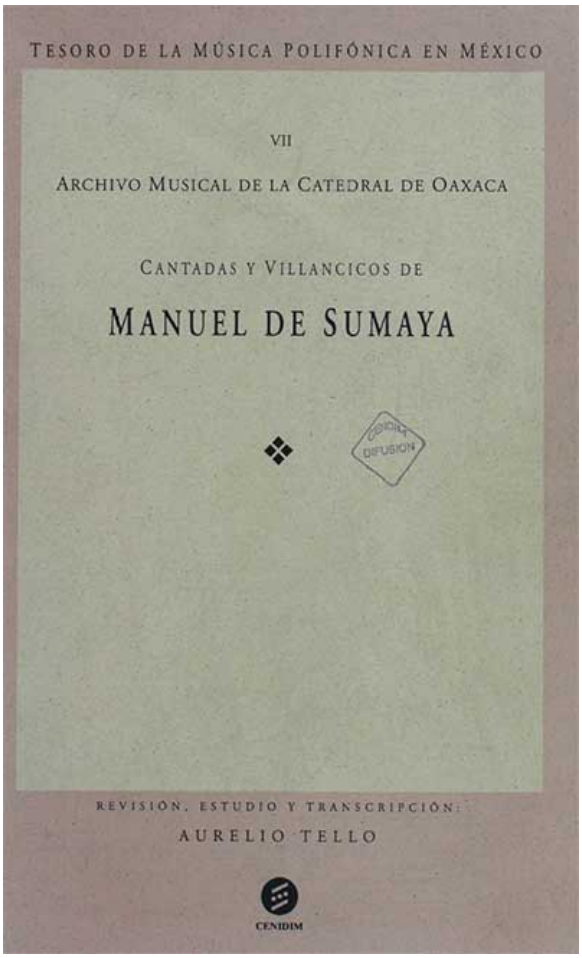
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya.
Revisión, estudio y transcripción Aurelio Tello, México: INBA, Cenidim, 1994, 333 p. (Tesoro de la Música Polifónica, VII)

TESORO DE LA MÚSICA POLIFÓNICA EN MÉXICO

VII

ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE OAXACA

CANTADAS Y VILLANCICOS DE

MANUEL DE SUMAYA

CENIDIM
DIFUSION

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN:

AURELIO TELLO

CENIDIM

CENDIM
DIFUSION

CENDIM
DIFUSION

ARCHIVO MUSICAL DE LA
CATEDRAL DE OAXACA

CANTADAS Y VILLANCICOS DE

MANUEL DE SUMAYA

CENIDIM
DIFUSION

CENIDIM
DIFUSION

TESORO DE LA MÚSICA POLIFONICA EN MÉXICO

VII

ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE OAXACA

❖

CANTADAS Y VILLANCICOS DE

MANUEL DE SUMAYA

❖

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
AURELIO TELLO

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"
1994

CENIDIM
DIFUSION

Dibujo musical: Gabriela Villa Walls
Diseño: Vicente Rojo Cama
Antonio Sierra

Tello Aurelio, 1951-, transcriptor

Archivo musical de la Catedral de Oaxaca:
Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya / Rev.,
estudio y transcripción de Aurelio Tello. -- México:
CENIDIM, 1994.

336 p.: il.; 30 cm. -- (Tesoro de la Música Polifónica
en México; 7)

1. Coros. 2. Música novohispana. 3 Música - Alocuciones,
ensayos, conferencias. I. Sumaya, Manuel de, *ca.* 1680-1755. II. t.

M 2022 781.723

Primera edición, 1994
DR © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes **CNCA**
DR © Instituto Nacional de Bellas Artes **INBA**
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Musical "Carlos Chávez" **CENIDIM**
Centro Nacional de las Artes
Río Churubusco y Calzada de Tlalpan
Col. Country Club
C. P. 04220 México, D.F.

Impreso en México / *Printed in Mexico*
ISBN 968-29-7596-4

❖

Este libro lleva una cuádruple dedicatoria:

A Manuel Enríquez, *in memoriam*.

Al doctor Robert Stevenson, sin cuyo gigantesco
aporte a la investigación de la música colonial
latinoamericana mi trabajo sería impensable.

A los músicos y cantantes
de la Capilla Virreinal de la Nueva España.

A mi hija Isi Talía, que llegó al
mundo cuando yo arribaba a
los territorios de la musicología.

ÍNDICE

Prólogo 8

Reconocimientos 9

Introducción 11

I. La capilla musical de la catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya: Una hipótesis para la interpretación de su música. 13

II. Las cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya del archivo musical de la catedral de Oaxaca. 22

III. Crítica de la edición. 25

Núm. 1
El de Pedro solamente 25
N° 2
Como glorias el fuego 26
N° 3
Ya la naturaleza redimida 27
N° 4
Pescador soberano 28
N° 5.
Si ya aquella nave 30
N° 6
Como aunque culpa 32
N° 7
Alegres luzes del día 33
N° 8
O Muro mas q humano 35
N° 9.
Aunque al sueño parece que Pedro 37
N° 10.
Pedro es el maestro que sabe 38
N° 11.
Corrientes que al mar 39
Nº 12.
Corred, corred zagales 40
N° 13.
Al empeño a la lucha 42
N° 14.
Al ver que las ondas 43
N° 15.
Del vago eminente ymperio que dora 44
N° 16.
Albricias mortales que viene la Aurora 46

N° 17
Celebren, publiquen, entonen y canten 48
N° 18
Angelicas milicias, celestiales escuadras 50

IV Notas. 52

V. Facsimilares. 53

VI. Las obras. 71

1. Solo al Sr. Sn. Pedro con violín y viola
El de Pedro solamente 73
2. Solo con violines al príncipe de la iglesia, el Sr. Sn. Pedro
Como glorias el fuego 81
3. Cantada a solo de navidad
Ya la naturaleza redimida 91
4. Cantada a solo con violines al príncipe de la iglesia Nuestro Padre San Pedro
Pescador soberano 103
5. Cantada a solo con violines al Sr. San Pedro
Si ya a aquella nave 117
6. Cantada a solos de navidad con violín y viola
Como aunque culpa 141
7. Cantada de navidad a solo con violines
Alegres luces del día 149
8. Cantada a solo a N. P. San Pedro con violines
Oh muro más que humano 165
9. Villancico a 3 al príncipe de los apóstoles N.S.S. Pedro
Aunque al sueño 183
10. Villancico a 4 a N.P. San Pedro, en metáfora musical
Pedro es el maestro que sabe 197
11. Villancico a 4 al príncipe de los apóstoles N.P.S Pedro
Corrientes que al mar 207
12. Villancico a 4 de navidad
Corred, corred zagales 219
13. Cuatro al príncipe de la iglesia el Sr. Sn. Pedro
Al empeño, a la lucha 233
14. Villancico a 4 a N.P. San Pedro
Al ver que las ondas 241
15. Villancico a 6 al príncipe de la iglesia el Sr. Sn. Pedro
Del vago eminente 249
16. Villancico a 7 con violines y clarín
Albricias mortales que viene la Aurora 261
17. Villancico a 7 con violines y clarín
Celebren, publiquen, entonen y canten 289
18. Villancico a 8 con violines, oboe, violoncello y viola a la Asunción de la reina del cielo
Angélicas milicias 311

Índice onomástico 335

PRÓLOGO

❖

El presente libro es la continuación de una investigación sobre la música colonial llevada a cabo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) "Carlos Chávez" del Instituto Nacional de Bellas Artes, bajo el título de *El archivo musical de la catedral de Oaxaca*. Comprende el ordenamiento, la clasificación, la catalogación, el fotocopiado, la microfilmación y la publicación de los materiales musicales del mencionado archivo. Las cinco primeras etapas fueron cumplidas entre 1985 y 1987 y el corolario de ello fue la publicación del catálogo de obras de la catedral y de una antología designada como *Tesoro de la Música Polifónica en México. Tomo IV* en 1990.

El proyecto siguió con la transcripción de la obra de Manuel de Sumaya para ser publicada en tres volúmenes con treinta de las cuarentaitres piezas que de él se guardan en el archivo catedralicio de Oaxaca. También está contemplada la transcripción y publicación del cancionero de Gaspar Fernández que contiene trescientas y un composiciones del siglo XVII y culminará con la transcripción y publicación del resto de obras de otros compositores conservadas en la catedral de Oaxaca.

Reconocimientos

Este trabajo ha sido posible por el concurso de varias personas a quienes manifiesto aquí mi gratitud:

Al reverendo padre Fernando Vázquez, cuidador del archivo de la catedral de Oaxaca, quien generosamente me permitió el acceso a los viejos papeles de música, me ayudó a fotocopiarlos, realizó conmigo la fotografía de los libros de Actas Capitulares y puso a mi disposición los libros de clavería que han sido fundamentales para el capítulo dedicado a los integrantes de la capilla musical de la catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya.

A la maestra Leonora Saavedra quien, siendo directora del CENIDIM, me ayudó a ordenar y clasificar el material de partituras del archivo y alentó la transcripción del acervo de Manuel de Sumaya.

Al doctor José Antonio Guzmán quien, desde un punto de vista práctico, me hizo valiosas sugerencias sobre los continuos y tocó todos ellos en los conciertos que juntos hemos ofrecido con la música de nuestro compositor.

A Gabriela Villa Walls, encargada del dibujo musical, tarea que ha cumplido con amorosa diligencia, pulcritud y esmero dignos de admiración y aprecio.

Al personal de la biblioteca y del área de Documentación del CENIDIM que me ha facilitado el préstamo y uso de materiales importantes para realizar mi labor. También al señor José Chavarría, de la oficina de fotocopiado del CENIDIM, que me auxilió cuantas veces fue necesario.

A los integrantes del Consejo Editorial del CENIDIM, por sus valiosas sugerencias y aportes que han enriquecido el contenido de este libro.

No quiero omitir dos agradecimientos especiales a quienes han tenido que ver con mi trabajo acerca de la obra de Manuel de Sumaya de manera decisiva:

A los cantantes e instrumentistas de la Capilla Virreinal de la Nueva España quienes, desde 1989, con paciencia y empeño estudiaron la música de Sumaya y la interpretaron bajo mi dirección, dentro y fuera de México, antes de que llegue a la imprenta.

Por último, al fallecido maestro Manuel Enríquez, cuyo interés hizo posible llevar esta música al disco en dos oportunidades. Su apoyo moral y material fue definitivo para continuar con entusiasmo la tarea que aquí se plasma.

INTRODUCCIÓN

❖

Ha pasado más de una década desde que, por vez primera, tuve en mis manos los empolvados papeles de música de un compositor entonces desconocido para mí. Y para muchos. Sabían de él algunos especialistas. Su nombre era una simple ficha de diccionario, un dato suelto en el mar de información dispersa sobre la música colonial. Beristáin y Souza y Olavarría lo ponderaron por ser el autor de la primera ópera mexicana; Alba Herrera y Miguel Galindo lo mencionan de volada; Saldívar se detuvo con insuficiente propiedad en él; Jesús Estrada y Robert Stevenson atinaron a transcribir su música. Poca, pero bastante para el momento y las condiciones en que se hizo. Stevenson fue más allá: juntó un rompecabezas de datos sueltos y reconstruyó, a partir de ellos, el perfil de un gran compositor. Pese a eso, todavía su nombre es ajeno a cualquiera que no sea un melómano más o menos enterado. El gran público le desconoce. El *establishment* musical le ignora. Y buena parte de su enorme producción musical sigue siendo una pila de empolvados papeles soportando el afán destructor del tiempo y la débil memoria histórica de los hombres.

Hablo, y no lo doy por supuesto, de Manuel de Sumaya, el gran maestro de capilla de las catedrales de México y Oaxaca y el músico más significativo de la primera mitad del siglo XVIII en el virreinato de la Nueva España. Conocí su música en 1983, a raíz del encargo que me hizo la Orquesta Sinfónica Nacional para transcribir el villancico *Celebren, publiquen, entonen y canten* que la orquesta (re)estrenó en su festival de primavera en Oaxaca al año siguiente. Al leerla, ejerció sobre mí una impresión cercana a la seducción. Despertó mi interés por compenetrarme con ella. Y fui a la búsqueda de más obras suyas. Fijé mi atención en la catedral de Oaxaca: 43 piezas, entre misas, salmos, cláusulas de la pasión, villancicos y cantadas, estaban aguardando ser sacadas de nuevo a la luz, a la espera de la oportunidad de ser tocadas y puestas en voz de los cantantes para revelarnos el mundo sonoro de los siglos coloniales.

Fui también a la búsqueda del personaje. Artículos, libros de historia de la música mexicana, acuerdos de cabildo, cuentas de celosos claveros, anotaciones en las partituras manuscritas, bibliografías, textos sobre la cultura barroca en la Nueva España, historias regionales, trabajos musicológicos, en fin, cuanto material fuera útil fue acumulándose en mi mesa de trabajo. Así supe, y lo diré a vuelapluma, o vuelamáquina, de su precoz ingreso a la escoleta catedralicia de México como niño de coro; de su estrecha relación con Antonio de Salazar y Joseph de Idiáquez de quienes fue aventajado discípulo en composiciòn y órgano; de su firme carrera como integrante de la capilla musical de la catedral de México que le llevó a escribir una madura obra, la misa *Te Joseph celebrent,* en 1714, antes de ser maestro de capilla; de su contundente triunfo en la competencia pública a la que concurrió para obtener el magisterio de capilla dejado vacante por Salazar; de su solicitud por actualizar la música y los libros de coro de su capilla en 1717; de su posiblemente estrecha colaboración con el escritor de villancicos Pedro Muñoz de Castro; de su decidida participación en la inauguración del nuevo órgano de la catedral en 1736; de su alejamiento de los terrenos de la música dramática en los cuales incursionó, en años tan tempranos como 1708 y 1711, con obras como *El Rodrigo* y *La Parténope* que le aseguraron un lugar en la historia del teatro en México; de su sorprendente viaje a Oaxaca en 1739; de su arraigo en la vieja Antequera al asumir la dirección de la capilla musical catedralicia en 1745; de su labor como compositor, director y maestro; de su sentida muerte una década después; de la estima del cabildo por su obra que la compró toda para uso de la catedral. Pero no es éste ni el lugar ni el tiempo para escribir sobre nuestro músico, sino tan sólo para recuperar lo más importante de él: su música.

Este libro es el primero de una serie de tres dedicado a las obras de Manuel de Sumaya que se conservan en el archivo musical de la catedral de Oaxaca. Contiene dieciocho piezas entre cantadas y villancicos.

En virtud de que aquí prescindo de biografiar a nuestro compositor, el primer capítulo lo constituye un breve estudio sobre la conformación de la capilla musical de la catedral de Oaxaca en el tiempo que Sumaya estuvo al frente de ella. Hago una sucinta referencia a cada músico del conjunto catedralicio a partir de los escasos datos que, a la fecha, disponemos sobre

ellos; propongo un balance de las dotaciones vocales e instrumentales y, tras unas pocas reflexiones, arribo a algunas conclusiones sobre las condiciones en las cuales fue sonada la música que aquí se publica.

El segundo capítulo se refiere a los rasgos comunes de los manuscritos, a la manera como han sido agrupados y a generalidades de la transcripción.

El capítulo siguiente es la **Crítica de la edición:** describo en ella las particularidades de cada obra (*incipit*, datos de la portada de los papeles de música, características de los manuscritos), hago un breve comentario sobre ellas, transcribo los textos y doy cabida a un rubro de observaciones que aclaran ciertas peculiaridades de la transcripción .

En las secciones siguientes se agregan el aparato crítico del texto bajo el rubro de **Notas** y una reproducción facsimilar de algunos manuscritos.

La sexta parte, y la verdaderamente importante del libro, es la de las partituras. La mayor parte de ellas se publican por primera vez, aún cuando muchas ya han sido interpretadas en conciertos y un buen número llevadas al disco.

Completa este volumen un **Índice onomástico** que considero de utilidad.

Parafraseando a Schoenberg, cuando hace una encendida defensa de la obra de Mahler, yo también podría decir que sólo existen dos posibilidades para convencer a alguien de la grandeza de un artista: la primera, y la manera mejor, es la interpretación de su obra; la segunda, la que empleo aquí al atreverme a publicar la música de Sumaya, convencer a los demás de mi creencia en esa obra. Quienes lean esta música, la canten o la toquen, alcanzarán la certeza de estar frente a la obra de un compositor de sólido oficio, de riguroso pensamiento y de no menos estimable imaginación. Manuel de Sumaya fue, hasta donde la exploración en los vericuetos de la historia nos permiten saberlo, el único compositor verdaderamente notable de la primera mitad del siglo XVIII en la Nueva España. Ojalá este libro confirme tal aseveración y contribuya a otorgarle un lugar destacado en nuestra historia musical. Si ello ocurriere, mi trabajo habrá cumplido su propósito.

México, septiembre de 1994.

La Capilla Musical de la Catedral de Oaxaca en Tiempos de Manuel de Sumaya: Una Hipótesis Para la Interpretación de su Música

❖

Ninguna de las grandes catedrales que se edificaron en la América española dejó de contar, siguiendo el modelo de las catedrales de Sevilla o Toledo, con una capilla musical: un conjunto de músicos adscritos a la iglesia integrado por seis infantillos, un número de cantores hombres, un grupo instrumental, conocido a partir de la segunda mitad del siglo XVI con el nombre de "ministriles", un organista y el maestro de capilla. A los niños estaba reservada la ejecución de la primera voz en exclusiva; los términos técnicos para distinguirla eran *cantus, superius* y, en España, *tiple*, pero únicamente en las composiciones con texto en castellano. Los cantores hombres se dividían, en atención al timbre y extensión de sus voces en tiples, contraltos, tenores y bajos, cuya denominación latina era, tal como aparecen en los manuscritos, *superius, altus, tenor* y *bassus*. Los ministriles tocaban todos instrumentos de viento y venían a formar un cuarteto de las mismas características, *servatis servandis*, que el vocal. Entre ellos estaban las flautas, las chirimías, las cornetas, los sacabuches y los bajones. Su misión era amenizar las procesiones, las entradas y las salidas del templo; con frecuencia reforzaban a las voces y hasta suplían su ausencia. El organista, por su parte, debía cumplir dos clases de actuaciones: una diaria, que consistía en acompañar la salmodia y rellenar algún pequeño hueco del acto litúrgico, y otra, reservada a las celebraciones o festividades importantes, en las que debía lucir cualidades de "gran tañedor", ya como solista, ya como ejecutante del acompañamiento de las obras que componía el maestro de capilla. Este último era la máxima autoridad sobre el conjunto musical y tenía la responsabilidad de componer y dirigir la música, enseñar a los niños, vigilar la asistencia de los integrantes de su capilla a los ensayos y celebraciones litúrgicas y ser responsable de todo lo concerniente a la música que requería la catedral a la cual prestaba sus servicios.[1]

A lo largo de todo el continente, la música catedralicia alcanzó un esplendor, un auge asombroso, merced al florecimiento de magníficas capillas musicales. En las catedrales de Guatemala, Santiago de Cuba, Panamá, Bogotá, Quito, Lima, Cuzco, Charcas y Potosí, sólo por mencionar a las más importantes, existieron conjuntos de cantores y ministriles encargados de poner el marco sonoro a las celebraciones litúrgicas. En el virreinato de la Nueva España, desde que Juan Xuárez fuera nombrado maestro de capilla de la catedral de México en 1539,[2] los conjuntos musicales catedralicios afloraron uno tras otro. Así, las catedrales de Puebla, Oaxaca, Morelia, Zacatecas, Durango y Guadalajara llegaron a contar con sendas capillas musicales.

En la villa de Antequera, nombre con que se bautizó al valle de Oaxaca, se tuvo una catedral desde el siglo XVI. La primera sede episcopal se edificó de 1535 a 1555; la segunda, de 1560 a 1581, arruinada por un temblor en 1696; y la tercera, de 1702 a 1733 en que fue consagrada por el obispo fray Francisco de Santiago y Calderón quien, además, mandó construir las torres.[3] Allí existió una capilla musical, por lo menos, desde mediados del siglo XVII. La primera mención al conjunto, así como a un maestro de capilla y a un ministril, está contenida en el Libro I de Actas Capitulares de la catedral de Oaxaca (del 7 de enero de 1642 al 17 de mayo de 1673): "Recibiose en este Caui^do^ a Jhoan Mathias para baxon de la capilla rrespecto de tener necesidad que insinuo el maestro Jhoan de Ribera señalaronsele setenta pesos en cada vn año de salario".[4] A partir de entonces, la vida musical de Oaxaca está documentada en diversas fuentes: los libros de Actas Capitulares, los Libros de Clavería, los Libros de Defunciones, los Libros de Cuentas y, por supuesto, en los manuscritos musicales que han sobrevivido hasta hoy.[5] El estudio de estas fuentes nos permite saber que, desde Juan de Ribera, maestro de capilla hacia 1642, hasta José Gris, titular del mismo cargo despedido en 1795, la capilla musical catedralicia de Oaxaca fue un conjunto estable y protegido por las autoridades del cabildo. La línea de continuidad de los grandes maestros arranca con el nombramiento del músico de origen zapoteco Juan Mathías en 1665[6] y prosigue hasta 1779, año en que fallece el maestro de capilla homónimo de nuestro compositor zapoteco: Juan Mathías de los Reyes y Mapamundi, discípulo y sucesor de Manuel de Sumaya en el cargo y el último compositor importante de la catedral de Oaxaca.[7]

Pero la historia de la música no la hacen sólo los genios creadores. Y en el caso de nuestras catedrales,

los talentosos maestros de capilla que poblaron de misas, salmos, motetes, cantadas y villancicos esos recintos religiosos. Un papel importante, decisivo, fundamental, lo cumplieron sus intérpretes, los cantores y ministriles, los seises (llamados también monacillos o niños de coro) y los maestros de órgano y arpa, todos acatando la sabiduría musical de sus directores, todos entrenados en las particularidades estéticas y estilísticas de la música que tocaban, todos recibiendo de los maestros de capilla las obras recién acabadas de escribir.

No ha habido hasta la fecha un estudio sistemático de la conformación que tuvieron nuestras capillas musicales. Los acercamientos más abundantes están plasmados en el estupendo trabajo *La música en la catedral de Lima durante el virreinato* de Andrés Sas[8] cuya segunda parte es un detallado *Diccionario biográfico*[9] hurgando en el cual podemos saber quiénes hicieron la vida musical de la catedral limeña. ¿Por qué es importante conocer este aspecto? Porque las obras coloniales no fueron escritas en abstracto, sino con propósitos y destinatarios específicos, para conjuntos de cierto número de integrantes (generalmente pequeños) y para músicos que tenían un sentido tan pragmático de la interpretación no siempre explicable desde la lectura de los manuscritos (v.g. el uso del doblaje instrumental o la ejecución *colla parte*, la incorporación de bajos instrumentales a las obras corales y el uso diferenciado de instrumentos de doblaje y de instrumentos *obligatti)*.

En los últimos años, a raíz de la difusión que ha ganado la música colonial y del consecuente surgimiento de grupos de música dedicados a tal repertorio, se ha hecho necesario plantearse algunas preguntas: ¿Cómo se interpretaba el repertorio colonial catedralicio? ¿Cuál era el número de integrantes de una capilla musical catedralicia en la Nueva España? ¿Cuáles eran los balances vocales e instrumentales con que se ejecutaban las obras de los maestros de capilla? ¿Corresponden las versiones que conocemos a través de grabaciones y conciertos a una idea verosímil (que no tiene nada que ver con absurdos "purismos" a los que nos quieren remitir ciertos especialistas) de cómo pudieron haber sonado aquellas obras en su tiempo? ¿Con qué músicos contó Manuel de Sumaya entre el 1 de enero de 1745 en que fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Oaxaca y el 21 de diciembre de 1755 en que dejó de existir?[10] ¿Qué instrumentistas y cantores tuvieron a su cargo la realización de los villancicos y cantadas que se publican en este tomo?

Un acercamiento a las consiguientes respuestas es, aunque en mínima medida, el propósito de este esbozo de estudio de la capilla musical de la catedral de Oaxaca vigente en los años en que Manuel de Sumaya la llevó a su máximo esplendor. Es, también, una manera de leer entre líneas el curso de una vida musical de la cual sólo quedan datos fríos, fechas, nombres sin rostro, índices de emolumentos, sentencias y resoluciones de cabildo, pero no exenta de grandeza y originalidad sólo perceptibles cuando se descubren los sonidos plasmados en signos en los viejos papeles de música.

Estos, los manuscritos, nos revelan no sólo el talento del compositor, sino a quiénes estaban destinados; no únicamente las ideas sonoras de Sumaya, sino las habilidades y recursos de aquellos que las hicieron realidad cantando o tocando las partes. Saber quiénes conformaron la capilla musical de la catedral de Oaxaca es dar un paso adelante en el conocimiento global de la música colonial. Vamos, así, más allá de la música misma; rozamos el perfil de los actores que hicieron posible que esta música viviera y que con sus voces e instrumentos llenaran el ámbito del templo "levantando el espíritu y ennobleciendo el corazón".[11]

Pertenecieron a la capilla musical de la catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya, incluido el propio maestro, los siguientes músicos:

Manuel de Sumaya.[12] Llegó a Oaxaca en 1739, después de haber sido maestro de capilla en la catedral de México desde 1715. Parece ser que viajó a la antigua Antequera a instancias de su protector y amigo don Tomás Montaño quien, el año anterior, había sido nombrado obispo de Oaxaca. Durante los primeros años en esta ciudad, Sumaya no tuvo responsabilidades propiamente musicales. Fue, más bien, capellán personal de Montaño hasta la muerte de éste en 1742 y luego cura de la parroquia catedralicia.[13] El primer indicio de que el cabildo decidiera usar sus conocimientos musicales proviene del acta capitular del 21 de abril de 1741 en el que se le pide examine a don Manuel Balthasar de Azevedo, cacique indígena del poblado de San Juan Chicomexuchil. El dictamen de Sumaya fue aprobatorio y el cabildo acordó contratar a Azevedo "por hallarlo suficiente en voz, y Musica en el examen q le hizo el B^{r}. D^{n}. Manuel de Zumaya; y ser necesario, por su Contralto, para llenar los segundos Choros".[14]

A fines de 1744, el cabildo decidió reorganizar la capilla musical por lo que procedió a jubilar a algunos integrantes, rebajó salarios a otros y aumentó la remuneración de unos pocos. Después de esta serie de medidas, la asunción de Sumaya al puesto de maestro de capilla ocurrió como un hecho esperado. El 11 de enero de 1745 el cabildo acordó sobre "...la quedada en esta Civdad de el Maestro B^{r}. Don Manuel Sumaia para la enseñanza de los Niños seises, composicion de Musica y Cuidado de los musicos para el maior divino

culto y reconocer ser mui util para dhos efectos assi por la destresa de la Musica como por la virtud y prendas de un bien eclesiastico que le asisten y se tiene experimentado en todo el tiempo que en esta Ciudad ha estado...";[15] es decir, quedó nombrado como maestro de capilla en el puesto que hasta entonces había ocupado su predecesor Thomás Salgado. Su renta anual fue de 400 pesos "desde el 1 de enero del pte".[16]

La vida musical en la catedral de Oaxaca mantuvo un ritmo ascendente. Tres maestros tenían a su cargo la enseñanza de los niños: el propio Sumaya, el bajonero Bernardo Trujillo y el oboe Andrés Espinosa de los Monteros. La enseñanza de la composición también dio sus frutos en la formación de un discípulo predilecto de Sumaya: el arpista y cantor Juan Mathías de los Reyes quien continuó el estilo de composición de su maestro. En el archivo musical de la catedral de Oaxaca aún se conserva un *Bonitatem fecisti* compuesto entre Mathías de los Reyes y Sumaya,[17] alumno y maestro respectivamente, siguiendo las preceptivas de la enseñanza musical que Sumaya heredó de su maestro Antonio de Salazar.[18]

Durante su gestión al frente de la capilla musical de Oaxaca, como lo había hecho en México en 1717, Sumaya mandó reparar y recopiar los libros de coro. El 22 de enero de 1751 el cabildo pagó al padre fray Clemente Guzmán 137 pesos por la copia del Kyrial;[19] el 17 de julio del mismo año se abonó 34 pesos a un religioso de San Agustín por la compostura de un libro de coro al cual agregó 26 hojas nuevas.[20] En 1753, el mismo padre Guzmán realizó varios trabajos de copia y compostura de los libros de coro[21] y en enero de 1754 quedó anotado el gasto del "19 dho por 207 p. 4r. 6gr que pagamos al P. Fr. Clemente Guzmán de resto del libro grande maitinero que hizo con 179 fojas a 9 1/2 r^{s}. cada una y 20 pesos de la enquadernacion".[22]

Su muerte acaeció el 21 de diciembre de 1755. Alcanzó a hacer su testamento el 20 de diciembre ante don Joaquín Amador, dejando por albacea al licenciado José Alejandro Miranda, doctoral de la iglesia de Oaxaca y al bachiller don Joaquín de Montúfar, presbítero y capellán de coro de la misma iglesia. Donó sus bienes a la iglesia de Nuestra Señora de la Defensa de Oaxaca y fue sepultado en la capilla de San Antonio de la iglesia del Sagrario de la catedral oaxaqueña.[23] Tras su deceso, el cabildo mandó pagar, el 29 de mayo de 1756, "136 p. 6 r. ...a dho s Miranda del valor de los papeles de Musica del Mro. Sumaya que se compraron para el servicio de la Iglesia".[24]

Thomás Salgado. Segundo maestro de capilla nombrado en enero de 1745 con 200 pesos anuales. Había pertenecido a la capilla musical desde 1716 en que ingresó como bajonero con una renta anual de 30 pesos. El 1 de julio de 1717 se le subió el sueldo a 90 pesos. En 1726 compitió por el puesto de maestro de capilla con otros cuatro postulantes entre los que se encontraba Juan de Thomás Carrasco, su colega en la capilla musical de Oaxaca. En el concurso efectuado el 6 de diciembre de 1726, el jurado conformado por dos maestros de la capilla musical de la catedral de México, Juan Francisco Orense y Juan Téllez Girón, este último primer organista de la mencionada catedral, eligió ganador a Thomás Salgado como sucesor del difunto Luis Gutiérrez. Salgado ejerció el magisterio de capilla entre 1727 y 1745. El conjunto musical siguió manteniendo la estructura de cantores y ministriles (corneteros y bajoneros) que había heredado del siglo anterior, pero fue en su época que empezaron a incorporarse los instrumentos de cuerda *obligatti* (violines). El cabildo brindó todo su apoyo a la gestión de Salgado. Al nombrarlo le otorgaron 340 pesos anuales, 25 de los cuales fueron para papel y plumas y 40 por enseñar a los niños.[25] En 1724 le había sido encomendada la comisión de viajar a la ciudad de México para efectuar la reparación de los libros de coro. El cabildo catedralicio le pagó entonces un estipendio de 25 pesos.[26]

Por alguna razón las finanzas de Salgado no caminaban bien y apenas en 1730 el cabildo debió rebajarle el sueldo a 200 pesos porque ya debía 400 por adelantos dados por el clavero.[27] En 1738, Salgado era un hombre agobiado por las deudas a la iglesia ya que pedía más dinero del que ganaba como salario. Tal vez por ello descuidó el rendimiento de la capilla musical. Aún así, se le volvió a confiar la enseñanza de los monacillos que en 1733 le había sido delegada al bachiller Joseph Mota. En 1744 Salgado recibió la comunicación de que "Por decreto del Illmo cabildo se le dejó con solo 200 pesos de salario para desde el 1° de enero de 1745".[28] Las firmas que Salgado estampó en el Libro de Clavería en esos años, al recibir sus pagos, evidencian la caligrafía de una mano temblorosa, la de un anciano quizá. Relegado al puesto de segundo maestro de capilla en 1745, Thomás Salgado se mantuvo en el conjunto hasta, por lo menos, 1751 en que probablemente falleció. En las actas de repartimiento de salarios anotadas en el Libro Mayor de Clavería de 1752 ya no figura.

La única obra que queda de Thomás Salgado en el archivo musical de la catedral de Oaxaca es un villancico a cuatro voces *Sola Santa María*, una típica pieza en metáfora musical.[29] En la catedral de Guatemala, donde las obras de los maestros oaxaqueños eran interpretadas con frecuencia, se guardan cuatro villancicos fechados entre 1726 y 1738.[30]

Joseph Antonio del Castillo. Aparece como integrante de la capilla musical en los años de 1719 y 1722. Pero a partir de 1728 desarrolló una de las carreras más largas al servicio de la capilla musical de Oaxaca. En 1728 ejercía los cargos de Capellán de Prima y cantor. En 1731 se le designó, además, ayudante de sochantre. Desde el 1 de septiembre de 1735 se le agregaron 25 pesos a su sueldo de cantor. En 1739, aún activo en la capilla musical, percibía 150 pesos de salario como cantor, 100 como sochantre y 50 por Cantor de Prima. En 1743 se hizo cargo de la enseñanza de los niños con 40 pesos adicionales, labor que desempeñó sólo hasta fines de 1744 ya que fue uno de los miembros de la capilla musical afectados por la reorganización que en ella hizo el cabildo. Cuando Sumaya ocupó el magisterio de capilla al año siguiente, Joseph del Castillo permaneció como cantor y en 1750 volvió a ser nombrado sochantre, aunque en calidad de interino. En 1755, el año de la muerte de Sumaya, había recibido un aumento de 50 pesos por la sochantría. Siguió sirviendo a la capilla musical hasta 1779 en que se jubiló. Una anotación en el Libro Mayor de Clavería de ese año nos lo presenta como "El B^{r}. D^{n}. José Castillo jubilado de todos sus empleos se le señalaron 300 p. por el V^{e}. C. y se le dan por mesadas, que se le dan el dia 9 de cada mes".[31] Sólo cobró hasta el mes de agosto de ese año. Entonces, quizá longevo, murió.

Gabriel Manso y Mota. Cuando Sumaya asumió el magisterio de capilla, este músico estaba en sus últimos días como integrante del conjunto musical catedralicio. Ingresó a la capilla musical en 1707, en la última época de Matheo Vallados como maestro de capilla. Era cornetero y cantor y ganaba 40 pesos anuales de sueldo. En 1709 se le aumentó a 100 pesos. Hacia 1717 cantaba como bajo además de actuar como cornetero. En 1720 ganaba 120 pesos y en 1728, 125. "Por decreto del Illmo. Cabildo se jubiló a dho cornetero señalandole 25 pesos anuales, salario para desde el 1° de Enero 1745".[32] Para cuando Sumaya se hizo cargo del magisterio de capilla, Gabriel Manso y Mota era "cornetero jubilado, tiene 25 p, anuales y está debiendo 30p. 3 t. 9 g. Murió debiendo 25 p. y se le perdonaron".[33] Su muerte ocurrió el 6 de abril de 1745.

Juan de Florentin. Ingresó a la plaza de cantor de la capilla musical el 19 de enero de 1723. En 1728 cumplía la doble función de arpista y cantor y desde el 21 de marzo de ese año su sueldo se elevó a 200 pesos anuales ya que aceptó encargarse de la enseñanza de los monacillos. El 14 de agosto de 1736 se le dieron "82 pesos que se gastaron de orden del muy ilustre y venerable Sr. Dean y Cavildo para su vestuario clerical",[34] lo que podría significar que en ese entonces recibió las órdenes sacerdotales. En 1750 fue admitido Juan Mathias de los Reyes para cumplir las mismas responsabilidades de Florentín, aunque éste siguió perteneciendo a la capilla musical, con su sueldo de 175 pesos, hasta 1754. Ese año, el 8 de octubre, dejó de existir.

Isidro Jiménez. Se le admitió como cantor en 1735, cuando Thomás Salgado ejercía el magisterio de capilla. En 1739 ganaba 200 pesos anuales, pero la reorganización de la capilla musical llevada a cabo en 1744 le afectó los honorarios ya que "por decreto del Illmo. Cavildo se le rebajaron 65 pesos a su salario dejandole con el de 135 p anuales para desde el 1° de Enero de 1745".[35] Su nombre aparece en los libros de clavería con el mismo cargo y sueldo hasta 1752, pero ya en 1753 no vuelve a figurar como miembro de la capilla musical de la catedral de Oaxaca. ¿Se jubilaría? ¿Habría dejado Oaxaca? ¿Fallecería?

Manuel de Aguilar. Perteneció a la capilla musical desde 1716, cuando ingresó para suplir al difunto organista Joseph de Salazar. Su sueldo original de 100 pesos anuales fue subido a 175 a partir del 18 de abril de 1719. En 1732 ostentaba el título de bachiller y sus honorarios habían subido a 200 pesos al año. El 1 de julio de 1737 el salario le fue reajustado a 250, cuando ya llevaba dos décadas de servicios a la catedral. Ya en la época de Sumaya, Manuel de Velasco y Aguilar, como era su nombre completo, además de tocar el órgano había asumido la responsabilidad de tenerlo afinado por lo que recibía un pago adicional de 150 pesos a los 300 con que se le remuneraba para entonces. En 1751 se hizo cargo de la educación musical del recién ingresado cantor Simón de Sotto. La carrera de Aguilar como organista se prolongó hasta julio de 1761 cuando fue jubilado y reemplazado por Lorenzo Morales que quedó como titular.

Juan de Aguilar. Bajonero, tocó en la capilla musical desde 1726. Tenía un salario de 100 pesos anuales. Diez años más tarde aparece registrado como bajonero y organista, es decir, como ayudante de Manuel de Aguilar por lo que en 1740 se le pagaba 150 pesos. Sus servicios acabaron en 1746, pero sólo en 1749 fue suplido como segundo organista por Lorenzo Morales.

Bernardo Trujillo. Entró como bajonero el 19 de junio de 1733 con 50 pesos de sueldo anual. Su desempeño debe haber sido bueno ya que sucesivamente recibió aumentos de salario en 1738, 1740 y 1741 con lo que llegó a 90 pesos. En 1750 se le nom-

bró maestro de los infantes y sus emolumentos subieron a 200 pesos anuales. Desempeñó este cargo hasta abril de 1759. Entonces posiblemente estaba enfermo y quedó en la capilla musical sólo como bajonero. Murió tres meses más tarde y fue sepultado el 29 de julio.

Bartolomé de Soto. Cantor. Fue admitido en la capilla musical desde el 16 de agosto de 1735 con 40 pesos al año. "En 6 de agosto se añadio 20 p por decreto de su muy Ilma y Ven Señor Dean Obispo Don Francisco Santiago y Calderón",[36] esto apenas al año siguiente de su incorporación al conjunto musical catedralicio. En 1739 se le pagaba "80 p por cantor y los 20 de ellos se le añadieron por la asist[a]. mas continua al choro".[37] Un año después fue nombrado librero. El clavero anotó en el libro correspondiente que Bartolomé de Soto "tiene al año 165 pesos: 65 por asistencia continua al coro, 60 por cantor y los 40 por librero". Líneas abajo añade: "El 14 de julio se le exonero de dhos empleos dejandosele solo en el de cantor con 100 p anuales". Y en el mismo folio agrega: "En el 15 de noviembre se voluieron los empleos de asistente continuo al coro con 100 pesos de cantor con 60 pesos y de librero con 40 que son los 200 p anuales".[38] Todo esto durante 1742. En 1750 había alcanzado una ayudantía de sochantre. "Cesó en sus empleos por determinación del venerable cabildo de 18 de abril de 59".[39] Fue reemplazado como ayudante de sochantre por el bachiller don Juan de Almogávar quien hasta entonces había sido capellán de coro. A partir de 1759 quedó solamente como cantor. Para entonces tenía el grado de bachiller con el cual cumplió sus funciones en la capilla musical hasta 1781.

Francisco de los Reyes. "se admitio el M. Ylte y Ven. s[r]. desde 3 de Sep de 1736 por cantor y tocador de violin y violon con 100 p an.".[40] En 1740 empezó a enseñar a los monacillos (se supone que los instrumentos que dominaba) por lo que le asignaron un pago de 40 pesos adicionales. Actuó como cantor y violinista hasta 1757. Dejó de existir el 23 de octubre de ese año.

Manuel Balthasar de Azevedo. Cantor. Era un cacique indígena del poblado de San Juan Chicomexúchil, perteneciente a la jurisdicción de Iztepexi, en el centro norte de Oaxaca. El cabildo catedralicio acogió una solicitud del noble zapoteco y pidió la opinión de Sumaya sobre las cualidades musicales del aspirante a miembro de la capilla de música. El 18 de mayo de 1741, el cabildo se reunió "Para Veer el parezer de el B[r]. D[n]. Manuel de Zumaya sobre la remision del examen de Muscica, y voz q se le hizo a D[n]. Manuel Balthasar de Azevedo, Cacique de el pueblo de San Juan Chicomexuchil, pretendiente de lugar en la Capilla de esta Sta. Yglesia: y el salario q se le puede asignar caso de su Recepción...".[41] El cabildo contrató a Manuel Balthasar de Azevedo como cantante contralto con 100 pesos anuales desde el 1 de junio de 1741. Presumo que Azevedo debe haber interpretado varias de las cantadas a solo, para voz de contralto, escritas por Sumaya que se conservan en el archivo catedralicio de Oaxaca. Pero su trayectoria fue muy corta ya que murió el 16 de marzo de 1747,[42] poco antes de cumplir su sexto año como cantante de la capilla musical.

Manuel Reyes. "Tocador de violin, oboe y corneta por cuyo empleo tiene al año 60 p desde 1°. de julio presentes".[43] En febrero de 1743 se le aumentaron 40 pesos. Hasta 1755 tocó indistintamente el violín, el oboe y la corneta, pero a partir de ese año asumió el rol de tocador de trompa, aunque de manera pasajera. Desde el 1 de septiembre de 1762 se hizo cargo de la enseñanza de los niños lo que le significó un aumento de 20 pesos a su salario de 190 que para entonces ganaba. Sirvió a la capilla musical hasta su muerte. Fue sepultado el 20 de marzo de 1766, poco antes de la llegada a Oaxaca de Francisco Martínez de la Costa, el desconocido maestro de capilla de origen español, de raudo paso por la antigua Antequera del Marqués del Valle.

Lorenzo de Vargas. Cantor. Se incorporó a la capilla musical desde el 1 de junio de 1746 junto con el bajonero Apolinar de Robles, ambos aceptados por Sumaya para reforzar su conjunto de músicos, pagándosele a Vargas 40 pesos anuales. Parece que hacia 1750 se había retirado y estuvo ausente de la capilla musical hasta 1753 en que reingresó como cantor con 80 pesos de anata. El 27 de febrero de ese año se le dieron "27 pesos que tubo de costo la sobrepeliz y habitos que se le dieron para volver a servir".[44] Meses más tarde, el 8 de octubre, se le añadieron 20 pesos a su salario. Sus rastros se pierden a partir de 1772, cuando su nombre dejó de figurar en la nómina de integrantes de la capilla catedralicia.

Apolinar de Robles. Bajonero. Ingresó a la capilla musical el mismo día que Lorenzo de Vargas con un salario de 30 pesos. No hay nada particularmente notable en las noticias que se tienen de este músico, excepto el hecho de que fue un cumplido integrante de la capilla musical a la cual prestó sus servicios durante 29 años. En 1775 cobró sólo hasta el mes de marzo y le tocó un saldo a favor de 39 pesos del primer repartimiento (corte que se hacía a la mitad de año). Quizá murió en esa época.

Pedro de Advíncula. Cuando Sumaya llegó a Oaxaca, ya Advíncula era un veterano cantor de la capilla musical puesto que servía en ella desde 1710, cuando ingresó ganando 50 pesos anuales en sustitución del cantor Manuel de Carabantes quien pasó a ser capellán de Prima. Su modesto sueldo se vio incrementado en 1738 en otros 50 pesos que se le asignaron por su nombramiento, igual que Carabantes, como capellán de Prima. La reorganización de la capilla musical determinada por el cabildo lo colocó en la situación de jubilado "dejándole 25 pesos anuales de salario para desde el 1° de enero de 1745".[45] Empero, por acuerdo del cabildo del 18 de agosto de 1747, sus empleos le fueron devueltos.[46] Cuando era cantor del conjunto dirigido por Sumaya empezó a usar su segundo apellido Azcona con el que aparece mencionado en los libros de clavería de la catedral. Falleció en 1758.

Juan de los Reyes. Cantor. Ingresó a la capilla musical el 23 de marzo de 1747. "En 26 de sept. se nombro por asistente del choro con 50 p, por cantor con otros 50 y por librero con otros 50 que son 150 al año".[47] En 1751 ocupaba sólo la plaza de cantor con la mitad del salario anterior. Murió el 1 de febrero de 1753. No está determinado si tuvo parentesco con los otros De los Reyes de la capilla musical: Manuel, Francisco y Juan Mathías.

Andrés Espinosa de los Monteros. "Tocador de trompa y ovoe tiene 200p anns".[48] Fue admitido por Sumaya desde el 22 de marzo de 1747. Dos años más tarde se le confió la enseñanza de los niños con lo que su sueldo subió a 200 pesos. Perteneció a la capilla musical hasta 1777, año en que murió.

Lorenzo Morales. Participó en la capilla musical en dos oportunidades. Primero, en los años 1749-1750, como segundo organista, arpista y cantor con 150 pesos al año. A partir de 1751 ya no aparece como miembro de la capilla dirigida por Sumaya, quizá porque se fue a otra plaza. El 6 de octubre de 1760 fue nombrado otra vez segundo organista con los mismos 150 pesos de la década anterior. En julio de 1761 sustituyó al anciano Manuel de Aguilar en el puesto de organista titular. Hacia 1769 se ocupaba también de la afinación del órgano por lo que su paga se elevó hasta 225 pesos, pero esta fue su última comisión. El 7 de diciembre de ese año fue reemplazado por don Manuel Matos.

Juan Mathias de los Reyes. Fue, como Salgado y Sumaya, maestro de capilla de la catedral oaxaqueña. Ingresó como arpista y cantor al conjunto que dirigía Sumaya el 27 de abril de 1750. En ese entonces "se dieron de ayuda de costa a don Juan de los Reyes que entro de musico en la iglesia 12 p. 4 r...que llebó en 28 de abril".[49] Su salario inicial fue de 100 pesos anuales. En los cinco años que le restaban de vida a Sumaya, éste debe haber dedicado parte de su tiempo a la formación como compositor de Juan Mathías de los Reyes. Lo evidencia no sólo el hecho de que las obras que se conservan de De los Reyes estén munidas de procedimientos y recursos composicionales y estilísticos de Sumaya, sino también la existencia de una pieza escrita al alimón por ambos músicos, aunque atribuida a Juan Mathías de los Reyes. Se trata del salmo de tercia *Bonitatem fecisti cum servo tuo Domine* a 8 voces, violines y acompañamiento. En la parte superior derecha del folio de Tiple 2° se lee "Principio de Juan de los Reyes y fin M^{to}. Sumaya".[50] Tras la muerte de este último, Juan Mathías de los Reyes fue designado maestro de capilla interino desde el 7 de mayo de 1756, como puede verse en el acuerdo del cabildo: "Sobre el magisterio de capilla, que por aora suspendiendo los edictos, corra interino en el, el musico Juan Mapamundi, añadiendo a su anual renta, que es de ciento y veinte p^{s} cumplimiento a doscientos y cinquenta que goze de toda ovencion como dos Musicos, con el cargo tambien de suplir de Org^{a} todas las aucensias, y enfermedades del propietario Manuel; y las fallas de punto de este, se le apliquen a dho Juan".[51]

En 1760, además de desempeñar las tareas propias del maestro de capilla, tocar el arpa y cantar, también se hizo cargo de la enseñanza de los niños y de prepararlos en la ejecución de arpa y órgano. El 16 de noviembre de 1763 se le nombró, además, segundo organista.

Siendo Juan Mathías de los Reyes maestro de capilla interino, llegó a Oaxaca como titular, a mediados de 1765, el compositor español Francisco Martínez de la Costa. Este duró sólo tres años en el cargo ya que en junio de 1768[52] pidió licencia para regresar a España a atender asuntos familiares. Nunca más retornó a Oaxaca. Salvo el corto lapso en que Manuel Verón dirigió la capilla musical (mayo de 1770), el verdadero director musical de la catedral fue Mathías de los Reyes quien atendió todos los asuntos concernientes a la buena marcha de su capilla. Así, el 29 de enero de 1770, la catedral compró dos trompas de caza por 57 pesos que fueron llevadas de Puebla. El 3 de abril de ese mismo año "se pagaron 17 pesos al librero D. Francisco por la compostura que hizo de los libros de coro".[53] Por esas fechas debe haber adquirido la titularidad *de facto*. Para 1777 firmaba simplemente como Juan De los Reyes aunque su nombre completo era Juan Mathías De los Reyes y Mapamundi como aparece en la portada de su *Magnificat* a 7 voces.[54]

Estuvo casado con María Cabada de quien fue viudo en sus últimos años de vida.

No son muchas las obras que quedan de este músico en el archivo catedralicio de Oaxaca: Un *Motete para la Procesión de la Dominica in Ramis Palmarum* de 1757; un *Te Deum Laudamus* a 4 voces, violines, trompas y bajo continuo; el ya mencionado *Bonitatem fecisti* a 8 con violines y continuo; un *Magnificat* a 7 voces, violines, clarín, bajones y continuo;[55] y la cantada a solo *Assi de la deidad excelsa y vasa,* para alto, dos flautas y continuo.[56] Mucha de la música de aparente autor anónimo conservada en el archivo musical de la catedral de Oaxaca, copiada por la misma mano que hizo las partes de las obras firmadas por Mathías de los Reyes, podría ser de este compositor, pero al presente no existe aún el estudio estilístico que lo determine.

Juan Mathías De los Reyes y Mapamundi murió el 17 de agosto de 1779 y fue sepultado en la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca.[57]

Simón de Sotto. Cantor. Se sumó a la capilla musical en 1750. Al año siguiente fue puesto bajo la guía del organista Manuel de Aguilar, pero no hay ninguna evidencia de que, en los casi cuarenta años que sirvió en la capilla catedralicia, haya tocado alguna vez el órgano. Su papel fue el de cantor que empezó ganando 40 pesos. En 1756 le aumentaron 10 pesos, pero en 1771 había alcanzado apenas los 60 pesos anuales. Murió el 3 de julio de 1788.[58]

Blas de Peralta. Era cantor y librero y recibía 60 pesos por lo primero y 40 por lo segundo. Ingresó a la capilla musical en 1751. Todavía en 1799 seguía desempeñando estas mismas funciones y fue de los pocos músicos que se mantuvieron en el periodo de decadencia de la capilla musical a fines del siglo XVIII.

Joseph Gris. Entró como cantor a la capilla catedralicia de Oaxaca a partir de 1751 con un salario de 40 pesos al año. En 1753, "en 18 marzo el venerable cabildo le concedio 100 p anuales".[59] Tras progresivos aumentos, sus remuneraciones llegaron en 1771 a 175 pesos. En el acta general del Libro de Clavería de 1787 se le reconoce como "El bachillerisimo José Gris".[60] Después de la muerte de Juan Mathías de los Reyes, la catedral de Oaxaca se debatió en una crisis severa por la ausencia de alguien capaz de emular los méritos y logros del desaparecido maestro. Luego de varios intentos, el cabildo nombró maestro de capilla a José Gris con el mismo salario de 100 pesos que a la sazón recibía.[61] No estuvo mucho tiempo en el cargo. En "julio 24 de 1794 llevó D^{n} Josef Gris ochenta y siete pesos 4 reales que le corresponden de su salario de medio año hasta el día 8 de julio que se le admitio su renuncia".[62]

Pedro de Hinostroza. Cantor. Ingresó el 16 de noviembre de 1752 con 100 pesos anuales. Casi un año más tarde, el 8 de octubre de 1753, se le reconocía como cantor de la capilla por lo que el cabildo le otorgó 20 pesos adicionales. "En enero 1754: se ausentó en 1° de este mes de Enero en cuio dia tiene 2 horas de asistencia y de cantor 3 horas".[63] Desde entonces dejó de pertenecer a la capilla de música oaxaqueña.

Estos fueron los músicos que integraron la capilla musical de la catedral de Oaxaca, que ya estaban en ella o que ingresaron cuando Manuel de Sumaya ocupó el magisterio de capilla entre 1745 y 1755. Lamentablemente, aún no disponemos de ninguna información sobre los niños de coro, excepto que estudiaban con los músicos de la catedral.

El cuadro de la página siguiente detalla la conformación del conjunto, empezando con Manuel de Sumaya y Thomás Salgado como maestros de capilla titular y segundo respectivamente. El resto de integrantes aparece enlistado según su antigüedad. Las fechas indican los años que permanecieron al servicio de la capilla catedralicia.

De la lectura entre líneas de esa escueta información me aventuro a hacer las siguientes reflexiones:

1. La capilla musical de la catedral de Oaxaca, en tiempos de Manuel de Sumaya mantuvo la estructura de las capillas del siglo XVII ocupando cantores y ministriles. Estos últimos eran, concretamente, los corneteros y los bajoneros quienes, es lo más probable, tocaban *colla parte,* es decir doblando a las partes vocales y, con seguridad, glosándolas, ornamentándolas y creando texturas heterofónicas no anotadas en los manuscritos. No habían más de dos corneteros y dos bajoneros y es probable que la ausencia del cornetero Gabriel Manso en 1745 haya sido suplida por el trompista Andrés Espinosa de los Monteros, con lo que se dejaba de lado el antiguo instrumento de madera.

2. Entre los alientos incorporados en la época de Sumaya están los oboes, sólo dos, que posiblemente tuvieron las mismas funciones que los corneteros ya que, salvo el villancico a 8 con violines, viola, oboe, cello y continuo *Angélicas milicias* del propio Sumaya, no existen otras obras en el archivo catedralicio que manifiesten de modo explícito el uso de estos alientos. Manuel Reyes tocaba indistintamente el oboe y la corneta.

3. El número de cuerdas de arco se reducía a dos violines: los que tocaban Francisco de los Reyes y Manuel Reyes. Ello explica la numerosa producción de obras vocales con dos violines y bajo continuo.

Manuel de Sumaya	maestro de capilla	1745-1755
Thomás Salgado	2° maestro de capilla	1716-1751
Gabriel Manso	cornetero y cantor	1707-1745
Pedro de Advíncula	cantor	1710-1758
Manuel de Aguilar	organista	1716-1761
Juan de Florentín	arpista y cantor	1723-1754
Juan de Aguilar	bajonero	1726-1746
Joseph A. del Castillo	cantor	1728-1779
Bernardo Trujillo	bajonero	1733-1759
Isidro Jiménez	cantor	1735-1753
Bartolomé de Soto	cantor	1735-1781
Francisco de los Reyes	cantor, violín, violón	1736-1757
Manuel B. de Azevedo	cantor	1741-1747
Manuel Reyes	violín, oboe, corneta	1742-1766
Lorenzo de Vargas	cantor	1746-1771
Apolinar de Robles	bajonero	1746-1775
Juan de los Reyes	cantor	1747-1753
Andrés Espinosa	trompa, oboe	1747-1777
Lorenzo Morales	órgano, arpista, cantor	1749-1750 y 1760-1769
Juan Mathías de los Reyes	arpista, cantor, órgano	1750-1779
Simón de Sotto	cantor	1750-1788
Joseph Gris	cantor	1751-1794
Blas de Peralta	cantor	1751-ca.1800
Pedro de Hinostroza	cantor	1752-1753

4. El acompañamiento estaba confiado a un organista (para la música latina) y a un arpista (para los villancicos) tal como se estilaba en las catedrales españolas desde el siglo anterior. Para efectuar el bajo continuo se asociaban a estos instrumentos el único violón (tocado por Francisco de los Reyes) y los bajones (siempre dos: Juan de Aguilar y Bernardo Trujillo, el primero de ellos reemplazado en 1746 por Apolinar de Robles).

5. El número de cantantes, aparte de los niños de coro, monacillos o seises (nombre que se daba en la catedral de Sevilla a los niños del coro, por lo común seis, que ejecutaban cantos con baile y castañuelas ante el altar mayor) alcanzó, en promedio, a diez. No sabemos nada de su formación técnica y es sólo una suposición que algunos de ellos hayan sido antes niños de coro como lo fue Sumaya en la catedral de México. Varios permanecieron alrededor de cuatro décadas cantando en la capilla musical. ¿De dónde provenían? ¿Serían españoles, criollos, mestizos o indígenas? ¿Con qué nivel de calidad harían la interpretación de la música? ¿Cuál sería su sonido? ¿Cuáles sus tesituras? De esta suerte de cuestionario sin respuestas sólo alcanzamos la certeza de que el indígena Manuel Balthasar de Azevedo era contralto y que Gabriel Manso, especializado en la ejecución de la corneta, cantaba como bajo. No deben haber existido si no pocos tiples o quizá ninguno, confiando el maestro de capilla la voz más aguda de la polifonía a los seises. No es extraño que los dos villancicos policorales de Sumaya a 7 voces tengan un primer coro integrado por las voces de alto, tenor y bajo y sólo el segundo coro a cuatro. Además de cantar las partes correspondientes de la polifonía, algunos de estos cantores deben haber afrontado el repertorio de cantadas a solo para contralto o tenor con violines y acompañamiento que aquí aparecen publicadas. La existencia de partes de bajo de coro sin texto manifiestan que estas eran, con frecuencia, tocadas por instrumentos.

6. Bien puede pensarse que para la interpretación de aquellas obras que llevan partes de clarín *(Celebren, publiquen* o *Albricias mortales,* villancicos a doble coro), viola *(Ya la naturaleza redimida* o *El de Pedro solamente,* cantadas a solo para voz, violín, viola y acompañamiento) o un tercer violín *(Celebren, publiquen)* el cabildo contratara músicos extras, como solía hacerlo en las grandes festividades o ceremonias importantes.

En síntesis, la capilla musical de la catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya debe haber estado conformada por: 8 o 10 cantores hombres, 2 violines, 2 oboes (que también tocarían las flautas traverseras conforme la práctica establecida en España en el siglo de la Ilustración),[64] 2 bajones, 1 arpa, 1 órgano,

1 eventual violón y los niños de coro. Conocer esto es fundamental para ver por qué la música de Sumaya no es lo suficientemente sinfónico-coral, como lo quieren algunos directores. O por qué ciertas obras están escritas en tesituras que no son cómodas, como protestan algunas cantantes. O por qué no hay un despliegue instrumental que se asemeje al del barroco italiano, francés o alemán.

A partir de evaluar con qué recursos humanos y materiales contó Sumaya para hacer sonar sus creaciones estaremos en mejores condiciones de entenderlas e interpretarlas adecuadamente, nos acercaremos a balances sonoros concordantes con la naturaleza de la música y rozaremos esa verosimilitud de la que hablaba al principio (lejos, muy lejos, de cualquier purismo imposible) respecto al ideal sonoro de la música colonial. Recuperar el mundo sonoro de la época virreinal debe ser algo más que transcribir notas. O esbozar biografías. Más bien, a partir de ellas, de ambas, comprender el universo en el que se movieron los músicos y compositores cuyo legado hoy estudiamos. Que estos breves apuntes sobre el conjunto que tocó la música del insigne Manuel de Sumaya y las simples reflexiones aquí anotadas ayuden a devolvernos una parte olvidada de nuestro patrimonio sonoro, de innegable valor histórico, pero también musical y artístico, de forma tal que podamos apreciarlas mejor y descubrir su belleza ínsita, su hondura y su verdad.

Las Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya del Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca

En el presente volumen, dedicado a la música de Manuel de Sumaya conservada en el archivo de la catedral de Oaxaca, he recogido aquellas piezas de alabanza que representan la otra vertiente de la música religiosa de la época colonial, paralela a la del *officium divinum*. Esta, en latín, era la música del recogimiento y el encuentro íntimo con Dios; aquella, en lengua española, la de la celebración y el júbilo. Y el maestro de capilla debía, con obras como éstas, crear el marco para la plenitud religiosa. Las cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya tienen, desde una perspectiva religiosa, la misma importancia que las misas, salmos, misereres y cláusulas de la pasión que afanosamente escribió desde sus años mozos. Desde el ángulo puramente musical, representan la voz original de un compositor novohispano del siglo XVIII y la búsqueda y el hallazgo de recursos sonoros que hacen de ellas una piedra singular en el edificio sonoro de este país.

Son, en total, dieciocho las piezas contenidas en este volumen, agrupadas en tres secciones:

1) Las cantadas a solo con acompañamiento instrumental y bajo continuo: una para tiple, 4 para contralto y 3 para tenor.

2) Los villancicos polifónicos con bajo continuo: uno a 3 voces, 5 a cuatro voces para dos tiples, alto y tenor, y uno a 6 voces.

3) Los villancicos policorales con acompañamiento instrumental: dos a 7 voces, clarín, violines y acompañamiento y uno a 8 voces, oboe, violines, viola, violoncello y bajo continuo.

Todas las obras están escritas en partes sueltas, tanto para las voces como para los instrumentos. En la mayor parte de ellas está indicado a cual voz o instrumento pertenece el papel. No todos los juegos de partes de cada obra están completos; donde ha sido necesario, he intentado la reconstrucción de la parte correspondiente.

Algunas de las obras podrían ser manuscritos autógrafos de Sumaya. Esto lo deduzco por la comparación que realicé entre la escritura del nombre del compositor que aparece anotado en el margen superior derecho de los papeles de música y las firmas que estampó el propio Sumaya en los libros de clavería de la catedral después de hacer efectivo sus honorarios como maestro de capilla.

La omisión de alteraciones en las partes es un hecho frecuente y común en los papeles de música colonial. Y también la aparición de notas equivocadas que no corresponden a la armonía. En el primer caso, las alteraciones necesarias han sido agregadas a la transcripción encima de las notas a las cuales afectan, encerradas entre corchetes. En el segundo, las notas falsas han sido reemplazadas por otras que aparecen también encerradas entre corchetes y una llamada al aparato crítico de la transcripción designado como **Observaciones.**

Como era costumbre en la época de Sumaya, las partes vocales solían escribirse haciendo uso de las diversas claves: Sol o Do 1ª para el tiple 1°; Do 1^a o Do 2ª para el tiple 2°; Do 2^a o Do 3ª para el alto; Do 3^a o Do 4ª para el tenor; Do 4^a, Fa 3^a o Fa 4ª para el bajo. Para facilitar la lectura a los músicos de nuestro tiempo, que ya no dominan la lectura de claves, he cambiado a la de Sol las voces de tiple, alto y tenor, dejando para las dos primeras una llave de Sol simple y para el tenor una de Sol con un 8 debajo. Para el bajo he usado siempre la clave de Fa 4^a.

Al comienzo de las secciones de cada una de las obras he reproducido el *incipit* tal cual figura en cada papel de música: en el caso de las cantadas tanto en los recitativos como en las arias; en los villancicos, para el estribillo y las coplas. Obviamente, cuando los manuscritos originales de algunas de las voces o partes instrumentales no existen, el pentagrama correspondiente queda en blanco. Ello indica que dicha voz o parte instrumental ha sido reconstruida.

Las indicaciones de *tempo*, como las de dinámica, sólo han sido colocados donde los manuscritos los señalan. En éstos, los matices aparecen con las palabras completas *(piano, forte)*; en la transcripción las escribo como se usa en la actualidad.

Las tonalidades originales han sido respetadas, excepto una: la del villancico *Pedro es el maestro que sabe* que ha sido bajada una cuarta justa para facilitar su interpretación ya que el tono original está demasiado alto.

La transcripción de los textos ha sido realizada de dos maneras: en la sección dedicada a la **Crítica de la**

edición he usado la ortografía del manuscrito; en las partituras, la que se usa en la actualidad a fin de hacer inteligible la lectura de las obras a la hora de interpretarlas. Donde ha sido forzoso, el ritmo ha sido adecuado al texto, agregando los valores necesarios e indicándolo con las correspondientes plicas hacia arriba o hacia abajo.

Los papeles de acompañamiento sólo tienen la línea del bajo y no siempre está indicado el cifrado. Mi resolución aparece publicada con notas más pequeñas y ha sido hecha pensando en la posibilidad de que sea tocada en un teclado. Si advertimos que, desde el siglo XVII, las cantadas y villancicos solían acompañarse con arpa, hoy ésta es una práctica perdida y, por lo menos en nuestro país, no será muy pronto que podamos restituirla.

Todas las indicaciones de articulación y fraseo que aparecen en la edición han sido tomadas de los manuscritos y no ha sido colocada ninguna ligadura que no provenga de la obra original, aún cuando sea obvio su uso.

Las cantadas. En el repertorio colonial, las cantadas son piezas para voz sola, cuerdas (generalmente dos violines) y acompañamiento, tal como se designaban a las obras similares que se cultivaron en España desde el siglo XVII nacidas de la pluma de compositores como Juan Francés Irribarren, Diego Durón, el Maestro San Juan y, ya en el siglo XVIII, por Francisco Courcelle, Antonio Literes y Joseph de Torres.

Manuel de Sumaya compuso numerosas cantadas designando a unas como *solos* y a otras como *cantadas*. Hay una diferencia, sustancial e importante, entre ambas formas. Los denominados *solos* son propiamente villancicos para voz sola (para distinguirlos de los de tipo polifónico) sujetos a la clásica estructura de estribillo-copla-estribillo. En cambio las *cantadas* incluyen, casi siempre, recitativos y *arias da capo* derivadas de las cantatas italianas, aunque con el texto en español. Era frecuente agregar a estas *cantadas* unas coplas en forma de seguidillas u otras como en los villancicos.

Como toda pieza de alabanza, las cantadas eran compuestas para las festividades importantes de la iglesia, principalmente para la de Corpus, las fiestas marianas, la navidad y las de algunos santos. De las que aquí se publican, 5 están dedicadas a San Pedro y 3 a la navidad. Las designadas como *solos* son dos villancicos a San Pedro. Las otras, señaladas todas como *cantadas* adoptan estructuras diversas: unas comprenden apenas un *recitativo* y un *aria da capo (Ya la naturaleza redimida* o *Como aunque culpa);* otras reúnen recitativos, arias y coplas como en los villancicos *(Pescador soberano, Alegres luces del día* y *Oh muro más que humano);* una última incluye un preludio, dos *arias da capo* y sendos recitativos que enlazan el preludio, las arias y el *ritornello* al preludio inicial. Las cantadas del segundo caso son muestras típicas de la mezcla de elementos provenientes de la música italiana (el *recitativo,* las *arias da capo)* y de la música española (las coplas) fundidas en un género nuevo característico de la escuela barroca española y que se proyectó a las colonias en América. Música de este tipo fue cultivada en todo el continente a lo largo del siglo XVIII. Son magníficos ejemplos las cantadas de Esteban Salas (Cuba), Rafael Antonio Castellanos (Guatemala), Roque Ceruti (Lima) o Juan Buenaventura Flores Guanaco (Sucre).

Los villancicos. Cuando Sumaya se hizo compositor, el villancico era un género consolidado y de amplio uso en las catedrales españolas y americanas. Si en el siglo XVI florecieron los villancicos polifónicos y en el siglo XVII los que se acompañaban con bajo continuo, en el siglo XVIII fueron de uso común aquellos escritos en texturas policorales, con partes instrumentales independientes de las voces, *soli* intercalados con los pasajes corales y coplas a solo y a dúo, casi siempre de mucha menor extensión que el estribillo.

Manuel de Sumaya cultivó tanto los villancicos a varias voces con bajo continuo como los otros, policorales, con acompañamiento instrumental más denso. Los primeros se emparientan con los que cultivaron los compositores del siglo XVII, Antonio de Salazar entre ellos, de quien Sumaya aprendió el oficio y el estilo; los segundos se inscriben en la corriente general de la música ibérica de incorporación de los instrumentos de cuerda en las capillas musicales y del desarrollo del villancico hacia texturas más complejas heredadas de la próspera música policoral del siglo XVII. Sumaya debe haber conocido durante su estancia en la catedral de México las obras de Sebastián Durón, Joseph de Torres, José de Nebra y José Picañol, maestros, entre otros, que introdujeron en España el estilo barroco italiano e inundaron los templos con recitativos y arias, violines y clarines, cantadas y villancicos de nuevo cuño y cuya música se cultivó en las catedrales americanas. Por supuesto que también en la de México.

Los villancicos para voces y continuo están situados en el cruce de caminos entre la modalidad y la tonalidad y combinan con aguda sensibilidad las texturas homofónicas típicas de la música vocal barroca española con los resabios del viejo villancico contrapuntístico. Uno de ellos está escrito para dos voces de alto y una de tenor *(Aunque al sueño);* otro se asoma al doble coro a 6 voces con bajo continuo *(Del vago eminente);* los demás son para dos tiples, alto y tenor

(Pedro es el maestro que sabe, Corrientes que al mar, Corred, corred zagales, Al empeño, a la lucha y *Al ver que las ondas)*. En estos últimos es frecuente el cruce de voces en las partes agudas y la función de *bajete* del tenor, es decir, el canto de una línea melódica construida según la del bajo continuo.

Los villancicos con instrumentos *obligatti* usan todos un doble coro y acompañamiento de violines y bajo continuo. Dos de ellos, a 7 voces, llevan además un clarín *(Albricias mortales* y *Celebren, publiquen);* el tercero, a 8 voces, incluye oboe y violoncello. Este último instrumento toca una línea independiente de la del continuo. En todos ellos, los coros dialogan entre sí y, por momentos, los instrumentos hacen el papel de un tercer coro. Aquí, a diferencia de los anteriores, la tonalidad ha sentado sus reales y se ha vuelto parte sustancial del pensamiento musical.

Los villancicos de Sumaya evidencian, en forma paralela a la adopción de la tonalidad, el abandono de la notación mensural y el uso de una escritura muy cercana a la que usamos actualmente.

En el archivo musical de la catedral de Oaxaca se conservan 27 piezas, entre cantadas y villancicos, compuestas por Manuel de Sumaya. Nueve de ellas están absolutamente incompletas y no hay ninguna posibilidad de reconstruirlas. Enlisto sus títulos aquí, pero una más amplia información sobre ellas puede ser obtenida en el catálogo de obras del mencionado archivo que publiqué en 1990. Los villancicos y cantadas no incluidos en esta edición son:

1. *Al alva que brilla con puros reflejos,* para 4 voces, violines y acompañamiento, dedicado a la Virgen de Guadalupe.

2. *Donde estais que no os encuentro,* villancico de navidad para 8 voces y acompañamiento, compuesto en 1725.

3. *Los niños de aquesta iglesia,* villancico a 6 o 7 voces y bajo continuo.

4. *Y pues que ya las perlas,* villancico a dúo y acompañamiento.

5. *Sapientissimo le adore,* posible cantada para voz sola y acompañamiento.

6. *El Arca de Dios vivo,* probable cantada a solo de la que únicamente queda la hoja del acompañamiento.

7. *Pues que nace,* villancico a 7 voces, ¿violines? y acompañamiento del que queda sólo el papel de Bajo de primer coro.

8. *Jesús Dios Humanado,* cantada para tenor solo.

9. *Oy ha nascido Dios,* cantada para alto solo.

Las 18 obras restantes forman el *corpus* de este trabajo y han sido transcritas entre 1987 y 1992 como parte del proyecto de investigación sobre el archivo musical de la catedral de Oaxaca, con la sola excepción del villancico *Celebren, publiquen, entonen y canten* que fue incluido en *Tesoro de la Música Polifónica en México. Tomo III*[5] impreso en 1983. Este es el primer intento de publicar de manera integral una parcela importante de la producción del gran compositor novohispano de la primera mitad del siglo XVIII: la música de alabanza conservada en la antigua catedral de Oaxaca. Un pequeño paso en la recuperación de su obra si vemos todo lo que de él queda en las catedrales de México, Puebla, Durango y Guatemala, en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán y el Colegio de las Rosas de Morelia, esperando ser sacado del olvido.

❖

Núm. 1

Incipit: El de Pedro solamente

Datos de la portada: Solo Al S^r, S^n, Pedro /Con Violín y Viola/ El de Pedro Solamente /S^r, M^o D^n, Manuel de Sumaya. /4 papeles.

Características de los manuscritos: Son 6 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. El término "papeles" de la portada indica las partes para las cuales está compuesta la obra: Tiple, violín, viola y acompañamiento. En la parte de la voz, las coplas están escritas en una hoja separada del estribillo. La parte del acompañamiento no tiene indicación alguna de cifrado.

Comentario: Se trata de un villancico para voz sola con acompañamiento instrumental. Consta del estribillo y cinco coplas. La textura es eminentemente contrapuntística y tanto en el estribillo como en las coplas se tejen imitaciones entre la voz y los instrumentos. Predomina la tonalidad base, Fa mayor, aunque el uso de la armonía es más bien modal.

Texto:

Estribillo

El de Pedro solamente,
se ha de llamar fino amor,
y Con razon, y con razon,
porque lo ignoran los labios
y lo sabe el corazon.

Coplas

1. Si le ama mas quelos Otros
pregunto Jesus a Pedro,
y el su voluntad no solo
probo mas su entendimiento.

2. Ni si, ni no, respondió
con tan politico esmero,
que con el supo afianzar
en lo amante lo discreto.

3. Si dijera *Si,* quedaba
con la nota de grosero,
y la presumpsion de fino
desayraba lo modesto.

4. Si dijera *No* faltaba
la obligacion a su empleo,
y en confesar lo ponia
lo ingrato con tinte en necio.

5. Tu lo sabes, Señor, diçe,
en que se ve quan intenzo
es su amor; pues su medida,
solo es de Dios el concepto.

Observaciones:

1) Compás 1: En el manuscrito aparecen como corcheas.
2) Compás 9: Sol en el manuscrito.

N° 2

Incipit: Como glorias el fuego

Datos de la portada: Solo Con Violines, /Al Principe dela Yglesia./ ElS^{r},S^{n}.Pedro./ Como glorias el fuego de Pedro Canta. /S^{r}. M^{o}. D^{n}, Manuel de Sumaya./ 4 papeles /Año de 1729.

Características de los manuscritos: Son 6 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. Ha sido compuesta para Alto solo, dos violines y acompañamiento. En la parte de la voz, las coplas están escritas en una hoja separada del estribillo. La parte de acompañamiento tiene algunas indicaciones de cifrado. El estribillo, en compás ternario, está anotado con figuras blanqueadas y para los silencios se han usado signos remanentes de la notación mensural. Las coplas, en compás imperfecto, han sido escritas con figuras semejantes a las que usamos actualmente, pero los signos de los silencios son, también, derivados de la notación mensural.

Algunas indicaciones de dinámica, como *forte* y *piano*, aparecen apuntadas en las partes de los instrumentos.

El *incipit* literario de las partes de violín, viola y acompañamiento de las coplas dice *Canta el Ave*, pero no corresponde a ninguna de las letras que se cantan.

Comentario: La fecha de la portada del manuscrito declara la procedencia de esta obra: Sumaya la compuso cuando era maestro de capilla de la catedral de México. Algo más: por este villancico sabemos el tipo de solos que se habían comenzado a usar en las festividades religiosas importantes. Este debe haberse cantado en el oficio de maitines de la fiesta de San Pedro a quien está dedicado. Para componerlo, Sumaya escogió el modo dórico transportado. El estribillo, significativamente más largo que las coplas, se desenvuelve sobre pequeños esquemas melódicos de tipo escalístico intercalados con comentarios, en acordes quebrados, de los violines. El diálogo entre voz y cuerdas es más notorio en las coplas. Al final de ellas, un breve pasaje de los violines y el continuo conduce, sin pausa, a la repetición, ya de las coplas, ya del estribillo.

Texto:

Estribillo:

Como glorias el fuego,
de Pedro canta
abrazada las diz...
la Salamandra:
que solicita probar
que solo el fuego
le canoniza.

Coplas

1. Qual Salamandra camina
del ardor que no desdeña;
y como a llorar se inclina
quanto el agua a Pedro enseña,
.tanto el fuego le examina.

2. Su Contrición consumada,
le haze Santidad crecida,
con tanta gloria encumbrada
que es Mariposa encendida,
y Salamandra abrazada

3. Santo le haze por tal modo,
el fuego en esta jornada,
que siendo de fragil lodo,
su polvo con ser de nada,
le haze ir a Roma por todo.

4. Luego el fuego en tal empressa,
le Santifica esta vez
y en el Martyrio que espressa
quando da al Cielo los pies
es de la Yglesia Cabeza.

Observaciones:

1) Compás 18: El texto es ininteligible.

N° 3

Incipit: Ya la naturaleza redimida

Datos de la portada: No la tiene.

Características de los manuscritos: Son 6 pliegos de formato apaisado, de 21.5 cms. x 31. 5 cms., en buen estado de conservación. No está la portada y las partes de esta obra estaban confundidas con las de *Alegres luzes del día*. Sumaya la escribió para Alto solo, violín, viola y acompañamiento. La parte de Alto está integrada por dos hojas: una para el *Recitado* y otra para el *Area;* las hojas del violín y la viola sólo tienen lo correspondiente al aria ya que no tocan en el *recitativo*. El acompañamiento también está en dos hojas: una para el recitado donde viene anotada, sin texto, la melodía de la voz solista, y otra para el aria, que es una parte de bajo cifrado. En las partes de las cuerdas el compositor ha señalado las indicaciones de matiz *(forte, piano),* pero no las de cambio de *tempo*. Estas, empero, están apuntadas en los papeles de la voz y el acompañamiento. El aria, en compás binario, conserva signos propios de la notación mensural para los compases de espera; esto en la parte de la voz.

Comentario: La cantada a solo *Ya la naturaleza redimida* no es otra cosa que un *aria da capo* precedida de un *recitativo*. No sabemos si formaba parte de una obra más amplia o, como es también el caso de la cantada *Como aunque culpa,* su dimensión se reduce a lo que los manuscritos nos ofrecen. El estilo *parlato* del *recitativo* inicial, amén de que es sólo acompañado por el continuo, lo inscribe en aquello que los italianos del siglo XVII denominaban *recitativo secco,* el cual tuvo un auge enorme en las óperas del siglo siguiente. El *aria* está concebida como una pieza de pretensiones virtuosísticas, evidentes en los pasajes melismáticos, que alcanzan hasta cuatro y seis compases de duración, y en las escalas y cambiatas que el solista debe ejecutar en tales melismas. La primera parte del *aria* afirma de modo contundente la tonalidad de Si bemol mayor. La segunda, empezando en la tonalidad relativa (Sol menor) halla su cadencia en la de Re menor, antes de volver al *Da Capo*. La cantada, aunque no exista indicación alguna en los manuscritos, está dedicada a la navidad. El texto alude al "dichoso día" en que María trajo al mundo al niño Jesús, "mostrando humano al soberano".

Texto:

Recitado

Ya la Naturaleza redimida
goza el Nectar
q:al hombre ha de dar vida
quando el Trigo molido
con dos leños en cruz
será exprimido
el Razimo y el pezo del madero,
den al Alma sustento verdadero.

Area

Dichoso día,
en que María,
dio el Grano puro,
que fue seguro
de la Piedad.
Mostrando humano
al soberano
Sol que venera,
en su carrera
Rey y Deidad.

Observaciones: Ninguna.

N° 4

Incipit: Pescador soberano

Datos de la portada: Cantada a solo con Violines /Al Principe dela Yglª./ Nuestº P. S. Pedro /Pescador soberano./ Mro. Sumaya /Son 6 papeles.

Características de los manuscritos: Son 11 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31.5 cms., en buen estado de conservación, aunque los papeles del violín de refuerzo presentan pequeñas roturas en la parte central. Los 6 papeles a que alude la portada se refieren a las siguientes partes: Alto, violín 1°, violín de refuerzo (que en el *aria* toca al unísono con el primero y en las coplas como un violín segundo) y acompañamiento separado en dos hojas. Está faltante el segundo papel de la voz, el que corresponde a las coplas.

El acompañamiento presenta sólo unas pocas indicaciones de cifrado. En los papeles de los violines, concretamente en las coplas, hay dos anotaciones de dinámica *(forte* para el inicio y *piano* para la frase final). En el papel del violín primero, la música correspondiente a las coplas está copiada dos veces: una, en el tono original (Mi menor) y otra, una quinta más alta (Si menor). La hipótesis, no demostrable, es que la cantada pudo haberse interpretado en una oportunidad distinta con un cantante de tesitura más alta (tiple o tenor, a una quinta superior del tono original).

Comentario: La cantada *Pescador soberano* combina recursos provenientes de las cantatas italianas y del villancico español. Un *recitativo secco* en La menor sirve de introducción a un *aria* en la misma tonalidad, en compás ternario, designado como *Ayre*. La armonía se ve muy enriquecida por el abundante uso de séptimas de dominante y por ocasionales transiciones (no quiero emplear el vocablo "modulación") a las tonalidades vecinas y a la relativa. El aire ligero del aria (una auténtica *aria da capo),* sugiere una dosis de virtuosismo en el cantante para resolver con propiedad los ágiles motivos sobre los que está construida esta sección. Un segundo *recitativo,* en el que intervienen los violines tocando una especie de coral, sirve de enlace al *aria* con las coplas. Sin embargo, la presencia de los violines no hace a éste un *recitativo* acompañado. Escrito en Sol mayor, modula en su parte final a Mi menor, tonalidad en la que se asientan las coplas cuyo texto está, como el del recitativo precedente, lamentablemente perdido. Sólo queda la línea melódica del *recitativo* que viene incluido en el papel del acompañamiento, de donde ha sido tomada para esta publicación.

Tomé la decisión de hacer la transcripción completa de la obra, con la sola omisión de la parte vocal de las coplas perdida, porque creo que ejemplifica de manera clara el perfil de la escritura sumayana. Y, también, con la esperanza de que, conociéndose las partes existentes, alguna vez puedan completarse las faltantes.

Texto:

Recitado

Pescador soberano dexa ya,
de las aguas las corrientes,
que la divina mano,
para Puestos mas altos y eminentes
te aguarda liberal porque procura
verte elevado a la mayor altura.

Ayre

Dexa, dexa las redes
dexa Pedro las redes
al punto ven:
Porque la Fee
ha de labrar en ti,
mas noble ser.

Recitativo

Aparta.....

.....

.....

.....

Coplas

Del comercio de las hondas

.....

.....

.....

Observaciones:

Aria.

1) Compás 18: El Do está borrado en el manuscrito.

2) Compás 46: El Mi y el Re están borrados en el original.

3) Compás 57: Falta todo el compás, por rotura en el manuscrito.

4) Compás 68: El Sol borrado en el original.

5) Compás 75: El Sol#, borrado en el original.

6) Compás 80: El Re# (sensible) y el Mi (anticipación del acorde final), faltantes por rotura del manuscrito.

Segundo recitativo.

1) Compás 6: Excepto el Mi, las demás notas del acorde están faltantes.

2) Compás 9: Redondas en el manuscrito.

3) Compás 11: Redondas en el manuscrito.

4) Compás 12: En el manuscrito, el Mi es blanca.

Coplas.

1) Compás 3: Notas faltantes por rotura del manuscrito.

2) Compás 3: El Fa# sólo aparece parcialmente por rotura del manuscrito.

N° 5.

Incipit: Si ya a aquella nave

Datos de la portada: Cantada a solo Con /Violines/ Al Sr San Pedro. /Si ya a aquella Naue/ S^{r}, M^{o} D^{n}, Manuel de Sumaya /Son 8 papeles.

Características de los manuscritos: Son 16 hojas de formato apaisado, de 21.5 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. 3 pliegos dobles (6 hojas) corresponden a la voz, 1 pliego doble (2 hojas) al violín 1°, 1 pliego doble (2 hojas) al violín 2° y tres pliegos dobles (6 hojas) al acompañamiento. La portada está a la vuelta del tercer pliego del acompañamiento. La cantada *Si ya a aquella nave* conserva en la escritura, para indicar los silencios, signos usados en la notación mensural. Las partes del acompañamiento están debidamente cifradas, excepto en la repetición del Preludio. Cada sección tiene indicado el *tempo:* Preludio-Largo, Aria-Andante, Aria-Allegro y en la hoja del acompañamiento la vuelta al Preludio está señalada como "No mui largo", pero en las de los violines dice "A tempo giusto". También los papeles de los violines llevan indicaciones de dinámica *(Piano, forte* y *pianissimo).*

Comentario: La cantada se compone de las siguientes partes:

1. *Preludio. Largo.* Escrito en compás de 3/4, en la tonalidad de Sol menor. Comienza con una breve presentación del tema principal en los violines, construido en una escala descendente. La primera sección arriba a una semicadencia en la dominante; la segunda, arranca en el V grado y concluye con la tónica en modo mayor.

2. *Recitado.* Es un *recitativo secco* que comienza en Si bemol mayor y concluye en fa mayor para enlazarse con la siguiente sección en la nueva tonalidad.

3. *Aria. Andante.* Tiene la estructura de un *aria da capo* en el que las ideas musicales aparecen intercaladas entre la voz y los violines con el soporte del bajo continuo. En la segunda parte de la segunda sección del *aria* se produce una modulación a Re menor. Allí, Sumaya construye un pasaje cromático basado en un encadenamiento de acordes de séptima y primeras inversiones de fuerte contenido dramático. La cadencia está resuelta en el acorde de La menor para volver al *da capo* en Fa mayor.

4. *Recitado.* Otro *recitativo secco* que comienza en el relativo menor de Fa mayor y concluye en este acorde para ir a la siguiente aria en el mismo tono.

5. *Aria. Allegro.* Tiene características similares al aria anterior, aunque con más movilidad armónica y mayor ligereza de carácter. La segunda sección del aria afirma la tonalidad relativa menor y modula en su cadencia a La menor para el *ritornello* en Fa mayor.

6. *Recitado.* También es un *recitativo secco* que, partiendo de Si bemol mayor, retorna a la tonalidad original para propiciar la repetición del Preludio con el cual concluye la obra.

7. *Preludio.* Es el mismo del inicio, aunque en los manuscritos está anotado de nuevo.

La cantada *Si ya a aquella nave* es una de las obras más extensas y elaboradas de Sumaya y revela su profundo conocimiento de los estilos imperantes en su tiempo y su pericia como compositor. Un cuidado plan tonal posibilita enlazar cada una de las secciones con naturalidad. La riqueza armónica pone de relieve la intención dramática del texto que nos muestra en un juego de extrañas metáforas, no siempre claras, cómo el apóstol Pedro, a través de su doloroso llanto, alcanza la gracia divina.

Texto:

Preludio

Si ya a aquella nave
que calman los vientos
corrientes aumenta
el llanto de Pedro.
Por rumbos de plata
en mares serenos,
al Norte camina
del seguro puerto.

Recitado

Mas si ya de sus ojos los raudales,
calmas curan de yerros con cristales,
siendo el dolor, a suspiros ardientes,
Norte que sopla sus claras corrientes:
tiende las alas al viento ligera;
pues vas Navecilla al Sol de tu esphera.

Area Andante

Prosigue, prosigue,
al mismo correr,
aunque temor vano
se oponga sin fee:
Que Pedro entretanto
sabrá con su llanto
morir o vencer

Recitado

Haciendo en la tormenta repetida,
de las tres negaciones conspiradas,
entre ondas de un dolor multiplicadas,
verter las perlas, por cobrar la vida.

Area Allegro

Y assi no pares,
alado vajel,
Que corriendo vas,
al Norte del bien.

Recitado

Donde llegando Pedro valeroso,
por el mar de su llanto proceloso,
se escucha en el feliz, sagrado asiento,
que ha tomado en el alto firmamento.

Observaciones:

Preludio.

1) Compás 34: En el manuscrito aparecen separados los dos Re, pero es claro que deben ir ligados para preparar la semicadencia.

2) Compás 38: No existe la ligadura, pero tendría que aplicarse la misma arcada y el mismo fraseo que en el violín primero.

3) Compás 47: En el manuscrito del violín primero está indicado el matiz; en el de violín segundo no.

Aria Andante.

1) Compás 11: En el manuscrito, estas notas aparecen sin la barra que une a las corcheas.

2) Compás 34: En las partes de los violines aparece, para esta sección del *aria*, la indicación *Piano e largeto*.

3) Compás 40: El *pianissimo* sólo está apuntado en el papel del violín primero, pero lo estimo válido para todo el conjunto.

N° 6

Incipit: Como aunque culpa

Datos de la portada: Cantada a solos de Navi/dad, con Violin y Viola. /Como aunque Culpa./ M^{O}. Sumaya. /Son 8 pliegos con este.

Características de los manuscritos: Son 8 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación, aunque presentan picaduras de polilla. Los papeles existentes son: Tenor solo (2 hojas), violín 1°, violín 2°, viola (1 hoja cada uno) y acompañamiento (2 hojas) más una portada. La parte de acompañamiento no tiene sino un aislado signo de cifrado y tanto en ésta como en las de violines hay indicaciones de matiz *(forte, piano)*. En la hoja de acompañamiento del *recitativo* está anotada la línea de canto sin texto.

Comentario: Esta cantada es un *aria da capo* precedida de su *recitativo*. La parte vocal combina pasajes silábicos con otros melismáticos que ponen a prueba el virtuosismo del cantante. La línea del bajo es un *ostinato,* como el de una chacona o passacaglia, que se repite cada ocho tiempos. La tonalidad es Do mayor, pero en el *recitativo* el inicio está dado por el acorde de subdominante. En la segunda sección del *aria,* la música modula a la dominante y concluye en su tono relativo, Mi menor, para ir al *Da capo*. Es una obra de breve duración, muy impactante por las agilidades de la voz que canta y los comentarios que tejen las cuerdas.

Texto:

Recitado

Como aunque culpa, todos no tuvieron,
en el error de Adan, los Animales,
troncos, Paxaros, Brutos y cristales;
y no obstante sintieron, el orroroso
Crimen que temieron:
Oy, que este daño viene a repararse,
con el hombre pretenden alegrarse.

Area

O feliz, culpa nuestra,
que tanto Redemptor,
logra triunfante.
Con tal fineza muestra,
que le obligó a nacer,
vivir y padecer,
el Ser amante.

Observaciones: La escritura extraordinariamente clara del manuscrito no presentó problemas al momento de realizar la transcripción.

N° 7

Incipit: Alegres luzes del día.

Datos de la portada: Cantada de Navidad /a solo con Violines./ Mtro Sumaya. /Alegres luzes/ Son 6 paps /4 papeles.

Características de los manuscritos: Son 6 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. Las partes existentes son: Voz (2 hojas), violines al unísono (2 hojas) y acompañamiento (2 hojas). Al reverso de esta última está una portadilla que identifica a la cantada. La clave de Do 4ª en la parte vocal especifica que la cantada ha sido compuesta para un tenor solista. La parte de acompañamiento es la de un bajo cifrado. No hay indicaciones de *tempo* y sólo están anotados algunos matices en los papeles de los violines *(forte* y *piano)*. La notación es moderna.

Comentario: La cantada *Alegres luzes del día* está integrada por las siguientes secciones:

1. *Aria*. Escrita en la tonalidad de Sol menor, aunque con sólo un bemol en la armadura de la clave, se caracteriza por su gran movilidad rítmica y modulaciones a los grados IV y V. La línea vocal ha sido elaborada sobre fragmentaciones del tema introductorio que presentan los violines.

2. *Recitado*. Es un breve pasaje intermedio en la tonalidad relativa mayor, Mi bemol, similar en su tratamiento a los recitativos de otras cantadas.

3. *Coplas*. En la parte vocal y en la de acompañamiento están designadas como *Seguidillas*, por la estructura de las estrofas escritas en esta forma característica de versificación española. El metro es ternario y la velocidad, aunque no se halla indicada, moderadamente rápida. La tonalidad, Mi bemol mayor. Pareciera que la cantada concluye en esta parte ya que no hay ninguna indicación de vuelta al *aria*, pero no viene mal un *ritornello*. Ello establece el estrecho parentesco entre el villancico y la cantada cumpliendo el *aria* la función del estribillo.

Texto:

Aria

Alegres luzes del día,
que siempre campais tan bellas,
Alumbrad con alegria,
todo el cielo y las Estrellas.

Recitado

Mirad que ya en campaña,
se ve un Infante de valor armado:
y una, y otra montaña,
q el mar le riza con semblante ayrado
romper Valiente espera
hasta los lindes de la azul esfera.

Seguidillas

1. Herodes el primero
es, quien le asecha
siendo tormenta mucha,
esta tormenta
Porque la nave
Sulca en contrarios vientos
mares de sangre.

2. Valeroso en las ondas,
nunca naufraga:
porq: ha echado en los riesgos,
el pecho al agua
Con tal denuedo,
que aun entre sus Contrarios,
le salva vn leño.

3. Los temporales vence,
con su constancia,
Sirviendole vn madero,
de firme tabla
Donde se acoja
para vencer en ella
Tartáreas tropas.

4. Gana el pendón, y el triunfo
de la batalla
porq: es amor su escudo,
la Cruz su espada
y entonses logra
ver a sus pies postradas
altas coronas.

Observaciones:

Aria.

1) Compás 18: El La tiene que ser bemol porque la frase es repetición de la que está al principio del *aria*.

2) Compases 28-29: Esta resolución está incompleta en el manuscrito. La escritura es correcta hasta el compás 27 y a partir del compás 30. Sólo existen los dos primeros tiempos del compás 28 y en el compás siguiente hay unas cruces que pudieran significar que allí hay un error y que a la hora de hacerse la interpretación se necesita ajustar la cadencia. Yo opté por repetir desde la segunda mitad del compás 27 y así proponer una resolución correcta. Probablemente el error se debió a una equivocación del copista.

N° 8

Incipit: O Muro mas q humano

Datos de la portada: Cantada a solo a N.P. San /Pedro. Con Violines/ O Muro mas q humano /Mtro Sumaya/ Son 6 papeles.

Características de los manuscritos: Son 12 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. La obra está escrita para Tenor solo, 2 violines y acompañamiento. La parte de tenor comprende dos pliegos dobles (4 hojas): uno para el primer *recitativo* y el *aria* y otro para el segundo *recitativo* y las coplas; las de violines, dos hojas para cada uno (sólo el segundo violín está indicado como tal) y dos pliegos dobles (4 hojas) para el acompañamiento: uno para el primer recitado y el *aria* y otro con el segundo recitado y las coplas, más la portadilla al reverso. En la parte vocal el *aria* está designada como *Ayre* y al final del segundo recitado una pequeña frase especifica que "Siguen las seguidillas". Los matices están escritos únicamente en los papeles de los violines *(forte* y *piano)*. El cifrado sólo aparece señalado en las partes de acompañamiento de los recitados y muy esporádicamente en las coplas. La notación es moderna.

Comentario: La cantada a solo *O Muro mas q humano* está constituida por las siguientes partes:

1. *Recitativo*. Como todos los que escribió Sumaya, es un *recitativo secco,* de corta duración, que sirve de introducción a la cantada. Tiene dos secciones diferenciadas por sendas cadencias. La primera que, comenzando en Sol menor, concluye en Fa mayor. La segunda que, tras una pausa, parte de este tono y se dirige hacia Si bemol mayor, la tonalidad del *aria* siguiente.

2. *Ayre. Andante*. Es, también, un *aria da capo* elaborada con el mismo espíritu de las de obras anteriores. Una corta introducción de cuatro compases, que contiene algunos de los rasgos típicos del *aria,* precede la entrada de la voz. Esta, construye su línea a partir de la ampliación de pequeños motivos dejando los cuatro últimos compases para que los violines repitan el tema de la entrada del *aria*. La segunda sección se afirma sobre los mismos elementos sostenida sobre una progresión armónica descendente que arriba a Sol menor, para ir al *Da capo*.

3. *Recitado*. Es un breve intermedio que, arrancando en Si bemol mayor, se encamina hacia su relativo menor. Queda entonces preparada la entrada de las coplas.

4. *Coplas. Seguidillas*. Compuestas en metro ternario, en la tonalidad de Sol menor, comprende un pasaje instrumental de 7 compases que sirve de principio y fin. En medio, la voz alterna su parte con breves comentarios de los violines. El texto se ajusta a la métrica característica de las seguidillas: versos heptasílabos y pentasílabos que se alternan. Los pentasílabos tienen rima asonante; los heptasílabos, libre.

Texto:

Recitativo

O Muro mas q humano
en virtudes excelsas peregrino
gozate en esse alcazar soberano
en donde tiras gajes de Divino:
A tu bien inmortal, de mal ageno
las piedras con sus Cantos forman tonos,
a ti gran Padre, que de glorias lleno
por Muro Celestial logras el tono.

Ayre Andante

Pedro Celeste Muro,
llega a obtener
gloria sin par
de aquella celestial
Jerusalen.

Donde engolfado,
en dichas vee
es su gozar
por vna eternidad
del Sumo bien.

Recitado
En la segunda baza firme admiro,
el que muro celeste fiel se afianza,
con raros explendores del Saphiro
y las Estrellas dicen su bonanza
pues el Sol sigue Pedro giro a giro
como principio y fin de su esperanza.

Coplas. Seguidillas.
1. La Piedra Soberana
que oy aplaudimos
en su segundo engarze
es el Saphiro:
Y a Pedro es claro,
que le toca pues bebe
del Sol los rayos.

2. Dicho amante le sigue
hasta la muerte,
porque solo su vida
de veer le pende:
Y assi lo vemos,
invertir su Martyrio
mirando al cielo

3. En el Ocaso vive
aunque alli muere;
porque queda gozando
al Sol de Oriente:
y porque Roma
tuviesse en este triunfo
muchas coronas.

4. Gozate Padre excelso
siglos flamantes
donde el tiempo se quenta
a Eternidades:
y desde esse Orbe,
benignas nos conçede
sus bendiçiones.

5. Eres Diamante firme,
piedra Esmeralda
Saphiro de los Çielos
de Jaspe Bassa:
Rubí en incendios
ya que esto y mas se dice,
con deçir Pedro

Observaciones:
Aria.
1) Compás 27: En el manuscrito está escrito , pero considero más adecuada la figuración de mi transcripción ya que es un diseño característico de toda la obra.

N° 9.

Incipit: Aunque al sueño parece que Pedro

Datos de la portada: Vill^{CO} a 3. al Principe delos Ap^{S}. /N.S.S. Pedro/ Aunque al sueño/ M^{O} Sumaya /Son 4 paps.

Características de los manuscritos: Son 5 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 30 cms., en buen estado de conservación, aunque presentan huellas de hongos y humedad. Las partes existentes son las de Alto 1°, Alto 2° y Acompañamiento, más una portadilla. Las de las voces son pliegos dobles con una hoja para el estribillo y otra para las coplas. La del acompañamiento es un pliego único. El estribillo, en compás ternario, está escrito en notación blanca; las coplas, con signo de mensuración binaria, en notación negreada. En virtud de que la portada y las partes indican que el villancico es a 3 voces, supongo faltante la parte de una tercera voz más grave que podría ser la de un tenor.

Comentario: El villancico *Aunque al sueño* está compuesto en una tonalidad relativamente "moderna": La menor. Sin embargo, el uso de la armonía es completamente modal. La voz faltante la he reconstruido como una para tenor, siguiendo un procedimiento caro a Sumaya: la de escribir la voz más grave del conjunto vocal según la línea del bajo de acompañamiento, es decir, como un *bajete*. Para esta tarea me he ceñido a principios contrapuntísticos típicos del lenguaje de Sumaya evidentes en otros villancicos.

Texto:

Estribillo

Aunque al sueño parece
que Pedro se quiere entregar
no, no, no ai tal
que quien ama buscar el dormir
es para velar
no, no no ai tal
que como Amor le inflama
se acerca a la llama
q: leha de abrazar
Y aunque aquel beleño
parece que es sueño
no, no, no ai tal.
Que quien ama buscar el dormir
es para velar.

Coplas

1. De cierto Oneroso empeño,
tiene Pedro tal cuidado
que como anda desvelado
busca por remedio el sueño:
Mas aunque goza fueros de dormido
dilata el pensamiento recogido.

2. Como Amor le aflige luego,
que se siente sin lo que ama,
se ba acercando a la llama
por decir que Amor es fuego:
Y assi dormir en semejante estado,
solo es para decir que esta abrazado.

3. Duerme al fin pidiendo al Cielo,
alivio en mal tan agudo,
que el pezado sueño pudo
decir su anterior desvelo:
Que la Vigilia en tal fatal quebranto
es propria consecuencia de lo Sancto.

4. Sueño y Vigilia condena,
a Pedro en tales enojos
pues aunque duermen los ojos
se esta dispierta la Pena:
Y en tal contradicción quedando en calma
el cuerpo duerme pero vela el Alma.

Observaciones: Ninguna.

N° 10.

Incipit: Pedro es el maestro que sabe

Datos de la portada: Villan^{co} a 4 a N.P.San / PEDRO / En metaphora musical / Pedro es el M^{o}. q. sabe / Año de 1719 / Del Manuel de Sumaya / 5 papeles.

Características de los manuscritos: Son 10 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. Las partes existentes son las de Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Bajete (Tenor) y Acompañamiento. Las voces de tiples están escritas, excepcionalmente, en clave de Sol, la de alto en Do 2^{a} y la de tenor en Do 3^{a}. La parte de acompañamiento es la de un bajo cifrado, con algunas roturas en la parte central de la hoja. La notación es moderna.

Comentario: Este es el villancico más antiguo de Sumaya que se conserva en Oaxaca y uno de los más remotos que se conocen de él: el otro es *Solfa es el llanto de Pedro* de 1715 con el que obtuvo el magisterio de capilla de la catedral de México. La pieza aquí transcrita se sujeta a la dotación vocal más común en los villancicos de Sumaya que sobreviven en Oaxaca: 2 tiples, alto y tenor. Sumaya conjuga en esta pieza un pensamiento modal con el uso, novedoso entonces, de los acordes de séptima de dominante. Como era usual en los villancicos en metáfora musical (muy cultivados desde el siglo XVII), el compositor se apoya en recursos musicales para ilustrar el texto. Es el caso del verso "Desde el Sol en que baja ilustrado, hasta el *Ut* en que levanta agudo", donde usa las notas Sol y Do como ejes de la frase, apelando a movimientos melódicos descendentes y ascendentes y jugando con el salto de quinta como giro característico.

Texto:

Estribillo

Pedro es el maestro que sabe
echar oy el Contrapunto,
berde facistol del Alva
de Flora canoro vulgo
desde el Sol en que baja ilustrado
hasta el Ut en que levanta agudo.

Coplas

1. En sacro elevado solio
Pedro sus glorias obtuvo
siendo preceptor sagrado
Maestro de Capilla Augusto.

2. Porque levantarse diestro,
con tal armonía supo,
que cayo negando al Alto
y alsó creyendole sumo.

3. Contrapunto entonó el Gallo,
y Pedro se explica al punto,
en vn concertado llanto,
de amargo armonioso rumbo.

4. Clausuló su fantasía,
en manos de los verdugos,
echando con el martirio,
la Clave maestra a sus triunfos.

Observaciones: La tesitura original es muy alta: la voz de tiple tiene como notas principales el Sol^{6} y el La^{6}. Lo mismo ocurre con la voz de tenor que está escrita en un registro similar y en las coplas alcanza un Si bemol agudo que hace sumamente tensa la interpretación. Es probable que este villancico se haya cantado transportándolo a una tonalidad más cómoda. Por ello, he decidido bajar una cuarta justa la pieza. Es el único caso en que la tonalidad original queda modificada en todo el conjunto de transcripciones.

N° 11.

Incipit: Corrientes que al mar

Datos de la portada: Villan^{co} a 4 al Principe de / los Apostoles N.P.S. Pedro / Corrientes que al mar. / M^{o} Sumaya. 5 pap^{s}.

Características de los manuscritos: Son 10 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. Ha sido compuesto para Tiple 1°, Tiple 2°, Alto y Bajete (Tenor). El estribillo, en compás perfecto, está escrito en notación mensural blanca con barras de compás, quizá agregadas por los ejecutantes, quizá trazadas por el propio compositor, para facilitar la lectura. Las coplas, con signo de mensuración binaria, están anotadas con figuras negreadas, muy cerca de la notación moderna. La parte de acompañamiento es la de un bajo cifrado.

Comentario: Considero que *Corrientes que al mar* es un ejemplo característico del estilo de Sumaya en la composición de villancicos con bajo continuo. Por varias razones: porque en él es visible el entronque del pensamiento modal con el tonal; por las peculiaridades tímbricas derivadas de la dotación vocal; por la estructura del estribillo en secciones claramente diferenciadas que atienden a la fraseología del texto. De la antigua práctica modal le queda el gusto por el uso del séptimo grado de la escala haciendo un intervalo menor con la tónica, el riguroso contrapunto imitativo y un empleo indiferenciado de acordes mayores y menores sobre una misma fundamental. Del recién adoptado sistema tonal le vino bien la séptima de dominante, el encadenamiento de acordes por progresiones de cuarta o quinta y la contundencia de las cadencias perfectas (IV-V-I) para concluir los estribillos. Un recurso muy suyo también se halla aquí presente: la conducción de las voces llevadas en dúos de terceras o sextas que se imitan entre si. Las coplas, de menor duración que el estribillo, son preferentemente homófonas, pero conceden un lugar a pequeños contrapuntos imitativos que sirven de contraste y le dan movilidad al discurso sonoro. Es basado en este villancico y en los recursos que en él emplea Sumaya con tanta imaginación y rigor, que pude reconstruir las partes faltantes de las tres siguientes piezas.

Texto:

Estribillo

Corrientes que al Mar,
os bais a verter.
Si aveis precipitadas de parar
en el golfo que os ha de sorber
correr, correr, correr, correr,
correr, correr, correr, correr,
que oy el llanto de Pedro mas veloz
ostenta en sus ojos Mares dos.

Coplas. Quintillas.

1. Pedro herido de vn pezar,
que le embarga todo el ser,
tanto ha llegado a alcanzar
que gana dulce placer,
con vn amargo llorar.

2. La tierra y alto zaphir,
transciende con su dolor,
y elevando el discurrir
haze su sentir mayor,
con no explicar su sentir.

3. Mudo Pedro en tanto mal,
vierte por corrientes dos,
tan eloquente raudal
que sirve a su muerta voz,
de viva lengua el cristal.

4. Pedro llora con temor,
el bien que llegó a perder,
y tanto ençiende su Amor
que el dolor de padecer,
es consuelo en su dolor.

Observaciones:

1) Compás 17: En el manuscrito, el Fa aparece como una figura de dos tiempos, pero la he cambiado para unificar las voces de las tiples

Nº 12.

Incipit: Corred, corred zagales

Datos de la portada: Villac^{co} a 4. de Navidad /Corred, corred Zagales,/ Mro. Sumaya./ Año de 1728 /S.D.H.E.G./ 5 papeles.

Características de los manuscritos: Son 8 pliegos de formato apaisado, de 22 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. De este villancico sobreviven las partes de Tiple 2°, Alto, Tenor bajete y Acompañamiento. Está perdida la hoja de Tiple 1°. La parte de acompañamiento es la de un bajo cifrado. Es interesante notar que, apenas empezando el segundo cuarto de siglo, Sumaya abandonara la notación mensural. La única indicación de *tempo* es la que figura en la sección final de las coplas, *Vivo,* sugiriendo un movimiento más rápido que en el resto de la pieza. En la portada del villancico están las iniciales S.D.H.E.G.: *Soli Deo Honor et Gloria.*

Comentario: El villancico *Corred, corred zagales,* compuesto en 1728, cuando Manuel de Sumaya ejercía el magisterio de capilla en la catedral de México, es un buen índice para suponer la calidad de cantantes con que contaba la capilla musical metropolitana y tal vez la de Oaxaca. En efecto, para poder resolver convenientemente las escalas de tipo melismático y los pequeños motivos construidos con valores cortos (compases 1 al 6 y 19 al 23), a cierto grado de velocidad, se requiere de una técnica bastante sólida. Como en el villancico anterior, aquí las voces cantan a dúo antes de llegar a formar acordes completos y el movimiento en terceras simultáneas en bastante frecuente, aún en pasajes de tipo contrapuntístico. Un rasgo expresivo es patente: la repetición, para todo un verso, de un solo acorde que siendo menor se liga a otro mayor produciendo un efecto cálido, tanto en el estribillo como en las coplas (versos "que el Dios recién nacido, llorando enternecido" e "y así con más viveza, zagales y pastores").

La voz de tiple 1°, que está perdida, la he reconstruido siguiendo los rasgos estilísticos de Sumaya plasmados en sus otros villancicos, más concretamente en *Corrientes que al mar.*

Texto:

Estribillo:

Corred, corred, Zagales
corred, corred Pastores,
que el Dios recién naçido,
llorando enterneçido
sus ojos flechan
líquidos ardores.
Adorad zagales,
adorad pastores
sus bellos resplandores,
corred, corred zagales
corred, corred Pastores
que llora tierno
el Dios de los amores.

Coplas

1. Zagales q ha llorado,
el tierno Dios nacido,
Pastores q ha gemido
el Dulce Amor sagrado.
De pocos adorado
y llora porque siente
del hombre la tibieza.
Y assi con mas viveza,
Zagales y Pastores,
adoremos al Dios de los amores.

2. Zagales que Dios llora
con ansias que respira.
Pastores, que suspira,
y el Angel se enamora.
Su llanto el suelo dora
llorando al hombre llama
que adore su hermosura.
Y assi con fiel ternura,
Zagales y Pastores,
adoremos al Dios de los amores.

3. Zagales que carece
de alivio dolor tanto.
Pastores que su llanto
los riscos enterneçe.
Los montes, aun parece
a obsequios nos empeñan
dos Brutos inclinados.
Y assi tambien postrados,
Zagales y Pastores,
adoremos al Dios de los amores.

4. Zagales que en sus ojos
incendio son las perlas.
Pastores que al verterlas
se fraguan rayos roxos.
Del llanto son despojos
las almas amorosas
repiten dulces vuelos
Y assi con mas desvelos
Zagales y Pastores,
adoremos al Dios de los amores.

Observaciones: En esta edición he respetado la tonalidad original. Empero, considero que la voz del tenor está muy aguda en la parte de las coplas. Sería, pues, conveniente, para poder interpretarla con más comodidad, bajarla un tono. Pero puede descender hasta una cuarta justa.

N° 13.

Incipit: Al empeño a la lucha

Datos de la portada: Quatro Al Principe dela yglecia /El S^{r}. S^{n}. Pedro./ Al empeño A la Lucha. /S.M.D. Manuel de Sumaya./ 5 papeles /Año de 1729.

Características de los manuscritos: Son 5 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. Sólo existen las partes de Tiple 2° (estribillo y coplas), Alto (estribillo y coplas) y Acompañamiento (un pliego único para ambas partes) al reverso del cual está la portada. El estribillo, en compás perfecto, está escrito en notación mensural blanca con barras de compás colocadas irregularmente, quizá para clarificar la lectura. Las coplas, con signo de mensuración binaria, tienen figuras negreadas. En el papel del acompañamiento hay una sola indicación de cifrado en la parte de las coplas.

Comentario: Apenas posterior en un año a *Corred, corred zagales* y del mismo año que *Del vago eminente*, este villancico parece pertenecer a una etapa en la cual Sumaya había alcanzado la madurez como compositor y era absolutamente dueño de sus recursos. En *Al empeño, a la lucha* se consolidan —y eso se nota pese a estar perdidos los papeles de Tiple 1° y Tenor— los mismos elementos ya vistos en *Corrientes que al mar* y que no precisa volver a enumerar aquí. He tomado como modelo esta última pieza para reconstruir las partes faltantes del villancico que aquí comento. La brevedad de la composición y la claridad de la marcha armónica y del contrapunto han facilitado la tarea. La armadura de la clave tiene un solo bemol, pero el villancico, tanto en el estribillo como en las coplas, está en Si bemol. No en el modo mixolidio transportado, sino en Si bemol mayor.

Texto:

Estribillo

Al empeño a la lucha
de la Tierra, del Agua,
del Ayre, del Fuego,
Salio el Leon,
por la Tierra, alegando,
Como Rey su justicia
verdad y derecho

Coplas

1. Que la Santidad de Pedro,
toq, a la tierra es preciso,
Puesto que fue Leon primero,
por el Cordero divino.

2. Como Principe en la Tierra,
Leon obstenta su dominio,
Con la quartana, que en llanto,
le Causa antiguo delicto.

3. No menos Leon Coronado,
La Tierra le jura invicto,
Los Ojos abriendo a el mundo,
aun quando esta mas dormido.

4. Del Gallo, Leon Coronado,
teme el humor Christalino,
Y el Apostol Leon a el Canto,
tiembla de verse convicto.

5. Luego como Leon primero,
que los Clementes y Pios,
de su Santidad la Tierra,
debe alegar el Principio.

Observaciones: Ninguna. Sólo una hipótesis: Este villancico, ¿habrá formado parte del mismo ciclo de piezas de alabanza compuestos para los maitines de la fiesta de San Pedro del año 1729, junto con *Corrientes que al mar* y *Del vago eminente?* Podría pensarse que sí, dado el estrecho parentesco que hay entre ellos.

N° 14.

Incipit: Al ver que las ondas

Datos de la portada: Vill^{CO} a 4 a N.P. /San Pedro/ M^{O} Sumaya /5 papeles.

Características de los manuscritos: Son 5 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31 cms., en buen estado de conservación. Los papeles que se conservan son los de Alto (2 hojas), Tenor (2 hojas) y Acompañamiento (1 hoja). El estribillo, en compás perfecto, está escrito en notación mensural blanca con algunas barras de compás colocadas para separar ciertas frases. Las coplas, en compás imperfecto, en notación moderna. La parte del acompañamiento es la de un bajo cifrado.

Comentario: Es, como el anterior, un villancico de breve extensión. Veinticuatro compases bastan para el estribillo; apenas once para las coplas. En ambas partes la tonalidad predominante es la de Si bemol mayor, aunque la armadura de la clave lleva sólo un bemol. Los papeles existentes, los del alto y tenor, revelan, desde el inicio, que Sumaya aplicó en este villancico los mismos recursos que en *Corrientes que al mar.* Véase sino el dúo de los primeros seis compases y el que va del compás 13 al 17.

Dos elementos han sido fundamentales para aventurarme en la tarea de reconstrucción de las partes faltantes que, por ser las voces superiores, ofrecen mayor grado de dificultad: uno, el disponer las voces en dúos a partir de lo que está planteado en las partes existentes, a la manera del villancico *Corrientes que al mar;* otro, el cifrado del acompañamiento. Espero no haber traicionado el espíritu de la música de Manuel de Sumaya.

Texto:

Estribillo

Al ver q: las ondas,
a Pedro obedescan,
el Juicio acredita,
discurre la idea
que su ser instable
convierte en firmeza.

Coplas

1. A la voz de Christo Pedro
se arroja a las ondas crespas
siguiendo del norte,
que guia a sus ancias,
el rumbo divino,
la luz alagueña.

2. Acreditando su Fee
pielagos de ondas navega
Delphin animado
de amantes anelos,
de ardientes volcanes,
ardiente Cometa.

3. Sin rezelo de peligros,
de Syrtes ni de Syrenas
firmezas seguras,
de vfanos cariños,
obstentan lo propio,
de sus obediencias.

4. Mas q mucho si ha de ser,
firme fundamento y Piedra
donde el edificio,
de la Fee sus triumphos,
feliz acredita,
seguro mantenga.

Observaciones: Ninguna. Los manuscritos son absolutamente claros.

N° 15.

Incipit: Del vago eminente ymperio que dora.

Datos de la portada: Villancico a 6. /Al Príncipe dela Layglesia,/ El S^{r}, S^{n}, Pedro./ Del Vago Eminente / S.M. Don Manuel de Sumaya. / 7 papeles / Año de 1729.

Características de los manuscritos: Son 8 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 30 cms., en buen estado de conservación aunque presentan huellas de humedad. Sobreviven 6 de las 7 partes: Tenor solo (debe ser del primer coro); Tiple, Alto, Tenor y Bajo del 2° coro y Acompañamiento. El estribillo, en compás perfecto, está escrito en notación mensural blanca con barras de compás y signos para los silencios derivados de la notación mensural medieval y renacentista. Las coplas sólo son cantadas por el tenor solista y están escritas en notación moderna. La parte de Bajo de 2° coro no lleva texto y sí una aislada indicación de cifrado, lo que sugiere que es una parte instrumental o que hacía la ejecución *colla parte*. El acompañamiento también presenta escasas indicaciones de cifrado. En este papel, el encabezado "Copla sola" es el que precisa que los versos de las coplas están confiados a un solo cantante. La parte faltante debe ser otra voz de primer coro, sólo para el estribillo. Quizá una voz de contralto.

Comentario: La práctica de escribir villancicos a más de cuatro voces no era nueva en la época colonial, pero este es el único a 6 voces con bajo continuo que se conserva en el archivo musical de la catedral de Oaxaca. Por la fecha, la misma de la cantada *Como glorias el fuego,* y del villancico *Al empeño, a la lucha,* podemos suponer que *Del vago eminente,* también dedicado a San Pedro como las otras piezas, fue escrito para ser cantado el mismo día de la celebración de la festividad del primer apóstol. En este mismo grupo entrarían el solo *El de Pedro solamente,* la cantada *Si ya a aquella nave* y el villancico *Al ver que las ondas:* la caligrafía musical y literaria es la misma en todas y el nombre del compositor anotado en las portadas y en los márgenes superiores derechos de los papeles coincide con las firmas que Sumaya estampó en los libros de clavería de la catedral de Oaxaca al cobrar sus servicios como maestro de capilla. Estaríamos, pues, ante un valioso conjunto de manuscritos autógrafos de obras compuestas para una misma ocasión.

En este villancico hay una ampliación, por el número de voces, de los recursos que he mencionado en relación a villancicos como *Corrientes que al mar:* las voces de soprano y alto del segundo coro cantan en dúo de terceras y parece que lo mismo debió ocurrir con las del primer coro. Ello me indujo a reconstruir la parte faltante como una de contralto que canta a dúo con el tenor produciendo un juego imitativo entre estas voces y el tiple y el alto del segundo coro. En la segunda sección del estribillo, Sumaya plantea un pasaje estrictamente contrapuntístico con imitaciones en *subdiapente* o en *diapason,* para el cual también he reconstruido un sujeto cuya entrada se produce entre la del tenor de primer coro y la del tiple del segundo coro.

La tonalidad es fa mayor, aunque ciertas progresiones armónicas conservan un sabor modal que nos remite a los villancicos del siglo XVII. El estribillo, confiado al tenor solista, contiene una expresiva melodía dividida en dos periodos: uno en la tónica con reposo en la dominante; otro, en la dominante con reposo en la tónica, construidos de manera escalística. La primera frase es una escala de fa mayor cantada por el tenor. Al cerrarse el primer periodo, el continuo introduce la escala de la dominante. La voz canta entonces una escala en esta tonalidad y al concluir su periodo, el continuo le replica con la de la tónica. El complemento del juego de escalas está dado por la aparición de tetracordios (mitades de escala) que mantienen el impulso ascendente de la música. La relación con el texto es muy estrecha: en él se compara al apóstol Pedro con un águila que vuela hacia el imperio celestial. En apenas 12 compases, Sumaya evidencia un perfecto sentido del equilibrio, la simetría y la invención.

Texto:

Estribillo

Del Vago eminente
ymperio que dora
de Pedro los Rayos,
huyendo las sombras
por el Aire
q. arguye derechos,
El Aguila Regia
Salio Caudalosa.

Coplas

1. Si Aguila es Pedro, que al alto,
Sacro Ympireo se remonta,
porque el Clemente Vago,
no ha de decir que le toca.

2. Que es Aguila bien lo dice,
en las plumas que enarbola,
pues a Dios de en yto en yto,
qual Sol de justicia gosa.

3. Corona Sacra se siñe,
quando el Pastoral le adorna,
y assi se lleba la Palma,
quando Aguila se corona.

4. Con sus hijos de la yglesia,
surca rumbos amorosa,
Anunsiandole despeños,
Ael que ael Sol Christo no adora.

5. Sus vuelos el Ayre encumbra,
a la mas ardiente Sona,
donde el Padre de las Cumbres,
por hijo suyo le adopta.

6. Luego el Ayre de sus timbres,
es la Vozinglera trompa,
Con que desterrando penas,
de Pedro canta las glorias.

Observaciones:

1) Compás 9: En el manuscrito, el Do está escrito una octava baja.

N° 16.

Incipit: Albricias mortales que viene la Aurora

Datos de la portada: No tiene portada.

Características de los manuscritos: Son 13 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 30 cms., en buen estado de conservación. Las partes existentes son: Alto de primer coro, Tenor de primer coro, Bajo de primer coro, Tiple de 2° coro, Alto de 2° coro, Tenor de 2° coro, Clarín, Violín 1°, Violín 2° y Acompañamiento. No existe portada, pero en el margen superior izquierdo de las partes está indicado que el villancico es a 7 voces con violines y clarín. Las voces están agrupadas en dos coros: uno a 3 y otro a 4; ello sugiere que falta la parte de Bajo de 2° coro. La del Bajo del primer coro no tiene texto, lo que hace suponer que era tocado en un instrumento, el bajón con toda probabilidad. Las coplas sólo se cantan a dúo como lo explican las partes de Alto y Tenor de primer coro y las de los instrumentos. Tanto el estribillo como las coplas han sido escritas en notación moderna.

Comentario: La música policoral fue practicada en las catedrales españolas y americanas desde el siglo XVII y fue una de las expresiones distintivas del barroco español. En la Nueva España quedan las magníficas obras para varios coros de Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López y Capillas y Antonio de Salazar que sonaron en nuestras catedrales de México, Puebla y Oaxaca. Manuel de Sumaya continuó esta práctica escribiendo obras litúrgicas y de alabanza (villancicos) a los cuales incorporó un acompañamiento instrumental constituido por violines y algunos alientos.

El villancico a 7 voces *Albricias mortales que viene la Aurora* emplea dos grupos vocales: uno a 3 (alto, tenor y bajo) y otro a 4 (tiple, alto, tenor y bajo), y un grupo instrumental (clarín y dos violines) que hace el papel de un tercer coro. Como era usual en estos villancicos, cuyo desarrollo y auge fue durante el siglo XVIII, las partes corales se intercalan con breves pasajes a *solo* confiados a los cantantes del primer coro. El papel del segundo coro es el de comentar, repetir o imitar las ideas expuestas en el primer coro.

El estribillo está dividido en dos secciones. La primera, en compás ternario sirve para los cuatro primeros versos, a modo de introducción. La segunda, para el resto del texto, que tiene un contenido enumerativo, está en compás imperfecto. Las coplas, cantadas a dúo, son imitadas por los instrumentos en un pasaje de perfil conclusivo que enlaza a esta parte con su repetición o con el inicio del villancico.

La tonalidad es Re mayor, pero la marcha armónica, enriquecida por el uso de dominantes y sensibles secundarias, permite el tránsito a otros grados de la escala, aunque no se puede hablar con propiedad de modulación, excepto cuando se produce el cambio a la dominante. El empleo de la mencionada tonalidad, adecuado al registro del clarín, confiere al villancico una luminosidad singular que la distingue de las producciones de este género que se dieron en el siglo anterior o de los villancicos con bajo continuo, pero sin instrumentos *obligatti*.

Texto:

Estribillo

Albricias mortales,
que viene la Aurora
y la noche triste
parte vergonzosa.
Oygan, oygan, oygan.
Que las aves cantan,
con voces canoras,
y a su luz saludan
que destierra sombras.
Oigan, oigan, oigan.
El ruiseñor diestro
dulcemente entona,

que esta Aurora bella,
los males mejora.
Oigan, oigan, oigan.
Que entona vn Gilguero,
con voz sonorosa,
q: el Sol de Justicia,
en la Aurora azoma.
Oigan, oigan, oigan.
Que el Cielo y la Tierra,
los Mares y rossas,
hombres, pezes, Aves,
este Oriente encomian.

Coplas

1. La noche fue mui pezada,
mas corrida y vergonzosa,
Viendo a esta Aurora de Gracia,
con tantas luzes, se asombra.

2. Si Eva fue la noche triste,
que al mundo causo congojas,
aquesta Aurora es la caussa,
del dia feliz, que se logra.

3. En el Relox de esperansas,
siglos se volvían las horas,
a los Padres mas ya el Día,
lo trae tan sagrada Aurora.

4. Ya se sosegó la lucha
de Jacob, pues vee que asoma,
esta Aurora que las Pazes
anuncia de la discordia.

Observaciones: El villancico está dedicado a la Virgen María y debe haberse cantado en alguna de las fiestas marianas que celebra la iglesia católica.

1) Compás 13: En el manuscrito está escrito un Fa que no concuerda con la armonía. Se trata, sin duda, de un error.

2) Compás 34: En el manuscrito está anotado un Re, tanto en la voz de alto como en el violín segundo que no pertenece al acorde.

3) Compases 50-51: En las voces del primer coro, el texto dice "Los mares y rosas", pero en el segundo coro, "Los mares, las rosas". He respetado la diferencia que hay en los manuscritos porque no cambia la intención del texto si se canta de una u otra manera.

N° 17

Incipit: Celebren, publiquen, entonen y canten.

Datos de la portada: No existe.

Características de los manuscritos: Son 15 pliegos de formato apaisado, de 21.5 cms. x 31.5 cms., en buen estado de conservación. Todas las partes, excepto las de Alto y Tenor del primer coro son folios simples. Las de estas voces son dobles porque incluyen las coplas. Los papeles corresponden a: Alto de primer coro, Tenor de primer coro, Bajo de primer coro, Tiple de 2° coro, Alto de 2° coro, Tenor de 2° coro, Bajo de 2° coro, Clarín, Violín 1°, Violín 2°, Violín 3° y Acompañamiento. No existe portada, pero en el margen superior izquierdo de los papeles está indicado que se trata de un villancico a 7 voces con violines y clarín. Las partes de Bajo de primer y segundo coro no tienen texto, así que deben haber sido ejecutadas por los bajones. Además, el papel del Bajo 2° presenta algunas indicaciones de cifrado, lo que sugiere que pueda haber sido usado por un instrumento armónico, el arpa quizá. Tanto el estribillo como las coplas están escritos en notación moderna con indicador de compás de mensuración binaria.

Comentario: Este villancico guarda un estrecho parentesco con el anterior, no sólo en los aspectos caligráficos, indicio de que pueden haber sido compuestos en la misma época y quizá para la misma festividad, la de la Asunción de la Virgen, sino también en los rasgos estilísticos, en el tratamiento de las partes corales, en la función de los instrumentos como un tercer coro, en la riqueza armónica, en el empleo de la misma tonalidad (Re mayor) y en la dotación instrumental parecida (con un violín más en esta obra).

En el estribillo los coros dialogan en forma constante, apenas interrumpidos entre algunos versos por breves pasajes instrumentales. En la sección central, la modulación hacia la dominante se produce afirmando primero el acorde menor y sólo como conclusión el mayor. Hacia el final, un brillante *stretto* de exuberante juego polifónico resalta el verso "por Pura, por Reina, por Virgen, por Madre". Las coplas, cantadas a dúo entre alto y tenor, están estructuradas de tal manera que se entonan los dos primeros versos de la cuarteta, se intercala un comentario instrumental con cadencia en la dominante, luego se cantan los dos versos finales de la cuarteta y, por último, prosigue otro pasaje instrumental, esta vez con cadencia en la tónica para preparar la repetición de la copla o el *ritornello* al estribillo. El cuarto verso de la tercera estrofa no está anotado en el manuscrito.

He mencionado antes que las partes de Bajo de los coros no tienen texto. En esta transcripción he colocado la letra correspondiente, sin perjuicio de que puedan ser tocadas también por instrumentos. Empero, ha sido necesario introducir algunos cambios de registro a fin de hacer las partes más cantables. Las precisiones al respecto las señalo en las observaciones.

Por último quiero hacer notar como muy importante para los balances sonoros de la pieza, las indicaciones de dinámica que aparecen en los papeles de los violines. Una adecuada interpretación debería tener en cuenta que dichos matices son aplicables también al conjunto vocal, aunque por fidelidad al manuscrito sólo los he anotado donde ellos han sido puestos por el compositor.

Texto:

Estribillo

Celebren, publiquen,
entonen y canten
Celestes Amphiones
con metricos ayres
las dichas, las glorias,
los gozos, las paçes
con que oy a su Reyna
la Corte flamante
recibe gloriosa,

admite gozosa,
y aplaude triunfante.
Y al elevarle,
la Angelica Milicia
a dichas, a glorias,
a gozos, a paçes,
cada qual,
reverente, la espera
deseoso en su Classe
por Pura, por Reyna,
por Virgen, por Madre.

Coplas

1. Las Tres altas Gerarquias,
en fiel controversia amable
amorosos soliçitan,
a la que sube triunfante.

2. Los Seraphines alegan,
q:en su Choro ha de quedarse
pues si a ellos toca el Amar,
en amar es Mar de mares.

3. Cada Cherubin porfia,
su plenitud admirable
que esta Ave de gracia llena,
.....

4. Los Mercurios Soberanos,
del Cielo Nunçios brillantes
exclaman, que aquesta Aurora,
anunció al mundo las paces.

Observaciones:

1) Compás 5: En el manuscrito está anotado un Fa que debe ser Mi.
2) Compás 15: el *p* no está escrito en el original.
3) Compás 18: El *f* no está anotado en el manuscrito.
4) Compás 19: En el original está escrito un Si que debe ser La.
5) Compases 20 al 23: El pasaje original está escrito así:

por ser una parte de tipo instrumental; pero por razones vocales y de acomodo del texto es más realizable como aparece en la transcripción.

6) Compás 25: *f* todos los instrumentos para preparar la entrada del coro primero.
7) Compás 26: En el original está escrito un Sol que debe ser Fa.
8) Compás 29: Do bemol en el manuscrito, pero la armonía exige que sea Do♯.
9) Compás 31: En el manuscrito está anotado un Sol que debe ser Fa.
10) Compás 33: En el original está escrito Fa; debe ser Mi.
11) Compás 37: *p* como los violines 1° y 3°.
12) Compases 40-41: *f* como en el violín 1°.

N° 18

Incipit: Angelicas milicias, celestiales escuadras.

Datos de la portada: Vill.^{co} a *8.* con Violines, Ovoe, Violonello /y Viola./ Ala Asump^{n}. dela Reyna del Cielo. /Angelicas milicias/ Mro Sumaya/ Son 14 papeles.

Características de los manuscritos: Son 23 pliegos de formato apaisado, de 21 cms. x 31.5 cms., en buen estado de conservación. Las partes existentes son: Tiple de primer coro, Tenor de primer coro, Bajo 1°, Tiple, Alto, Tenor y Bajo de 2° coro, Oboe, Violín 1°, Violín 2°, Viola, Bajo con el oboe (violoncello) y Acompañamiento. Sólo la parte de tenor de primer coro tiene escritas las coplas, pero en las partes de cuerdas y de acompañamiento están indicadas como "Coplas a duo". El papel del violoncello está designado como el de un "Bajo con el oboe", por la estrecha relación que mantienen estos instrumentos a lo largo de la pieza. Tanto el estribillo como las coplas están escritos en la tonalidad de Si bemol mayor, aunque en la armadura de la clave sólo aparece un bemol. La notación, extraordinariamente clara, no se diferencia mucho de la que usamos en la actualidad. La parte del acompañamiento es la de un bajo cifrado con intenso movimiento rítmico.

Comentario: El villancico *Angélicas milicias* es el de mayor dotación vocal e instrumental que se conserva en el archivo musical de la catedral de Oaxaca compuesto por Manuel de Sumaya. Siendo a ocho voces, falta la parte de Alto de primer coro, la que he reconstruido considerando la función que cumple dentro de su respectivo coro así como las necesidades armónicas de la obra en su conjunto. Es evidente que esta voz debía cantar las coplas a dúo; por ello, también le ha sido escrita una parte siguiendo los procedimientos "a la Sumaya" que he podido observar en sus obras durante el proceso de transcripción, particularmente en los dos villancicos anteriores, en los cuales las coplas son cantadas en dúos de alto y tenor del primer coro.

En el estribillo, el papel del 2° coro es dialogar con el primero, imitarlo, o reforzar la armonía en los *tutti;* el de los instrumentos es casi el de un tercer coro, pero en ello hay que distinguir el empleo de la viola. De manera similar al rol que cumple en la cantada *Como aunque culpa,* en *Angélicas milicias* refuerza la voz del bajo una octava más arriba, siguiendo el modelo imperante en la música italiana de la época, patente en obras de Pergolesi o Caldara, aunque independizado rítmicamente de la línea del continuo y haciendo grupo con los violines. Por su parte, el oboe tiene asignada la función de llenar los espacios sin canto, de servir de enlace a los coros y de sintetizar voces de los dos coros en una sola línea melódica.

Las coplas están elaboradas en forma tal que las voces van intercaladas entre breves comentarios instrumentales, el último de los cuales prepara la repetición de la copla o el *ritornello* al estribillo sin solución de continuidad.

La pieza es de gran vitalidad rítmica, muy silábica y mantiene un tono brillante acorde al espíritu festivo y de alabanza a la Virgen que expresan los versos.

Texto:

Estribillo

Angelicas milicias
Celestiales esquadras
que del Monarca
del Imperio sacro
guardais el divino
soberano Alcazar,
a las armas, a las armas
que la mas hermosa y Pura,
Reyna triunfante
a la altura sube
a coronarse grata.
Y assi cala cuerda

y el ecco sonoro
de Clarin y caxa
aplaude sus glorias
con dulçes estruendos
de bélicas Salvas.

Coplas

1. Oy que la Divina Reyna
de las Gerarquias altas
sube a posseer la Corona
del Imperio de la Gracia.

2. Oy que por Madre y Señora
el siempre eterno Monarcha
del Celestial, Sacro trono,
gloriosamente le aclama.

3. Justo es Paranimphos bellos
que dicha tan Soberana
celebreis con reverentes,
dulces sonorosas Salvas.

Observaciones:

1) Compás 3: En el original el Si bemol aparece como negra; ha sido necesario dividirla en dos corcheas para calzar el texto ya que las partes de bajo de coro, sin texto en los manuscritos, han sido convertidas en partes de canto.

2) Compases 6-7: El giro melódico original, de corte instrumental es:

La modificación rítmica es para acomodar el texto de manera homofónica.

3) Compás 8: En el manuscrito el Si lleva un becuadro que no concuerda con el acorde de Mi bemol sobre el cual va colocado. Lo he suprimido por eufonía.

4) Compás 12: En el original figura un Re que disuena en el acorde y que he sustituido por un Si bemol. El Re podría cumplir la función de séptima del acorde que resuelve en el Do siguiente, pero en este pasaje, tan consonante, no se justifica, como sí podría serlo a partir del compás 30 donde hay encadenamientos de séptimas.

5) Compás 20: En el manuscrito está anotado un Fa que debe ser Mi.

6) Compases 21-22: La falta de coincidencia entre texto y música se debe a que en el papel de bajo de coro no está escrita la letra.

NOTAS

1. Un estudio pormenorizado de las capillas musicales eclesiásticas y cortesanas que sirvieron de modelo a las que se crearon en América se halla en Rubio, Samuel: *Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600,* Madrid, Alianza Música, 1988. También es de valiosa ayuda para comprender la organización de las catedrales en la América colonial el primer capítulo de Behague, Gerard: *La música en América Latina (Una introducción),* Caracas, Monte Avila Editores, 1983.
2. Stevenson, Robert: Mexico City Cathedral: The Founding Century", *Inter American Music Review,* I, 2, Spring-Summer, 1979, p. 136. Una traducción al español puede ser consultada. Véase Stevenson, Robert: "La música en la catedral de México. El siglo de fundación", *Heterofonía,* XXX, 100-101, enero-diciembre 1989, pp 10-24.
3. "Estado de Oaxaca", *Enciclopedia de México,* Dir. José Rogelio Álvarez, Tomo IX, México, 1978, p. 1042.
4. Libro I de Actas Capitulares, Catedral de Oaxaca, fol 3.
5. Una información detallada acerca de los manuscritos existentes en la catedral de Oaxaca puede verse en Tello, Aurelio: *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo,* México, CENIDIM, 1990. También puede obtenerse información en Stevenson, Robert: *Renaisance and Baroque Musical Sources in the Americas,* Washington, OEA, 1970, pp. 193-207.
6. Stevenson, Robert: "Baroque Music in Oaxaca Cathedral", *Inter American Music Review,* I, 2, Spring-Summer, 1979, p. 183. Una traducción al español de la primera parte de este artículo es Stevenson, Robert: "El más notable de los maestros indígenas", *Heterofonía,* XI, 4, julio-agosto 1978, pp. 3-9.
7. Tello, Aurelio: *Tesoro de la Música Polifónica en México. Tomo III. Tres obras del archivo de la catedral de Oaxaca,* México, CENIDIM, 1983. En el capítulo "La música en la catedral de Oaxaca en el siglo XVIII" está trazada una cronología sobre los maestros de capilla de esa catedral. Allí se identificó correctamente a Juan Mathías de los Reyes. Confróntese con la referencia a este músico en la página 18.
8. Sas, Andrés: *La música en la catedral de Lima durante el virreinato,* 3 tomos, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Casa de la Cultura del Perú, 1970-1971.
9. _____, *Op. cit.,* Tomos 2 y 3.
10. En un libro publicado recientemente por el investigador Jaime González Quiñones con música colonial del siglo XVIII, la fecha de la muerte de Sumaya sigue siendo asunto de especulación, como todo lo que se refiere a su actuación en el magisterio de capilla de Oaxaca. Para lo primero hay evidencias que di a conocer en el tomo III de *Tesoro de la Música Polifónica en México* (véase nota 7), entre ellas el acta de defunción y las anotaciones contenidas en el folio 80 del Libro Mayor de Clavería de la catedral de Oaxaca de 1755. Para lo segundo, el presente trabajo será de alguna utilidad. Para ambos tópicos confróntese: Stevenson, Robert: "Baroque music..." (1979); Tello, Aurelio: *Tesoro...* (1983); y González Quiñones, Jaime: *Monumentos de la Música Mexicana. Villancicos y Cantatas Mexicanos del Siglo XVIII,* México, Escuela Nacional de Música, 1990, p. 30.
11. Gay, José Antonio: *Historia de Oaxaca,* Oaxaca, s/f, pp. 506-507.
12. Consigno aquí sólo lo relativo a la actuación de Manuel de Sumaya durante su estadía en Oaxaca y su gestión como maestro de capilla de la catedral. Un perfil biográfico más amplio va anexo al volumen sobre la obra de Sumaya conservada en Oaxaca que contiene las misas.
13. Stevenson, Robert: "Manuel de Sumaya en Oaxaca", *Heterofonía,* XII, 64, enero-febrero 1979, pp. 3-9.
14. Libro V de Actas Capitulares, fol. 101.
15. Libro V de Actas Capitulares, fol. 181.
16. Libro Mayor de Clavería, Año 1745, fol. 75.
17. De los Reyes, Juan Mathías: *Bonitatem para la Tercia a 8 con violines,* manuscrito N° 49, 45 según mi catálogo publicado en 1990. En la parte superior del pliego de Tiple 2° dice: "Principio de Juan de los Reyes y fin M°. Sumaya".
18. Juan Manuel Lara ha transcrito varias obras compuestas entre Manuel de Sumaya y Antonio de Salazar que pertenecen al Libro de Coro V de la catedral de México. Estas son: *Vexilla Regis* a 4 voces, *Iesu dulcis memoria* a 4 voces, *Christe Sanctorum* a 4 voces, *Egregie doctor Paule* a 4 voces y *Miris Modis* también a 4 voces.
19. Libro Mayor de Clavería, Año 1751, fol. 44.
20. Libro Mayor de Clavería, Año 1751, fol. 44. "En 17 de julio por 34 p. 7 r^{s}. que pagamos al religioso de San Agustín de la compostura de un libro de Choro en que puso 26 ojas nueuas".
21. Entre los varios "Gastos de fábrica" del año 1753 anotados en el Libro de Clavería están los siguientes:

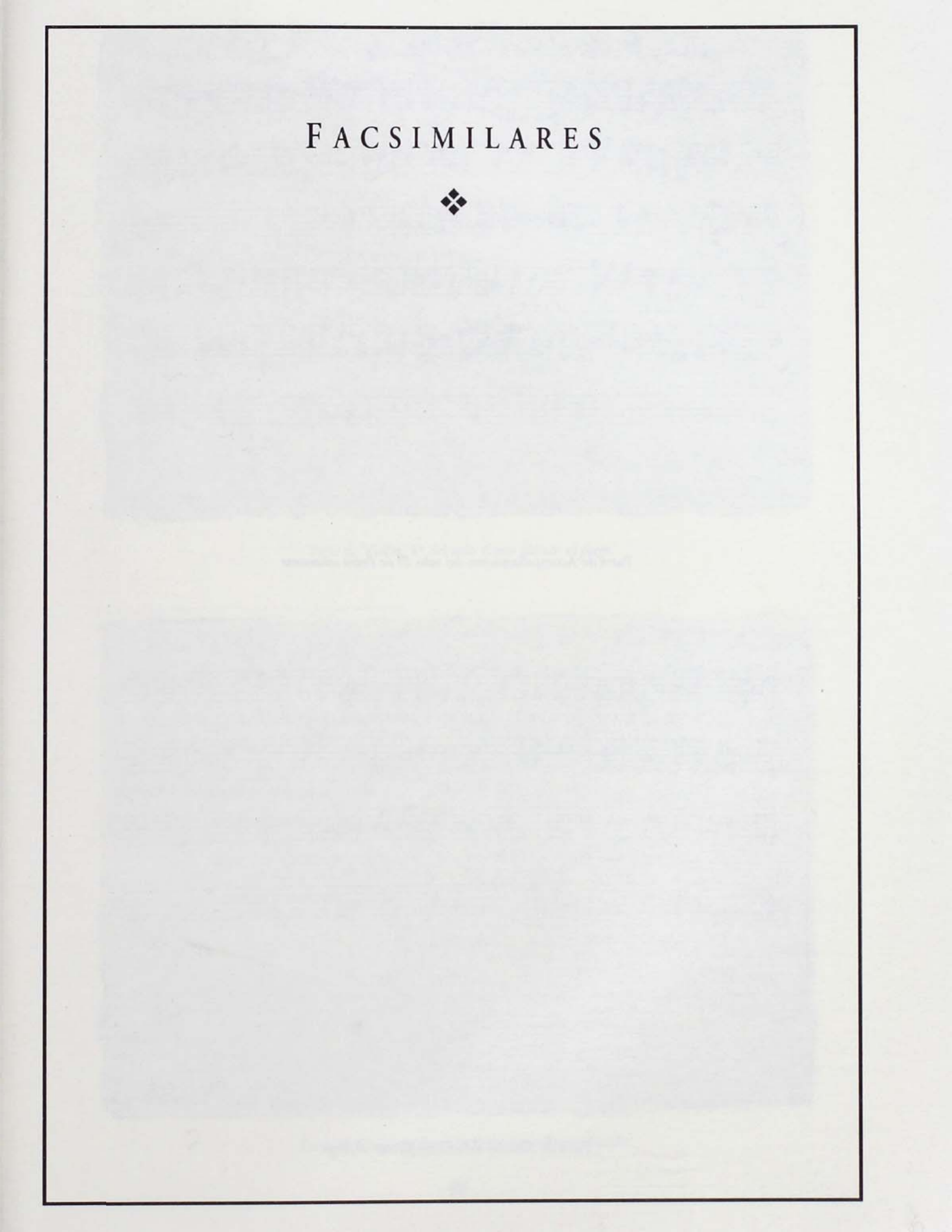
"Libros de Choro: En dho (25 de enero) por 186 p 2 r^{s} que pagamos al P. Fr. Clemente Guzman de un libro grande de Choro que hizo de orn del Sr Dean.

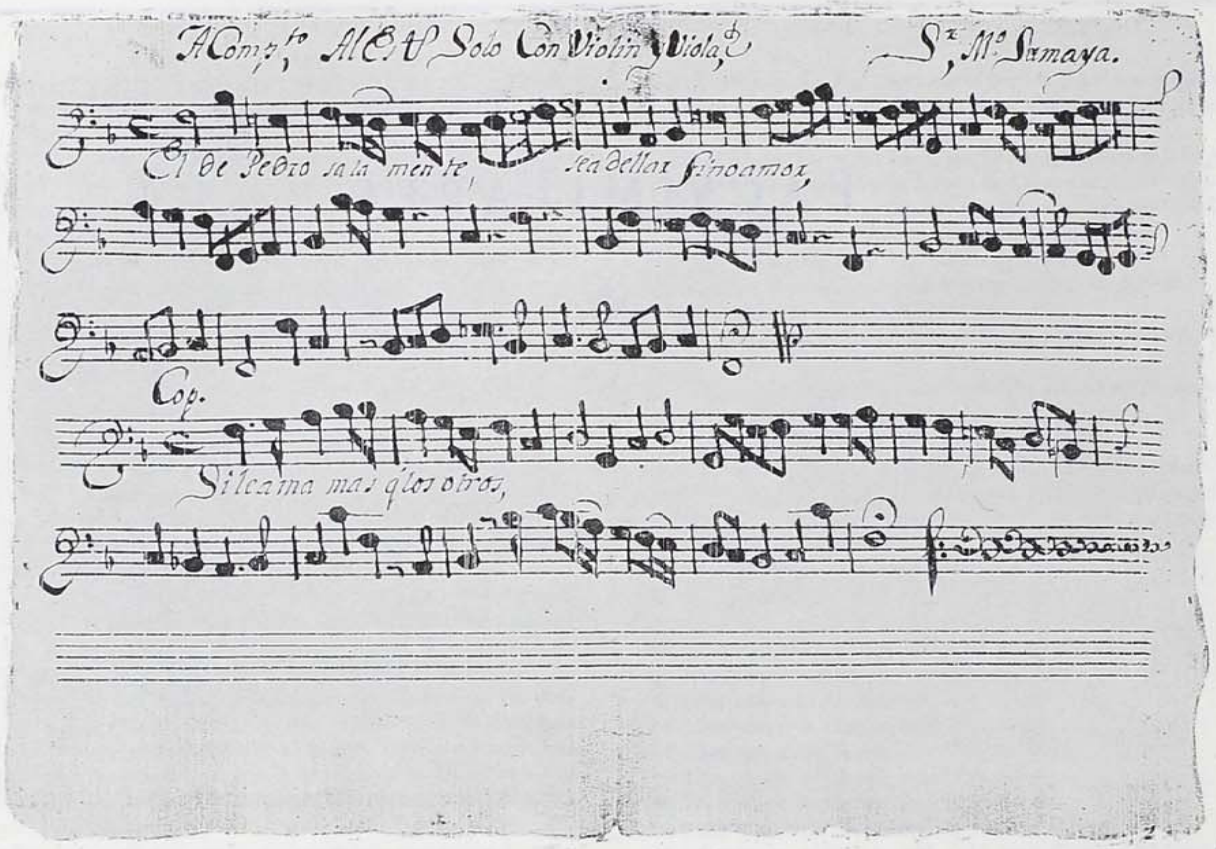
Libros de Choro: En 14 dho (abril) por 29 p. que pagamos al P. Fr. Clemente Guzman de la compostura de 3 libros de Choro y añadir 19 hojas nuevas.

Libros de Choro: En 9 dho (agosto) por 29 p. que dimos al P. Fr. Clemente Guzman en quenta del Libro de Choro que esta haciendo".

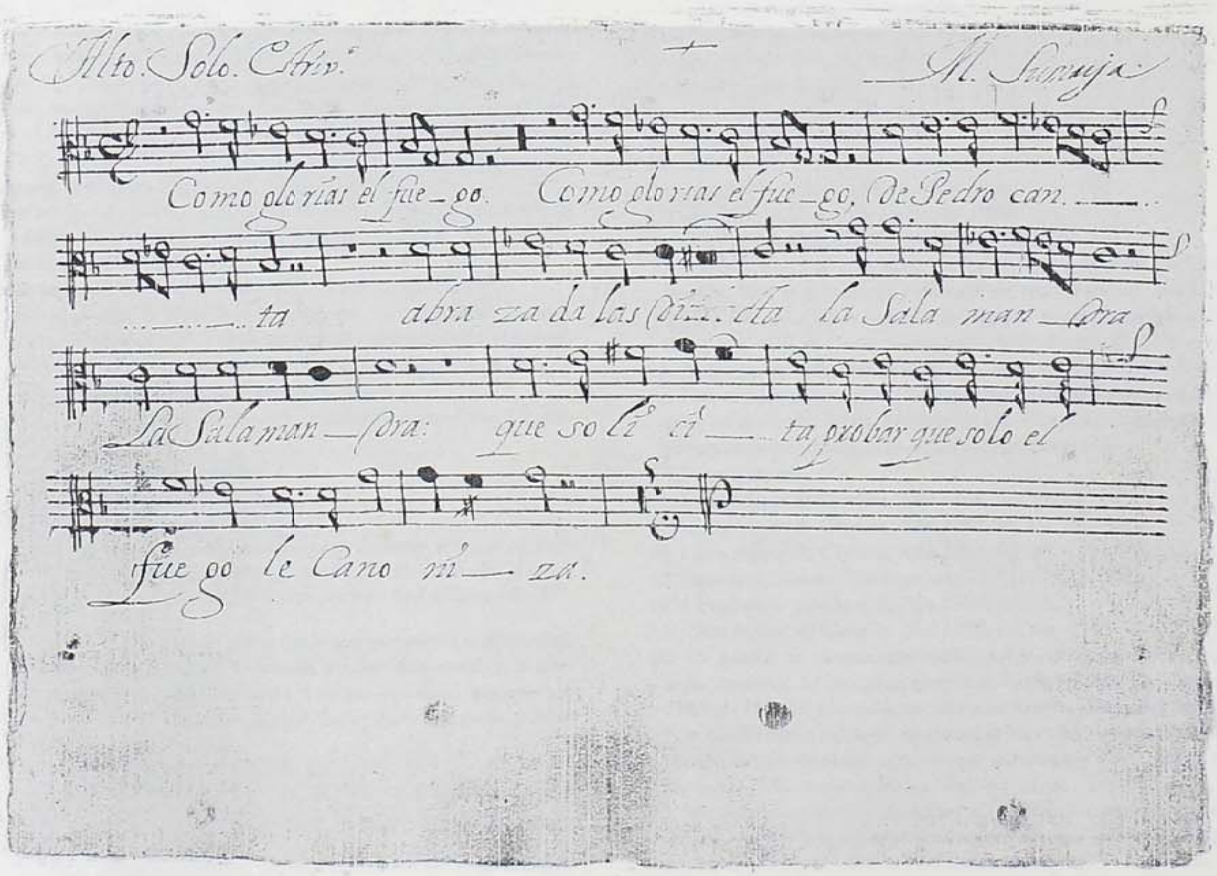
22. Libro de Clavería, Año 1753. Gastos de la fábrica.
23. Libro de Difuntos de la catedral de Oaxaca, Vol. 11. fol 169.
24. Libro Mayor de Clavería, Año 1755, fol. 43v.
25. Mencionado en Stevenson, Robert: "Baroque music..." (1979). Ver nota 6.
26. Libro Mayor de Clavería, Año 1724.
27. Libro Mayor de Clavería, Años 1730-1731, fol. 105v. "A cuenta delo que debe a de dejar 200 p. al año".
28. Libro Mayor de Clavería, Año 1744, fol. 77.
29. Esta pieza no figura en el catálogo de obras del archivo catedralicio porque fue hallada en 1992, cuando el mencionado catálogo ya estaba publicado.
30. Stevenson, Robert: *Renaissance...* (1970), p. 99 y Stevenson, Robert: "Baroque music...", (1979).
31. Libro Mayor de Clavería, Año 1779, fol. 33.
32. Libro Mayor de Clavería, Año 1744, fol. 80v.
33. Libro Mayor de Clavería, Año 1745, fol. 79.
34. Libro Mayor de Clavería, Año 1736, fol. 83v.
35. Libro Mayor de Clavería, Año 1744, fol. 81v.
36. Libro Mayor de Clavería, Año 1736, fol. 87v.
37. Libro Mayor de Clavería, Año 1739, fol 85v.
38. Libro Mayor de Clavería, Año 1742, fol. 86v.
39. Libro Mayor de Clavería, Año 1759, fol. s/n.
40. Libro Mayor de Clavería, Año 1736, fol. 88v.
41. Libro V de Actas Capitulares, fol. 101.
42. Libro Mayor de Clavería, Año 1747. Nota al margen que dice: "Murió el 16 de marzo de este año".
43. Libro Mayor de Clavería, Año 1742, fol. 88.
44. Libro Mayor de Clavería, Año 1753. El sobrepelliz es la vestidura blanca que usan sobre la sotana los sacerdotes. Era una prenda de uso común para los cantores de las capillas musicales.
45. Libro Mayor de Clavería, Año 1744, fol. 79.
46. Libro Mayor de Clavería, Año 1747, fol. s/n.
47. Libro Mayor de Clavería, Año 1747, fol. 82v.
48. Libro Mayor de Clavería, Año 1747, fol. 83.
49. Libro de Caja de Clavería, Año 1750, fol. 5
50. Ver nota 17.
51. Libro VI de Actas Capitulares, fol. 141
52. Libro VI de Actas Capitulares, fol. 281v.
53. Libro de Clavería, Gastos de fábrica, Año 1770.
54. También en el acta de defunción se le llama Juan de los Reyes Mapamundis. Esta acta apareció publicada en Tello, Aurelio: *Tesoro... Tomo III* (1983). Cf. *Libro 15 de Defuntos del Sagrario de esta Santa Iglesia Catedral de Antequera, Valle de Oaxaca, comenzado en 24 de enero de 1778 años,* fol. 36.
55. Publicado en Tello, Aurelio: *Tesoro... Tomo III,* (1983), pp. 31-61.
56. Una antigua transcripción de Jesús Estrada fue grabada en el disco *Música virreinal mexicana,* MN9, México, UNAM, 1974. Estrada le agregó un acompañamiento orquestal que no existe en los manuscritos.
57. Véase nota 54.
58. Libro Mayor de Clavería, Año 1788, fol. 39v.
59. Libro Mayor de Clavería, Año 1753, fol. s/n.
60. Libro Mayor de Clavería, Año 1787, fol. 88.
61. Stevenson, Robert: "Baroque music..." (1979), p. 202.
62. Libro Mayor de Clavería, Año 1794, fol. 65.
63. Libro Mayor de Clavería, Año 1753, fol. s/n.
64. Un estudio de enorme importancia sobre este punto puede verse en Gallego, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III,* Madrid, Alianza Música, 1988, p. 151. En particular, es imprescindible la lectura del capítulo quinto "De los diferentes músicos" en el cual se hace una minuciosa descripción de las actividades de todos aquellos que pertenecían a las capillas musicales: mozos de coro, cantores, ministriles y organistas.
65. He decidido publicar de nuevo este villancico porque el tomo III de *Tesoro...* (1983) está agotado y en virtud de que, ahora, el dibujo musical supera ampliamente al de la publicación anterior.

