



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artística
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento:

Heterofonía 144, México, enero-junio de 2011

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 144, México, enero-junio de 2011, pp. #-#-

heterofonía

revista de investigación musical

enero-junio de 2011

144

Manuel de Sumaya y la música para la escena:
a 300 años del estreno de *La Parténope*. Estado de la
cuestión y futuras líneas de investigación
Aurelio Tello

Arias y *contrafacta* de Ignacio Jerusalem: evidencias
de la restitución de los responsorios en el oficio
de Maitines en la catedral de México
Bárbara Pérez Ruiz

heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/ VOLUMEN XLIII, NÚMERO 144, ENERO-JUNIO DE 2011

PRODUCCIÓN: SECRETARÍA DE CULTURA / INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Esperanza Pulido
Fundadora

Aurelio Tello
Editor de este número

Yael Bitrán Goren
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Robert Stevenson (Universidad
de California, Los Ángeles) †
Malena Kuss (Universidad del Norte
de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica
Estatad de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM) †
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Fabián Guerrero
Corrección de estilo

Flor Moyao Gutiérrez
Formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 120.00
Ejemplar doble	\$ 200.00
Suscripción anual (incluye gastos de envío)	\$ 300.00

Foreign prices

Issue	US \$ 7.00
Double Issue	US \$ 11.70
Annual Subscription (postage included)	US \$ 17.56

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chavez”) / Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, delegación Miguel Hidalgo, 11560. Ciudad de México.

Teléfonos: 4155 0015, fax 4155 0054, correo electrónico: difusión.cenidim@cultura.gob.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018 - 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200.

Impresa por Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA) San Lorenzo 244, colonia Paraje San Juan, Iztapalapa, Ciudad de México. *Heterofonía* 144 fue impresa en el mes de diciembre de 2016.

heterofonía

Sumario 144
enero-junio de 2011

Presentación

Aurelio Tello 3

Artículos



Manuel de Sumaya y la música para la escena:
a 300 años del estreno de *La Parténope*. Estado
de la cuestión y futuras líneas de investigación
Aurelio Tello 9

Arias y *contrafacta* de Ignacio Jerusalem:
evidencias de la restitución de los responsorios
en el oficio de Maitines en la catedral de México
Bárbara Pérez Ruiz 49

Documentos



Manuel de Sumaya: El cantor y maestro
de capilla, la última voluntad
Lérida Moya Marcos 93

Música



Villancicos a la Virgen de Guadalupe
de Manuel de Sumaya
Aurelio Tello 107
Cielo animado en Guadalupe
Cerca de México
La bella incorrupta
Quién es aquella paloma
Ya se eriza el copete



Un siglo de gran música poblana
en dos horas

Eduardo Contreras Soto

Presentación

Aurelio Tello

El presente número de Heterofonía ofrece un par de ensayos que se sitúan en el periodo de la dinastía borbónica del siglo XVIII, la cual tuvo enormes consecuencias en el perfil cultural de la Nueva España, como se llamaba entonces al espacio político que ocupa el México actual.

*El artículo inicial, bajo mi firma, está dedicado a una figura emblemática de la composición en el mundo novohispano: Manuel de Sumaya (1680-1755). Su obra tiene que ver con una serie de cambios y transformaciones que renovaron para siempre el perfil de nuestra música. Con él se consolidó el estilo policoral; con él se cerró el ciclo de composición de villancicos polifónicos con bajo continuo y los enrumbó hacia la cantata donde tienen lugar los recitativos y las arias; con él, nuestra música dio el salto definitivo de la modalidad a la tonalidad en los mismos momentos en que Jean-Philippe Rameau publicaba su *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) y Johann Sebastian Bach daba a luz su colección de preludios y fugas en todas las tonalidades bajo el nombre de *Das wohltemperierte Klavier* (1722-1744); con él tomaron carta de ciudadanía los instrumentos de genuino cuño barroco: violines, violas y cellos, oboes y clarines, otorgándole a su música una luminosidad desconocida en la obra de anteriores maestros novohispanos; con él, la educación musical impartida en la escoleta de la catedral de México alcanzó su fruto más rico y elocuente y evidenció el gran maestro que fue Antonio de Salazar, su mentor y promotor; con él, nuestra vida musical dio un paso del cual no hay noticias previas y se tradujo en la instauración de la tradición operística en México. No tenía una década de que Felipe V, el primero de la dinastía borbónica, llegara a la Corona española y que en el Madrid del 1700 tomaran plaza algunos compositores italianos de ópera –Giovanni Battista Melle, Francesco Courcelle, Francesco Corradini y Giacomo Facco fueron algunos de ellos– imponiendo en el mundo hispánico una moda desconocida hasta entonces, cuando Manuel de Sumaya escribió una para homenajear al recién nacido príncipe Luis, hijo del monarca español, de la que resultó *El Rodrigo* (1708). Luego vendrían *El Zeleuco* (1710) y *La Parténope* (1711). Todo lo que se ha dicho de estas óperas hasta el presente*

oscila entre la suposición y la contradicción, entre la amplia conjetura y las pequeñas certezas. Me he propuesto estudiar toda la información que ha sido posible obtener y así asentar un estado de la cuestión que abra nuevas rutas de investigación para un asunto que aún no termina de ser dilucidado. Algo más: dada la vocación conmemorativa del ensayo (los tres siglos del estreno de *La Parténope*), se ha hecho una actualización de la biografía de nuestro músico, recogiendo los datos disponibles hasta el presente, lo cual incluye el hallazgo del acta de bautismo de Sumaya por parte de la historiadora Viridiana Olmos. Y en esa misma línea, la aparición del libreto de la ópera *El Zeleuco* en la Biblioteca Nacional de España. Para la sección de Documentos se ha reservado la publicación del testamento de Manuel de Sumaya encontrado en el archivo diocesano de Oaxaca por la investigadora Lérica Moya.

Siempre en el ámbito del siglo XVIII, Bárbara Pérez Ruiz aporta datos para estudiar de qué manera se había empezado a cerrar el ciclo de vigencia de ese género semilitúrgico o paralitúrgico, tan caro al barroco español, como fue el villancico. No hubo Oficio de Maitines de importancia que no incluyera un juego de villancicos. Había entrado a los templos desde los tiempos de Isabel la Católica como cancioncilla polifónica, como villanesca o canción espiritual; se convirtió en el eje de las grandes celebraciones de Maitines de la España de la Contrarreforma; encarnó el espíritu moderno del Siglo de Oro abriéndose a la policoralidad; recogió lo mejor de la poesía popular y popularizante de los tempranos poetas del XVII —Góngora, Lope, Ledesma, Bonilla, Valdivielso— y de sus continuadores —Pérez de Montoro, León Marchante y nuestra sor Juana—; fue el vehículo para tender puentes entre los diversos sectores de la sociedad y canalizar la creatividad de nuestros maestros de capilla y llegó a representar una veta importante de la expresión poético-musical del mundo hispanoamericano. Su supresión y la consiguiente restitución de los responsorios en latín era un capítulo oscuro de la música catedralicia. Basándose en documentos de primera mano y en un acercamiento a la práctica musical del orbe hispanoamericano, Pérez Ruiz nos deja ver cómo el enfoque de la Iglesia sobre el uso de este género de raíz popular —en lenguas no latinas— fue cambiando para privilegiar un espíritu más austero de la catolicidad, ajeno al boato del barroco. Teniendo como centro la obra de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla de la catedral de México entre 1750 y 1769, y la práctica de poner textos latinos a obras que antes habían sido cantadas en español, Bárbara Pérez Ruiz sigue las huellas de un cambio que afectó profundamente la vida musical de la Nueva España en particular y la de Hispanoamérica en su conjunto.

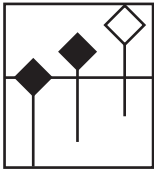
La sección de Documentos se enriquece con un aporte significativo que contribuye a definir aún más el perfil del músico más notable del periodo virreinal novohispano: el testamento de Manuel de Sumaya, hallado por

Lérida Moya en el Archivo de Notarías del Estado de Oaxaca. Este documento revela, en la hora última de la vida del compositor, esos rasgos humanos que ni sus partituras ni los datos fríos de un acuerdo capitular dejan siquiera vislumbrar. Su testamento nos da idea de lo arraigado de sus creencias, de la dimensión de su generosidad para dar ayuda económica a huérfanas, monjas y criados, de su deseo de irse de este mundo sin cabos sueltos, de su lucidez última para saber que emprendía el viaje sin retorno y se despedía menos como músico y más como mortal creyente. Del día que expresó sus últimos deseos al momento en que murió pasaron poco más de ocho meses. Salta un rasgo: no pudo firmar el documento por la enfermedad que padecía. Tenía 75 años de edad. Era longevo para su tiempo. Este valioso documento ayuda a escribir una biografía que hasta ahora habíamos tenido fragmentada y nos deja ver quién era Sumaya dejando atrás lo que en una fecunda actividad de 60 años había hecho: música para Dios.

En la sección de Música se publican cinco villancicos para la Virgen de Guadalupe compuestos por Manuel de Sumaya en la década de los 20 del siglo XVIII, piezas que han sobrevivido a los avatares de nuestra historia. La publicación de las partituras transcritas a notación moderna tiene varios propósitos: poner al alcance de los músicos contemporáneos obras del pasado que no se conocen; difundir la música hecha por nuestros creadores para trazar de una manera más precisa la ruta que recorrió la creación musical de nuestros pueblos en el periodo de la dominación española; valorar la obra de nuestros creadores; contribuir a precisar el entramado cultural del mundo novohispano donde dominio técnico y religiosidad iban de la mano. La selección escogida para este número reúne cinco de los villancicos guadalupanos escritos por Sumaya entre 1721 y 1728. Son contemporáneos de los trabajos de Rameau y Bach, ya citados párrafos arriba, y en alguno de ellos se plantean audacias compositivas que encauzaban al villancico por rutas inéditas, sobre todo de tipo armónico. Hay en estas obras aspectos aún por descubrir del gran músico que fue Manuel de Sumaya, una de ellas, su patente aporte a la construcción del guadalupanismo mexicano.

El número se cierra con una reseña que da cuenta del disco El Siglo de Oro en la Puebla de los Ángeles. Los maestros de capilla catedralicios (1603-1705), en el cual Eduardo Contreras Soto evalúa el disco antológico de música colonial poblana preparado a partir de grabaciones preexistentes y bajo autorización de los artistas o productores. Se trató en esta producción de hacer evidente la repercusión del florecimiento cultural y artístico del siglo XVII en una ciudad de perfiles tan singulares como fue la Puebla de Palafox a través de la obra de los maestros de capilla que dirigieron la vida musical de la catedral angelopolitana: Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes, Antonio de Salazar y Miguel Matheo de Dallo y Lana.

El presente número de Heterofonía refrenda la vocación persistente de nuestra revista de abarcar todos los aspectos de la música en México, en este caso la del periodo virreinal, con apertura a diversos temas, enfoques y argumentos, dando voz a los musicólogos del CENIDIM que se dedican a esta parcela de nuestra música.



ARTÍCULOS

Manuel de Sumaya y la música para la escena: a 300 años del estreno de *La Parténope*. Estado de la cuestión y futuras líneas de investigación



Aurelio Tello

CENIDIM- INBA

Durante un largo tiempo se consideró a *La Parténope* la ópera más antigua de México. A 300 años de su estreno se propone una revisión del tema: qué óperas escribió Sumaya, cuáles son los argumentos, y principalmente todo lo referido a *La Parténope*: el libreto, su autor, las diferentes obras que se escribieron con el texto de Stampiglia, el argumento, las fechas de estreno y la estrecha relación con el mundo de la ópera neapolitana.

During a long time, La Parténope was considered the most ancient opera written in Mexico. After 300 years of its premiere, it is necessary to revisit the subject: what operas were composed by Sumaya?, what are they about?, and everything concerning to La Parténope's script, its author, which operas based in Stampiglia's libretto were composed, the story, world premiere dates and, finally, it's tight link with the Neapolitan opera world.

No tenemos evidencia de la relación con la música dramática o las representaciones operísticas de ningún compositor o maestro de capilla catedralicio que viviera en la Nueva España más que de dos de ellos: Manuel de Sumaya (1680-1755) y Manuel de Arenzana (*fl.* 1790-1805). Uno, situado en la frontera del tránsito del régimen de los Habsburgo al de los Borbón; el otro, en el periodo que cubre los últimos años del régimen colonial y los albores de la Independencia; el primero, cercano a los círculos del poder virreinal; el segundo, componiendo para los amantes de las óperas de estilo italiano que se representaban en el Coliseo de la Ciudad de México; Sumaya, maestro de capilla de las catedrales de México (1715-1739) y Oaxaca (1745-1755); Arenzana, que ocupó una plaza similar en la de Puebla de los Ángeles (1791-1806) y músico de la orquesta del Coliseo donde vio representadas sus creaciones; ambos, compositores que atendieron a la demanda de escribir obras de entretenimiento, más allá de sus funciones como músicos catedralicios encargados de dar esplendor sonoro al ritual litúrgico.

Mientras la investigación no arroje nuevos datos, hoy sabemos que Sumaya escribió, en el corto lapso de tres años, la música de, al menos, tres obras escénicas: *El Rodrigo* (1708), *El Zeleuco* (1710) y *La Parténope* (1711). Arenzana estrenó su ópera *El Extranjero, comedia en dos actos con música* (25 de noviembre de 1805) y el dúo *Los rivales de amor* (2 de

diciembre de 1805), ésta última interpretada por Andrés del Castillo y Victorio Rocamora, el “galán del Coliseo”.¹ También Rubén M. Campos, en *El folklore musical de las ciudades*, entrega una información similar en lo que a fechas, lugares e intérpretes se refiere: “El 25 de noviembre se representó en el Coliseo, en la noche, la comedia lírica en dos actos: *El Extranjero*, puesta en música por Don Manuel Arenzana, Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles”.²

También Campos aporta el dato de que Castillo y Rocamora cantaron la noche del 2 de diciembre “el dúo *Rivales en amor*, compuesto por don Manuel Arenzana, maestro de Capilla de la Catedral de Puebla”.³

El compositor⁴

Sumaya nació en la Ciudad de México en 1680. Su bautizo ocurrió el 14 de enero de ese año y su acta quedó asentada en el libro de mestizos, negros y mulatos, pero sólo en 1691 se trasladó al de españoles. Mientras no aparezca otra evidencia, consideraremos 1680 como su año de nacimiento. Dicha acta fue hallada por la historiadora Viridiana Olmos:

ASMCM, Libro de bautismos de mestizos, negros y mulatos, vol. 21, f. 79v: “En catorce de enero de mil seiscientos y ochenta años, con licencia del cura semanero bauticé a Manuel, hijo de Juan de Sumaya y de Ana de Coca. Fue su madrina Doña Francisca Lapio. Bachiller Francisco Bally [rúbrica], doctor maestro Antonio de la Torre [rúbrica] y Arellano” y Libro de bautismos de españoles, volumen 26, f. 26: “Por ante del señor provisor, de treinta y uno de enero de mil seiscientos y noventa y uno, refrendado por Bernardino de Amézaga, se mando pasar al libro de españoles, la partida de bautismo de Manuel, hijo de Juan de Sumaya y de Ana de Coca, por haber constado por información ser español y haberse asentado por yerro en el otro libro que es el intitulado ‘Libro de bautismo de mestizos, negros y mulatos de la iglesia catedral de México desde primero de marzo de mil seiscientos y setenta y nueve años en adelante’ donde a fojas setenta y nueve, a la vuelta, está una partida de tenerse y ‘en catorce de enero de mil seiscientos y ochenta años, con licencia del cura semanero, bauticé a Manuel, hijo de Juan de Sumaya y de Ana de Coca. Fue su madrina doña Francisca Lapio. Doctor y maestro Antonio de la Torre y Arellano, bachiller Franzisco Balli’, la cual

¹ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1961, p. 159.

² Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, México, Secretaría de Educación Pública, 1930, p. 17.

³ *Idem.*

⁴ Hasta la fecha, la información publicada más completa y actualizada es la que apareció en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* en 1998. Ese artículo recogía la mayor parte de las fuentes hasta entonces conocidas así como las informaciones vertidas en la historiografía mexicana de la música. Aquí se recoge esa información con algunas actualizaciones, derivadas de las investigaciones de los últimos años. Véase Aurelio Tello, “Sumaya, Manuel de [Zumaya, Manuel de], *DMEH*, t. 10, pp. 94-97.

va fielmente sacada y concuerda con la información [de] dicho libro a que me remito. En ejecución de dicho auto, la pase a este en primero de febrero de mil seiscientos y noventa y un años”.⁵

Hizo su carrera musical en la catedral de México. Ingresó a la capilla musical como mozo de coro hacia 1690, cuando Antonio de Salazar era el maestro de capilla.⁶ Al morir su padre, pidió al cabildo catedralicio una ayuda de costa. El cabildo se lo concedió y le instó a permanecer en el coro brindándole apoyo para su desarrollo musical. El 24 de mayo de 1694 Sumaya solicitó “salir a aprender órgano con Joseph de Idiáquez”, organista titular de la capilla musical.⁷ Al día siguiente, el decano de la catedral recomendó que Sumaya fuera asistido con 30 pesos para ropa y un salario anual de 50 o 60 pesos mientras tomara lecciones con Idiáquez y asistiera en los servicios de la catedral cuando fuera necesario.⁸ En esa misma década ya ocupaba un lugar entre los organistas de la capilla catedralicia, por lo que en 1698 se atrevió a pedir un aumento de salario. Sus ingresos de 100 pesos anuales se incrementaron a 120, con la oferta adicional de que cuando hubiera alguna capellanía disponible, se le concedería a fin de que no ingresara de fraile en alguna orden.⁹ El 9 de enero de 1699 fue ratificado como parte del grupo de organistas de la catedral –con Francisco de Orsúchil, Joseph de Idiáquez, Juan de Esquivel y Juan Téllez Girón– y asistente del coro junto con los cantores Francisco de las Casas y Joseph Serrano.¹⁰ En la primera sesión del cabildo que tuvo lugar el 8 de enero de 1700, como en el año anterior, se ratificó para integrar el cuerpo de organistas a “los bachilleres Don Francisco Súchil, Don Joseph Idiáquez, Juan de Esquivel, Manuel de Sumaya y Juan Téllez” y, en los mismos términos que el año anterior, como asistente del coro.¹¹ El 12 de febrero de 1700 pidió dispensa de intersticios para grados y corona.¹² Una resolución similar, aunque sin mencionar nombres se tomó el 7 de enero de 1701.¹³ En 1708 fue examinado por Salazar para ocupar la capellanía

⁵ Véase Viridiana Guadalupe Olmos Chávez, *El magisterio de capilla de Manuel de Sumaya en la catedral de México (1715-1739)*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia, México, UNAM, 2009, pp. 29-30.

⁶ Estrada, *Música y músicos...*, p. 106. Las actas capitulares no registran de modo fehaciente que Sumaya hubiera ingresado a la capilla catedralicia en 1690, pero debe haber sido en fechas cercanas, poco antes o poco después.

⁷ ACCMM, LAC 23, 25 de mayo de 1694, f. 297v.

⁸ *Idem*.

⁹ ACCMM, LAC 25, 17 de junio de 1698, f. 16; ACCMM, LAC 25, 20 de junio de 1698, f. 17v-18; ACCMM, LAC 25, 5 de noviembre de 1698, f. 27v.

¹⁰ ACCMM, LAC 25, 9 de enero de 1699, ff. 32-32v.

¹¹ ACCMM, LAC 25, 8 de enero de 1700, f. 138v.

¹² ACCMM, LAC 25, 12 de febrero de 1700, f. 157v.

¹³ ACCMM, LAC 25, 7 de enero de 1701, f. 241v.

de Álvaro de Lorenzana que había quedado vacante, recibiendo la calificación de “eminente”.¹⁴ Para esta época ya era primer organista. Al año siguiente fue designado asistente extraordinario. El 10 de enero de 1710, Salazar pidió al cabildo que se le excusara de sus labores en la enseñanza de los niños, por lo que Sumaya fue designado –“por su conocida suficiencia”– asistente para ocuparse de la escoleta y de la composición de música, con el título de segundo maestro, y responsable de la educación musical de los infantes para darles lecciones “cada lunes y jueves”.¹⁵ Cinco días más tarde se le encargó que examinara a los integrantes de la capilla de música para evaluar el estado del grupo y tomar las medidas necesarias que elevaran su nivel musical.¹⁶ Más adelante, el sochantre Francisco de Atienza y Pineda presentó un escrito reclamando que la tarea de regentar la capilla en ausencia del maestro Salazar le tocaba a él por estar dispuesto así desde 1703 y adujo que era incompatible dirigir el coro y tocar el órgano como lo hacía Sumaya, lo que el cabildo resolvió a favor de Atienza.¹⁷ El 19 de abril de 1711 se discutió la ausencia del maestro de capilla a la escoleta y que él determinara quien lo supliría. Salazar recalcó que él había sido el maestro de Sumaya y que éste sería el idóneo para suplirlo en sus ausencias.¹⁸ Sumaya pidió un reajuste de salarios porque él y Juan Téllez Girón eran quienes asumían las funciones de organistas por fallecimiento de Idiáquez, Súchil –u Orsúchil– y Esquivel.

En 1713 le tocó ser asistente del famoso organista Luis de Bomborán¹⁹ que había ocupado el puesto de organista en la catedral de Puebla.²⁰ También ese año debió presentar su parecer acerca del estado del órgano catedralicio construido por Jorge de Sesma en 1695, que a la sazón no funcionaba adecuadamente y presentaba defectos de afinación.²¹ El 19 de junio de 1714 se aumentó su salario de organista –el “más antiguo de esta Santa Iglesia”– con la obligación de “enseñar un infante de coro”.²²

¹⁴ ACCMM, LAC 26, 21 de junio de 1708, ff. 166v-167v.

¹⁵ ACCMM, LAC 26, 10 de enero de 1710, ff. 336v-337.

¹⁶ ACCMM, LAC 26, 15 de enero de 1710, f. 338.

¹⁷ ACCMM, LAC 26, 27 de junio de 1710, ff. 375-375v.

¹⁸ ACCMM, LAC 27, 19 de abril de 1711, ff. 57-58.

¹⁹ Se le conocía con el castellanizado apellido de Bomborán, pero por su origen francés era en realidad Boumboran. Era su apellido materno y no hay evidencias que usara su apellido paterno. Sus padres fueron Luis Buton y Luisa de Boumbouran. Véase Ivoon Manzano Carmona, “El órgano realejo. Notas alrededor del instrumento y su utilidad”, *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, México, CIESAS, BUAP, 2013, p. 253.

²⁰ ACCMM, LAC 27, f. 259v, 4 de abril de 1713; ACCMM, LAC 27, f. 263-263v, 28 de abril de 1713.

²¹ ACCMM, Fábrica material, Caja 2, exp. 7, 10 de febrero de 1713.

²² ACCMM, LAC 27, f. 409, 19 de junio de 1714; ACCMM, LAC 27, f. 409v, 22 de junio de 1714.

Sumaya respondió, ante una inspección del chantre a sus clases, que enseñaría “a los que este cabildo le señalase”.²³ Para relevarlo del cargo de organista segundo que desempeñaba desde 1708 se eligió a Juan Téllez Girón, también discípulo de Idiáquez. Además de estudiar órgano, Sumaya había sido alumno de Salazar, con quien aprendió contrapunto y composición, como consta en el acta del 19 de mayo de 1711, donde Salazar pide “doscientos pesos que se le deben por asistir a la escoleta” y enseñar a dos o tres sujetos el contrapunto, y que lo había hecho al bachiller Manuel de Sumaya, y que “actualmente lo hacía con Juan de Orense”.²⁴

En 1715, cuando murió Salazar, el Cabildo proveyó edictos para cubrir la plaza mediante un acuerdo del 26 de marzo de ese año.²⁵ El 7 mayo de ese año el cabildo anunció que participarían en el examen de oposición al magisterio de capilla vacante Manuel de Sumaya “presbítero organista y maestro segundo de capilla”, y Francisco de Atienza y Pineda, antiguo chantre de la catedral mexicana y maestro de capilla de la catedral de Puebla. En la misma sesión, el cabildo nombró a los jueces comisarios, encabezados por el chantre de la catedral,²⁶ quienes debían decidir, pasadas las pruebas por ambos opositores, cual de ellos “parecía más conveniente”. El 17 de mayo Atienza solicitó que “los exámenes sean en parte pública” a lo que el cabildo respondió que el secretario “ponga certificación del modo y la parte donde se han ejecutado en otras ocasiones para que en todo se guarde la costumbre”.²⁷ El 25 de mayo se nombraron a los sinodales y se les ordenó entregar la letra del villancico de precisión que sería puesto en música por lo opositores.²⁸ Los pareceres de los sinodales se emitieron el 1 de junio y todos coincidieron en que Sumaya había superado a Atienza.²⁹ La decisión de nombrarlo maestro de capilla se tomó el 7 de junio de 1715 con el voto *nemine discrepante* de los examinadores.³⁰ El manuscrito del villancico con el cual Sumaya ganó, *Solfa de Pedro es el llanto*, se conserva en la catedral de Guatemala y la letra, escrita por el maestrescuela Lorenzo Gonzáles de la Sancha, se guarda en un pliego suelto publicado en México con los textos de los villancicos a san Pedro, en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España.³¹

²³ ACCMM, LAC 27, f. 409v-410, 22 de junio de 1714.

²⁴ ACCMM, LAC 27, ff. 57-58, 19 de mayo de 1711.

²⁵ ACCMM, LAC 28, 26 de marzo de 1715, ff. 99v-100.

²⁶ ACCMM, LAC 28, ff. 106v-107, 7 de mayo de 1715.

²⁷ ACCMM, LAC 28, f. 108v, 17 de mayo de 1715.

²⁸ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 25 de mayo de 1715.

²⁹ ACCMM, 1 de junio de 1715, Correspondencia, caja 23, exp. 2: Pareceres de Juan Téllez Girón y Miguel de Herrera.

³⁰ ACCMM, ff. 112-112v, 7 de junio de 1715.

³¹ “Villancicos que se cantaron en esta...Iglesia Metropolitana de México, en la festividad del... Señor San Pedro este año de 1715, que dotó la devoción del Dr. D. Simón Estevan

Entre las acciones que emprendió como maestro de capilla estuvo la de copiar algunos libros de coro y mandar preparar dos de ellos, en 1717, al copista Simón Rodríguez de Guzmán: uno con obras de Antonio Rodríguez de Mata y del propio Sumaya, y otro con varios *Magnificat* de Antonio de Salazar, del propio Sumaya y Francisco López Capillas.³² En esta época la catedral adoptó el uso de instrumentos (violines, oboes, clarines) más a tono con los requerimientos del nuevo estilo imperante en la España Borbónica, reflejado en las composiciones de Sumaya.³³ También tuvo lugar el 15 de agosto de 1736 la inauguración del órgano construido por José de Nazarre. La instalación de este segundo órgano produjo tantos roces entre los músicos, el organero y el chantre que éste solicitó la renuncia de los organistas.³⁴ Sumaya pidió dar un informe que quedó registrado en el libro n° 5 de Fábrica material de 1736.³⁵ Para ese año habían sido admitidos en la capilla ejecutantes de violín, viola, chelo, contrabajo, trompeta, clarín y otros instrumentos.³⁶

El 5 de septiembre de 1738, Tomás Montaña y Aarón, decano del cabildo y amigo de infancia de Sumaya salió para Oaxaca tras ser nombrado obispo de esa diócesis.³⁷ El 29 agosto de 1739, de manera inesperada para las autoridades catedralicias, Sumaya se trasladó a Oaxaca a instancias de su protector, el obispo Montaña.³⁸ El maestro de capilla se había llevado a Oaxaca el libro de obvenciones, lo que causaba problemas con la distribución de los pagos a los músicos que, indebidamente, los efectuaba

Beltrán de Alzate Maestro Escuela de dicha... Iglesia / escriviólos el Ldo. D. Lorenzo Antonio Gonzales de la Sancha, Rector... del. Colegio de N. S. P. Pedro y su congregación eslesiástica; compuestos en metro músico por el Ldo. D. Manuel de Sumaya, maestro de Capilla de dicha... Iglesia". *CVBN*, p. 250.

³² Hay referencias a ambos libros en Spiess-Stanford, *An Introduction...*, pp. 25-26. Un estudio de éstos y una antología de su contenido está publicado en Steven Barwick, *Two Mexico City Choirbooks of 1717*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982. El que contiene los *Magnificat* se conserva en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. Véase Tello, "Plegarias..." 248-256.

³³ Lo demuestra el repertorio de 1729, por ejemplo, constituido por cantadas con violines y bajo continuo. Véase Aurelio Tello, *Villancicos y cantadas de Manuel de Sumaya*, TMPM, vol. 7, México, CENIDIM, 1994.

³⁴ ACCMM, LAC 33, 31 de octubre de 1735 f. 129; ACCMM, LAC 33, 9 de diciembre de 1735 f. 143v; ACCMM, LAC 33, 13 de diciembre de 1735 f. 144-144v.

³⁵ ACCMM, *Quenta general de las obras de Altares, Órganos, Tribunales, Cantería, Ornamento y Capas=Con los instrumentos de comprobación*. Fábrica material 1737, libro 5, 18 de octubre de 1736, ff. 40-40v.

³⁶ ACCMM, LAC 33, f. 173v, 20 de abril de 1736; ACCMM, LAC 33, f. 174v, 24 de abril de 1736.

³⁷ ACCMM, LAC 35, f. 70, 5 de septiembre de 1738.

³⁸ ACCMM, LAC 35, ff. 125v-126, 29 de agosto de 1739.

Francisco del Castillo, hecho que denunció el canónigo Gallo.³⁹ El 15 de enero de 1740 se leyó una respuesta del cabildo de Oaxaca a una carta enviada por el secretario del de México, que decía que no se podía hacer nada contra Sumaya si no existía una requisitoria del cabildo capitalino. Los canónigos acordaron que el secretario escribiera una carta en la que se afirmaba que no eran necesarios actos judiciales para remover a un ministro, pero advertía al secretario que de manera amistosa sugiriera a Sumaya regresar a su antiguo puesto.⁴⁰ En la sesión del 13 de septiembre el cabildo mostró su preocupación por la ausencia de Sumaya y decidió emitir edictos para proveer la plaza.⁴¹ El 16 de septiembre de 1740, se acordó difundirlos dando un plazo de 90 días para recibir propuestas.⁴² Para el 15 de noviembre de ese año los habían fijado las catedrales de Puebla y Valladolid y así se hizo saber en la sesión de cabildo.⁴³ Joseph Gavino Leal, maestro de capilla de Valladolid de Michoacán se presentó como único aspirante a la plaza, pero adujo diversas razones y desistió de participar –aclarando que no era por insuficiencia y que estaba listo a dar un examen si se lo pedían–; el cabildo aceptó su desistimiento, consideró que no era necesario el examen y sugirió que a falta de opositores, se buscara un sustituto de Sumaya en Sevilla.⁴⁴

La primera mención en las actas capitulares de Oaxaca en torno a una tarea musical proviene del acuerdo del 21 de abril de 1741. En esa fecha, el cabildo le pidió que examinara a Manuel Baltazar de Azevedo, cacique del poblado indígena de San Juan Chicomexuchil. Su informe, leído en la sesión del 18 de mayo de 1741, calificó al cacique de competente tanto en la música vocal como en la instrumental, por lo que se le nombró contralto del segundo coro.⁴⁵ Sus actividades entre 1739 y 1745 se limitaron a asesorar al maestro de capilla Tomás Salgado. Se desempeñó como capellán del obispo Montaña hasta la muerte de éste, el 24 de octubre de 1742.⁴⁶ El 16 de noviembre de este año, siendo cura interino del Sagrario, examinó al malagueño Diego Félix de Zavala para la plaza de ayudante de sochantre.⁴⁷

³⁹ ACCMM, LAC 35, f. 152v, 8 de enero de 1740.

⁴⁰ ACCMM, LAC 35, f. 155v-156, 15 de enero de 1740.

⁴¹ ACCMM, LAC 35, f. 201, 13 de septiembre de 1740.

⁴² ACCMM, LAC 35, f. 202, 16 de septiembre de 1740.

⁴³ ACCMM, LAC 35, f. 210v, 15 de noviembre de 1740.

⁴⁴ ACCMM, LAC 35, f. 248v, 28 de marzo de 1741.

⁴⁵ AHAO, LAC 5, 21 de abril de 1741, f. 101; AHAO, LAC 5, 18 de mayo de 1741, ff. 101-101v.

⁴⁶ AHAO, LAC 5, 30 de julio de 1742, f. 120v; en esta acta se menciona a Manuel de Sumaya y a Gabriel Joseph Vaticano como “capellanes de su Ilustrísima”.

⁴⁷ AHAO, LAC 5, 16 de noviembre de 1742, f. 129v; AHAO, LAC 5, 28 de noviembre de 1742, f. 130.

En esta época, Sumaya tradujo una biografía del jesuita italiano Sertorio Caputo⁴⁸ escrita por Antonio Barone, también miembro de la Compañía de Jesús, porque el primer traductor, el jesuita mexicano Juan Antonio de Mora, había fallecido en 1737 dejando incompleto el trabajo. Tras la muerte en 1742 de su protector, y por previa recomendación de éste, se le nombró titular de la iglesia del Sagrario. Como no hablaba ninguna de las cuatro lenguas requeridas para los curatos de la diócesis (mixteca, nextiza, zapoteca y la lengua de Comaltepeque, el chinanteco) no pudo acceder a ningún curato dentro o fuera de Oaxaca. El decano y los miembros del cabildo de México, volvieron a pedirle que regresara a su antiguo cargo, pero Sumaya prefirió quedarse en Oaxaca. Se le dio la titularidad de la iglesia del Sagrario con 200 pesos al año que debía pagársele por tercios del fondo catedralicio.⁴⁹

El 1 de enero de 1745, el Cabildo suspendió de sus funciones a Tomás Salgado y nombró en su lugar a Sumaya. El 11 de enero de ese año, el Cabildo acordó sobre “la quedada en esta ciudad del bachiller Manuel de Sumaya para la enseñanza de los niños seises, composición de música y cuidado de los músicos”.⁵⁰ Su labor de una década dio frutos encomiables, ya que logró estabilizar la capilla musical y ejercer su cargo con autoridad. Formó a un discípulo que fue más tarde su sucesor, Juan Mathías de los Reyes, con quien compuso un *Bonitatem fecisti* a 8 voces, violines y acompañamiento.⁵¹

Antes de morir, hizo su testamento el 20 de diciembre de 1755 ante Joaquín Amador, dejando por albaceas a José Alejandro Miranda, doctoral de la iglesia de Oaxaca, y al bachiller Joaquín de Montúfar, presbítero y capellán de coro de la misma iglesia.⁵² Donó sus bienes a Nuestra Señora de la Defensa de Oaxaca y fue sepultado en la capilla de San Antonio, en la iglesia del Sagrario de la catedral oaxaqueña, tras su fallecimiento el 21 de diciembre de ese año. Cinco meses después de su muerte, el 6 de mayo de 1756 los doctores Miranda y Echeverría reclamaron al cabildo “un pedimento de lo servido y suplido al bachiller Manuel de Sumaya, maestro

⁴⁸ *Vida del P. Sertorio Caputo* era el título de la traducción, que quedó en manuscrito, del texto italiano. La referencia la dan José Mariano Beristain y Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional*, México, Tipografía del Colegio Católico, 1883, p. 325 y Antonio García Cubas, *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, t. III, México, Antigua Imprenta de las Escalerillas, 1896, t. 5, p. 520.

⁴⁹ AHAO, LAC V, f. 129v, 16 de noviembre de 1742.

⁵⁰ AHAO, LAC V, f. 181, 11 de enero de 1745.

⁵¹ Tello, *Archivo Musical...*, Catálogo, p. 100.

⁵² AHAO, LD vol. 11, f. 169. El acta de defunción fue publicada en Aurelio Tello, *Tres obras de la catedral de Oaxaca*, TMPM, III, México, CENIDIM, 1983, p. 7. La investigadora oaxaqueña Lérica Moya halló el testamento de Sumaya en el Archivo de Notarías de la ciudad de Oaxaca.

de capilla que fue de esta Santa Iglesia”. El 29 de mayo de ese año, el cabildo catedralicio mandó pagar 136 pesos a “dicho señor Miranda del valor de los papeles de música del Mro. Sumaya que se compraron para el servicio de la iglesia”.⁵³

El talento de Sumaya provocó el reconocimiento de Antonio de Salazar quien, en un informe dirigido al cabildo el 20 de noviembre de 1709 decía que “El bachiller don Manuel [de] Sumaya está tan adelantado en el contrapunto que me ayuda a componer toda la mayor parte de la música que se canta en las festividades de esta Santa Iglesia, y actualmente tiene acabada una misa a ocho, la cual con todas las tareas de mi estudio no pudiera darle la perfección que en sí tiene la obra, el cual dicho bachiller aseguro a Vuestra Señoría puede ser maestro de la capilla”⁵⁴ y al día siguiente, 21 de noviembre de 1709, en un segundo informe indicó que “el bachiller don Manuel [de] Sumaya está tan eminente compositor de contrapunto que puede ser maestro de capilla en la Real de Su Majestad, y tiene acabada una misa para el día de la Concepción de Nuestra Señora, que oirá Vuestra Señoría, siendo Dios servido, la cual, con todo el estudio de mis tareas, no pudiera darle todo el complemento que en sí tiene”.⁵⁵ En 1731, un anónimo poeta de la orden franciscana le dedicó los villancicos que escribió para los maitines de San Francisco, dejando anotado en el pliego que recoge las letras impresas que “los dedica afectuoso y grato a el Br. D. Manuel de Sumaya, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana, y Compositor insigne, como se demuestra en la Música, que ha dispuesto para dichos villancicos; los cuales retorna, devoto, humilde, y reverente, como tan verdadero Hijo a Nuestro Glorioso Padre San Francisco”.⁵⁶

Hasta la fecha se le tiene por el autor de las óperas más antiguas escritas en la Nueva España: *El Rodrigo* (1708), *El Zeleuco* (1710) y *La Parténope* (1711). Se conocen los libretos conservados en diversas bibliotecas, pero la música no. La *Gazeta de México* da cuenta de algunas de sus actividades como compositor dado que Sumaya escribió la música para los Vísperas y Maitines de san Pedro (1728), la Resurrección (1730),

⁵³ AHAO, Libro mayor de clavería de 1755, fol. 43v.

