo trabajo está resguardado en diversos lugares del continente americano.

En Latinoamérica, Alfred E. Lemmon da cuenta del inventario musical de la Catedral de Guatemala donde se resguardan obras de Ignacio Jerusalem (LEMMON, 2002: 114-115): se pueden ubicar doce obras de su autoría, entre las que se encuentran aspectos en común –tales como el planteamiento de una polifonía poco saturada y el uso del *contrafactum*– que vienen a afianzar el estilo de Jerusalem. El repertorio catalogado por Alfred E. Lemmon se muestra en la Tabla 1.

Obra	Descripción
<i>Al sol en menor oriente</i>	Orgánico vocal e instrumental: <sup>8</sup> ST, bc Celebración: ? Fecha asociada: 1714 <sup>9</sup>
<i>Celebrad la pureza</i>	Orgánico vocal e instrumental: SAT, 2 vl, bc Celebración: Navidad Fechas asociadas: 1748, 1751
<i>Despierta bato</i>	Orgánico vocal e instrumental: SAT, 2 vl, bc Celebración: Navidad Fecha asociada: 1757
<i>Es feliz viaje</i>	Orgánico vocal e instrumental: SB, 2 vl, bc Celebración: Navidad Fecha asociada: 1761 Otra información: <i>aria</i> por Ignacio Jerusalem, <i>recitativo</i> por Manuel José de Quirós [ <i>contrafactum</i> ]
<i>O Pedro</i>	Orgánico vocal e instrumental: S, 2 vl, bc Celebración: ? Fecha asociada: ?
<i>O bien amable</i>	Orgánico vocal e instrumental: S, 2 vl, bc Celebración: Ascensión del Señor Fechas asociadas: 1755, 1787
<i>Que admiráis mortales</i>	Orgánico vocal e instrumental: SSAT, 2 vl, bc Celebración: Ascensión del Señor Fechas asociadas: 1751, 1753, 1758, 1760, 1763, 1803
<i>Rompa alegre el cielo</i>	Orgánico vocal e instrumental: S, 2 vl, bc Celebración: Ascensión del Señor Fecha asociada: 1786
<i>Toda la tierra está llena</i>	Orgánico vocal e instrumental: SAT, 2 vl, [2] cor, <sup>10</sup> bc Celebración: Misa de Aguinaldo Fecha asociada: ? Otra información: faltan las partes de las trompas
<i>Toque, toque repique</i>	Orgánico vocal e instrumental: SATB, 2 vl, bc Celebración: Al Eucarístico Santo Fecha asociada: 1781 Otra información: falta la parte del S
<i>Triunfe María</i>	Orgánico vocal e instrumental: S, 2 ob, bc Celebración: A María Santísima Señora Nuestra Fecha asociada: ? Otra información: <i>contrafactum</i>
<i>Un portal arruinado</i>	Orgánico vocal e instrumental: SAT, 2 vl, bc Celebración: Navidad Fecha asociada: 1786

Tabla 1 – Repertorio de Ignacio Jerusalem catalogado por Alfred E. Lemmon.

<sup>8</sup> Se utilizan las siguientes abreviaturas: S = soprano (voz), A = alto (voz), T = tenor (voz), B = bajo (voz), vl = violín/violines, ob = oboe/oboes, cor = corno/cornos, bc = bajo continuo.

<sup>9</sup> Esta fecha –registrada por Lemmon (LEMMON, 2002: 114)– es muy improbable, por el hecho de que en 1714 Jerusalem tenía solamente siete años de edad.

<sup>10</sup> En la portada del manuscrito se lee la indicación «trompas» (= cornos), aunque no aparecen las partichelas correspondientes.

El *contrafactum*, término proveniente del sistema musical medieval, fue un recurso textual-musical empleado en la lírica tanto profana como religiosa (ROSELL, 2000: 149): entendido como el préstamo métrico-melódico de una pieza musical a otra, se refiere al fenómeno de tránsito de un texto preexistente en la esfera religiosa a la no religiosa, o viceversa.

En el *Arte de Trovar* –incluido en el “Cancionero Colocci-Brancuti”, redactado por el sacerdote jesuita Angelo Colocci, de origen italiano, fuertemente interesado en la poesía antigua italiana, portuguesa y provenzal (COLOCCI; BRANCUTI, 1526: s.p.)–, se ofrece una guía sobre la composición de este tipo de texto verbal, donde se estudian las formas de composición utilizadas por los juglares y trovadoras en sus poemas. Entre los mecanismos empleados se encuentra el *contrafactum* clasificado en tres grados, según Giuseppe Tavani (TAVANI, 2001: 198-213):

1. adaptación de melodía y estructura silábica;
2. adaptación de melodía, estructura silábica, versos, rima y estructura estrófica;
3. adaptación de melodía, estructura silábica, versos, rima, estructura estrófica y léxico, o sea, el que supone un registro intertextual.