FACSIMILARES

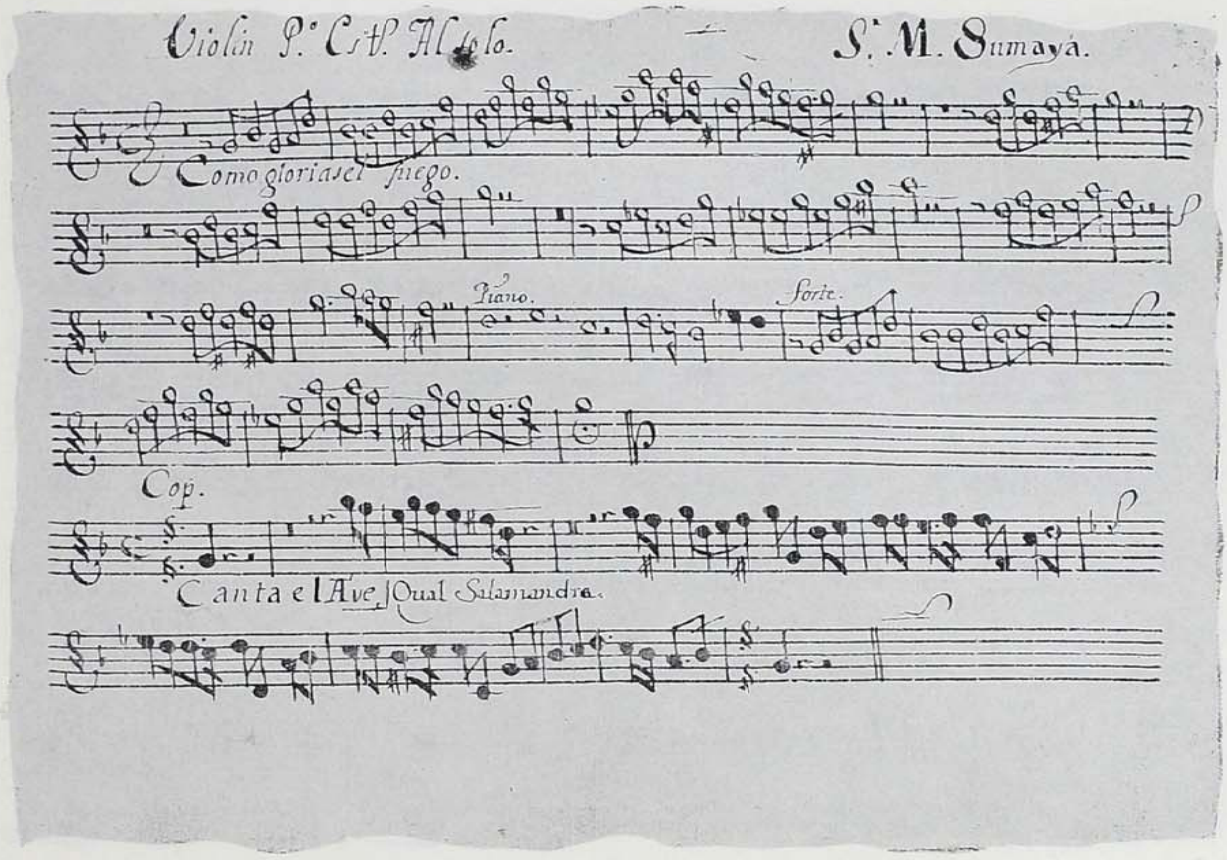




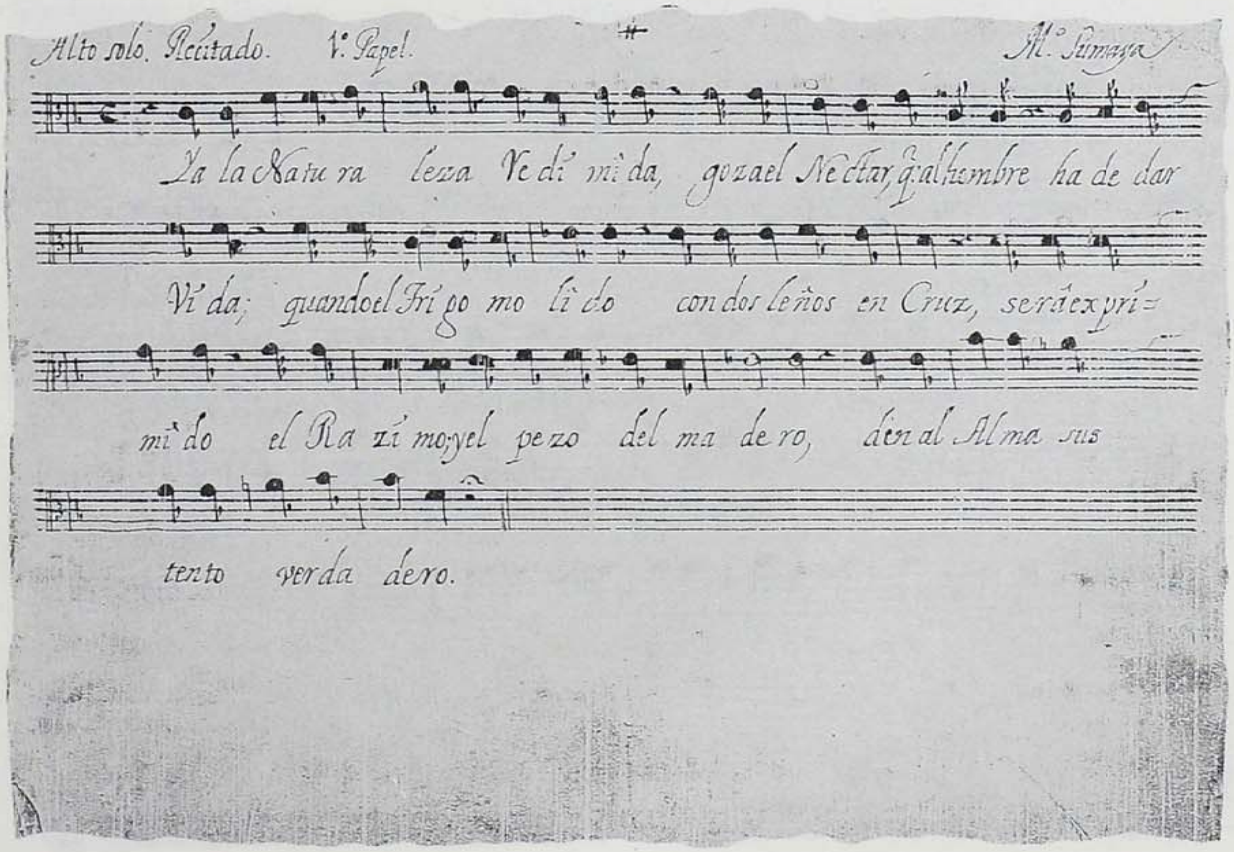
Parte de Acompañamiento del solo *El de Pedro solamente*



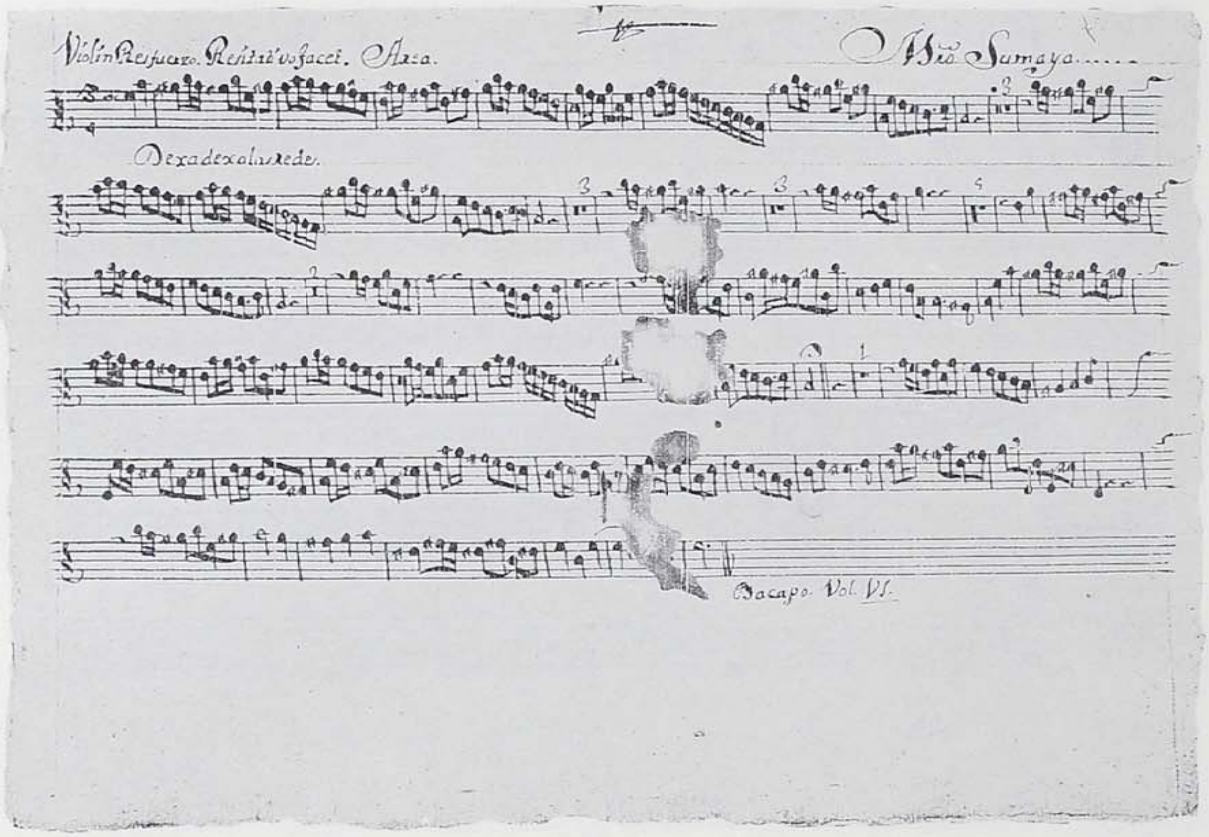
Parte de Alto del solo *Como glorias el fuego*



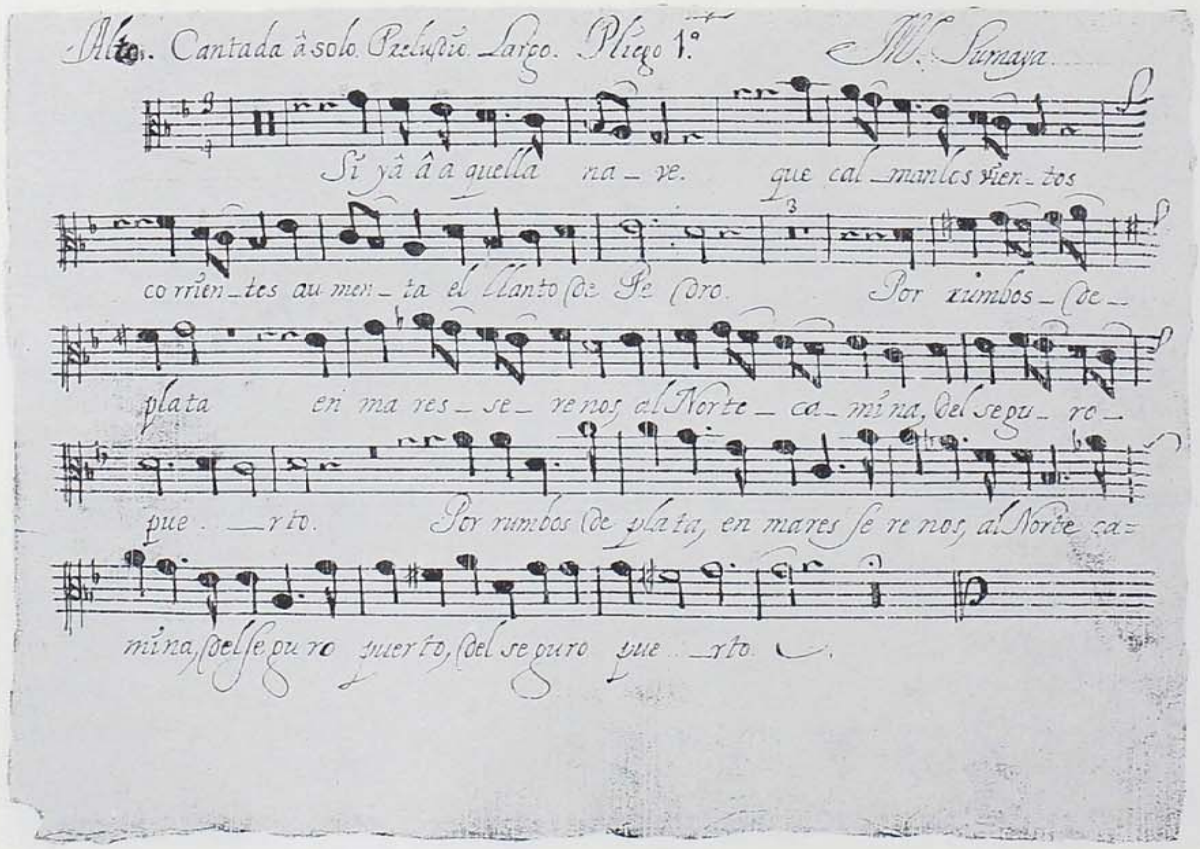
Parte de Violín 1º del solo *Como glorias el fuego*



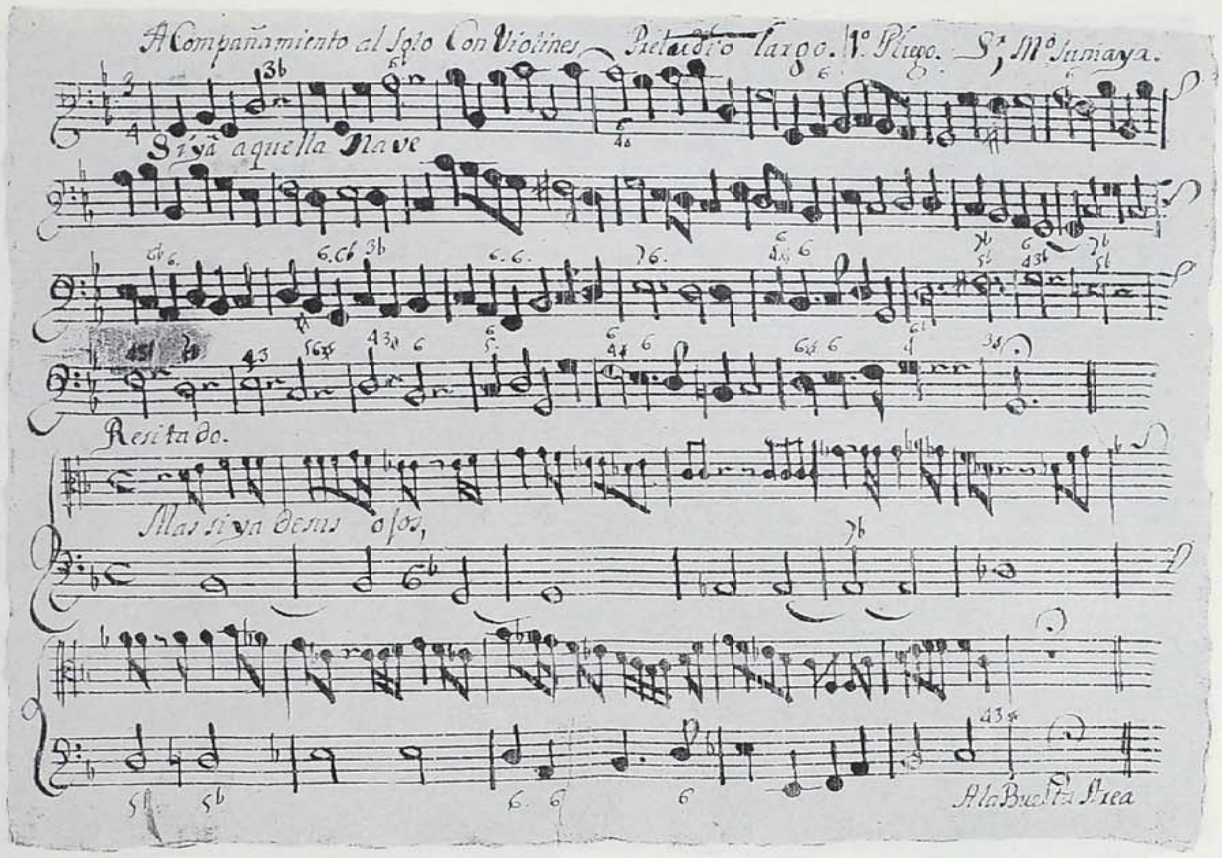
Parte de Alto de la cantada *Ya la naturaleza redimida*



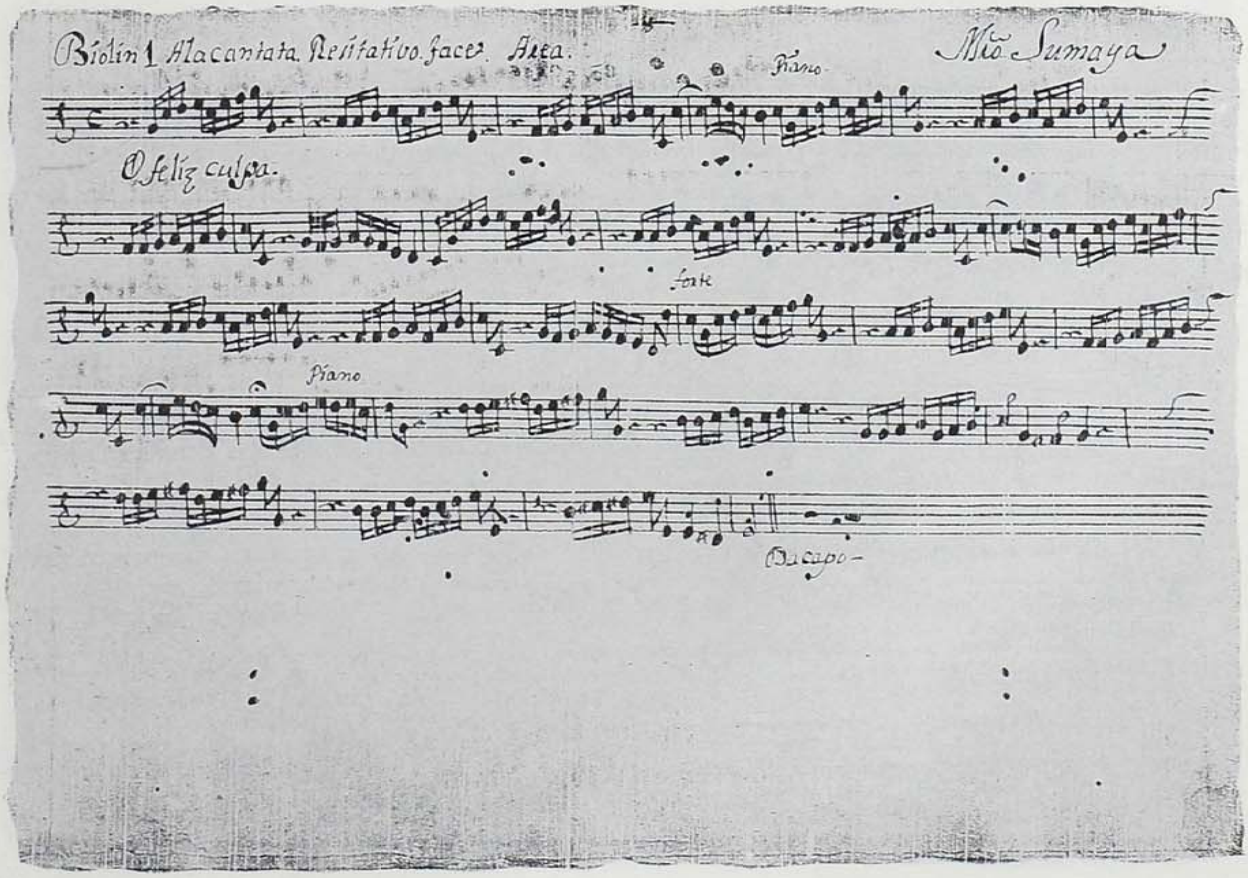
Parte de Violín de refuerzo de la cantada *Pescador soberano*



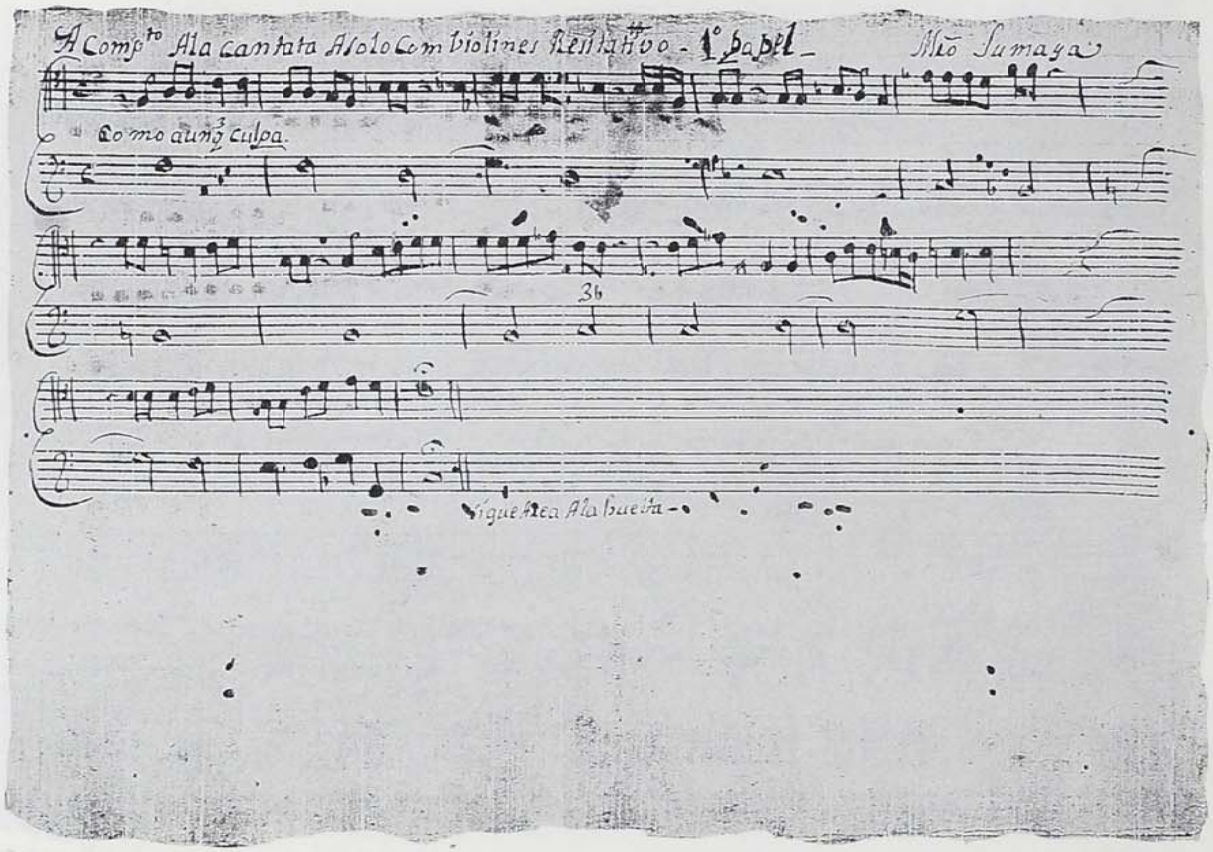
Parte de Alto de la cantada *Si ya a aquella nave*



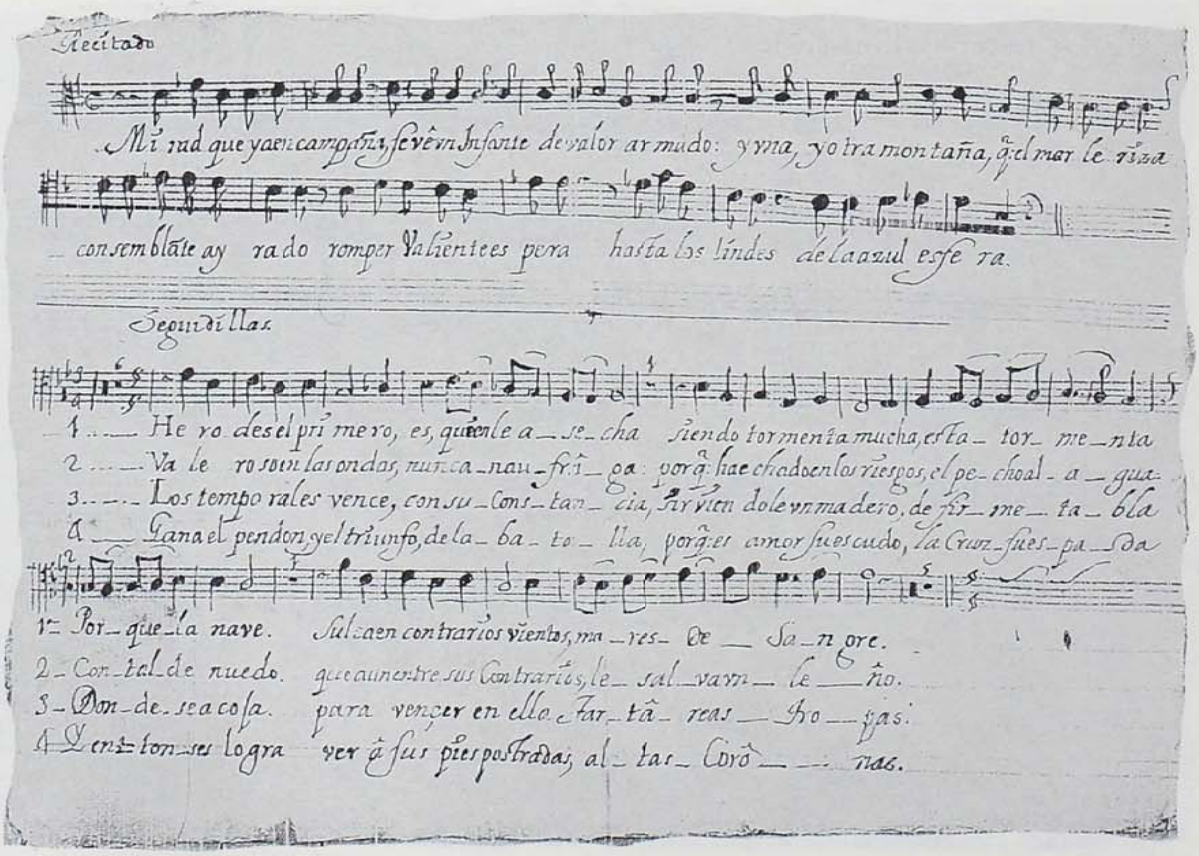
Parte de Acompañamiento de la cantada *Si ya a aquella nave*



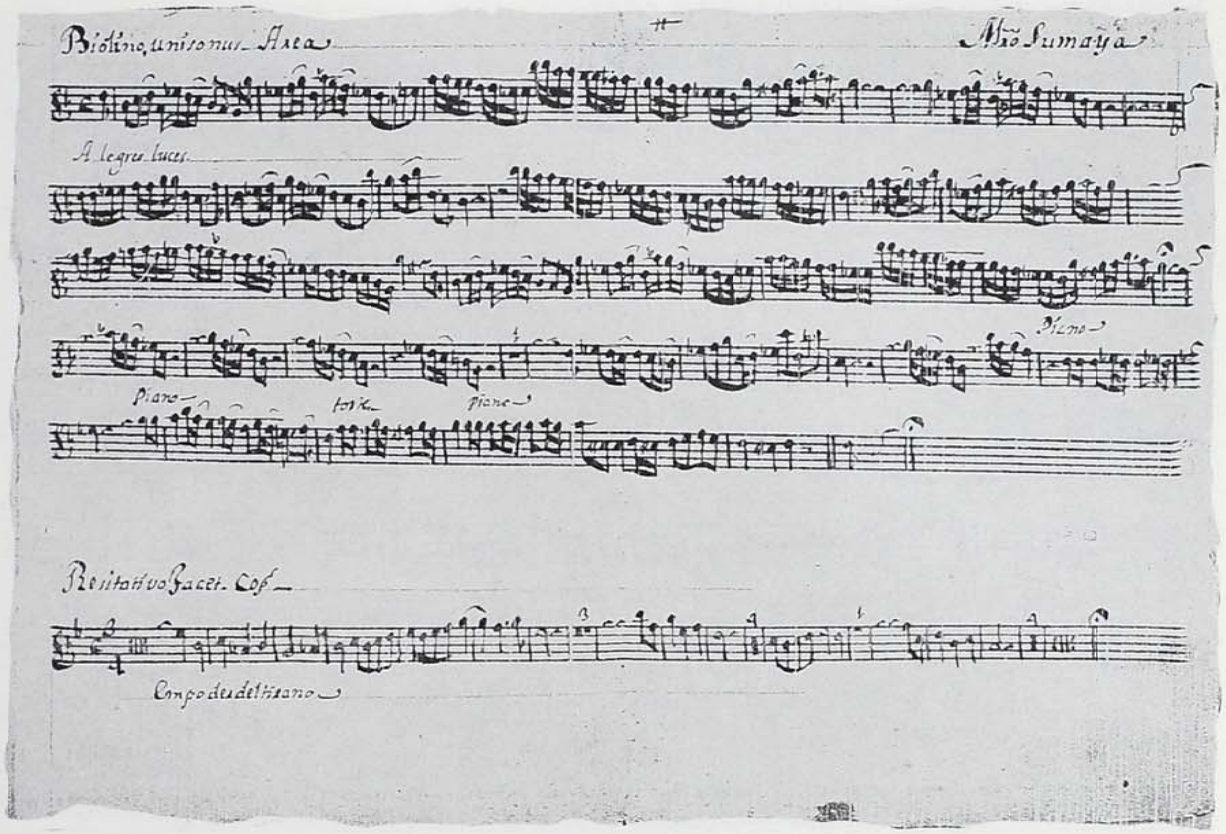
Parte de Violín 1º de la cantada *Como aunque culpa*



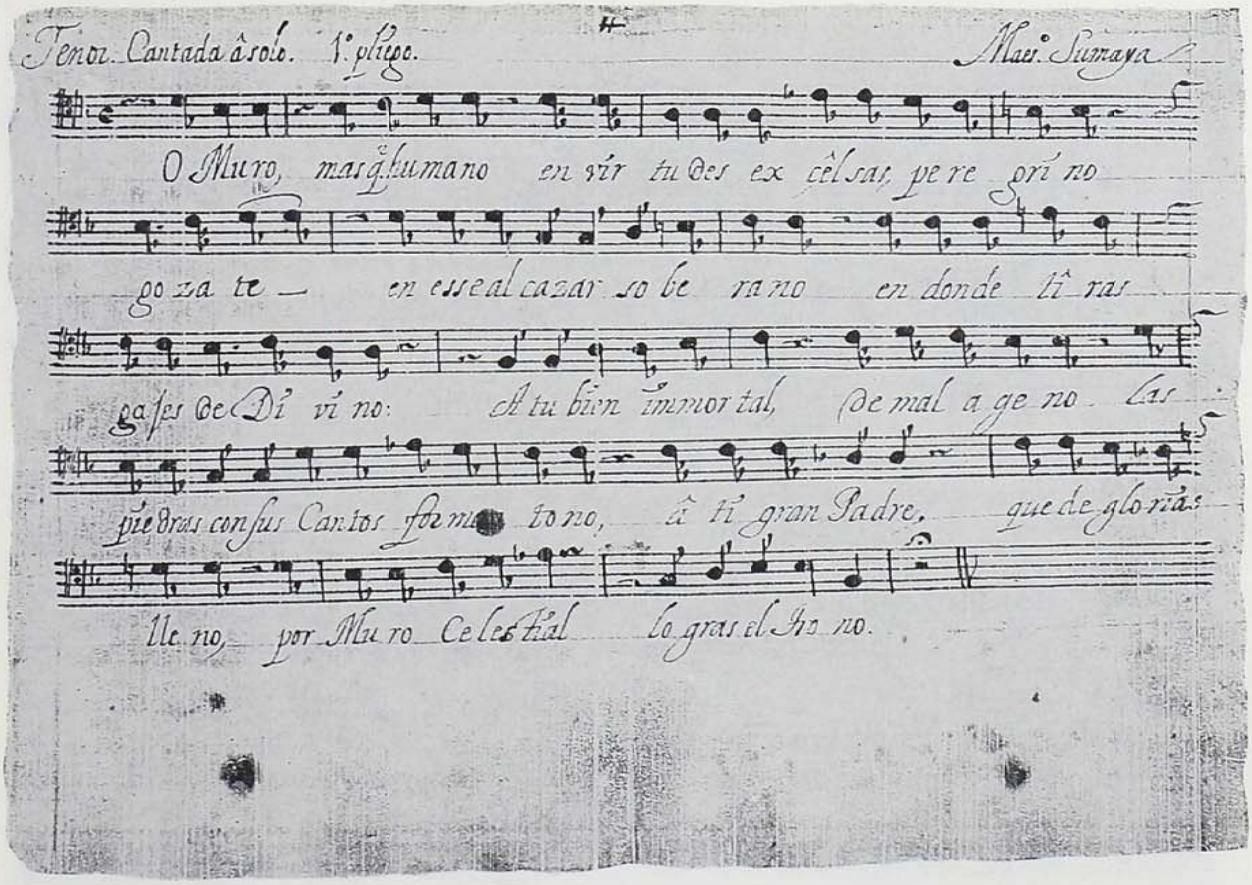
Parte de Acompañamiento de la cantada *Como aunque culpa*



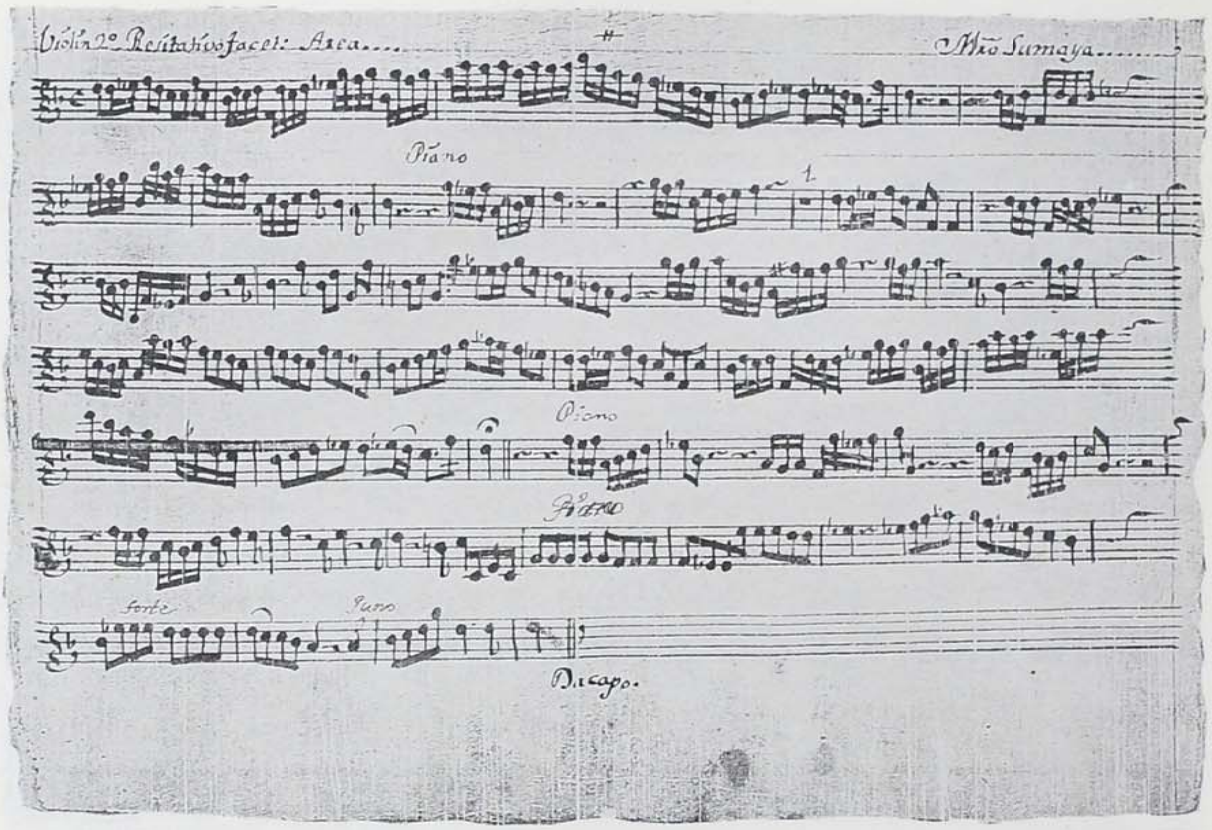
Parte de Tenor de la cantada *Alegres luzes*



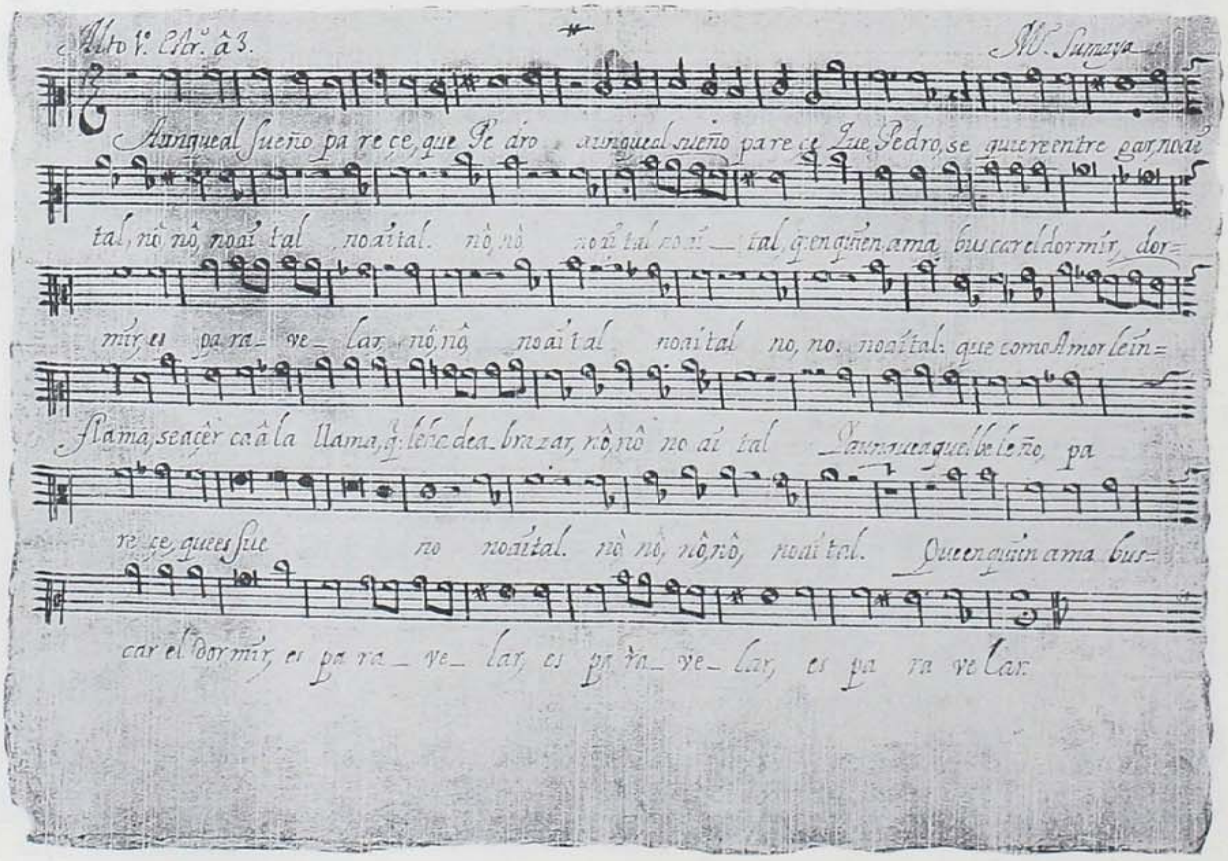
Parte de Violín de la cantada *Alegres luzes*



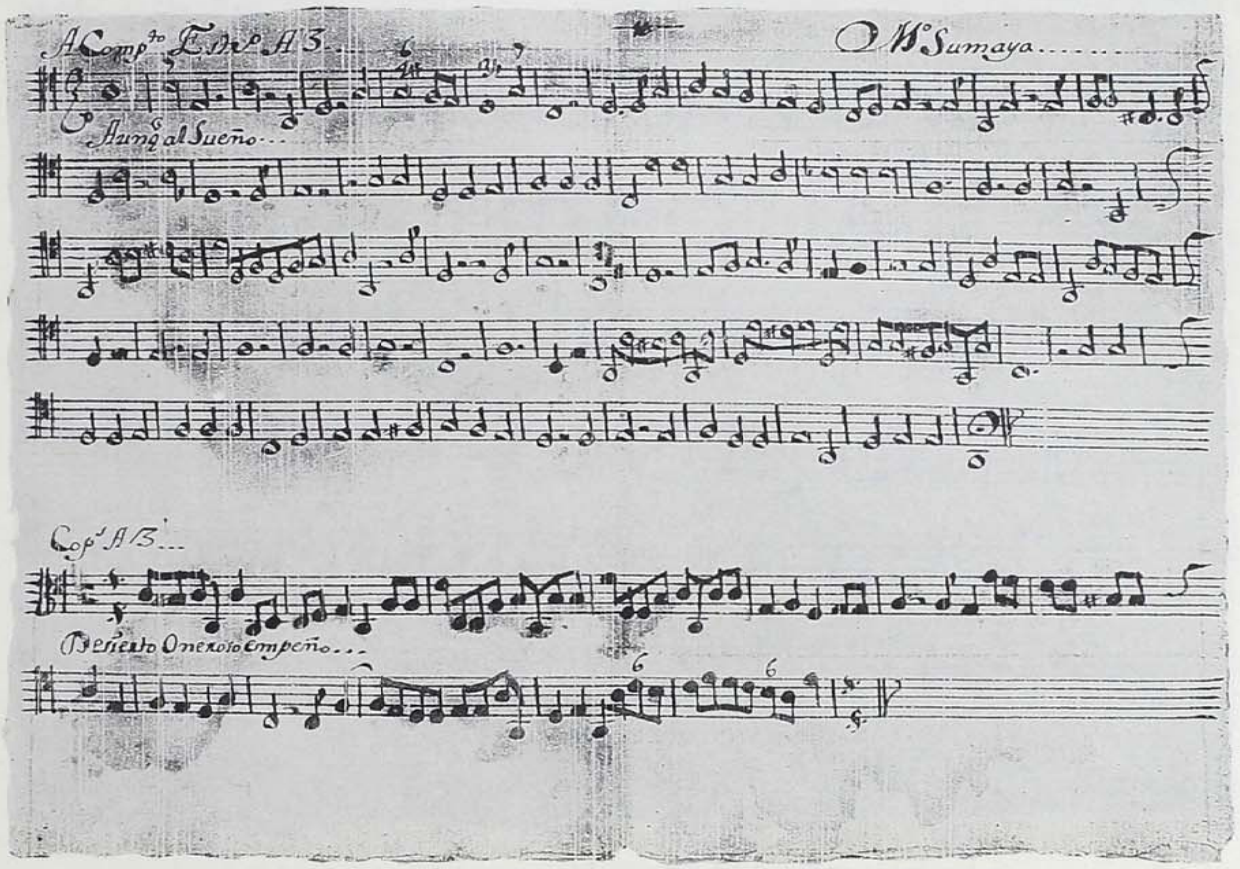
Parte de Tenor de la cantada *Oh muro más que humano*



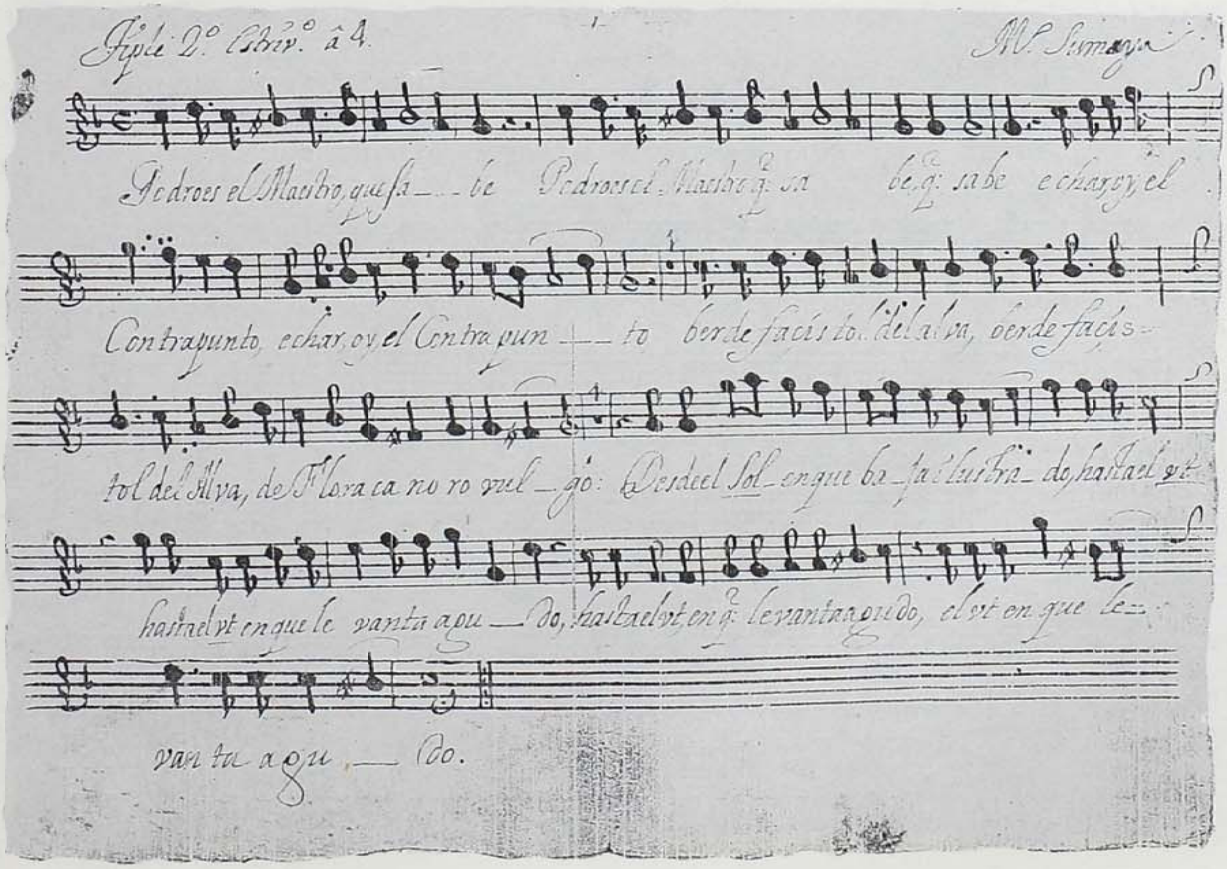
Parte de Violín 2º de la cantada *Oh muro más que humano*



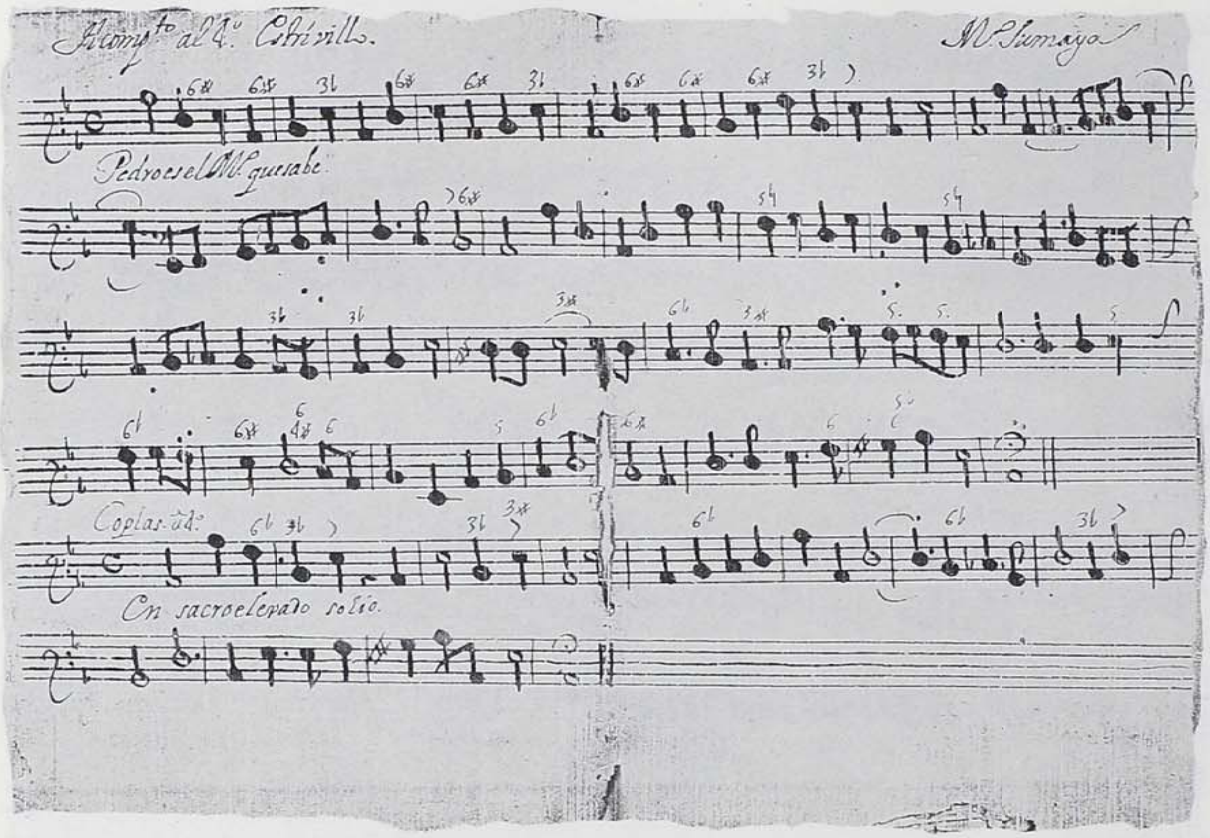
Parte de Alto 1º del villancico a 3 *Aunque al sueño*



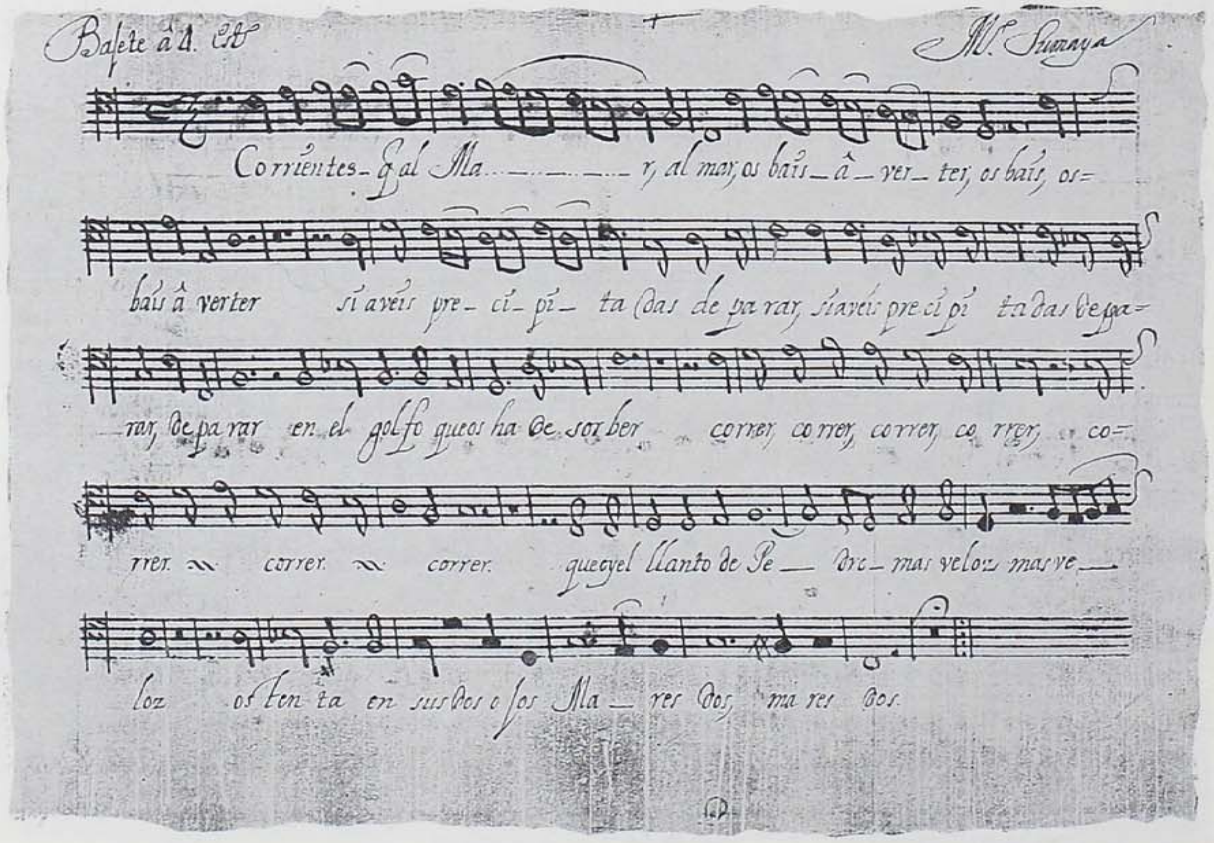
Parte de Acompañamiento del villancico a 3 *Aunque al sueño*



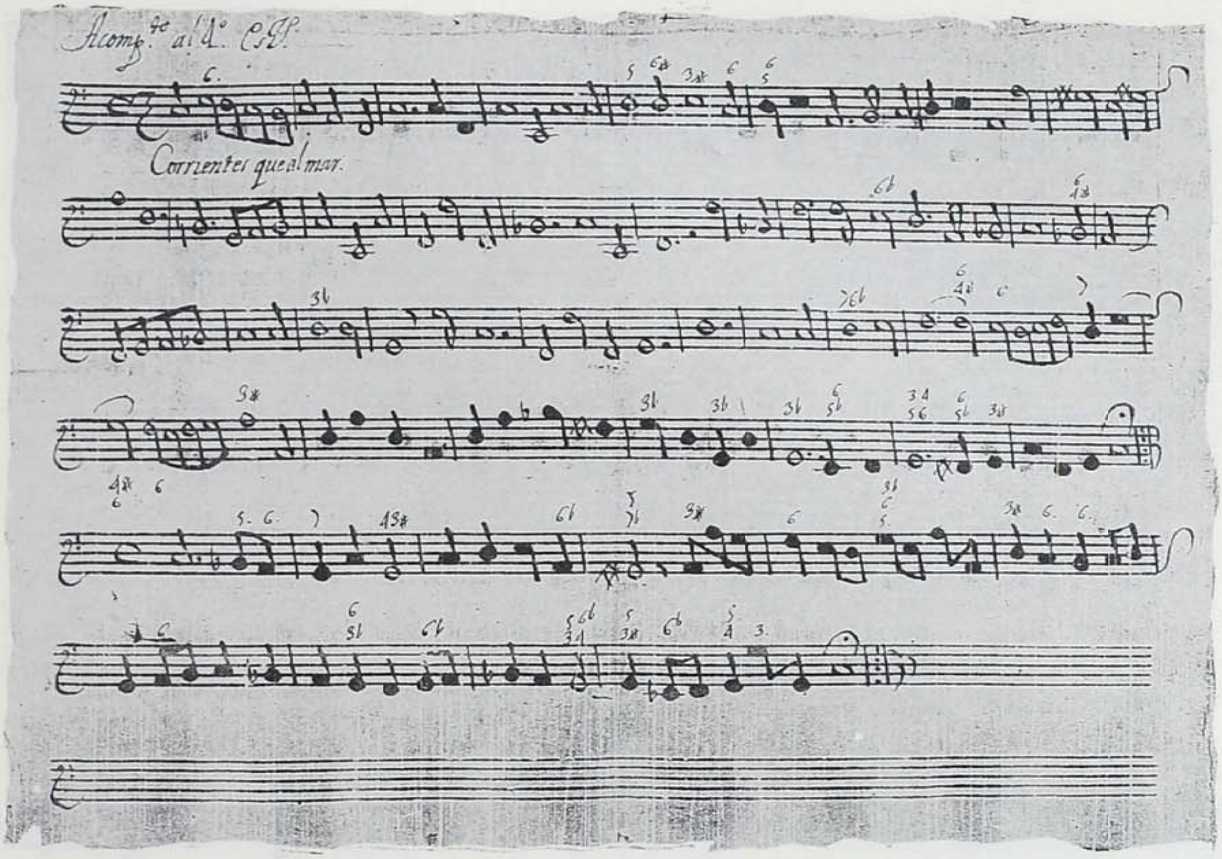
Parte de Tiple 2º del villancico a 4 *Pedro es el maestro que sabe*



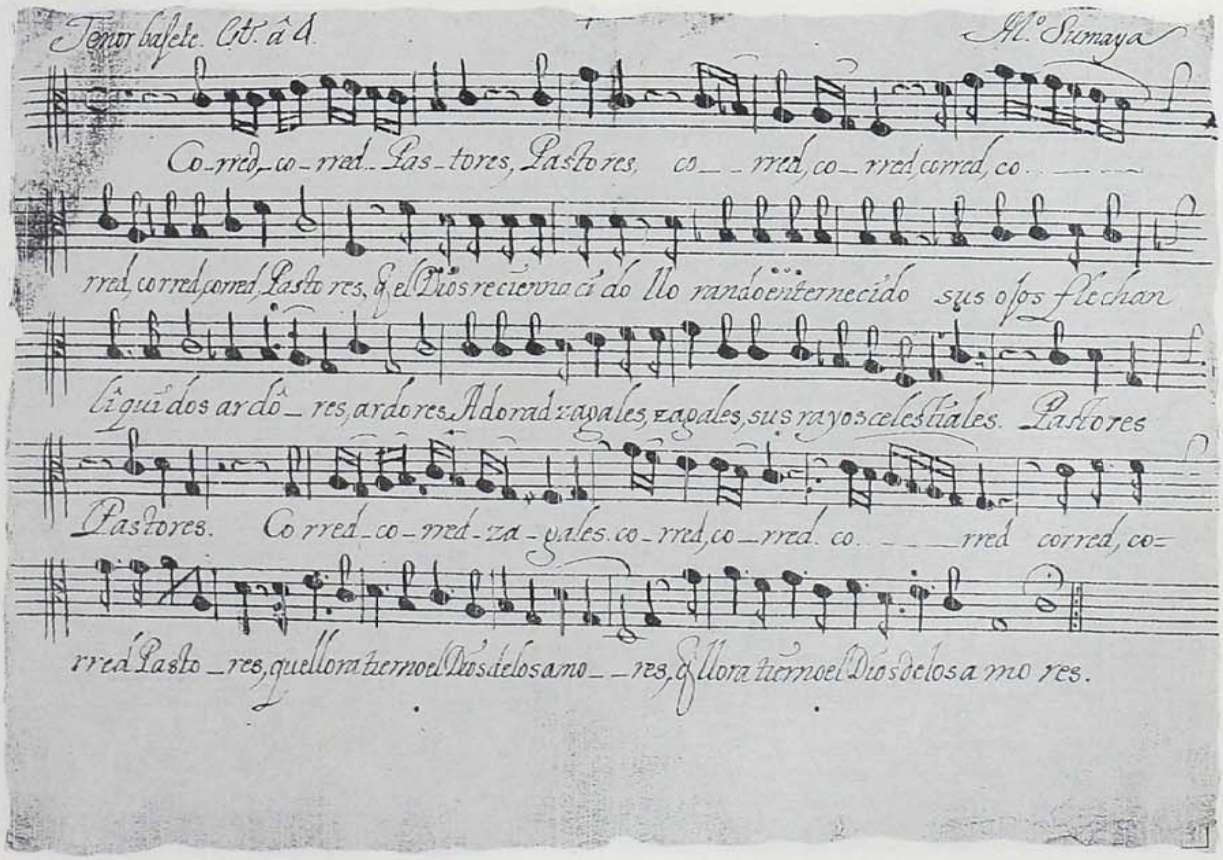
Parte de Acompañamiento del villancico a 4 *Pedro es el maestro que sabe*



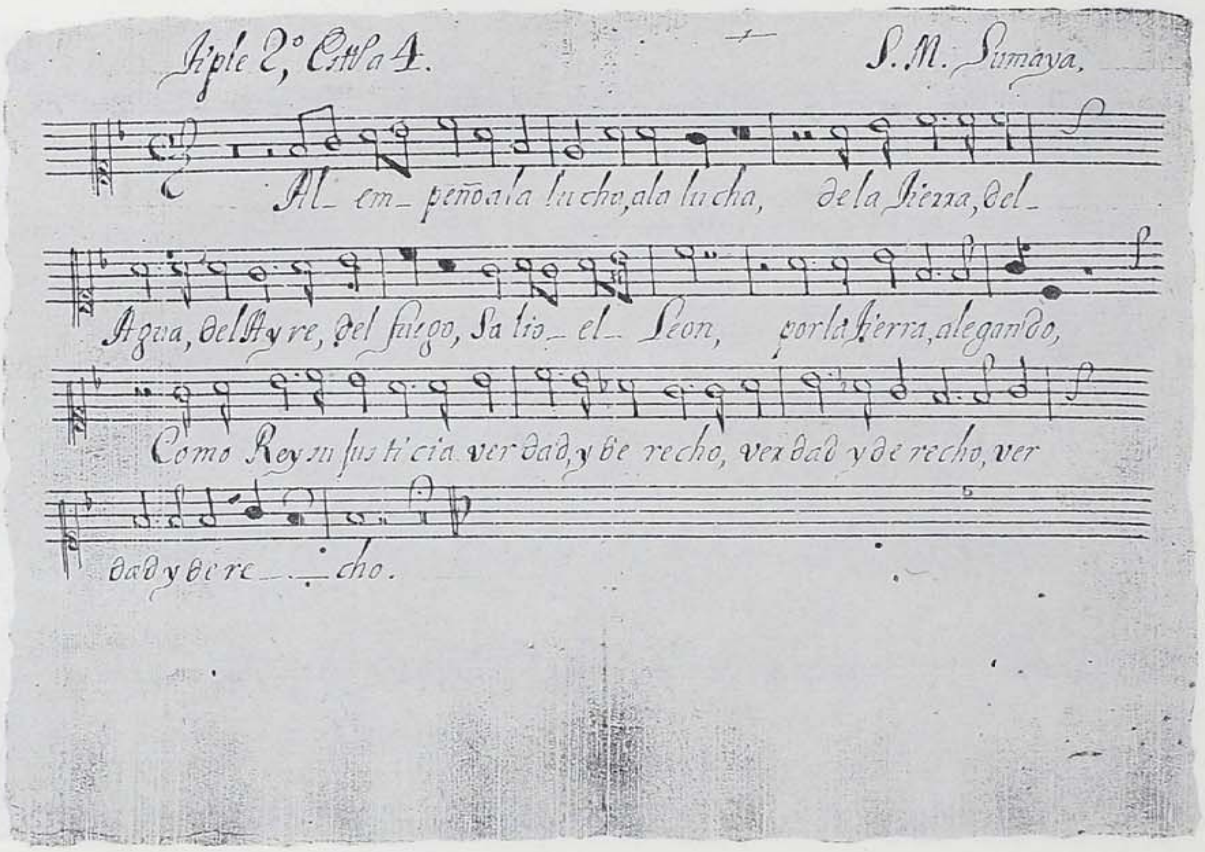
Parte de Tenor bajete del villancico a 4 *Corrientes que al mar*



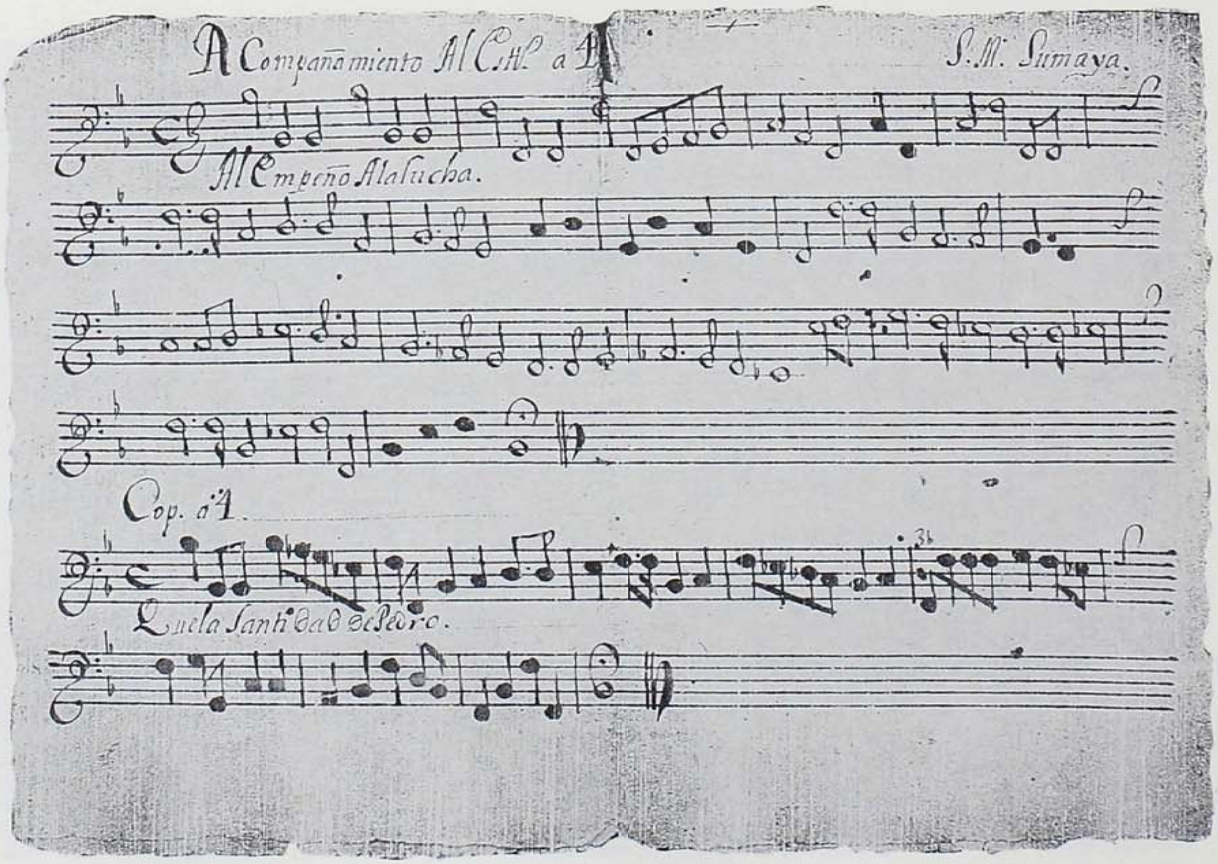
Parte de Acompañamiento del villancico a 4 *Corrientes que al mar*



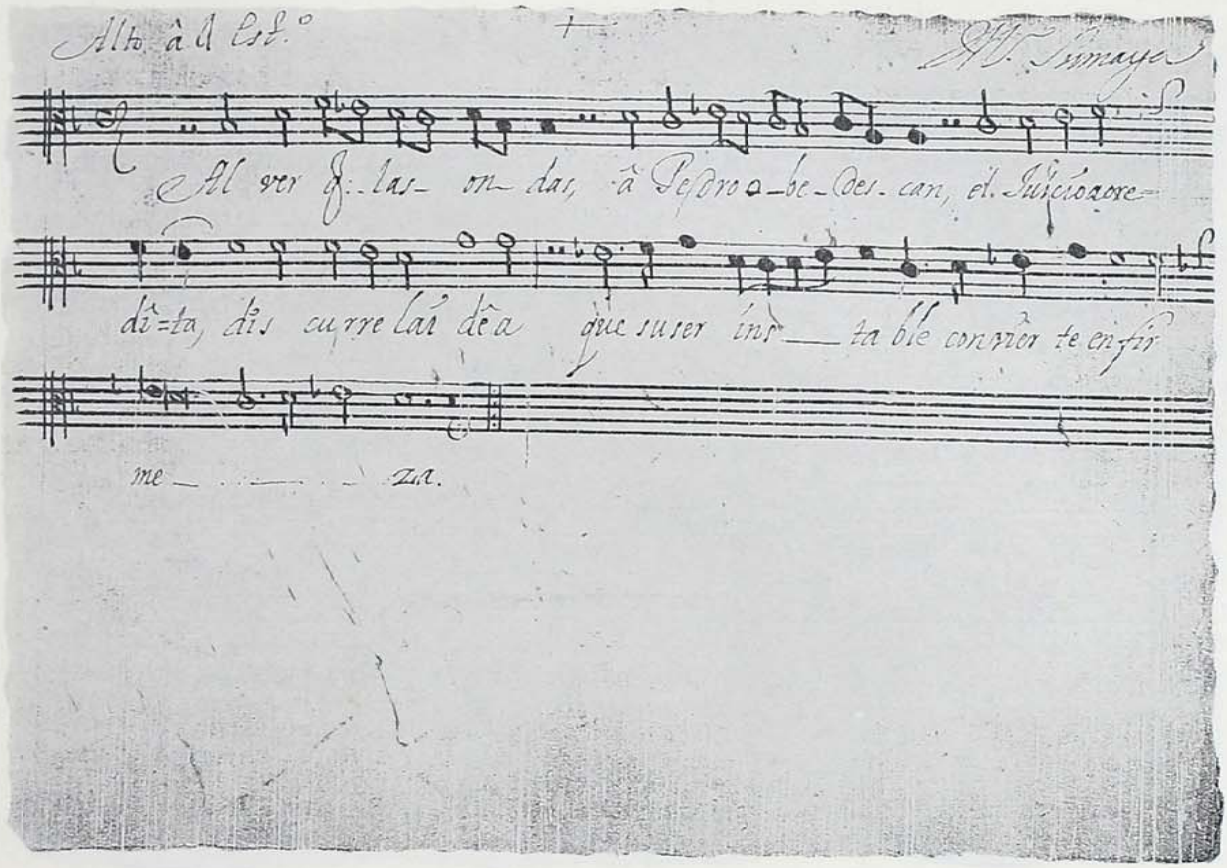
Parte de Tenor bajete del villancico a 4 *Corred, corred zagales*



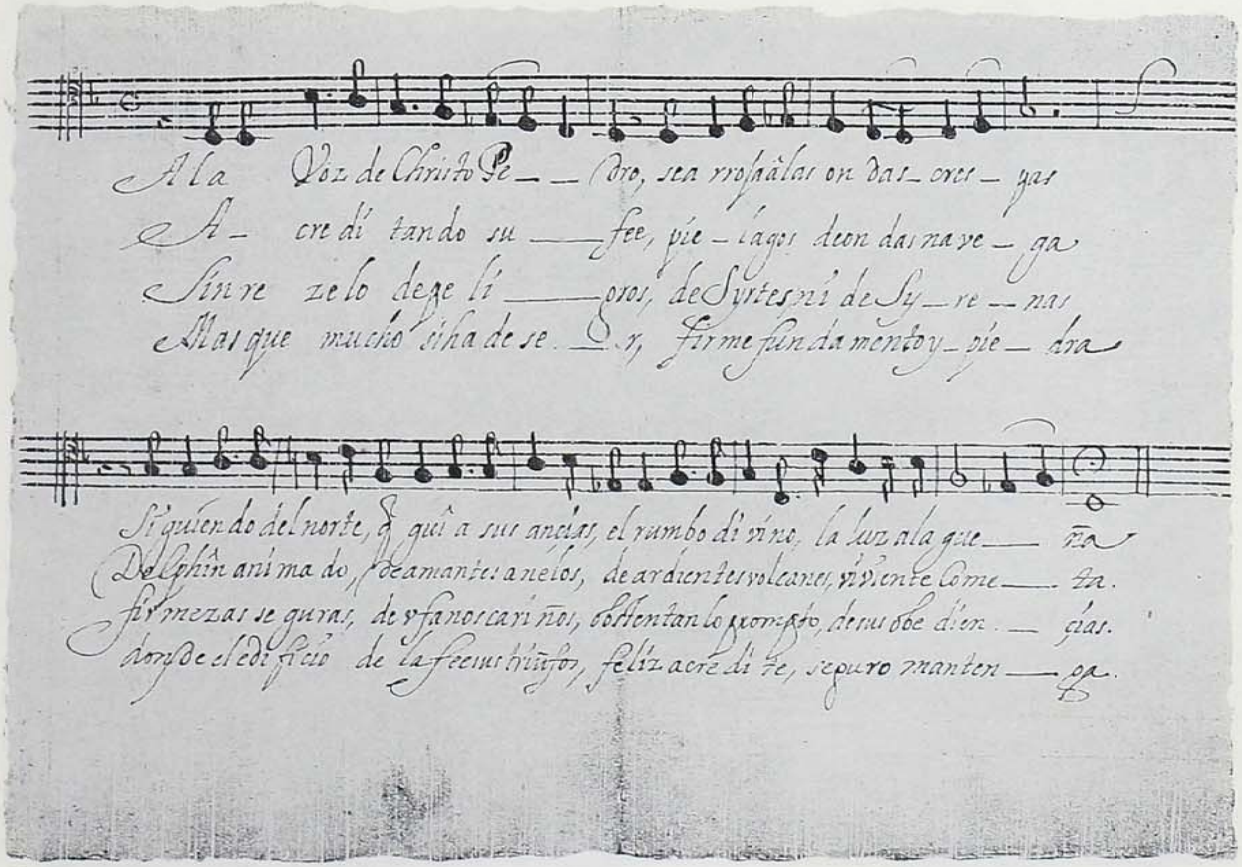
Parte de Tiple 2º del villancico a 4 *Al empeño, a la lucha*



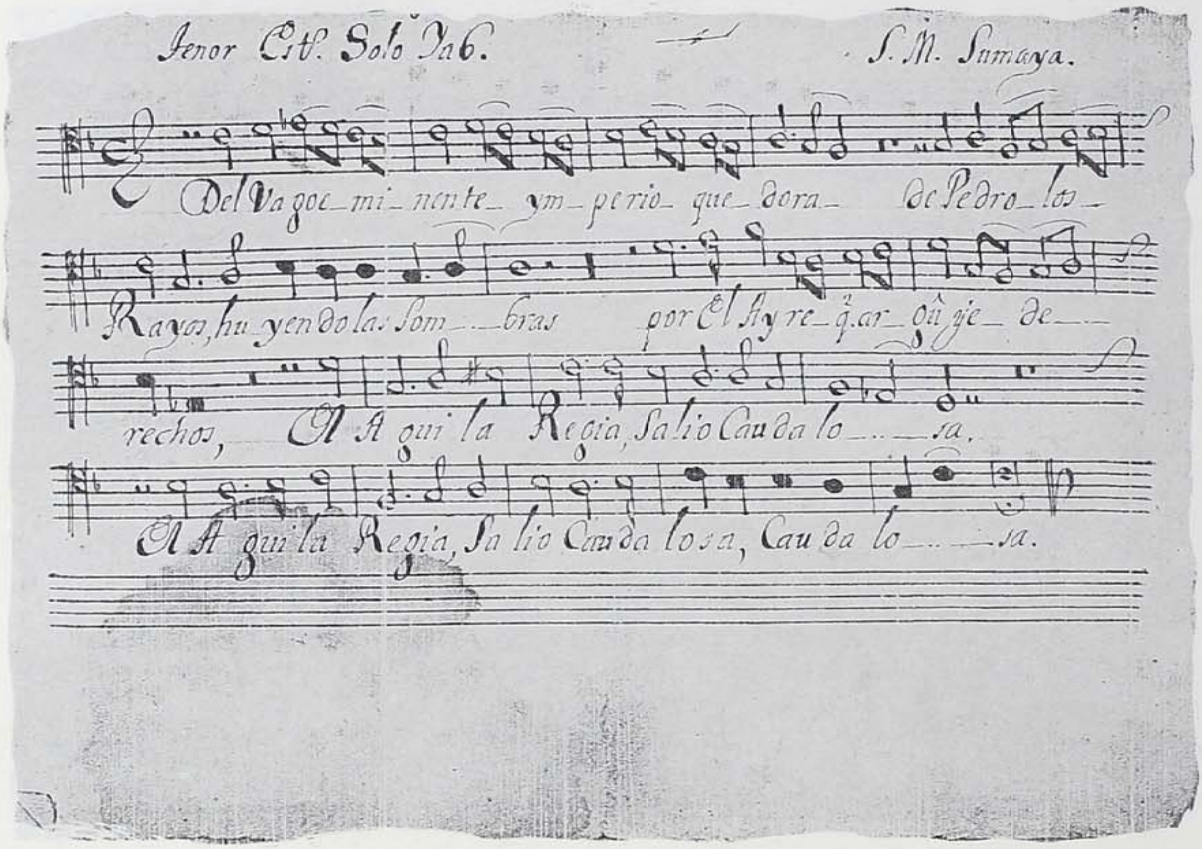
Parte de Acompañamiento del villancico a 4 *Al empeño, a la lucha*



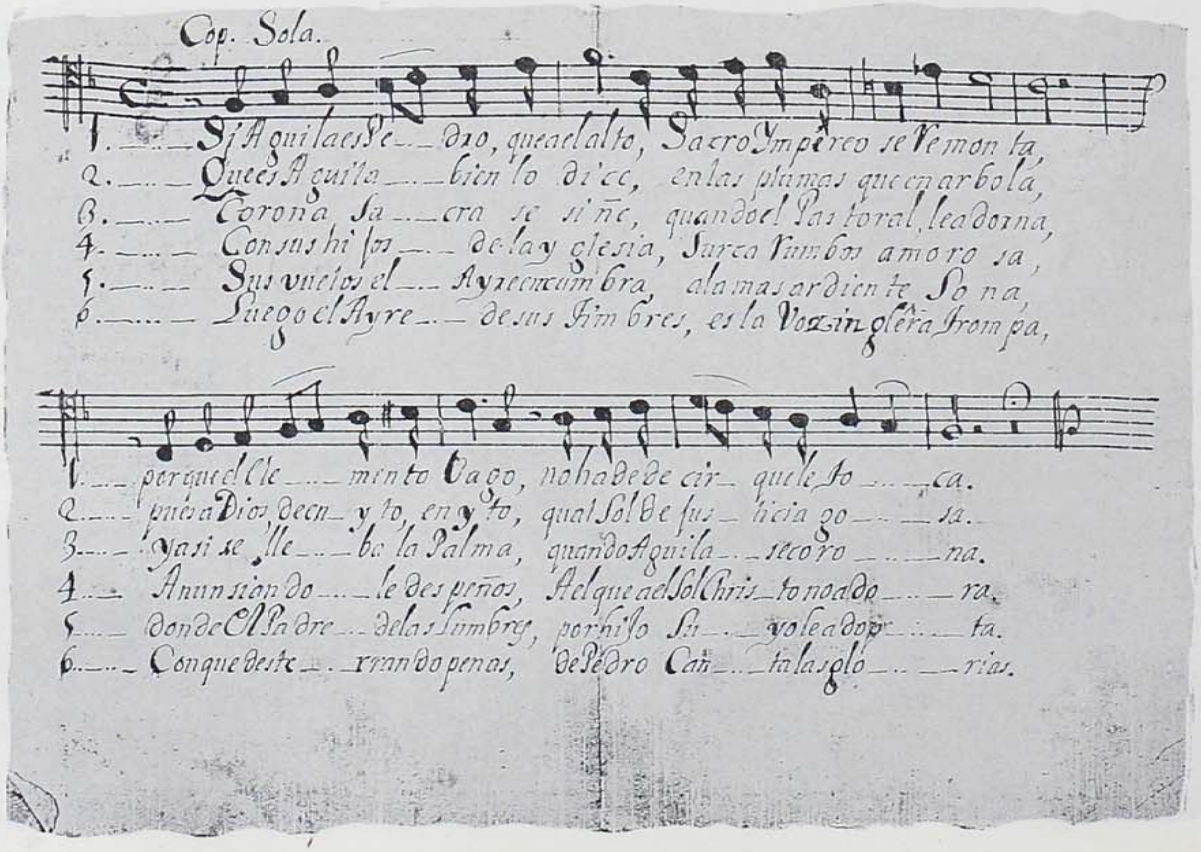
Parte de Alto del villancico a 4 *Al ver que las ondas*



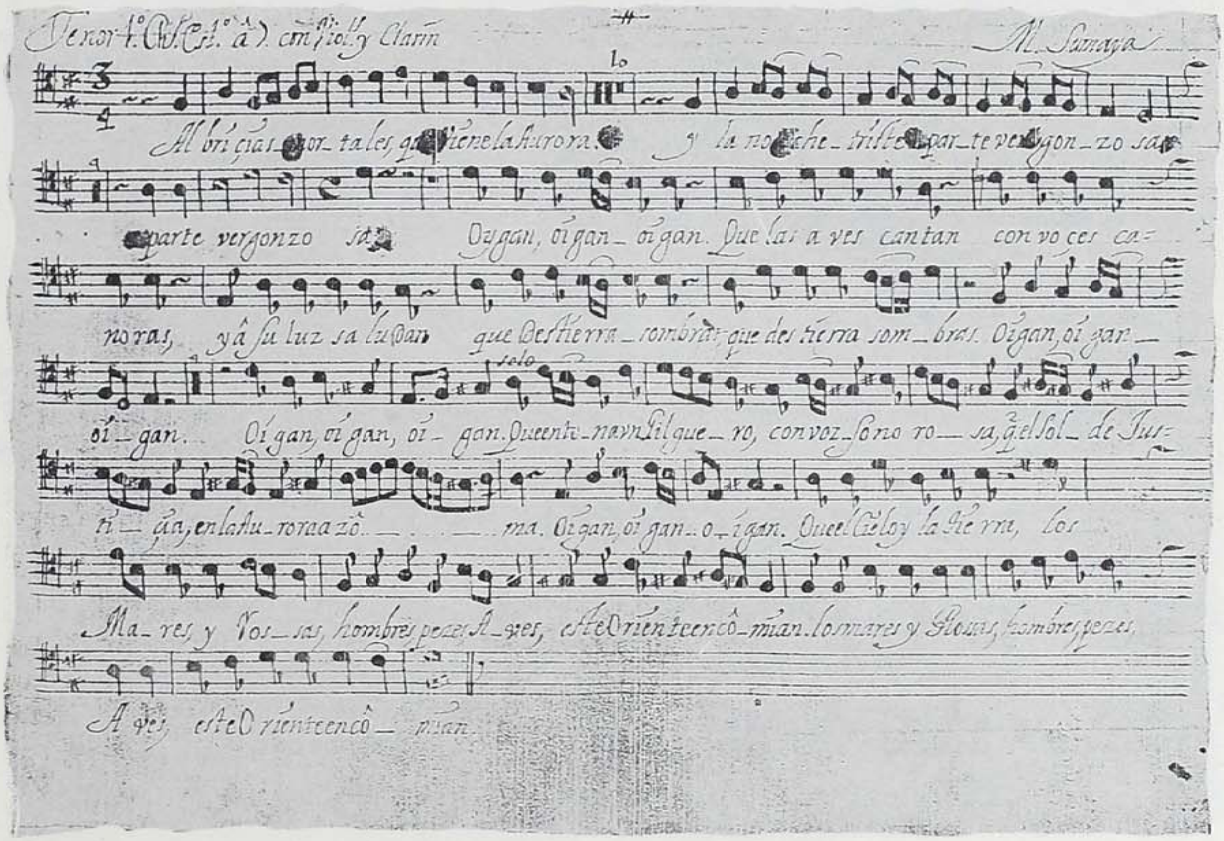
Parte de Alto de las coplas del villancico a 4 *Al ver que las ondas*



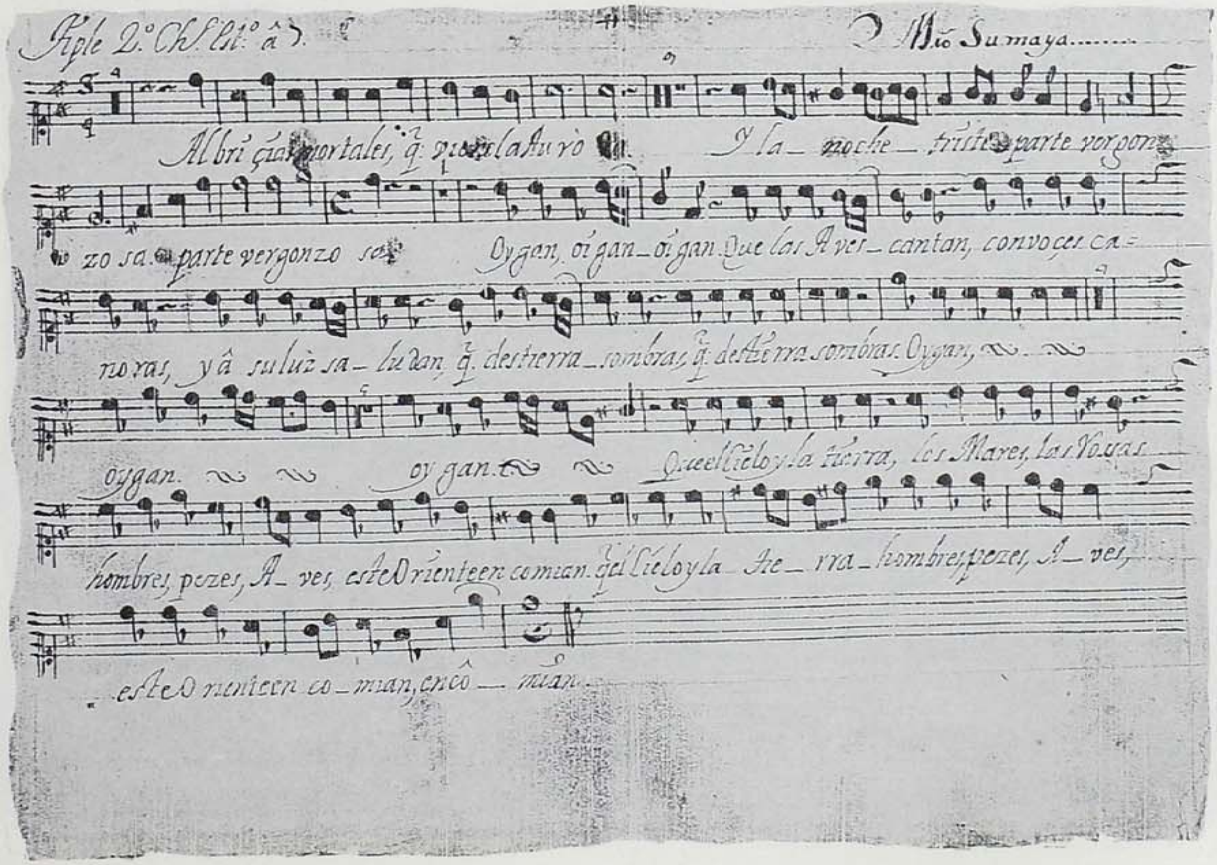
Parte de Tenor del villancico a 6 *Del vago eminente*



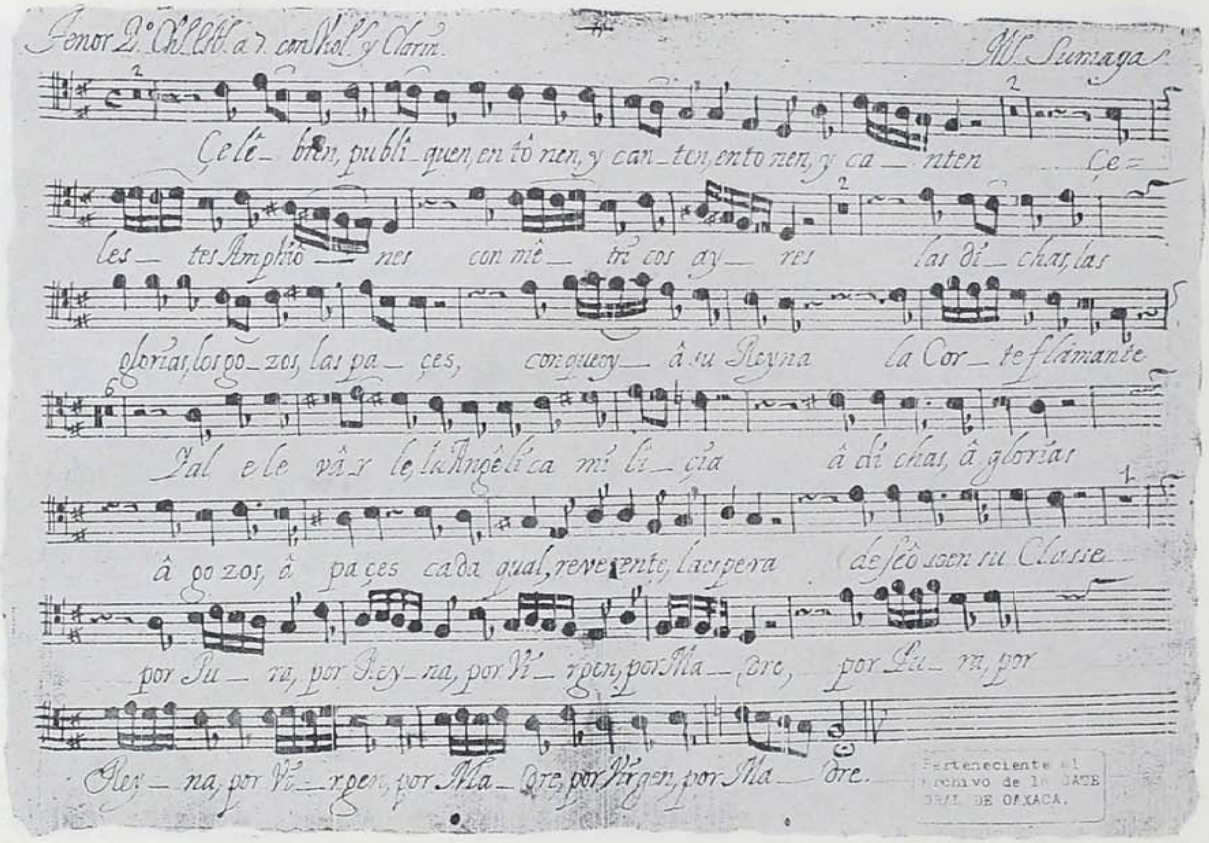
Parte de Tenor solo del villancico a 6 *Del vago eminente*



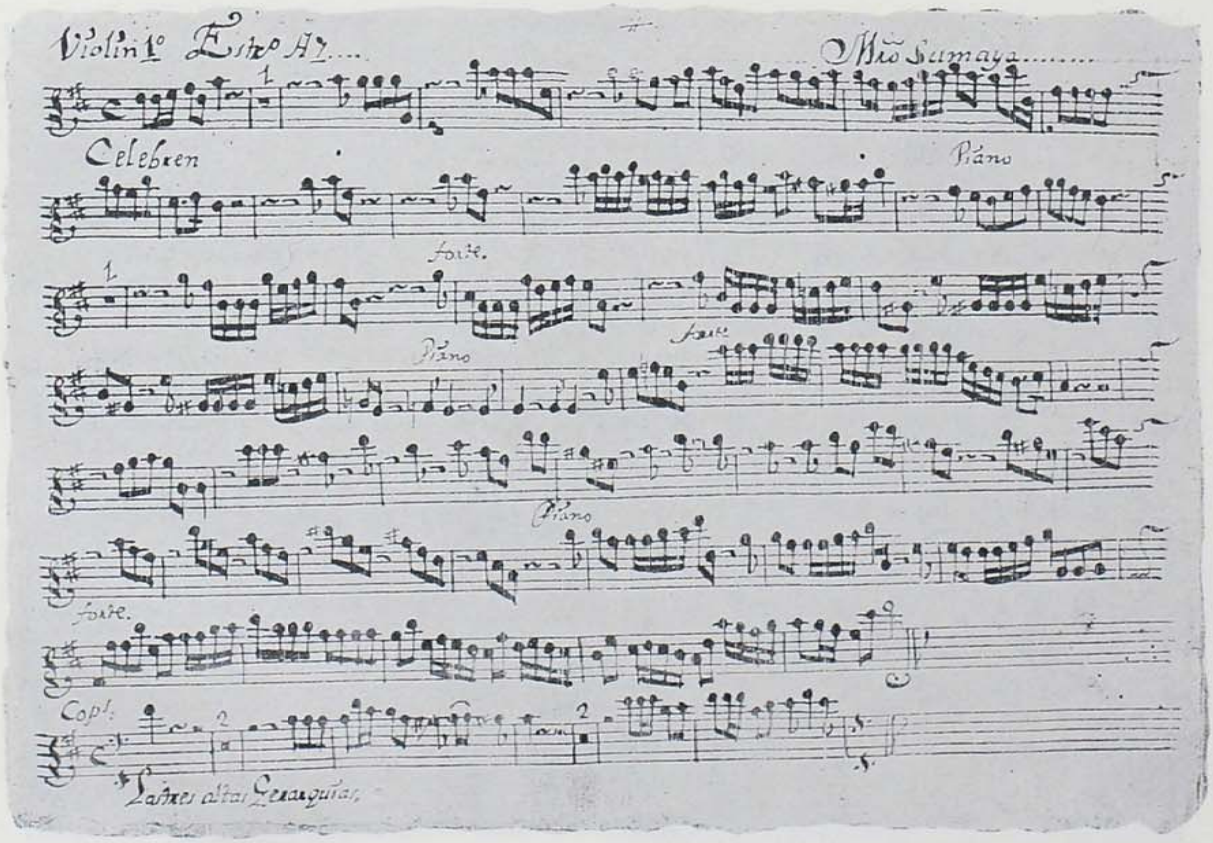
Parte de Tenor del primer coro del villancico a 7 *Albricias mortales*



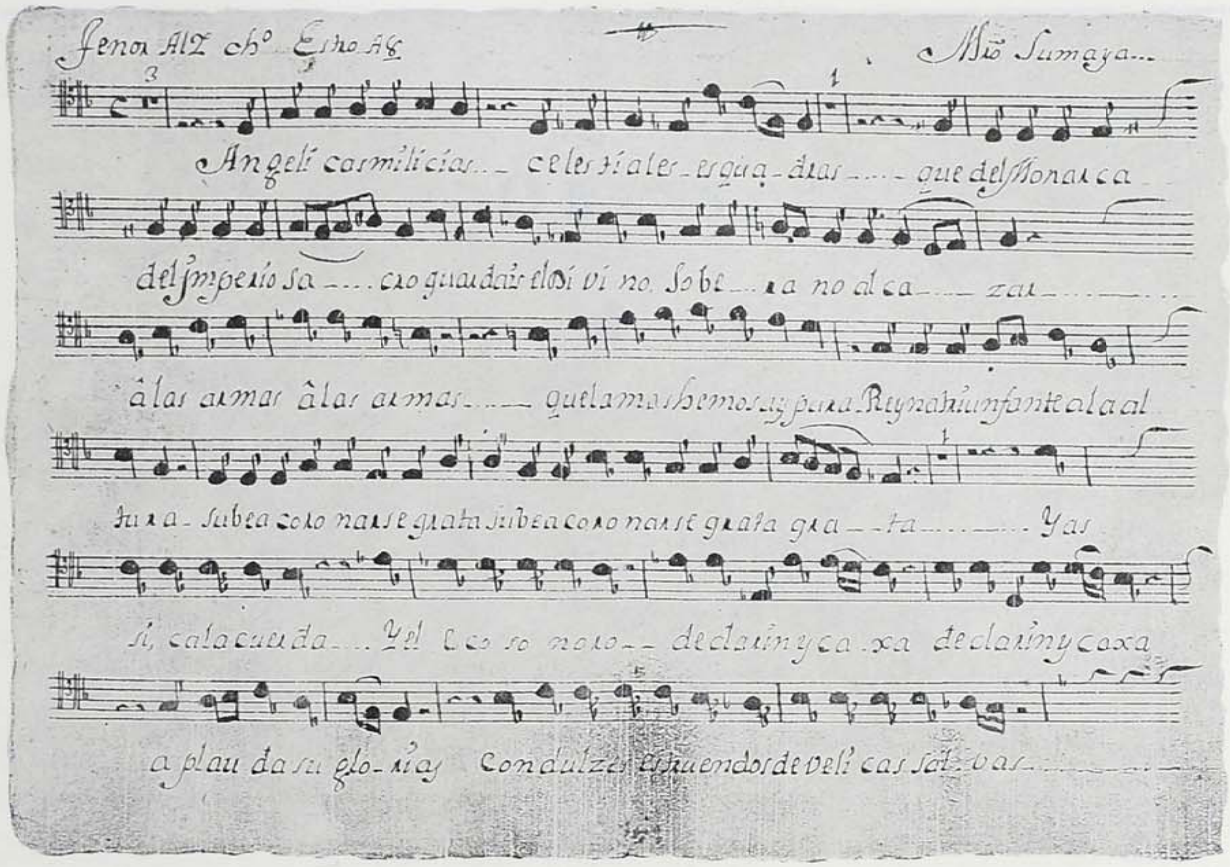
Parte de Tiple de segundo coro del villancico a 7 *Albricias mortales*



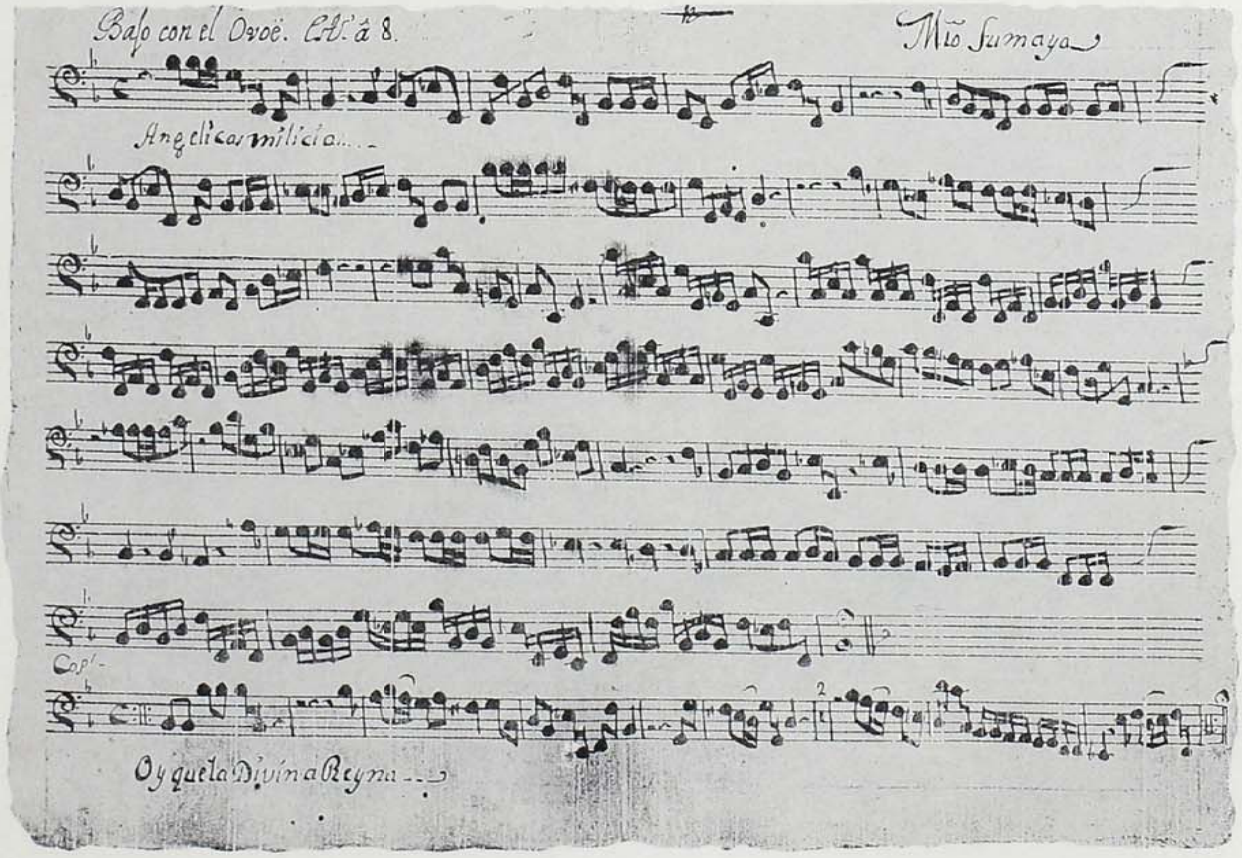
Parte de Tenor del segundo coro del villancico a 7 *Celebren, publiquen, entonen y canten*



Parte de Violín 1º del villancico a 7 *Celebren, publiquen, entonen y canten*

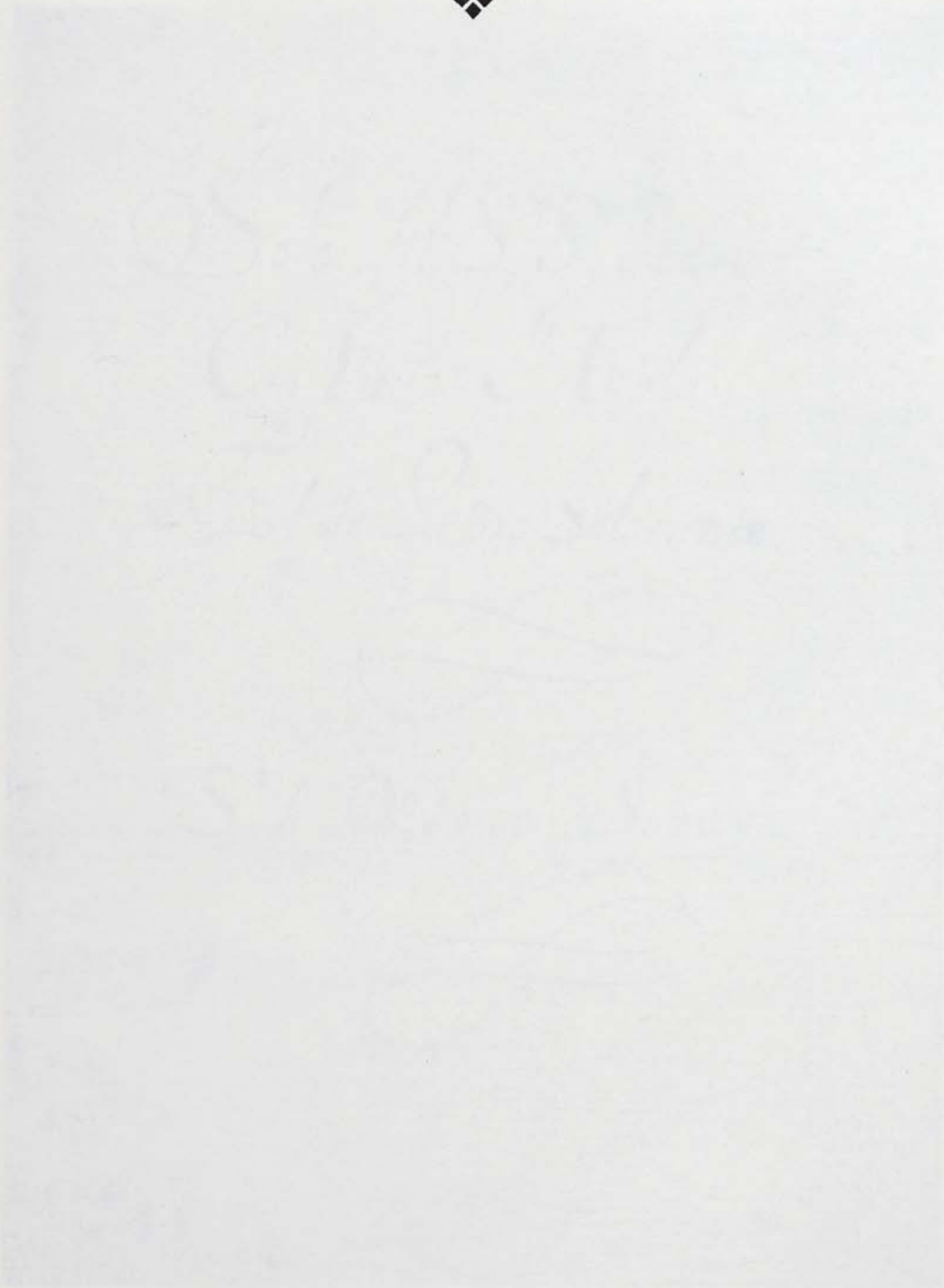


Parte de Tenor del segundo coro del villancico a 8 *Angélicas milicias*

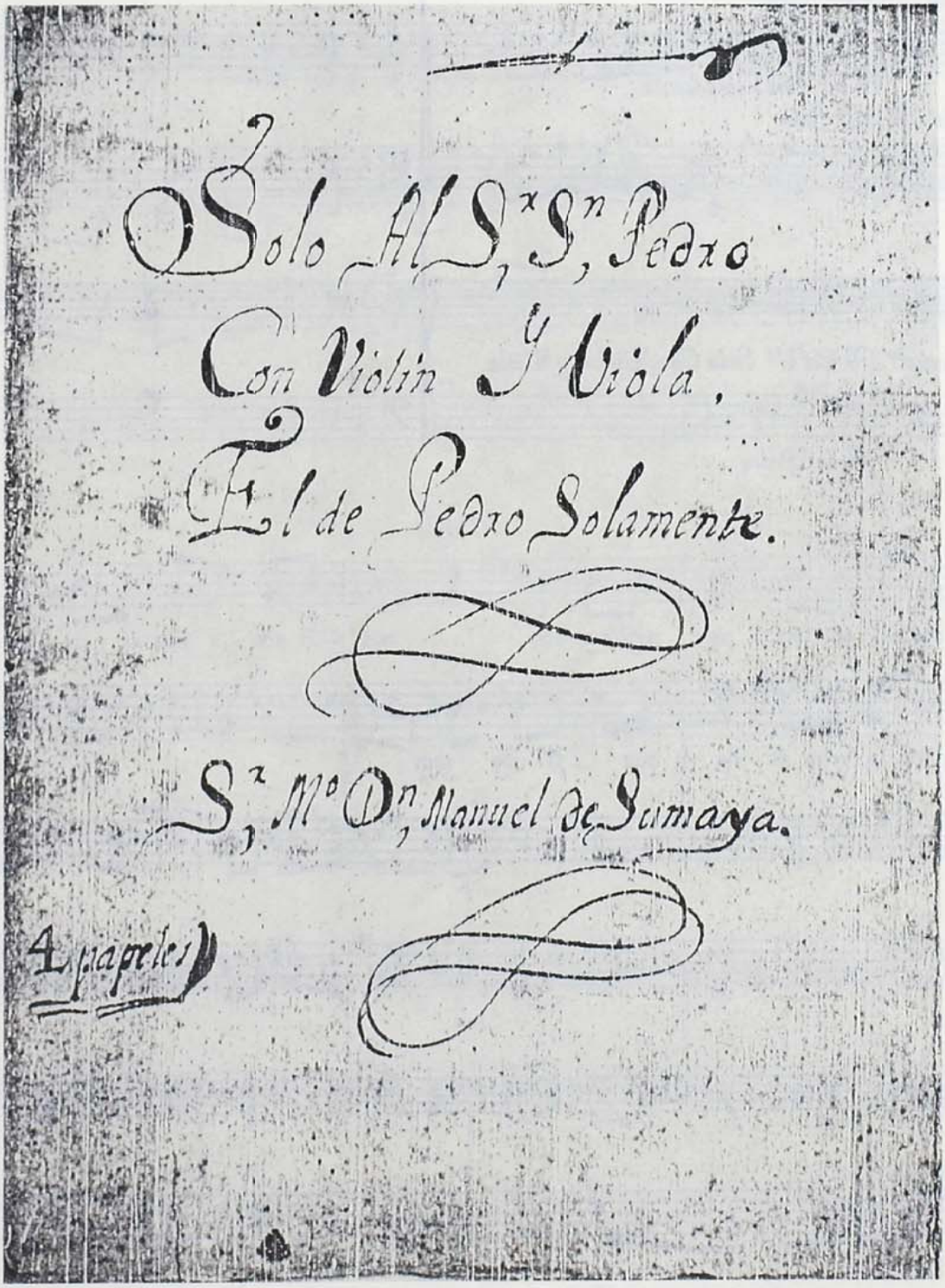


Parte de Violoncello del villancico a 8 *Angélicas milicias*

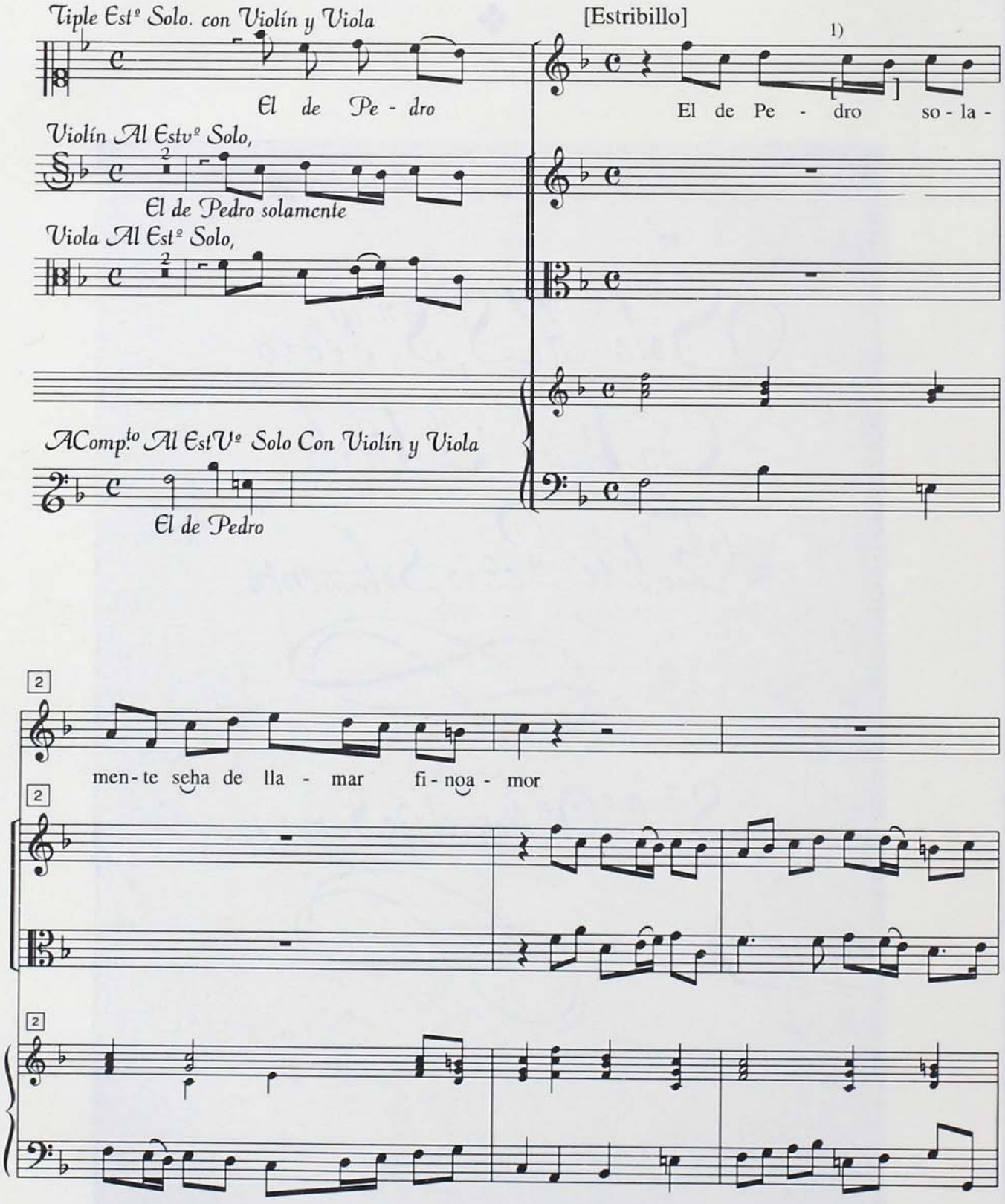
OBRAS

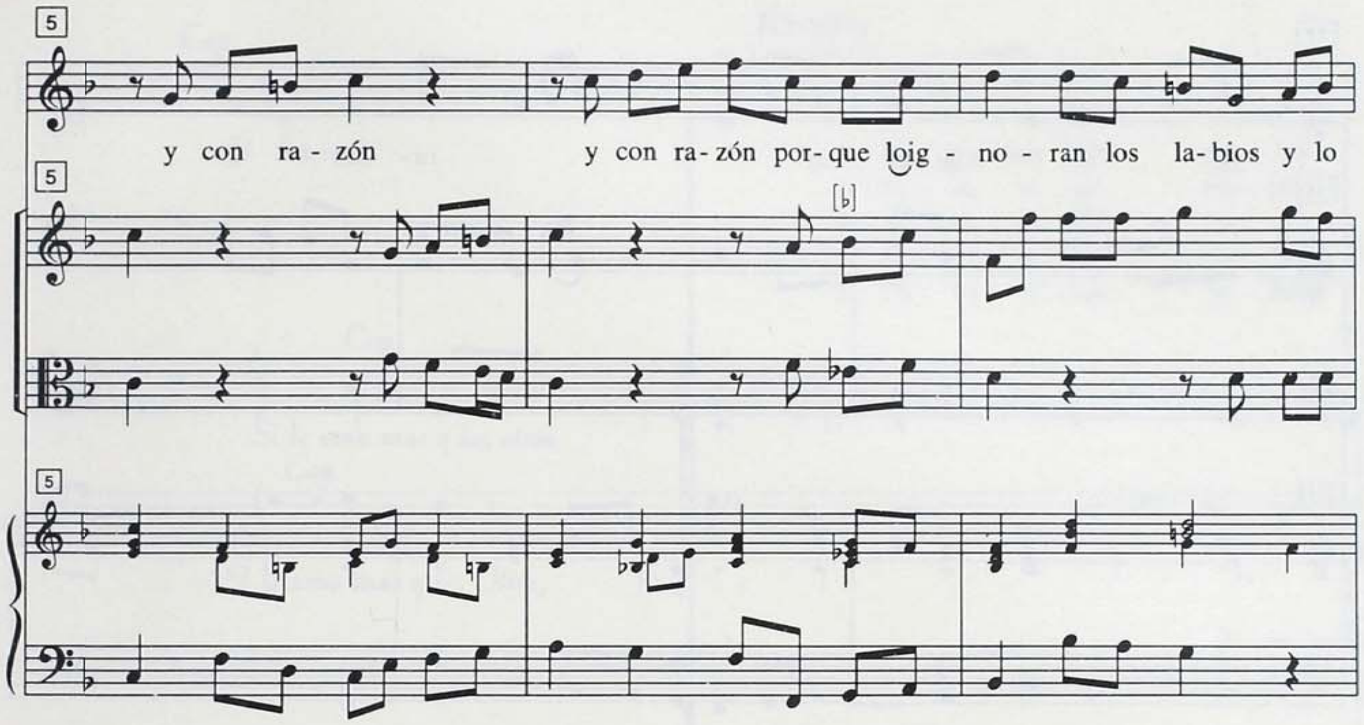


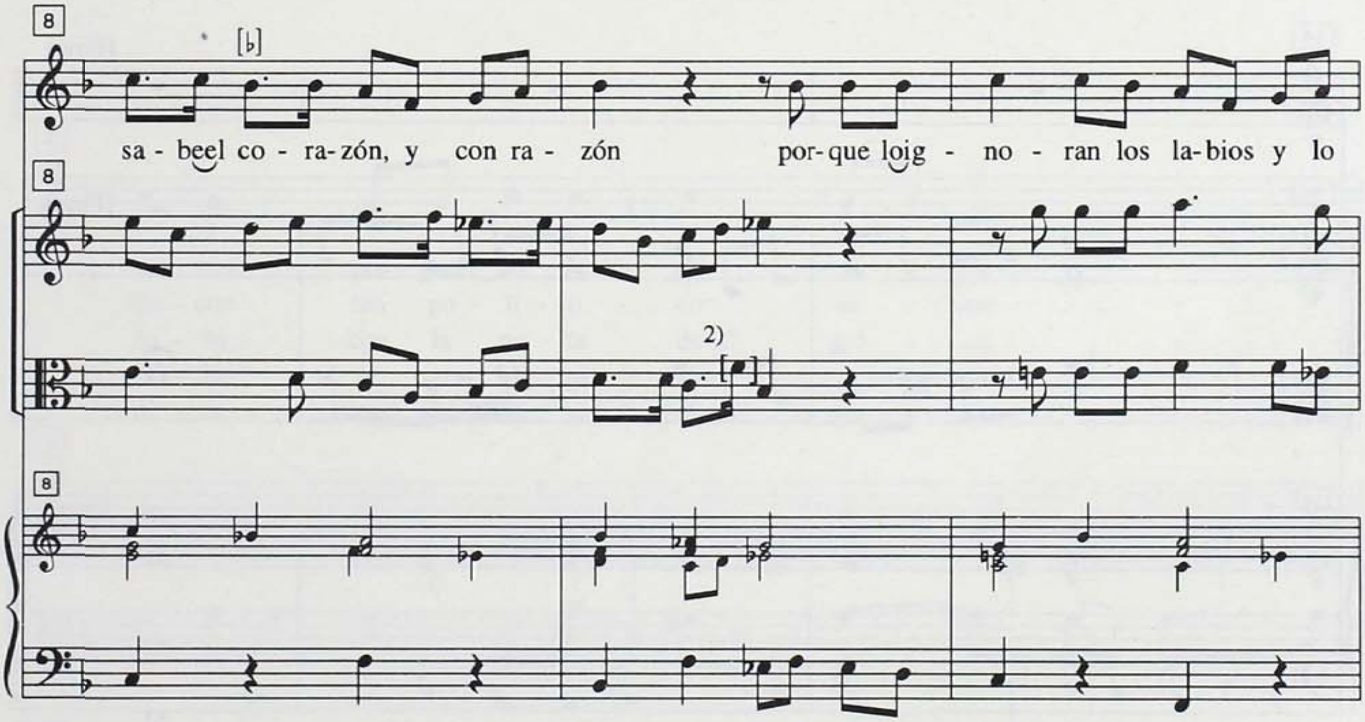
❖

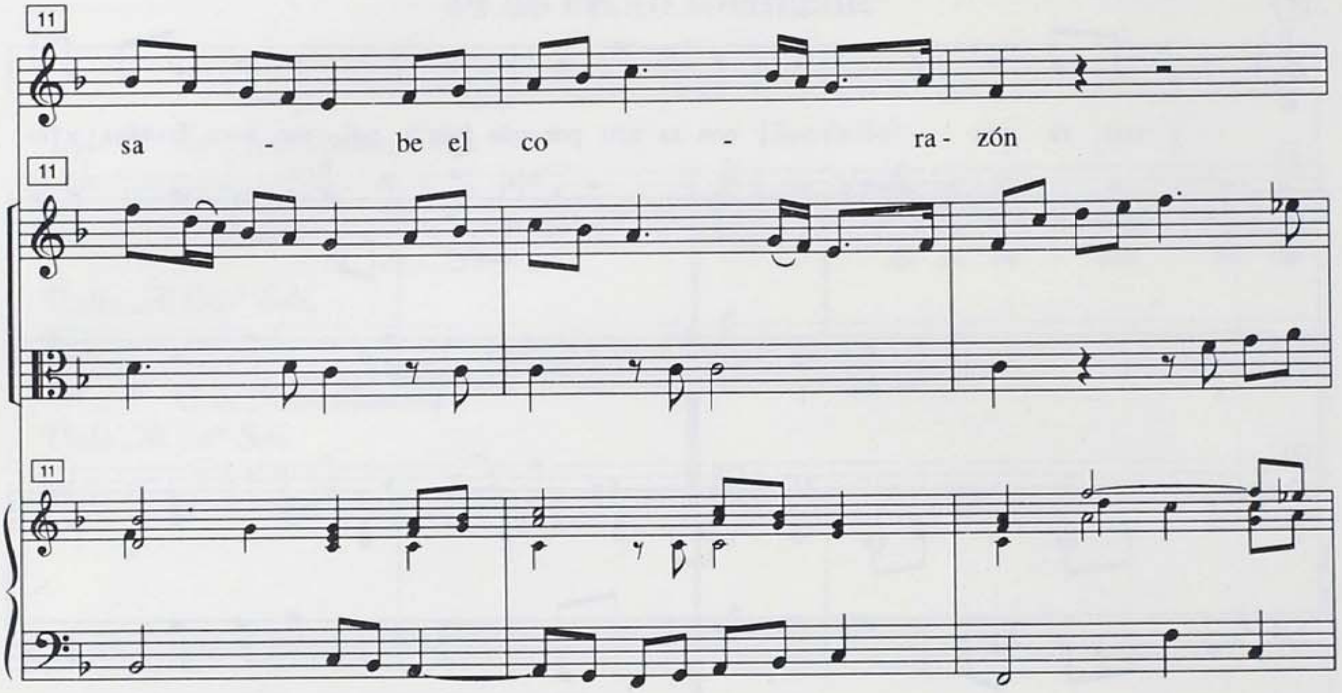

Solo Al S.x S.n Pedro
Con Violin y Viola,
El de Pedro Solamente.
S.r M.o Dn. Manuel de Zumaya.
4 papeles

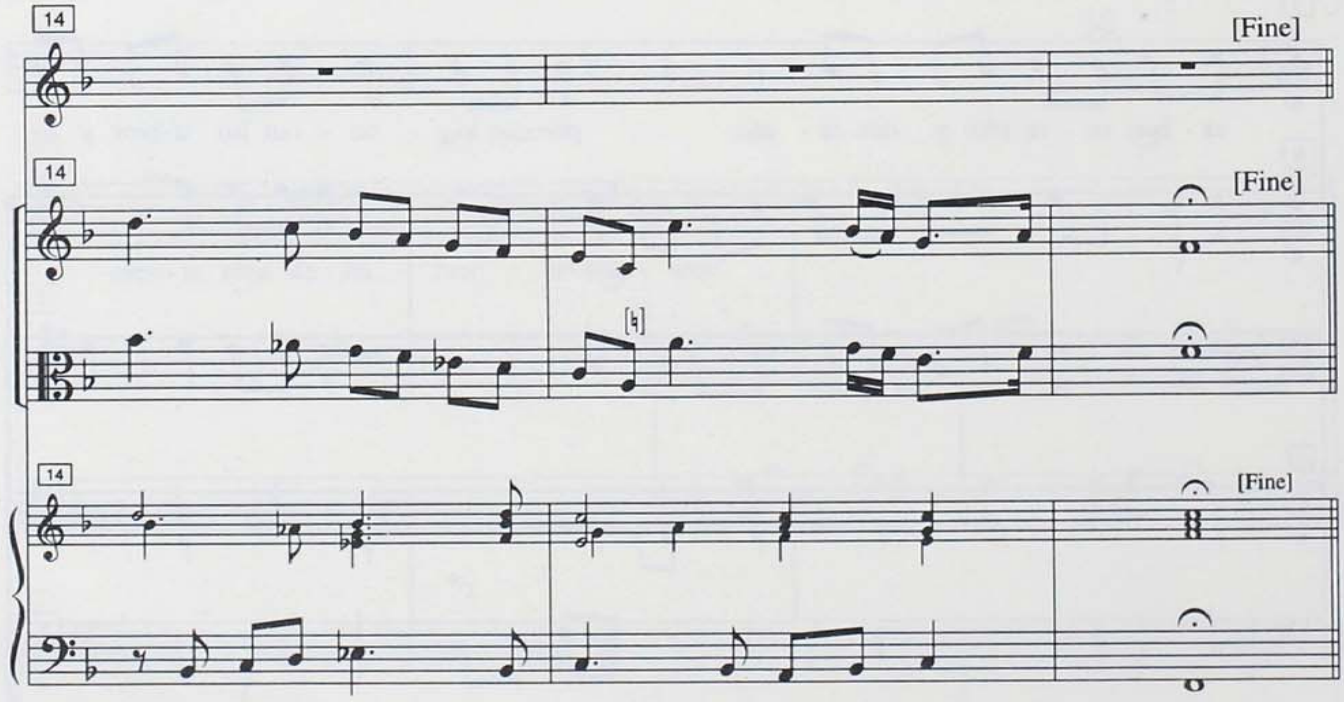
El de Pedro solamente

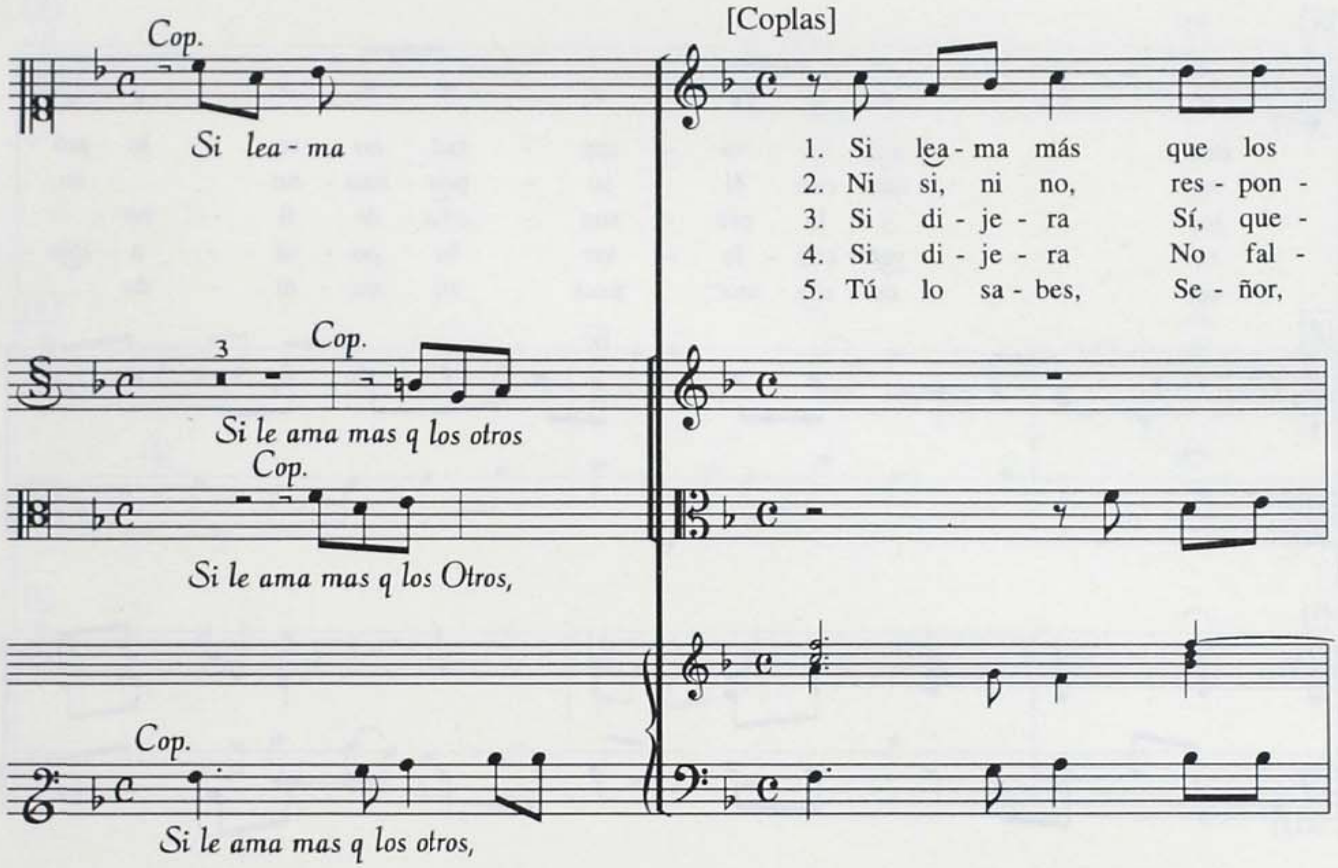


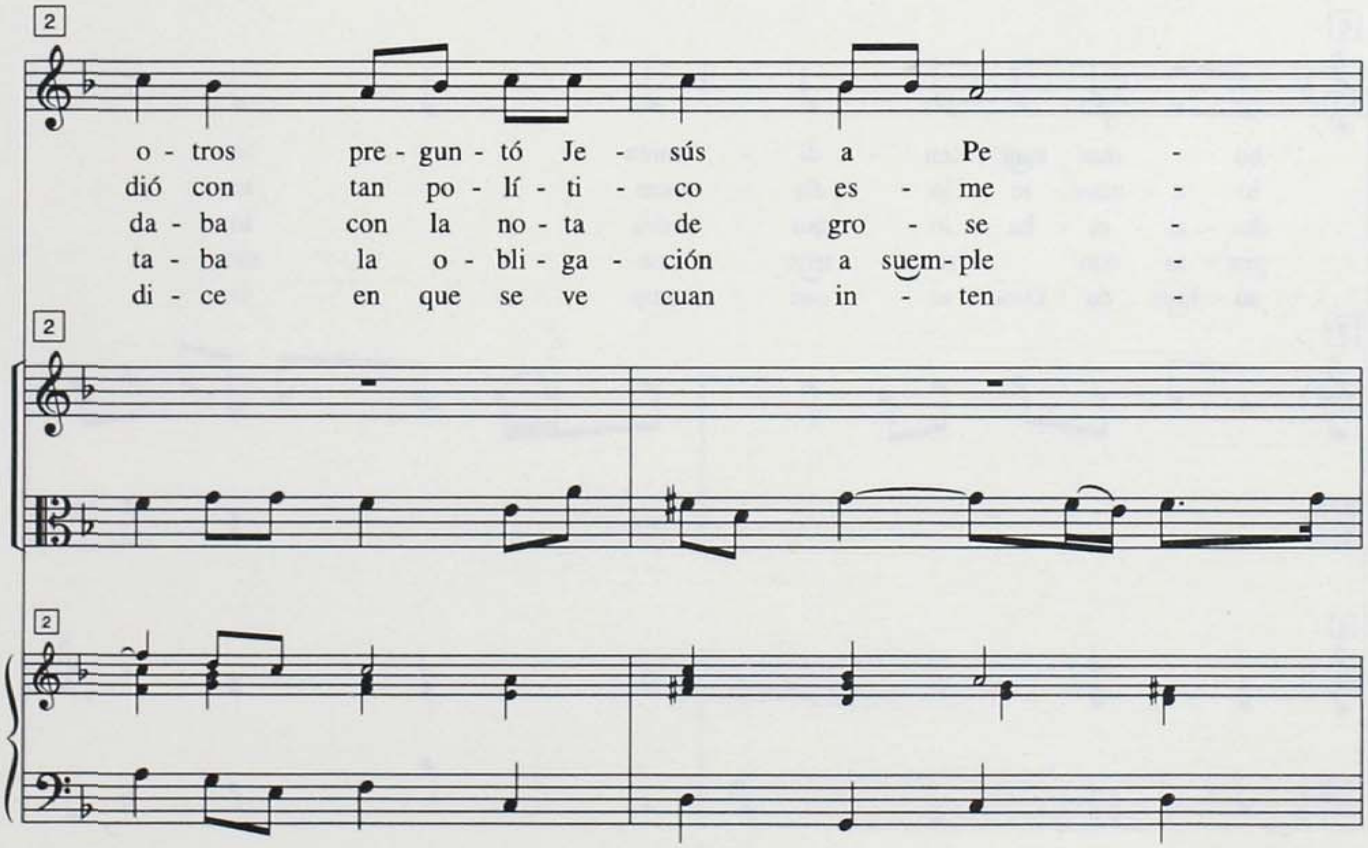

5
y con ra - zón
y con ra - zón por - que loig - no - ran los la - bios y lo

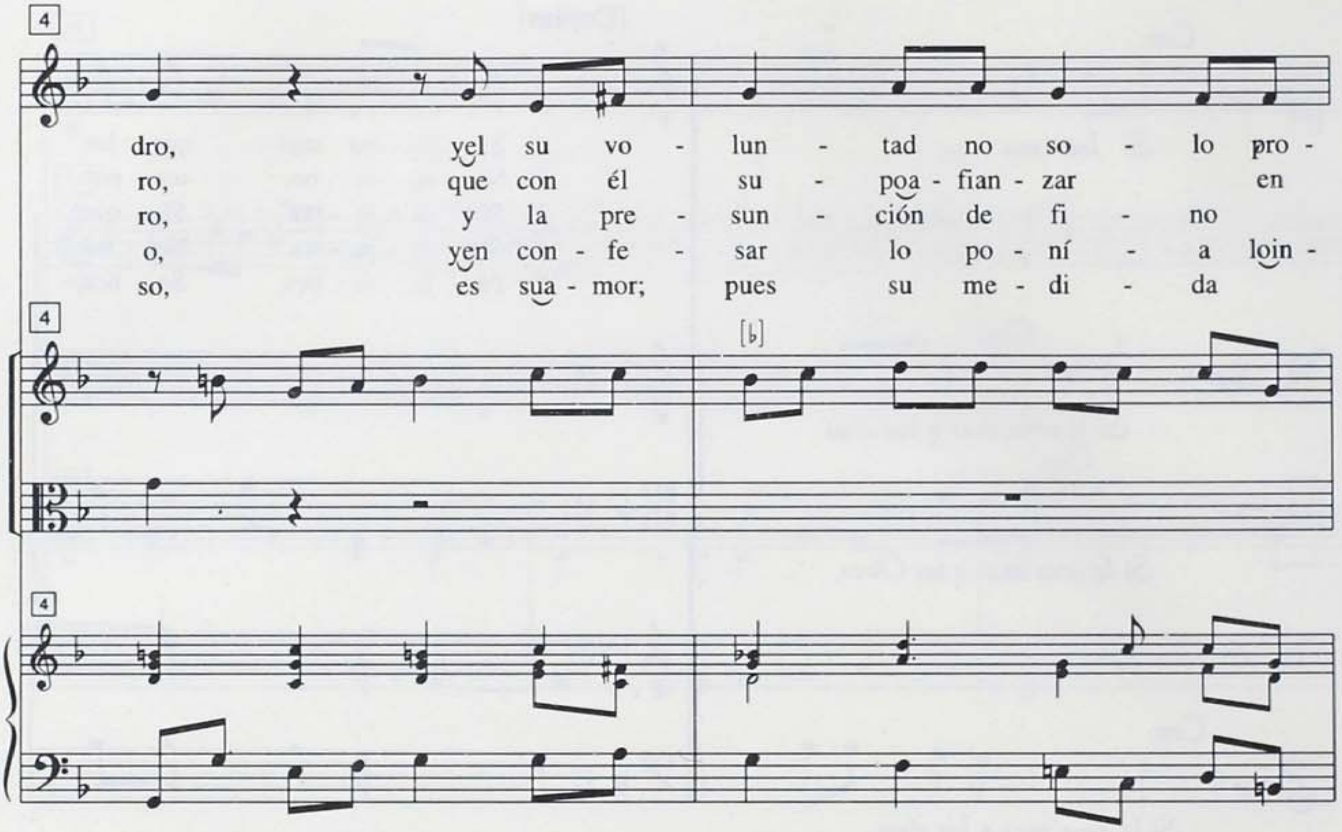

8
sa - beel co - ra - zón, y con ra - zón
por - que loig - no - ran los la - bios y lo
2)

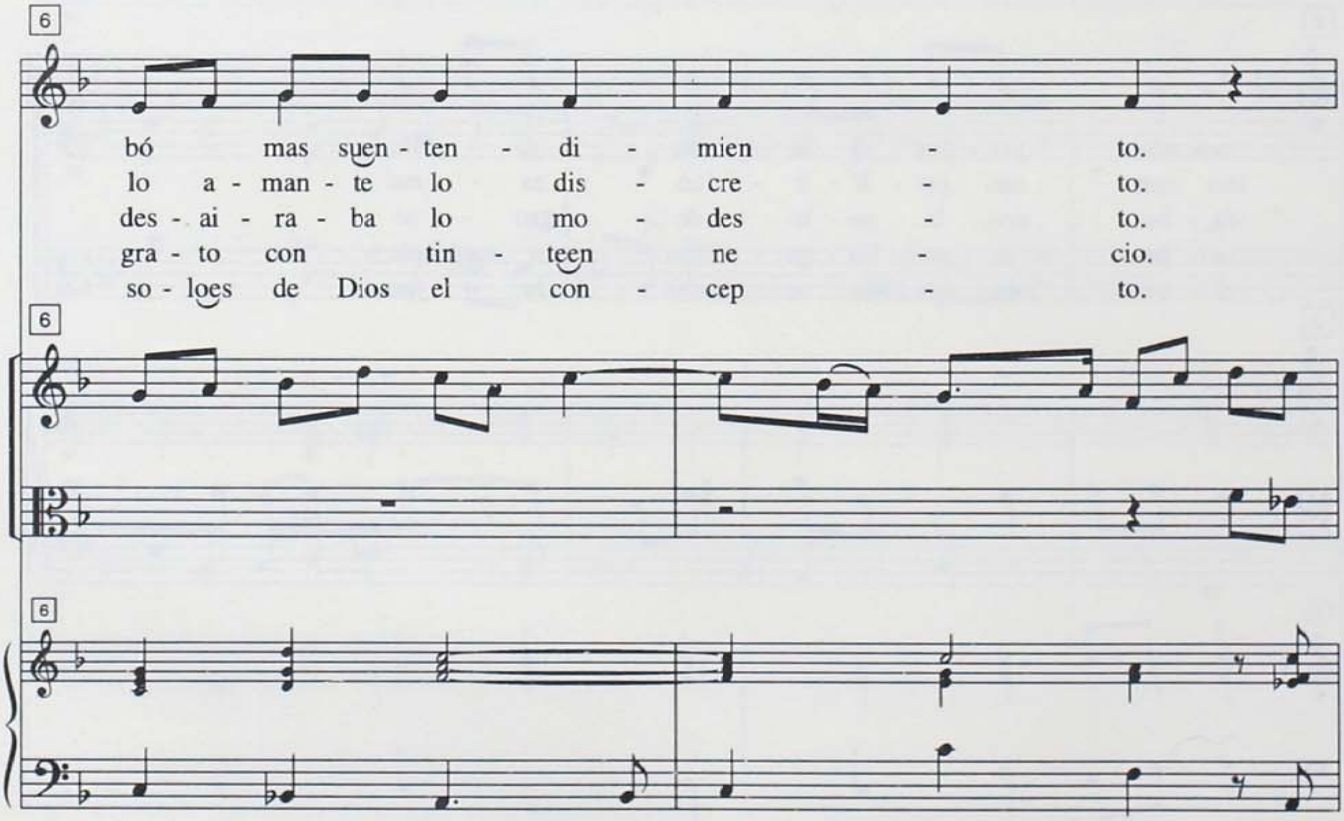

11
sa - be el co - ra - zón
11
11

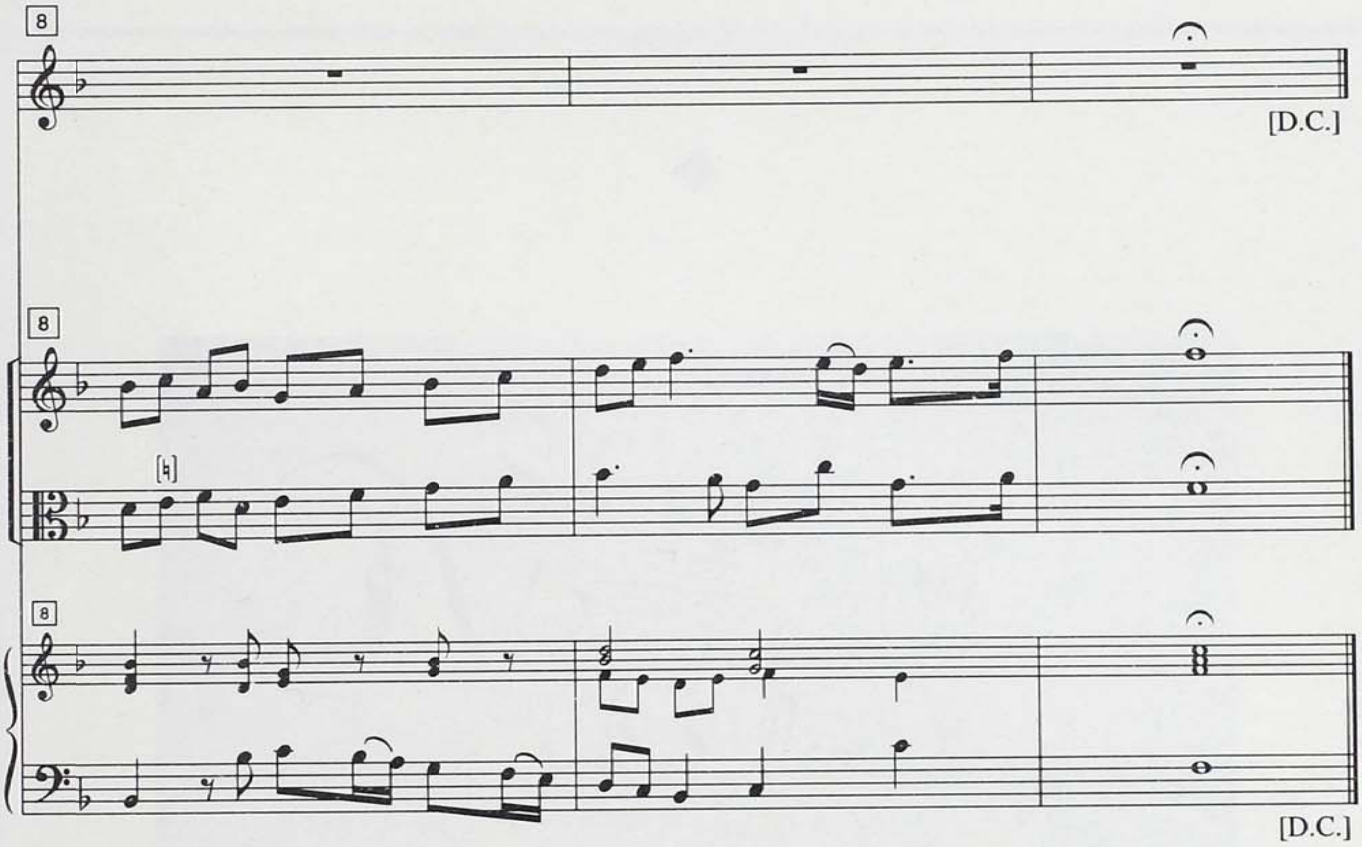

14
[Fine]
14
[Fine]
14
[Fine]

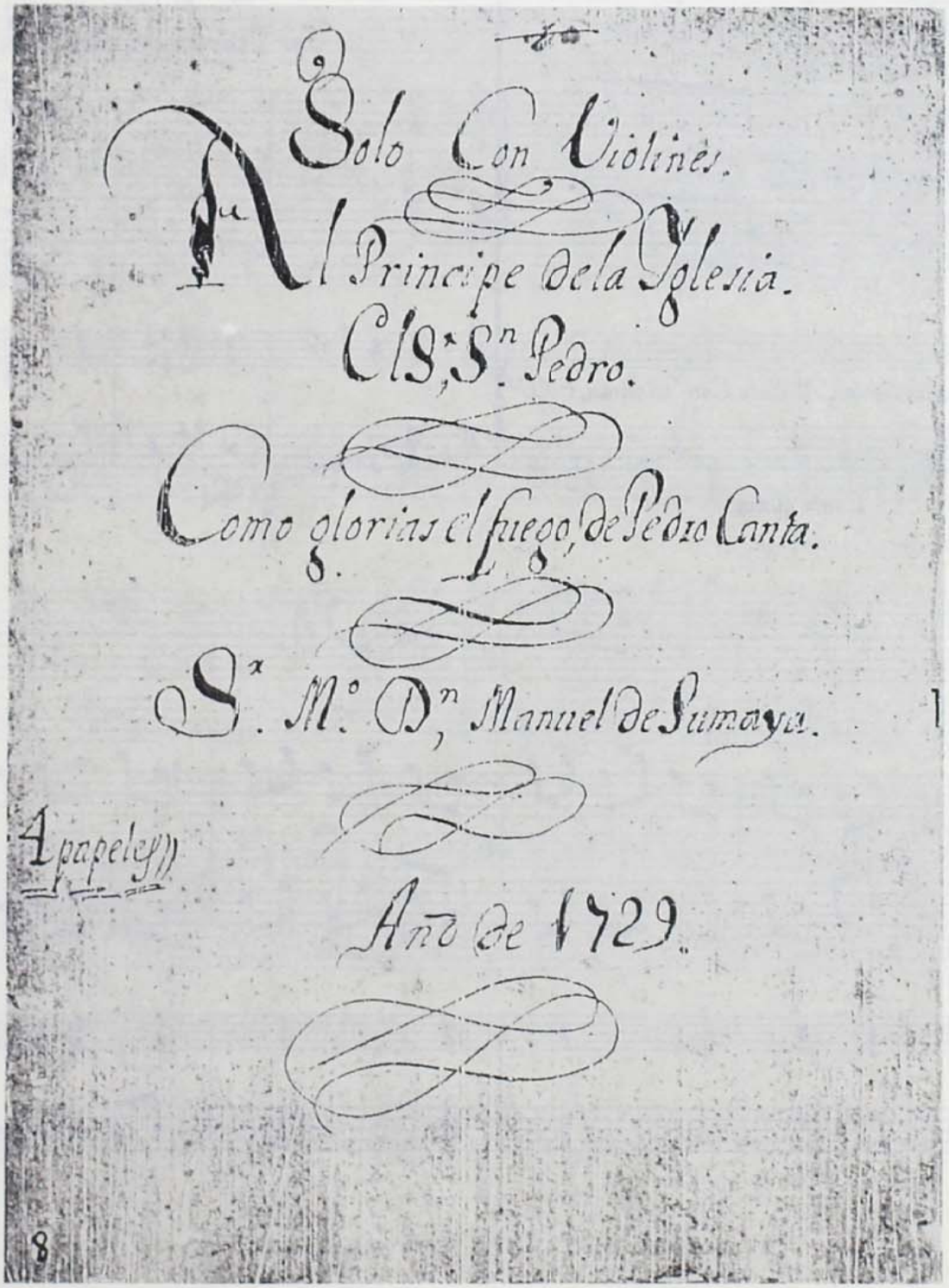

[Coplas]
Cop.
Si lea - ma
1. Si lea - ma más que los
2. Ni si, ni no, res - pon -
3. Si di - je - ra Sí, que -
4. Si di - je - ra No fal -
5. Tú lo sa - bes, Se - ñor,
3
Cop.
Si le ama mas q los otros
Cop.
Si le ama mas q los Otros,
Cop.
Si le ama mas q los otros,


2
o - tros pre - gun - tó Je - sús a Pe -
dió con tan po - lí - ti - co es - me -
da - ba con la no - ta de gro - se -
ta - ba la o - bli - ga - ción a suem - ple -
di - ce en que se ve cuan in - ten -
2
2

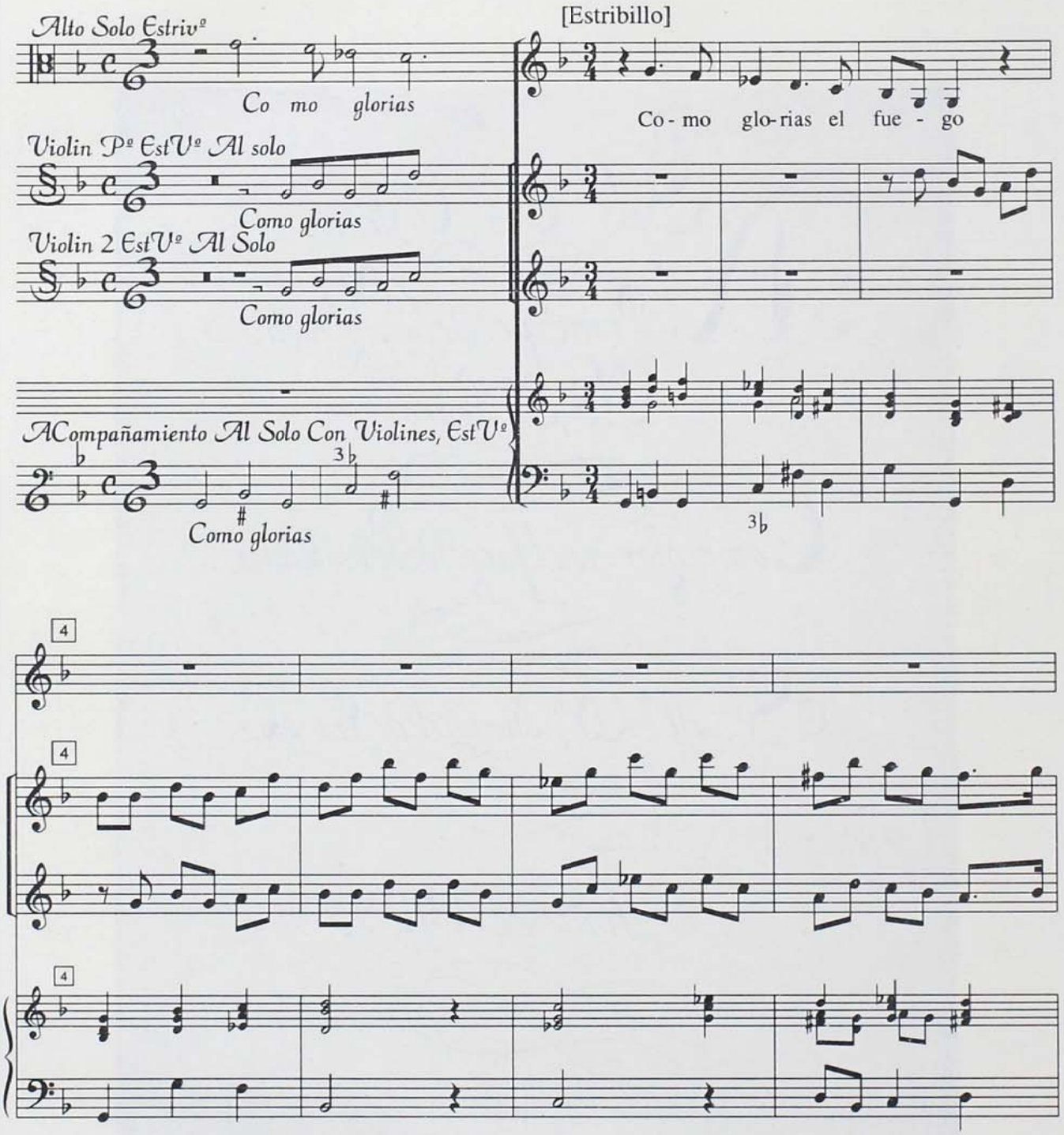

4
dro, yel su vo - lun - tad no so - lo pro -
ro, que con él su - poa - fian - zar en
ro, y la pre - sun - ción de fi - no
o, yen con - fe - sar lo po - ní - a loin -
so, es sua - mor; pues su me - di - da
4
[♭]
4

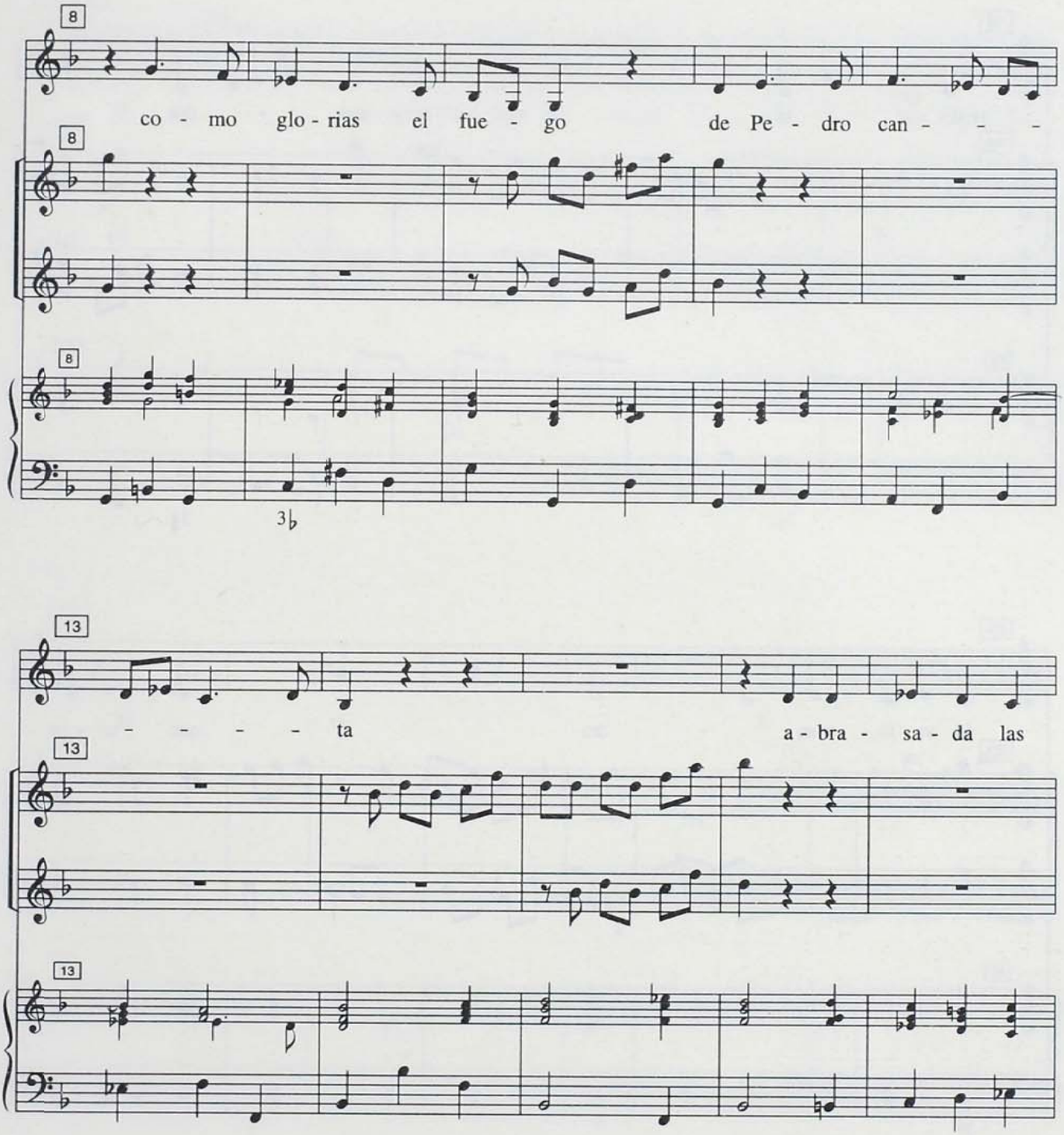

6
bó mas suen - ten - di - mien - to.
lo a - man - te lo dis - cre - to.
des - ai - ra - ba lo mo - des - to.
gra - to con tin - teen ne - cio.
so - loes de Dios el con - cep - to.
6
6


8
[D.C.]
8
8
[D.C.]

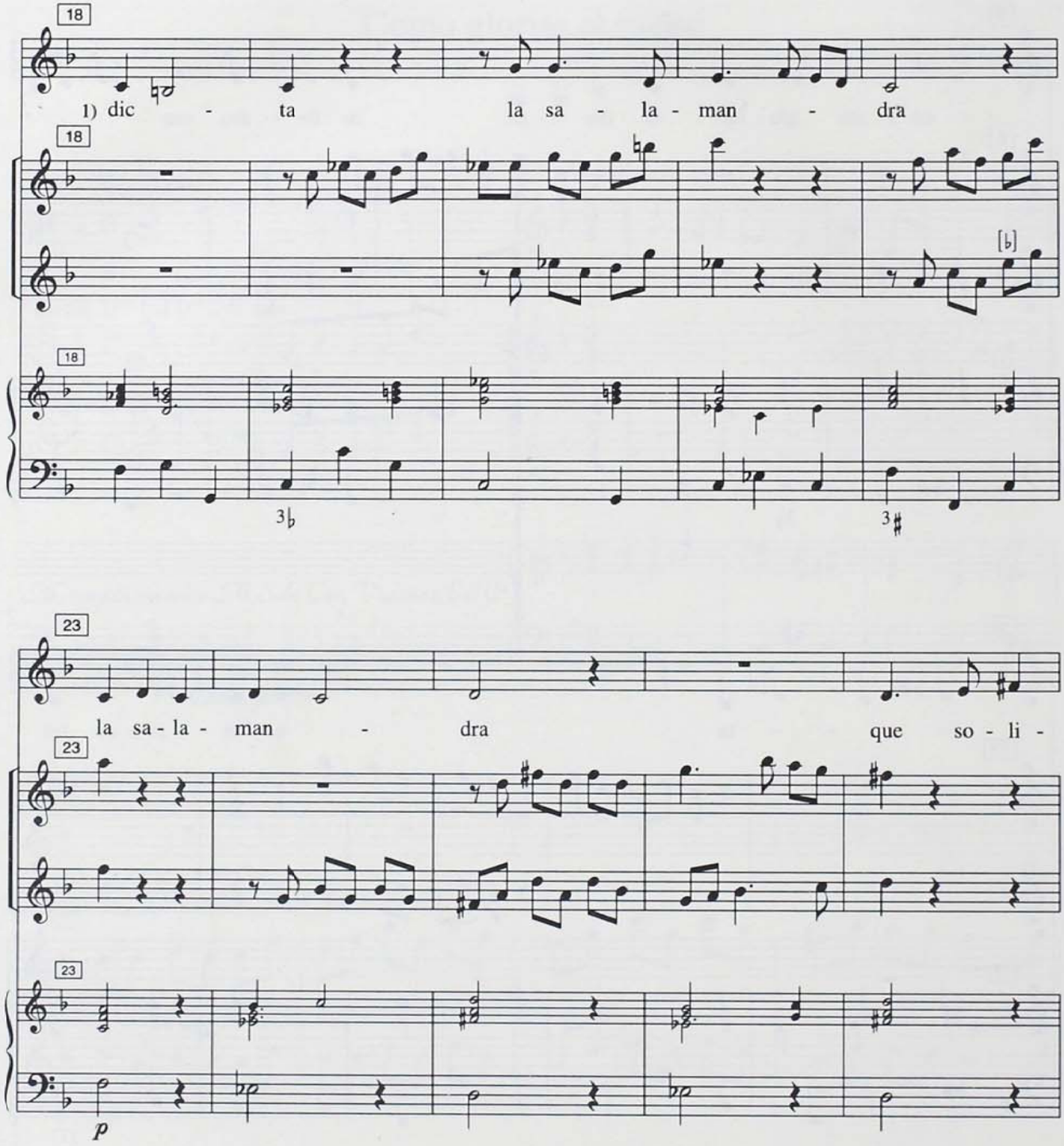

Solo Con Violines.
Al Principe dela Yglesia.
Cl9; Sn Pedro.
Como glorias el fuego, de Pedro Canta.
Sx M.o Dn Manuel de Sumaya.
1
4 papeles
Año de 1729.
8

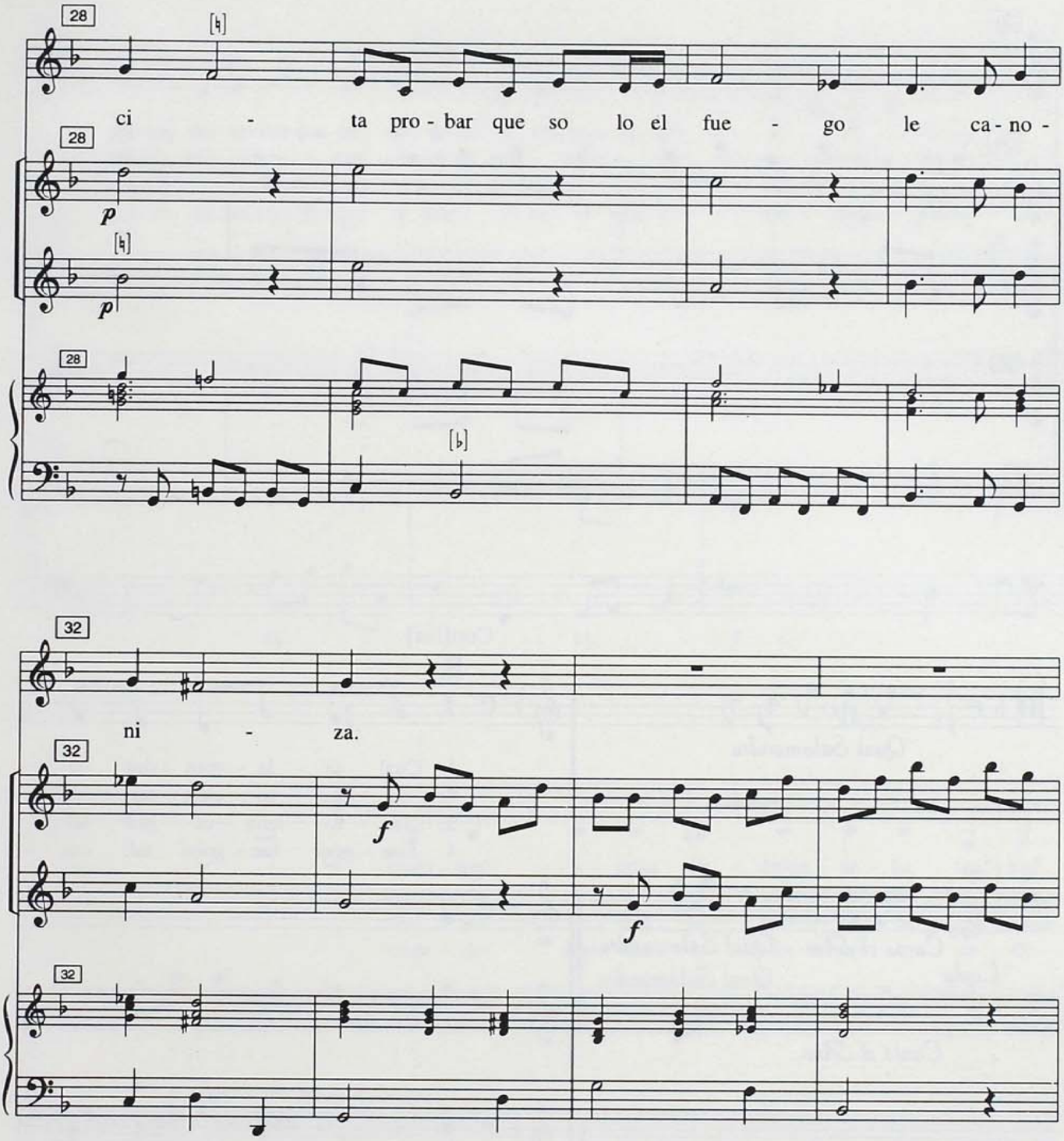
Como glorias el fuego

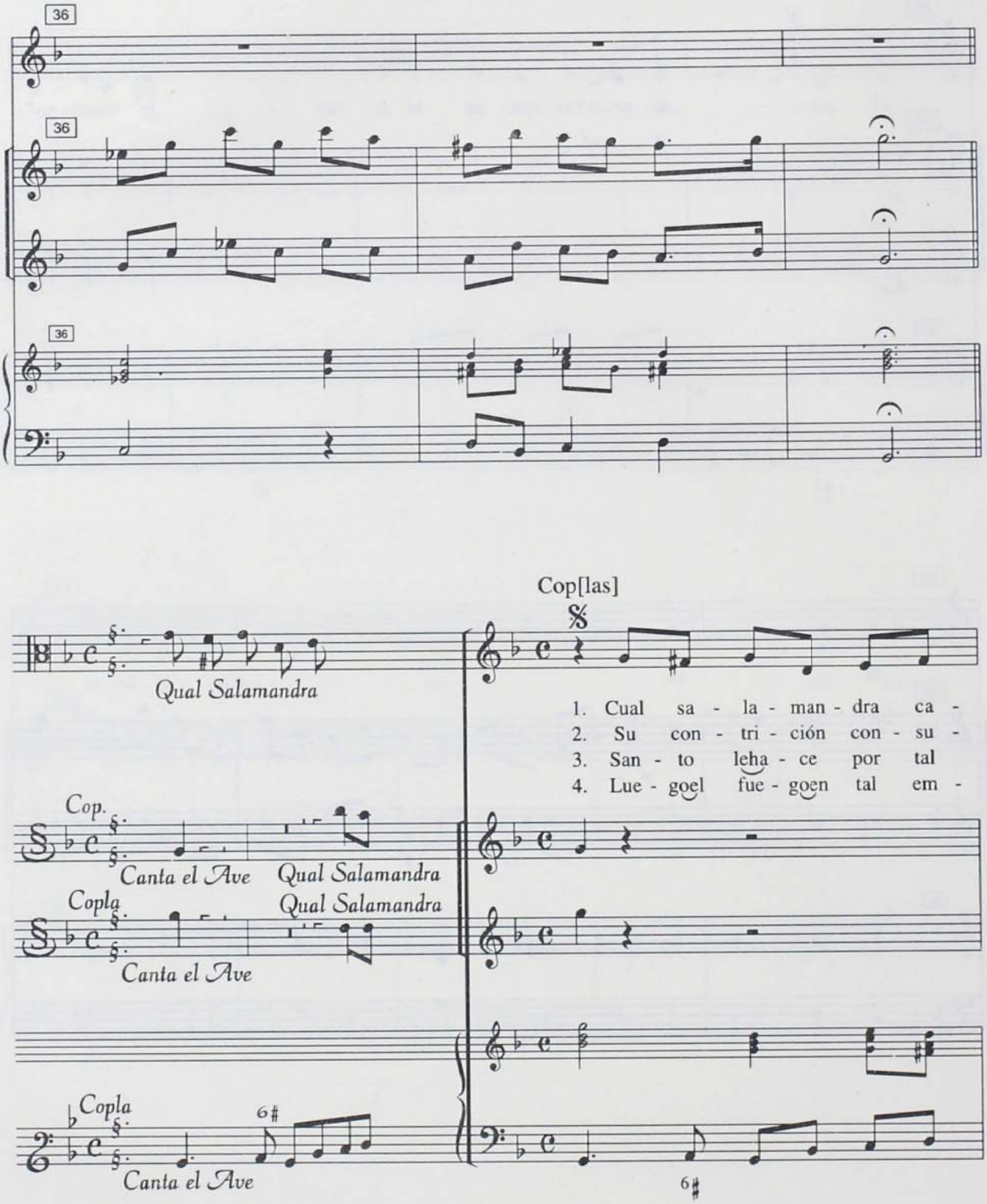


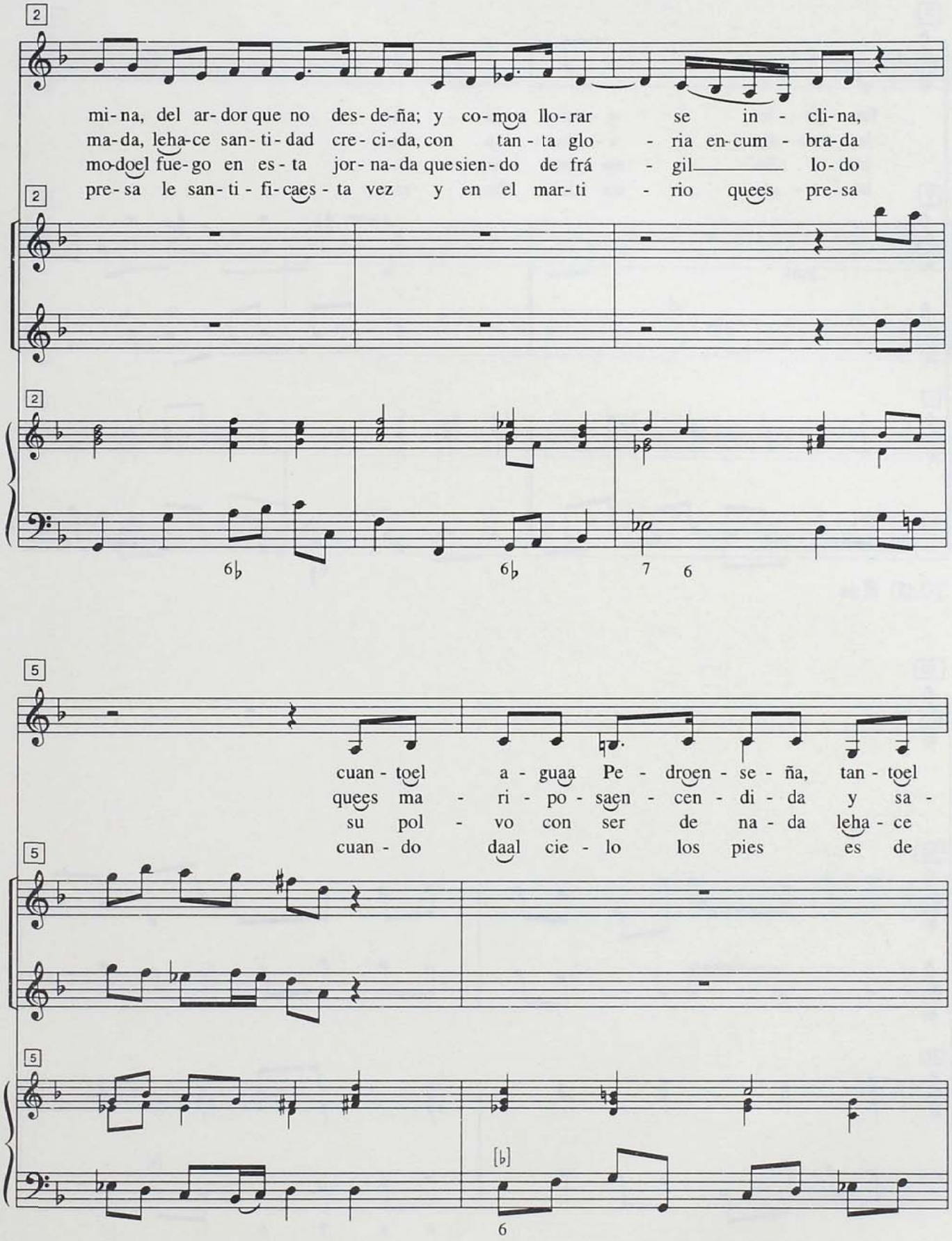

8
co - mo glo - rias el fue - go de Pe - dro can - - -
8
8
3♭

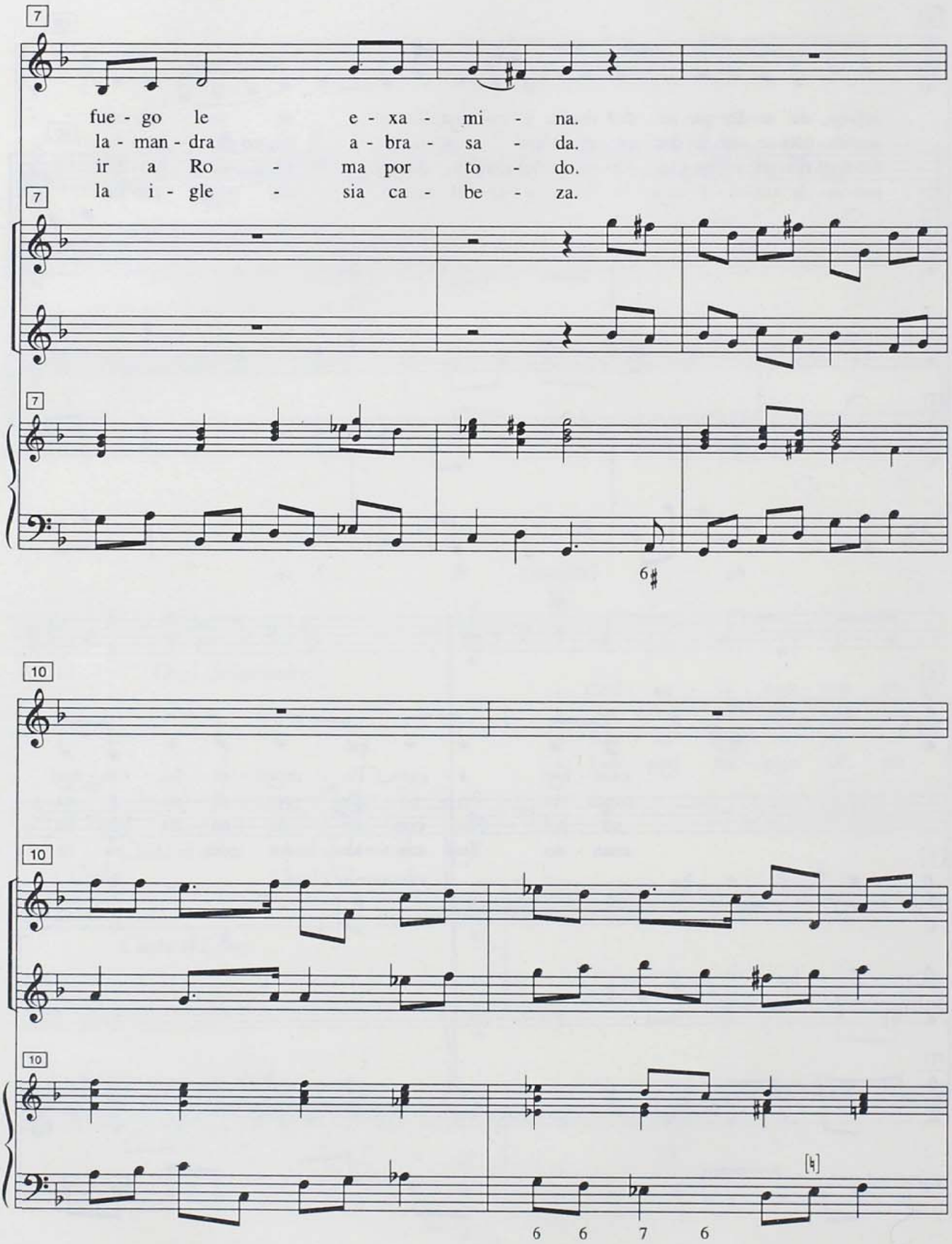
13
- - - - - ta a - bra - sa - da las
13
13

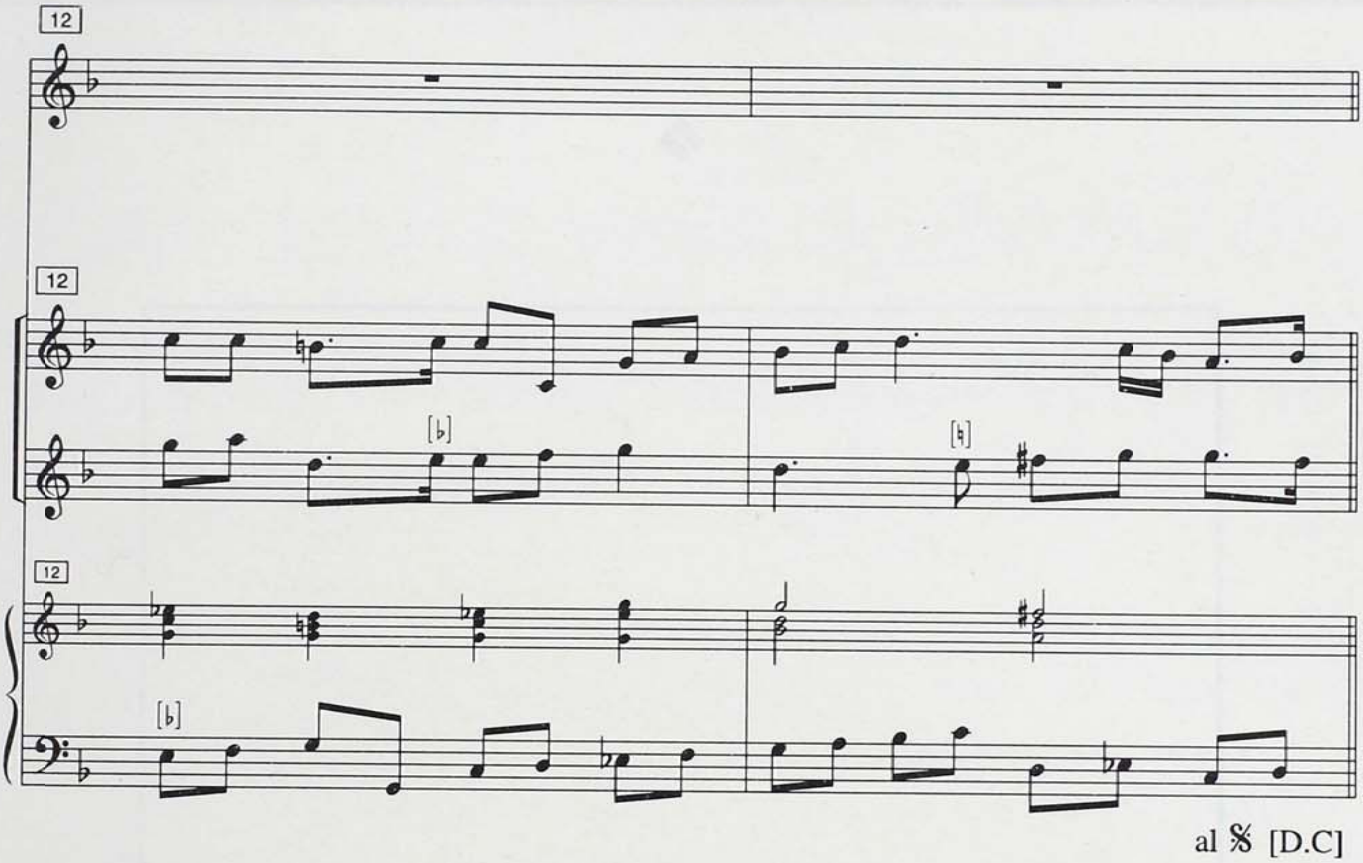

18
1) dic - ta la sa - la - man - dra
18
18
23
la sa - la - man - dra que so - li -
23
23
p


28
ci - ta pro - bar que so lo el fue - go le ca - no -
28
p
28
32
ni - za.
32
f
f
32


36
36
36
Cop[las]
Qual Salamandra
1. Cual sa - la - man - dra ca -
2. Su con - tri - ción con - su -
3. San - to leha - ce por tal
4. Lue - goel fue - goen tal em -
Cop.
Canta el Ave
Qual Salamandra
Copla
Qual Salamandra
Canta el Ave
Copla
6♯
Canta el Ave
6♯


mi-na, del ar-dor que no des-de-ña; y co-moa llo-rar se in - cli-na,
ma-da, leha-ce san-ti-dad cre-ci-da, con tan-ta glo - ria en-cum - bra-da
mo-doel fue-go en es-ta jor-na-da quesien-do de frá - gil lo-do
pre-sa le san-ti-fi-caes-ta vez y en el mar-ti - rio quees pre-sa
cuan-toel a-guaa Pe-droen-se-ña, tan-toel
quees ma-ri-po-saen-cen-di-da y sa-
su pol-vo con ser de na-da leha-ce
cuan-do daal cie-lo los pies es de


7
fue - go le e - xa - mi - na.
la - man - dra a - bra - sa - da.
ir a Ro - ma por to - do.
la i - gle - sia ca - be - za.
7
7
6♯
10
10
10
6 6 7 6


12
12
12
al 𝄋 [D.C]