⁵⁴ ACCMM, Correspondencia, Libro 10, f. s/n

⁵⁵ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Exp. 2, f. 29.

⁵⁶ Instituto de Cultura Hispánica, Biblioteca, Exp. 8256: “Villancicos que se han de cantar en los maitines de la anual solemnidad de nuestro seráfico padre san Francisco, en su convento y coro de esta Ciudad de México, este año de mil setecientos y treinta y uno: compuestos por un hijo suyo, y de esta Santa Provincia del Santo Evangelio, quien los dedica afectuoso y grato a el Br. D. Manuel de Sumaya, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana, y compositor insigne, como se demuestra en la música, que ha dispuesto para dichos villancicos; los cuales retorna, devoto, humilde y reverente, como tan verdadero hijo a nuestro Glorioso Padre San Francisco. Con Licencia de los Superiores. En México: Por Joseph Bernardo de Hoyal, Ministro, e Impresor de el Real Tribunal de la Santa Cruzada en toda esta Nueva España.”

la Asunción de la Virgen (1730), y los servicios de Vísperas para la Congregación del Oratorio (1731, 1732, 1733) durante sus espectaculares festividades de cada octubre.⁵⁷ El Tribunal del Santo Oficio solía celebrar con gran pompa cada mes de septiembre la fiesta de su santo patrón, san Pedro Arbués y Sumaya recibió el encargo de escribir los villancicos correspondientes.⁵⁸ Las obras de Sumaya se conservan en las catedrales de México,⁵⁹ Oaxaca,⁶⁰ Puebla⁶¹ y Durango,⁶² en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán,⁶³ en el Colegio de las Rosas de Morelia,⁶⁴ en la catedral de Guatemala⁶⁵ y en Lima, e incluyen invitorios, salmos, misereres, lamentaciones, secuencias, magnificats, cláusulas para la Pasión, himnos, misas y muchos villancicos, entre los que sobresalen los dedicados a san José, san Pedro, a la Asunción, a san Francisco, a san Pedro Arbués, a san Ildefonso, a la Navidad y a la Virgen de Guadalupe. La restitución en años recientes de un importante lote de partituras de villancicos a la catedral de México –conocido ahora injustamente como Fondo Estrada– ha ampliado el contingente de obras de Sumaya que han podido preservarse.⁶⁶ Compuso música sacra latina en el estilo de la *prima prattica*; villancicos polifónicos de corte barroco hispano (aprendido de Antonio de Salazar) para voces y bajo continuo; música sacra y villancicos policorales con instrumentos *obligati*, de influencia italiana; introdujo formas nuevas como las arias *da capo* con recitativo y las cantadas, género híbrido que mezcla elementos italianos (recitativos y arias) y españoles (coplas en forma de

⁵⁷ *Gacetas de México: Castorena y Ursúa (1722), Sabagún y Arévalo (1728 a 1742)*, introducción de Francisco González de Cossío, Testimonios Mexicanos Historiadores, vol. 4, México, Secretaría de Educación Pública, 1949-1950, pp. 48, 73, 133, 240, 266, 357.

⁵⁸ El Archivo General de la Nación preserva la documentación relacionada con la festividad de San Pedro Arbués. Sumaya firmó unos recibos donde consta una paga de 20 pesos para las fiestas de 1733, 1734, 1736 y 1737. En 1735 fue Francisco del Castillo el que firmó el recibo en vez de Sumaya, aunque fue éste quien tuvo a su cargo la música. Véase Russell, "Hidden Structures...", pp. 6-7.

⁵⁹ Las obras de Sumaya en la catedral de México se hallan en dos cuerpos: en los libros de coro y en el Fondo Estrada. Véase Stevenson, *RBMSA*, p. 136; 139-141; Stanford, *CACMP*, pp. 222.

⁶⁰ Stevenson, *RBMSA*, pp. 206-207; Tello, *Archivo Musical...* Catálogo, pp. 87-98, 113.

⁶¹ Stanford, *CACMP*, p. 237.

⁶² Davies, *CCMAHAD*, pp. 440-441. Se trata de los villancicos *A celebrar un monarca* y *Del más soberano Olimpo* y un *Miserere*.

⁶³ Stanford, *CACMP*, p. 269.

⁶⁴ Bernal Jimenez, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁵ Stevenson, *RBMSA*, pp. 105-106.

⁶⁶ Drew E. Davies, Analía Cherñavsky y Germán Pablo Rossi, "Guía a la colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, n. 4, IIE-UNAM, Conacyt, septiembre 2009, pp. 36-51; Marín López, "Una desconocida colección ...", pp. 311-357.

seguidillas).⁶⁷ Y por supuesto un conjunto de obras dramáticas de las que aquí se dan cuenta.⁶⁸

Las óperas ***El Rodrigo***

La información sobre el estreno de esta comedia, drama u ópera proviene de José Mariano Beristain y Souza y de Antonio García Cubas, quienes afirman que Sumaya la escribió en ocasión de celebrar el nacimiento del príncipe Luis Fernando, primogénito de Felipe V y María Luisa de Saboya. Según Beristain y García Cubas, el estreno ocurrió en 1708 y el libreto se publicó ese año en la imprenta de Ribera.⁶⁹ Robert Stevenson aventura una posible fecha de estreno: el 25 de agosto de 1708,⁷⁰ aunque Craig Russell anota el 25 de agosto de 1707 en su artículo sobre Sumaya del *New Grove Dictionary of Opera*.⁷¹ Probablemente –pero no hay documentación que lo sustente que a la fecha se haya podido consultar– fue compuesta por encargo de Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque, virrey de México entre 1702 y 1710 y ferviente partidario del rey Felipe V a quien apoyó económicamente durante la Guerra de Sucesión. El príncipe Luis había nacido el 25 de agosto de 1707 y murió el 31 de agosto de 1724. Según Olavarría y Ferrari, Sumaya “escribió también el drama *El Rodrigo*, representado en el Palacio también, en celebridad del nacimiento del príncipe Luis Fernando”,⁷² que había nacido el año

⁶⁷ La música de Sumaya ha sido recogida en diversas publicaciones: Stevenson, *LACMA*; Tello, *Tres obras...*; Tello, *Cantadas y Villancicos...*; Aurelio Tello, *Misas de Manuel de Sumaya*, TMPM, t. VII, México, CENIDIM, 1997; Aurelio Tello, *Cláusulas, Secuencias, Salmos*, TMPM, vol. XII, México, CENIDIM, 2006; Aurelio Tello, Omar Morales Abril, Bárbara Pérez Ruiz, *Humor, pericia y devoción: Villancicos en la Nueva España*, Oaxaca, CIESAS, 2013; Craig Russell, *diversas obras sacras y Solfa de Pedro es el llanto*, Los Osos, CA, Russell Editions, 1993.

⁶⁸ Una extensa bibliografía y un recuento de las obras que sobreviven de Sumaya en diferentes acervos puede verse en el ya citado artículo del *DMEH*.

⁶⁹ Beristain y Souza, *op. cit.*, p. 325; García Cubas, *op. cit.*, p. 520. También José Toribio Medina recoge esta información en *La imprenta en México*, t. 3. Santiago de Chile, impreso en casa del autor, 1908, p. 398: “2198.- El Rodrigo. Drama que se representó en el Palacio Real de México para celebrar el nacimiento del Príncipe Luis Fernando. Por D. Manuel Zumaya. México, por Ribera, 1708, 8.º”

⁷⁰ Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810)*, Julio Estrada, editor, México, UNAM, 1985, p. 66.

⁷¹ Craig Russell, “Sumaya [Zumaya], Manuel de”, *Grove Music On-line*, oxfordmusiconline.com (consultado el 28 de julio de 2012).

⁷² Enrique Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 26. El nombre completo del príncipe era Luis Felipe Fernando José. Véase Antonio Xardón (SJ), *Nuevo solsticio entre León, y Virgen para*

anterior. La puesta en escena se habría efectuado para conmemorar el primer año de vida del infante.

Ante la abdicación de su padre, el rey Felipe V, y con el nombre de Luis I, reinaría sólo siete meses, de enero hasta su muerte en agosto de 1724, volviendo Felipe V a la Corona española. Sergio Gruzinski sugiere que Sumaya podría haber usado el mismo libreto que Händel: “Los libretos en boga atravesaban rápidamente el océano, puesto que un año antes [1707] Florencia aplaudía, bajo el mismo título una ópera orquestada por el joven G. F. Haendel”.⁷³ El título original era *Rodrigo o Vincer se stesso è la Maggiore vittoria*, con libreto de autor anónimo atribuido a Antonio Salvi (1664-1724), en tres actos, a partir del que Francesco Silvani escribió para *Il duello d’Amore e di Vendetta* para la ópera de Marco Antonio Ziani (1700). Nueve trozos de la música se usaron en *The Alchemist* de Ben Johnson, en la representación en Londres en 1710. Esta fue la primera ópera de Händel representada en Italia, por la que recibió una buena paga y una vajilla de parte del gran duque Fernando de Medici. Una parte de la partitura está perdida.⁷⁴ Los personajes que intervienen son:

Rodrigo, el rey, soprano castrato
 Esilena, esposa de Rodrigo, soprano
 Florinda, madre del hijo de Rodrigo, soprano
 Giuliano, hermano de Florinda, tenor
 Evanco, último hijo de Vitiza, el anterior rey, soprano (travesti)
 Fernando, ministro de Rodrigo, contralto castrato

La historia trata de Rodrigo, el último rey visigodo, quien había depuesto a Vitiza, corrupto rey de Aragón. Luego de seducir a la joven Florinda, que ha de darle un hijo, Rodrigo le promete repudiar a su estéril esposa Esilena. La ópera se abre con la noticia de que Guliano, conde de Ceuta y hermano de Florinda, ha derrotado a Evanco. En virtud de la promesa nupcial, Esilena permanece fiel a Rodrigo, pero tratando de salvar de la muerte a Evanco, el último hijo sobreviviente de Vitiza y enamorado de Florinda. Guliano, a quien Evanco ha sido confiado, entiende que Rodrigo no tiene la intención de desposar a Florinda y rompe su alianza con el nuevo soberano. Rodrigo le confiesa a su esposa Esilena su infidelidad con Florinda. Triste, Esilena parece resignada a dejar el trono si ello sirve para alcanzar la paz. En el segundo acto, Guliano le ofrece a Evanco la

exaltación de España en Sagitario, Horóscopo astrono-místico al feliz nacimiento del primogénito de las majestades católicas el señor don Luis I jurado príncipe de las Asturias, México, por los herederos de Juan José Guillena Carrascoso, 1708.

⁷³ Sergio Gruzinski, *La Ciudad de México, una historia*, México, FCE, 2004, p. 176.

⁷⁴ Emilia Zanetti, “Händel, Georg Friedrich”, *Dizionario Della musica e dei musicisti*, t. III, Alberto Basso, director, Turín, UTET, 1986, pp. 396; 398.

corona si consigue desposar a Florinda. Fernando, general de Rodrigo, ofrece secretamente ayudar en el complot. Esilena reafirma su intención de dejar el trono a cambio de una promesa de paz. Florinda lo rechaza mostrándose determinada a obtener venganza por la promesa traicionada de parte de Rodrigo. Fernando, a su vez, traiciona a Guliano y lo captura llevándolo ante el rey el cual pide su cabeza. Ante el temor de una revuelta popular, Fernando y Esilena consiguen detener esa orden. Rodrigo envía un mensaje a Evanco diciéndole que la única manera de obtener el perdón es renunciando al trono y que Florinda deje el reino. El ejército de Evanco ataca Sevilla y éste observa a Giuliano rodeado de los soldados de Rodrigo. Fernando entrega el mensaje, pero es rechazado. Evanco lo mata y salva a Giuliano. En el tercer acto, las fuerzas de Rodrigo pelean contra la alianza de Giuliano y Evanco. Rodrigo es derrotado y capturado. Giuliano y Evanco deciden ejecutar a Rodrigo y Florinda reclama para sí esa tarea. Entra Esilena con el hijo de Florinda y dice que si ésta quiere matar al padre, ella podría matar al niño. Esta amenaza detiene a Florinda. Esilena convence a Giuliano y Evanco de lograr un acuerdo de paz. Rodrigo se arrepiente y pide perdón a Esilena, le dice que renunciará al trono y partirá al exilio con ella. Evanco puede así subir al trono y desposar a Florinda. El hijo que ésta tuvo con Rodrigo crecerá como heredero del trono mientras Guliano actúa de regente.

El libreto indica que la ópera transcurre con base en la alternancia de recitativos y arias, resultando una obra de clara filiación italiana al estilo de la ópera del *settecento*. El texto original de Silvani-Salvi no sólo fue musicalizado por Händel en 1707, sino también por Baldassare Galuppi en 1729. En la historiografía mexicana, *El Rodrigo* ha sido clasificado como melodrama y por ello, frecuentemente excluido de la historias de la música.

No descarto la idea de que éste fuera el libreto que posiblemente empleara Sumaya, aunque aún no hay manera de confrontar la versión impresa de 1708 a la que aluden Beristain y García Cubas —y a partir de ellos Robert Stevenson—⁷⁵ con el libreto de Salvi. Una pista auxiliar resulta si nos atenemos a la idea de que Händel y Sumaya escribieron música para el mismo libreto de *La Parténope*.

También existe un libreto, *Roderico*, de Antonio Scappi, que se representó en 1697 en el Teatro di Santa Margherita de Venecia.⁷⁶ Esta historia narra los sucesos que siguen a la muerte de Ascosta, rey de España, cuyo trono es usurpado por su hermano Rodrigo quien asume la tutoría del heredero don Sancho. También este libreto calza con parte de los sucesos

⁷⁵ Robert Stevenson, *Music in México, A Historical Survey*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1952, p. 149.

⁷⁶ Antonio Scappi, *Roderico, Drama, da rappresentarsi in música nel teatro di S. Margherita in Trevigi, L'anno M.DC.LXXXVII*, Venetia, Francesco Nicolini, 1687.

históricos del reino de Toledo. Según la sinopsis publicada en el libreto italiano, una vez muerto Ascosta, rey de España, la administración del reino queda en manos de su hermano Roderico como tutor de Sancho, tierno infante de la metrópoli de Toledo. Roderico piensa asegurarse el cetro sacándole los ojos al sobrino. Intenta envenenarlo, pero el pequeño queda protegido por su madre Anagilda. Obligada a huir con su hijo hacia África, la reina implora la ayuda de Ulit, rey de los moros, pero al retornar sufre un naufragio. Penetran los moros en territorio español. Roderico envía en esa ocasión como embajador especial a don Giuliano, conde de Tánger y príncipe de Algecira para advertirle a Ulit de los efectos de su acción, pero mientras tal cosa ocurre se olvida el tirano de la gratitud y del respeto y ofende el honor de Florinda, hija única de Giuliano quien, ante la noticia de la ofensa, cambia su postura y deviene enemigo implacable de Roderico, dispuesto a ayudar con sus armas a la invasión del reino español. Roderico es derrotado y llevado como esclavo de Ulit. Finalmente, Sancho es elevado al trono.

Los personajes que intervienen en la ópera son:

Sancho, infante del reino de España
 Roderico, su tío, usurpador del reino
 Anagilda, reina viuda, madre de Sancho
 Don Giuliano, príncipe de Algecira
 Florinda, su hija
 Ulit, rey de los moros
 Zilauro, infante de Túnez
 Lesbia, jardinera
 Bubo, siervo

Una fuente más es la ópera *Il Roderico* de Giambattista Bottalino, puesta en música por Carlo Francesco Pollarolo para la representación en Brescia y Milán en 1684 y luego por Francesco Gasparini (1661-1727) en ocasión del estreno en Roma en 1694, con algunas modificaciones al libreto.⁷⁷ Los personajes son los mismos de la ópera de Scappi, aunque no aparece Don Giuliano, pero sí Fernando, el general de Rodrigo:

⁷⁷ Francesco Gasparini, *Il Roderico*, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro della Pace di Roma, l'anno M.DC.XCIV, consacrato all'Illustriss. & Eccell. signora la signora D. Flaminia Panfilì Pallavicini prencipessa di Civitella, Roma, per il Buagni, 1694. Véase Saverio Franchi, *Dramaturgia romana*, Roma, Edizione de storia e letteratura, 1988, p. 671.

Sancho, infante del reino de España
 Roderico, su tío, usurpador del reino
 Anagilda, viuda y madre de Sancho
 Don Fernando, príncipe de Algecira
 Florinda, hija de don Fernando
 Ulit, rey de los moros
 Zilauro, infante de Túnez
 Lesbia, jardinera
 Bubo, siervo.

Hasta el presente, no tenemos más indicios que éstos. Es notorio el parentesco que hay entre estos libretos. El segundo, por su estructura, también sugiere haber sido diseñado para que la ópera tuviera como base la alternancia de recitativos y arias, en el más acendrado espíritu de las óperas napolitanas o venecianas de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. El tercero, contemporáneo de los anteriores debe guardar similitudes de composición literaria y estilo musical.

El Zeleuco

Manuel de Sumaya fue segundo maestro de capilla de la catedral de México entre 1710 y 1715. De este periodo es que data la composición de una ópera denominada *El Zeleuco*, cuyo libreto se conserva en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España, con la signatura T/11399. La portadilla informa:

EL ZELEUCO, / FIESTA EN MÚSICA / Traducida de italiano en español, para / la celebridad del cumplimiento de los / años de su Mag. El Rey N. Sr. / D. FELIPE QUINTO / (Que Dios guarde) / Que se ha de executar en este Rl. Palacio / de Mexico. / DEDICADA / A la Excelentísima Señora / DOÑA JUANA DE LA ZER/DA, Y ARAGÓN, / Duquesa de Albuquerque, Marquesa / de Cuellar, Condesa de Ledesma, y de / Huelma, Señora de las Villas de Mombeltran, la Codossera, Lanzahita, Mija/res, Pedro Bernardo, San Estevan / Villarejo, y las Cuevas &a. / Con privilegio del Superior Gobierno, en Me/xico por la Viuda de Miguel de Rivera Calderon: en el Empedradillo.

Al final de una advertencia “Al lector”, donde se detallan algunos aspectos de la obra y la traducción, va impresa la indicación siguiente: “Compositor de la Música del primero y segundo acto: el Lic. *D. Manuel Sumaya*, Segundo maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de México; y del tercero, *Un ingenio aficionado*”.

Evidentemente, la dedicatoria a la Duquesa de Albuquerque, esposa del virrey, y la referencia al cargo que Sumaya desempeñaba en la capilla musical catedralicia, sitúan la obra en el año 1710 por dos razones: 1) el Duque de Albuquerque fue virrey de México entre el 27 de noviembre de

1702 y el 13 de noviembre de 1710; 2) a Sumaya se le despachó título de segundo maestro de capilla el 10 de enero de 1710.⁷⁸ La obra debe haberse representado posiblemente en mayo de ese año, quizá el 1º que era el día de san Felipe apóstol, aunque el cumpleaños del rey era el 19 de diciembre. Pero para esa fecha, el duque de Albuquerque había dejado de ser virrey.

Una advertencia “Al Lector”, antes del Acto I, avisa de lo que trata la obra:

Seleuco, rey y legislador de los Locrienses, entre las leyes que impuso fue una, que al que incurriese en adulterio, se le sacasen los ojos, y habiendo su hijo Hermegisto delinquido, le sentenció a esta pena; mas viéndose instado de la intercesión de los jueces y conmoción popular, a dispensar la ley, por no faltar a ella resolvió el que le sacasen un ojo a su hijo y otro a él. Este es el asunto principal de esta obra que traducida del idioma italiano al nuestro sólo tiene la exactitud en la forma de la composición de la Música y mutaciones del Teatro, pues por no poder expresar las mismas voces los conceptos, se salta en alguna parte a la traducción y el abreviar el tiempo la hace algo defectuosa en lo cómico. Recibe, lector mío, la novedad por el todo de la diversión y no te calientes la cabeza en desmenuzarla por partes: si así lo hicieres, para ti será el logro; y si no, VALE.

El impreso que contiene el libreto ofrece una información preciosa en relación con la puesta en escena: la lista de personajes y con ella la nómina de cantantes. Fueron ellos:

Seleuco, rey de Locri
 Hermegisto, su hijo: María Teresa de Cervantes
 Climene, princesa: María Teresa, la Cantera
 Silandra, dama: Josefa Poblete
 Atides, Capitán General: María Jacinta Sánchez
 Fidelmo, galán, Micaela de Cervantes
 Ismerio, juez: Lutgarda Josefa de Tobar
 Adrastes, juez: Juana Rosa, la Cantera
 Ledia, graciosa: María de la Candelaria Juárez
 Batillo (Bato), gracioso: D. Cosme de Riva de Neyra

La ópera versa sobre Zaleuco o Zeleuco o Seleuco –también conocido como Zaleuco de Locris– que legisló en la ciudad de Locris Epizefria en el siglo VII a. c., llegando a redactar el llamado Código Locriano, un conjunto de leyes para mantener el orden social de las cuales en la actualidad se conocen catorce. Una de ellas indica el castigo a los adúlteros, privándoles

⁷⁸ ACCMM, LAC 26, ff. 336v-337, 10 de enero de 1710: “[...] asista como maestro don Manuel de Sumaya, presbítero, por su conocida suficiencia, y que lo haga en la escoleta todos los lunes y jueves del año como está mandado a la enseñanza del contrapunto, y haga toda la música necesaria para el culto de esta Santa Iglesia; y que se le despache título, con calidad de que no pueda pedir salario ni cosa alguna por razón de esto [...]”

de la vista. El curioso castigo que impuso a su hijo ha sido plasmado en diversas obras artísticas. Pintores del Renacimiento tales como Domenico Beccafumi (1486-1551), Perin del Vaga (1501-1547) y Campi Gulio (1502-1573) han dejado sendos cuadros ilustrando su historia.

El libreto original podría ser aquel que se representó y publicó en Nápoles en 1688 bajo el título de *Il Zaleuco* con dedicatoria a Lorenzo Onofrio Colonna, duque y príncipe de Palliano y heredero Gran Condestable del reino de Nápoles.⁷⁹

El único personaje del cual no hay referencias acerca de quién lo representó es Seleuco. De los demás, excepto del Batillo que lo cantó un varón, todos fueron asumidos por mujeres. Esto inscribiría al Seleuco en la tradición de las zarzuelas barrocas españolas, siguiendo el estilo de *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan* de Pedro Calderón de la Barca—ambas con música de Juan Hidalgo y la primera de ellas vuelta representar en Lima en 1701 con música de Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de la catedral limeña— que, en el tiempo del gran dramaturgo, fueron representadas por elencos enteramente femeninos. En el estudio de Don Cruickshank sobre *La púrpura...* se detallan las nóminas de actrices que representaron esta ópera y otras obras de la misma época en la segunda mitad del siglo XVII. Compañías como las de Manuel Vallejo, Damián Polope y Agustín Manuel estaban mayoritariamente integradas por actrices-cantantes (Manuela de Escamilla, María de los Santos, Josefa Nieto, María de Cisneros y Micaela Fernández entre las más famosas).⁸⁰ La lista de cantatrices incluida en el libreto del *Seleuco* evidencia que la práctica era común en la Nueva España.

La Partenópe

Ha sido tenida por la primera ópera—o las más antigua— escrita en México y en América del Norte y en algún momento se le consideró la más antigua de América hasta que en 1944 apareció el manuscrito de *La púrpura*

⁷⁹ *Il Zaleuco, Melodrama da rappresentarsi nel Regal Palazzo. Consecrato all'eccellentissimo Signore D. Lorenzo Onofrio Colonna e Gioeni, Duca e Principe di Palliano e Tagliacozzo, Gran Contestabile, Vicerè e Capitan Generale in questo regno.* Napoles, Antonio Gramignani, 1688. La edición de esta ópera indica como “falso compositore” a Antonio Draghi, autor de otra ópera *Zaleuco* sobre libreto de Nicola Minato, estrenada en Viena en 1675. Esta trata de Zaleuco, rey de Siria.

⁸⁰ Pedro Calderón de la Barca / Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Edición Reichenberger, 1990, pp. 61-67.

de la rosa (1701) de Tomás de Torrejón y Velasco en Lima, cuyo estreno había ocurrido una década antes que la de Sumaya. *La Parténope* está basada en un libreto de Silvio Stampiglia. José Mariano Beristain y Souza, el primer biógrafo de Sumaya, afirmó que éste tradujo varios libretos italianos y le puso música para el entretenimiento del virrey, el Duque de Linares.⁸¹ De acuerdo con Olavarría y Ferrari el compositor fue el “presbítero Manuel de Zumaya, traductor de varias óperas italianas y autor de otra intitulada *Parténope* [sic] que se representó en el Palacio Virreinal para celebrar el natalicio de Felipe V, y se imprimió en 1711 [...]”;⁸² datos que parten de la información de Beristain y Souza y recogen la mayor parte de trabajos sobre la música en la época colonial. Alba Herrera y Ogazón, quizá la primera en hacer en los albores del siglo XX un trazo histórico de la música en México, puso más énfasis en señalar la existencia de un teatro en el palacio virreinal que en dar luces sobre la obra de Sumaya allí representada.⁸³

Miguel Galindo vio la actividad de Sumaya en función del aprovechamiento de una de las escasas oportunidades que se abrían para las actividades de corte dramático:

Noticias más ciertas se tienen del escritor y músico Manuel Zumaya. De este autor nos ocupamos en nuestra *Historia de la Literatura Mejicana* como autor dramático (pág. 107); pero allí mismo advertimos que este autor debe considerarse más como músico que como literato, ya que llegó a escribir una verdadera ópera, “La Parténope” [sic] y que tenía la música como una de sus ocupaciones profesionales. En efecto, era maestro de capilla de la catedral de Méjico, en cuya ciudad nació. Además era sacerdote, como tantos otros músicos y escritores que dedicaban sus descansos ministeriales a otras labores de cultura, en las cuales sobresalían notablemente.

Manuel Zumaya escribió su obra y la puso en escena a principios de siglo (1711); aprovechó una de tantas oportunidades como se inventaban en aquellos días para dar entretenimiento a los regocijos colectivos, como fue el celebrar el cumpleaños del Rey Felipe V. La representación tuvo lugar en el Palacio Real de Méjico. No nos fue posible saber cual haya sido el éxito de la obra; más algo peor: a pesar de que los escritores que citan la obra señalan la existencia del original en la Biblioteca Nacional, no nos fue posible dar con ella [...]⁸⁴

Fue Gabriel Saldívar en su *Historia de la música en México* el que dio noticia del ejemplar que contiene la edición bilingüe del texto de Silvio

⁸¹ Beristain y Souza, *op. cit.*, p. 325: “Fue muy estimado por su habilidad música del virey [sic] duque de Linares, para cuya diversión tradujo al castellano y puso en música varias óperas italianas”.

⁸² Olavarría, *op. cit.*, p. 26.

⁸³ Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, México, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917, p. 24.

⁸⁴ Miguel Galindo, *Historia de la Música Mejicana*, Colima, Tipográfica de “El Dragón”, 1933, p. 352.

Stampiglia y presentó un resumen del argumento. Consignó los datos de la portada del impreso:

LA PARTENOPE / Fiesta, que se hizo / en el Palacio de Mexico / El dia de San Phelipe, / por los años del Rey / nuestro Señor / DON PHELIPE V. / (Que Dios guarde) / impreso por los herederos de la Viuda / de Miguel de Ribera en 1711.⁸⁵

Este que cita Saldívar es uno de los dos ejemplares que consigna José Toribio Medina en *La imprenta en México*.⁸⁶ El otro dice:

LA PARTENOPE / Fiesta, que se hizo / en el Real Palacio de Mexico / El dia de San Phelipe, / por los años del Rey / nuestro Señor / DON PHELIPE V. / (Que Dios guarde) / CON PRIVILEGIO DE EL / Superior Gobierno, en Mexico / por los herederos de la Viuda / de Miguel de Ribera.⁸⁷

Curiosamente, este segundo ejemplar no especifica la fecha de la impresión, que sería el de estreno. Vuelvo más adelante sobre este asunto porque es uno de los aspectos controvertidos.

El clásico libro de Robert Stevenson fue más generoso en informaciones sobre nuestro músico y su ópera. El musicólogo de California apunta que la importancia musical de Sumaya descansa no tanto en el hecho de ser el primer maestro de capilla nacido en la Ciudad de México,⁸⁸ sino en que fue el compositor de la primera ópera producida en el Nuevo Mundo,⁸⁹ *La Parténope*, estrenada en el palacio virreinal el 1 de mayo de 1711. También indica que el libreto de Silvio Stampiglia había sido usado en Nápoles en 1699 por el oscuro compositor Luigi Manzo (*sic*). Dado que es difícil saber cómo obtuvo Sumaya el libreto, Stevenson sugiere que el músico podría haber vivido en Italia, más particularmente en Nápoles, y de allí deriva la idea de que Sumaya estudiara en la península itálica en su etapa juvenil.

⁸⁵ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, México, SEP, Departamento de Bellas Artes, 1934, p. 170.

⁸⁶ José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, t. III, Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1908, p. 446. El dato que da Medina es muy escueto: “2306. La Parteno-pe. Opera que se representó en el Palacio Real de México en celebridad de los días del Sr. Felipe V. Por D. Manuel Zumaya. México, por Ribera, 1711, 8.º” y establece que su referencia es “Beristain, t. III p. 325”.

⁸⁷ Este dato proviene del ejemplar que se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

⁸⁸ Años después corregiría esta tesis al designar a Francisco López Capillas como el primer maestro de capilla criollo. Robert Stevenson, “Primeros compositores nativos de México”, *Heterofonía*, vol. X, n. 54, mayo-junio 1977, pp. 4-5.

⁸⁹ Otra idea que Stevenson también modificó al aparecer el manuscrito de *La Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco en la Biblioteca Nacional de Lima e incluir la noticia y transcripciones de fragmentos en su libro sobre la música en el Perú. Véase Robert Stevenson, *The music of Perou, Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, OEA, 1960, p. 113.

Stevenson informa que tras la llegada a México del Duque de Linares, don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, el 15 de enero de 1711, Sumaya fue inmediatamente puesto al servicio musical del virrey. Beristain y Souza dice que el virrey era aficionado a la ópera italiana. Sumaya, por tanto, habría recibido la comisión de traducir libretos del italiano y escribir música para ellos. El de *La Parténope* fue publicado en español e italiano y Stevenson supone que, como la música no ha sobrevivido, debió haber sido de estilo italianizante. También apunta que los papeles principales deben haber sido cantados por niños de la capilla musical catedralicia,⁹⁰ aspecto que nos parece improbable dado el asunto que plantea el texto, un enredo amoroso teñido de deslealtades, traiciones, rencores, revanchas y travestismo incluido.

Aunque el trabajo de Gerónimo Baqueiro Fóster está dedicado más bien al periodo de la Independencia, no omitió, buscando antecedentes, referirse a la vida musical y dramática de la época virreinal. Baqueiro alude a la ópera de Sumaya:

En 1711, diez años después de haberse inaugurado en España la dinastía borbónica, se hizo en el Palacio Virreinal de la Nueva España, el 19 de diciembre y en ocasión del cumpleaños de Felipe V, nieto de Luis XIV, la representación de una ópera titulada *La Parténope*. Su autor, D. Manuel Sumaya, habría de llegar a ser maestro de capilla de la catedral. Su presencia en la Metropolitana está perfectamente registrada del 31 de enero de 1728 al 11 de octubre de 1733, por las Gacetas de México, editadas por Sahagún de Arévalo.

Nada ha podido saberse de la partitura de *La Parténope*, pero sí se conserva el libreto impreso en 1711 por los herederos de la viuda de Miguel de Rivera, que la editaron antes de su representación. La edición es bilingüe, en italiano y español. Se trata de una pieza en tres actos, con catorce escenas el primero y doce cada uno de los siguientes; intervienen siete personajes en una trama bastante oscura; en que uno de ellos, siendo mujer, aparece vestido de hombre con la intención de probar el amor de un pretendiente, quien asedia a una princesa rival de aquella. Se entabla una batalla que termina con un desafío entre la que viste de hombre y un hombre verdadero; pero como era de rigor que en un duelo los combatientes llevaran el pecho descubierto, se niega ello a hacerla, alegando entonces su condición de mujer y declarándose vencida. Termina la pieza convencidas ambas del amor de sus galanes.⁹¹

En la *Breve Historia de la Música en México*, Guillermo Orta Velázquez señala más o menos lo mismo que los autores anteriores. Dice que Sumaya fue maestro de capilla de la catedral de México, que compuso la primera ópera escrita en la Nueva España, *La Parténope*, y agrega que:

Hemos tenido ante nosotros un ejemplar del libreto de esta obra (impreso por los herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, en 1711), que está en español e italiano. Se considera

⁹⁰ Stevenson, 1952, pp. 149-150.

⁹¹ Gerónimo Baqueiro Fóster, *Historia de la Música en México / III*, México, SEP-INBA, 1964, p. 51.

que la música está perdida, aún cuando no se han agotado las esperanzas de hallarla, realizándose, por distinguidos investigadores, en los momentos actuales, pesquisas a las que deseamos éxito. (El libreto está dividido en tres actos y treinta y ocho escenas, con siete personajes. El argumento, que nada tiene que ver con los personajes mitológicos que llevan el nombre de Parténope, es bastante confuso: intervienen dos princesas y sus galanes, teniendo aquéllas la consabida curiosidad de probar el amor de éstos; una mujer se disfraza de hombre y, en su imprudencia, se ve mezclada en una intriga que desemboca en duelo que no llega a realizarse por no poder cumplir con la regla de descubrirse el pecho, declarándose vencida; termina con un amoroso coloquio de los enamorados). Estando perdida o extraviada la partitura nada se puede aventurar acerca de su calidad. Sin embargo las obras que se conservan de Sumaya, han hecho pensar que este compositor sirve “como entronque entre las viejas tradiciones y la nueva corriente” ya iniciada por Salazar. La ópera fue representada, con gran pompa, en el palacio de los virreyes, el 26 de mayo de 1711, en la fiesta que se hizo para conmemorar el onomástico del rey Felipe V.⁹²

Más allá de la síntesis argumental, se ve bien a bien que algunos datos van por cuenta del historiador. La fecha, por ejemplo, o la calidad de la representación: “con gran pompa”.

Dado a la constante actualización de la información que proveía en sus trabajos, el doctor Robert Stevenson publicó nuevas noticias acerca de *La Parténope* en el texto introductorio de la edición de *La Púrpura de la Rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco:

La Parténope, con libreto de Silvio Stampiglia (1664-1725) y música de Manuel de Zumaya (ca. 1678-1756) fue puesta en escena el 1 de mayo de 1711, en el palacio virreinal de la Ciudad de México. Como podría preverse, el virrey de entonces (Fernando de Alencastre Noroña y Silva) encargó este homenaje a Felipe V en su onomástico. Impreso el mismo año en la Ciudad de México, con los textos italiano y español en páginas de frente, el libreto era uno de los varios que Stampiglia había dedicado a la esposa del virrey español en Nápoles, doña María de Girón y Sandoval, duquesa de Medinacelli, entre ellos *La Caduta de Decemviri* y *L'Eraclea*, a que Alessandro Scarlatti puso música en 1697 y 1700 respectivamente y *La Parténope* con música compuesta en 1699 por Luigi Mancina. A la misma duquesa fueron dedicados tres libretos más publicados en 1697 en Nápoles (*L' Ajace*) y en 1698 (*La Donna ancora è fedele* y *Muzio Scevola*). A doña Ana de la Cerda y Aragón, viuda de Pedro Antonio de Aragón (virrey español en Nápoles, 1666-1671), fue dedicado el libreto de Matteo Noris *Penélope la casta*, a que puso música Scarlatti en 1696. La copiosa cosecha de libretos con dedicatorias a miembros de la casa y la corte reales españolas proporcionaba la base necesaria para que Manuel de Zumaya pudiera elegir su libreto.