El uso del *contrafactum* está documentado en el repertorio de Jerusalem, mencionado por A. Lemmon, en obras como *Es viaje feliz* (donde se puede leer que existe un texto alternativo titulado “Nave dichosa”) y *Triunfe María*. Sin embargo, existe otra obra dentro del mismo repertorio donde se presenta otro *contrafactum* no mencionado: esta obra es *O bien amable*.

La fuente manuscrita a la que se accedió para analizar la obra *O bien amable* (JERUSALEM, 2014: s.p.) consta de una portada y cuatro partichelas no autógrafas,<sup>11</sup> para soprano, dos violines y bajo continuo. En la portada aparece la siguiente información:<sup>12</sup>

Aria Con Violines. O golpe suave &.<sup>a</sup>

Se trobó<sup>13</sup> a la Ascensión del Señor

Comienza: O bien amable &.<sup>a</sup>

D.<sup>n</sup> Ignacio Jerusalem.

326.

<sup>11</sup> Es evidente que esta fuente es una copia no autógrafa realizada por un copista no muy experto, por el hecho de que la música contiene muchos errores (notas equivocadas, falta de alteraciones, incongruencias en las indicaciones de sonoridades, etc.).

<sup>12</sup> Las palabras subrayadas aparecen así en la fuente.

<sup>13</sup> El término «trobó» (*sic*) hace referencia a uno de los procedimientos típicos del “tropa” (un particular recurso musical utilizado desde la época medieval): en este caso, se trata de una “interpolación”, o sea de una inserción de un nuevo texto verbal a una melodía preexistente.

V.<sup>s</sup>»; en la misma parte, al margen derecho, se lee «A la Ascensión del Señor».

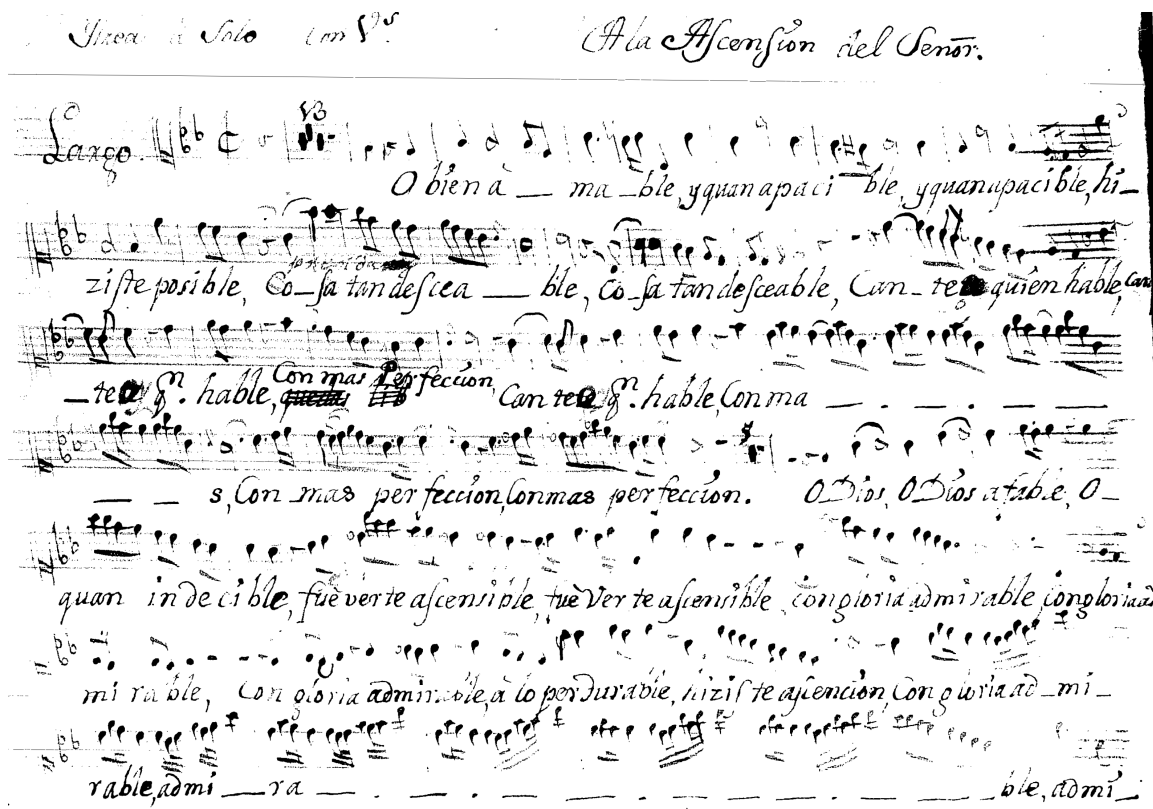


Fig. 1 – *Recto* de la hoja de la partichela del soprano, con el texto “O bien amable”.

Señor» y, de lado derecho, su voz correspondiente: «Violino Primo» y «Violino Secondo» (en Italiano).

Señor».