❖

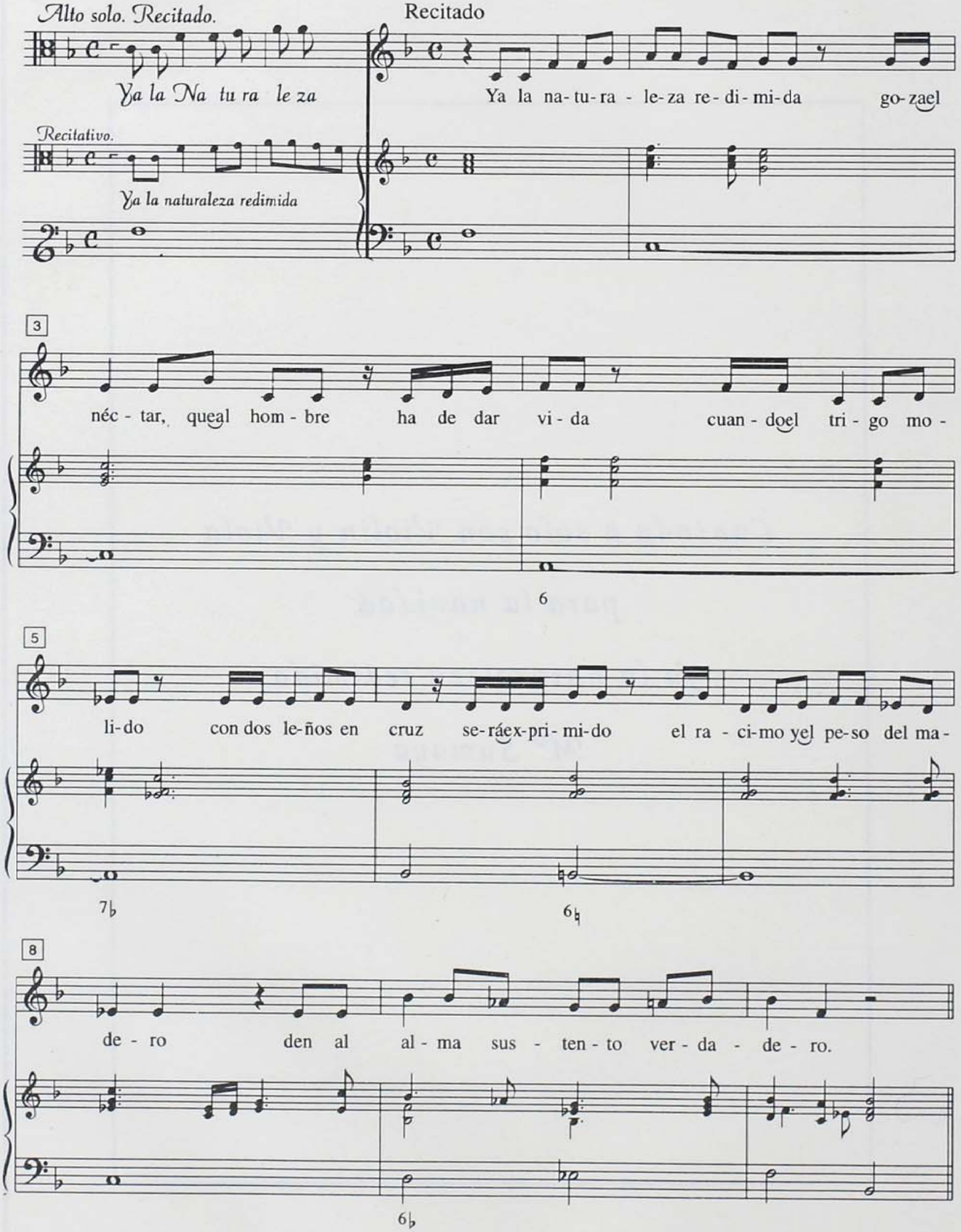
Cantada a solo con Violin y Viola

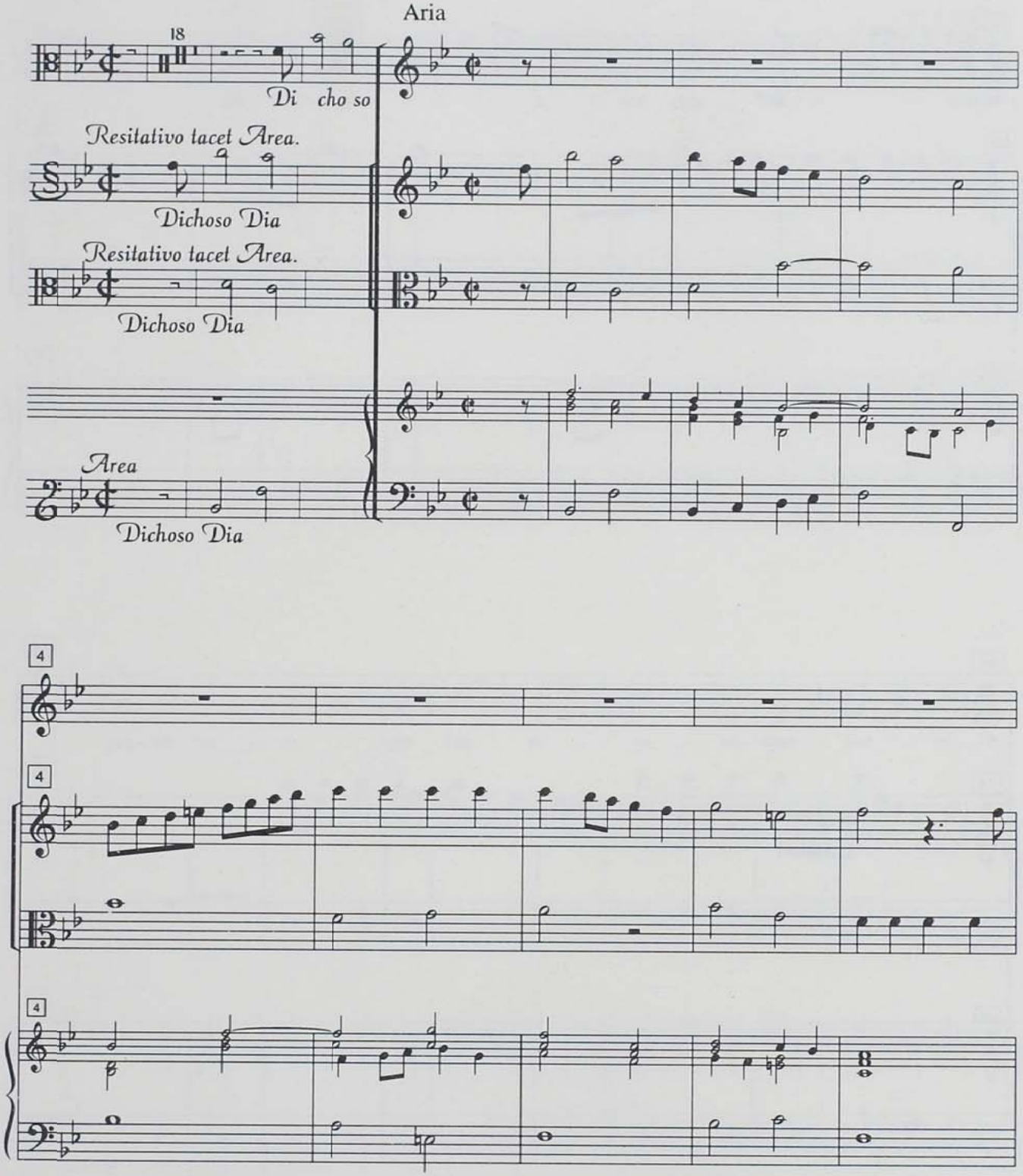
para la navidad

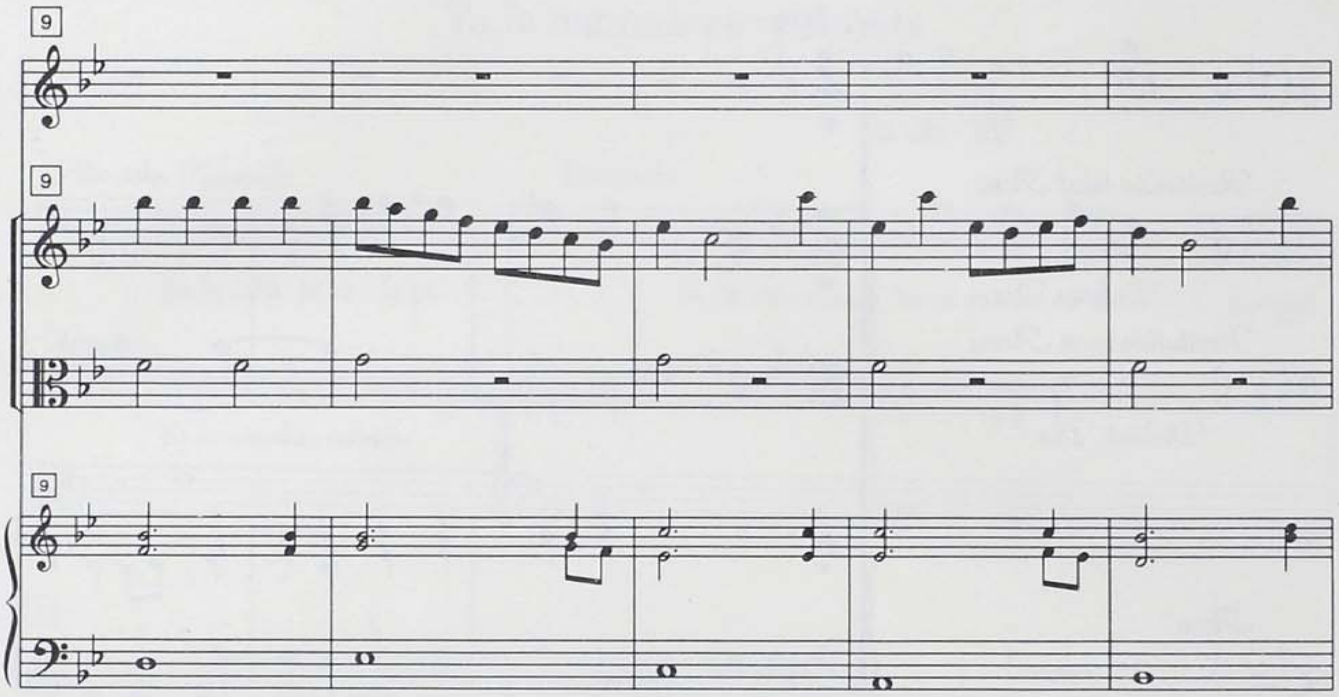
Ya la naturaleza redimida

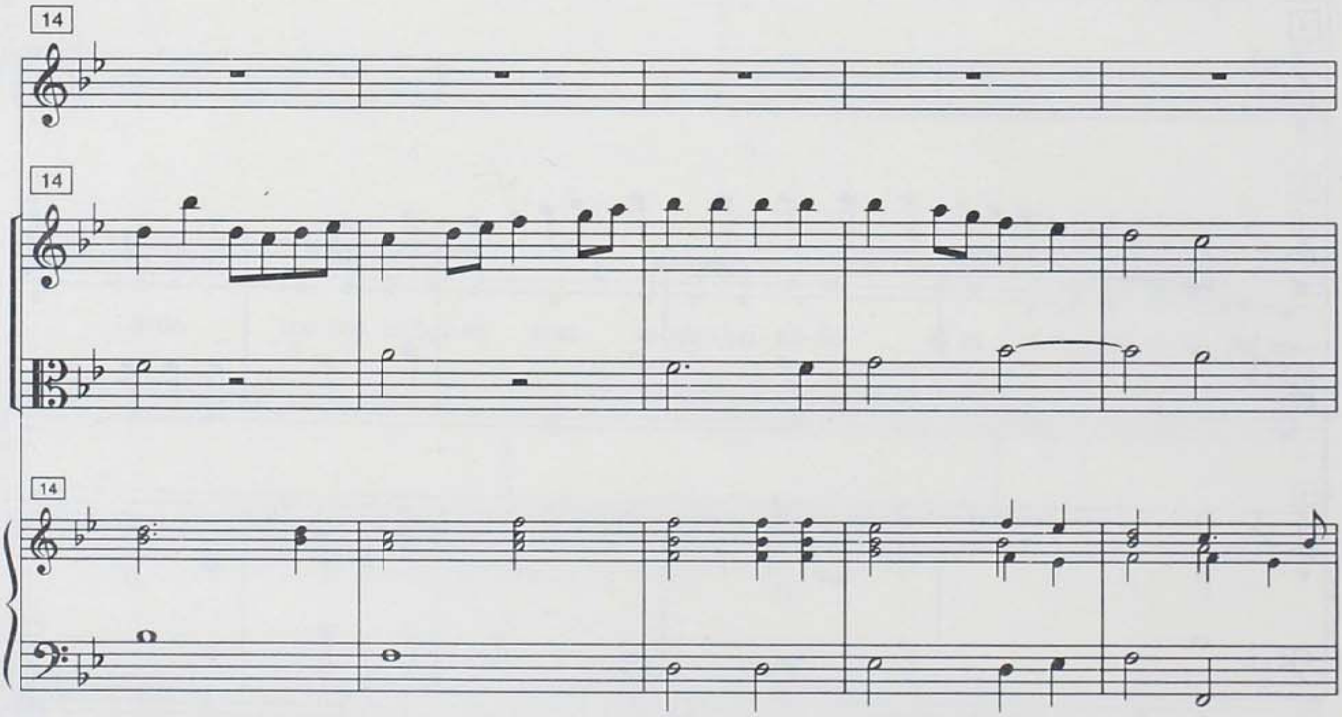
Mº Sumaya

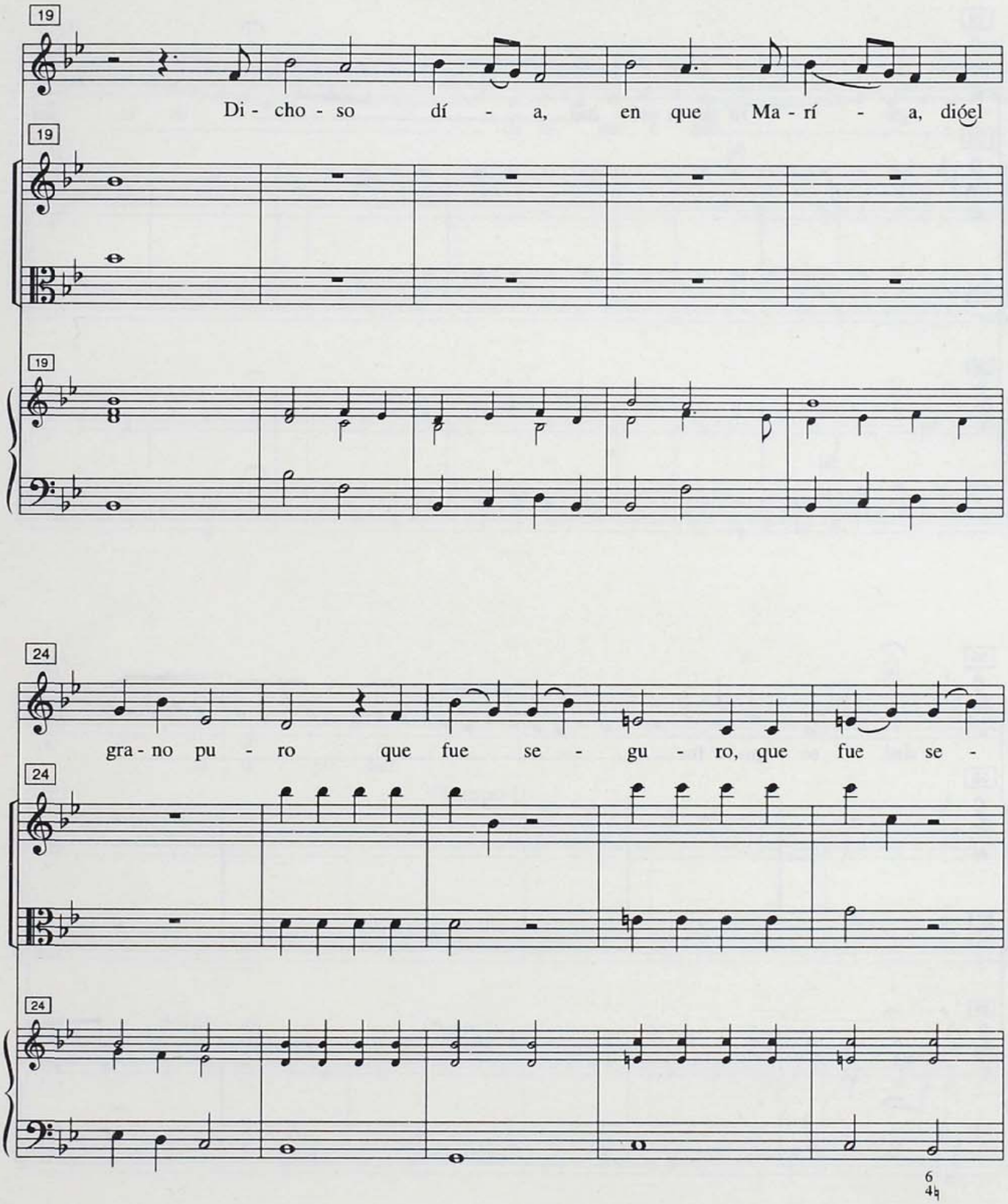
Ya la naturaleza redimida

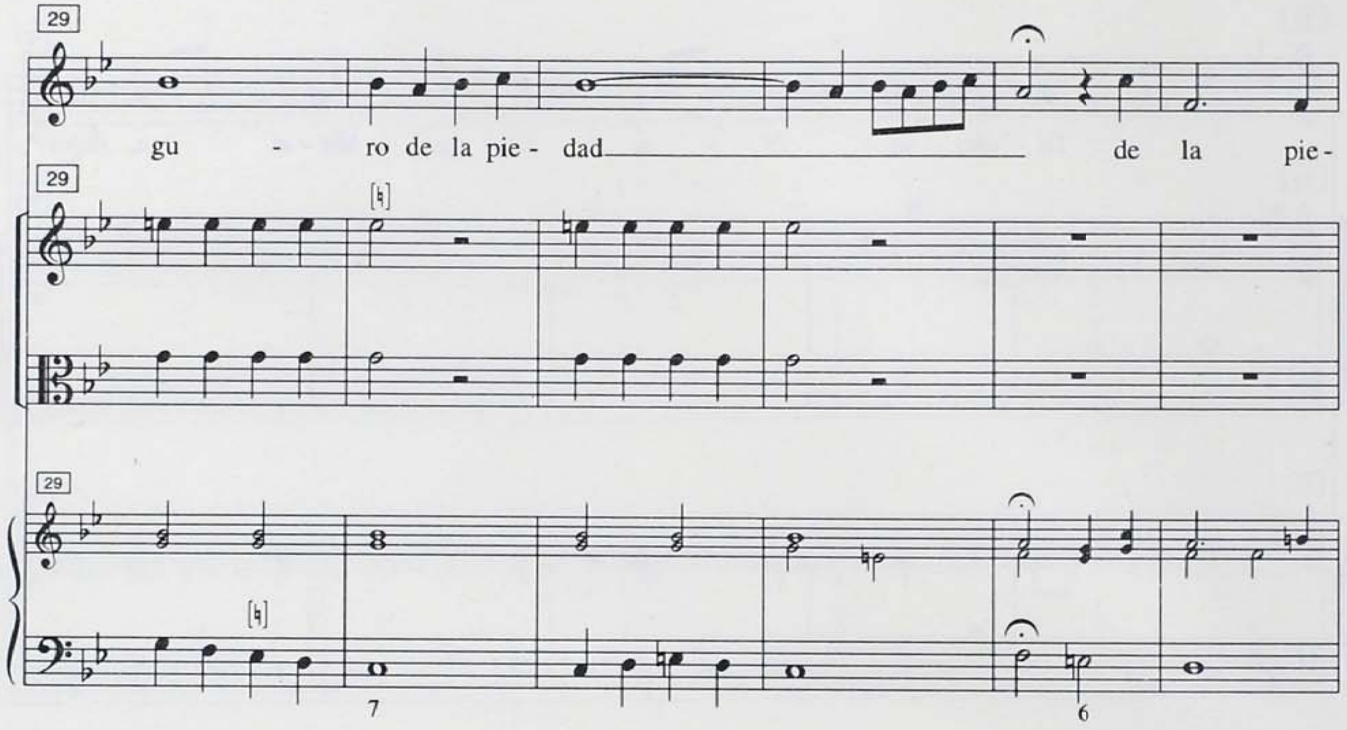


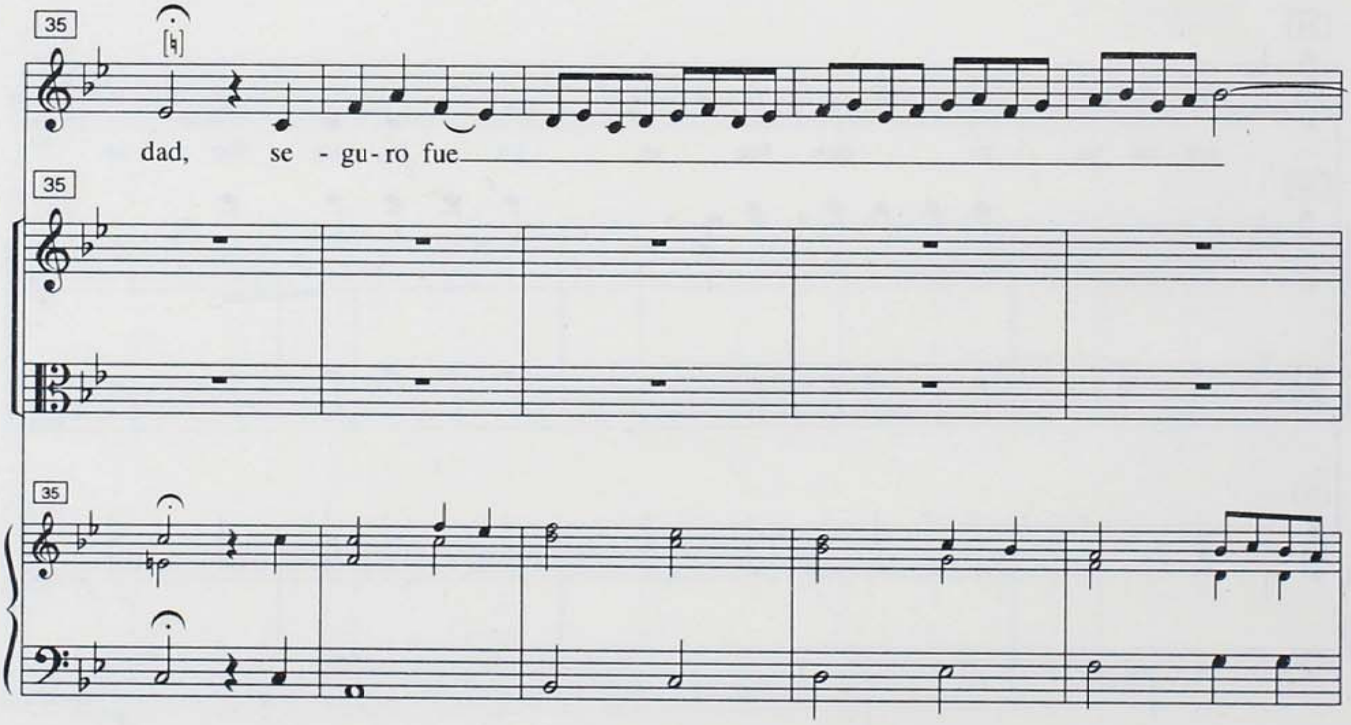

Aria
18
Di cho so
Resitativo tacet Area.
Dichoso Dia
Resitativo tacet Area.
Dichoso Dia
Area
Dichoso Dia
4
4
4

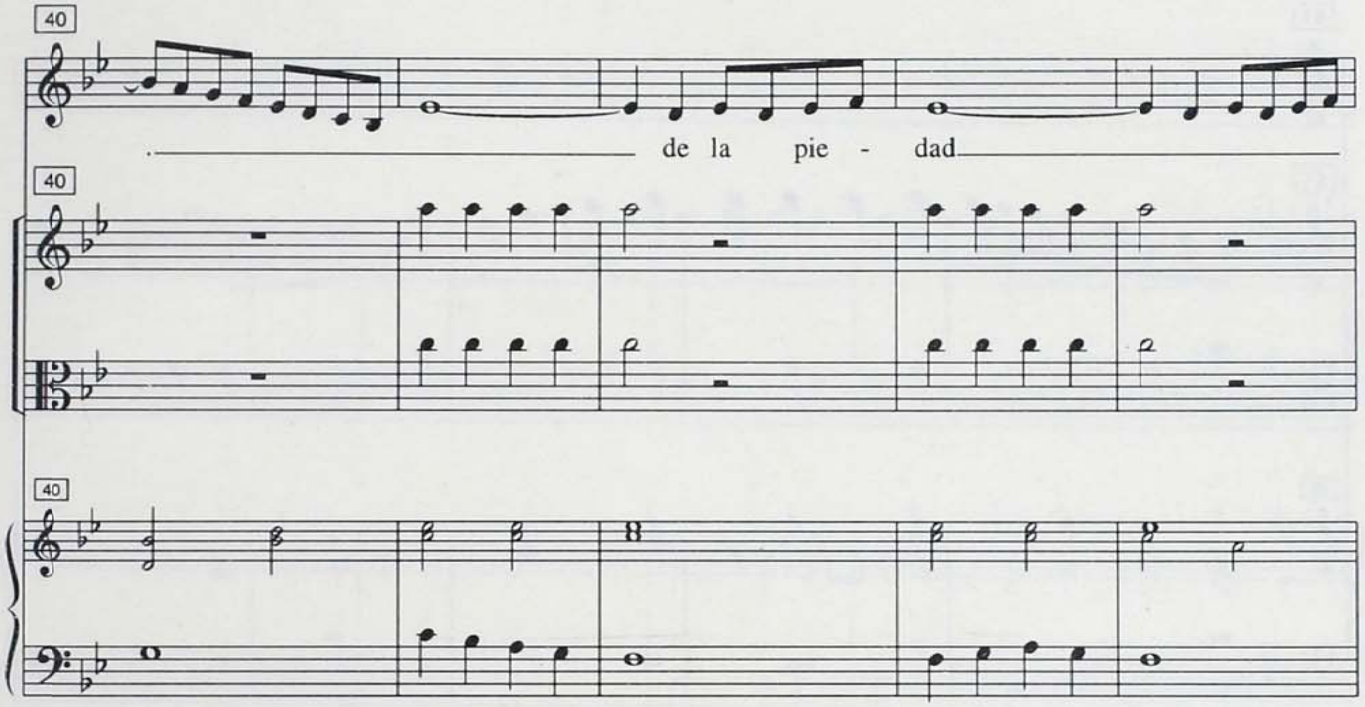

9
9
9

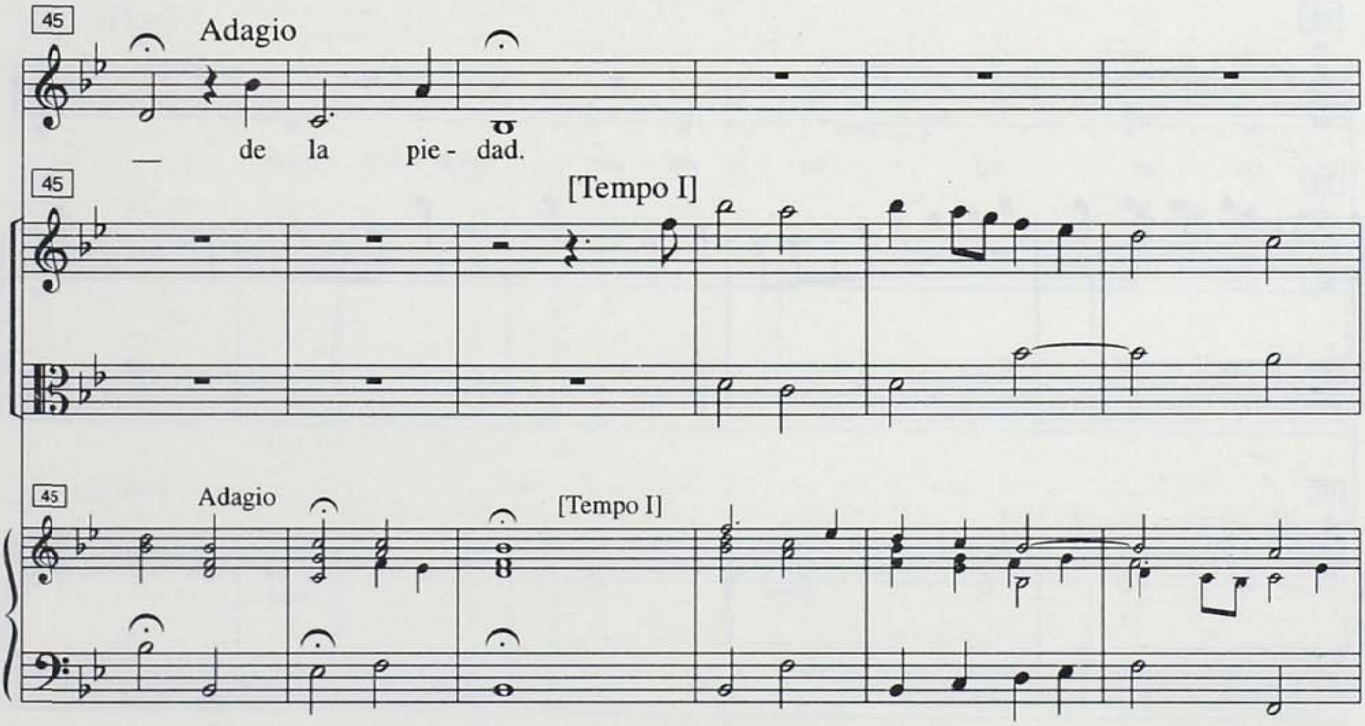

14
14
14

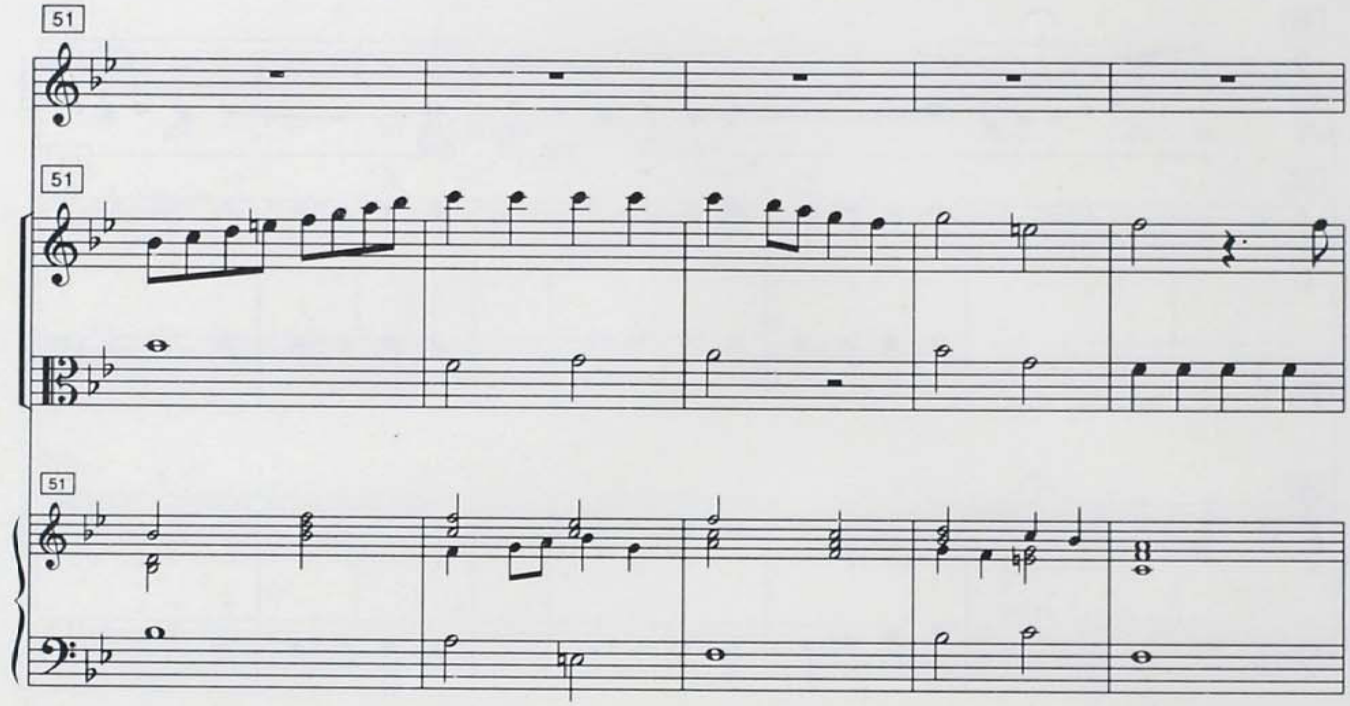

19
Di - cho - so dí - a, en que Ma - rí - a, dióel
19
19
24
gra - no pu - ro que fue se - gu - ro, que fue se -
24
24
6
4♭

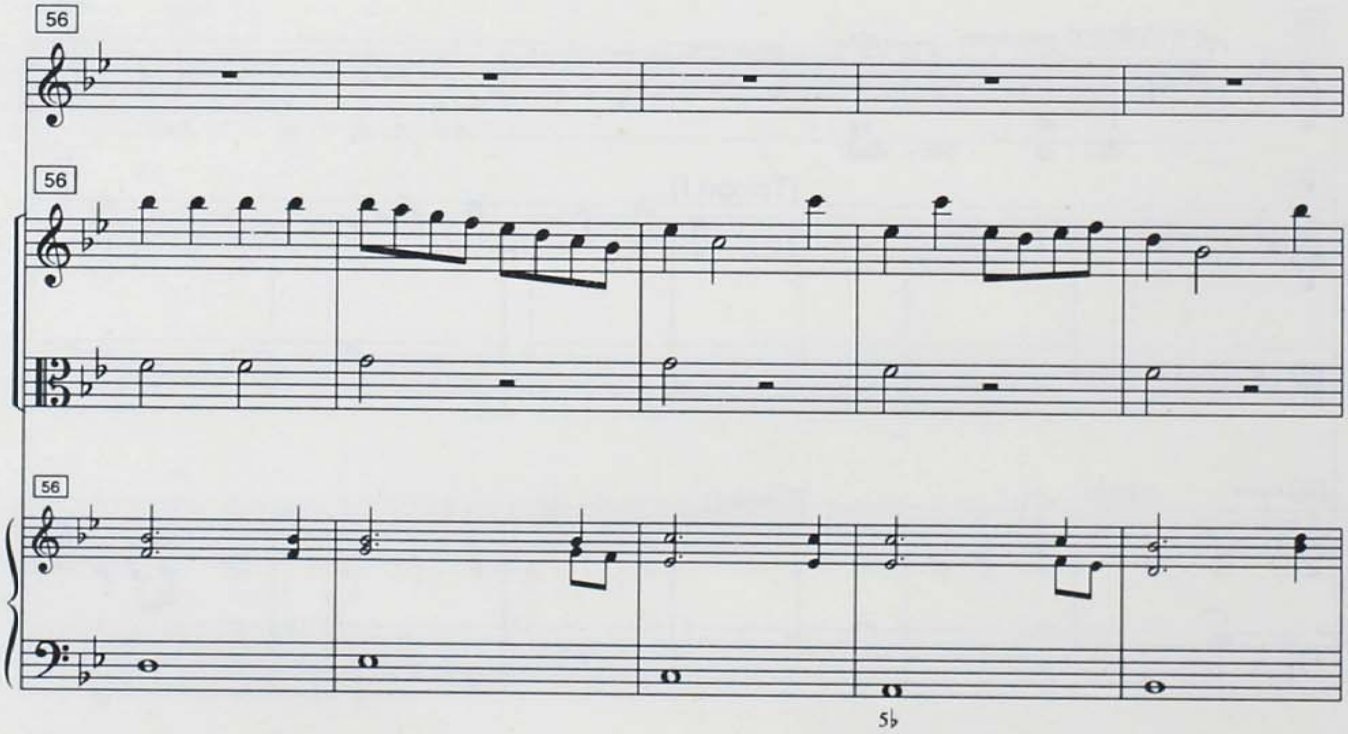

29
gu - ro de la pie - dad de la pie -
29
29
7
6

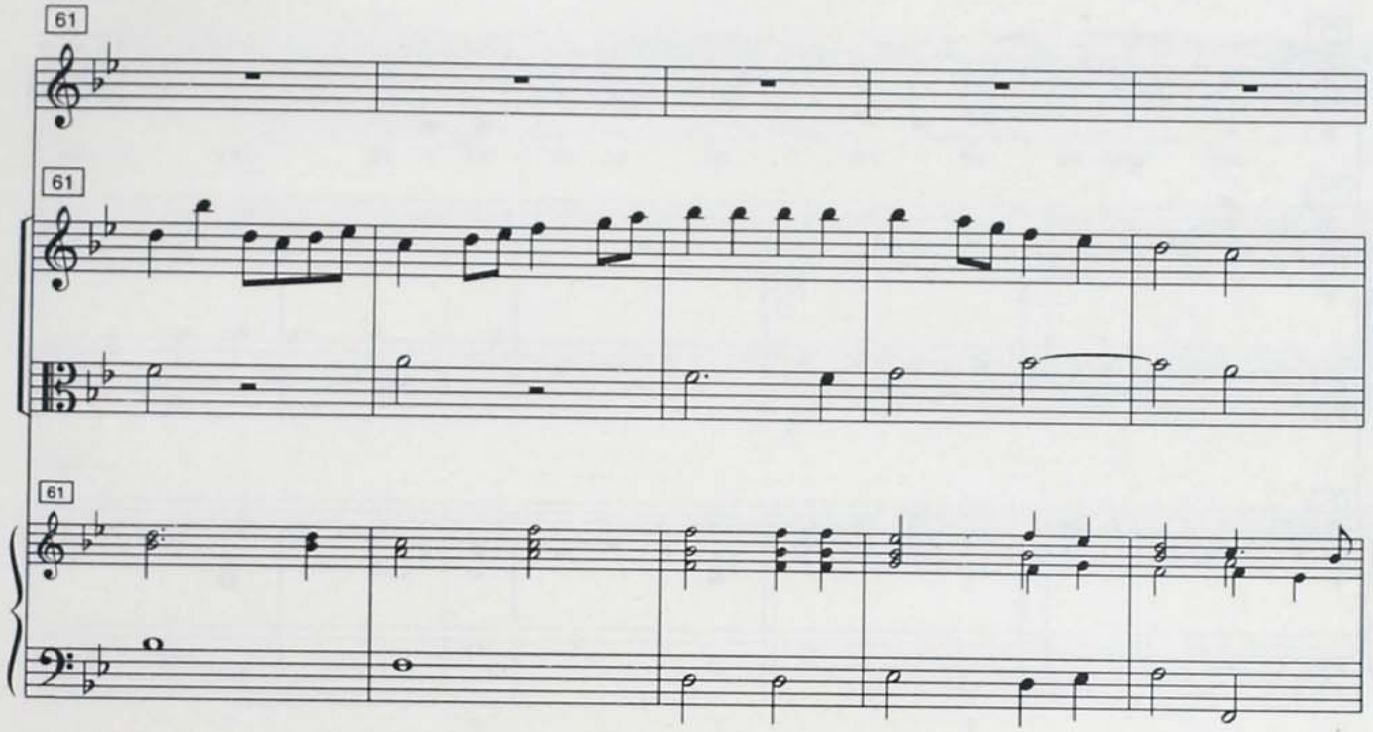

35
dad, se - gu - ro fue
35
35

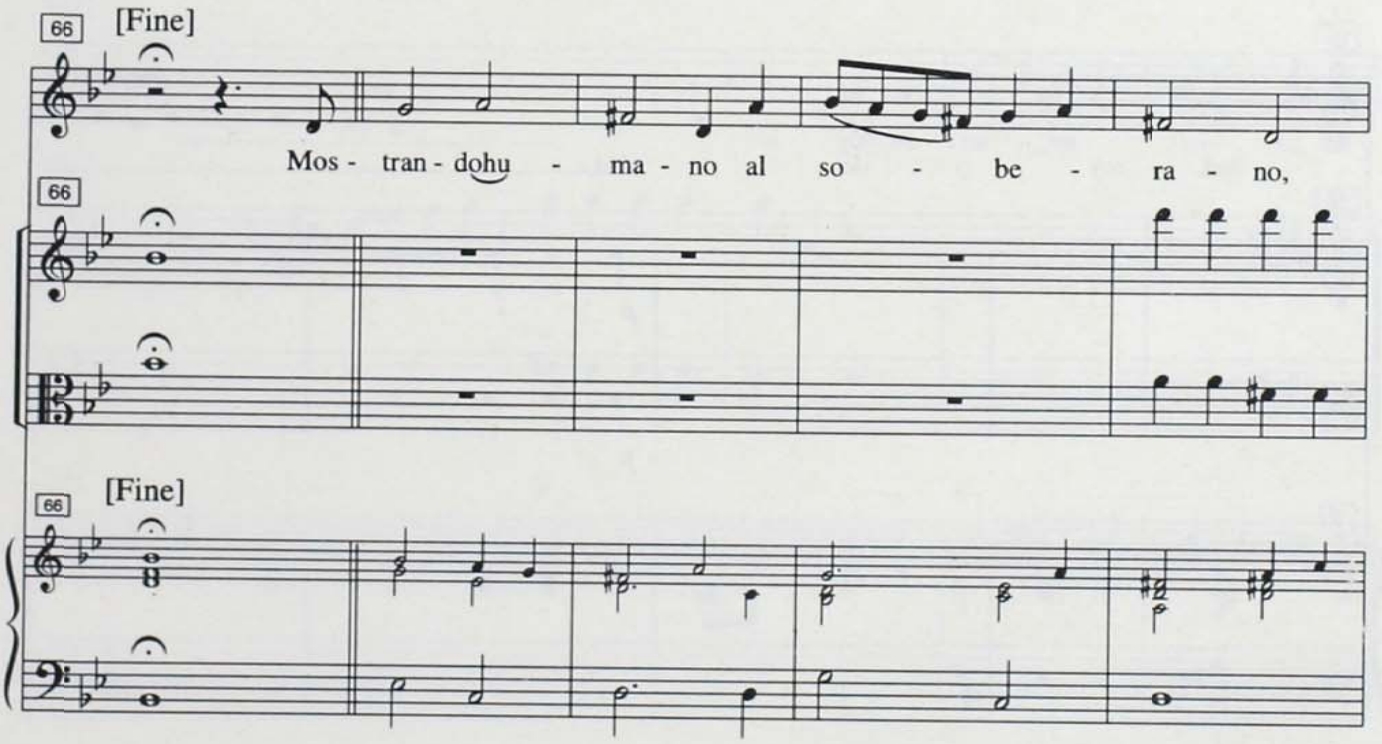

40
de la pie - dad
40
40

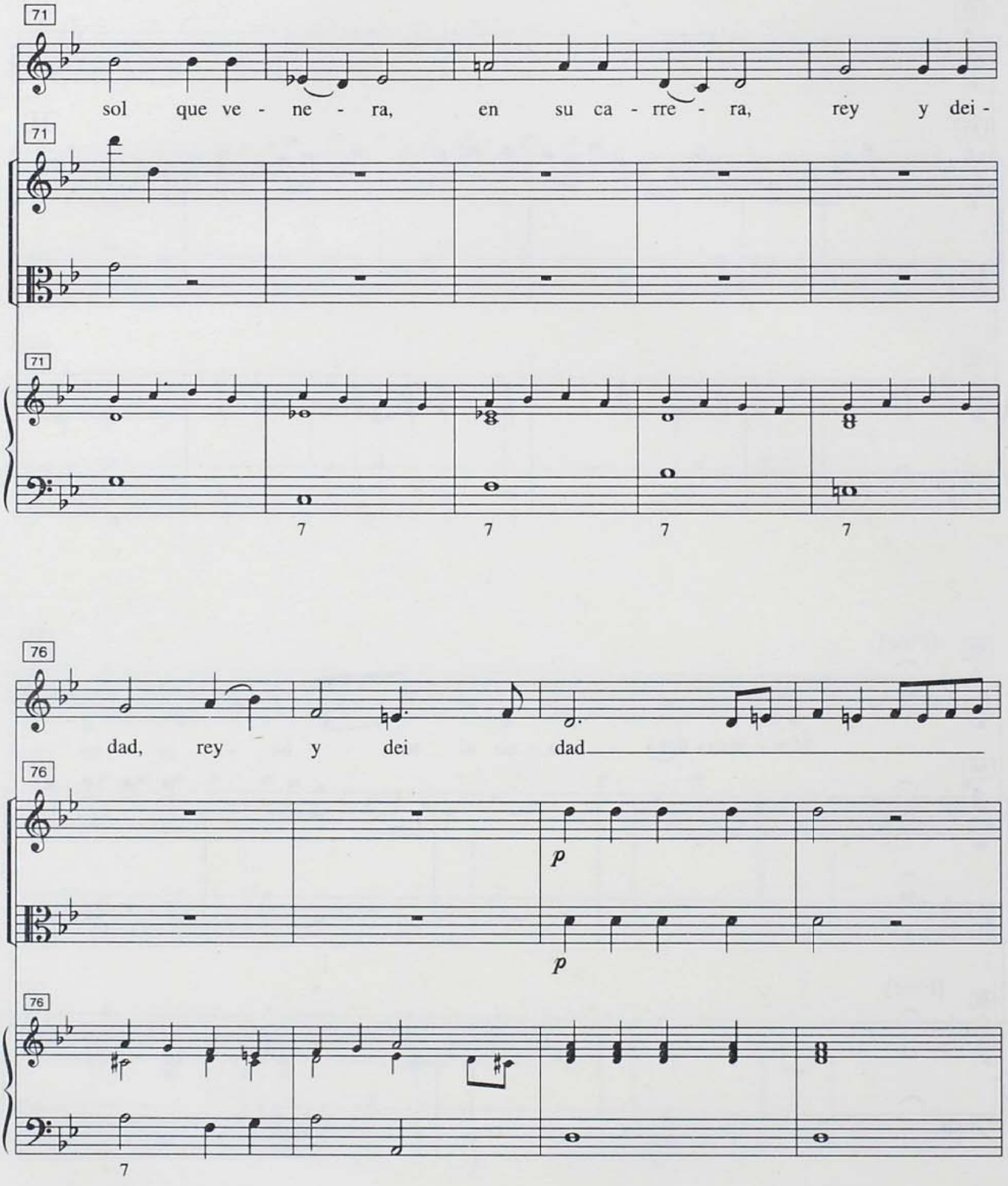

45
Adagio
de la pie - dad.
45
[Tempo I]
45
Adagio
[Tempo I]

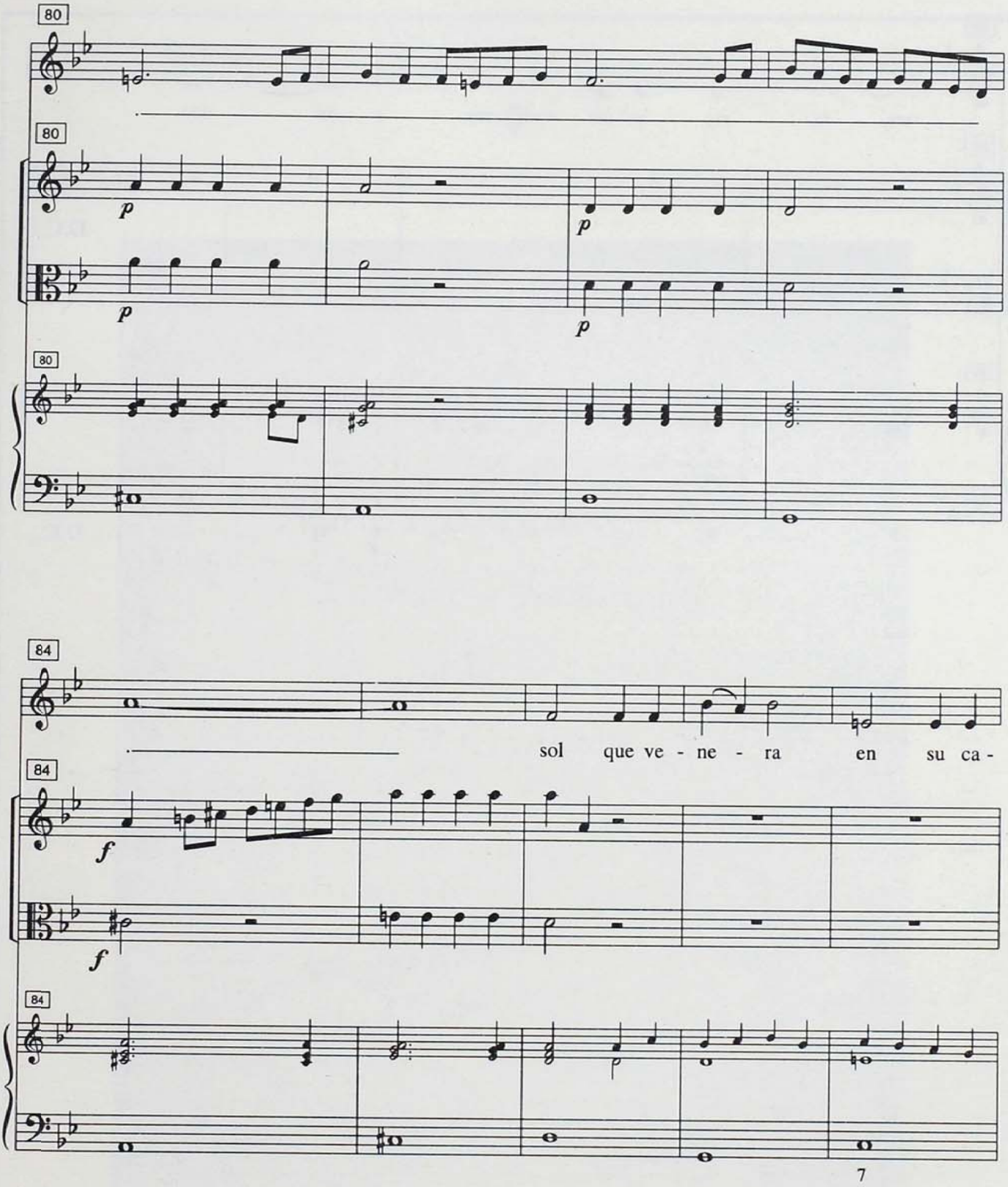

51
51
51

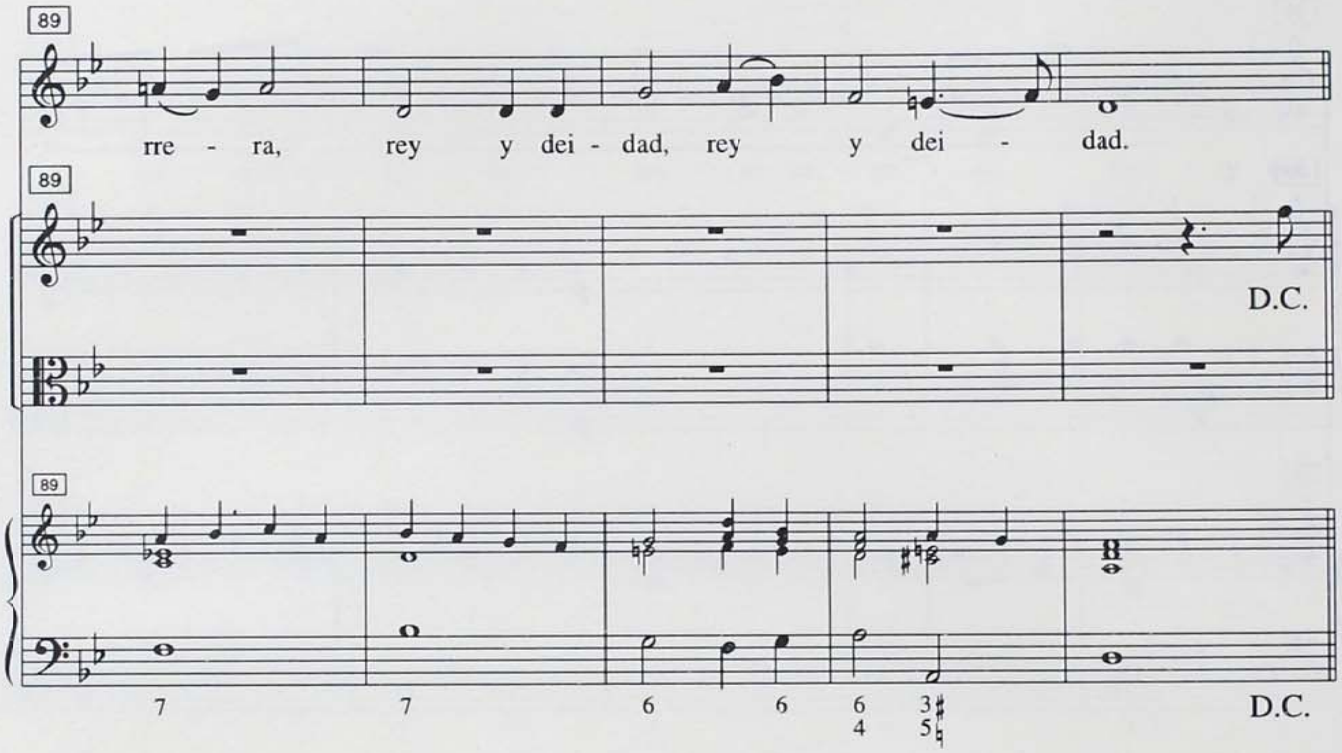

56
56
56
5♭

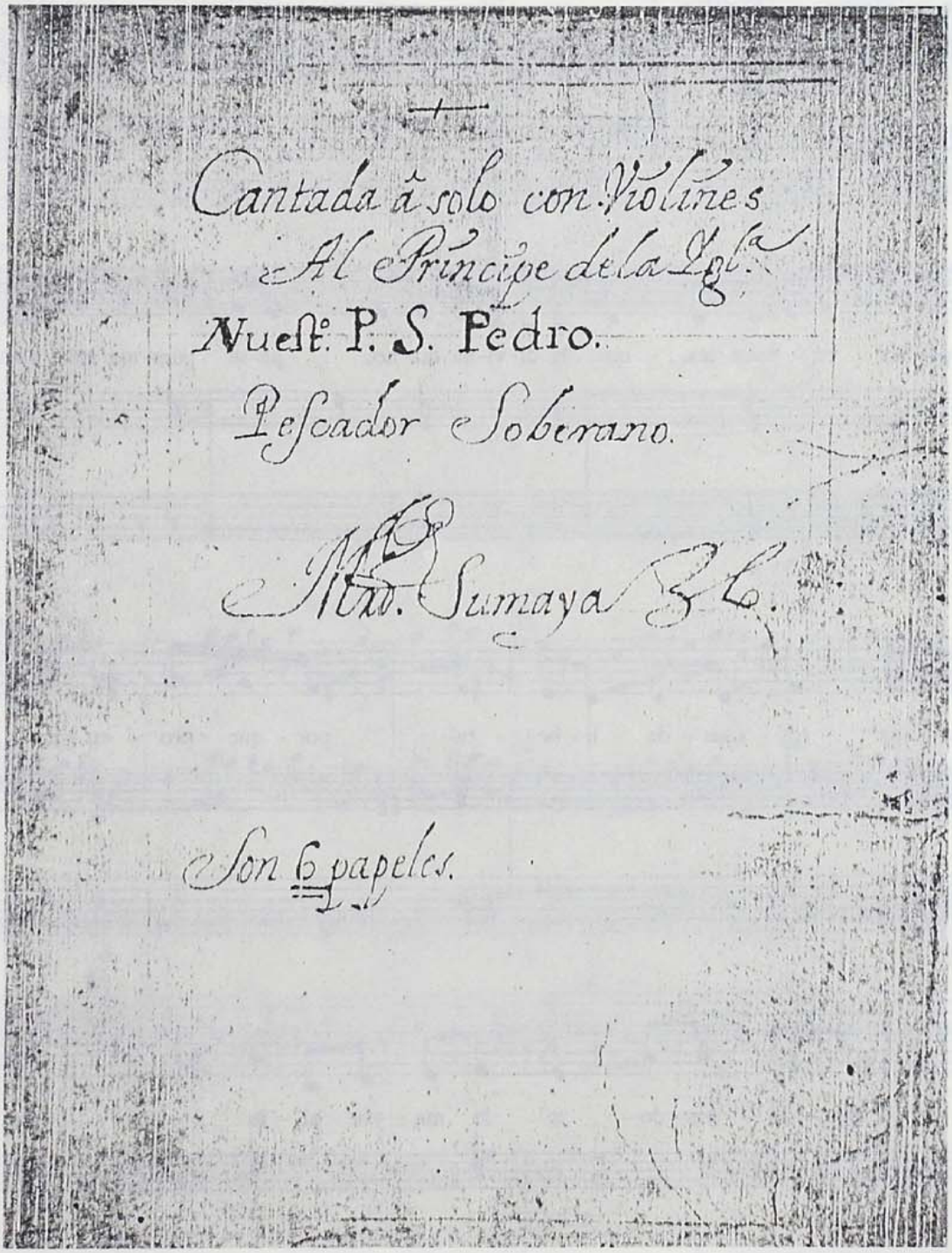

61
61
61


66
[Fine]
Mos - tran - dohu - ma - no al so - be - ra - no,
66
66
[Fine]


71
sol que ve - ne - ra, en su ca - rre - ra, rey y dei -
71
71
7
7
7
7
76
dad, rey y dei dad
76
p
p
76
7


80
80
p
p
p
p
80
84
sol que ve - ne - ra en su ca -
84
f
f
84
7


89
rre - ra, rey y dei - dad, rey y dei - dad.
89
D.C.
89
7 7 6 6 6 3
4 5
D.C.

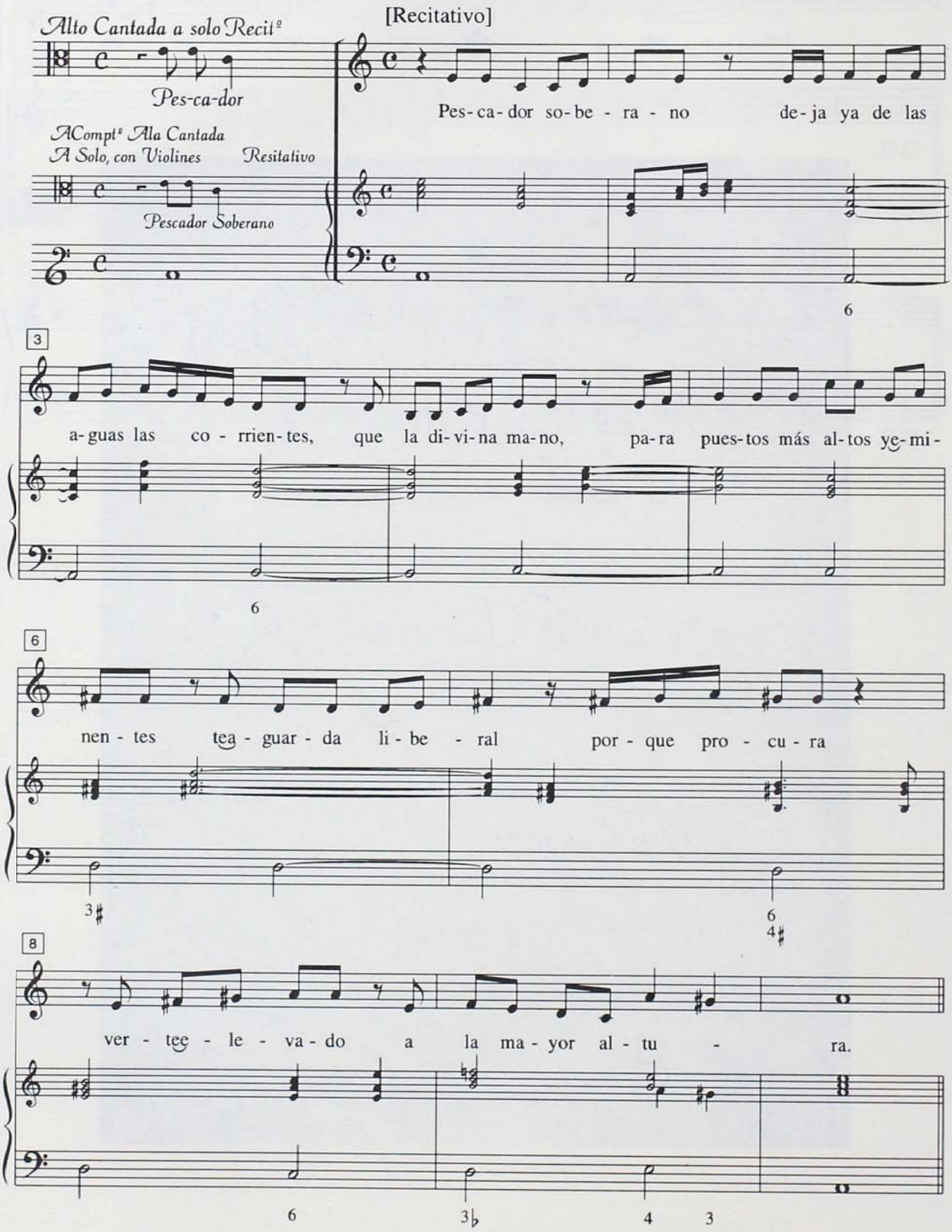


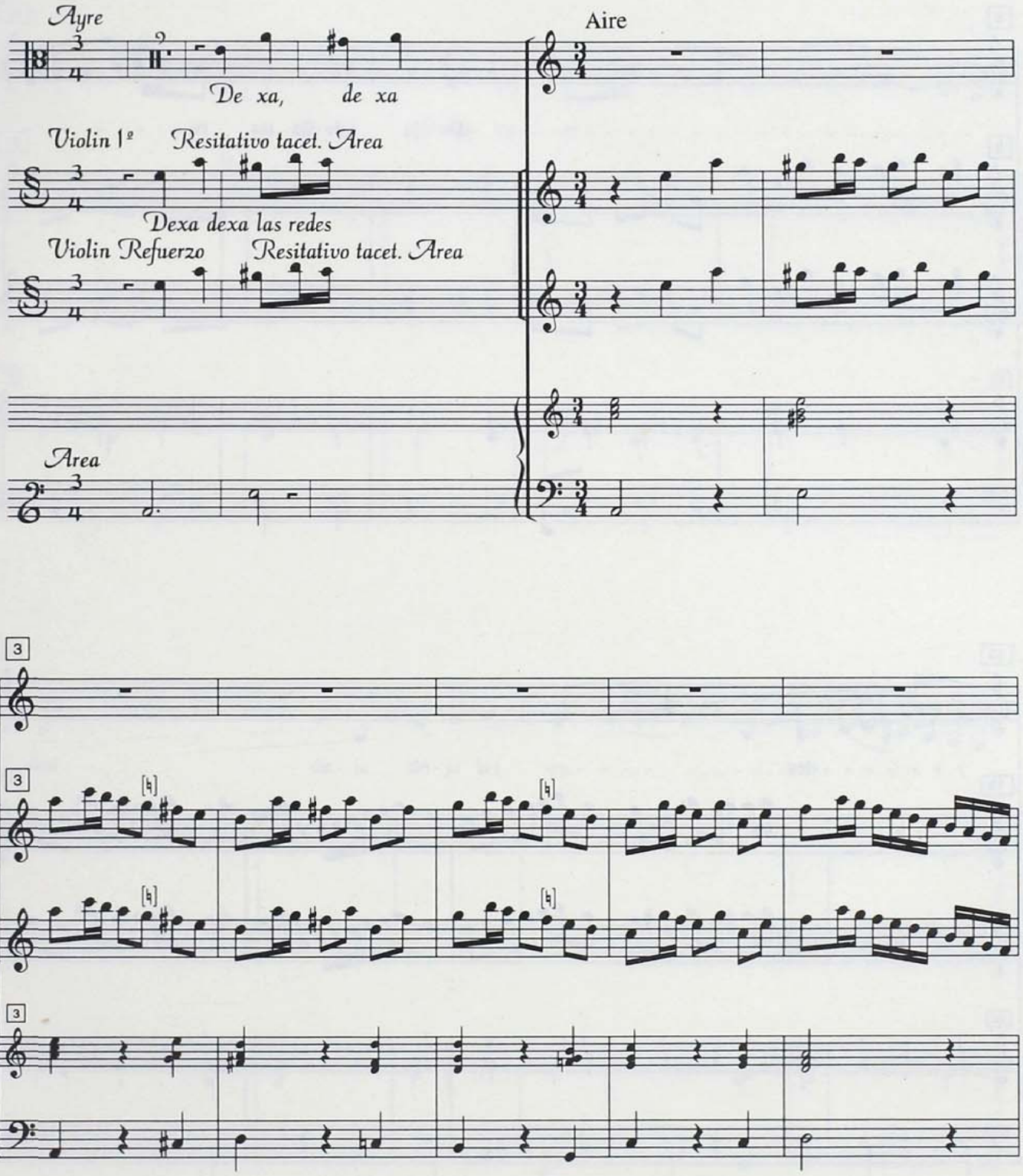
Cantada à solo con Violines
Al Príncipe de la Yglª
Nuestº P. S. Pedro.
Pescador Soberano.

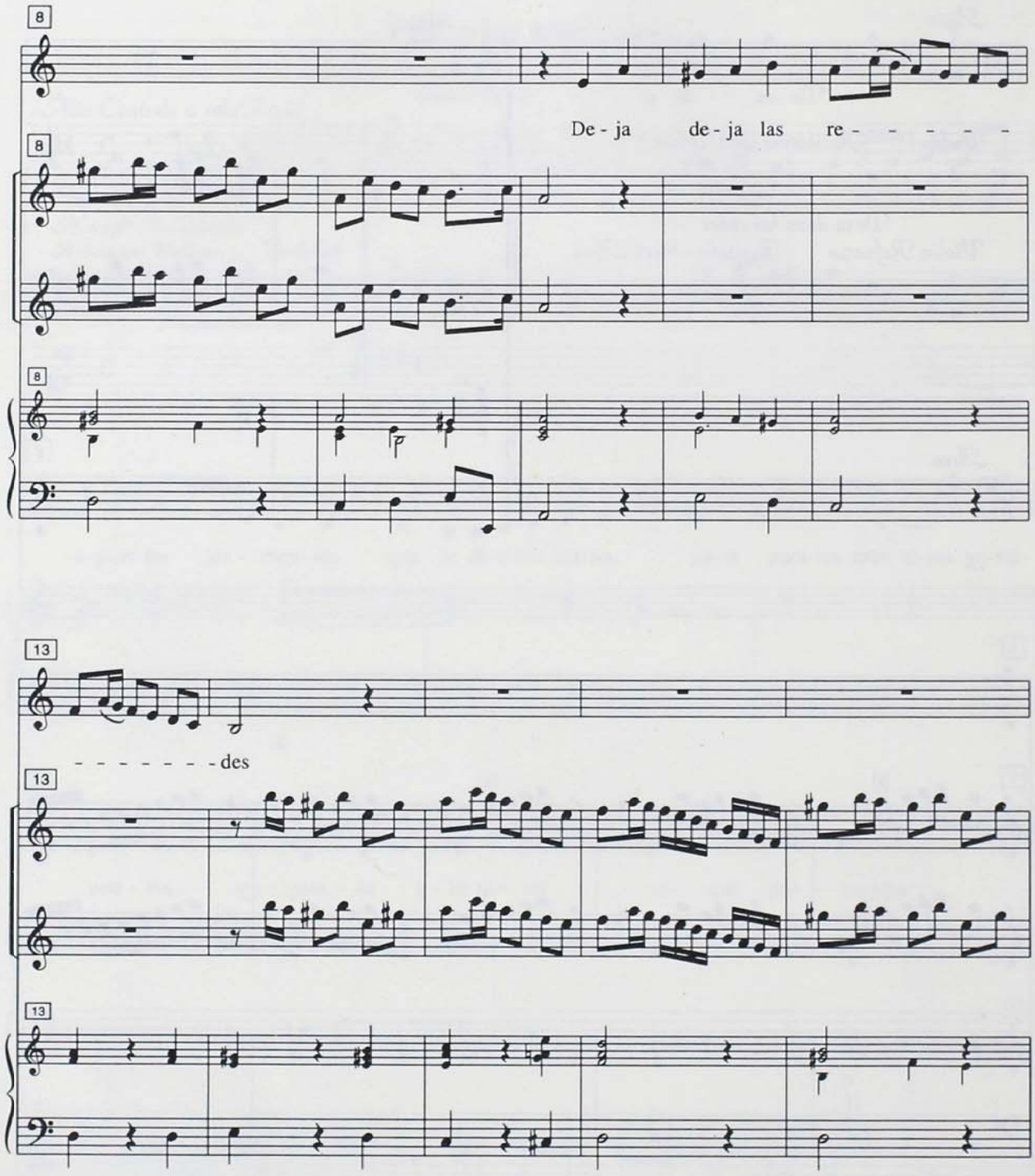
Mtro. Sumaya

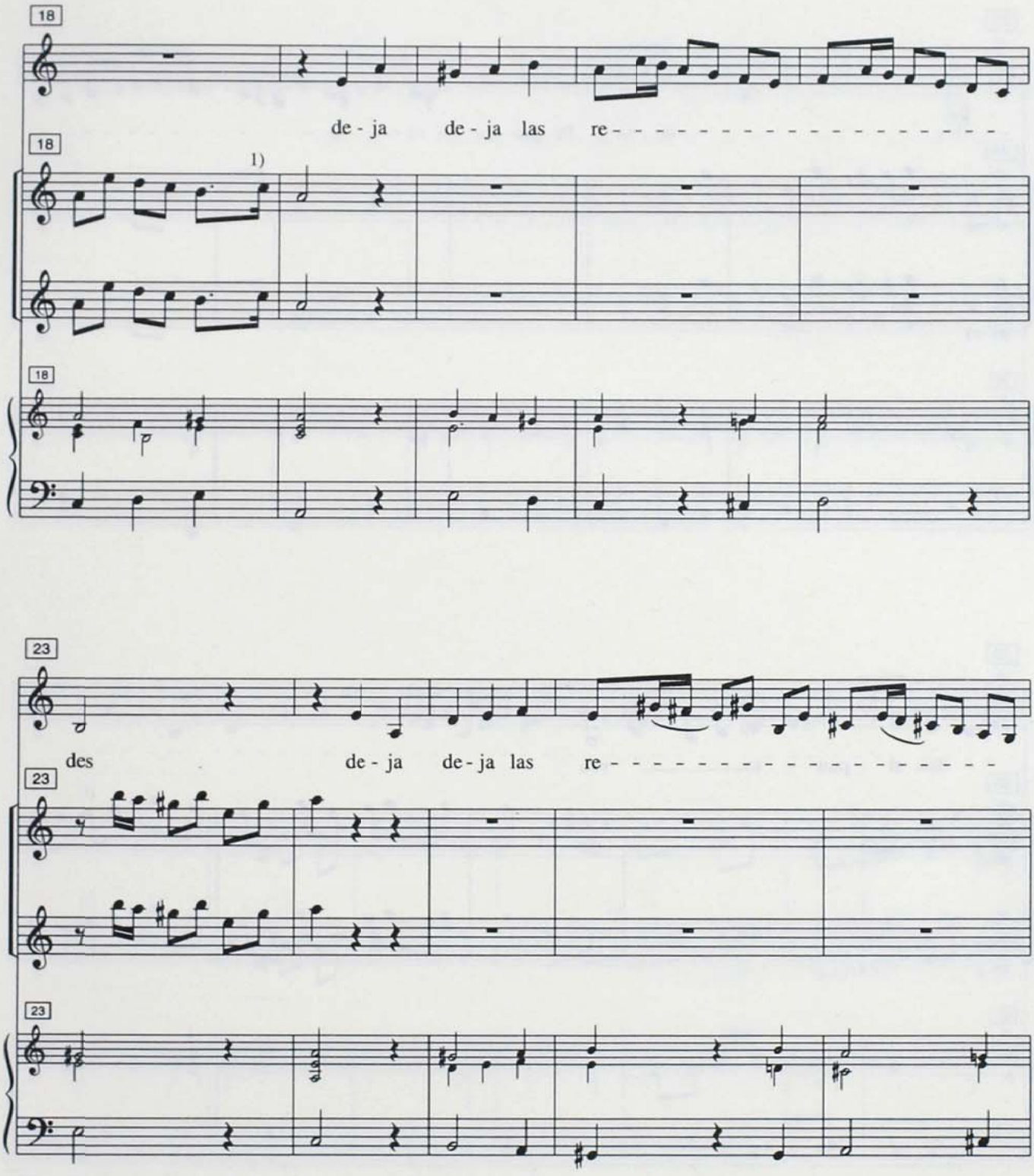
Son 6 papeles.

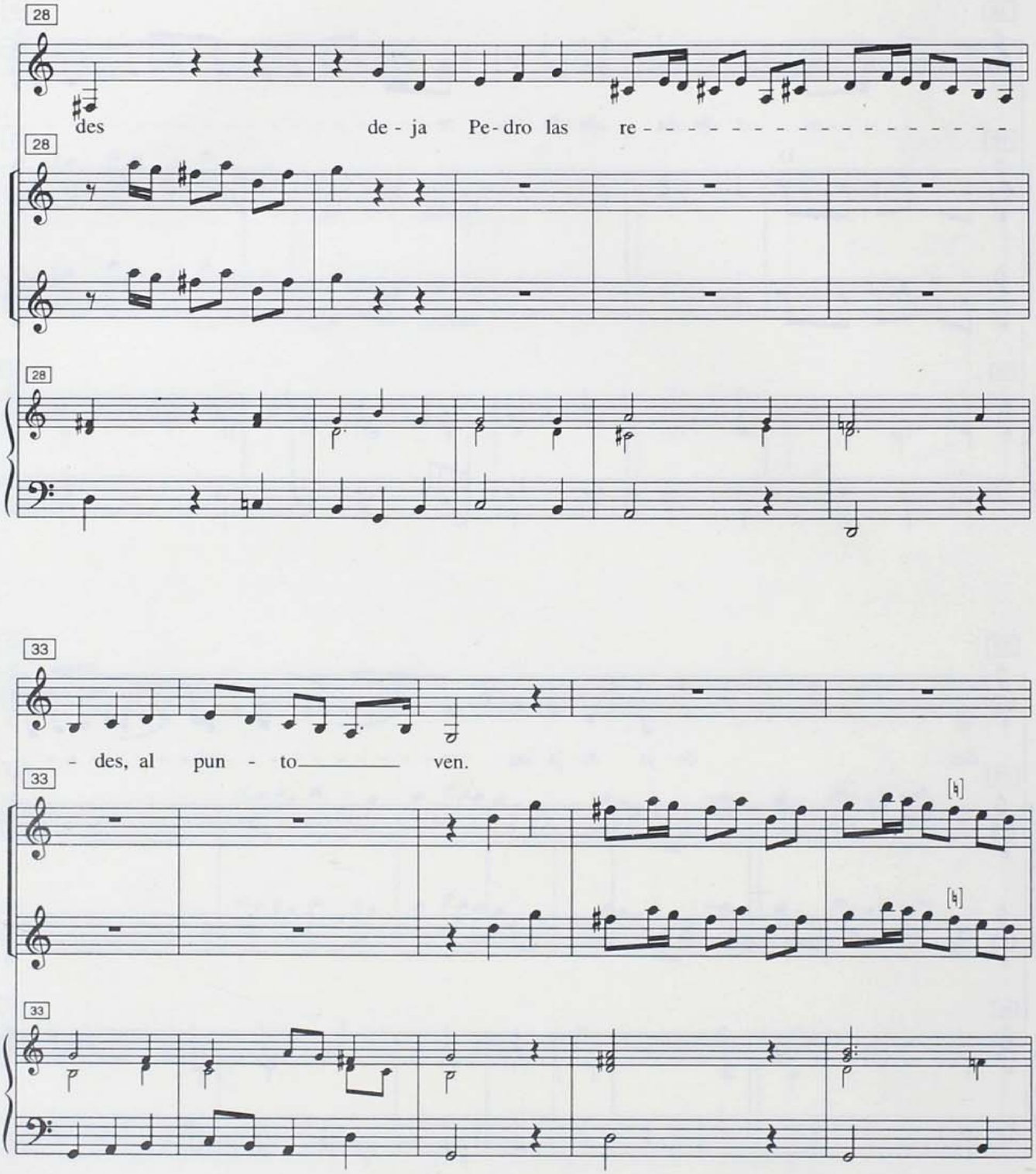
Pescador soberano



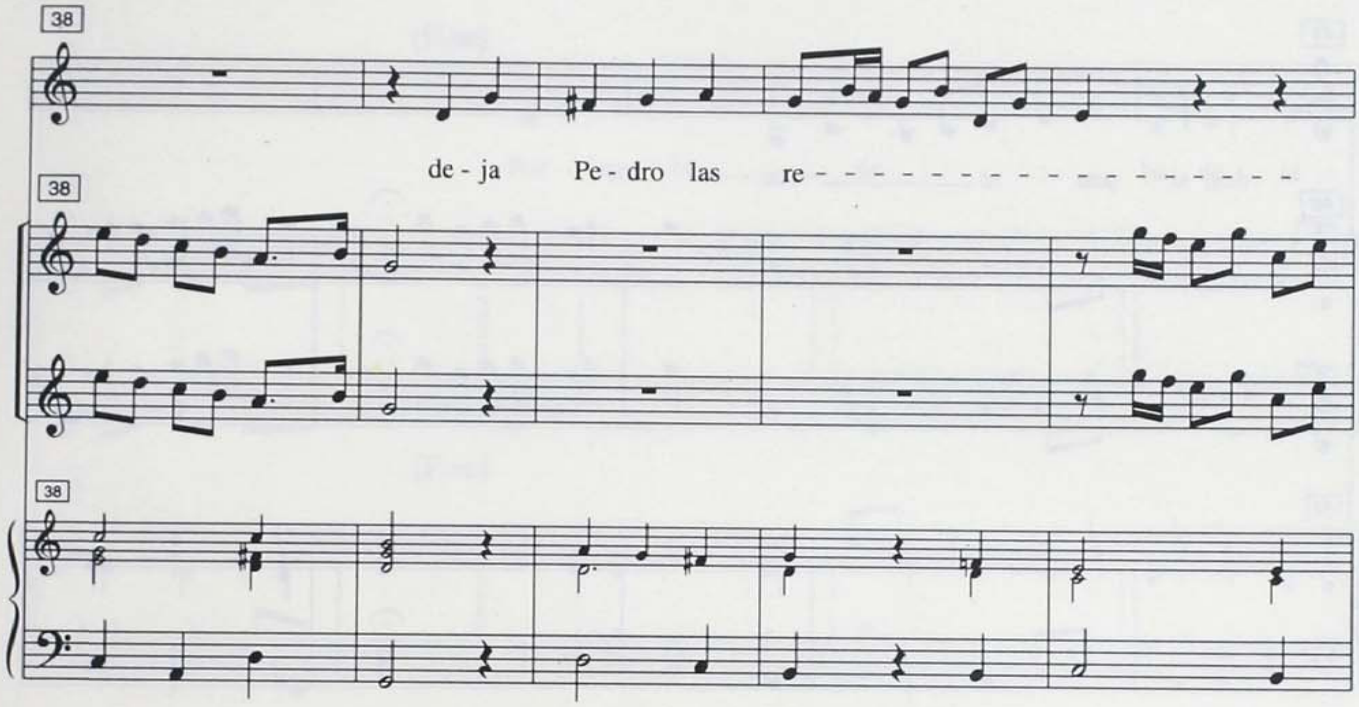

Ayre
De xa, de xa
Violin 1º
Resitativo tacet. Area
Dexa dexa las redes
Violin Refuerzo
Resitativo tacet. Area
Area
Aire

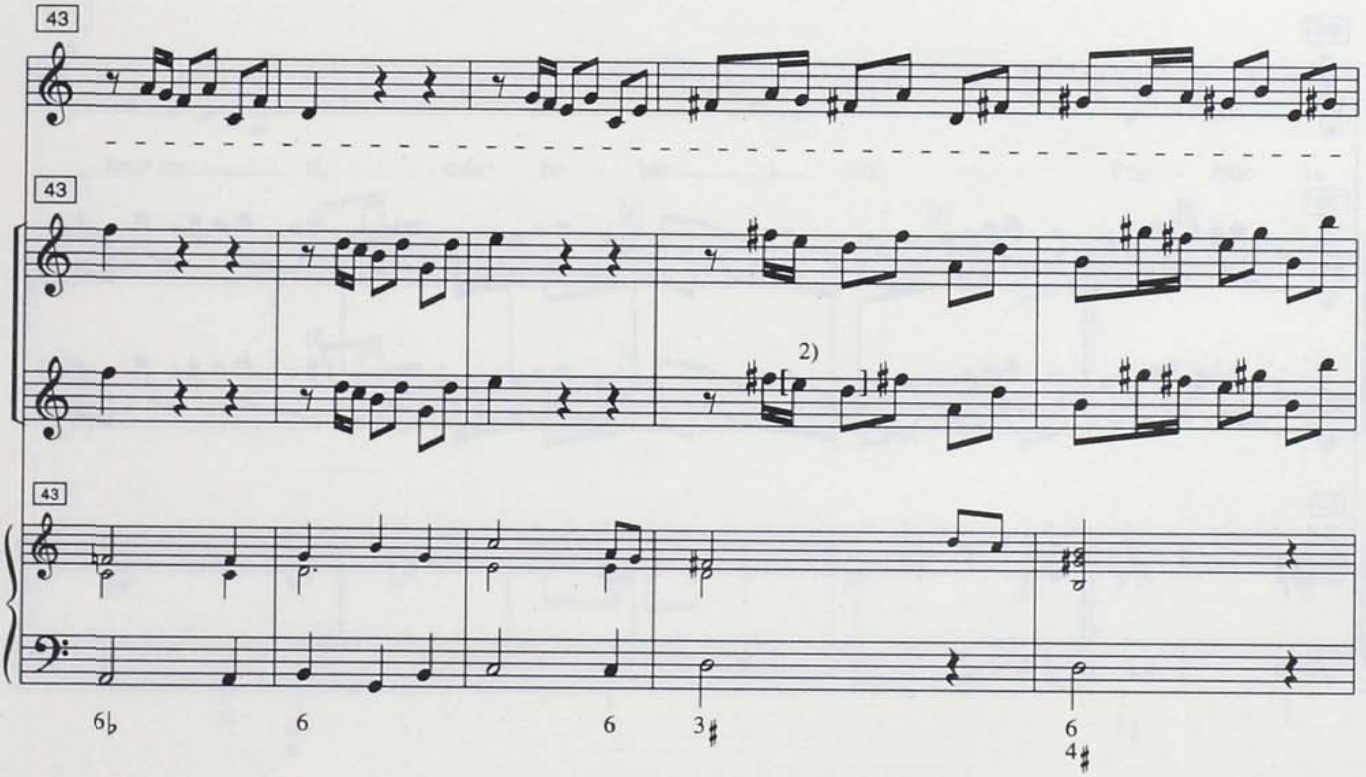

8
8
8
De - ja de - ja las re - - - - - -
13
13
13
- - - - - - - - des

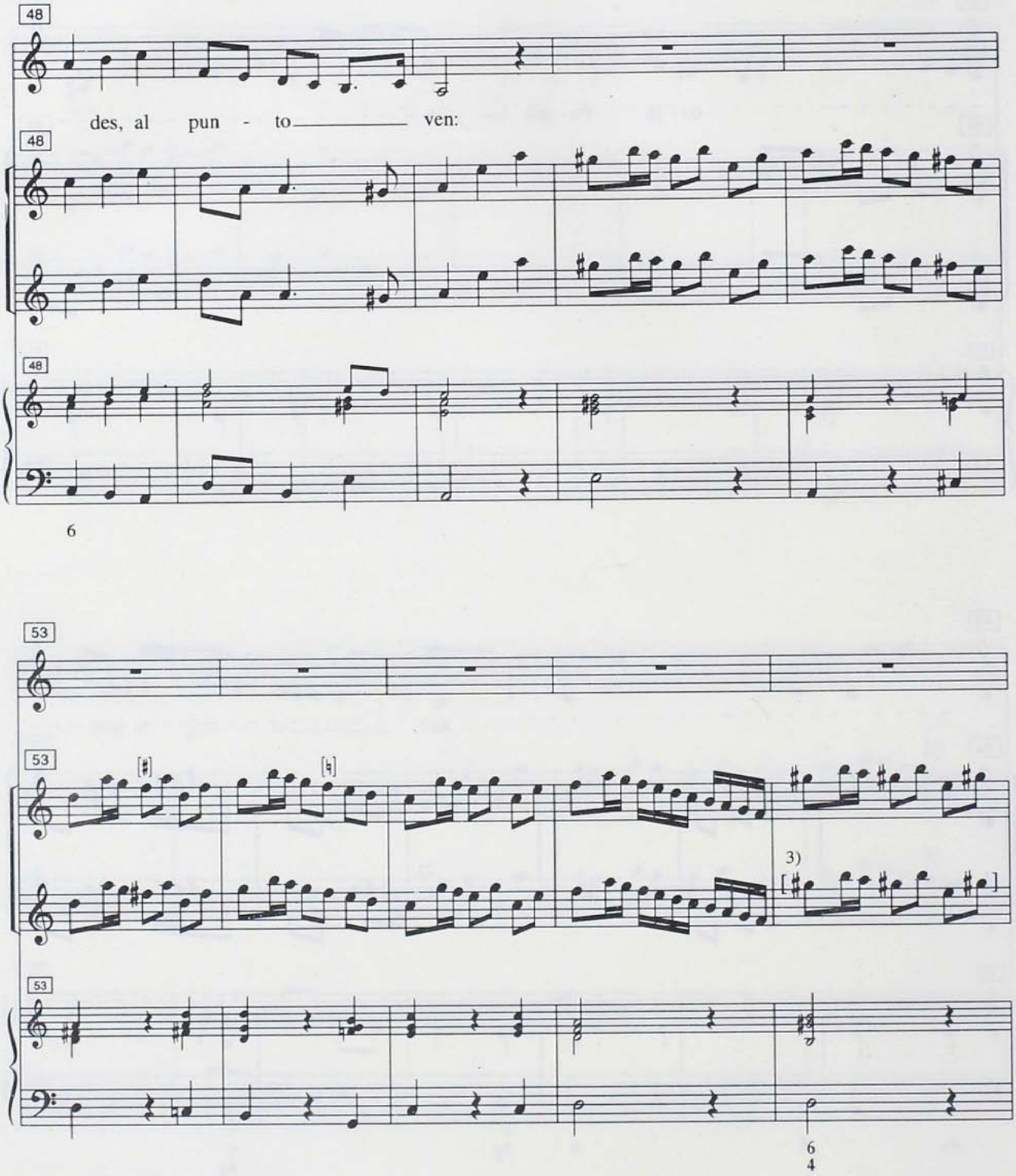

18
de - ja de - ja las re -
18
1)
18
23
des de - ja de - ja las re -
23
23

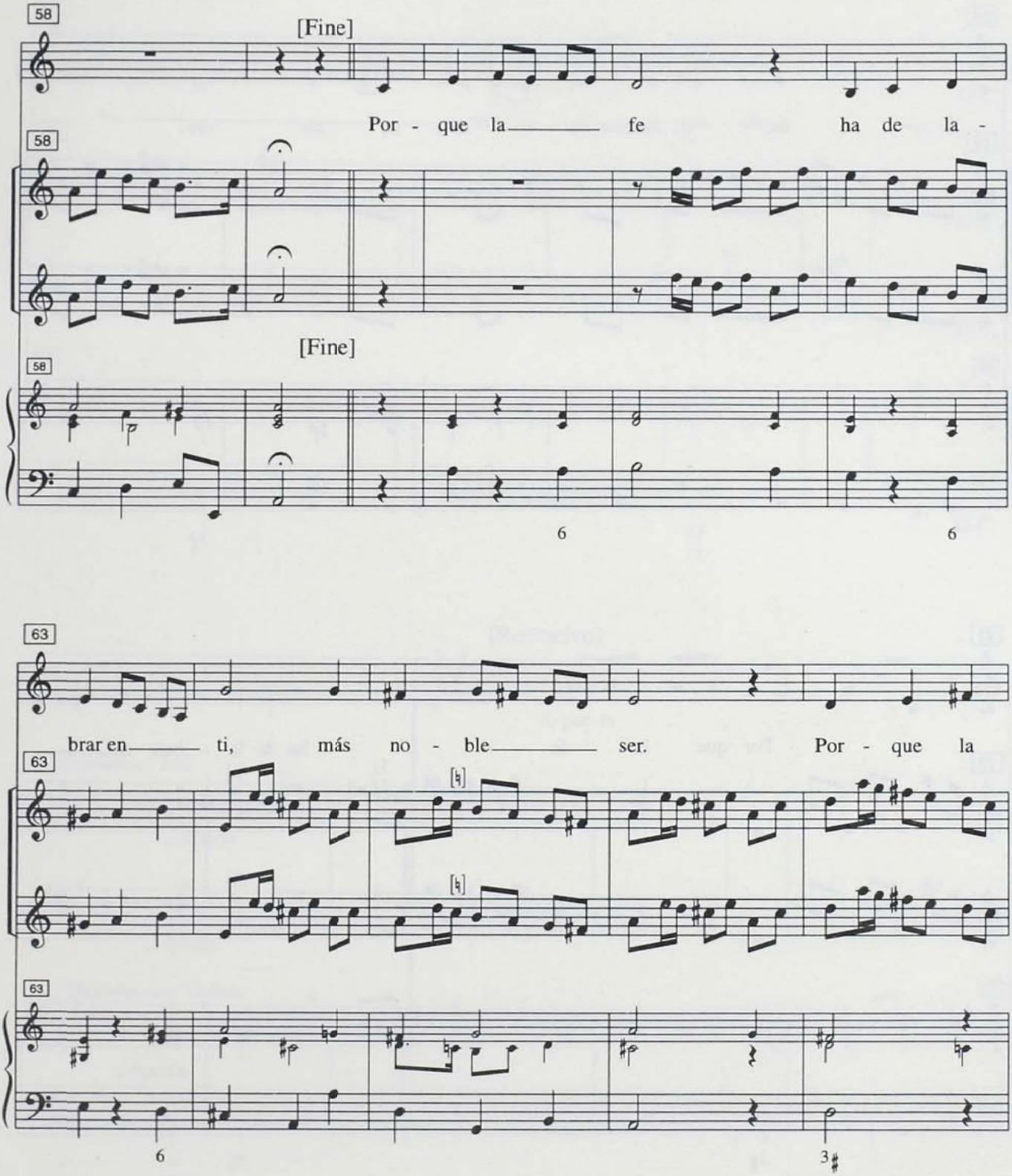

28
des de - ja Pe - dro las re - - - - - - - - - - - - - - - - - -
28
28

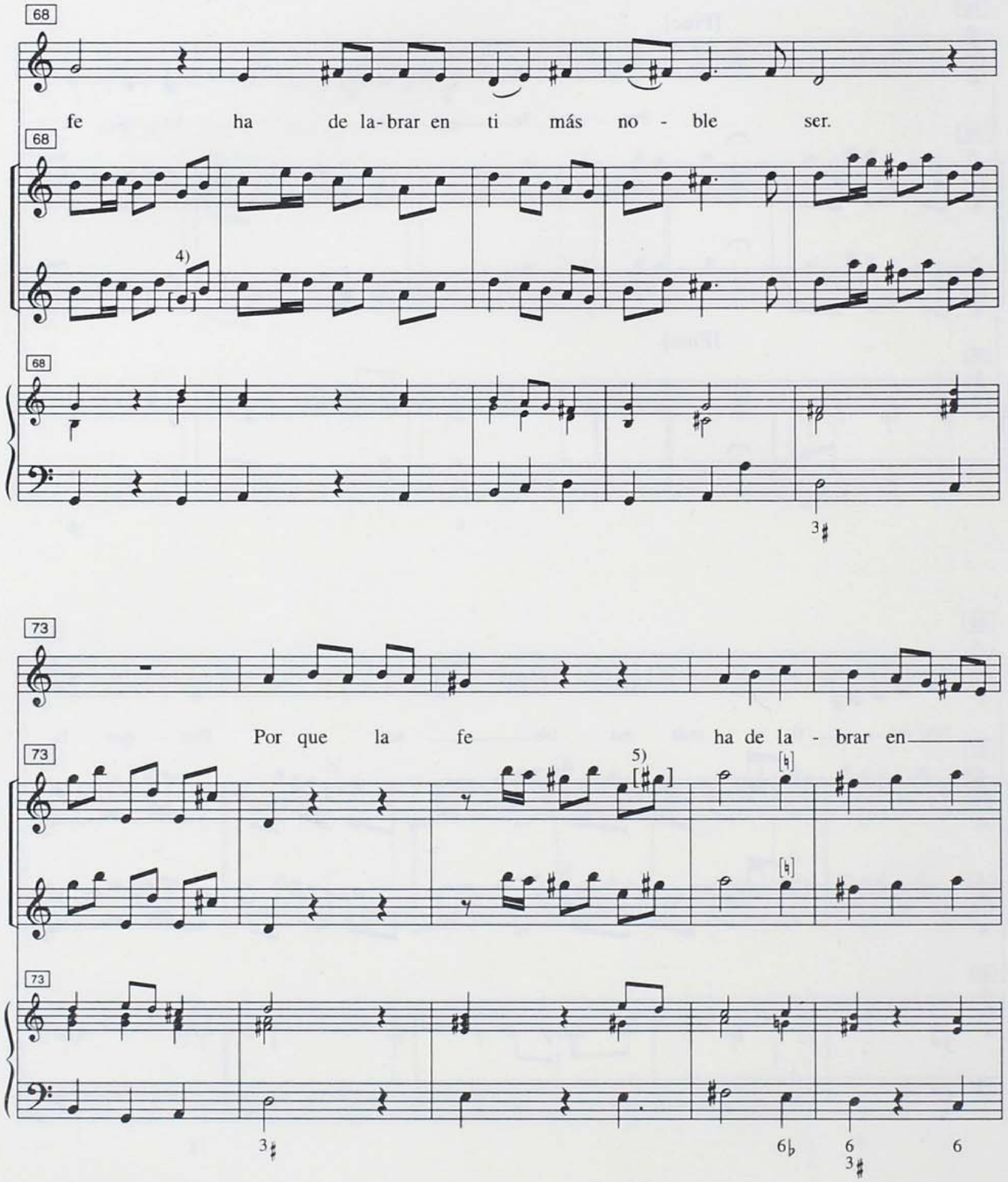
33
- des, al pun - to ven.
33
33

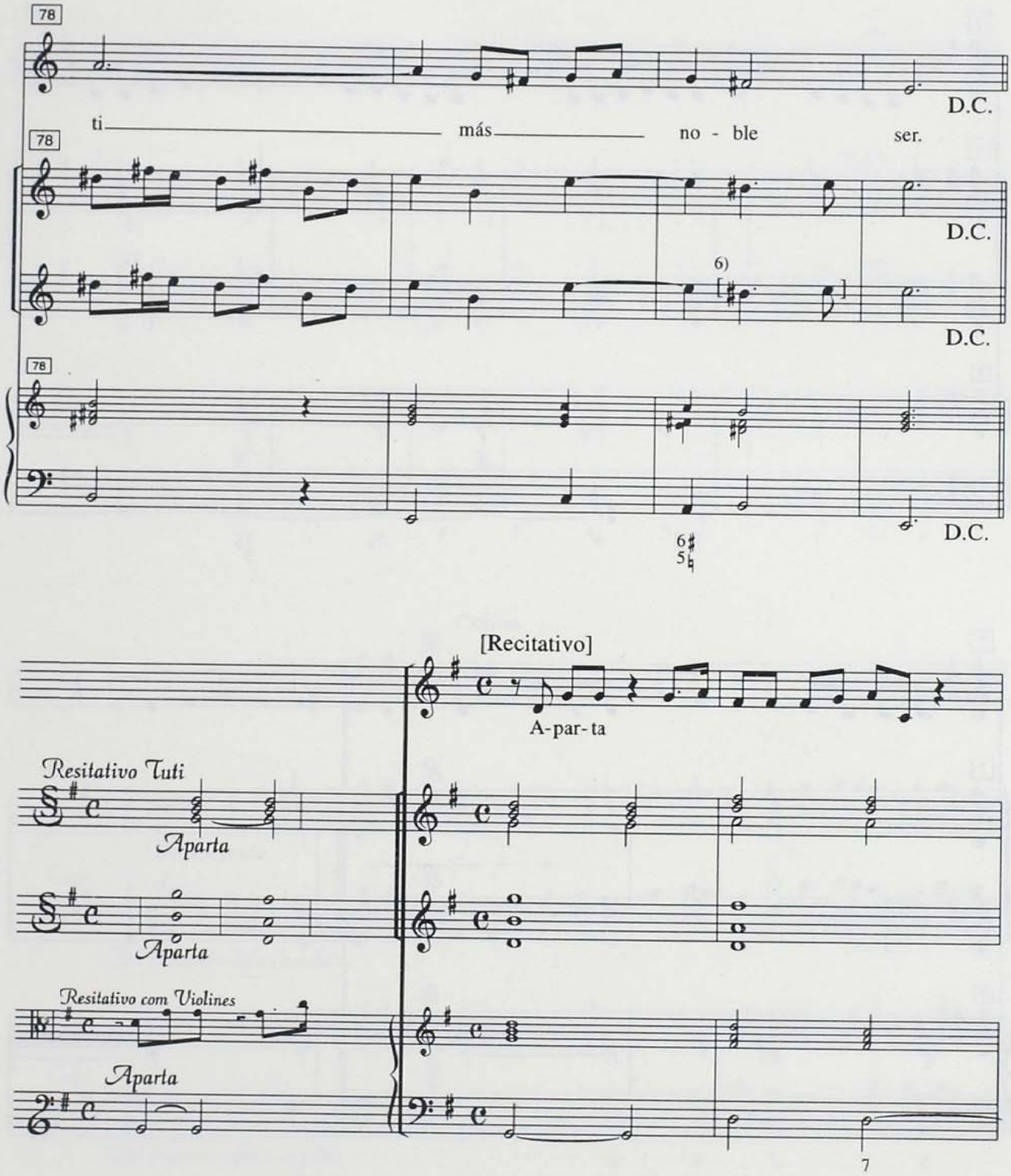

38
de - ja Pe - dro las re - - - - - - - - - - - - - - - - - -
38
38

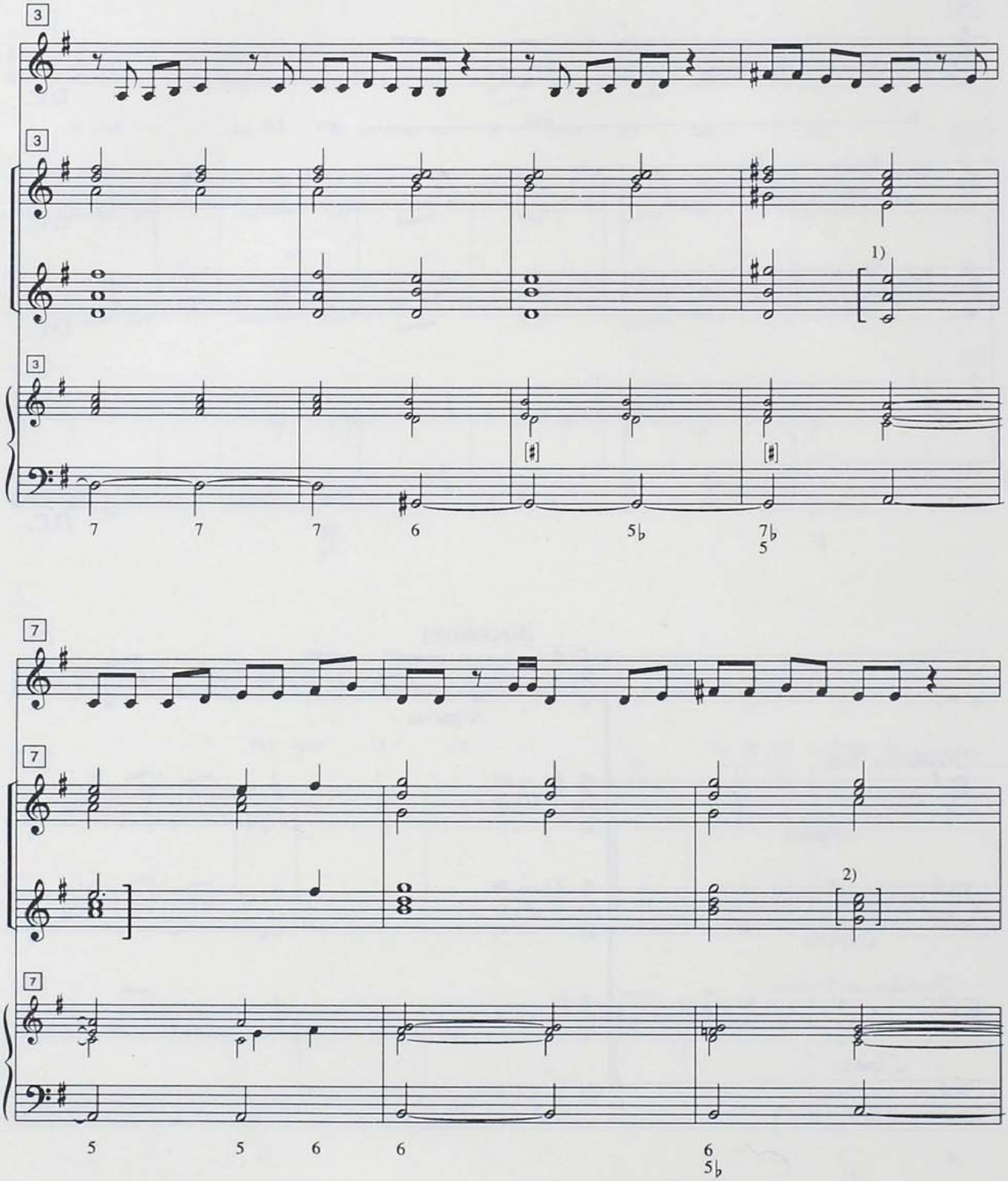

43
43
2)
43
6♭
6
6
3♯
6
4♯

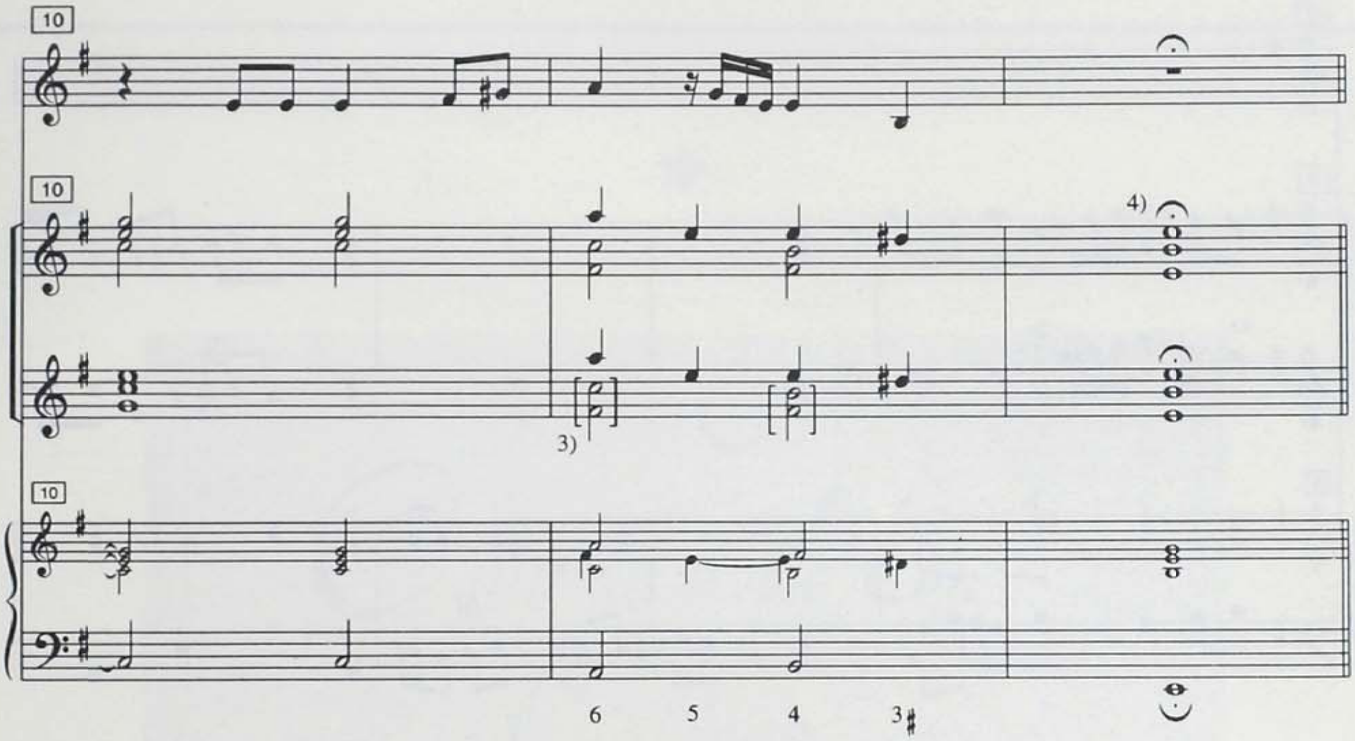

48
des, al pun - to ven:
48
48
6
53
53
3)
53
6
4

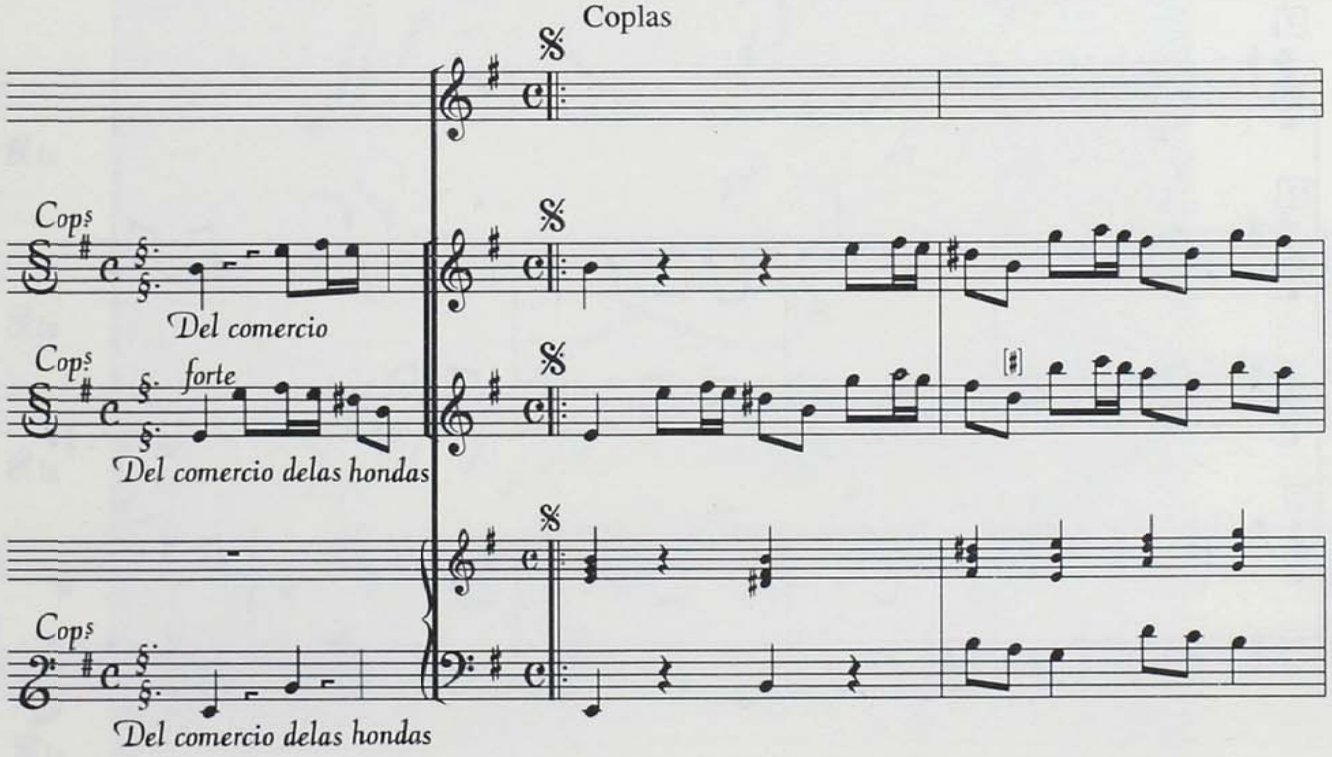

58
[Fine]
Por - que la fe ha de la -
58
58
[Fine]
6
6
63
brar en ti, más no - ble ser. Por - que la
63
63
6
3

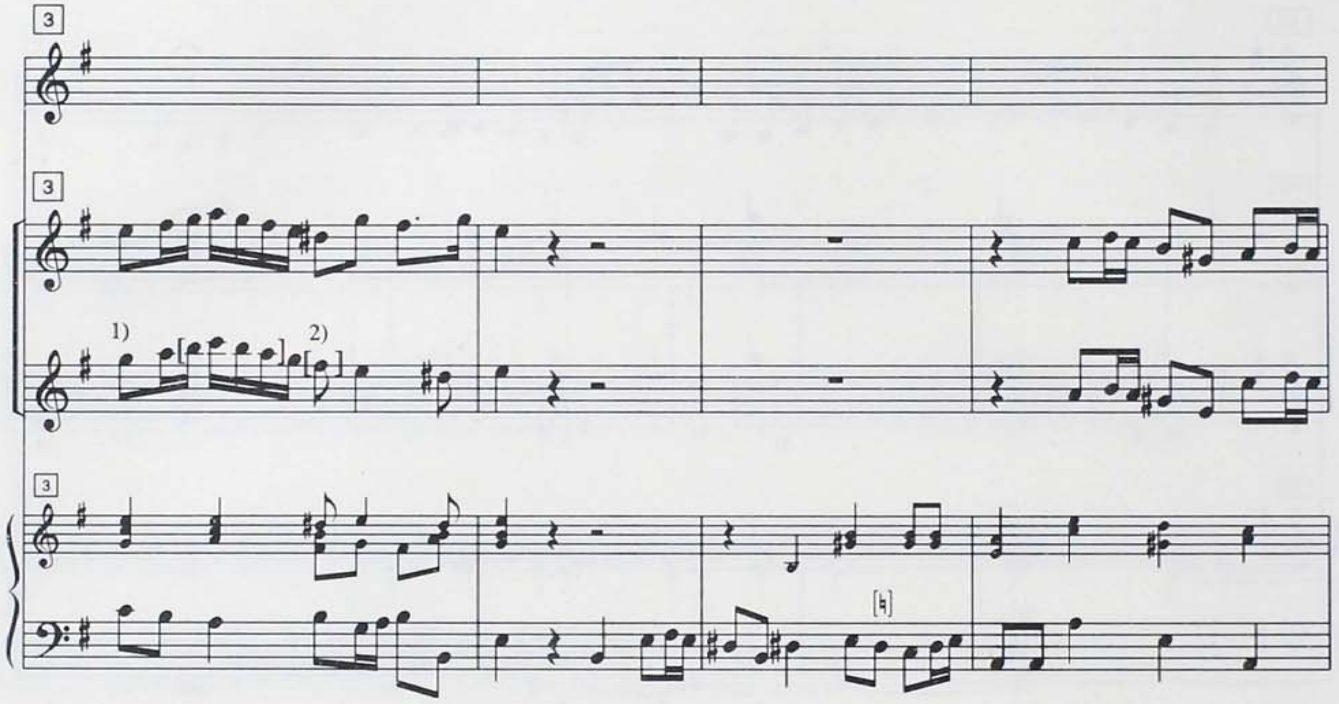

68
fe ha de la-brar en ti más no - ble ser.
68
4)
68
3♯
73
Por que la fe ha de la - brar en
73
5)
73
3♯
6♭
6
3♯
6

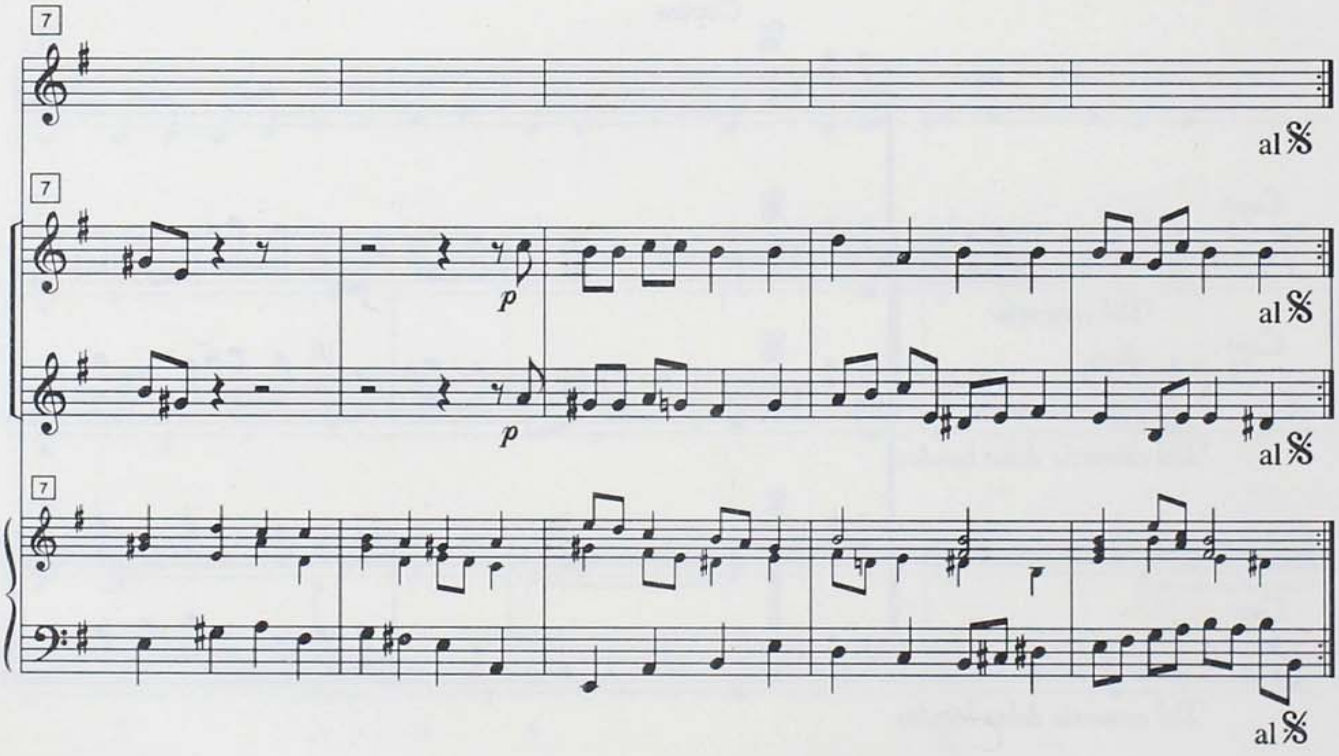

78
ti
más
no - ble
ser.
D.C.
78
6)
D.C.
78
D.C.
6
5
[Recitativo]
A-par-ta
Resitativo Tuti
Aparta
Aparta
Resitativo com Violines
Aparta
7


3
3
3
1)
7 7 7 6 5♭ 7♭ 5
7
7
7
2)
5 5 6 6 6 5♭

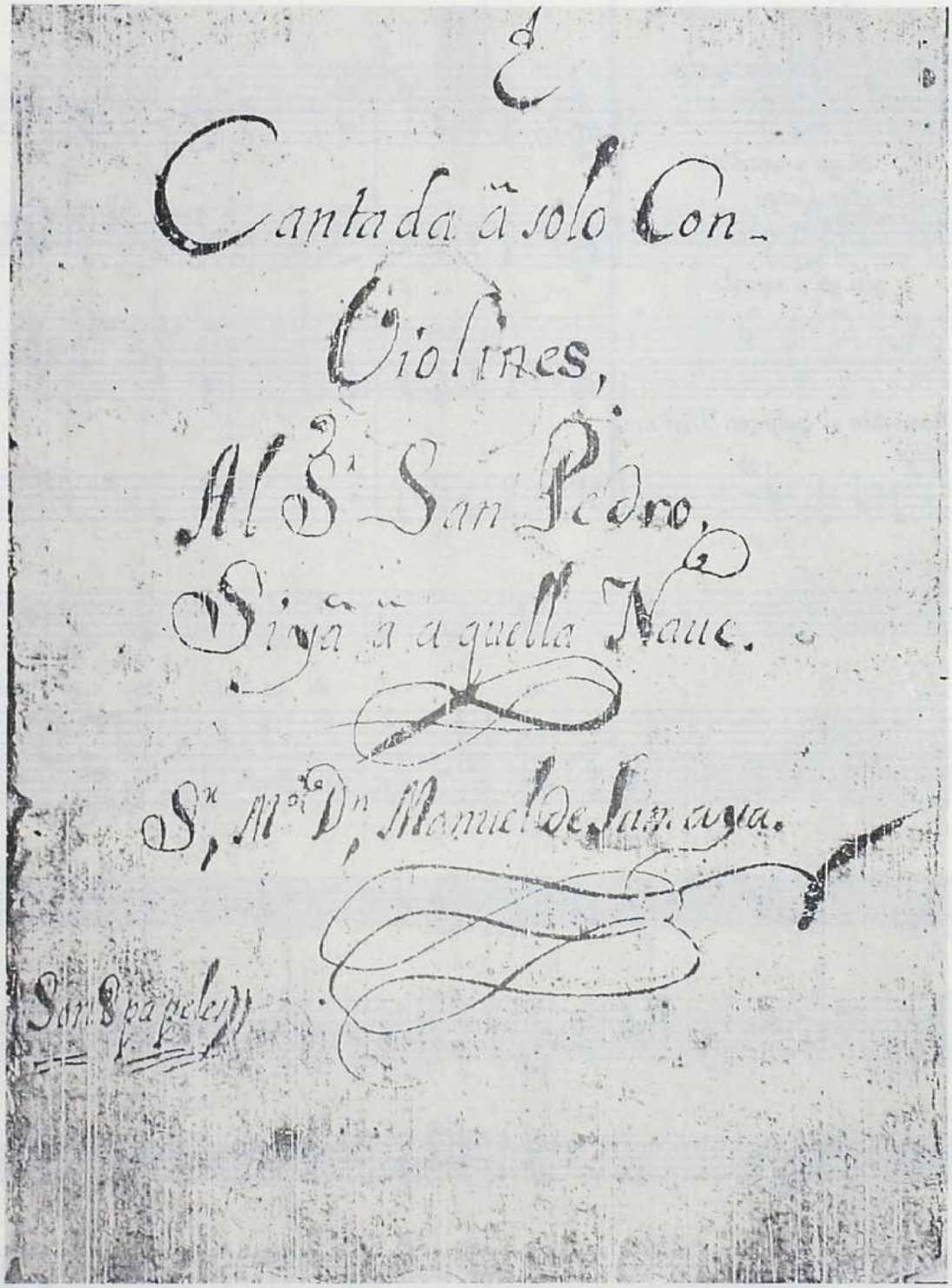

10
10
10
3)
4)
6
5
4
3♯


Coplas
Cops
Del comercio
Cops
forte
Del comercio delas hondas
Cops
Del comercio delas hondas


3
3
1)
2)
3


7
al 𝄋
7
p
p
al 𝄋
al 𝄋
7
al 𝄋

❖



E

Cantada ã solo Con-

Violines,

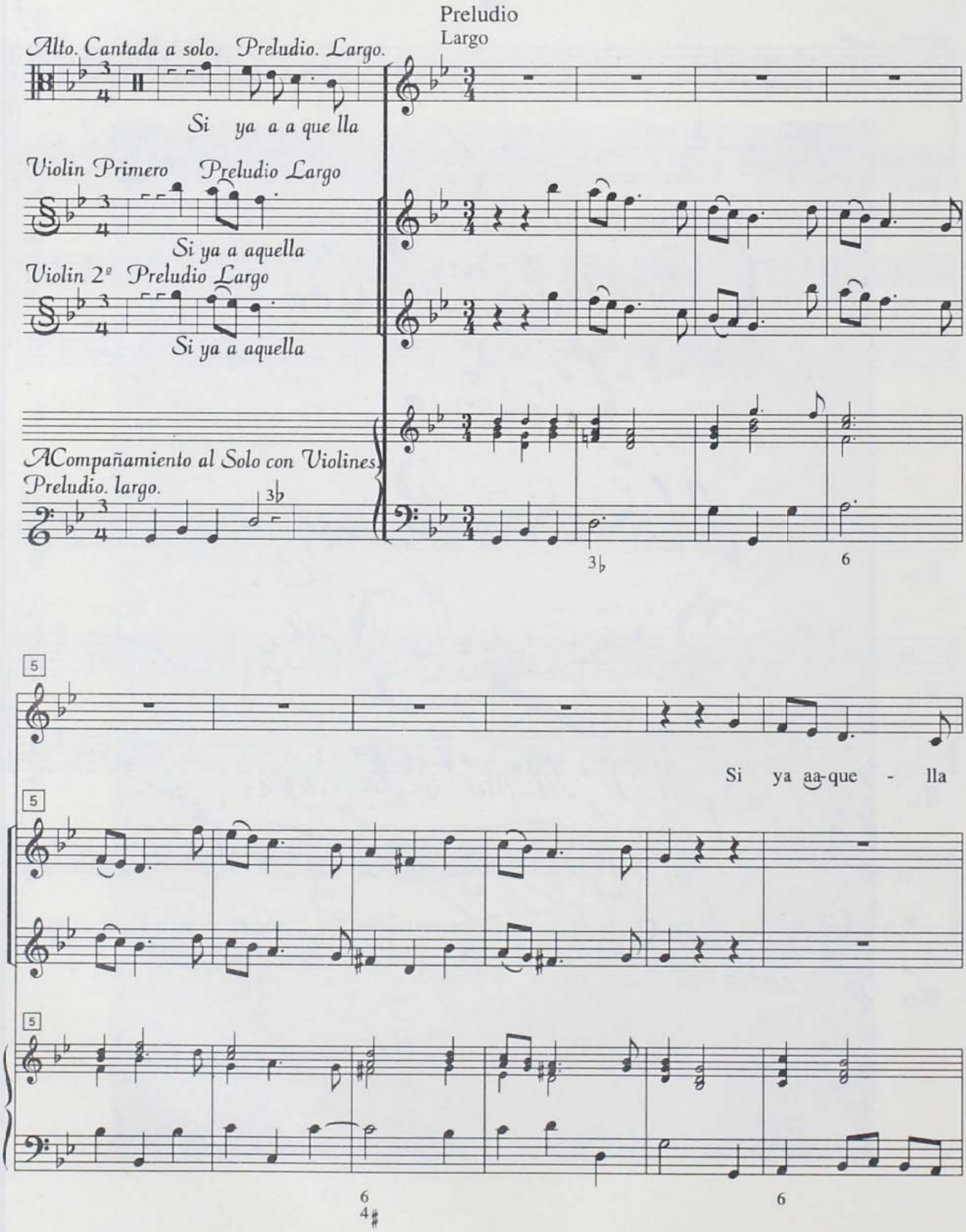
Al Sr. San Pedro,

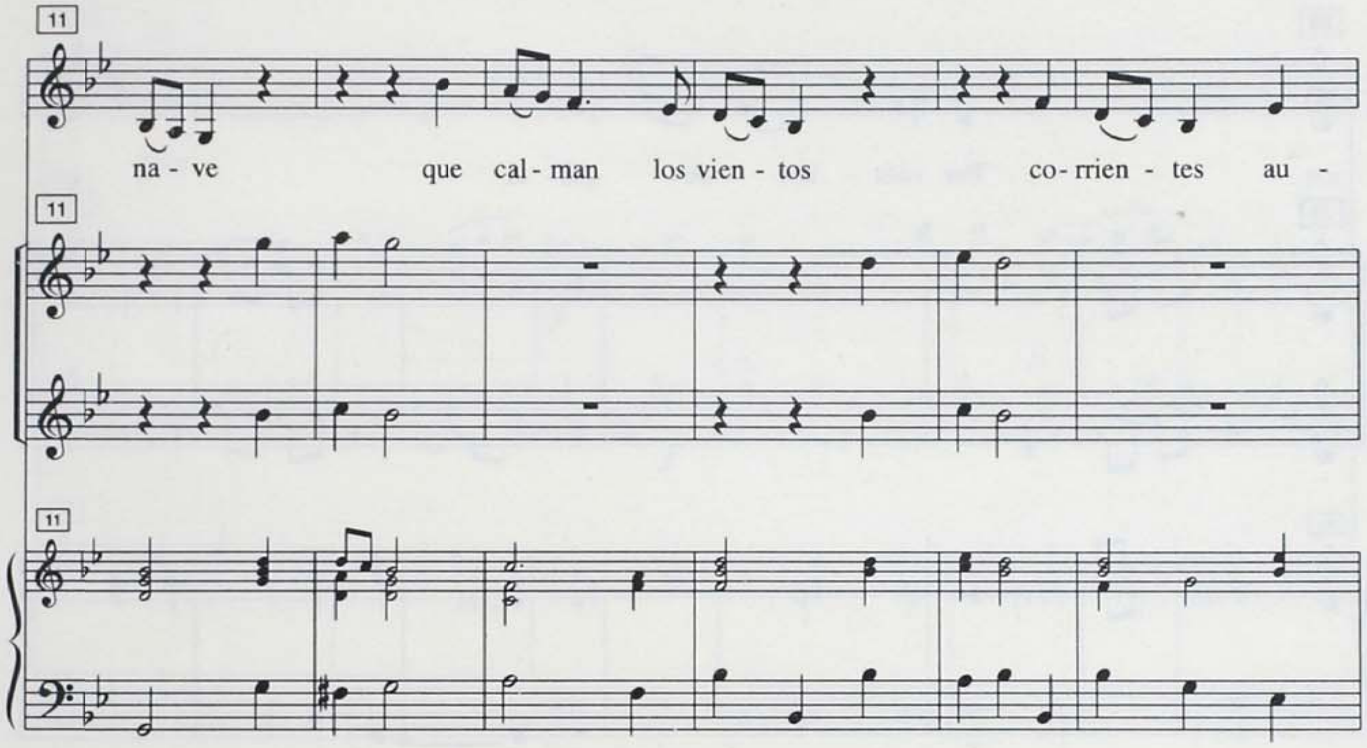
Si yã ã aquella Naue.

Sr. Mo. Dn. Manuel de Jumaya.

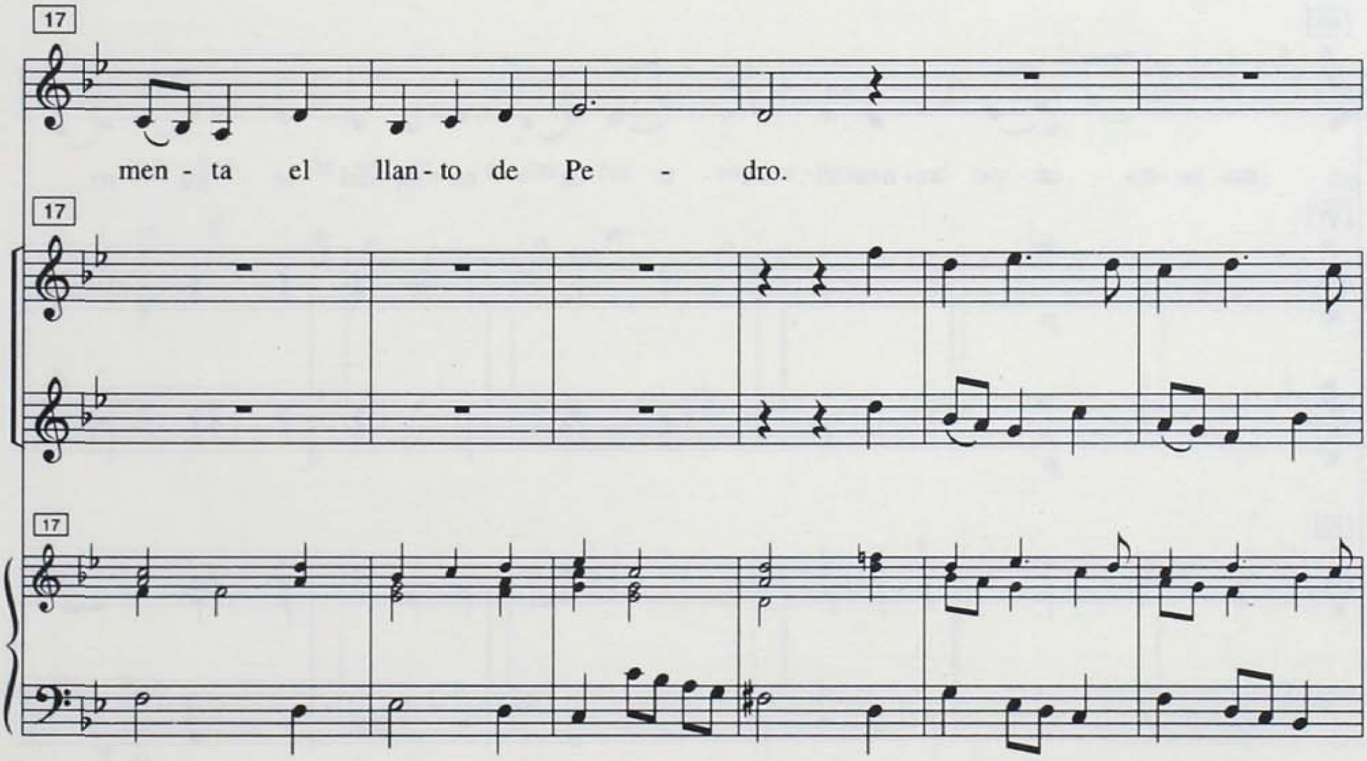
Son 8 papeles

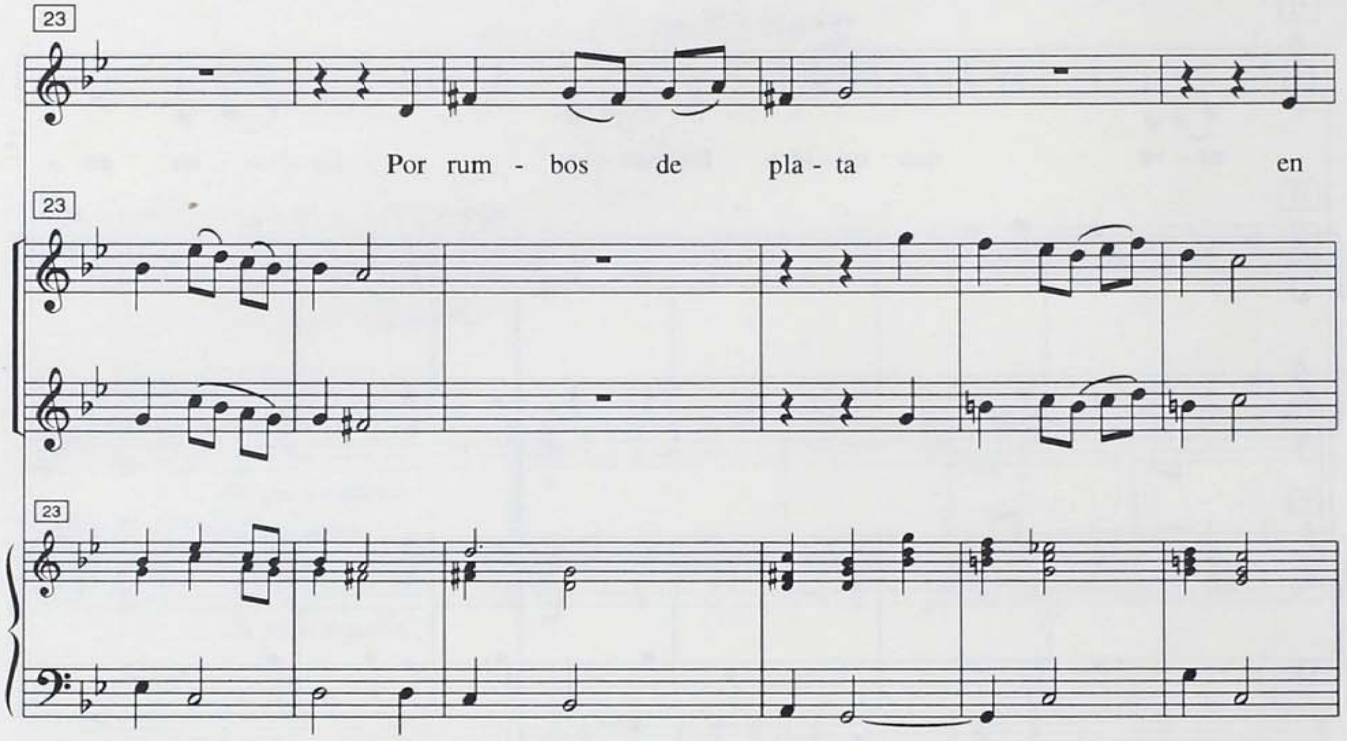
Si ya a aquella nave

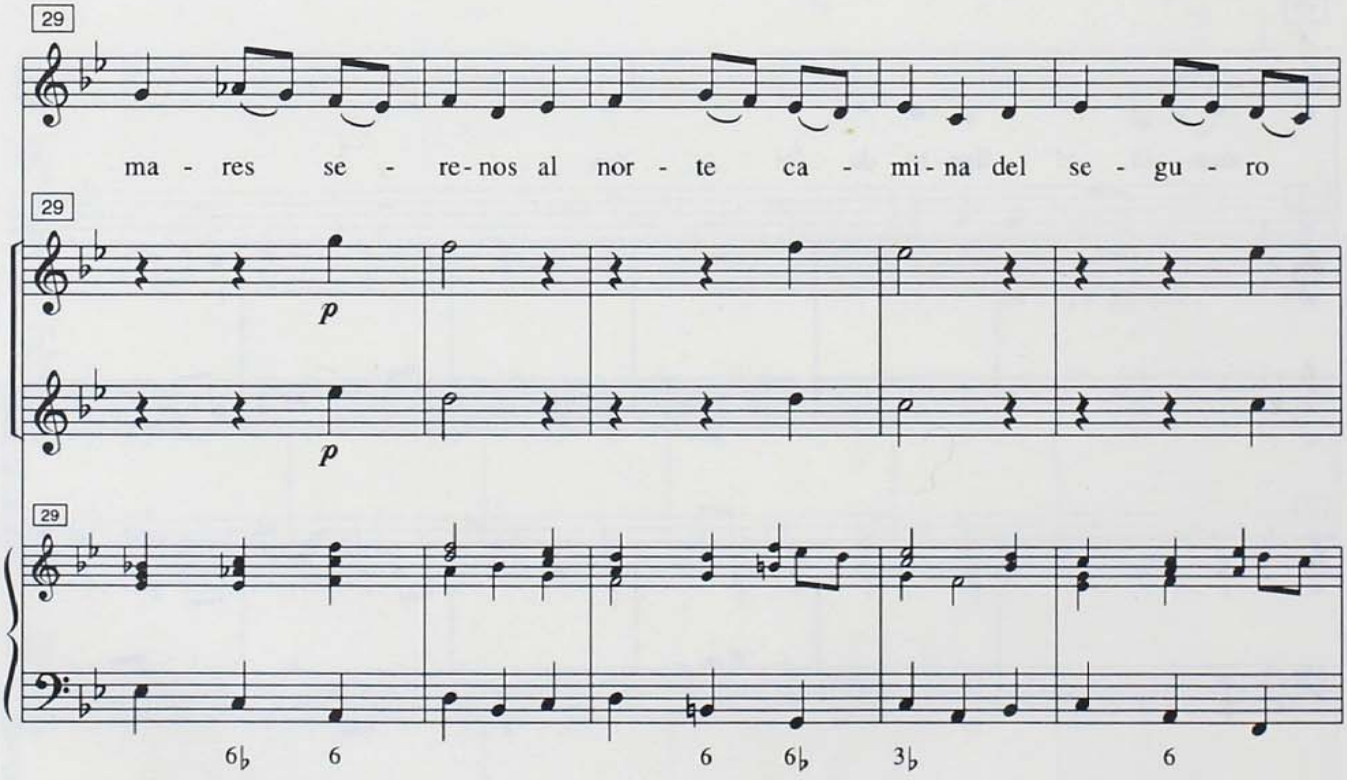


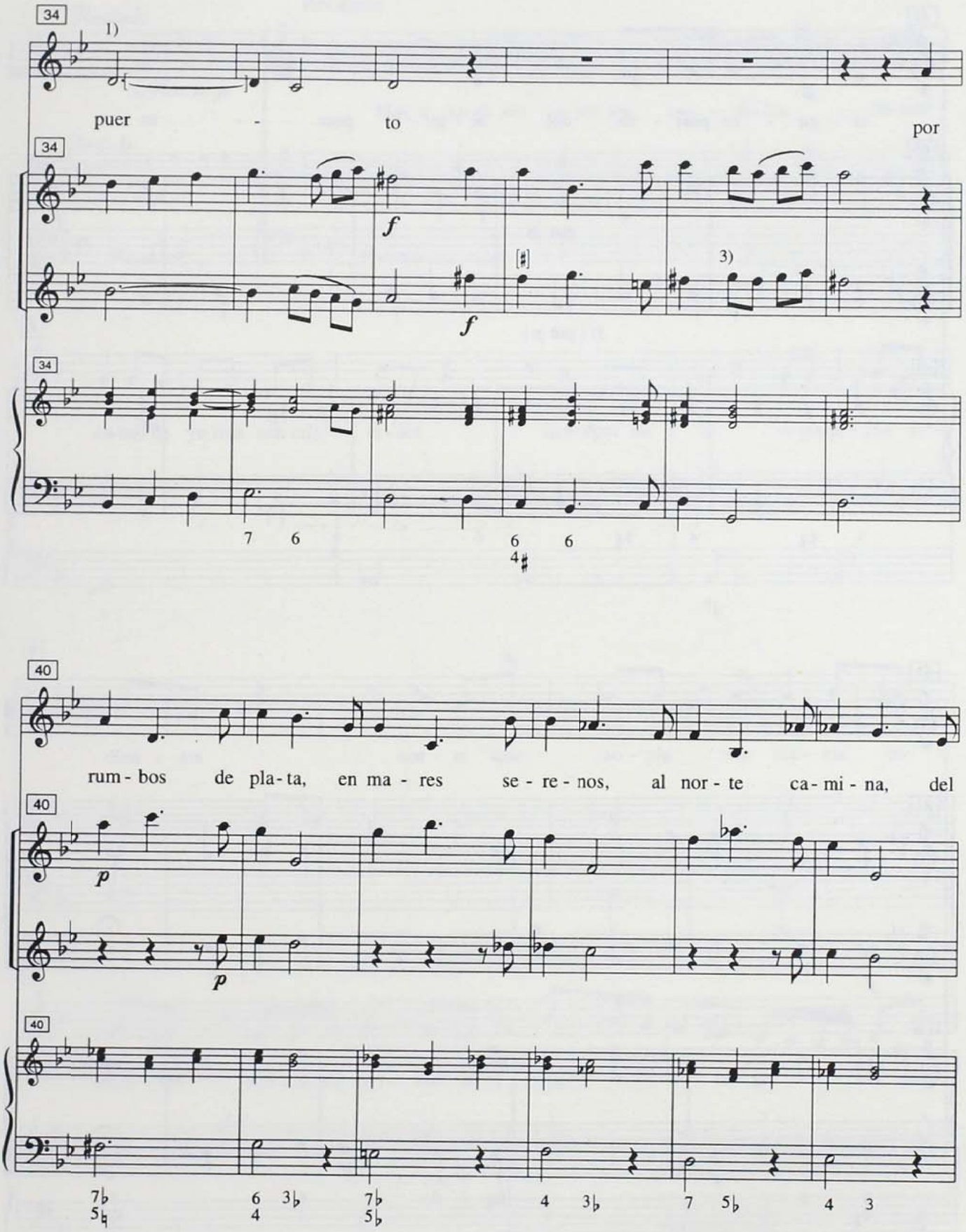

11
na - ve que cal - man los vien - tos co - rrien - tes au -
11
11

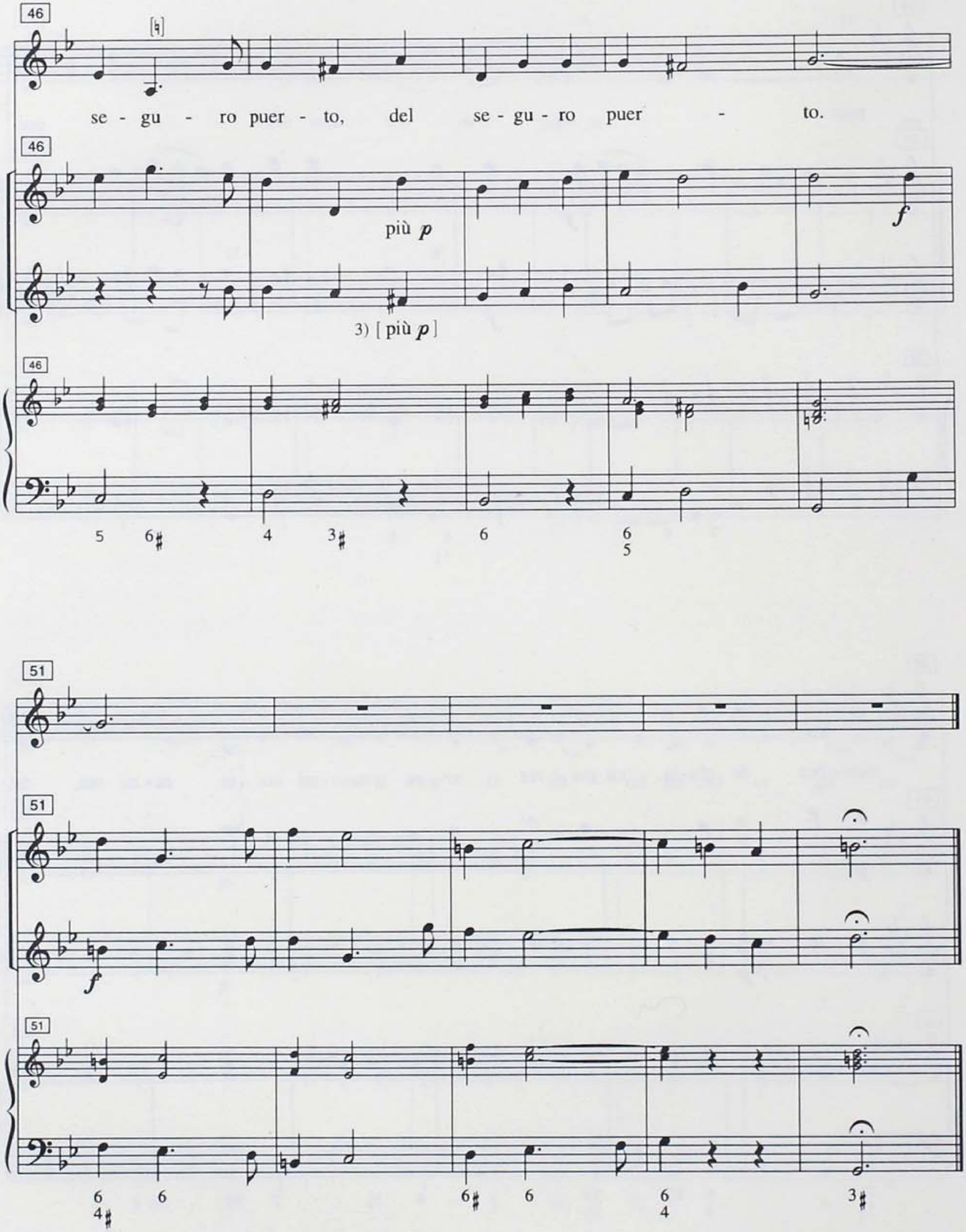
6

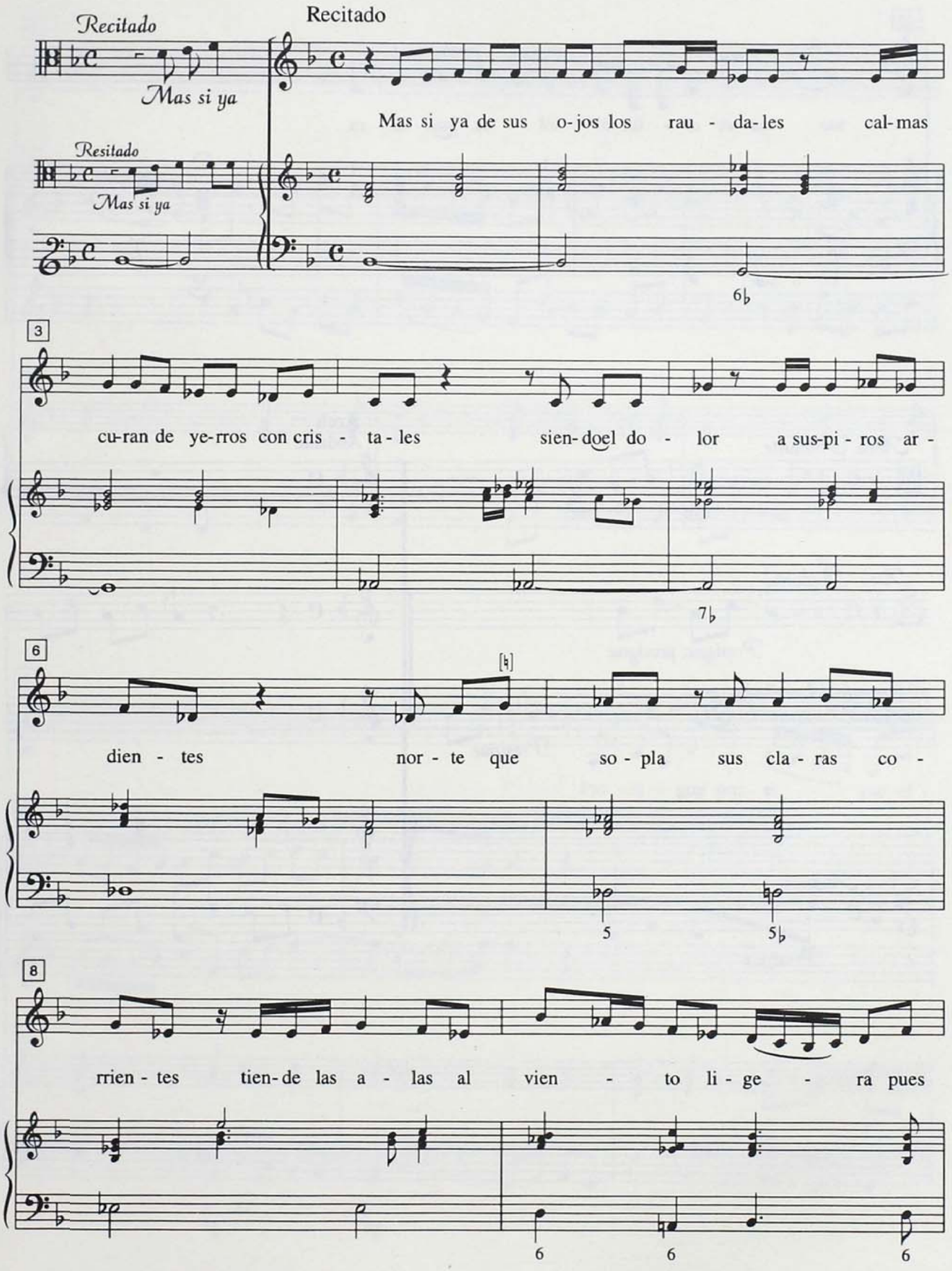

17
men - ta el llan - to de Pe - dro.
17
17

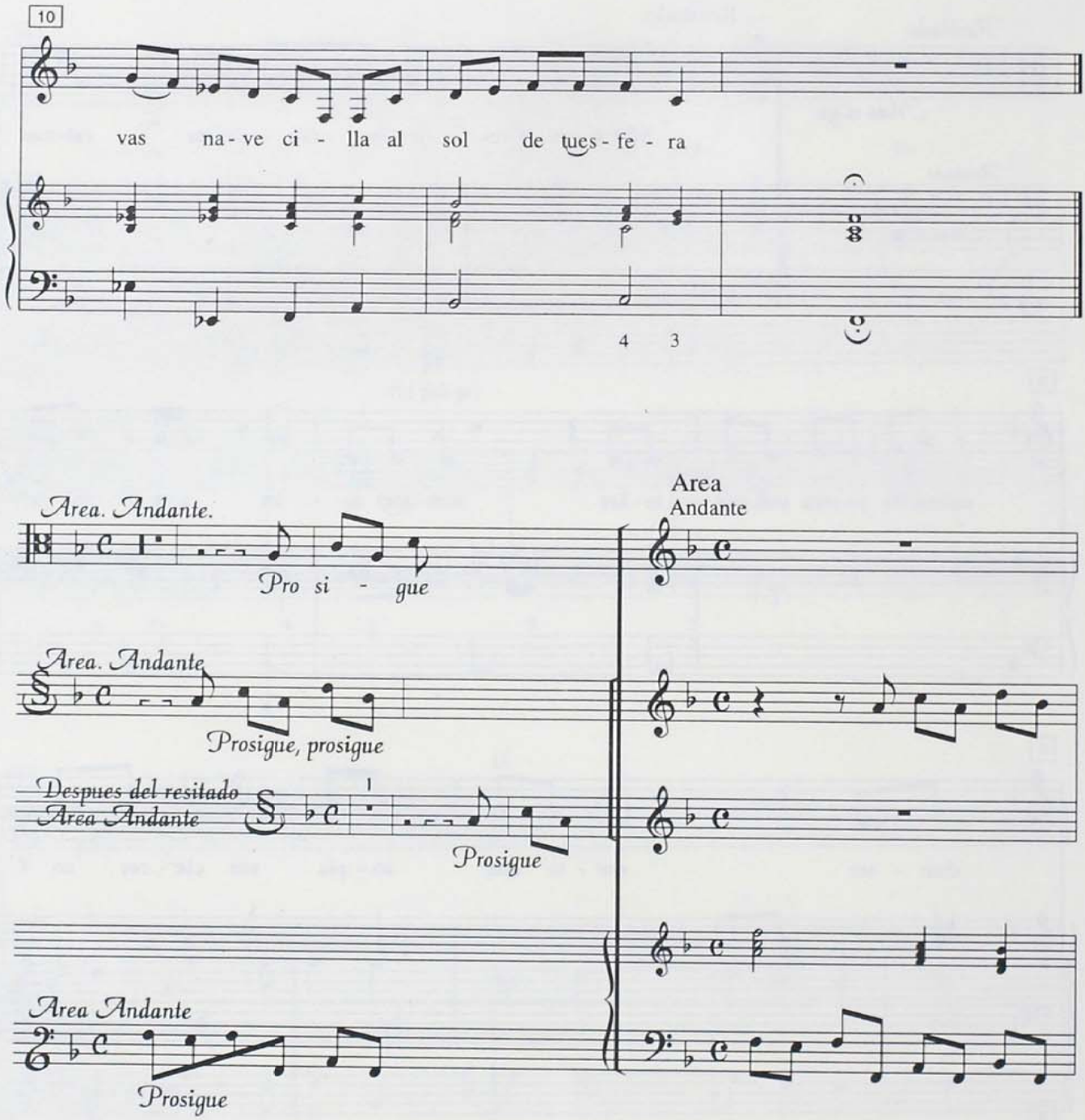

23
Por rum - bos de pla - ta en
23
23

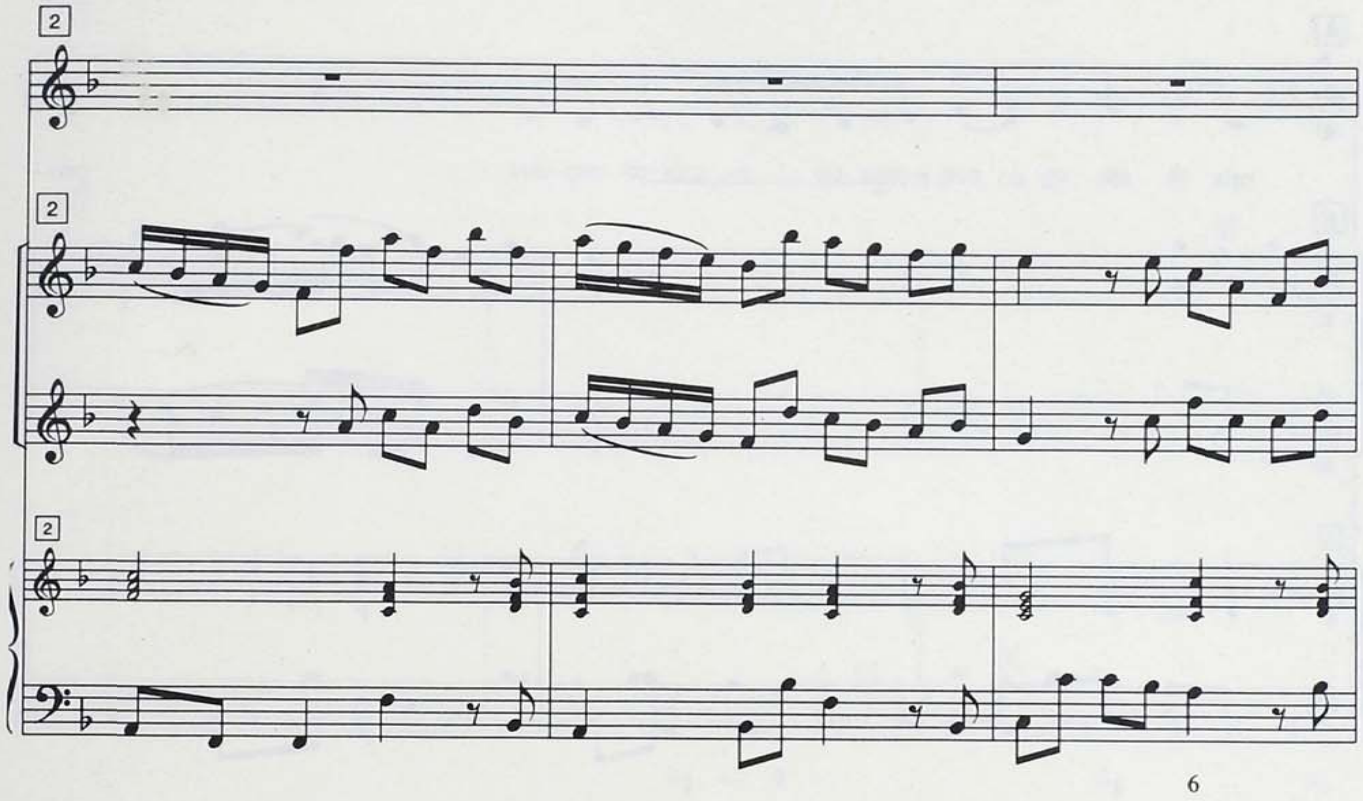

29
ma - res se - re-nos al nor - te ca - mi-na del se - gu - ro
29
p
p
29
6♭ 6 6 6♭ 3♭ 6

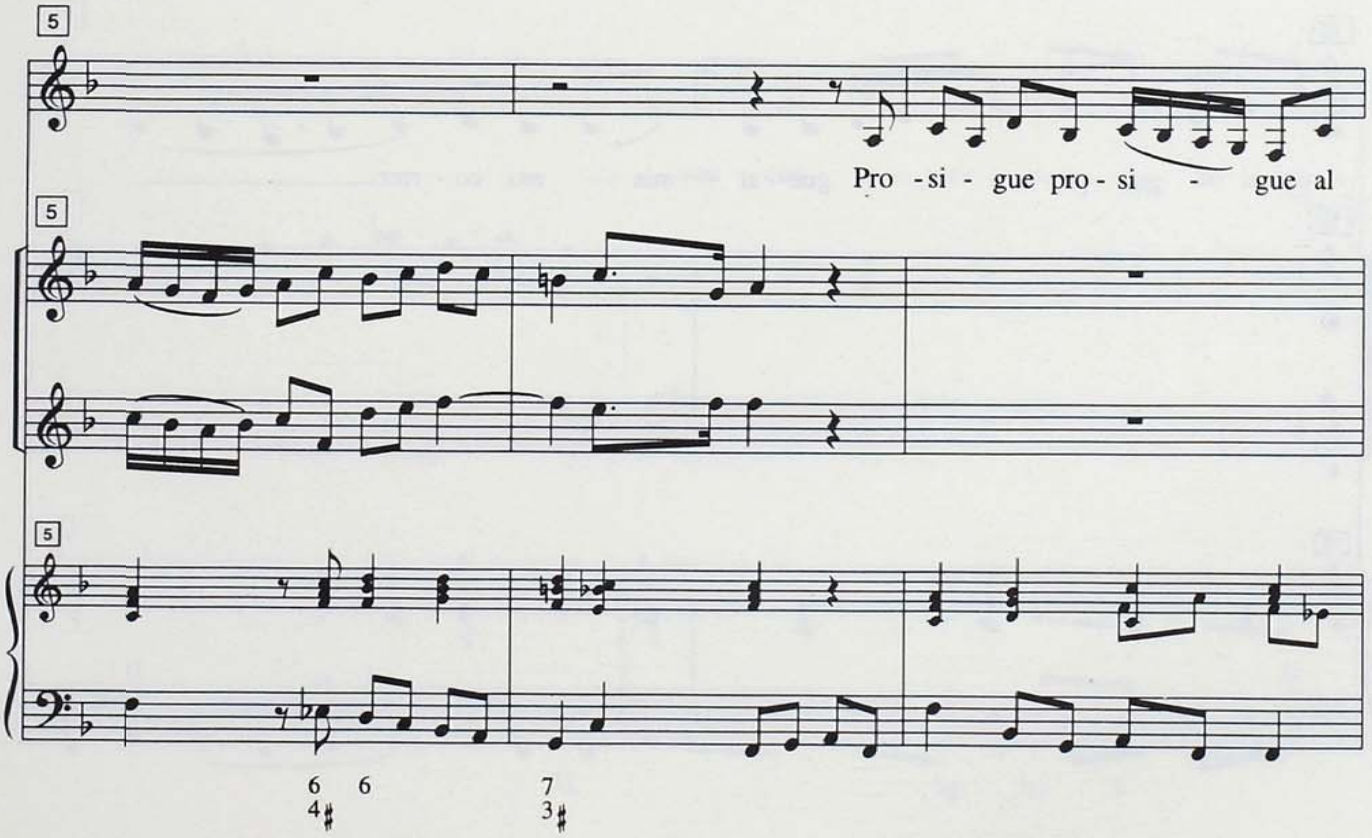

34
1)
puer - to por
34
f
f
3)
34
7 6
6 6
4♯
40
rum - bos de pla - ta, en ma - res se - re - nos, al nor - te ca - mi - na, del
40
p
p
40
7♭ 5♮
6 3♭ 4
7♭ 5♭
4 3♭
7 5♭
4 3

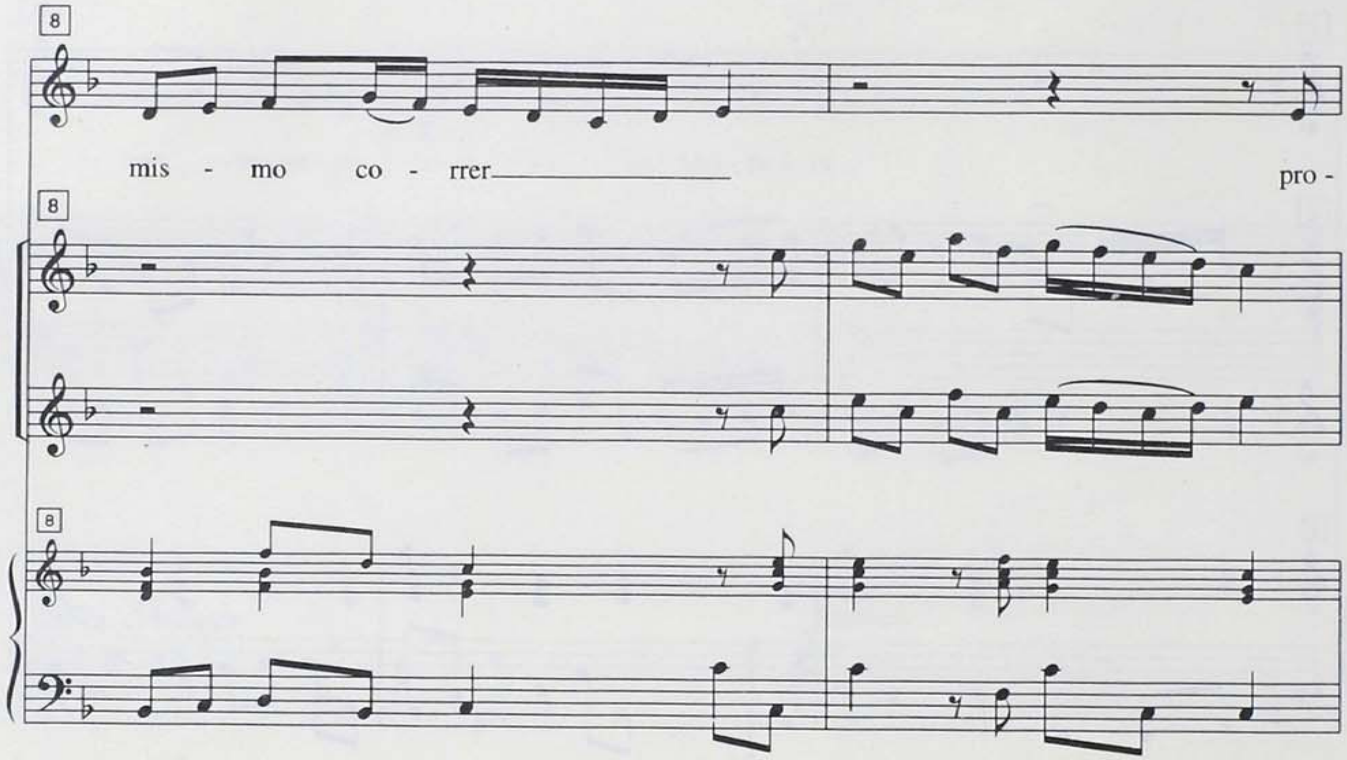

46
se - gu - ro puer - to, del se - gu - ro puer - to.
46
più p
f
3) [più p]
46
5 6♯ 4 3♯ 6 6 5
51
51
f
51
6 6 4♯ 6♯ 6 6 4 3♯

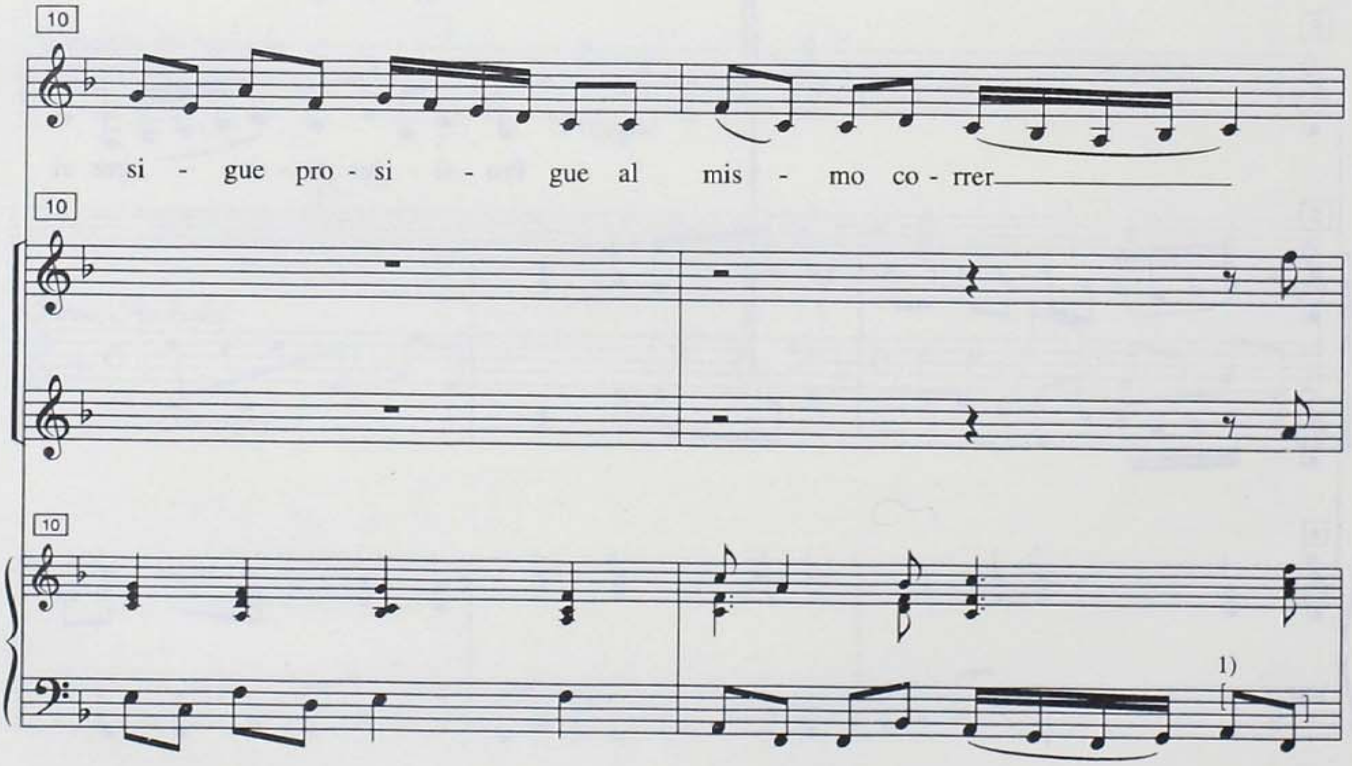

Recitado
Mas si ya
Recitado
Mas si ya de sus o-jos los rau - da-les cal-mas
Resitado
Mas si ya
6♭
3
cu-ran de ye-rros con cris - ta-les sien-doel do - lor a sus-pi - ros ar -
7♭
6
dien - tes nor - te que so - pla sus cla - ras co -
5
5♭
8
rrien - tes tien-de las a - las al vien - to li - ge - ra pues
6
6
6

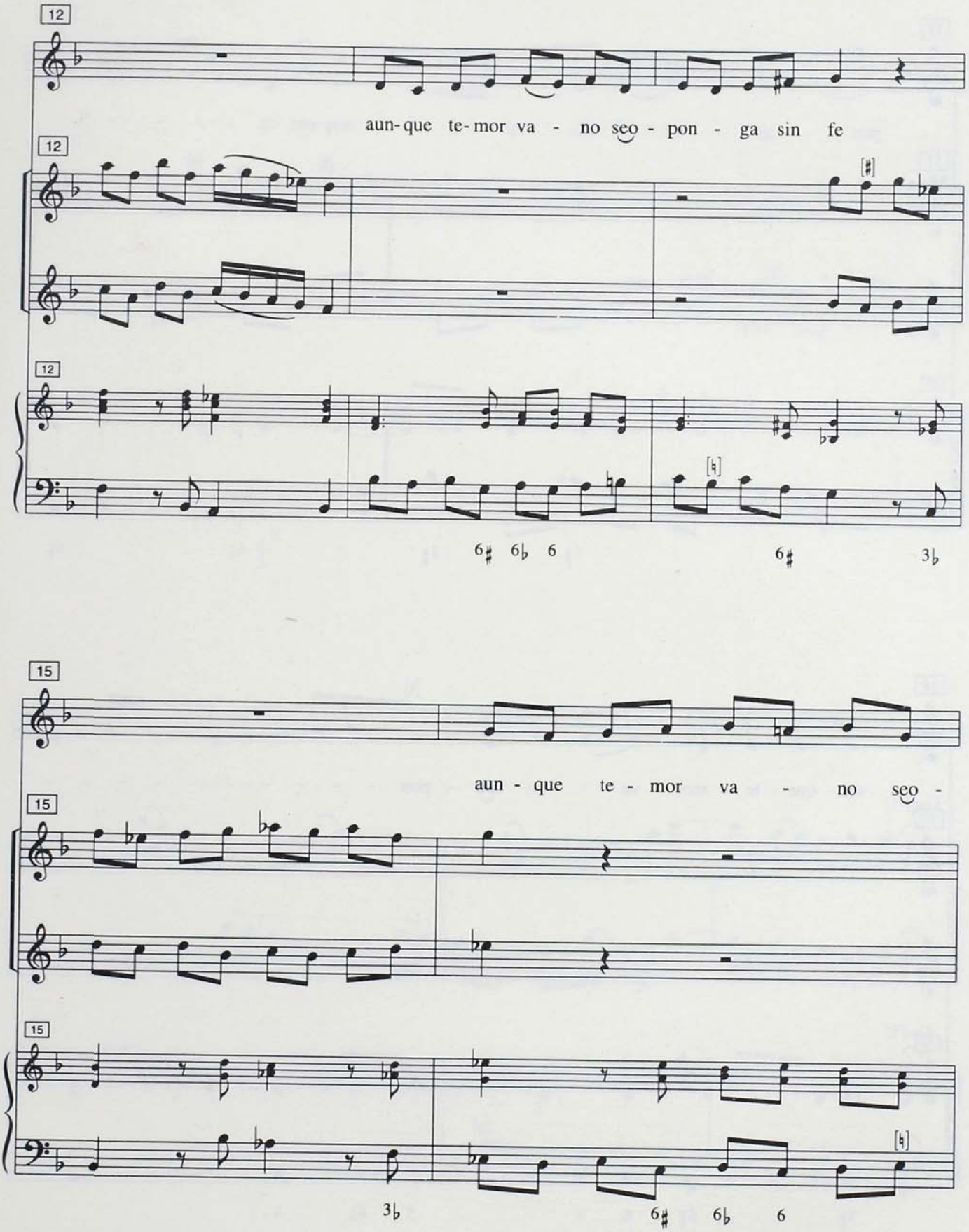

10
vas na - ve ci - lla al sol de tues - fe - ra
4 3
Area. Andante.
Pro si - gue
Area
Andante
Area. Andante
Prosigue, prosigue
Despues del resitado
Area Andante
Prosigue
Area Andante
Prosigue