La música de Zumaya no ha logrado sobrevivir. Aunque así hubiera sido, es lícito suponer que la partitura está llena de ecos de Nápoles y no de Madrid.⁹³

⁹² Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1970, pp. 210-211.

⁹³ Robert Stevenson, “Espectáculos musicales en la España de siglo XVII”, *La Púrpura de la Rosa*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976, pp. 36-37.

Todavía en un último texto académico, Stevenson insistió, sin mucha argumentación, que la composición de *La Parténope* obedeció a un encargo del virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares.⁹⁴

En el colmo de la fantasía, como queriendo hacer una conmemoración del tercer centenario del estreno de *La Parténope*, aparecieron publicadas sendas notas en las revistas *Pro-Ópera* y *Proceso*, en diferentes momentos del año 2011. En la primera se sostiene que

Hacia finales de 1710, el nuevo virrey de la Nueva España, Don Fernando de Alencastre Noroña y Silva (1641-1717), Duque de Linares, comisionó al maestro de capilla de la Catedral de México, Antonio de Salazar, una ópera para festejar el cumpleaños del rey Felipe V (1683-1746), a celebrarse en mayo del siguiente año.

Amainado por su avanzada edad y problemas visuales, Salazar se declaró incapaz de acometer una empresa tan demandante y delegó el trabajo en su segundo ayudante, un oaxaqueño de 21 años: Manuel de Sumaya (1690-1755). La decisión provocó una impugnación por parte del asistente principal, Francisco de Atienza y Pineda, a quien por derecho jerárquico le correspondía el encargo; sin embargo, Sumaya había creado tres años antes la música para acompañar el drama *El Rodrigo*, estrenado en el Palacio Virreinal en febrero de 1708 con motivo del nacimiento del príncipe Luis Fernando, y esta experiencia teatral resultó determinante para que el viejo maestro se mantuviese firme en su fallo.

Ya sea por imposición virreinal o debido al poco tiempo que tenía para la creación de la pieza, Sumaya se basó en el libreto ya hecho: *La Parténope* escrito por el italiano Silvio Stampiglia (1678-1756) para una obra teatral.⁹⁵

La segunda también aporta sus granos de especulación. Según el sesudo articulista, la comisión de componer la obra fue poco menos que un “bomberazo” (término de uso coloquial en México para indicar la realización de encargos o encomiendas de último momento, que deben ser resueltos con gran premura). Dado que el duque de Linares había llegado a gobernar el virreinato en noviembre de 1710, su homenaje a Felipe V, que cumplía años en diciembre, se demoró hasta mayo del año siguiente. El comisionado había sido Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral de México, quien –dice el escritor– “defenestró a su segundo de abordó [léase Francisco de Atienza y Pineda] declinando a favor de su ayudante Sumaya. Sumándose los arrumacos de éste con la deleznable casta gobernante.” Y con una pizca de veneno, añade:

El hacedor de la música abusiva, un compositor diestro de dudosa nervadura moral, se llama Manuel de Sumaya y, al parecer, es oriundo de la capital novohispana. Sobre los méritos melódicos de la obra no podemos decir nada porque la partitura se vuelve perdida [sic] y nadie será capaz de recordarla, menos aún de ponerla a buen recaudo. Lo que sí sabemos es que además de Sumaya hubo otros compositores que se sirvieron de los

⁹⁴ Stevenson, “La música en el México...”, p. 67.

⁹⁵ Hugo Roca Joglar, “*La Parténope* de Manuel de Sumaya: a 300 años de la primera ópera escrita en la Nueva España”, *Pro Ópera*, año XIX, n. 6, noviembre-diciembre 2011, p. 38.

versos de Licurio para su propia música. La lista es larga, mas citando a algunos podemos restarle peso a los malos manejos de nuestro compatriota: Luigi Mancina, quien trabajó conjuntamente con el libretista para el estreno napolitano, después vinieron Leonardo Vinci, Händel, Alessandro Scarlatti y Vivaldi.⁹⁶

Que se sepa, nunca hubo encargo alguno a Salazar para componer la ópera, ni Sumaya era oaxaqueño, ni había nacido en 1690, sino una década antes, ni Atienza y Pineda hizo protesta alguna en relación con el encargo de componer *La Parténope*, ni el libreto de Stampiglia era para una obra teatral, sino para una ópera que se representó en Nápoles en 1699 y que corrió mundo como solía suceder en esos tiempos: de un teatro a otro, de una compañía a otra, de un elenco a otro, de un patrono a otro. Como no conocemos la partitura, no podemos saber qué tan “abusiva” era la música del compositor de “dudosa nervadura moral”. Una revisión acerca de lo escrito sobre la ópera de Sumaya nos señala de manera insistente la sola existencia del libreto y la –hasta ahora definitiva– ausencia de la partitura y, cómo no, la reiteración de un conjunto de datos que nadie ha comprobado de manera documental: que Sumaya sirviera al virrey, que recibiera de éste el encargo de hacer traducciones del italiano, que *La Partenópe* se estrenara en mayo, octubre o diciembre de 1711 y que es, con todas las dudas del caso, la primera ópera compuesta en la Nueva España. Es decir, que estamos donde empezamos.

La obra

Personajes según orden de aparición:

Parténope, reina de Parténope, luego Nápoles
 Armindo, príncipe de Rodas
 Arsace, príncipe de Corinto
 Rosmira, princesa de Chipre
 Ormonte, capitán de la guardia de Parténope
 Emilio, príncipe de Cumas

Argumento:

ACTO I:

En una ceremonia ritual que ocurre al amanecer, a la cual asisten los nobles y el pueblo, la reina Parténope pide la protección del dios Apolo para la ciudad de Nápoles. Eurimene, desconocido príncipe armenio, es

⁹⁶ Samuel Maynez Champion, “Tres centurias de melodrama”, *Proceso*, semana del 3 de diciembre de 2011. Versión on-line <http://www.proceso.com.mx/?p=290036>, (consultada el 25 de julio de 2012).

recibido en audiencia ya que pide asilo tras haber naufragado en las costas de la ciudad. Ormonte anuncia que Emilio, príncipe de Cumas, marcha a la cabeza de su ejército hacia Nápoles con inciertas intenciones. Al salir todos, Arsace, príncipe de Corinto y enamorado de Parténope, duda acerca de la identidad de Eurimene. Éste anima a Armindo, príncipe de Rodas, a que le declare su amor a Parténope. En el jardín del palacio, Arsace le confiesa a Eurimene su estupor al creer ver en su rostro el de Rosmira, la princesa de Chipre a quien abandonó por seguir a Parténope. Eurimene le confiesa a Arsace que es Rosmira disfrazada de hombre y que ha venido en su busca. Éste le asegura que la ama, pero Rosmira le exige no revelar su verdadera identidad, para probar así su fidelidad. Siguiendo el consejo de Eurimene, Armindo expresa sus sentimientos a la reina; ésta, algo confundida por la inesperada declaración, le aclara que no le es posible amarlo por el amor que le despierta Arsace. Parténope le dice a éste cuanto le ama, pero Arsace se ruboriza al sentir la presencia de Eurimene/Rosmira quien finge sentir amor por Parténope. También a él le expresa la reina que sólo ama a Arsace. Ormonte anuncia la llegada de Emilio al palacio. La soberana resiste el brutal avance de Emilio quien pide el lecho y el trono de Parténope, bajo amenaza de hacerle la guerra. Ella no cede a estas exigencias y declara la confrontación, nombrando a Arsace como general de sus ejércitos, ante el reclamo de Armindo, Ormonte y Eurimene que ofrecen su lealtad a la reina. En el curso de la batalla, Armindo salva a Parténope de las manos del enemigo en tanto Arsace captura a Emilio. El coro canta una loa a Parténope.

ACTO II:

Parténope concede la libertad a Emilio. Rosmira, que sigue disfrazada de Eurimene, intenta atribuirse el prendimiento de Emilio, en demérito de Arsace, que tiene que callar para demostrarle su fidelidad. Eurimene/Rosmira le expresa a Arsace su deseo de venganza y le ofende sin que Emilio y Armindo entiendan de qué se trata. Arsace pide entonces una tregua a Rosmira en su prueba, sin llegar a obtenerla. Confundida por no saber discernir la verdad de los sentimientos de Arsace, Rosmira enloquece de celos. La reina ordena vigilar a Eurimene. Más tarde, Arsace consigue que Parténope deje de nuevo en libertad a Eurimene/Rosmira. La reina concede esta gracia a condición de que Eurimene no regrese al palacio. Eurimene/Rosmira pone en el pecho de Armindo la esperanza de que podrá ver correspondido su amor y le pide su intercesión ante Parténope porque tiene un secreto que contarle a la reina. En un nuevo encuentro entre Arsace y Rosmira, el príncipe de Corinto se arrepiente por haberla abandonado tiempo atrás y le promete amor. Cierra el acto con un aria donde se lamenta de su falta de lealtad con Rosmira.

ACTO III:

A instancias de Armindo, Parténope acepta recibir a Eurimene. El falso príncipe revela, delante de todos, los antiguos amores de Arsace con la princesa Rosmira y cuenta cómo el príncipe decidió abandonarla por seguir a Parténope. La reina, enfurecida, desprecia a Arsace y pide a Armindo que espere a que ella pueda compensarle con su amor la constancia que ha mantenido hasta ahora. Emilio se aproxima a Arsace intentando aliarse con él y la amistad de Armindo y Eurimene/Rosmira queda afianzada. Arsace vuelve a rogar clemencia a Rosmira sin conseguirla y se lamenta por el rigor de su trato.

Se decide celebrar un duelo entre Arsace y Eurimene/Rosmira quien explica que él vengará el honor de la princesa de Chipre abandonada por la infidelidad de Arsace. Parténope encarga a Ormonte alistar el campo para el combate. Arsace se duerme agobiado por el cansancio y la preocupación de tener que enfrentarse en combate a su amada. Rosmira y más tarde Parténope lo encuentran dormido. Lo despiertan y el príncipe entre sueños llama a Rosmira, lo que causa mayor enfado en la reina. Ambas, Rosmira y Parténope quieren venganza. Llegan al campo de batalla. Ormonte anuncia el duelo. Arsace se muestra indeciso, por miedo a dañar a Eurimene/Rosmira. Utiliza entonces el ardite de pedir que, al igual que él, su adversario combata con el pecho desnudo. Rosmira se ve obligada a descubrir su verdadera identidad. Parténope desposa a Armindo y perdona a Emilio. Arsace y Rosmira se reconcilian y cumplen la promesa de matrimonio hecha años antes en Chipre. La ópera concluye con un coro triunfal.

Libreto

Manuel de Sumaya utilizó la traducción de un libreto originalmente escrito en italiano por Silvio Stampiglia (1665-1725), puesto en música antes y después por otros compositores. El primer músico del cual se sabe que utilizó dicho libreto fue Luigi Mancía (ca. 1665 - ca. 1708) quien la estrenó en el Carnaval de Nápoles en febrero de 1699 y en Venecia ese mismo año.⁹⁷ El ejemplar novohispano que se conoce es el que se conserva en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México, al cual ya se ha

⁹⁷ *La Partenope. Drama per musica di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio dedicato all'illustrissima ed eccellentissima signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval, Duchessa di Medina Coeli e Vice-regina di Napoli. La música e di Luigi Manzo*, Napoli, Antonio Parrino e Michele Luigi Mutio sita allo Spedaletto. 1699. Véase también *Archivio Storico per le Province Napoletane*, Anno XV, fascicolo 1, Nápoles, Pierro e Veraldi, 1890, p. 259: "Nel 1698-99 si recitò il *Tito Manlio* di Matteo Noris, musica forse del Pollaroli; nel dicembre,

aludido líneas arriba.⁹⁸ Silvio Stampiglia, (Civita Lavinia, 1665 – Nápoles, 1725) fue autor de textos de cantatas,⁹⁹ libretista de serenatas y oratorios y estrecho colaborador de las óperas napolitanas y florentinas de Scarlatti.¹⁰⁰ De 1696 a 1704 estuvo en Nápoles al servicio de la corte del virrey español Luis Francisco de la Cerda y Aragón, duque de Medinaceli y marqués de Cogolludo, y al mismo tiempo escribió sus primeras obras para el Teatro San Bartolomeo, el principal lugar de espectáculos de la ciudad, entre los que figuran *Il trionfo di Camilla* (1697), *La Partenope* (1699), *El martirio de San Adriano* (1699) y *L'Eraclea* (1700).¹⁰¹ En 1704 trabajó en la corte del Gran Duque Fernando de Medici en Florencia, para el que produjo varias obras que fueron representadas en Pratolino. De 1706 a 1718 fue poeta cesáreo e historiador de la corte imperial de Viena al servicio del emperador José I y en 1718 viajó nuevamente en Roma. En 1722 dejó la Ciudad Eterna para ir a Nápoles, donde permaneció hasta su muerte.¹⁰² Fue uno de los catorce fundadores de la Academia de la Arcadia (con el seudónimo de Palemone Licurio) en 1690,¹⁰³ cuyos miembros reformaron los libretos de ópera y lo purificaron de la grandilocuencia del Barroco, introduciendo el estilo neoclásico. Según Pepa Castillo “fue el primero en eliminar del melodrama lírico la mezcla de lo trágico y lo burlesco, los acontecimientos demasiado intrigantes y el

il Prigioniero Fortunato di Francesco Maria Paglia, musica dello Scarlatti. Nel gennaio e febbraio, la *Partenope* di Silvio Stampiglia, musica di Luigi Manzo”.

La Partenope tra gli Arcadi di Palemone Licurio, Drama per Musica di Silvio Stampiglia da Rappresentarsi in Rovigo Nel Novissimo Teatro del Signor Co. Marc'antonio Manfredini l'anno 1699. Dedicato All'illustriss. (...) Andrea Memo Podesta (...) / (musica di L. Mancia), Venecia, Domenico Lovisa, 1699; ver “Partenope”, *Italian Opera, la ricerca musicale in Italia*, <http://www.italianopera.org/compositori/M/c219384.htm> (consultado el 1 de agosto de 2011).

⁹⁸ El ejemplar de la época de Sumaya se conserva en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México con el número de catálogo I.R M862.I PAR.f. y pertenece a la Colección de Libros raros. Es una publicación en cuarto, empastada en piel con un título puesto a mano en el lomo. Es una edición bilingüe, con el texto en italiano en las páginas pares y en español en las nones. En sus 198 páginas, el primer acto va de la 4 a la 69; el segundo, de la 70 a la 129, y el tercero, de la 130 a la 198.

⁹⁹ Teresa M. Gialdroni, “*Bella cita della Real Sirena. Ch'ami teatro e scena: Silvio Stampiglia e la cantata*”, *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti compositori e interpreti nell'età premetastasiana, Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Sopplimenti Musicali, I, 11, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2010, pp. 319-388.

¹⁰⁰ Norbert Dubowy, “Al tavolino medesimo del Compositor della musica: Notes on Text and Context in Alessandro Scarlatti's *cantate da camera*”, en Michael Talbot, ed., *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2009, p. 123.

¹⁰¹ Michele Scherillo, *L'Opera buffa Napoletana durante il settecento*, [Nápoles], Remo Sandrón editore, 1916, p. 44.

¹⁰² “Silvio Stampiglia”, <http://es.wikipedia.org/wiki> (consultado el 15 de julio de 2011).

¹⁰³ Scherillo, *op. cit.*, p. 42.

excesivo aparato escénico”.¹⁰⁴ Castillo señala que la mayor parte de las óperas venecianas de Stampiglia fueron escritas para los carnavales y que los temas de la antigüedad clásica en su obra se limitan a la antigua Roma. La realidad histórica de la que derivaba sus libretos no era más que un marco para la intriga amorosa,¹⁰⁵ como es evidente en *La Parténope*, una ópera de estilo napolitano. La producción de Stampiglia fue notable por su mixtura de lo serio con lo cómico y a veces con lo fársico; quizá de allí provino su popularidad con el público, pero también con los compositores.¹⁰⁶ *La Parténope* se tradujo en la creación de más de una docena de óperas, entre ellas la de Sumaya y las ahora ya conocidas de Leonardo Vinci y Haendel.¹⁰⁷ Stampiglia se lo dedicó a la virreina española de Nápoles, María de las Nieves Téllez Girón y Sandoval, duquesa de Medinaceli e hija del duque de Osuna.¹⁰⁸ Como su marido, Luis Francisco de la Cerda y Aragón, IX duque de Medinaceli y virrey de Nápoles, la duquesa era aficionada a la ópera, pero también a cultivar la amistad con algunas de las cantantes más famosas del momento. Es célebre la protección que ella y su esposo le dieron a la soprano Angela Volia, la famosa *Giorgina*, –acogida en un tiempo en la casa que la Reina Cristina de Suecia tenía en Roma y protegida por el duque a la muerte de ésta– y a su hermana Bárbara, también cantante.¹⁰⁹ Aquí cabe recalcar los fuertes lazos del virrey español de Nápoles con la Academia de la Arcadia de la cual, como Stampiglia, fue miembro¹¹⁰ (usó el nombre de Arconte Frisseo).

¹⁰⁴ Pepa Castillo, “La antigüedad clásica de los poetas cesáreos pre-metastasianos”, *Actas del Congreso Internacional Imagines, La Antigüedad en las artes escénicas y visuales*, La Rioja, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2008, p. 122 [pp. 119-144].

¹⁰⁵ Castillo, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁶ Winton Dean, *Haendel's Operas 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 155.

¹⁰⁷ Hasta donde se sabe, *La Parténope* vendría a ser la primera ópera de origen italiano representada en el Nuevo Mundo. Véase Lowell Lindgren, “Stampiglia, Silvio”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> (consultado el 28 de julio de 2011).

¹⁰⁸ Dedicatoria a la virreina María de las Nieves Téllez Girón y Sandoval, en *La Parténope. Drama per musica di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio dedicato all'illustrissima ed eccellentissima signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval, Duchessa di Medina Coeli e Vice-regina di Napoli. La música e di Luigi Manzo*, Napoli, Antonio Parrino e Michele Luigi Mutio sita allo Spedaletto. 1699, p. 3. También Stampiglia dedicó a la virreina sus óperas *La caduta de' decemviri* y *L'Eraclea*. Véase Scherillo, *op. cit.*, pp. 32; 44.

¹⁰⁹ [Wenceslao Ramírez] Marqués de Villaurrutia, “El Duque de Medinaceli y la Giorgina”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. 77, 1920, pp. 491-507.

¹¹⁰ José María Domínguez, “Un pasticcio romano en la corte de Felipe V: el manuscrito M2257 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'età barocca, il pasticcio*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009), A cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2009, p. 97.

Óperas compuestas sobre el libreto de Stampiglia

Compositor	Lugar de estreno	Año
Luigi Mancía (c. 1665-1708)	Teatro de San Bartolomé, Nápoles Novísimo Teatro del señor Marc'antonio Manfredini Rovigo, Venecia	1699
Antonio Caldara (1670-1736); se incluyeron arias de Giuseppe Boniventi	Teatro de Mantua. Se representó en Firenze (1701), Mantua (1701), Génova (1704), Venecia (1707-08), Ferrara (1709), Milán (1713),* Padua (1715),** Macerata (1719), Módena (1720)***	1701
Giuseppe Boniventi (c.1660-1727), con partes compuestas por A. Caldara	Teatro Bonacossi, Ferrara	1709
Luca Antonio Predieri (1688-1767)	Teatro Marsili Rossi, Bologna, para la inauguración del teatro.	1710 1719
Manuel de Sumaya (1680-1755)	Real Palacio de México, "por los años del Rey" Felipe V.	1711
Antonio Quintavalle (1688-c.1724)	Teatro Gaudenti, Trento	1713
¿?	Teatro Nuovo, Macerata	1719
Domenico Sarro (1679-1744)	Teatro Della Pace, Nápoles	1724
Leonardo Vinci (1690-1730), con el nombre de <i>La Partenope ovvero Rosmira fedele</i> , con <i>inter- mezzi comici</i> de Domenico Sarro	Teatro celebre Grimani en San Giovanni Grisóstomo, Venecia	1725
Georg Friedrich Händel (1685-1759)	King's Theatre, Londres	1730
Giovanni Battista Constanzi (1704-1778). Una reelaboración de la obra de D. Sarro	Teatro Torre di Nona, Roma	1734

* En el libreto impreso para la ocasión, no está el nombre del compositor: *La Partenope. Dramma da Rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano l'anno 1713, consagrato all'Altezza Serenissima del Signor Principe Eugenio de Savoia, e Piemonte, Marchese di Saluzzo, Consigliere di Stato, Presidente del Supremo Consiglio Aulico di Guerra, Generale Luogo Tenente, Maresciallo di Campo, Collonello di un Regimento di Dragoni, Cavelliere dell'Insigne Ordine del Tosogno d'Oro, Governatore, e Capitane Generale dello Stato di Milano, &*, In Milano, Per Gio. Battista Ghisolfi, con licenza di Superiore Altezza Serenissima.

** En el libreto impreso para la ocasión, no está el nombre del compositor: *Il trionfo di La Partenope. Dramma per musica Da Rappresentarsi nel Teatro Obizzi in Padova per la Fiera de l'Anno 1715, consacrato Agl'Illustr., & Eccellentis. Signori Andrea da Lezze II & Aluise Mocenigo III, Rettori Dignissimi di Padova*, in Padova MDCCXV, Per il Penada, con Lic. de Sup.

*** En el libreto impreso para la ocasión, no está el nombre del compositor: *La Partenope. Dramma per musica Da Rappresentarsi nel Teatro Molza, L'Autunno 1720*, in Modena, per Bartolomeo Soliani Stamp. Ducale, 1720, con licenza di Superiori.

Compositor	Lugar de estreno	Año
Antonio Vivaldi (1678-1741) con el título de <i>Rosmira</i> . Un <i>pasticcio</i> con fragmentos de obras de Hasse, Pergolesi, Haendel, Antonio Mazzone, Giuseppe Antonio Paganelli, Antonio Gaetano Pampani y Girolamo Micheli	Teatro Sant'Angelo, Venecia	1738
Nicola Porpora (1686-1768)	¿Nápoles?	1742
Giuseppe Antonio Paganelli, con el nombre de <i>Rosmira</i>	Teatro di via del Cocomero, Firenze	1746
Giuseppe Scarlatti (c. 1718 y 1723- 1777)	Teatro Regio Turín, (Livorno)	1749
Gioacchino Cocchi (c. 1720-1804) con el título de <i>La Rosmira Fedele</i>	Teatro San Cassiano (Venecia)	1753

Fue la primera ópera dedicada al mito fundacional de la ciudad de Nápoles, la única ciudad creada sobre un mito musical. Durante los dos siglos de la dominación española en Nápoles (1503-1707), sus habitantes podían reconocer fácilmente los elementos simbólicos de este mito y gustaban de definirse partenopeos, esto es, “hijos de Parténope”, la sirena canora, fundadora de su ciudad. Son dos las Parténopes que aparecen en el mito de la fundación de Nápoles. La primera es una de las tres sirenas que, humilladas por Ulises, se había dejado morir en el mar entre Sicilia e Italia, donde estaba la mítica isla de Antemoesa: los cuerpos de Ligia (“la que canta con voz clara”), Leucosia (“la blanca”) y Parténope (“la virgen”) deberían encontrarse juntos en algún lugar de la Italia meridional, entre Calabria y Campania, dando origen a un difuso culto local por las sirenas. El cuerpo sin vida de Parténope arribó al litoral de Posilipo. La segunda Parténope es un personaje humano. Se trata de una princesa griega, “hija de Eumelo, rey de Fera en Tesalia, que partió de Cálcede, de la isla de Eubea, hoy Negroponte, siguiendo el augurio de una paloma, y que edificó una ciudad en las riberas del mar Tirreno, llamada primero Parténope y después Nápoles”.¹¹¹ Esta ciudad se volvió tan rica y próspera que los habitantes de Cumas, temiendo que la suya se despoblara, destruyeron Parténope por envidia. Sin embargo, víctimas de una epidemia, la reconstruyeron por consejo de un oráculo y por esta razón le dieron el nombre de Neápolis (Ciudad Nueva). Otra referencia dice que tras la destrucción causada por los de Cumas la reconstruyeron los atenienses.¹¹² La tradición conserva, pues, el recuerdo de dos ciudades:

¹¹¹ Los datos sobre la princesa Parténope vienen incluidos como prefacio en el libreto de Silvio Stampiglia, en la edición para la representación en Londres en 1730. El escritor declara que se basó en el capítulo XI del primer libro de la *Historia de la Ciudad y del Reino de Nápoles* de Giovanni Antonio Sumonte. Silvio Stampiglia, *La Parténope*, libreto, s/e, p. 2.

¹¹² “Nápoles”, *Gran Enciclopedia Espasa*, t. 14, p. 8300.

Paleópolis (Ciudad Vieja), situada cerca del lugar donde en su tiempo se levantaba Neópolis (Ciudad Nueva).¹¹³

El mito de las dos Parténopes vírgenes y fundadoras se entrelaza fácilmente: la princesa griega, reina de la ciudad de Parténope, habiendo derrotado a una comunidad de cumanos que asediaba su territorio, decidió erigir un templo sobre el sepulcro de la sirena homónima, haciendo sacrificios e instituyendo juegos gimnásticos sobre la playa que serían llamados “de la sirena”. El musicólogo italiano Dinko Fabris lo explica así:

En época española, los virreyes favorecieron sobre la playa de Posilipo la tradición de estos juegos en forma de fiestas públicas con música y fuegos artificiales llamados “paseos de Posilipo”, en correspondencia con el islote de la Sirena, donde se creó incluso un teatro sobre el agua. Ambas Parténopes se transformaron durante el *Seicento* en un único y fuerte elemento simbólico que subió a los escenarios para representar a la ciudad de Nápoles. Al principio, la imagen de Parténope era todavía la de la sirena griega con forma de pájaro, que sin embargo recoge otros elementos: la corona de la reina y dos escudos, el de España y el de Nápoles, para indicar que la armonía a través del canto y la música estaría asegurada entre Dominadora y Dominada. Sólo a finales del siglo XVII el impresor Antonio Bulifon, que era de orígenes franceses, introdujo, por vez primera en la iconografía napolitana, la imagen de una sirena con cuerpo de pez, como desde tiempo atrás se representaba en el norte de Europa. Y en 1699, como hemos dicho al principio, la ópera *La Parténope* presentaba como protagonista a la humana reina griega, sin otra alusión a la sirena que los sacrificios rituales y los juegos gimnásticos.¹¹⁴

La fecha de estreno

Un dato, en cierto sentido, vago, incluido en la portada del libreto ha dado pie a que cada historiador o musicólogo proponga una fecha distinta para el estreno de *La Parténope*: “El día de San Phelipe, por los años del Rey nuestro Señor Don Phelipe V”. He aquí las fechas de estreno:

Beristain y Souza	1 de mayo de 1711
Olavarría y Ferrari	[19 de diciembre] “celebrar el cumpleaños del rey”
Alba Herrera y Ogazón	No da fecha
Miguel Galindo	19 de diciembre “celebrar el cumpleaños del rey Felipe V”

¹¹³ “Napoli”, *Treccani.it, L'Enciclopedia italiana*, Enciclopedia on-line, <http://www.treccani.it/enciclopedia/napoli/> (consultado el 25 de julio de 2012).

¹¹⁴ Dinko Fabris, “Parténope, de sirena a reina: una ópera de Sarro y Vinci, sobre el mito musical de Nápoles”, *La Parténope ovvero La Rosmira Fedele, Dramma per musica con libretto de Silvio Stampiglia*, Estreno en versión de concierto [de la ópera de Leonardo Vinci], Primera producción escénica en tiempos modernos del Ministerio de Cultura de España, Programa de mano, Madrid, Ministerio de Cultura, junio de 2004, pp. 50-62.

Gabriel Saldívar	No da fecha exacta, pero menciona los datos de la portada: “el día de San Felipe, por los años del rey”
Robert Stevenson	1 de mayo de 1711
Gerónimo Baqueiro Fóster	19 de diciembre “en ocasión del cumpleaños de Felipe V”
Guillermo Orta Velázquez	26 de mayo de 1711, “para conmemorar el onomástico del rey Felipe V”

Insistentemente, muchas referencias secundarias han repetido el aserto de Beristain y Souza de que el estreno ocurrió el 1 de mayo de 1711.¹¹⁵ Olavarría, Galindo y Baqueiro coinciden en afirmar que la representación se hizo por el cumpleaños del rey; es decir, el 19 de diciembre, haciendo eco de la frase inscrita en la portada: “por los años del rey”. Orta Velázquez apunta el término “onomástico”, para referirse al día en que se celebra el santo de una persona, y alude al 26 de mayo en atención a que ese día la Iglesia católica rinde culto a san Felipe Neri, santo desde 1622 en que fue canonizado por el papa Gregorio XV.

Lo que apunta a que el estreno haya ocurrido el 1 de mayo es que el día de la celebración del apóstol Felipe –el quinto en la tabla de apóstoles que da el Nuevo Testamento– según las *Acta Sanctorum* de 1680 que elaboraron los bolandistas,¹¹⁶ era, en esa época, el 1 de mayo.¹¹⁷ Con la reforma de la liturgia se cambió al 3 de mayo.¹¹⁸ Tiene más sentido que el onomástico del rey fuera el día del apóstol y no el de san Felipe Neri, un santo florentino que aún no cumplía un siglo de haber subido a los altares.

¹¹⁵ Robert Stevenson, “Espectáculos...”, p. 36.

¹¹⁶ Los bolandistas fueron los “jesuitas encargados de preparar y publicar las *Acta Sanctorum*, es decir, las vidas de los santos de la Iglesia Católica. El proyecto fue concebido por un jesuita flamenco, Herbert Rosweyd, a principios del siglo XVII; a su muerte, ocurrida en 1629, sus colecciones de libros y papeles pasaron a otro jesuita, Jan van Bolland (1596-1665), quien editó los cinco primeros tomos. En 1773, al ser suprimida temporalmente la orden, se acababa de publicar el tomo 51 que contenía las ‘vidas’ de los santos festejados hasta principios de octubre. La obra quedó interrumpida, pero poco después la emperatriz María Teresa dio alojamiento a los bolandistas que aún vivían en Bruselas. El tomo 53 apareció en 1794 y llegaba hasta el 6 de octubre; vino entonces la ocupación francesa y el trabajo quedó interrumpido durante cuarenta años. En 1837 se creó una nueva asociación de bolandistas (jesuitas como los anteriores y que raramente pasan de media docena) bajo el patronato y con la ayuda financiera del gobierno belga”. Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, Quinta reimpresión, México, FCE, 1992, pp. 67-68.

¹¹⁷ *Acta Sanctorum Maii collecta digesta illustrata*, vol. 14, tomo 1, 1680, Bruxelles, Culture et Civilisation, 1968, pp. 1; 7-18.

¹¹⁸ Pedro R. Santidrian y María del Carmen Astruga, *Diccionario de los santos*, Estella (Navarra), Editorial Verbo Divino, 2000, pp. 125-126.

El virrey patrono

La ópera se representó durante la gestión del 35º virrey de la Nueva España Fernando de Alencastre Noroña y Silva (ca. 1641-1717), II Duque de Linares, Marqués de Valdefuentes, Portoalegre y Govea, Comendador Mayor de la Orden de Santiago en Portugal, Gentilhombre de Cámara de su Majestad, Teniente General de Sus Ejércitos, Gobernador General de sus Reales Armas en el reino de Nápoles, electo virrey de Cerdeña, Vicario General de la Toscana, electo virrey del Perú y Capitán General de esta Nueva España.¹¹⁹ Fue designado virrey de la Nueva España el 16 de mayo de 1710 por el rey Felipe V. Tomó posesión de su cargo el 13 de noviembre de este mismo año.¹²⁰

Apenas llegado al virreinato, le tocó experimentar el fuerte terremoto de 1711 que duró 30 minutos y acabó con cientos de casas y ocasionó terribles enfermedades. Se cuenta que utilizó su propio dinero para socorrer a las víctimas. En su periodo se inauguró la primera biblioteca pública y el primer museo de animales y plantas de la Nueva España. También mandó reconstruir el Palacio Virreinal que había sufrido un incendio en el motín del 8 de junio de 1692. Prohibió la fabricación de aguardiente de caña y obligo al clero regular a conducirse con pertinencia. Combatió al crimen fortaleciendo las acciones de la Santa Hermandad. Destinó los ingresos del estanco de la nieve a la construcción del Acueducto de Belén que terminaba en la Fuente del Salto del Agua. Fundó la ciudad de San Felipe de Linares en Nuevo León y atendió con esmero y acierto las necesidades del gobierno. Dejó a su sucesor un estudio denominado *Instrucción* sobre el estado que guardaba la Nueva España en aquel tiempo¹²¹ y una *Instrucción y ordenanzas que se han de practicar para el régimen y conservación de los pueblos nuevamente fundados en este reino de León, por el Duque de Linares don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, virrey, México, 1710-1711.*¹²²

¹¹⁹ Así reza el epígrafe inserto en el retrato al óleo de este personaje (hacia 1711), atribuido a Francisco Martínez, que se conserva en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec.

¹²⁰ José Ignacio Rubio Mañé, *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México, FCE, 1983, p. 163. Lucas Alamán da otra fecha: el 15 de enero de 1711. Véase Lucas Alamán, *Disertaciones sobre la Historia de la República Mexicana desde la época de la conquista*, tomo 3, México, Imprenta de Lara, 1849, Apéndice, p. 50.

¹²¹ Alamán, *op. cit.*, pp. 50-51; Juana Vázquez-Gómez, *Diccionario de gobernantes de México (1325-1997)*, México, Nueva Imagen, 1998, pp. 70-71; Humberto Mussachio, "Alencastre Noroña y Silva, Fernando de", *Diccionario Enciclopédico de México*, t. 1, México, Programa Educativo Visual, 1997, p. 50.

¹²² Manuscrito en la W. B. Stephens Collection de la Biblioteca de la Universidad de Texas, Austin.

El interés del Duque de Linares por diversos aspectos de la sociedad y la cultura novohispanas se manifestó de varias maneras. Comisionó al pintor Juan Rodríguez Juárez (quien, por cierto, realizó un retrato del virrey)¹²³ la realización de una serie de cuadros de *castas* que reflejaran la variedad de mixturas étnicas de la Nueva España.¹²⁴ Su probable interés en la ópera debió derivar del hecho –si como se afirma en las biografías que de él se conocen, eso ocurrió– de haber vivido en Nápoles, donde no fue virrey –ni tampoco en el Perú–, pero sí desempeñó el cargo de Gobernador de las fuerzas militares del rey de España. Quizá tuvo contacto con compositores como Alessandro Scarlatti, Francesco Provenzale y Nicola Porpora y con los escritores que pertenecían a la Academia de la Arcadia –Silvio Stampiglia entre ellos– y las obras que estos estrenaban pudieron motivar su afición por el género. No sabemos con certeza, pero es probable que Alencastre escuchara las nuevas óperas napolitanas, del estilo de *La cilla* de Francesco Tulio representada hacia 1706 o 1707. Si como sostienen Beristain y Souza y García Cubas, Sumaya recibió el encargo del virrey de traducir libretos italianos, éste debió traerlos consigo a la Nueva España luego de su estancia en Nápoles.

El espacio de que dispuso el virrey para mandar hacer la representación fue el teatro palaciego. Luis Navarro García señala que este lugar era el más completo y brillante y preparado para todo tipo de exigencias tramoyísticas. Y agrega que “El autor Manuel Zumaya, maestro de capilla de la catedral mexicana, estrenó en 1708, en el teatro de palacio, su obra *Rodrigo*, y unos años después (1711), en el mismo escenario, una ópera, *La Parténope*, con la que tomó carta de naturaleza en México, el teatro musical italiano”.¹²⁵

¹²³ El retrato del virrey pintado por Rodríguez Juárez, originalmente para el convento de los Carmelitas Descalzos, se conserva en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México.

¹²⁴ *Painting a New World: Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, 2004, p. 199; Carmen Fracchia, “La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 14, Santiago, diciembre 2009, p. 8.

¹²⁵ Luis Navarro García, *América en el siglo XVIII, los primeros Borbones*, vol. 11, n. 1, Madrid, Ediciones RIALP, 1989, p. 330.