<sup>14</sup> La partichela del bajo continuo fue realizada por un copista distinto al que preparó la del soprano y las de los violines, como resulta evidente por la caligrafía diferente tanto en el texto verbal (por ejemplo, en la letra «L» de la indicación agógica inicial «Largo» o, más bien, en la grafía general de las letras), como en la música (por ejemplo, en la forma de los bemoles).



Fig. 2 – Recto de la primera hoja de la partichela del bajo continuo, con el texto de la línea-guía “O golpe suave”.

De acuerdo a la clasificación de Giuseppe Tavani, la obra *O bien amable* es un caso de *contrafactum* de tercer grado por poseer dos textos y evidenciar un proceso de resemantización efectuado en una composición donde la música adquiere una doble carga significativa a través de las palabras utilizadas en los textos que la acompañan, uno devocional (*O bien amable*) y uno profano (*O golpe suave*).<sup>15</sup> Ahora bien:

- 1) ¿por qué existen dos textos?
- 2) ¿cuál de los dos fue creado primero? o, dicho de otra manera, ¿para qué texto fue realizada la música?

Para responder a la primera pregunta es importante partir de un aspecto fundamental: la obra pertenece al periodo barroco. Esto es relevante porque el surgimiento de dicho estilo tiene fuertes implicaciones en los artistas de la época, ya que su trabajo daba muestra de ser parte de ese intento denodado por superar la contradicción entre el ‘orden’ y el ‘movimiento’.

‘Orden’ y ‘movimiento’ que se ven reflejados en el uso de dos textos que hablan de dos formas de amor que pueden ser representadas en una línea recta y definida, que subraya la exaltación divina y

<sup>15</sup> No obstante se trata de una ‘aria’ y no de un ‘villancico’, el uso del idioma español –en lugar del italiano– se justifica por el hecho de que Jerusalem radicó en México por casi tres décadas.





Por otro lado, el texto devocional consta de tres estrofas, cada una de seis versos hexasílabos (aunque los primeros de cada estrofa son hipométricos, o sea presentan un número de sílabas inferior al que corresponde):

O bien amable<sup>20</sup>  
 y cuan<sup>21</sup> apacible,  
 hiciste<sup>22</sup> posible  
 cosa tan deseable,  
 cante o quien<sup>23</sup> hable<sup>24</sup> 5  
 con más perfección.<sup>25</sup>

O Dios afable,<sup>26</sup>  
 o cuan<sup>27</sup> indecible  
 fue verte ascensible,  
 con gloria admirable 10  
 a lo perdurable  
 hiciste<sup>28</sup> ascensión.

O que inefable,<sup>29</sup>  
 que<sup>30</sup> incomprensible<sup>31</sup>  
 das gusto sensible 15  
 a lo impenetrable,  
 goza lo mudable  
 de tu inmutación.<sup>32</sup>

<sup>20</sup> Verso pentasílabo.

<sup>21</sup> En la fuente aparece la grafía «quan»: en la transcripción la letra “q” se sustituye por una “c”.

<sup>22</sup> En la fuente aparece la grafía «hiziste»: en la transcripción la letra “z” se sustituye por una “c”.

<sup>23</sup> En la fuente la palabra “quien” está abreviada con «q<sup>n</sup>».

<sup>24</sup> Verso pentasílabo.

<sup>25</sup> En la fuente este verso aparece sobrepuesto al siguiente texto «~~quedas lib~~» (borrado en el manuscrito).

<sup>26</sup> Verso pentasílabo.

<sup>27</sup> En la fuente aparece la grafía «quan»: en la transcripción la letra “q” se sustituye por una “c”.

<sup>28</sup> En la fuente aparece la grafía «hiziste»: en la transcripción la letra “z” se sustituye por una “c”.

<sup>29</sup> Verso pentasílabo.

<sup>30</sup> En la fuente la palabra “que” está abreviada con «q».

<sup>31</sup> En la fuente aparece la grafía «incomprehensible»: en la transcripción se eliminan la “h” (etimológica) y la segunda “e”.

<sup>32</sup> En la fuente aparece la grafía “inmutación”: en la transcripción la primera letra “m” se sustituye por una “n”.

En este texto devocional se puede observar la existencia de dos grupos semánticos de palabras que acentúan aspectos relativos al amor divino:

- el grupo que incluye las palabras “amable” (v. 1), “apacible” (v. 2), “deseable” (v. 4) y “afable” (v. 7) denota la faceta del amor divino, dulce y cercano al hombre;
- el grupo de palabras “perfección” (v. 6), “indecible” (v. 8), “perdurable” (v. 11), “incomprensible” (v. 14), “impenetrable” (v. 16) e “inmutación” (v. 18) logra enfatizar la complejidad del misterio divino.