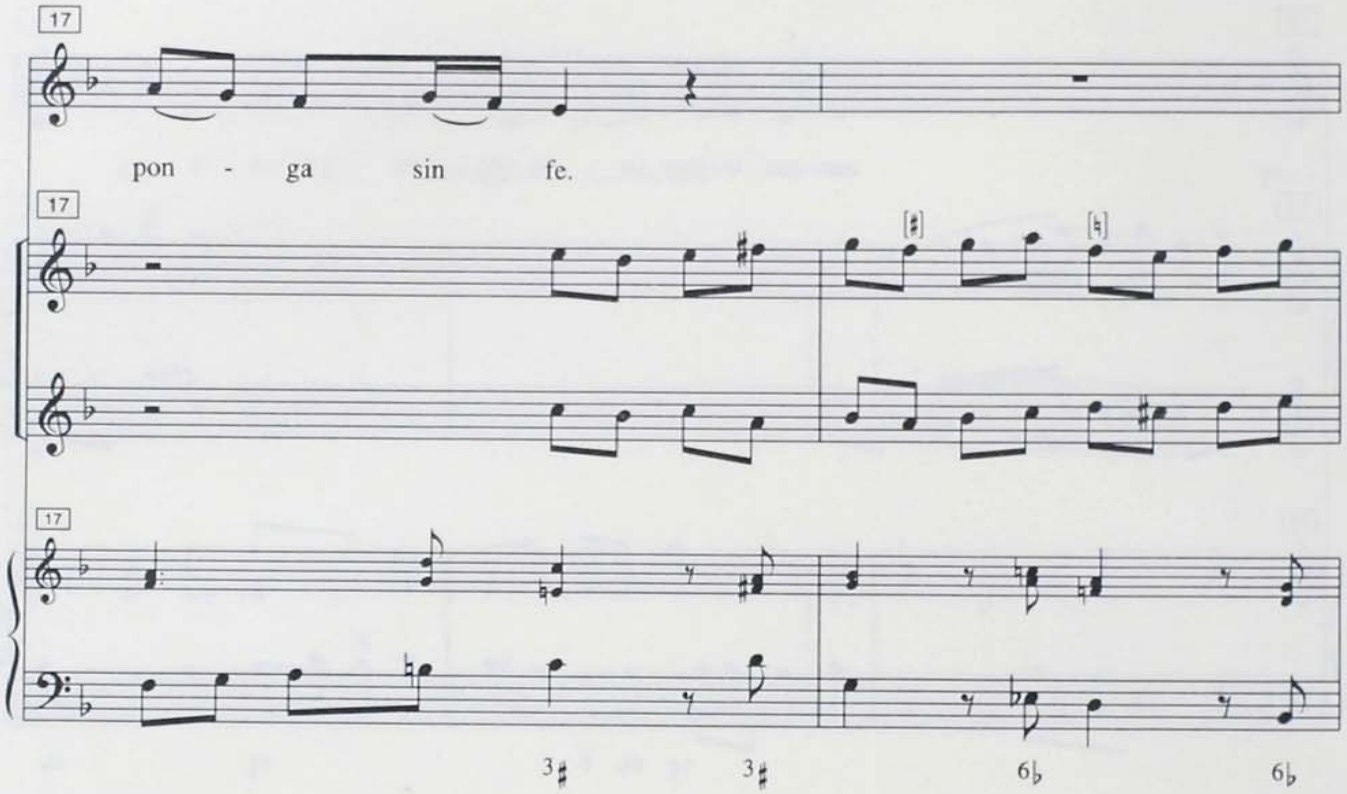

2
2
2
6

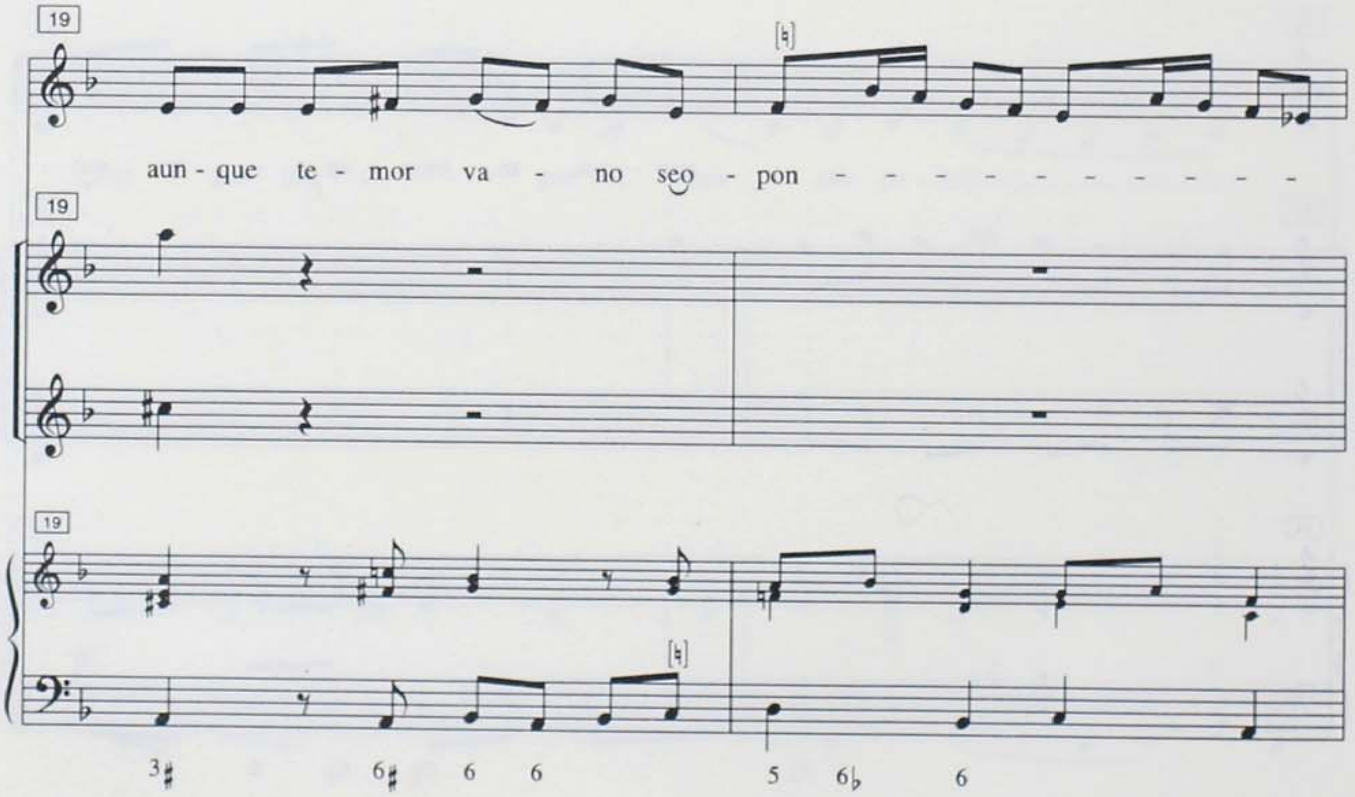

5
Pro - si - gue pro - si - gue al
5
5
6 6
4 ♯
7
3 ♯

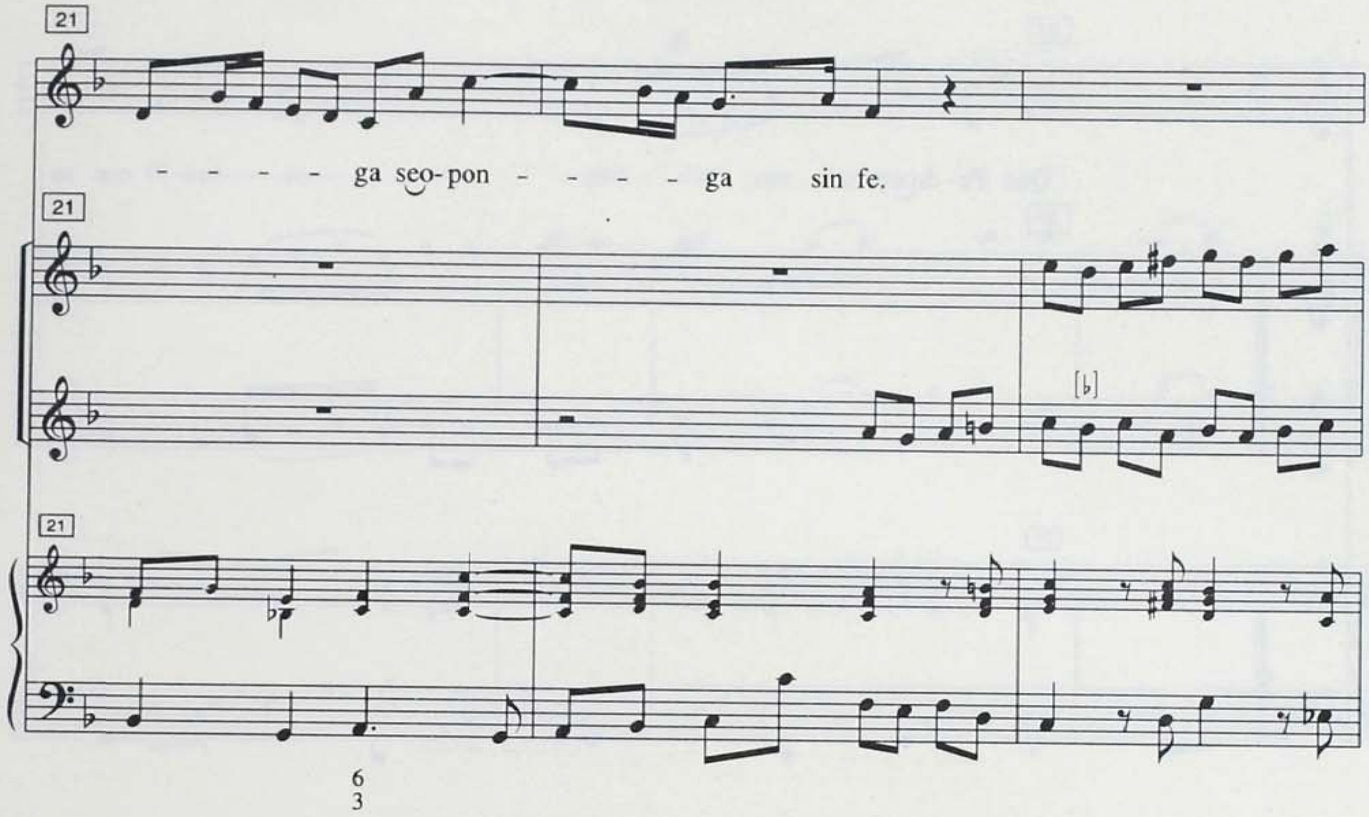

8
mis - mo co - rrer
pro -
8
8

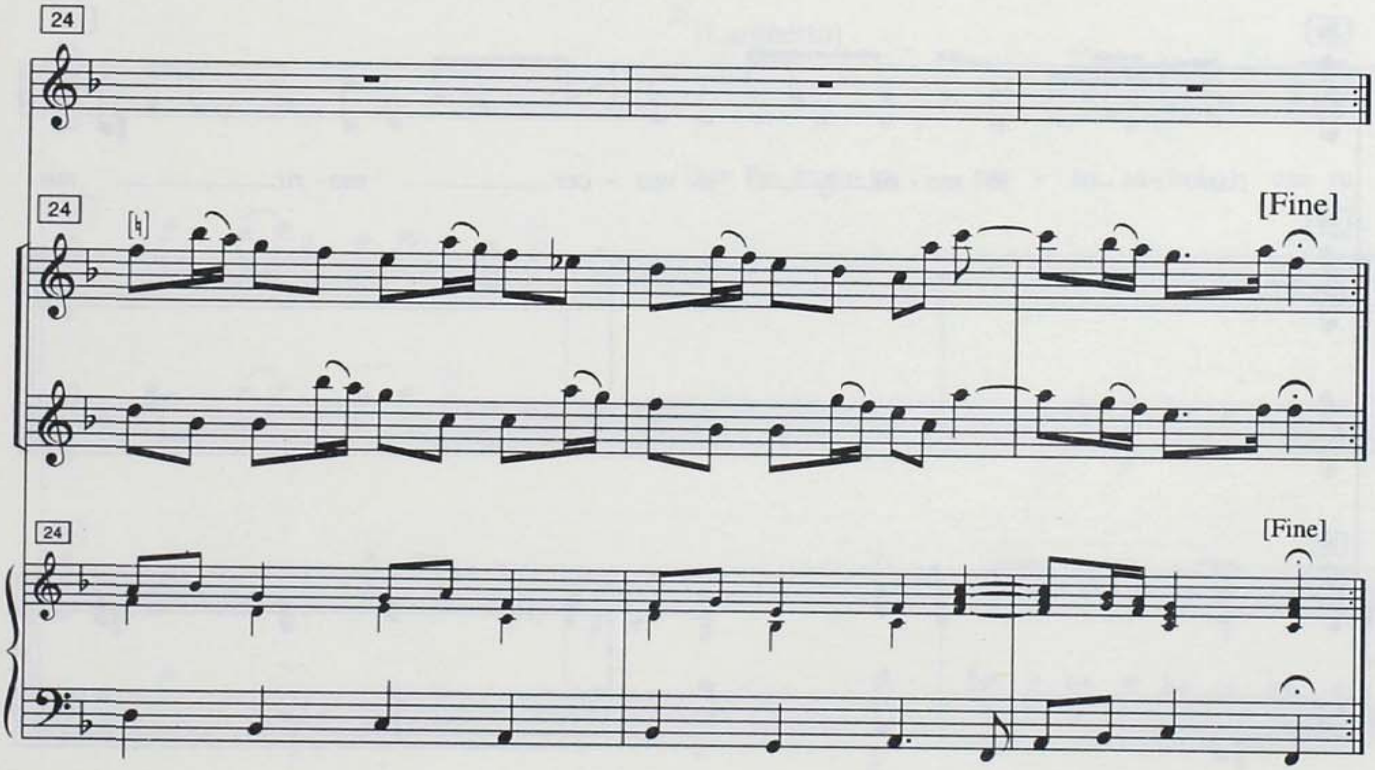

10
si - gue pro - si - gue al mis - mo co - rrer
10
10
1)

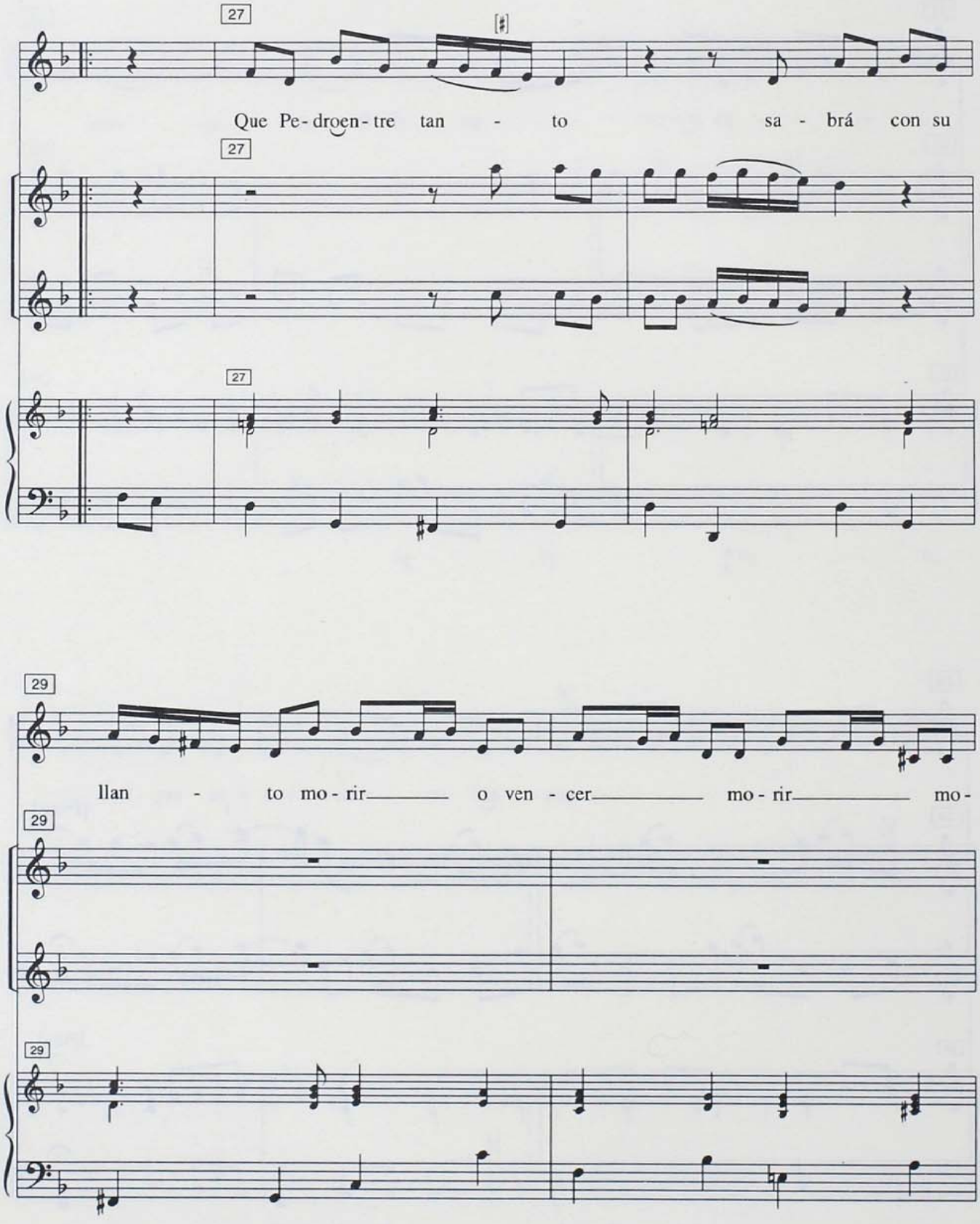

12
aun-que te-mor va - no seo - pon - ga sin fe
12
12
6♯ 6♭ 6
6♯
3♭
15
aun - que te - mor va - no seo -
15
15
3♭
6♯ 6♭ 6

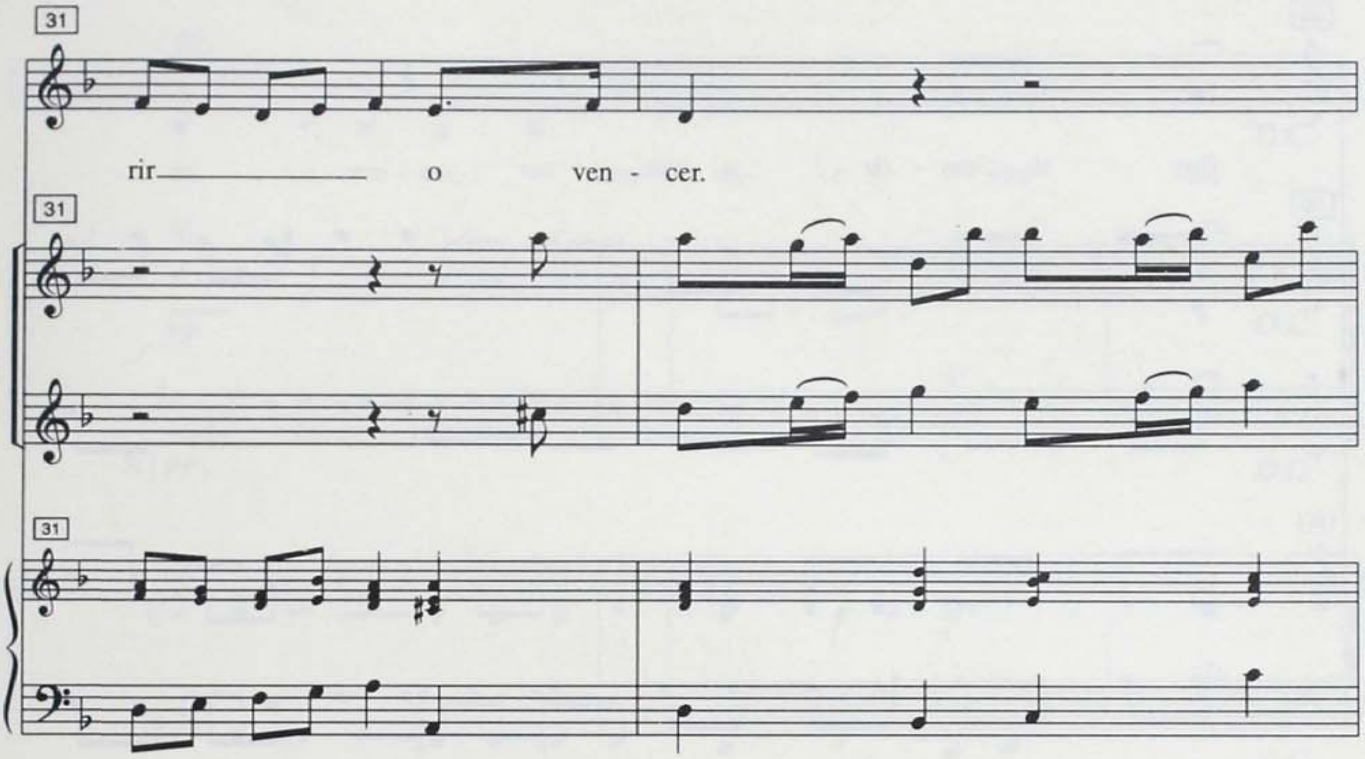

17
pon - ga sin fe.
17
17

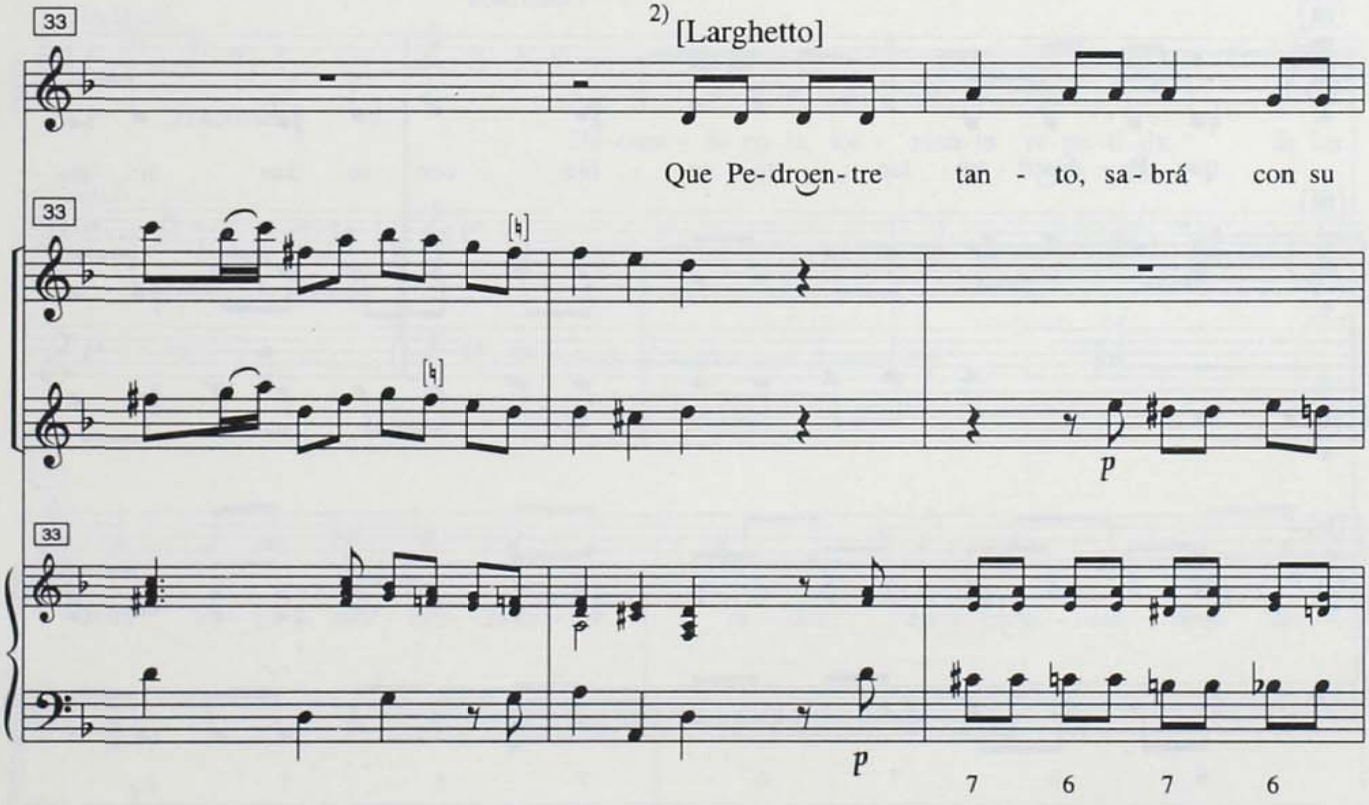

19
aun - que te - mor va - no seo - pon - - - - - - - - - - -
19
19

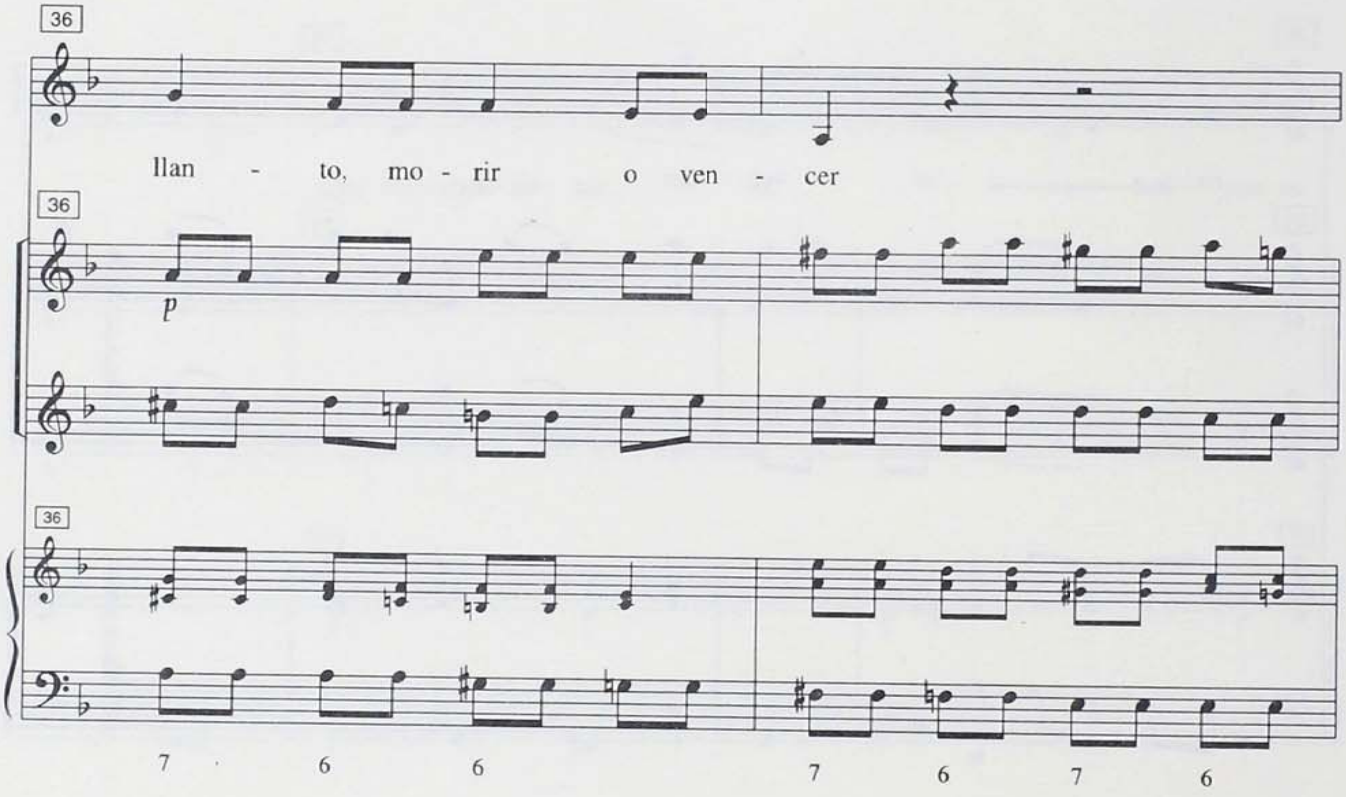

21
- - - - - ga seo-pon - - - - - ga sin fe.
21
21
6
3

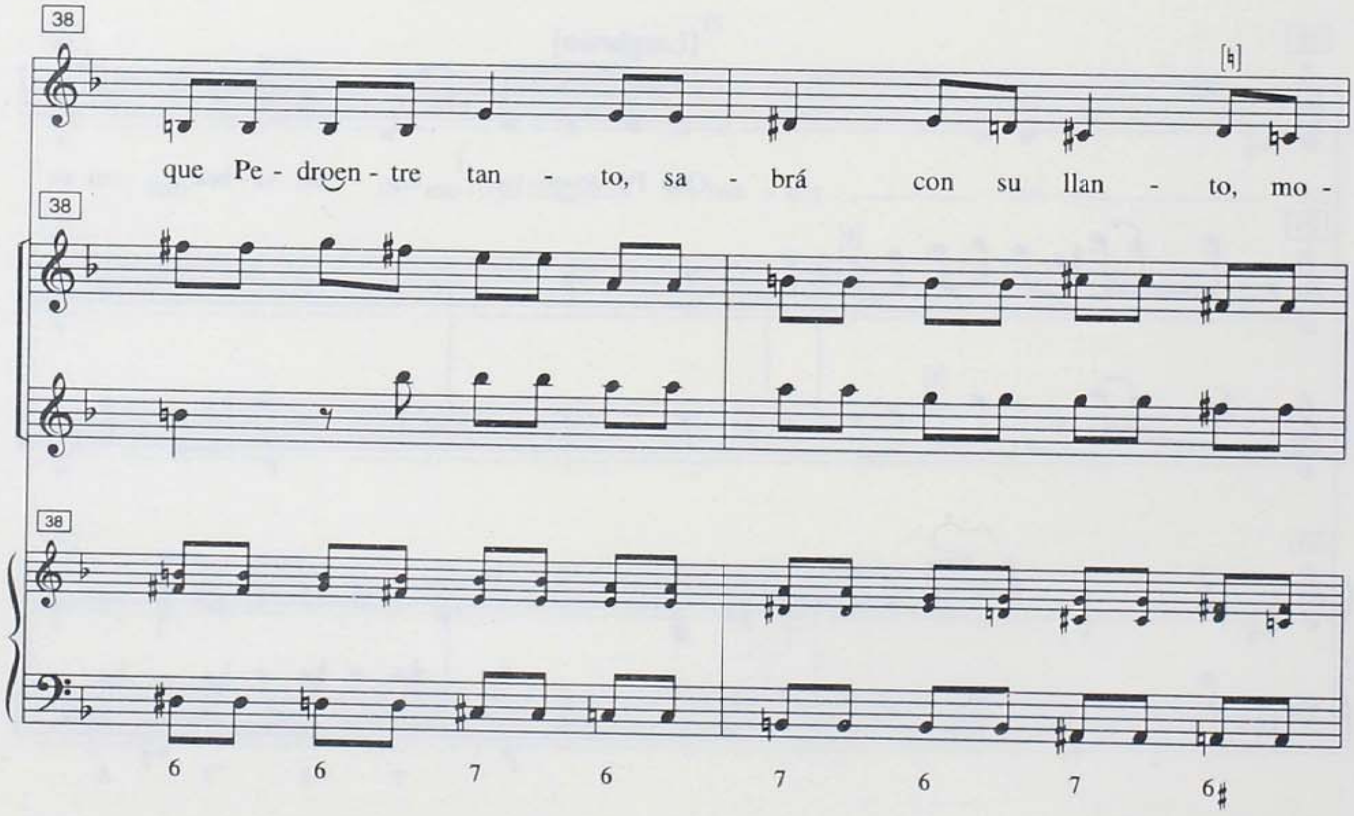

24
24
[Fine]
24
[Fine]

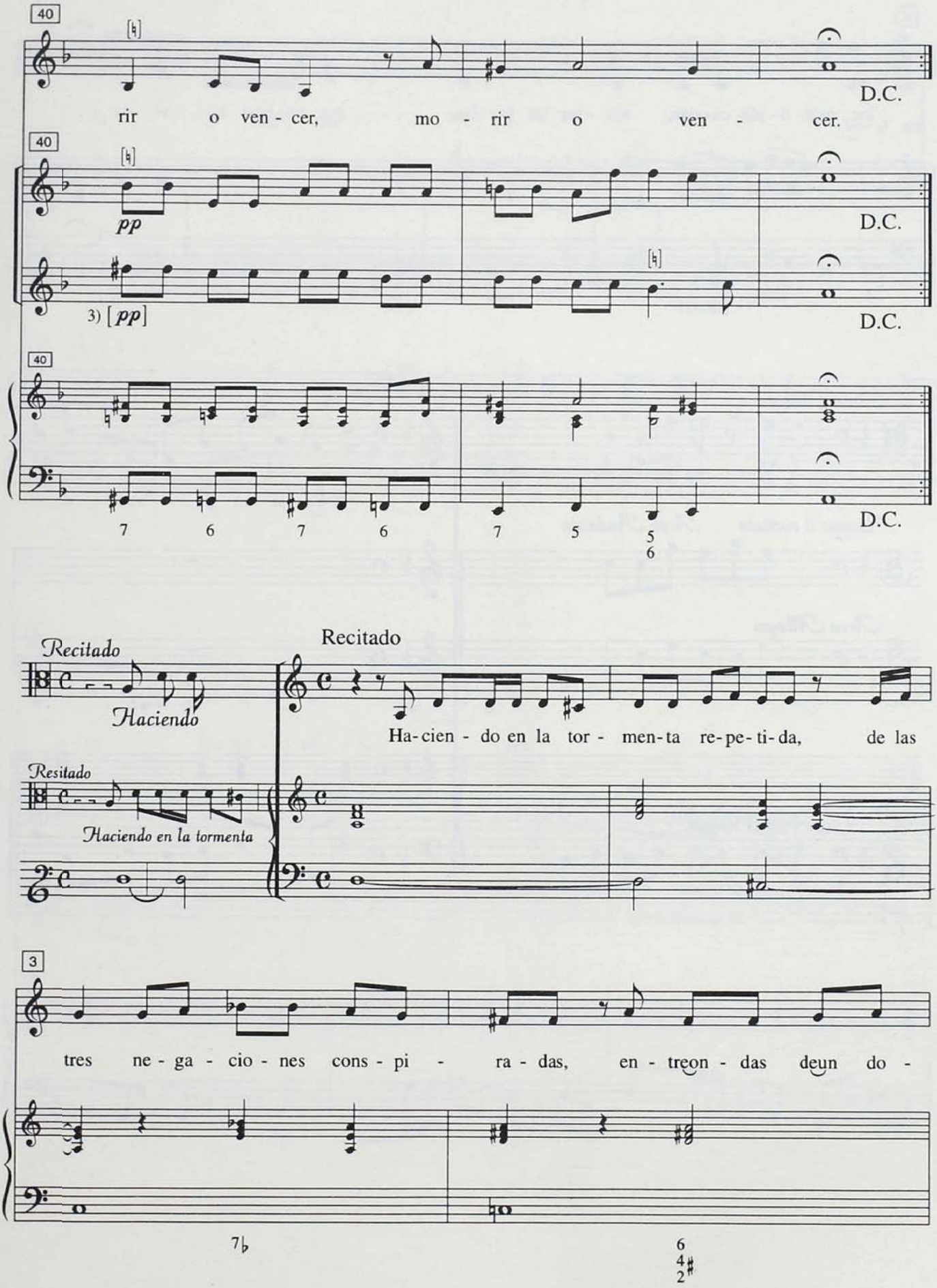

27
Que Pe - dro en - tre tan - to sa - brá con su
27
27
29
llan - to mo - rir o ven - cer mo - rir mo -
29
29

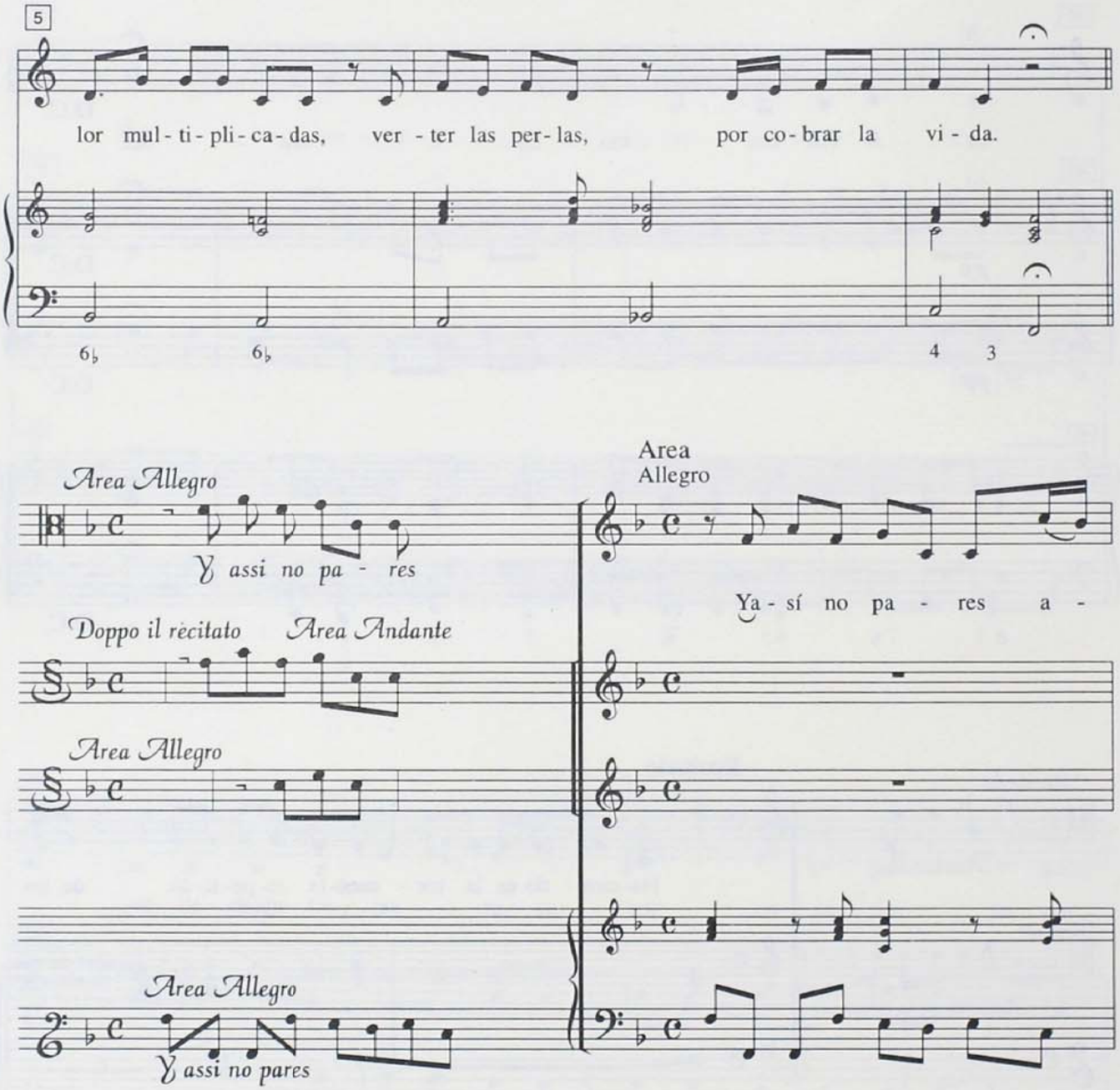

31
rir o ven - cer.
31
31

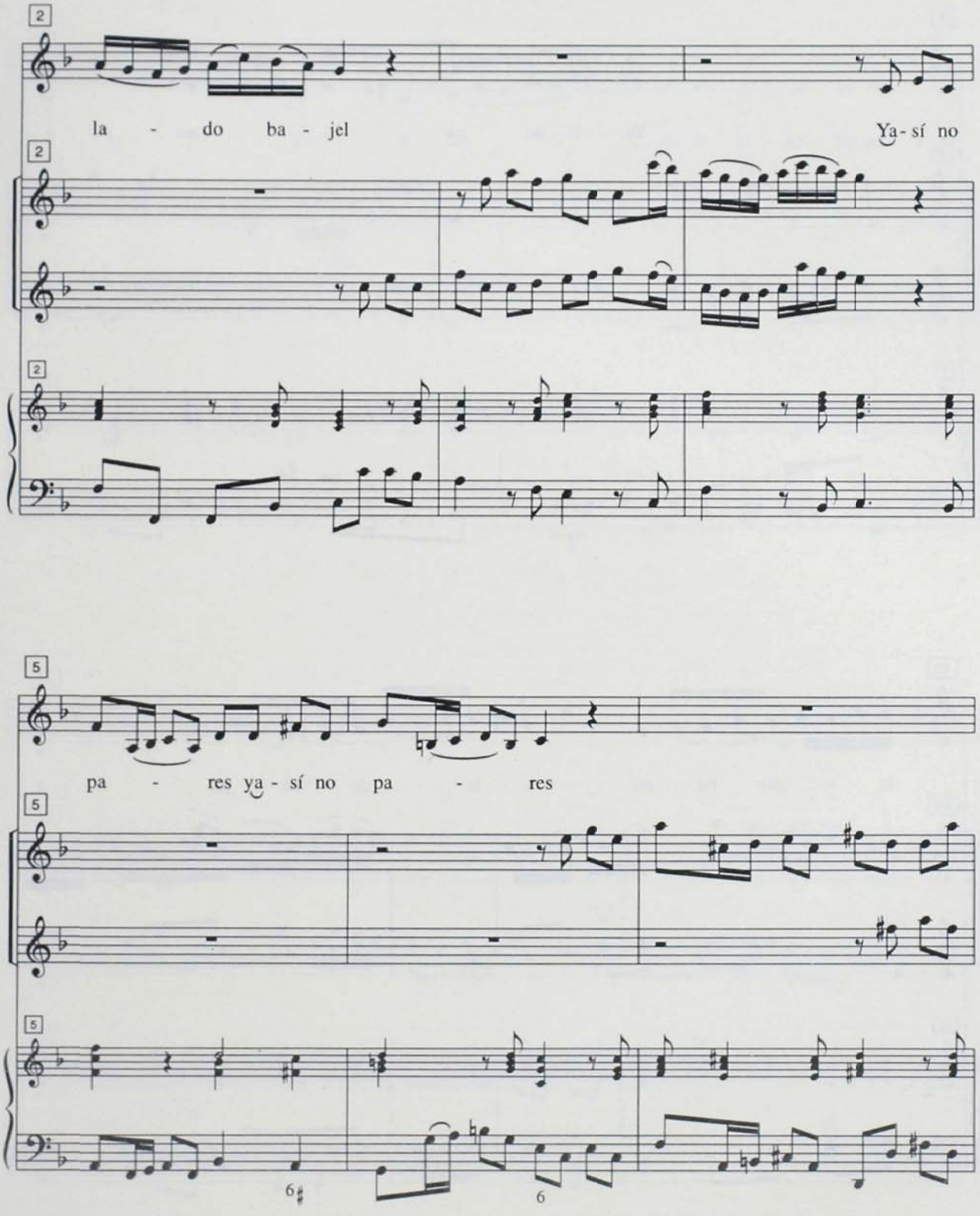

33
2) [Larghetto]
Que Pe- dro en- tre tan - to, sa- brá con su
33
p
33
p
7 6 7 6

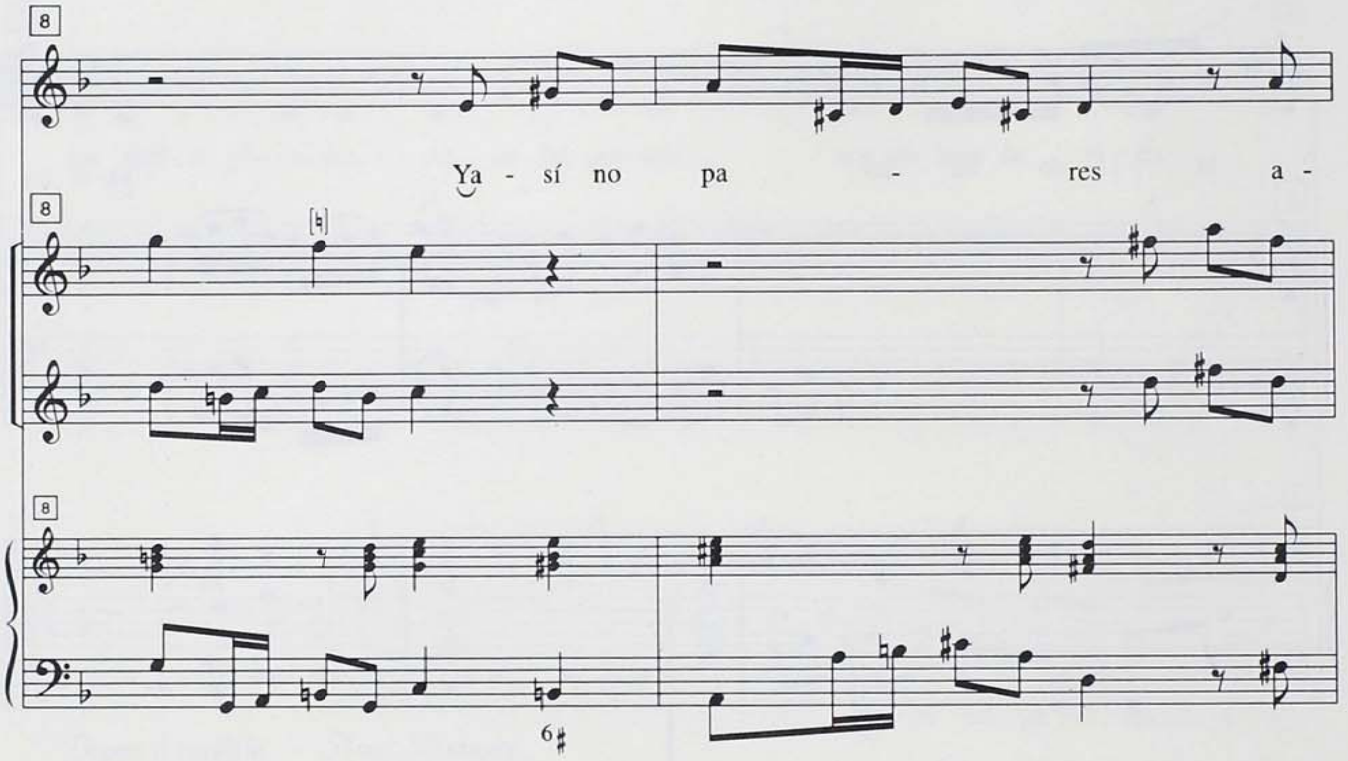

36
llan - to, mo - rir o ven - cer
36
p
36
7 6 6 7 6 7 6

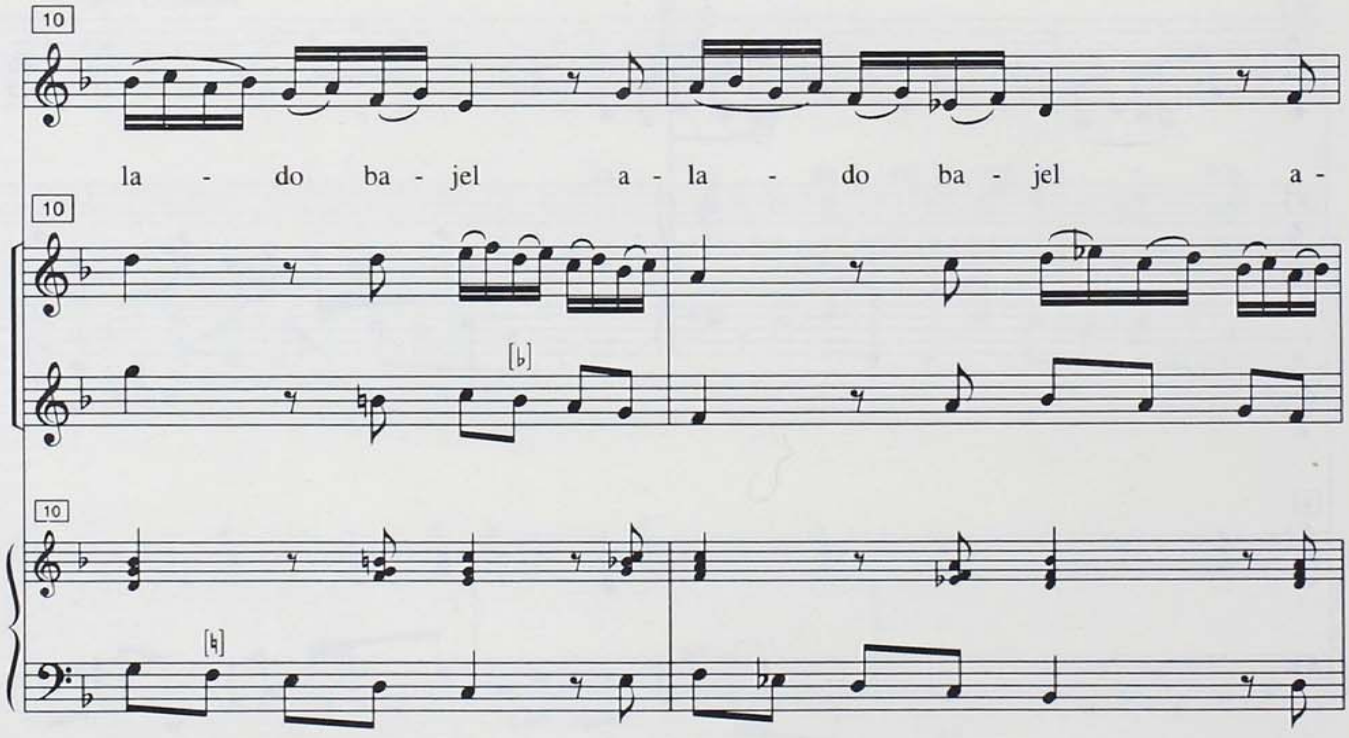

38
que Pe - droen - tre tan - to, sa - brá con su llan - to, mo -
38
38
6 6 7 6 7 6 7 6♯

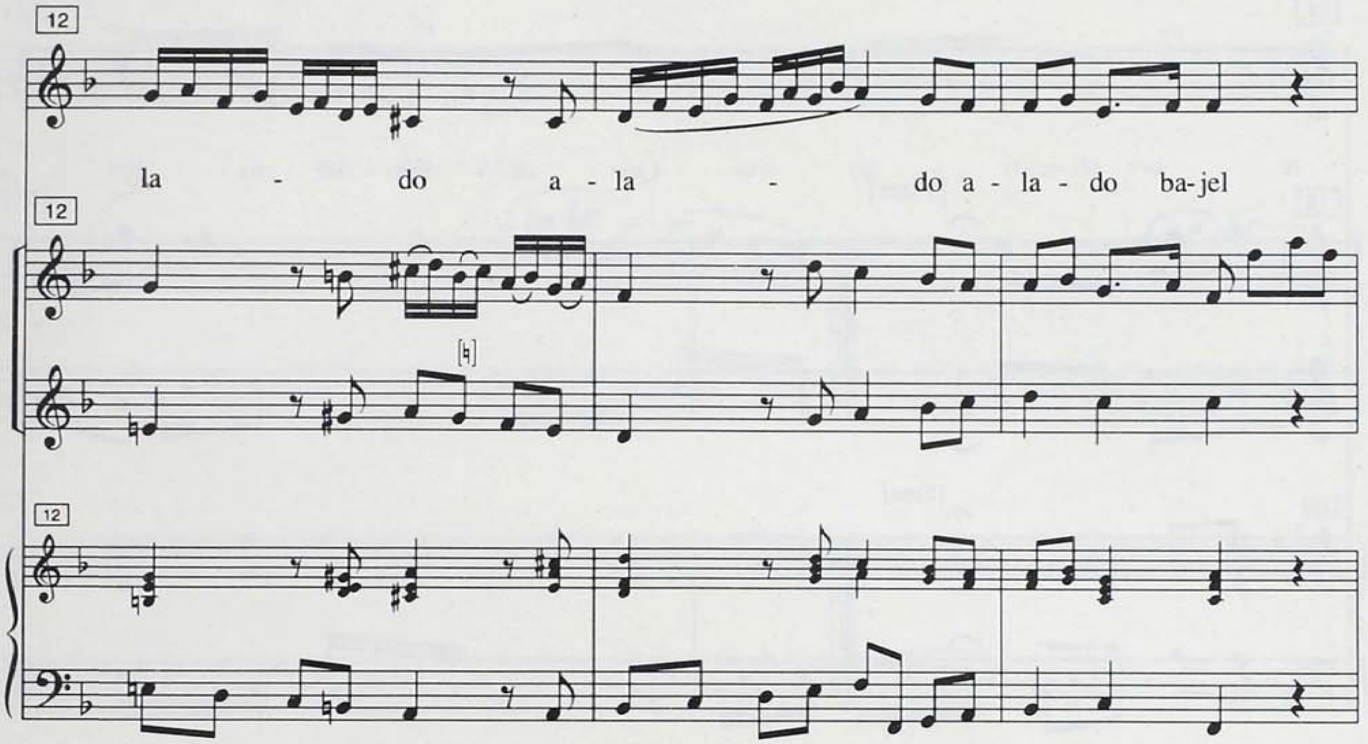

40
rir o ven - cer, mo - rir o ven - cer.
D.C.
pp
3) [pp]
7 6 7 6 7 5 5 6
Recitado
Haciendo
Ha-cien - do en la tor - men-ta re-pe-ti-da, de las
Resitado
Haciendo en la tormenta
3
tres ne - ga - cio - nes cons - pi - ra - das, en - treon - das deun do -
7♭
6 4 2♯

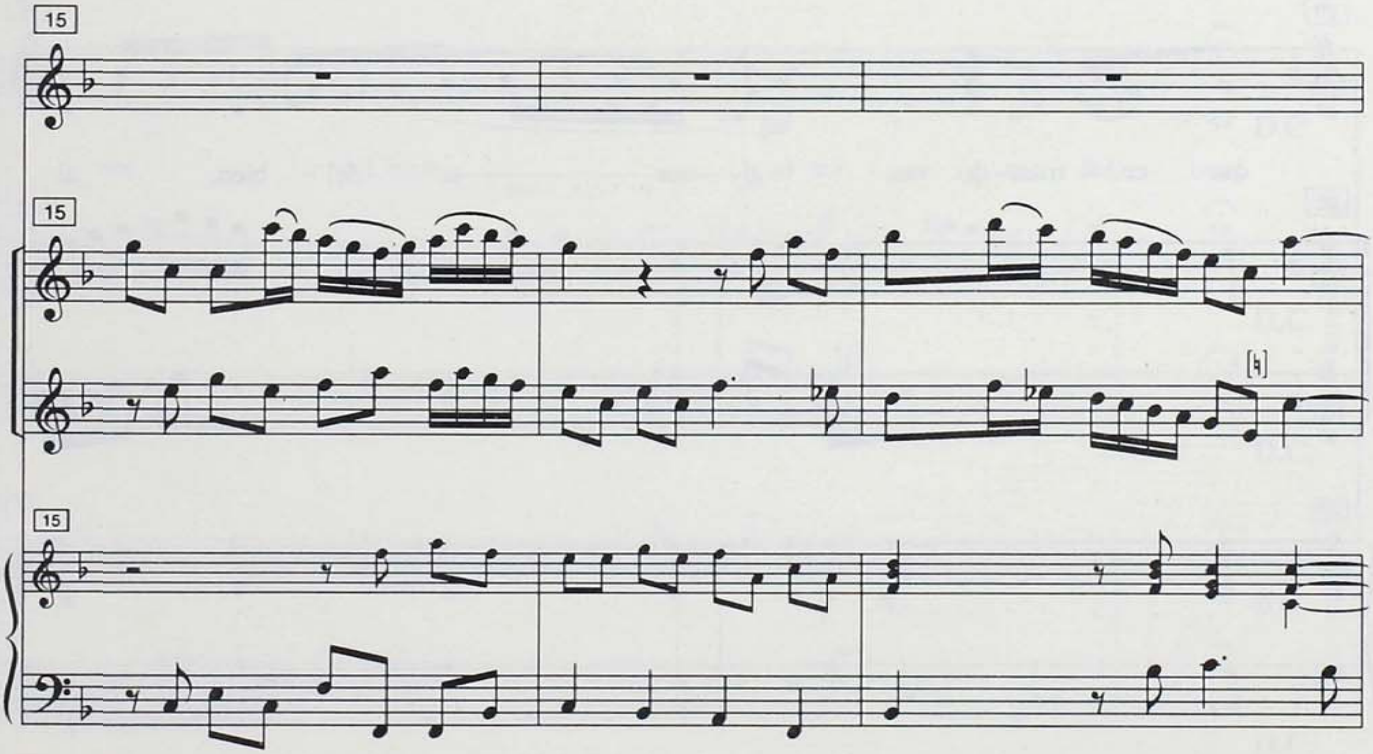

5
lor mul - ti - pli - ca - das, ver - ter las per - las, por co - brar la vi - da.
6♭ 6♭ 4 3
Area Allegro
y assi no pa - res
Area
Allegro
Ya - sí no pa - res a -
Doppo il recitato
Area Andante
Area Allegro
Area Allegro
y assi no pares

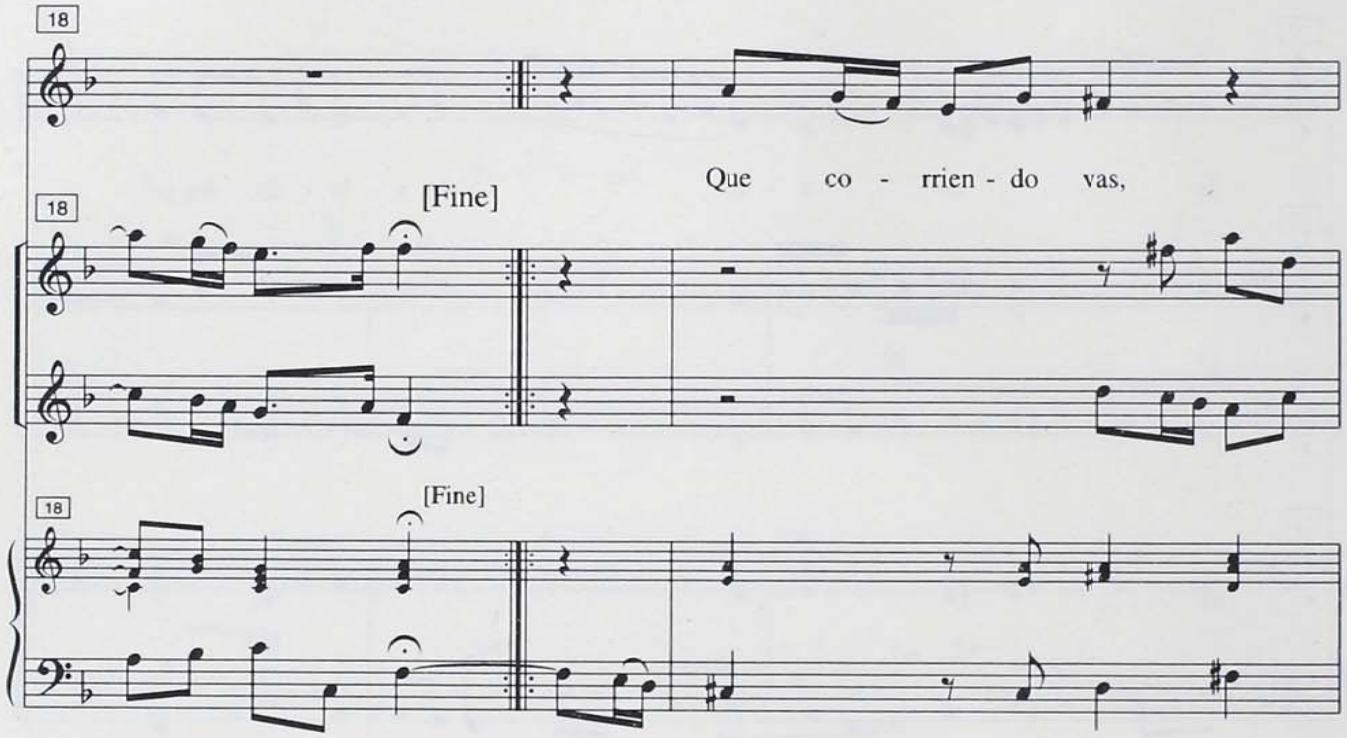

2
la - do ba - jel
Ya - sí no
2
2
5
pa - res ya - sí no pa - res
5
5
6♯
6

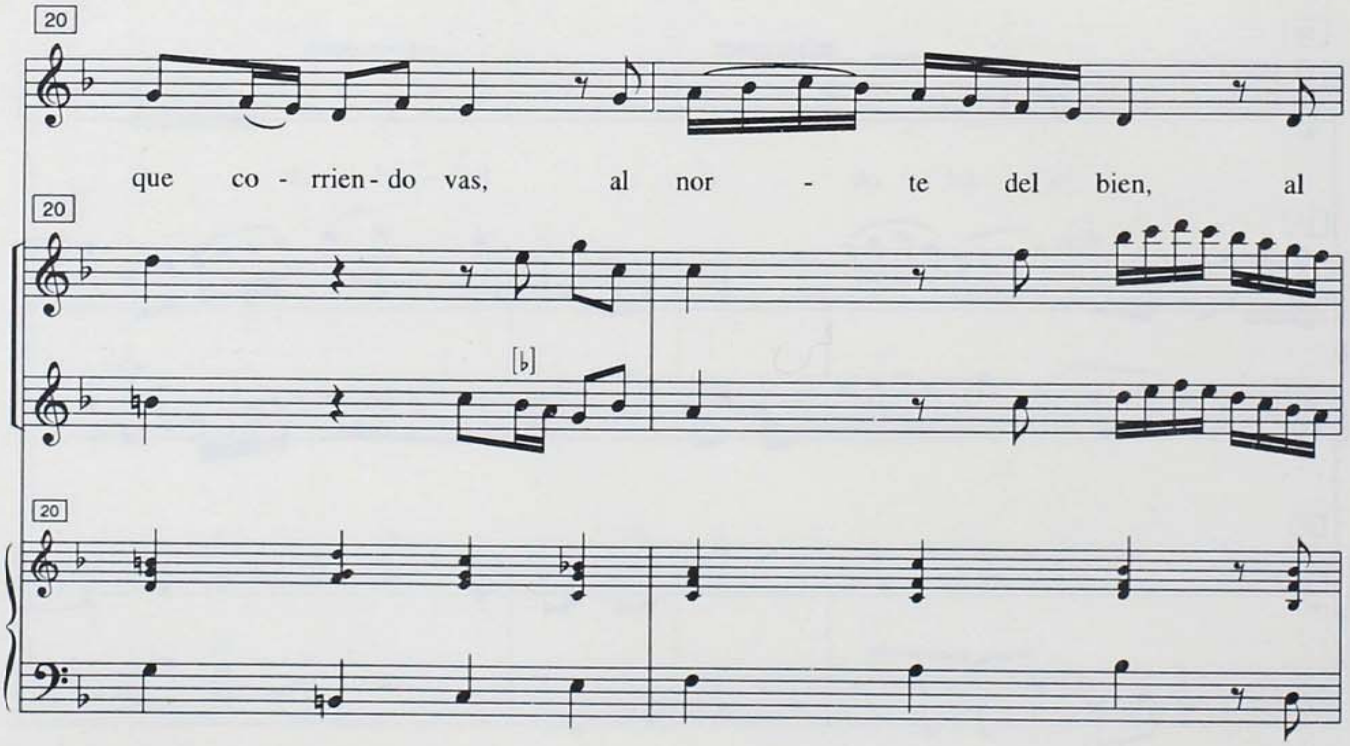

8
Ya - sí no pa - res a -
8
8
6♯

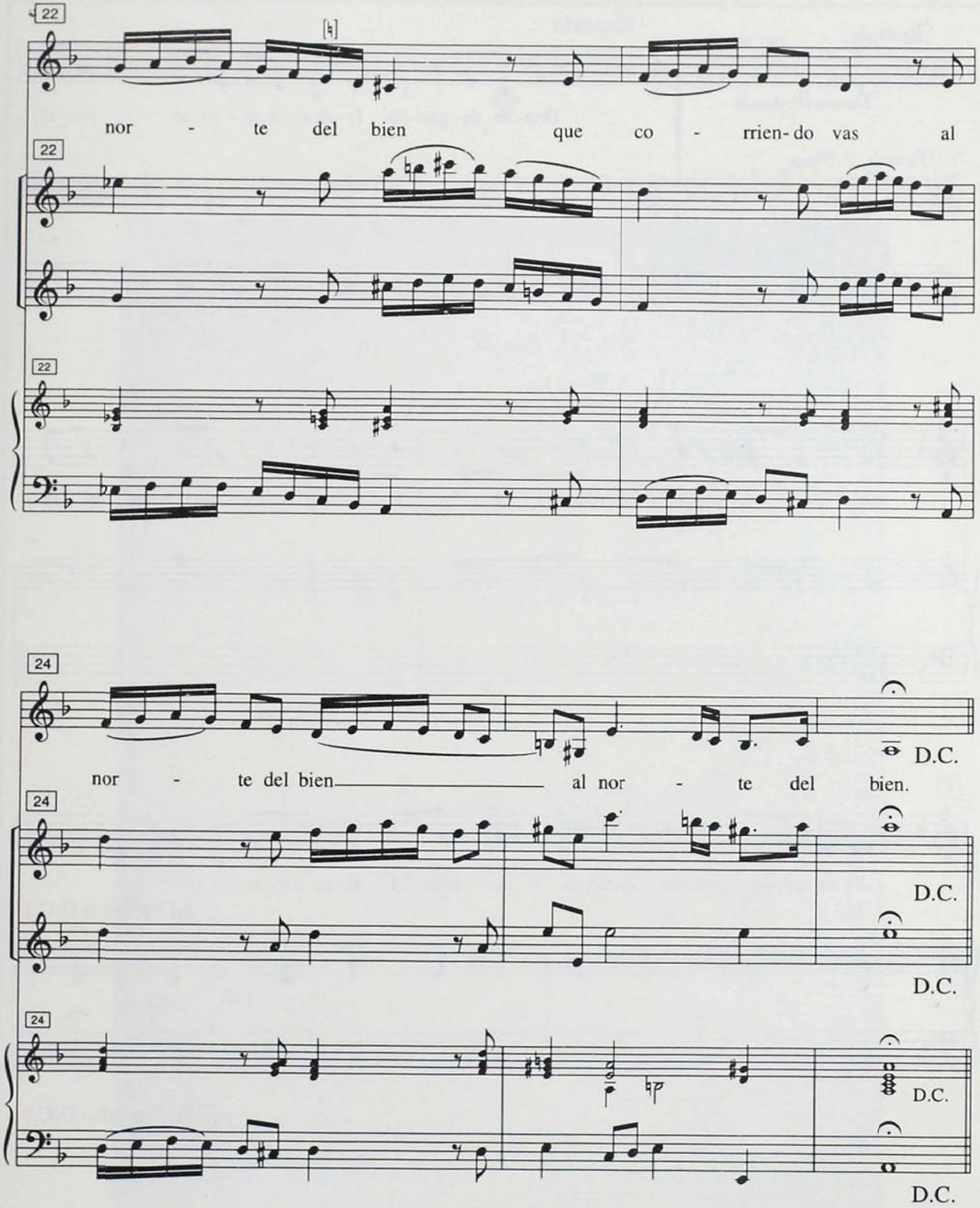

10
la - do ba - jel a - la - do ba - jel a -
10
10

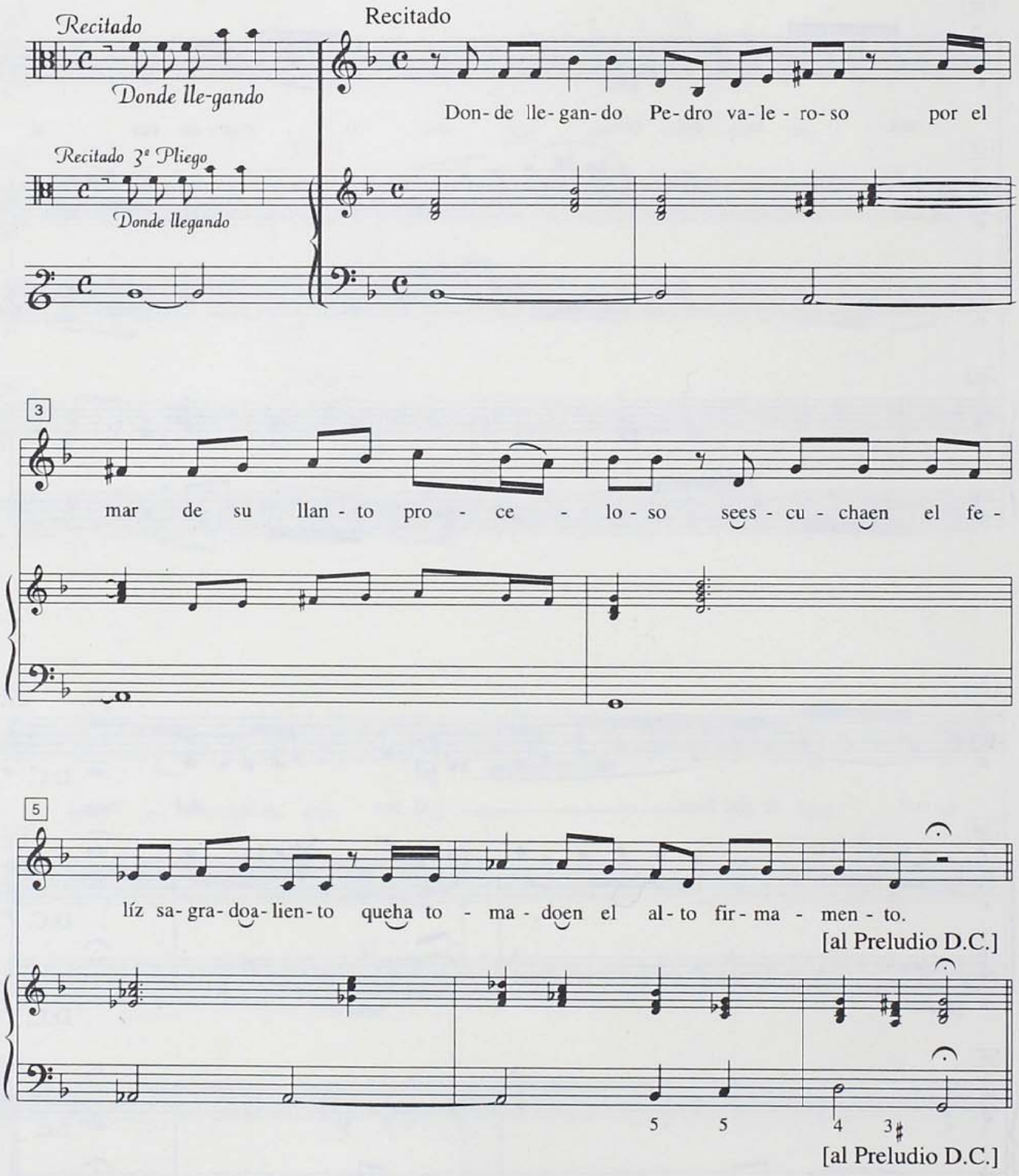

12
la - do a - la - do a - la - do ba-jel
12
12

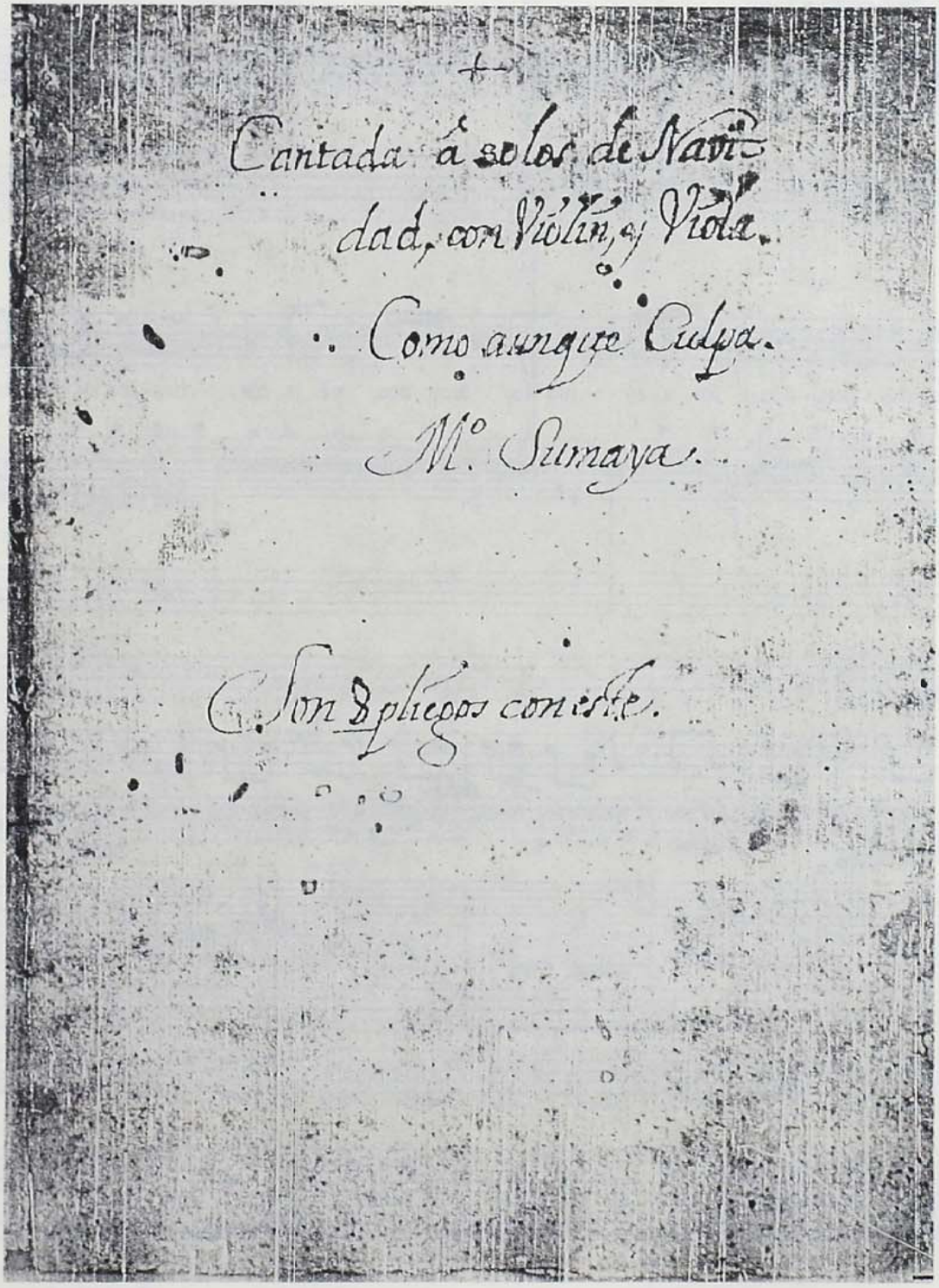

15
15
15


18
Que co - rrien - do vas,
[Fine]
18
[Fine]
18


20
que co - rrien - do vas, al nor - te del bien, al
20
[♭]
20


22
nor - te del bien que co - rrien- do vas al
22
22
24
nor - te del bien al nor - te del bien.
D.C.
24
D.C.
D.C.
24
D.C.
D.C.


Recitado
Donde lle-gando
Recitado
Don- de lle- gan- do Pe- dro va- le - ro- so por el
Recitado 3ª Pliego
Donde llegando
3
mar de su llan - to pro - ce - lo - so sees - cu - chaen el fe -
5
líz sa- gra- doa- lien- to queha to - ma - doen el al - to fir - ma - men - to.
[al Preludio D.C.]
5 5 4 3
[al Preludio D.C.]



+

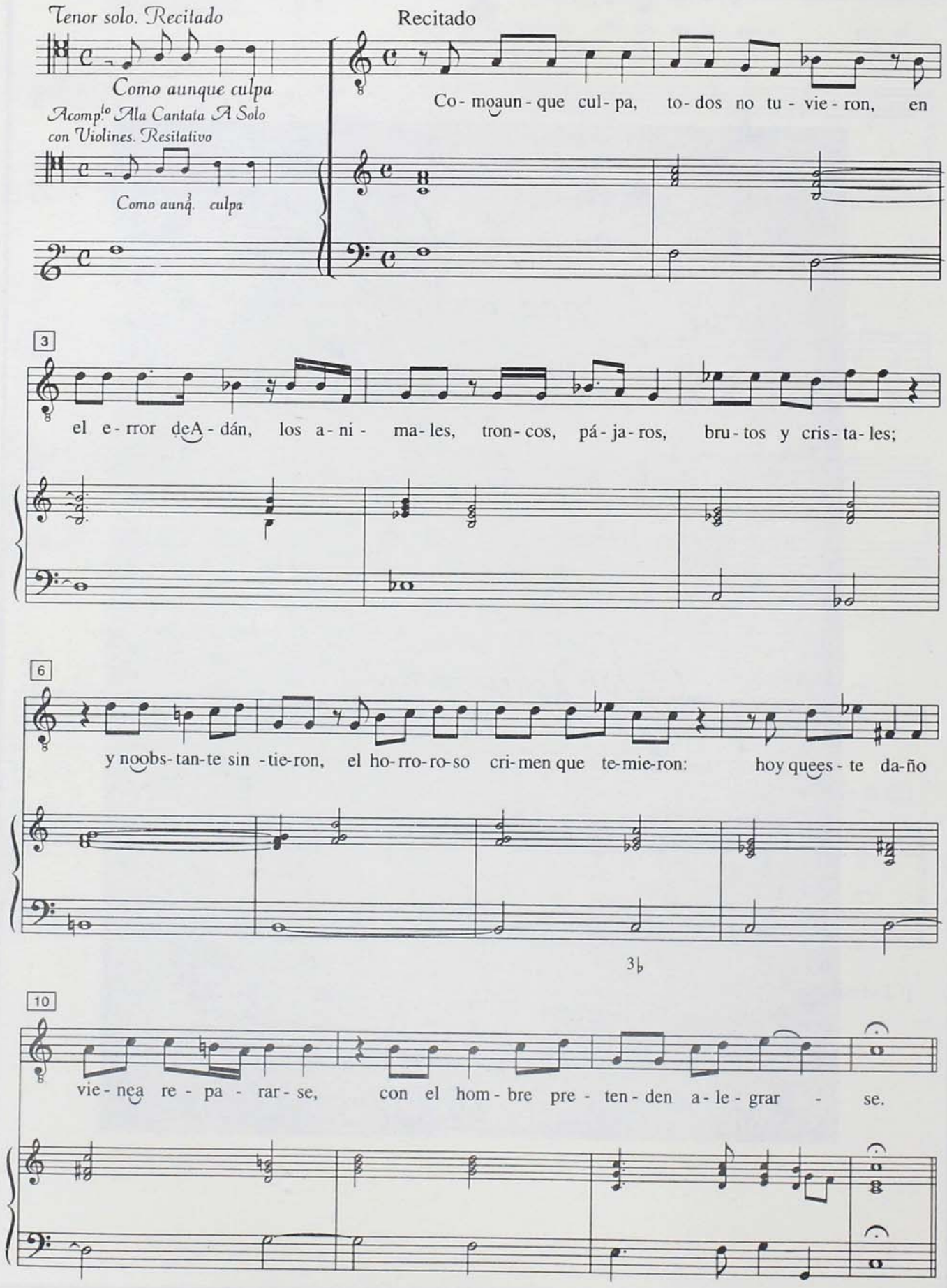
Cantada á solos de Navi-
dad, con Violin, y Viola.

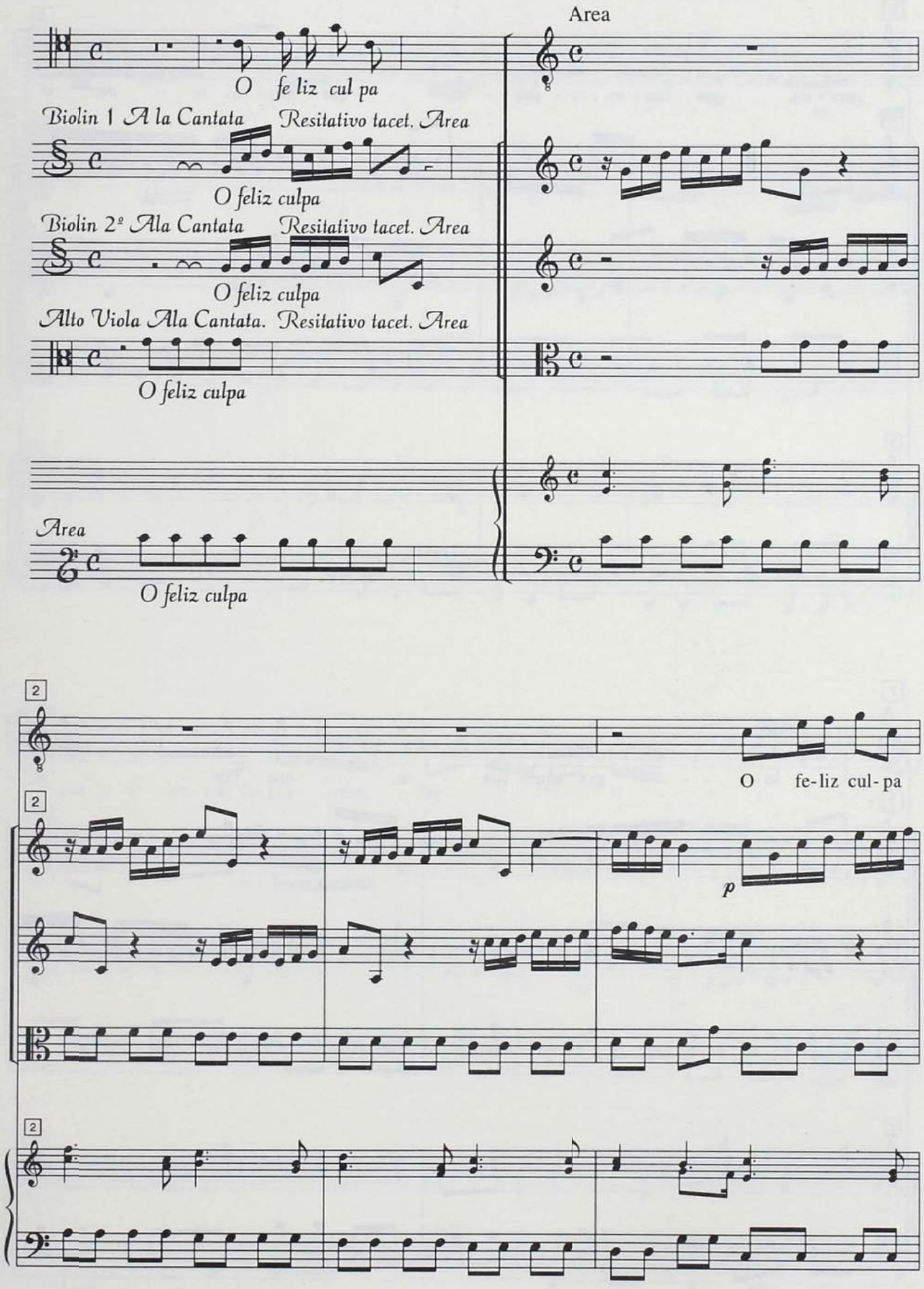
Como aunque Culpa.

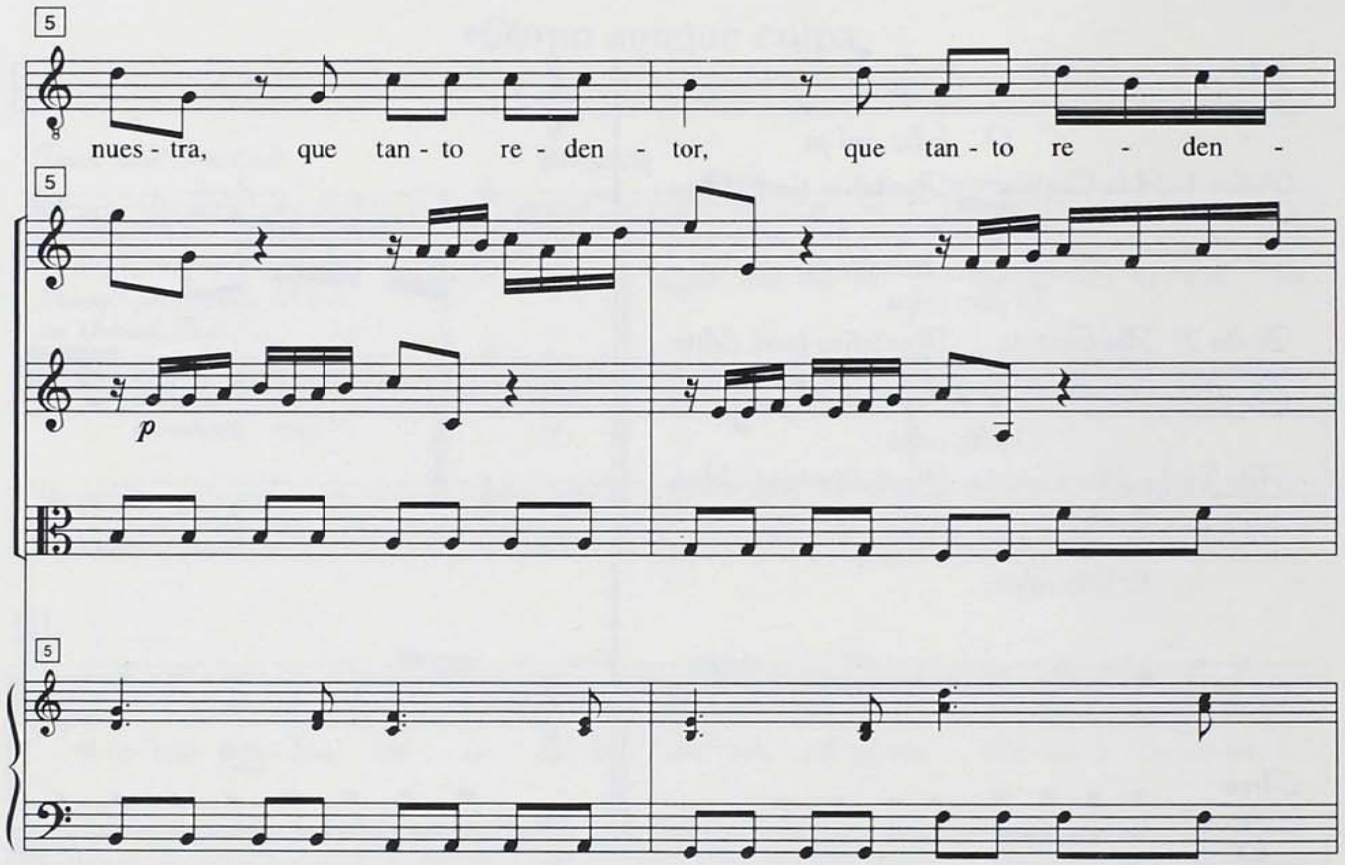
Mº Sumaya.

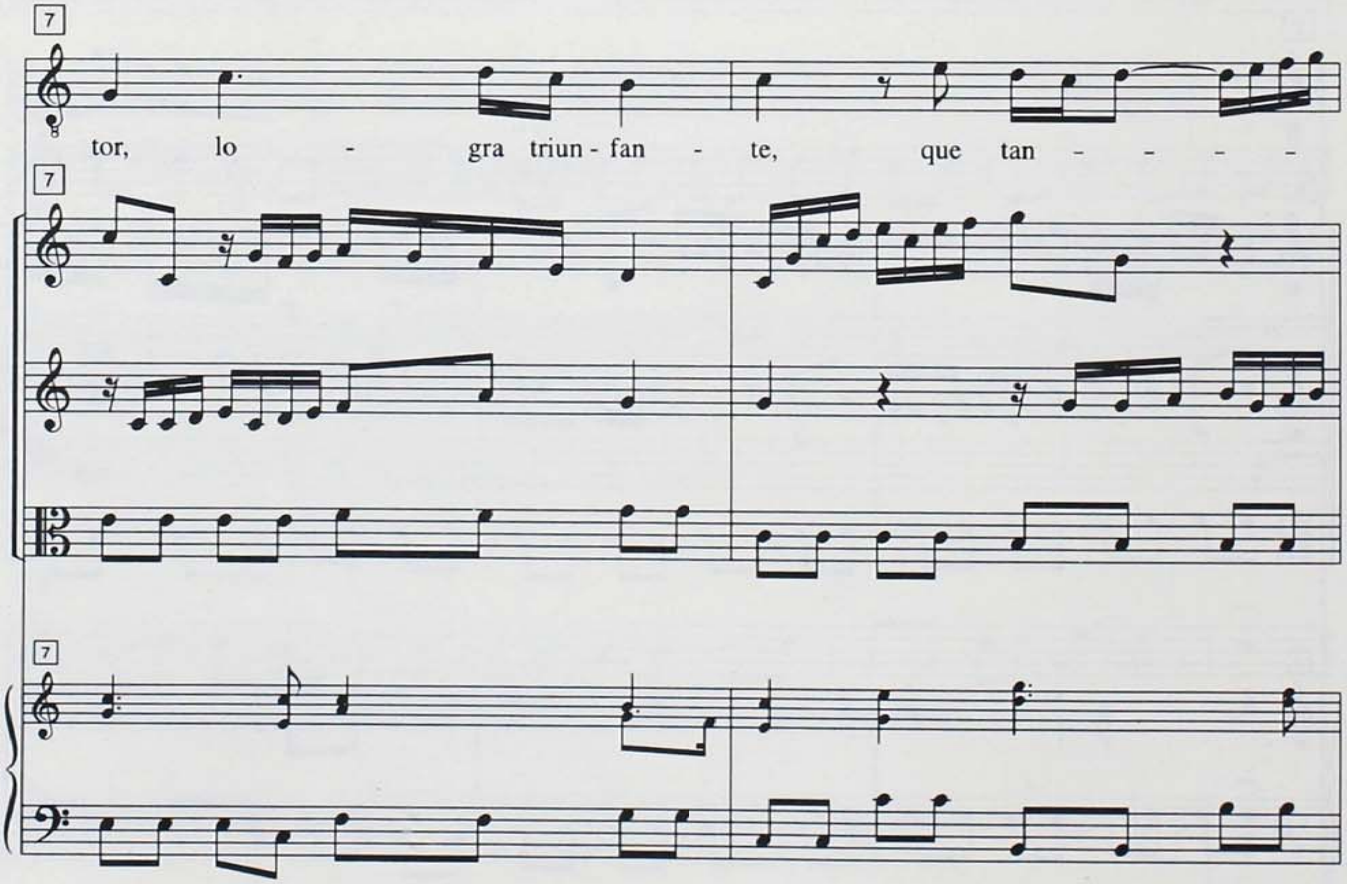
Son 8 pliegos con este.

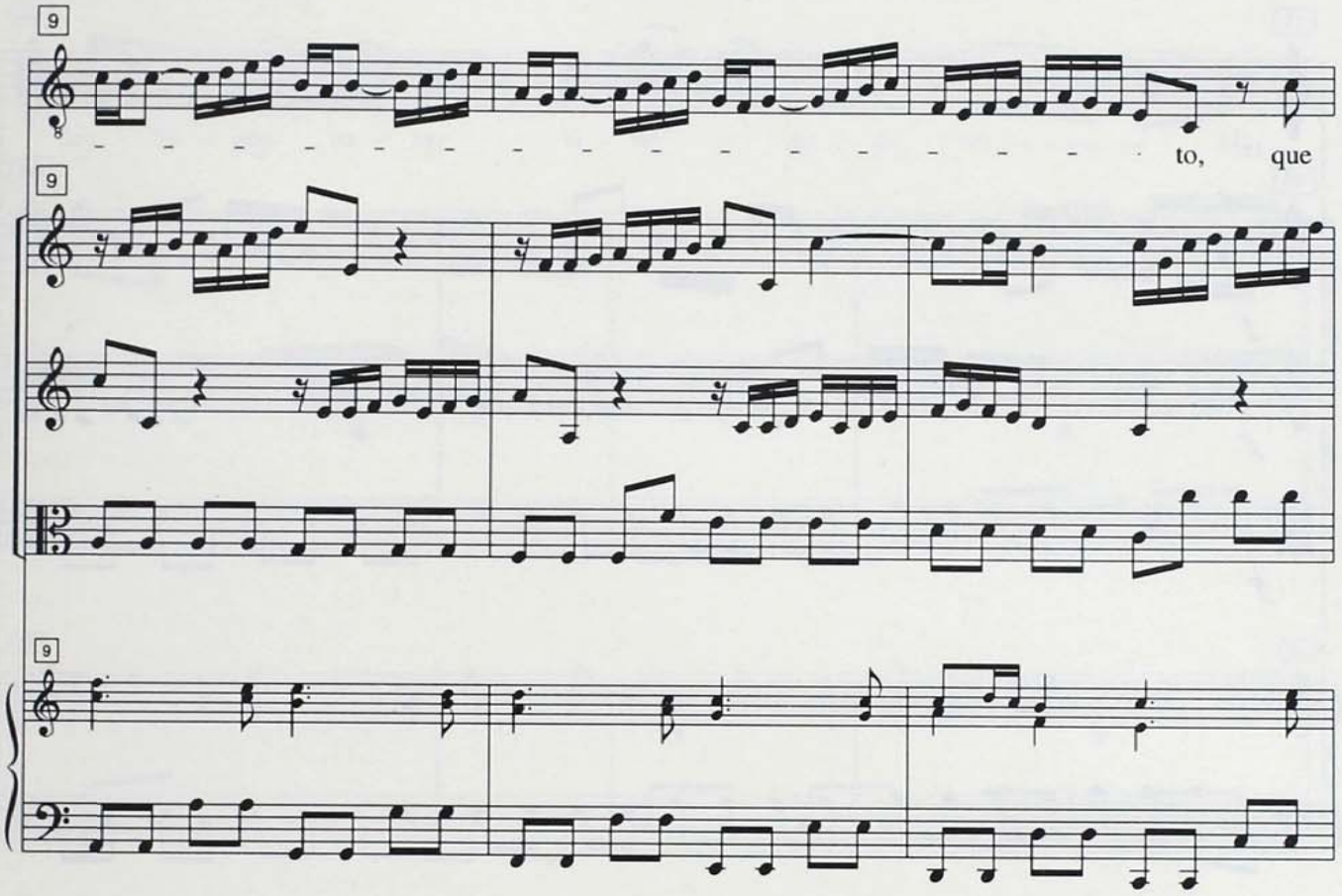
Como aunque culpa

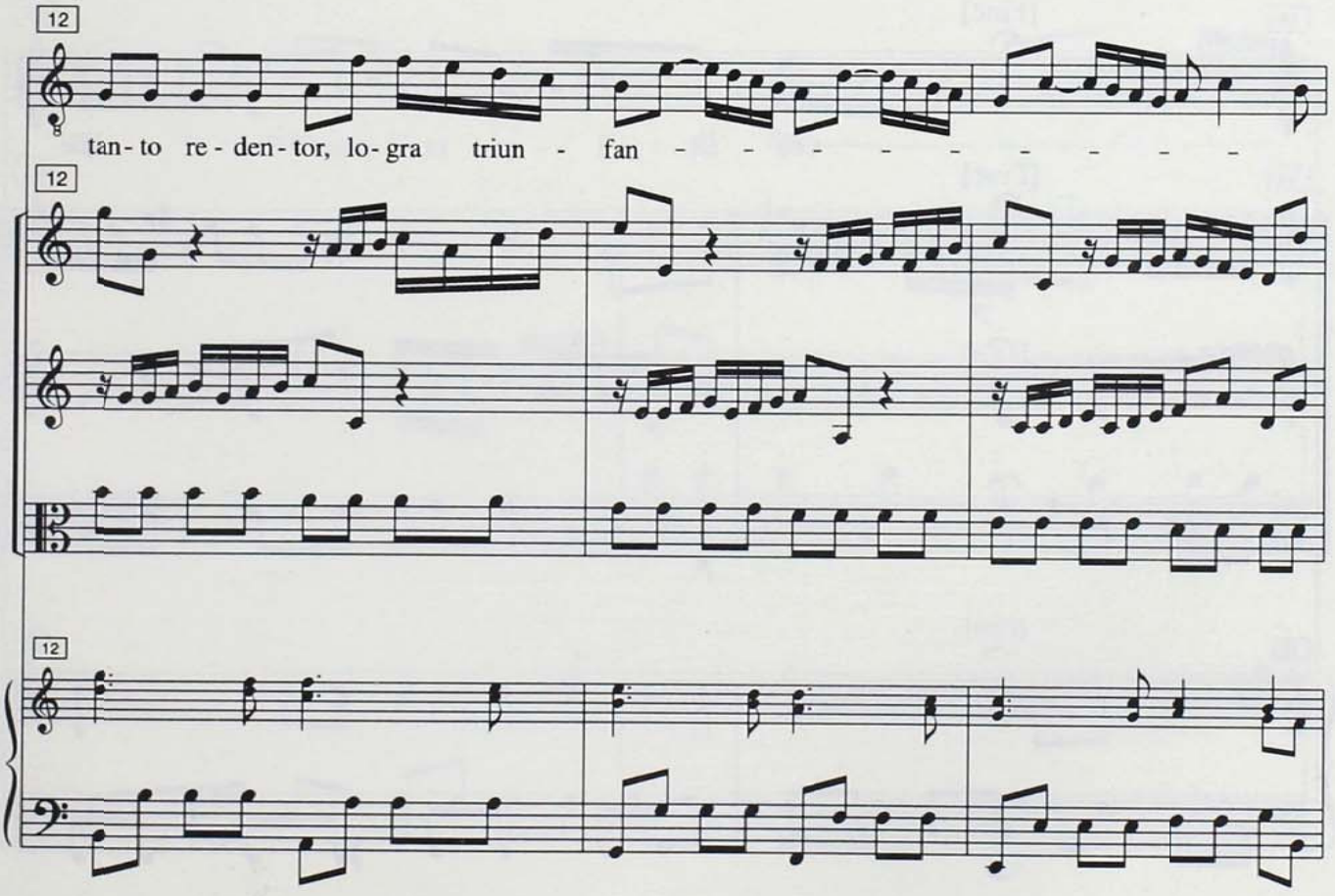


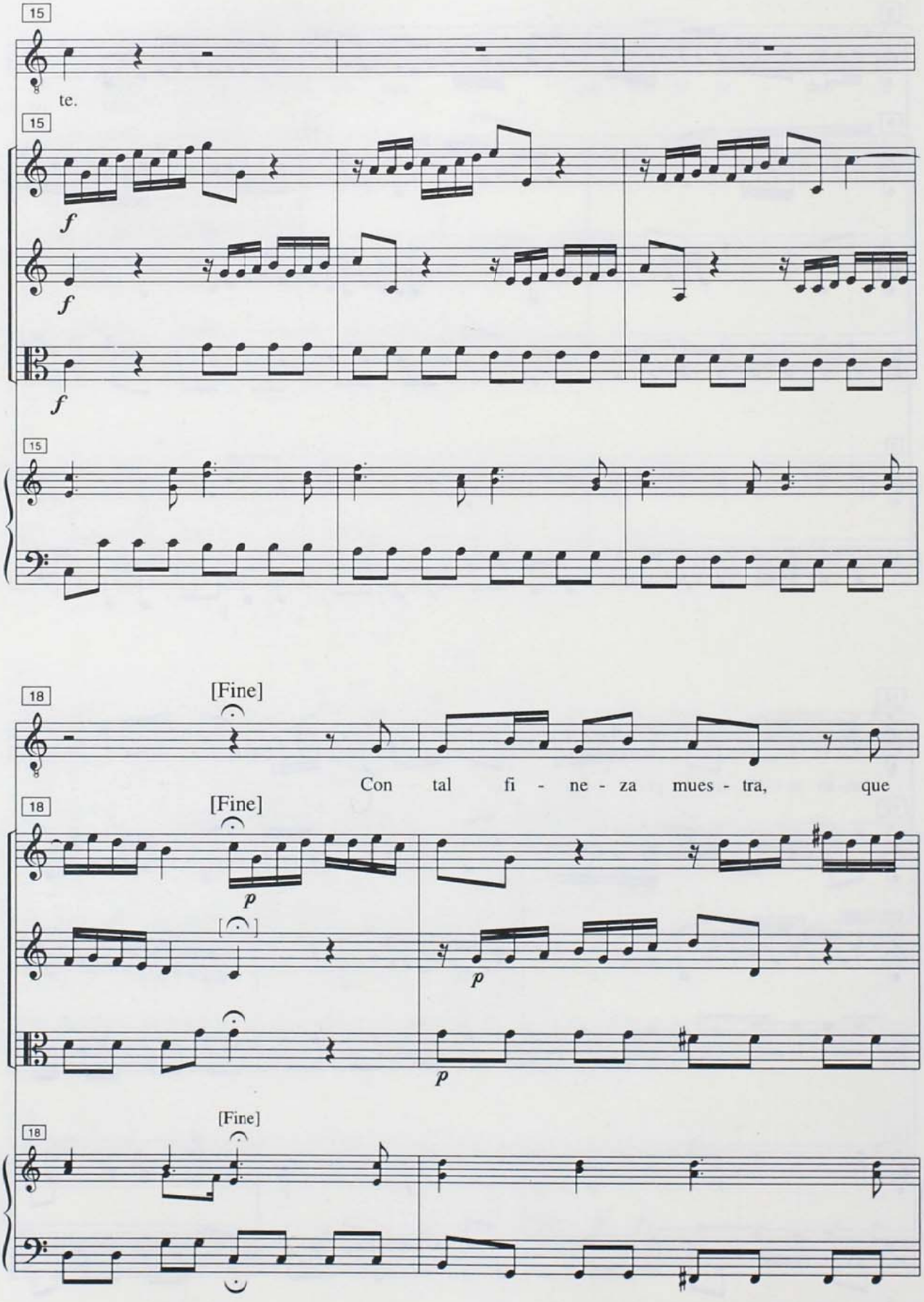

Area
O fe liz cul pa
Biolin 1 A la Cantata
Resitativo tacet. Area
O feliz culpa
Biolin 2º Ala Cantata
Resitativo tacet. Area
O feliz culpa
Alto Viola Ala Cantata.
Resitativo tacet. Area
O feliz culpa
Area
O feliz culpa
2
O fe-liz cul-pa
p

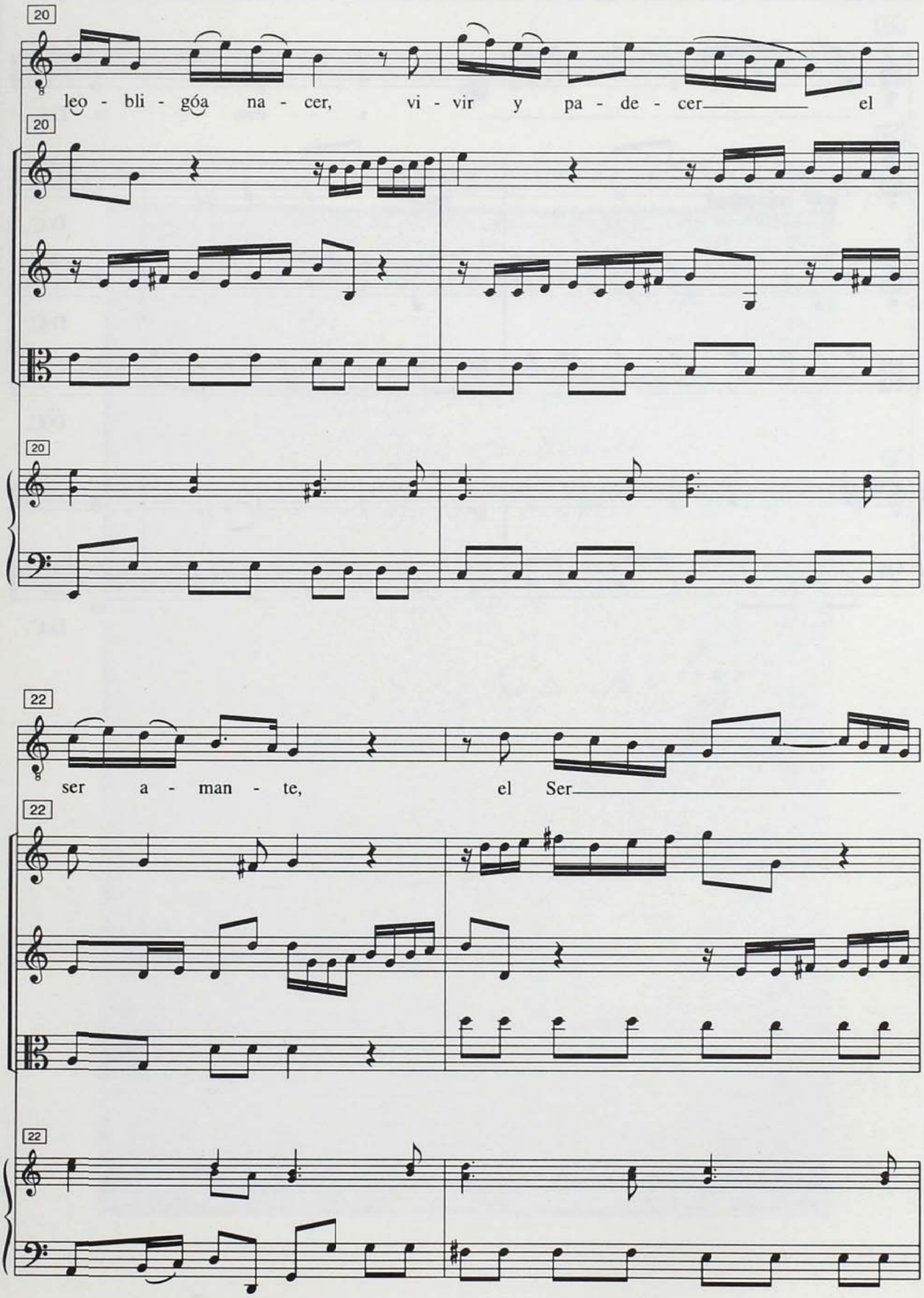

5
nues - tra, que tan - to re - den - tor, que tan - to re - den -
5
p
5

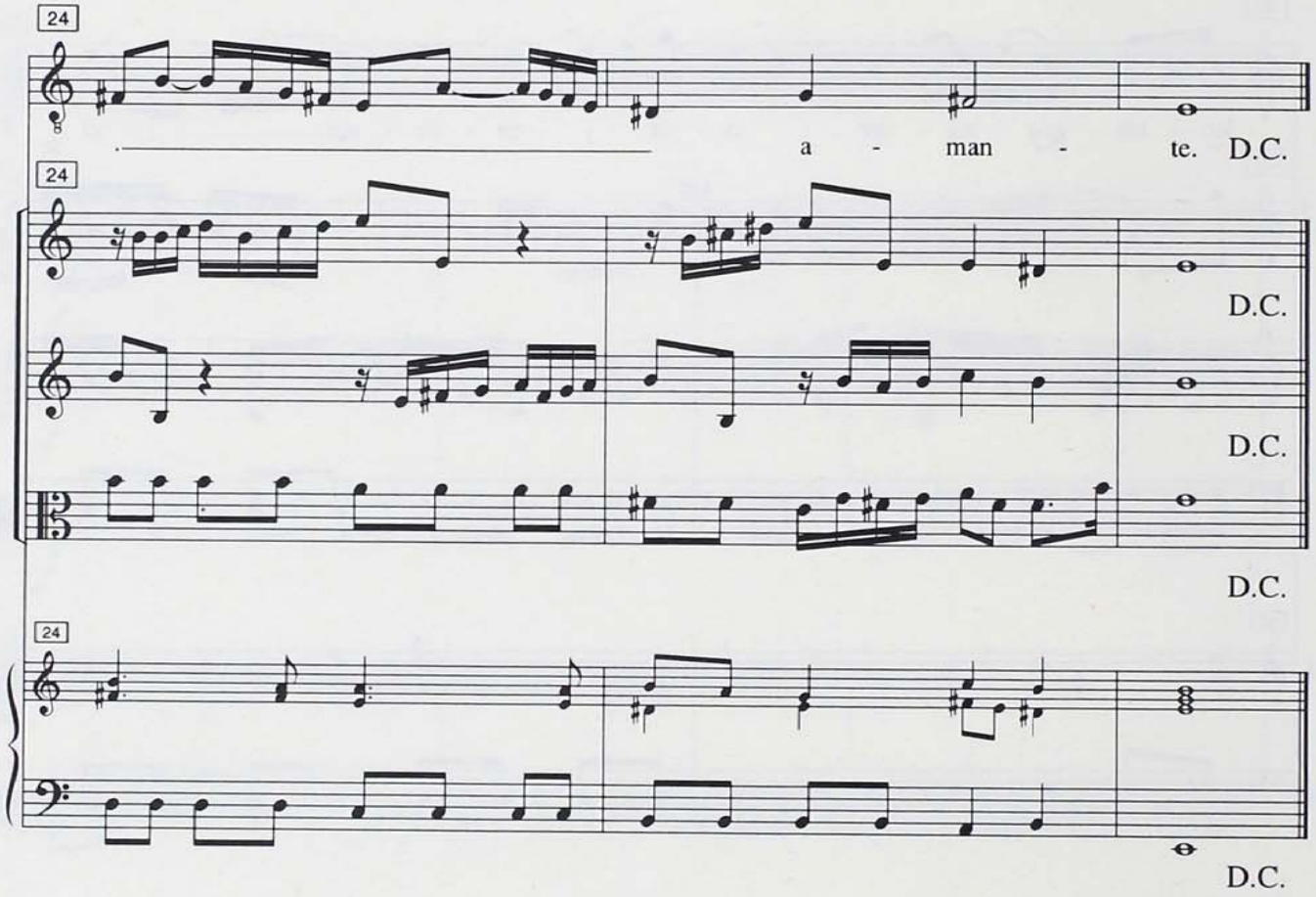

7
tor, lo - gra triun - fan - te, que tan - - - - -
7
7

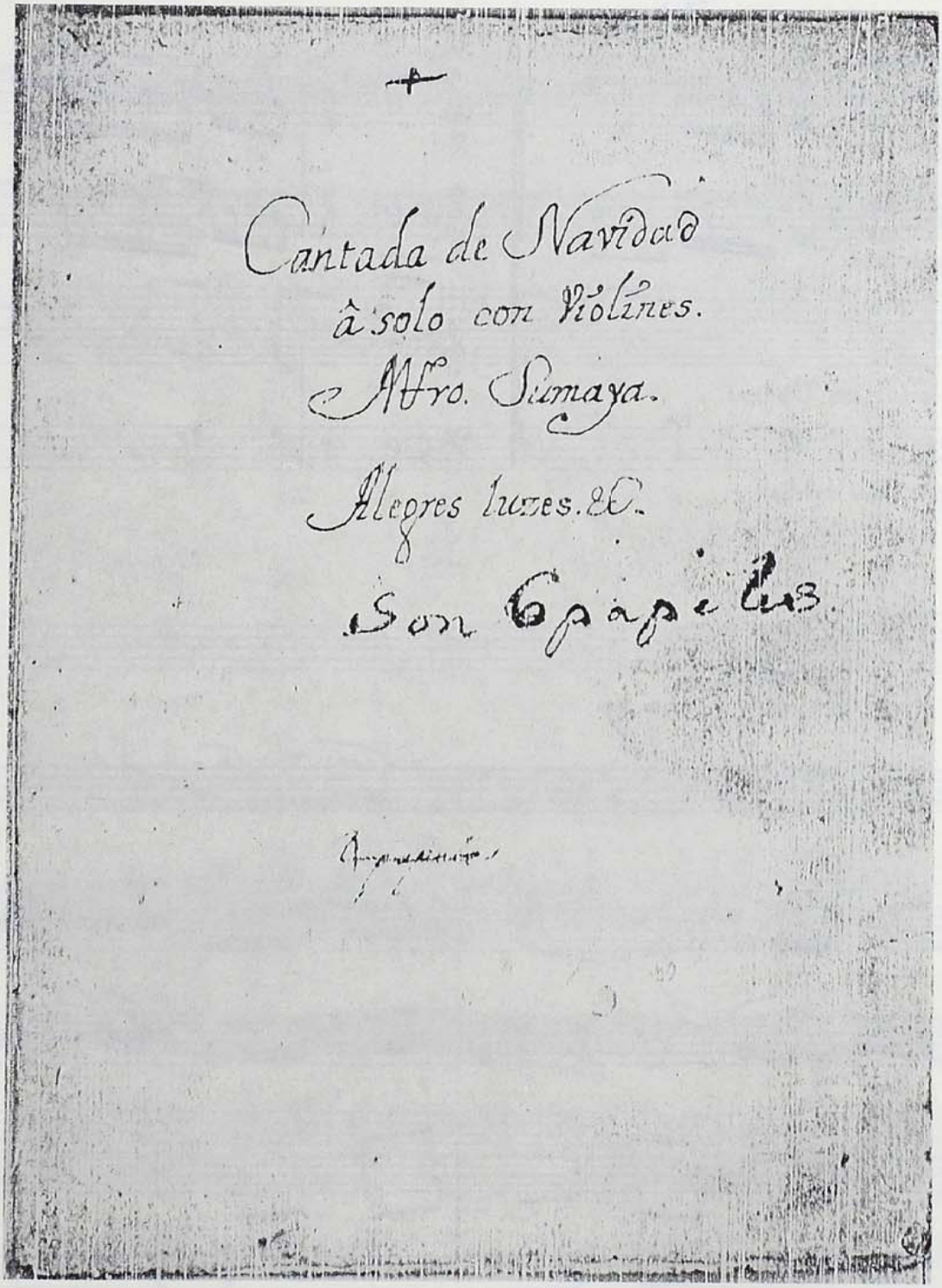

9
to, que


12
tan - to re - den - tor, lo - gra triun - fan


15
te.
15
f
f
f
15
18
[Fine]
Con tal fi - ne - za mues - tra, que
18
[Fine]
p
p
p
18
[Fine]


20
leo - bli - góa na - cer, vi - vir y pa - de - cer el
20
20
22
ser a - man - te, el Ser
22
22


24
a - man - te. D.C.
24
D.C.
D.C.
D.C.
24
D.C.

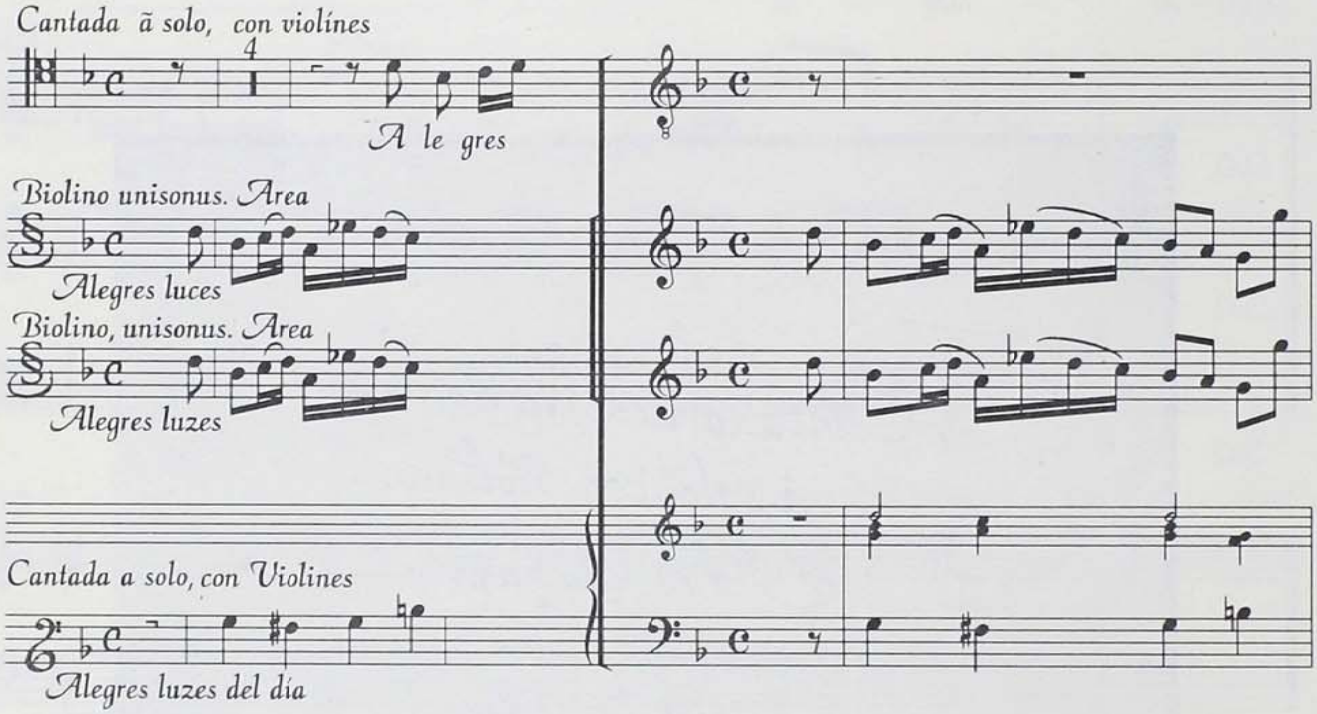


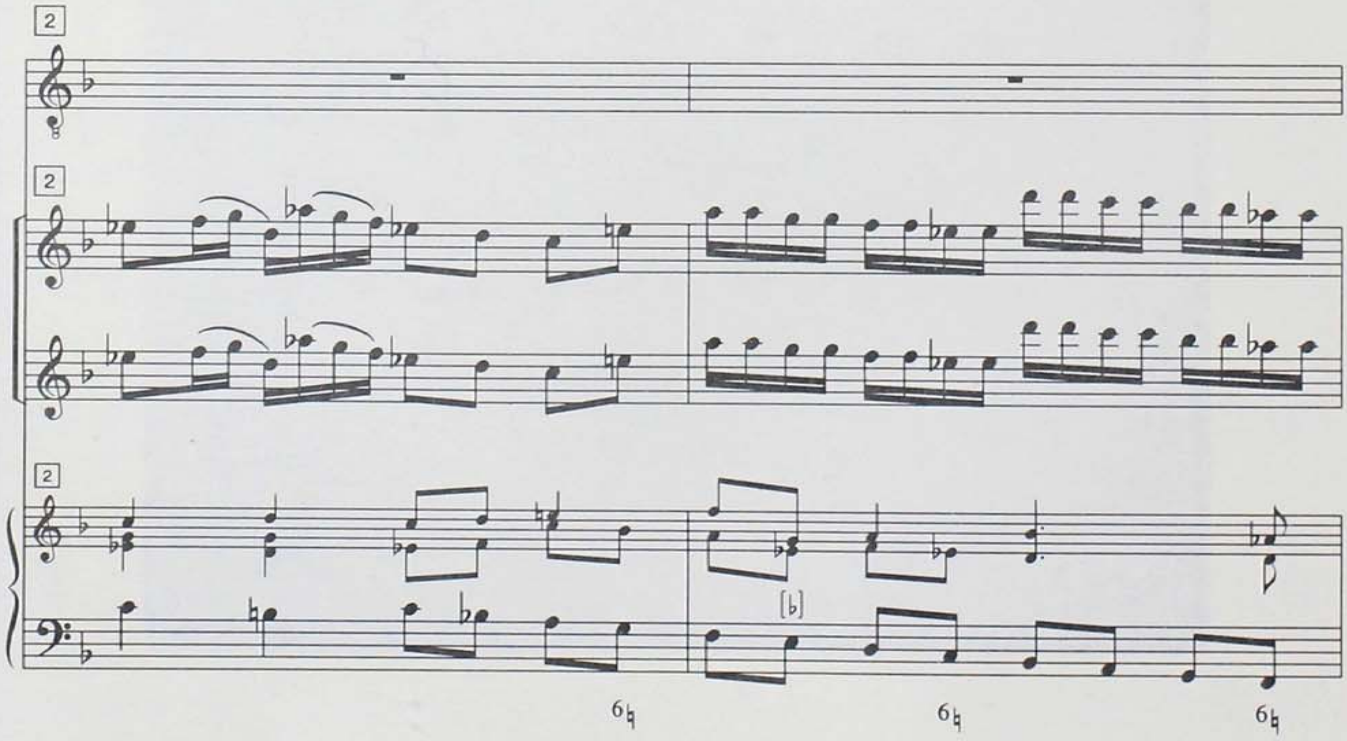
Cantada de Navidad
â solo con Violines.
Mtro. Sumaya.

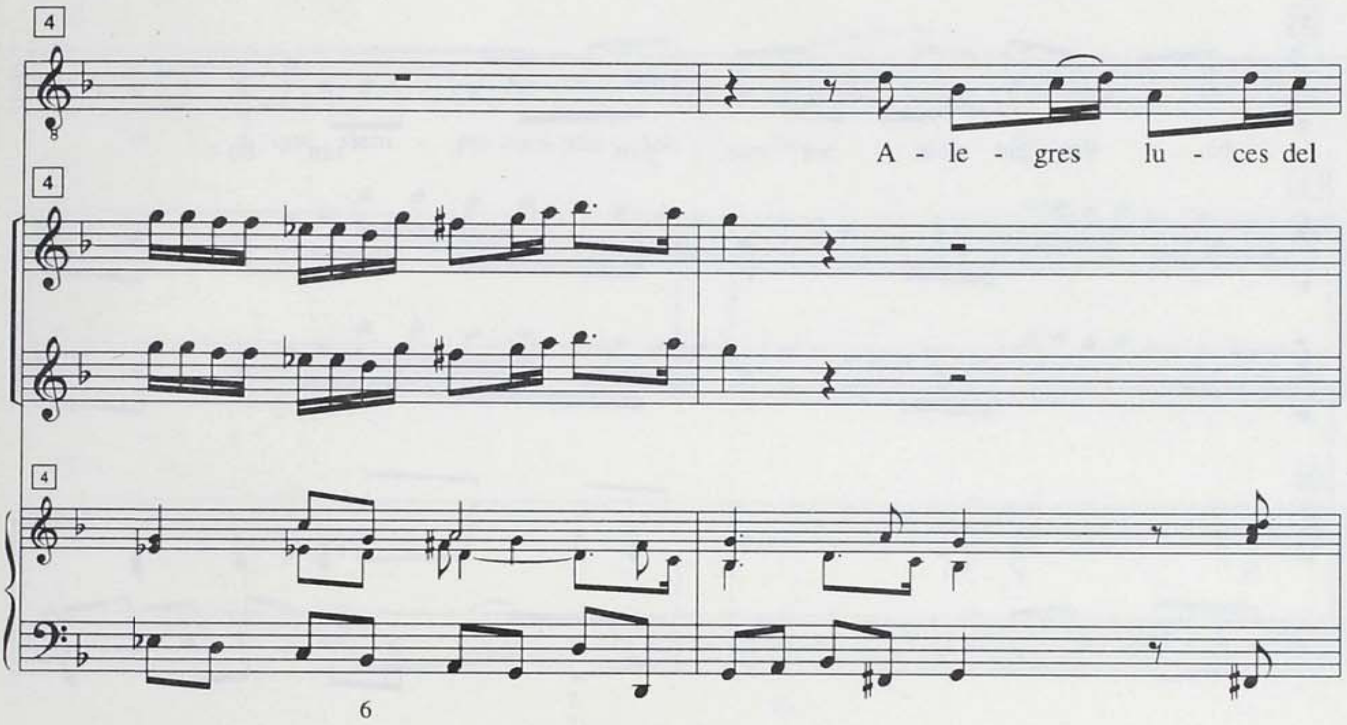
Alegres luzes. &c.

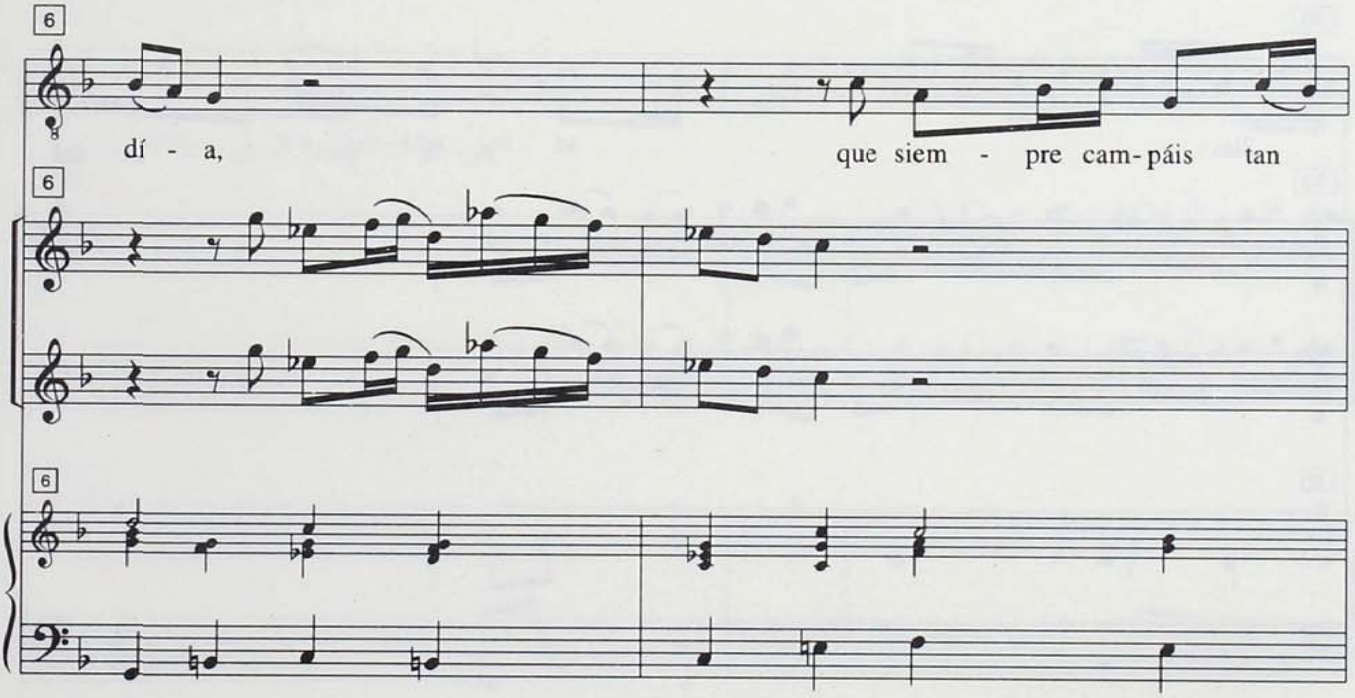
Son 6 papeles.

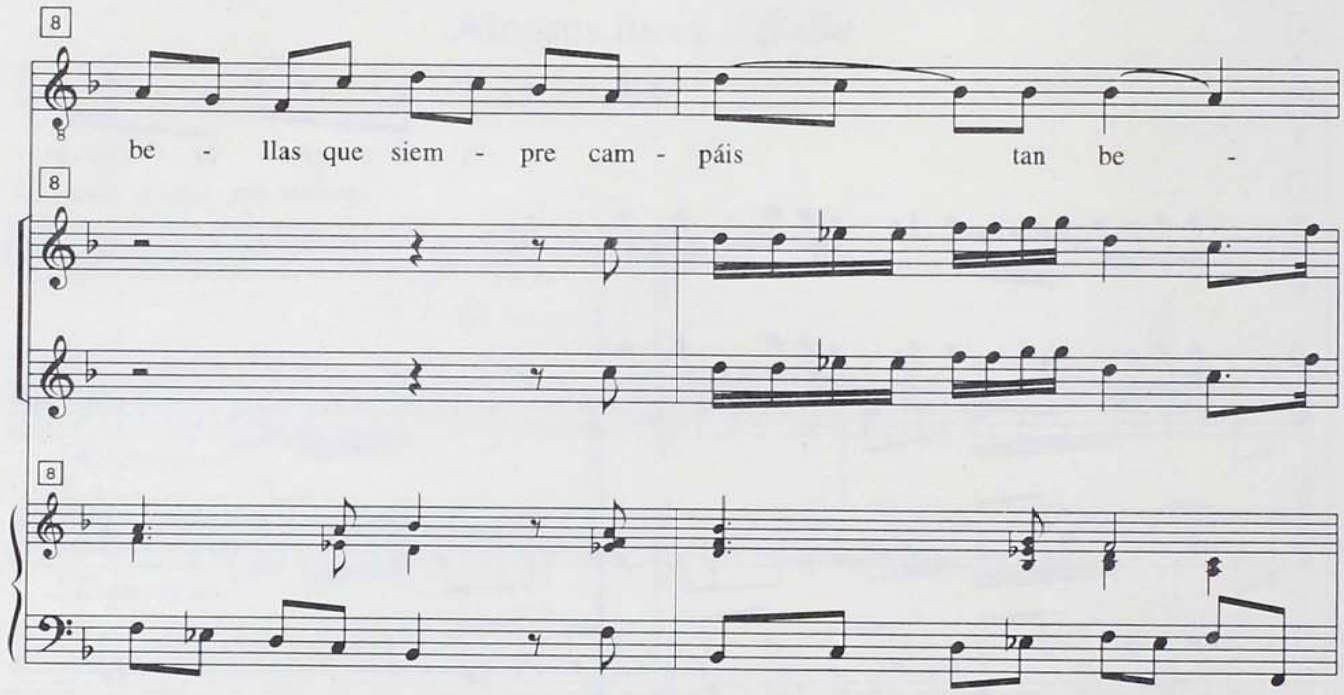
Alegres luces del día

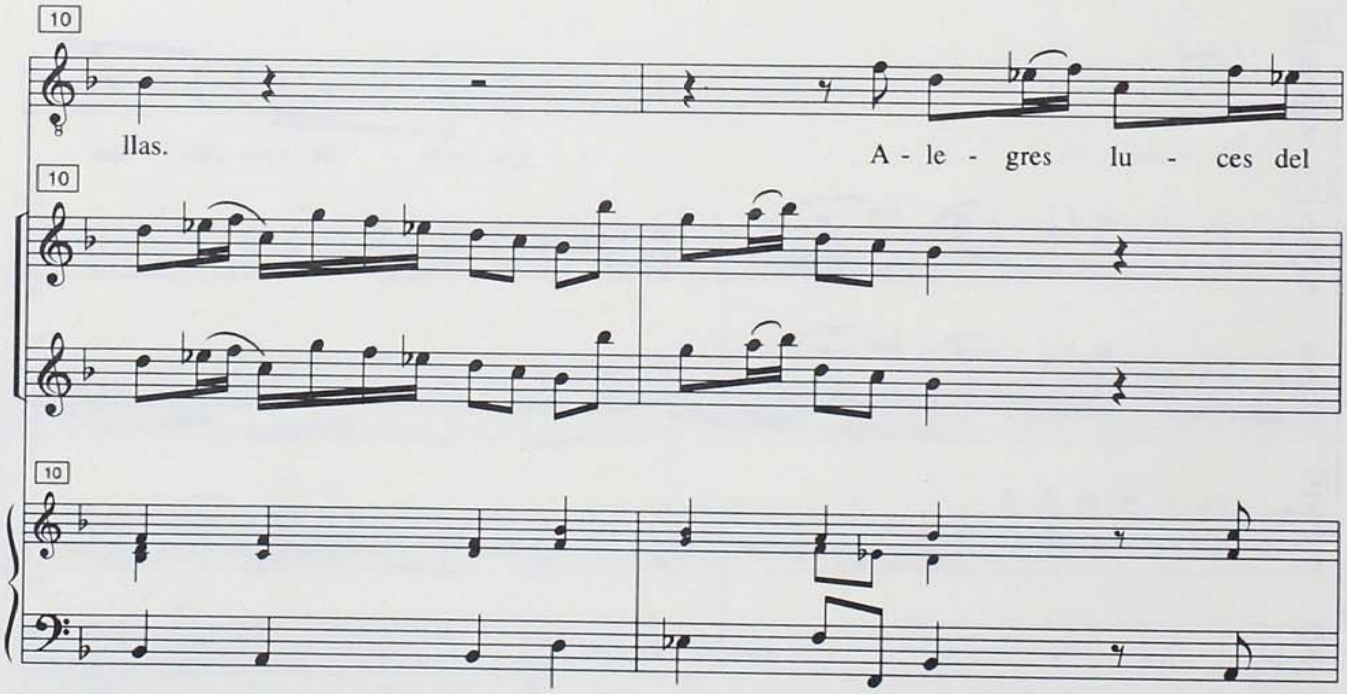


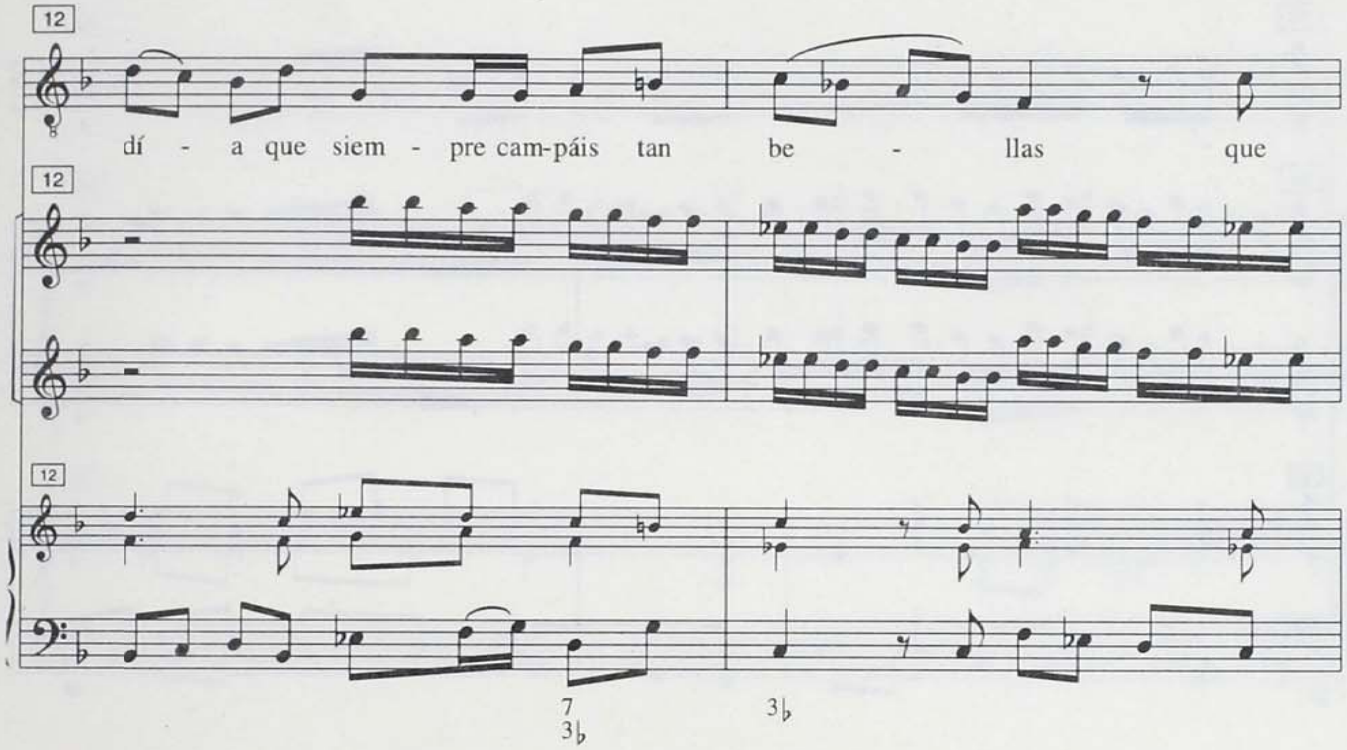


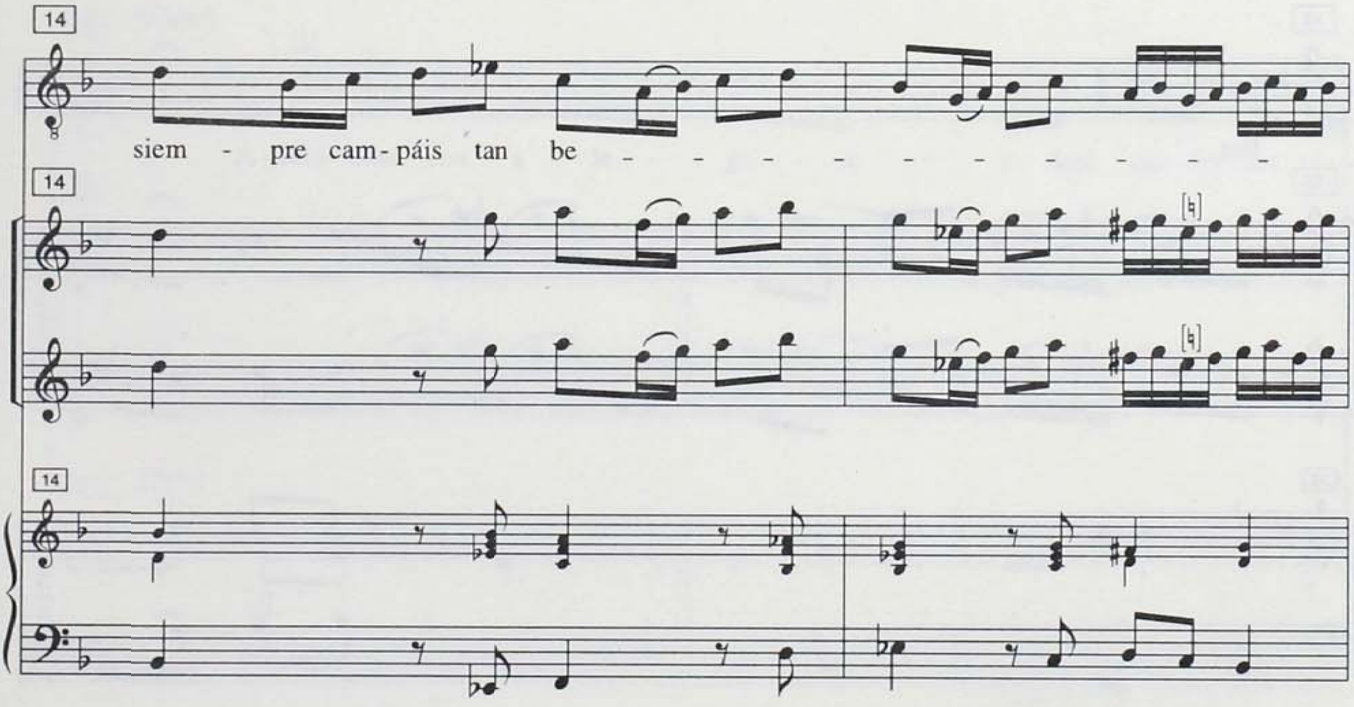

4
A - le - gres lu - ces del
4
4
6

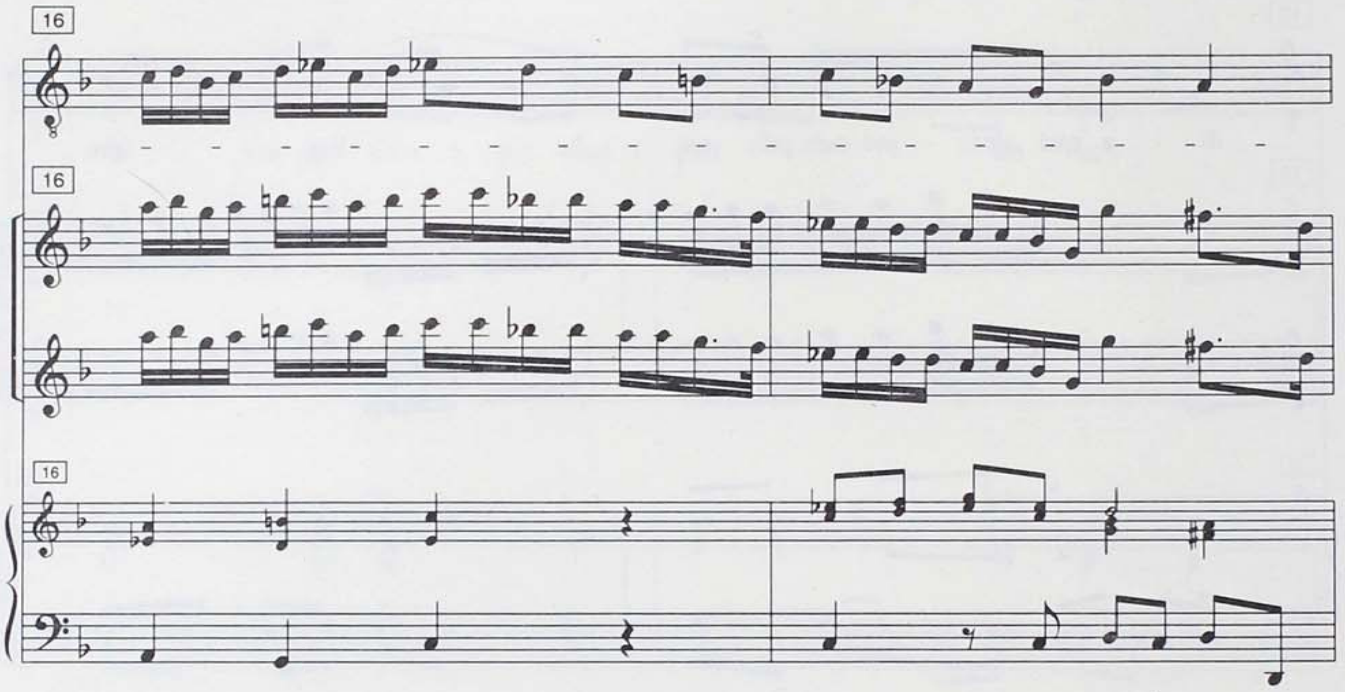

6
dí - a,
que siem - pre cam-páis tan
6
6

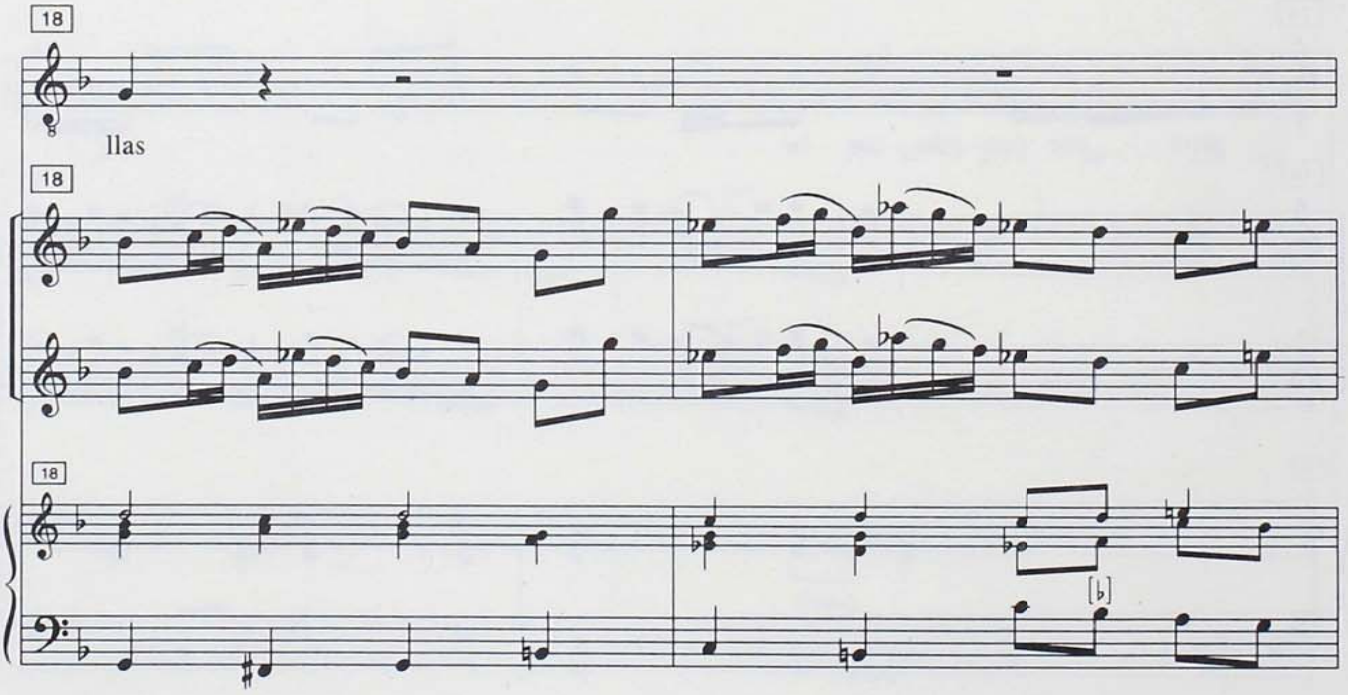

8
be - llas que siem - pre cam - páis tan be -
8
8

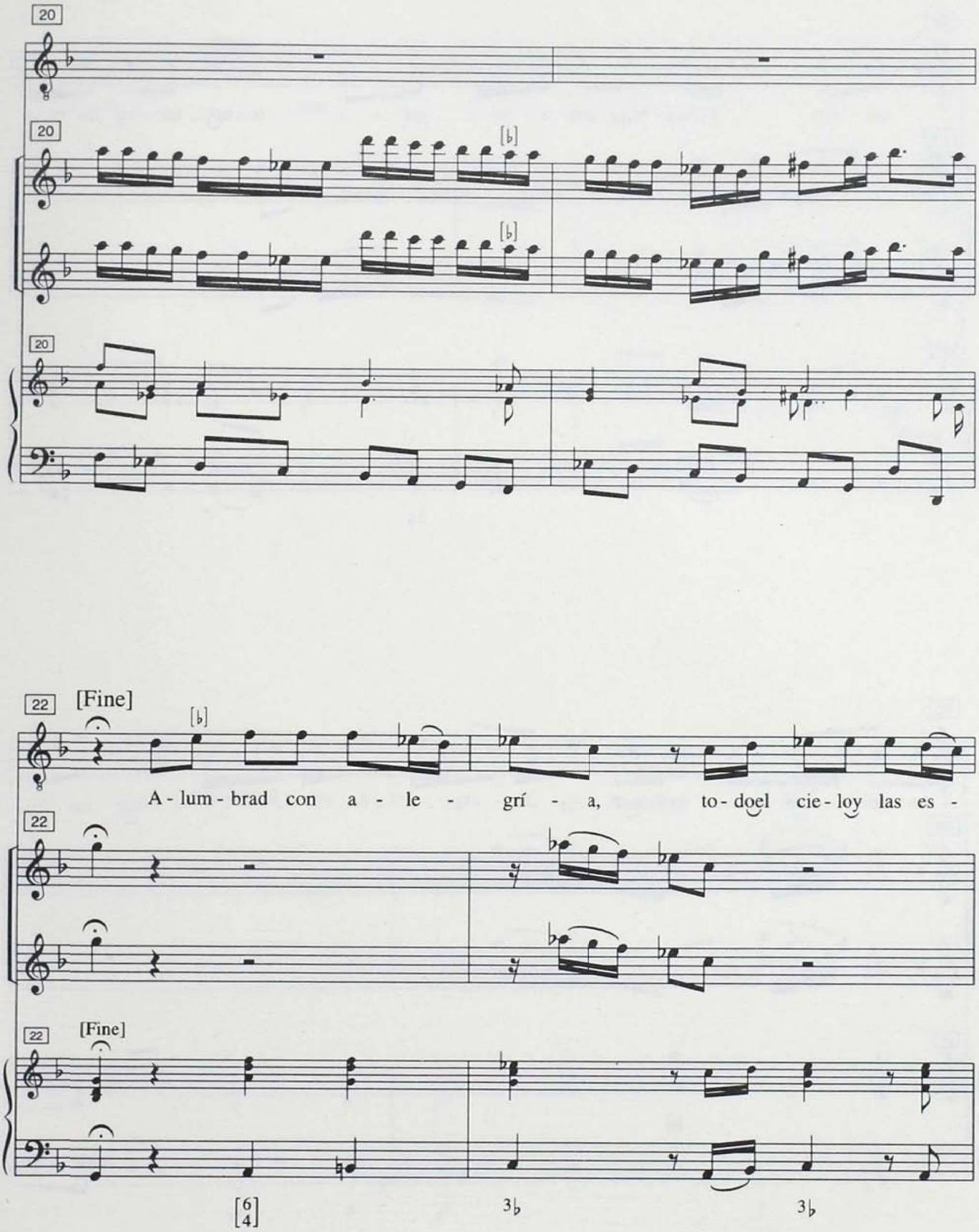

10
llas.
A - le - gres lu - ces del
10
10

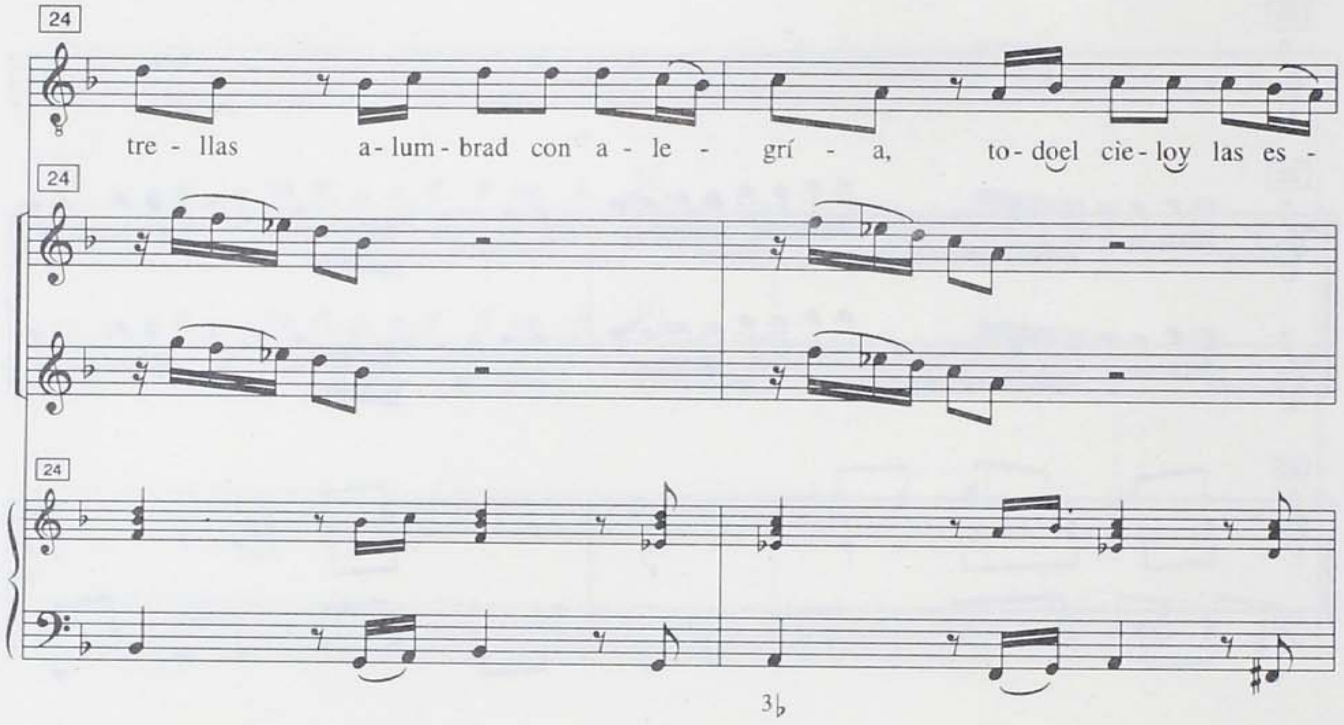

12
dí - a que siem - pre cam-páis tan be - llas que
12
12
7
3♭
3♭

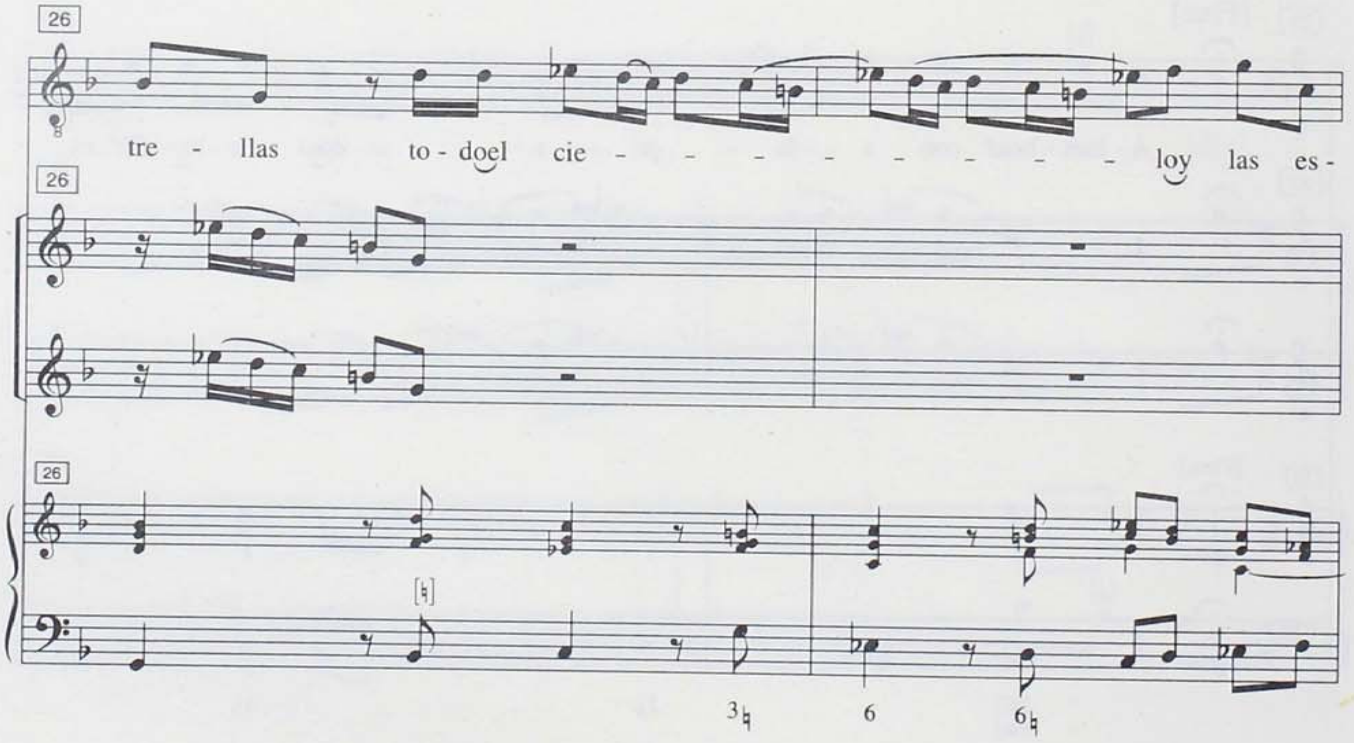

14
siem - pre cam-páis tan be - - - - - - - - - -
14
14

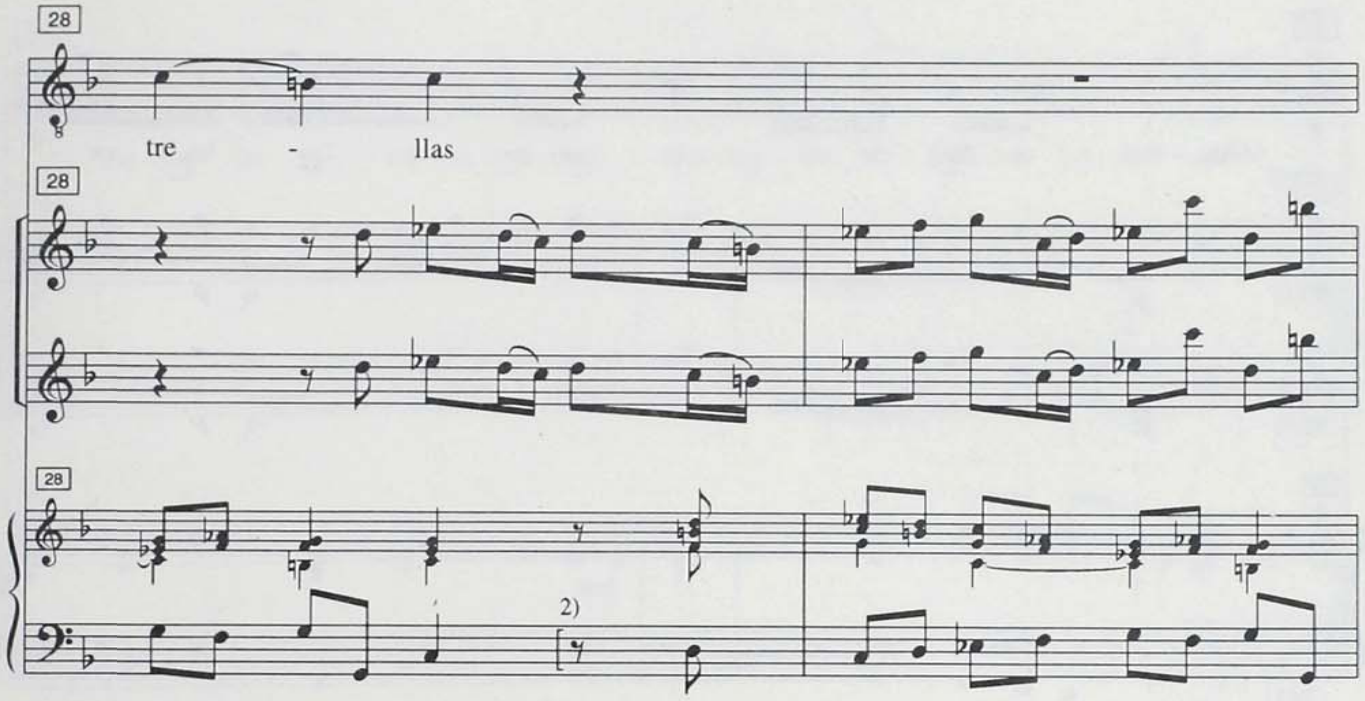

16
16
16

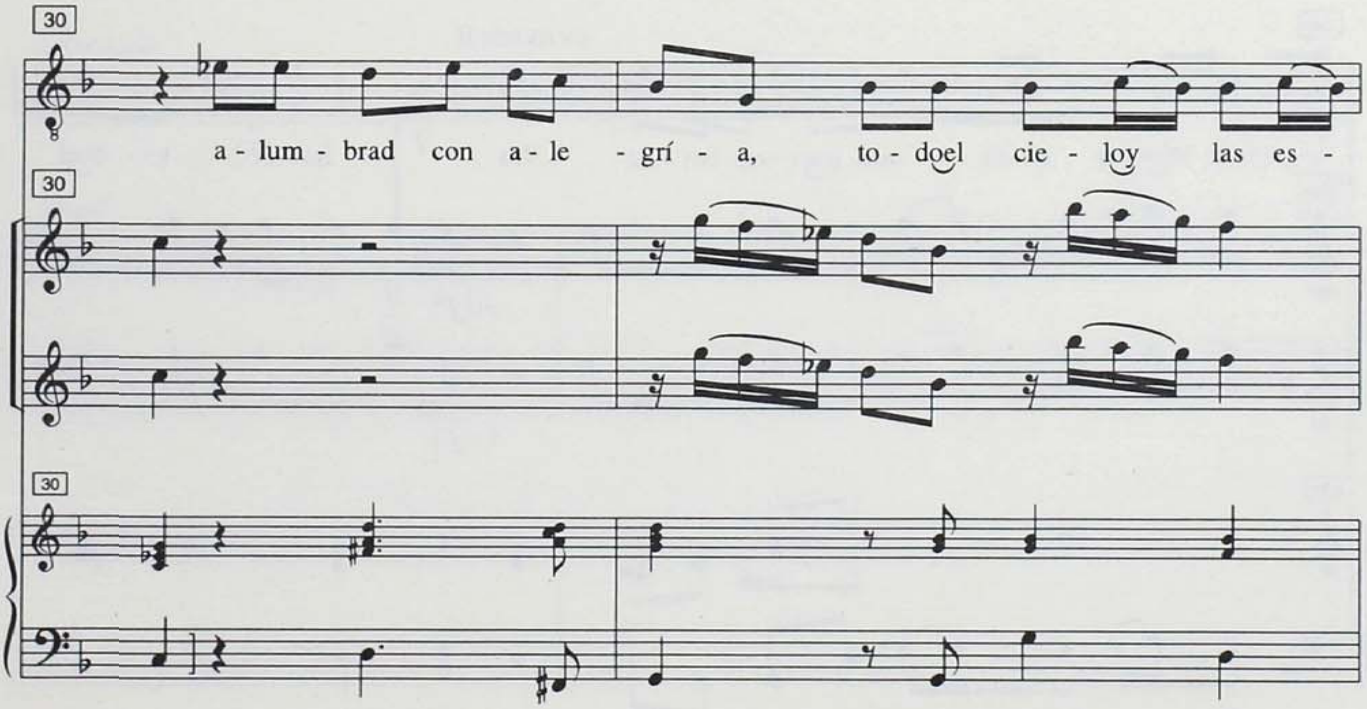

18
llas
18
18

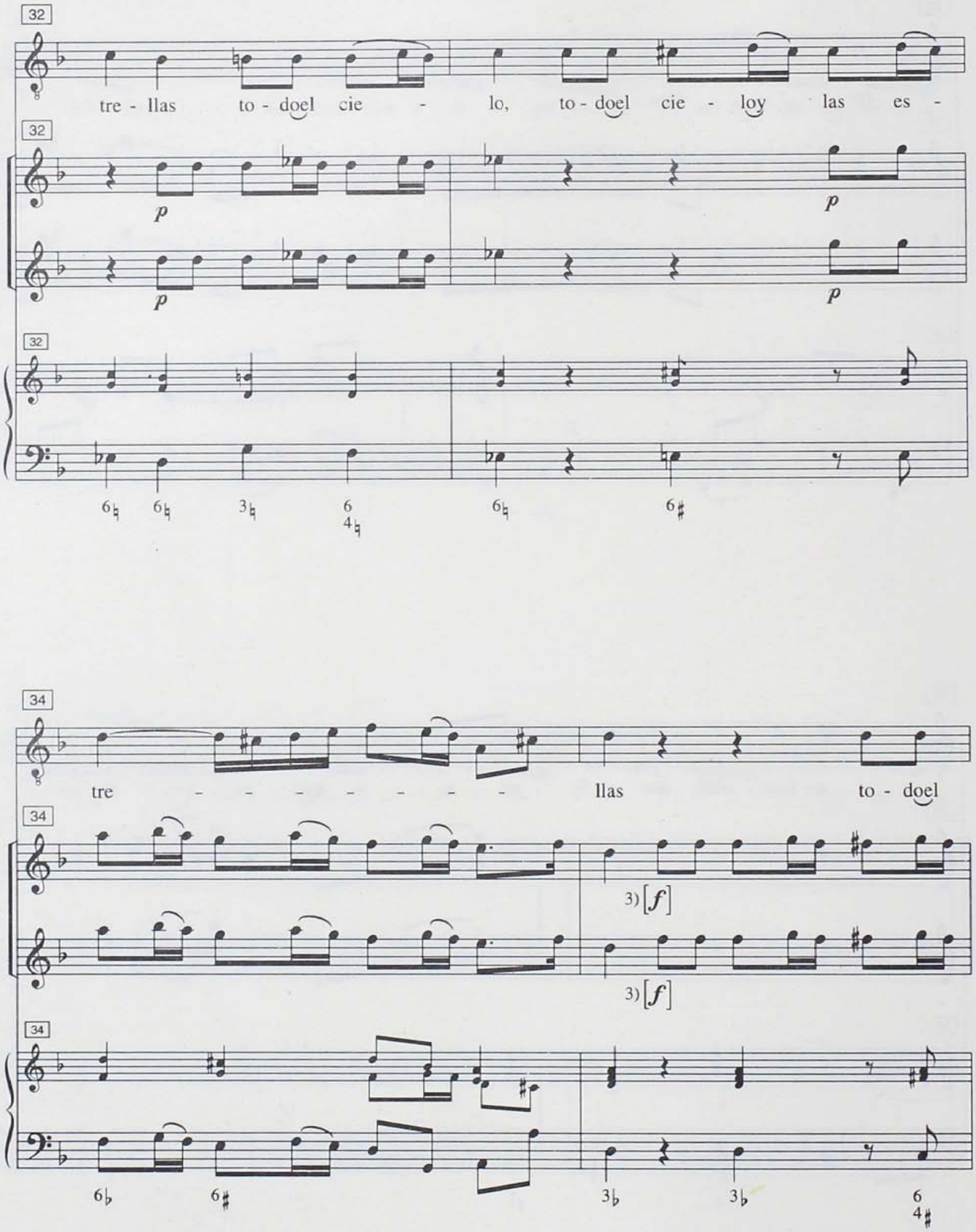

20
20
20
22
[Fine]
A - lum - brad con a - le - grí - a, to - doel cie - loy las es -
22
22
[Fine]
[6/4]
3♭
3♭

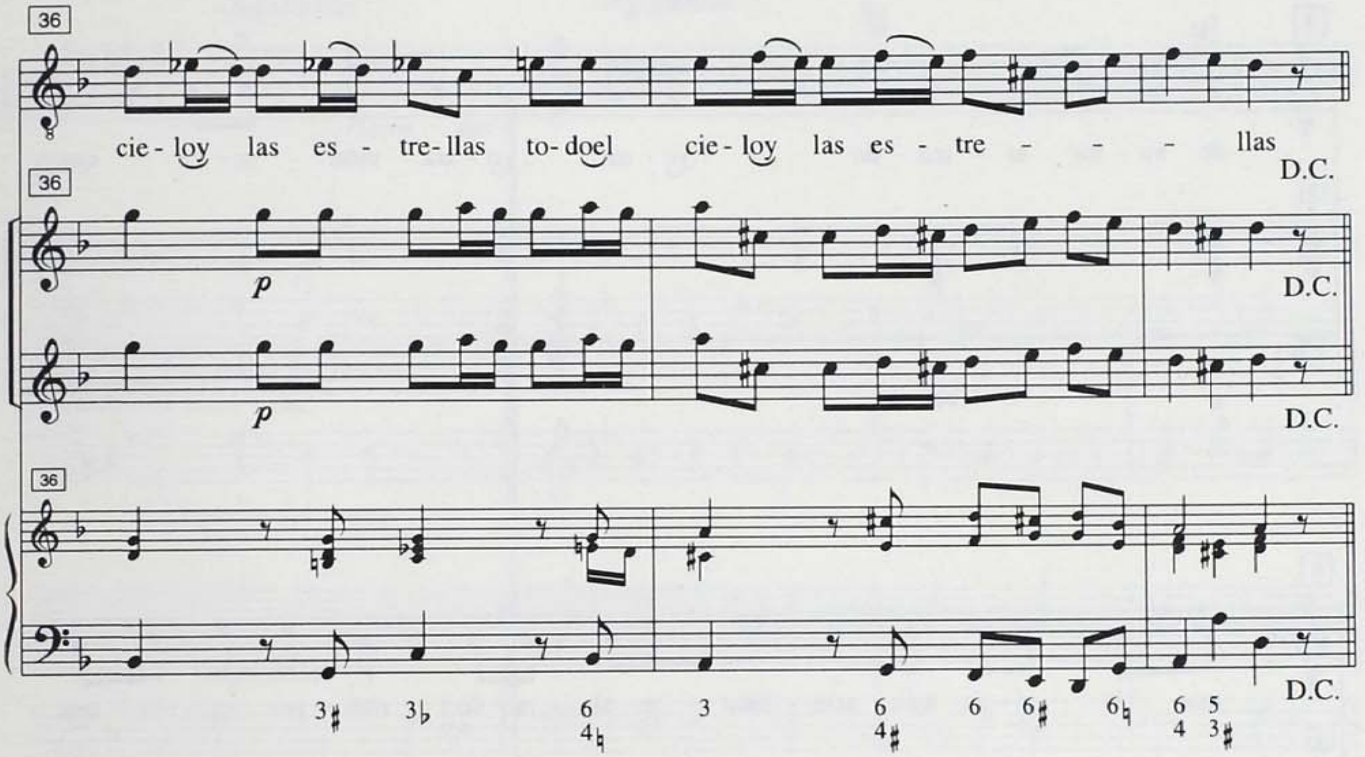

24
tre - llas a - lum - brad con a - le - grí - a, to - doel cie - loy las es -
24
24

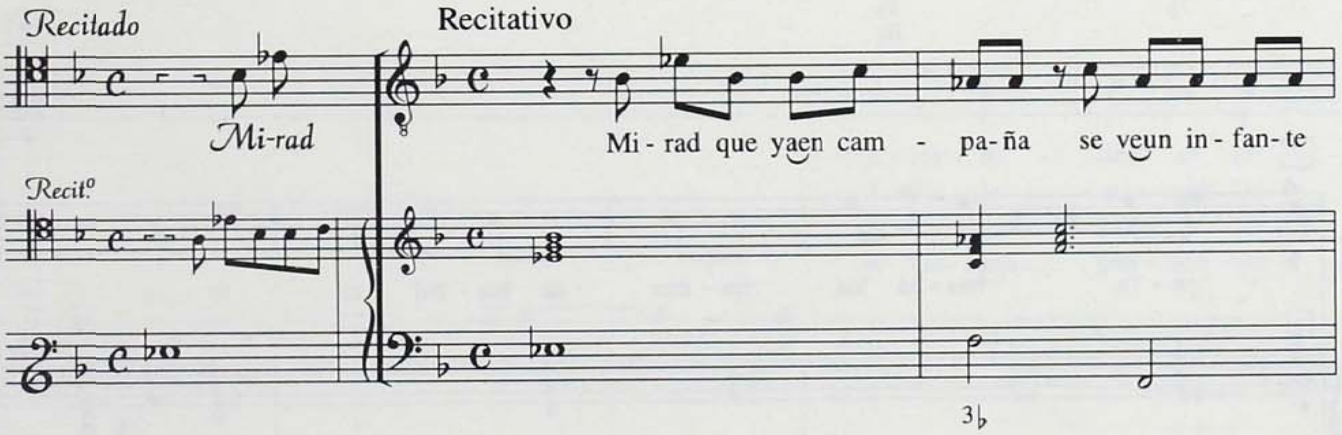

26
tre - llas to - doel cie - - - - - - - - - loy las es -
26
26

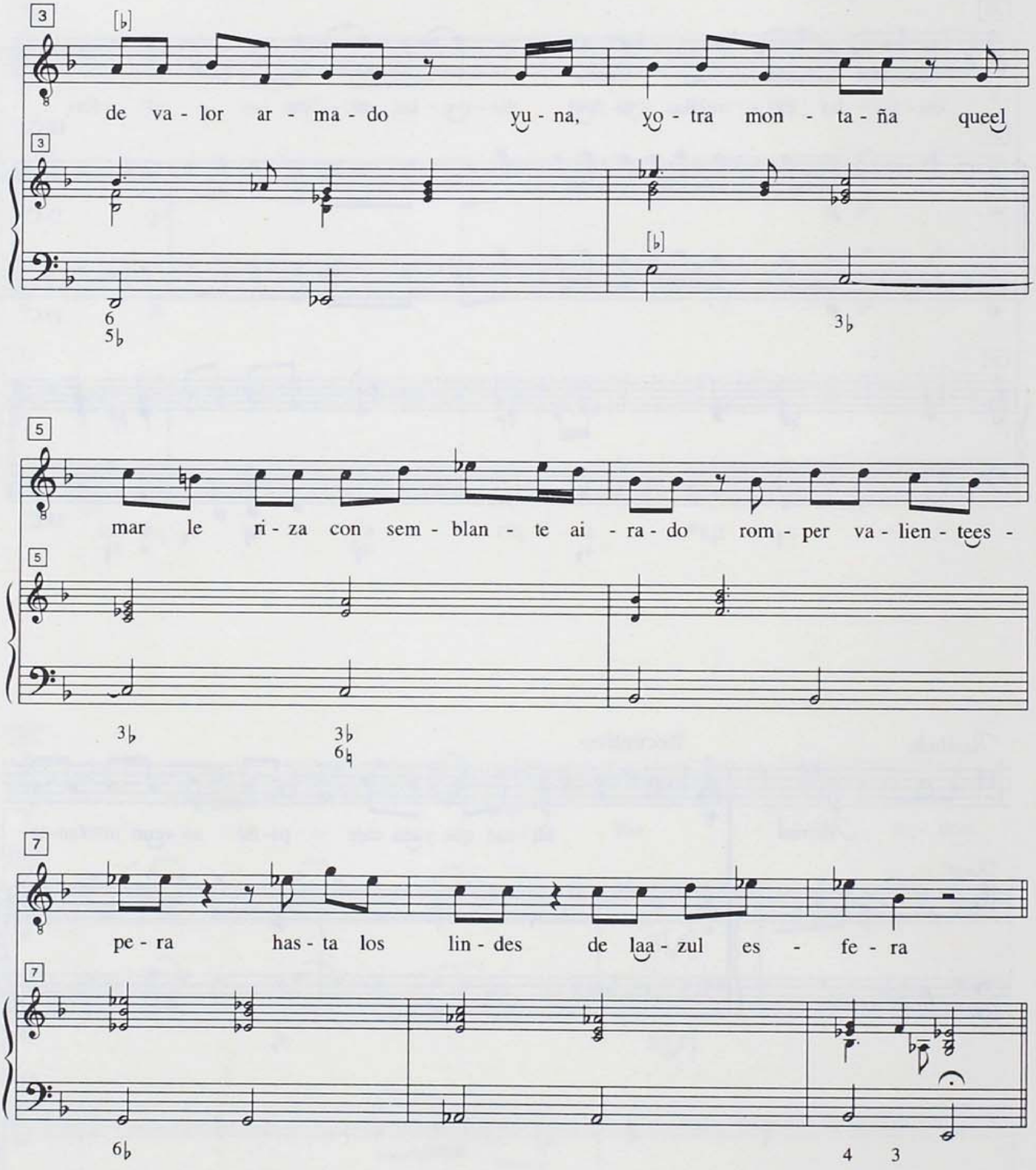

28
tre - llas
28
28
2)

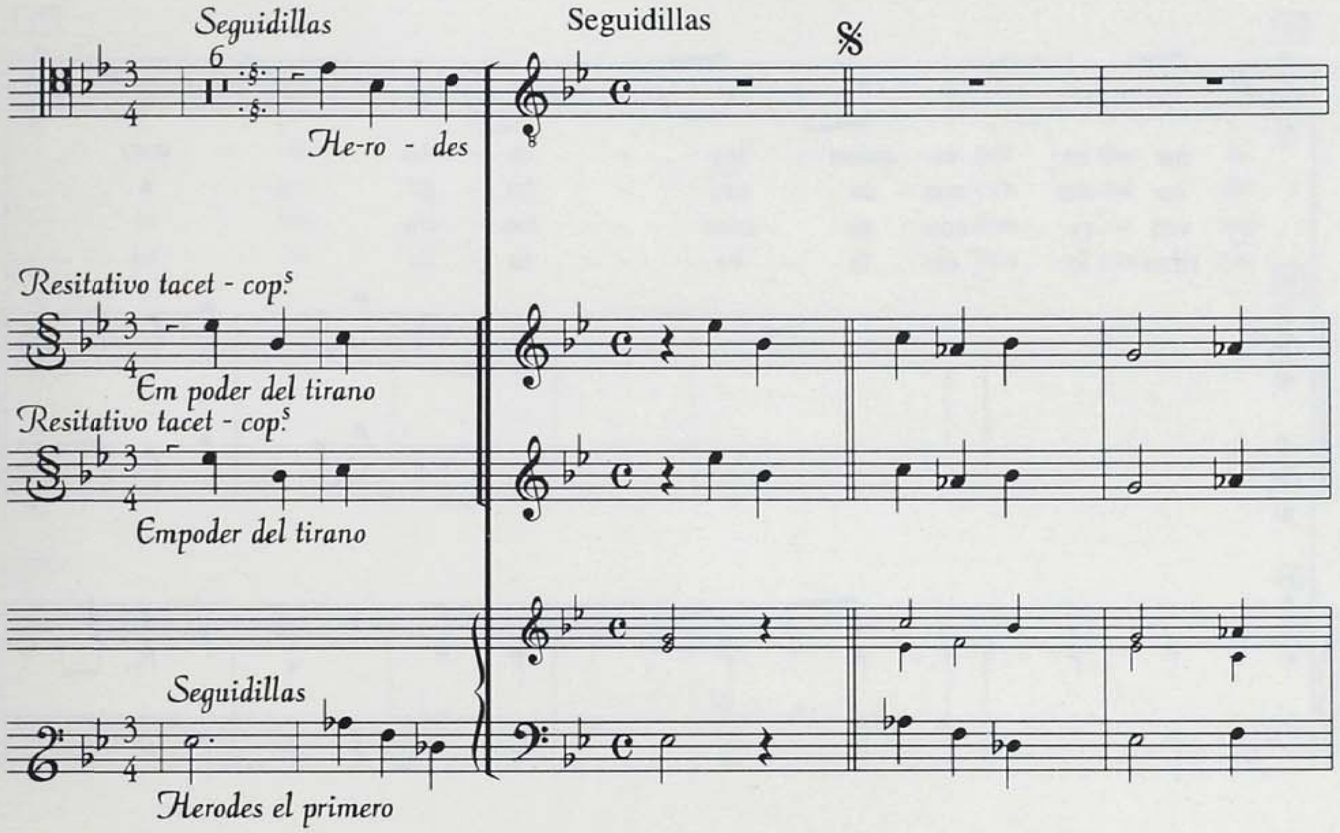

30
a - lum - brad con a - le - grí - a, to - doel cie - loy las es -
30
30

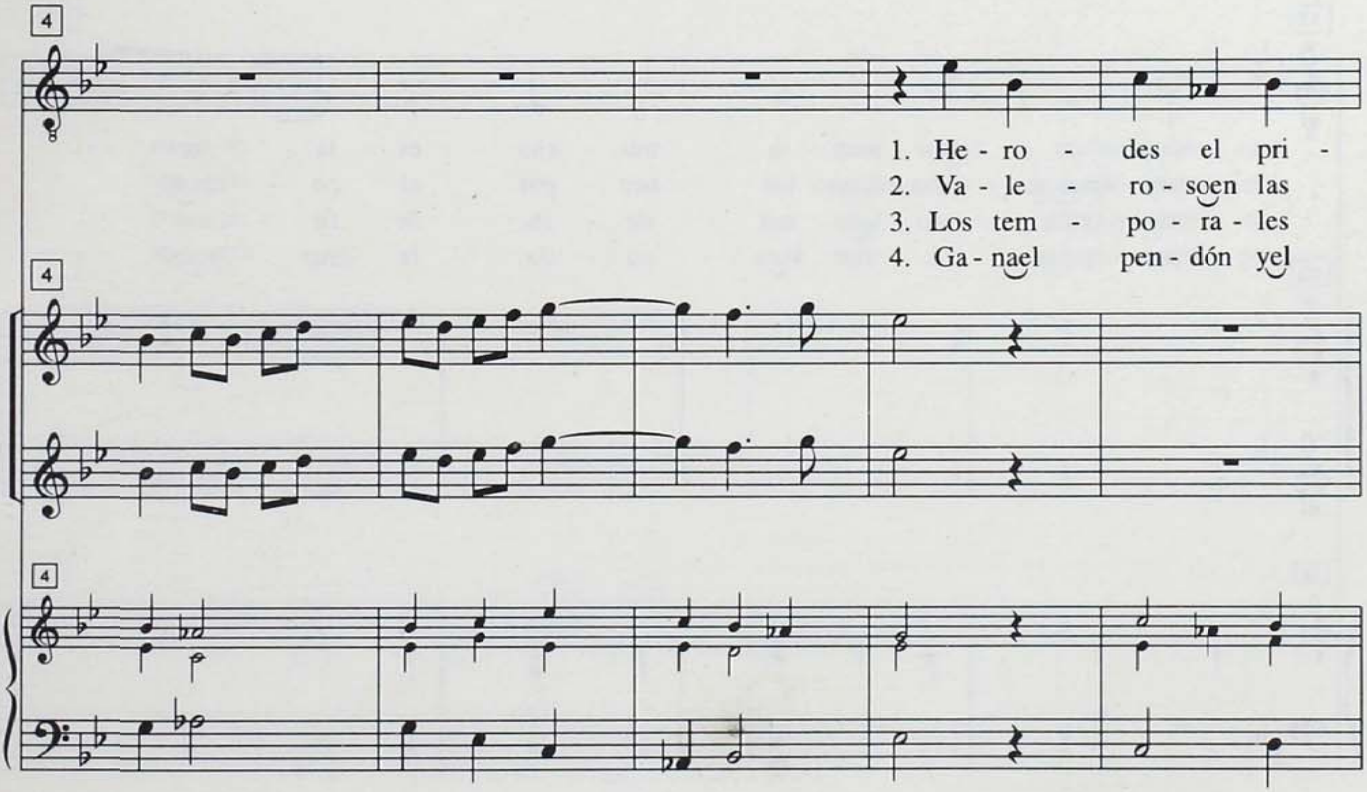

32
tre - llas to - doel cie - lo, to - doel cie - loy las es -
p
p
p
p
34
tre - - - - - - - - llas to - doel
3) [f]
3) [f]

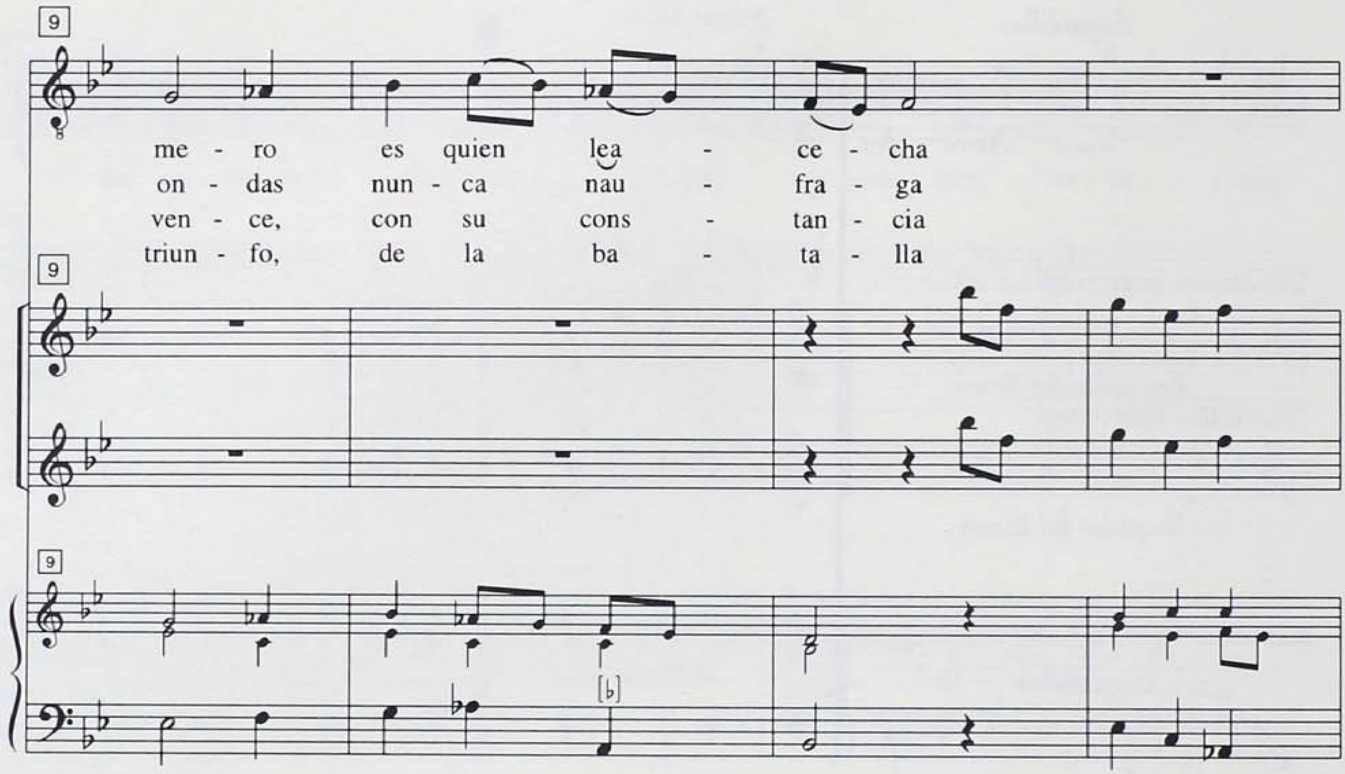

36
cie - loy las es - tre - llas to - doel cie - loy las es - tre - - - llas
D.C.
36
p
D.C.
p
D.C.
36
D.C.