Conclusiones

1. Hasta la fecha se hablaba de que Sumaya había escrito una sola ópera y hoy parecen ser tres: *El Rodrigo* (1708), *El Seleuco* (1710) y *La Parténope* (1711). Quizá nuevas investigaciones arrojen luces sobre otras posibles óperas.
2. El vínculo de la Nueva España con las producciones operísticas de estilo italiano parece datar de cuando menos 1708, por lo tanto no puede atribuirse al virrey Fernando de Alencastre y Noroña la introducción del estilo italiano en México, sino a su antecesor Francisco Fernández de la Cueva, 34º virrey cuyo gobierno coincide con el estreno de las dos primeras óperas.
3. El estreno de *La Parténope* debió ocurrir el 1 de mayo de 1711, día de san Felipe apóstol, según lo marcaba el santoral de la época y que minuciosamente habían documentado los jesuitas en el *Acta Sanctorum* de 1680.
4. Los libretos en italiano que según Beristain y Souza tradujo Sumaya para Alencastre debieron viajar en el equipaje del virrey. Parece más verosímil que aquella teoría fincada en la idea de que Sumaya viajó a Italia a hacer estudios.
5. Cuando se dice que Sumaya habría compuesto óperas a la manera italiana, estaríamos hablando de un género cercano al *dramma in musica*, cuyo desarrollo en Nápoles tuvo lugar a lo largo del siglo XVII, anterior a la ópera bufa, cuyo esplendor se da a partir de 1708-1709, y de la ópera seria, que florece en la primera mitad del siglo XVIII, y alcanza su cumbre literaria en los libretos de Metastasio. El *dramma in musica* parece más afín a las zarzuelas barrocas de la segunda mitad del siglo XVII—si nos atenemos al elenco que cantó *El Seleuco*—, como *Celos, aún del aire, matan* de Juan Hidalgo o *La púrpura de la rosa* de Torrejón y Velasco.
6. En un artículo referido a la Academia de Música del Palacio de Minería, Jorge Velazco expresó que:

la producción continua de óperas a la manera italiana, que habría sido determinante para el país, no pudo continuar por dos causas principales: una fue la falta de una *troupe* completa de actores, cantantes, músicos y técnicos (en Madrid se instaló una compañía en 1703, pero la corte virreinal no tenía recursos para mantener algo tan costoso como un grupo independiente y estable) y la otra fue la falta del poderoso patrocinio del Duque de Linares.

Las evidencias parecen indicar otra cosa. Si Sumaya compuso tres óperas —y quizá más, que simplemente no conocemos—, ello no habría sido posible sin la existencia, precisamente, de una *troupe* completa de actores, cantantes, músicos y técnicos.

Abreviaturas

ACMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
AHAO	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca
ASMCM	Archivo del Sagrario Metropolitano de la Catedral de México
CACMP	<i>Catálogo de los Acervos Musicales de la Catedrales Metropolitanas de México y Puebla</i>
CCMAHAD	<i>Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango</i>
Conacyt	Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
CVBN	Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid
CENIDIM	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
DMEH	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i>
IIE-UNAM	Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
LAC	Libro de Actas Capitulares
LACMA	<i>Latin American Colonial Music Anthology</i>
LD	Libro de Difuntos
RBMSA	<i>Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas</i>
SEP	Secretaría de Educación Pública
TMPM	Tesoro de la Música Polifónica en México
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

- Acta Sanctorum Maii collecta digesta illustrata*, vol. 14, tomo 1, 1680, Bruxelles, Culture et Civilisation, 1968.
- ALAMÁN, Lucas, *Disertaciones sobre la Historia de la República Mexicana desde la época de la conquista*, tomo 3, México, Imprenta de Lara, 1849.
- Archivio Storico per le Province Napoletane*, Anno XV, fascicolo 1, Nápoles, Pierro e Veraldi, 1890.
- BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo, *Historia de la Música en México / III*, México, SEP-INBA, 1964.
- BERISTAIN Y SOUZA, José Mariano, *Biblioteca hispano-americana septentrional*, México, 3 tomos, Tipografía del Colegio Católico, 1883.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Edición Reichenberger, 1990.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades*, México, Secretaría de Educación Pública, 1930.

- CASTILLO, Pepa, “La antigüedad clásica de los poetas cesáreos pre-metastasianos”, *Actas del Congreso Internacional Images, La Antigüedad en las artes escénicas y visuales*, La Rioja, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2008, pp. 119-144.
- DEAN, Winton, *Haendel's Operas 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.
- DOMÍNGUEZ, José María, “Un pasticcio romano en la corte de Felipe V: el manuscrito M2257 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, en *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'età barocca, il pasticcio*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009), A cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2009.
- DUBOWY, Norbert, “Al tavolino medesimo del Compositore della musica: Notes on Text and Context in Alessandro Scarlatti's *cantate da camera*”, en Michael Talbot, ed., *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2009.
- FABRIS, Dinko, “Parténope, de sirena a reina: una ópera de Sarro y Vinci, sobre el mito musical de Nápoles”, *La Parténope ovvero La Rosmira Fedele, Drama per musica con libretto de Silvio Stampiglia*, Programa de mano, Madrid. Ministerio de Cultura, junio de 2004, pp. 50-62.
- FRACCHIA, Carmen, “La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 14, Santiago, diciembre 2009, pp. 67-82.
- FRANCHI, Saverio, *Dramaturgia romana*, Roma, Edizione de storia e letteratura, 1988.
- GALINDO, Miguel, *Historia de la Música Mejicana*, Colima, Tipográfica de “El Dragón”, 1933.
- GARCÍA CUBAS, Antonio, *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Antigua Imprenta de las Escalerillas, 1896.
- GIALDRONI, Teresa M., “Bella cita della Real Sirena. Ch'ami teatro e scena: Silvio Stampiglia e la cantata”, *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Sopplimenti Musicali, I, 11, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2010, pp. 319-388.
- GRUZINSKI, Sergio, *La Ciudad de México, una historia*, México, FCE, 2004.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba, *El arte musical en México*, México, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.
- Il Zaleuco, Melodrama da rappresentarsi nel Regal Palazzo. Consecrato all'eccellentissimo Signore D. Lorenzo Onofrio Colonna e Gioeni, Duca e*

Principe di Palliano e Tagliacozzo, Gran Contestabile, Vicerè e Capitan Generale in questo regno. Nápoles, Antonio Gramignani, 1688.

LINDGREN, Lowell, “Stampiglia, Silvio”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> (consultado el 28 de julio de 2011).

MANZANO CARMONA, Ivoon, “El órgano realejo. Notas alrededor del instrumento y su utilidad en las ceremonias en la catedral de Puebla (siglos XVII y XVIII), en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI – XIX*, Monserrat Galí Boadella (coord.), Ritual Sonoro Catedralicio, México, CIESAS, BUAP, 2013, pp. 247-256.

MAYNEZ CHAMPION, Samuel, “Tres centurias de melodrama”, *Proceso*, semana del 3 de diciembre de 2011. Versión on-line <http://www.proceso.com.mx/?p=290036> (consultada el 25 de julio de 2011).

MEDINA José Toribio, *La imprenta en México*, t. 3. Santiago de Chile, impreso en casa del autor, 1908.

MUSSACHIO, Humberto, “Alencastre Noroña y Silva, Fernando de”, *Diccionario Enciclopédico de México*, 2 t., México, Programa Educativo Visual, 1997.

“Nápoles”, *Gran Enciclopedia Espasa*, t. 14, p. 8300.

“Napoli”, *Treccani.it, L'Enciclopedia italiana*, on-line, <http://www.treccani.it/enciclopedia/napoli/> (consultado el 25 de julio de 2011).

NAVARRO GARCÍA, Luis, *América en el siglo XVIII, los primeros Borbones*, vol. 11, n. 1, Madrid, Ediciones RIALP, 1989.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1961.

OLMOS CHÁVEZ, Viridiana Guadalupe, *El magisterio de capilla de Manuel de Sumaya en la catedral de México (1715-1739)*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia, México, UNAM, 2009.

ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1970

Painting a New World: Mexican Art and Life 1521-1821, Denver, Denver Art Museum, 2004.

La Partenope. Drama per musica di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio dedicato all'illustrissima ed eccellentissima signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval, Duchessa di Medina Coeli e Vice-regina di Napoli. La música e di Luigi Manzo, Napoli, Antonio Parrino e Michele Luigi Mutio sita allo Spedaletto. 1699.

La Partenope tra gli Arcadi di Palemone Licurio, Drama per Musica di Silvio Stampiglia da Rappresentarsi in Rovigo Nel Novissimo Teatro del Signor Co.

- Marc'antonio Manfredini l'anno 1699. Dedicato All'illustriss. (...) Andrea Memo Podesta (...)/(musica di L. Mancia), Venecia, Domenico Lovisa, 1699.*
- LA PARTENOPE, Opera que se representó en el Palacio Real de México en celebridad de los días del Sr. Felipe V. Por D. Manuel Zumaya. México, por Ribera, 1711.*
- LA PARTENOPE, Fiesta, que se hizo en el Real Palacio de Mexico El dia de San Phelipe, por los años del Rey nuestro Señor DON PHELIPE V. (Que Dios guarde) CON PRIVILEGIO DE EL Superior Gobierno, en Mexico por los herederos de la Viuda de Miguel de Ribera.*
- “Partenope”, *Italian Opera, la ricerca musicale in Italia*, <http://www.italianopera.org/compositori/M/c219384.htm> (consultado el 1 de agosto de 2012).
- RAMÍREZ, Wenceslao, Marqués de Villaurrutia, “El Duque de Medinaceli y la Giorgina”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. 77, 1920, pp. 491-507.
- ROCA JOGLAR, Hugo, “*La Parténope* de Manuel de Sumaya: a 300 años de la primera ópera escrita en la Nueva España”, *Pro Ópera*, año XIX, núm. 6, noviembre-diciembre 2011, pp. 38-40.
- ROYSTON PIKE, Edgar, *Diccionario de religiones*, Quinta reimpresión, México, FCE, 1992.
- RUBIO MAÑÉ, José Ignacio, *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México, FCE, 1983.
- RUSSELL, Craig, “Sumaya [Zumaya], Manuel de”, *Grove Music On-line*, oxford-musiconline.com (consultado el 28 de julio de 2012).
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la Música en México*, México, SEP, Departamento de Bellas Artes, 1934.
- SANTIDRIAN, Pedro R. y María del Carmen Astruga, *Diccionario de los santos*, Estella (Navarra), Editorial Verbo Divino, 2000.
- SCAPPI, Antonio, *Roderico, Drama, da rappresentarsi in música nel teatro di S. Margherita in Trevigi, L'anno M.DC.LXXXVII*, Venetia, Francesco Nicolini, 1687.
- SCHERILLO, Michele, *L'Opera buffa Napoletana durante il settecento*, [Nápoles], Remo Sandrón editore, 1916.
- “Silvio Stampiglia”, <http://es.wikipedia.org/wiki>, (consultado el 15 de julio de 2011).
- STEVENSON, Robert, *Music in México, A Historical Survey*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1952.
- _____, *The music of Perou, Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, OEA, 1960.

- _____, “Espectáculos musicales en la España de siglo XVII”, en *La Púrpura de la Rosa*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976, pp. 15-37.
- _____, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810)*, Julio Estrada (ed.), México, UNAM, 1985.
- TELLO, Aurelio, “Sumaya, Manuel de [Zumaya, Manuel de], *DMEH*, t. 10, pp. 94-97.
- VÁZQUEZ-GÓMEZ, Juana, *Diccionario de gobernantes de México (1325-1997)*, México, Nueva Imagen, 1998.
- VELASCO, Jorge, “La música y el Palacio de Minería”, *Conservatorianos*, marzo de 2008, <http://www.conservatorianos.com.mx/musicaypalaciodemineria.htm> (consultado el 25 de junio de 2011).
- XARDÓN (SJ), Antonio, *Nuevo solsticio entre León, y Virgen para exaltación de España en Sagitario, Horóscopo astrono-místico al feliz nacimiento del primogénito de las majestades católicas el señor don Luis I jurado príncipe de las Asturias*, México, por los herederos de Juan José Guillena Carrascoso, 1708.
- ZANETTI, Emilia, “Händel, Georg Friedrich”, *Dizionario Della musica e dei musicisti*, t. III, Alberto Basso (dir.), Turín, UTET, 1986.

Arias y *contrafacta* de Ignacio Jerusalem: evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México



Bárbara Pérez Ruiz

CENIDIM-INBA

Hacia mediados del siglo XVIII empezó un proceso de restitución de los responsorios en latín que habían sido sustituidos por villancicos dentro del oficio de Maitines. En la catedral de México se conservan muchas arias de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla —llamadas de forma genérica “villancicos”— y otras piezas que son *contrafacta* de las mismas, con el texto en latín. Esta es una evidencia documental del cambio que culminó con la desaparición de los villancicos de la liturgia católica.

In the middle of 18th century started a restitution process of the Latin responsories. They had been replaced by villancicos in Matins Offices. In the cathedral of Mexico, there are several arias composed by chapel master Ignacio Jerusalem, called “villancicos” in a generic manner, and other pieces following the contrafacta practice, whose texts are in Latin. This is a documental evidence of the change that saw its end with the disappearance of the villancicos within Catholic liturgy.

Hoy llora España los trinos y gorjeos de muchas arias

(Texto de un “recitado” de Ignacio Jerusalem)

A partir de mediados del siglo XVIII, de manera generalizada en catedrales e iglesias de España y América, empieza a darse un proceso paulatino de restitución de los responsorios en latín dentro del oficio de Maitines. A inicios del XIX, los villancicos, que durante más de dos centurias sustituyeron a los responsorios de las festividades más solemnes, estaban prácticamente erradicados de esta función litúrgica. El archivo del cabildo de la catedral de México conserva un conjunto de arias —llamadas de forma genérica “villancicos”¹— de Ignacio Jerusalem, maestro de capilla en dicha

¹ En este sentido genérico, como fue llamado en las catedrales novohispanas incluso en el siglo XVIII, cuando ya su forma no era estrictamente la de un villancico (estribillo-coplas), será usado en este texto, aludiendo a su función dentro de la liturgia. Sobre esta acepción genérica del villancico, véase Andrea Bombi, “‘The third villancico was a motet’: the villancico and related genres”, en *Devotional music in the Iberian world: 1450-1800: the villancico and related genres*, Tess Knighton and Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Hampshire, Ashgate, 2007, pp. 149 ss.

catedral, de 1750 a 1769, y por otro lado, una serie de responsorios en latín, *contrafacta* de dichos villancicos. Este material constituye una evidencia documental, junto a diversas referencias provenientes de fuentes capitulares, de cómo pudo darse este proceso en la catedral de México y qué paradigmas estéticos enmarcaron la transición, a partir de una relación formal entre ambos tipos de composiciones y de una relativa independencia o autonomía de la música con respecto a la naturaleza del texto literario. El objeto del siguiente estudio es analizar estas evidencias locales y ponderarlas en el marco del desarrollo del villancico durante el siglo XVIII dentro del mundo iberoamericano.

El villancico en el siglo XVIII: críticas y posturas

Desde su introducción en la Iglesia y posteriormente como parte de la liturgia,² el uso del villancico causó controversia en distintos ámbitos del mundo religioso. El siguiente escrito de Pedro Cerone, músico y teórico procedente de Bérgamo, pero activo en España en la primera mitad del siglo XVII, puede verse como una postura representativa, en tanto común, entre los teóricos de la época:

No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo [...] Más tampoco quiero decir que sea bueno; pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae de ella: particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes [...] Porque el oír ahora un portugués y ahora un vizcaíno, cuando un italiano, y cuando un tedesco, primero un gitano y luego un negro, qué efecto puede hacer semejante música si no es forzar los oyentes (aun no quisieran) a reírse y a burlarse y hacer de la iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de la casa de la oración, sala de recreación.³

² Se atribuye a fray Hernando de Talavera la introducción de los villancicos en el oficio de Maitines, en el lugar de los responsorios de las lecciones. Véase Biblioteca Nacional (Madrid), Mss. 9545, *Breve summa de la sancta vida del religiosísimo y muy bienaventurado fray Hernando de Talavera religioso que fue de la Orden del bienaventurado Sant Gerón[im]o y primero arzobispo de Granada...*; citado en Gustavo Sánchez, “Los villancicos de San Lorenzo y San Jerónimo en el Monasterio del Escorial”, en *El culto a los santos: Cofradías, devoción, fiestas y arte. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, 2008, pp. 954-955. Véase también, Nelson Hurtado, “¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad”, *Heterofonía*, núm. 134-135, enero-diciembre 2006, pp. 43-88.

³ Pedro Cerone, *El Mellopeo y Maestro. Tratado de música teórico y práctico*. vol. I, Forni editore, Bologna, 1969, pp. 196 ss., citado en M^a Pilar Alén Garabato, “La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX”, en *De Música Hispana et aliis*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.), Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, vol. II, p. 8. Un estudio específico sobre el tema, enfocado en el siglo XVIII, véase en M. Sánchez Siscart, “El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII”, *Nassarre*, 6/2 (1990), pp. 165-188.

A partir de la segunda década del siglo XVIII, la introducción del estilo italiano en la música eclesiástica española, y de sus géneros “profanos” (cantata, ópera, música instrumental), tornó la discusión más compleja. La confrontación de los llamados estilos “antiguo” y “moderno”, tomó la palestra en las reflexiones de los reguladores de la música eclesiástica.⁴ En 1726, el padre Jerónimo Feijoo publicó su *Teatro crítico universal*. En la sección dedicada a la “Música de los Templos”, hizo una dura crítica a la intromisión de elementos provenientes de la música italiana en el estilo de composición tanto de las obras en lengua vernácula como las de texto latino, entre las cuales, además, hallaba muy poca distinción:

Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman Grave; pero de eso es muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? ¿En el Templo no debiera ser toda la Música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas Gigas, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte, la Música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el Templo terreno al Celestial, le traslada de la Iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación.⁵

Feijoo cuestionaba, por sobre todo, el uso de ciertos recursos interpretativos: cromatismos, “inflexiones lascivas”, “quebros amatorios”, “leves desvíos que con estudio hace la voz del punto señalado”, “caídas desmayadas de un punto a otro”. Sin embargo, reconocía las cualidades retóricas de esas figuras: “estos tránsitos, manejados con sobriedad, arte, y genio, producen un efecto admirable, porque pintan las afecciones de la letra con mucho mayor viveza y alma que las progresiones del diatónico puro, y resulta una Música mucho más expresiva, y delicada”.⁶ Su crítica

⁴ De manera muy general, en el ámbito hispánico era llamado estilo antiguo el de la polifonía contrapuntística imitativa de los siglos XVI y XVII, y estilo moderno, el asociado a una técnica compositiva más homofónica o también monódica, con acompañamiento de violines e inclusión de interludios instrumentales, elementos procedentes de la música italiana. Es célebre y referencial la disertación de Jerónimo Feijoo acerca de estos dos estilos en su *Teatro crítico universal*, el cual estaremos citando en el presente trabajo.

⁵ Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, *Teatro crítico universal*, tomo primero (1726), nueva impresión, en la cual van puestas las adiciones del Suplemento en sus lugares, tomo primero, Madrid, MDCCLXXVIII, por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, p. 288, en la página Proyecto Filosofía en Español, www.filosofia.org, dentro de la colección “Biblioteca Feijoniana” (consultada en marzo de 2011).

⁶ *Ibid.*, pp. 289-290.

se centraba más bien en la banalización y exacerbación de estos elementos, al ser usados como artificios de moda y no como recursos expresivos. En este mismo sentido, otro de los aspectos criticados por Feijoo fue la extrapolación del tipo de estructura de la cantada, “con su mudanza de aires”, a cualquier otro género de música litúrgica, resultando transgredida la naturaleza de los textos:

Lo que se ha dicho hasta aquí del desorden de la Música de los Templos, no comprende sólo las cantadas en lengua vulgar; mas también Salmos, Misas, Lamentaciones, y otras partes del Oficio Divino, porque en todo se ha entrado la moda. En Lamentaciones impresas he visto aquellas mudanzas de aires, señaladas con sus nombres, que se estilan en las cantadas. Aquí se leía grave, allí airoso, acullá recitado. ¿Qué aun en una Lamentación no puede ser todo grave? ¿Y es menester que entren los airecillos de las Comedias en la representación de los más tristes misterios?⁷

En una perspectiva afín se inscriben los siguientes versos de Tomás Iriarte:

De tres modos los ánimos conmueve [la música]; / Pues ya alegre en un himno, en una Gloria / Los ánimos exalta y vivifica; / O ya deprecatoria / En los tiernos motetes edifica;/ O lamentablemente, enfin, nos entristece,/ Como en aquellos trenos del Profeta / Que de Sion la ruina compadece./ Y aun tal vez ayudado del Poeta / Que inventa letras en vulgar idioma,/ La libertad el Músico se toma / De amenizar algún sagrado asunto / Con ingenioso y vano contrapunto; / E introduce en el templo / Cantadas, villancicos y oratorios, / Cuyos diversos géneros contemplo / Como al canto eclesiástico accesorios; / Pues aunque en él por gala se permitan, / Siempre el estilo teatral imitan.⁸

Hacia mediados del siglo, un conjunto de acuerdos y decretos eclesiásticos destinados a regular el uso de la música en lengua vulgar, de composiciones escénicas y la participación de algunos instrumentos en los oficios divinos, fueron determinando cambios en la música religiosa, entre ellos, la restitución de una liturgia enteramente latina. En 1749, Benedicto XIV promulgó la Encíclica *Annus qui*, en la cual exhortaba a las autoridades eclesiásticas a confinar los elementos de tinte profano que habían permeado a la música litúrgica. Cito algunos fragmentos de dicho escrito, a propósito de la referencia al texto ya mencionado de Feijoo:

⁷ *Ibid.*, p. 301. El uso de esta estructura multiseccional, a manera de cantada, se puede constatar en buena parte del repertorio novohispano en latín de segunda mitad del siglo XVIII.

⁸ Tomás Iriarte, *La música*, Canto tercero, VIII, pp. 63-64, citado en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), edición española de José Máximo Leza, Cristina Bordas *et alii*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 77-78.

La tercera cosa de la cual debemos advertir, es que el canto musical que hoy se ha introducido en la iglesia, y que comúnmente es acompañado de la armonía del órgano y de otros instrumentos, se haga de tal forma que no parezca profano, mundano o teatral.

[...]

Un escritor moderno, Benedetto Girolamo Feijoo, maestro general de la orden de San Benedicto en España, en el *Teatro crítico universal*, discurso 14, basándose en su pericia y conocimiento de la música, indica el método para hacer una composición para la iglesia, del todo distinta de las composiciones musicales para el teatro.

Mas nosotros nos conformamos con recordar —teniendo presente las prescripciones del Sacro Concilio y la sentencia de los escritores autorizados—, que el canto musical del teatro está hecho de modo que el público presente [...] goza de los artificios de la música, se exalta por la melodía, por la música en sí misma, siente placer por la suavidad de las diversas voces, sin percibir, en la mayoría de los casos, el exacto significado de las palabras. Nada de esto debe suceder en el canto eclesiástico, sino se debe buscar lo contrario.

En el canto eclesiástico se debe vigilar ante todo de obtener una audición perfecta y fácil de la palabra. En la Iglesia, de hecho, la música es oída para elevar la mente de los hombres hacia Dios [...]⁹

En ese sentido, incluso en contraposición con lo expresado por Feijoo en relación con el uso de los violines, la Encíclica papal admitía el uso de ciertos instrumentos como reforzadores de la expresión literaria:

En cuanto a los instrumentos que pueden tolerarse en la Iglesia, el arriba nombrado Benedetto Girolamo Feijoo, en el citado discurso (*Teatro crítico universal*, discurso 14, par. 11, n. 43) admite los órganos y otros instrumentos, pero no así la lira de cuatro cuerdas (los violines), porque el arco hace emitir a la cuerda sonidos armoniosos, pero demasiado fuertes, que excitan bastante nuestra hilaridad pueril, lo que no comporta veneración por los misterios sagrados ni recogimiento.

No hemos dejado de considerar el consejo de los sabios y maestros insignes de la música. En conformidad a su parecer, el venerable hermano procurará que en su Iglesia [...] sean admitidos solamente aquellos instrumentos que tienen la competencia de reforzar y sostener la voz de los cantores, como son la cítara, el “tetracordo” mayor y menor, el fagot, la viola, el violín. Excluirá, en cambio, los timbales, los cornos *da caccia*, la trompa, los oboes, las flautas, los flautines, el arpa, las mandolinas e instrumentos similares, que hacen a la música teatral.

Sobre el modo en que se pueden usar estos instrumentos en la música sacra, advertimos que se usen exclusivamente para sostener el canto de la palabra, con el sentido de que se imprima en la mente de los que escuchan, y los ánimos de los fieles sean invitados a la contemplación de las cosas espirituales.¹⁰

⁹ Benedictus PP. XIV, *Annus qui hunc*, cap. 11, tomado de una versión en italiano publicada en Intra Text, Digital Library, <http://www.intratext.com> (consultada en marzo de 2011). La traducción es mía.

¹⁰ *Ibid.*, caps. 11 y 12. Además de darnos una idea bastante clarificadora de cómo se intentaba prescribir la composición de estos géneros y cómo se concebía la participación de instrumentos musicales, señala José V. González Valle: “La encíclica *Annus qui* [...] traza una frontera entre la expresividad y las formas de la música eclesiástica. Muchas formas compositivas modernas recibieron justificación en este marco [...] No es de ningún modo, como a

Al año siguiente (1750), Fernando VI emitió un decreto que prohibía el canto de villancicos en la Capilla Real y restablecía en su lugar el de los responsorios en latín, lo que “podría considerarse como el inicio de la lenta decadencia del villancico religioso en España”.¹¹ Quince años después, Carlos III prohibió los autos sacramentales por Real Cédula del 11 de junio de 1765.¹² En 1777 y 1780, también por Reales Cédulas, fueron prohibidos los bailes dentro de las iglesias, incluso en las procesiones.¹³

veces se ha llegado a afirmar, un escrito conservador y cerrado, sino abierto y conciliador, con innumerables tintes ilustrados”; citado en *La música en España...* Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *op. cit.*, p. 75.

¹¹ Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España...* *op. cit.*, p. 94.

¹² Ángeles Cardona Castro, “Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872”, *AIH, Actas IX* (1986), p. 392; René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1988 (2ª ed.), p. 345; Manuel Silvestre Martínez, *Librería de jueces, utilísima y universal...* tomo VIII, séptima reimpression, en la imprenta de Don Benito Cano, Madrid, 1791. En este texto se da la fecha de 9 de junio, en lugar de 11 de junio. Acerca de las relaciones del villancico y el teatro breve señala Catalina Buezo: “El villancico de los siglos XVII y XVIII ha sido escasamente estudiado por los filólogos, pero quienes se han acercado al género han notado sus evidentes conexiones con el teatro de la época [...] La consideración de los villancicos como obras teatrales es compartida por De Lope, Bravo Villasante y Alvar, quien señala que, durante la prohibición de representaciones dramáticas en Málaga, los villancicos ejecutados en la catedral tuvieron esta función [...] Los personajes de los villancicos de Navidad y de Reyes son los mismos de la mojiganga teatral”; Catalina Buezo, *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 230-231. Anastasia Krutitskaya asocia a estas reflexiones de Buezo las coplas de un villancico de Navidad de 1701 de la catedral de México, en las que se presentan a diversos personajes alegóricos: “un gigante a la moda, una dama, un valiente, un soldado de lengua, una vieja”, y agrega que “Los villancicos dieciochescos siguen nuevos rumbos y se adaptan a los modelos de sainetes y fines de fiesta”. Anastasia Krutitskaya, “La herencia de la antigua lírica hispánica en los villancicos novohispanos”, en *Lyra minima, del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, Aurelio González, Mariana Maserá y María Teresa Miaja (eds.), México, El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 198.

¹³ Santos Sánchez, *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el reinado del señor don Carlos III* ... en la Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín, Madrid, 1803, pp. 336 y 405: Cédula de 20 de febrero de 1777: “[...] Que no toleren bailes en las iglesias, sus atrios y cementerios, ni delante de las imágenes de los Santos, sacándolos a este fin a otros sitios con el pretexto de celebrar su festividad [...]”; Cédula de 21 de julio de 1780: “que en ninguna Iglesia de estos Reynos, sea Catedral, Parroquial o Regular, haya en adelante tales danzas ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conveniente a la gravedad y decoro que en ellas se requiere.” Véase también José Luis Palacios Garoz, *El último villancico barroco valenciano*, Castelló de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I, D. L., 1995, p. 34. De la resonancia de estas determinaciones en la Nueva España trato más adelante, con referencias al Cuarto Concilio Mexicano (1771).

A finales del siglo, Antonio Eximeno, desde una perspectiva estética, escribía lo siguiente:

En las composiciones de los grandes maestros de Música, que son las delicias de este siglo, además de la maestría en cuanto al uso de sus reglas, se admira la fecundidad de melodías y la conformidad de éstas con los asuntos que expresan. Pero carecen de estas cualidades en general las composiciones triviales que todos los días se oyen en la Iglesia y en el teatro: en ellas se echa de ver claramente que sus autores tienen muy poca invención, y que en el fondo de su saber consiste en tener en la memoria confusas y desordenadas melodías de las buenas composiciones, cuyos fragmentos adaptan indiscriminadamente a cualquier asunto. El vulgo ignorante juzga a causa de estos fragmentos, que semejantes composiciones son de buen gusto.¹⁴

Como fin de este conjunto de citas, el siguiente texto histórico de Leandro Fernández de Moratín, poeta español de finales del siglo XVIII, es bastante clarificador y sinóptico acerca del desarrollo del villancico religioso y su situación en el tránsito al siglo XIX:

[Refiriéndose a las reformas del concilio toledano de 1565-1566, en el cual se determinó que] previniendo que no se interrumpiesen los oficios divinos con ningún género de diversión: que las representaciones no se hiciesen dentro de la iglesia, y que los obispos mandasen examinar previamente las piezas de asunto sagrado que se diesen al pueblo, repitiendo la prohibición a los clérigos de vestirse de máscara, ni representar en los citados espectáculos. En las demás diócesis de España se repitieron sucesivamente iguales providencias, y todo fue menester para desterrar del santuario desórdenes tan escandalosos, y sujetar a sus ministros a no ser histriones, ni envilecer a vista del público la dignidad de su carácter.

Quedaron pues reducidas las antiguas acciones dramáticas de las iglesias a unos breves diálogos mezclados con canciones y danzas honestas, que desempeñaban los sacristanes, mozos de coro, cantores y acólitos en la fiesta de Navidad, precediendo a su ejecución la censura del vicario eclesiástico. Ya no intervenían patriarcas, profetas, apóstoles, confesores ni mártires, sino ángeles y pastores; figuras más acomodadas a la edad, al semblante, a la voz y estatura de los niños y jóvenes que habían de hacerlas. De aquí tuvieron su origen las piezas cantadas que hoy duran con el nombre de villancicos, los cuales, más artificios entonces que ahora, se componían de representación, canto, danza, acción muda, trajes, aparato y música instrumental [...] Todavía dura este género de composiciones, aunque no siempre exentas de frialdades, bajezas y chocarrerías poco convenientes a la majestad del culto. Tal vez las han cantado los ciegos a las puertas de las tabernas al mismo tiempo que se entonaban con solemnidad en la iglesia.¹⁵

En este contexto, como consecuencia directa o indirecta de este conjunto de visiones, censuras y proscipciones (acunadas en una mentalidad ilustrada y a la vez con tintes reformistas), y de las propias derivaciones

¹⁴ Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración...*, Madrid, Imprenta Real, 1796, pp. 181-182.

¹⁵ *Tesoro del Teatro español, Tomo 1: Orígenes del teatro español, por L.F. de Moratín*, Eugenio de Ochoa (ed.), París, Librería Europea de Baudry, 1838, pp. 48-50.

formales y estilísticas del género, el uso y cultivo del villancico religioso fue decayendo hasta culminar en su desaparición. En el caso de los que se cantaban en Maitines, fueron sustituidos por los originarios responsorios en latín, en canto llano o en polifonía, cuya música —sin embargo— continuaría siendo compuesta en el mismo estilo italianizante, con violines y coros de ripieno. La temporalidad fue muy variable entre regiones o centros religiosos, y en la mayoría de los casos fue un proceso paulatino, en el marco de prolongadas discusiones capitulares e incluso interesantes situaciones de “resistencia” que a veces se logran entrever en los propios acuerdos.¹⁶ La crítica se centraba en la trivialidad de las letras de los villancicos, en ocasiones demasiado jocosas y burlescas;¹⁷ en el hecho de que la longitud del oficio de Maitines, aunado al ambiente festivo que inspiraban estas composiciones, prolongaba el jolgorio, tan contrario al sentido devocional; en los excesos de una música claramente inscrita en un estilo operístico, cuyos gorjeos y adornos, y su figuración de valores reducidos (uso de semicorcheas y fusas) contrastaban con la gravedad del texto literario. Mientras que las defensas del género se fundamentaban en el aporte de estas músicas al carácter solemne que debían tener los Maitines, y a su innegable popularidad y, en consecuencia, poder de convocatoria. La controversia generada entre estas dos posturas produjo

¹⁶ Menciono algunos referentes peninsulares, con los periodos en los cuales se dieron estas discusiones: Real Cartuja del Paular (1755-1764), Catedral de Burgos (1768-1814), Catedral de Zaragoza (1775), Catedral de Sevilla y Colegiata de San Salvador de Sevilla (1780), Real Monasterio del Escorial (1819), Colegiata de Logroño (1782), Catedral de Burgo de Osma (1788-1793), Catedral de Calahorra (1793), Catedral de Málaga (1798), Santo Domingo de la Calzada (1800-1814), Catedral de Pamplona (1751-1777). Muchas de estas discusiones y proscripciones fueron detonadas por las propuestas reformistas de Francisco Javier García Fájér “El Españolito”, maestro de la Seo de Zaragoza; véase Palacios Garoz, *op. cit.*, p. 35 y ss; Alén Garabato, *op. cit.*; Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza editorial, 1993 (1a. reimpresión).

¹⁷ Feijoo dice al respecto: “[...] pero la peor es la que se oye en las Cantinelas Sagradas. Tales son, que fuera mejor cantar coplas de ciegos; porque al fin éstas tienen sus afectos devotos, y su misma rústica sencillez está en cierto modo haciendo señas a la buena intención. Toda la gracia de las cantadas que hoy suenan en las Iglesias, consiste en equívocos bajos, metáforas triviales, retruécanos pueriles.” Feijoo, *op. cit.*, p. 307. En el Archivo General de la Nación, en México, se conservan algunas licencias para la impresión de letras de villancicos en donde se hace patente la supervisión de sus contenidos, conforme a los preceptos tridentinos. Como muestra, cito la licencia otorgada en 1690 a Antonio de Salazar, siendo éste maestro de capilla de la catedral de México: “En cumplimiento del mandato de vuestra señoría, por el decreto de esta foja he visto los villancicos que se han de cantar en los Maitines de la festividad del Nacimiento de Nuestra Reina y Señora, María Santísima, en esta santa iglesia catedral de México, y no hallo cosa contra la decencia y pureza que deben tener los versos que se pueden cantar en el coro, están serios, sin profanidad y la jocosidad que prohíbe el Santo Concilio Tridentino [...]”, AGN, Indiferente virreinal 5621, exp. 10, documento 1.

ambigüedad en la toma de decisiones definitivas por parte de los cabildos eclesiásticos, a despecho del compromiso de tipo social y cultural que la Iglesia habría adquirido con los feligreses al instituir una tradición de al menos dos siglos, junto a todas las implicaciones que estarían en juego.¹⁸ En este sentido, Manuel Alvar, en su libro *Villancicos dieciochescos*, dice lo siguiente, a propósito de los intentos de prohibición de comedias y de los villancicos como un género de sustitución: “la catedral se convirtió en un centro de receptibilidad social: allí iba a oírse música italiana; allí se escuchaban las seguidillas y tiranas que ya no llegaban a las tablas [...] La catedral convertida en auditorio de conciertos cortesanos o de representaciones vulgares”.¹⁹ A esta reflexión agrego otra de Antonio Gallegos: “En pleno siglo XVIII no se podía hacer desaparecer de las iglesias un ‘espectáculo’ —la interpretación de los villancicos— tan tradicional y tan del gusto del pueblo; ni tampoco las autoridades eclesiásticas podían ya suprimir algo que, en último caso, había sido y era un medio eficaz para atraer a las gentes a las funciones de Medianoche”.²⁰ No en balde, Cerone había escrito en 1614:

Hállanse personas indevotas que (por modo de hablar) no entran en la Iglesia una vez al año, y las cuales (quizás) muchas veces pierden Misa los días de precepto, sólo por pereza, por no levantarse de la cama, y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo lugar, ni más vigilantes que éstas, pues no dejan Iglesia, Oratorio ni Humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frío que haga, sólo para oírlos.²¹

Pero no hay que perder de vista que del villancico referido por Cerone a principios del siglo XVII al que fue desterrado de la liturgia a finales del XVIII y principios del XIX hubo una transformación significativa, desde

¹⁸ Un buen compendio y análisis de referentes peninsulares acerca de estas valoraciones y del proceso de desaparición del villancico de Maitines lo aportan los siguientes trabajos: M^a Pilar Alén, “La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX”, *De Música Hispana et aliis*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.), Santiago de Compostela, Universidad, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, vol. II; *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), edición española de José Máximo Leza, Cristina Bordas et alii, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 76; “El último villancico barroco valenciano”, Palacios Garoz, *op. cit.*, p. 35; Álvaro Torrente, “Misturadas de castelhanadas com o oficio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño/Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos e Institución Fernando El Católico, 2010.

¹⁹ Citado en M^a Pilar Alén, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Antonio Gallegos, *La música en tiempos de Carlos III: ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 18-19.