Cuando se tiene la oportunidad de enfrentarse a una composición musical que presenta dos textos verbales, como es el caso de la que se está analizando en este trabajo, las hipótesis que aparecen para validar la coexistencia de dichos textos son diversas. En un inicio es propicio pensar que el segundo texto sea simplemente la continuación del primero, incluso se puede llegar a sospechar que se está ante un caso de *residuum* (o sea, una porción de texto sobrante, escrito después de la música, que se tiene que cantar con la/s misma/s línea/s melódica/s anterior/es).

Sin embargo, las observaciones manifiestas en el aspecto sintáctico de ambos textos, así como el análisis semántico de los mismos, permiten determinar que el sistema de redacción utilizado parte de la realización de un ‘primer’ texto para la posterior elaboración de un ‘segundo’ texto, que verso por verso denota un espíritu antitético hacia el primero. Esto se puede comprobar partiendo de la observación en la organización de los textos: (a) ambos textos están constituidos por estrofas de seis versos cada una; (b) cada verso posee un número equivalente de sílabas métricas (con la excepción de los versos iniciales de cada estrofa del texto devocional, evidenciados anteriormente); (c) entre los versos de cada texto poético se crea una correspondencia a través de antónimos o palabras que otorgan un sentido opuesto al que tiene el verso correspondiente del otro texto. Ejemplo de ello es el primer verso de ambos textos:

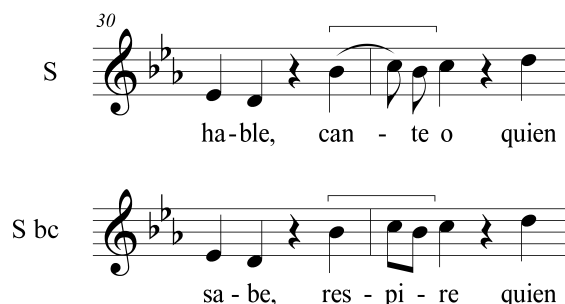
O golpe suave / O bien amable

Una vez identificados estos aspectos propios del texto, el análisis de la relación del texto poético con la música contribuye a contestar a la segunda pregunta antes enunciada: ¿para qué texto fue realizada la música? A través de la identificación y tipificación de las diferencias entre el texto verbal presente en la línea melódica del soprano (texto devocional) y el de la línea-guía en la partichela del bajo continuo (texto profano) es posible llegar a responder a esta pregunta y comprobar cuál texto guarda una mejor relación con la música y, por ende, determinar para qué texto fue creada la música. Dichas diferencias musicales son de cuatro categorías distintas:

- (1) ligaduras sobre notas de diferente altura;
- (2) ligaduras de valor;
- (3) cambio de valores rítmicos;
- (4) ligaduras sobre notas de diferente altura y cambio de valores rítmicos.

## 1. Ligaduras sobre notas de diferente altura

En esta categoría, las ligaduras presentes sobre notas de diferente altura –injustificadas desde un punto de vista musical– solucionan únicamente discordancias entre la acentuación verbal del texto poético y la acentuación musical.<sup>33</sup> Por ejemplo, la ligadura entre el Si<sup>b3</sup> y el Do<sup>4</sup> (cc. 30/IV-31/I) presente en la versión con texto devocional sirve exclusivamente para neutralizar el tiempo fuerte del c. 31, permitiendo así no acentuar la sílaba débil de la palabra “cante” (Ej. 1).



Ej. 1 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 30-31.

Análogamente, la ligadura entre el Re<sup>4</sup> y el Mi<sup>b4</sup> (cc. 122/IV-123/I), en la versión con texto devocional, desplaza al segundo tiempo del compás la sílaba débil de la palabra “goza” (Ej. 2).



Ej. 2 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 122-123.

<sup>33</sup> En el siguiente texto se utilizan las abreviaturas “c.” para indicar “compás”, y “cc.” para indicar “compases”. Los movimientos dentro del compás se muestran con versalitas en numeración romana: en este sentido, c. 1/II indica el primer compás, tiempo dos. Para indicar la altura de las notas se utiliza el sistema francés: Do central = Do<sup>3</sup>.

La ligadura entre el Sol<sup>4</sup> y el Sol<sup>3</sup> (c. 128/I-II) sirve para adaptar a la música las sílabas métricas del v. 18 (un hexasílabo trunco) del texto devocional. Por otro lado, en la versión con texto profano a cada sílaba del v. 11 (un hexasílabo llano) le corresponde una nota (Ej. 3).

127

S tu in-mu - ta - ción, go

S bc dul - ces rau - da - les de

Ej. 3 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 127-128.

## 2. Ligaduras de valor

Parecido al ejemplo anterior, la ligadura de valor entre los dos Mi<sup>b4</sup> (cc. 28/IV-29/I) soluciona la hipometría del v. 5 (un pentasílabo llano) del texto devocional. Por otro lado, en la versión con texto profano la regularidad métrica del v. 5 correspondiente (un hexasílabo llano) permite mantener la acentuación natural de la palabra “respire” (Ej. 4).