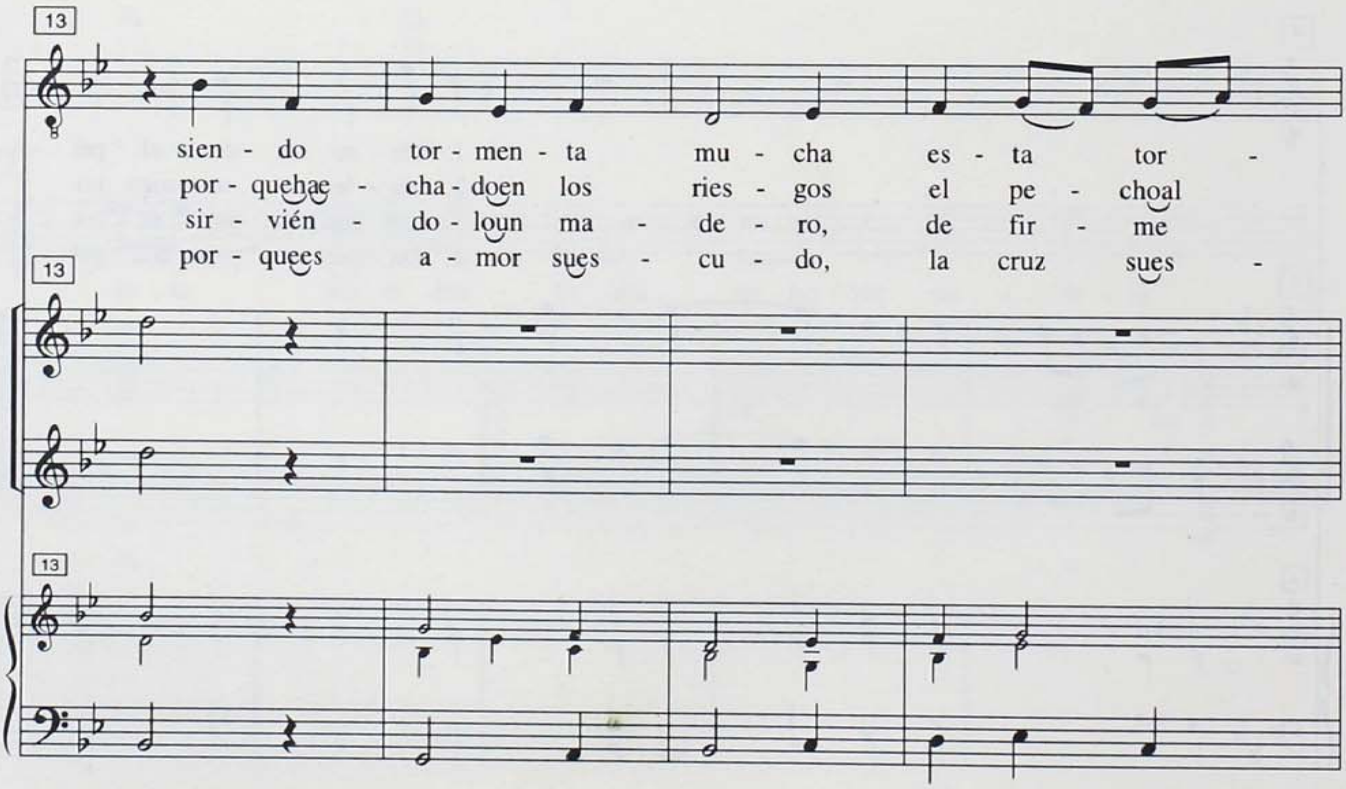

Recitado
Mi-rad
Recitativo
Mi - rad que yaen cam - pa-ña se veun in - fan-te
Recit.º

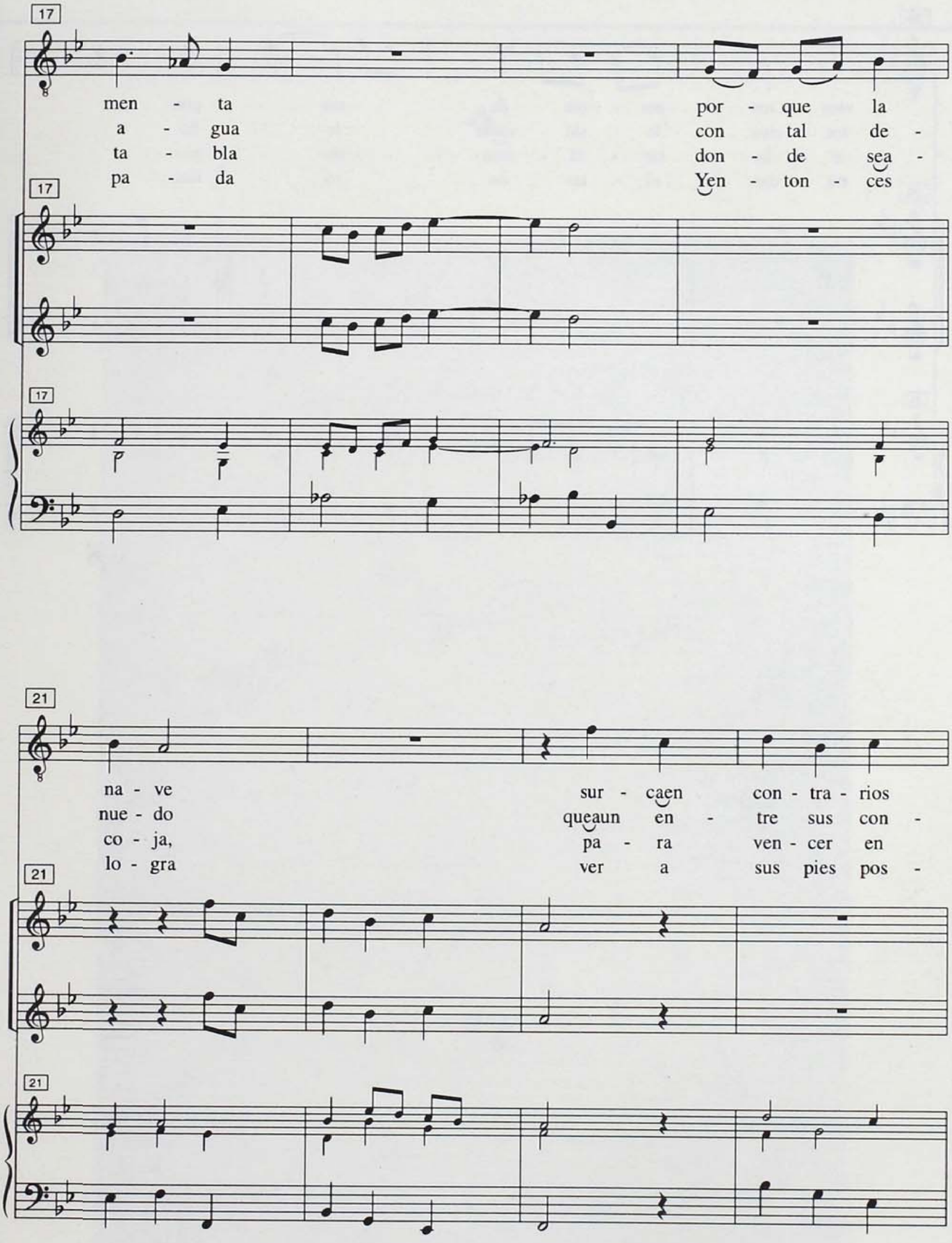

3
de va - lor ar - ma - do yu - na, yo - tra mon - ta - ña queel
3
6
5♭
3♭
5
mar le ri - za con sem - blan - te ai - ra - do rom - per va - lien - tees -
5
3♭
3♭
6♮
7
pe - ra has - ta los lin - des de laa - zul es - fe - ra
7
6♭
4 3

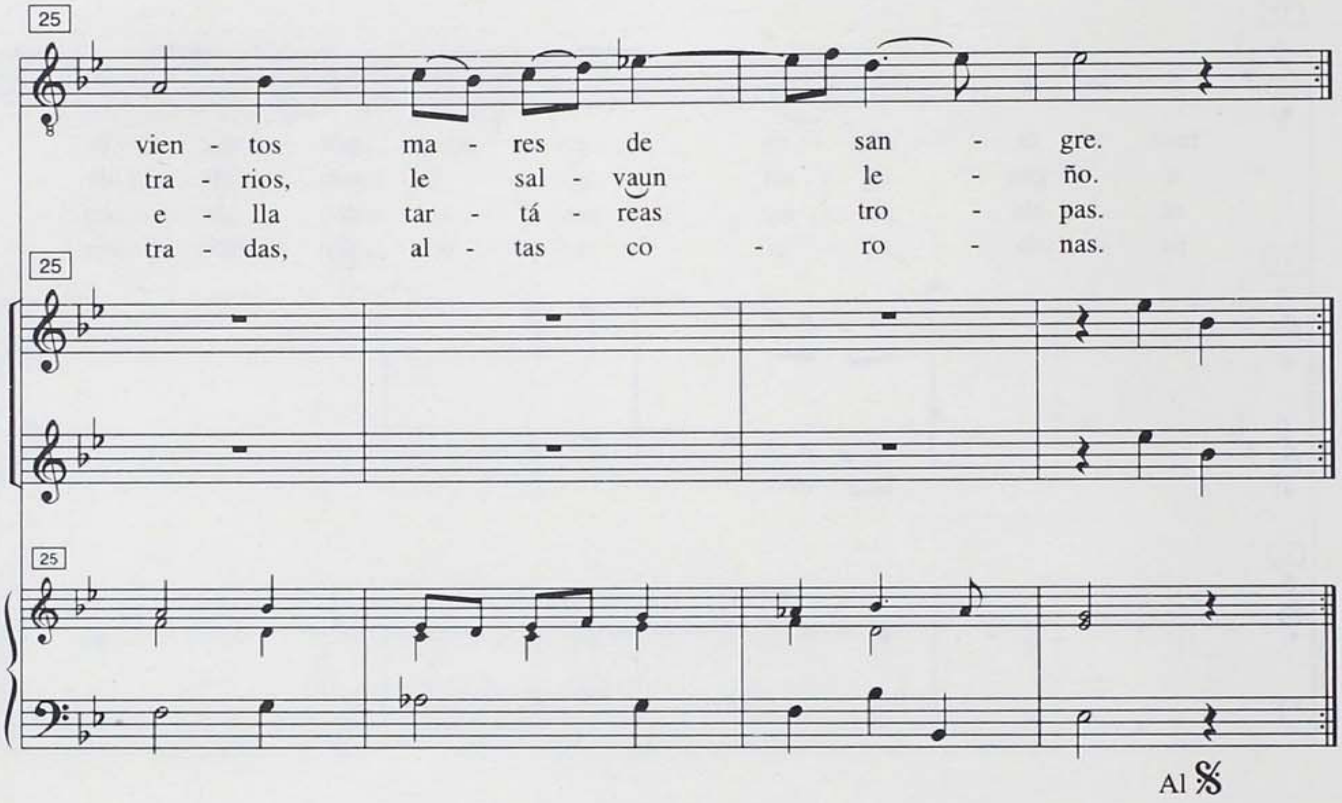

Seguidillas
He-ro - des
Seguidillas
Resitativo tacet - cop.s
Em poder del tirano
Resitativo tacet - cop.s
Empoder del tirano
Seguidillas
Herodes el primero

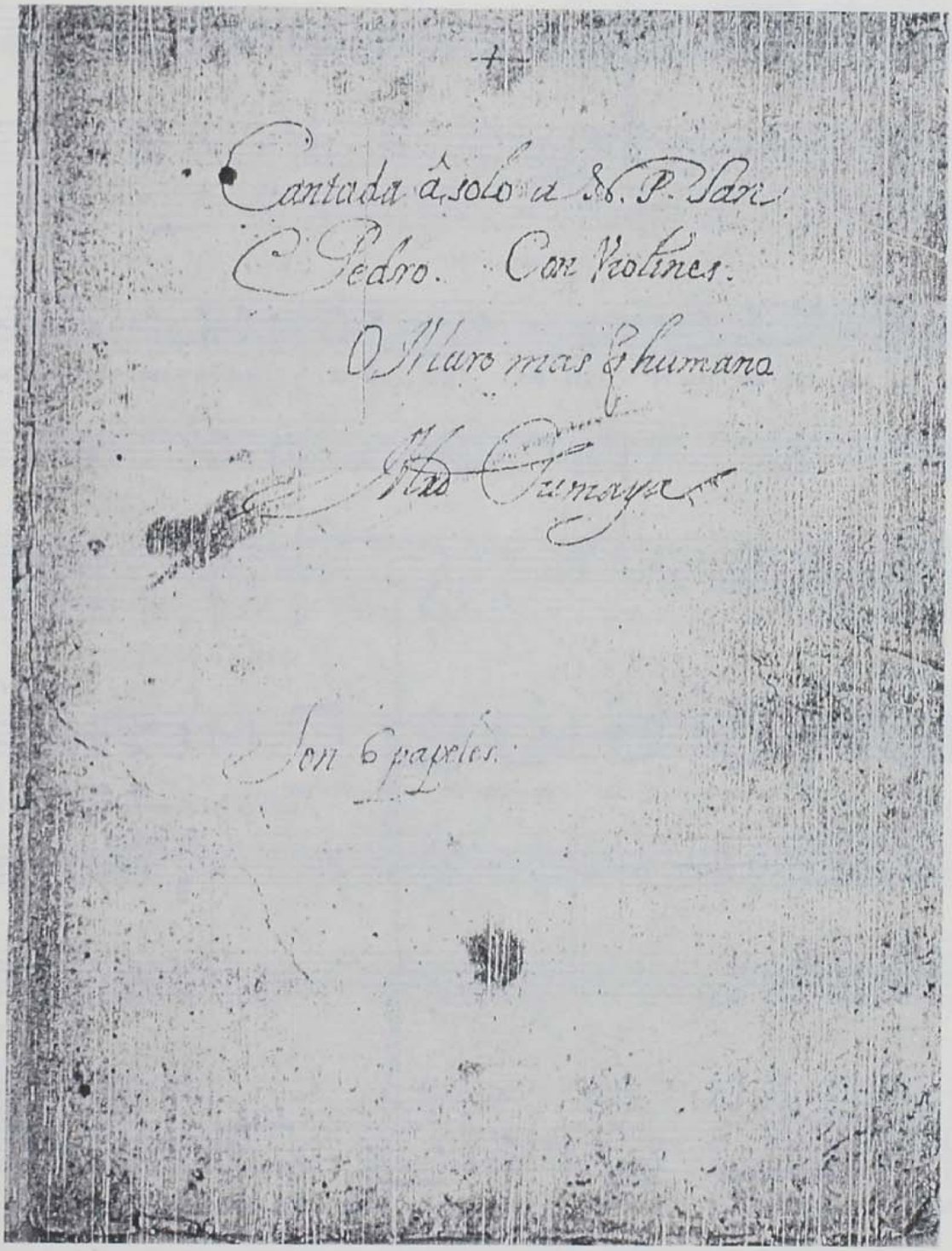

1. He - ro - des el pri -
2. Va - le - ro - soen las
3. Los tem - po - ra - les
4. Ga - nael pen - dón yel


9
me - ro es quien lea - ce - cha
on - das nun - ca nau - fra - ga
ven - ce, con su cons - tan - cia
triun - fo, de la ba - ta - lla
9
9


13
sien - do tor - men - ta mu - cha es - ta tor -
por - quehae - cha - doen los ries - gos el pe - choal
sir - vién - do - loun ma - de - ro, de fir - me
por - quees a - mor sues - cu - do, la cruz sues -
13
13


17
men - ta
a - gua
ta - bla
pa - da
por - que la
con tal de -
don - de sea -
Yen - ton - ces
17
17
21
na - ve
nue - do
co - ja,
lo - gra
sur - caen con - tra - rios
queaun en - tre sus con -
pa - ra ven - cer en
ver a sus pies pos -
21
21
21


25
vien - tos ma - res de san - gre.
tra - rios, le sal - vaun le - ño.
e - lla tar - tá - reas tro - pas.
tra - das, al - tas co - ro - nas.
25
25
Al 𝄋



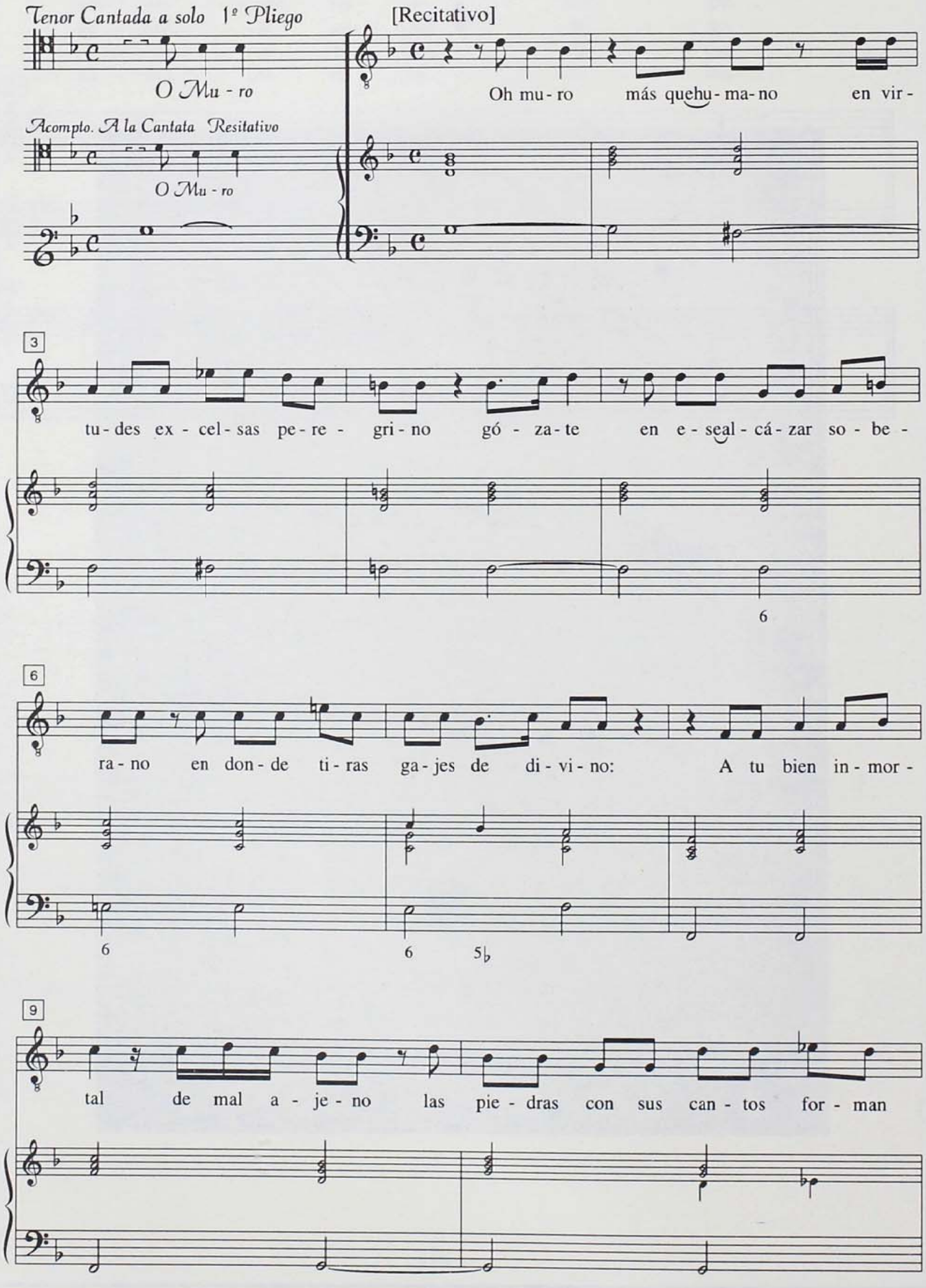
Cantada â solo a N. P. San
Pedro. Con Violines.

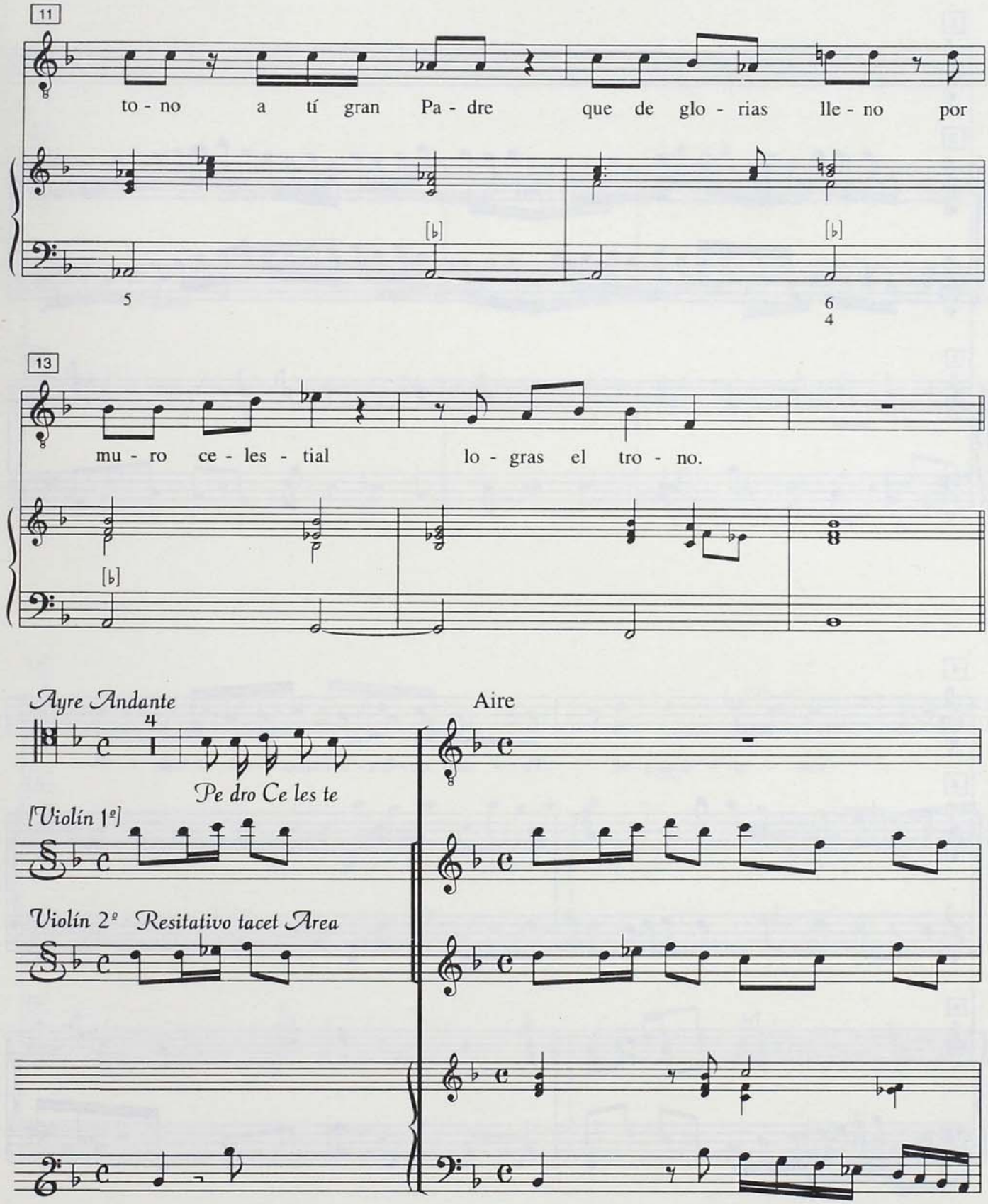
O Muro mas q̃ humano

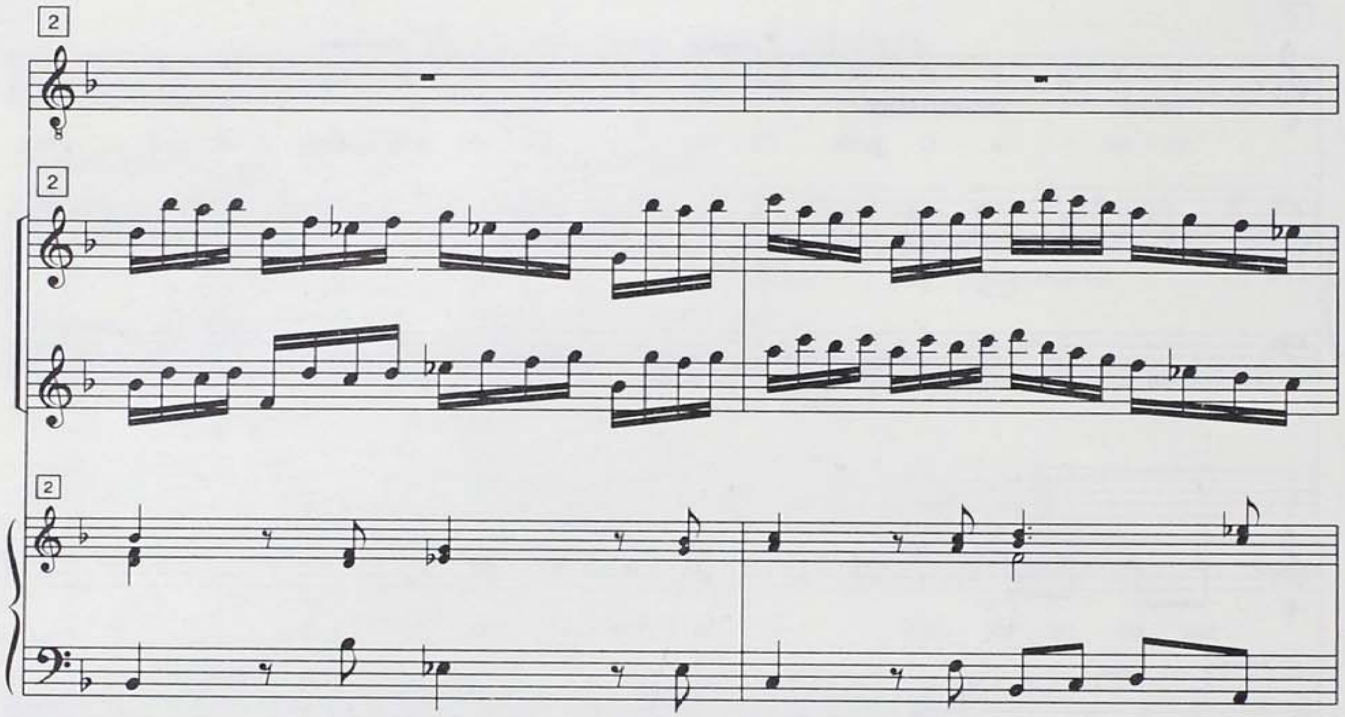
Ilmo Sumaya

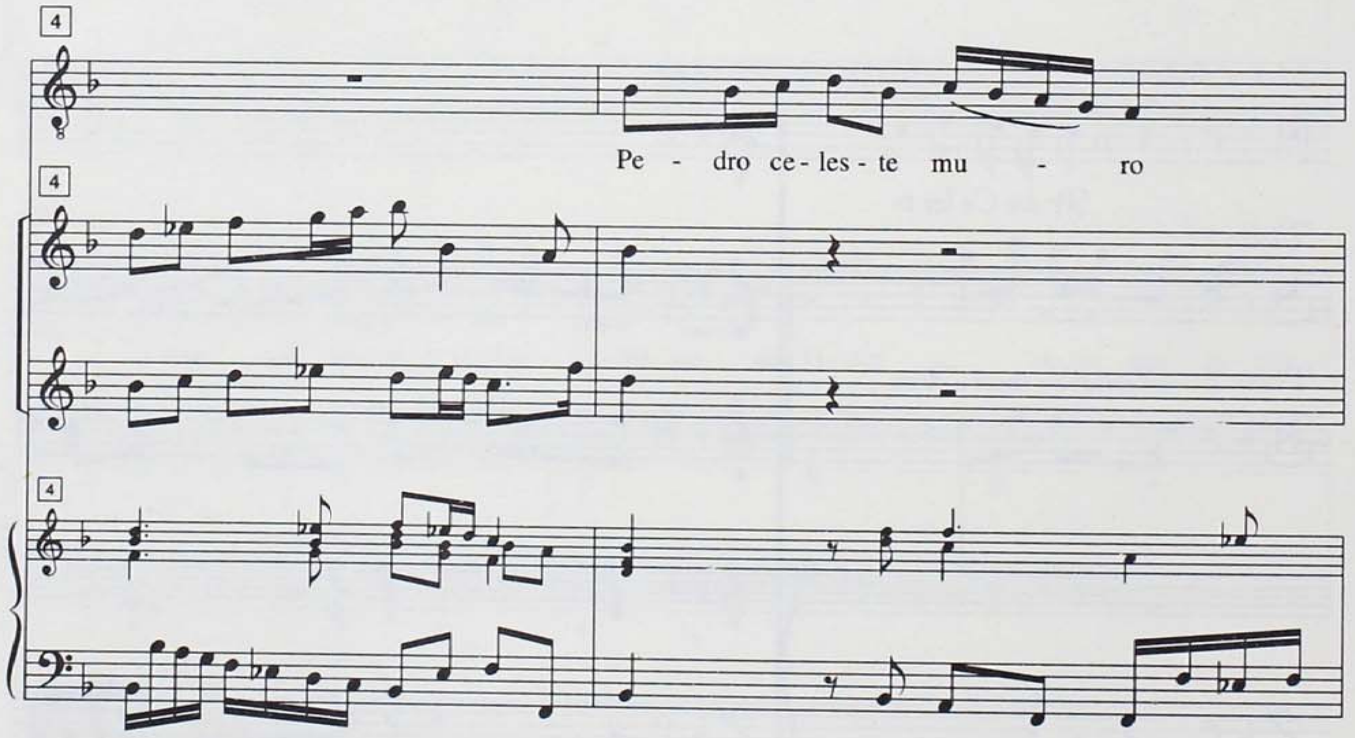
Son 6 papeles.

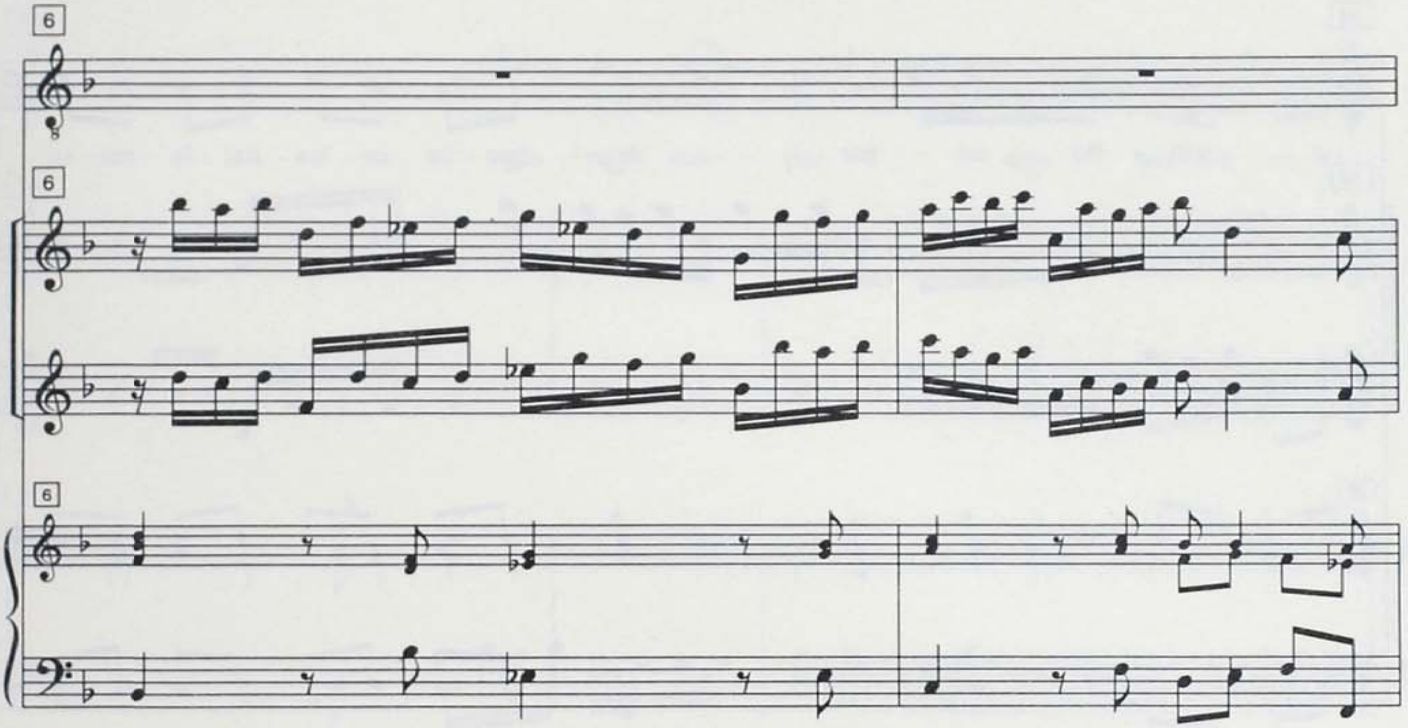
Oh muro, más que humano

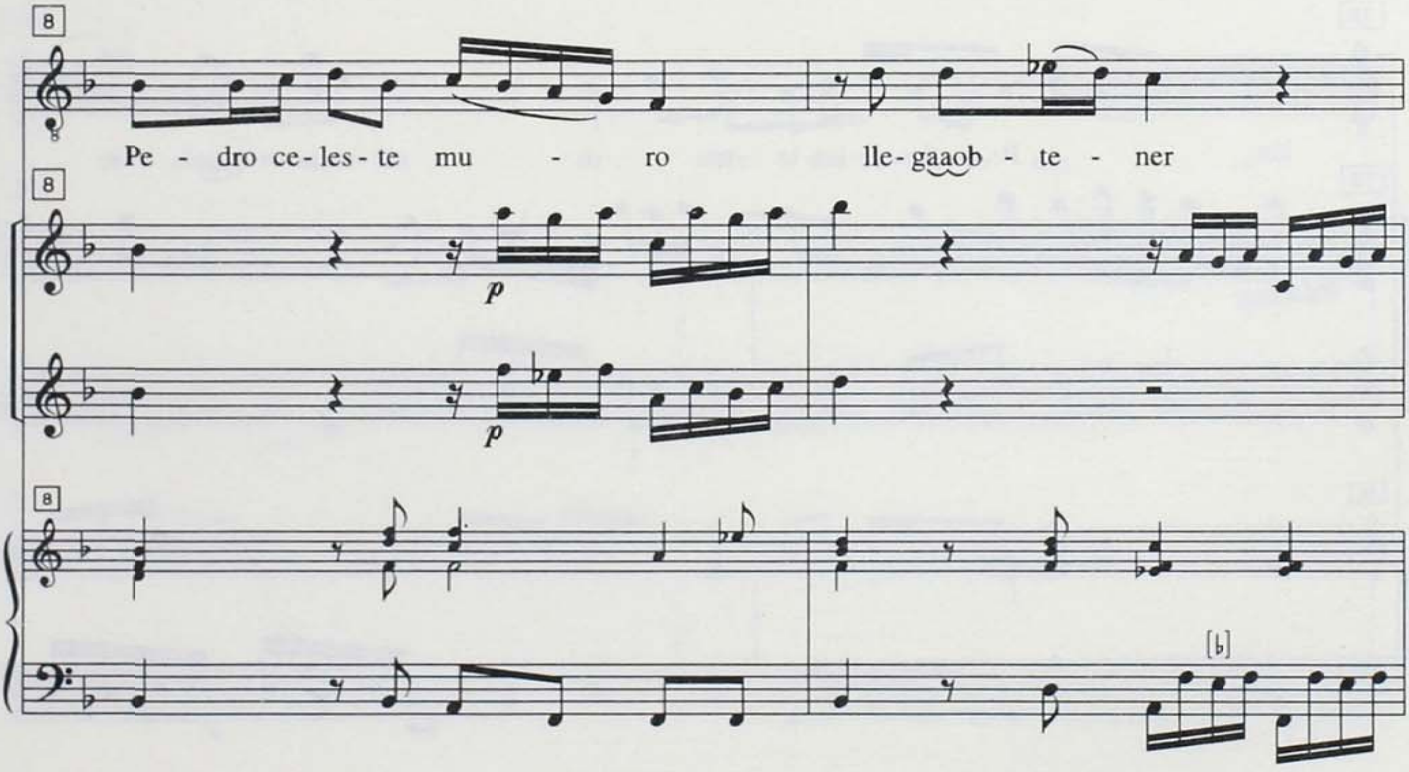


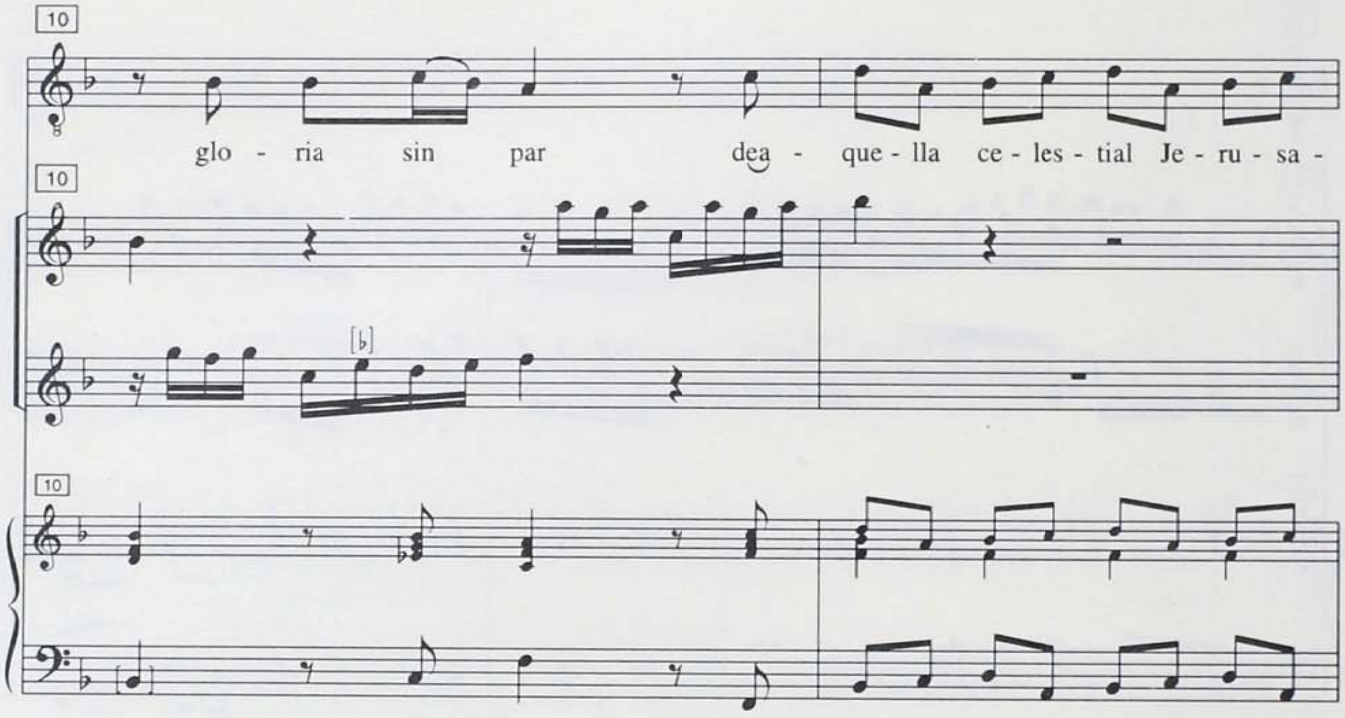

11
to - no a tí gran Pa - dre que de glo - rias lle - no por
13
mu - ro ce - les - tial lo - gras el tro - no.
Ayre Andante
Aire
Pe dro Ce les te
[Violín 1º]
Violín 2º Resitativo tacet Area

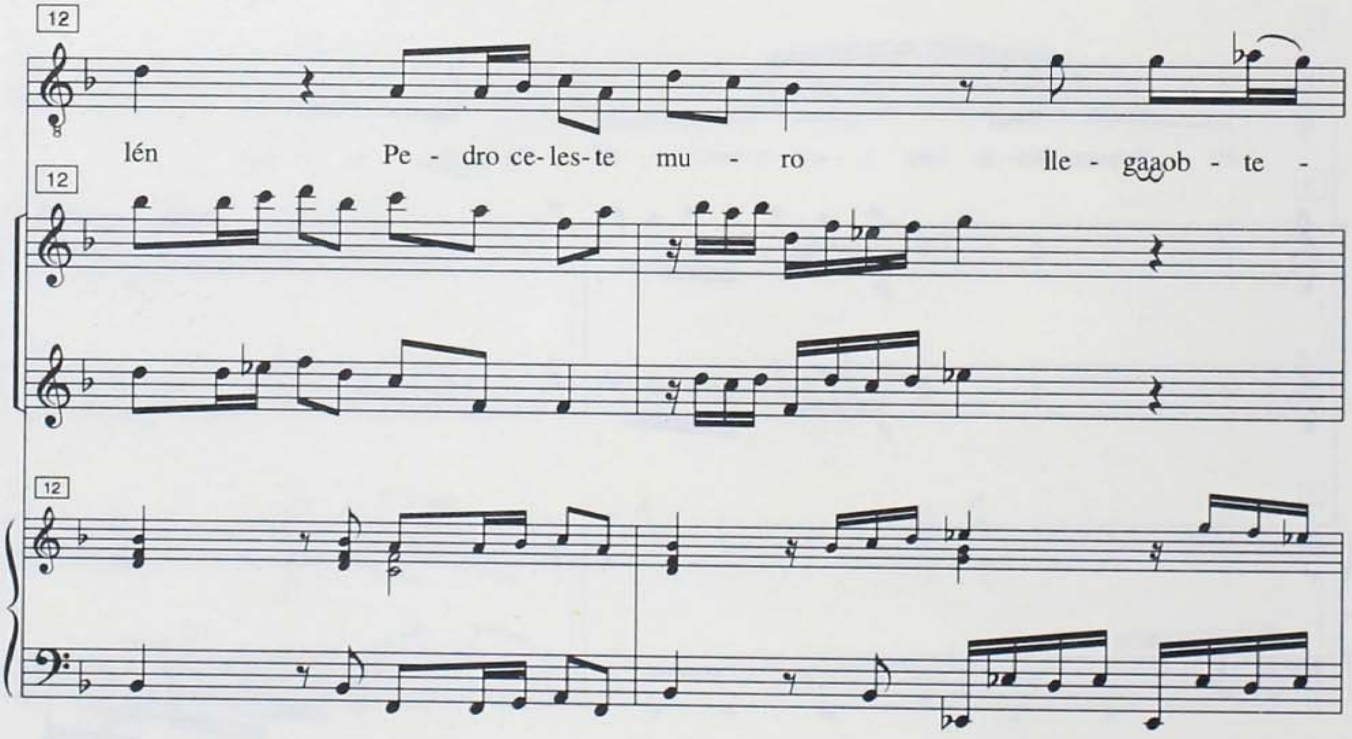


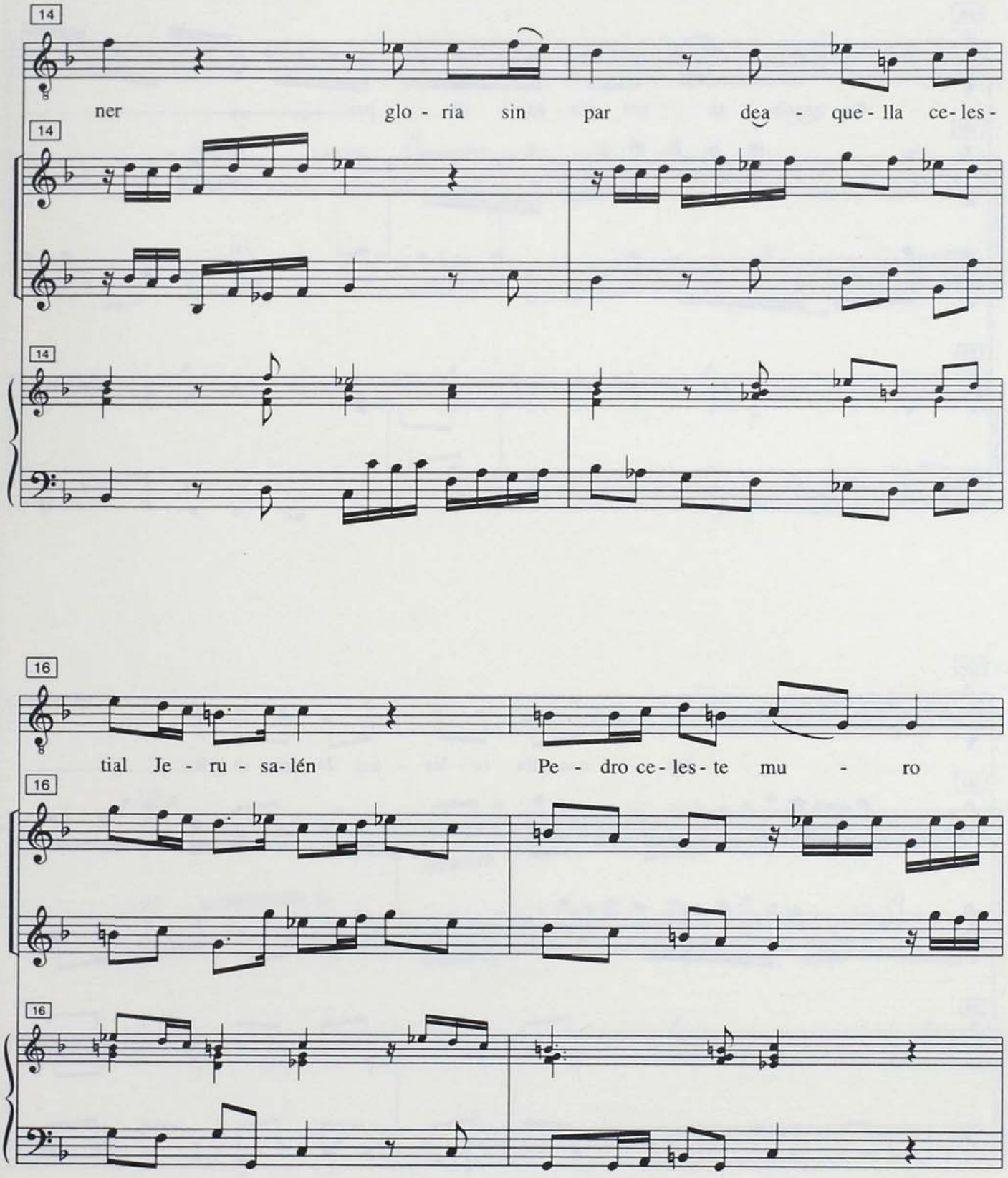

Pe - dro ce - les - te mu - ro

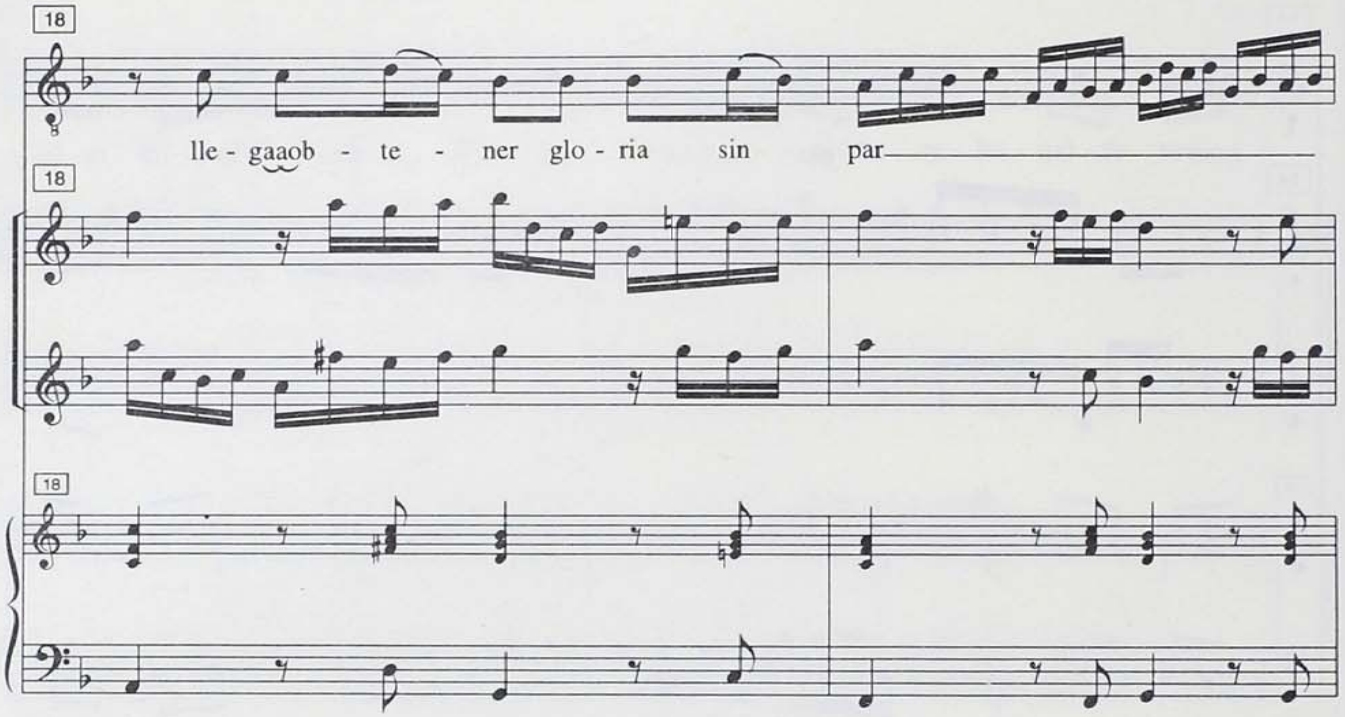


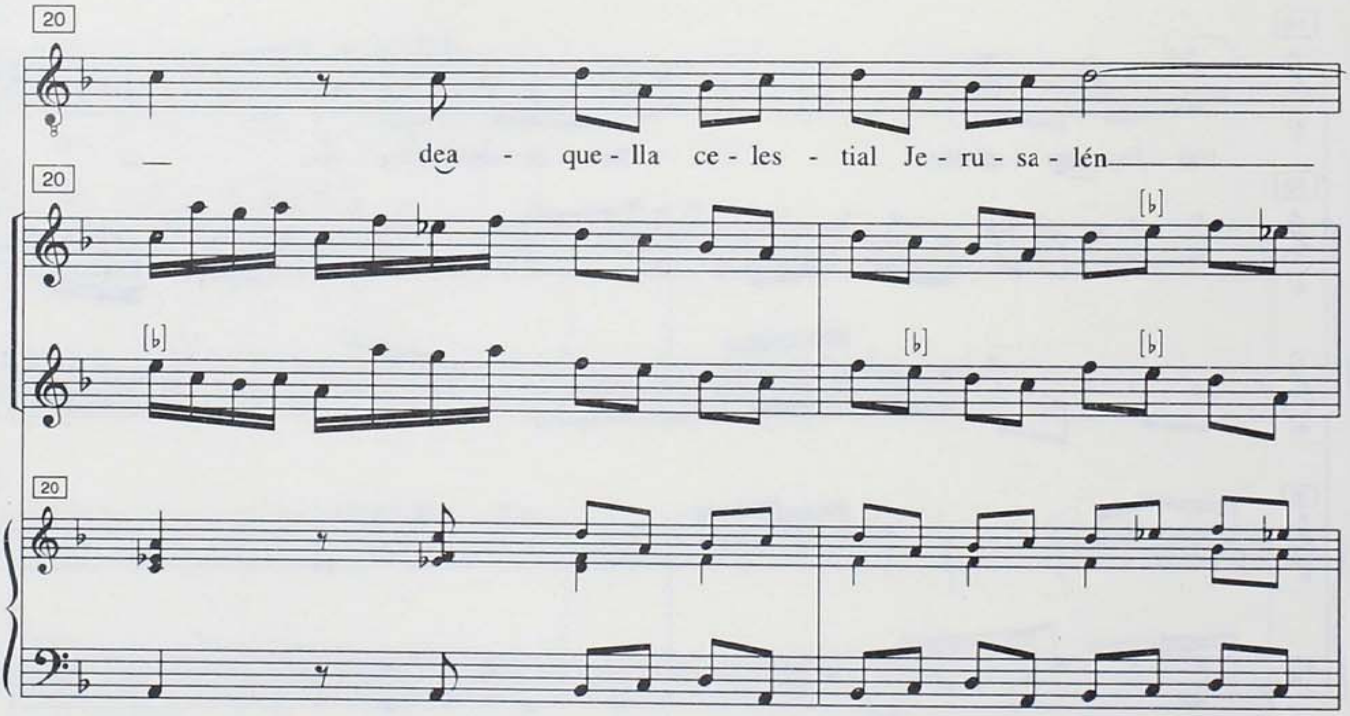

Pe - dro ce-les-te mu - ro lle-gaaob - te - ner

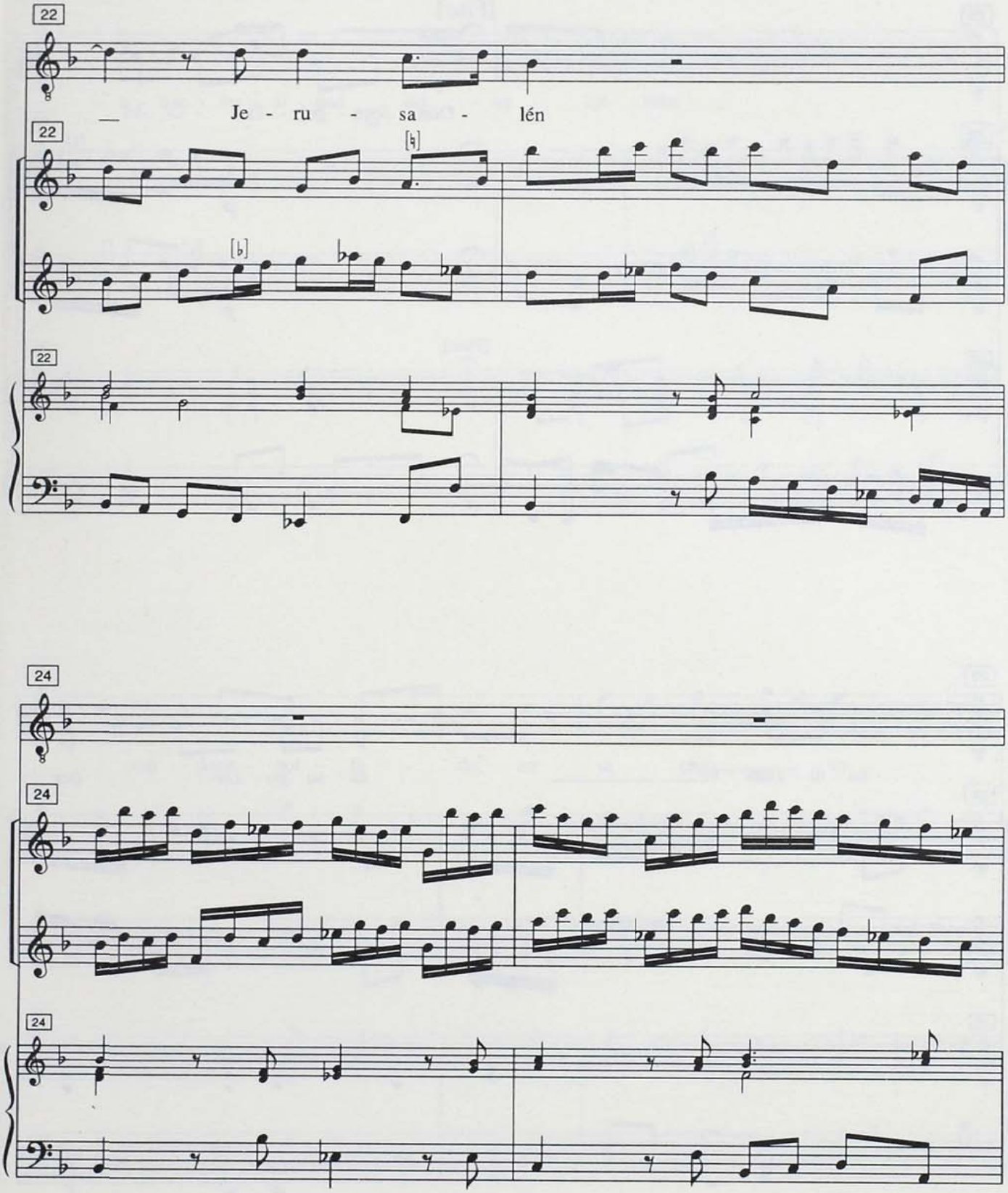

10
glo - ria sin par dea - que - lla ce - les - tial Je - ru - sa -
10
10

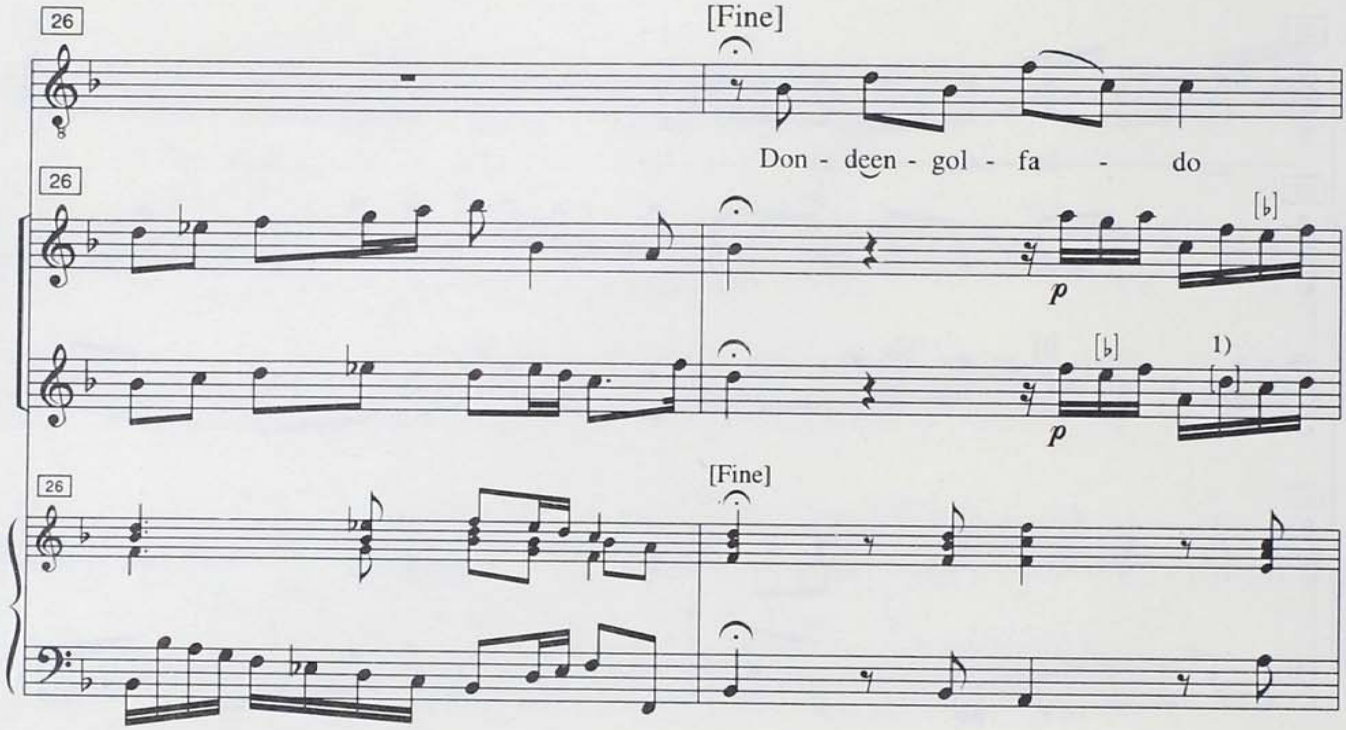

12
lén Pe - dro ce-les-te mu - ro lle - gaaob - te -
12
12

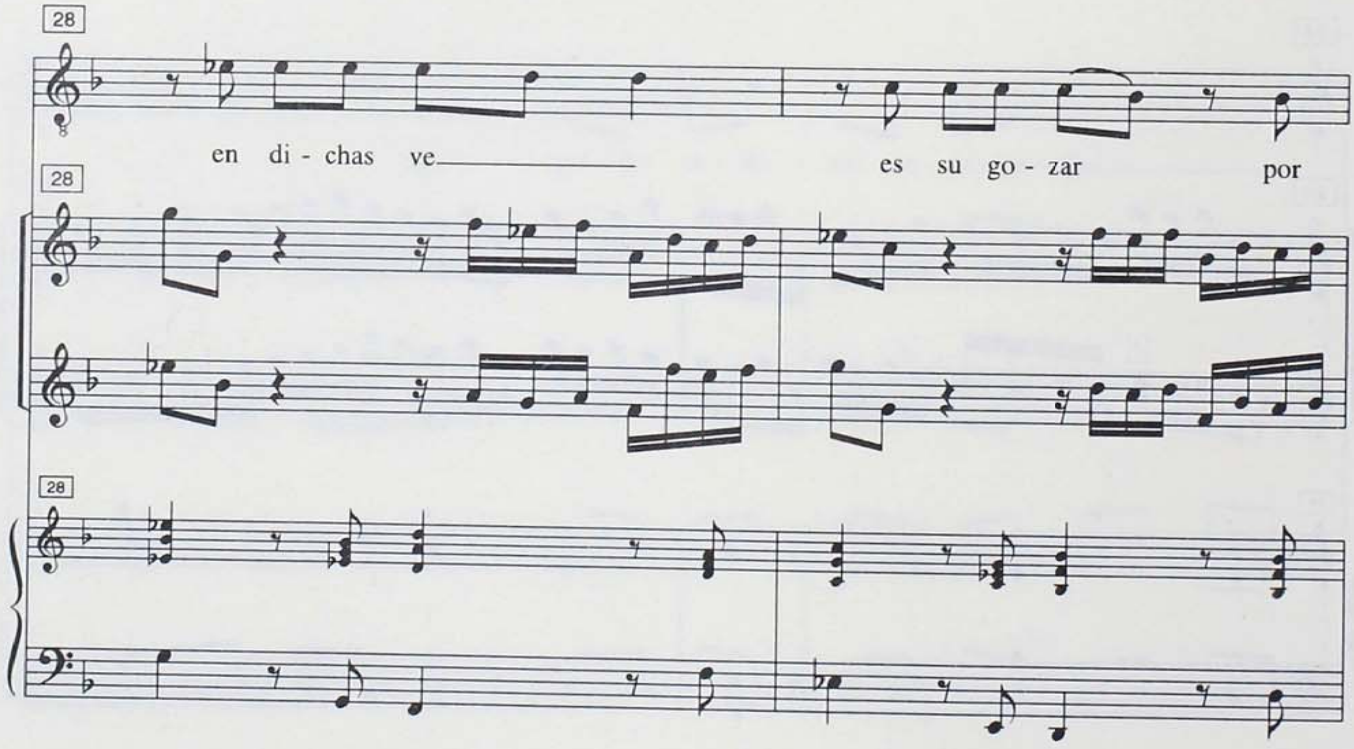

14
ner glo - ria sin par dea - que - lla ce- les -
14
14
16
tial Je - ru - sa- lén Pe - dro ce- les- te mu - ro
16
16

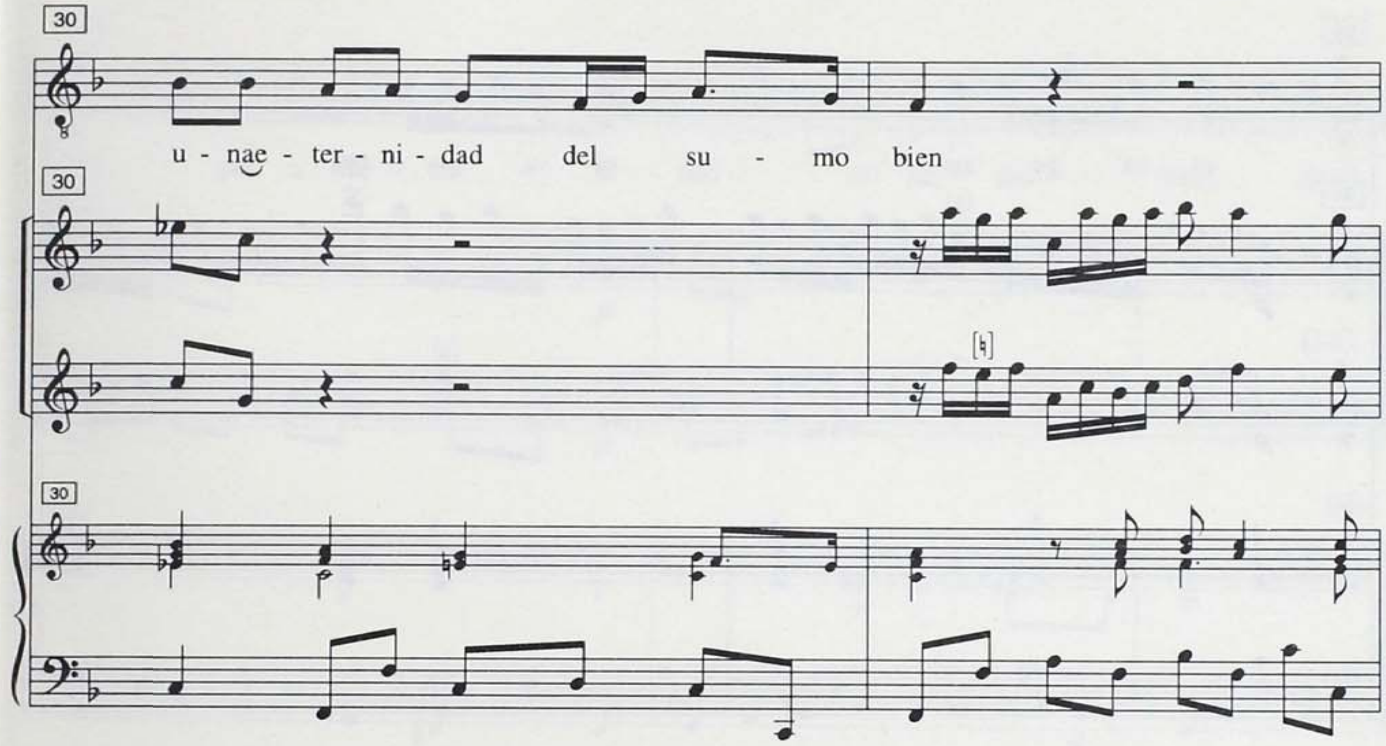

18
lle - gaaob - te - ner glo - ria sin par
18
18

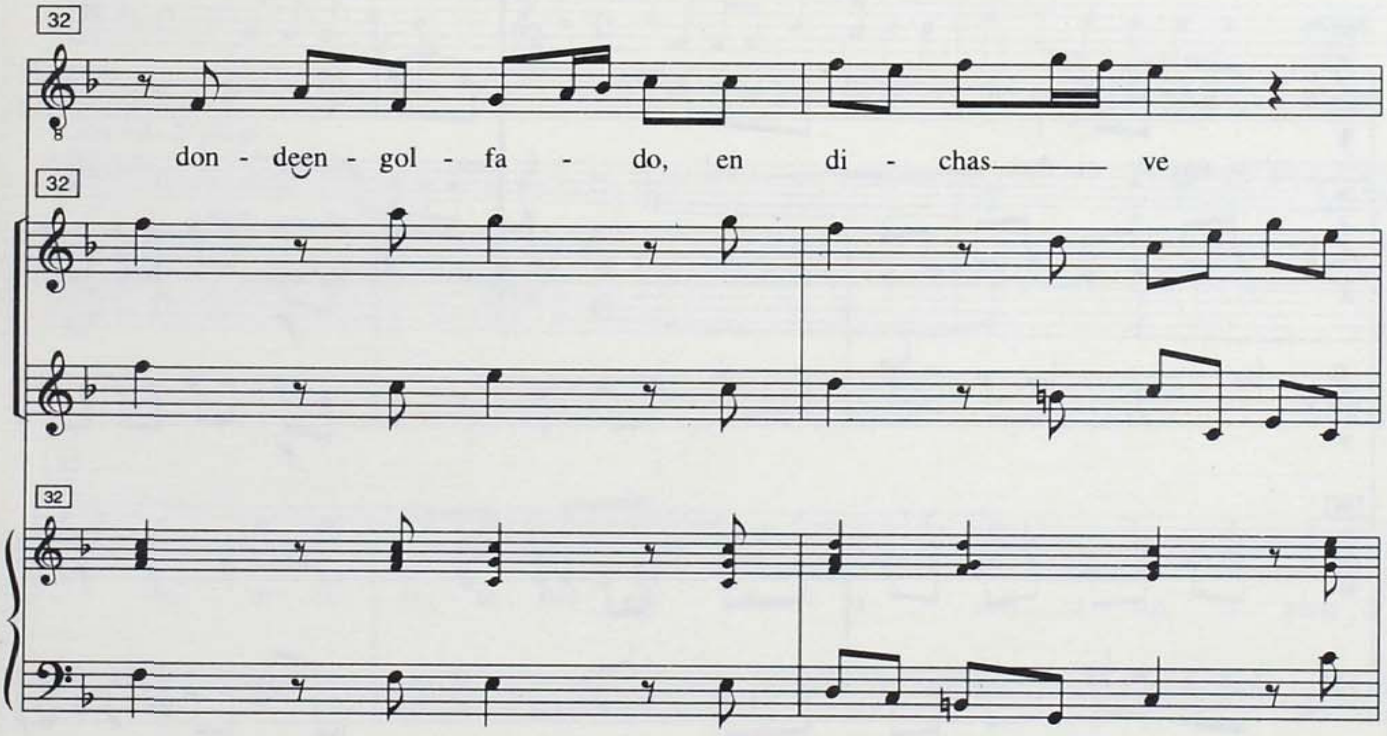

20
— dea - que - lla ce - les - tial Je - ru - sa - lén
20
20

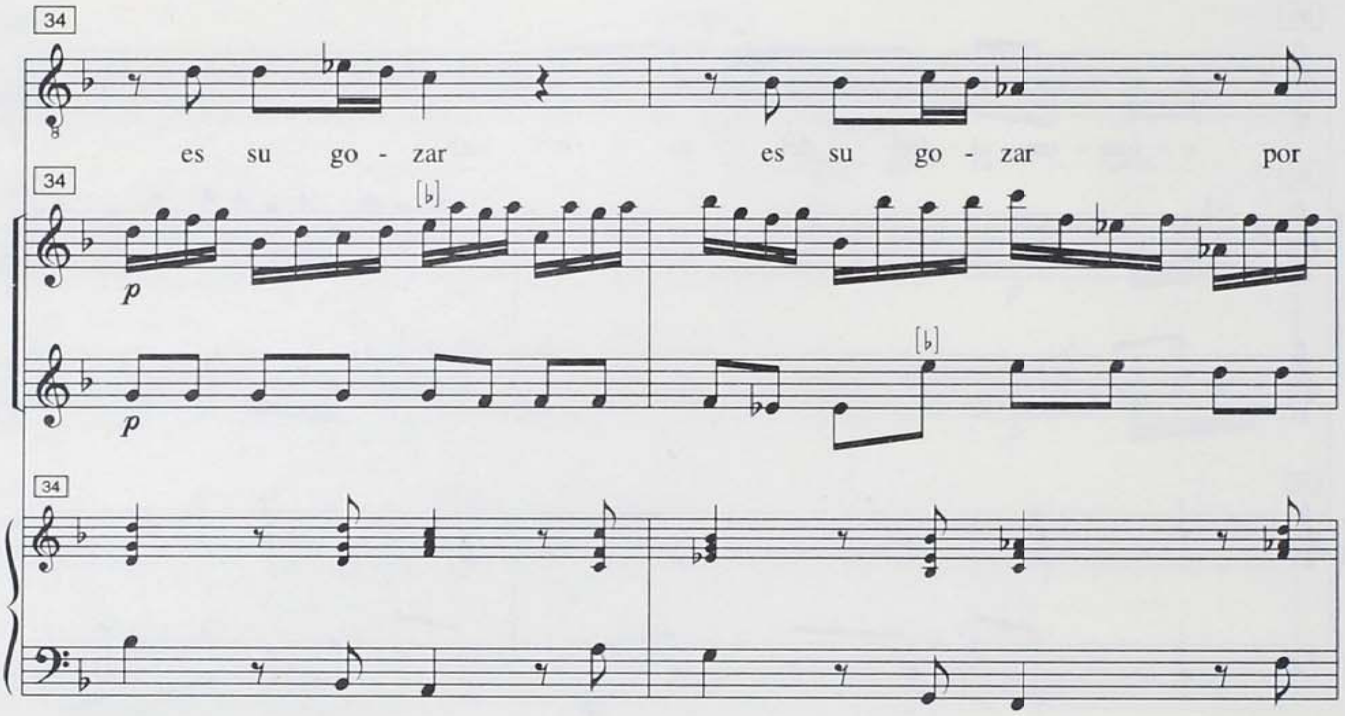

22
— Je - ru - sa - lén
22
22
24
24
24

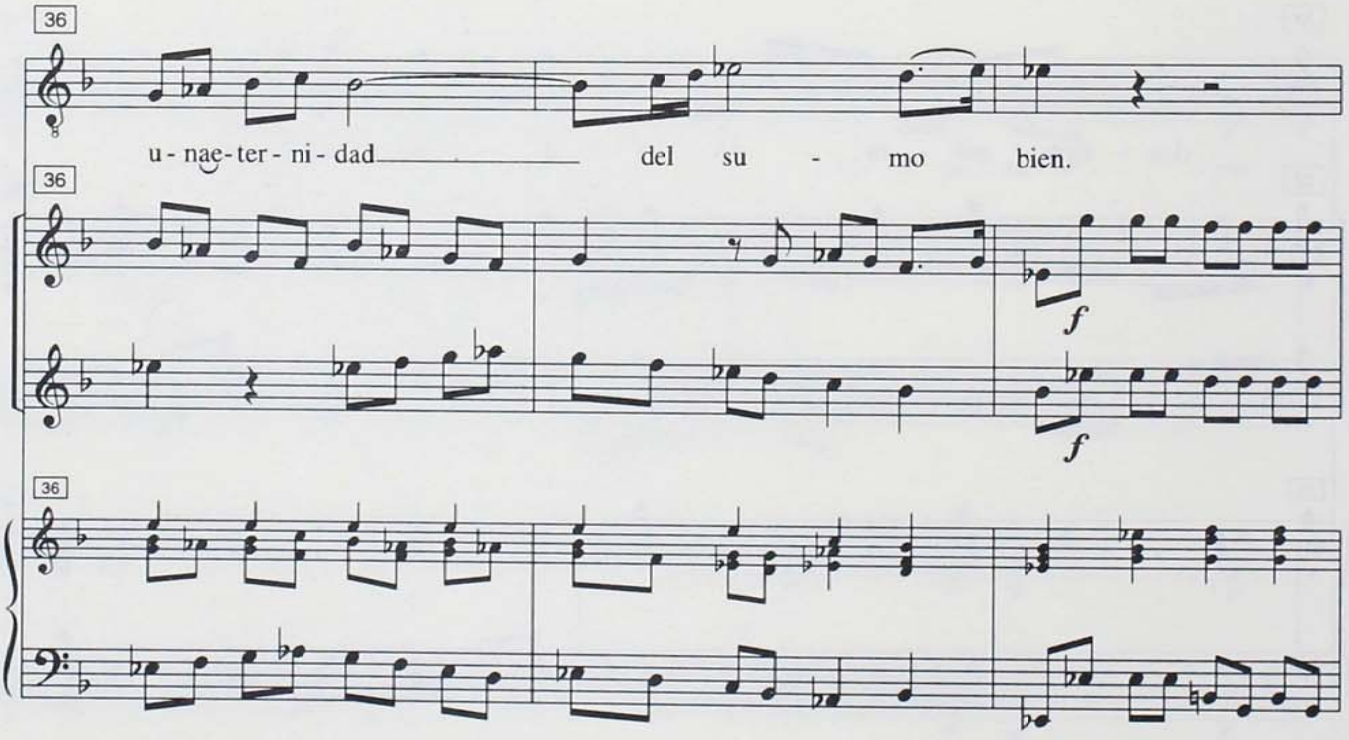

26
[Fine]
Don - deen - gol - fa - do
p
1)
[Fine]

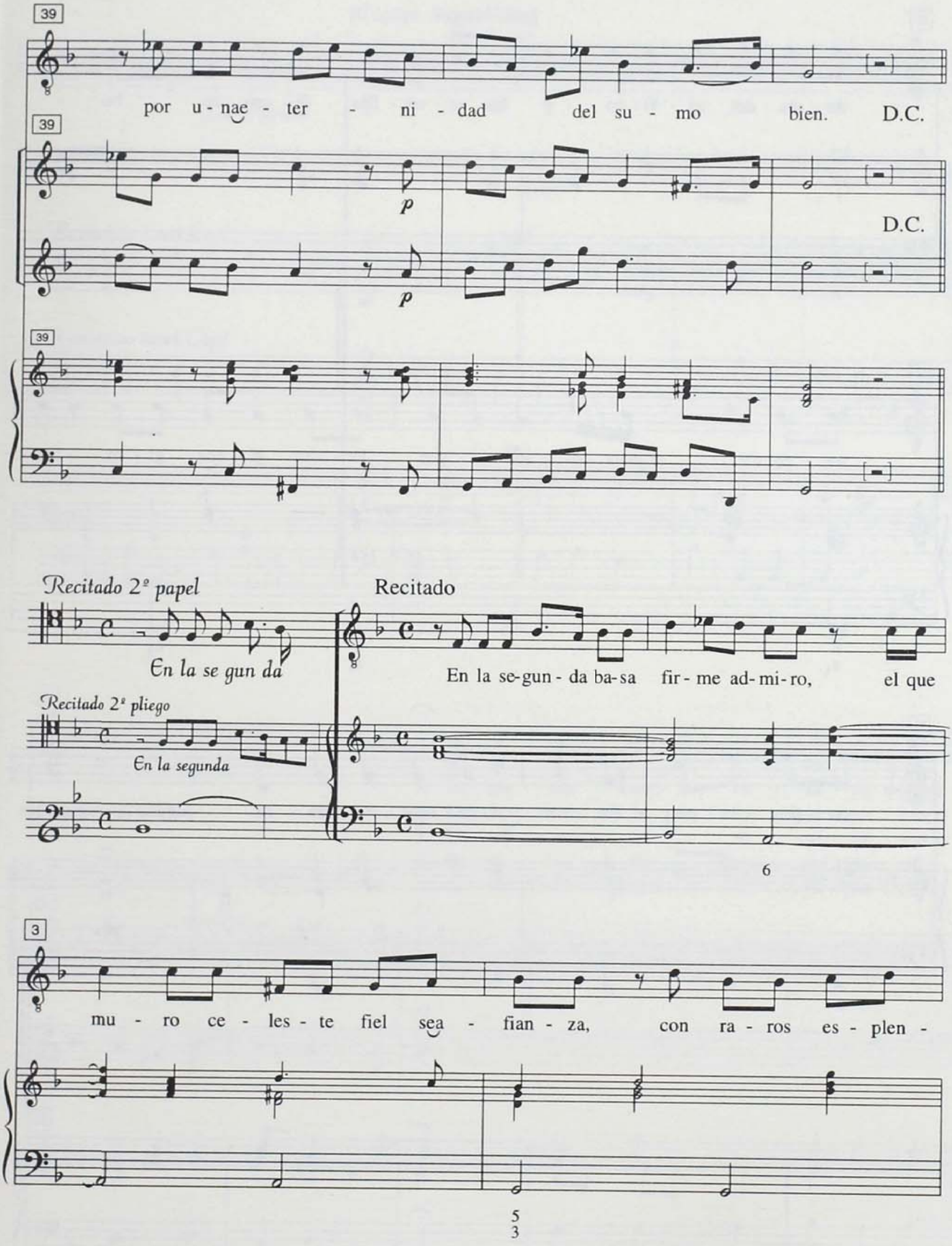

28
en di - chas ve
es su go - zar por

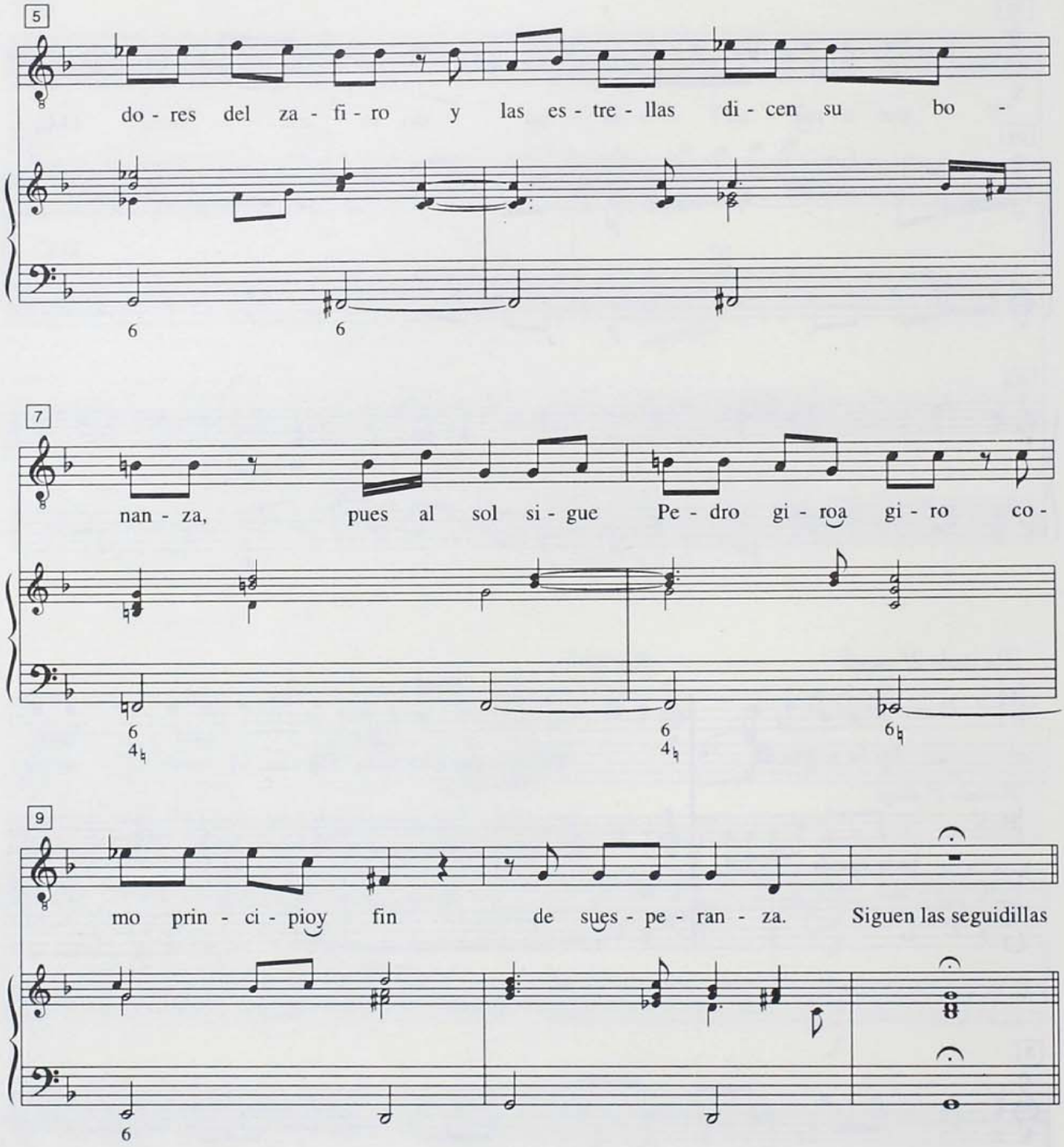

30
u - nae - ter - ni - dad del su - mo bien
30
30

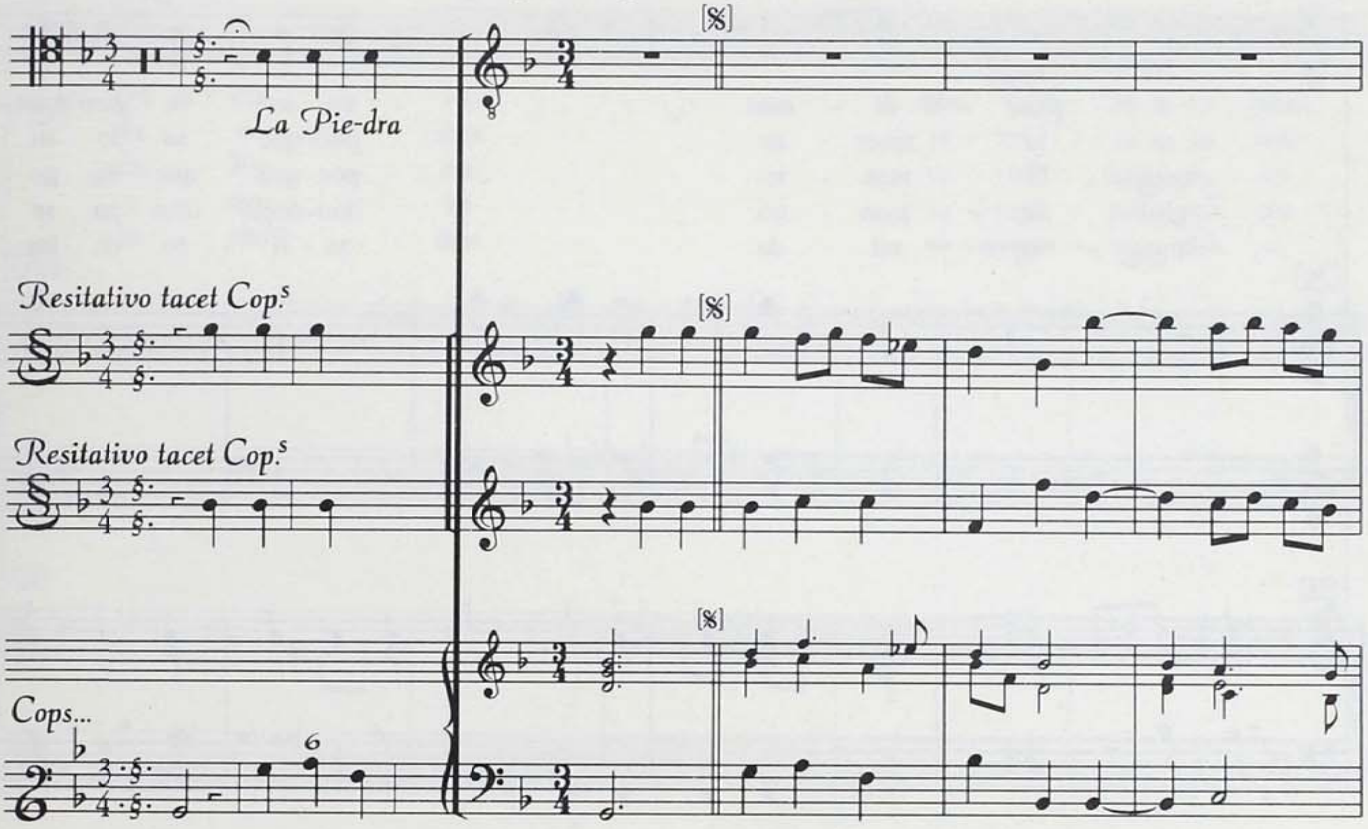

32
don - deen - gol - fa - do, en di - chas ve
32
32


34
es su go - zar es su go - zar por
34
p
p
34

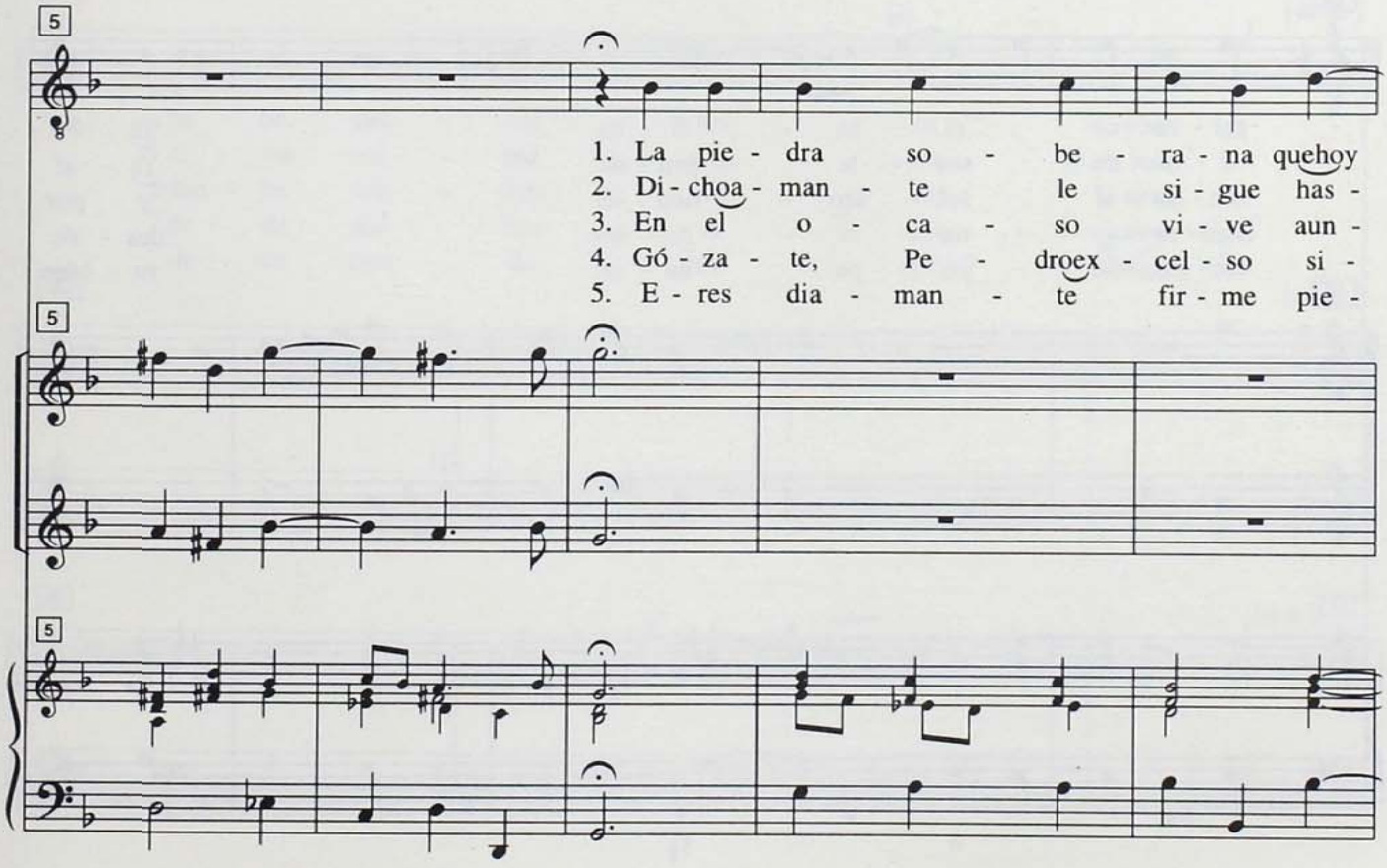

36
u - nae - ter - ni - dad del su - mo bien.
36
f
f
36

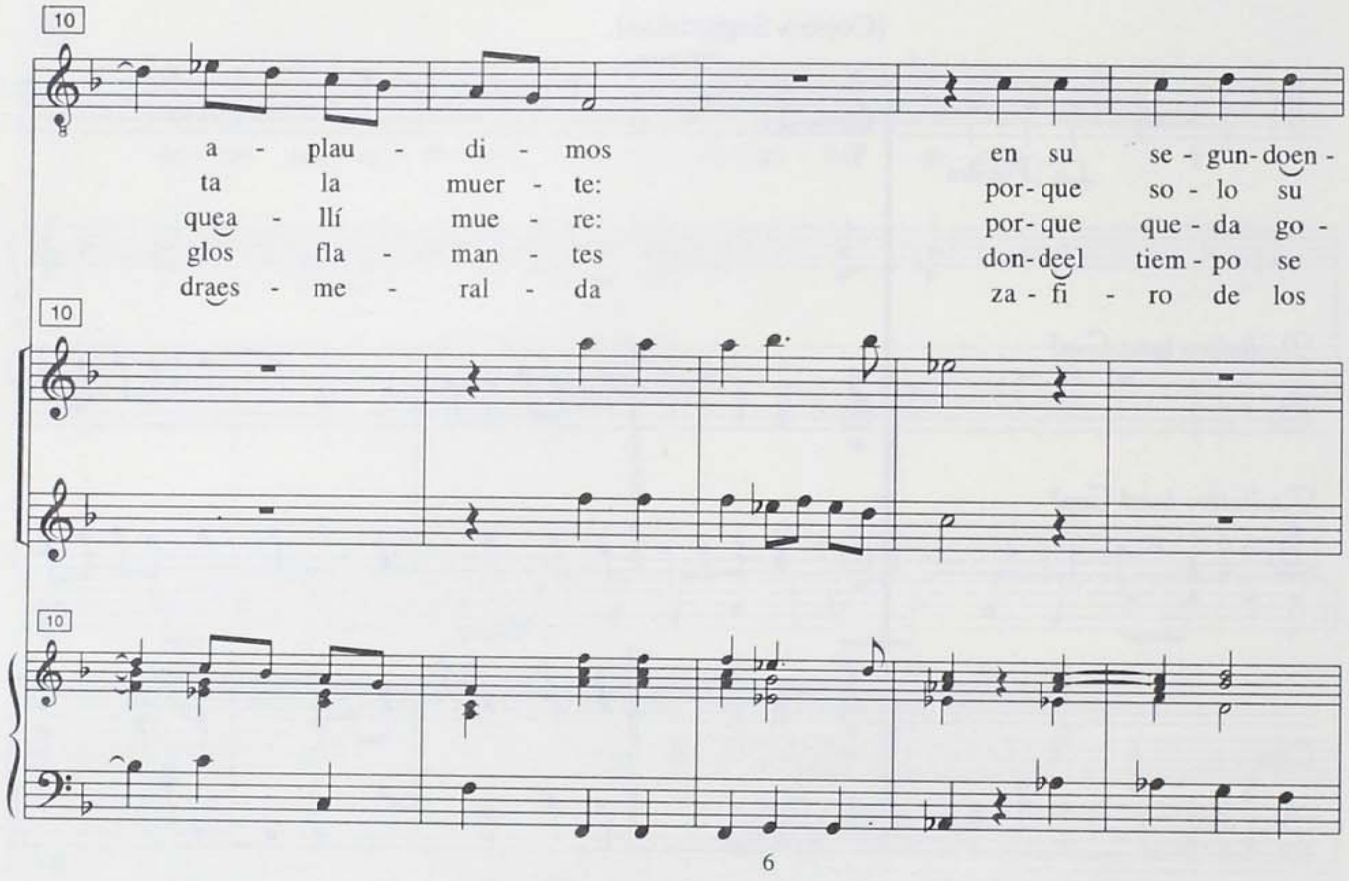

39
por u - nae - ter - ni - dad del su - mo bien. D.C.
39
p
p
D.C.
39
Recitado 2º papel
En la se gun da
Recitado
En la se-gun - da ba-sa fir - me ad-mi-ro, el que
Recitado 2º pliego
En la segunda
6
3
mu - ro ce - les - te fiel sea - fian - za, con ra - ros es - plen -
5
3

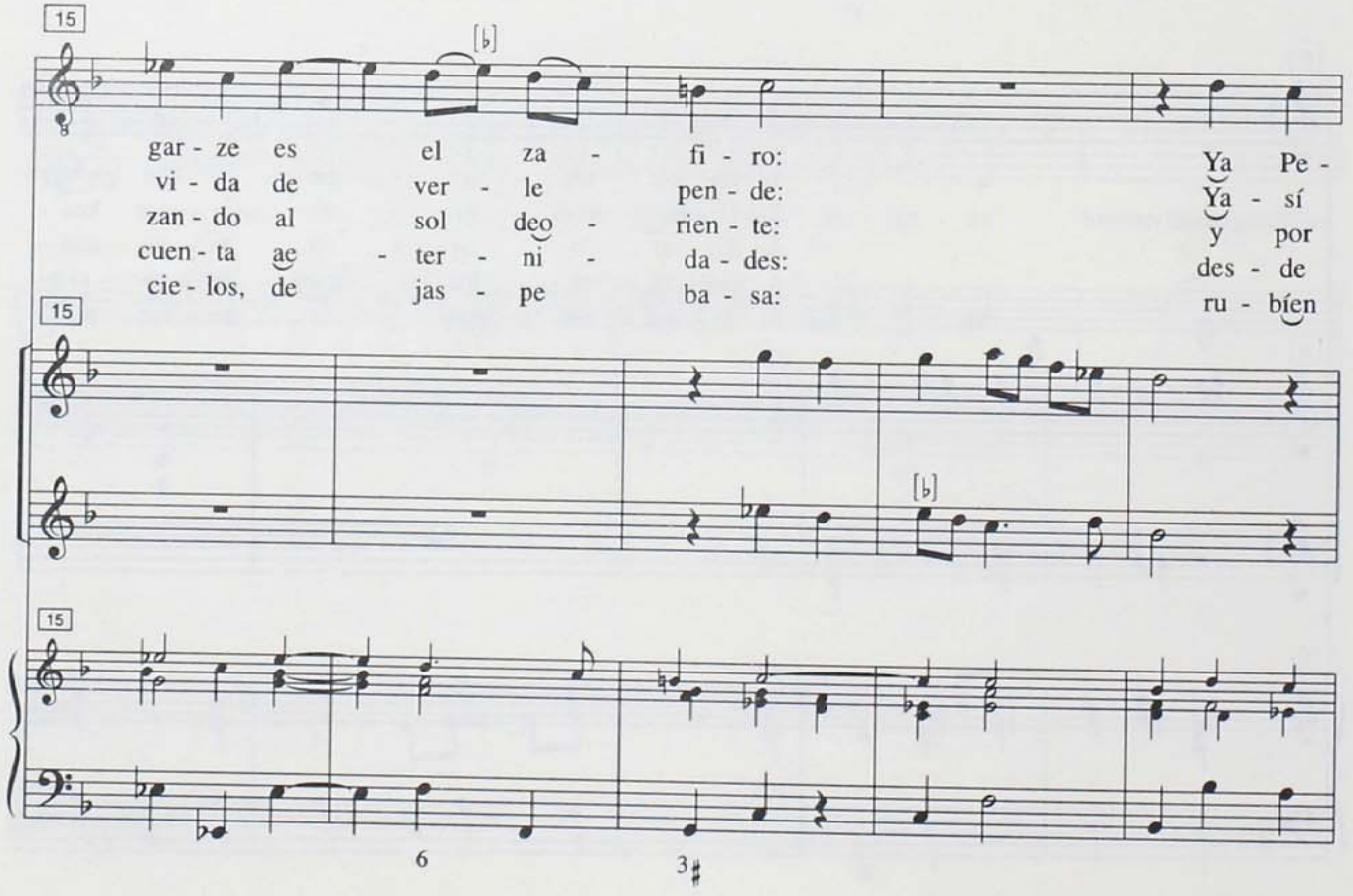

5
do - res del za - fi - ro y las es - tre - llas di - cen su bo -
7
nan - za, pues al sol si - gue Pe - dro gi - roa gi - ro co -
9
mo prin - ci - pioy fin de sues - pe - ran - za. Siguen las seguidillas

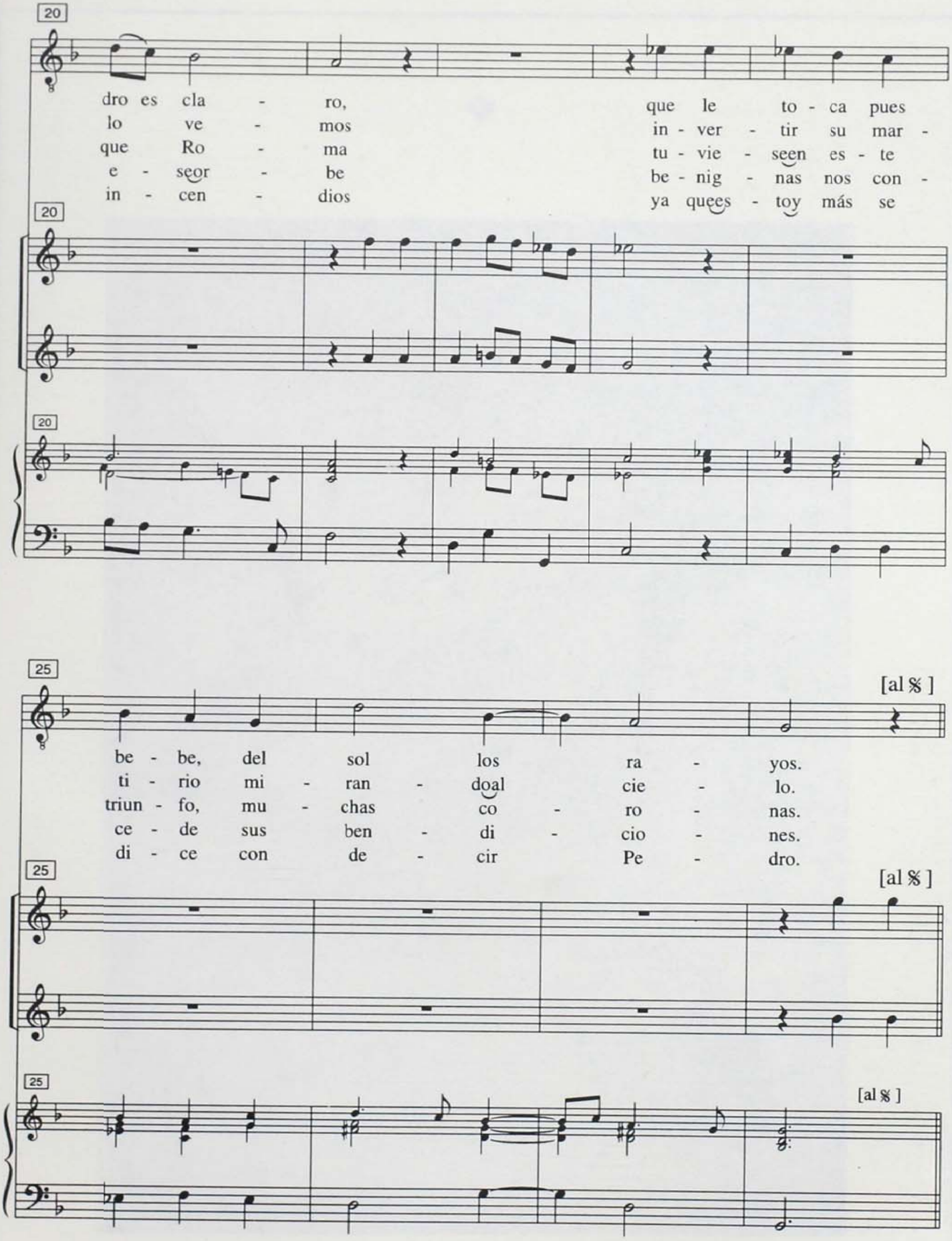

La Pie-dra
Resitativo tacet Cop.s
Resitativo tacet Cop.s
Cops...
6

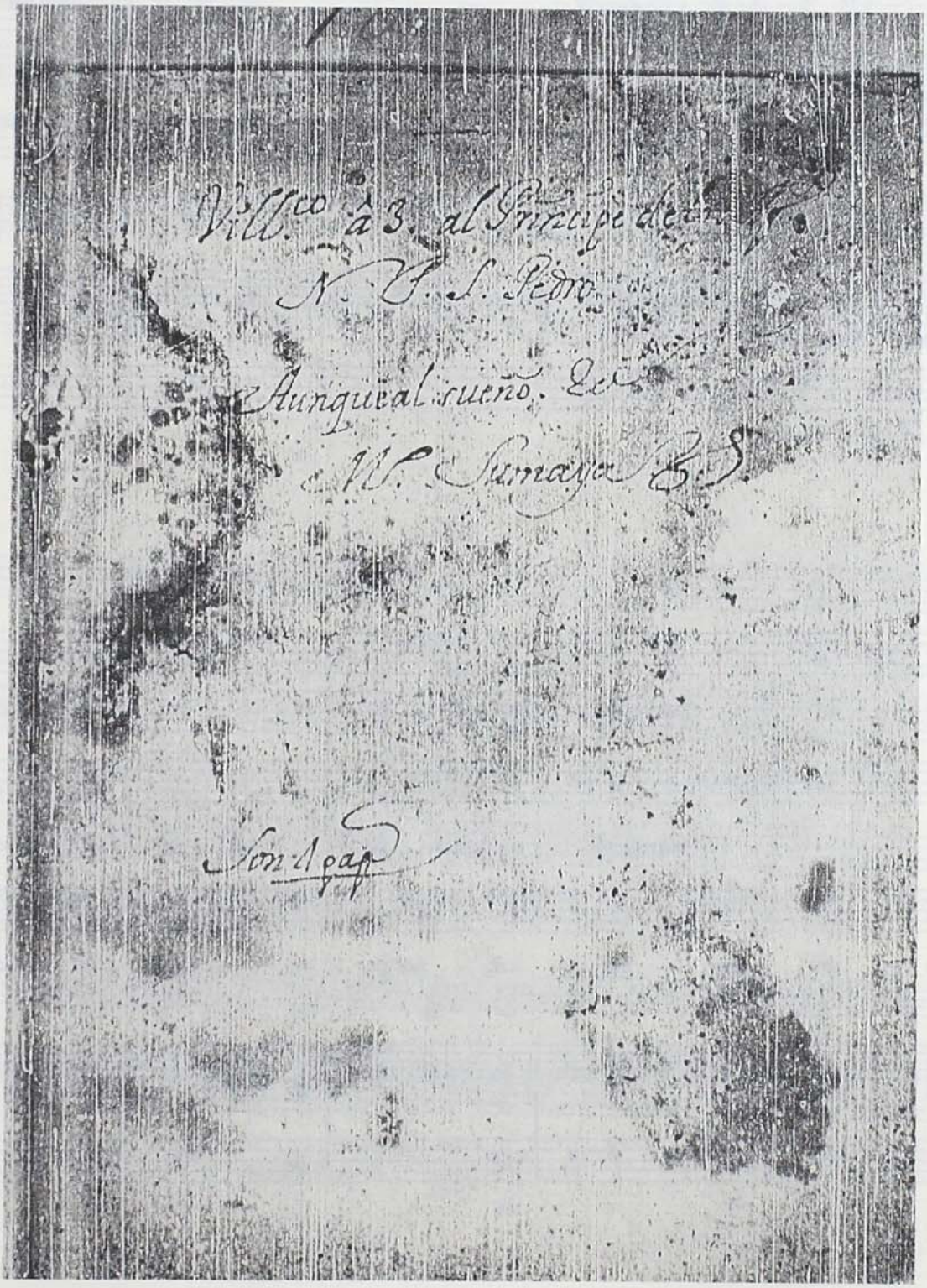
6


5
1. La pie - dra so - be - ra - na quehoy
2. Di - choa - man - te le si - gue has -
3. En el o - ca - so vi - ve aun -
4. Gó - za - te, Pe - droex - cel - so si -
5. E - res dia - man - te fir - me pie -
5
5

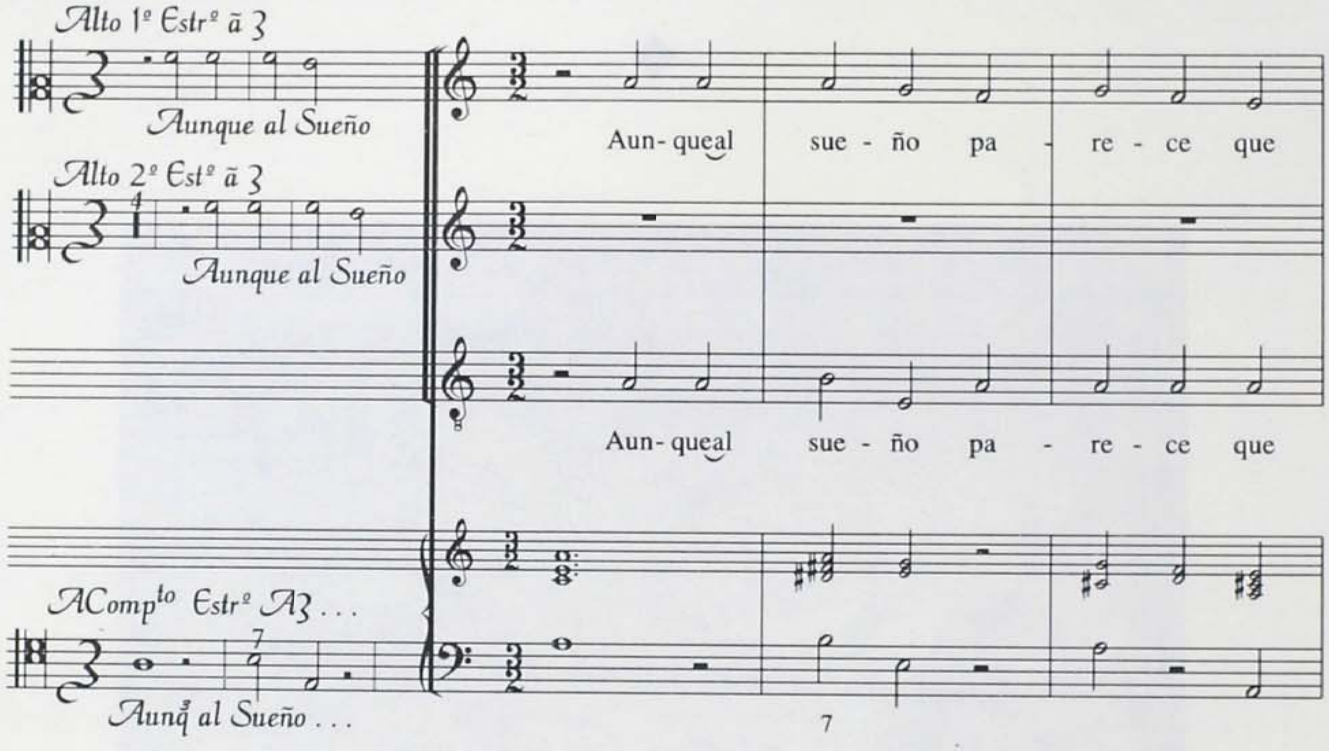

10
a - plau - di - mos en su se - gun - doen -
ta la muer - te: por - que so - lo su
quea - llí mue - re: por - que que - da go -
glos fla - man - tes don - deel tiem - po se
draes - me - ral - da za - fi - ro de los
10
10
6

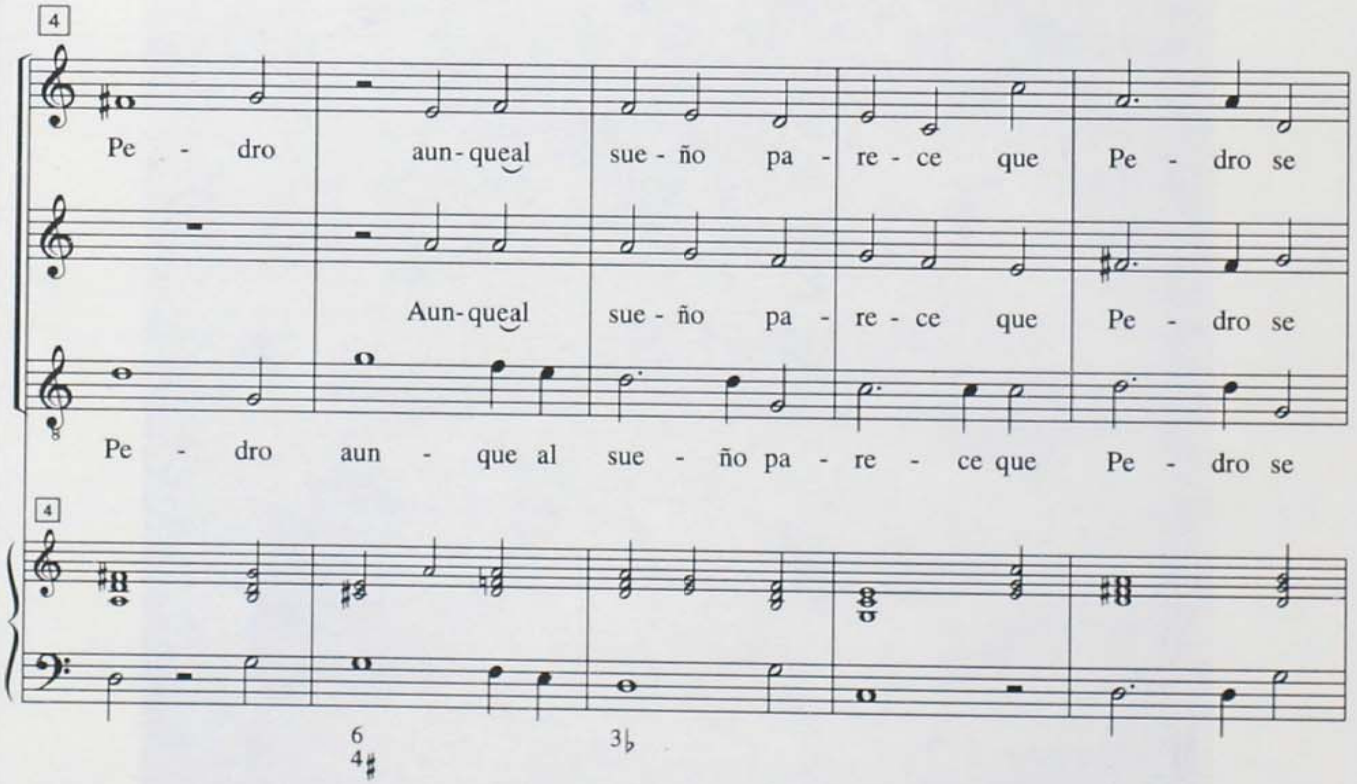

15
gar - ze es el za - fi - ro: Ya Pe -
vi - da de ver - le pen - de: Ya - sí
zan - do al sol deo - rien - te: y por
cuen - ta ae - ter - ni - da - des: des - de
cie - los, de jas - pe ba - sa: ru - bíen
15
15
6
3♯

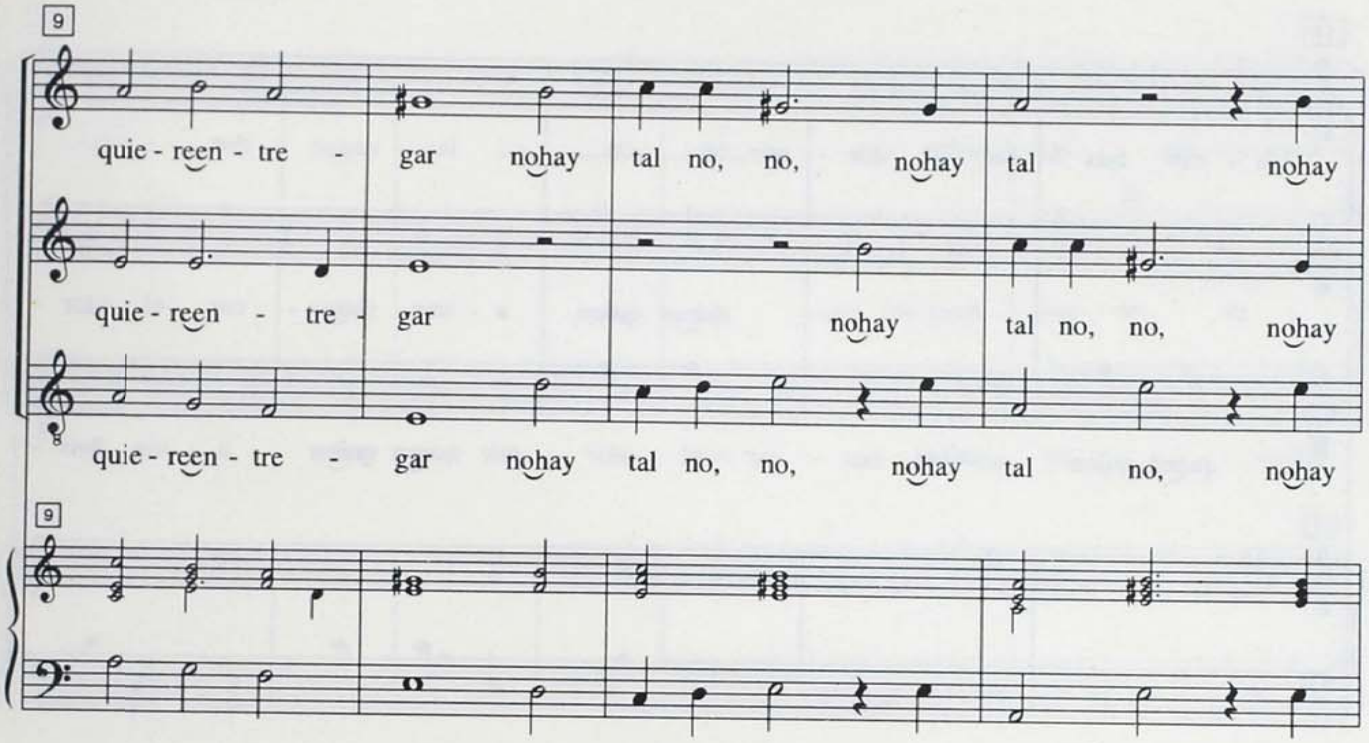

20
dro es cla - ro, que le to - ca pues
lo ve - mos in - ver - tir su mar -
que Ro - ma tu - vie - seen es - te
e - seor - be be - nig - nas nos con -
in - cen - dios ya quees - toy más se
20
20
25
[al 𝄋]
be - be, del sol los ra - yos.
ti - rio mi - ran - doal cie - lo.
triun - fo, mu - chas co - ro - nas.
ce - de sus ben - di - cio - nes.
di - ce con de - cir Pe - dro.
25
[al 𝄋]
25
[al 𝄋]

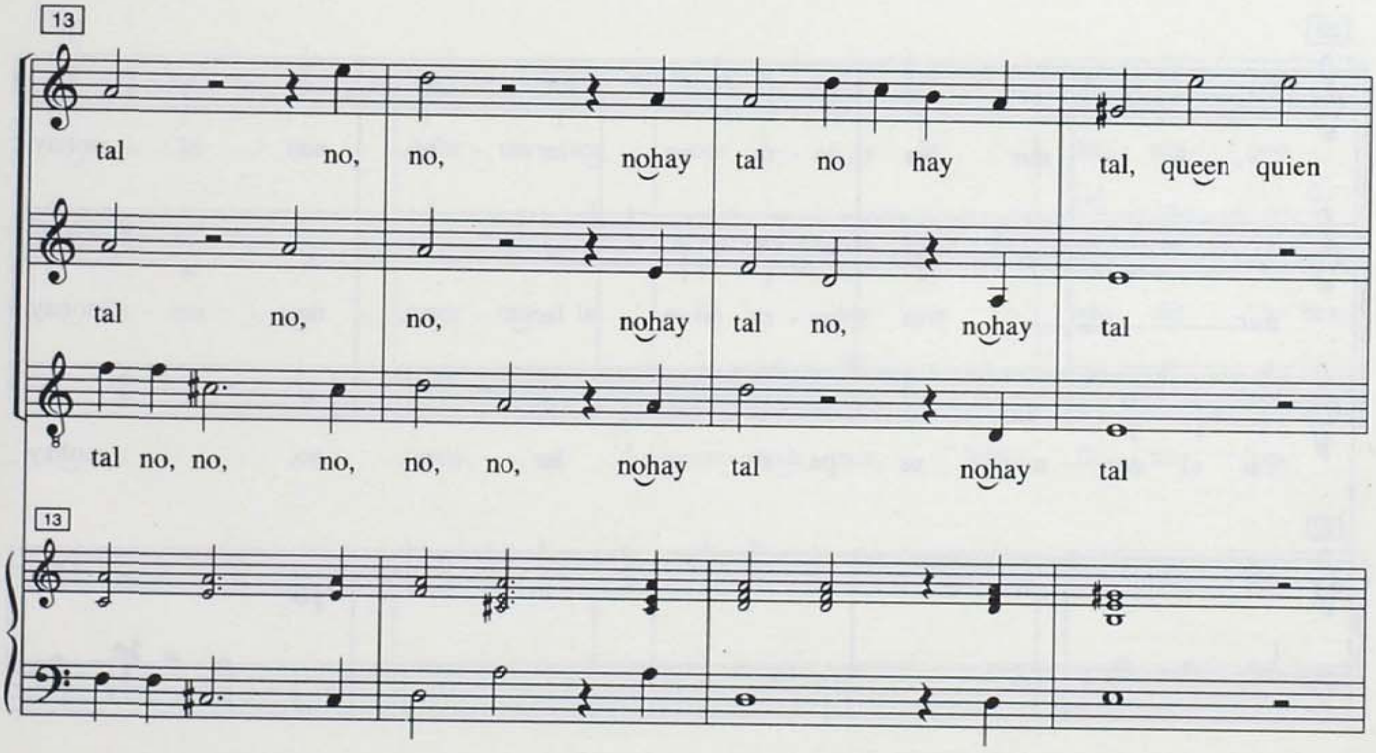


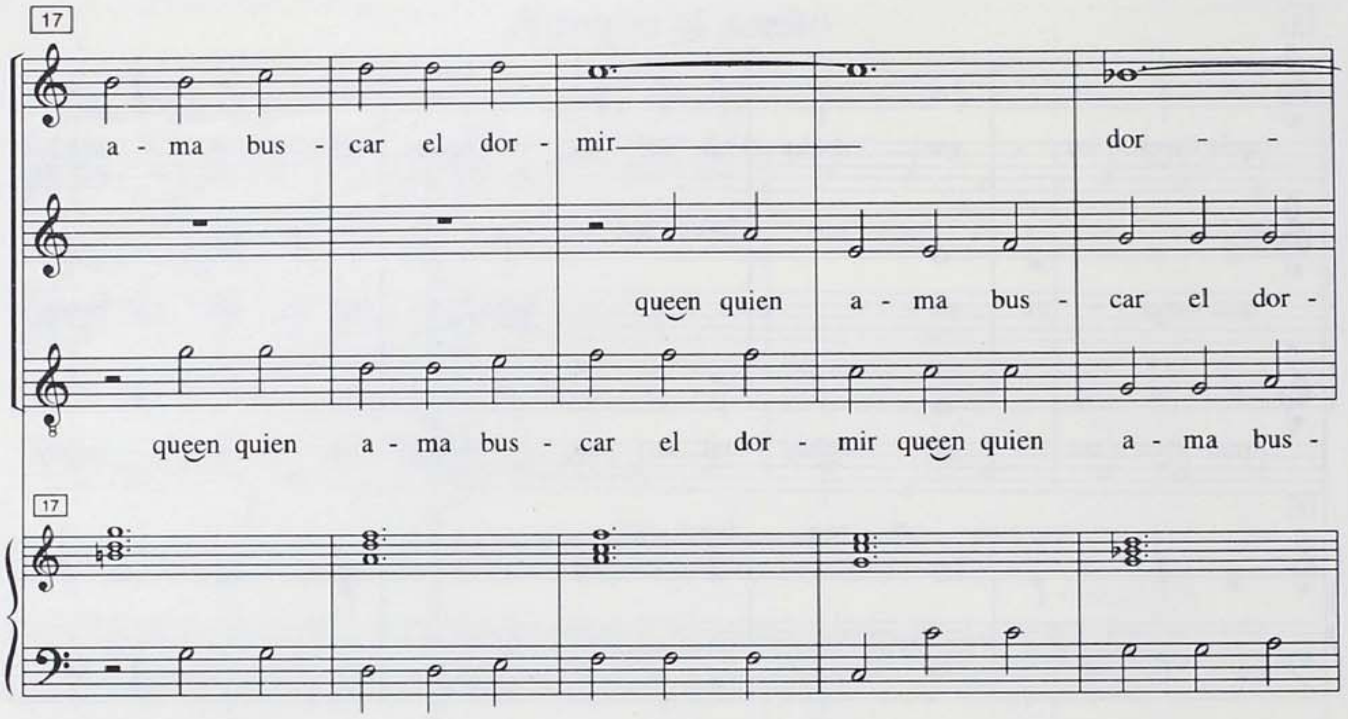
Aunque al sueño

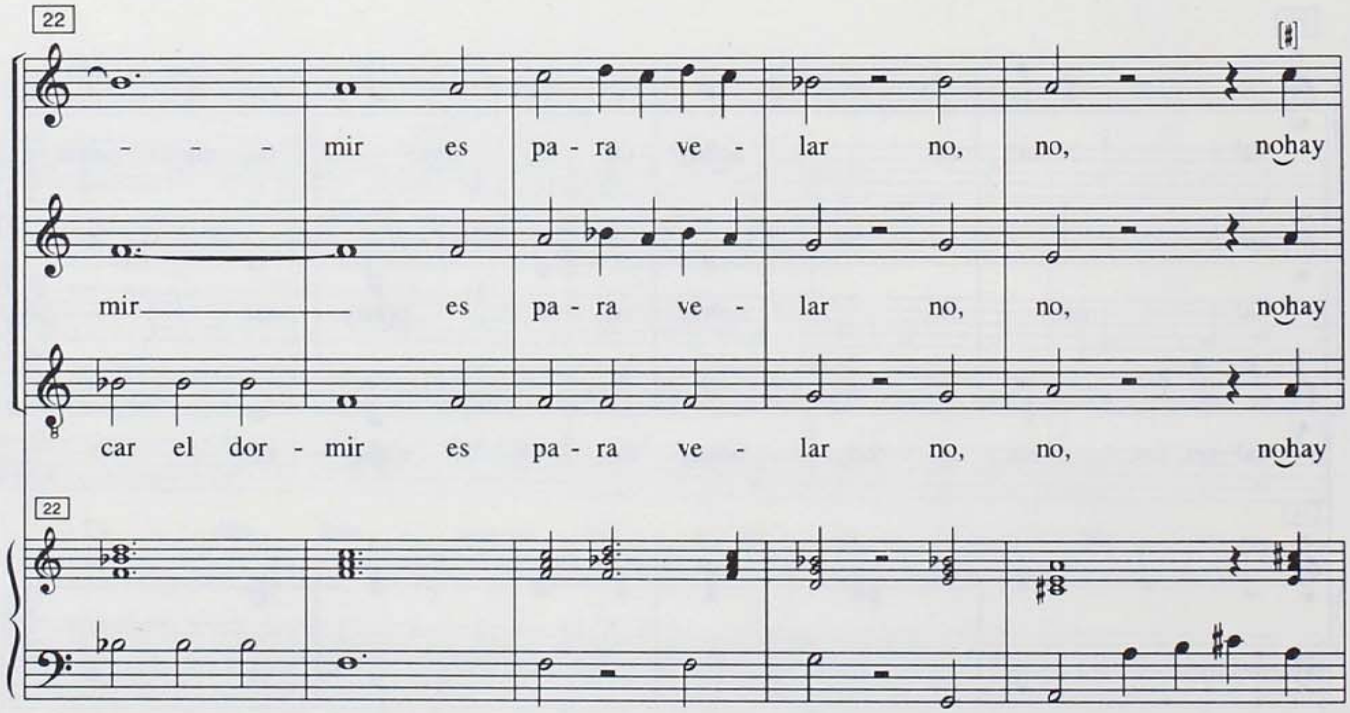


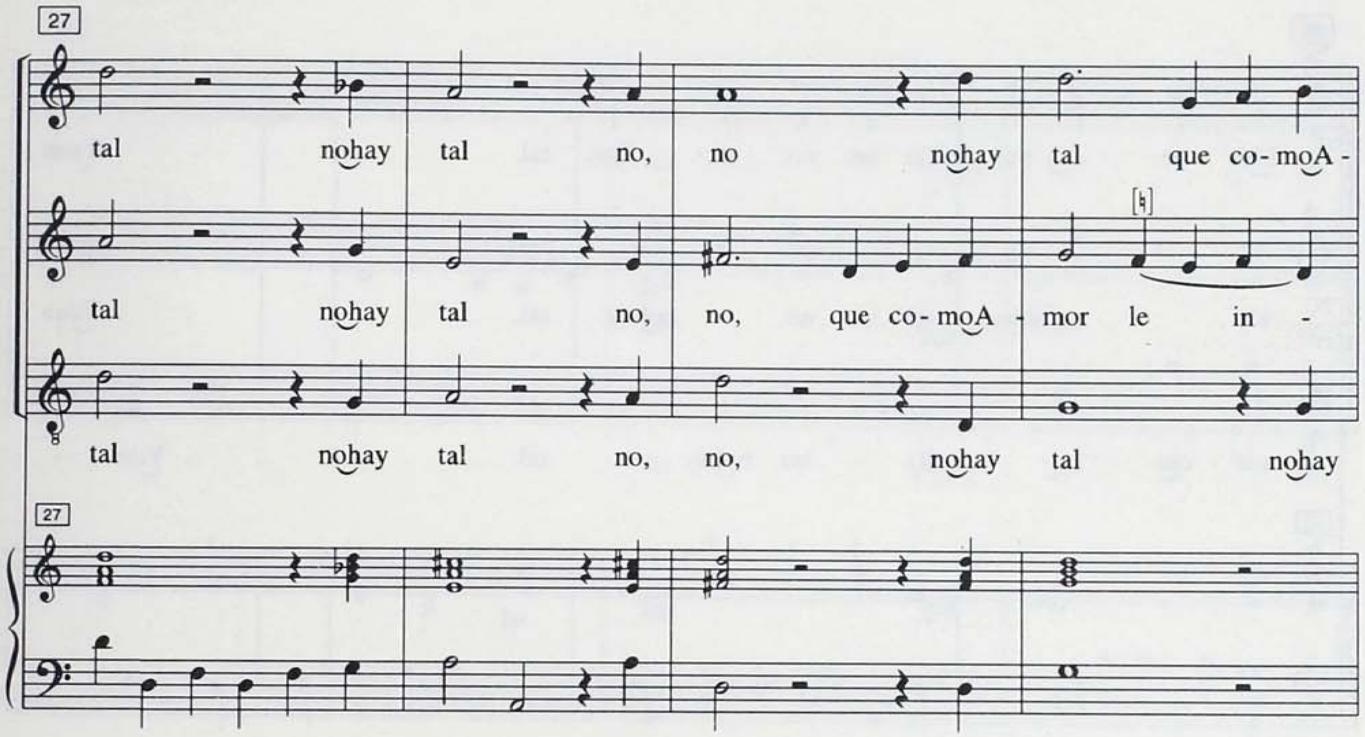


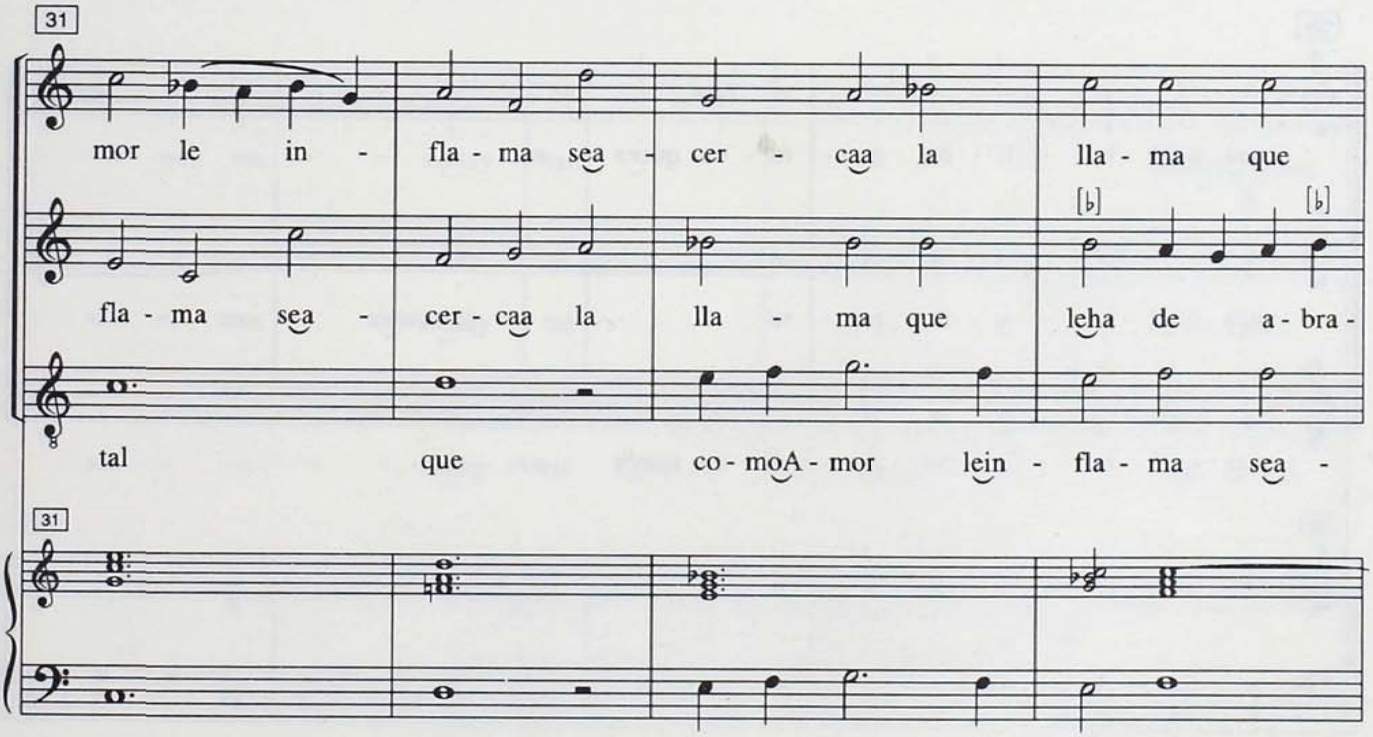

9
quie - reen - tre - gar nohay tal no, no, nohay tal nohay
quie - reen - tre - gar nohay tal no, no, nohay
quie - reen - tre - gar nohay tal no, no, nohay tal no, nohay
9

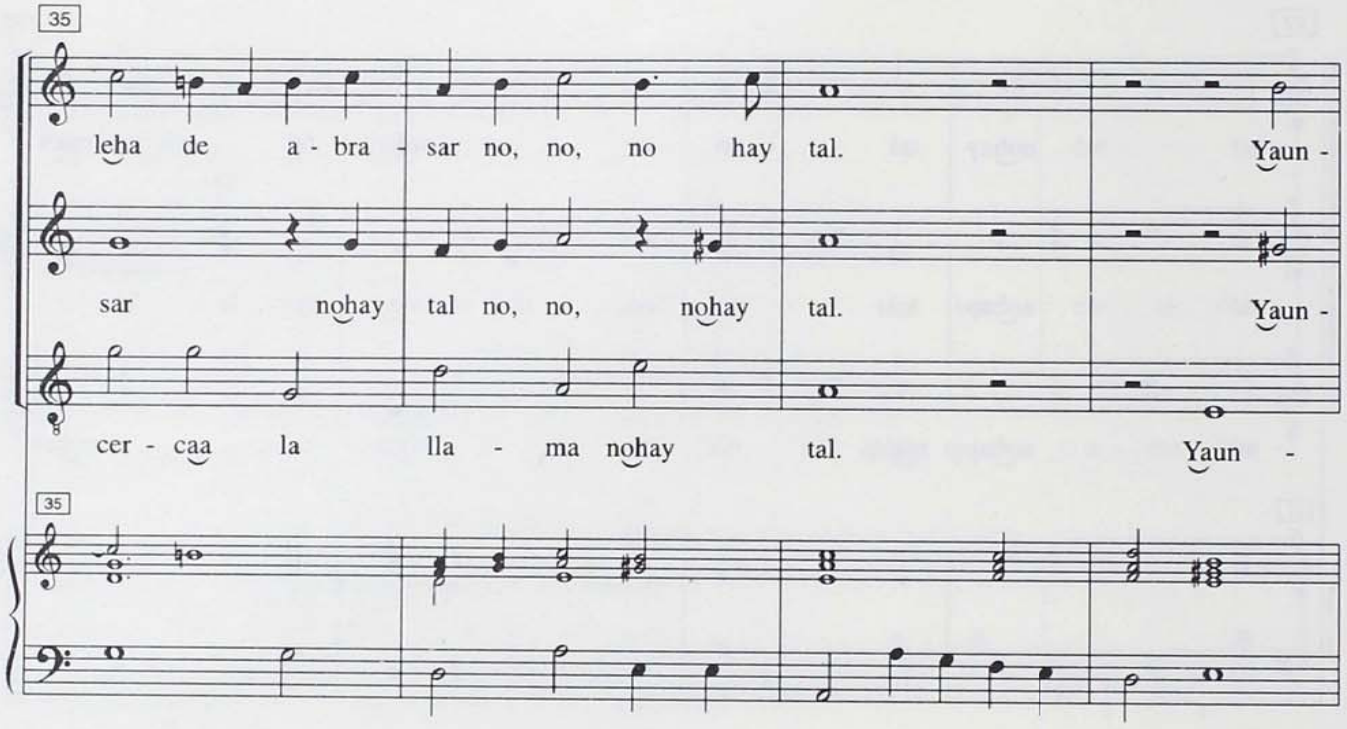

13
tal no, no, nohay tal no hay tal, queen quien
tal no, no, nohay tal no, nohay tal
tal no, no, no, no, no, nohay tal nohay tal
13

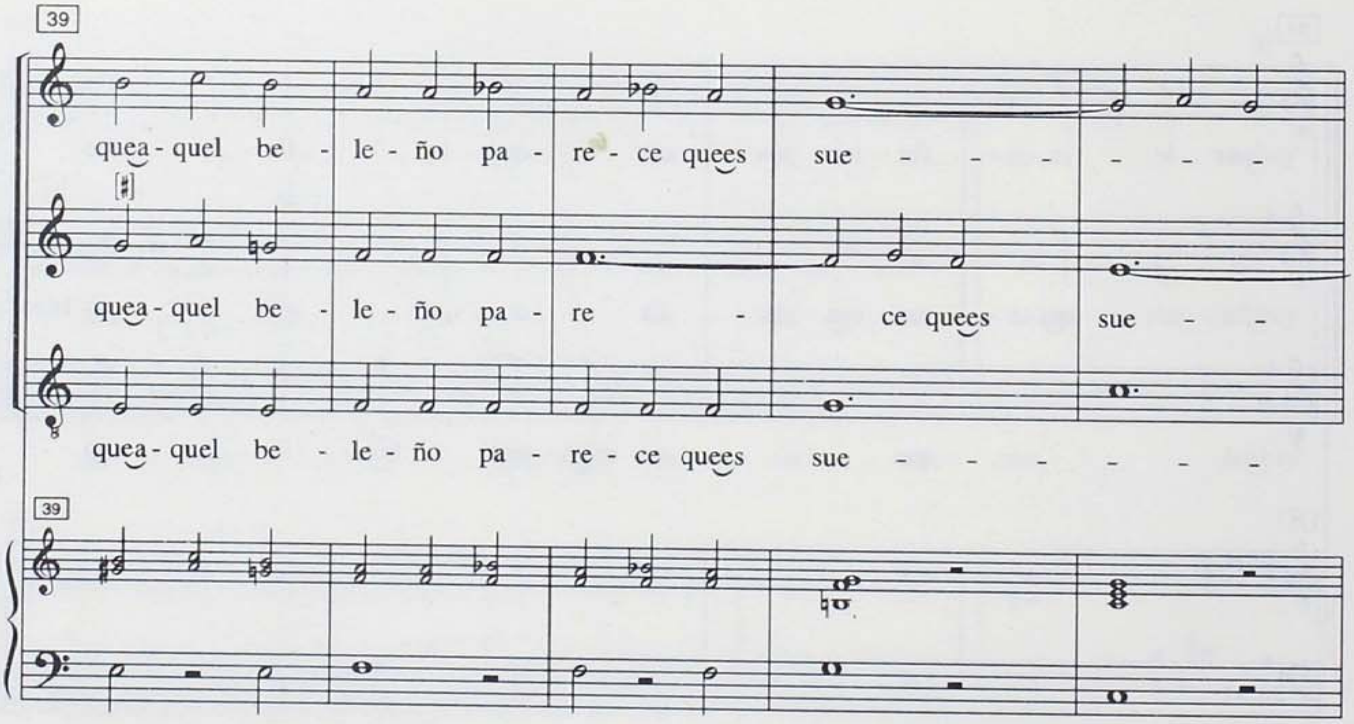

17
a - ma bus - car el dor - mir dor - -
queen quien a - ma bus - car el dor -
queen quien a - ma bus - car el dor - mir queen quien a - ma bus -
17

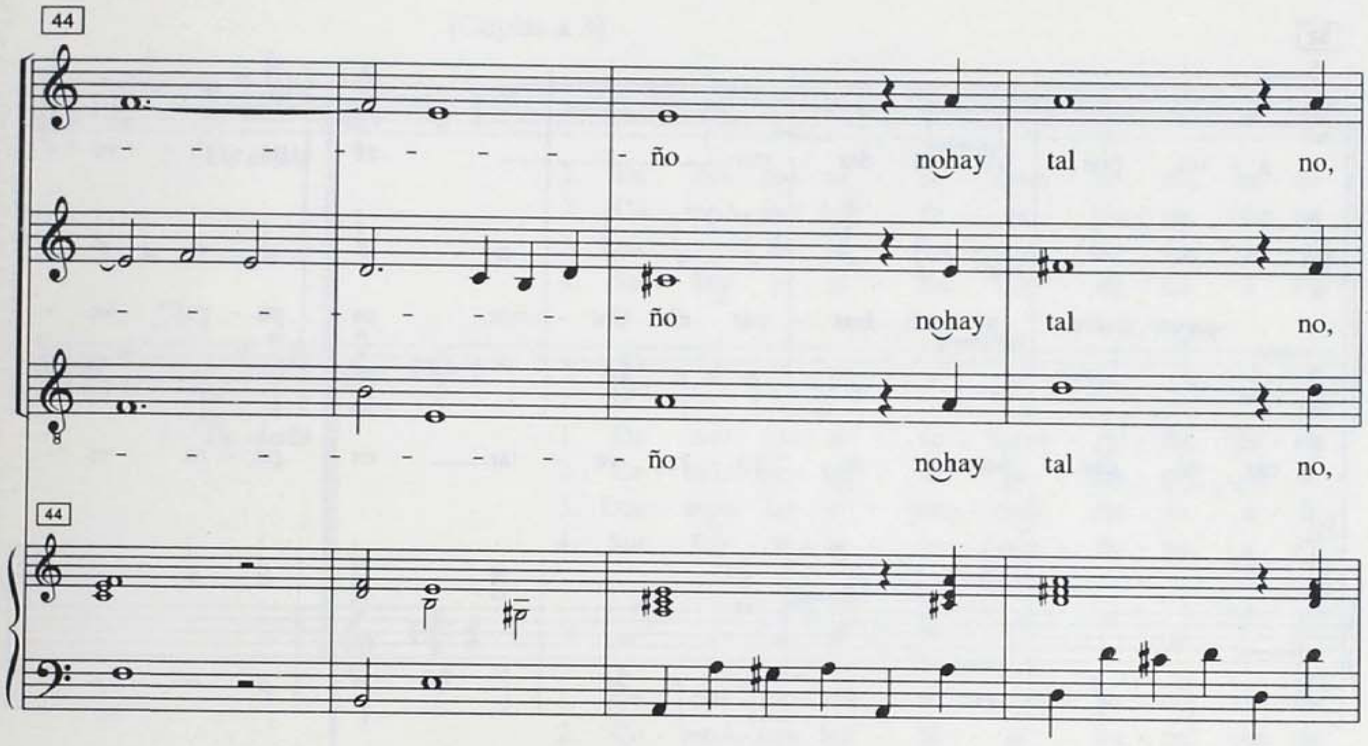

22
- - - mir es pa - ra ve - lar no, no, nohay
mir es pa - ra ve - lar no, no, nohay
car el dor - mir es pa - ra ve - lar no, no, nohay
22

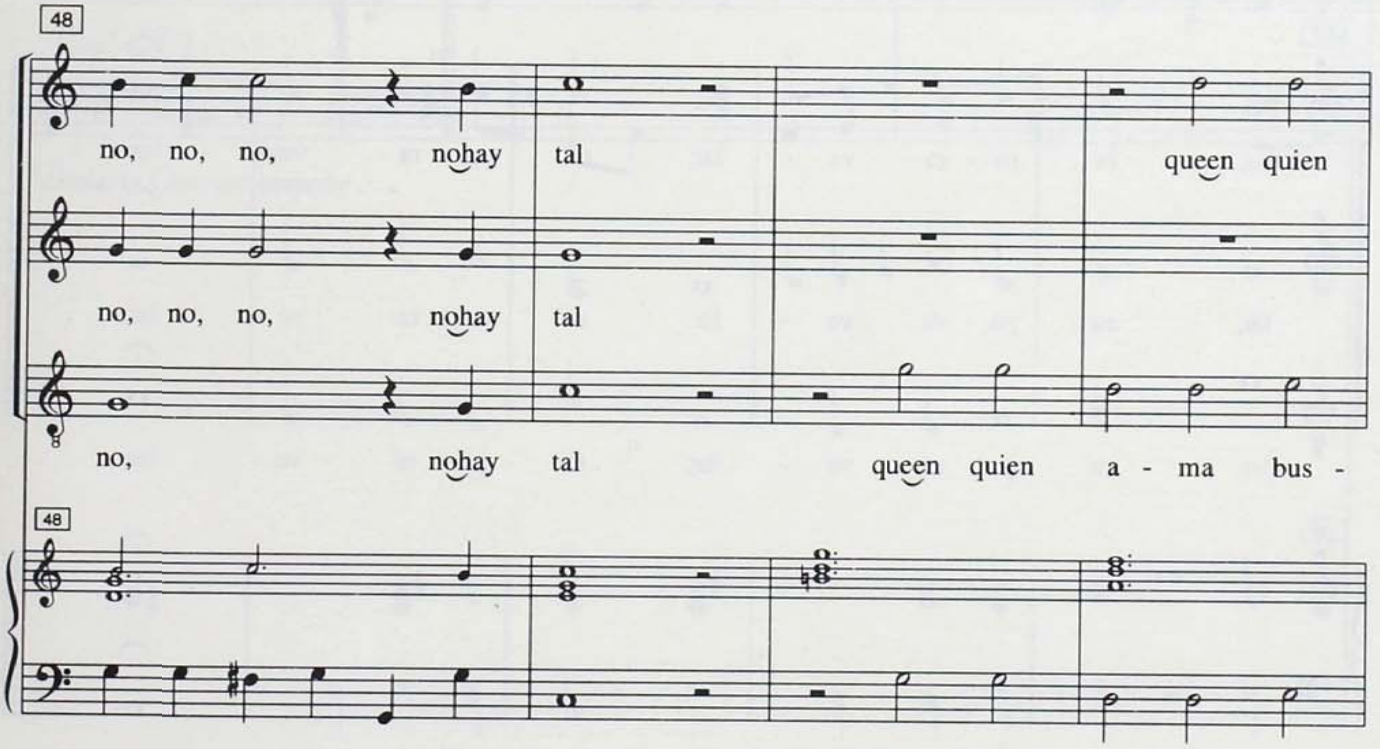

27
tal nohay tal no, no nohay tal que co-moA-
tal nohay tal no, no, que co-moA-mor le in-
tal nohay tal no, no, nohay tal nohay
27

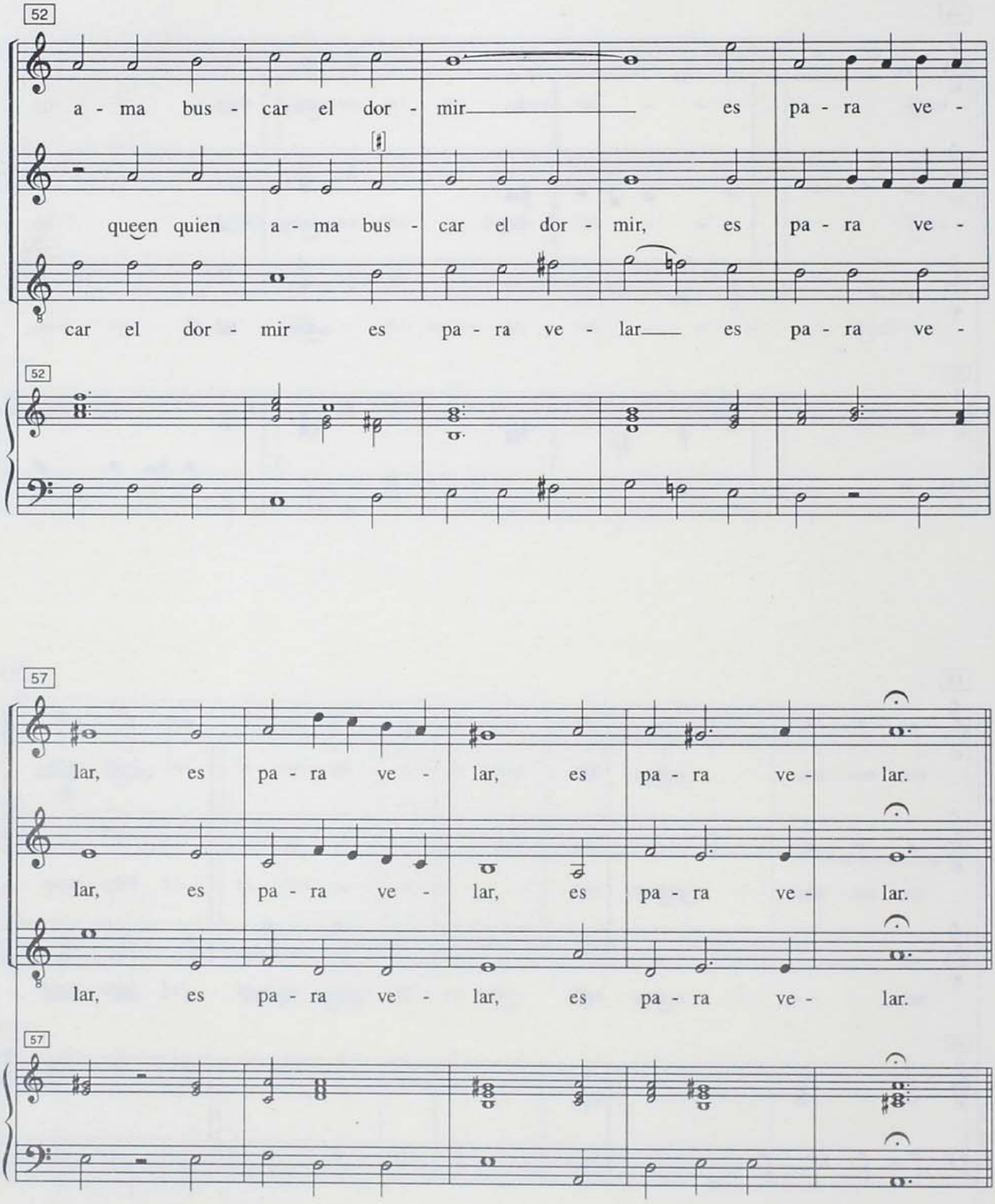

31
mor le in- fla-ma sea-cer-caa la lla-ma que
fla-ma sea-cer-caa la lla-ma que leha de a-bra-
tal que co-moA-mor lein-fla-ma sea-
31


35
leha de a - bra - sar no, no, no hay tal. Yaun -
sar nohay tal no, no, nohay tal. Yaun -
cer - caa la lla - ma nohay tal. Yaun -
35

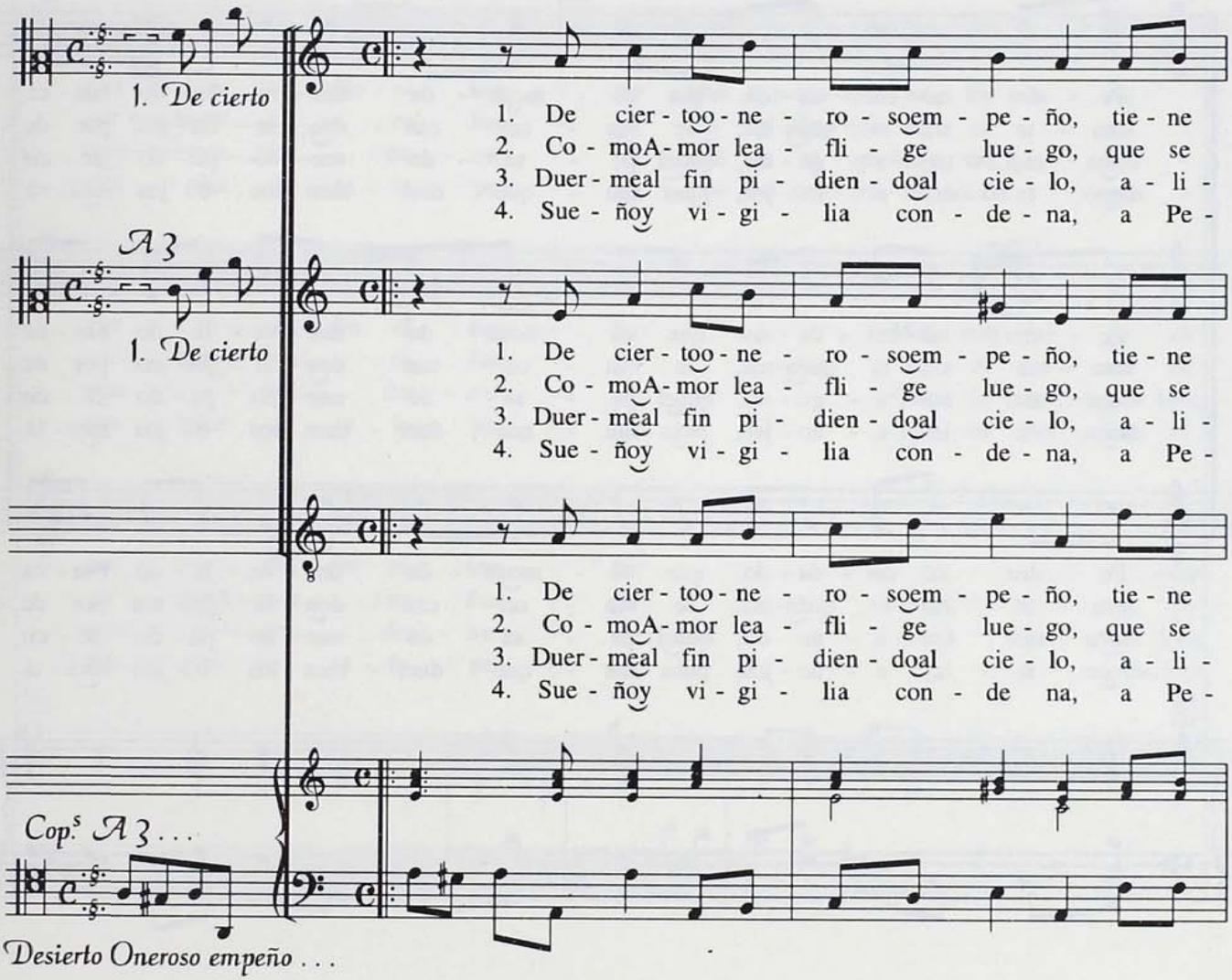

39
quea - quel be - le - ño pa - re - ce quees sue - - - - - -
quea - quel be - le - ño pa - re - ce quees sue - -
quea - quel be - le - ño pa - re - ce quees sue - - - - - -
39

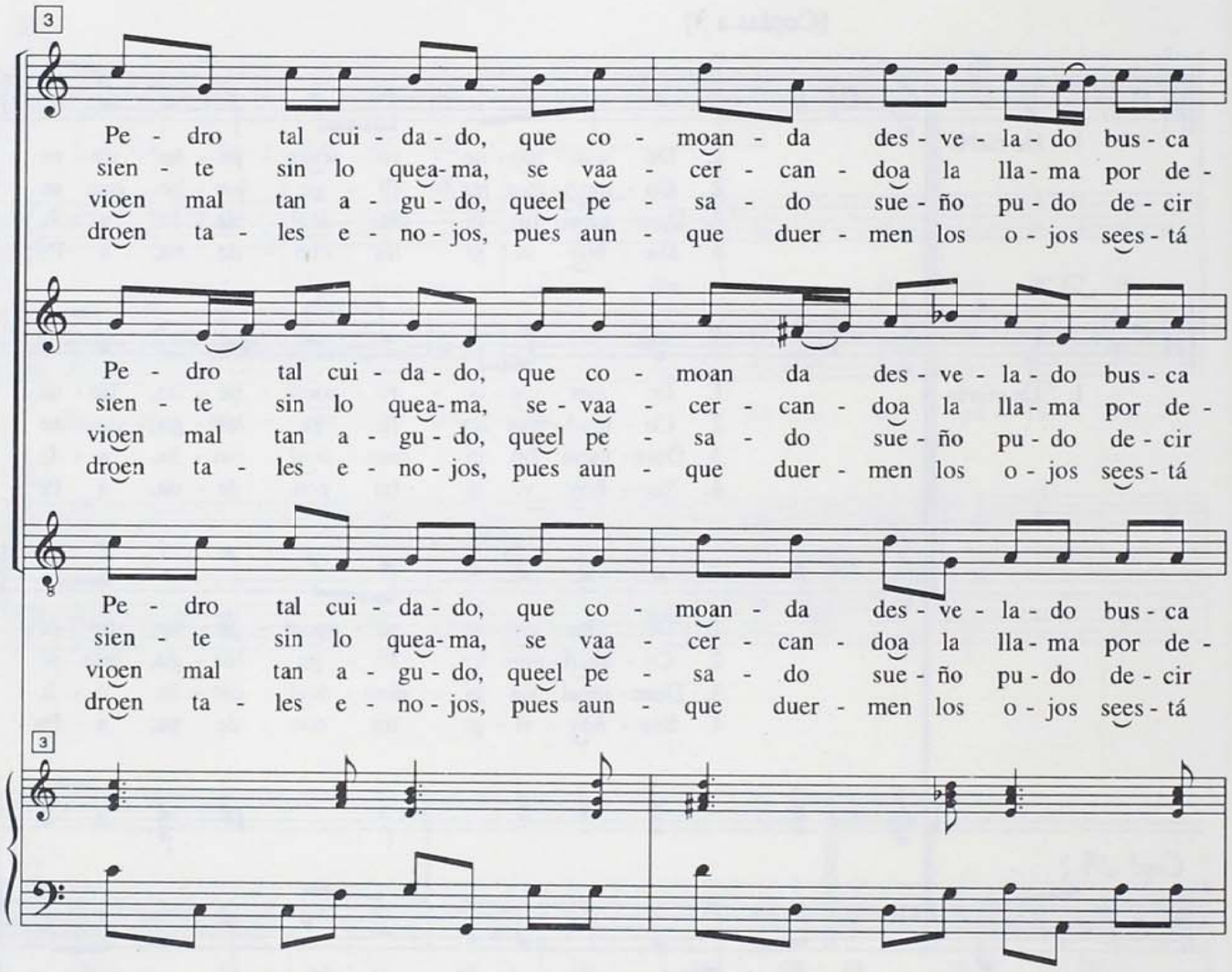

44
ño nohay tal no,
ño nohay tal no,
ño nohay tal no,
44

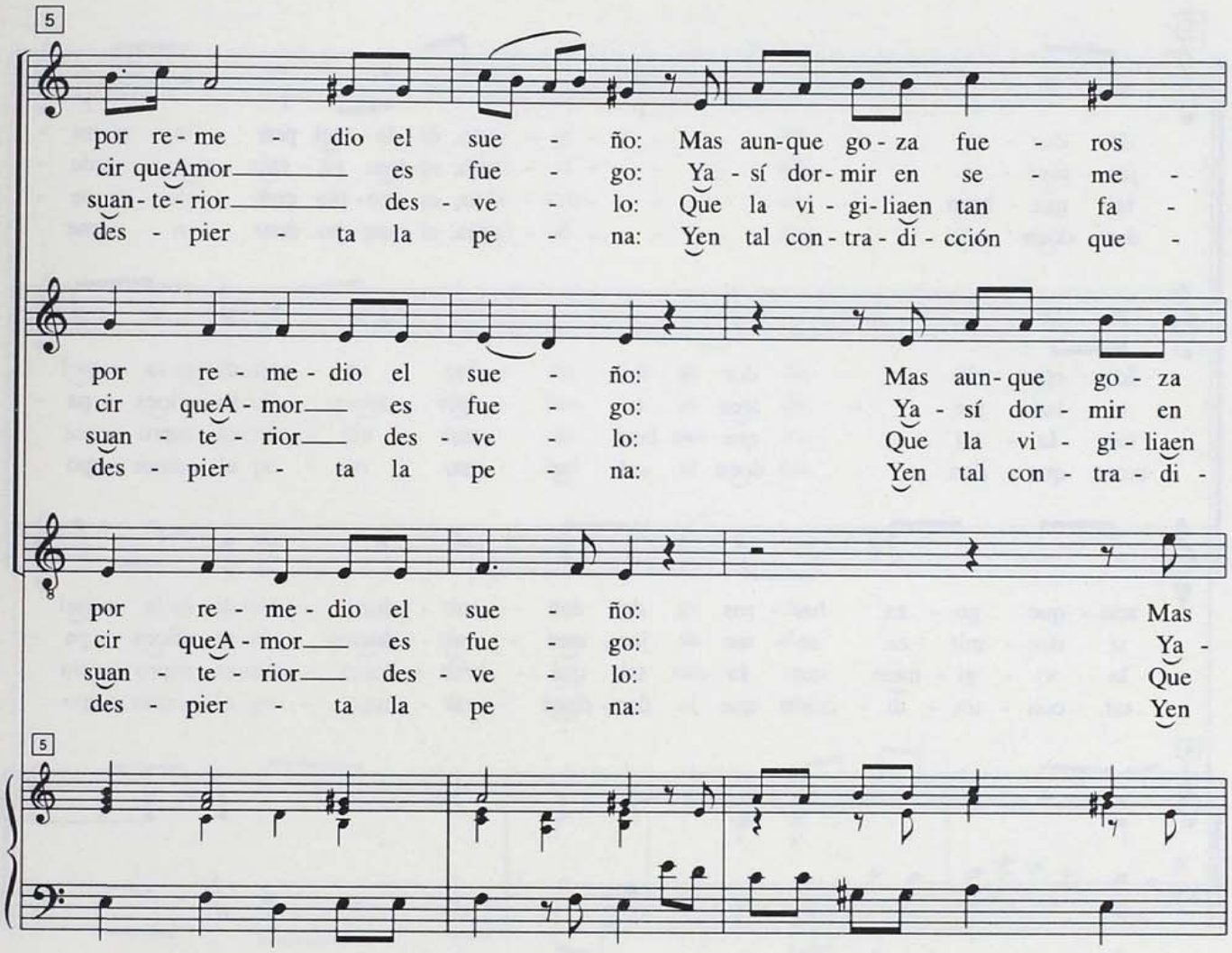

48
no, no, no, nohay tal queen quien
no, no, no, nohay tal
no, nohay tal queen quien a - ma bus -
48

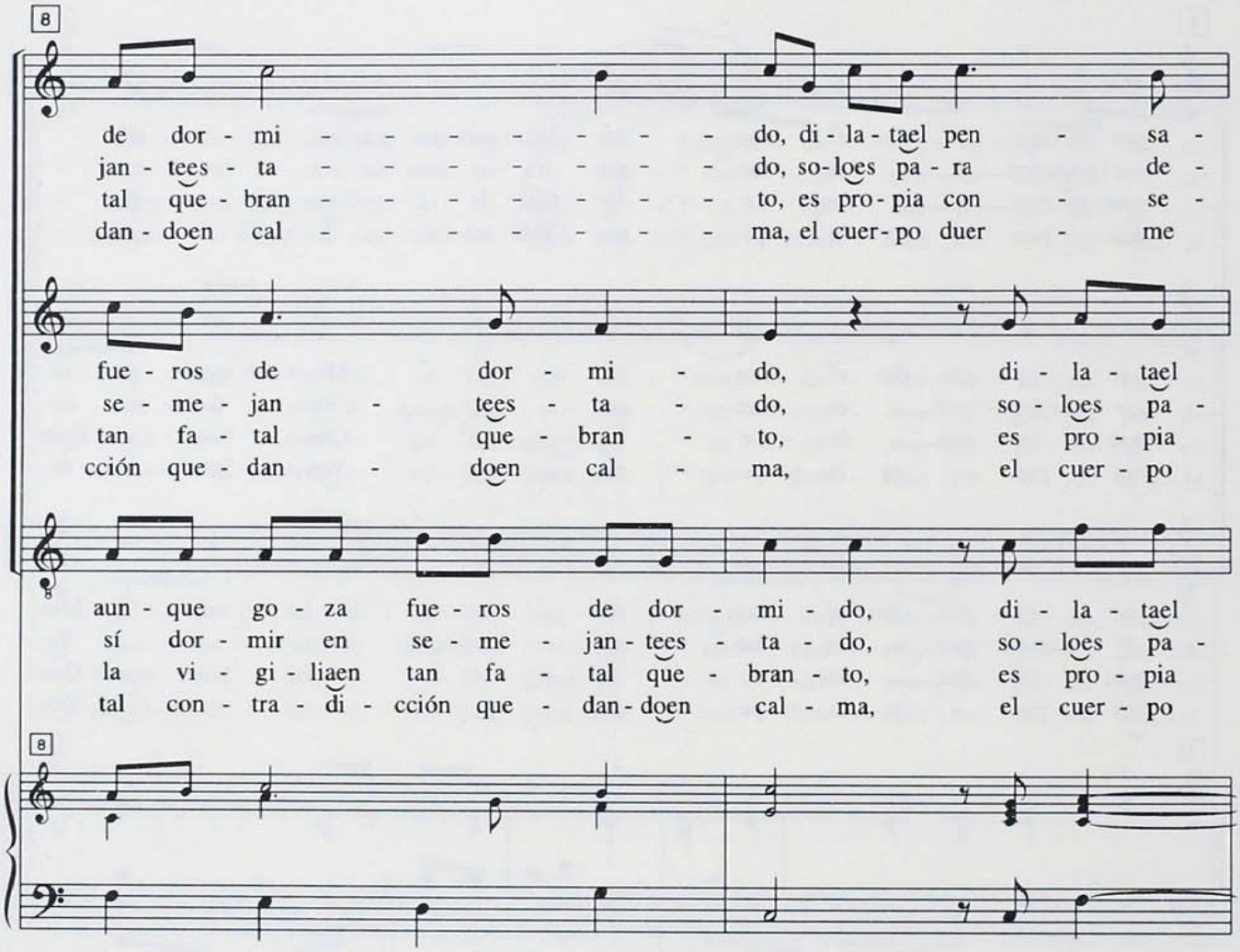

52
a - ma bus - car el dor - mir es pa - ra ve -
queen quien a - ma bus - car el dor - mir, es pa - ra ve -
car el dor - mir es pa - ra ve - lar es pa - ra ve -
52
57
lar, es pa - ra ve - lar, es pa - ra ve - lar.
lar, es pa - ra ve - lar, es pa - ra ve - lar.
lar, es pa - ra ve - lar, es pa - ra ve - lar.
57

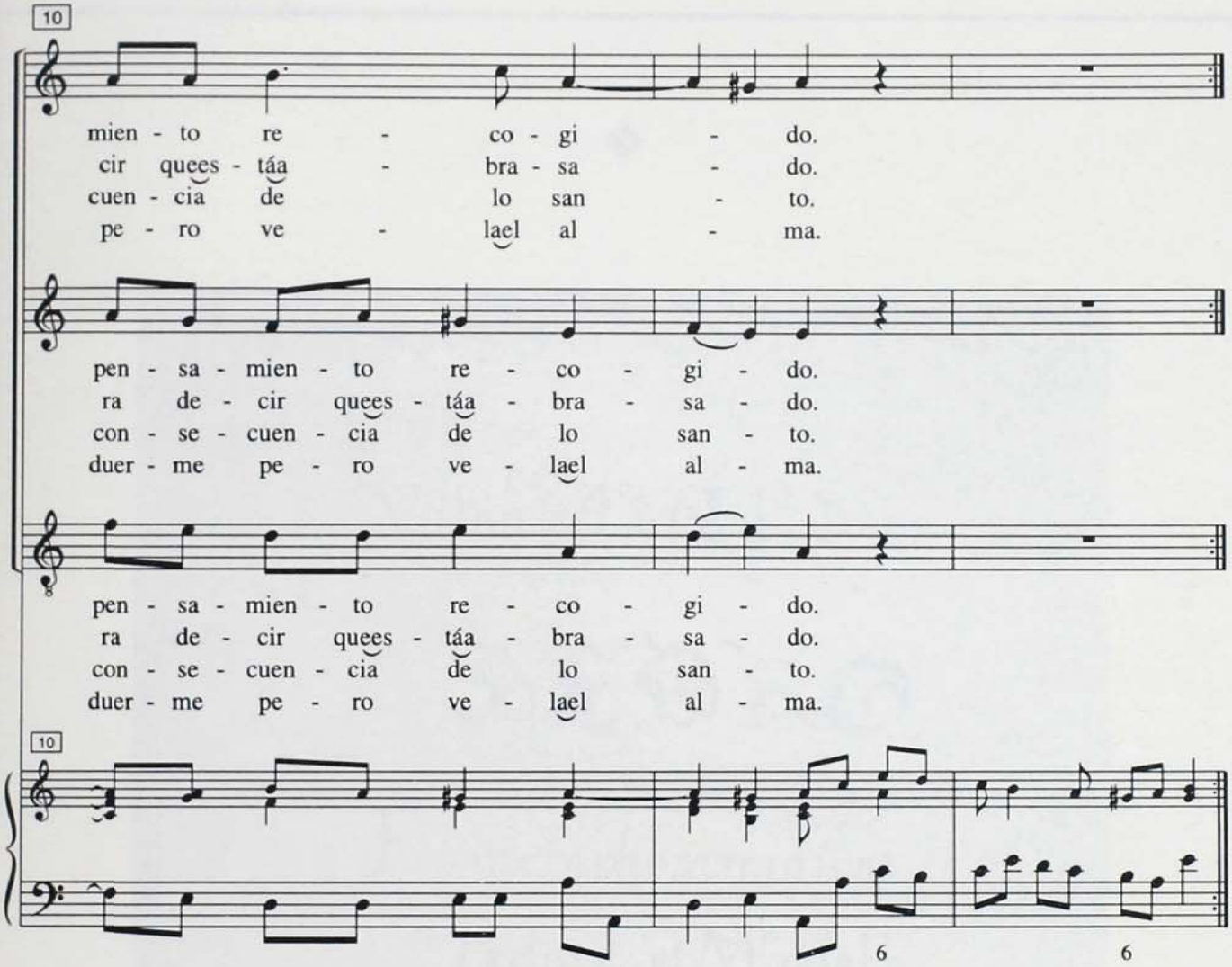
[Coplas a 3]

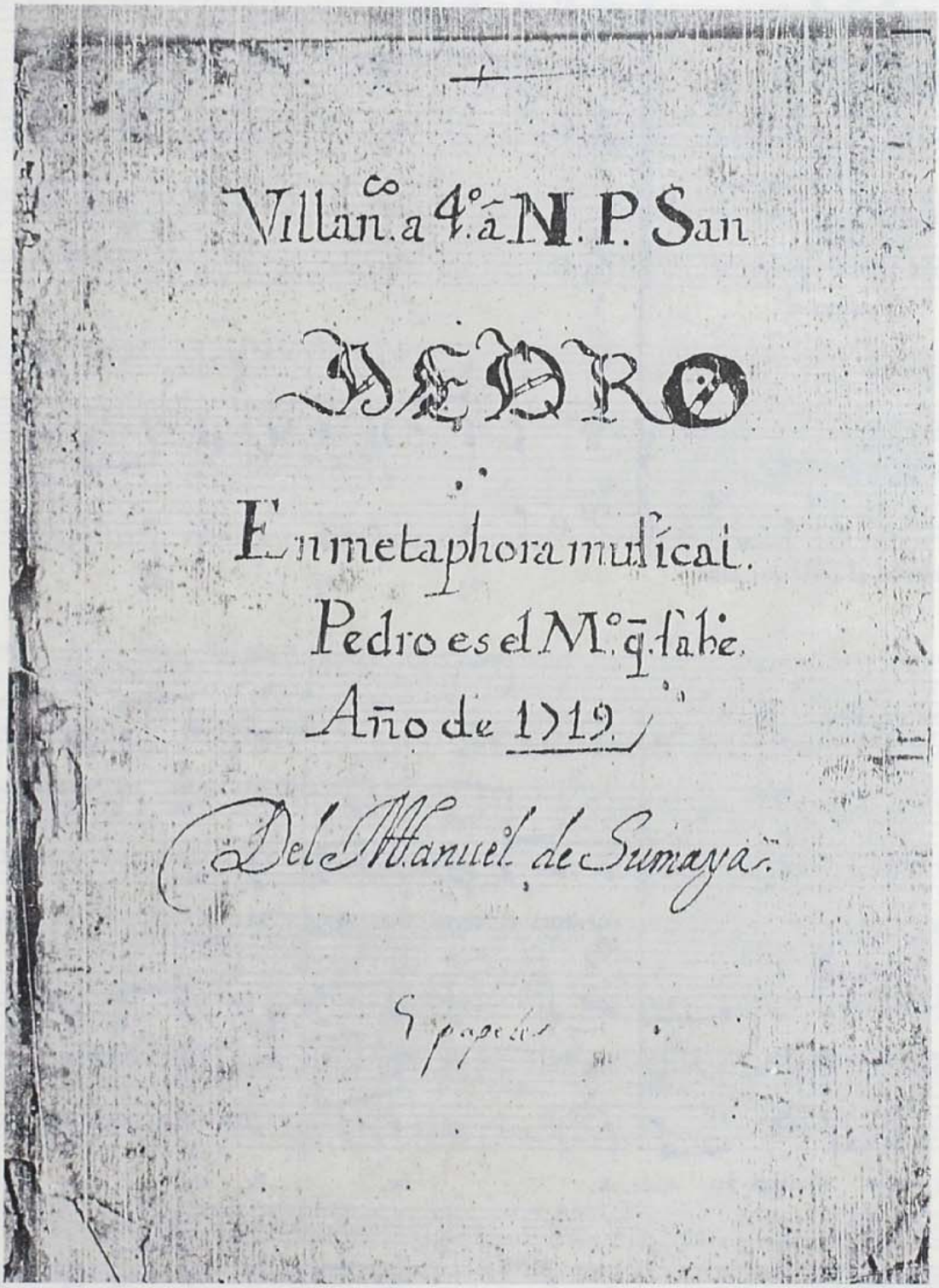

1. De cierto
1. De cier - too - ne - ro - soem - pe - ño, tie - ne
2. Co - moA - mor lea - fli - ge lue - go, que se
3. Duer - meal fin pi - dien - doal cie - lo, a - li -
4. Sue - ñoy vi - gi - lia con - de - na, a Pe -
A 3
1. De cierto
1. De cier - too - ne - ro - soem - pe - ño, tie - ne
2. Co - moA - mor lea - fli - ge lue - go, que se
3. Duer - meal fin pi - dien - doal cie - lo, a - li -
4. Sue - ñoy vi - gi - lia con - de - na, a Pe -
1. De cier - too - ne - ro - soem - pe - ño, tie - ne
2. Co - moA - mor lea - fli - ge lue - go, que se
3. Duer - meal fin pi - dien - doal cie - lo, a - li -
4. Sue - ñoy vi - gi - lia con - de na, a Pe -
Cop.s A 3 . . .
Desierto Oneroso empeño . . .