²¹ Citado en Palacios Garoz, *op. cit.*, p. 191.

el punto de vista formal, musical y poético, así como la hubo también en los gustos y las mentalidades. Así, probablemente no entendamos el proceso de desaparición del villancico dentro de la liturgia sin entender esas transformaciones, así como el aspecto de recepción social de un repertorio que transitó de un carácter más popular a uno más elitista y galante, de una condición más incluyente — a través de sus temáticas y de sus aires populares — a una más distante y teatral. Como señala Anastasia Krutitskaya: “Hacia mediados del siglo XVIII van desapareciendo las notas populares de los textos y la poesía de los villancicos se convierte en un ejercicio de puro artificio”.²² Negrillas, jácaras, gitanillas, juguetes fueron desplazados por textos de inspiración teológica donde el factor humano quedaba excluido, y “el apogeo de la latinidad fue, sin duda, la característica más singular de la época”.²³ No es difícil imaginarse el impacto que estas transformaciones pudieron tener en el público feligrés. Como ilustración a estas reflexiones sirvan estos variados ejemplos peninsulares y novohispanos. El primero, del villancico *¿Oyes Bato? Mi Gilillo* de Jaime Casellas, maestro de capilla en la catedral de Toledo hacia mediados del siglo XVIII:

1. Yo, prompto estoy: Más, di, ¿qué cantaremos?
2. Con cantar a la moda luciremos.
1. Las Coplas y Estribillo son corrientes;
y yo las sé excelentes.
2. Quita, quita, Gilillo:
las Coplas, y Estribillo,
dicen Hombres, no Legos,
que son letras de antaño, o para ciegos:
mejor será cantar una *Aria* nueva.
1. ¿Quién de los dos será, que a tal se atreva?
2. Si acaso nos perdemos,
por el Violín primero cantaremos.
Que es la guía común de quien no sabe,
por dónde comenzar, ni cómo acabe [...]”²⁴

²² Krutitskaya, *op. cit.*, p. 199.

²³ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 124. Antonio de Salazar puso música a varios villancicos escritos completamente en latín. Por ejemplo, el cuarto villancico de los Maitines de la Asunción de 1689, de la catedral de México, que se conserva en la colección de villancicos del Fondo Conventual de la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

²⁴ Carlos Martínez Gil, “Los Villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1734-1762)”, *Archivo Secreto*, núm. 3, 2006, p. 236.

El siguiente ejemplo está tomado del villancico de Navidad *Dos maestros de capilla*, puesto en música por el padre Antonio Soler, maestro del Monasterio de El Escorial.²⁵ En él se confrontan los conceptos de composición “a lo antiguo” y “a lo moderno”, una diatriba que toma forma también en el discurso musical, intercalándose fragmentos de uno y otro estilo:

Dos maestros de capilla
en Belén quieren formar
una oposición al ver
que es del Niño la Catedral.

Uno antiguo, otro moderno
en el estilo verán
dar su voto siempre a aquel
que de solfa ignora más.

[...] *Maestro antiguo*:
Esta sonora música suave
para el templo es devota
cuanto grave.

Maestro moderno:
la mía es más alegre y más activa,
cuya sonoridad siempre festiva
al alma infunde un fervoroso aliento.

Maestro antiguo:
En uno y otro estilo es el acento
divina consonancia
si se emplea en alabar a Dios.²⁶

De una negrilla anónima del siglo XVIII, perteneciente a la catedral de México, *Al ver la gente de Angola*:

Al ver la gente de Angola
que ya no priva el cumbé,
con la canción que más priva
privar quiere con su Rey.

[...]
Gulumbá, gulumbé.
a echal villancica
que dé a lo Rey Chica
gulgueo y placel.
[...]

–Pue, siola, ¿a qué?
–A la mora de Italia,
de música valia,
de recitaro, alieta y minué.

[...]
Que le, lelé,
qué lindo placel,
que suena a cantara
y sabe a cumbé.²⁷

Y del villancico *El cura don Gil del Prado*, para la Asunción de 1726, compuesto por Francisco de Herrera y Mota, maestro de capilla de la catedral de Oaxaca, en el cual se descalifica el uso de metros populares de la lírica española, frente a los que es exaltado el soneto, de origen italiano:

²⁵ Existe otra versión musical sobre este texto compuesta por fray José de Barcelona, maestro del Monasterio de Guadalupe.

²⁶ Véase una transcripción completa de este villancico en José Sierra Pérez, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico”, *Revista Nassarre*, XVII, 1-2, 2001, pp. 140-141.

²⁷ Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (ACCMM), [Estrada/ C2] 108, 08.

No han de ser, no, villancicos
 los que he de hacer este día
 que en triunfo tan soberano
 no he de usar de villanías.

Aredzo²⁸ vayan cuartetos
 metro forzado que obliga
 a buscar el consonante
 que consonancia había digna.

[...]
 Pero vaya de soneto
 con su cauda porque diga
 que a sus pies tiene esta Reina
 la soberbia serpentina.

En relación con el aspecto de técnica compositiva, desde las primeras décadas del siglo XVIII hay evidencias de un gusto generalizado por la incorporación de elementos modernos. Recurriendo a ejemplos novohispanos, en 1725 el cabildo de la catedral de Puebla recibe al arpista Juan Corchado, con abundantes elogios —por parte de sus examinadores— por su manejo del instrumento y su forma de componer “según lo moderno”, apreciación a partir de la cual delegan en él la composición ocasional de villancicos.²⁹ Otro testimonio del canon estético musical que se tenía en estas instituciones lo representan los exámenes para maestro de capilla. En el de Nicolás Ximénez de Cisneros, en 1726, se daba constancia de su destreza y manejo en el canto de órgano, pues sin faltar a sus notas, añadió de dulzura todo lo que pide el gusto y estilo moderno [...], y con respecto al villancico de precisión, señaló uno de los sinodales:

reconocido el modo de acomodarse a las figuras de precisión, las hallé puntualísimas, sin apartarse de las reglas del arte y de lo demás que pide la perfecta composición de un cuatro, que es el más difícil que puede encontrarse en la música, acompañándole toda la suavidad y buen gusto que se conoció en su prueba, cuyo estilo sólo se ve practicado en las composiciones que hemos visto en estos tiempos de los primeros maestros de la Europa.³⁰

²⁸ No encuentro el sentido de esta palabra en esta estrofa ¿Será una alusión a Arezzo, ciudad natal del sonetista italiano del siglo XVI Francesco Petrarca?

²⁹ AVCCP, Documentos y decretos sobre empleados del coro, 1648-1853, 19 de octubre de 1725.

³⁰ AVCCP, Maestros de Capilla, organistas y músicos: Santa Iglesia Catedral, numerados L.G. No. 1-135, 1669-1855, Leg. 4, [ff. 15-16v].

Las mismas expresiones se usaron en el de José Lazo Valero, en 1749.³¹ También los inventarios históricos (a los que me referiré más adelante) son una fuente de información valiosa, en tanto registran el uso y vigencia de determinado repertorio y a través de sus notas marginadas nos dan indicios de su valoración. Pero son las mismas obras musicales que sobreviven en los archivos las que nos hablan de estos gustos. El hecho de que hacia mediados del siglo XVIII el repertorio de catedrales y otras instituciones religiosas novohispanas, de manera generalizada, estuviera formado en un importante porcentaje por música de compositores italianos, es un factor significativo que nos habla de un gusto y un estilo del cual la Iglesia misma se sirvió en su constante búsqueda de legitimación y poder de convocatoria. Cito esta interesante lectura de Drew Davies:

Los compositores del siglo XVIII acentuaron el sentido teatral en la música de los Maitines, y al hacerlo, estaban en la posibilidad de demostrar el factor humano dentro de las historias bíblicas y los mensajes doctrinales. Puesto que los oyentes esperaban los momentos de dramatización en los cantos responsoriales, la liturgia incorporó los medios para una modernización estética de la cual se habían apropiado estos compositores. Una manera de hacerlo era reelaborar la música existente en lugar de componer nuevas obras.³²

De la resonancia social que tuvo la promoción de este nuevo “gusto legitimado” en México virreinal nos habla un periódico capitalino en 1730, al reseñar cómo “en los solemnes Maytines, lucieron en esta Metropolitana, las nuevas obras, y Musica Italiana de varios instrumentos, dispuesta a esmeros del Señor Thesorero, según el estilo de Roma”. Y también por esos días, con motivo de la festividad de la Asunción de la Virgen, dice la crónica que “fue innumerable el concurso que (llevado de la curiosidad) acudió en aquel insigne Templo por oír las nuevas obras, y Música Ita-

³¹ AVCCP, LAC 31, ff. 67-68, 14 de febrero de 1749. El expediente de oposición de Ignacio Jerusalem (1750) no registra comentarios de este tipo. Véase una transcripción del expediente completo en Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz, “El exámen de oposición de Ignacio de Jerusalem y Stella”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 1, México, UNAM, diciembre 2006, pp. 12-23.

³² Drew Edward Davies, *The italianized frontier: Music at Durango Cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain*, tesis doctoral, Chicago, University of Chicago, Department of Music, 2006, p. 218: “Eighteenth-century composers heightened this theatrical sense in music for Matins, and in so doing, were able to demonstrate the human agency behind simple Bible stories and doctrinal messages. And since listeners expected performative moments to occur in chant responsories anyway, the liturgy actually had a built-in means for aesthetic modernization that eighteenth-century composers seized upon. One way they did this was to rework existing music in lieu of composing new works from scratch”. La traducción es mía. Davies documenta la existencia de *contrafacta* de responsorios en latín y arias italianas.

liana, que a solicitud del mismo Sr. Thesorero, dispuso el insigne Sumaya primer maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia”.³³

Es justamente a partir de Sumaya —quien a la par de su desempeño como músico religioso compuso obras dramáticas representadas en la primera década del siglo XVIII en el Palacio Real de México—³⁴ cuando se introducen elementos italianizantes en la música catedralicia: la cantada, el aria y el recitado, la forma concertante, los violines, el lirismo retórico. Pero fue Ignacio Jerusalem quien trasladó consigo a México, desde su Lecce natal, esa tradición que tan bien arraigó en el gusto novohispano. Como Sumaya, Jerusalem compartía sus funciones como compositor de música religiosa y de música civil, para el Coliseo de la Ciudad de México. Evguenia Roubina enmarca la efervescencia del gusto por el estilo italiano en la catedral de México justo en la etapa en la que se circunscribe su magisterio, entre 1750 y poco después de su muerte, en 1771, apoyada en las múltiples apreciaciones que sobre su música se registraron en los documentos capitulares. En ese mismo periodo se desempeñaba como cantor el valenciano Francisco Selma, quien representaba “la nueva moda de Cantar”.³⁵

³³ Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, Testimonios mexicanos, Historiadores 4, 5 y 6, México, Secretaría de Educación Pública, 1950, núm. 31, junio de 1730, vol. I, p. 255; citado en Roubina, *op. cit.*, p. 144.

³⁴ Además de sus obras *El Rodrigo* (1708), extraviada hasta la fecha, y *La Parténope* (1711), cuyo libreto, tanto en italiano como en español, se encuentra en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España resguarda *El Zeleuco: fiesta en música traducida de italiano en español para la celebridad del cumplimiento de los años de Su Mag. el Rey N. Sr. D. Felipe Quinto (que Dios guarde), que se ha de ejecutar en este Rl. Palacio de México...* Con Privilegio del Superior Gobierno, en Mexico por la viuda de Miguel de Rivera Calderón: en el Empedradillo. En el folio que precede al primer acto dice: “Compositor de la Música del primero y segundo acto: el Lic. D. Manuel Sumaya, segundo maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de México; y del tercero, *un ingenio aficionado*”. El impreso no tiene fecha pero debe ser anterior a 1715, año en que muere Salazar y Sumaya pasa a ocupar el magisterio. En la introducción se lee: “[...] traducida del idioma italiano al nuestro, sólo tiene la exactitud en la forma de la composición de la música y mutaciones del teatro, pues por no poder expresar las mismas voces los conceptos, le falta en alguna parte a la traducción y el abreviar el tiempo la hace algo defectuosa en lo cómico.” Véase Aurelio Tello, “Manuel de Sumaya y la música para la escena: a 300 años del estreno de *La Parténope*. Estado de la cuestión y futuras líneas de investigación” en este mismo número de *Heterofonía*.

³⁵ Roubina, *El Responsorio “Omnes moriemini...” de Ignacio Jerusalem, la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, México, Escuela Nacional de Música, UNAM, 2004, pp. 146-147. Sobre los orígenes de Ignacio Jerusalem y su actividad peninsular véanse Craig H. Russell, “Jerusalem, Ignacio”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, Macmillan Publishers, Ltd., 2001; Luisa Cosi, “Músicos napolitanos en Lecce; los maestros Gerusalemme y Stella”, *Heterofonía*, núm. 113, México, julio-diciembre de 1995, pp. 58-59.

Uso y desuso del villancico en la catedral de México, con alusión a otras catedrales novohispanas

De los cientos de menciones que en diversos contextos se hacen del villancico en la catedral de México he escogido los siguientes dos porque exponen el uso, sentido e impulso que se le dio a este género a lo largo del siglo XVII, así como los propósitos de solemnización de los oficios catedralicios en la Nueva España. El primero, de 1610, de la catedral de México:

Su Señoría Ilustrísima propuso lo mucho que convenía cuidar, por toda esta congregación, de la solemnidad, concurso y aplauso del Santísimo Sacramento en su fiesta y octavario, esforzándose todos a la continua asistencia, como requisito tan importante y debido, para que, a su imitación, todos los ministros de la dicha iglesia concurran y asistan, así los capellanes del coro como los músicos, a todas las horas que con la música e instrumentos se acostumbra en esta iglesia. Y así mismo, propuso de cuánta importancia era, para la devoción y frecuencia del pueblo cristiano [...] de la solemnidad referida para las horas canónicas, que en las extraordinarias, después de medio día antes de entrar en vísperas, hubiesen muchos concursos de cantores e instrumentos **que tañesen y cantasen los villancicos y chanzonetas que pudiesen**; y así mismo, acabadas las vísperas hasta entrar en maitines en la capilla mayor delante [d]el Santísimo Sacramento, según y de la manera que se había hecho los años antecedentes, con tanta loa de esta congregación, por la mucha devoción que con ello se tuvo en todo el pueblo cristiano [...]³⁶

El segundo, de 1664:

Propuso el señor Deán el poco lucimiento con que se habían principiado este día las misas de aguinaldo, pues aseguraba que habiéndola cantado, nunca lo había reconocido tan indecente, por no haber concurrido más que cuatro músicos, y que así es conveniente el remediarlo; y que habiendo llamado al maestro de capilla para saber por qué se habían escusado los villancicos y demás solemnidad que se acostumbra, respondió no ser de su cargo, cosa que le hizo mucha novedad a su señoría, y así hacía esta propuesta para que se tomase la resolución conveniente. Determinose se notifique al maestro de capilla acuda según ha sido costumbre de ochenta años a esta parte a componer los villancicos según que le toca por su obligación, y de no hacerlo así, se proveerá el remedio que convenga [...]³⁷

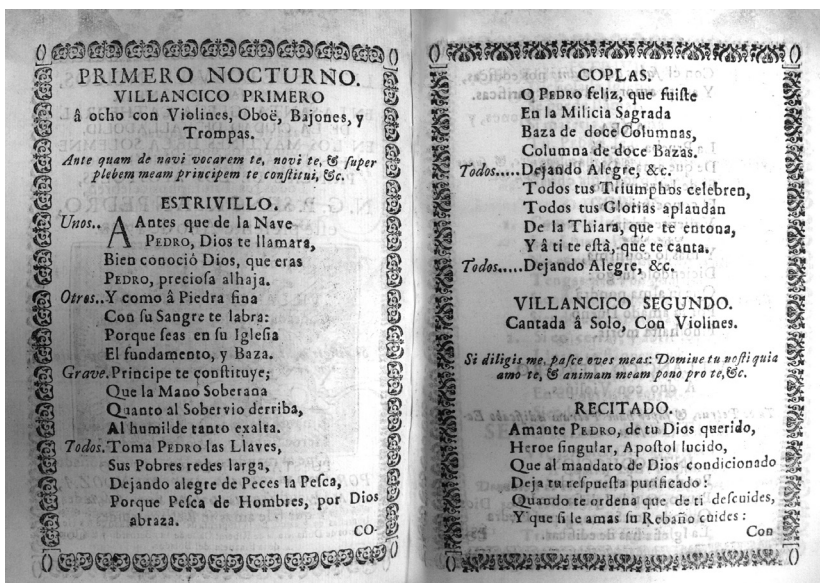
Y esta otra, de la catedral de Puebla, especifica la función y ubicación del villancico dentro de la estructura litúrgica de los Maitines, como sustituto del responsorio en cuanto a su realización musical se refiere:

³⁶ ACCMM, LAC 5, ff. 189v-190, 28 de mayo de 1610.

³⁷ ACCMM, LAC 16, f. 122v, 16 de diciembre de 1664. El primer dato capitular que hace referencia a la interpretación de villancicos en la catedral de México es de 1538: “Este dicho día, mes y año susodicho se mandó por los señores deán y cabildo al mayordomo de la dicha iglesia que den al canónigo Joan Xuárez lo que hubiere menester honestamente para aderezar los niños cantores para la Natividad de nuestro señor Jesucristo, para las chanzonetas de la pascua y noche Santa de Navidad” (ACCMM, LAC 1, f. 35, 11 de enero de 1541).

Que a los Maitines de Navidad de este año y de los venideros se llame desde las 10 a las 11 de la noche, repicando la media hora y en la otra se toque la esquila, para que puntualmente a las once se empiecen los dichos Maitines. Y en ellos se canten todas las lecciones *in totum*, sin dejar cosa alguna de ellas, y que la chanzoneta sirva de responsorio, el cual se diga rezado mientras se estuviere cantando. Y que el primer día de Pascua se repique a misa mayor de las nueve y media a las diez y se entre a esta hora, lo cual se observe y guarde de aquí adelante en los dichos Maitines y misa mayor del dicho día [...]³⁸

Esta condición o función “litúrgica” del villancico fue generalizada en las catedrales novohispanas. En un impreso de la catedral de Valladolid de Michoacán de 1768, los textos de los responsorios en latín correspondientes a cada nocturno preceden a los de los villancicos:³⁹



Villancicos a San Pedro, catedral de Valladolid, 1768.

³⁸ Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (AVCCP), LAC 9, f. 376v, 20 de diciembre de 1633 (transcripción de Nelson Hurtado). Sobre el tema del uso de los villancicos en el lugar de los responsorios en la catedral de Puebla véase Hurtado, *op. cit.*, pp. 43-88.

³⁹ *Letras de los villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Valladolid, en los Maitines de la Solemne Festividad del Gloriosísimo Príncipe de los Apóstoles, N.G.P. Señor San Pedro, este presente año de 1768, puestas en metro músico por don Juan de Mendoza, maestro de capilla de dicha Santa Iglesia, impresas en México: en la imprenta del Nuevo Rezado de los Herederos de Doña María de Ribera*, ejemplar resguardado en el Fondo Especial de la Biblioteca Luis González del Colegio de Michoacán, con la signatura F.E. 262.91 COR-c. Agradezco a Violeta Carvajal el haberme proporcionado la ubicación e imágenes digitales de esta fuente.

En la catedral de México, desde el siglo XVI hasta el XVIII, los villancicos intervenían en las festividades de mayor solemnidad. Los estatutos de la catedral (1585) establecían la obligación del maestro de capilla de componer “canciones devotas” para Navidad, Epifanía, Asunción y la Natividad de la Virgen. Hacia 1589, la catedral contaba con un amplio repertorio de “chanzonetas” y “villancicos”, según consta en un inventario de ese año.⁴⁰ Durante los siglos XVII y XVIII se componían villancicos para *Corpus Christi* y su octava, Concepción, Navidad, Epifanía, San Pedro, Asunción, Natividad de la Virgen, Aparición de la Virgen de Guadalupe, San José, San Ildefonso, San Felipe Neri, los Apóstoles San Pedro y San Pablo.⁴¹ En 1711, el cabildo catedral se reunió para deliberar en torno a “la proposición hecha por el señor Meléndez en razón de que en los Maitines solemnes se canten los responsorios y no villancicos”.⁴² En fechas próximas a esta noticia no he podido hallar alusión alguna a este

⁴⁰ Javier Marín, “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document re-discovered”, *Early Music*, vol. XXXVI, núm. 4, 2008, pp. 575-596. La distinción entre chanzonetas y villancicos está en espera de un estudio profundo. Lamentablemente no ha quedado rastro de este *corpus*.

⁴¹ En el siglo XVIII, los Maitines de *Corpus* pasaron a hacerse totalmente en canto llano; véanse, ACCMM, LAC 6, f. 72, 27 de noviembre de 1618; LAC 7, f. 48, 29 de mayo de 1620; LAC 7, ff. 334v-335, 30 de julio de 1624; LAC 9, f. 167, 1 de agosto de 1636; *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su Altar, Coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, arreglado en todo a su Erección, Estatutos, Cartilla, Costumbres, Fundaciones y Rúbricas, para su más puntual e inviolable observancia. Hecho por el Muy Ilustre y Venerable Señor Deán y Cabildo*, Año de 1751, ACCMM, Serie Ordo, volumen 3, 1751. *Tabla de las asistencias de la capilla de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México*, 1758, Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, R 1354 LAF, citado en Javier Marín, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral en musicología presentada en la Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 3 vols., Granada, inédita, 2007, pp. 227-233. En esta tabla se indica que en los Maitines de la Santísima Trinidad se cantaban los responsorios en latín, y en la Octava del *Corpus*, se hacían, “por tandas”, villancicos y cantadas, con instrumentos. Véanse también Craig Russell, “El esplendor de los Maitines de México: sonoridad y estructura”, en *La Música y el Atlántico, Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 359-395; Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos”, *La Música y el Atlántico...* pp. 310-357; Bárbara Pérez Ruiz, “Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana”, *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, num. 3, (Revista electrónica), Caracas, Sociedad Venezolana de Musicología, abril 2002, pp. 21-73 (Tabla V. Referencias y ubicación de juegos de letras de villancicos que se cantaban en las catedrales de México y Puebla durante el siglo XVII).

⁴² ACCMM, LAC 27, f. 31v, 22 de enero de 1711. Antonio de Salazar compuso juegos de responsorios para la Santísima Trinidad, Natividad de la Virgen y San Ildefonso o Confesores Pontífices. ¿Tendría que ver con esta proposición? ¿Cabría la posibilidad de que se usaran de forma alternada responsorios y villancicos en estas festividades?

asunto, pero la continua demanda de composición de este género poético musical durante años posteriores indica que la propuesta debió ser desestimada por el cabildo. Sin embargo, en 1713 se determinó que el oficio de Maitines de Navidad se empezara a las nueve de la noche y que los villancicos debían acortarse “para que a las doce se acabasen” y siguiese la Misa de Aurora cantada, que hasta esa fecha en México había sido rezada.⁴³ El 21 de mayo de 1751, 38 años después, se le exigía a Ignacio Jerusalem el cumplimiento de su obligación “en la composición de los villancicos para Maitines que se cantan en esta Santa Iglesia [...] y que éstos se vayan guardando en el archivo de la música, de lo que debe haber muchísimo en él”.⁴⁴ En un *Diario manual* de lo que se practicaba en el coro, de ese mismo año, se hace referencia al uso del villancico en las fiestas de primera clase, en los siguientes términos:

Los Maitines siempre son semitonados y todos se dicen en semitono, sólo el invitatorio lo dicen los 6 Señores Cantores que tuvieron Capas e hicieron este oficio en Vísperas sin ellas. Cuando son cantados en días de primera Clase, todos se dicen en Canto llano Solemne, alternando con el Órgano Salmos, Himnos y Cánticos de los Maitines y Laudes. La Capilla dice en música los versos del invitatorio, y el Salmo, el Coro en Canto llano, y también cantan los responsorios o villancicos de las Lecciones, el *Te Deum Laudamus* y el Cántico *Benedictus*.⁴⁵

Pero el clima reformista que se había desencadenado en la Península desde mediados del siglo, cuyo hito fue la Encíclica de Benedicto XIV de 1749, no tardó en cristalizarse en la Iglesia mexicana. En el cuarto Concilio Provincial Mexicano, celebrado en la Ciudad de México el año de 1771, se exhortaba a las autoridades religiosas locales a “desterrar todos los pasajes que mueven más al deleite del oído, y tal vez recuerdan las comedias y canciones del mundo; por lo que los obispos velarán para ir restituyendo el coro al canto gregoriano”.⁴⁶ En este sentido, los planteamientos se centraron en la recuperación de esta práctica cantollanista y de su prerrogativa frente al canto figurado; y en la erradicación de géneros teatrales —y sus instrumentos asociados (los violines)— de los oficios

⁴³ ACCMM, LAC 27, ff. 341v-342, 22 de diciembre de 1713.

⁴⁴ ACCMM, LAC 40, f. 243v, 21 de mayo de 1751.

⁴⁵ *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su Altar, Coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, arreglado en todo a su Erección, Estatutos, Cartilla, Costumbres, Fundaciones y Rúbricas, para su más puntual e inviolable observancia. Hecho por el Muy Ilustre y Venerable Señor Deán y Cabildo, Año de 1751*, ACCMM, Serie Ordo, volumen 3, 1751, ff. 2-3.

⁴⁶ Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos, Época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, libro 3, tít. IV, 1, De los beneficiados de catedrales y parroquias y de los oficios de éstos, pp. 190-191.

divinos, géneros que al parecer dieron pie a la intervención de mujeres cantoras en las celebraciones:

[...] que el culto divino y canto eclesiástico se reduzca a su primer estado, desechando del coro instrumentos del siglo, arias y cánticos que tienen sonido a lo del mundo, sino que todo respire seriedad y gravedad. Con superior razón se prohíbe el que entren mujeres dentro del coro, o suban a las tribunas u órganos en ninguna iglesia, ni de los monasterios, ni canten en ellas, pues para prohibirlo habrá dos ministros celadores en las catedrales que cuiden de que ni seglares sin órdenes, ni clérigos sin sobrepelliz, ni en caso alguno las mujeres entren dentro del coro; y en las demás iglesias cuidarán de esto los curas, y especialmente de no permitir que canten las mujeres que llaman músicas líricas.⁴⁷

Una mirada cronológica al repertorio musical de la catedral de México deja ver este proceso paulatino de disminución y posterior desaparición de los “villancicos”, en su forma tradicional, o como cantada, o como aria da capo —variantes que coexistían—, dentro del ámbito litúrgico. Dicho proceso coincidió con la introducción de recursos italianizantes en la música, la cual se había iniciado con Manuel de Sumaya y se consolidó con Jerusalem. Sin embargo, los villancicos se siguieron usando en el contexto de los Maitines de ciertas festividades por lo menos hasta 1774.⁴⁸ En el examen de oposición al magisterio de capilla celebrado en 1782, la

⁴⁷ *Ibid.*, libro 3, tít. XVIII, 3, De la celebración de Misas y Divinos Oficios, p. 235. Estas disposiciones también se dirigieron al ámbito conventual: “El canto llano o gregoriano es el más grave y propio de los templos, y no el figurado en que se introducen arias, sainetes y cantos propios del teatro, y que tienen más moción para acordarse del mundo, óperas, teatros y bailes, que para excitar la devoción de los fieles, y habiéndose introducido en los conventos de religiosas el uso del canto figurado y olvidándose enteramente el gregoriano, que deben aprender todas las religiosas y no descargar en las cantoras, pues en todas reside la obligación de saber los tonos de los salmos, cantar las misas y oficio divino, manda este concilio que de hoy en adelante sólo se admitan para canto las que sepan canto llano, y deben enseñar a todas las novicias y jóvenes, y que se destierren del coro de las religiosas los instrumentos de violines que son impropios e indecentes a las religiosas, y se ponga todo el esmero en tener buenas organistas y maestras de canto llano, suprimiéndose como desde ahora se suprimen las plazas de músicas, e instrumentos impropios del coro de religiosas”; *Ibid.*, libro 3, tít. XVI, 7, De los regulares y monjas, pp. 223-224.

⁴⁸ Los ejemplos fechados más tardíos que he podido ubicar son los siguientes, de Mateo Tollis de la Rocca: *El erizado cuello* (1771), de Concepción, “para el 2º responsorio”, con recitado y aria ([Estrada/ C2] 091 02); *Confiado en tal Piloto* (1773), “Para los Maitines del S.to Patriarca S.r San Joseph (Leg. Cb30, AM0424). Apartando las obras del Fondo Estrada, todas las signaturas del archivo de música de la catedral de México referidas en este estudio fueron tomadas directamente de las inscritas en los propios papeles de música, y que corresponden a las de manejo interno del archivo. La parte referente al legajo (LEG) guarda correspondencia con la consignada por Thomas Stanford en su *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, Conaculta-INAH/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002. De Jerusalem, el

composición de un villancico (el consabido villancico de precisión) ya no estaba estipulado como parte de la evaluación.⁴⁹ La temporalidad coincide con la de otras catedrales novohispanas. En un “Reglamento para gobierno del maestro de capilla y músicos de la santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles” de 1786, se proscribe el uso de villancicos dentro de la liturgia, con la excepción de algunas funciones dotadas en las que expresamente se estipulaba su uso:

Está prohibido, por diversas resoluciones de la sagrada congregación, que durante los divinos oficios se canten en los coros cosas distintas de lo que se está celebrando. Y, así, el maestro de capilla, para los días de las misas principales de primera clase, compondrá música grave, en que se cante el gradual del día o la secuencia, si la hubiere, y el ofertorio. Y en todos los maitines solemnes, los responsorios, sin que jamás se vuelva a cantar cosa alguna en el coro, ni en castellano ni en otro idioma. Y lo mismo que dentro de la iglesia se manda observar al maestro de capilla, han de ejecutar en las funciones de afuera [...] Y sin que por dicho reglamento se induzca por ahora novedad en algunas funciones dotadas, en que expresamente quisieron los fundadores que hubiera villancicos, hasta que sobre ello se provea por la autoridad de Nuestro Ilustrísimo Prelado [...]

Pero unas semanas después se decide conmutar los villancicos de estas fundaciones por misas rezadas.⁵⁰

En el caso de la catedral de Valladolid de Michoacán, se conservan letras de villancicos impresos, para las festividades de Navidad y de San Pedro, hasta 1769. En un inventario de música de 1781, consta la existencia en el archivo de 31 villancicos y cinco cantadas (para Santiago, Navidad, Santísimo Sacramento, Ascensión, Transfiguración, Asunción, Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe), lo que sugiere que para estas fechas aún estaba en uso dicho repertorio. Sin embargo, de los compositores citados, el más tardío es Juan de Mendoza, maestro de capilla hasta 1769.⁵¹ Todo indica que con el cambio de magisterio, por muerte de Juan de Mendoza, el cual fue asumido en 1770 por el músico italiano Carlos Peri (castellanizado “Pera”), parece haber cesado la producción de este género. Un

villancico fechado más tardío es el de Navidad de 1763 *Esta noche las zagalas al compás de los panderos* [Estrada/ C2] 094) 05 y Leg. Let. en Esp. I, AM1605.

⁴⁹ Véase ACCMM, correspondencia, caja 25, expediente 2.

⁵⁰ AVCCP, LAC 46, ff. 288v, 292, 6 de octubre de 1786; AVCCP, LAC 46, f. 292v, 3 de noviembre de 1786. Véase una transcripción completa de este reglamento y otros documentos asociados en este mismo número de *Heterofonía*. El estudio de estas dotaciones y fundaciones puede ser revelador para entender la configuración festiva y musical de algunas celebraciones, y en tal sentido, como lo ilustra este caso, la pervivencia en el uso de algunos villancicos al margen de las decisiones tomadas por las autoridades religiosas.

⁵¹ Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Sección Capitular, leg. 3 3.4-134 bis, ff. 299 -302, Valladolid, 20 de julio de 1781. En el último folio vuelto se reporta el recibimiento de otras obras, en 1783. Agradezco a Edgar Calderón Alcántara, maestro en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, el haberme facilitado la consulta de este material.

siguiente inventario de 1796, reporta dentro del Legajo 4, concerniente a los responsorios de Maitines, 34 de estas composiciones en latín para Navidad, 23 para San Pedro, “10 cuatros sin letra” y 21 villancicos “para varias festividades”.⁵² Es evidente el cambio de un repertorio a otro.

Asimismo, una revisión comparada de un conjunto de inventarios de música de la catedral de México nos permite ver en el tiempo este proceso de restitución de los responsorios. El primero de ellos fue formado por Ignacio Jerusalem, poco antes de su fallecimiento, ocurrido en 1769.⁵³ Este inventario reporta un total de 125 villancicos tan solo de este compositor. El segundo fue elaborado por Tollis de la Rocca hacia 1774, y consigna 166 villancicos.⁵⁴ Un tercer inventario, realizado alrededor de 1786, durante el magisterio interino de Martín Bernárdez de Rivera, ya no hace referencia al repertorio en romance, lo cual no implica que no existiera, pero sí que probablemente ya no estaba en uso.⁵⁵ En la siguiente tabla, donde además se incluyen dos inventarios más, uno de 1793, hecho

⁵² Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Sección Capitular, leg. 3 3.4-135, ff. 79-83, 1796. Véase una transcripción y un estudio de este inventario en Javier Marín, “música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)”, en *Música y catedral, nuevos enfoques, viejas temáticas*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 87-105.

⁵³ ACCMM, E14.24/ C2/ Leg. Inventarios / AM1592. El inventario en cuestión no está fechado, pero puede deducirse el año de elaboración a partir de referencias documentales como la siguiente: ACCMM, LAC 49, f. 202, 10 de enero de 1769: “El señor doctoral pidió que se le asignase prefijo término al maestro Jerusalem para que entregue todos los papeles de la música de esta Santa Iglesia, como es de su obligación, para que como está mandado se archiven, a lo que el señor chantre expuso ser su principal cuidado este punto y que le constaba que dicho maestro Jerusalem se hallaba trabajando en el inventario de dichos papeles para su entrega [...]”

⁵⁴ ACCMM, Leg. Inventarios, AM1593, *Inventario del archivo de música de la Catedral de México realizado por Mateo Tollis de la Roca y dividido en cinco secciones* [h. 1774]. Este inventario tampoco está fechado, pero gracias a una referencia capitular de febrero de 1773, que da por concluido “los inventarios de toda la música y libretes, incluso todos los borradores del difunto Jerusalem”, se deduce que éste fue su año de elaboración; véase Roubina, *op. cit.*, p. 90. No obstante, el inventario cuenta con una adición con fecha 1774, la que he decidido tomar como referencia.

⁵⁵ Archivo Histórico del Arzobispado de México, Fondo Cabildo, Haceduría/Jueces Hacedores, caja 193, expediente 89, 1781, citado en Marín, *Música y músicos...* p. 140. Javier Marín dice, acerca del inventario de alrededor de 1786: “Este inventario constituye una selección de las obras existentes en el Archivo más asiduamente empleadas por la capilla durante la década de 1780; no es, por tanto, un inventario detallado y preciso de los contenidos de todo el Archivo, sino sólo de aquellas piezas “modernas”, completas y susceptibles de un uso inmediato, de ahí que sólo contenga 112 composiciones.”

por Antonio Juanas,⁵⁶ y otro de 1875, elaborado por el entonces maestro de capilla, Pilar Carrillo,⁵⁷ se puede observar esta estadística:⁵⁸

Referencias de villancicos y responsorios en los inventarios históricos de la catedral de México

Inventarios	Villancicos		Responsorios			
	Jerusalem (1750-1769)	Otros	Salazar (1688-1715)	Jerusalem (1750-1769)	Tollis (1770-1781)	Juanas (1791-1816)
h. 1769	83	42	3 juegos	10 juegos	X	X
h. 1774	86	80 ⁵⁹	X	X	2 juegos y 16 responsorios	X
c. 1786	X	X	2 juegos y 9 responsorios			
1793	5	3	1 juego	15 juegos	5 juegos	12 juegos
1875	X		X	aprox. 60 responsorios		

ACMM, Leg. Inventarios, AM1592, AM1593, AM1594; Ramo Inventarios, Libro 15, 1875; Archivo Histórico del Arzobispado de México, Fondo Cabildo, Haceduría, Jueces Hacedores, caja 193, expediente 89, 1781.

⁵⁶ ACCMM, Leg. Inventarios, AM1594, “Plan de música de varios autores, perteneciente a esta Santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre doctor y maestro don Joseph Serruto, y siendo maestro de capilla don Antonio de Juanas, este presente año de 1793”.

⁵⁷ ACCMM, Inventarios, libro 15, 1875, [p. 19:] “Relación de las obras de música eclesiástica que contiene el archivo de esta Santa Iglesia Metropolitana de México”.

⁵⁸ En un apéndice del *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, Siglos XVIII-XIX*, María Cristina Guillén Bermejo, Isabel Ruiz de Elvira Serra (coords.), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Biblioteca, 1990, pp. 651-656 se ofrece una distribución cronológica de los impresos de letra de villancicos por localidad. En éste se observa cómo en el periodo entre 1781 y 1790 hay una notable reducción en la impresión de estos materiales, temporalidad coincidente con la que se muestra en el siguiente cuadro de la catedral metropolitana de México.