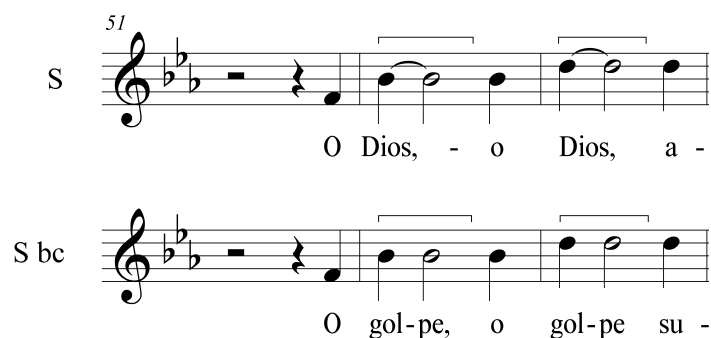
28

S can - te o quien

S bc res - pi - re \_ quien

Ej. 4 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 28-29.

Las ligaduras de valor entre negra y blanca en los cc. 52/I-III (Si<sup>b3</sup>) y 53/I-III (Re<sup>4</sup>) no tienen ninguna justificación musical (hubiese sido más natural escribir dos blancas con puntillo): la única razón es adaptar a la música (preexistente) las sílabas métricas del v. 7 (un pentasílabo llano) del texto devocional (Ej. 5).



Ej. 5 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 51-53.

Un ejemplo análogo al precedente –adaptación textual a una música preexistente– se encuentra en el c. 112/IV, en correspondencia del v. 13 (un pentasílabo llano) del texto devocional (Ej. 6):



Ej. 6 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 112-113.

### 3. Cambio de valores rítmicos

Una categoría opuesta a la anterior es la subdivisión de un valor rítmico de una nota en dos valores más pequeños (o la sustitución de una pausa con una nota), con el fin de hospedar un mayor número de sílabas de texto. En el siguiente caso, las cuatro sílabas de la palabra “admirable” (v. 10) del texto devocional (cc. 81/III-82/II) necesitan de una subdivisión de la blanca  $\text{Si}b_3$  en dos negras. Por otro lado, en el caso del texto profano, la palabra “libertad” del último verso (trunco) de la primera estrofa necesita simplemente de una blanca, que se uniforma rítmicamente con todas las otra voces instrumentales (Ej. 7).



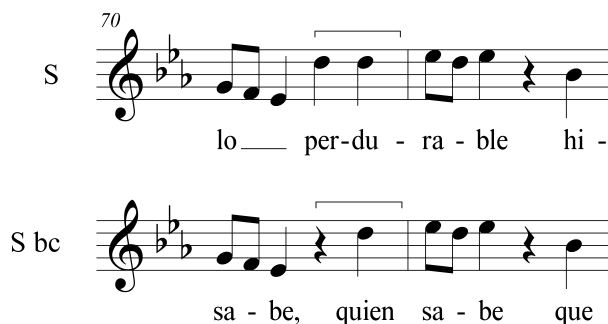
Ej. 7 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 81-82.

De la misma manera, las palabras “lo mutable” (v. 17) del texto devocional (c. 123/IV) imponen una subdivisión de la negra Re4 en dos corcheas, innecesaria en la versión con texto profano en correspondencia de la palabra “raudales” (v. 11) (Ej. 8).



Ej. 8 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 123-124/II.

Finalmente, en el c. 70/III, en la versión con texto devocional se hace necesario sustituir la pausa de negra con un Re4 negra, por la presencia de la palabra de cuatro sílabas “perdurable” (v. 11), rompiendo así la secuencia regular de la figuración rítmica pausa de negra, negra, dos corcheas y negra (además, doblada por el violín primero) de los cc. 67/III-71/II. Por otro lado, en la versión con texto profano la repetición del texto “quien sabe” (v. 5) funciona perfectamente (Ej. 9).



Ej. 9 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 70-71.

#### 4. Ligaduras sobre notas de diferente altura y cambio de valores rítmicos

Una última tipología de diferencias musicales es la combinación de la primera categoría (ligaduras sobre notas de diferente altura) con la tercera (cambio de valores rítmicos): un ejemplo interesante se encuentra en los cc. 22/IV-23/II de la versión con texto devocional para evitar la acentuación de la sílaba débil de la palabra “cosa” (v. 4), en correspondencia de un salto ascendente de séptima menor (Si<sup>b3</sup>-La<sup>b4</sup>). En cambio, en la versión con texto profano dicho salto melódico adquiere un fuerte significado expresivo, en correspondencia de la palabra “dolor” (v. 4) (Ej. 10).