3
Pe - dro tal cui - da - do, que co - moan - da des - ve - la - do bus - ca
sien - te sin lo quea - ma, se vaa - cer - can - doa la lla - ma por de -
vioen mal tan a - gu - do, queel pe - sa - do sue - ño pu - do de - cir
droen ta - les e - no - jos, pues aun - que duer - men los o - jos sees - tá
Pe - dro tal cui - da - do, que co - moan da des - ve - la - do bus - ca
sien - te sin lo quea - ma, se - vaa - cer - can - doa la lla - ma por de -
vioen mal tan a - gu - do, queel pe - sa - do sue - ño pu - do de - cir
droen ta - les e - no - jos, pues aun - que duer - men los o - jos sees - tá
Pe - dro tal cui - da - do, que co - moan - da des - ve - la - do bus - ca
sien - te sin lo quea - ma, se vaa - cer - can - doa la lla - ma por de -
vioen mal tan a - gu - do, queel pe - sa - do sue - ño pu - do de - cir
droen ta - les e - no - jos, pues aun - que duer - men los o - jos sees - tá
3


5
por re - me - dio el sue - ño: Mas aun-que go - za fue - ros
cir queAmor es fue - go: Ya - sí dor-mir en se - me -
suan - te - rior des - ve - lo: Que la vi - gi-liaen tan fa -
des - pier - ta la pe - na: Yen tal con - tra - di - cción que -
por re - me - dio el sue - ño: Mas aun-que go - za
cir queA - mor es fue - go: Ya - sí dor - mir en
suan - te - rior des - ve - lo: Que la vi - gi - liaen
des - pier - ta la pe - na: Yen tal con - tra - di -
por re - me - dio el sue - ño: Mas
cir queA - mor es fue - go: Ya -
suan - te - rior des - ve - lo: Que
des - pier - ta la pe - na: Yen
5


8
de dor - mi - - - - - - - - do, di - la - tael pen - sa -
jan - tees - ta - - - - - - - - do, so - loes pa - ra de -
tal que - bran - - - - - - - - to, es pro - pia con - se -
dan - doen cal - - - - - - - - ma, el cuer - po duer - me
fue - ros de dor - mi - do, di - la - tael
se - me - jan - tees - ta - do, so - loes pa -
tan fa - tal que - bran - to, es pro - pia
ción que - dan - doen cal - ma, el cuer - po
aun - que go - za fue - ros de dor - mi - do, di - la - tael
sí dor - mir en se - me - jan - tees - ta - do, so - loes pa -
la vi - gi - liaen tan fa - tal que - bran - to, es pro - pia
tal con - tra - di - cción que - dan - doen cal - ma, el cuer - po
8


10
mien - to re - co - gi - do.
cir quees - táa - bra - sa - do.
cuen - cia de lo san - to.
pe - ro ve - lael al - ma.
pen - sa - mien - to re - co - gi - do.
ra de - cir quees - táa - bra - sa - do.
con - se - cuen - cia de lo san - to.
duer - me pe - ro ve - lael al - ma.
pen - sa - mien - to re - co - gi - do.
ra de - cir quees - táa - bra - sa - do.
con - se - cuen - cia de lo san - to.
duer - me pe - ro ve - lael al - ma.
10
6
6



Villan.co a 4.o á N. P. San

PEDRO

En metaphora musical.

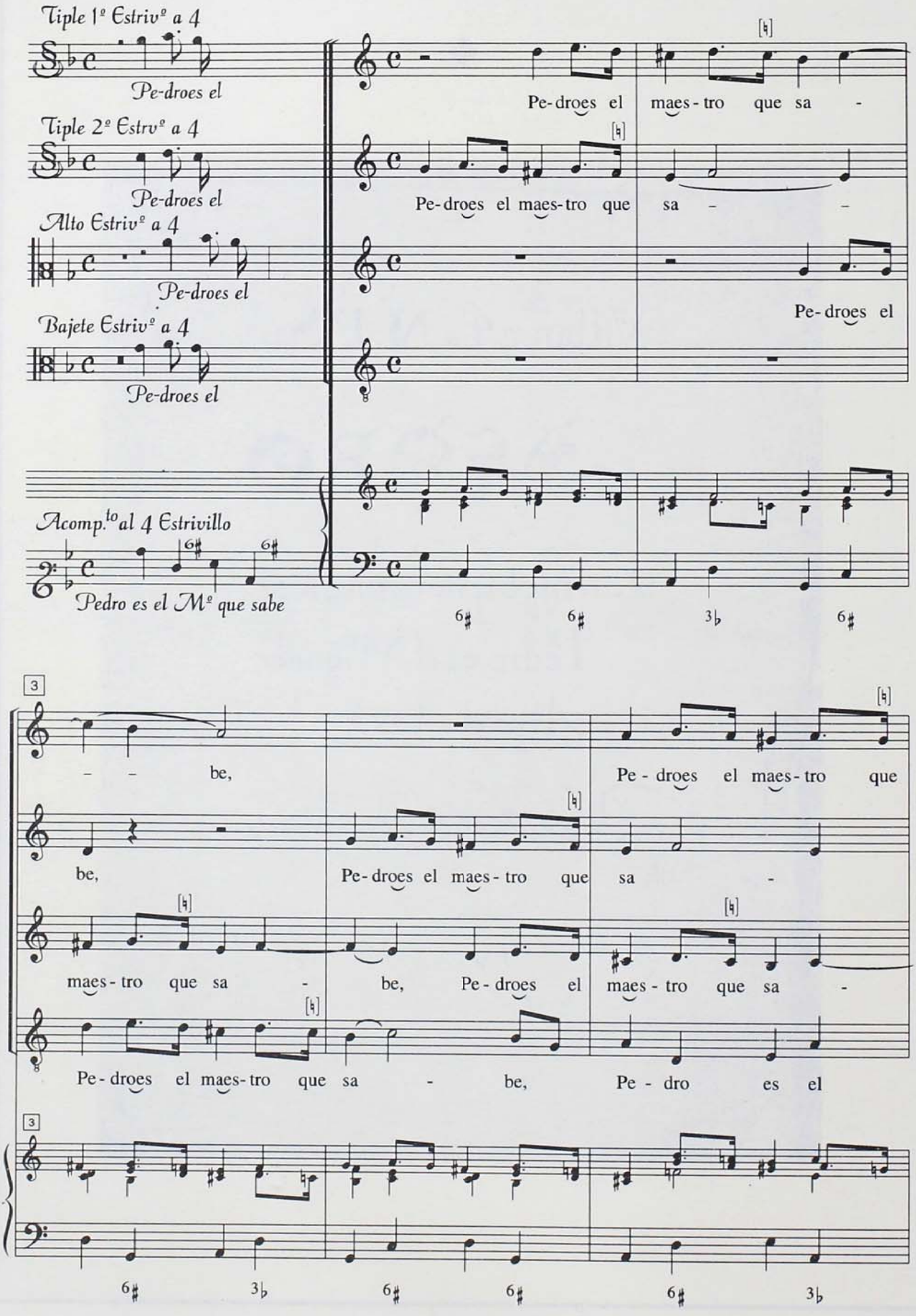
Pedro es el M.o q̄ sabe.

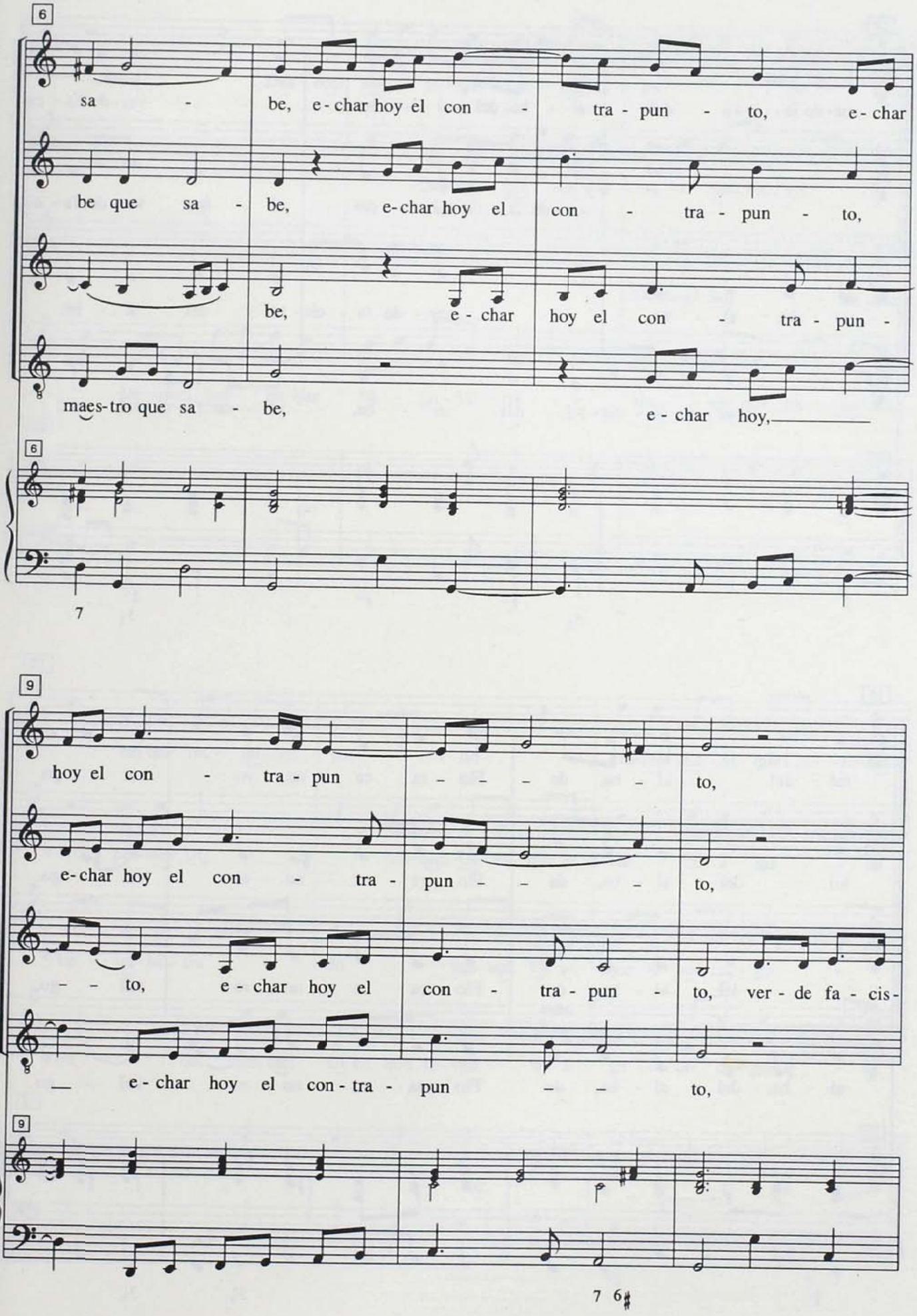
Año de 1719.

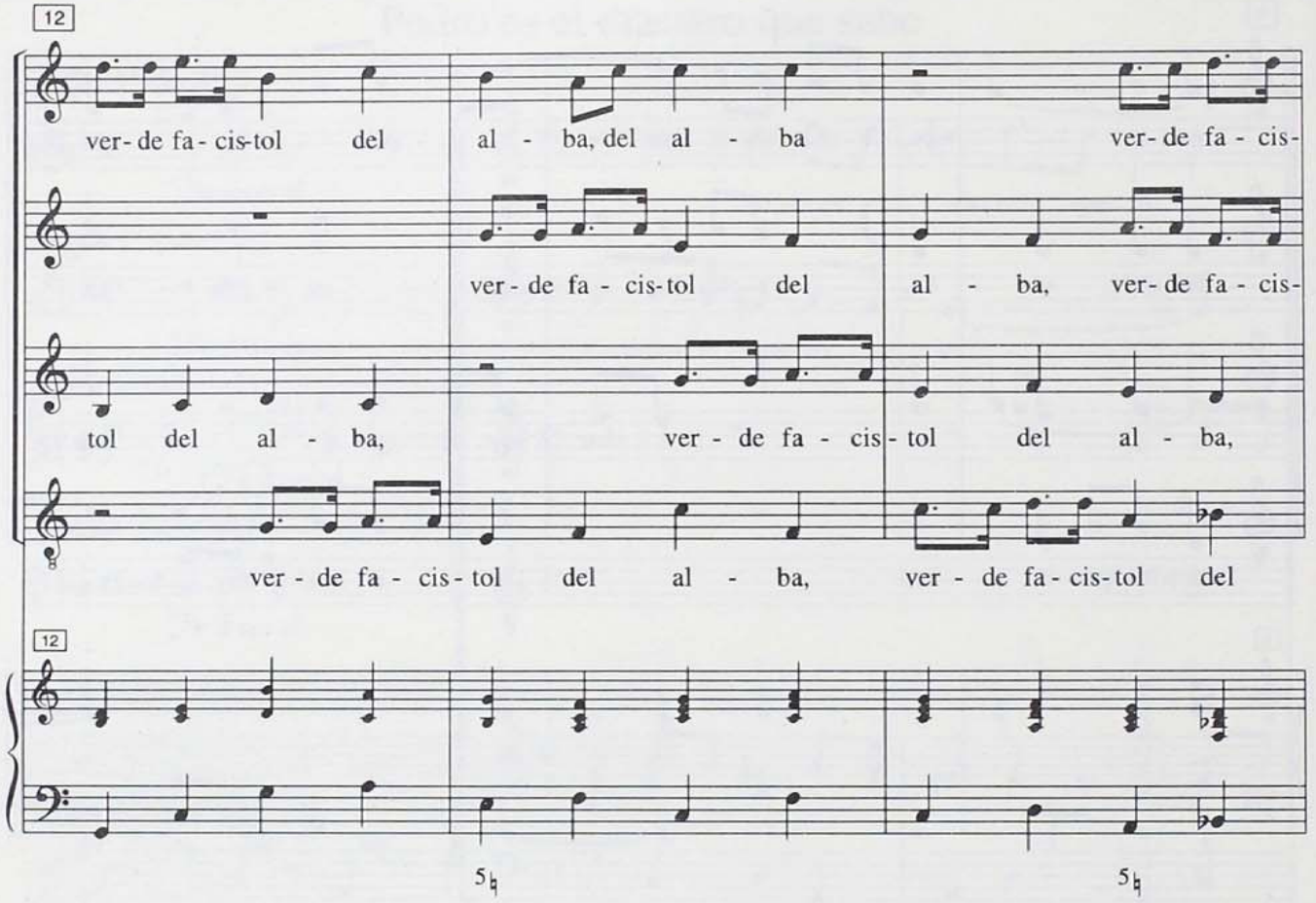
Del Manuel de Sumaya.

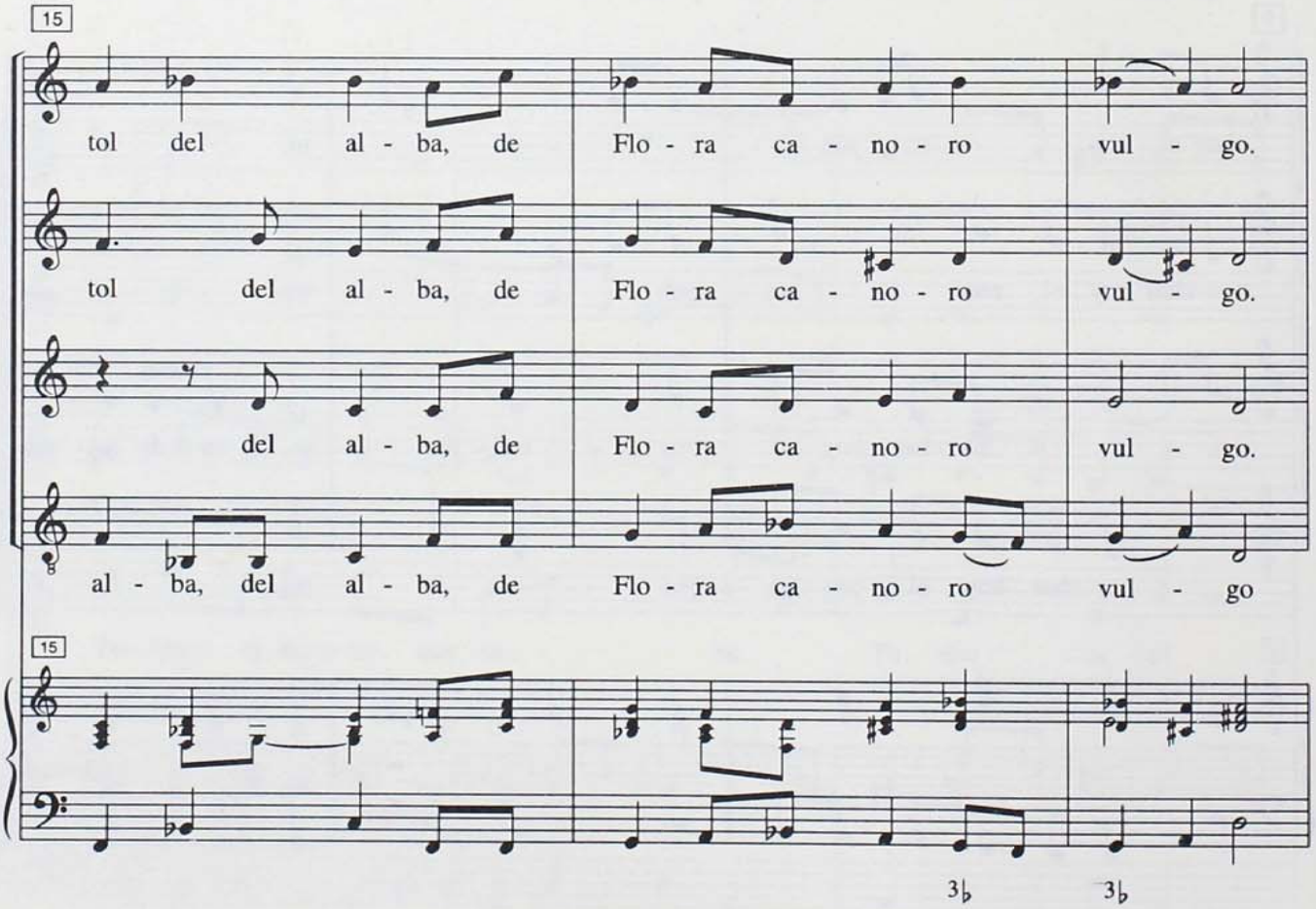
9 papeles

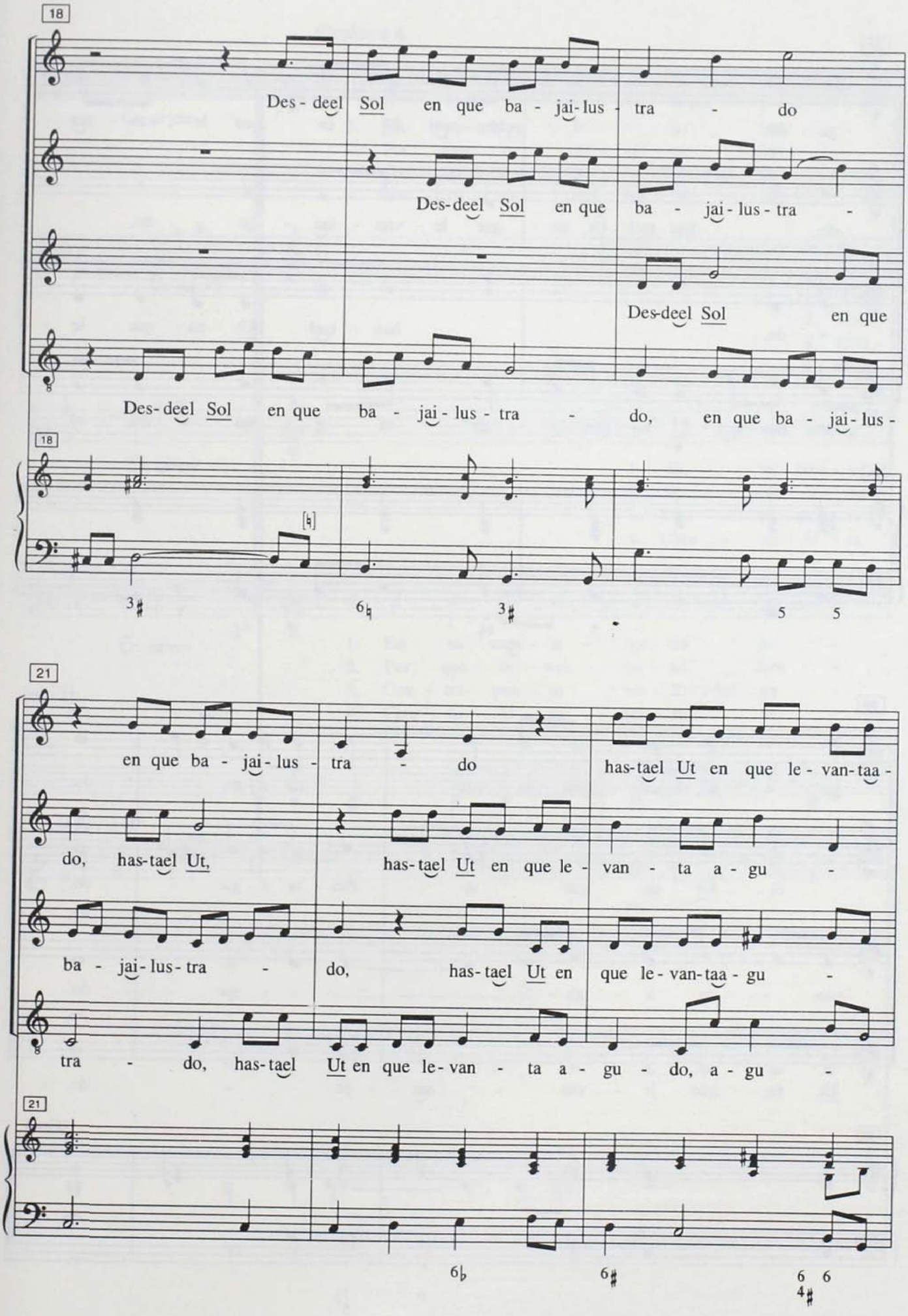
Pedro es el maestro que sabe

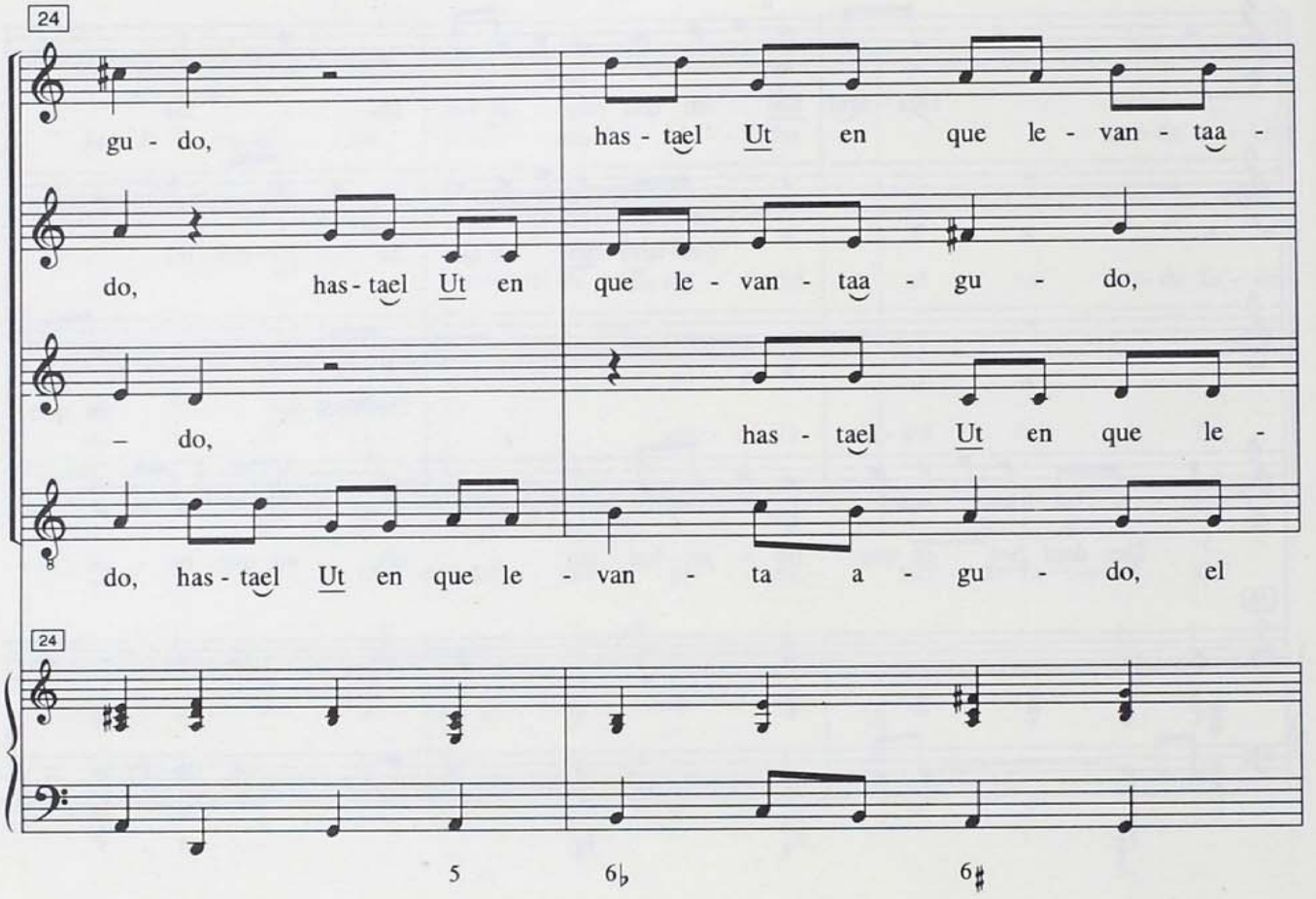


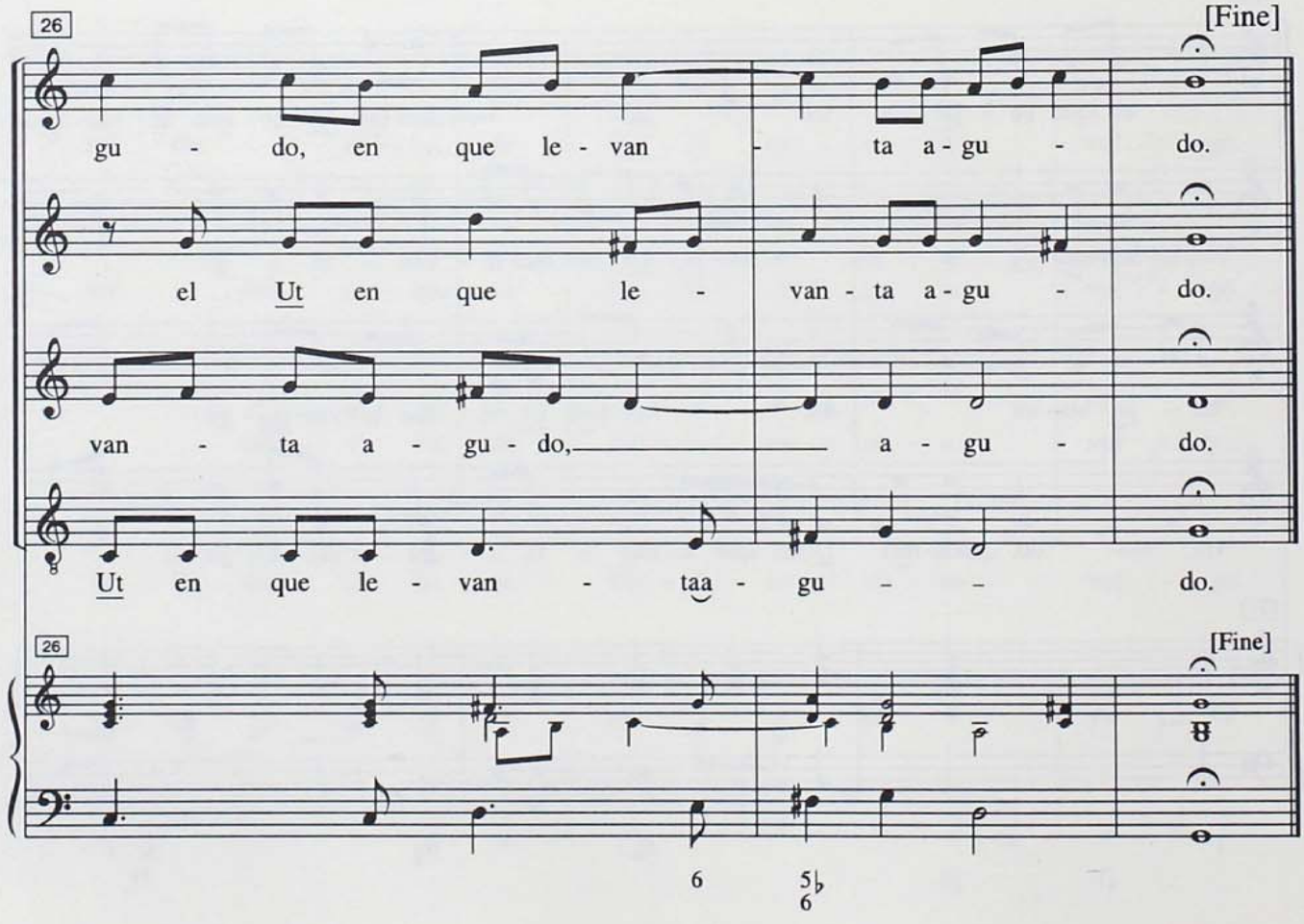

6
sa - be, e - char hoy el con - tra - pun - to, e - char
be que sa - be, e-char hoy el con - tra - pun - to,
be, e - char hoy el con - tra - pun -
maes-tro que sa - be, e - char hoy,
6
7
9
hoy el con - tra - pun - - - - to,
e-char hoy el con - tra - pun - - - to,
- - to, e - char hoy el con - tra - pun - to, ver - de fa - cis-
— e - char hoy el con - tra - pun - - to,
9
7 6♯

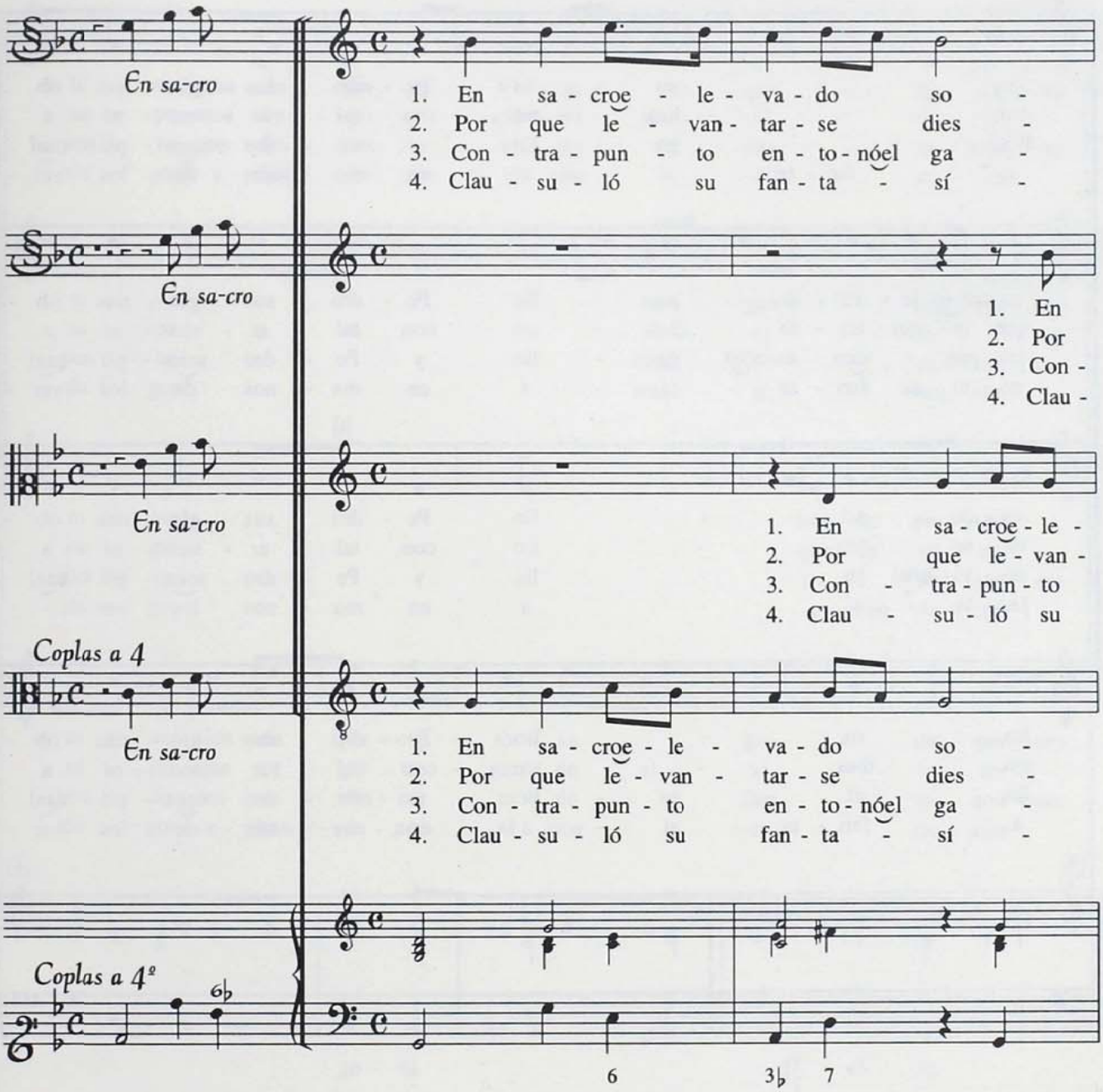

12
ver- de fa - cis-tol del al - ba, del al - ba ver- de fa - cis-
ver - de fa - cis-tol del al - ba, ver- de fa - cis-
tol del al - ba, ver - de fa - cis - tol del al - ba,
ver - de fa - cis - tol del al - ba, ver - de fa - cis-tol del
12
5♭
5♭

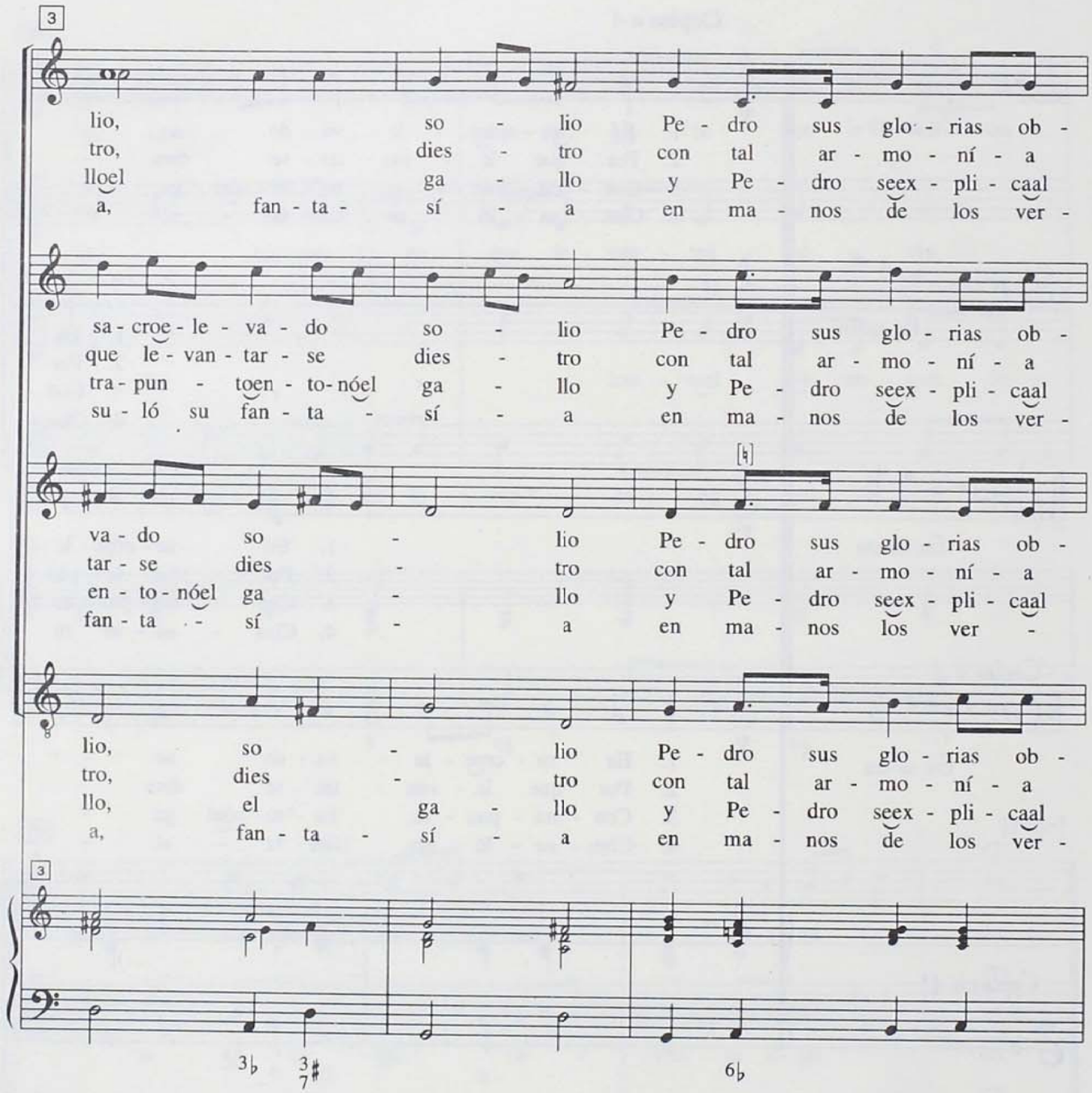

15
tol del al - ba, de Flo - ra ca - no - ro vul - go.
tol del al - ba, de Flo - ra ca - no - ro vul - go.
del al - ba, de Flo - ra ca - no - ro vul - go.
al - ba, del al - ba, de Flo - ra ca - no - ro vul - go
15
3♭
3♭

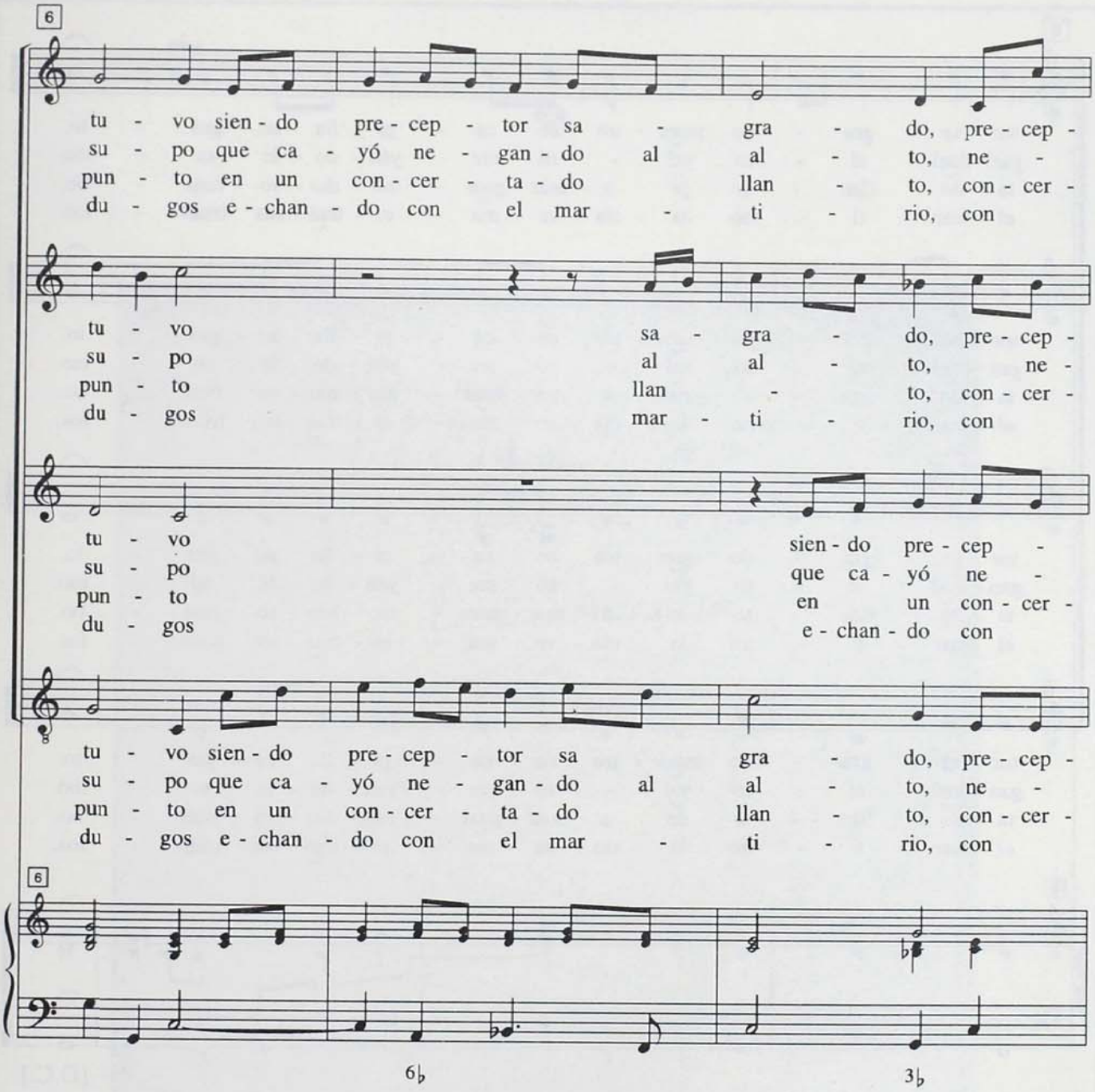

18
Des - deel Sol en que ba - jai - lus - tra - do
Des-deel Sol en que ba - jai - lus - tra -
Des-deel Sol en que
Des-deel Sol en que ba - jai - lus - tra - do, en que ba - jai - lus -
18
21
en que ba - jai - lus - tra - do has-tael Ut en que le - van-taa -
do, has-tael Ut, has-tael Ut en que le - van - ta a - gu -
ba - jai - lus - tra - do, has-tael Ut en que le - van-taa - gu -
tra - do, has-tael Ut en que le - van - ta a - gu - do, a - gu -
21

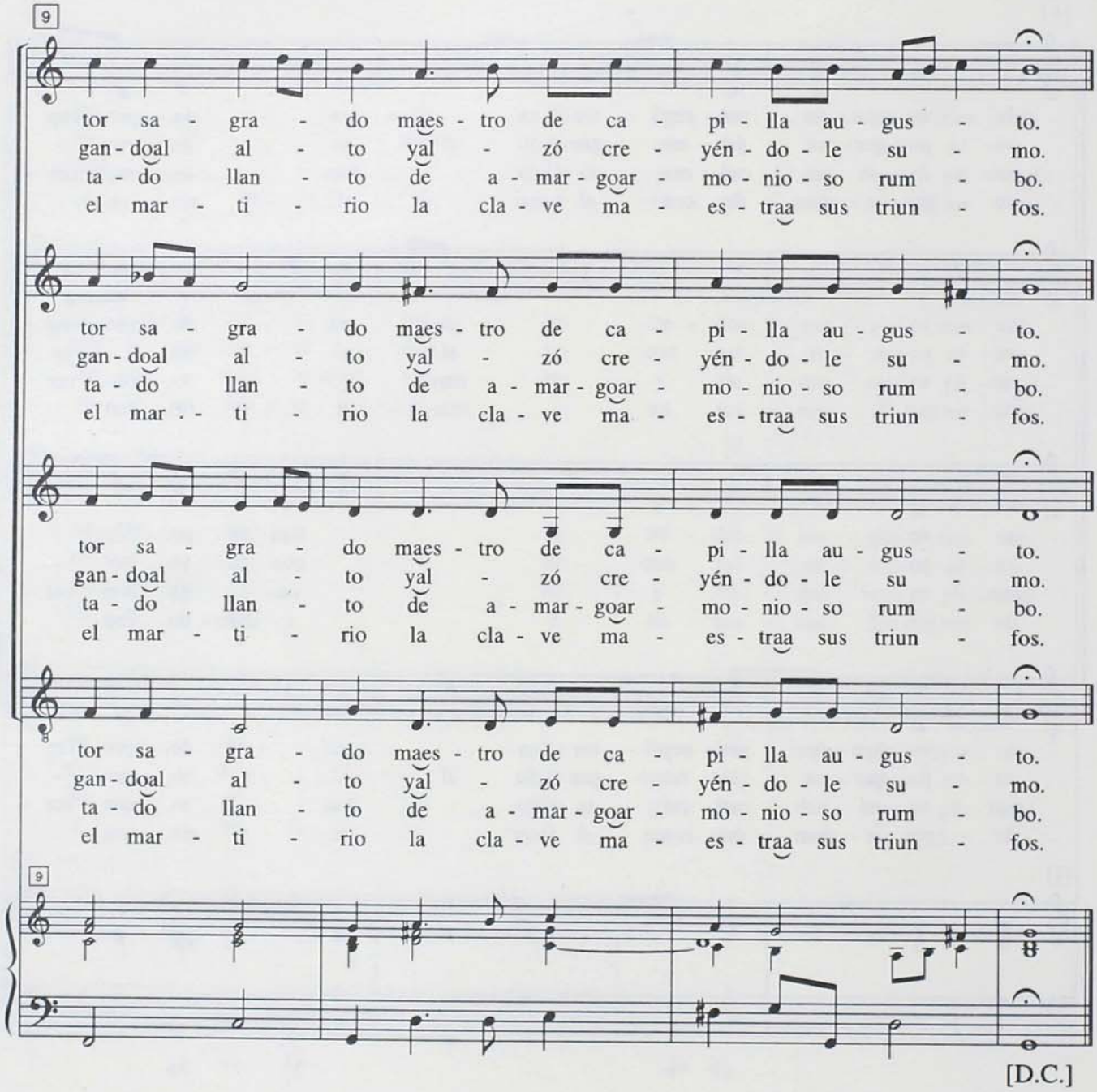

24
gu - do,
has - tael Ut en que le - van - taa -
do,
has - tael Ut en
que le - van - taa - gu - do,
– do,
has - tael Ut en que le -
do, has - tael Ut en que le - van - ta a - gu - do, el
24
5
6♭
6♯

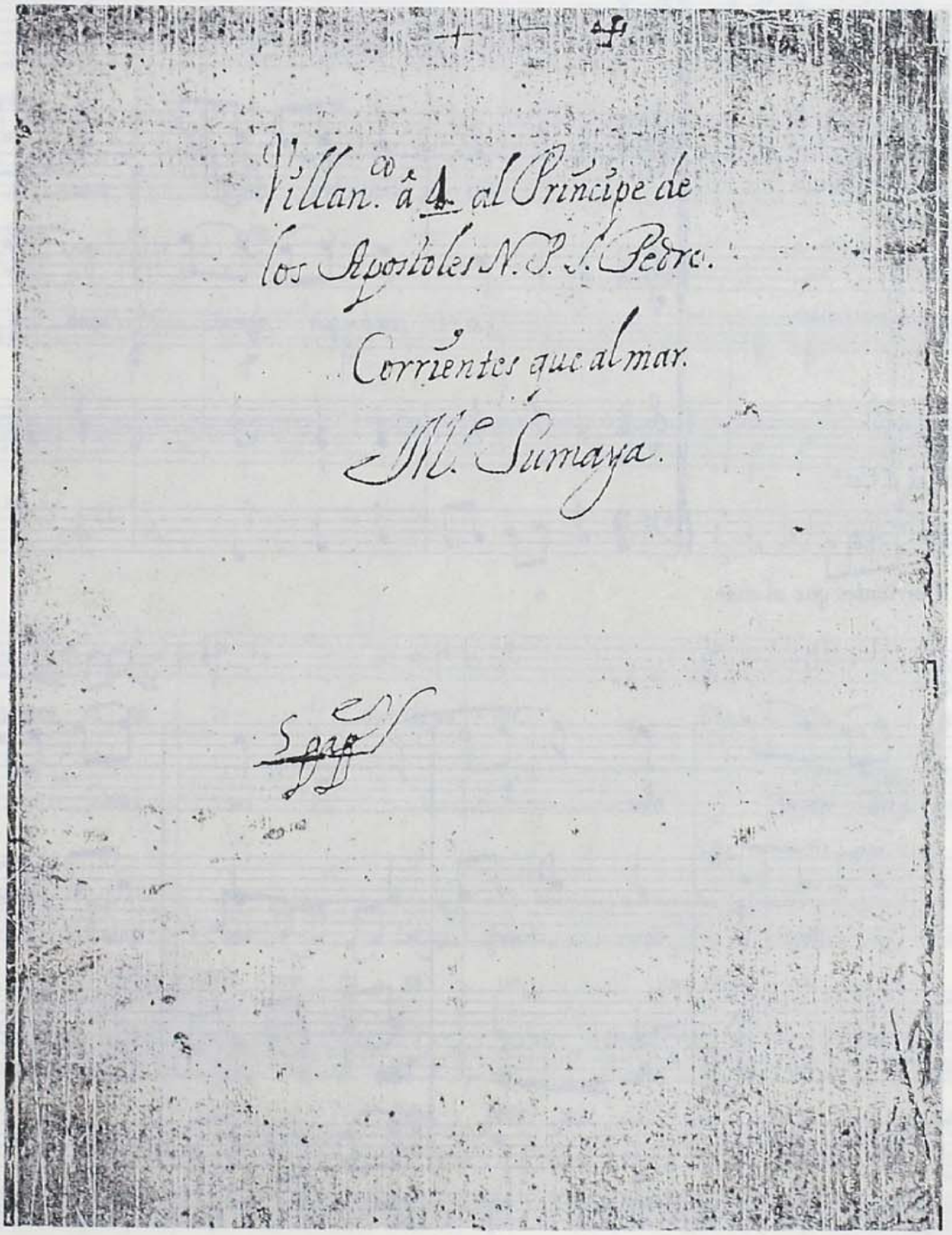

26
[Fine]
gu - do, en que le - van - ta a - gu - do.
el Ut en que le - van - ta a - gu - do.
van - ta a - gu - do, — a - gu - do.
Ut en que le - van - taa - gu – – do.
26
[Fine]
6
5♭
6


En sa-cro
1. En sa - croe - le - va - do so -
2. Por que le - van - tar - se dies -
3. Con - tra - pun - to en - to - nóel ga -
4. Clau - su - ló su fan - ta - sí -
En sa-cro
1. En
2. Por
3. Con -
4. Clau -
En sa-cro
1. En sa - croe - le -
2. Por que le - van -
3. Con - tra - pun - to
4. Clau - su - ló su
Coplas a 4
En sa-cro
1. En sa - croe - le - va - do so -
2. Por que le - van - tar - se dies -
3. Con - tra - pun - to en - to - nóel ga -
4. Clau - su - ló su fan - ta - sí -
Coplas a 4º
6
3♭ 7


3
lio, so - lio Pe - dro sus glo - rias ob -
tro, dies - tro con tal ar - mo - ní - a
lloel ga - llo y Pe - dro seex - pli - caal
a, fan - ta - sí - a en ma - nos de los ver -
sa - croe - le - va - do so - lio Pe - dro sus glo - rias ob -
que le - van - tar - se dies - tro con tal ar - mo - ní - a
tra - pun - toen - to - nóel ga - llo y Pe - dro seex - pli - caal
su - ló su fan - ta - sí - a en ma - nos de los ver -
va - do so - lio Pe - dro sus glo - rias ob -
tar - se dies - tro con tal ar - mo - ní - a
en - to - nóel ga - llo y Pe - dro seex - pli - caal
fan - ta - sí - a en ma - nos los ver -
lio, so - lio Pe - dro sus glo - rias ob -
tro, dies - tro con tal ar - mo - ní - a
llo, el ga - llo y Pe - dro seex - pli - caal
a, fan - ta - sí - a en ma - nos de los ver -
3
3♭
3 7♯
6♭


6
tu - vo sien - do pre - cep - tor sa - gra - do, pre - cep -
su - po que ca - yó ne - gan - do al al - to, ne -
pun - to en un con - cer - ta - do llan - to, con - cer -
du - gos e - chan - do con el mar - ti - rio, con
tu - vo sa - gra - do, pre - cep -
su - po al al - to, ne -
pun - to llan - to, con - cer -
du - gos mar - ti - rio, con
tu - vo sien - do pre - cep -
su - po que ca - yó ne -
pun - to en un con - cer -
du - gos e - chan - do con
tu - vo sien - do pre - cep - tor sa gra - do, pre - cep -
su - po que ca - yó ne - gan - do al al - to, ne -
pun - to en un con - cer - ta - do llan - to, con - cer -
du - gos e - chan - do con el mar - ti - rio, con
6
6♭
3♭


9
tor sa - gra - do maes - tro de ca - pi - lla au - gus - to.
gan - doal al - to yal - zó cre - yén - do - le su - mo.
ta - do llan - to de a - mar - goar - mo - nio - so rum - bo.
el mar - ti - rio la cla - ve ma - es - traa sus triun - fos.
tor sa - gra - do maes - tro de ca - pi - lla au - gus - to.
gan - doal al - to yal - zó cre - yén - do - le su - mo.
ta - do llan - to de a - mar - goar - mo - nio - so rum - bo.
el mar - ti - rio la cla - ve ma - es - traa sus triun - fos.
tor sa - gra - do maes - tro de ca - pi - lla au - gus - to.
gan - doal al - to yal - zó cre - yén - do - le su - mo.
ta - do llan - to de a - mar - goar - mo - nio - so rum - bo.
el mar - ti - rio la cla - ve ma - es - traa sus triun - fos.
tor sa - gra - do maes - tro de ca - pi - lla au - gus - to.
gan - doal al - to yal - zó cre - yén - do - le su - mo.
ta - do llan - to de a - mar - goar - mo - nio - so rum - bo.
el mar - ti - rio la cla - ve ma - es - traa sus triun - fos.
9
[D.C.]



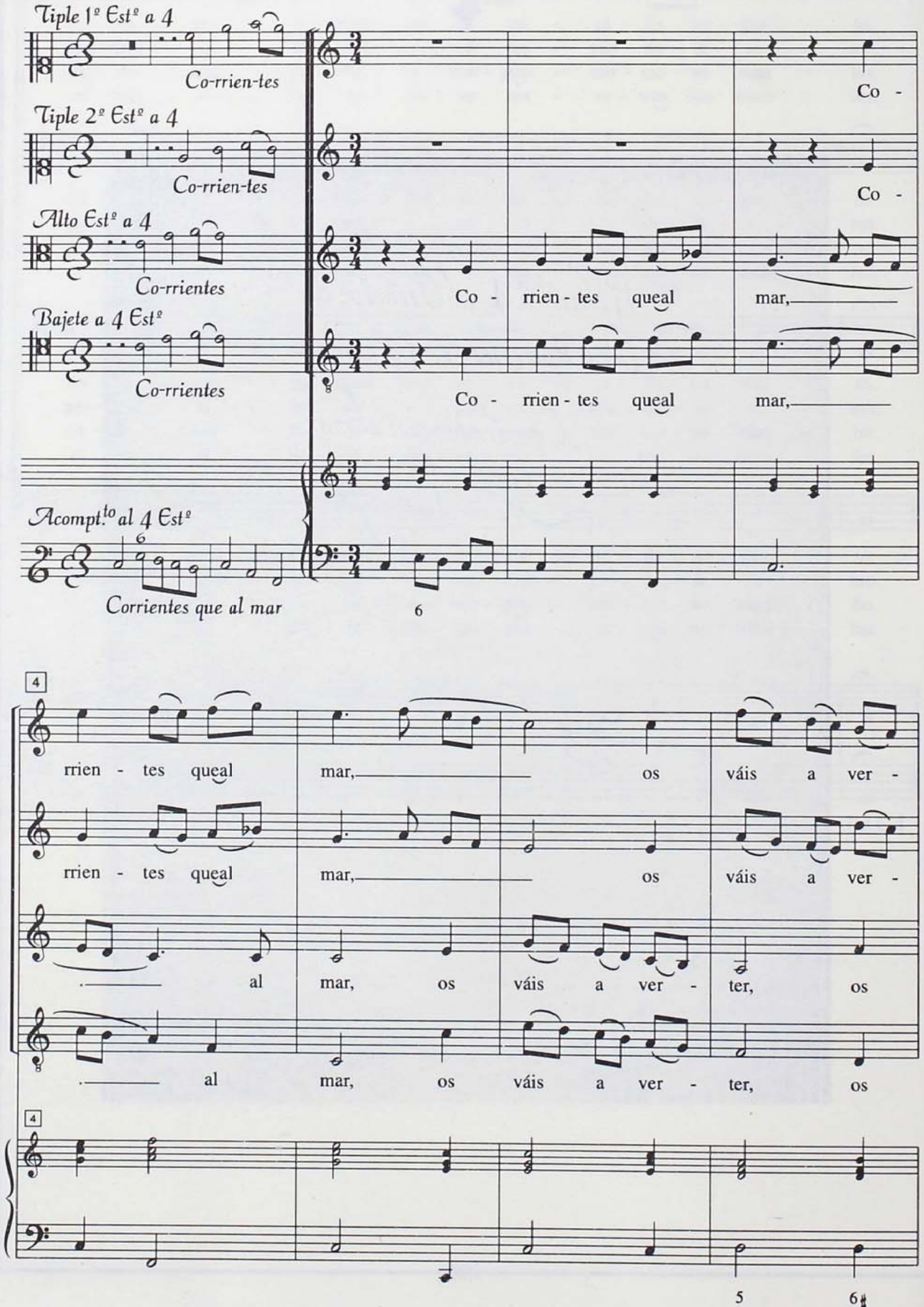
Villan.co â 4 al Principe de
los Apostoles N. P. S. Pedro.

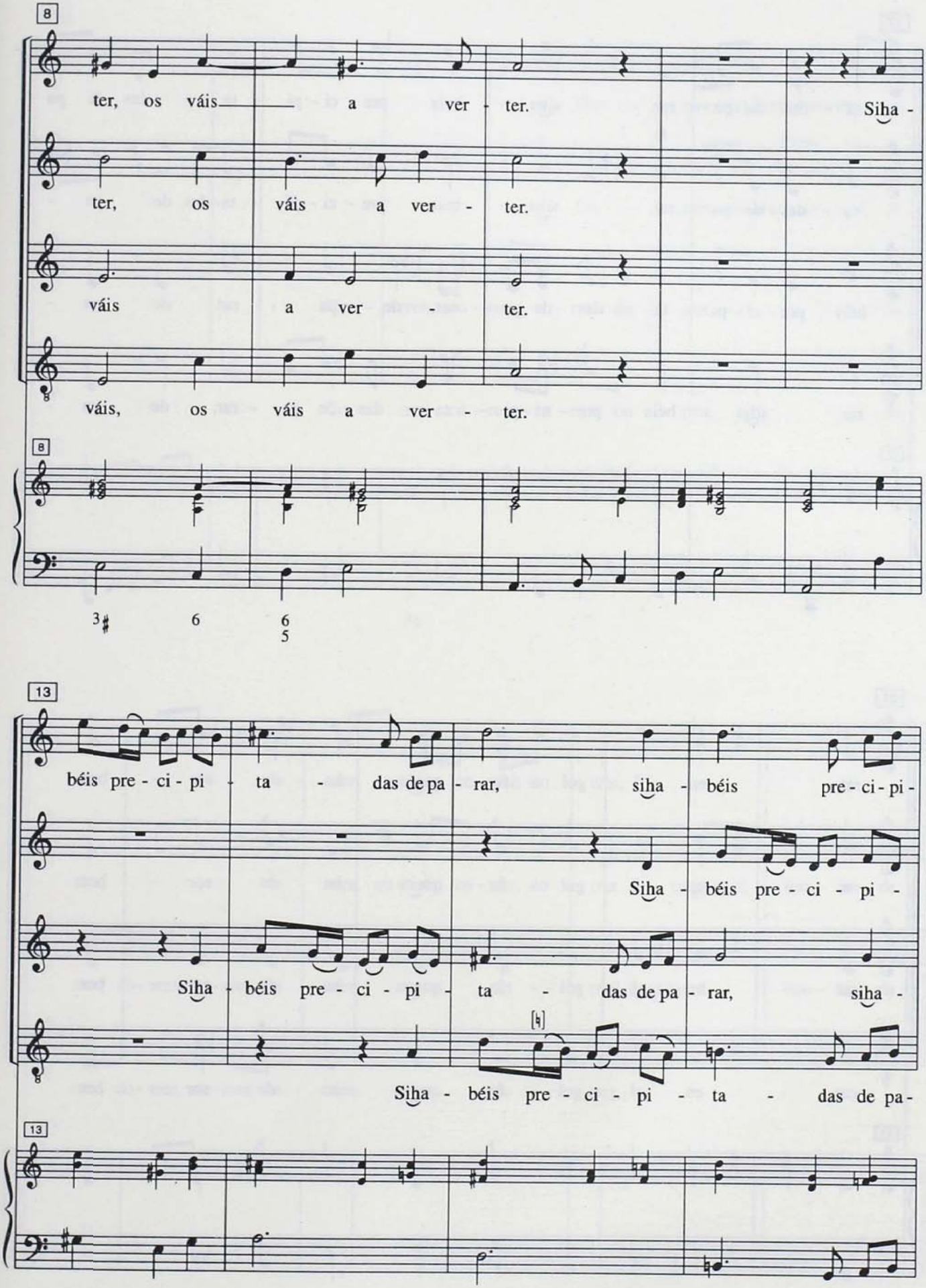
Corrientes que al mar.

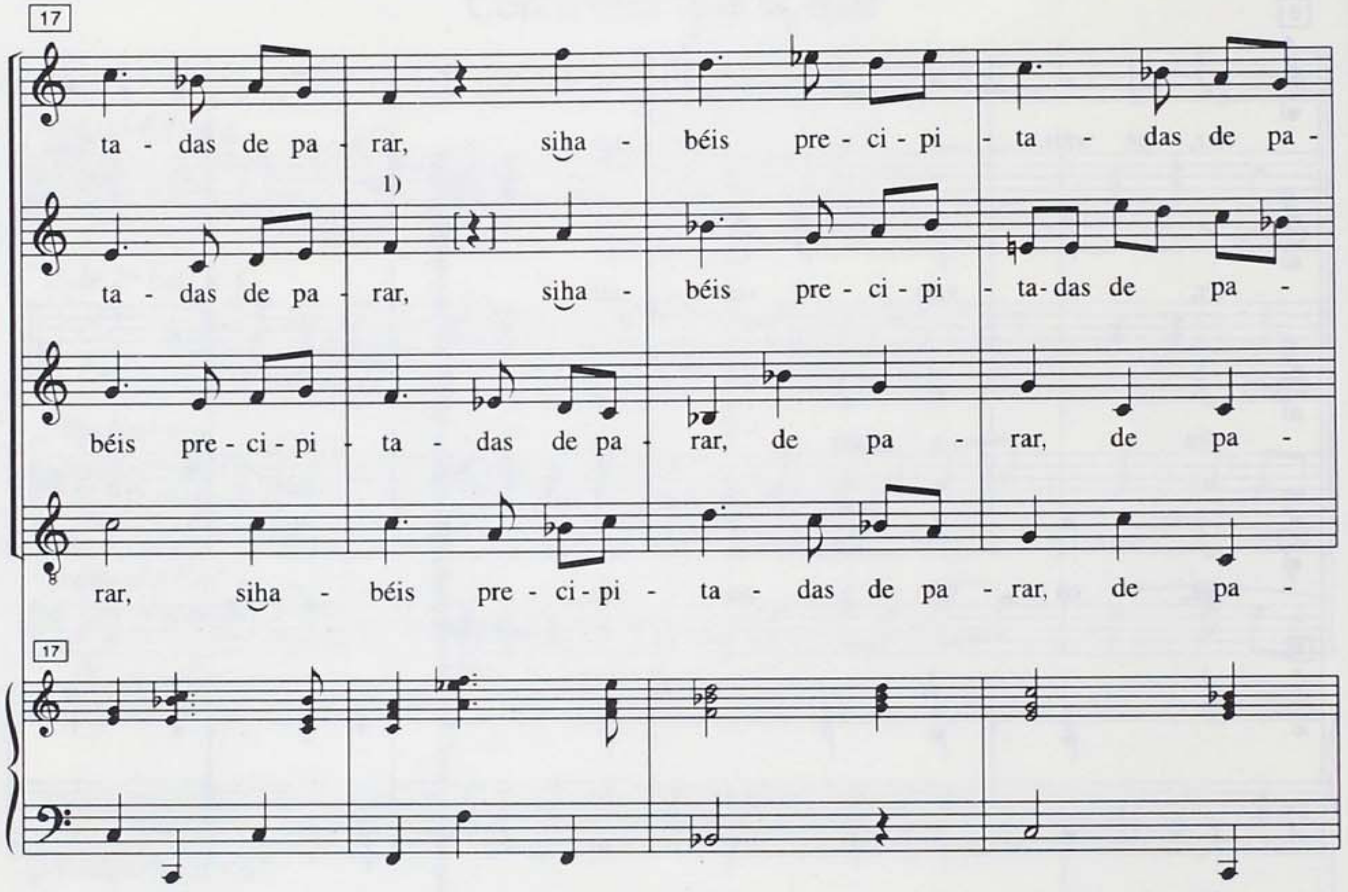
M.e Sumaya.

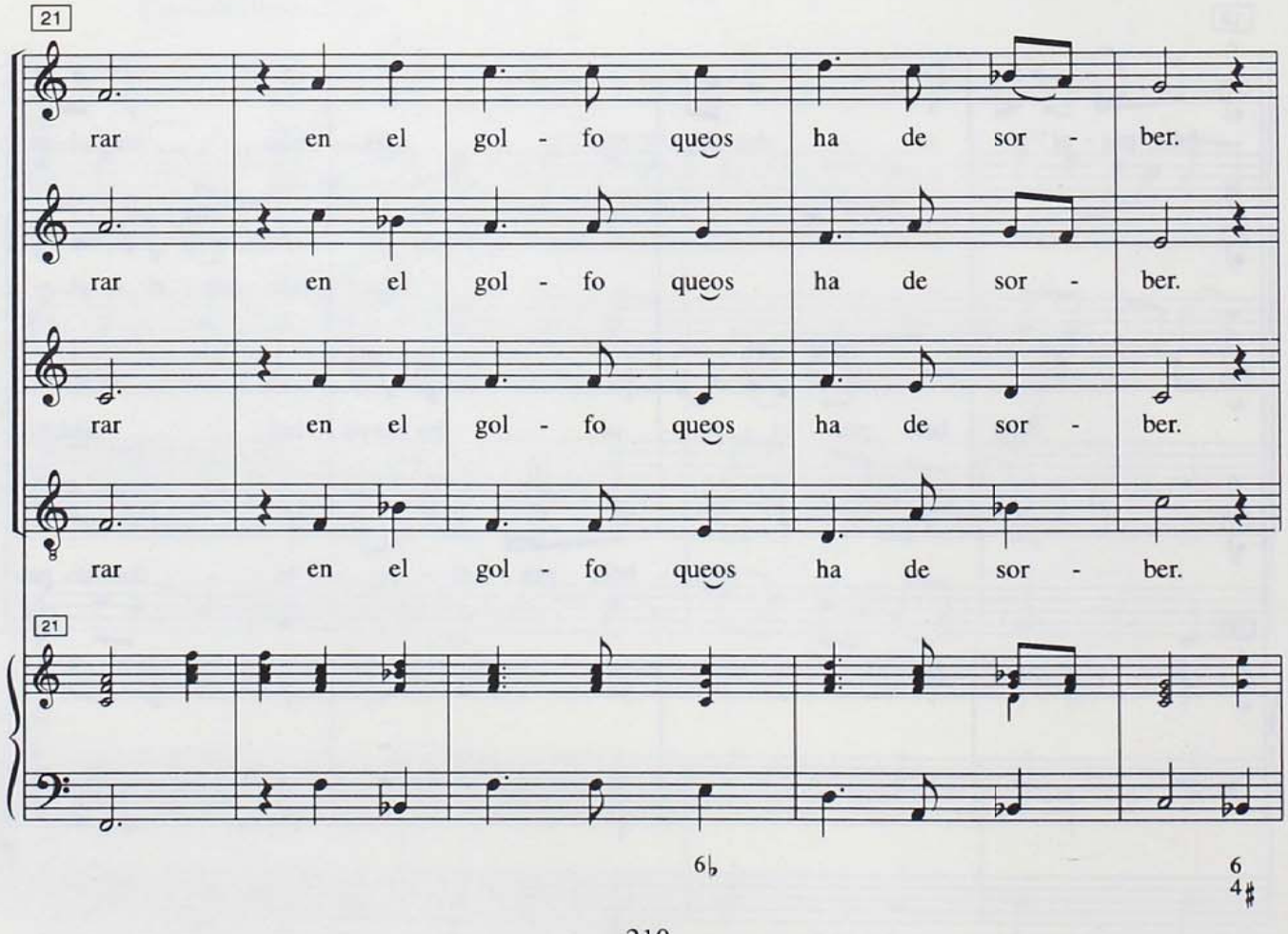
5 pag.

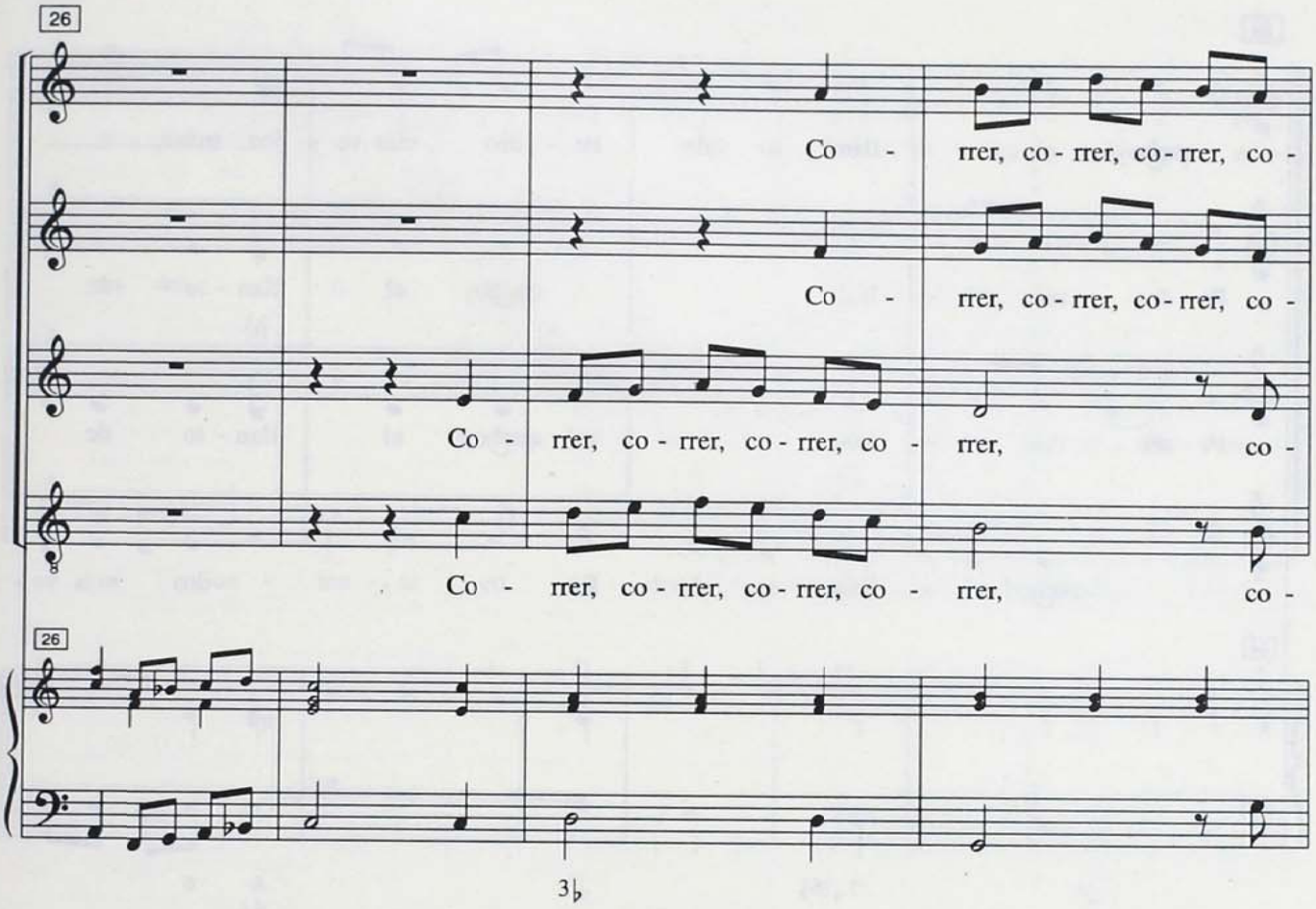
Corrientes que al mar

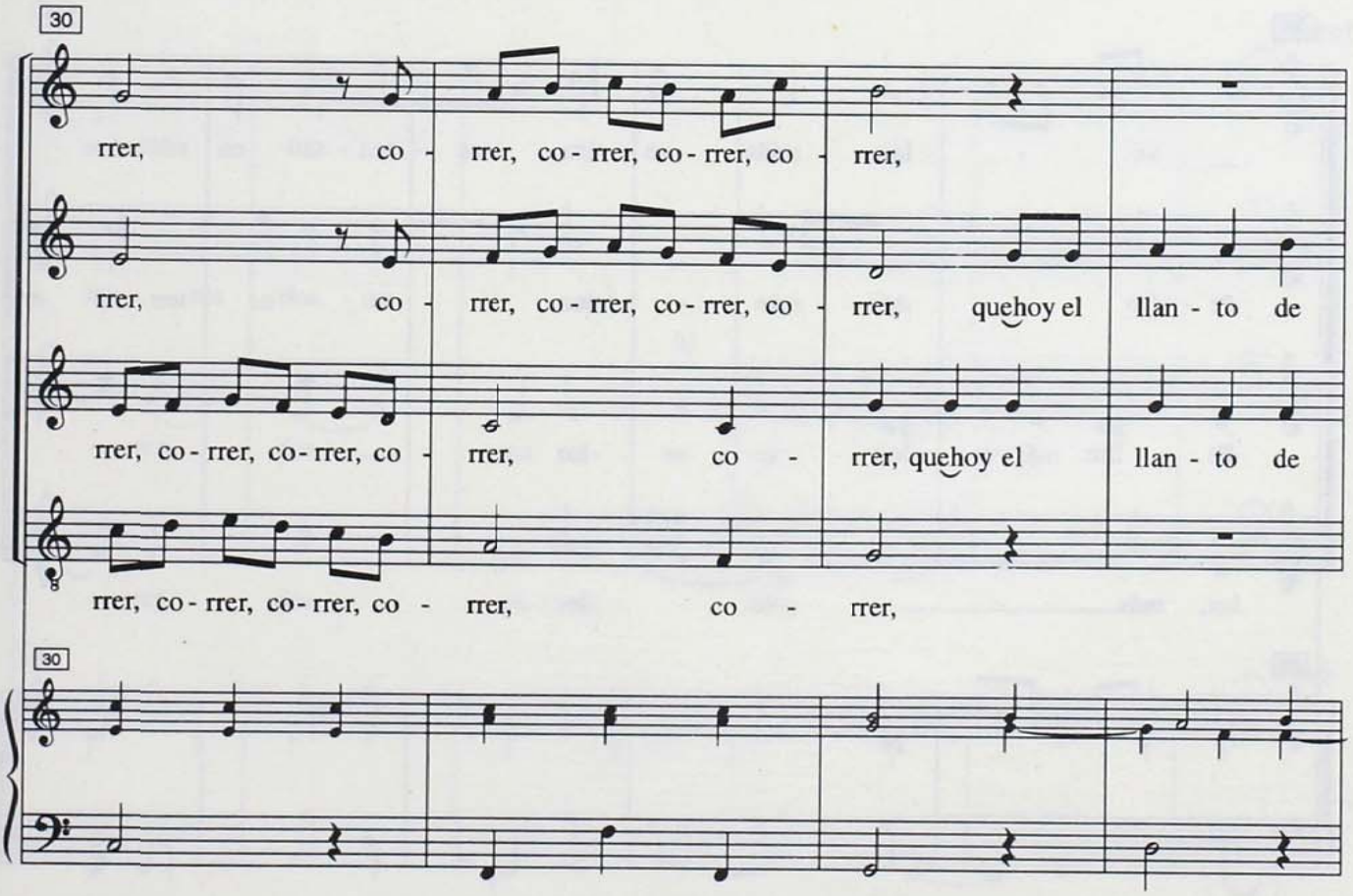


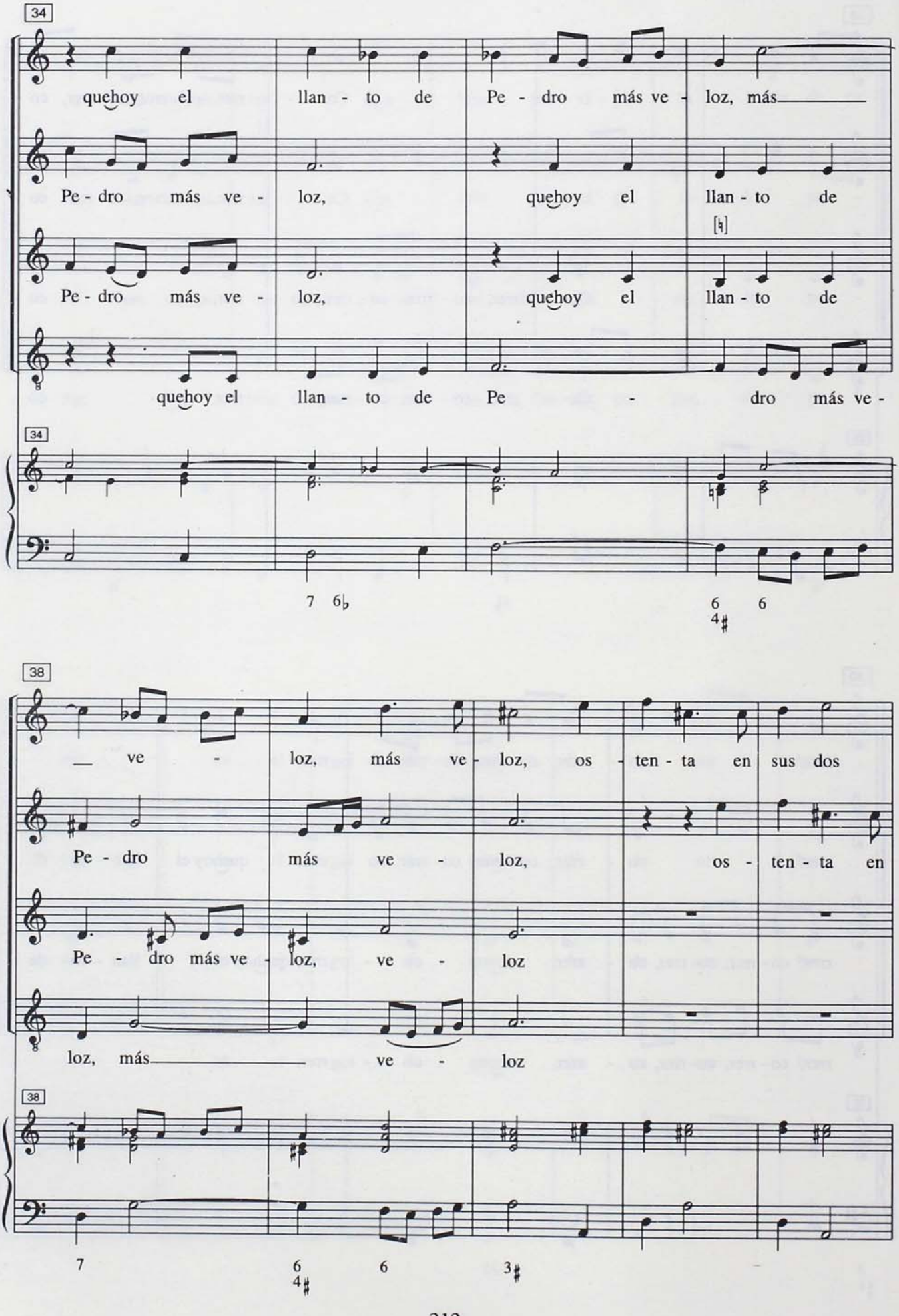

8
ter, os váis a ver - ter. Siha -
ter, os váis a ver - ter.
váis a ver - ter.
váis, os váis a ver - ter.
8
3♯ 6 6 5
13
béis pre - ci - pi - ta - das de pa - rar, siha - béis pre - ci - pi -
Siha - béis pre - ci - pi -
Siha - béis pre - ci - pi - ta - das de pa - rar, siha -
Siha - béis pre - ci - pi - ta - das de pa -
13

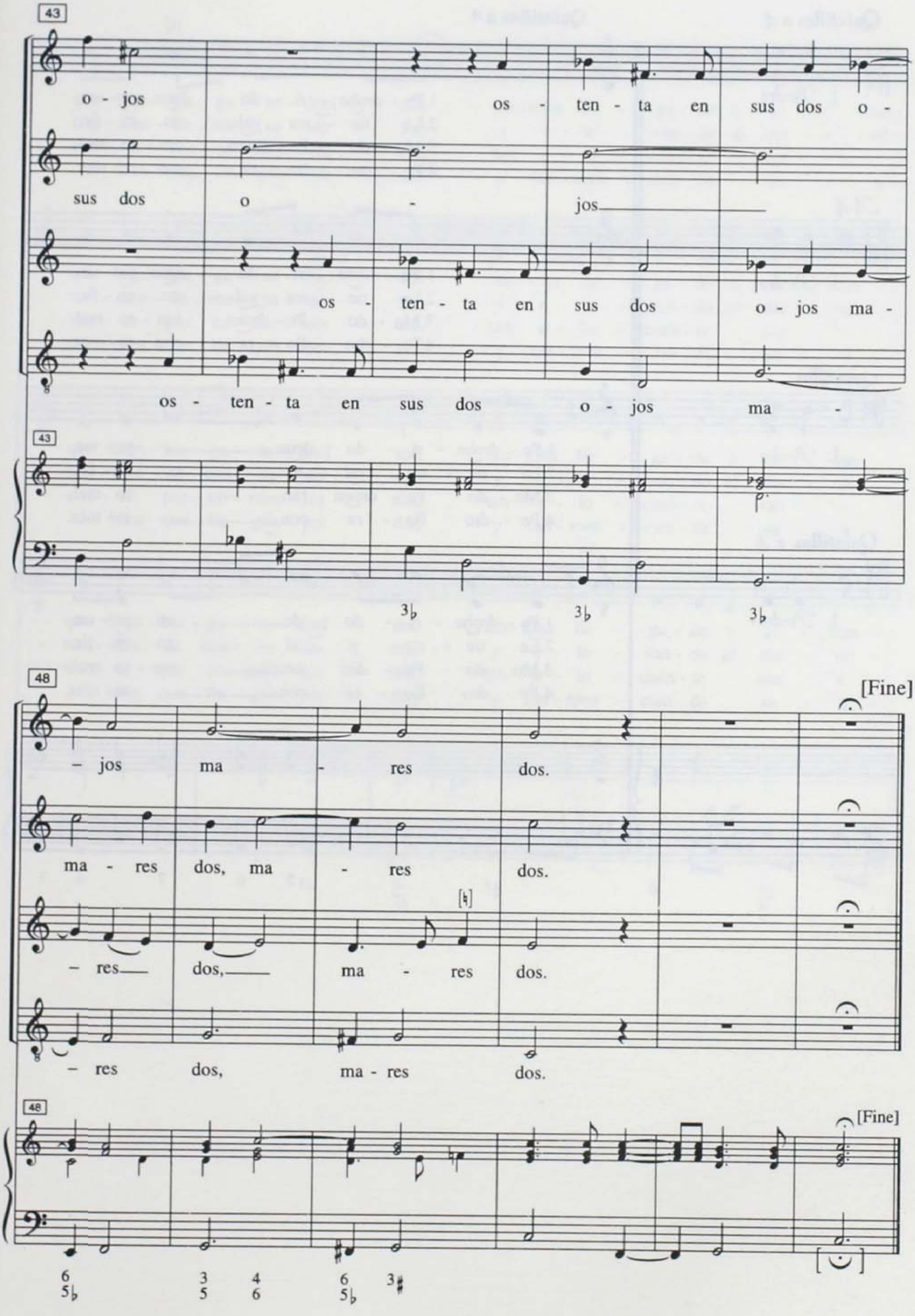

17
ta - das de pa - rar, siha - béis pre - ci - pi - ta - das de pa -
1)
ta - das de pa - rar, siha - béis pre - ci - pi - ta-das de pa -
béis pre - ci - pi - ta - das de pa - rar, de pa - rar, de pa -
rar, siha - béis pre - ci - pi - ta - das de pa - rar, de pa -
17

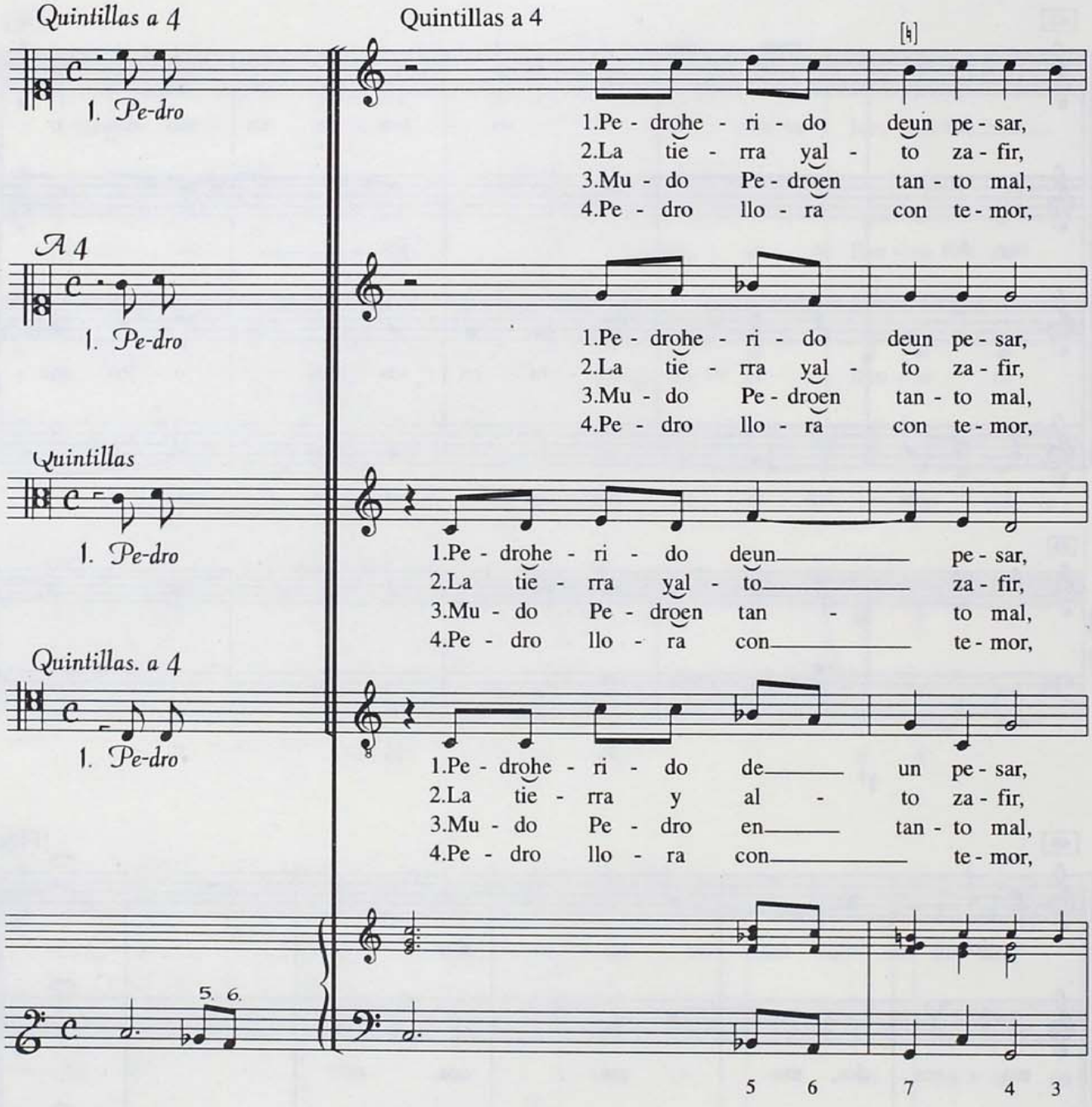

21
rar en el gol - fo queos ha de sor - ber.
rar en el gol - fo queos ha de sor - ber.
rar en el gol - fo queos ha de sor - ber.
rar en el gol - fo queos ha de sor - ber.
21
6♭
6
4♯

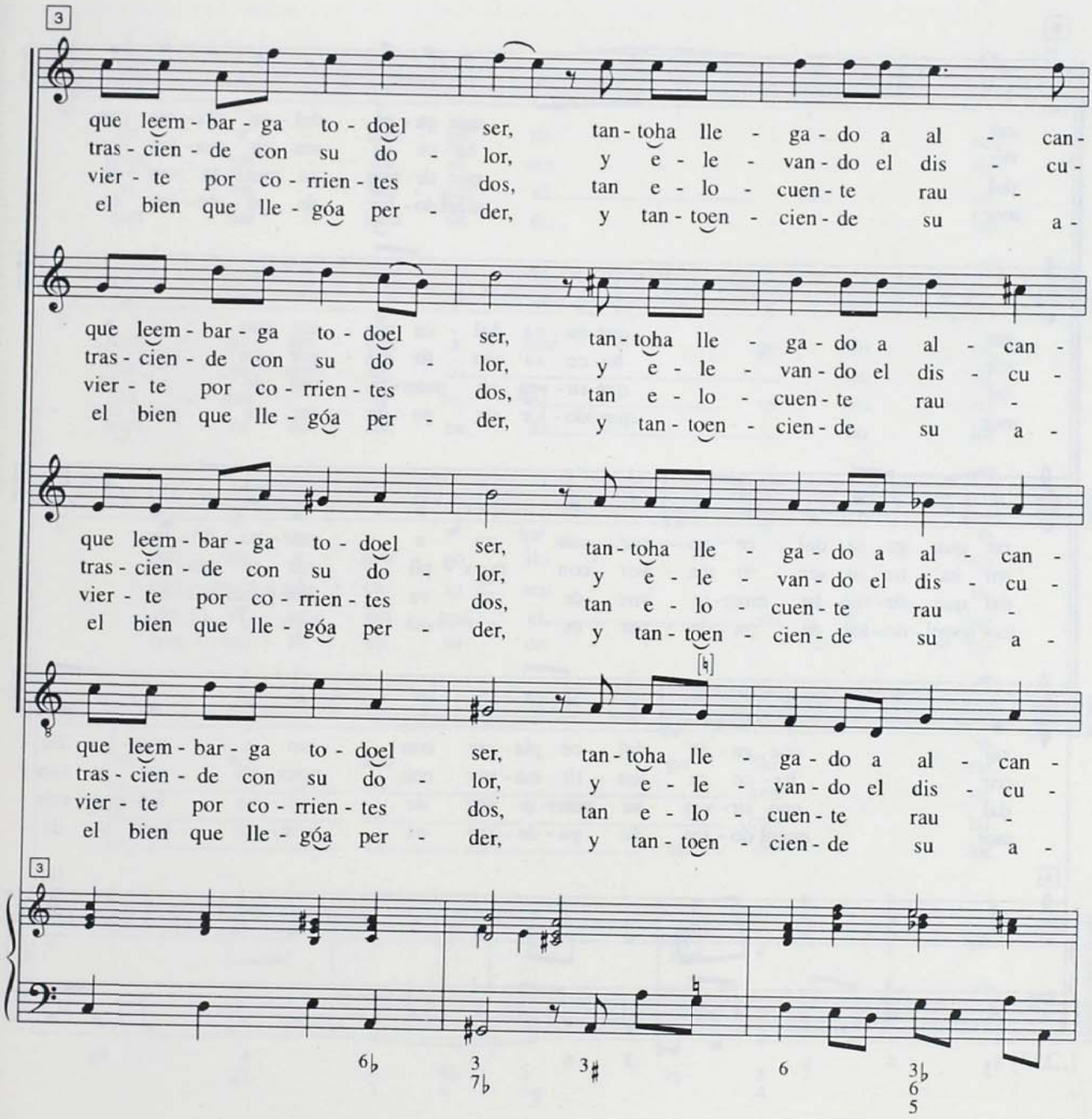

26
Co - rrer, co - rrer, co - rrer, co -
Co - rrer, co - rrer, co - rrer, co -
Co - rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, co -
Co - rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, co -
26
3♭

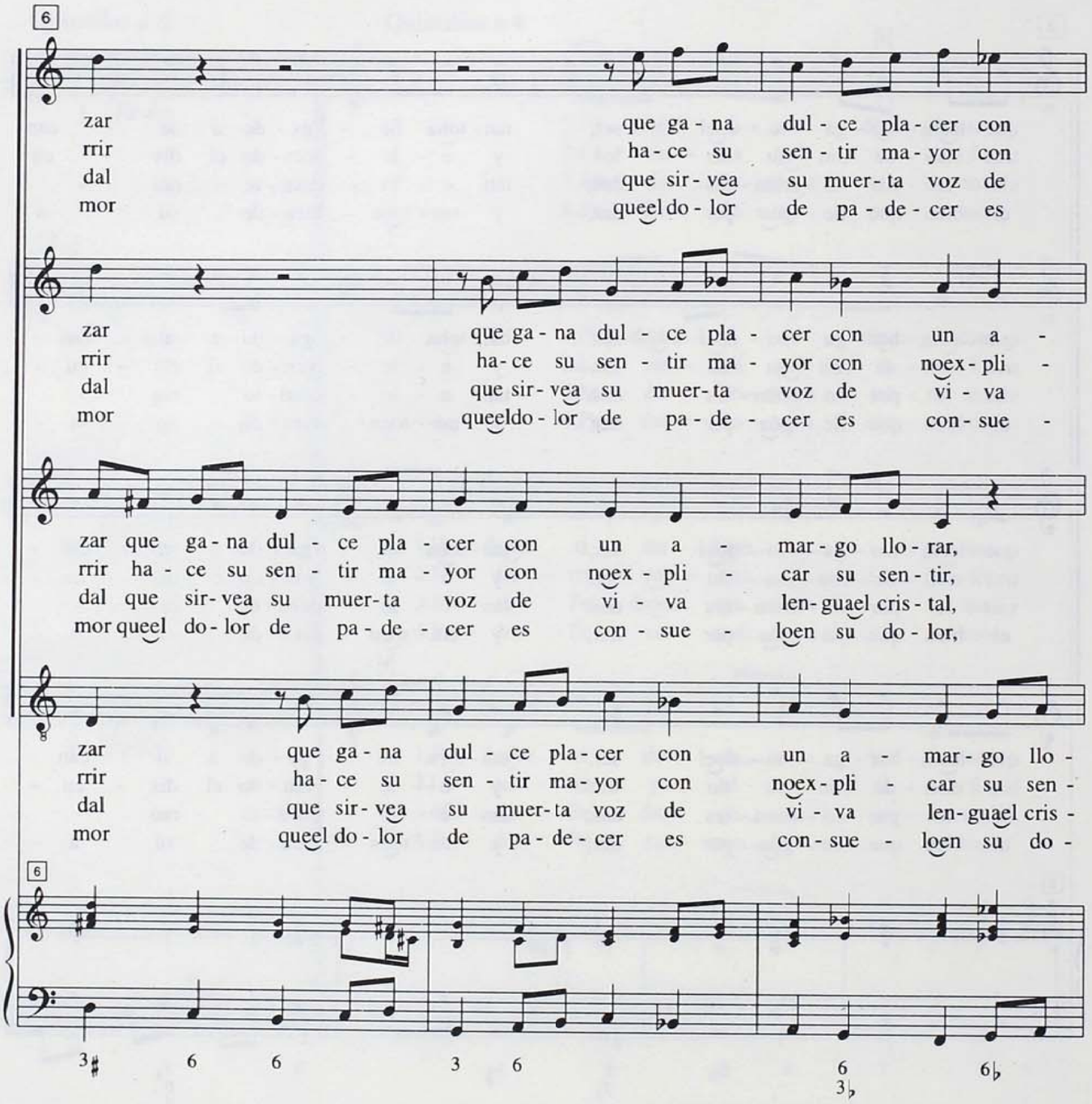

30
rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer,
rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, quehoy el llan - to de
rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, quehoy el llan - to de
rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer, co - rrer,
30

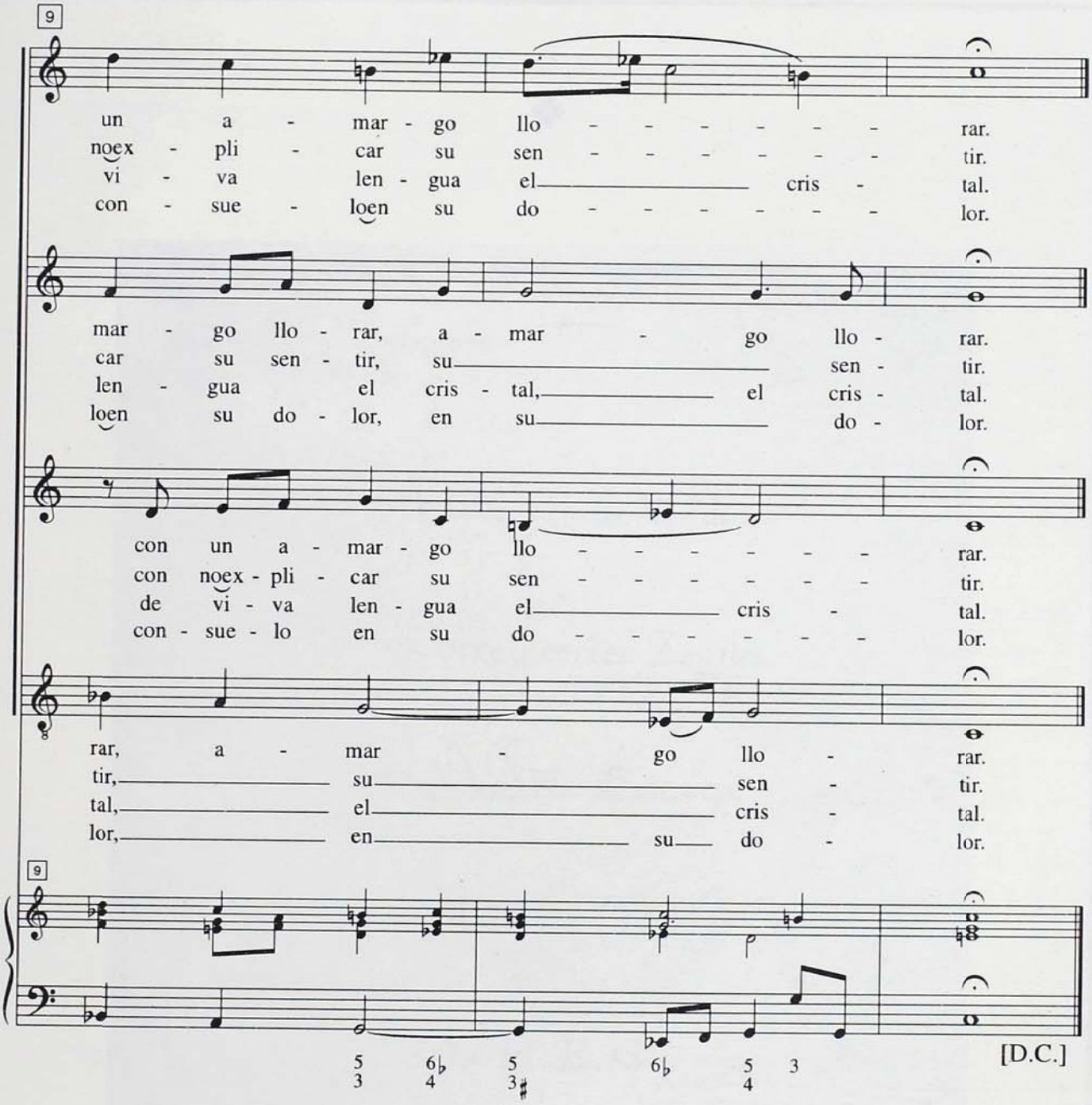

34
que hoy el llan - to de Pe - dro más ve - loz, más
Pe - dro más ve - loz, que hoy el llan - to de
Pe - dro más ve - loz, que hoy el llan - to de
que hoy el llan - to de Pe - dro más ve -
34
7 6♭
6 6 4♯
38
— ve - loz, más ve - loz, os - ten - ta en sus dos
Pe - dro más ve - loz, os - ten - ta en
Pe - dro más ve - loz, ve - loz
loz, más — ve - loz
38
7
6 4♯
6
3♯

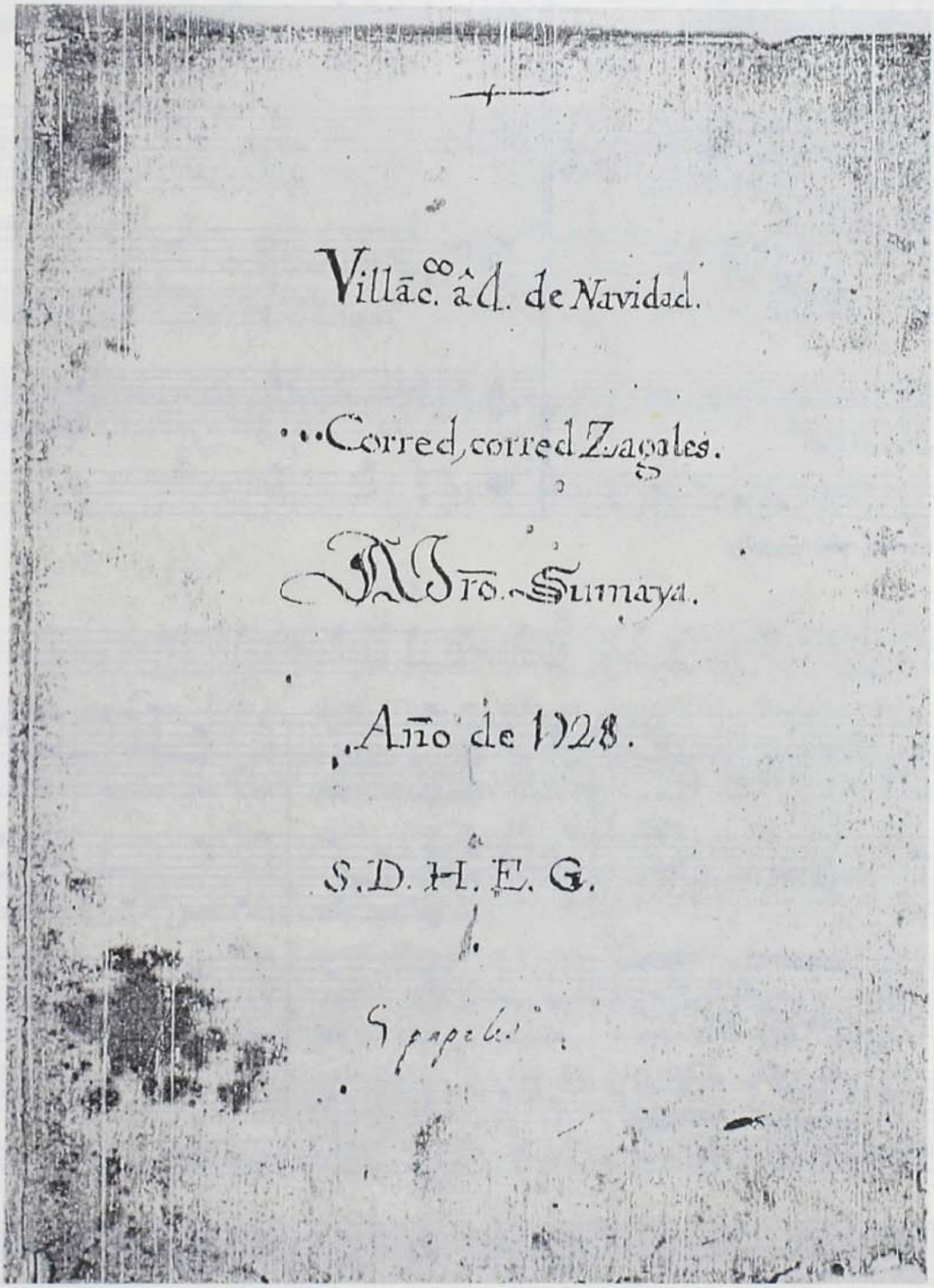

43
o - jos os - ten - ta en sus dos o -
sus dos o - jos
os - ten - ta en sus dos o - jos ma -
os - ten - ta en sus dos o - jos ma -
43
48
[Fine]
– jos ma - res dos.
ma - res dos, ma - res dos.
– res dos, ma - res dos.
– res dos, ma - res dos.
48
[Fine]


Quintillas a 4
1. Pe-dro
Quintillas a 4
1.Pe - drohe - ri - do deun pe - sar,
2.La tie - rra yal - to za - fir,
3.Mu - do Pe - droen tan - to mal,
4.Pe - dro llo - ra con te - mor,
A 4
1. Pe-dro
1.Pe - drohe - ri - do deun pe - sar,
2.La tie - rra yal - to za - fir,
3.Mu - do Pe - droen tan - to mal,
4.Pe - dro llo - ra con te - mor,
Quintillas
1. Pe-dro
1.Pe - drohe - ri - do deun pe - sar,
2.La tie - rra yal - to za - fir,
3.Mu - do Pe - droen tan - to mal,
4.Pe - dro llo - ra con te - mor,
Quintillas. a 4
1. Pe-dro
1.Pe - drohe - ri - do de un pe - sar,
2.La tie - rra y al - to za - fir,
3.Mu - do Pe - dro en tan - to mal,
4.Pe - dro llo - ra con te - mor,
5. 6.
5 6 7 4 3


que leem - bar - ga to - doel ser, tan - toha lle - ga - do a al - can -
tras - cien - de con su do - lor, y e - le - van - do el dis - cu -
vier - te por co - rrien - tes dos, tan e - lo - cuen - te rau -
el bien que lle - góa per - der, y tan - toen - cien - de su a -
que leem - bar - ga to - doel ser, tan - toha lle - ga - do a al - can -
tras - cien - de con su do - lor, y e - le - van - do el dis - cu -
vier - te por co - rrien - tes dos, tan e - lo - cuen - te rau -
el bien que lle - góa per - der, y tan - toen - cien - de su a -
que leem - bar - ga to - doel ser, tan - toha lle - ga - do a al - can -
tras - cien - de con su do - lor, y e - le - van - do el dis - cu -
vier - te por co - rrien - tes dos, tan e - lo - cuen - te rau -
el bien que lle - góa per - der, y tan - toen - cien - de su a -
que leem - bar - ga to - doel ser, tan - toha lle - ga - do a al - can -
tras - cien - de con su do - lor, y e - le - van - do el dis - cu -
vier - te por co - rrien - tes dos, tan e - lo - cuen - te rau -
el bien que lle - góa per - der, y tan - toen - cien - de su a -


6
zar que ga - na dul - ce pla - cer con un a - mar - go llo - rar,
rrir ha - ce su sen - tir ma - yor con noex - pli - car su sen - tir,
dal que sir - vea su muer - ta voz de vi - va len - guael cris - tal,
mor queel do - lor de pa - de - cer es con - sue - loen su do - lor,
6
3♯ 6 6 3 6 6 6♭ 3♭


un a - mar - go llo - - - - - - - rar.
noex - pli - car su sen - - - - - - - tir.
vi - va len - gua el cris - tal.
con - sue - loen su do - - - - - - - lor.
mar - go llo - rar, a - mar - go llo - rar.
car su sen - tir, su sen - tir.
len - gua el cris - tal, el cris - tal.
loen su do - lor, en su do - lor.
con un a - mar - go llo - - - - - - - rar.
con noex - pli - car su sen - - - - - - - tir.
de vi - va len - gua el cris - tal.
con - sue - lo en su do - - - - - - - lor.
rar, a - mar - go llo - rar.
tir, su sen - tir.
tal, el cris - tal.
lor, en su do - lor.
[D.C.]



Villāc.co â 4. de Navidad.

Corred, corred Zagales.

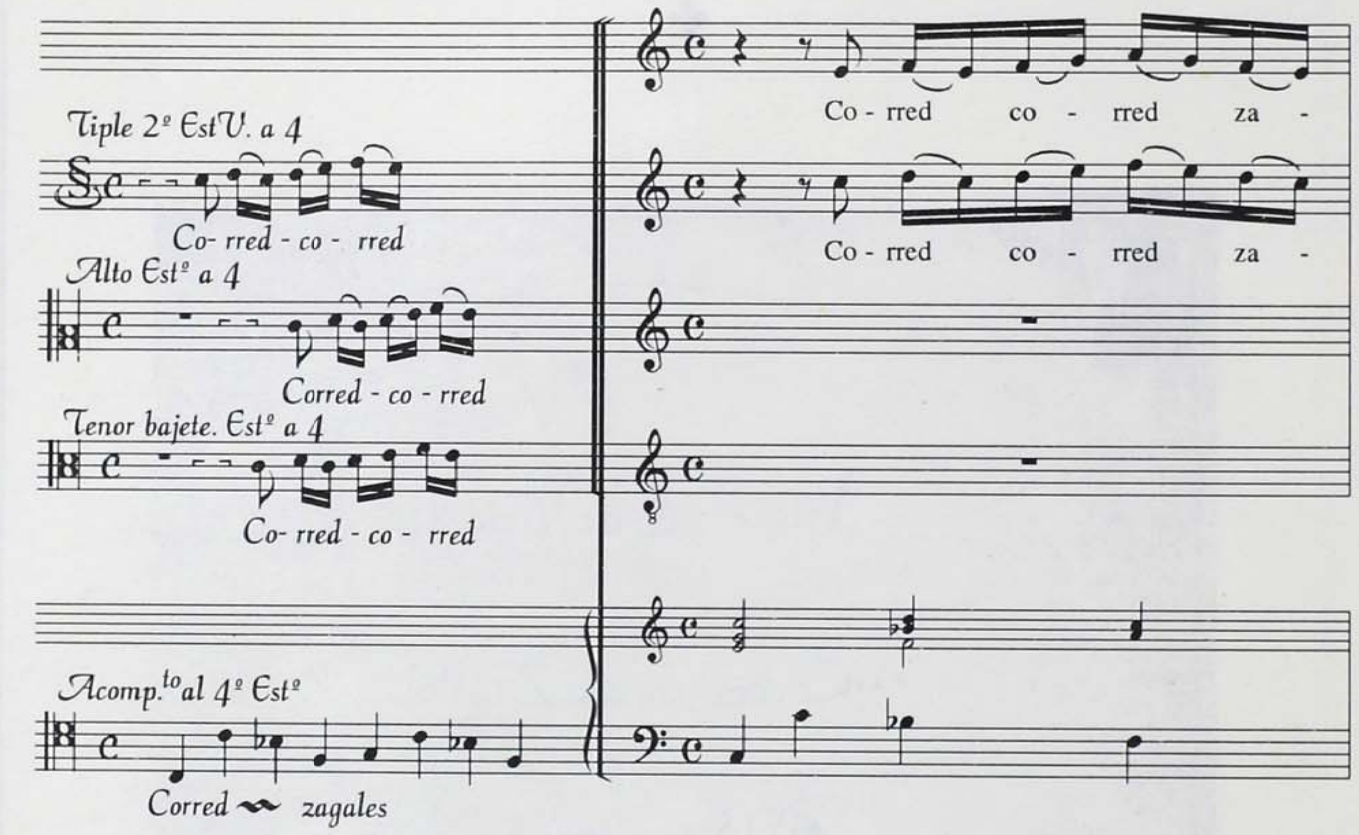
Mro. Sumaya.

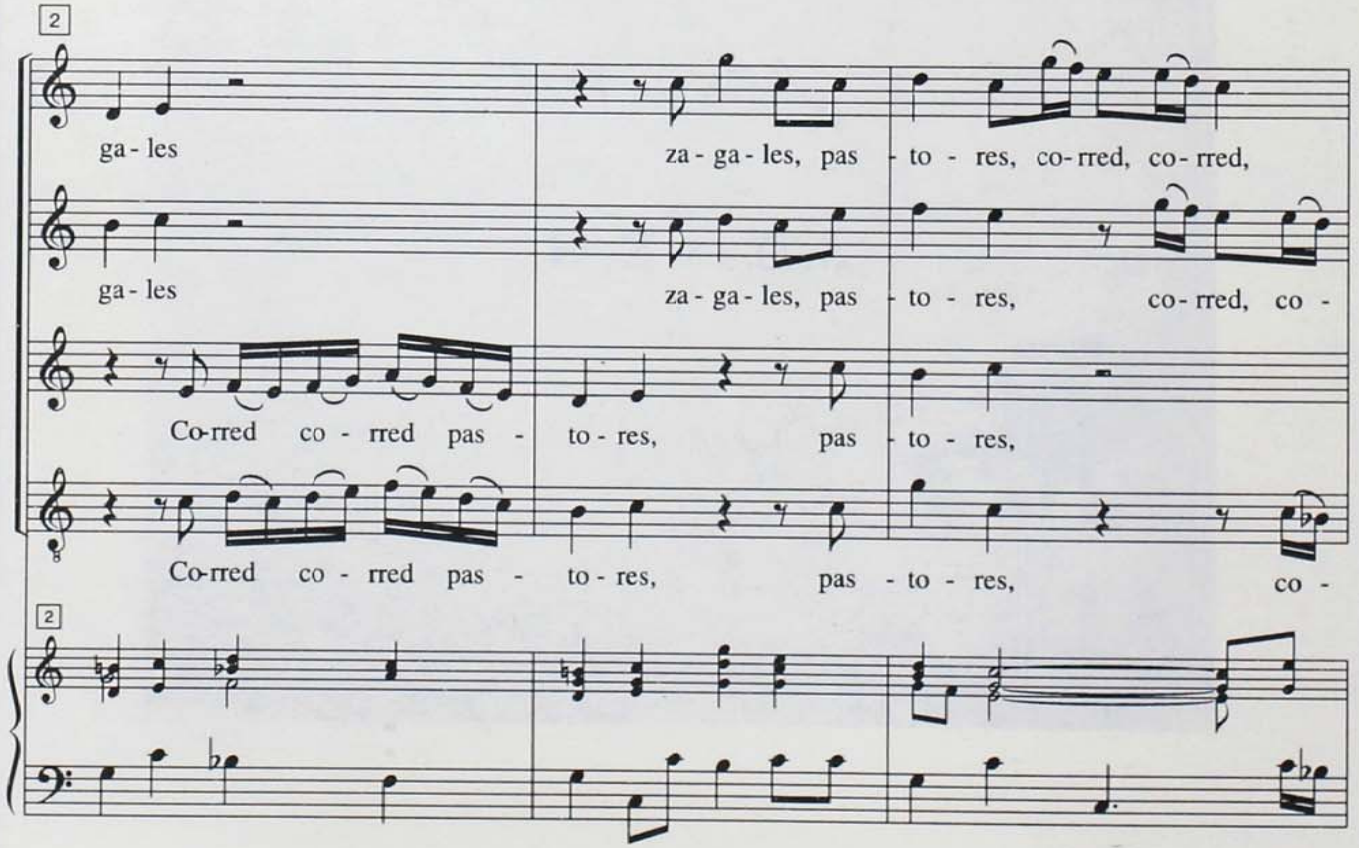
Año de 1728.

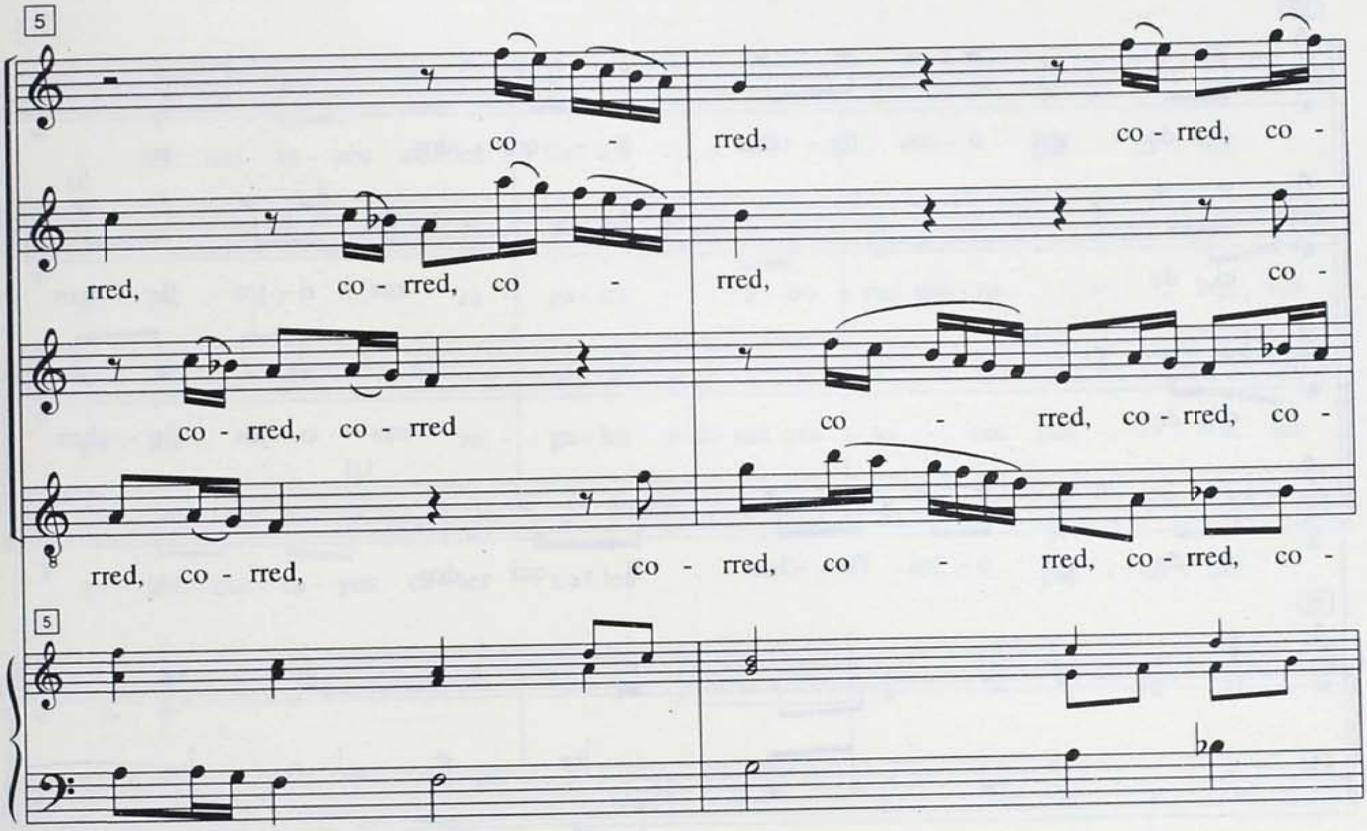
S.D.H.E.G.