⁵⁹ De éstos, 38 son “tanto del maestro Salazar como del maestro Sumaya y otros autores, los que con las obras antecedentes de Sumaya no sirven de nada por antiguos, rotos e inútiles”; 5 son de Tollis (4 de los cuales figuran en la sección de “Responsorios de Maitines”) y 37 de diversos autores. De ellos escribió Tollis: “Treinta y un villancicos de varios autores antiguos; sólo tres pueden servir en caso de necesidad y son los siguientes: uno de Nebra a ocho voces por tono de Bfa, *Con júbilo en el orbe* con violines, bajo y órgano; un aria a solo por tono de Ffa ut tercera mayor, *Qué brillante y serena* con violines y bajo; otra por tono de Dlasolrre tercera menor, *Aves canoras*, sin nombre de autor, a cuatro voces con violines y bajo [...]” (ACMM, Leg. Inventarios, AM1593).

Una nota al final del inventario de papeles de música hecho por Antonio Juanas en 1793 da noticia de que para entonces, y desde hacía ya un tiempo, en la catedral de México no se cantaban villancicos en el lugar de los responsorios dentro del oficio de Maitines:

En el estante donde se guardan los timbales se han colocado los papeles, que se han apartado por inservibles: unos por largas [las obras]; otros por muy antiguas: otros por ser duplicados y triplicados y otros por truncos.

Entre estos papeles, hay algunos villancicos de varias festividades que se cantaban antiguamente en lugar de responsorios. De éstos hay algunos borradores, los cuales están en legajos aparte y dentro de un cajón que en dicho estante hay. Unos y otros papeles se han colocado en este lugar.⁶⁰

Además de revelador, este dato parece estar relacionado con un hecho acontecido en 1769, cuando a la muerte de Jerusalem, el cabildo compra a su hijo algunos borradores de sus obras:

[...] habiendo anoche, después de las ocho, muerto don Ignacio Jerusalem, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, había ocurrido a Su Señoría su hijo don Joseph, representándole haber fallecido con demasiadas cortedades, las que le movían a solicitar algún auxilio para su entierro, por lo que daba cuenta a este venerable Cabildo haciéndole presente su notorio mérito y particular habilidad en su arte de composición, pues le constaba con el motivo de haberle hecho por su dignidad inventariar todos los papeles que había trabajado, la mucha música que había compuesto, y de la que, según aseguraba, había costado muchas copias; y que el no hallarse de ella varias era porque unas se habían consumido con el uso y otras se habían desaparecido; que asimismo en el inventario se hallaban más de treinta borradores correspondientes a las composiciones que había hecho, que éstos los tenía el difunto en su poder, por parecerle que le correspondían, en atención a haber entregado sus copias; que faltando muchas de éstas había ya prevenido al dicho su hijo que los entregase, a que estaba llano para que se guardasen en el archivo de la música y se sacasen las copias necesarias, a proporción de las que se echen menos en toda la música, que días ha tenía ya entregada el difunto, y las que se halla en un cofre en la vivienda del presente secretario, *interim* que en debida forma se archiva en su respectivo estante.⁶¹

El inventario al que se hace referencia, sin duda, corresponde al ya mencionado de c. 1769, en el cual se indica que 33 villancicos no tienen papeles “por lo antiguo de su servicio” y que por ello hay que “sacarlos en limpio”.⁶² De las siete arias que abordo en este estudio, cuatro figuran entre esos 33 villancicos: *Celestes moradores*, *Gorjeos trinando*, *Vierte blandamente* y *De amor el incendio*.⁶³

⁶⁰ ACCMM, Leg. Inventarios, AM1594.

⁶¹ ACCMM, LAC 50, f. 113-113v, 16 de diciembre de 1769.

⁶² ACCMM, Leg. Inventarios, AM1592, ff. 1 y 1v.

⁶³ *Ibid.*, ff. 10v y 11. Los otros tres no figuran en ninguno de los inventarios.

Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem

De la práctica de sustitución de los responsorios y de la elaboración de *contrafactum* entre responsorio y villancico hay unos cuantos ejemplos en las catedrales novohispanas, que tienen que ver con relaciones estructurales y estéticas de ambos géneros. El musicólogo venezolano Nelson Hurtado, quien ha ahondado en el estudio de estas formas, señala una serie de factores que hacen afines a los dos géneros: la libertad y riqueza melódica del repertorio de responsorios en canto llano, “que dejan un amplio margen a veces para la composición y el ‘embellecimiento’”; la función reflexiva de los responsorios, como especies de glosas o comentarios a las lecciones del oficio, para lo cual el villancico era un medio eficaz, aunque no siempre se enmarcaba en la temática de estas lecturas; la estructura común de alternancia entre dos secciones (estribillo y verso en el responsorio y estribillo y coplas en el villancico) interpretadas de forma responsorial, de alternancia entre coro y solista o solistas.⁶⁴ En el siglo XVIII se dio una coexistencia de distintas estructuras, aunque todas cobijadas bajo el nombre de villancico: recitado y aria, aria da capo, cantada (una castellanización de la cantata italiana). Edward Drew Davies, en su tesis sobre la música en la catedral de Durango, estudia algunos casos de *contrafactum* entre responsorios y arias italianas hallados en dicha catedral y en la de Puebla, y señala lo siguiente:

La forma contrafáctica más frecuente de las encontradas en Durango es el villancico en español readaptado al texto del responsorio en latín, para ser usado en el mismo lugar correspondiente en el oficio de Maitines. Hacia finales del siglo XVIII los responsorios en latín fueron preferidos a los villancicos o cantadas; así, la música que tradicionalmente se usaba en tales ocasiones se preservó, aunque con distintos textos.⁶⁵

⁶⁴ Hurtado, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁵ Davies, *The italianized frontier...* p. 191: “A frequently encountered contrafactum form at Durango is the Spanish-language villancico retexted as a Latin responsory—likely for use at exactly the same moment in the Matins service. In the later eighteenth century, settings of Latin responsories were preferred over villancicos or cantadas, and thus the type of music traditionally used in Matins could be preserved, just with different words”. Entre los *contrafacta* de arias italianas que he podido detectar en la catedral de México están los siguientes: *Son Regina*, de Francesco Sirotti (Leg. CA21, AM0159) y su *contrafactum* *Quae est ista quae processit*, que figura anónimo (Responsorio 3, Maitines de Nuestra Señora, Leg. CA21, AM0158); *Dove sono*, de Emmanuel García (Leg. Dd6, AM1162 [v]) y sus *contrafacta* *Tunc vero invisibilia Dei* (Responsorio 3, Maitines de San Agustín, Leg. Dd6, AM1162 [w]), *Quemdicunt homines* (Responsorio 8, Maitines de San Pedro, Leg. Dd6, AM1162 [x]), y *Ornatam monilibus* (Responsorio 4, Maitines de la Asunción, Leg. Dd6, AM1162 [y]); *Eu bidirti duoro*, de Antonio Boroni (Leg. XIV, Arias, AM1700) y su *contrafactum* *Difussa est gratia* (Responsorio 7, Maitines de la Asunción, Leg. Dd4, AM1138).

Al igual que Hurtado, Davies atribuye a la naturaleza melódica libre, florida y expresiva del responsorio gregoriano, que tiene que ver con su propia función o sentido litúrgico, la factibilidad de ser sustituido o intercambiado por una forma lírica como la del aria. Y desde el punto de vista formal encuentra en la alternancia de un verso solo seguido de una respuesta coral, que finaliza con la repetición del verso —el cual hace las veces de un “estribillo”—, la explicación de por qué un aria con recitado o un aria *da capo* puede encontrarse en el siglo XVIII asumiendo la función litúrgica del responsorio de Maitines, como lo hizo el villancico en los siglos anteriores.⁶⁶ Bajo otra perspectiva, Ricardo Miranda, basado en las reflexiones planteadas por Gary Tomlinson sobre la ópera barroca, apunta lo siguiente:

[citando a Tomlinson:] “la voz operística transmite una experiencia moderna de la subjetividad en su esfuerzo por asegurar la eficacia de una representación fundada sobre correspondencias incomprensibles”. Estas ideas me parecen absolutamente relevantes para entender ese contenido operístico y la adopción decisiva del aria en tanta música sacra novohispana del siglo XVIII [...] No es la repetitiva entonación de los textos consabidos lo que más cuenta, sino la renovada expresión de su contenido metafórico por medio de nueva música, de música que permite como en la ópera de Handel [*sic*] o Vivaldi, un momento de introspección”.⁶⁷

Entre los mencionados borradores que hoy resguarda el archivo del cabildo de la catedral de México hay un conjunto de arias de Ignacio Jerusalem, y en otros legajos, varios responsorios en latín, *contrafacta* de los anteriores. En los papeles de estas obras se hallan indicaciones escritas a los márgenes que hacen referencia a una re-elaboración contrafáctica del material:

Correspondencias entre Arias y *contrafacta* de Ignacio Jerusalem
en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México

1	<i>Celestes moradores</i> “Sacado por esta musica el Resp.o 8.o de/ S. S. Jose. Descendit Jesus cum eis./ Et erat subditus illis.”	<i>Descendit Jesus cum eis</i> (Resp. 8, San José) “Este Responsorio, es de el Mtro. Jerusalem, Sacado de una Area, de/ Ntra Señora, que comienza, Celestes moradores, &c. Véase entre los/ Borradores Suelos”
2	<i>De amor el incendio</i>	<i>Possui adjutorium super potentem</i> (Resp. 5, San Ildefonso)

⁶⁶ Davies, *The italianized frontier...*, pp. 189, 210-212.

⁶⁷ Ricardo Miranda, “Rosas decembrinas en el escenario barroco: Mito y representación”, en *La Música y el Atlántico, Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 413.

3	<i>Gorgeos trinando</i> “Por este Duo se ha puesto el Responsorio 8° de San Pedro” ⁶⁸	<i>Quemdicunt homines</i> (1762) (Resp. 8, San Pedro) “Este Responsorio es del maestro Jerusalem, sacado de un villancico a Duo de San Pedro que comienza Gorgeos trinando, etc. Véase entre los borradores sueltos. Pongo esta razón para que conste”
4	<i>Propicia estrella</i> “R.o 2° de N.S. de Guadalupe, Quae est ista quae ascendit sicut Aurora” ⁶⁹	<i>Quae est ista quae ascendit</i> (Resp. 2, Guadalupe) “Este responsorio es de el Mtro Jerusalem sacado de una Area, que comienza, Propicia Estrella: vease entre los borradores sueltos” ⁷⁰
5	<i>Todas pueden alegar</i> “R.o 5° de N.S. de Guadalupe: Quae est ista quae progreditur”	<i>Quae est ista quae progreditur</i> (Resp. 5, Guadalupe) “Este Responsorio es del Mtro Jerusalem, sacado de una Area, q.e comienza Todas pueden alegarle. Véase entre los borradores sueltos”
6	<i>Vierte blandamente celestial rocío</i> “Por esta Aria esta puesto el Resp.o 4.o/ de santa Rosa/ Propter veritatem”	<i>Propter veritatem</i> (Resp. 4, Santa Rosa) no fue ubicado, ni está referido en los inventarios históricos
7	<i>El viento airado brama</i> “R.o 2° de N.S. de la Concepción. Transite ad me”	<i>Transite ad me omnes</i> (Resp. 2, Concepción) “Este Responsorio es del M. Jerusalem, sacado de una Area que comienza <i>El viento airado brama</i> (véase entre los borradores sueltos)”

ACMM: (1) Leg. Let. en esp. I, AM1596; Leg. Cb4, AM0519; Leg. Eb9 [sn] [a]; Leg. Eb4, AM0520 y AM0523. (2) Leg. XXI, AM1775; Leg. Eb10, AM0538 [d]. (3) Leg. Cc5, AM0587; Leg. Eb12, AM0540; Leg. Eb16, AM0551. (4) [Estrada/ C2] 095) 06, f. 20. (4) Leg. Cc9, AM0606; Leg. Cc10, AM0608. (5) [Estrada/ C2] 095) 06, f. 10; Leg. Cc9, AM0606; Leg. Cc10, AM0608. (6) Leg. Cc5, AM0585. (7) Leg. Cc5, AM0570; Leg. Cc11, AM0611.

⁶⁸ Esta aria está antecedida por un recitado cuyo texto forma parte de unos versos anónimos que en 1759 recibieron a Carlos III en la Corte madrileña: *Adición en seguidillas de un religioso*, la cual está antecedida por la *Décima con las seis emes*. Véase José Subirá, *El teatro del Real Palacio, 1849-1851, con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid, Instituto Español de Musicología, 1950, pp. 54-56.

⁶⁹ Esta aria forma parte de una loa a Carlos III identificada en el fondo Estrada como: “Ya España victoriosa Carlos recuperado” y que inicia con el recitado “Al combate no, alarma”. Sobre ello señala Javier Marín: “Se desconoce el motivo concreto de la composición de esta obra, que pudo haber estado relacionada con el Tratado de París (1763), por el que Francia e Inglaterra entregaron a España la Luisiana, Cuba y Filipinas, territorios ocupados durante la Guerra de los Siete Años”; Marín, “Una desconocida...”, p. 318.

⁷⁰ La concordancia entre este responsorio y el aria *Propicia estrella*, así como entre el quinto responsorio y el aria *Todas pueden alegar*, fue advertida ya por Craig H. Russell a propósito de su estudio y edición de los Maitines para la Virgen de Guadalupe (al cual corresponden dichos responsorios), pero considerando a las arias como fuentes derivadas de los responsorios. Sin embargo, las anotaciones al final de ambos responsorios aclaran que el proceso de elaboración del *contrafactum* fue inverso. Acerca de éstas y otras concordancias entre responsorios del mismo autor, así como de aspectos formales y estilísticos de este juego de Maitines, véase Russell, “El esplendor de los Maitines...”, pp. 374-375. Otro estudio acerca de estos Maitines, aunque desde una perspectiva semiológica, véase en Miranda, “Rosas decembrinas...” pp. 397-414. Y en cuanto a las arias, algunas de éstas fueron transcritas y estudiadas

Este Responso, es del Oficio Jerusalem, sacado de un Villancico a Duo de San Pedro, que comienza, Gorjeos trinando &c. Vease entre los Bonanos sueltos. Pongo esta razon, para que conste.

Indicación de *contrafactum* en el responso *Quemdicunt homines*, de Ignacio Jerusalem.

Por este verso, se ha puesto, el Resp. de San Pedro.

Indicación de *contrafactum* en el aria *Gorjeos trinando*, de Ignacio Jerusalem.

A partir de las referencias históricas expuestas, este conjunto de arias y *contrafacta* parecen ser una evidencia musical de ese proceso de restitución de los responsorios en latín dentro del Oficio de Maitines.

Aunque ninguno de los responsorios, vistos de forma independiente, presentan datación, dentro de los juegos de Maitines a los que están asociados hay fechas que pueden considerarse referenciales. En el caso de los dedicados a San José, el séptimo responso presenta anotado el año 1764. El juego de Maitines de San Pedro presenta variadas fechas: los responsorios, 1759 o 1766, y el invitatorio e himno, 1762. De los Maitines de Guadalupe, a juzgar por la existencia de otras copias sueltas de algunos de los responsorios, su conformación como oficio parece haberse dado a lo largo de casi 10 años, entre 1756 y 1765; el invitatorio e himno, en su portada, están fechados en 1764, aunque este último se encuentra como himno de los Maitines de la Asunción de 1762 y de la Concepción de 1768. En cuanto a estos últimos —de la Concepción—, parecen estar repartidos en dos expedientes distintos: en un juego fechado en 1768, que consta de Invitatorio e himno (el mismo usado en los Maitines de Guadalupe de 1764 y de la Asunción de 1762) y los responsorios 1, 3, 4, 6 y 7, y en otro expediente que contiene los responsorios 2 y 5.⁷¹

Según el cruce de estos datos, estos *contrafacta* se hicieron en vida del propio Jerusalem.⁷² Pero además, en los documentos hay una intención

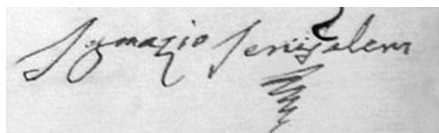
por Carla López Speziale, *Ignacio Jerusalem: a transcription of selected pieces for one and two soprano voices*, Thesis (D.M.A.), Manhattan School of Music, 1998, inédito; disertación que a la fecha no he podido revisar.

⁷¹ ACCMM, Leg. Cc10, AM1607; Leg. Cc11, AM0610 y Leg. Cc11, AM0611, respectivamente.

⁷² En su estudio sobre los Maitines de la Concepción, Evguenia Roubina promueve y justifica la idea de que éstos son autógrafos. Sí parecen serlo en lo que respecta al expediente que contiene los cinco responsorios, pero no así los contenidos en AM0611. Véase Roubina, *op. cit.*, pp. 170-171. Una transcripción y edición crítica de estos Maitines lo hizo Sherrill Bigelow Lee Blodget, *From manuscript to performance: A critical edition of Ignacio de Jerusalem's "Los Maitines de Nuestra Señora de la Concepcion" (1768)*, D.M.A., The University of Arizona, 2008.

de guardar constancia de estas correspondencias, a través de indicaciones escritas que a veces enfatizan la autoría de Jerusalem —aún cuando ésta aparece consignada en el encabezado de la obra— como queriendo no dejar dudas sobre ello.

El análisis caligráfico arroja otras aristas: es notoria la unidad de mano entre todas las arias —autógrafas— y otra distinta entre los responsorios, cuyo amanuense no he podido identificar.

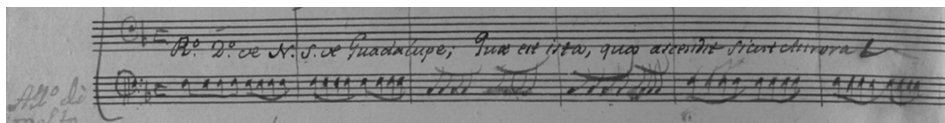


Firma de Jerusalem en un documento del ramo Correspondencia, caja 2, exp. 5.

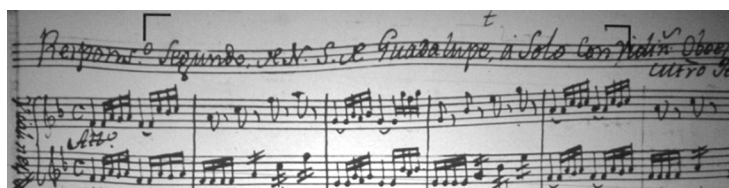


Firma de Jerusalem en el aria *Gorjeos trinando*.

Por otra parte, las indicaciones de correspondencia que figuran en las arias son de la misma mano que la de los epígrafes de los responsorios.



Indicación de correspondencia en el Aria *Propicia estrella*.



Encabezado del responsorio *Quae est ista quae ascendit*.

Con estas evidencias, no queda duda que estos *contrafacta* fueron escritos por un mismo copista y elaborados en un periodo que va de 1756 a 1768.

En cuanto a la técnica del *contrafactum* en los responsorios, no se trata de trovas exactas y no hay una correspondencia estructural fija entre una y otra composición. Más bien, con el mismo material musical se ha reelaborado la forma y se han reestructurado las secciones (tal vez a esto respondiera la necesidad de enfatizar la autoría de Jerusalem). En la mayoría de los casos hay variantes en cuanto a extensión, siendo frecuente la omisión de algunos compases cuya función es la reiteración armónica, o de secciones más amplias, como resultado del reajuste al texto. El responsorio suele presentar música añadida al final, cuando ya se ha acabado

el material del aria y en lugar de volver al principio, como en ésta, el autor compuso una nueva sección musical. Algunos responsorios inician con un recitado y su correspondencia con el aria inicia en el versículo del texto latino. También hay variantes en las figuraciones rítmicas (sobre todo por adaptación al texto), reelaboraciones melódicas, inversiones de arpeggios, una tendencia al uso de mayores adornos y subdivisiones rítmicas, como puede observarse en los siguientes ejemplos del aria *Gorjeos trinando* y su *contrafactum Quem dicunt homines*:

pon-deal ge - mi - do, res - pon-deal ge - mi - do di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am.

73 yel A - pós - tol - san-to se des ca-do

72 e - go di - co ti - bi, qui-a

119 su tris - te do - lor eto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

118 et Spi - ri - tu - i San - cto.

O como en este ejemplo, donde el aspecto retórico define las diferencias, siendo eliminados en el responsorio dos compases del aria, correspondientes a la palabra “trinando”:

En la conformación de la plantilla vocal e instrumental también hay especificidades. En los responsorios, las trompas ocupan el pentagrama superior, sobre los violines, mientras que en los villancicos, están debajo de éstos. En casi todos los casos la tesitura de la voz varía entre el aria (tiple) y el responsorio (tenor):

El viento airado brama.

Transite ad me.

De amor el incendio.

Possui adjutorium.

Otro aspecto que diferencia a un *corpus* del otro, es la presencia de indicaciones de aires y dinámicas en los responsorios, ausentes en las arias. En cuanto a los textos, las arias no indican la fiesta para las que fueron usadas, pero por los contenidos textuales, las únicas dos que guardan relación con la festividad de los responsorios son *Gorjeos trinando* (San Pedro) y *El viento airado brama* (Concepción). Según se deduce de un acta de cabildo de 1756, Jerusalem, al menos hasta esas fechas, era autor de los textos de sus composiciones en romance: “Y asimismo pide [el maestro de capilla] que respecto a que no puede costearse en sus composiciones, de copiante y poeta, que se le nombren dos sujetos para dichos ministerios, a su mayor satisfacción”. Para la segunda función, fue nombrado el apreciado cantor contralto de origen valenciano Francisco Selma.⁷³ El único de los textos del repertorio abordado en este estudio cuya procedencia he podido identificar es el del recitado que antecede al aria *Gorjeos trinando*. Se trata de un fragmento de unas seguidillas dadas a conocer por José Subirá en los años 50 del siglo XX como *Adición en seguidillas de un Religioso*, asociadas a la *Décima con las seis emes*, según Subirá interpretadas “cuando el nuevo monarca don Carlos III, desprendiéndose de la Corona de Nápoles con que venía ciñendo sus sienes, acababa de ceñir la Corona de España”, lo cual sucedió en 1759. Los versos aluden satíricamente a las intenciones reformantes del nuevo Rey (coloco en cursivas el fragmento musicalizado por Jerusalem):

*Hoy llora España
los trinos y gorjeos
de muchas arias.
La música en la Iglesia
cosa es del cielo,
pero para las casas
es un infierno...*

Y nadie sabe
de músicas profanas
el mal que nace.
En la casa de un grande,
en una sala,
los vió y los echó Cristo
muy noramala.⁷⁴

⁷³ ACCMM, LAC 43, f. 45v, 3 de diciembre de 1756. Por la fecha se deduce que se trataba de villancicos para la Navidad, para Concepción o para la Virgen de Guadalupe.

⁷⁴ José Subirá, *El teatro del Real Palacio, 1849-1851*, con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II, Madrid, Instituto Español de Musicología, 1950, pp. 54-56. De esta concordancia se deduce que el aria *Gorjeos trinando* fue compuesta después de 1759.

En el siguiente cuadro se establecen, de manera paralela, las correspondencias estructurales entre uno y otro repertorio. A partir del texto, se comparan los aspectos de dotación, tonalidad y compás (van resaltadas en negritas las diferencias), y se hacen breves comentarios sobre la reelaboración observada en los *contrafacta*.⁷⁵

Estructuras textuales contrastadas entre villancicos y responsorios

Arias	Responsorios (<i>contrafacta</i>)	Observaciones a la reelaboración de los <i>contrafacta</i>
<p>(A) <i>Celestes moradores</i> <i>Terrestres viadores</i> <i>venid, llegad,</i> <i>venid, celebrad y aplaudid</i> <i>a la Reina y Señora</i></p> <p><i>Celestes moradores</i> <i>terrestres viadores</i> <i>venid, llegad,</i> <i>venid, celebrad y aplaudid</i> <i>a la Reina y Señora</i></p> <p>(B) Cuyos altos desvelos cuidan de tierra y cielo por ser tal su deidad que de la Trinidad mil gracias atesora</p> <p>Tiple, 1vl, acomp / Sol mayor / 3/8</p>	<p>(Recitado: Responsorio) Descendit Jesus cum eis et venit Nazareth (A) (Estribillo) <i>Et erat subditus illis*</i></p> <p>(Versículo) <i>Proficiebat sapientia et aetate et gratia apud Deum et homines apud Deum Deus et homines</i></p> <p>(B) (Estribillo) <i>Et erat subditus illis*</i> (Doxología, otra sección) Gloria, Patri et Filio et Spiritui Sancto (Estribillo) <i>Et erat subditus illis*</i></p> <p>Tenor, 2vl, acomp / La mayor / 3/8</p>	<p>El responsorio está hecho sobre la primera sección del Aria. La correspondencia musical se da hasta la repetición del estribillo. La Doxología es una sección añadida, con distinta música.</p>
<p>(A) <i>De amor el incendio</i> <i>el fuego de amor</i> <i>que abraza, que enciende</i> <i>todo el corazón.</i> <i>De amor el incendio</i> <i>el fuego de amor</i> <i>que abraza, que enciende</i> <i>todo el corazón</i></p>	<p>(A) (Responsorio) <i>Possui adjutorium super potentem</i> <i>Et exaltavi electum de plebe mea</i></p> <p>(Estribillo) <i>Manus enim mea</i> <i>Auxiliabitur ei*</i></p>	<p>En la introducción instrumental faltan tres compases correspondientes a los 11-13 del aria, y antes de la entrada de la voz hay dos compases que no están en ésta. Así sucede con algunos otros fragmentos.</p>

⁷⁵ He colocado en cursivas las secciones del texto cuya música se corresponde entre el aria y el responsorio (cuando no es así y la correspondencia sólo se da a nivel estructural, los textos van en rectas, aunque alineados unos con otros). En el caso de las arias, se ha definido la estructura a través de letras mayúsculas entre paréntesis. En el responsorio, se han agregado también estas letras para mostrar las correspondencias estructurales. El asterisco en los responsorios indica la utilización de un mismo material musical.

Estructuras textuales contrastadas entre villancicos y responsorios (continuación)

Arias	Responsorios (<i>contrafacta</i>)	Observaciones a la reelaboración de los <i>contrafacta</i>
<p>(B) <i>Es ardor divino ardor superior que al fénix hermoso le hace resplandor</i></p> <p>Tiple, 2vl, acomp / Mi mayor / 3/8</p>	<p>(B) (Versículo) <i>Inveni David servum meum oleo sancto meo unxi eum</i> (Estribillo) <i>Manus enim mea auxiliabitur ei*</i></p> <p>Tenor, 2vl, acomp / Mi mayor / 3/8</p>	<p>La música difiere en los finales de cada sección. El vl2 tiene su propia línea melódica, mientras que en el aria, con frecuencia duplica al vl1.</p>
<p>(Recitado) Hoy llora España los trinos y gorjeos de muchas arias. la música en la Iglesia cosa es del cielo, pero para las cosas es un infierno...</p> <p>(A) <i>Gorjeos trinando el Gallo cantando de Pedro afligido responde al gemido y en esto le advierte llore su pecado. Y el apóstol santo se deshace en llanto siendo consonancia una y otra voz. Gorjeos trinando el Gallo cantando de Pedro afligido y en esto le advierte llore su pecado. Y el apóstol santo se deshace en llanto siendo consonancia una y otra voz.</i></p> <p>(B) Gorjeos trinando... Cantando, llorando ya que esta armonía le causa alegría pues le gusta al cielo de Pedro el desvelo mirándose en solfa su triste dolor</p> <p>2V (Tiples), 2vl, acomp / La mayor / 2/4</p>	<p>(Recitado, Responsorio) Quem dicunt homines et esse filium hominis Dixit Jesus discipulis suis Respondens Petrus dixit: Tu es Christus Filius Dei vivi</p> <p>(A) (Estribillo) <i>Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam. Et ego dico tibi</i></p> <p><i>Quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam.</i></p> <p>(Versículo) <i>Beatus es Simon Barjona quia cano et sanguis non revelavit tibi Pater meus qui est in caelis</i></p> <p>(Estribillo) <i>Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc Petram aedificabo Ecclesiam meam.</i></p> <p>(B) (Doxología) Gloria Patri...</p> <p>2V (Tiple, Tenor), 2vl, acomp / La mayor / 2/4</p>	<p>El responsorio está hecho sobre la primera sección del aria. Entre el compás 109 y 110 se omitieron 21 compases del aria, empalmándose a partir del compás 110 con el 133 en adelante de aquél. A partir de la doxología la música es otra.</p>

Estructuras textuales contrastadas entre villancicos y responsorios (continuación)

Arias	Responsorios (<i>contrafacta</i>)	Observaciones a la reelaboración de los <i>contrafacta</i>
<p><i>Propicia estrella</i> <i>la suerte rige</i> <i>en la espaciosa esfera del deseo</i> <i>Propicia estrella</i> <i>la suerte rige</i></p> <p>Bajo, 2vl, 2cor, acomp / Fa mayor / C</p>	<p>(Responsorio) <i>Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?</i> (Estribillo) <i>Pulchra ut luna electa ut sol</i> <i>terribilis ut castrorum acies ordinata.</i></p> <p>(Versículo) <i>Filia Sion tota Formosa et suavis es</i> (Estribillo) <i>Pulchra ut luna electa ut sol</i> <i>terribilis ut castrorum acies ordinata.</i></p> <p>Bajo, 2vl, 2ob, 2cor, acomp / Fa mayor / C</p>	<p>A partir del versículo “Filia Sion” la música es añadida</p>
<p>(A) <i>Todas pueden alegar</i> <i>derecho particular</i> <i>que no borrará el olvido</i> <i>todas pueden alegar</i> <i>derecho particular</i> <i>que no borrará el olvido</i></p> <p>(B) <i>Porque en un recto sentir</i> <i>por triunfo se puede argüir</i> <i>el haberlo pretendido</i> Forma parte de la misma loa referida</p> <p>1V (Tiple), 2vl, 2cor, acomp / Sol mayor / 3/4</p>	<p>(A) (Responsorio) <i>Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens</i></p> <p>(Estribillo) <i>Pulchra ut Luna, electa ut Sol*</i></p> <p>(B) (Versículo) <i>Quasi arcus refulgens inter nebulas gloriae et quasi flos rosariae in diebus vernis</i> (Estribillo) <i>Pulchra ut Luna electa ut Sol*</i></p> <p>1V (Tenor), 2vl, 2cor, acomp / Sol mayor / 3/4</p>	<p>Algunos compases son omitidos a lo largo de la pieza. Hay numerosas variantes en el material melódico. A partir de la repetición del estribillo “Pulchra ut luna” la música es añadida, aunque con la misma música de dicha sección</p>
<p><i>El viento airado brama</i> <i>el agua se endurece</i> <i>niega el ardor su llama</i> <i>la tierra se enfurece</i> <i>ob, vil rigor por qué</i> <i>El viento airado brama</i> <i>el agua se endurece</i> <i>niega el ardor su llama</i> <i>la tierra se enfurece</i> <i>ob, vil rigor, por qué</i></p>	<p>(Responsorio) <i>Transite ad me omnes qui concupiscitis me et a generationibus meis implemini</i> (Estribillo) <i>Spiritus enim meus super mel dulcis et haereditas mea super mel et favum*</i></p>	<p>A partir de la repetición del estribillo “Spiritus enim meus” la música es añadida, aunque con el mismo material melódico de dicha sección</p>

Estructuras textuales contrastadas entre villancicos y responsorios (continuación)

Arias	Responsorios (<i>contrafacta</i>)	Observaciones a la reelaboración de los <i>contrafacta</i>
<p><i>Mas, ay, que al blando aliento de un fruto que portento tierra, agua, fuego y viento avergonzarse ve</i></p> <p>1V (Tiple), 2vl, 2cor, acomp / Sol mayor / C</p>	<p>(Versículo) <i>Qui audit me non confundetur qui elucidant me vitam aeternam habebunt</i></p> <p>(Estribillo) <i>Spiritus enim meus super mel dulcis et haereditas mea super mel et favum*</i></p> <p>1V (Tenor), 2vl, 2cor, acomp / Sol mayor / Cg</p>	

Los elementos apenas esbozados en esta tabla ameritan un trabajo minucioso de análisis, que en este caso desborda el objeto de la presente contribución. En este sentido, más que respuestas definitivas, han surgido nuevas preguntas ¿Cabe la posibilidad de que no haya sido el propio Jerusalem quien compusiera estos *contrafacta*? ¿Podría haber sido Matheo Tollis de la Rocca, su ayudante, quien autorizado por el propio Jerusalem realizó tales adaptaciones? Rocca, procedente de Madrid, donde al parecer ya se había desempeñado como compositor,⁷⁶ estuvo activo como organista y segundo maestro de capilla durante el magisterio de Jerusalem, periodo del cual datan muchas de sus composiciones. En 1757 el cabildo dispuso que “era necesario hacer algún gasto en que se copien los responsorios que han hecho nuevos, para los Maitines de Nochebuena, los maestros Jerusalem y Roca [*sic*], y para algunos instrumentos que era necesario traer de afuera, porque la obra, que era de lo más particular que aquí se había hecho, pedía un gran golpe de música”.⁷⁷ La noticia ofrece datos importantes: para esas fechas, para una festividad tan solemne como la de Navidad —en la que anteriormente no faltaban los villancicos— ya se componían en su lugar los responsorios en latín. ¿Pero entonces qué espacio y qué función dentro de estos oficios tenían los villancicos que, aunque pocos, se continuaban componiendo, y particularmente para esta festividad, como lo evidencia

⁷⁶ Véanse recientes hallazgos biográficos sobre este autor en Javier Marín López, “Músicos madrileños con destino a la Catedral de México”, y Dianne Marie Lehmann, “Findings concerning the life and spanish origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)”, ambos en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México independiente*, 3, septiembre 2008, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 5-14 y 15-23, respectivamente.

⁷⁷ ACCMM, LAC 43, f. 179v, 22 de diciembre de 1757.

el citado acuerdo de 1756? Hay algunas referencias peninsulares acerca de la pervivencia del villancico asociado al oficio de Maitines, pero no precisamente como cantos interleccionales. En la catedral de Burgos, en 1786 se determinó: “que los maitines se echen con toda la solemnidad correspondiente, sin defraudar en nada en esta parte esencial y que el tiempo que sobra hasta las 12 se haga de los villancicos que quepan [...] y se deberán cantar en los intermedios de los días siguientes”.⁷⁸ En la catedral de Guatemala hay valiosos y reveladores referentes históricos acerca del retorno a la práctica de cantar villancicos en los Maitines en el primer cuarto del siglo XIX, pero además, acerca de la posible utilización de piezas instrumentales en lugar de los villancicos o de los responsorios.⁷⁹

Lo segundo que se desprende del acuerdo de 1757 es que Tollis participaba en la labor de composición de nuevo repertorio de manera conjunta con Jerusalem, lo que seguramente le valió el hacerse cargo del magisterio a la muerte de éste. Lo tercero es que el resultado de esa creación conjunta introdujo elementos novedosos, que agradaron de tal forma al cabildo que aun pasada la Navidad dispuso que se copiaran y que se trajeran los instrumentos necesarios de afuera.⁸⁰

⁷⁸ Citado en Ma. Pilar Alén, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, Fondo Cabildo, Caja ‘Maestros de capilla 1738. Expedientes sobre maestros de capilla 1803-1840’: [Portada:] Año de 1813. N.º 73 [...] Proposición del maestro de capilla para que se canten los villancicos en español. [Petición:] Vicente Sáenz, maestro de capilla de esta santa iglesia metropolitana [...] me presento y digo que hace ocho años y diez meses que sirvo a esta Santa Iglesia [...] Cuando principié a ejercer el oficio de maestro de capilla hallé que en los Maitines solemnes cantaba la capilla los responsorios del oficio, como en otro tiempo villancicos. Observando yo las opiniones que había acerca de este método, seguí cantando unas veces en castellano y otras en latín, creyendo que éste era el mejor modo para usar bien de la música y satisfacer a los señores. Pero cesó esta alternativa en la solemnidad del Corpus próximo pasado, a usa de haberme mandado el señor deán que se cantara en latín. Y por cumplirlo así, y en los Maitines de San Ignacio, no se qué hubo en el coro grande acerca de esto.

Por tanto, a V. M. B. suplico se sirva resolver qué debo hacer en adelante, para que cesen las desavenencias, si se canta en castellano o en latín, o si se puede reponer la falta del canto con música instrumental, para que en los intermedios de las lecciones toque una parte de sinfonía o concierto, que equivalga por el tanto de un villancico, que a esto también se agrega la necesidad de buenas voces. [...] [Acuerdo:] Sala capitular 27 de agosto de 1813. Visto: continúese practicando en esta santa iglesia la antigua, loable costumbre que en ella y la mayor parte de las de España y América se ha conservado de cantar en verso castellano los villancicos de Maitines claricos [*sic*], procurando que así el verso como el canto se conformen con el decoro, reverencia y majestad propia del templo.