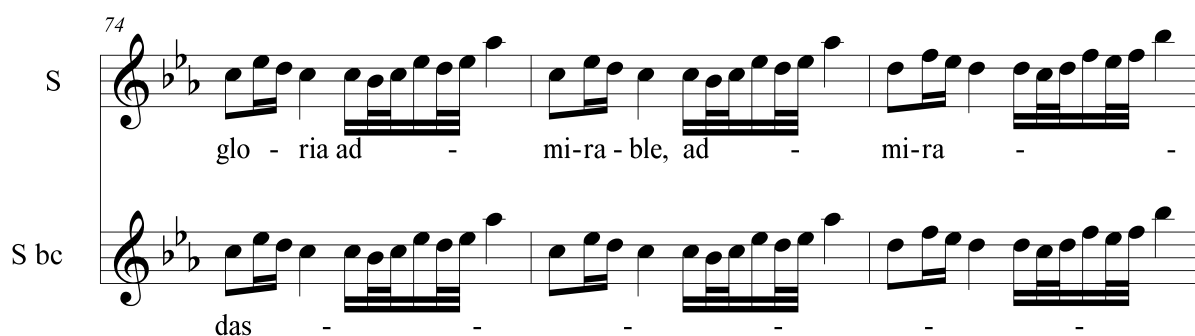


Ej. 10 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 22-23.

#### 5. Melisma

En los cc. 74-79, la parte del canto presenta un melisma (una figuración musical ornamental en donde la línea melódica se expande sobre una sola sílaba), en correspondencia del verbo monosílabo “das” (v. 6) del texto profano, que acumula tensión emocional hasta descargarse en la palabra de fin de estrofa “libertad”. Por otro lado, en la versión con texto devocional la presencia de texto (“gloria admirable, admira-”) sobre los valores rítmicos pequeños resulta de alta dificultad –y escasa eficacia– en la dicción para un intérprete (Ej. 11).





Ej. 11 – Comparación del texto verbal en el soprano (S) y en la línea-guía del bajo continuo (S bc), cc. 74-76.

## 6. Conclusiones

Una vez efectuado el análisis filológico de la estructura sintáctica, métrica y semántica de los dos textos verbales en relación a la música, resulta evidente que el texto profano (*O golpe suave*) tiene una correspondencia y funcionalidad más estricta respecto al texto devocional (*O bien amable*), lo cual nos indica que fue el texto profano el que se utilizó para componer la música, mientras que el texto devocional fue adaptado a la música preexistente en un momento sucesivo.<sup>34</sup> En las páginas siguientes se presenta la primera edición absoluta (realizada bajo los criterios filológicos descritos en AMMETTO; BÉJAR BARTOLO, 2014: 189-191) de la aria *O golpe suave*, para soprano, dos violines y bajo continuo de Ignacio Jerusalem.

La recuperación y estudio de documentos musicales pertenecientes a otra época hacen de la filología musical una ruta prolífica para entender a cabalidad el desarrollo de situaciones que enriquecen la historia de la música. De las obras que un compositor escribe a lo largo de su vida, en la mayoría de las ocasiones no planea, ni tampoco puede deducir con exactitud, en qué lugar terminarán situadas sus partituras o cuál de ellas se volverá más famosa y bajo qué circunstancias. Sin embargo, sobre lo que se tiene injerencia es en las variantes internas que pueden otorgarle a su trabajo, de manera que una vez presentado (o en su ausencia) pueda prorrumpir a tomar otras rutas o formas de desarrollo, tal como sucede con el caso de Ignacio Jerusalem cuyas obras siguen siendo materia de estudio por su ingenio compositivo y por poseer un universo propio que da pauta de reflexión: *O bien amable* es una obra que da muestra de lo anterior al ser un caso de *contrafactum* de *O golpe suave*.

Este tipo de hallazgos cobran especial importancia porque permiten profundizar sobre el trabajo

<sup>34</sup> De hecho, el musicólogo guatemalteco Omar Morales Abril (CENIDIM - Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" de México) —quien dedica sus investigaciones a la música antigua en la Nueva España e Iberoamérica y nos concedió una entrevista electrónica el 14 de diciembre del 2015— nos confirmó que "el único papel que se copió en Guatemala es el del 'tiple' (soprano), que presenta la misma música, pero con una letra a la Ascensión. El texto original —profano— aparece en la parte de acompañamiento, que también incluye la parte vocal".

de un compositor que fue pieza clave en la historiografía musical mexicana y al mismo tiempo contribuyen a incentivar ulteriores investigaciones sobre esta obra: ¿quién escribió el texto profano? ¿Quién escribió el texto devocional?

Aunque en ocasiones la historia pudiera parecer un tanto injusta en cuanto al conocimiento o desconocimiento de algunos compositores o de su producción artística, lograr la comprensión y el trascender generacional de una obra musical es contribuir al enriquecimiento de la reflexión del arte musical y por sobre todo al entendimiento del ser humano.

## AGRADECIMIENTOS

Se agradece al programa del Posgrado en Artes (Maestría y Doctorado) de la Universidad de Guanajuato (México) que, a través de los seminarios que allí se imparten, ha hecho posible esta investigación realizada en conjunto entre estudiantes y docentes.<sup>35</sup>

## REFERENCIAS

AMMETTO, Fabrizio; BÉJAR BARTOLO, Alejandra. *La edición crítica de música vocal-instrumental: ejemplos del repertorio barroco*. Academia Journals, VI, n. 5, p. 189-194, 2014.