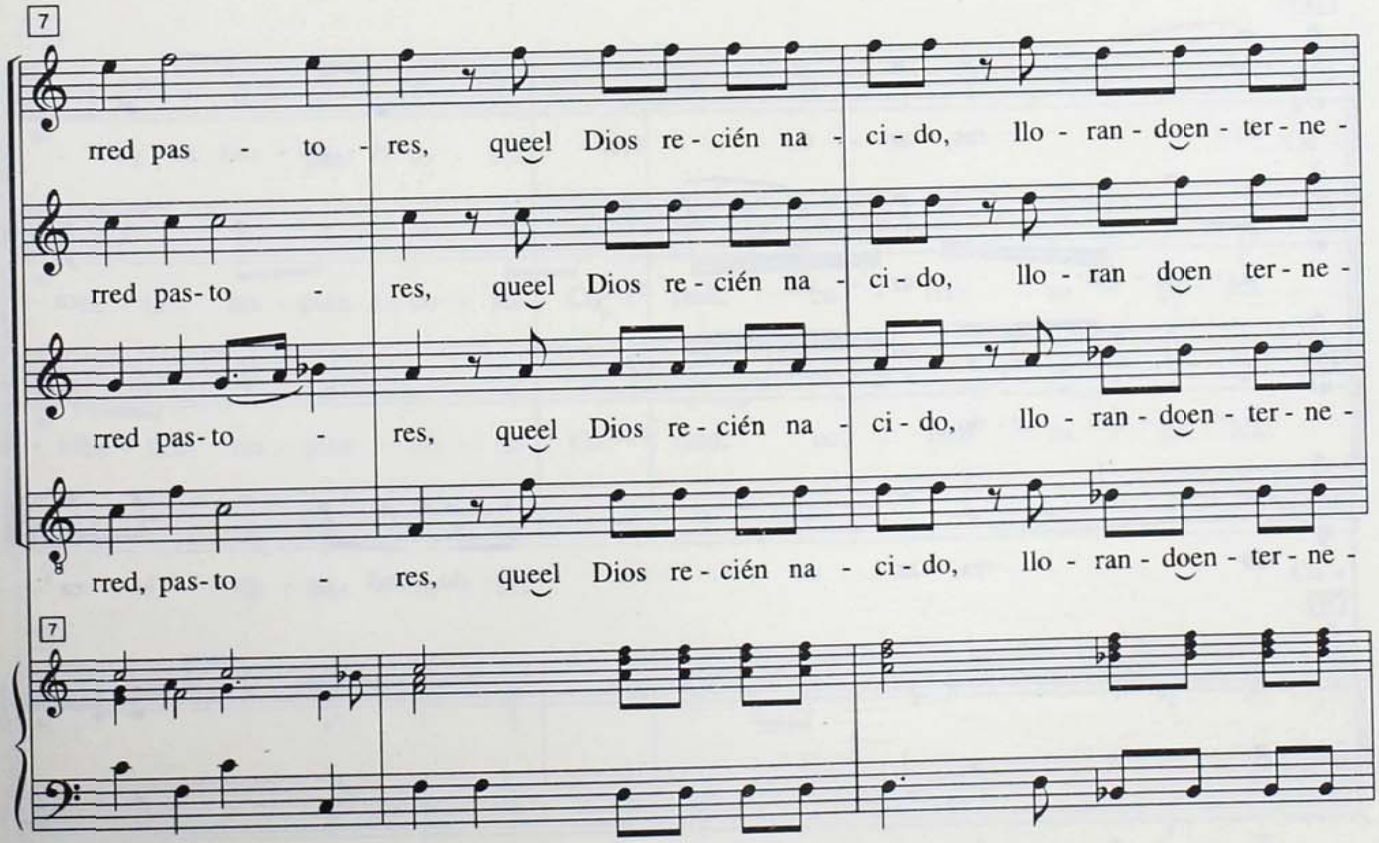
Spapeles

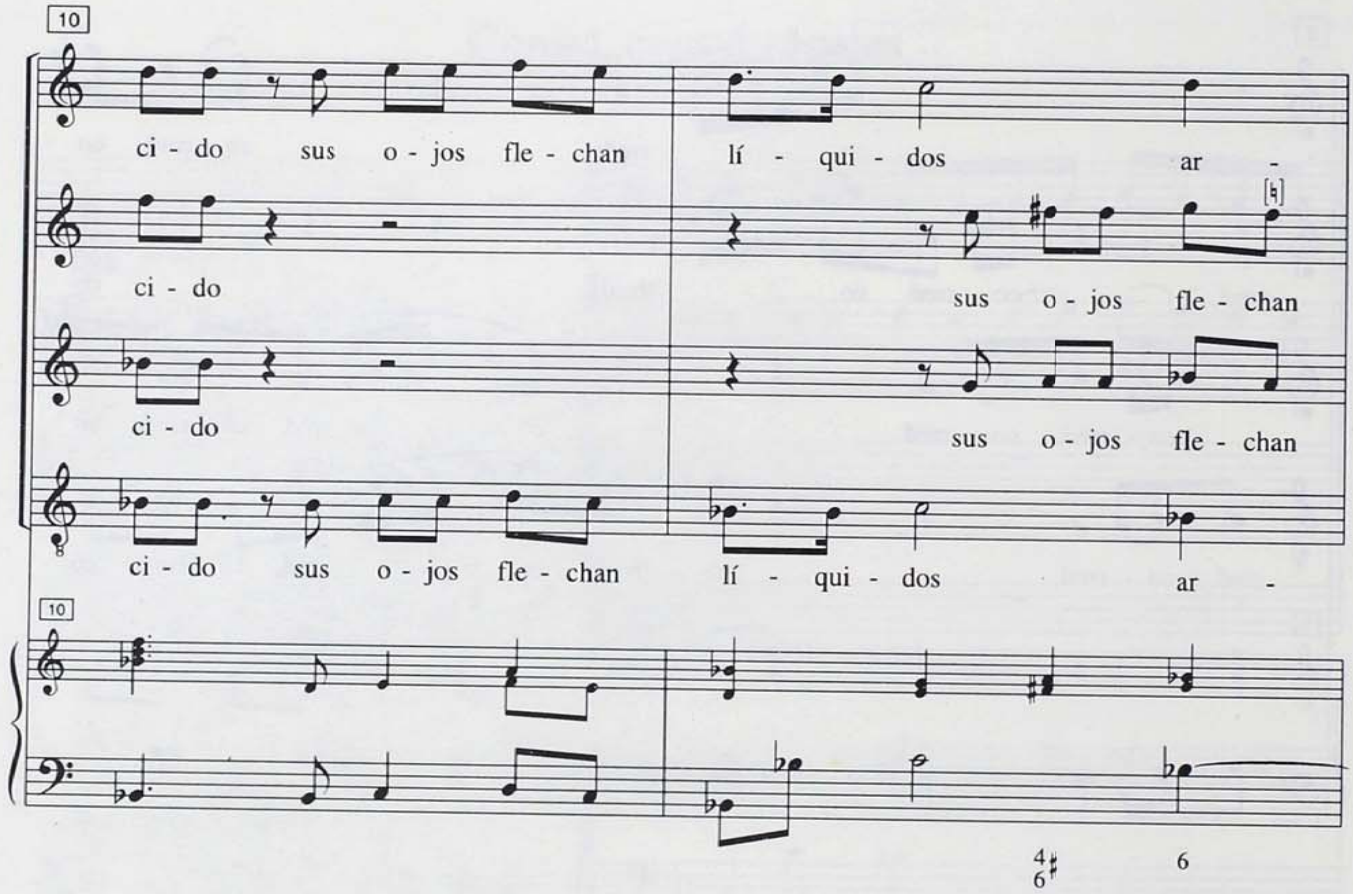
Corred, corred zagales

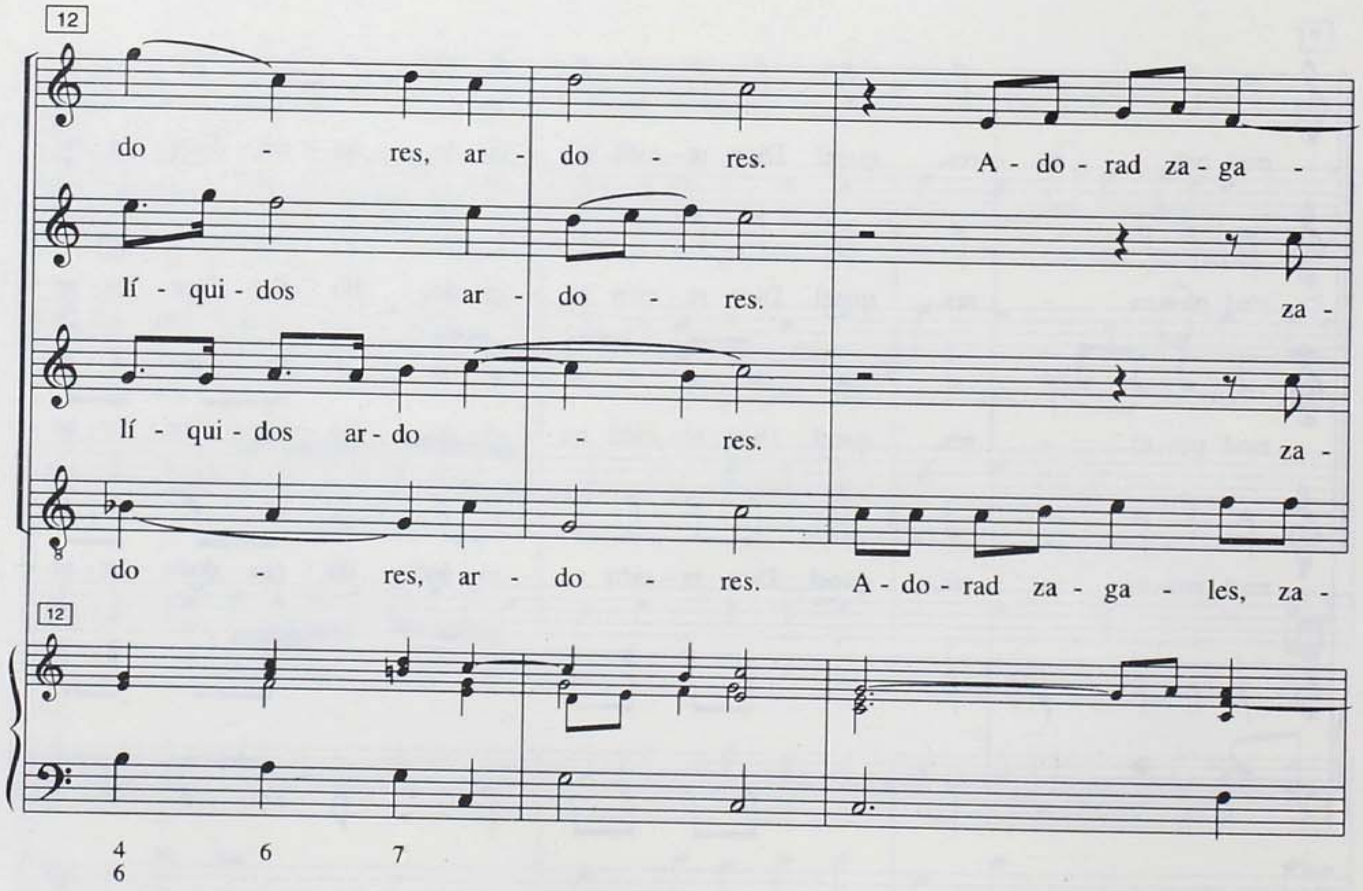


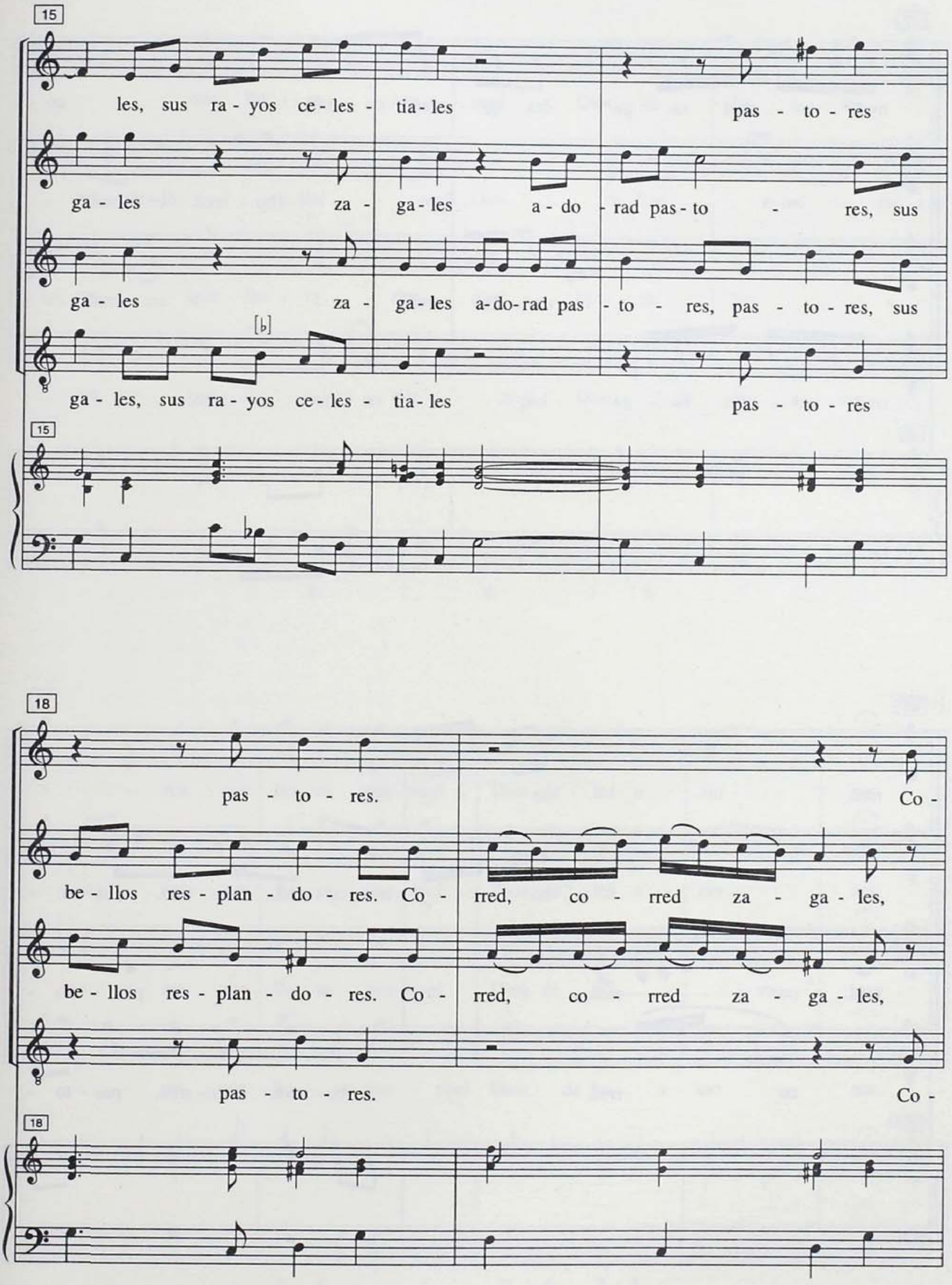


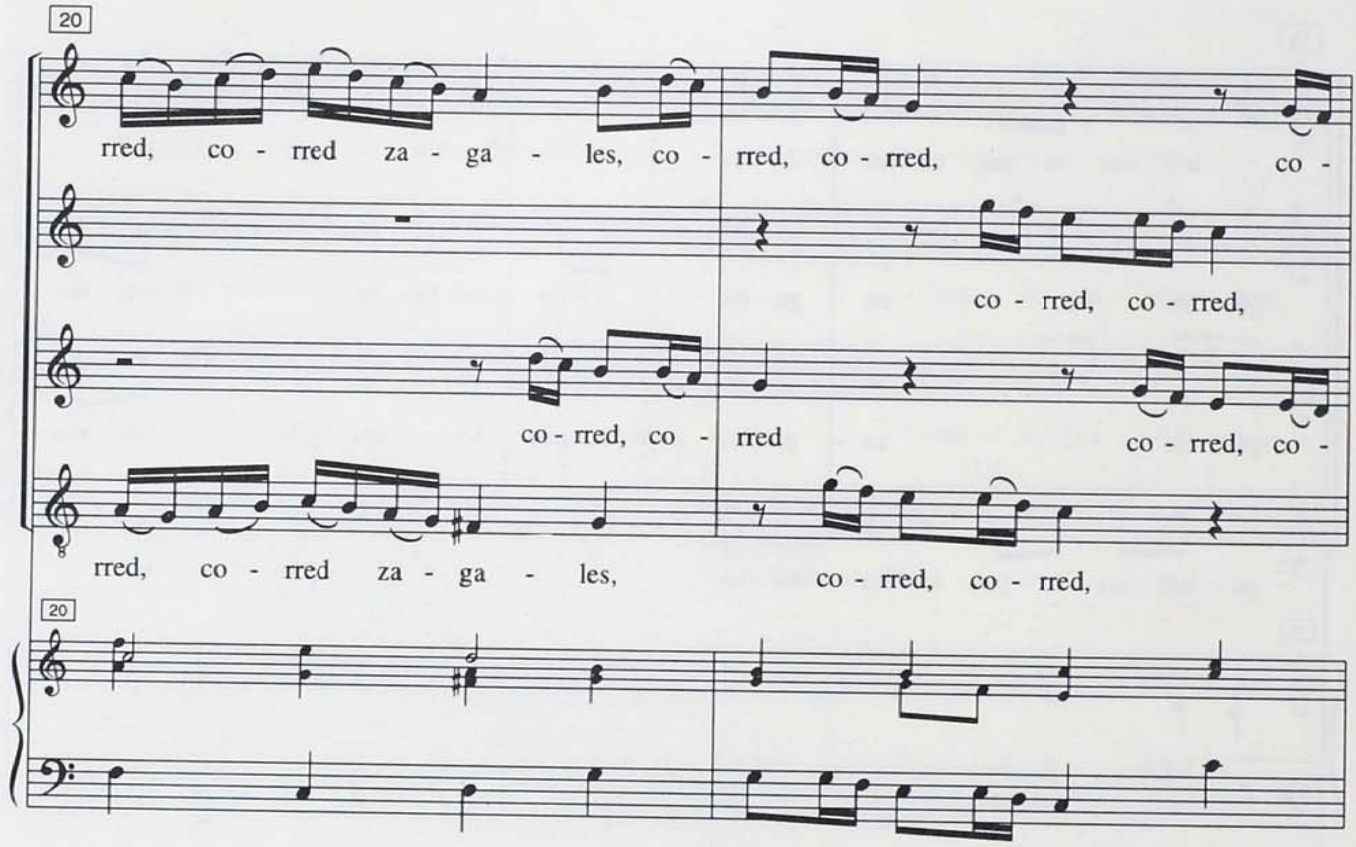

5
co - rred, co - rred, co -
rred, co - rred, co - rred, co -
co - rred, co - rred co - rred, co - rred, co -
rred, co - rred, co - rred, co - rred, co - rred, co -
5

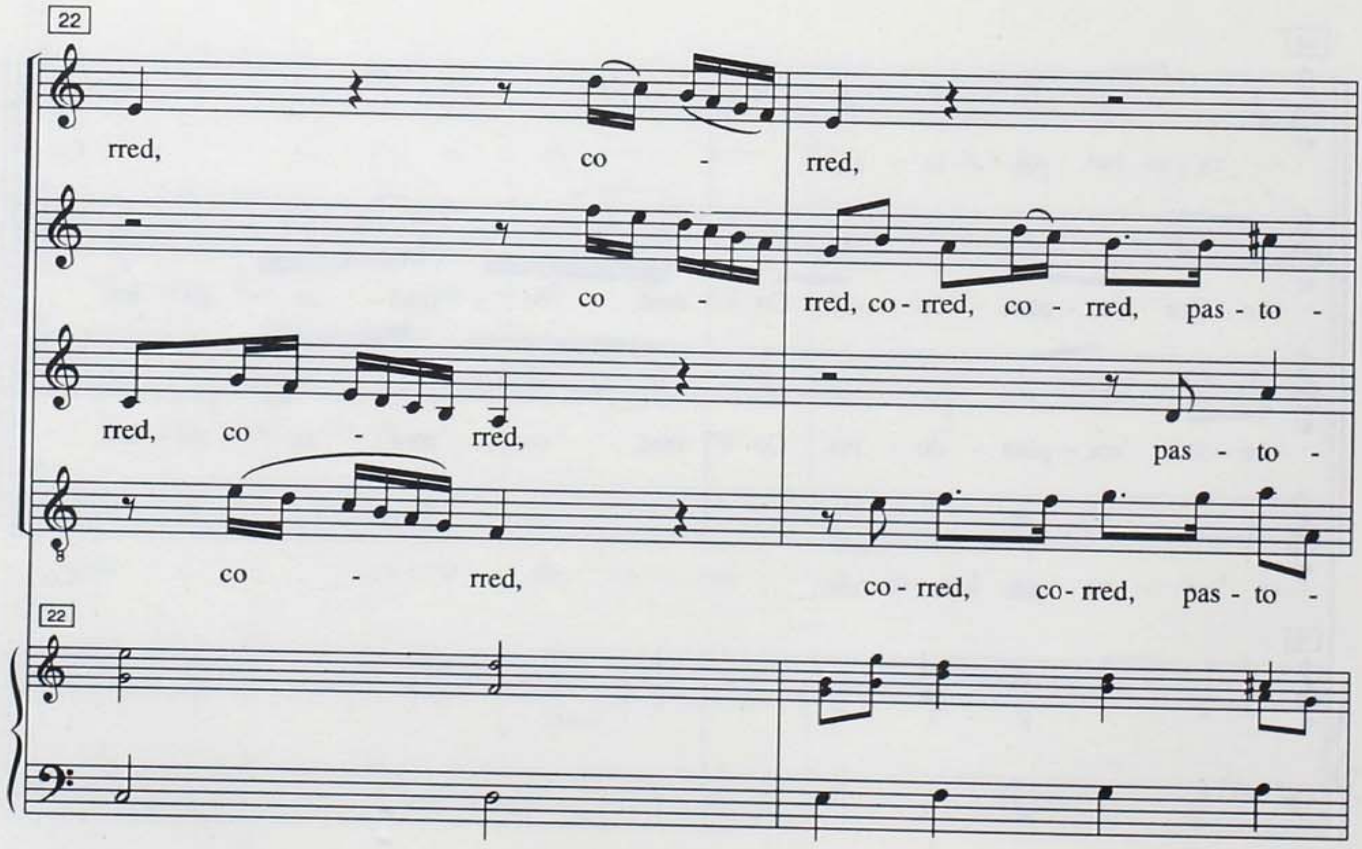

7
rred pas - to - res, queel Dios re - cién na - ci - do, llo - ran - doen - ter - ne -
rred pas-to - res, queel Dios re - cién na - ci - do, llo - ran doen ter - ne -
rred pas-to - res, queel Dios re - cién na - ci - do, llo - ran - doen - ter - ne -
rred, pas-to - res, queel Dios re - cién na - ci - do, llo - ran - doen - ter - ne -
7

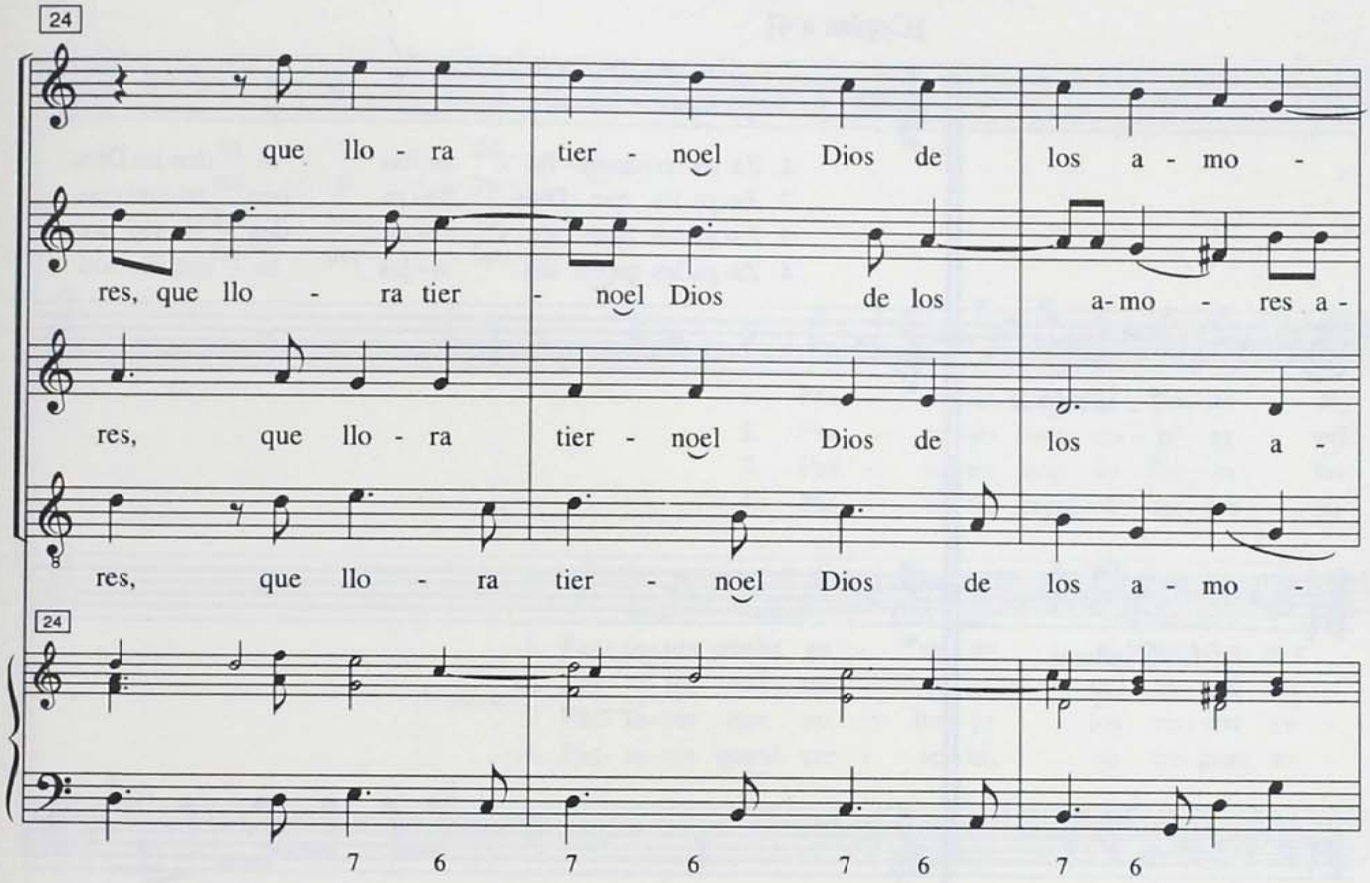

10
ci - do sus o - jos fle - chan lí - qui - dos ar -
ci - do sus o - jos fle - chan
ci - do sus o - jos fle - chan
ci - do sus o - jos fle - chan lí - qui - dos ar -
10
4 6

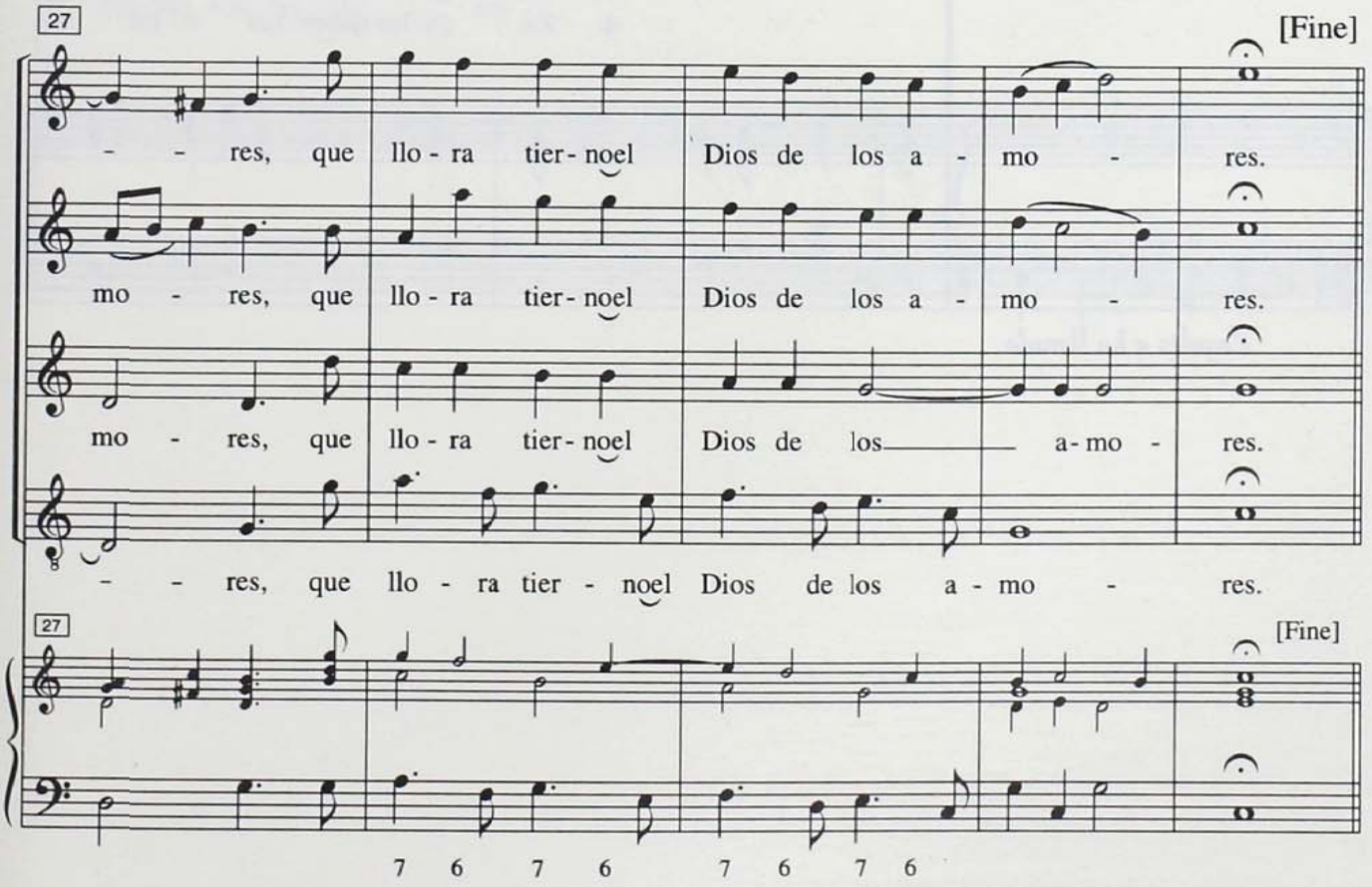

12
do - res, ar - do - res. A - do - rad za - ga -
lí - qui - dos ar - do - res. za -
lí - qui - dos ar - do - res. za -
do - res, ar - do - res. A - do - rad za - ga - les, za -
12
4 6 6 7

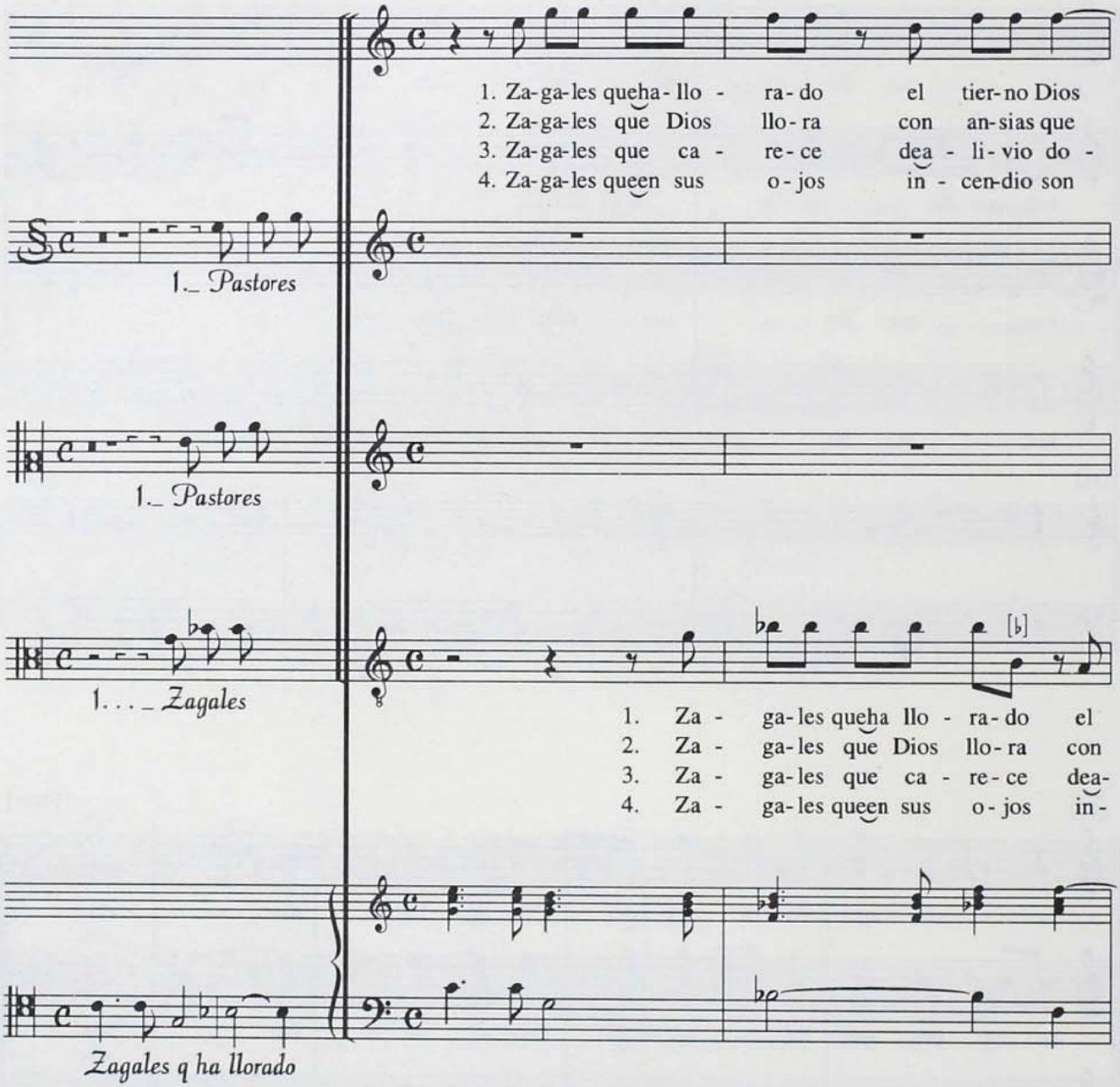

15
les, sus ra - yos ce - les - tia - les pas - to - res
ga - les za - ga - les a - do - rad pas - to - res, sus
ga - les za - ga - les a-do-rad pas - to - res, pas - to - res, sus
ga - les, sus ra - yos ce - les - tia - les pas - to - res
15
18
pas - to - res. Co -
be - llos res - plan - do - res. Co - rred, co - rred za - ga - les,
be - llos res - plan - do - res. Co - rred, co - rred za - ga - les,
pas - to - res. Co -
18

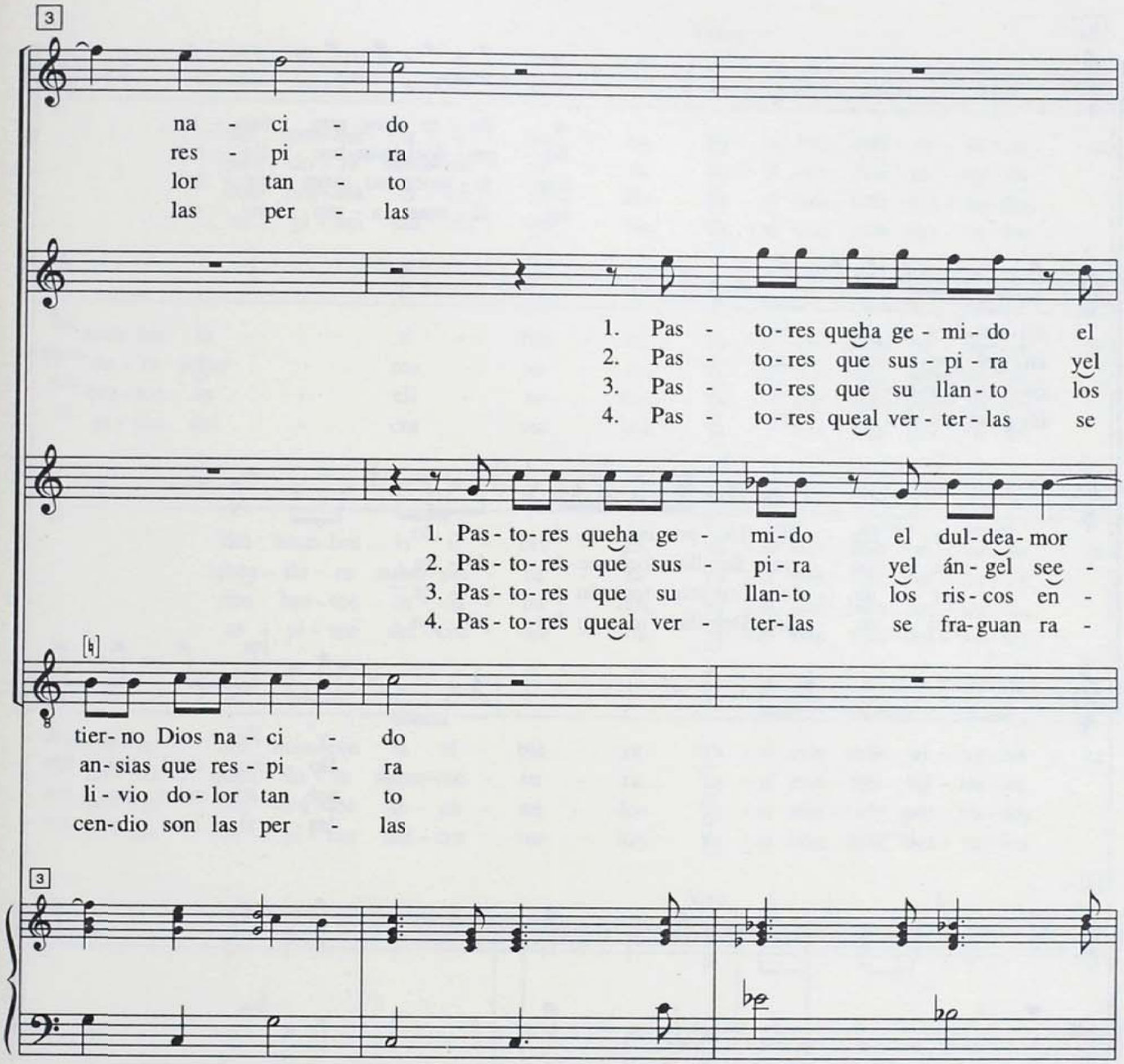

20
rred, co - rred za - ga - les, co - rred, co - rred, co -
co - rred, co - rred,
co - rred, co - rred co - rred, co -
rred, co - rred za - ga - les, co - rred, co - rred,
20

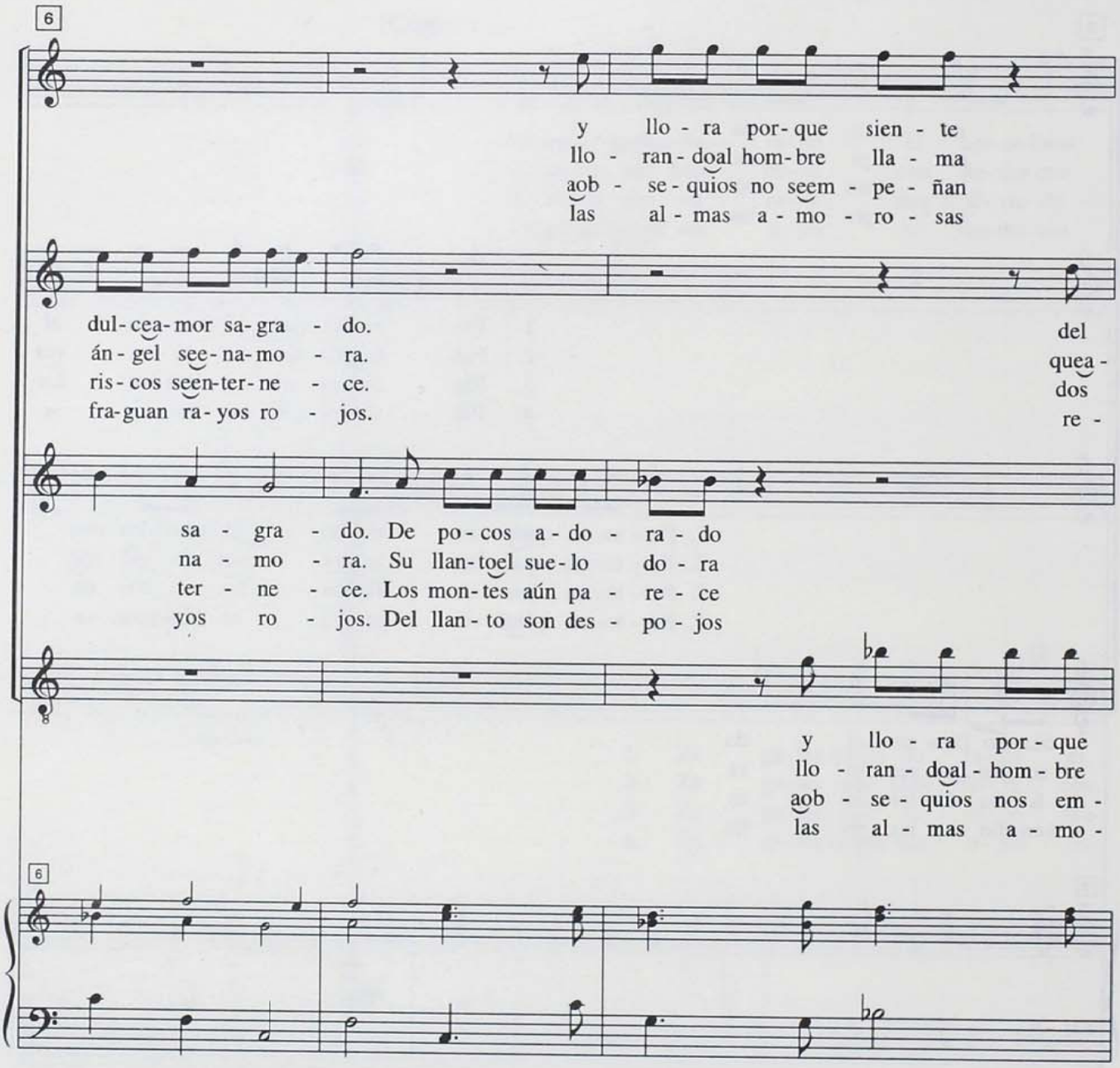

22
rred, co - rred,
co - rred, co - rred, co - rred, pas - to -
rred, co - rred,
pas - to -
co - rred,
co - rred, co - rred, pas - to -
22

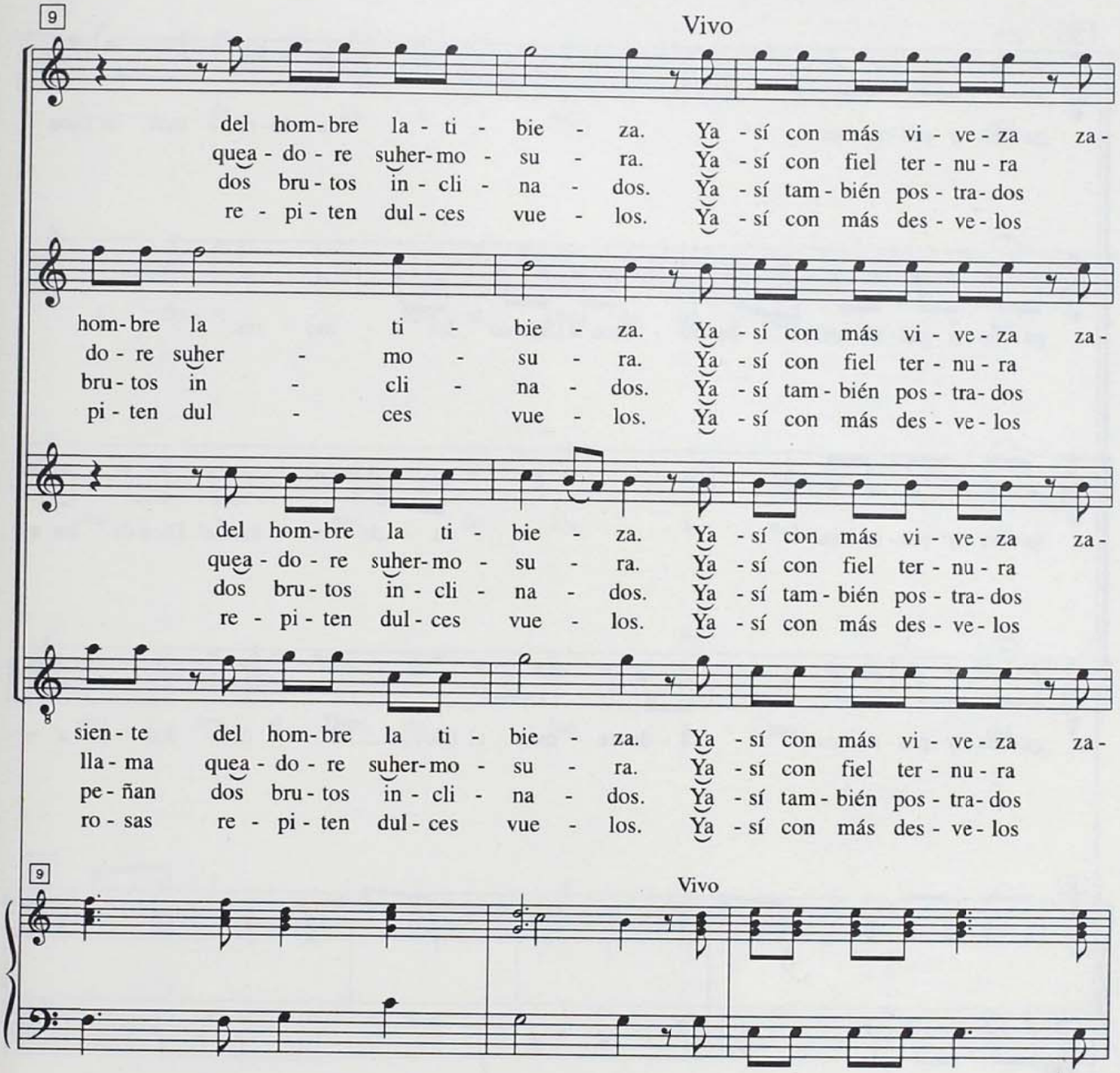

24
que llo - ra tier - noel Dios de los a - mo -
res, que llo - ra tier - noel Dios de los a-mo - res a -
res, que llo - ra tier - noel Dios de los a -
res, que llo - ra tier - noel Dios de los a - mo -
24
7 6 7 6 7 6 7 6

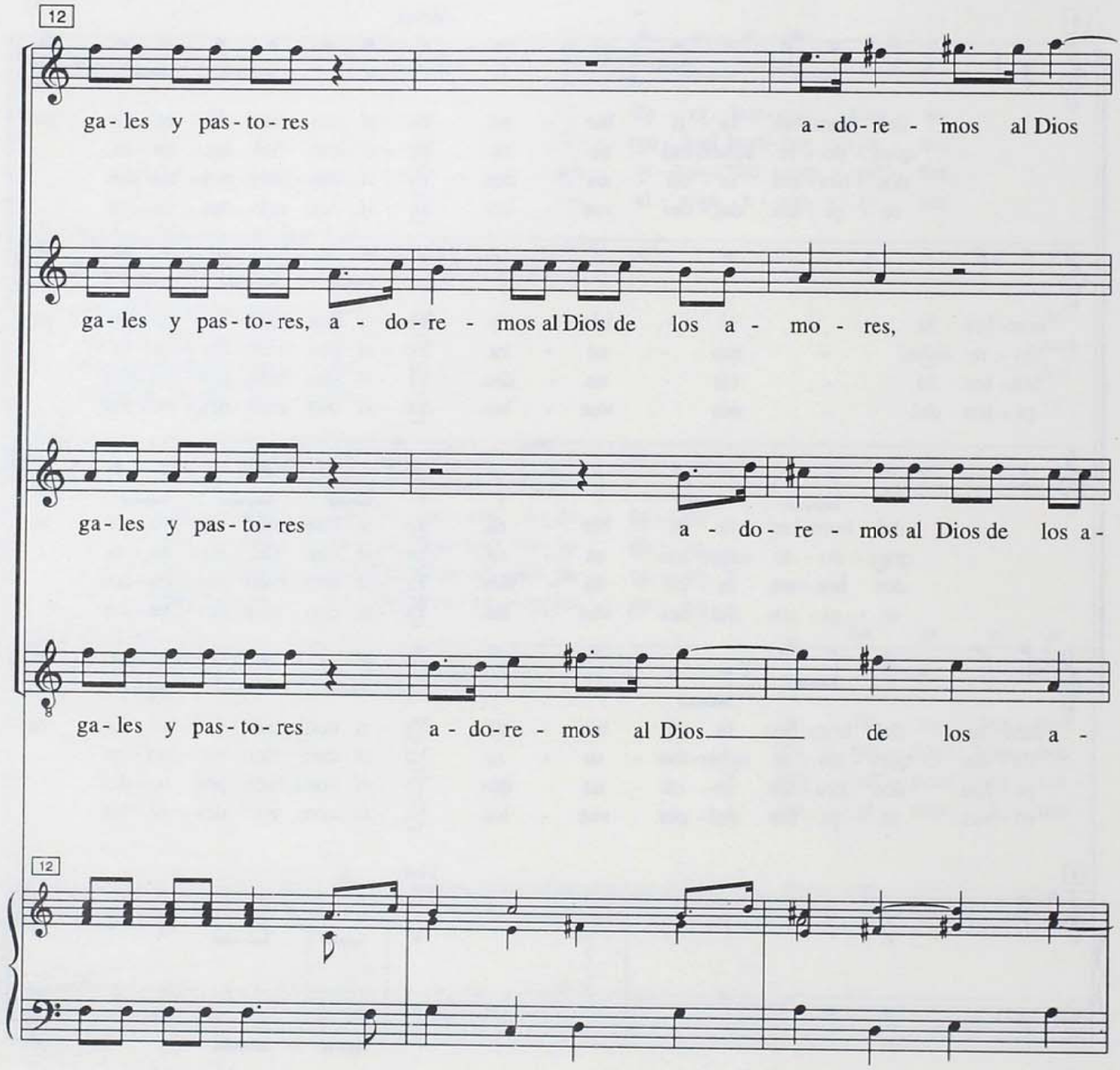

27
[Fine]
- - res, que llo - ra tier - noel Dios de los a - mo - res.
mo - res, que llo - ra tier - noel Dios de los a - mo - res.
mo - res, que llo - ra tier - noel Dios de los a - mo - res.
- - res, que llo - ra tier - noel Dios de los a - mo - res.
27
[Fine]
7 6 7 6 7 6 7 6

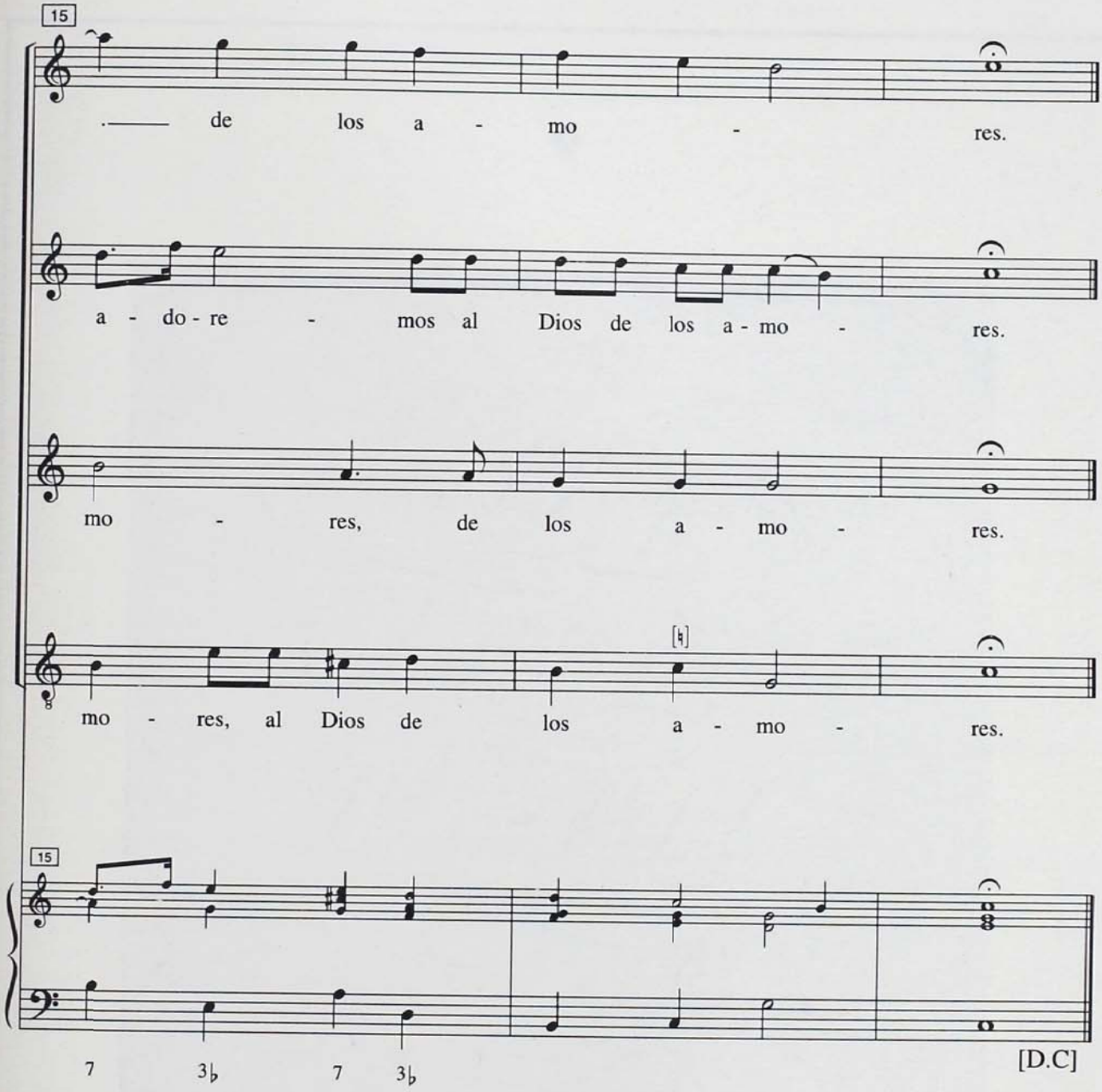

1. Za-ga-les queha-llo - ra-do el tier-no Dios
2. Za-ga-les que Dios llo-ra con an-sias que
3. Za-ga-les que ca - re-ce dea - li-vio do -
4. Za-ga-les queen sus o-jos in - cen-dio son
1._ Pastores
1._ Pastores
1. . . . _ Zagales
1. Za - ga-les queha llo - ra-do el
2. Za - ga-les que Dios llo-ra con
3. Za - ga-les que ca - re-ce dea-
4. Za - ga-les queen sus o-jos in-
Zagales q ha llorado

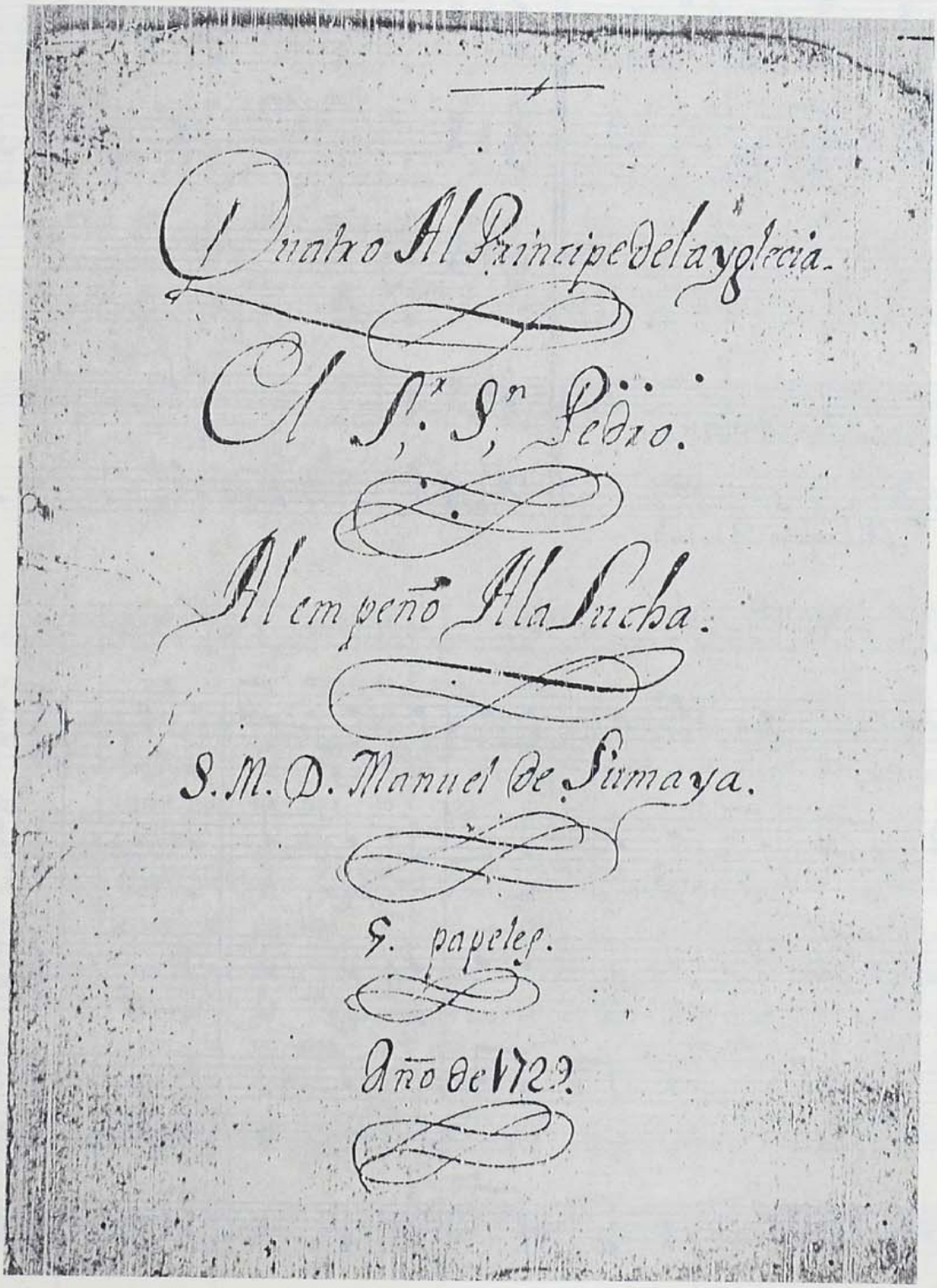

3
na - ci - do
res - pi - ra
lor tan - to
las per - las
1. Pas - to - res queha ge - mi - do el
2. Pas - to - res que sus - pi - ra yel
3. Pas - to - res que su llan - to los
4. Pas - to - res queal ver - ter - las se
1. Pas - to - res queha ge - mi - do el dul - dea - mor
2. Pas - to - res que sus - pi - ra yel án - gel see -
3. Pas - to - res que su llan - to los ris - cos en -
4. Pas - to - res queal ver - ter - las se fra - guan ra -
tier - no Dios na - ci - do
an - sias que res - pi - ra
li - vio do - lor tan - to
cen - dio son las per - las
3


6
y llo - ra por - que sien - te
llo - ran - doal hom - bre lla - ma
aob - se - quios no seem - pe - ñan
las al - mas a - mo - ro - sas
dul - cea - mor sa - gra - do.
án - gel see - na - mo - ra.
ris - cos seen - ter - ne - ce.
fra - guan ra - yos ro - jos.
del
quea -
dos
re -
sa - gra - do. De po - cos a - do - ra - do
na - mo - ra. Su llan - toel sue - lo do - ra
ter - ne - ce. Los mon - tes aún pa - re - ce
yos ro - jos. Del llan - to son des - po - jos
y llo - ra por - que
llo - ran - doal - hom - bre
aob - se - quios nos em -
las al - mas a - mo -
6


9
Vivo
del hom-bre la - ti - bie - za. Ya - sí con más vi - ve - za za-
quea - do - re suher-mo - su - ra. Ya - sí con fiel ter - nu - ra
dos bru - tos in - cli - na - dos. Ya - sí tam - bién pos - tra - dos
re - pi - ten dul - ces vue - los. Ya - sí con más des - ve - los
hom-bre la ti - bie - za. Ya - sí con más vi - ve - za za-
do - re suher - mo - su - ra. Ya - sí con fiel ter - nu - ra
bru - tos in - cli - na - dos. Ya - sí tam - bién pos - tra - dos
pi - ten dul - ces vue - los. Ya - sí con más des - ve - los
del hom-bre la ti - bie - za. Ya - sí con más vi - ve - za za-
quea - do - re suher-mo - su - ra. Ya - sí con fiel ter - nu - ra
dos bru - tos in - cli - na - dos. Ya - sí tam - bién pos - tra - dos
re - pi - ten dul - ces vue - los. Ya - sí con más des - ve - los
sien - te del hom-bre la ti - bie - za. Ya - sí con más vi - ve - za za-
lla - ma quea - do - re suher-mo - su - ra. Ya - sí con fiel ter - nu - ra
pe - ñan dos bru - tos in - cli - na - dos. Ya - sí tam - bién pos - tra - dos
ro - sas re - pi - ten dul - ces vue - los. Ya - sí con más des - ve - los
9
Vivo


12
ga - les y pas - to - res
a - do - re - mos al Dios
ga - les y pas - to - res, a - do - re - mos al Dios de los a - mo - res,
ga - les y pas - to - res
a - do - re - mos al Dios de los a -
ga - les y pas - to - res
a - do - re - mos al Dios
de los a -
12


15
de los a - mo - res.
a - do - re - mos al Dios de los a - mo - res.
mo - res, de los a - mo - res.
mo - res, al Dios de los a - mo - res.
15
7 3♭ 7 3♭
[D.C]


Quatro Al Principe de la yglesia.

A S. S. Pedro.

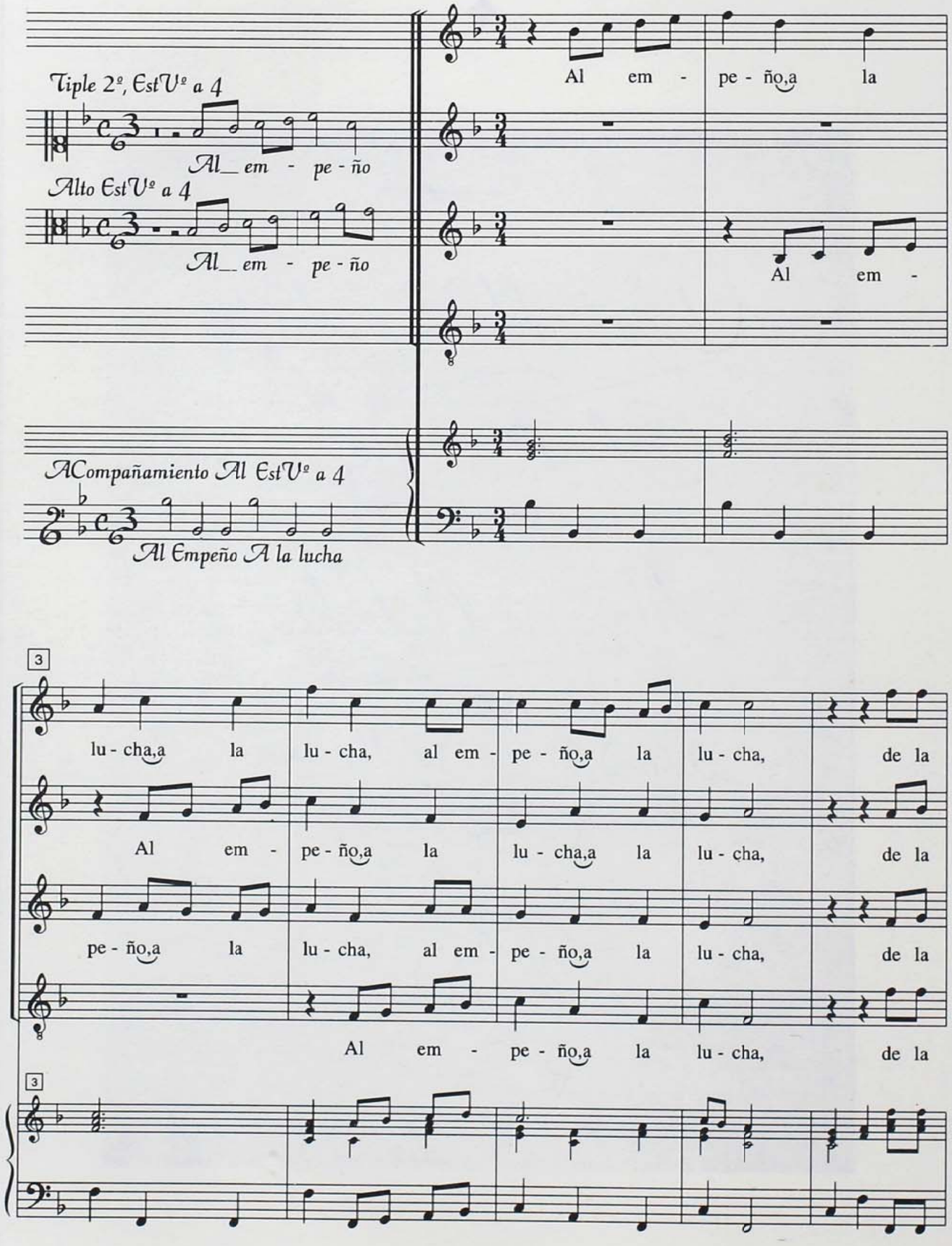
Al empeño Alla Sacha.

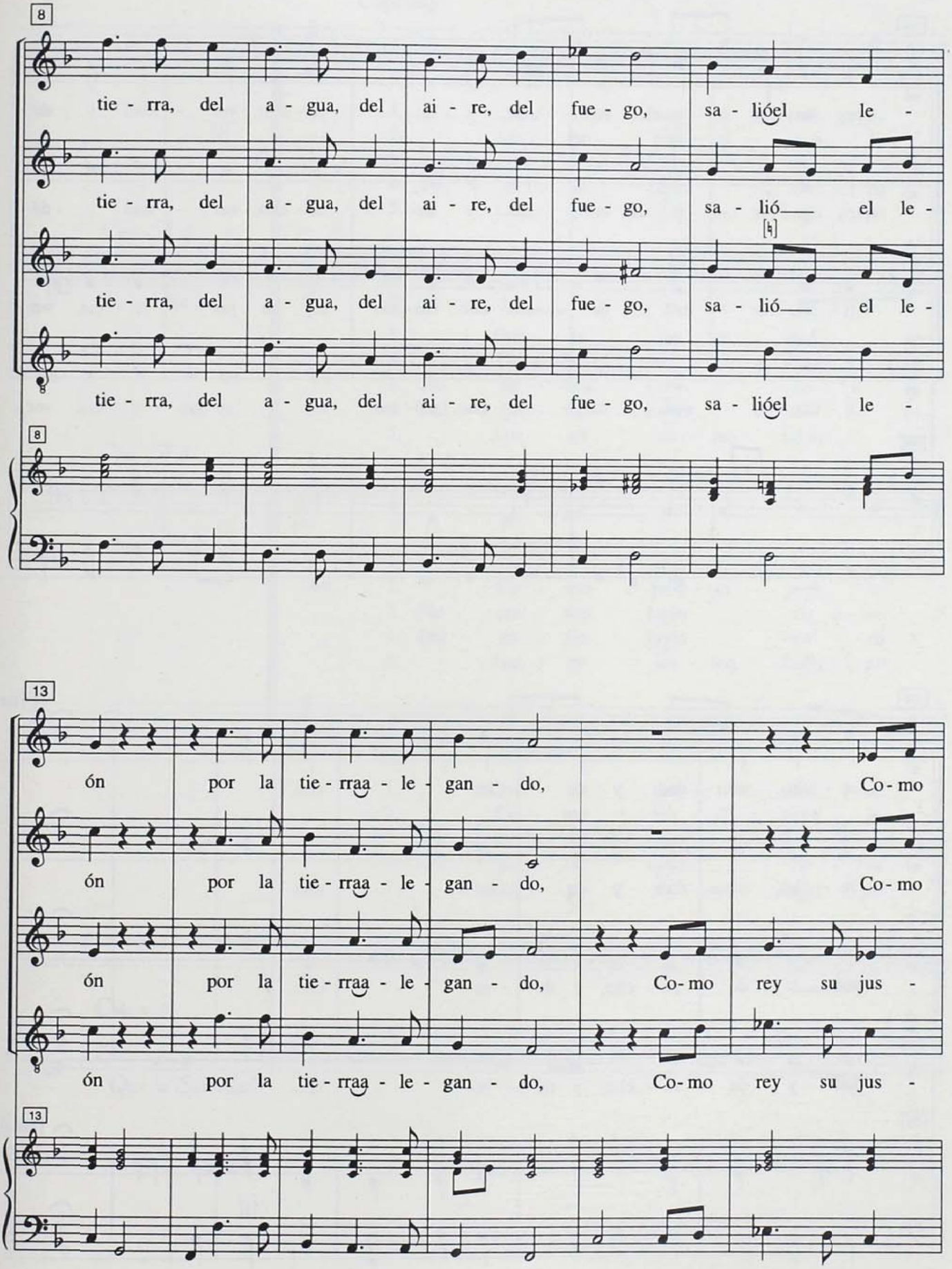
S. M. D. Manuel de Sumaya.

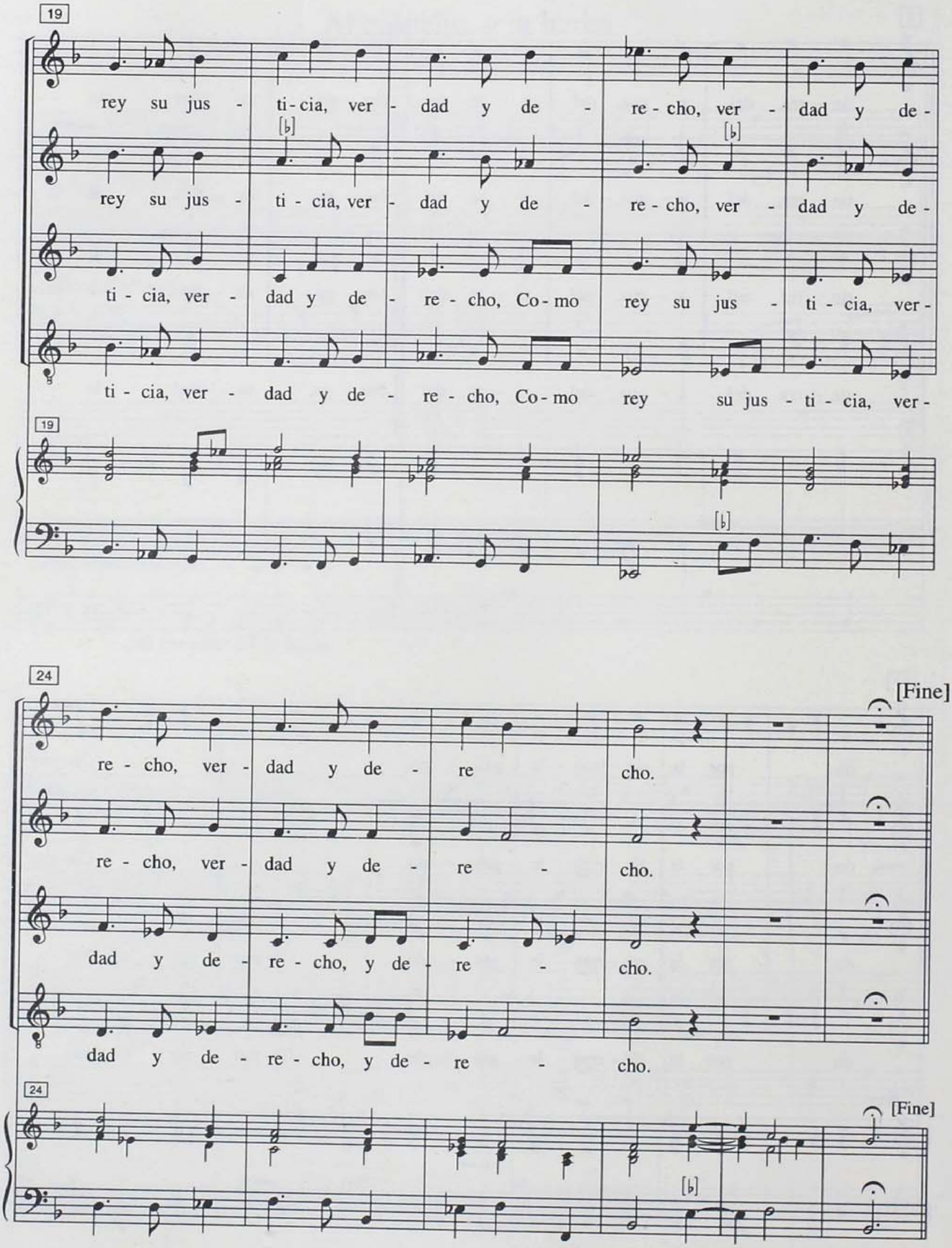
8. papeles.

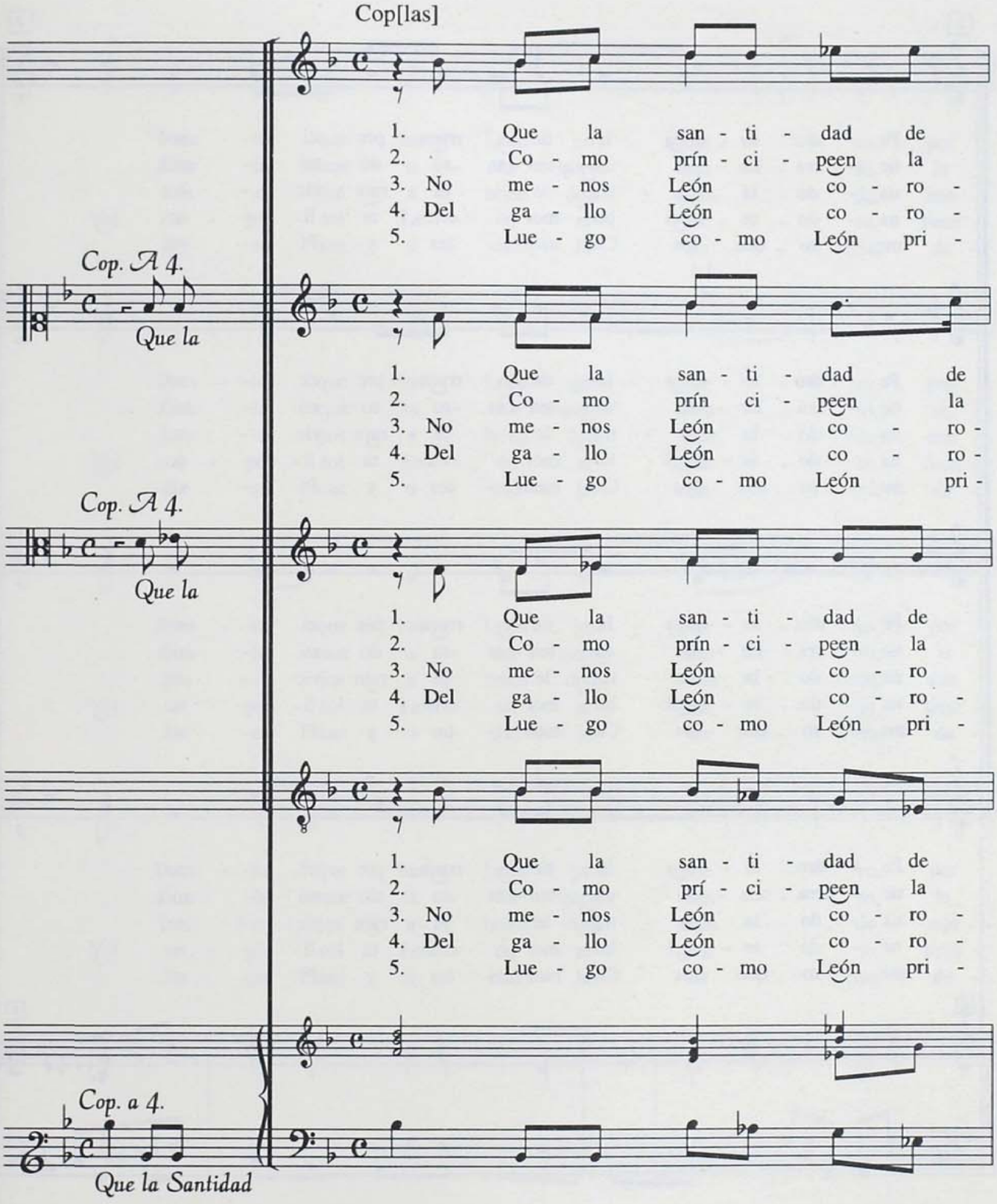
Año de 1729.

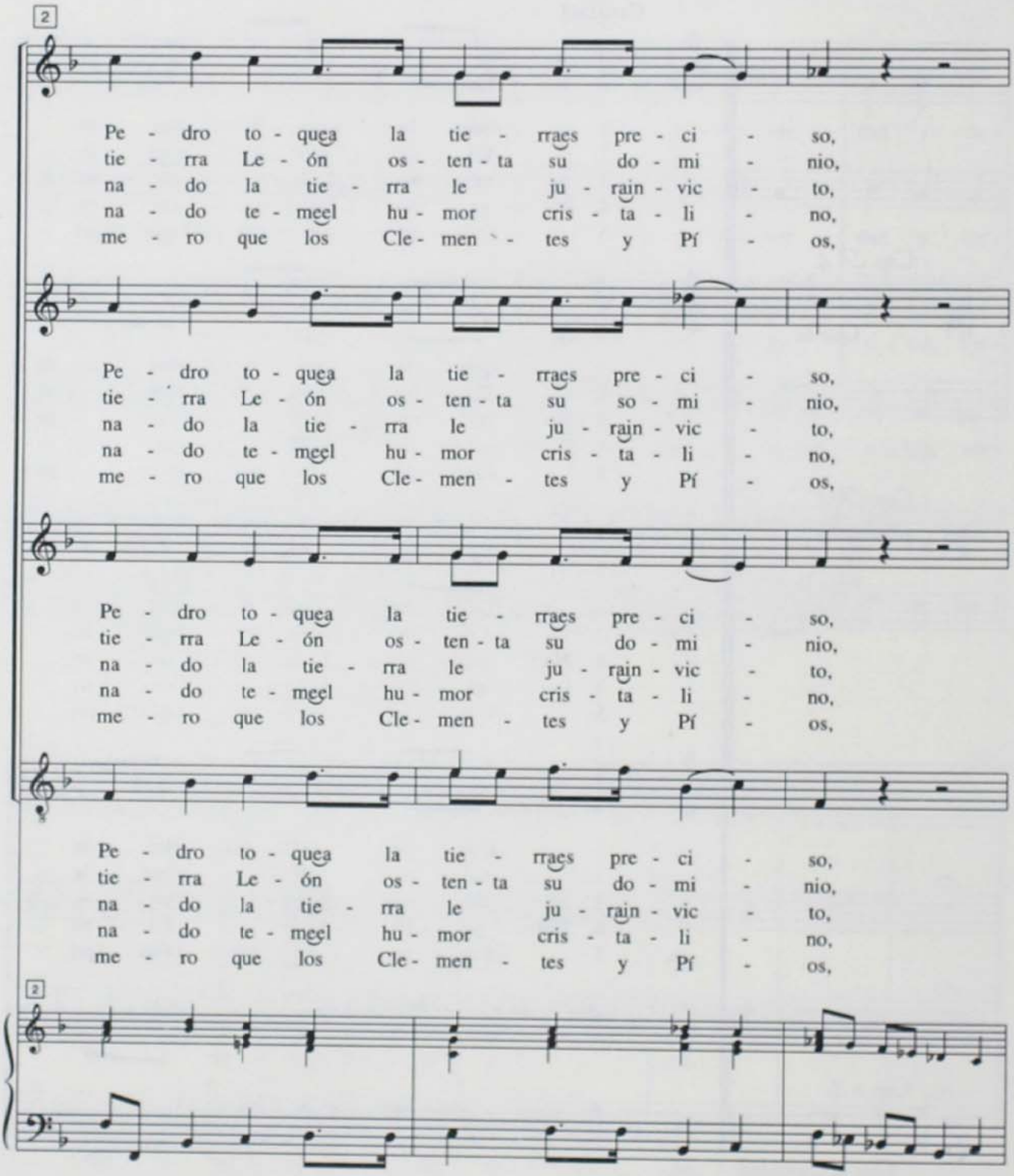
Al empeño, a la lucha

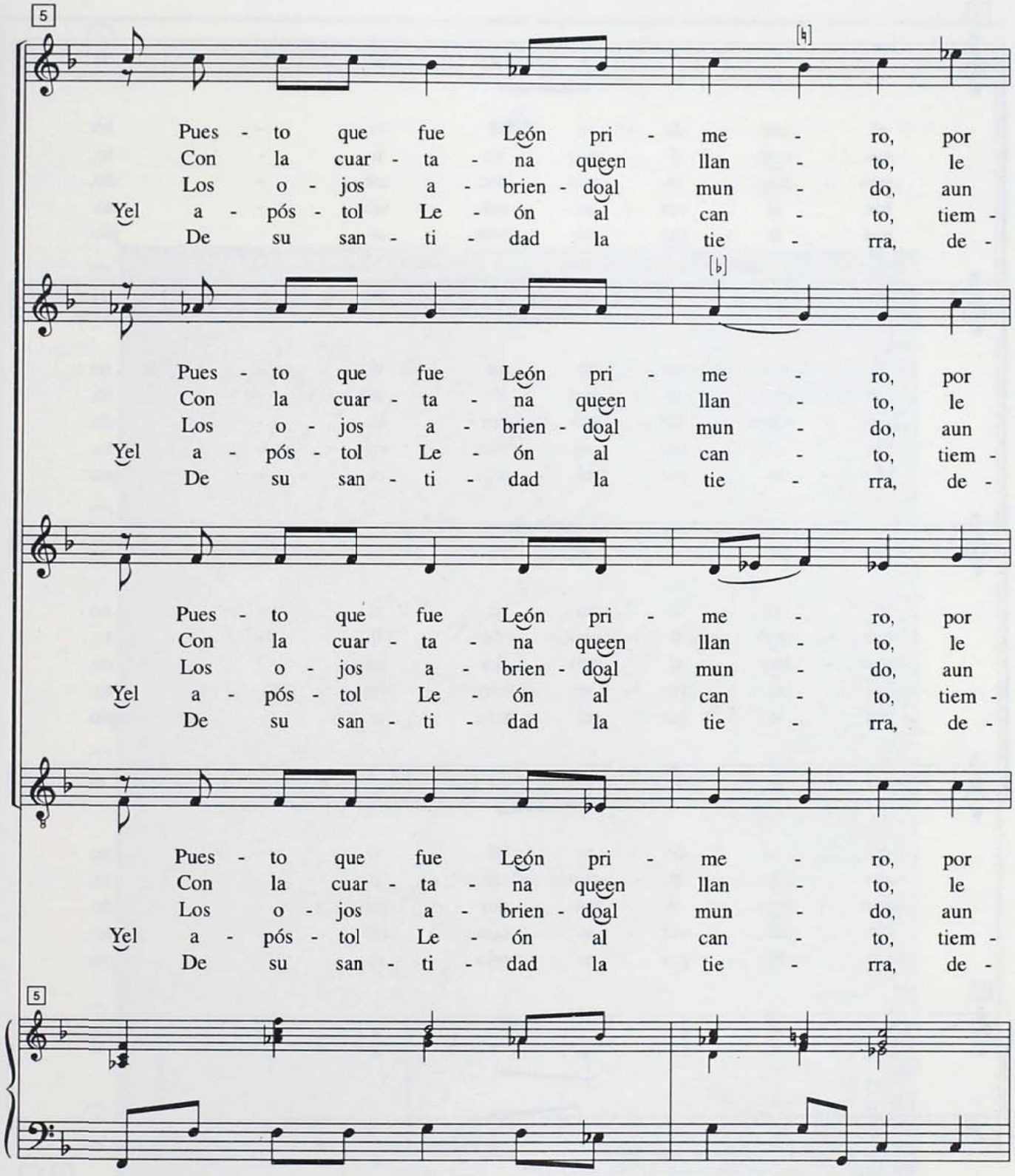


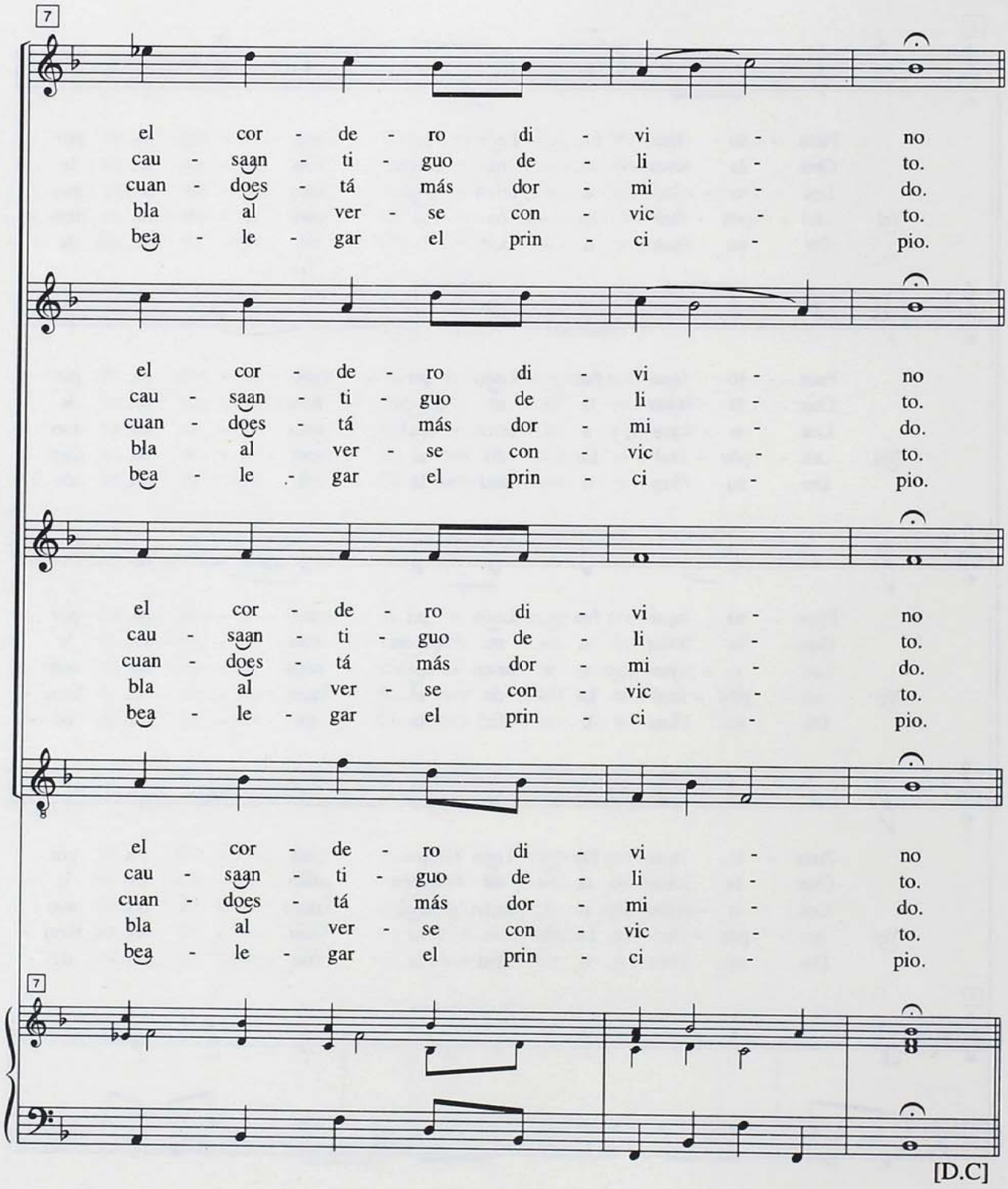

8
tie - rra, del a - gua, del ai - re, del fue - go, sa - lióel le -
tie - rra, del a - gua, del ai - re, del fue - go, sa - lió el le -
tie - rra, del a - gua, del ai - re, del fue - go, sa - lió el le -
tie - rra, del a - gua, del ai - re, del fue - go, sa - lióel le -
8
13
ón por la tie - rraa - le - gan - do, Co - mo
ón por la tie - rraa - le - gan - do, Co - mo
ón por la tie - rraa - le - gan - do, Co - mo rey su jus -
ón por la tie - rraa - le - gan - do, Co - mo rey su jus -
13

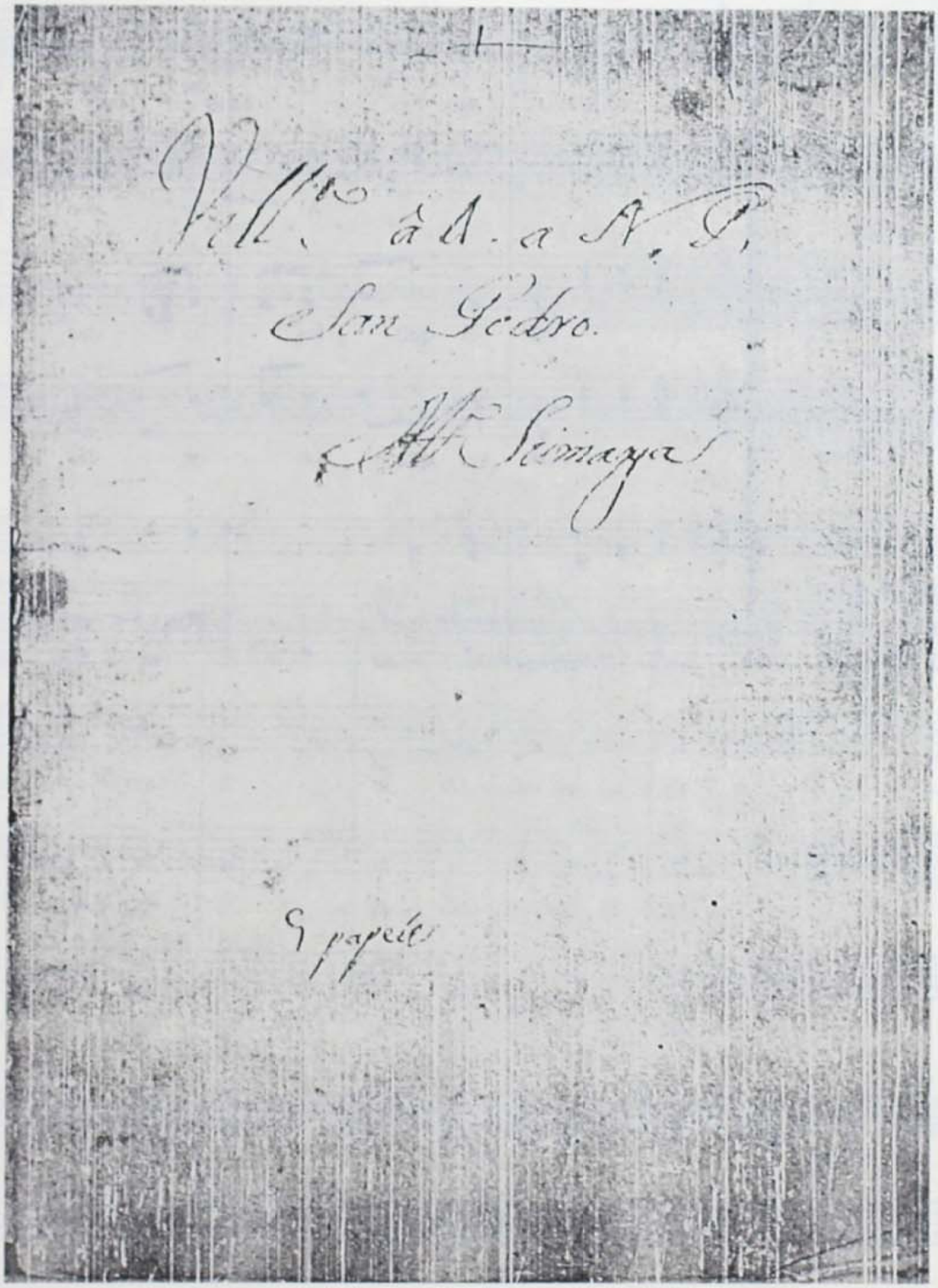

19
rey su jus - ti - cia, ver - dad y de - re - cho, ver - dad y de -
rey su jus - ti - cia, ver - dad y de - re - cho, ver - dad y de -
ti - cia, ver - dad y de - re - cho, Co - mo rey su jus - ti - cia, ver -
ti - cia, ver - dad y de - re - cho, Co - mo rey su jus - ti - cia, ver -
19
24
[Fine]
re - cho, ver - dad y de - re cho.
re - cho, ver - dad y de - re - cho.
dad y de - re - cho, y de - re - cho.
dad y de - re - cho, y de - re - cho.
24
[Fine]


Cop[las]
1. Que la san - ti - dad de
2. Co - mo prín - ci - peen la
3. No me - nos León co - ro -
4. Del ga - llo León co - ro -
5. Lue - go co - mo León pri -
Cop. A 4.
Que la
1. Que la san - ti - dad de
2. Co - mo prín ci - peen la
3. No me - nos León co - ro -
4. Del ga - llo León co - ro -
5. Lue - go co - mo León pri -
Cop. A 4.
Que la
1. Que la san - ti - dad de
2. Co - mo prín - ci - peen la
3. No me - nos León co - ro
4. Del ga - llo León co - ro -
5. Lue - go co - mo León pri -
1. Que la san - ti - dad de
2. Co - mo prí - ci - peen la
3. No me - nos León co - ro -
4. Del ga - llo León co - ro -
5. Lue - go co - mo León pri -
Cop. a 4.
Que la Santidad


2
Pe - dro to - quea la tie - rraes pre - ci - so,
tie - rra Le - ón os - ten - ta su do - mi - nio,
na - do la tie - rra le ju - rain - vic - to,
na - do te - meel hu - mor cris - ta - li - no,
me - ro que los Cle - men - tes y Pí - os,
Pe - dro to - quea la tie - rraes pre - ci - so,
tie - rra Le - ón os - ten - ta su so - mi - nio,
na - do la tie - rra le ju - rain - vic - to,
na - do te - meel hu - mor cris - ta - li - no,
me - ro que los Cle - men - tes y Pí - os,
Pe - dro to - quea la tie - rraes pre - ci - so,
tie - rra Le - ón os - ten - ta su do - mi - nio,
na - do la tie - rra le ju - rain - vic - to,
na - do te - meel hu - mor cris - ta - li - no,
me - ro que los Cle - men - tes y Pí - os,
Pe - dro to - quea la tie - rraes pre - ci - so,
tie - rra Le - ón os - ten - ta su do - mi - nio,
na - do la tie - rra le ju - rain - vic - to,
na - do te - meel hu - mor cris - ta - li - no,
me - ro que los Cle - men - tes y Pí - os,
2


5
Pues - to que fue León pri - me - ro, por
Con la cuar - ta - na queen llan - to, le
Los o - jos a - brien - doal mun - do, aun
Yel a - pós - tol Le - ón al can - to, tiem -
De su san - ti - dad la tie - rra, de -
Pues - to que fue León pri - me - ro, por
Con la cuar - ta - na queen llan - to, le
Los o - jos a - brien - doal mun - do, aun
Yel a - pós - tol Le - ón al can - to, tiem -
De su san - ti - dad la tie - rra, de -
Pues - to que fue León pri - me - ro, por
Con la cuar - ta - na queen llan - to, le
Los o - jos a - brien - doal mun - do, aun
Yel a - pós - tol Le - ón al can - to, tiem -
De su san - ti - dad la tie - rra, de -
Pues - to que fue León pri - me - ro, por
Con la cuar - ta - na queen llan - to, le
Los o - jos a - brien - doal mun - do, aun
Yel a - pós - tol Le - ón al can - to, tiem -
De su san - ti - dad la tie - rra, de -
5


7
el cor - de - ro di - vi - no
cau - saan - ti - guo de - li - to.
cuan - does - tá más dor - mi - do.
bla al ver - se con - vic - to.
bea - le - gar el prin - ci - pio.
el cor - de - ro di - vi - no
cau - saan - ti - guo de - li - to.
cuan - does - tá más dor - mi - do.
bla al ver - se con - vic - to.
bea - le - gar el prin - ci - pio.
el cor - de - ro di - vi - no
cau - saan - ti - guo de - li - to.
cuan - does - tá más dor - mi - do.
bla al ver - se con - vic - to.
bea - le - gar el prin - ci - pio.
el cor - de - ro di - vi - no
cau - saan - ti - guo de - li - to.
cuan - does - tá más dor - mi - do.
bla al ver - se con - vic - to.
bea - le - gar el prin - ci - pio.
7
[D.C]



❖

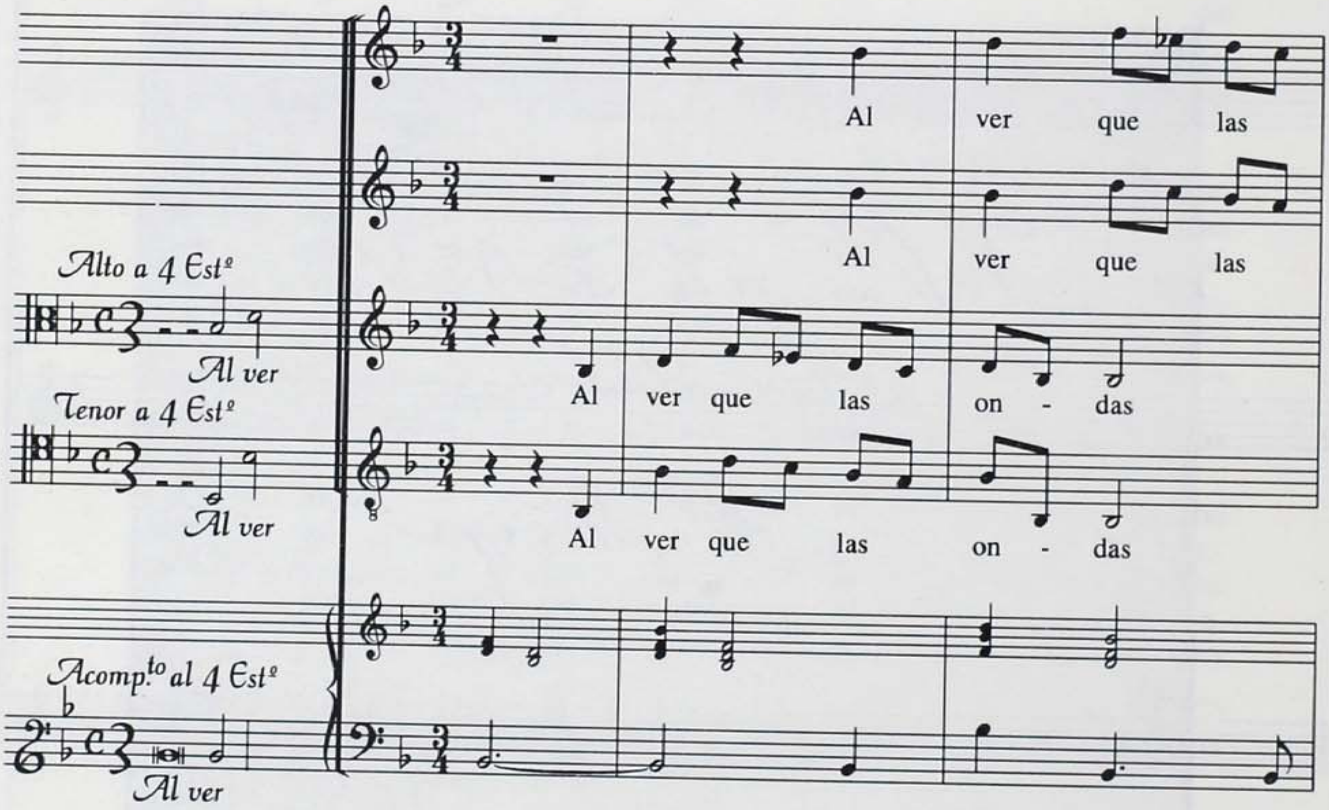
Vill.ra à A. a N. P.

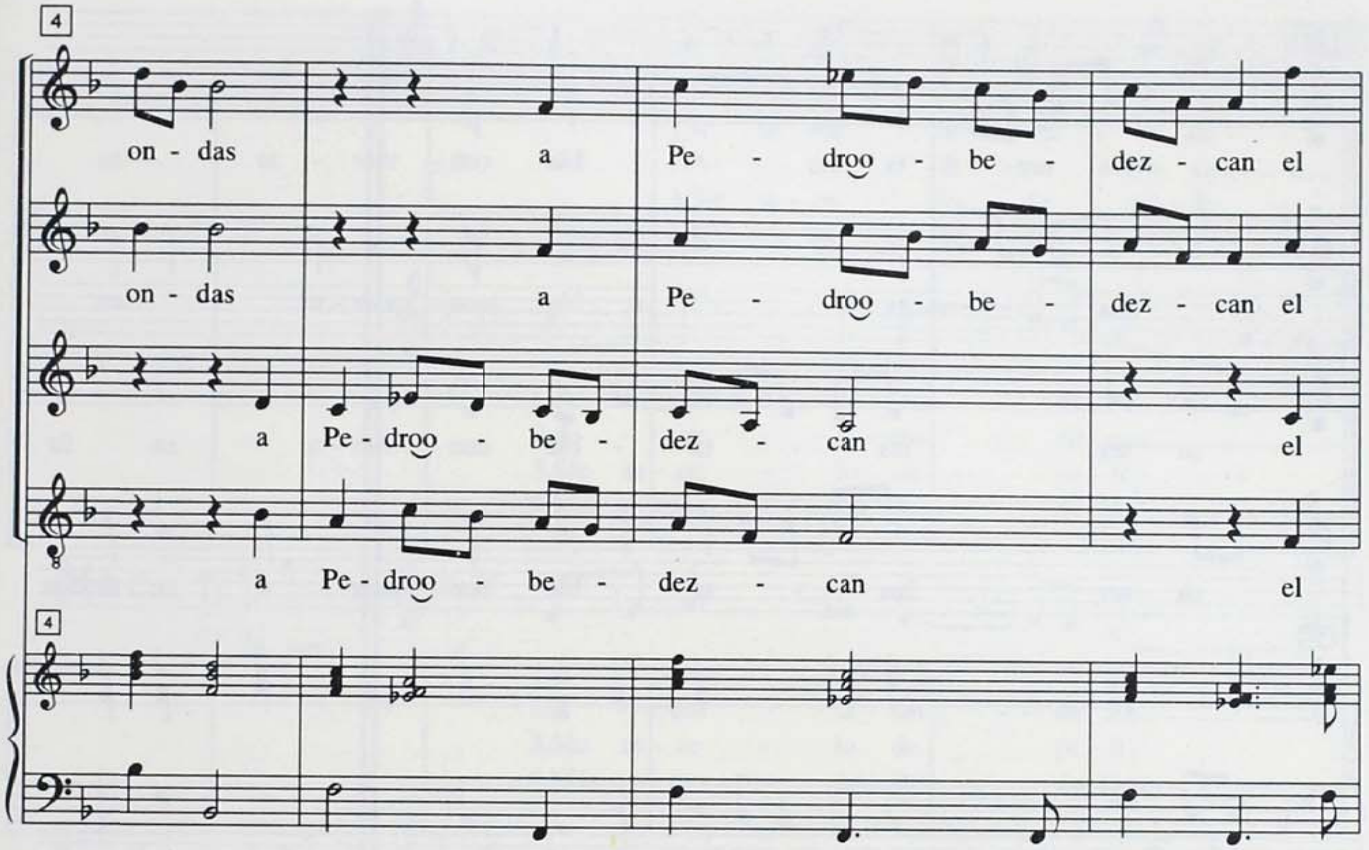
San Pedro.

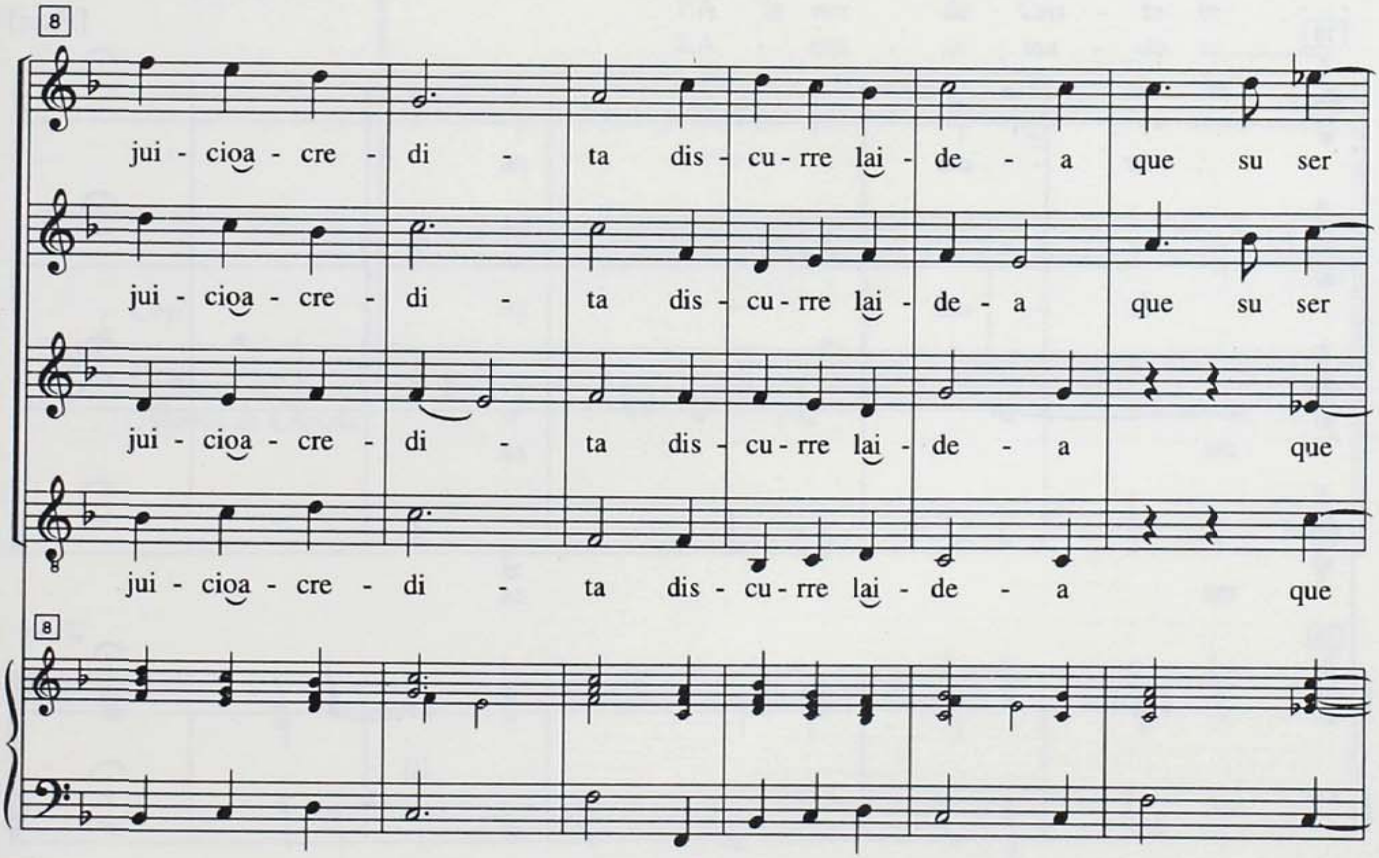
Alt. Sumaya

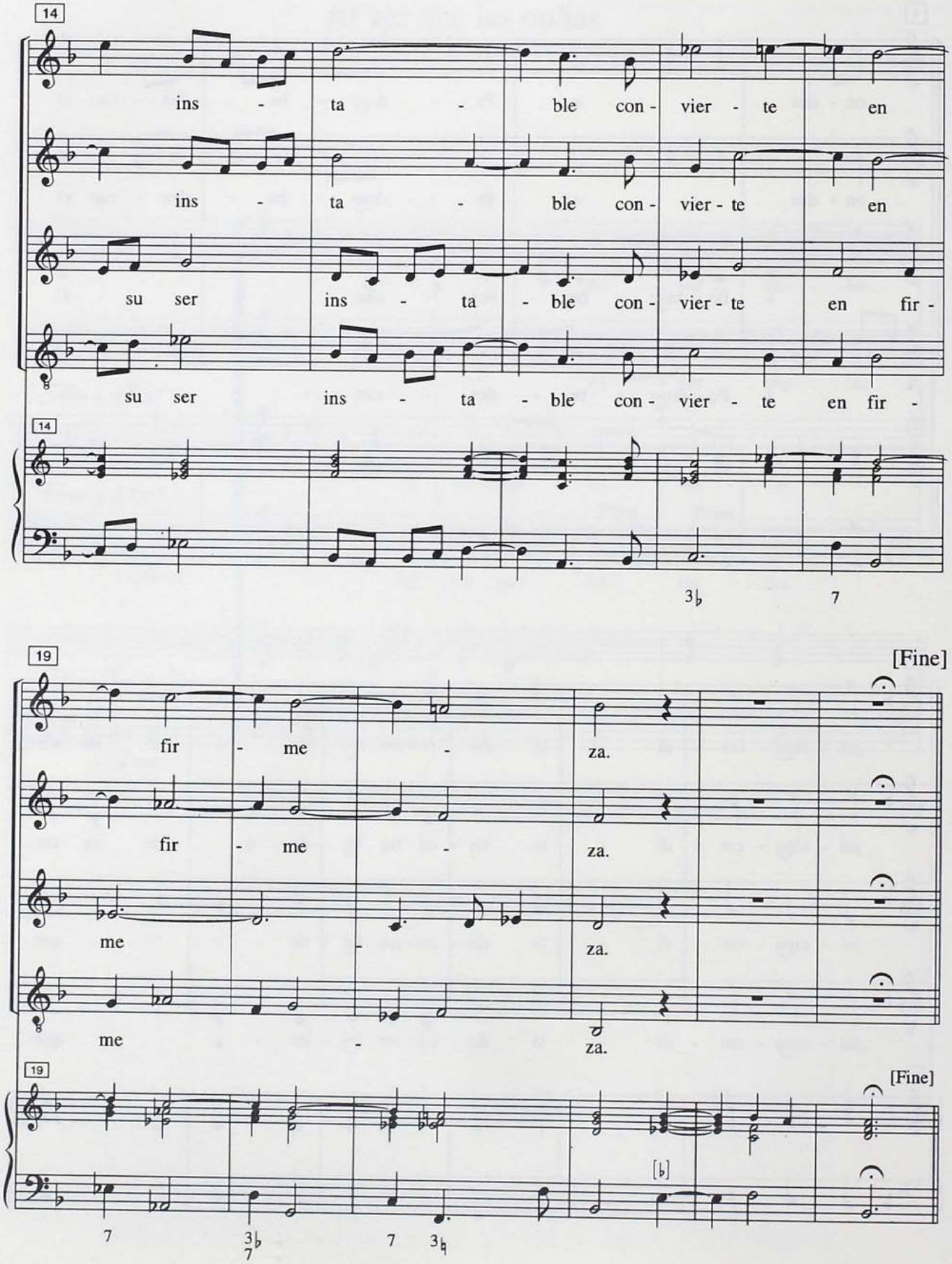
9 papeles

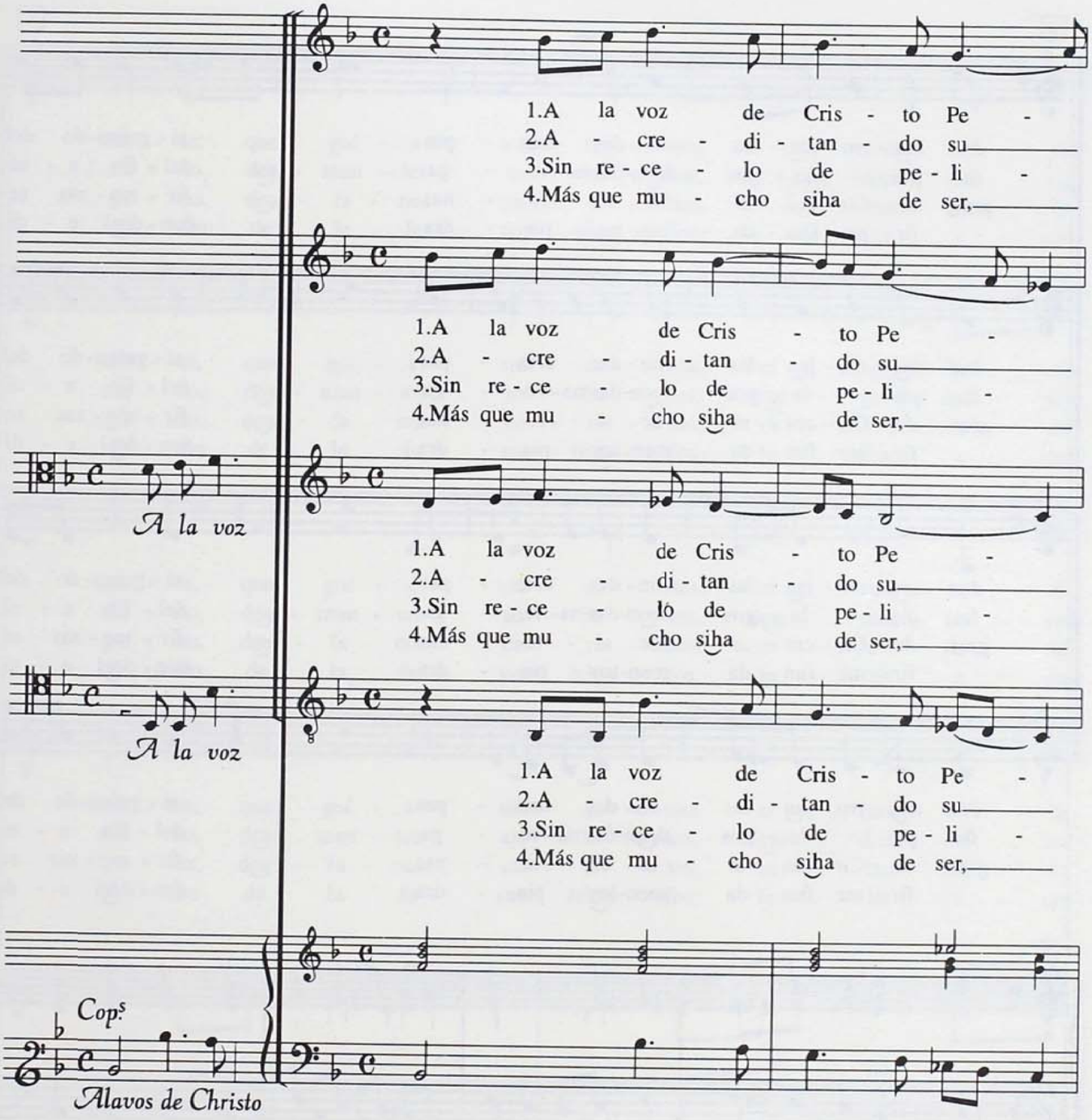
Al ver que las ondas

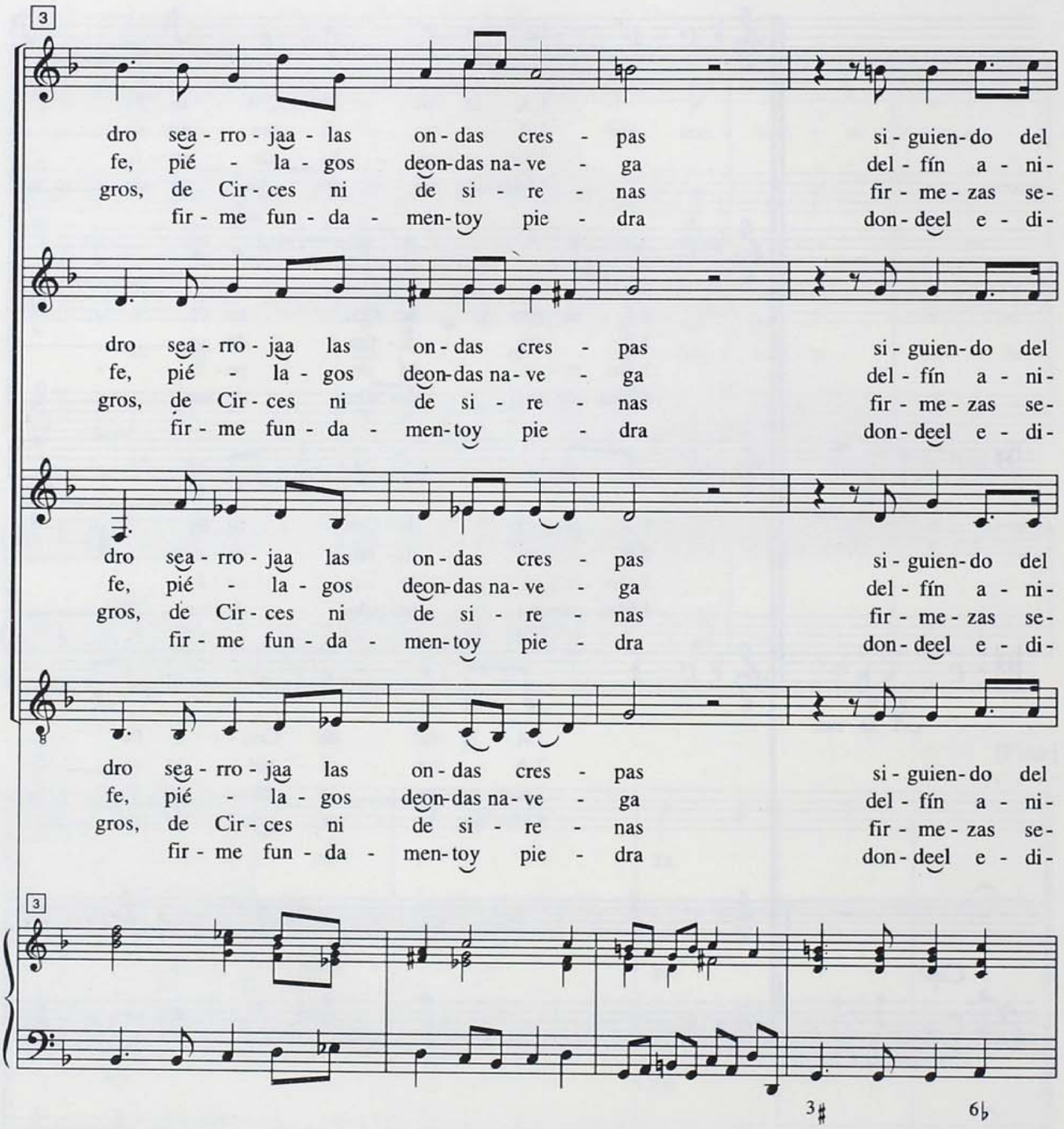


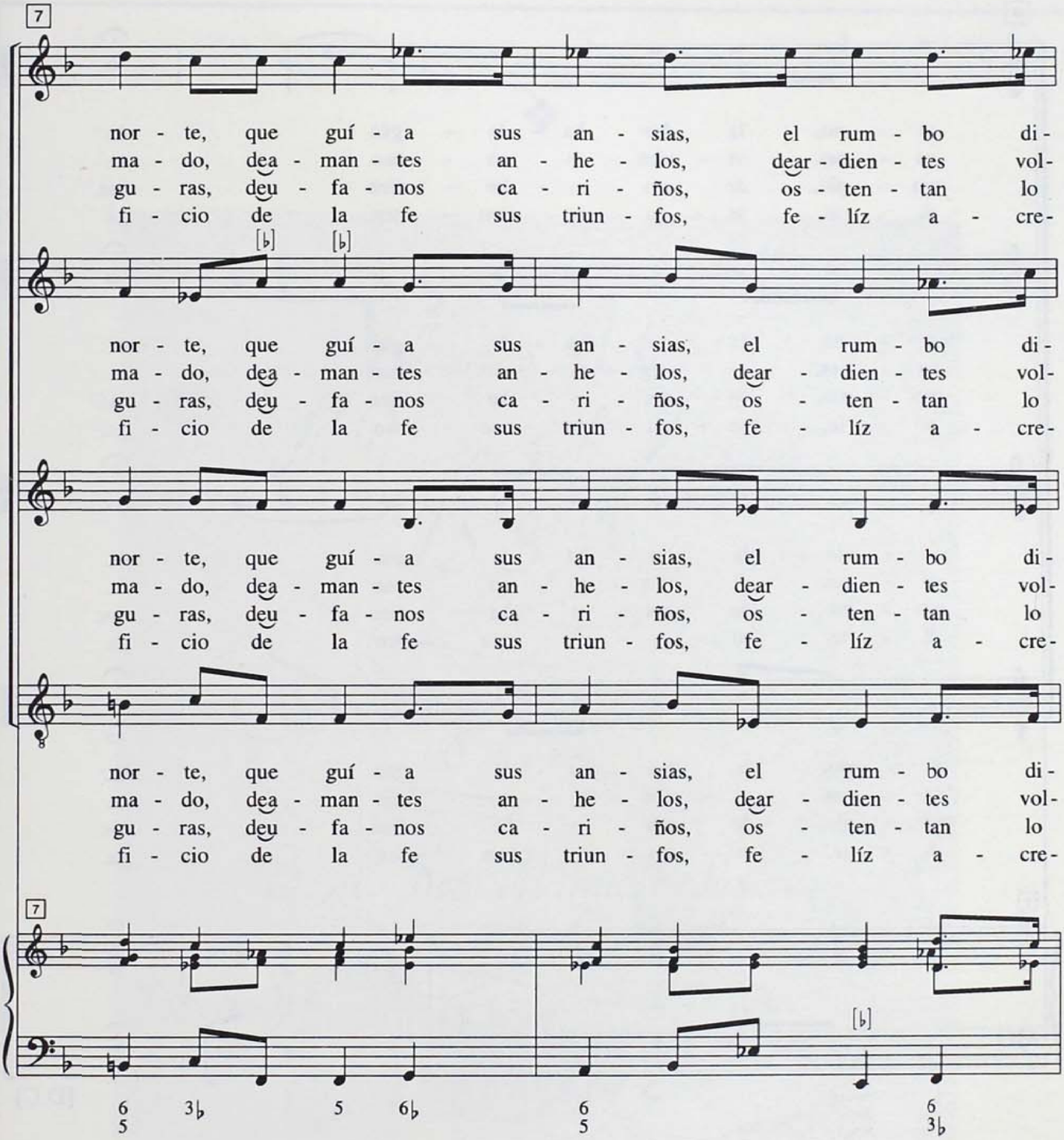

4
on - das a Pe - droo - be - dez - can el
on - das a Pe - droo - be - dez - can el
a Pe - droo - be - dez - can el
a Pe - droo - be - dez - can el
4

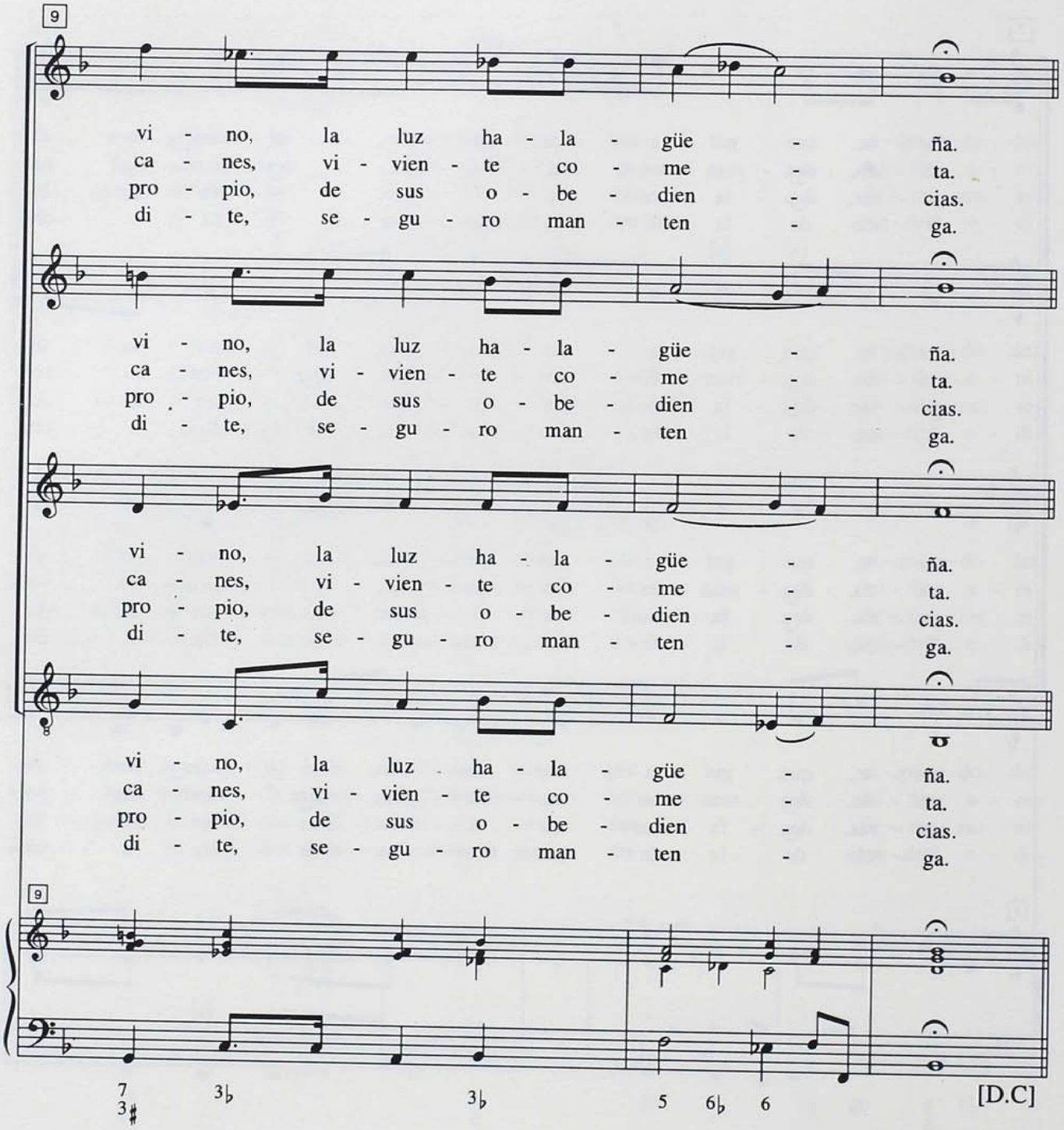

8
jui - cioa - cre - di - ta dis - cu - rre lai - de - a que su ser
jui - cioa - cre - di - ta dis - cu - rre lai - de - a que su ser
jui - cioa - cre - di - ta dis - cu - rre lai - de - a que
jui - cioa - cre - di - ta dis - cu - rre lai - de - a que
8

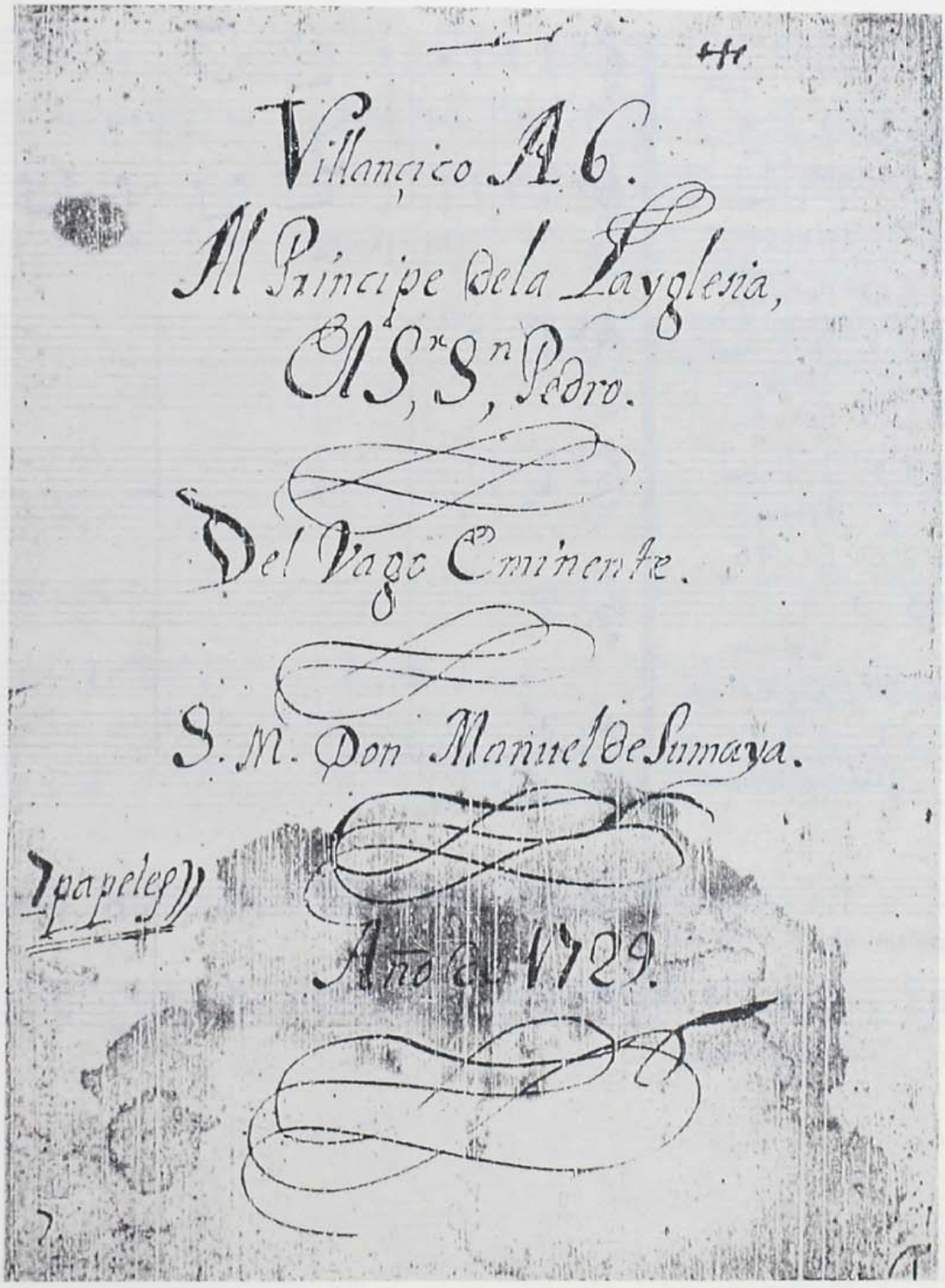

14
ins - ta - ble con - vier - te en
ins - ta - ble con - vier - te en
su ser ins - ta - ble con - vier - te en fir -
su ser ins - ta - ble con - vier - te en fir -
14
3♭ 7
19
[Fine]
fir - me - za.
fir - me - za.
me - za.
me - za.
19
[Fine]
7 3♭ 7 7 3♮


1.A la voz de Cris - to Pe -
2.A - cre - di - tan - do su
3.Sin re - ce - lo de pe - li -
4.Más que mu - cho siha de ser,
1.A la voz de Cris - to Pe -
2.A - cre - di - tan - do su
3.Sin re - ce - lo de pe - li -
4.Más que mu - cho siha de ser,
A la voz
1.A la voz de Cris - to Pe -
2.A - cre - di - tan - do su
3.Sin re - ce - lo de pe - li -
4.Más que mu - cho siha de ser,
A la voz
1.A la voz de Cris - to Pe -
2.A - cre - di - tan - do su
3.Sin re - ce - lo de pe - li -
4.Más que mu - cho siha de ser,
Cop.s
Alavos de Christo


3
dro sea - rro - jaa - las on - das cres - pas si - guien - do del
fe, pié - la - gos deon - das na - ve - ga del - fín a - ni -
gros, de Cir - ces ni de si - re - nas fir - me - zas se -
fir - me fun - da - men - toy pie - dra don - deel e - di -
dro sea - rro - jaa las on - das cres - pas si - guien - do del
fe, pié - la - gos deon - das na - ve - ga del - fín a - ni -
gros, de Cir - ces ni de si - re - nas fir - me - zas se -
fir - me fun - da - men - toy pie - dra don - deel e - di -
dro sea - rro - jaa las on - das cres - pas si - guien - do del
fe, pié - la - gos deon - das na - ve - ga del - fín a - ni -
gros, de Cir - ces ni de si - re - nas fir - me - zas se -
fir - me fun - da - men - toy pie - dra don - deel e - di -
dro sea - rro - jaa las on - das cres - pas si - guien - do del
fe, pié - la - gos deon - das na - ve - ga del - fín a - ni -
gros, de Cir - ces ni de si - re - nas fir - me - zas se -
fir - me fun - da - men - toy pie - dra don - deel e - di -
3
3♯
6♭


7
nor - te, que guí - a sus an - sias, el rum - bo di-
ma - do, dea - man - tes an - he - los, dear - dien - tes vol-
gu - ras, deu - fa - nos ca - ri - ños, os - ten - tan lo
fi - cio de la fe sus triun - fos, fe - líz a - cre-
nor - te, que guí - a sus an - sias, el rum - bo di-
ma - do, dea - man - tes an - he - los, dear - dien - tes vol-
gu - ras, deu - fa - nos ca - ri - ños, os - ten - tan lo
fi - cio de la fe sus triun - fos, fe - líz a - cre-
nor - te, que guí - a sus an - sias, el rum - bo di-
ma - do, dea - man - tes an - he - los, dear - dien - tes vol-
gu - ras, deu - fa - nos ca - ri - ños, os - ten - tan lo
fi - cio de la fe sus triun - fos, fe - líz a - cre-
nor - te, que guí - a sus an - sias, el rum - bo di-
ma - do, dea - man - tes an - he - los, dear - dien - tes vol-
gu - ras, deu - fa - nos ca - ri - ños, os - ten - tan lo
fi - cio de la fe sus triun - fos, fe - líz a - cre-
7
6 3♭ 5 6♭ 6 6
5 5 3♭


9
vi - no, la luz ha - la - güe - ña.
ca - nes, vi - vien - te co - me - ta.
pro - pio, de sus o - be - dien - cias.
di - te, se - gu - ro man - ten - ga.
vi - no, la luz ha - la - güe - ña.
ca - nes, vi - vien - te co - me - ta.
pro - pio, de sus o - be - dien - cias.
di - te, se - gu - ro man - ten - ga.
vi - no, la luz ha - la - güe - ña.
ca - nes, vi - vien - te co - me - ta.
pro - pio, de sus o - be - dien - cias.
di - te, se - gu - ro man - ten - ga.
vi - no, la luz ha - la - güe - ña.
ca - nes, vi - vien - te co - me - ta.
pro - pio, de sus o - be - dien - cias.
di - te, se - gu - ro man - ten - ga.
9
7
3♯
3♭
3♭
5
6♭
6
[D.C]



41

Villançico A 6.

Al Principe dela Layglesia,

El S.r S.n Pedro.

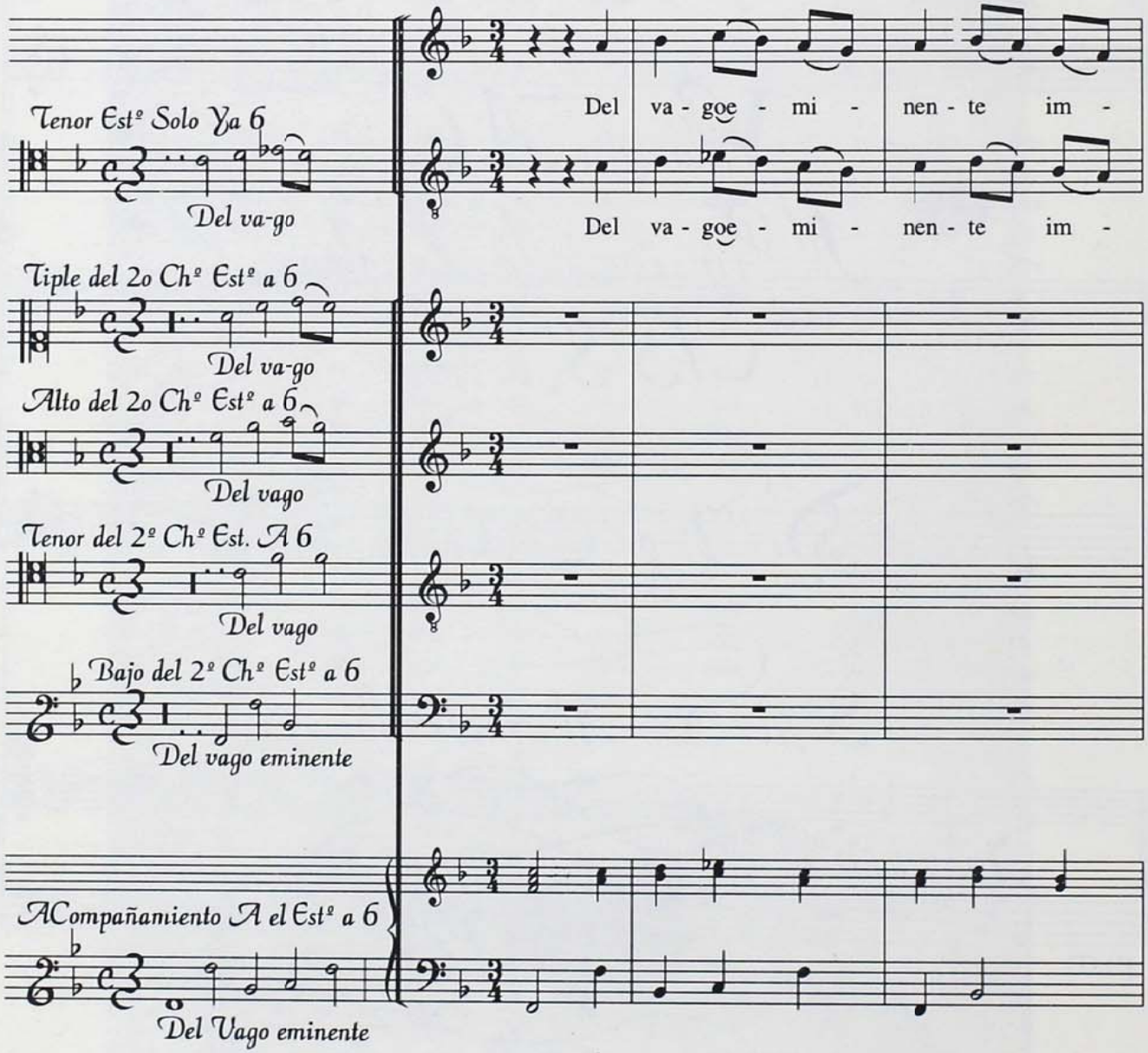
Del Vago Eminente.

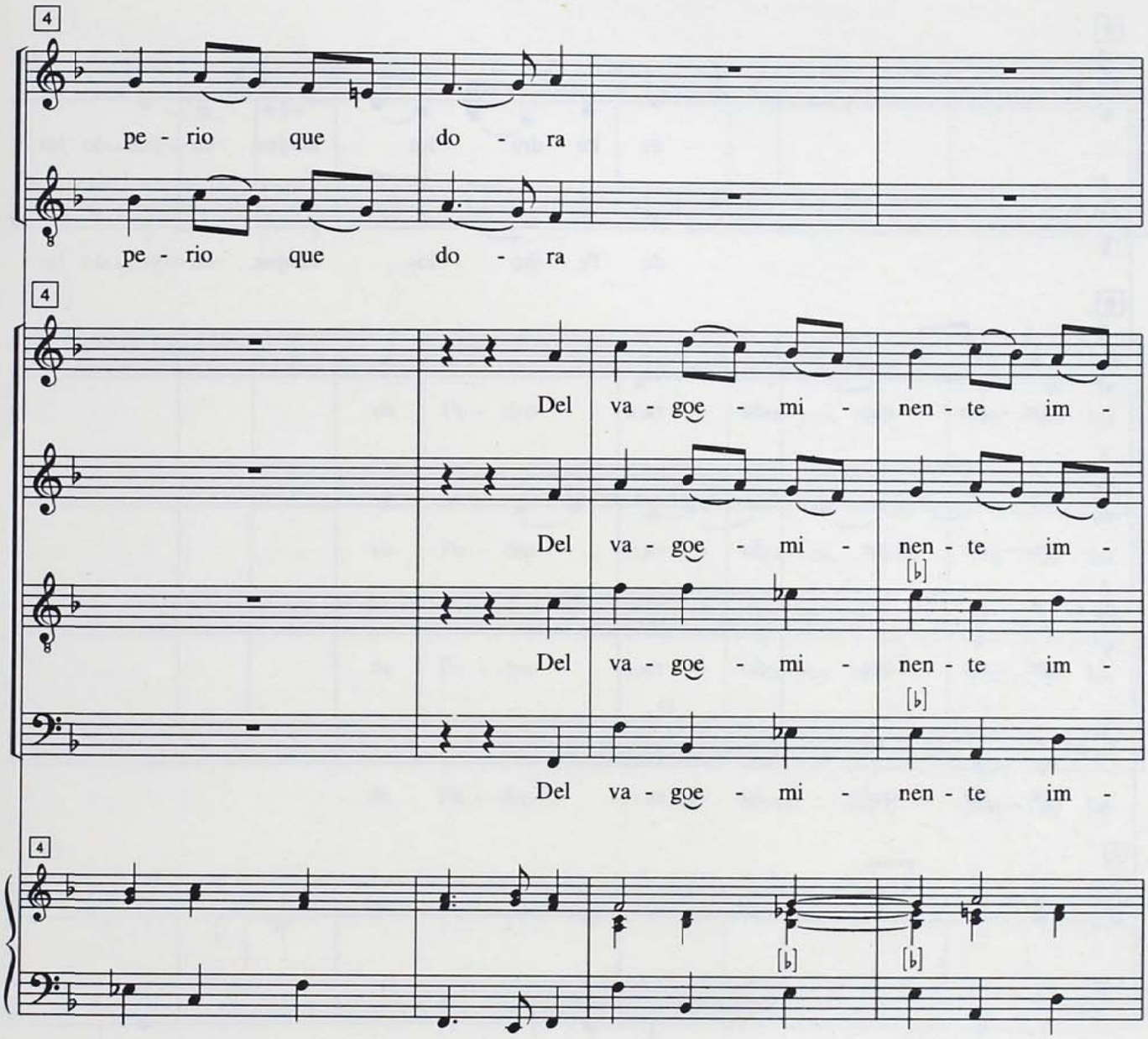
S. M. Don Manuel de Sumaya.

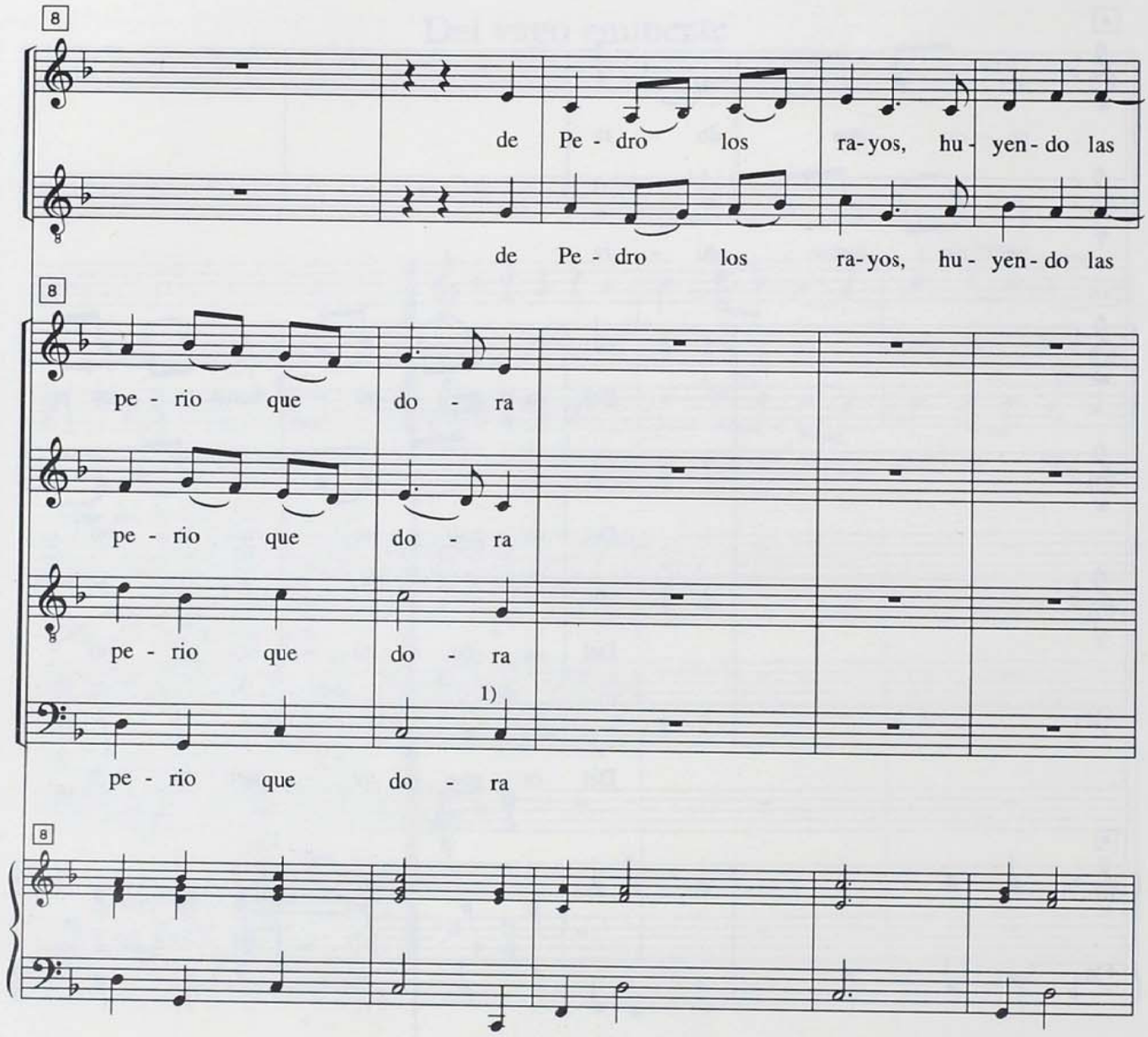
7 papeles

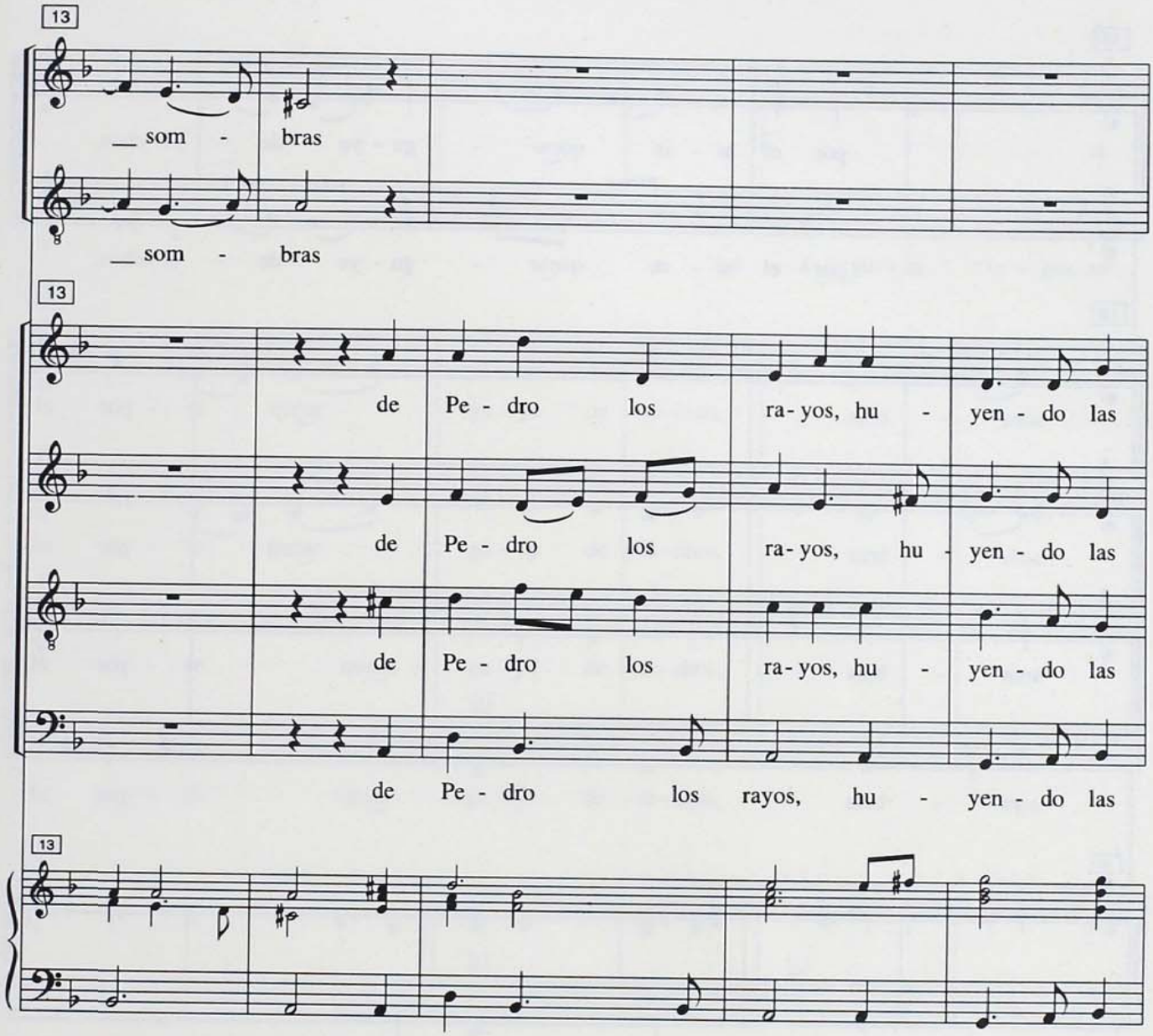
Año de 1729.

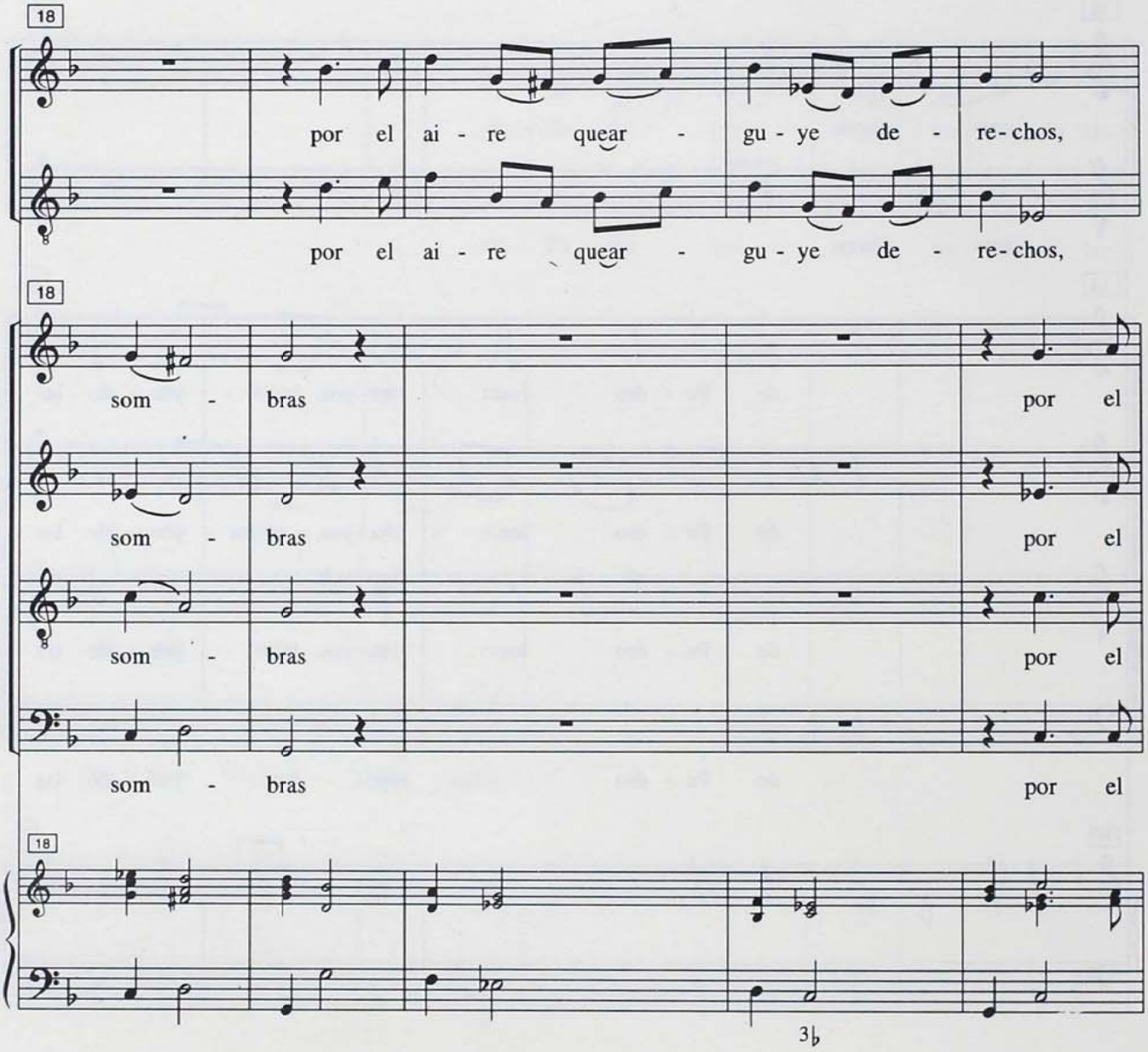
Del vago eminente

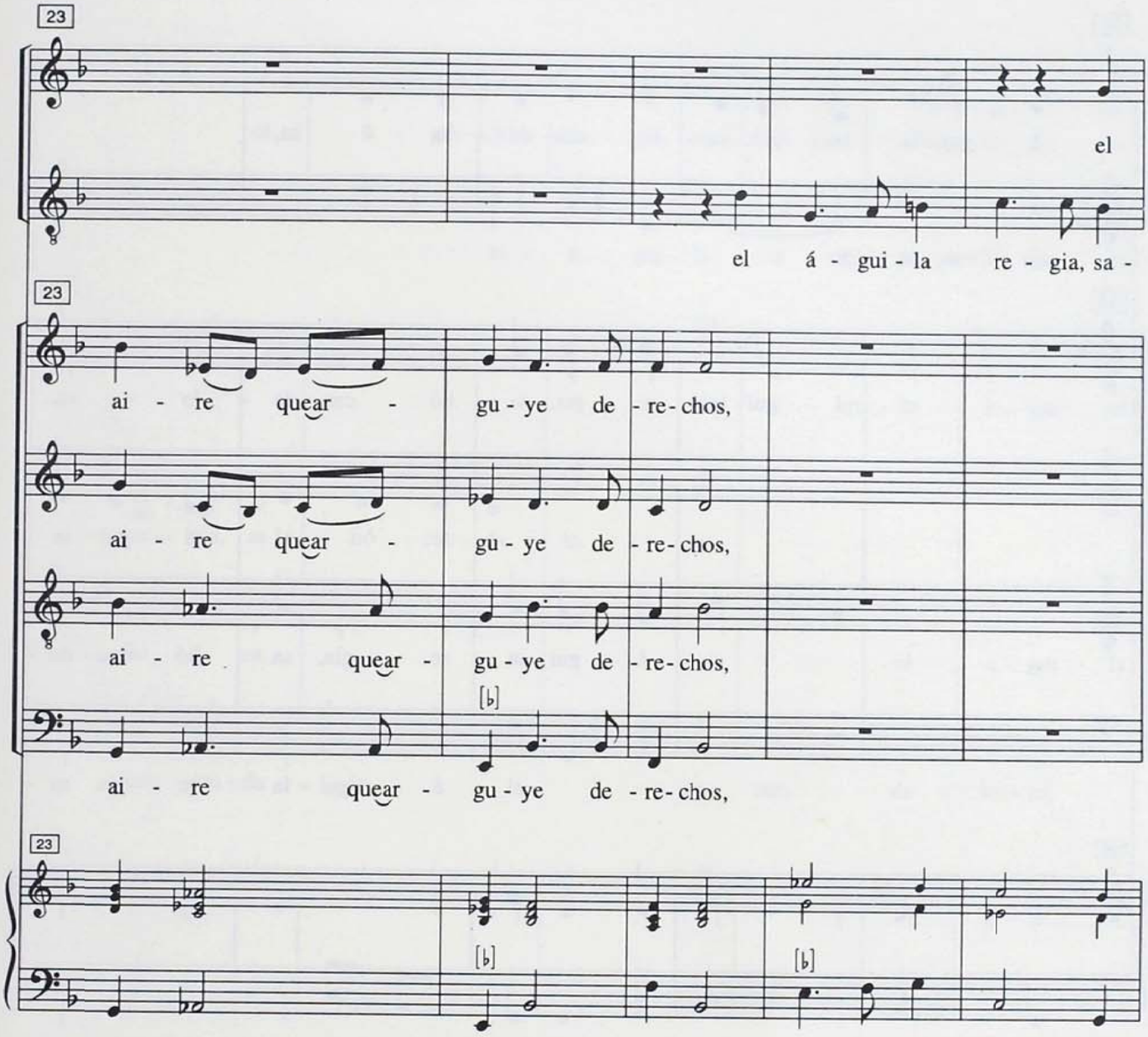


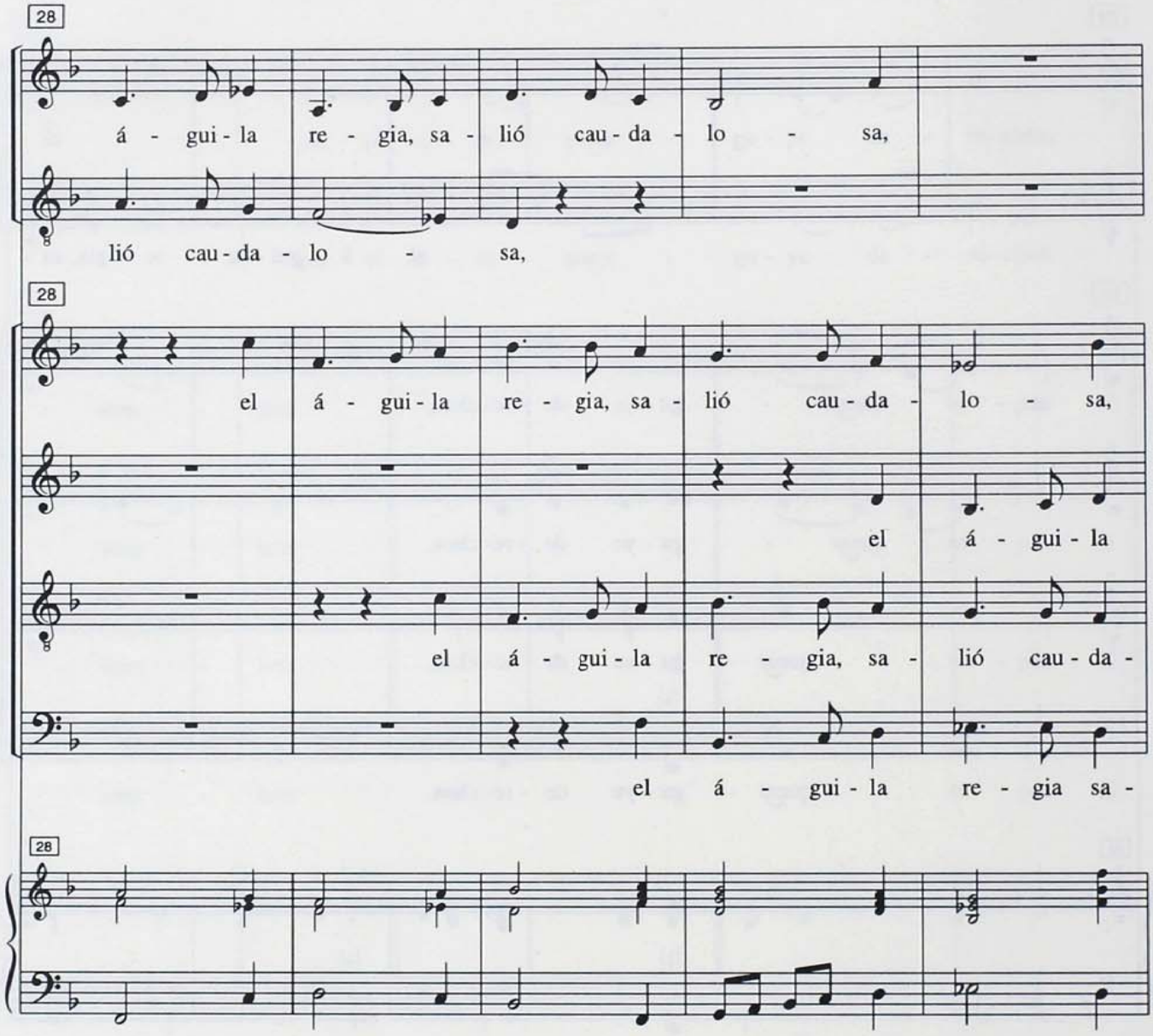

4
pe - rio que do - ra
pe - rio que do - ra
4
Del va - goe - mi - nen - te im -
Del va - goe - mi - nen - te im -
Del va - goe - mi - nen - te im -
Del va - goe - mi - nen - te im -
4

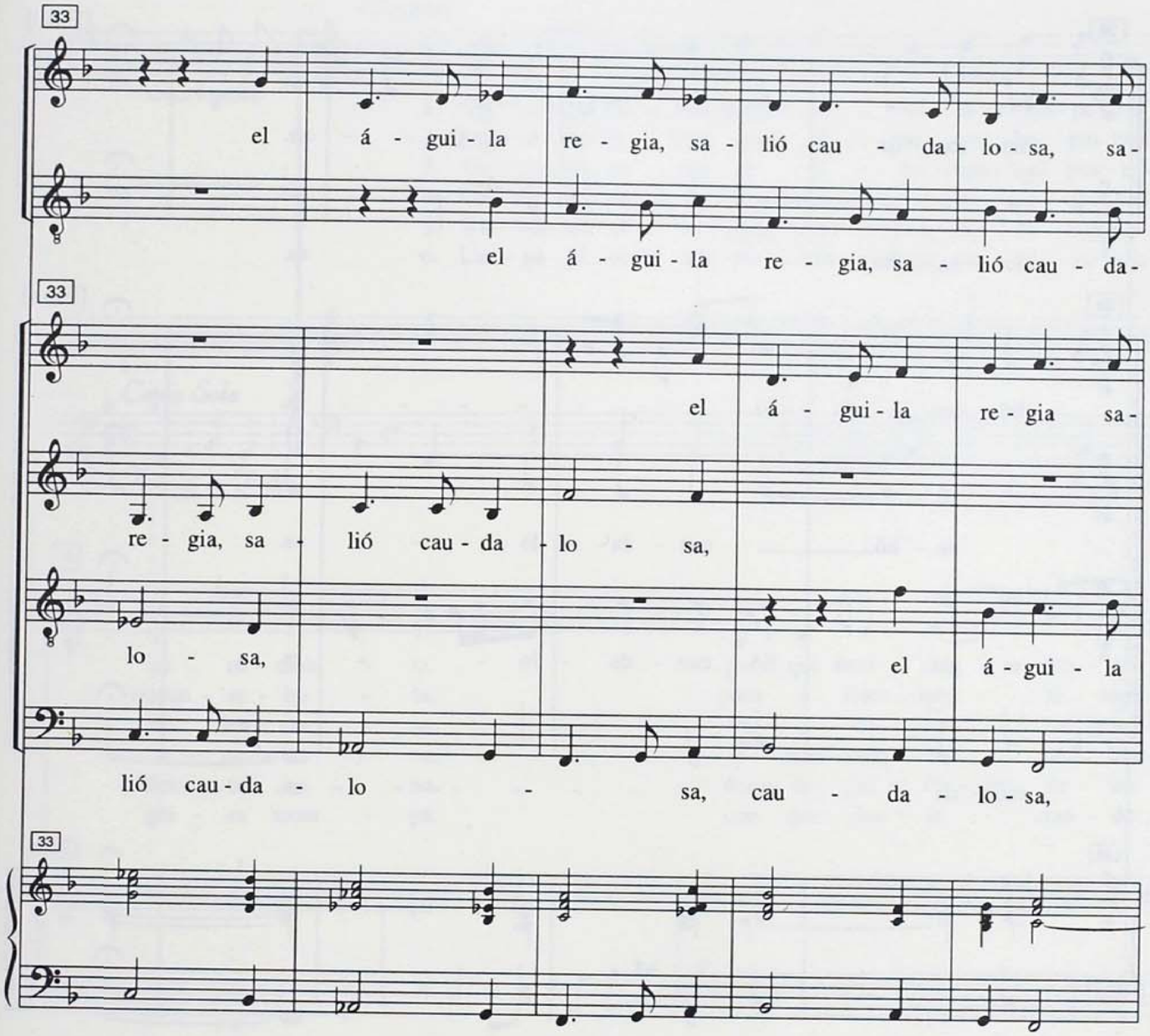

de Pe - dro los ra-yos, hu - yen - do las
de Pe - dro los ra-yos, hu - yen - do las
pe - rio que do - ra
pe - rio que do - ra
pe - rio que do - ra
1)
pe - rio que do - ra

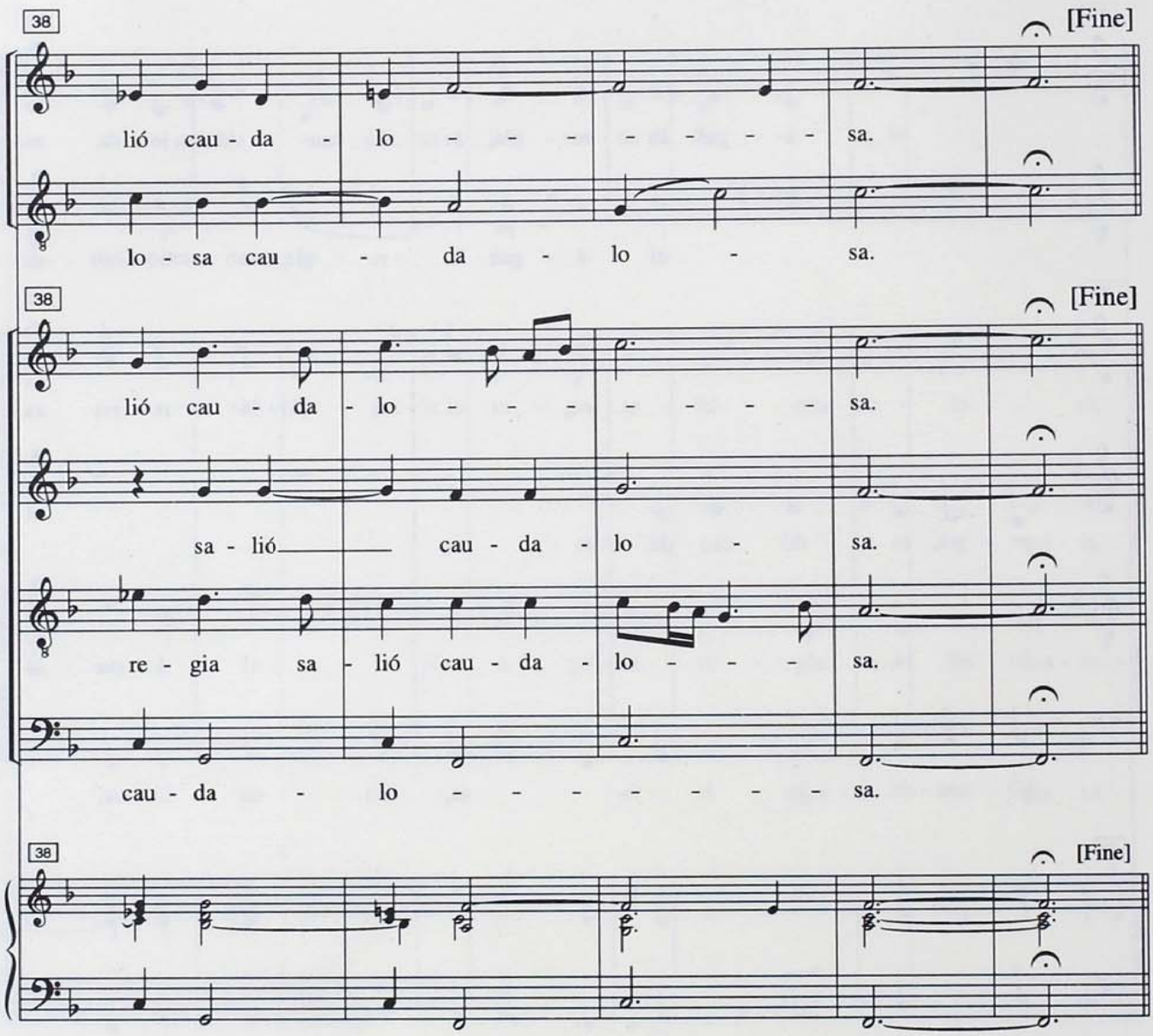

13
__ som - bras
__ som - bras
13
de Pe - dro los ra-yos, hu - yen - do las
de Pe - dro los ra-yos, hu - yen - do las
de Pe - dro los ra-yos, hu - yen - do las
de Pe - dro los rayos, hu - yen - do las
13


18
por el ai - re quear - gu - ye de - re - chos,
por el ai - re quear - gu - ye de - re - chos,
18
som - bras
por el
som - bras
por el
som - bras
por el
som - bras
por el
18
3♭


23
el
el á - gui - la re - gia, sa -
23
ai - re quear - gu - ye de - re - chos,
ai - re quear - gu - ye de - re - chos,
ai - re quear - gu - ye de - re - chos,
ai - re quear - gu - ye de - re - chos,
23


28
á - gui - la re - gia, sa - lió cau - da - lo - sa,
lió cau - da - lo - sa,
28
el á - gui - la re - gia, sa - lió cau - da - lo - sa,
el á - gui - la
el á - gui - la re - gia, sa - lió cau - da -
el á - gui - la re - gia sa -
28


33
el á - gui - la re - gia, sa - lió cau - da - lo - sa, sa-
el á - gui - la re - gia, sa - lió cau - da-
33
el á - gui - la re - gia sa-
re - gia, sa - lió cau - da - lo - sa,
lo - sa,
el á - gui - la
lió cau - da - lo - sa, cau - da - lo - sa,
33


38
[Fine]
lió cau - da - lo - - - - - - - sa.
lo - sa cau - da - lo - sa.
38
[Fine]
lió cau - da - lo - - - - - - - sa.
sa - lió cau - da - lo - sa.
re - gia sa - lió cau - da - lo - - - sa.
cau - da - lo - - - - - - - - sa.
38
[Fine]

[Coplas]

Si A guila

1. Siá - gui-laes Pe - dro queal al - to, sa - croim - pe - rio
2. Quees á - gui - la bien lo di - ce, en las plu-mas
3. Co - ro - na sa - cra se ci - ñe, cuan-doel pas - to -
4. Con sus hi-jos de lai - gle - sia, sur - ca rum-bos
5. Sus vue-los el ai-reen - cum - bra, a la más ar -
6. Lue - go el ai-re de sus tim - bres, es la vo - cin -

Copla Sola

Si Aguila es Pedro

3

se re - mon - ta, por que el cle - men - te
queen - ar - bo - la, pues a Dios deen hi - toen
ral lea - dor - na, ya - sí se lle - va la
a - mo - ro - sa, a - nun - ción - do - le des -
dien - te zo - na, don - de el Pa - dre de las
gle - ra trom - pa, con que des - te - rran - do

3

6

va - go, noha de de - cir que le to - ca.
hi - to, cual sol de jus - ti - cia go - za.
pal - ma, cuan - doá - gui - la se co - ro - na.
pe - ños, al queal sol Cris - to noa - do - ra.
cum - bres, por hi - jo su - yo lea - dop - ta.
pe - nas, de Pe - dro can - ta las glo - rias.