⁸⁰ ¿Podría tratarse de los Responsorios de Navidad 4, 5 y 6 (segundo nocturno) compuestos por Jerualem, contenidos en el Leg.Eb3, y los 1, 3 y 8 de Tollis de la Rocca, contenidos en el Leg. Cb10, todos los cuales presentan esa fecha? Los de Tollis son a 8 voces, acompañamiento, órgano, bajón, violines, oboes, trompas y timbales. Los de Jerusalem llevan una dotación más austera: 4 voces, órgano, acompañamiento, “baxo per il cembalo”, violines y

Tollis permaneció a cargo del magisterio —a pesar de la inconformidad de muchos— hasta su fallecimiento en 1781.⁸¹ En un acuerdo de enero de 1774, el cabildo, en uno de sus intentos de removerlo del magisterio, señalaba que la catedral “tenía muchísima música muy buena, y particularmente la compuesta por su maestro Jerusalem, y que lo que necesitaba era quien la supiese distribuir y dirigir, teniendo para ello la debida aptitud y suficiencia, que es la que le falta al maestro”.⁸² Tollis, a pesar de los cuestionamientos a los que estaba sometido, compuso una cantidad importante de música, mucha de la cual posteriormente reelaboraba y adaptaba a nuevos usos (otro tema para investigar) .

A modo de conclusión

Los materiales y las reflexiones presentados en este trabajo se entraman de tal forma que constituyen evidencias de un proceso paulatino y generalizado en el ámbito hispano, que en el caso de la catedral de México se definió en el último cuarto del siglo XVIII: la restitución de los responsorios en latín dentro del oficio de Maitines. Esta sujeción al modelo litúrgico oficial, en donde el canto llano y el latín eran los lenguajes de transmisión de la doctrina católica, estuvo determinado por muchos

trompas; otro es a voz sola con violines y trompas, y otro también a voz sola con violines y “cembalo”. Las partes de oboe dicen en su portada que son del año 1758. Y es que al parecer estos responsorios fueron usados por muchos años, a juzgar por las anotaciones que llevan en sus partituras: “No sirve este borrador, por estar acortado, y copiado, y en otro borrador en el año de 1773”. Todo concuerda, pero el asunto amerita un estudio mucho más profundo.

⁸¹ En 1770 hubo una propuesta de contratar a Antonio Ripa, para entonces maestro de la catedral de Sevilla, en parte motivada por la inconformidad con Tollis de la Rocca, cuyas composiciones “no tenían la dulzura, arte e inteligencia de [las de] Jerusalem”. Véase ACCMM, LAC 50, f. 208v, 5 de julio de 1770. Acerca de este estigma de mal compositor que ha pesado sobre Tollis de la Rocca a partir de estas referencias capitulares, Drew Davies ha hecho una interesante reflexión y revaloración: “Tollis escribe en un elegante estilo que presenta melodías líricas con ritmos variados, texturas claras y un pulso armónico lento, características de la música galante tardía. Su música —incluso en las obras litúrgicas— tiene un carácter teatral que resulta útil para el contenido retórico del texto. No se conforma con el estilo napolitano puro de Ignacio Jerusalem [...] y representa una estética italiana y transatlántica que se desarrolló en una ‘diáspora’ (fuera de Italia) y se interpretó en sincronía con música similar en catedrales parecidas en ambos lados del Atlántico”. Drew E. Davies, “Reinventando la música de Tollis de la Rocca: Una edición de *Voce mea ad Dominum clamavi* (1777-1797) con comentarios”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y en México independiente*, 3, septiembre 2008, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 24-25.

⁸² ACCMM, LAC 52, f. 101, 7 de enero de 1774. Véase también el acta de 22 de enero de ese año, en la que el Rector del Colegio de Infantes hace una dura crítica al maestro de capilla Tollis de la Rocca (ACCMM, LAC 52, ff. 110v-111v, 22 de enero de 1774).

aspectos de distinta naturaleza: sociales, políticos, estéticos, teológicos, humanos. Hay que hacer la lectura desde esas múltiples perspectivas, y partiendo del principio de que la historia, y en especial la que tiene que ver con la creación artística, se ha forjado entre lo prescrito y lo acontecido, o en otras palabras, entre la regulación y la creación.

La perenne tensión dentro del mundo cristiano entre lo secular y lo sacro llegó a su extremo, en lo que respecta a su realidad sonora, cuando iglesias, conventos y catedrales se hicieron escenarios de expresiones musicales que transpiraban del mundo y del estilo operático. Ignacio Jerusalem, al consolidar y propagar con su propia obra el gusto por los modos y las formas italianas, puede ser visto como la figura cúspide con la cual finalizó una tradición de casi 300 años. Parfraseando a José Sierra Pérez, la vida del villancico concluyó donde inició, en la frontera con lo teatral.⁸³

Responsorio 8º del Señor San José *Descendit Jesus*, de Ignacio Jerusalem

⁸³ José Sierra Pérez, "Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico", *Revista Nassarre*, XVII, 1-2, 2001, pp. 115-154: "[El villancico], siendo siempre fiel al espíritu popular humano, ha permanecido dialogando con lo divino hasta el siglo XIX, acabando, como empezó, en forma de teatro."

Manu enim mea auxilium tui est.

Cite Apparicio est et ceteris Jerusalem, sacro serena directa a comenens.

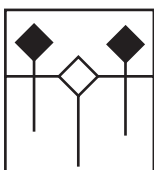
Declina d'Incendio & veni in me in hora tua.

88.

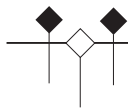
Possui in adiutorium, de Ignacio Jerusalem



Aria De amor el incendio, de Ignacio Jerusalem



DOCUMENTOS



Manuel de Sumaya: El cantor y maestro de capilla, la última voluntad

Lérida Moya Marcos

Alguno de los aportes que brinda el Archivo Histórico de Notarías del Estado de Oaxaca a la historia de la música barroca novohispana es el testamento de Manuel Sumaya, aquel mozo de coro que llegó a ser el más importante maestro de capilla de la Iglesia Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Además, llegó a la ciudad de Antequera para marcar un partaguas en la música catedralicia de esta ciudad.

Se sabe que Sumaya nació en 1680 en la Ciudad de México. Comenzó su vida musical como mozo de coro. En 1715 ganó la plaza de maestro de capilla en la Catedral de México. En 1735 inauguró el majestuoso órgano construido por José de Nasarre.¹ Entre las funciones que asumió Sumaya como maestro de capilla estaba la de componer la música para el servicio litúrgico, ejecutar el órgano, dirigir el coro, enseñar a los músicos y ocuparse de la instrucción musical de los niños de la escoleta. De acuerdo con Tello, se podría ubicar la llegada de Sumaya a Oaxaca con la etapa de transición y de esplendor de la música catedralicia de Antequera. Con el nombramiento de Tomas Montaña y Aarón, deán de la catedral de México, como obispo de la diócesis de Oaxaca en 1737, amigo y protector de Sumaya, éste decidió radicar en la catedral de esta diócesis. En 1745 el cabildo catedralicio oaxaqueño lo nombró maestro de capilla.

Entre las actividades que realizó Sumaya en el periodo de su gestión como maestro de capilla estuvieron: mantener un ritmo ascendente en cuanto al número de músicos, la enseñanza de los niños —él como rector del Colegio Infantes—, la composición de música para el servicio litúrgico de las que quedan 43 obras, entre misas, salmos, motetes, cantadas y villancicos. De sus obras escritas en Oaxaca se conoce la Secuencia de *Corpus Christi Lauda Sion Salvatorem* de 1745, el villancico *Angélicas milicias* a ocho voces, violines, oboe y acompañamiento; el villancico *Celebren, publiquen, entonen y canten* a siete voces, tres violines, clarín y acompañamiento; la *Misa a 8 de tercer tono* para dos coros, violines y acompañamientos, y la *Misa* a cinco con violín y oboe.

Una de las evidencias con la que podemos contar relativas a su estadía en la ciudad de Antequera, aparte de sus obras, fue el testamento —que a

¹ Aurelio Tello, *Villancicos y Cantadas de Manuel de Sumaya*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. VII, México, CENIDIM, 1994, p. 13.

continuación transcribimos—, el cual no pudo firmar por el grave estado de salud en que se encontraba. Antes de 1755, Manuel de Sumaya otorgó un poder general para todos los asuntos que se le pudieran presentar, siendo este poder de donde se puede recuperar la firma del maestro de capilla.

Testamento de Manuel de Sumaya del año de 1755, localizado en el Archivo Histórico de Notarías²

Manuel Sumaya

Al margen [Testamento fecho del que di testimonio a el primer Albazea en 20 de Diziembre de 1755 años]

Alabado sea el Santissimo Sacramento de el Altar y la Pureza de Maria Santísima Consebida en Gracia desde el primer instante de su ser natural Ame[n]. Sepan quantos esta carta de testamento vieren como yo el Bachiller Don Manuel Sumaya, Clerigo Presvitero Domiciliario de la Ciudad y Corte de México y Maestro de Capilla de la Música y cantor de la Santa Iglecia Catedral de esta [tachado: dicha] Ciudad de [entre líneas: Antequera Valle de Oaxaca] Rector del Collegio de Ynfantes del Venerabilissimo Señor Sacramentado de ella estando como estoi grauemente accidentado en cama, pero en mi entero Juicio Memoria y entendimiento natural, por cuio Beneficio y los demas que he reseuido y espero reseuir de Dios nuestro señor le doy a su Divina Magestad infinitas gracias y creyendo como firme, real y verdaderamente creo el Altissimo e Ynefable Misterio de la Santissima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres Personas distintas y un solo Dios Verdadero y en todo lo demás que tiene cree y confiesa y nos manda creer y confesar nuestra Santa Madre Yglecia Catholica Apostolica Romana Regida y gouernada por el espíritu santo bajo de cuia fee y creencia he vivido y protexto vivir y morir como catholico y fiel christiano y verdadero ministro suio e Ynvocando como ymvoco por mi yntersesores y Abogados a la Soberana Siempre Virgen Maria Madre de Dios y Señora nuestra Consebida sin mancha de pecado original desde el instante primero de su ser natural; á el Dulsisimo y Castisimo su esposa Pathiarcha Señor San Joseph, Santa de mi Nombre, Angel de mi Guarda y demás Santos y Santas Cortesanos del Cielo, y mis Devotos para que rueguen é yntersedan con su Divina magestad se digne perdonar mis culpas y salvar mi Alma como assi lo espero de su infinita Misericordia y que me de acierto para hacer, hordenar

² Archivo Histórico de Notarías del estado de Oaxaca, Libro 99, Escribano: Joaquín de Amador, Año 1752, f. 25.

y otorgar [tachado:este] mi testamento ultima y postrimera Volumptad que es la forma y manera Siguiete_____

Primeramente encomiendo mi Alma a Dios nuestro Señor que la crio y redimió con el infinito precio de su sacratissima sangre y el cuerpo mando a la tierra especie de que fue formado, el que fallecido que sea de esta presente vida quiero y es mi volumptad sele de sepultura sagrada en la [tachado: Yg] Capilla de Señor San Antonio de Padua de la Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad y habiendo algún ymconbiniente sea en la Yglecia parte y lugar que a mis Albaceas les pareciere y avien tuvieren porque en ese caso lo dejo a su dispossision como tamvien mi funeral y entierro para que se haga con la moderación correspondiente a mis cortos bienes y que todo lo que ymportare se pague de ellos_____

Ytten mando se digan por mi Alma las Missas que ha bien tubieren los dichos mis Albaceas segun que les tengo comunicado y fuere su volumptad _____

Ytten mando alas mandas forsosas y aconstumbradas y para ayuda de las Beatificaciones de los venerables siervos de Dios Gregorio Lopes, é Ilustrísimo Señor Don Juan de Palafox y Mendoza^[3] a quatro reales acadada una de ellas con lo que su importancia la desisto y aparto de mis vienes _____

Ytten Declaro que por la infinita Misericordia de Dios nuestro señor sola mente soi deudor de aquellos picos que tengo comunicado a mis Albaceas, pero si se justificare deverle á otras personas mando quiero y es mi volumptad que de mis vienes se les satisfaga y pague lo que en devida forma Justificaren _____

Ytten Mando que a una Niña que he criado y vive en el Collegio de Bethlen de la dicha Ciudad y Corte de México Nombrada Maria thomasa se le den cien pesos _____

Ytten mando que a la Reverenda Madre Rufina de Señor San Joseph Religiosa Profesa de Velo negro del Convento de Señor Sn Juan de la Penitencia de la dicha ciudad y Corte de México se le den trecientos pesos de que le soi deudor y lo declaro assi para que conste_____

Ytten Mando que á Antonia Agustina Niña de seis meses mi huerfana, se le dem y entrieguen á el Padre Capellan de la Yglecia de nuestra Señora de la Defenza para su educación y crianza trecientos pesos, por ser assi mi volumptad _____

Ytten mando que á Francisco de Arista mi sirviente por lo que me ha Assistido se le den veinte y sinco pesos por ser tamvien assi mi volumptad _____

³ Obispo de Puebla de los Ángeles (1640-1649) y virrey de la Nueva España.

Ytten Mando que á maria la Lugos mi Cosinera se le de por mis Albaceas lo que ha vien tubieren y les pareciere y asus dos Nietas que consigo hatenido y tiene en mi servicio Nombradas Francisca y Mathea se les de a quatro pesos á cada una por ser assi mi volumptad _____

Ytten declaro por mis vienes todos los de mi menaje de casa y los que tengo de mi usso, como también lo que se me esta deviendo en la Ciudad y Corte de México de mi capellanía que mando se recaude para que se trahiga á el cuerpo de dichos mis vienes y lo declaro asi para que conste

Y para cumplir y pagar este mi testamento sus clausulas mandas y legados en el contenidas instituyo y nombro por mis albaceas testamentarios fideicomisarios y por tenedores de todos mis vienes deudas derechos y acciones ál señor licenciado Don Joseph Alexandro de Miranda abogado de la Real Audiencia de este Reyno, y Doctoral de esta dicha Santa Iglesia Catedral y al Bachiller Don Joachin de Montufar Clérigo Presvitero y Capellán de Choro de ella á los dos juntos de mancomún y a cada uno de por si in solidum con igual facultad para que como tales entren en todos los dichos mis bienes con Beneficio de Inventarios o sin él los vendan y rematen en pública Almoneda o fuera de ella como les pareciere judicial o extrajudicialmente y de su procedido paguen, cumplan y executen éste mi testamento dentro o fuera del término que la ley dispone por lo que les prorrogo y quiero se prorroguen todo lo demás que necesitaren y hubieren menester _____

Y cumplido y pagado que sea este mi testamento sus clausulas mandas y Legados en el contenidas en el remaniente que quedare de todos los dichos mis vienes deudas derechos y acciones que en qualquiera manera me tocan y pertenezcan instituyo y nombro por mi Universal heredera á Nuestra Señora la Virgen Maria Santísima de la Defensa Sita en su Yglecia de esta Ciudad para que lo que así fuere dicho remaniente lo haya, gose y herede, é yo por su interesion y Misericordia Santísima su santo Reyno de la Gloria cuia ynstitucion hago en atención a no tener como declaro no tengo heredero alguno que lo sea forsoso asendiente ni desendiente

Y Revoco y anulo todos y qualesquiera testamentos codicilos poderes para testar y demás ultimas disposiciones que antes de ésta yo haya fecho y otorgado por escripto o de palabra o en otra qualquier manera para que no valgan ni hagan fee en Juicio ni fuera de él salvo este mi testamento que quiero valga se guarde cumpla y execute por mi última y postrimera volumptad. En cuió testimonio y en aquella vía y forma que mas haia lugar por derecho assi lo otorgo en esta dicha Ciudad de Antequera Valle de Oaxaca á nueve diaz del mes de Abril de mil setecientos cinquenta y sinco años e yo el escribano del Rey nuestro señor publico de los del número

de esta dicha Ciudad y su Jurisdicción presente fui con los testigos y uso
escriptos a la otorgación de esta carta la que ordene como se contiene de
pedimento del otorgante de cuio conocimiento doy fee y de que a lo que
notoriamente parece esta como refiere grave mente enfermo en cama en
su entero juicio, memoria, entendimiento natural y que assi lo otorgo
y firmo siendo testigos el Bachiller Don Ygnacio Berdugo Santa Cruz,
Alejo Zabal, y Miguel Cañedo vezinos de esta ciudad= entre renglones=
Antequera Valle de Oaxaca= Vale= testado= dicha= no vale= enmenda-
do= este =vale= enmendado= y para= vale=

Y al darle a firmar a el otorgante no lo pudo executar como se vee en
las dos figuras de Letras que anteceden y por el susodicho lo hicieron los
testigos nominados de que yo dicho escribano doy fee=

Por testigo

Bachiller Ygnacio Joseph Berdugo Santa Cruz

[Firma y rúbrica]

Por testigo Alejo Joseph de Zabal

[Firma y rúbrica]

Ante mi

Por testigo

Miguel Cañedo

[Firma y rúbrica]

Joachin de Amador

Escribano Real y público

[Firma y rúbrica]



a favor del dho sagrado Convento y Religiosos de Sta. Catalina
 de Sena de esta Ciudad quien y a dho M. R. P. N.º
 cario y administrador que es y fuere de sus propios y ven-
 das dñas y pagara los setenta y cinco cop. que de dñitos
 le corresponden en cada un año y por sus tercios cumplidos
 conidos y contados desde hoy día de la dña en adelante
 (mientras no redimiere y quitare dho principal) en dho
 de contado en esta dña Ciudad. adonde se le pidan y de-
 manden llama puntual mente un pleito alguno con-
 mas las costas y salarios de su cobranza, y se obligo así mis-
 mo aguardar y cumplir las Clausulas calidades y con-
 diciones de las Escrituras y imposiciones de dñitos Reu-
 bles las que ha en esta por Expressas y repetidas y dho dño
 y ala y indemnidad segura y permanencia de dho prin-
 cipal con todos sus bienes hauidos y por haaver en bastan-
 te y deuida forma de dño. Tambien obligantes cada uno
 por lo que le toca y tocar pueda dar poder a los Jures y Pro-
 curador que de sus Causas deuan conoxer, acite fueren y Juris-
 diccion se someten renunciando a dño la Compravada
 Domicilio Residencia, y la Ley si con veniere, el Juris dictione
 omnium Judicium, para que al cumplimiento de todo lo pñ-
 es a dñitos obligantes los executen y compelan segun dño. Con-
 si fuere por Sentencia, pagada en auto de dñas y dñas
 y por lo suso dños Convenida renunciaron toda la Leyes de
 su favor y defenza hasta la general en forma, y así lo otor-
 ganon y firmo dño R. P. N.º cario, lo que no hizo la Comprado-
 ra p.º que dñs no sauen ave luego lo hizo uno de los testigos q.
 lo fueron, D.º Baltasar de Chirruera, y Alejo Jto de Tabal Peri-
 nos de esta Ciudad = test.º dñs = no r.º

a cargo de la obligante por
 testigo = Alejo Jto de Tabal Peri-
 nos

Fr. Pedro Ruiz Sanchez
 D.º R.º de...
 D.º Baltasar de Chirruera
 Alejo Jto de Tabal Peri-
 nos
 D.º Juan de...
 D.º Juan de...

Testamento del Alcaide y la Duquesa de Manila S^{ma} Condesa en Ciudad de Manila desde su nacimiento hasta su muerte.

Yo el Sr. Manuel de Sumaya Clerigo Presbítero Doncel de esta Ciudad y Corte de Manila y Tercio de Castilla de Villavieja

Cantor de la S^{ta} Iglesia Catedral de esta Ciudad de Manila y Rector del Colegio de San Juan de los Rios de la Villa de Manila

Yo el Sr. Manuel de Sumaya Clerigo Presbítero Doncel de esta Ciudad y Corte de Manila y Tercio de Castilla de Villavieja Cantor de la S^{ta} Iglesia Catedral de esta Ciudad de Manila y Rector del Colegio de San Juan de los Rios de la Villa de Manila juramento de ella estando como estoy vivo me nte acordada en cama, pero en mi entera lucida memoria entendi mi nte natural, porcuís Beneficio y honra que he recibido y espero recibir de Dios mio señor ledoy aduñuna Mag^{ca} infinita gracia y oyendo como me vale y verdadera mente creo el Altísimo Deseable misterio de la S^{ma} Trinidad Dios Padre, Dios Hijo, y Dios Espiritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero y esto do lo demás que tiene crey y confiesa y nos manda crey y confesiar ma Santa Madre Iglesia Catholica Apostolica Romana Regida y gobernadapor el Espiritu Santo bajo de cuya fe y Obediencia he vivido y protesto vivir y morir como Catholico y fiel Cristiano, y verdadero Ministro suo jurando como y me lioco por mi ynteresores y Abogados ala Soberana Señora Virgen Maria Madre de Dios y Señora ma Condesa sin mancha de pecado Original desde el yntante pañmre de su ex natural y el Dulcísimo y Castísimo su Espiritu Paternal Señor Sⁿ Joseph, Santo de mi Ombre, Angel de mi guarda y demas Santos y Santas Caxteranos del Cielo, y mi devoto para que rueguen e yntercedan con aduñuna Mag^{ca} de dios perdonar mi culpa y salvar mi Alma como asi lo espero de su infinita Misericordia y que me de acerto para hacer, ordenar,

ca. 318. 1755. 1756.

- 30
 y bregar ~~este~~ ^{mi} testamento última y última ^{voluntad} ^{que es en la forma y manera siguiente} —
- Primera mente Encomiendo mi Alma al Dios más honroso que la Cielo y último con el infinito precio de su sacratísima Sangre y el cuerpo mandó de la misma especie de que se comido, el que fallecido quisea de esta presente vida que yo
7. yes mi voluntad se le de sepultura Sagrada en la Capilla de Señor S.^o Antonio de Padua de la S.^{ta} Iglesia Cathedral de esta Ciudad y habiendo algun y conveniente sea en la Iglesia parte y lugar que amos Alcaides y pauciores y a hon tubieren por que en ese caso lo des a su discrecion como tambien mi funeral y Entierro para que se haga con la moderacion correspondiente amos cortos bienes y que to do lo que y importare se pague de ellos
- 8.º mandó se digan por mi Alma las Misas que habien tubieren los otros mi Alcaides segun que leyengo comu nicado y fue su voluntad
- 9.º mandó a las mandas fijas y acontumbadas y para ayuda de las Beatificaciones de los Venexables Señores de Dios Gregorio Lopez, el ultimo Señor D.^o Juan de Palafox y Alondra aquatro dd. cada una de ellas con lo que su ym portancia la desirto y aparto de mi bienes
- 10.º Declaro que por la infinita misericordia de Dios más Señor sola mente soy deudor de aquellos pcos que ten go comunicado amos Alcaides, pero si se justifiaren de uelle otras personas mandó queno y es mi voluntad que de mi bienes se les satisfaga y pague lo que en deuda forma justifiaren
- + 11.º Mandó que a una Niña que me criado y viu en el Colegio de Bethlem de la dha Ciudad y Corte de Mexico nombrada Maria Thomasa se le den Ciemp pesos
- + 12.º mandó que a la Reverenda Madre Rufina de Señor S.^o Joseph Religiosa Profesa de velo negro del Convento de Señor S.^o Juan de la Penitencia de la dha Ciudad y

Corte de Mexico selo den trecientos pesos de que esor
deudor y lo declaro asi para que conste

Mando que a Antonia Justina viuda de seis
meses mi huerfana selo den y entri eguen del
Padre Capellari de la Iglesia de nra Señora de la
Defensa para su Educacion y Crianza trecientos
pesos, por ser asi mi voluntad

Mando que a Fran. ^{co} Aluista mi Sexuiente por
loque me tra. Asistido selo den veinte y cinco pesos
por ser tambien asi mi voluntad

Mando a Maria la duquesa mi Coninera selo deprim
mi Aluiceas loque ha sien tu brexer y los pareciere
asus dos Nietas que conmigo haterido y tiene en mi
Sexuicio Ombiaday Fran. ^{ca} y Mathrea selo de quatro
pesos a cada una por ser asi mi voluntad

M. declaro por mis vienes todos los demi en nase de casa
y los que tengo de mi Vieo, como tambien loque some esta
deuendo en la Ciudad y Corte de Mexico de mi Capella
ria que mando de Meaude para que seta higa del cuerpo
de otros mi vienes y lo declaro asi para que conste

Para cumplir y pagar este mi Testamento sus Clausulas
manday y legados en el contenidas y nstituyos y nombray
por mi Aluiceas Testamentarios fidei Comisarios y por
temederos de todos mi vienes deuad y dros y acciones al
Senor. Lu. ^{do} D. Inyoh Alexandro de Aluanda Abogado
de la R. Audiencia de este Reyno, y Doctoral de esta Dna
S. Iglesia Cathedral, y al B. D. ^o Jacobin de Aluanta
fan Clerigo Presuitero y Capellan de Choro de ella a los
dos Juntos de man comun y a cada uno de por si y nstitu
dum con y qual facultad para que comstales en tien
ento dos los años mi vienes con beneficio de Dimonicion
sin el los vendan y rematen en publica Almoneda y hora
de ella como les pareciere Judicial o extrajudicial mente

35
 y desuposedido paguen, Cumplan y Executen este mi testamento dentro de fuera del termino que la Ley dispone para que les prozago y quiero separar que en todo lo a may que mesesitaren y autieren memoria
 Cumplido y pagado que sea este mi Testamento sus Clauy
 y manday y Legados en el contenidoy en el remanien-
 te que quedaxe de todos los años mi bienes deuday años
 y acciones que en qualquiera manera me tocan y per-
 tenezcan y instituyo y nombro por mi universal heredera
 a una Señora la Virgen Maria SS. ma de la Defensa Sola
 en su Iglesia de esta Ciudad para que lo que asi fuere dho
 remaniente lo haya, goze, y herede, e yo por su ynterese
 sion y Mexico dia SS. ma su Santo Reyno de la Florida
 cuna y nstitucion hago En atencion a notemex como declaro
 no tengo heredero alguno que lo sea fuximo ascendiente ni
 descendiente.
 Anulo y anulo todos y qualquiera Testamentos Codicilos
 Praxay para Testar y demay nlimay de paxiciones que antes
 de esta yo haya fuxo y fuxado por Escripto o de palabra o en
 otra qualquien manera para que no balgan ni hagan fe
 en Juicio ni fuera de el salvo este mi Testamento que que
 ero balga segun se cumpla y execute por mi nlimay y
 por nlimera voluntad. En cuna Testimonio y en aquella
 Via y forma que mas haia lugar por dho. Assi lo otorgo
 En esta dha Ciudad de Antequera Valle de Guzman a
 nueve dias del mes de Abril de mill setecientos con
 quenta y cinco años yo el Escribano del Rey
 mo Señor Publico de los dho Numero de esta dha
 Ciudad y su Jurisdiccion presente fui con los testigos
 y no Escriptos ala otorgacion desta Carta la que honde
 me como se contiene de pedimento de el otorgante de
 cuius Continimiento doy fe y dique a lo que notoria mente

parece esta como refiere graue mente en su
cama en u. Entero Juicio, me moxia, Entendi mien to
natural y que asi lo dize y firmo los testigos de
D. D. Agnacio Berdugo J. Cruz, Alfo Ladel, y Miguel Camedo
Vecinos de esta Ciudad - Entre los = Anteg. = halla de = test.
ata = non = expmen = este. = = ppm = y para = .

In p. 41
y al darle a firmar al oragante nolo pudo ejecutar lo =
mo se vee en las dos figuras de Letras que antepusan y por
deseo de lo hicieron los testigos nomina dos. de cuyo
dho. Cos. no doy fee =

Por testigo
D. Don Agnacio Berdugo
J. Cruz
Alfo Ladel
Miguel Camedo

portestigo =
Miguel Camedo
Manuel de Sumaya
Ess. R. y P.

Obligacion de
D. Agnacio Berdugo
m. en x. y f. h. e.
En la Ciudad de Antioquia Calle de Oxaca a quince dias de
el mes de Abril de mill setecientos y cinquenta y cinco años
de mi el Excmo. y Serenissimo D. Maria Juan Cabrea de Baza y
Visca de D. Thomas Barro Romero Vecino de esta Ciudad y el
B. D. Hilario Barro Romero Clerigo Parroco desta Ciudad Do-
mnicano de ella escribo Legatimo a quienes doy fee como es
la primera como principal Decedora y el segundo como su fea-
dor y sus papadas puy haze de Deuda y Causa propia suya
propia y los dos juntos deman como en el O. y de uno y cada uno
de por si y por el todo Involuntum renunciando como expresam-
ment venuncian la Ley de duobus Rey la Authentica presente tocante



MÚSICA



Villancicos a la Virgen de Guadalupe de Manuel de Sumaya

Aurelio Tello

CENIDIM - INBA

La recuperación de los “perdidos” villancicos de la catedral de México que hoy inexplicablemente llevan el nombre de quien hizo que la investigación de la música catedralicia se retrasara por más de 50 años, nos ha permitido encontrar valiosos materiales que tenemos la intención de dar a conocer. En virtud de que el año 2011 es el de la conmemoración del tercer centenario del estreno de la ópera *La Parténope* de Manuel de Sumaya, he creído pertinente publicar algunos materiales no conocidos aún o no lo suficientemente difundidos de este notable compositor novohispano, el más importante del siglo XVIII, en tanto mantenemos viva la expectativa de hallar en algún momento el todavía desaparecido manuscrito de su ópera.

Del numeroso grupo de villancicos del mal llamado “Fondo Estrada”, he escogido los cinco que en él se conservan dedicados a la más antigua devoción mariana del nuevo continente: la de Virgen de Guadalupe. Éstos son: *Cielo animado en Guadalupe, Cerca de México* (1721), *Quién es aquella paloma* (1725), *La bella incorrupta* (1725) y *Ya se eriza el copete* (1728). Aunque el primero de éstos no lleva fecha, es posible que pertenezca a la misma década de los años 20 del siglo XVIII. La segunda y tercera piezas deben haberse cantado en la misma ocasión, formando parte del juego de villancicos de Maitines del 12 de diciembre de 1725. El espíritu de los villancicos barrocos de estirpe hispánica está aún presente en los de Sumaya, los cuales se mantienen en la línea fronteriza entre la modalidad y la tonalidad, aunque ya dejan avizorar audacias armónicas que no encontramos en ningún otro músico novohispano de las primeras décadas del siglo XVIII, salvo en algún atrevido villancico de Miguel Matheo de Dallo y Lana, maestro de capilla de la catedral de Puebla (entre 1688 y 1705).¹

Cielo animado en Guadalupe es un dúo para alto y tenor con acompañamiento. Empieza con un juego de coplas que se alternan ambos can-

¹ Por ejemplo, el villancico *Incendio sagrado*, que aunque se conserva como anónimo, atribuyo a la autoría del andaluz que dirigió la capilla catedralicia poblana a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, por los rasgos compositivos comunes a otras obras de Dallo. El manuscrito perteneció a la iglesia de San Diego Metepec, Tlaxcala, pero debió tener su origen en la catedral de Puebla.

tantes (el alto, las nones; el tenor, las pares) a las que sigue un estribillo a dos voces cuyos motivos descendentes para el verso “Mírenla descender” evocan la aparición de la Virgen en la tierra. El texto va así:

Coplas: 1. Cielo animado en Guadalupe,
hoy aparece la emperatriz
intacta de las luces.

2. El Sol la viste cuando difunde,
en su ropaje, de su fogoso
ardor todas las lumbres.

3. La luna puesta sin inquietudes,
a sus pies logra creces en que
sus menguas no fluctúen.

4.- A su cabeza estrellas suben,
astros benignos al mirarse
elevados en tal cumbre.

5.- Turquí admirable el manto pule
y fuego y nieve, talar ropaje
unidos le construyen.

6.- Toda celeste y toda inmune
miraba absorto el ángel
que a sus pies le adora numen.

Estríbillo: Mírenla descender,
cuando discurre,
los escabrosos riscos
de Guadalupe,
porque así acude,
como benigno astro,
al socorro, al amparo
del mexicano suelo
en donde influye.

Cerca de México (1721), también comienza con una serie de coplas que se alternan entre los solistas (alto y tenor). La aproximación al mundo tonal se hace evidente en las cadencias donde al término de las frases cantadas, un encadenamiento de los grados IV-V-I convoca a una siguiente entrada. Las coplas están escritas en romance y más allá de la versificación literaria, las líneas finales de las estrofas del alto se prestan a juegos verbales: “divina imagen es, esmera”, “de la tierra fue flor, florida”, “de estrellas en vez, investido”, “Juan Diego ama, amamanta”; “por que su gracia no es, no exculpa”. Este tipo de villancicos constituyen el puente entre el viejo estilo barroco hispánico y el que asimiló los elementos del barroquismo italiano. Su texto dice:

Coplas Tenor: 1. Cerca de México el templo
del sol, viva luz que miro,
su gran perfección admiro,
su bella imagen contemplo

Coplas Alto: 1. Aquella que en
primavera
de luceros rayos tupe,
si esmera de Guadalupe,
divina imagen esmera.

2.- Pintada del mismo cielo
por milagro exquisito,

2. Su hermosura que rodea
tanta pureza divina

de gracia un mar infinito
es un mar, pero es consuelo.

es fuerza, heredera fina;
sea del cristal y alba sea.

3.- Por diciembre soberana
aunque me escuche el narciso,
la gala llevarse quiso
por flor de la mejorana.

3. Dejándose aparecida,
divinamente brillante,
por irse al cielo triunfante,
de la tierra fue florida.

4.- Esta flor que al mayo apresta
olor de luz siempre pura,
esta es flor de la hermosura;
otra no; para flor, ésta.

4. Su ropaje hartó lucido
se ve de luces bordado,
de luceros asaltado
y de estrellas investido.

5.- Un pozo de aguas tan sana,
de enfermos medicina,
su corriente tan divina
brotó de su pozo humana.

5.- Amante de dicha tanta,
sin quitársela del hombro,
a su manta con asombro
feliz Juan Diego amamanta.

6.- Cuando a sus plantas se arroja
la rosa que ámbar previene,
tira la pompa que tiene
encarnada, y esta arroja.

6.- Quiso viese y sin disculpa,
y no en talla dibujada,
darse al mundo bien pintada
porque su gracia no exculpa.

Estribillo: Si es de México
excelsa ave su imagen
y es una Ave María,
su gloria es suave.

Quién es aquella paloma (1725) pareciera ser una paráfrasis en español de la antífona mariana *Quæ es ista*. Su factura apunta a una concepción policoral en la que se complementan un coro 1º (que lo constituye el alto solista y su acompañamiento) y un coro 2º a 4 voces (Tí A T B). Sumaya apela al uso del compás de proporción menor, tan caro al barroco hispano del Siglo de Oro, al extremo de que en él se asienta uno de sus rasgos esenciales. Su letra va así:

Estribillo: Quien es aquella paloma
que en un lienzo se nos muestra,
que alumbra los cielos
y alegra la tierra.

Es nieve y es rosa,
es paz y fineza,
es flecha y es arco,
es fuente y estrella.

Nieve y flores la adornan,
paz y amor la celebran,
arco y flecha la ciñen,
fuente y luz la rodean.

La paz en el arco,
amor en las flechas,
la nieve en lo puro
y amor en belleza.

Coplas: 1. Llamas, difunde;
luces, campea,
soles, esparce;
luces, ostenta;
y el sacro amor que infunde
ostenta, esparce,
campea, difunde,
y en su lienzo se admiran los mayos,
con llamas, con luces,
con soles, con rayos.

2. Ave, nos guía;
fuente, nos tiempla
madre, nos mira;
luz, nos alienta
y en amante porfía alienta
nos tiempla,
nos mira, nos guía,
y se mira en el lienzo suave
cual madre, cual luz,
cual fuente, cual ave.

La bella incorrupta (1725) es un villancico de júbilo que pone de manifiesto la naturaleza bienhechora de la Virgen (una nave que lleva a buen puerto a los mortales) como lo enseñaba el dogma católico desde la Edad Media. Está compuesto para una capilla de ocho voces, dividida en dos coros. En el estribillo cantan de manera contrapuntística; en las coplas, se alternan antifonalmente. Su texto dice:

Estríbillo: La bella incorrupta,
la Nave sagrada
se apresta, mortales,
hacedle la salva.

Coplas: 1.- Alegre respira el mundo
del diluvio que naufraga
al punto que de María
riza las ondas el arca.

2.- Del huracán que soberbio
al cielo movió borrascas
quebró la furia uno sólo
breve amago de su planta.

3.- Suavemente del divino
sacro aliento preservada
el espíritu de Dios
anduvo sobre las aguas.

4.- Salva debe el universo
hacer a la capitana
a cuya conducta todos
libres del riesgo se salvan.

Ya se eriza el copete (1728) es un vigoroso villancico que revela de qué manera, en tan poco tiempo, el pensamiento armónico de Sumaya había dado giros inesperados, llevándolo a alejamientos del centro tonal impen-sados un lustro atrás, aunque se conserva la peculiar textura polifónica y

contrapuntística del villancico hispano. Este es el tipo de obras que explican el proceso de transformación que se dio en la música novohispana, en ese periodo de tránsito de la modalidad a la tonalidad. Sumaya explora el empleo de “regiones” con bemoles en la misma época en que Pergolesi escribía su *Stabat Mater*, una partitura *avant garde* para la década de los años 20 del siglo XVIII, ya que la compuso en *fa* menor y tonalidades cercanas que llegan hasta el *re bemol* mayor. Sin la amplitud de la cantata de Pergolesi, pues se trata de sólo un villancico, Sumaya juega con las tonalidades mayor (el modo lidio ya convertido en *fa* mayor) y menor y llega a aventurarse formando acordes de *fa* menor, *la bemol* mayor, *do* menor y *re bemol* mayor. El estribillo es una seguidilla (en Sumaya ocurre así con frecuencia) con su clásica alternancia de versos de siete y cinco sílabas. Las coplas están en romances octosílabos, confiadas a un tenor solista, en las que no deja de ser notable la mención a Juan Diego, el supuesto indígena mexicano y protagonista del suceso de la aparición de la guadalupana (un intento de criollización de la literatura villanciqueril). Su texto dice:

Estribillo: Ya se eriza el copete
de blanco el risco,
y, por partes, los copos
se ven floridos
que hasta los campos,
al salir hoy María,
se vuelven mayos.