COLOCCI, Angelo; BRANCUTI, Paolo. *Cancionero de la Biblioteca Nacional* (1526), Biblioteca Digital Mundial, 2014. Disponible en: <<http://www.wdl.org/es/item/13529/>>, Visitada el 11.11.2015.

GEMBERO USTÁRROZ, María; ROS-FABREGAS, Emilio. *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

JERUSALEM, Ignacio. *O golpe suave*. Complete Parts. IMSLP, Petrucci Music Library, 2014. Disponible en <[http://imslp.org/wiki/O\\_golpe\\_suave\\_\(Jerusalem,\\_Ignacio\)](http://imslp.org/wiki/O_golpe_suave_(Jerusalem,_Ignacio))>. Visitada el 25.01.2016.

LEMMON, Alfred. *The Guatemalan Cathedral Music Repertoire: Reflections on the Testaments of Manuel de Quiros and Rafael Antonio Castellanos*. In: CRAWFORD, David (Ed.). *Encomium musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002, p. 107-125.

MURIEL, Josefina; LLEDÍAS, Luis. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

---

<sup>35</sup> La contribución individual de cada autor de este artículo es la siguiente: Fabrizio Ammetto (director de tesis de Maestría en Artes –LGAC: Historia y lenguajes de la música (Musicología e Historia)– de Alberto Jordán Valdez Villar y Jhoana Daniela Vásquez Reyes) es el responsable de la impostación general del artículo, del análisis filológico-musical de la obra examinada, así como de la revisión de la transcripción y edición crítica de la partitura; Alejandra Béjar Bartolo (codirectora de tesis de Maestría en Artes –LGAC: Historia y lenguajes de la música (Musicología e Historia)– de Alberto Jordán Valdez Villar y Jhoana Daniela Vásquez Reyes) es la responsable de la revisión general del artículo, del análisis filológico-textual de la obra examinada, así como de la revisión del texto poético en la transcripción y edición crítica de la partitura; Berenice Arnold Hernández es la responsable de la redacción del contexto histórico general; Alberto Jordán Valdez Villar es el responsable de la transcripción y análisis musical de la obra examinada; Jhoana Daniela Vásquez Reyes es la responsable del apartado crítico del texto verbal.

PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de música en México*, vol. 1. Segunda edición. Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007.

RINCÓN, Jazmín. *Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella: vestigios de un discurso sonoro en la Catedral de México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, XXXVI, n. 105, p. 95-126, 2014.

ROSELL, Antoni. *"Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval": la lingüística española en la época de los descubrimientos*. In: BAGOLA, Beatrice (Org.). *Actas del Coloquio en honor del Profesor Hans-Josef Niederebe, Tréveris, 16 a 17 de junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, 2000, p. 149-156.

SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1998.

TAVANI, Giuseppe. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Tercera edición. Vigo: Galaxia, 2001.

ZAMORA, Fernando; ALFARO CRUZ, Jesús. *El examen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella*, Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, Ciudad de México, I, n. 1, p. 12-23, 2006.

# O golpe suave

aria para soprano, dos violines y bajo continuo

Ignacio Jerusalem  
(1707-1769)

*Largo*

Soprano

Violín I

Violín II

Bajo continuo

4

7

Aria *O golpe suave*

10

Musical score for measures 10-14. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line begins with a whole rest in measure 10, followed by a half note G4 in measure 11, and a half note A4 in measure 12. Measures 13 and 14 contain a half note G4 and a half note F#4, respectively. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and forte (f). Trills (tr) are marked above the vocal notes in measures 11, 12, 13, and 14.

15

Musical score for measures 15-17. The vocal line continues with the lyrics: "gol - pe sua - ve, o fle - cha pro -". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. Dynamics include piano (p) and forte (f).

18

Musical score for measures 18-20. The vocal line continues with the lyrics: "pi - cia, o fle - cha pro - pi - cia, que". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. Dynamics include piano (p) and forte (f).

21

musical score for measures 21-23. The vocal line (soprano) has lyrics: vuel - ves de - li - cia do - lor que es—. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is present over the final note of the vocal line.

24

musical score for measures 24-26. The vocal line has lyrics: tan gra - ve, do - lor que es tan—. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note figures. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is present over the final note of the vocal line.

27

musical score for measures 27-30. The vocal line has lyrics: gra - ve, res - pi - re— quien sa - be, res -. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is present over the final note of the vocal line.

Aria *O golpe suave*

31

pi - re quien sa - be que das li - ber - tad, que

*f* *p* *f* (*p*) *f* (*p*)

This system contains measures 31 through 34. The vocal line features lyrics: 'pi - re quien sa - be que das li - ber - tad, que'. The piano accompaniment includes dynamic markings *f*, *p*, *f*, (*p*), *f*, and (*p*). There are also articulation marks like (b) and (p) above certain notes.

35

das que das li - ber - - -

*f* *p* *f* *p*

This system contains measures 35 through 38. The vocal line continues with 'das que das li - ber - - -'. The piano accompaniment features dynamic markings *f*, *p*, *f*, and *p*. Articulation marks (b) and (p) are present above notes in measures 35 and 36.

39

- - - tad, que das li - ber -

*tr* *tr*

This system contains measures 39 through 42. The vocal line includes lyrics: '- - - tad, que das li - ber -'. The piano accompaniment features trills marked with *tr* above notes in measures 40 and 41. Measure 42 includes triplet markings (3) over groups of notes.

43

tad, que das li - ber - tad.

*f*

*(f)*

47

*tr*

*tr*

51

O gol - pe, o gol - pe su -

*p*

*p*



Aria *O golpe suave*

54

54

a - ve, o fle - cha pro - pi - cia, que vuel - ves de -

55

56

57

58

58

58

li - cia, que vuel - ves de - li - cia

59

60

61

61

61

do - lor que es tan gra -

62

63

64

ve, do - lor que es tan gra - ve, res - pi - re, res -

*f* *p* *f* *p*

This system contains measures 64 through 68. The vocal line begins with a half rest in measure 64, followed by the lyrics 've, do - lor que es tan gra - ve, res - pi - re, res -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) alternating across the measures. Dashed circles highlight specific melodic and harmonic passages in the piano parts.

69

pi - re quien sa - be, quien sa - be que das li - ber - tad, que

*f* *p* *f*

This system contains measures 69 through 73. The vocal line continues with the lyrics 'pi - re quien sa - be, quien sa - be que das li - ber - tad, que'. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern, with dynamic markings of *f* and *p*. The system concludes with a final chord in measure 73.

74

das

*p*

This system contains measures 74 through 77. The vocal line begins with the word 'das' in measure 74, followed by a half rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 74. The system concludes with a final chord in measure 77.

Aria *O golpe suave*

77

77

80

80

li - ber - tad, li - ber - tad, o fle - cha pro - pi - cia, o gol - pe su -

86

86

a - ve, que vuel - ves de - li - cia do - lor que es tan

*f* *p* *(p)*

90

musical score for measures 90-93. The system consists of four staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "gra - ve, res - pi - re quien sa - be, quien sa - be que". The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

94

musical score for measures 94-96. The system consists of four staves. The vocal line has lyrics: "das li - ber - tad, que" and "das li - ber -". Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

97

musical score for measures 97-99. The system consists of four staves. The vocal line has lyrics: "tad, que" and "das li - ber tad.". Dynamics include *f* (forte). The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Aria *O golpe suave*

100

Measures 100-102 of the musical score. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff has whole rests. The Alto staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor staff has a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The Bass staff has a simple eighth-note accompaniment.

103

Measures 103-105 of the musical score. The key signature is B-flat major. The Soprano staff has whole rests. The Alto staff continues the melodic line. The Tenor staff continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The Bass staff continues the eighth-note accompaniment.

106

Measures 106-108 of the musical score. The key signature is B-flat major. The Soprano staff has whole rests. The Alto staff has a melodic line. The Tenor staff continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The Bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings *p* and *(p)* are present in measures 107 and 108.

109

Musical score for measures 109-113. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a vocal line and three instrumental staves. The vocal line begins with a rest in measure 109, followed by the lyrics "Has-ta hoy los ri -" in measure 110. The instrumental staves contain complex rhythmic patterns with trills (tr) and dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The piece concludes with a "Fine" marking at the end of measure 113.

114

Musical score for measures 114-118. The score continues in G minor and 4/4 time. The vocal line has the lyrics "go - res de a - mor fue - ran ra - yos, de a - mor fue - ran ra - yos, más". The instrumental accompaniment consists of continuous eighth-note patterns in the upper staves and a more active bass line. The key signature changes to F major (two flats) in measure 115 and remains there through measure 118.

119

Musical score for measures 119-123. The score continues in F major and 4/4 time. The vocal line has the lyrics "hoy los que ins - pi - ras en los co - ra - zo - nes son". The instrumental accompaniment features a variety of dynamic markings, including *f* (forte), *p* (piano), and *(f)* (mezzo-forte), along with trills and slurs. The piece ends in measure 123.

# Aria O golpe suave

123

Musical score for measures 123-126. The score is in B-flat major, 4/4 time. It features a vocal line with lyrics "dul - ces rau - da - les de be - nig - ni dad, son" and a piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *(p)*.

127

Musical score for measures 127-130. The score is in B-flat major, 4/4 time. It features a vocal line with lyrics "dul - ces rau - da - les de be - nig - ni - dad, de" and a piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *(p)*.

131

Musical score for measures 131-134. The score is in B-flat major, 4/4 time. It features a vocal line with lyrics "be - nig - ni - dad, de be - nig - ni - dad." and a piano accompaniment. Dynamics include *f* and *(f)*.

Da Capo