1.- De aquel cerro a quien la cumbre
de alto crestón un pedazo,
repisa de la azucena,
atlante de los milagros.

2.- Trono de la mejor rosa,
que hasta los rudos peñascos
por su natural, desnudos,
de floridos blasonaron.

3.- Depósito de la Aurora
que vistió más tosco espacio,
porque hasta en lo tosco hile
el portento más delgado.

4.- Ya bostezaba el cerillo
los vapores escarchados,
y todo lo que florece
era por diciembre pasmo.

5.- Felice humilde Juan Diego,
cuando llegó aquéste caso,
pues se le volvió la manta
de las estrellas el manto.

6.- ¡Oh! maguey más venturoso
de cuantos en Indias halló,
produce el suelo y su dicha
lo vuelve cielo estrellado.

Esta es sólo una primera aproximación de mi parte al repertorio de Sumaya conservado en la catedral de México. Por ahora es nada más que una sencilla contribución a la recuperación y difusión de la obra del músico más notable que vivió en la Nueva España a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

Villancico a la Virgen de Guadalupe
Cielo animado en Guadalupe
Manuel de Sumaya

Transcripción: Aurelio Tello

Catedral de México

Alto

1. Cie - loa - ni - ma - do en Gua - da - lu - pe hoy a - pa - re - ce
3. La lu - na pues - ta sin in - quie - tu - des a sus pies, lo - gra
5. Tur - quíad - mi - ra - ble el man - to pu - le, y fue - goy nie - ve
7. Ya - cea sus plan - tas por - que no du - den quee - llaes su rei - na,

Bass

7

A

laem - pe - ra - triz in - tac - ta de las lu - - - ces.
cre - ces en que sus men - guas no fluc - tú - - - en.
ta - lar ro - pa - jeu - ni - dos le cons - tru - - - yen
prin - ce - sa de los or - bes y las lu - - - ces.

B

13

T

2. El Sol la vis - te cuan - do di - fun - de en su ro - pa - je
4. A su ca - be - za es - tre - llas su - ben as - tros be - nig - nos
6. To - da ce - les - te y to - dain - mu - ne la mi - raab - sor - to

B

19

T

8 de su fo - go - soar - dor to - - - das las lum - - - bres
al mi - rar - see - le - va - dos en tal cum - - - bre
el án - gel quea sus pies lea - - - do - ra nu - - - men.

B

Aurelio Tello

Estribillo

Alto

Mí - ren - la, mí - ren - la, mí - ren - la des - cen - der, mí - ren - la,

Tenor

Mí - ren - la, mí - ren - la, mí - ren - la des - cen - der,

Bajo

32

A

mí - ren - la, cuan - do dis - cu - - - rre los es - ca - bro - sos ris -

T

mí - ren - la, cuan - do dis - cu - - - rre los es - ca - bro - sos ris - cos de

B

40

A

cos de Gua - da - lu - - - - pe, mí - ren - la, mí - ren - la, mí - ren - la,

T

Gua - da - lu - - - - - - - - - - pe, mí - ren - la, mí - ren - la,

B

48

A

por - quea - sí a - cu - de, co - mo be - nig - no as - - - - tro, al so - co - rro, al am -

T

por - quea - sí a - cu - de, co - mo be - nig - no as - - - - tro, al so - co - rro, al am - pa - roal am -

B

56

A
pa - ro del me - xi - ca - no sue - lo en don-dein - flu - - - - ye, en don - de in -

T
8
pa - ro del me - xi - ca - no sue - lo en don-dein - flu - - - - ye, en don -

B

64

A
flu - ye, en don - - - de in - flu - - - - - - - - ye.

T
8
de in - flu - ye, en don - de in - - - - flu - - - - - ye.

B

Villancico a dúo a la gloriosa aparición de Nuestra Señora
de Guadalupe de México
Cerca de México
Manuel de Sumaya

Transcripción: Aurelio Tello

1721

Catedral de México

Tenor

1. Cer - ca de Mé - xi - coel tem - plo del Sol, vi - va luz que mi - - -
2. Pin - ta - da del mis - mo cie - lo sies por mi - la - groex - qui - si - - -
3. Por di - ciem - bre so - be - ra - na aun - que mees - cu - cheel Nar - ci - - -
4. Es - ta flor queel ma - yoa pres - ta, o - lor de luz siem - pre pu - - -
5. Un po - zo dea - guas tan sa - na, que deen - fer - mos me - di - ci - - -
6. Cuan - doa sus plan - tas sea - rro - ja, la ro - sa que ám - bar pre - vie - - -

Bajo

7

T

ro, su gran per - fec - ción ad - mi - ro, su be - lla i -
to, de gra - ciaun mar in - fi - ni - to, es un mar,
so, la ga - la lle - var - se qui - so por flor de la
ra, es - taes flor de laher - mo - su - ra, o - tra no,
na, su co - rrien - te tan di - vi - na bro - ta de
ne, ti - ra la pom - pa que tie - neaen - car - na - da

B

13

T

ma - gen con - tem - - - - - plo.
pe - roes con - sue - - - - - lo.
me - jo - ra - - - - - na.
pa - ra flor es - - - - - ta.
su po - zohu - ma - - - - - na.
yes - ta a - rro - - - - - ja.

B

18

A

1. A - que - lla queen pri - ma - ve - ra, de lu - ce - ros ra - - - - - yos tu - - - - -
2. Suher - mo - su - ra que ro - de - a tan - ta pu - re - - - - - za di - vi -
3. De - jän - do - sea - pa - re - ci - da, di - vi - na - men - - - - - te bri - llan -
4. Su ro - pa - jehar - to lu - ci - do se ve de lu - - - - - ces bor - da -
5. A - man - te de di - cha tan - ta, sin qui - tár - se - la del hom - - - - -
6. Qui - so vie - sey sin dis - cul - pa y noen ta - lla di - - - - - bu - ja - - - - -

B

Aurelio Tello

25

A

pe, sies me - ra de Gua - da - lu - pe, di - vi - na i - ma -
na, es fuer - za he - re - - de - ra fi - na se - a del cris - tal,
te, por ir - seal cie - lo triun - fan - te, de la tie - rra fue
do, de lu - ce - ros a - sal - ta - do y dees - tre - llas
bro, a su man - ta con a - som - bro, fe - liz Juan Die -
da, dar - seal mun - do bien pin - ta - da, por - que su gra -

B

31

A

gên - - - és es - me - - - ra.
yal - ba, al - ba se - a.
flor flo - ri - - da.
en vez, en - ves - ti - do.
go a - ma, a - ma - man - ta.
cia noes, noes cul - - - pa.

B

36 Estribillo a dúo

A

Sies de Mé - xi - coex - cel - - - sa a - ve su i -

T

Sies de Mé - xi - coex - cel - - - sa a - ve su i - ma - - - -

B

41

A

ma - - - - - gen, yes u -

T

gen,

B

46

A

naA - ve Ma - ri - - - a, glo - riaes su - a - - - -

T

yes u - naA - ve Ma - ri - - - a, glo - riaes su - a - - - -

B

51

A ve.
T ve. Yes u -
B

56

A Yes u - naA - ve Ma - ri - - - a, glo - riaes su - a - - - -
T naA - ve Ma - ri - - - a, glo - riaes su - a - - - -
B

61

A ve, glo - riaes su -
T ve, glo - riaes su -
B

66

A a - - - - ve.
T a - - - - ve.
B

Villancico a 8 a la Aparición de la Virgen de Guadalupe

La bella incorrupta

Manuel de Sumaya

1725

Transcripción: Aurelio Tello

Catedral de México

Coro 1^a

Tiple 1
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da, sea -

Alto 1
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da, sea -

Tenor 1
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da, sea -

Bajo 1
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da, sea -

Coro 2^a

Tiple 2
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da,

Alto 2
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da,

Tenor 2
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da,

Bajo 2
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da,

Acomp.
La be - llain - co - rrup - ta, la Na - ve sa - gra - da,

8

Ti 1 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, la sal - - -

A 1 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, la sal - - -

T 1 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, la sal - - -

B 1 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, sal - - -

Ti 2 sea - pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - - -

A 2 sea - pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - - -

T 2 sea - pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - - -

B 2 sea - pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - - -

8

Ac. sea - pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - - -

15

15

Ti 1
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-pres-ta, mor-

A 1
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-pres-ta, mor-

T 1
8
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-pres-ta, mor-

B 1
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-pres-ta, mor-

Ti 2
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-

A 2
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-

T 2
8
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-

B 2
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-

Ac.
15
va. La be-llain-co-rrup-ta, la Na-ve sa-gra-da, sea-

23

Ti 1 ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

A 1 ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

T 1 ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

B 1 ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

Ti 2 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

A 2 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

T 2 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

B 2 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

Ac. 23 pres - ta, mor - ta - les, ha - ced - le la sal - va, ha - ced - le la sal - - va,

Coplas

Coro 1ª

Ti
1.A-le - gre res - pi - ra el mun - do, del di-lu-vioen que nau - fra - ga al pun - to que

A
1.A-le - gre res - pi - ra el mun - do, del di-lu-vioen que nau - fra - ga al pun - to que

T
1.A-le - gre res - pi - ra el mun - do, del di-lu-vioen que nau - fra - ga al pun - to que

B
1.A - le - gre res - pi - rael mun - do, del di-lu-vioen que nau - fra - ga al pun - to que

Ac.

36

Ti
de Ma - ri - a, ri - za las on - das el Ar - ca, ri - za las on - das el Ar - ca.

A
de Ma - ri - a, ri - za las on - das el Ar - ca, el Ar - ca.

T
de Ma - ri - a, ri - za las on - das el Ar - ca, ri - za las on - das el Ar - ca.

B
de Ma - ri - a, ri - za las on - das el Ar - ca, ri - za las on - das el Ar - ca.

Ac.

42 Coro 2^a

2. Del hu - ra - cán que so - ber - - - bio, al cie - lo mo - vió bo - rras - cas que - bró la

2. Del hu - ra - cán que so - ber - - - bio, al cie - lo mo - vió bo - rras - cas que - bró la

2. Del hu - ra - cán que so - ber - - - bio, al cie - lo mo - vió bo - rras - cas que - bró la

2. Del hu - ra - cán que so - ber - - - bio, al cie - lo mo - vió bo - rras - cas que - bró la

2. Del hu - ra - cán que so - ber - - - bio, al cie - lo mo - vió bo - rras - cas que - bró la

46

fu - riau - no so - lo, bre - ve a - ma - go de su plan - - - - ta, bre - ve a - ma - go de su plan - ta.

fu - riau - no so - lo, bre - ve a - ma - go de su plan - - - - ta, de su plan - ta.

fu - riau - no so - lo, bre - ve a - ma - go de su plan - ta, bre - ve a - ma - go de su plan - - - - ta.

fu - riau - no so - lo, bre - ve a - ma - go de su plan - - - - ta, bre - ve a - ma - go de su plan - ta.

fu - riau - no so - lo, bre - ve a - ma - go de su plan - - - - ta, bre - ve a - ma - go de su plan - ta.

52 Coro 1ª

Ti 3.Sua-ve-men - te del di - vi - - - no, sa - croa-lien - to pre - ser - va - da,el es - pí - ri - tu

A 3.Sua-ve - men - te del di - vi - - - no, sa - croa-lien - to pre - ser - va - da,el es - pí - ri - tu

T 3.Sua-ve - men - te del di - vi - - - no, sa - croa-lien - to pre - ser - va - da,el es - pí - ri - tu

B 3.Sua - ve - men - te del di - vi - - - no, sa - croa-lien - to pre - ser - va - da,el es - pí - ri - tu

Ac.

56

Ti de Dios an-du-vo so - bre las - a - - - - guas, an-du-vo so - bre las-a - guas.

A de Dios an-du-vo so - bre las - a - - - - - guas, las - a - guas.

T de Dios an-du-vo so - bre las - a - - - - - guas, an-du-vo so-bre las - a - - - - - guas.

B de Dios an-du-vo so - bre las - a - - - - - guas, an-du-vo so - bre las-a - guas.

Ac.

62 Coro 2º

Ti
4. Sal-va de - beel u - ni - ver - - - so ha - cer a la ca - pi - ta - na, a cu - ya con -

A
4. Sal-va de - beel u - ni - ver - - - so ha - cer a la ca - pi - ta - na, a cu - ya con -

T
4. Sal-va de - beel u - ni - ver - - - so ha - cer a la ca - pi - ta - na, a cu - ya con -

B
4. Sal - va de - beel u - ni - ver - - - so ha - cer a la ca - pi - ta - na, a cu - ya con -

Ac.
4. Sal - va de - beel u - ni - ver - - - so ha - cer a la ca - pi - ta - na, a cu - ya con -

66

Ti
duc - ta to - dos li - bres del ries - go se sal - - - - van, li - bres del ries - go se sal - van.

A
duc - ta to - dos li - bres del ries - go se sal - - - - van, se sal - van.

T
duc - ta to - dos li - bres del ries - go se sal - van, li - bres del ries - go se sal - - - - van.

B
duc - ta to - dos li - bres del ries - go se sal - - - - van, li - bres del ries - go se sal - van.

Ac.
duc - ta to - dos li - bres del ries - go se sal - - - - van, li - bres del ries - go se sal - van.

Villancico a la Virgen de Guadalupe
Quién es aquella paloma

Manuel de Sumaya

1725

Transcripción: Aurelio Tello

Catedral de México

Alto 1

Quién es a - que - lla pa - lo - ma queen un lien - zo se nos mues - - - tra,

Acomp.

Acomp. gral.

8

A 1

queen un lien - zo se nos

Ac.

Ti

Quién es a - que - lla pa - lo - ma queen un lien - zo se nos mues -

A 2

Quién es a - que - lla pa - lo - - - ma queen un lien - zo se nos

T

Quién es a - que - lla pa - lo - ma queen un lien - zo se nos mues - - - - -

Ac.

Ac. gral.

15

A 1
mues - tra, quea - lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra.

Ac.
mues - tra, quea - lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra.

Ti
tra, quea - lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra.

A 2
mues - tra, quea - lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra.

T
tra, quea - lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra.

Ac.
mues - tra, quea - lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra.

Ac. gral.
mues - tra, quea - lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra.

22

A 1
Es nie - ve yes ro - sa,

Ac.
lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra. Es

Ti
lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra. Es

A 2
lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra. Es

T
lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra. Es

Ac.
lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra. Es

Ac. gral.
lum - bra los cie - los ya - le - gra la tie - rra. Es

29

A 1
es fle - cha yes ar - co. Nie - vey

Ac.

Ti
paz y fi - ne - za, es fuen - te yes - tre - lla.

A 2
paz y fi - ne - za, es fuen - te yes - tre - lla.

T
paz y fi - ne - za, es fuen - te yes - tre - lla.

Ac.

Ac. gral.

36

A 1
flo - res laa - dor - - - nan, ar - coy fle - cha la

Ac.

Ti
Paz ya - mor la ce - le - - - bran,

A 2
Paz ya - mor la ce - le - - - bran,

T
Paz ya - mor la ce - le - - - bran,

Ac.

Ac. gral.

43

A 1
ci - - - ñen. La paz en el ar - co, a -

Ac.
fuen - tey luz la ro - de - - - an.

Ti
fuen - tey luz la ro - de - - - an.

A 2
fuen - tey luz la ro - de - - - an.

T
fuen - tey luz la ro - de - - - an.

Ac.
fuen - tey luz la ro - de - - - an.

Ac. gral.

50

A 1
mor en las fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - -

Ac.
mor en las fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - -

Ti

A 2

T

Ac.

Ac. gral.

56

A 1
za. en el ar - co, en las fle - chas, en lo pu - ro.

Ac.
La paz, a - mor, la nie - ve, y

Ti
La paz, a - mor, la nie - ve, y

A 2
La paz, a - mor, la nie - ve, y

T
La paz, a - mor, la nie - ve, y

Ac.
La paz, a - mor, la nie - ve, y

Ac. gral.

63

A 1
La paz en el ar - co, a - mor en las fle - chas, la

Ac.
luz en be - lle - - - za. La paz en el ar - co, a - mor en las

Ti
luz en be - lle - - - za. La paz en el ar - co, a - mor en las

A 2
luz en be - lle - - - za. La paz en el ar - co, a - mor en las

T
luz en be - lle - - - za. paz en el ar - co, a - mor en las

Ac.
luz en be - lle - - - za. paz en el ar - co, a - mor en las

Ac. gral.

70

A 1
nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - - - za.

Ac.
fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - - - za.

Ti
fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - - - za.

A 2
fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - - - za.

T
fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - - - za.

Ac.
fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - - - za.

Ac. gral.
fle - chas, la nie - veen lo pu - ro y luz en be - lle - - - - za.

76 Coplas

A 1
1.Lla - mas di - fun - de, lu - ces cam - pe - a, so - les es -
2.A - - - ve nos gui - a, fuen - te nos tiem - pla, ma - dre nos

Ac.
1.Lla - mas, lu - - - ces,
2.A - - - ve, fuen - - - te,

Ti
1.Lla - mas, lu - - - ces,
2.A - - - ve, fuen - - - te,

A 2
1.Lla - mas, lu - - - ces,
2.A - - - ve, fuen - - - te,

T
1.Lla - mas, lu - - - ces,
2.A - - - ve, fuen - - - te,

Ac.
1.Lla - mas, lu - - - ces,
2.A - - - ve, fuen - - - te,

Ac. gral.
1.Lla - mas, lu - - - ces,
2.A - - - ve, fuen - - - te,

84

A 1
 par - ce, ra - yos os - len - ta yel sa - croa - mor quein - fun - - -
 mi - ra, luz nos a - lien - ta, yen a - man - te por - fi - - -

Ac.
 so - - - les, ra - yos,
 ma - - - dre, luz,

Ti
 so - - - les, ra - yos,
 ma - - - dre, luz,

A 2
 so - - - les, ra - yos,
 ma - - - dre, luz,

T
 so - - - les, ra - yos,
 ma - - - dre, luz,

Ac.
 so - - - les, ra - yos,
 ma - - - dre, luz,

Ac. gral.

91

A 1
 de, os - ten - ta, es - par - ce, cam - pe - a, di - fun -
 a, a - lien - ta, nos tiem - pla, nos mi - ra, nos gui -

Ac.
 os - ten - ta, es - par - ce, Cam - pe - a,
 a - lien - ta, nos tiem - pla, nos mi - ra,

Ti
 os - ten - ta, es - par - ce, Cam - pe - a,
 a - lien - ta, nos tiem - pla, nos mi - ra,

A 2
 os - ten - ta, es - par - ce, Cam - pe - a,
 a - lien - ta, nos tiem - pla, nos mi - ra,

T
 os - ten - ta, es - par - ce, Cam - pe - a,
 a - lien - ta, nos tiem - pla, nos mi - ra,

Ac.
 os - ten - ta, es - par - ce, Cam - pe - a,
 a - lien - ta, nos tiem - pla, nos mi - ra,

Ac. gral.

98

A 1
de, y en su lien - zo se ad - mi - ran los ma - yos, con
a, y se mi - ra en el lien - zo su - a - ve, cual

Ac.

Ti
di - fun - de con lla - mas, con
nos gui - a, cual ma - dre, cual

A 2
di - fun - de con lla - mas, con
nos gui - a, cual ma - dre, cual

T
di - fun - de con lla - mas, con
nos gui - a, cual ma - dre, cual

Ac.

Ac. gral.

104

A 1
lla - mas, con lu - ces, con so - les, con ra - - - - yos.
ma - dre, cual luz, cual fuen - te, cual a - - - - ve.

Ac.

Ti
lu - ces, con so - les, con ra - yos, con ra - - - - yos.
luz, cual fuen - te, cual a - ve, cual a - - - - ve.

A 2
lu - ces, con so - les, con ra - - - - yos.
luz, cual fuen - te, cual a - - - - ve.

T
lu - ces, con so - les, con ra - - - - yos.
luz, cual fuen - te, cual a - - - - ve.

Ac.

Ac. gral.

Villancico a 6 a la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe

Ya se eriza el copete

1728

Manuel de Sumaya

Transcripción: Aurelio Tello

Catedral de México

Tenor 1
8
Ya se - ri - zael co - pe - te de blan - coel ris - co, de blan - coel ris - - -

Bajo 1
Ya se - ri - zael co - pe - te de blan - coel ris -

Tiple

Alto

Tenor 2
8

Bajo 2

Acomp.
8

Aurelio Tello

8

T 1
co, de blan-co el

B 1
co, de blan-co el

Ti
Ya see - ri - zael co - pe - te de blan - co el ris - co, de blan - co el

A
Ya see - ri - zael co - pe - te de blan - - - - co el ris - co, de blan - co el

T 2
Ya see - ri - zael co - pe - te de blan - co el ris - co, de blan - co el ris - co, el

B 2
Ya see - ri - zael co - pe - te de blan - co el ris - co, de blan - co el

Ac.
Ya see - ri - zael co - pe - te de blan - co el ris - co, de blan - co el

16

T 1
ris - co, y por par - tes los co - pos se ven flo - ri - dos,

B 1
ris - co, los co - pos se ven flo - ri - dos,

Ti
ris - - co, y por par - tes los

A
ris - - co, y por par - tes los

T 2
ris - - co, y por par - tes los co - pos

B 2
ris - - co, y por par - tes los co - pos

Ac.
ris - - co, y por par - tes los co - pos

24

T 1 quehas-ta los cam - - - -

B 1 quehas-ta los cam - - -

Ti co - pos se ven flo - ri - - - dos,

A co - pos se ven flo - ri - - - dos,

T 2 se ven flo - ri - dos, flo - ri - - - dos,

B 2 se ven flo - ri - dos, flo - ri - - - dos,

Ac.

31

T 1 pos, al sa - lir hoy Ma - rí - - - a,

B 1 pos, al sa - lir hoy Ma - rí - - - a,

Ti quehas - ta los cam - pos, cam - - - pos, al sa - lir hoy Ma -

A quehas-ta los cam - - - - - pos, al sa - lir hoy Ma -

T 2 quehas-ta los cam - - - - - pos, al sa - lir hoy Ma -

B 2 quehas-ta los cam - pos, los cam - - - pos, al sa - lir hoy Ma -

Ac.

38

T 1
8
se vuel - ven ma - - - - yos,

B 1
se vuel - ven ma - - - - yos,

Ti
rí - - - a,

A
rí - - - a, se vuel - ven ma -

T 2
8
rí - - - a, se

B 2
rí - - - a, se vuel - ven ma - - - -

Ac.

44

T 1
8
se vuel-ven ma - - - yos, se vuel-ven ma - - - yos.

B 1
se vuel-ven ma-yos, se vuel - ven ma - yos.

Ti
se vuel-ven ma - - - yos, se vuel-ven ma - - - - yos.

A
yos, se vuel - ven ma - - - yos, ma - - - - yos.

T 2
8
vuel-ven ma - - - yos, se vuel - ven ma-yos, se vuel - ven ma - yos.

B 2
yos, se vuel-ven ma - yos, se vuel-ven ma - - - - yos.

Ac.

Coplas

Tenor

8

1. Dea-quel ce - rro a quien la cum-bre deal - to cres - tón un pe - da -
 2. Tro - no de la me - jor ro - sa, quehas - ta los ru - dos pe - ñas -
 3. De - pó - si - to de laAu - ro - ra, que vis - tióel más tos - coes - pa -
 4. Ya bos - te - za - ba el ce - ri - llo, los va - po-res es - car - cha - - -
 5. Fe - li - cehu - mil - de Juan Die - go, cuan - do lle - góa-ques - te ca -
 6. Oh ma - guey más ven - tu - ro - so de cuantos en In - días ha - - -

Ac.

T

60

8

zo, re - pi - sa de laA - zu - ce - na, A - tlan - te de
 cos, por su na - tu - ral des - nu - dos, de flo - ri - dos
 cio, por - quehas - taen lo tos - co hi - le el por - ten - to
 dos y to - do lo que flo - re - ce e - ra por di -
 so, pues se le vol - vió la man - ta, de las es - ttre -
 lló, pro - du - ceel sue - loy su di - cha, lo vuel - ve cie -

Ac.

T

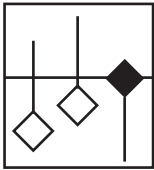
67

8

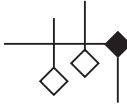
los mi - la - - - - - gros.
 bla - so - na - - - - - ron.
 más del - ga - - - - - do.
 ciem - breun pas - - - - - mo.
 llas el man - - - - - to.
 loes - tre - lla - - - - - do.

Ac.

NOTAS Y RESEÑAS



Un siglo de gran música poblana en dos horas



Eduardo Contreras Soto

CENIDIM-INBA

Ya estamos acostumbrados a una situación lamentable que deberíamos superar: en cada estado de la República mexicana se producen materiales impresos y sonoros de gran valor y calidad, que muy, pero muy rara vez se llegan a conocer fuera de sus estados de origen. Hay una desarticulación y una falta de comunicación entre las producciones editoriales de los estados, y sobre todo una pésima política de distribución de tales producciones —en especial de las instituciones gubernamentales y públicas—, que nos impide enterarnos a tiempo y a fondo de cuanta novedad aparece y, por cierto, que cada vez son más las novedades que seguimos sin conocer en la ciudad de México, por poner el caso del sitio donde vivo y escribo estas líneas.

Y con el nuevo álbum de dos discos *El Siglo de Oro en la Puebla de los Ángeles. Los maestros de capilla catedralicios (1603-1705)*, se refrenda esta situación de incomunicación acerca de las producciones estatales. Si no fuera por las ferias del libro que se hacen en la ciudad de México, y porque conozco a algunos de los participantes en esta antología de gra-

baciones, seguramente nunca me habría enterado de su existencia. Pero celebro haberme enterado, así como tener hoy un ejemplar de este álbum que merecería una mayor difusión y una distribución más amplia, por todos los rincones de la República y más allá, puesto que su contenido, sin duda alguna, lo merece.

Digan, digan quién vio tal antología como ésta, que contiene lo que dice claramente su título, y que por ende se puede interpretar de dos maneras igualmente válidas. En atención a los maestros de capilla que pasaron por las catedrales antigua y nueva de la Puebla de los Ángeles a lo largo del siglo XVII, y en atención a la música de excepcional calidad que produjeron estos maestros durante su estancia en dicha ciudad, bien podemos calificar como de oro al siglo en que Puebla disfrutó de esta vida musical eclesiástica, la cual de hecho se extendió más allá de su iglesia catedral, como lo prueban las partituras del mismo periodo que han sobrevivido de otros espacios religiosos. Pero también podemos entender el concepto Siglo de Oro en la acepción clásica con que evocamos la época de

absoluto florecimiento literario y teatral en las muchas culturas de nuestro idioma, desde *La Celestina* hasta Sor Juana, y por supuesto la vida musical, literaria y escénica de la Puebla barroca cae dentro de los años justos de esta feliz época, por lo cual forma parte del término canónico con justo derecho.

No siempre se manejan con claridad los conceptos, o no los sentimos tan nuestros como debiéramos. No es raro hablar de “Siglo de Oro” con personas ajenas al trabajo artístico o académico, y hasta con jóvenes que supuestamente deben estudiarlo en sus clases de literatura o teatro, y escuchamos de casi todos ellos referirse a la gloriosa época como “Siglo de Oro español”; es decir, como algo que ocurrió en otra parte del mundo, casi parecería que en otro planeta, y con lo cual los iberoamericanos no tenemos relación alguna, por lo cual lo hemos de estudiar como cualquier otra época de cualquier país, como parte de una cultura general que se espera de toda persona que pasa por la escuela, pero nada más. Es un esfuerzo arduo, pero ameno y gozoso, hacerle ver a la gente que todos los que hablamos las lenguas española —que en España dirían “castellana”— y portuguesa somos hijos del Siglo de Oro, así sin la muletilla “español”, porque el fenómeno no se restringió a la Península Ibérica, pues las manifestaciones más logradas y trascendentes de ese periodo se dieron

en todos los rincones de lo que entonces constituía el imperio hispánico, del cual todos compartimos una herencia común. Y cuando escuchamos la música que nuestros antepasados recibían con la liturgia en la catedral angelopolitana, es fácil restablecer el vínculo que nos liga con el áureo pasado y comprender que ese oro también estuvo aquí en la Nueva España y en todos los territorios americanos por donde se extendió un idioma y una religión imperiales.

Por todo lo anterior, esta música que podemos escuchar en la antología *El Siglo de Oro en la Puebla de los Ángeles* es dorada y áurea: recuerda un gran momento específico de Puebla, así como el gran momento de la generalidad del imperio en el que se dio tal nivel de creación artística. Pero también, por lo mismo, no es fácil extraer una muestra representativa de la abundantísima producción musical conservada en la catedral de Puebla, que dé una idea general de su riqueza, fantasía, invención y diversidad en el breve espacio de dos discos. Se necesita que tal muestra la realice un conocedor a fondo de todo el periodo, y ese es precisamente Aurelio Tello, el encargado de la selección de obras de nuestra antología. Su criterio es sencillo y panorámico: al ocuparse de las obras de los maestros de capilla que trabajaron en Puebla durante el siglo XVII, la muestra se delimita a Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de

Padilla, Juan García de Céspedes, Antonio de Salazar y Miguel Matheo de Dallo y Lana.

Otros criterios empleados en la antología parecen claros. Por ejemplo, incluir por igual música perteneciente a la liturgia formal, por lo general cantada en latín, junto con los célebres villancicos en lengua vernácula, la mayoría navideños, con sus modificaciones peculiares del lenguaje según la caracterización de los interlocutores: estos villancicos que se han vuelto la carta de identidad de nuestras músicas hispánicas en el mundo de toda la música renacentista y barroca occidental, y que cada vez son más buscados, ejecutados y grabados por todo tipo de agrupaciones corales e instrumentales en nuestras regiones iberoamericanas y allende nuestras fronteras culturales. No en todos los casos se ha podido incluir por igual el repertorio litúrgico y paralitúrgico de los maestros antologados, pero esto se debe a que no siempre sobrevive repertorio de uno u otro compositor en cada ámbito; por ejemplo, no se han conservado villancicos de Bermúdez, y son pocas las obras litúrgicas de Fernández que sobreviven. Por ende, nuestra antología es representativa de lo que existe disponible.

Hay otro criterio evidente en estos discos. Por la misma razón de que la música del pasado de América se ha vuelto repertorio de moda, y ya muchos grupos

de la llamada “música antigua” lo incluyen en sus grabaciones, en especial y cada vez más con los grandes sellos disqueros transnacionales, no siempre es fácil ni barato obtener licencias para realizar ediciones locales de estas grabaciones; pero, por otra parte, existen muchas grabaciones de este repertorio que han surgido en los ámbitos regionales de cada país de América, bajo patrocinios y producciones de alcance local, y cuya distribución no se suele extender fuera de sus respectivas regiones. De nuevo importa aquí el vasto conocimiento que Aurelio Tello domina sobre la materia, porque él sí sabe quién ha grabado qué y dónde, y así es más factible armar una antología, ayudando de paso a difundir el trabajo de varios grupos que han venido haciendo un trabajo muy estimable con estas músicas, pero que no se les reconoce por no estar asociados, o no siempre, a disqueras de proyección internacional. Gracias a este criterio, *El Siglo de Oro en la Puebla de los Ángeles* presenta a coros y grupos instrumentales de Cuba, Guatemala, Venezuela, Uruguay, Argentina, Estados Unidos y, desde luego, de México, y, específicamente, dos agrupaciones radicadas en Puebla.

Las características de estilo interpretativo de cada agrupación incluida en este álbum, así como los resultados obtenidos en cada grabación, merecerían su reseña respectiva. No pretendo ser tan

detallado en este reporte de carácter general y panorámico, pero apuntaré que tantos grupos convocados ilustran diversos acercamientos a un repertorio común, y no deja de ser estimulante contrastar ejecuciones donde la masa coral es grande frente a grupos reducidos, o bien el trabajo de coros solos frente a quienes incluyen su apoyo instrumental, rara vez escrito en las fuentes documentales originales. En algunas grabaciones es más claro el timbre de las voces que en otras, sobre todo según el espacio donde se haya realizado la grabación, el cual a veces contiene un gran eco y a veces es más seco y sin resonancia; por añadidura, como algunas grabaciones provienen de ejecuciones en vivo, contienen los imponderables de tal tipo de grabaciones, y tienen que ser apreciadas con la conciencia de las condiciones en que fueron realizadas. Esto es particular en el caso de la única pieza incluida de Miguel Matheo de Dallo y Lana, el último maestro de capilla en Puebla en el siglo XVII: como se trata de un autor cuya música ha sido menos estudiada que la de sus antecesores en el puesto, existen menos opciones de grabación disponibles, y la incluida proviene de una ejecución en concierto.

No obstante que las grabaciones seleccionadas no tienen el mismo nivel de calidad, por su interpretación o por sus condiciones técnicas, la antología *El Siglo de Oro en la Puebla de los Ángeles*

es bastante disfrutable, deja en el escucha una idea general y representativa de la gran música que se creó en Puebla durante ese dorado siglo XVII y lo pone en contacto, por añadidura, con ciertas piezas que se han vuelto preferidas del repertorio, verdaderos *best-sellers* que todos quieren grabar y de los que hay incontables versiones en la actualidad, como *Mano Fasiquiyo* de Fernández, *A la xácara xacarilla* de Gutiérrez de Padilla, la “guaracha” *Convidando está la noche* de García de Céspedes, *Guarda la fiera* y *Tarará qui yo soy Antón* de Salazar. Además, el álbum incluye verdaderas joyas que combinan lo dorado de su música con lo áureo de su texto; como ejemplo destacado de tal combinación tenemos *Zagalejo de perlas* y *Campanitas de Belén* de Fernández, con textos nada menos que de un tal Lope de Vega.

El álbum, que forma parte de una colección muy amplia llamada *Compositores poblanos*, tiene notas informadas y autorizadas de Aurelio Tello, y un diseño gráfico muy atractivo, que incluye la reproducción de fotografías de la catedral de Puebla, algunas de ellas incluso centenarias, provenientes de la Fototeca Juan N. Méndez. En este caso, las imágenes no pueden ser más oportunas, si consideramos que la catedral angelopolitana se ha conservado casi sin modificaciones desde el mismo siglo en que se creó la música del presente álbum; así que bien

podemos evocar lo que oímos acompañándolo de lo que vemos. Sólo es un poco lamentable ver, en el final del cuadernillo anexo, los típicos directorios institucionales de funcionarios: un vicio que parece virreinal, la obsesión por hacer figurar en una retahíla de créditos a todos los poderosos en turno que, si no se hicieran mención en estos directorios de rutina, ni quien se acordara de ellos, que no son nadie aunque se hagan mención y seguirán siendo eso cuando se les acabe el poder, o peor, porque un par de los burócratas aquí mencionados serán, si acaso, recordados por actos atroces más que por haber tenido cargos públicos cuando se produjo este hermoso álbum. En cambio, siempre nos podremos acordar, con gusto y admiración, de Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes, Antonio de Salazar y Miguel Matheo de Dallo

y Lana; de las varias agrupaciones que interpretan su áurea música poblana, y de Aurelio Tello, quien ha realizado una gran labor editorial con la presente antología sonora.

El Siglo de Oro en la Puebla de los Ángeles. Los maestros de capilla catedralicios (1603-1705)/ Capilla del Valle de la Asunción, dir. Omar Morales Abril; Grupo Vocal Gregor, dir. Dante Andreo; Ars Nova de Guatemala, dir. Jorge Pellecer Badillo; De Profundis, dir. Cristina García Banegas; Capilla Virreinal de la Nueva España, dir. Aurelio Tello; Grupo Canto Coral, dir. Néstor Andrenacci; Camerata Renacentista de Caracas, dir. Isabel Palacios; Coro de Cámara de Puebla, dir. Agustín Peñuela Cortés; Coro de Cámara de la Universidad de las Américas, dir. Gisela Crespo; Northwestern University Early Music Ensemble, dir. Mary Spingfels; Ars Longa [de La Habana]; Northwestern University Students' Choir, dir. Drew E. Davies. México: Secretaría de Cultura de Puebla-CNCA, 2010, 2 discos compactos (Compositores poblanos, 16).

Heterofonía 144

se terminó de imprimir en diciembre de 2016
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso,
S.A. de C.V. (IEPSA) San Lorenzo 244,
colonia Paraje San Juan, Iztapalapa, Ciudad de México.
Interiores impresos en papel Bond blanco de 90 gr.
La presente edición consta de 500 ejemplares.

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge S. Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Yael Bitrán Goren
Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



 INBA