6

❖

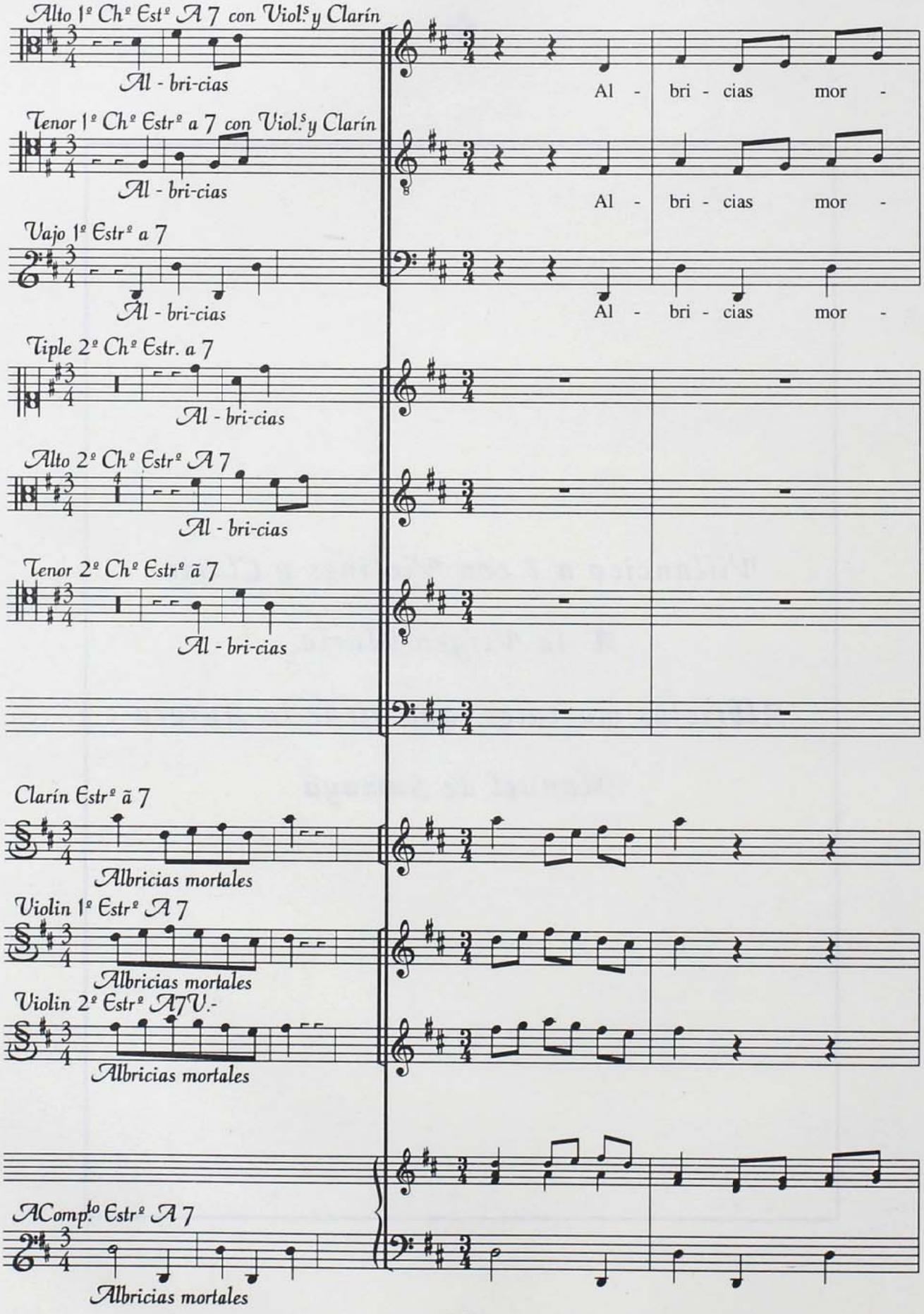
Villancico a 7 con Violines y Clarin

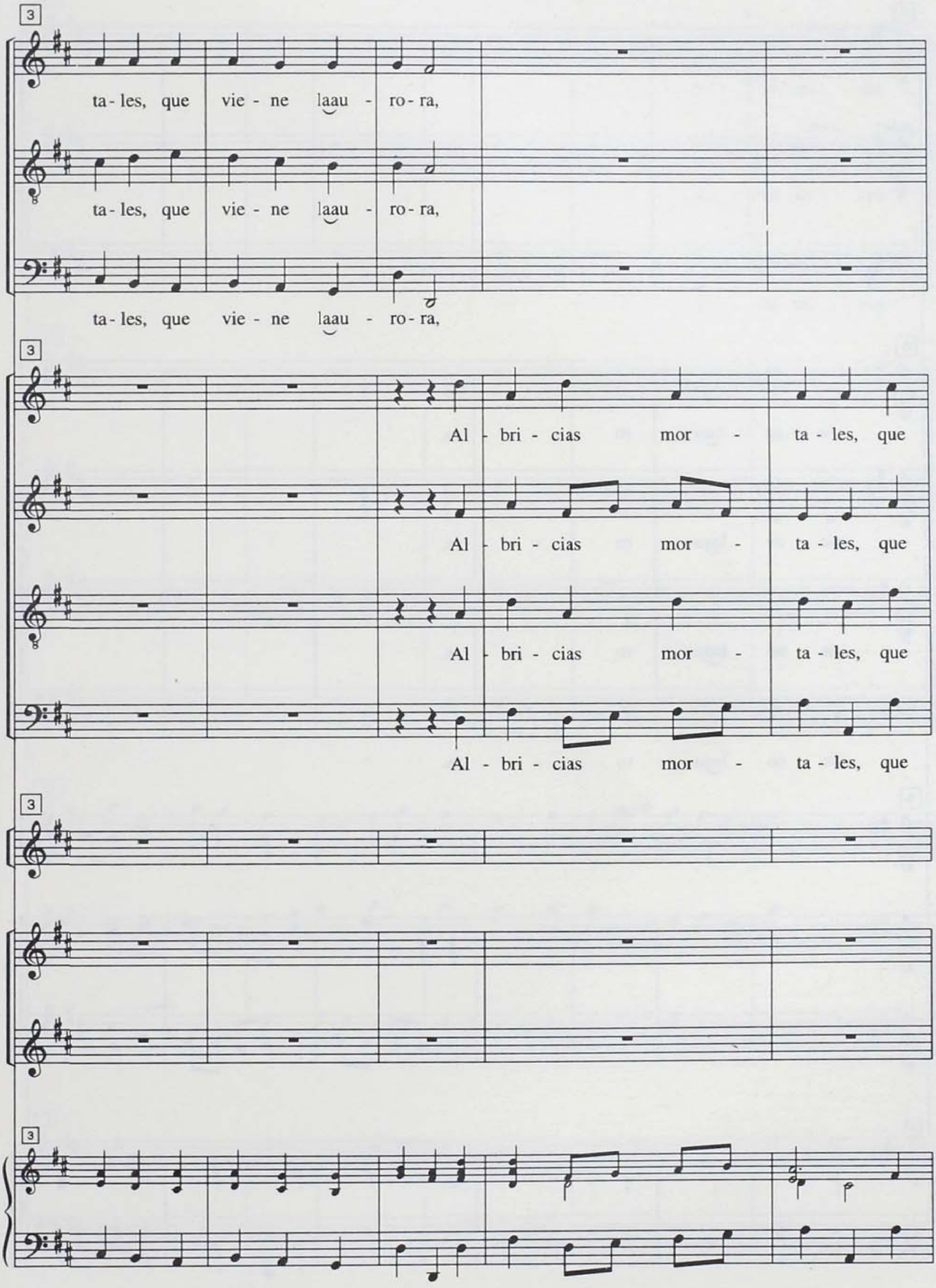
A la Virgen María

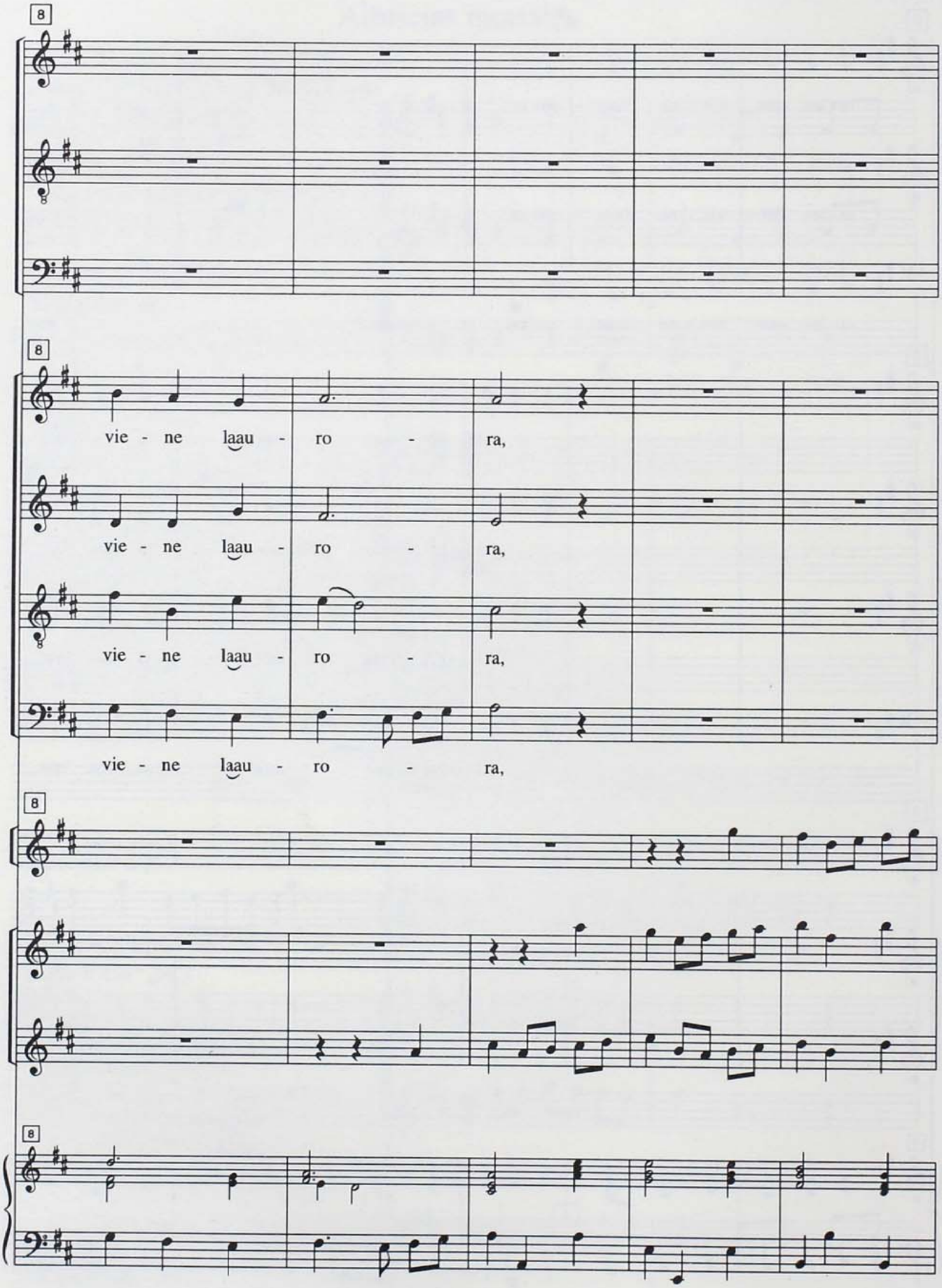
Albricias mortales, que viene la Aurora

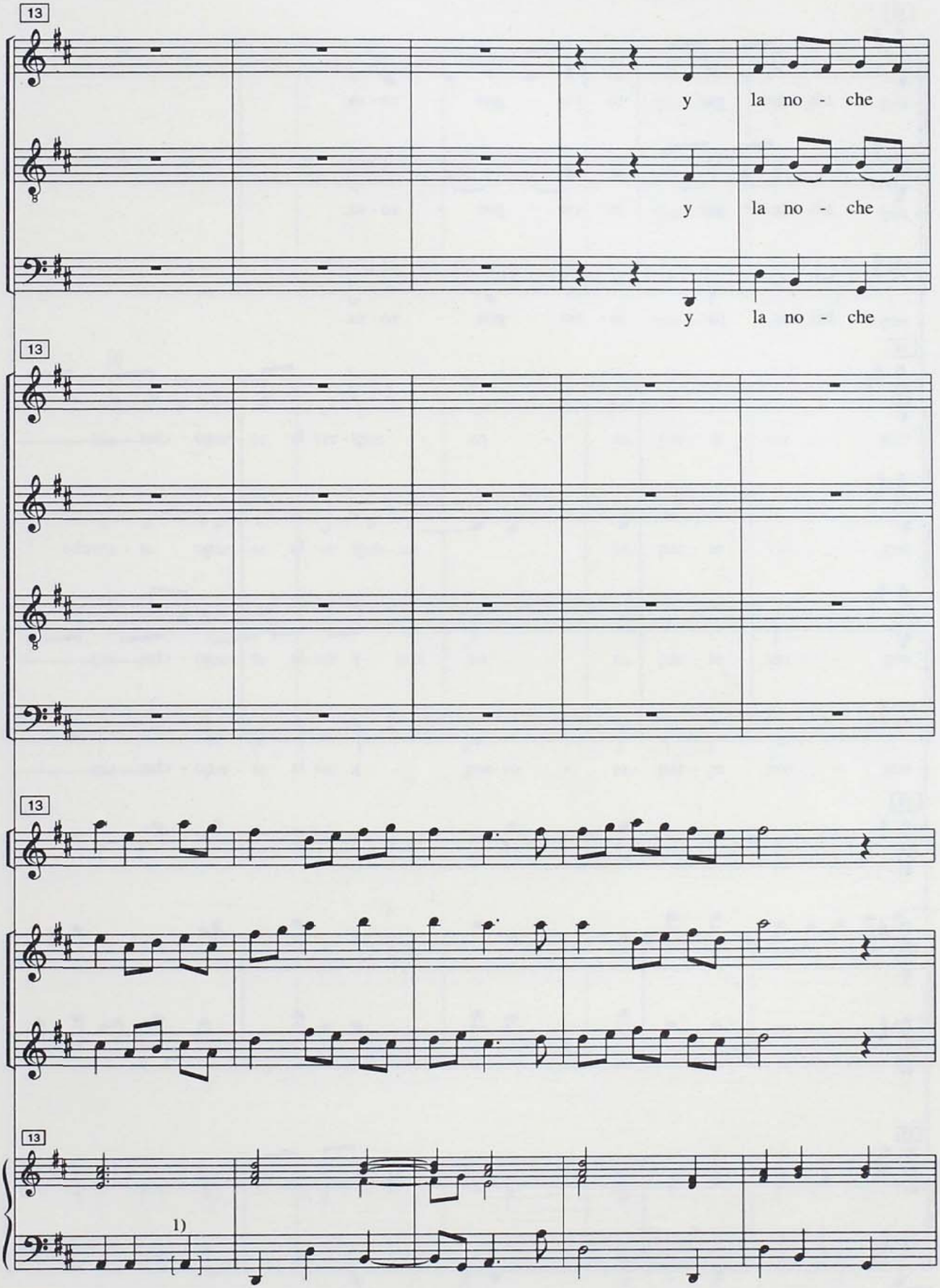
Manuel de Sumaya

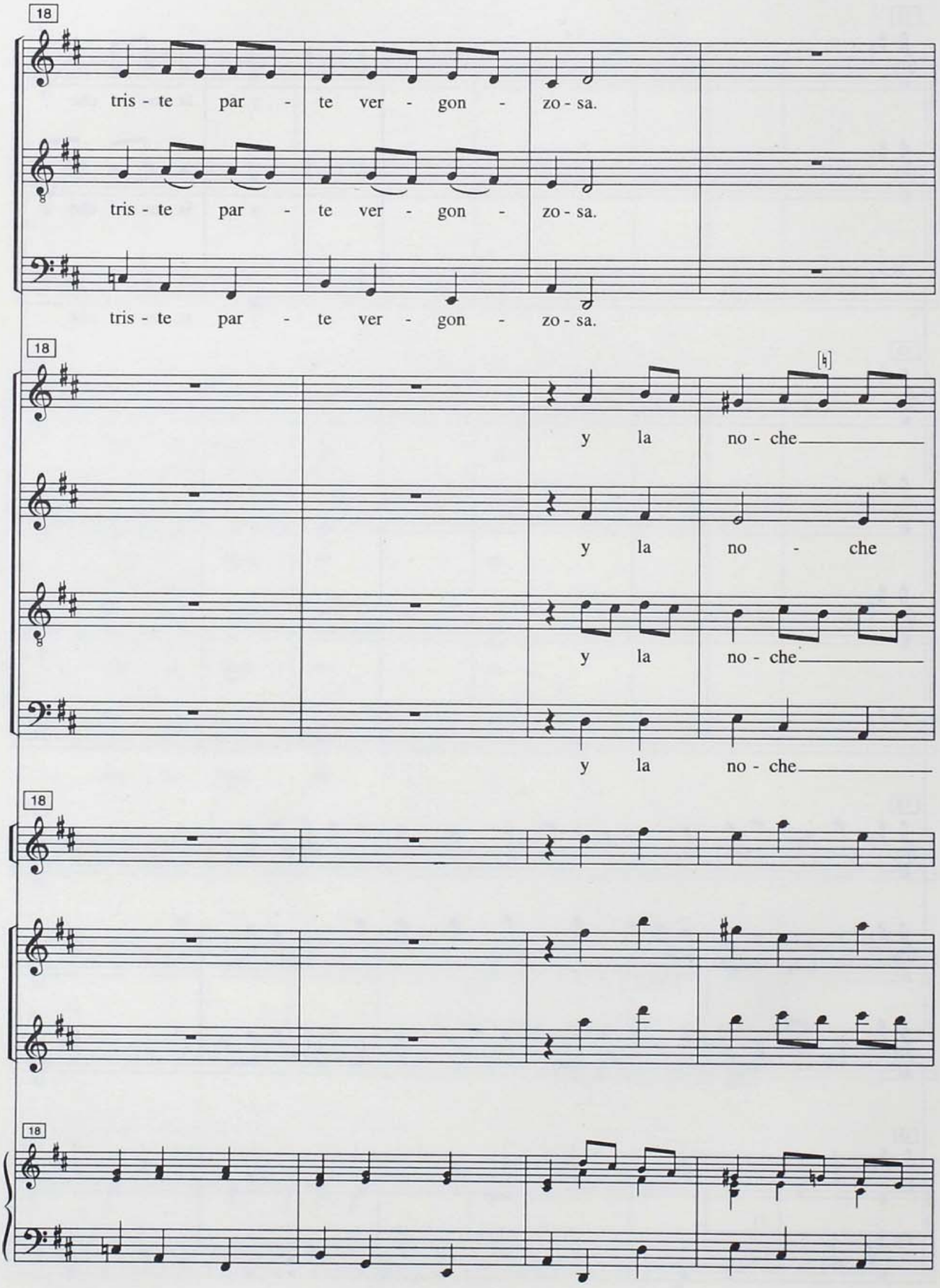
Albricias mortales

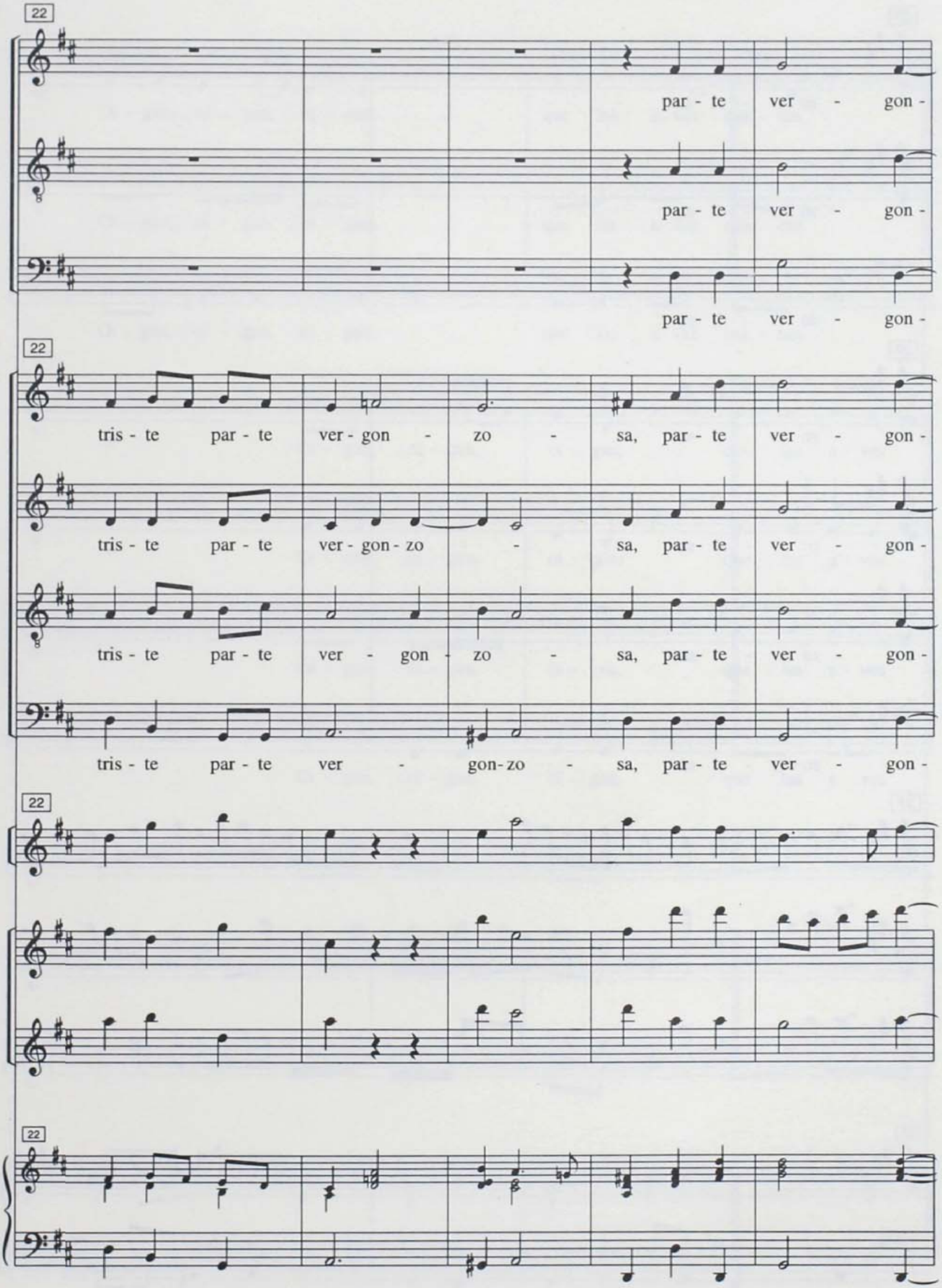


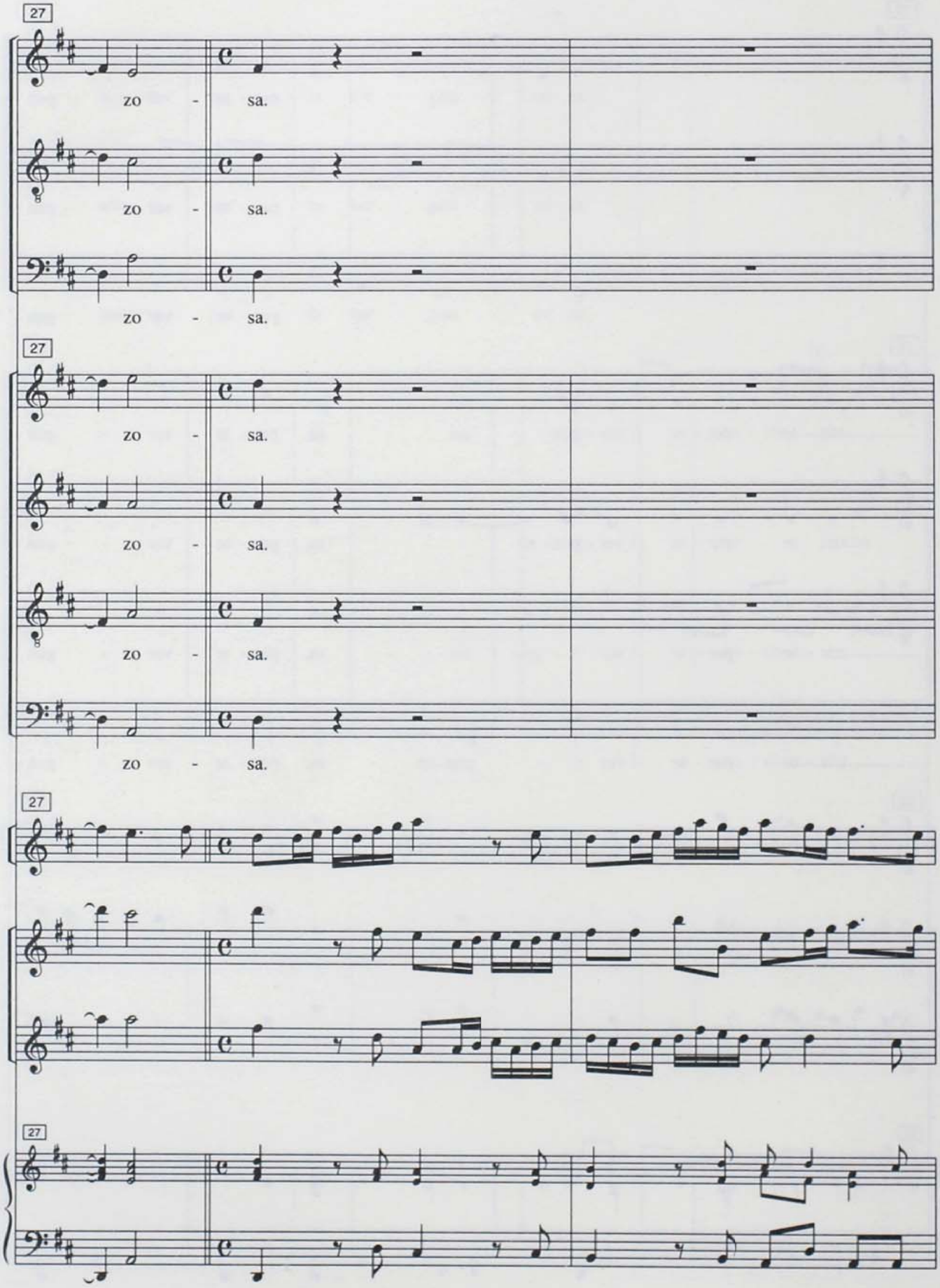

3
ta - les, que vie - ne laau - ro - ra,
ta - les, que vie - ne laau - ro - ra,
ta - les, que vie - ne laau - ro - ra,
3
Al - bri - cias mor - ta - les, que
Al - bri - cias mor - ta - les, que
Al - bri - cias mor - ta - les, que
Al - bri - cias mor - ta - les, que
3
3

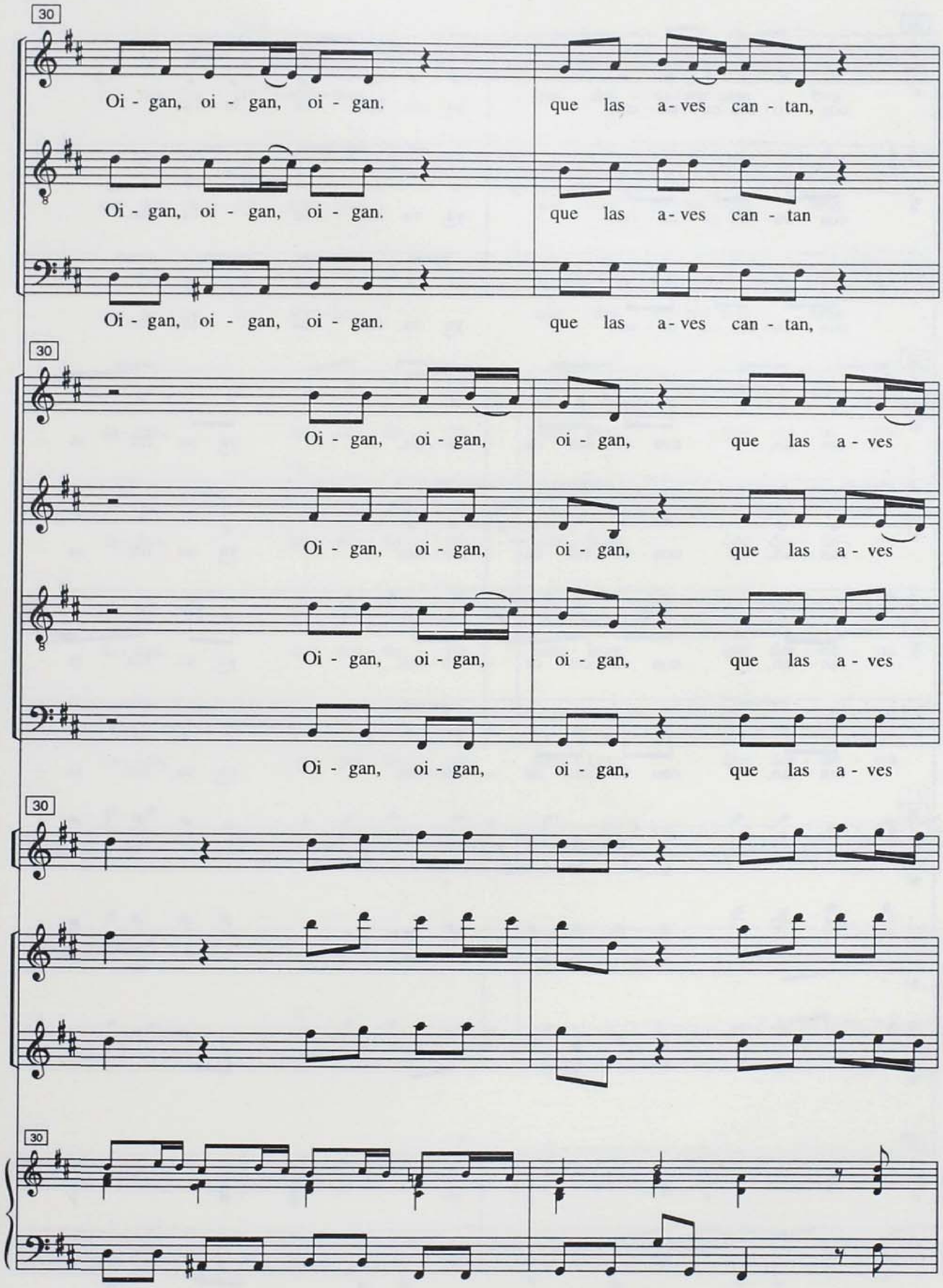

8
8
vie - ne laau - ro - ra,
vie - ne laau - ro - ra,
vie - ne laau - ro - ra,
8
8

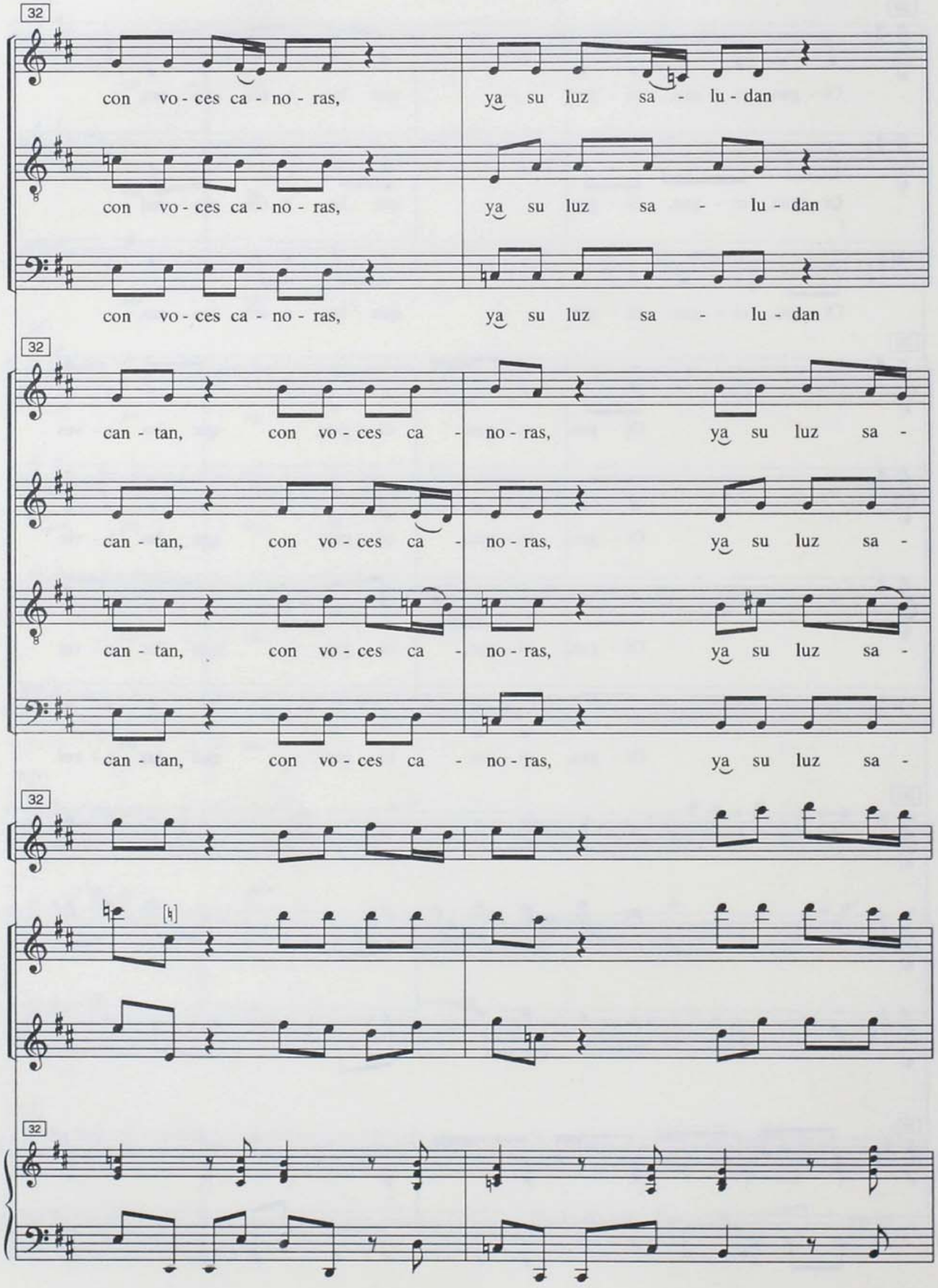

13
y la no - che
y la no - che
y la no - che
13
13
13
1)

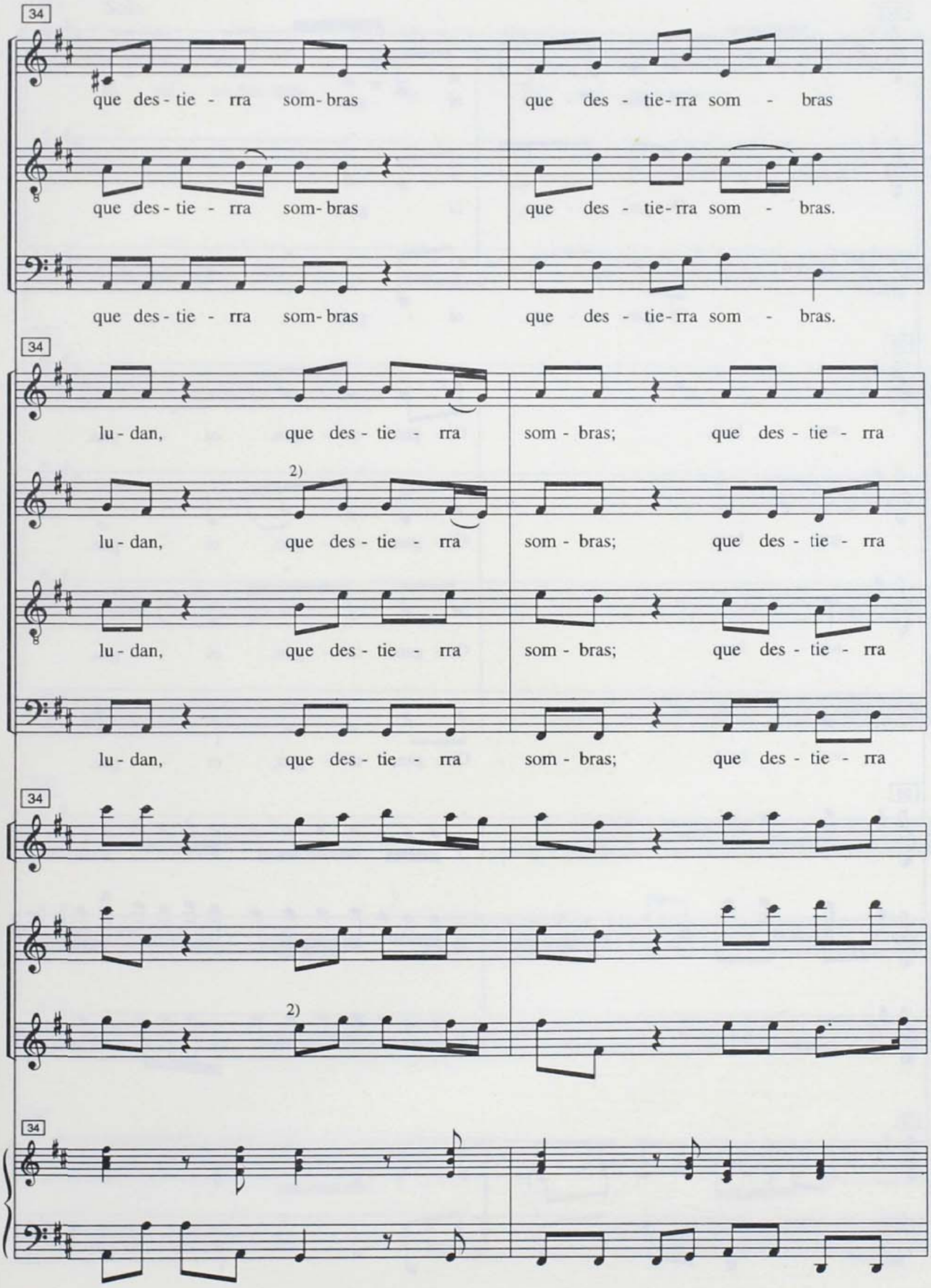

18
tris - te par - te ver - gon - zo - sa.
tris - te par - te ver - gon - zo - sa.
tris - te par - te ver - gon - zo - sa.
18
y la no - che
y la no - che
y la no - che
y la no - che
18
18

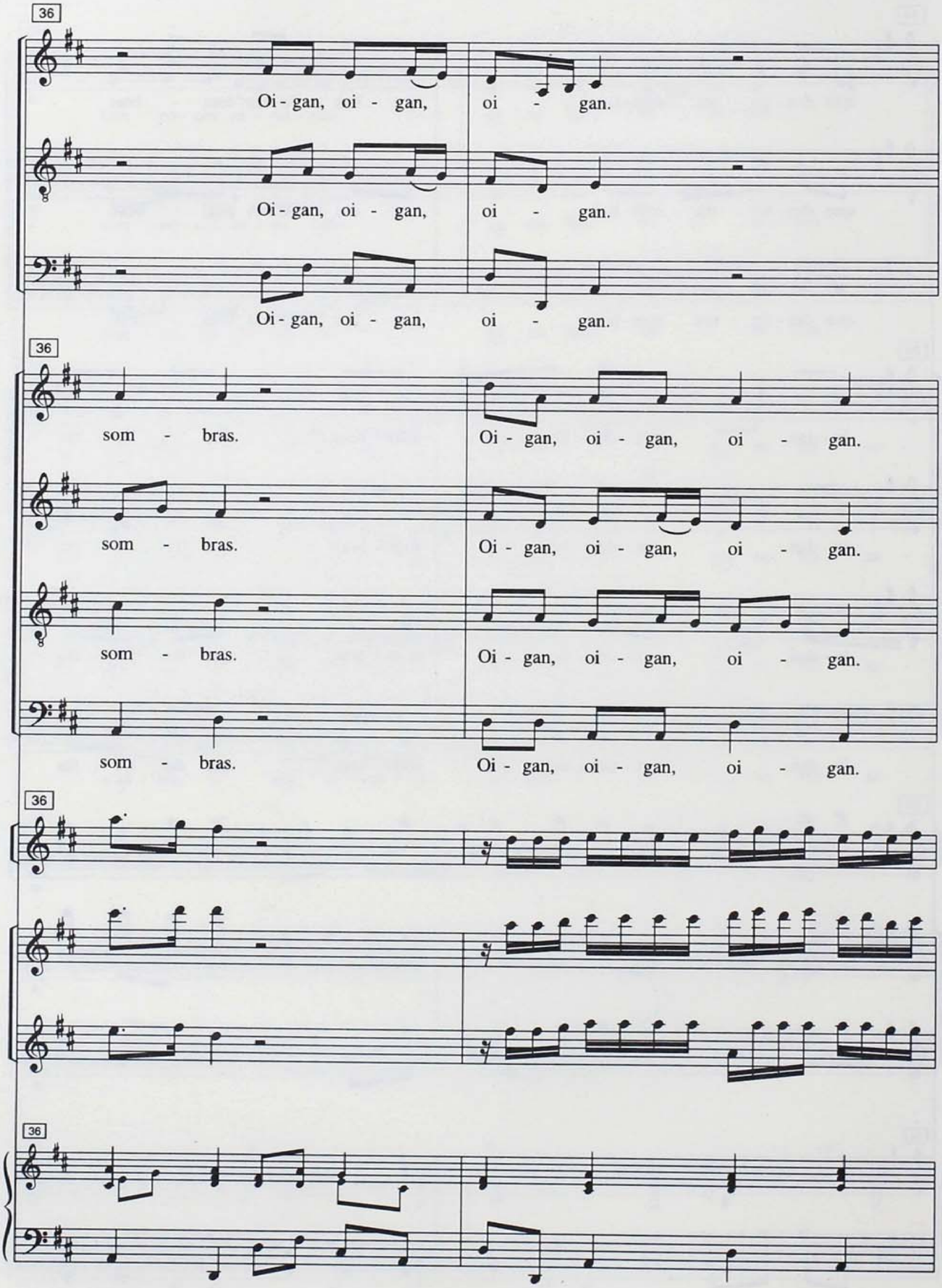

22
par - te ver - gon -
par - te ver - gon -
par - te ver - gon -
22
tris - te par - te ver - gon - zo - sa, par - te ver - gon -
tris - te par - te ver - gon - zo - sa, par - te ver - gon -
tris - te par - te ver - gon - zo - sa, par - te ver - gon -
tris - te par - te ver - gon - zo - sa, par - te ver - gon -
22
22

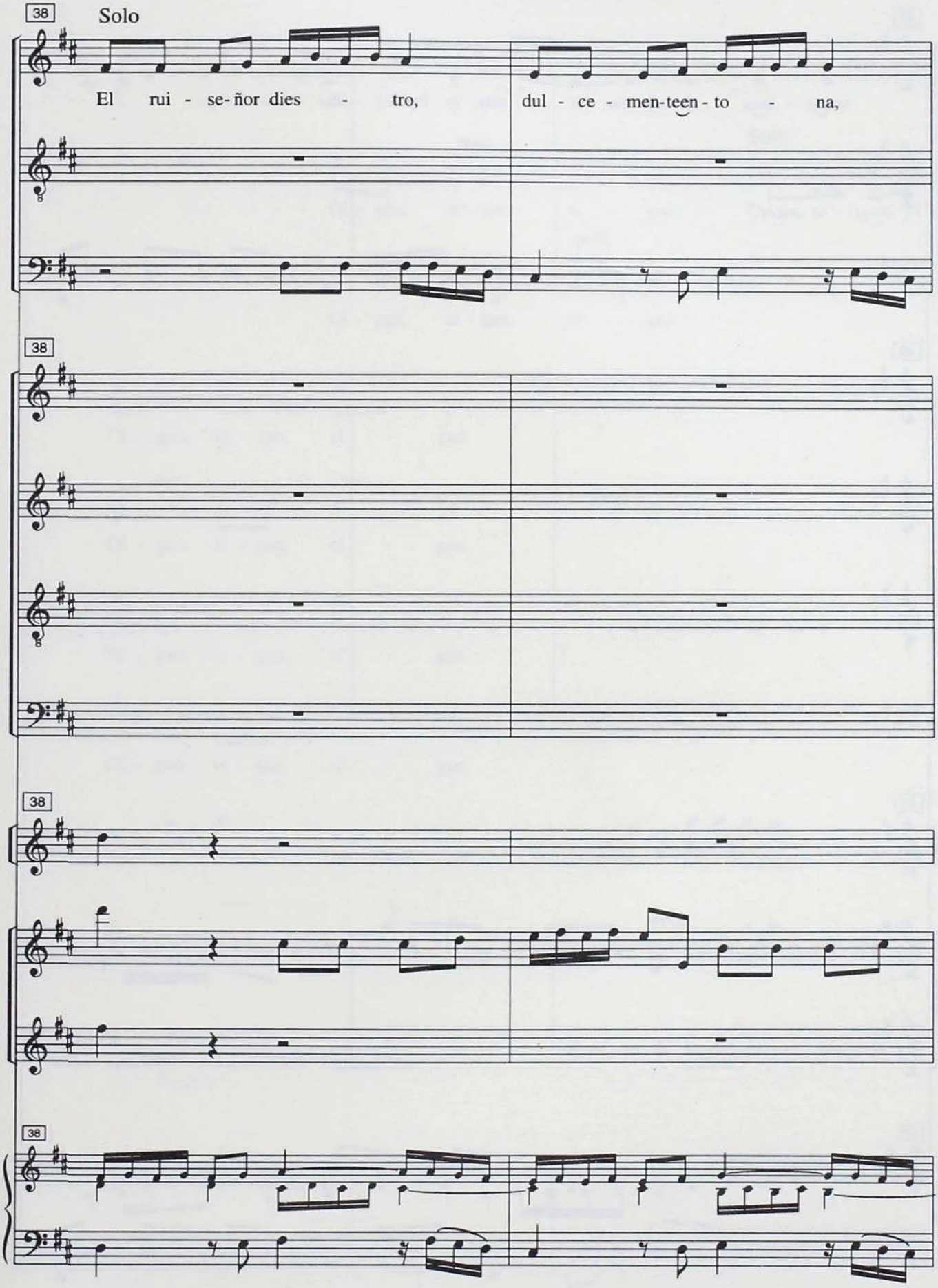

27
zo - sa.
zo - sa.
zo - sa.
27
zo - sa.
zo - sa.
zo - sa.
zo - sa.
27
27

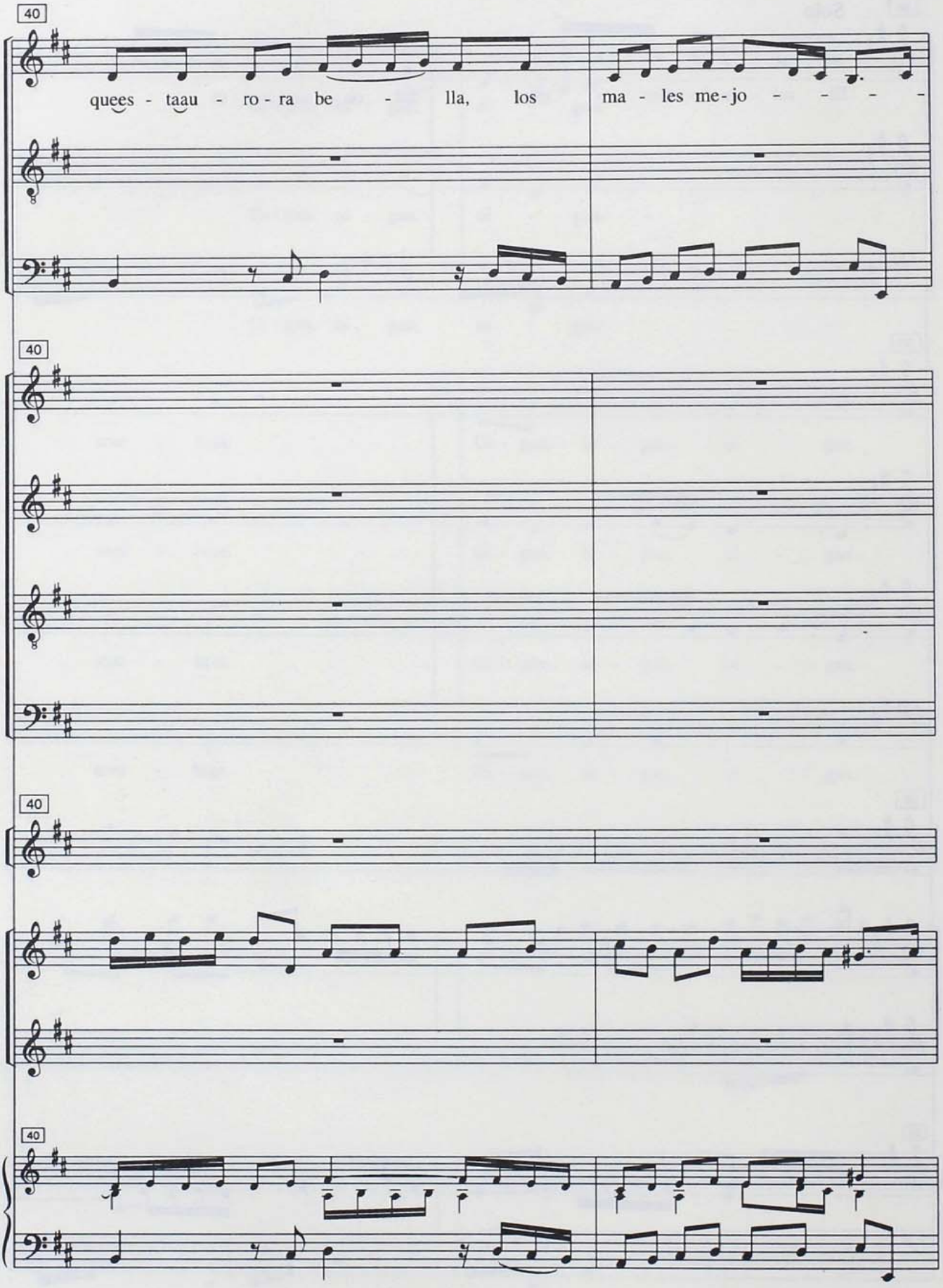

30
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
que las a - ves can - tan,
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
que las a - ves can - tan
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
que las a - ves can - tan,
30
Oi - gan, oi - gan,
oi - gan,
que las a - ves
Oi - gan, oi - gan,
oi - gan,
que las a - ves
Oi - gan, oi - gan,
oi - gan,
que las a - ves
Oi - gan, oi - gan,
oi - gan,
que las a - ves
30
30

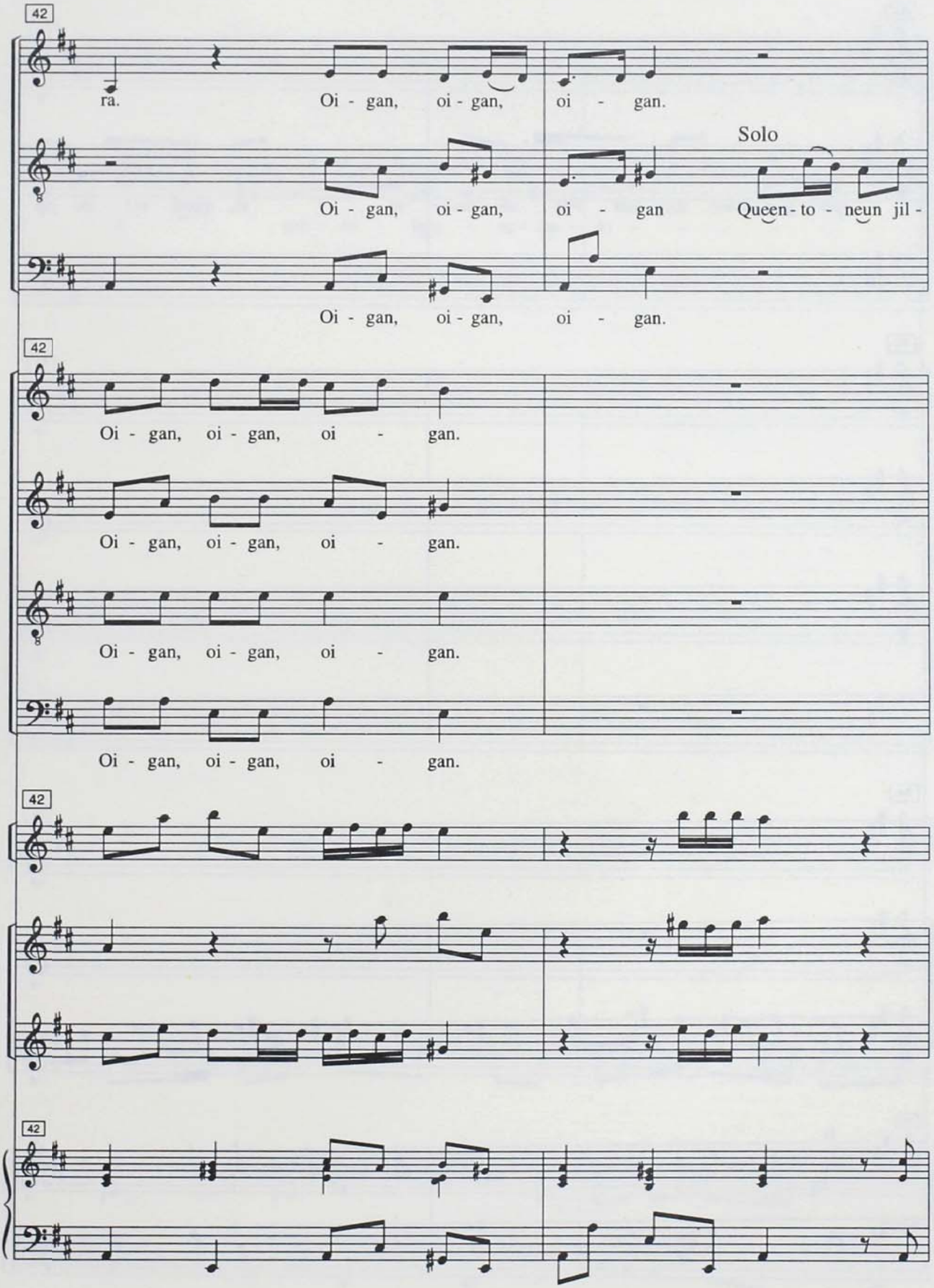

32
con vo - ces ca - no - ras, ya su luz sa - lu - dan
con vo - ces ca - no - ras, ya su luz sa - lu - dan
con vo - ces ca - no - ras, ya su luz sa - lu - dan
32
can - tan, con vo - ces ca - no - ras, ya su luz sa -
can - tan, con vo - ces ca - no - ras, ya su luz sa -
can - tan, con vo - ces ca - no - ras, ya su luz sa -
can - tan, con vo - ces ca - no - ras, ya su luz sa -
32
32

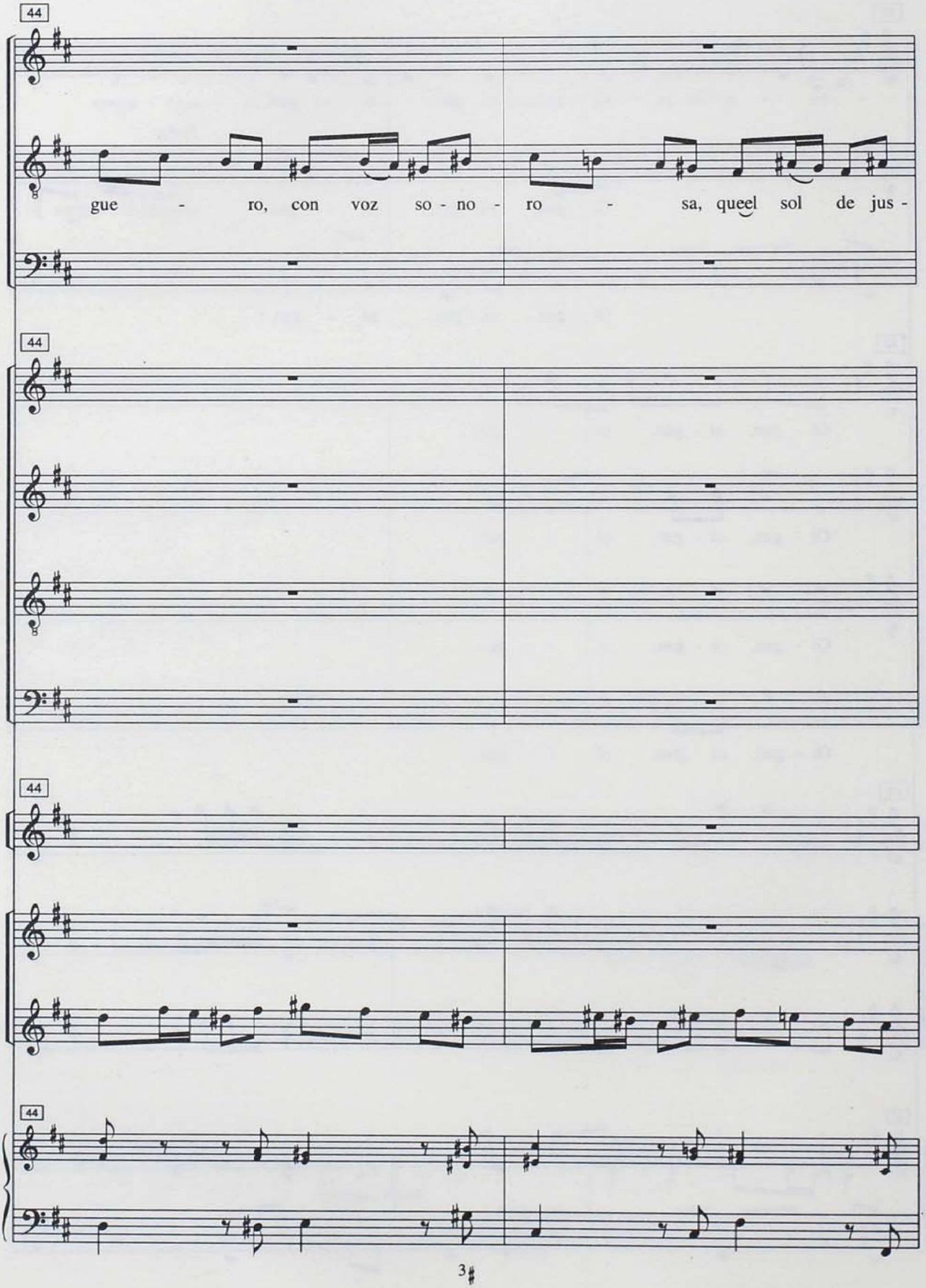

34
que des - tie - rra som - bras
que des - tie - rra som - bras
que des - tie - rra som - bras
que des - tie - rra som - bras.
que des - tie - rra som - bras
que des - tie - rra som - bras.
34
lu - dan, que des - tie - rra som - bras; que des - tie - rra
2)
lu - dan, que des - tie - rra som - bras; que des - tie - rra
lu - dan, que des - tie - rra som - bras; que des - tie - rra
lu - dan, que des - tie - rra som - bras; que des - tie - rra
34
2)
34

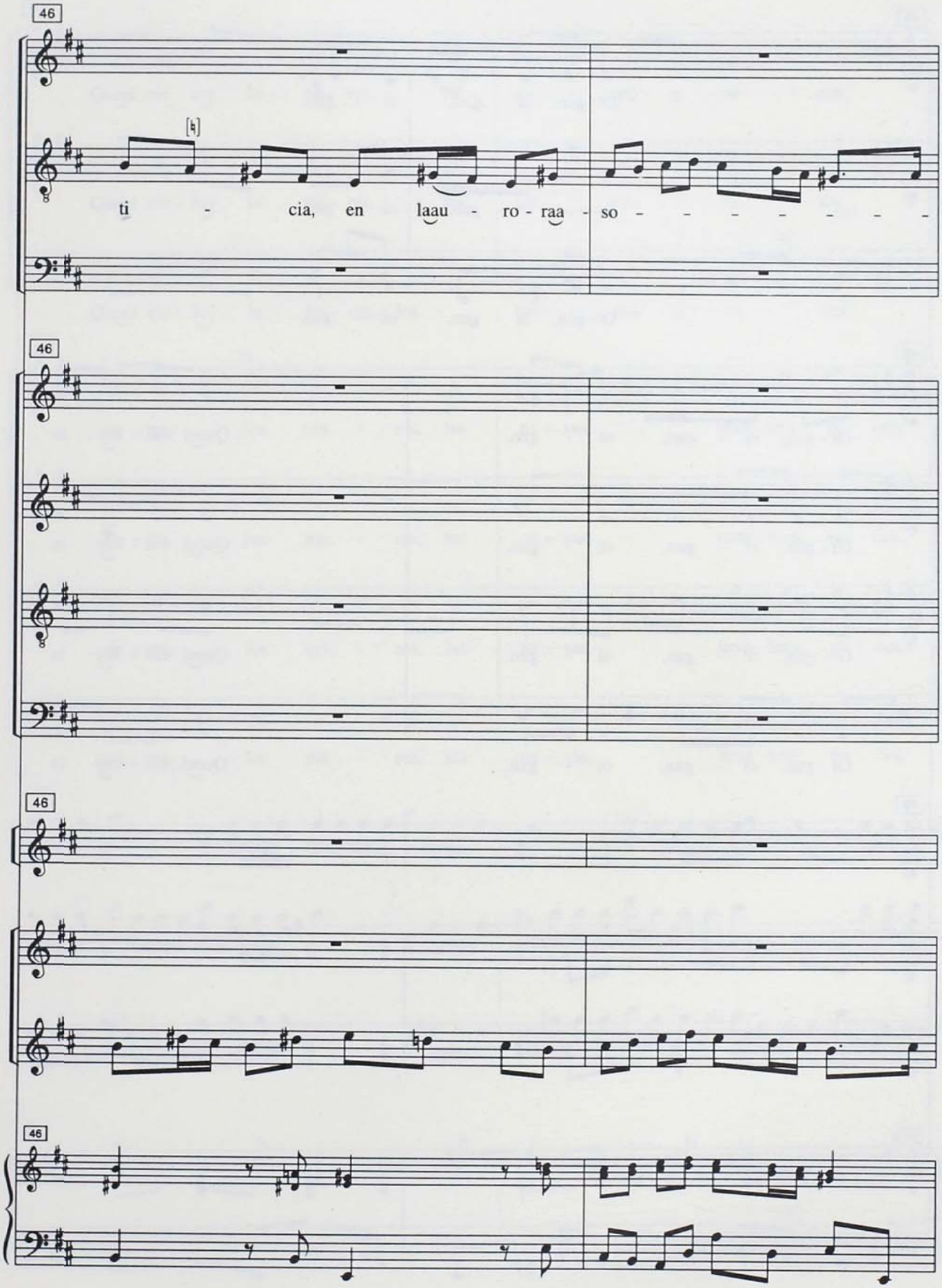

36
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
36
som - bras.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
som - bras.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
som - bras.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
36
36

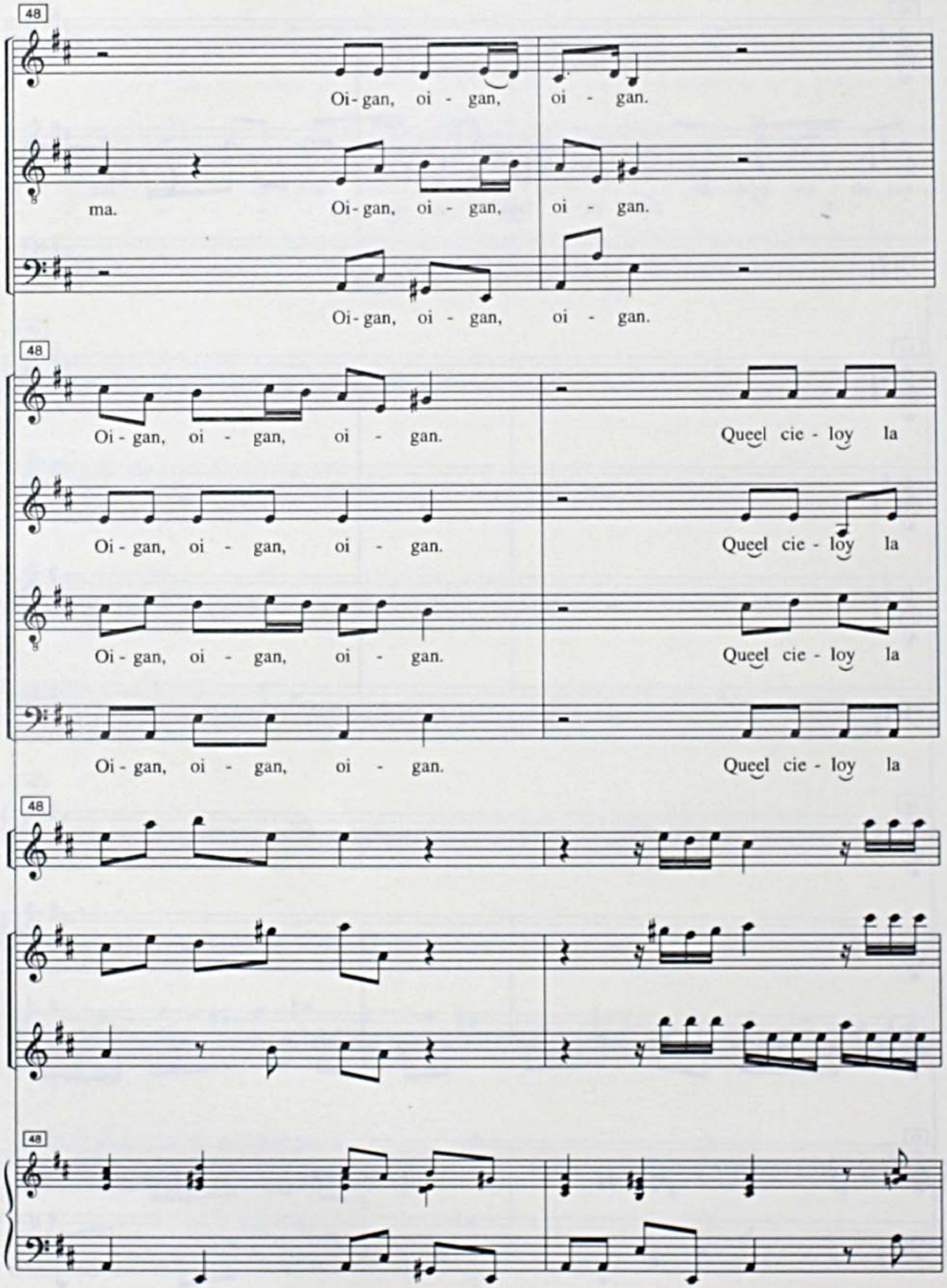

38
Solo
El rui - se-ñor dies - tro,
dul - ce - men-teen-to - na,
38
38
38

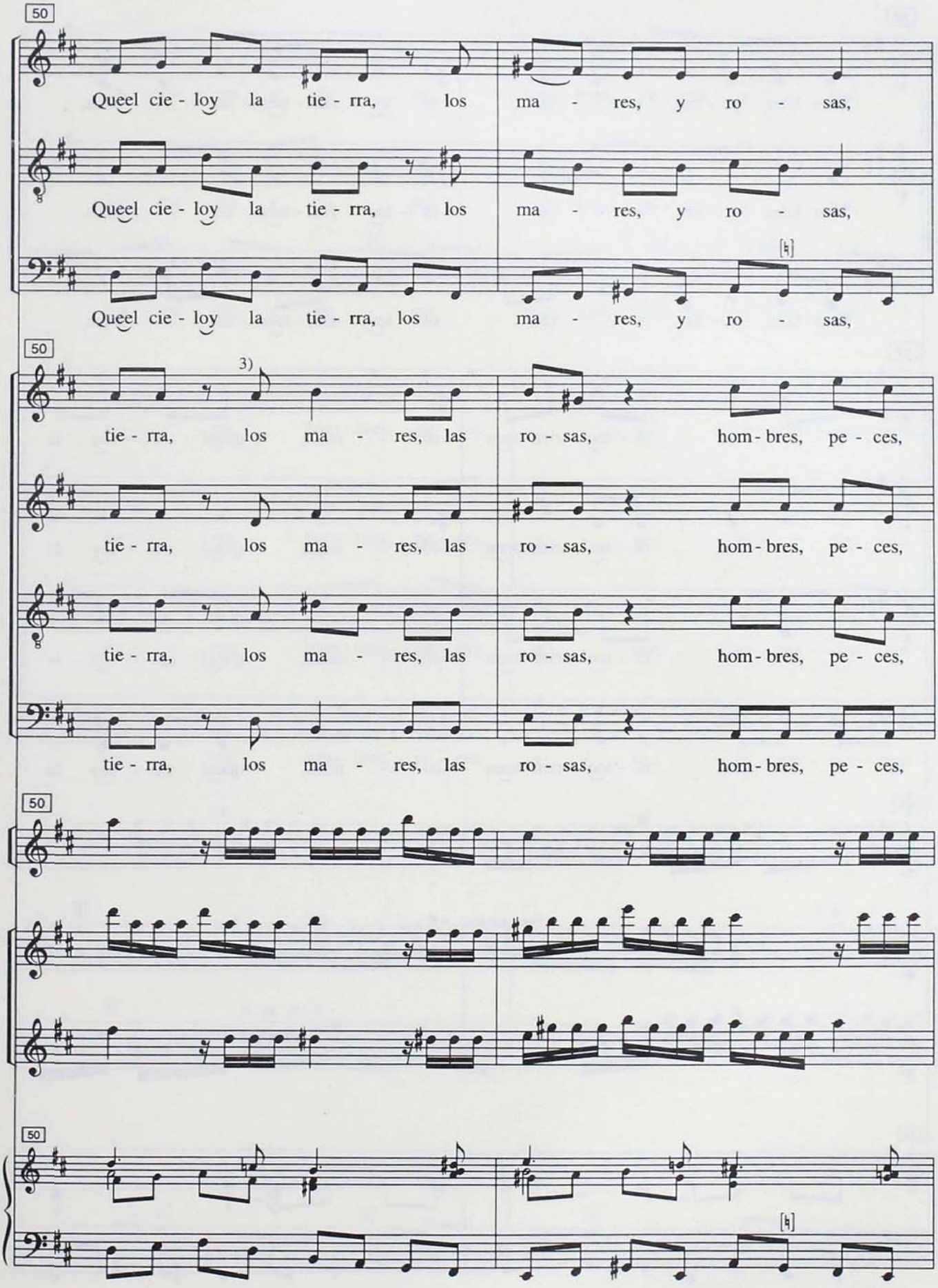

40
quees - taau - ro - ra be - lla, los
ma - les me - jo - - - -
40
40
40

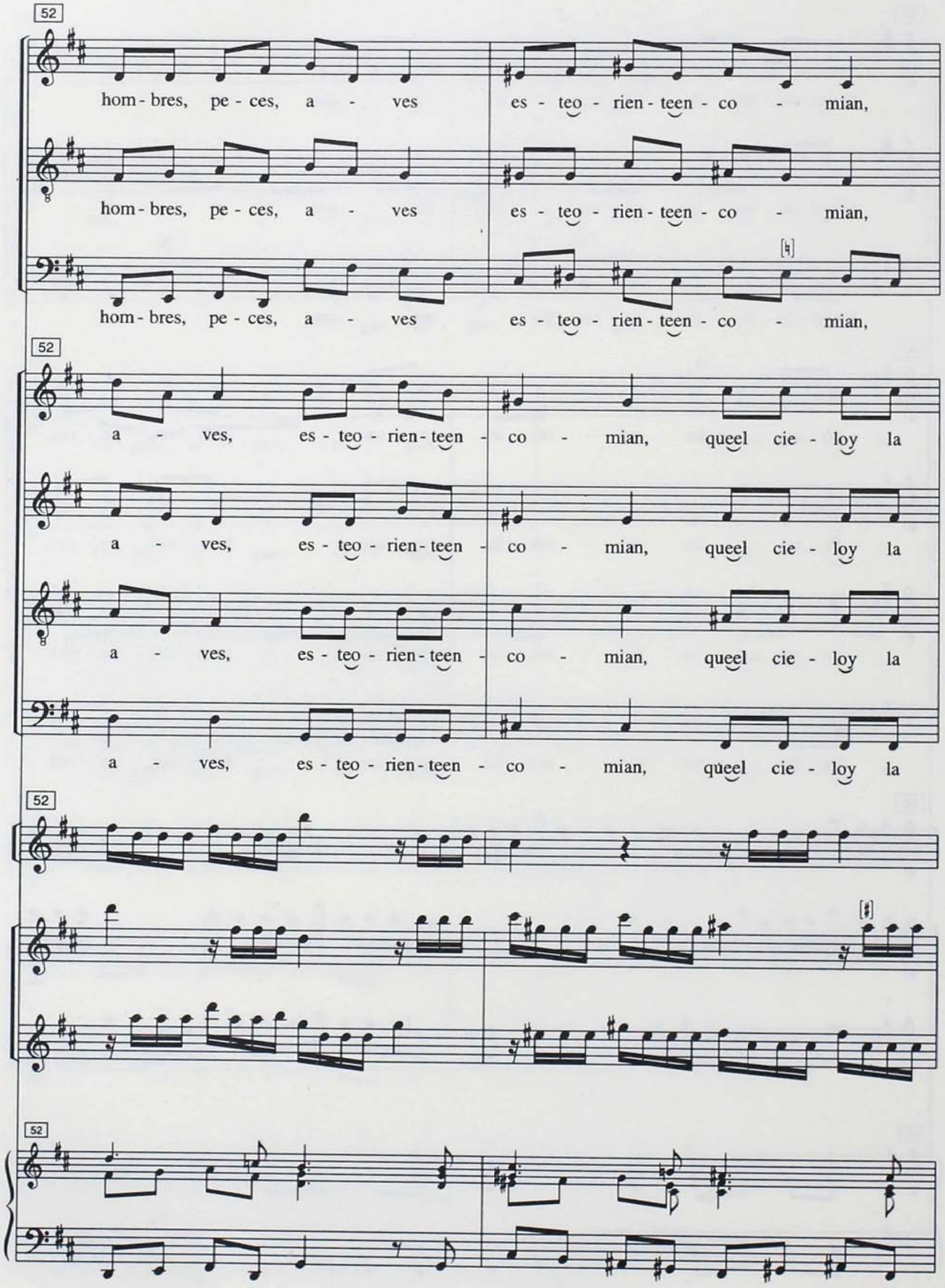

42
ra.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Solo
Oi - gan, oi - gan, oi - gan
Queen - to - neun jil -
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
42
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
42
42

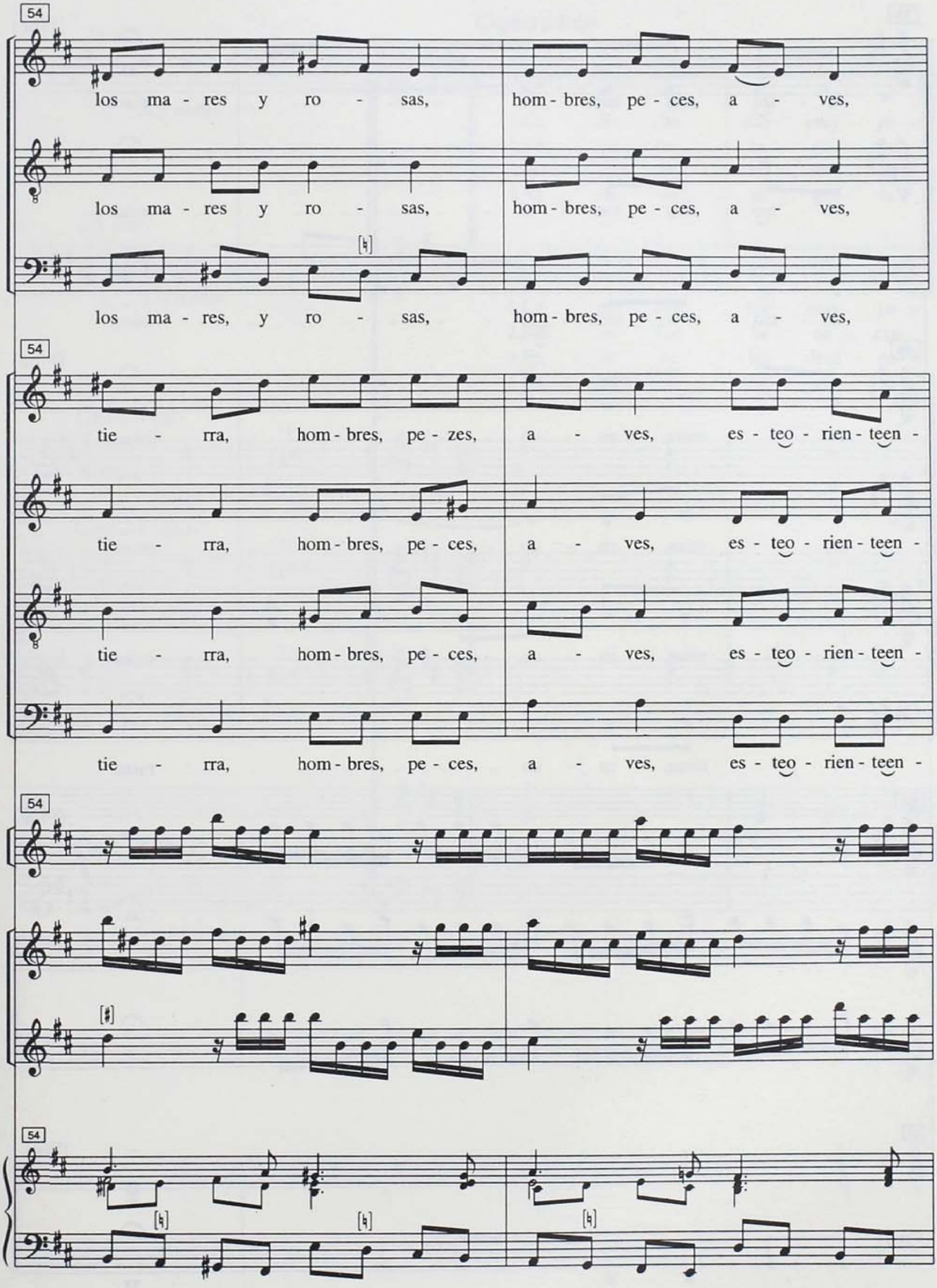

44
gue - ro, con voz so - no - ro - sa, queel sol de jus -
44
44
44
3♯

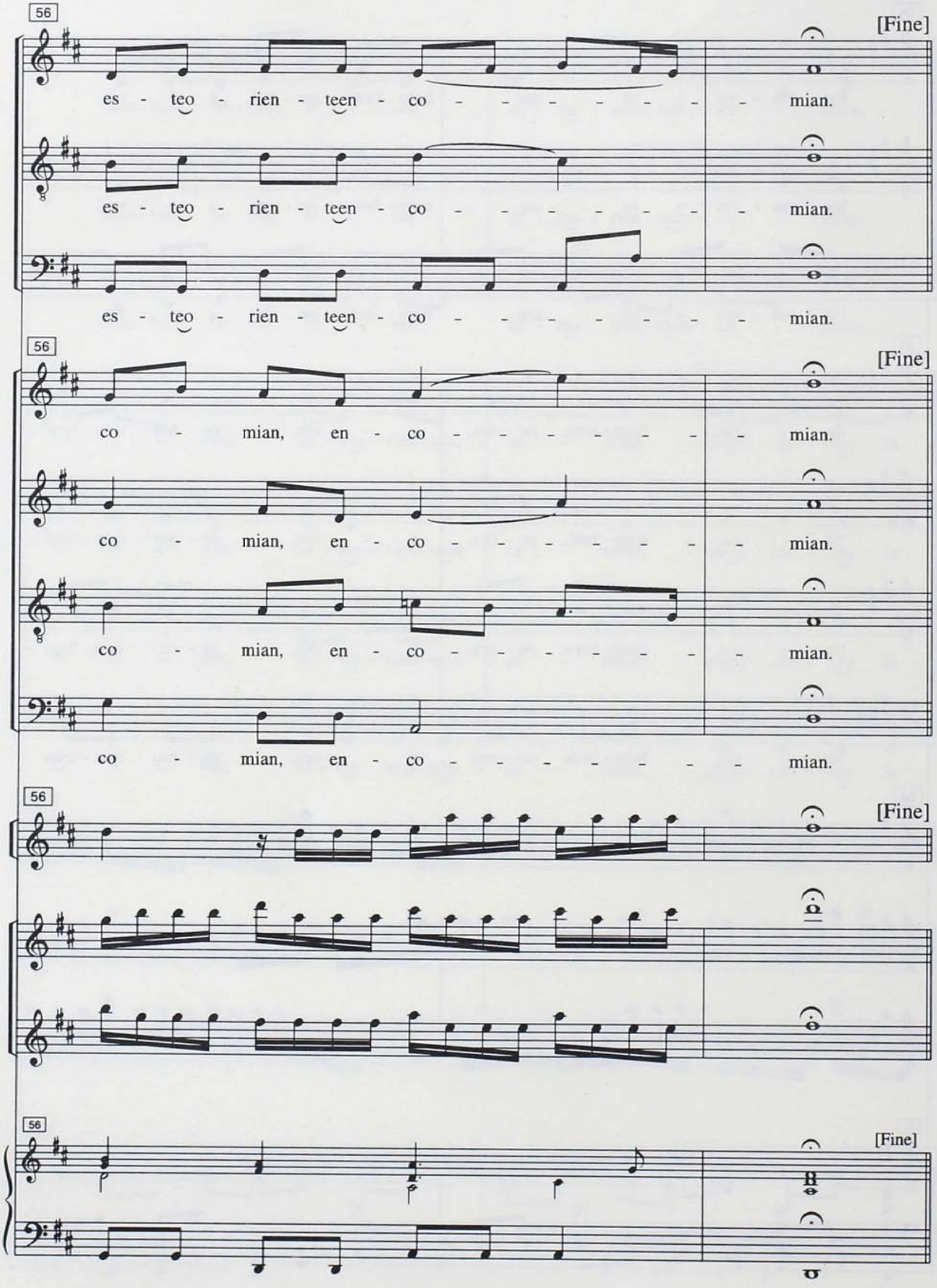

46
ti - cia, en laau - ro - raa - so - - - - - - - -
46
46
46

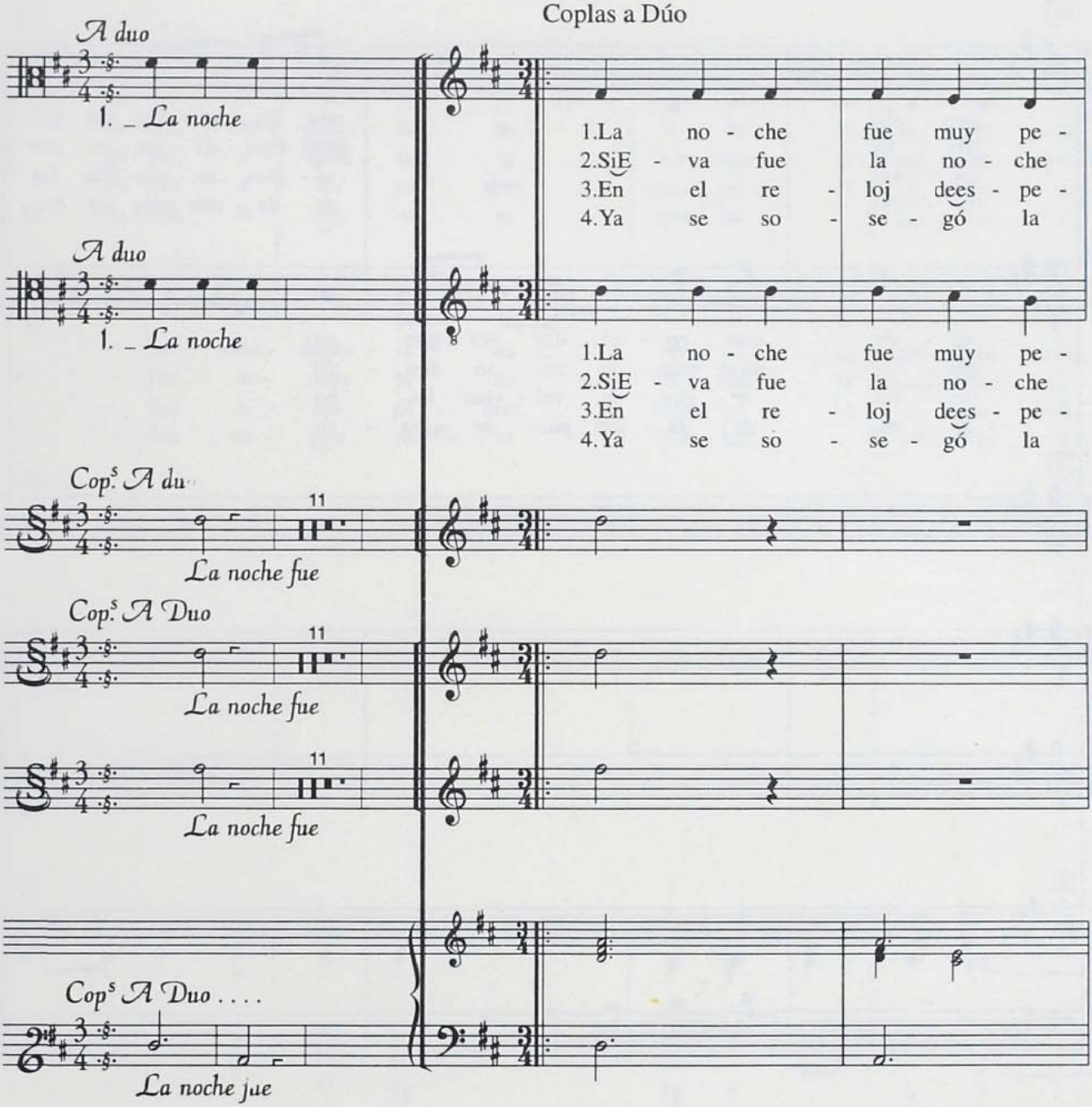

48
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
ma.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
48
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Queel cie - loy la
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Queel cie - loy la
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Queel cie - loy la
Oi - gan, oi - gan, oi - gan.
Queel cie - loy la
48
48

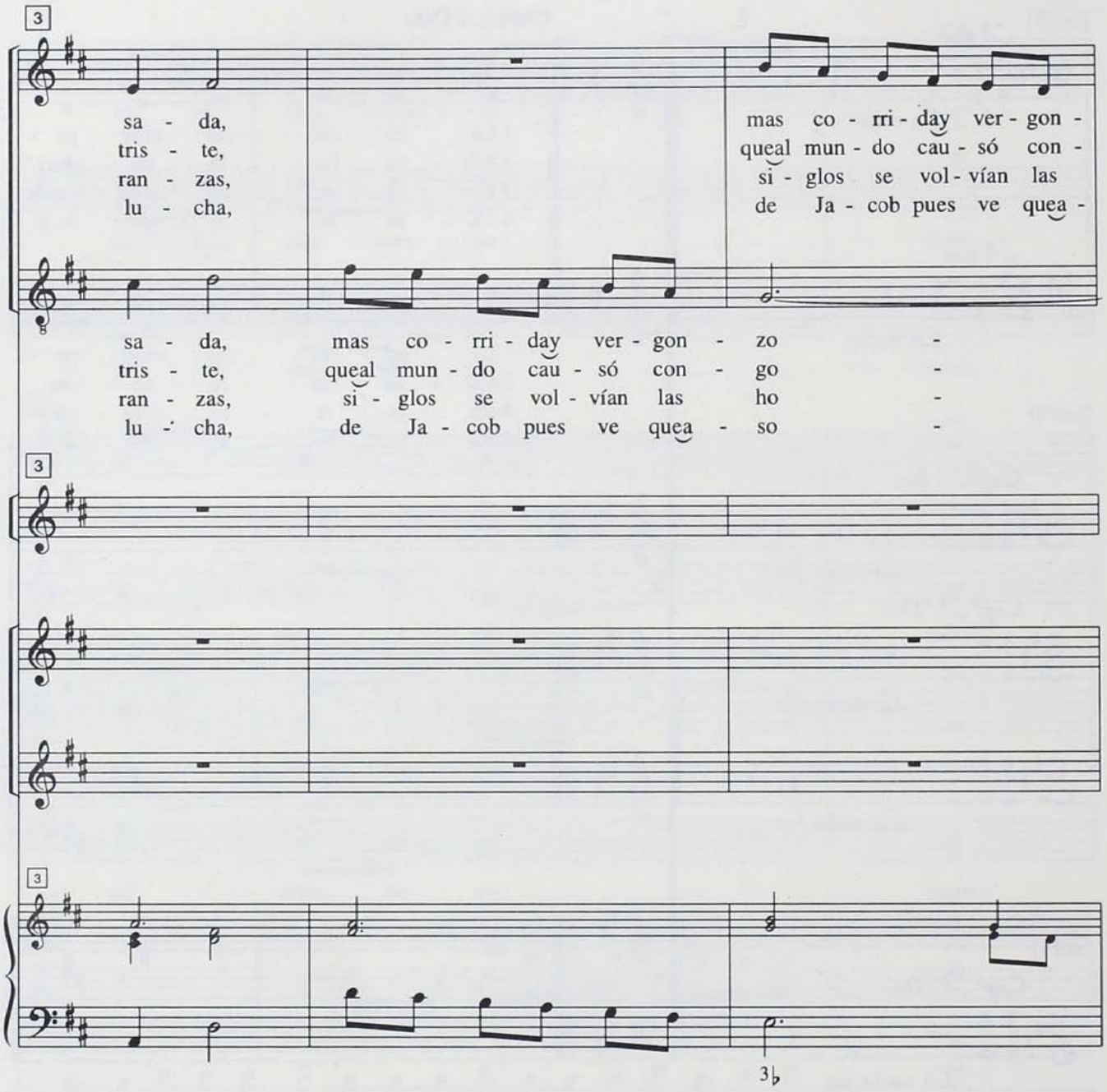

50
Queel cie - loy la tie - rra, los ma - res, y ro - sas,
Queel cie - loy la tie - rra, los ma - res, y ro - sas,
Queel cie - loy la tie - rra, los ma - res, y ro - sas,
50
3)
tie - rra, los ma - res, las ro - sas, hom - bres, pe - ces,
tie - rra, los ma - res, las ro - sas, hom - bres, pe - ces,
tie - rra, los ma - res, las ro - sas, hom - bres, pe - ces,
tie - rra, los ma - res, las ro - sas, hom - bres, pe - ces,
50
50

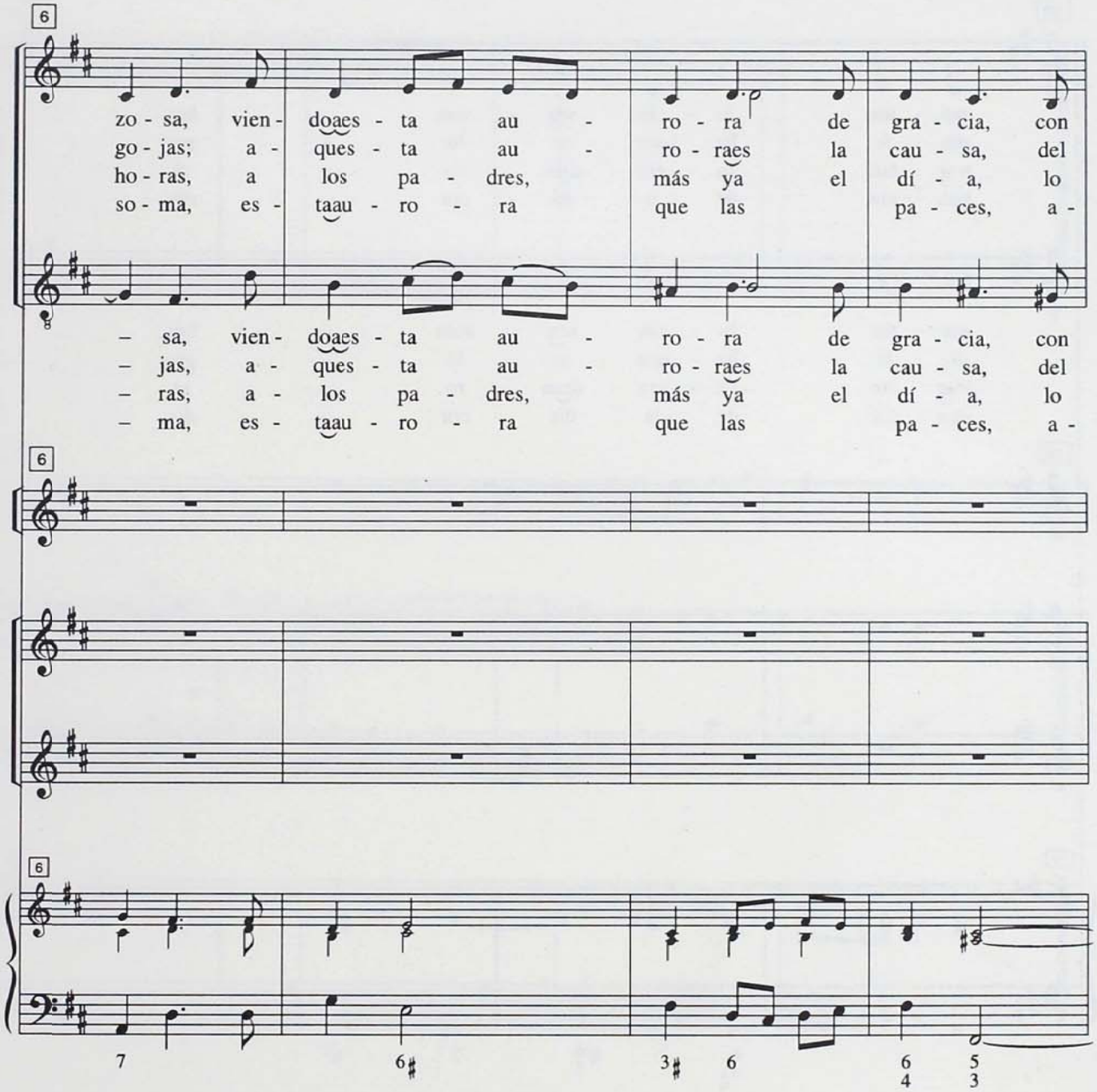

52
hom - bres, pe - ces, a - ves es - teo - rien - teen - co - mian,
hom - bres, pe - ces, a - ves es - teo - rien - teen - co - mian,
hom - bres, pe - ces, a - ves es - teo - rien - teen - co - mian,
52
a - ves, es - teo - rien - teen - co - mian, queel cie - loy la
a - ves, es - teo - rien - teen - co - mian, queel cie - loy la
a - ves, es - teo - rien - teen - co - mian, queel cie - loy la
a - ves, es - teo - rien - teen - co - mian, queel cie - loy la
52
52

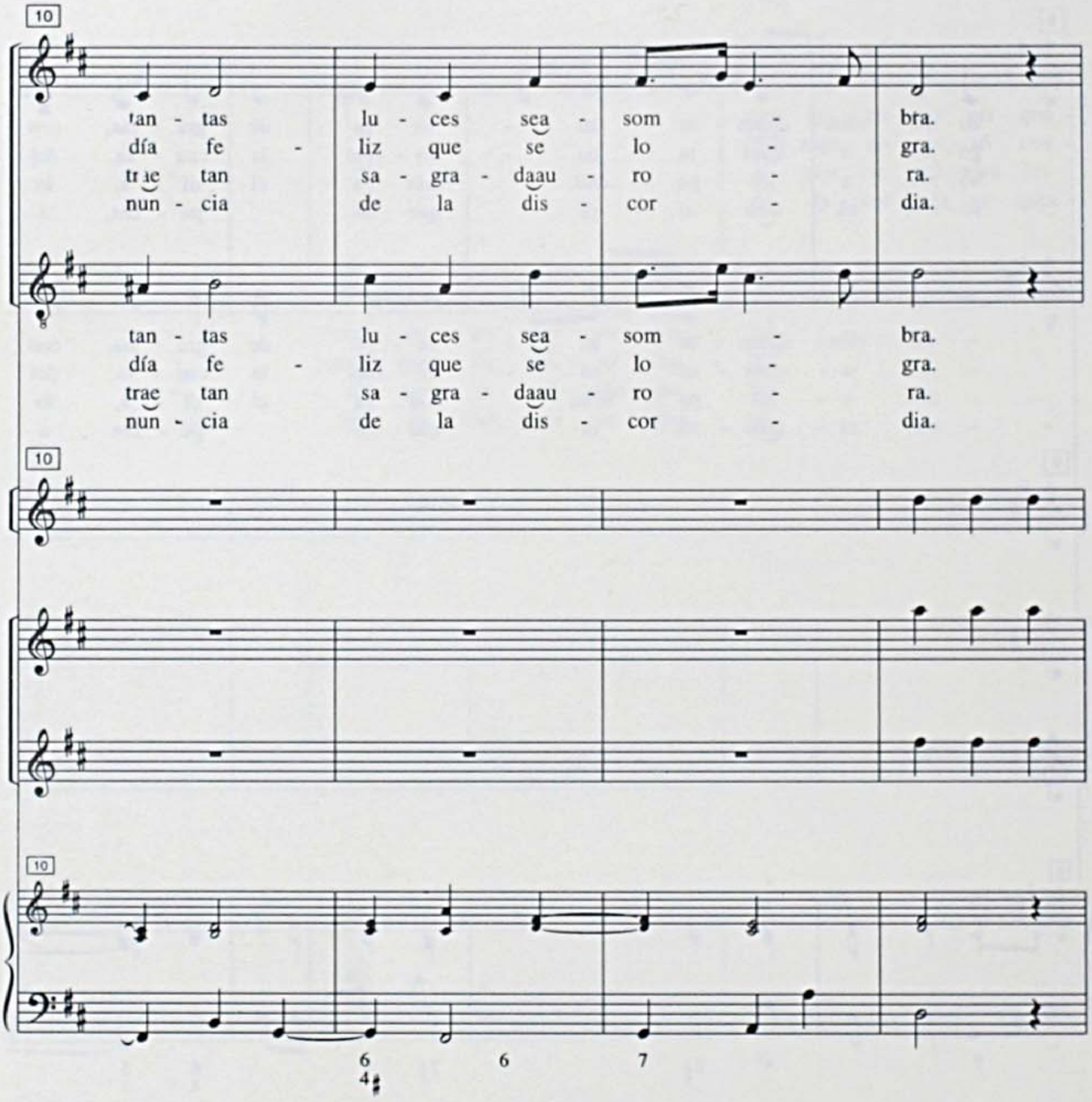

54
los ma - res y ro - sas, hom - bres, pe - ces, a - ves,
los ma - res y ro - sas, hom - bres, pe - ces, a - ves,
los ma - res, y ro - sas, hom - bres, pe - ces, a - ves,
54
tie - rra, hom - bres, pe - zes, a - ves, es - teo - rien - teen -
tie - rra, hom - bres, pe - ces, a - ves, es - teo - rien - teen -
tie - rra, hom - bres, pe - ces, a - ves, es - teo - rien - teen -
tie - rra, hom - bres, pe - ces, a - ves, es - teo - rien - teen -
54
54

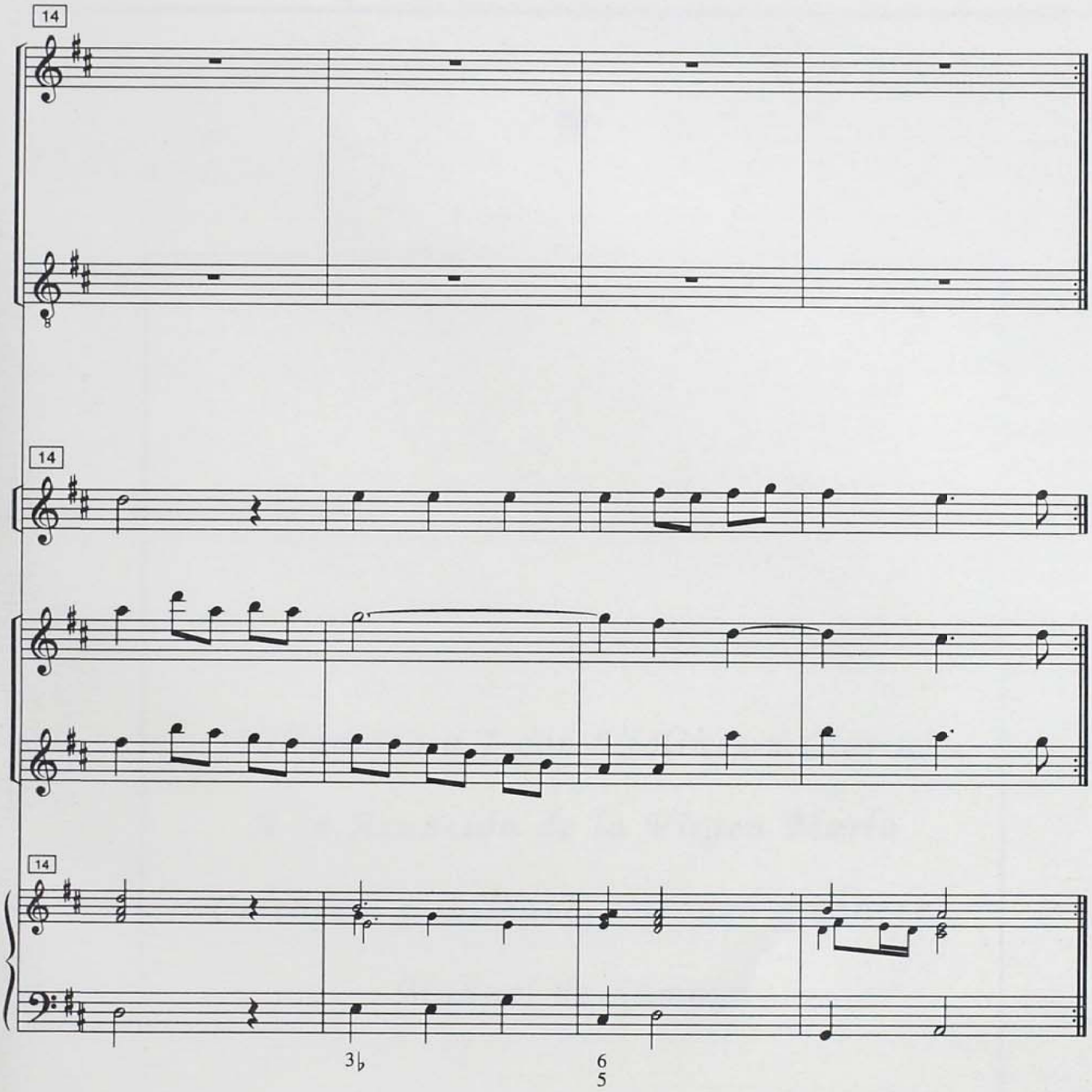

56
[Fine]
es - teo - rien - teen - co - - - - - - - - mian.
es - teo - rien - teen - co - - - - - - - - mian.
es - teo - rien - teen - co - - - - - - - - mian.
56
[Fine]
co - mian, en - co - - - - - - - - mian.
co - mian, en - co - - - - - - - - mian.
co - mian, en - co - - - - - - - - mian.
co - mian, en - co - - - - - - - - mian.
56
[Fine]
56
[Fine]


A duo
1. _ La noche
1.La no - che fue muy pe -
2.SiE - va fue la no - che
3.En el re - loj dees - pe -
4.Ya se so - se - gó la
A duo
1. _ La noche
1.La no - che fue muy pe -
2.SiE - va fue la no - che
3.En el re - loj dees - pe -
4.Ya se so - se - gó la
Cop.s A du
11
La noche fue
Cop.s A Duo
11
La noche fue
11
La noche fue
Cop.s A Duo ....
La noche jue


3
sa - da,
tris - te,
ran - zas,
lu - cha,
mas co - rri - day ver - gon -
queal mun - do cau - só con -
si - glos se vol - vían las
de Ja - cob pues ve quea -
sa - da, mas co - rri - day ver - gon - zo -
tris - te, queal mun - do cau - só con - go -
ran - zas, si - glos se vol - vían las ho -
lu - cha, de Ja - cob pues ve quea - so -
3
3
3
3♭


6
zo - sa, vien - doaes - ta au - ro - ra de gra - cia, con
go - jas; a - ques - ta au - ro - raes la cau - sa, del
ho - ras, a los pa - dres, más ya el dí - a, lo
so - ma, es - taau - ro - ra que las pa - ces, a -
– sa, vien - doaes - ta au - ro - ra de gra - cia, con
– jas, a - ques - ta au - ro - raes la cau - sa, del
– ras, a - los pa - dres, más ya el dí - a, lo
– ma, es - taau - ro - ra que las pa - ces, a -
6
6
7
6♯
3♯ 6
6 5
4 3


10
tan - tas lu - ces sea - som - bra.
día fe - liz que se lo - gra.
trae tan sa - gra - daau - ro - ra.
nun - cia de la dis - cor - dia.
tan - tas lu - ces sea - som - bra.
día fe - liz que se lo - gra.
trae tan sa - gra - daau - ro - ra.
nun - cia de la dis - cor - dia.
10
10
6
4
6
7


14
14
14
3♭
6
5

❖

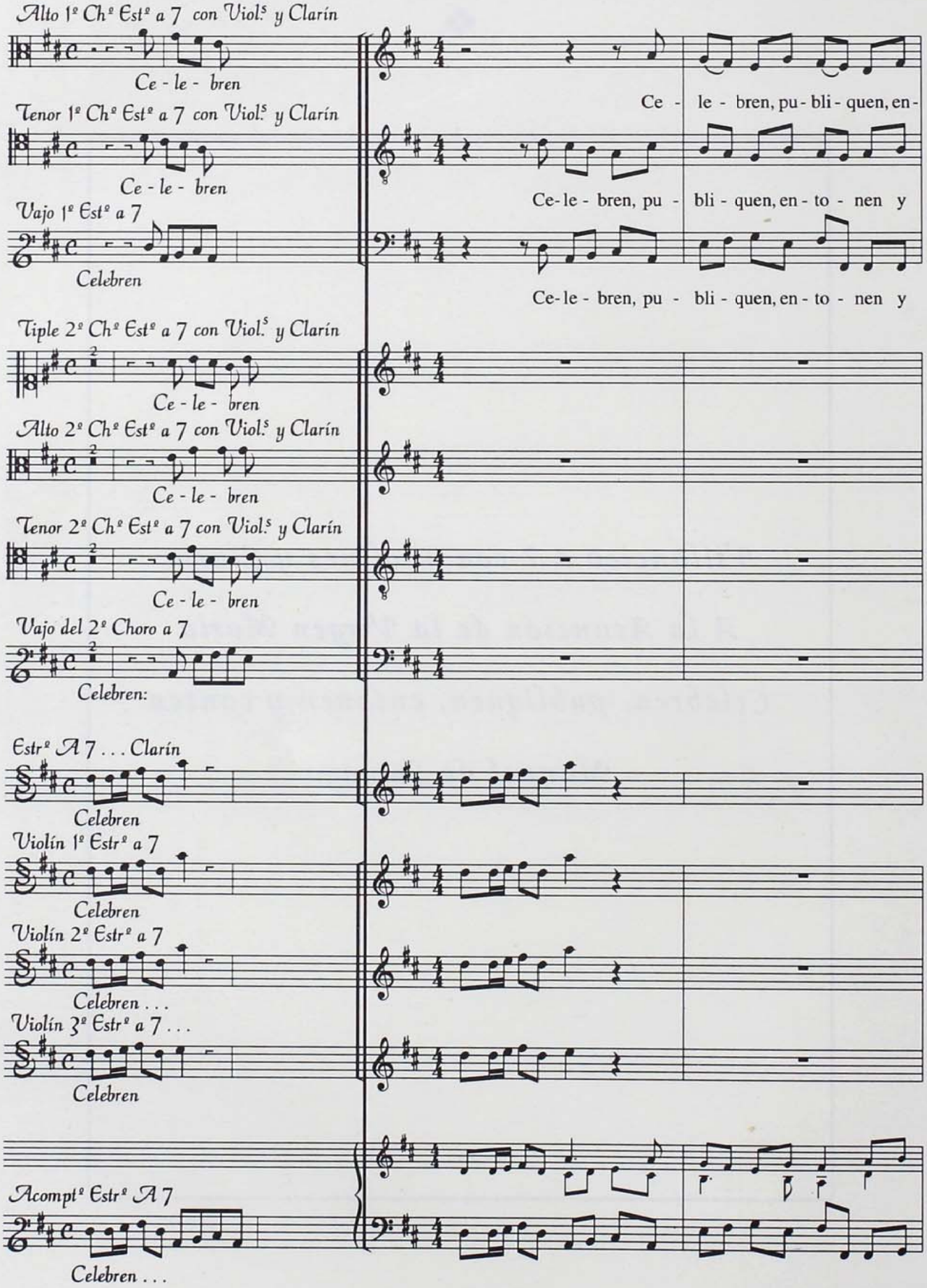
Villancico a 7 con Violines y Clarín

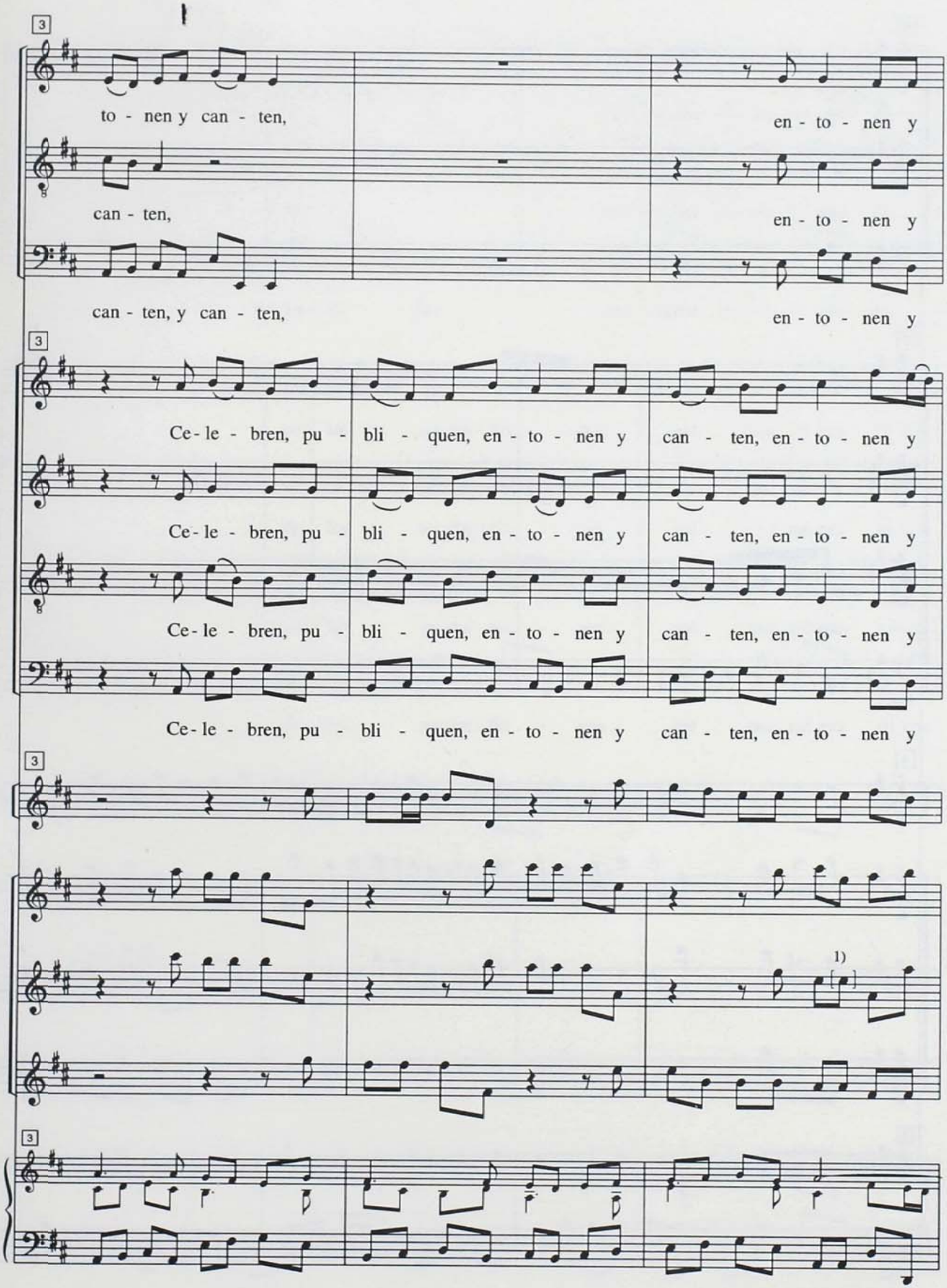
A la Asunción de la Virgen María

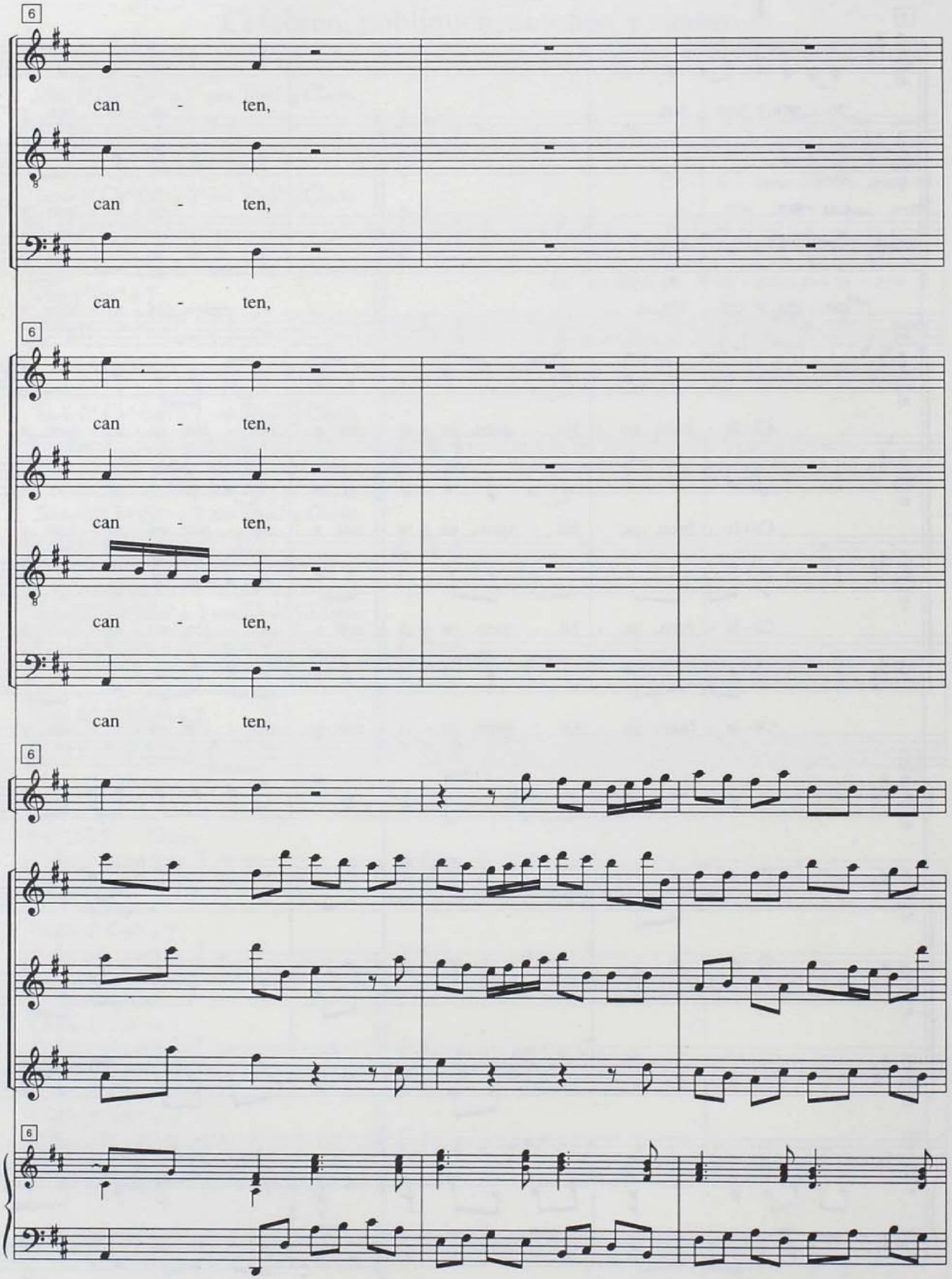
Celebren, publiquen, entonen y canten

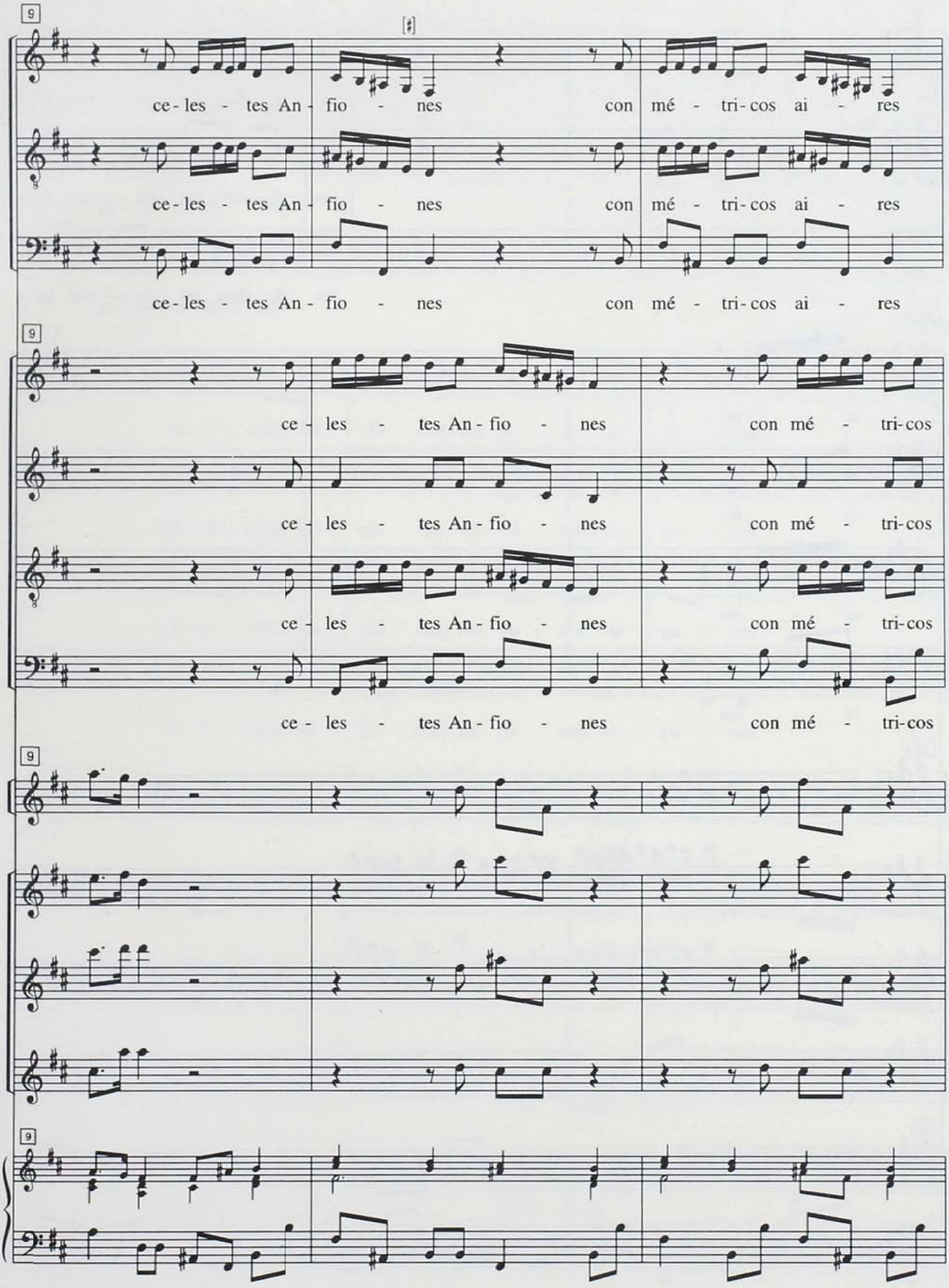
Manuel de Sumaya

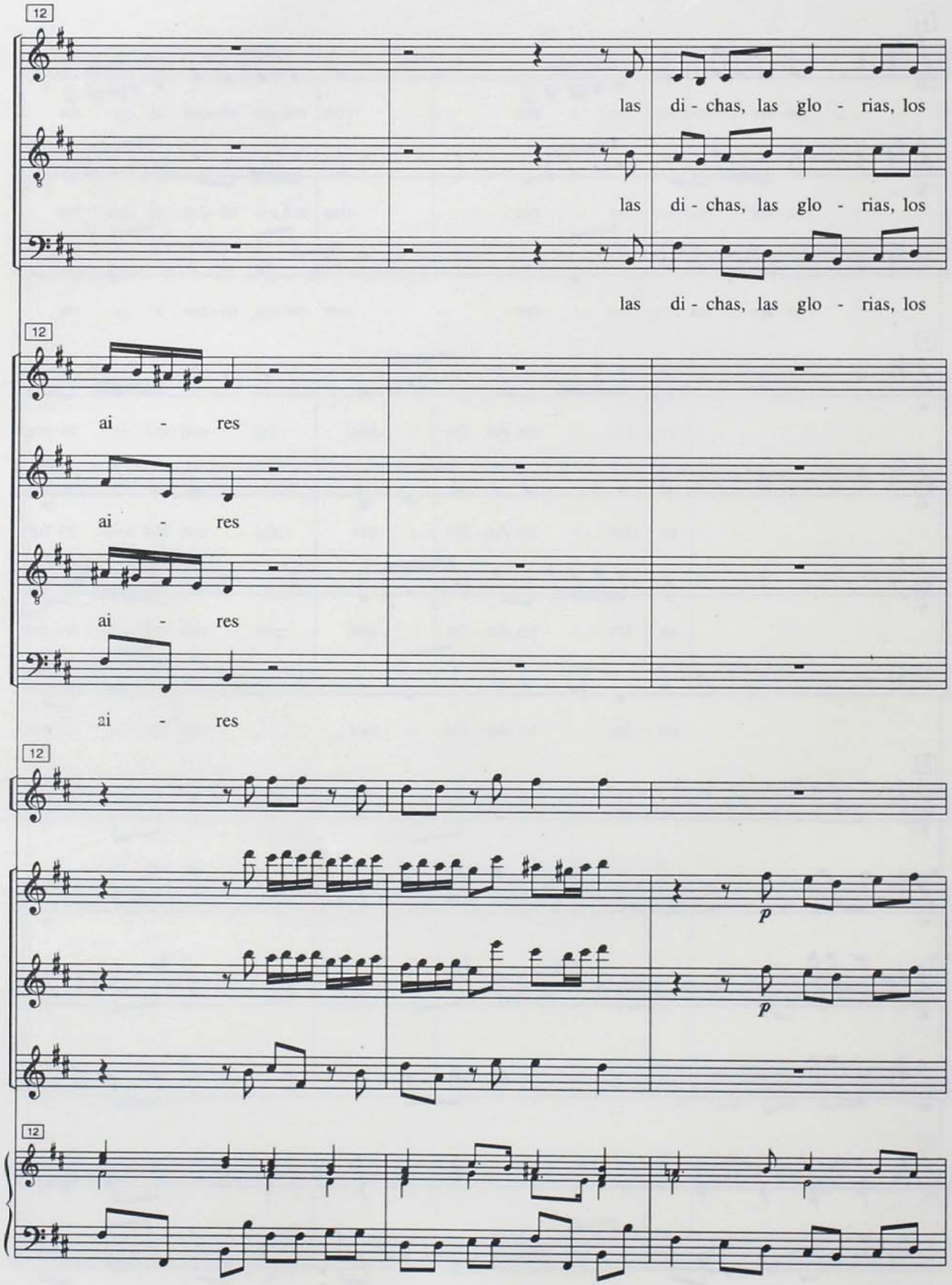
Celebren, publiquen, entonen y canten

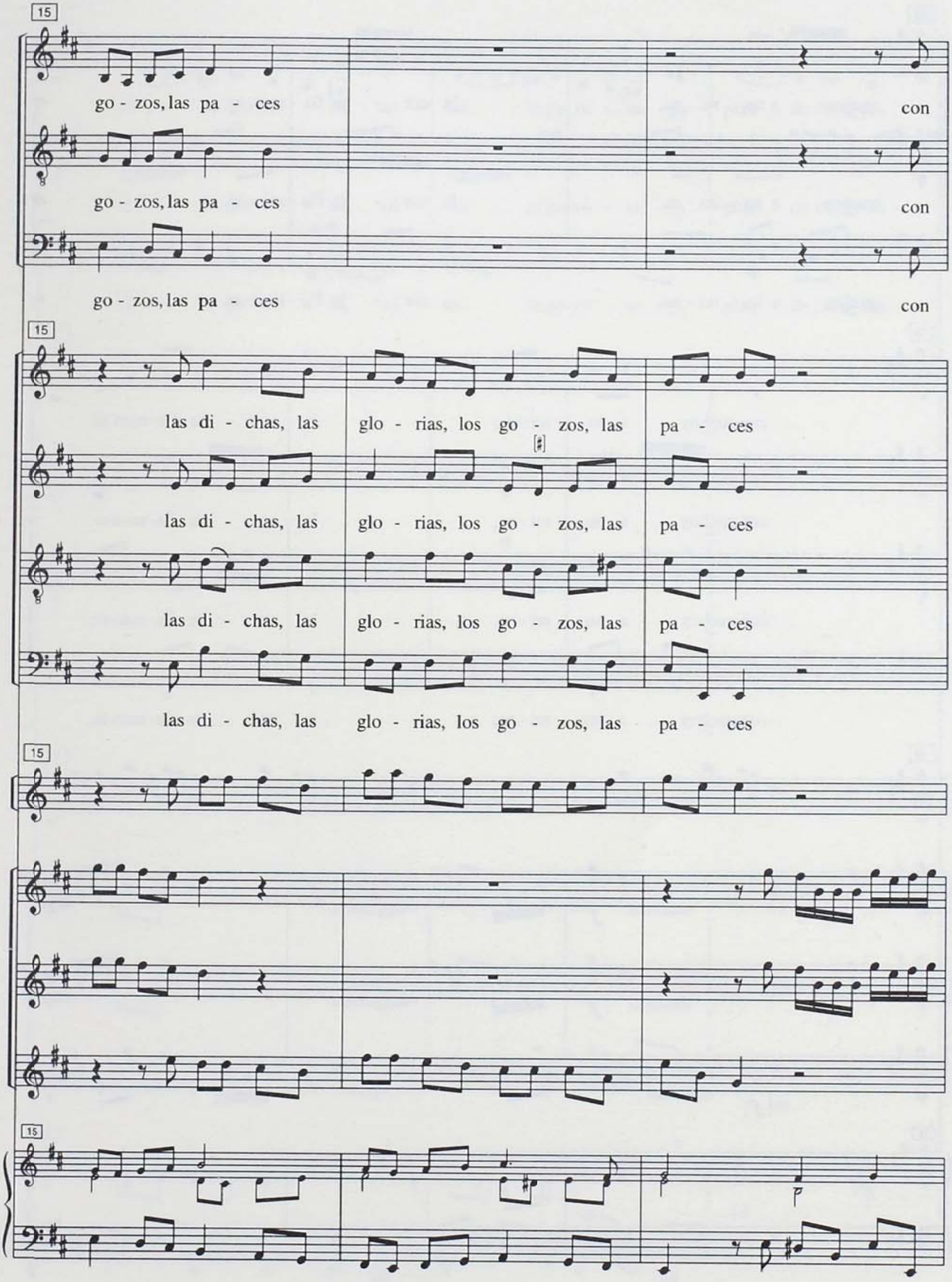


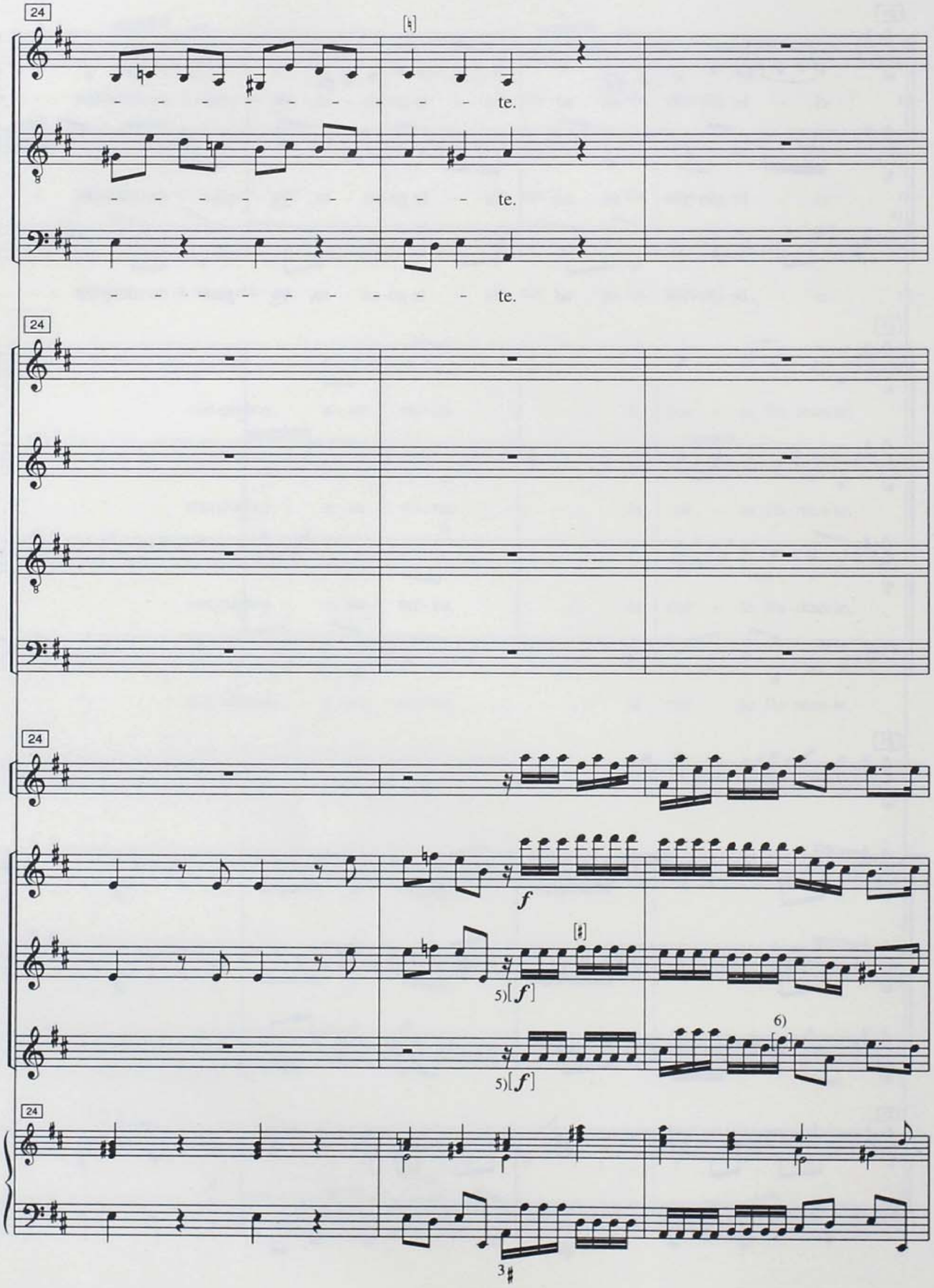

3
to - nen y can - ten,
en - to - nen y
can - ten,
en - to - nen y
can - ten, y can - ten,
en - to - nen y
3
Ce - le - bren, pu - bli - quen, en - to - nen y can - ten, en - to - nen y
Ce - le - bren, pu - bli - quen, en - to - nen y can - ten, en - to - nen y
Ce - le - bren, pu - bli - quen, en - to - nen y can - ten, en - to - nen y
Ce - le - bren, pu - bli - quen, en - to - nen y can - ten, en - to - nen y
3
1)
3

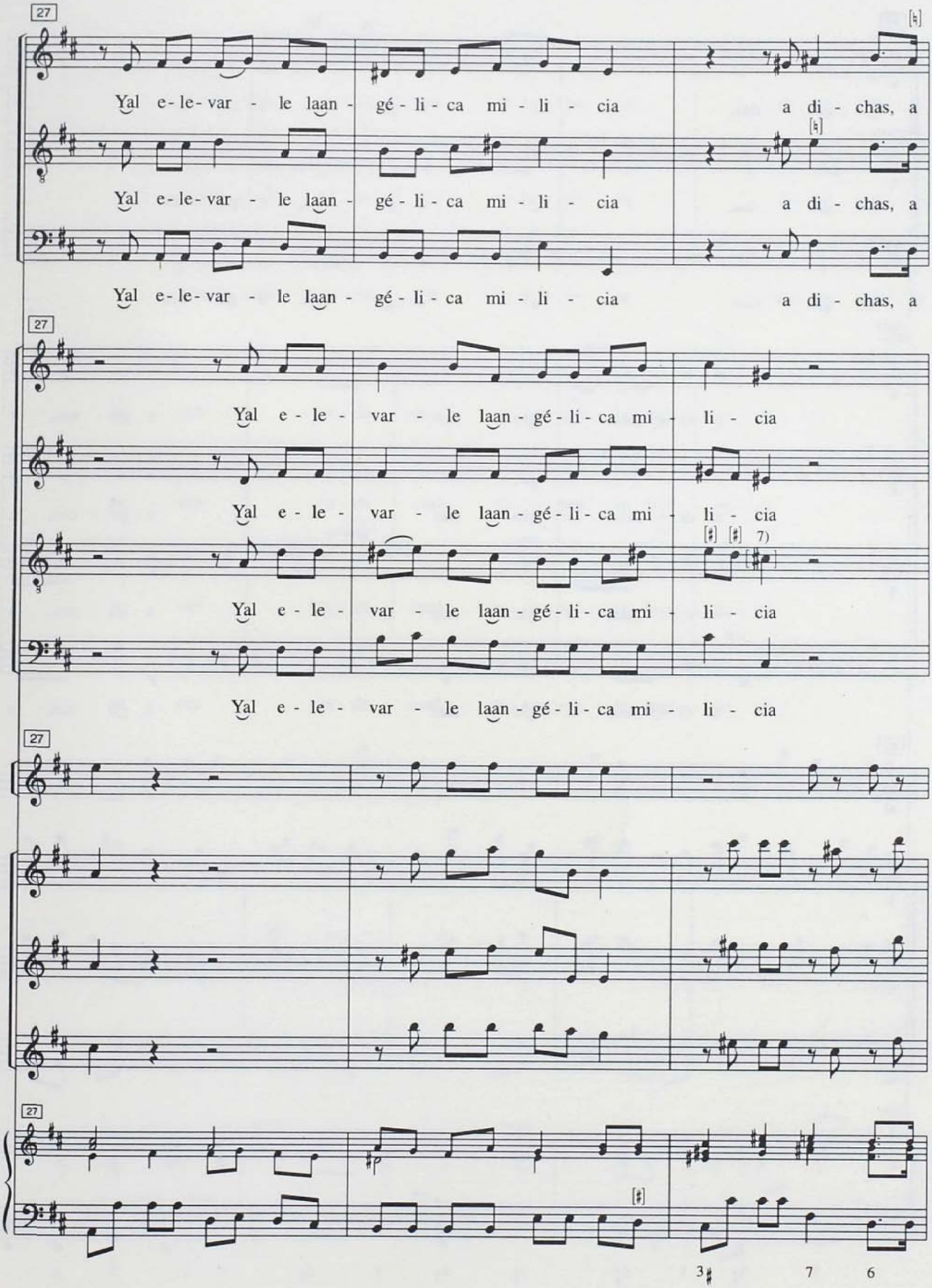

6
can - ten,
can - ten,
can - ten,
6
can - ten,
can - ten,
can - ten,
can - ten,
6
6

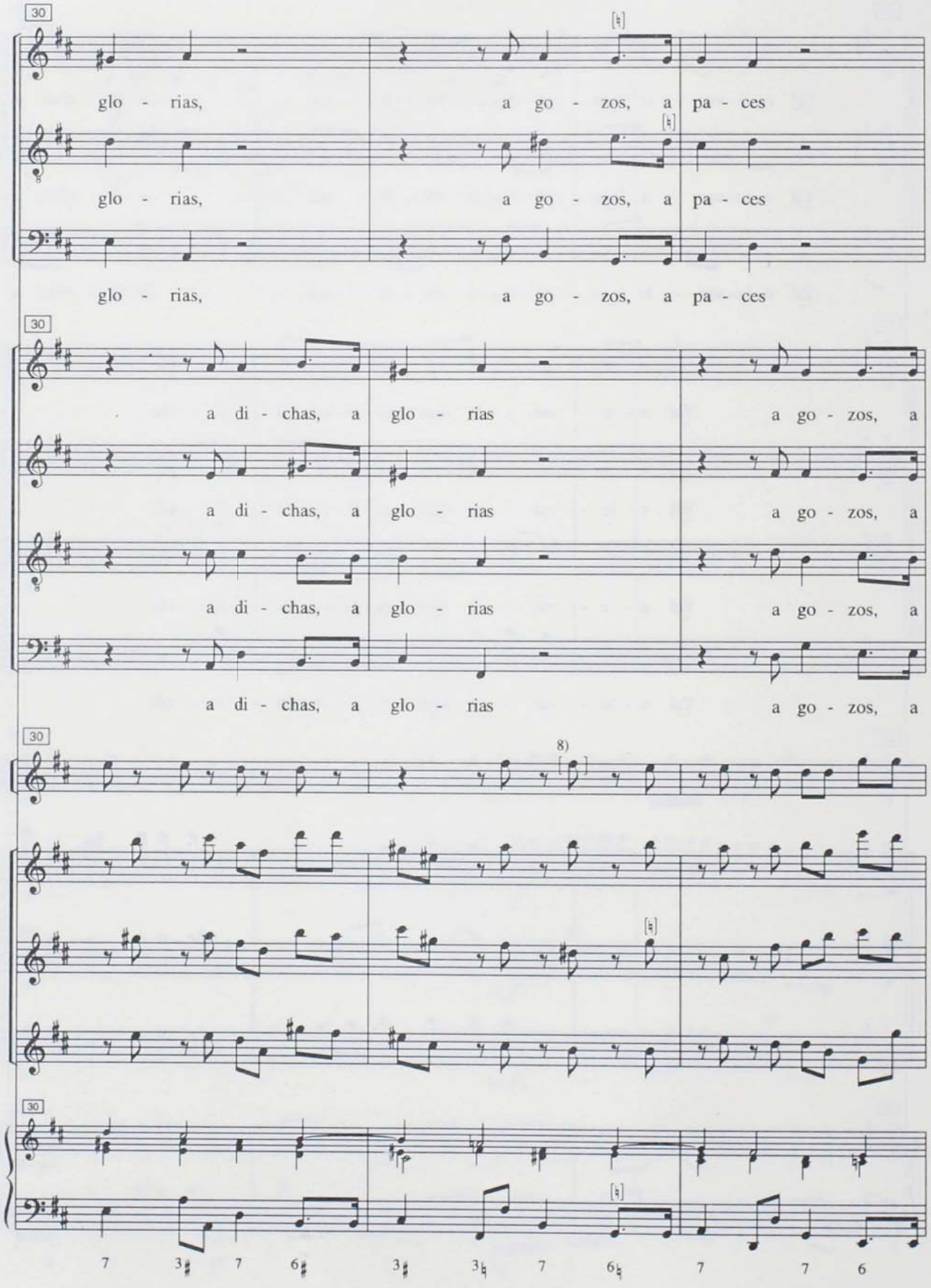

ce - les - tes An - fio - nes con mé - tri - cos ai - res
ce - les - tes An - fio - nes con mé - tri - cos ai - res
ce - les - tes An - fio - nes con mé - tri - cos ai - res
ce - les - tes An - fio - nes con mé - tri - cos
ce - les - tes An - fio - nes con mé - tri - cos
ce - les - tes An - fio - nes con mé - tri - cos
ce - les - tes An - fio - nes con mé - tri - cos

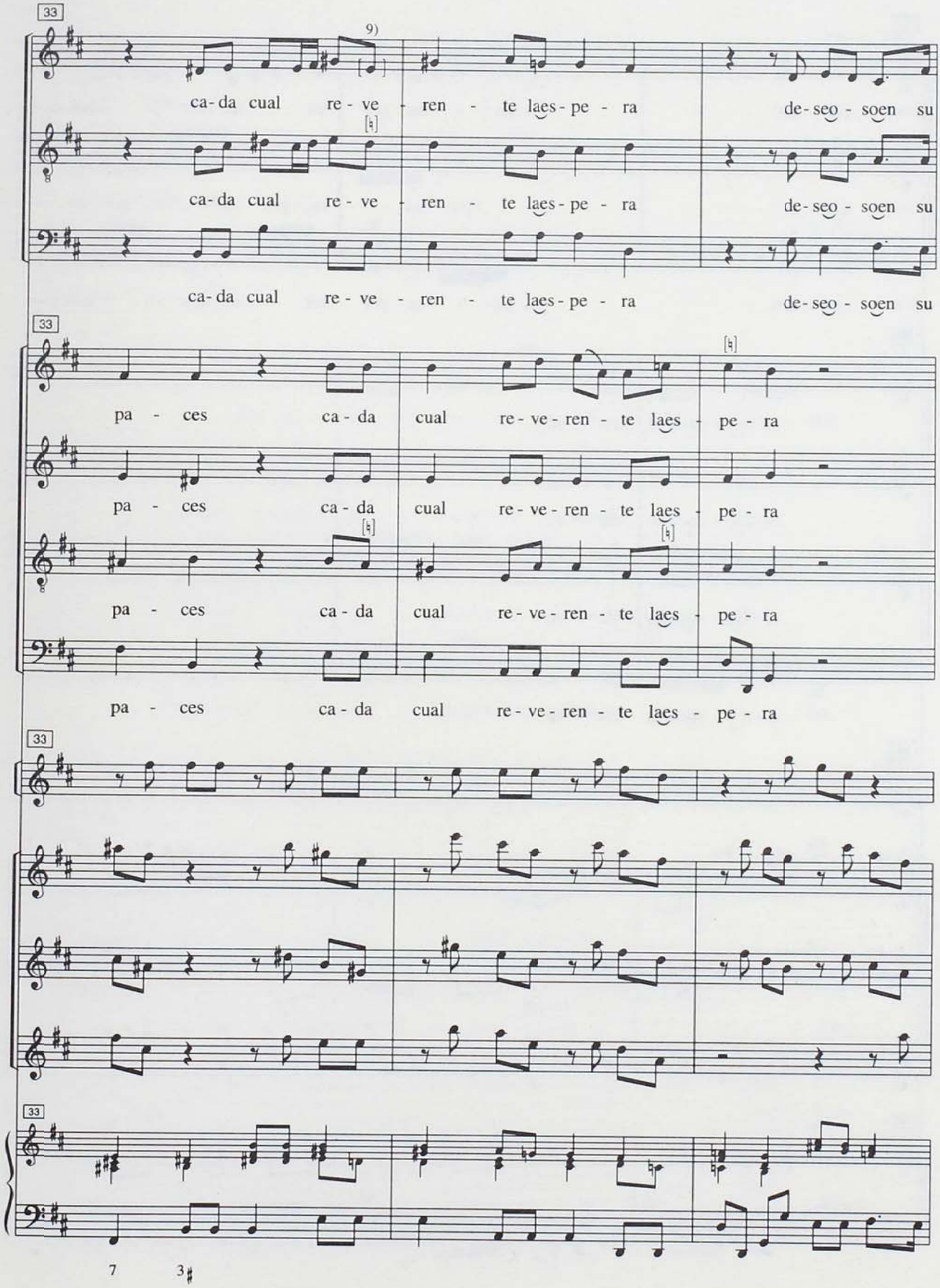

12
las di - chas, las glo - rias, los
las di - chas, las glo - rias, los
las di - chas, las glo - rias, los
12
ai - res
ai - res
ai - res
ai - res
12
p
p
12

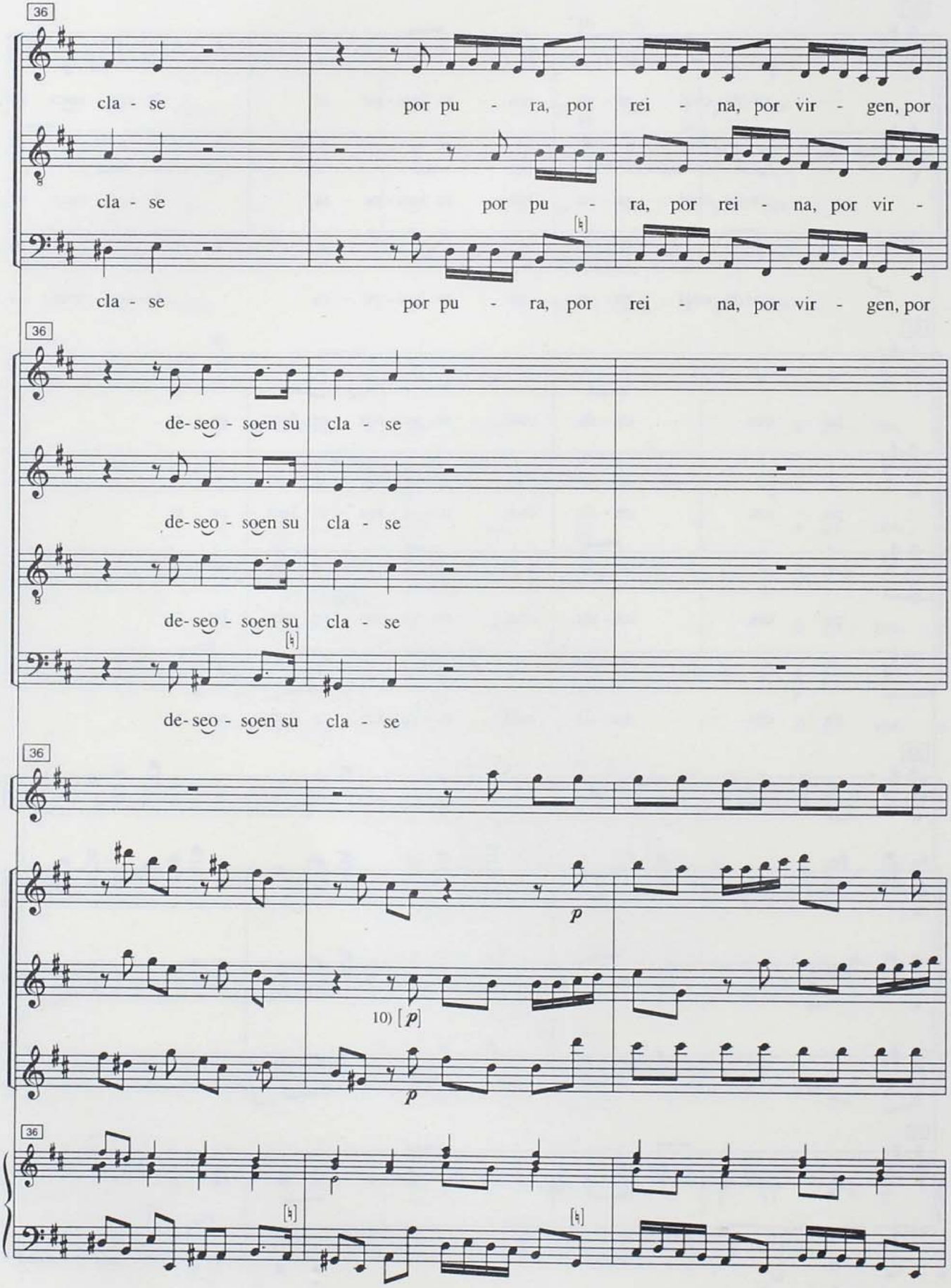

15
go - zos, las pa - ces
con
go - zos, las pa - ces
con
go - zos, las pa - ces
con
15
las di - chas, las glo - rias, los go - zos, las pa - ces
las di - chas, las glo - rias, los go - zos, las pa - ces
las di - chas, las glo - rias, los go - zos, las pa - ces
las di - chas, las glo - rias, los go - zos, las pa - ces
15
15
p

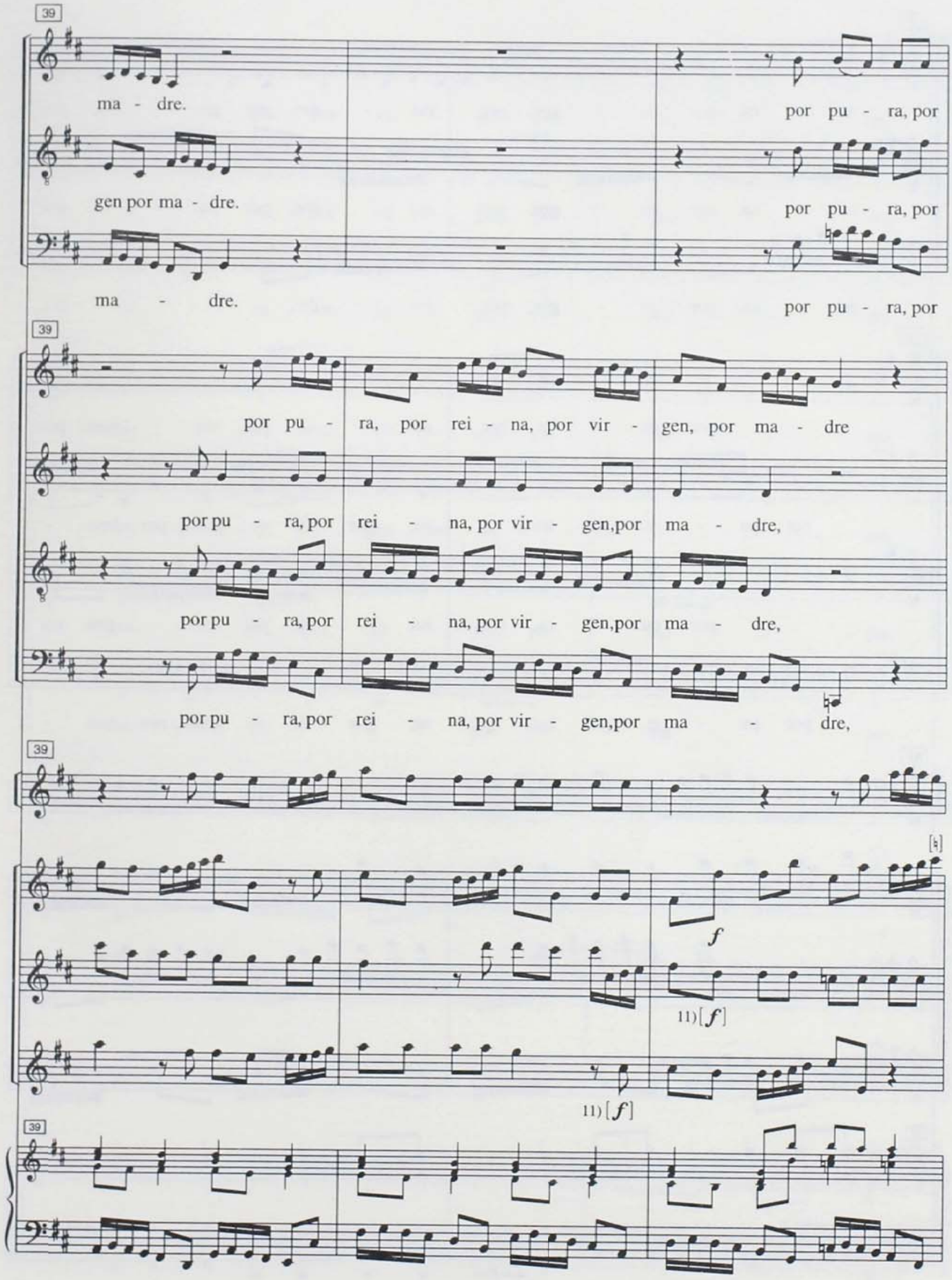

24
te.
te.
te.
24
24
f
5)[f]
6)
5)[f]
24
3

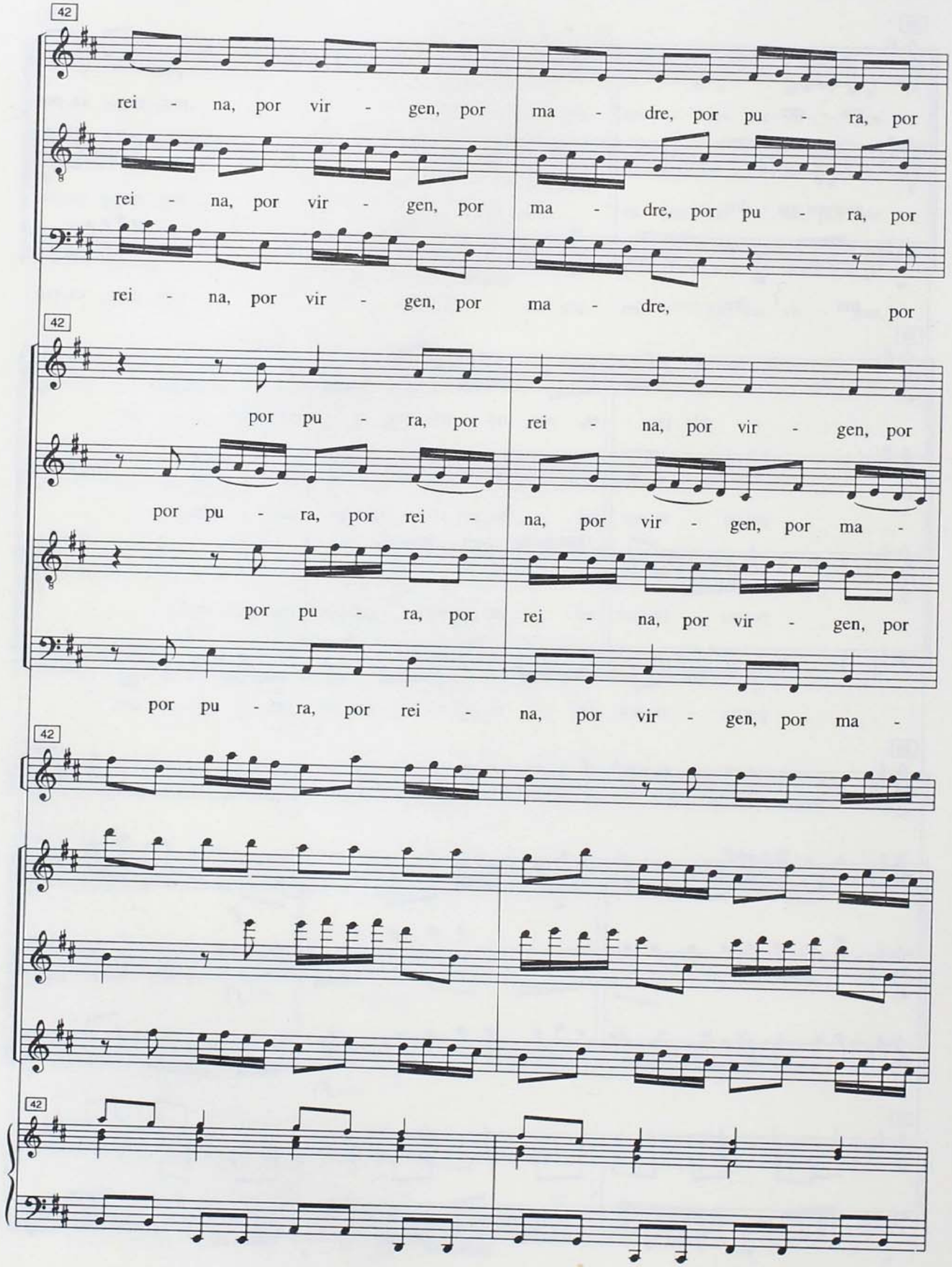

27
Yal e-le-var - le laan - gé - li - ca mi - li - cia a di - chas, a
Yal e-le-var - le laan - gé - li - ca mi - li - cia a di - chas, a
Yal e-le-var - le laan - gé - li - ca mi - li - cia a di - chas, a
27
Yal e - le - var - le laan - gé - li - ca mi - li - cia
Yal e - le - var - le laan - gé - li - ca mi - li - cia
Yal e - le - var - le laan - gé - li - ca mi - li - cia
Yal e - le - var - le laan - gé - li - ca mi - li - cia
27
27
3 7 6

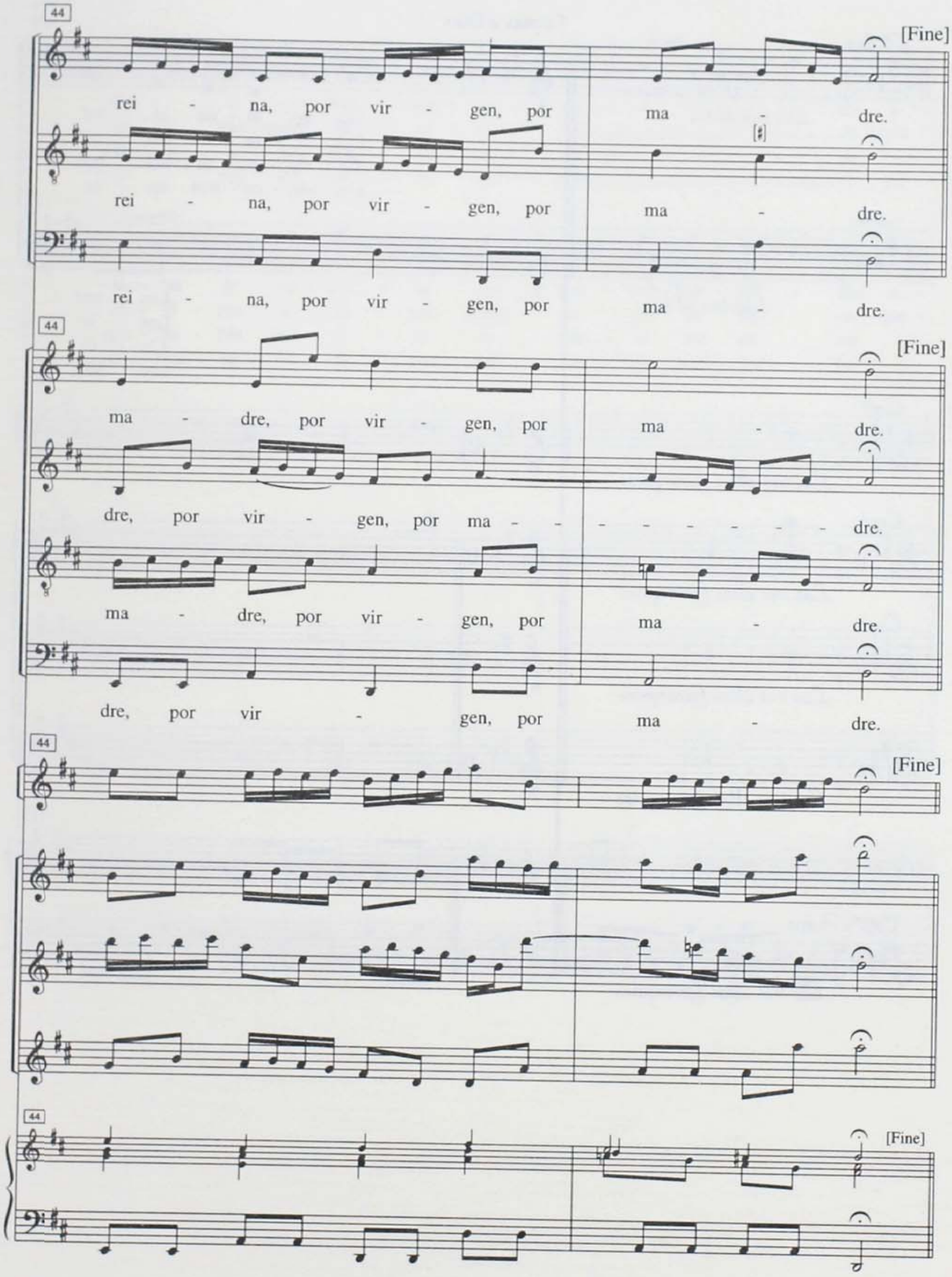

30
glo - rias, a go - zos, a pa - ces
glo - rias, a go - zos, a pa - ces
glo - rias, a go - zos, a pa - ces
30
a di - chas, a glo - rias a go - zos, a
a di - chas, a glo - rias a go - zos, a
a di - chas, a glo - rias a go - zos, a
30
8)
30
7 3♯ 7 6♯ 3♯ 3♮ 7 6♮ 7 7 6

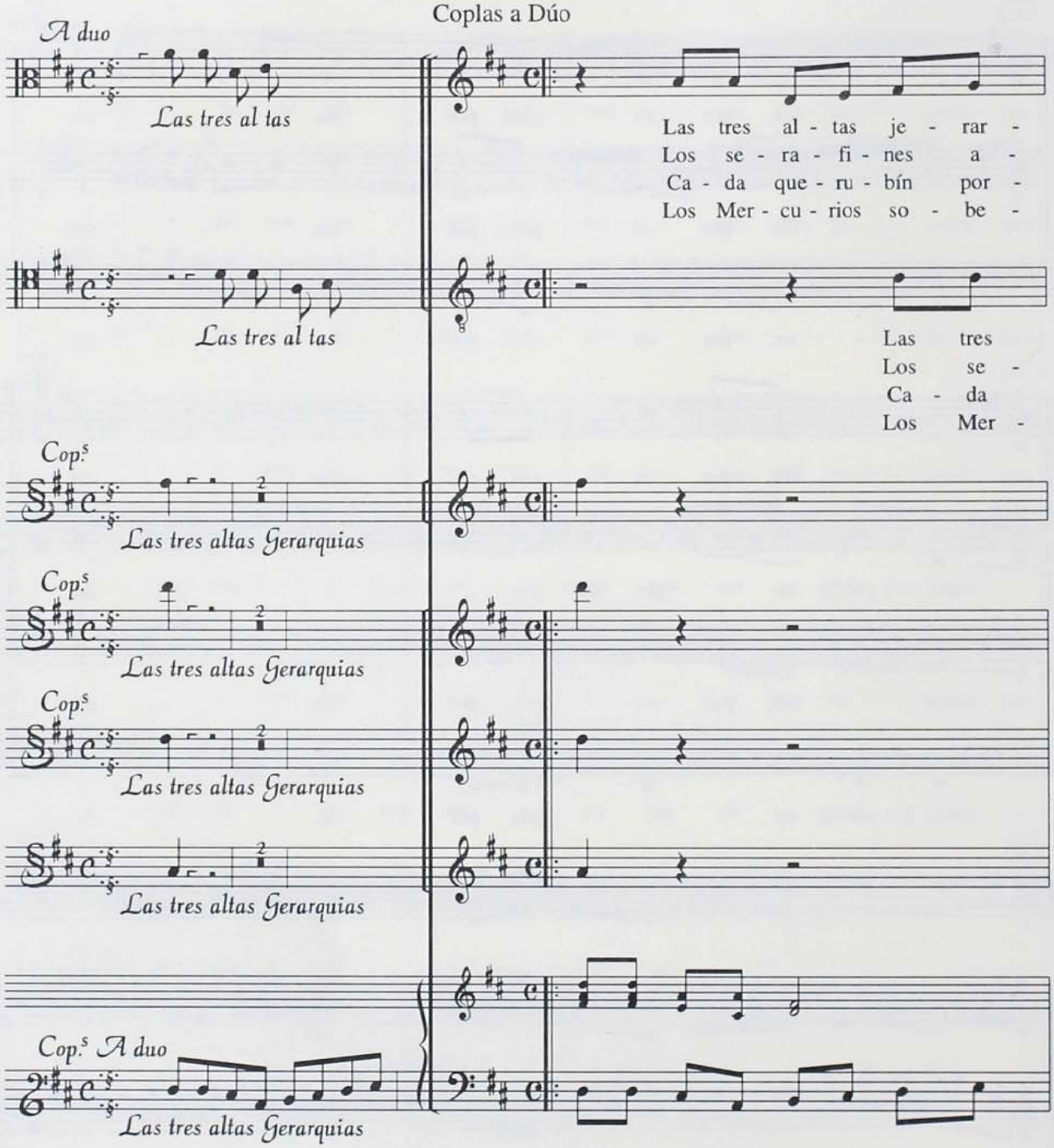

33
9)
ca-da cual re-ve-ren-te laes-pe-ra de-seo-soen su
ca-da cual re-ve-ren-te laes-pe-ra de-seo-soen su
ca-da cual re-ve-ren-te laes-pe-ra de-seo-soen su
33
pa-ces ca-da cual re-ve-ren-te laes-pe-ra
pa-ces ca-da cual re-ve-ren-te laes-pe-ra
pa-ces ca-da cual re-ve-ren-te laes-pe-ra
pa-ces ca-da cual re-ve-ren-te laes-pe-ra
33
33
7 3♯

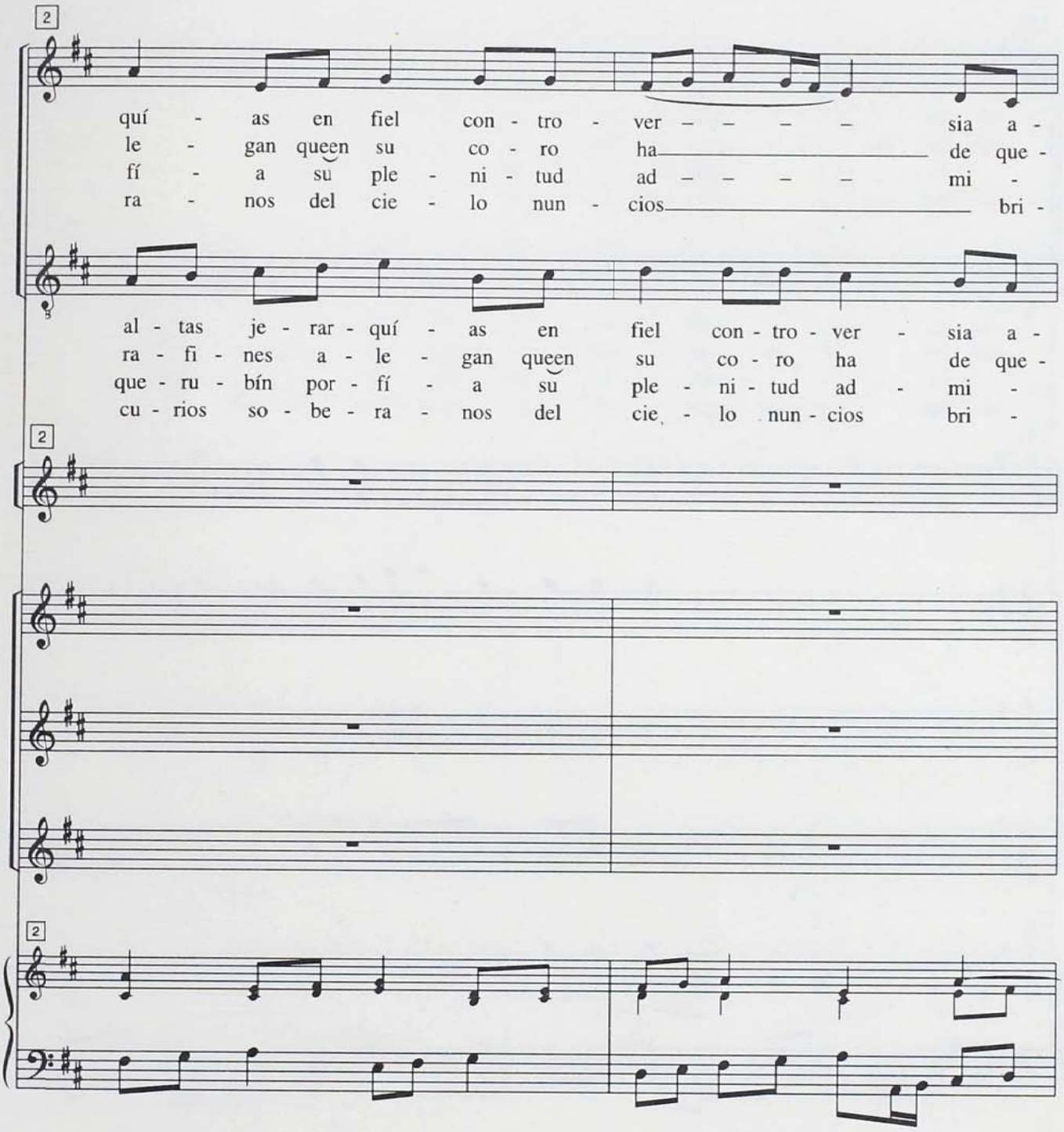

36
cla - se por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por
cla - se por pu - ra, por rei - na, por vir -
cla - se por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por
36
de-seo - soen su cla - se
de-seo - soen su cla - se
de-seo - soen su cla - se
de-seo - soen su cla - se
36
p
10) [p]
p
36

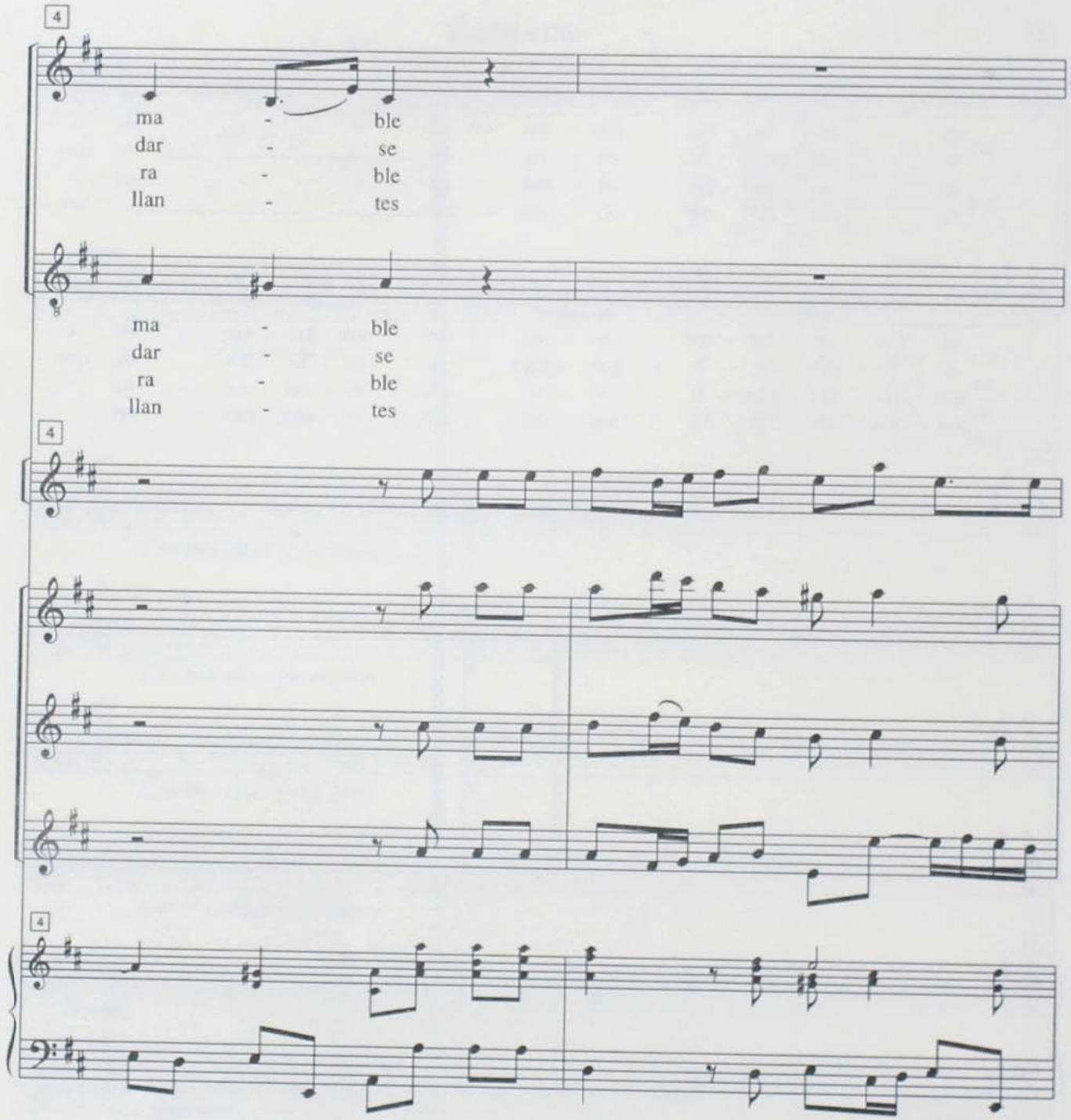

39
ma - dre.
por pu - ra, por
gen por ma - dre.
por pu - ra, por
ma - dre.
por pu - ra, por
39
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por ma - dre
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por ma - dre,
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por ma - dre,
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por ma - dre,
39
f
11) [f]
11) [f]
39

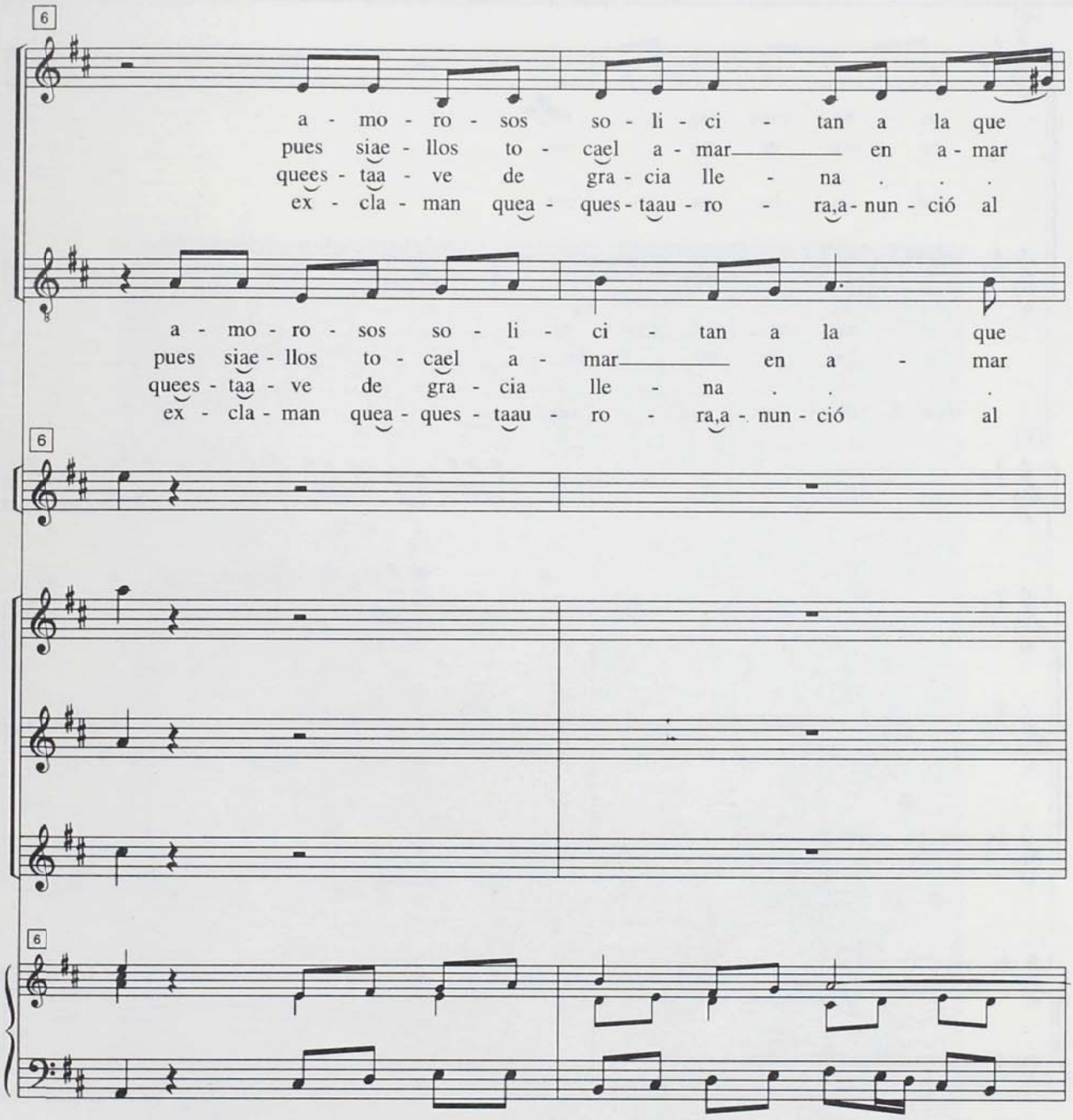

42
rei - na, por vir - gen, por ma - dre, por pu - ra, por
rei - na, por vir - gen, por ma - dre, por pu - ra, por
rei - na, por vir - gen, por ma - dre, por
42
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por ma -
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por
por pu - ra, por rei - na, por vir - gen, por ma -
42
42

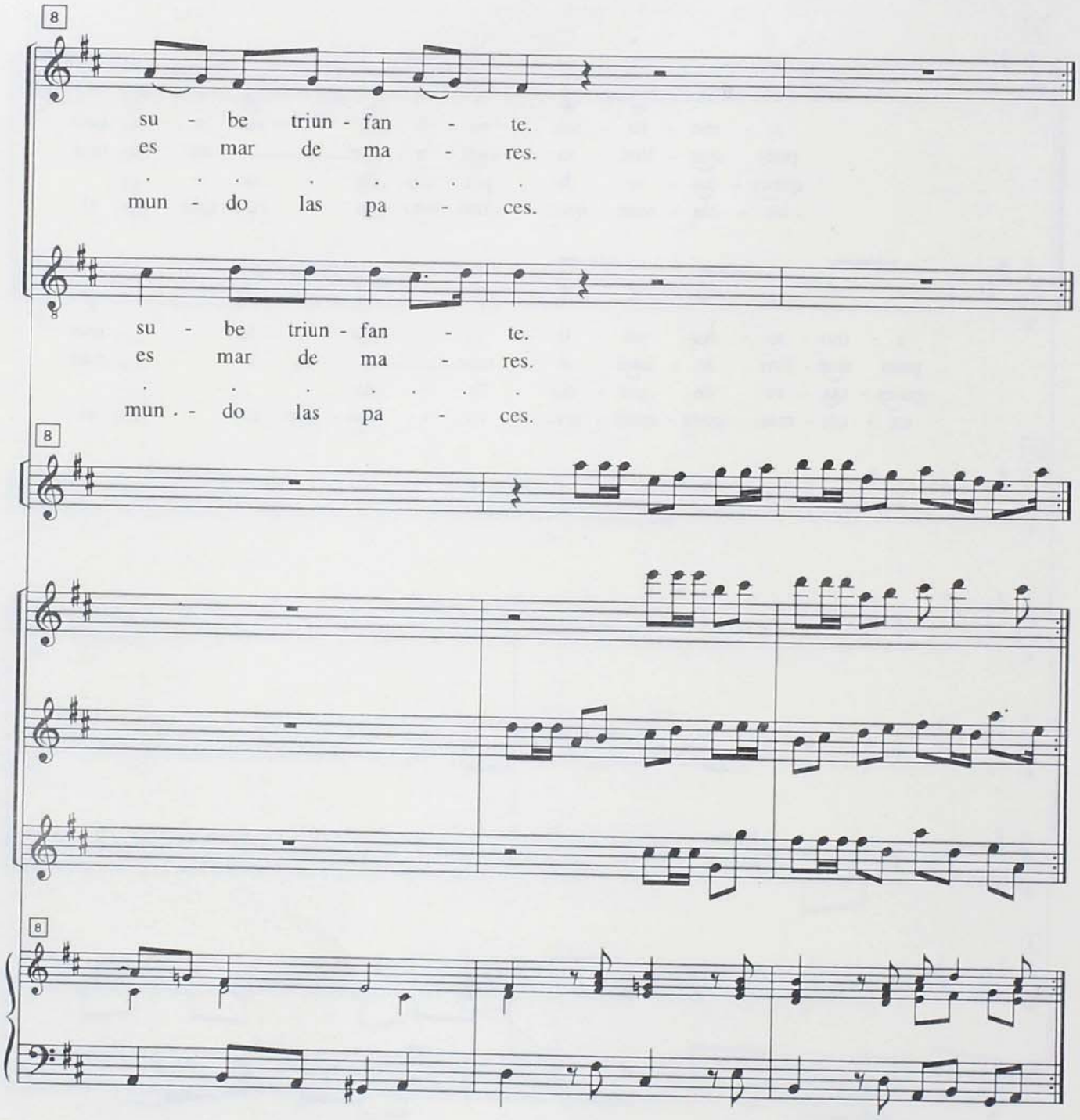

44
[Fine]
rei - na, por vir - gen, por ma - dre.
rei - na, por vir - gen, por ma - dre.
rei - na, por vir - gen, por ma - dre.
44
[Fine]
ma - dre, por vir - gen, por ma - dre.
dre, por vir - gen, por ma - - - - - - - - dre.
ma - dre, por vir - gen, por ma - dre.
dre, por vir - gen, por ma - dre.
44
[Fine]
44
[Fine]


A duo
Las tres al tas
Las tres al - tas je - rar -
Los se - ra - fi - nes a -
Ca - da que - ru - bín por -
Los Mer - cu - rios so - be -
Las tres al tas
Las tres
Los se -
Ca - da
Los Mer -
Cop.s
Las tres altas Gerarquias
Cop.s
Las tres altas Gerarquias
Cop.s
Las tres altas Gerarquias
Las tres altas Gerarquias
Cop.s A duo
Las tres altas Gerarquias

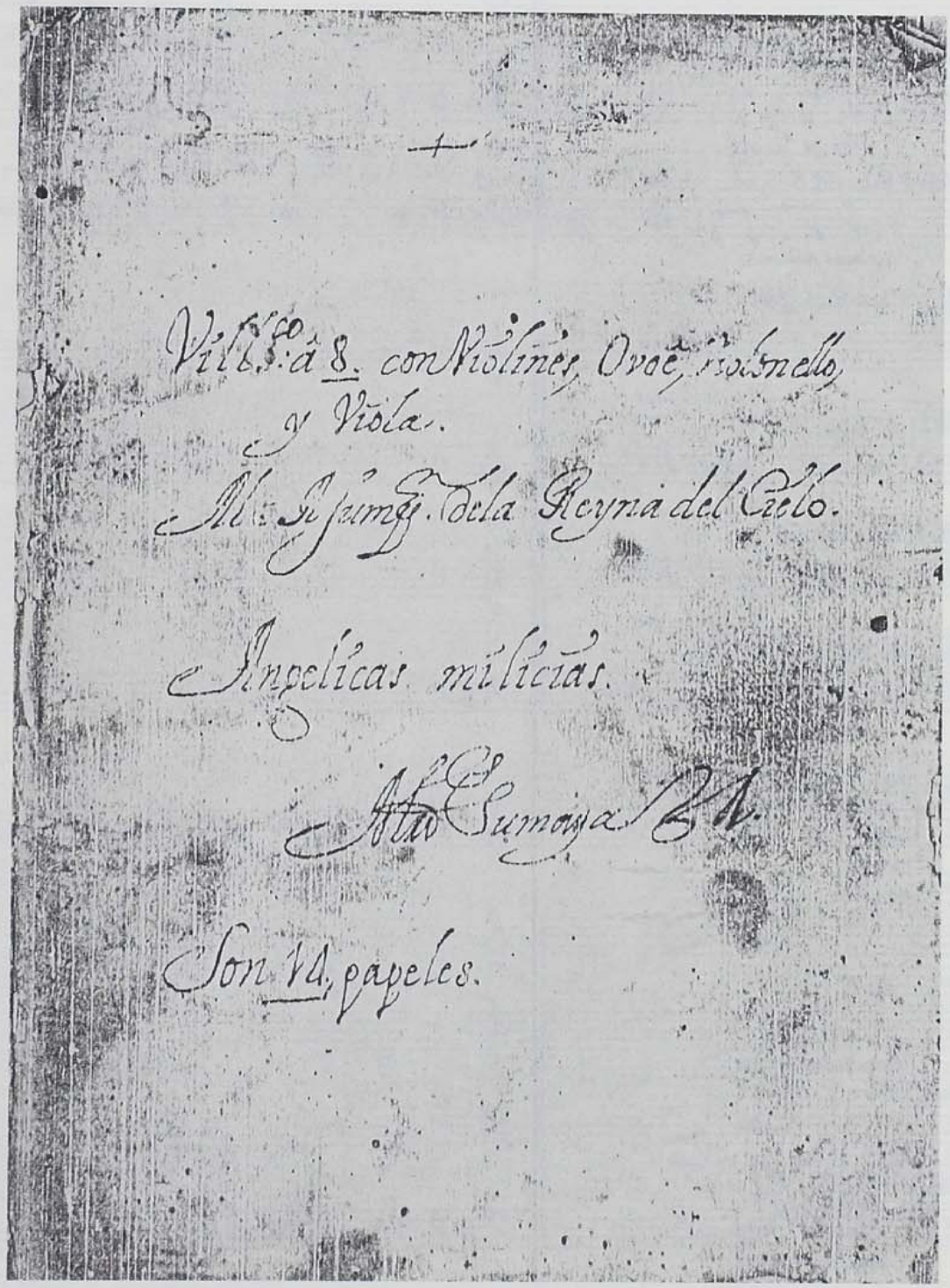

2
quí - as en fiel con - tro - ver – – – – sia a -
le - gan queen su co - ro ha de que -
fí - a su ple - ni - tud ad – – – – mi -
ra - nos del cie - lo nun - cios bri -
al - tas je - rar - quí - as en fiel con - tro - ver - sia a -
ra - fi - nes a - le - gan queen su co - ro ha de que -
que - ru - bín por - fí - a su ple - ni - tud ad - mi -
cu - rios so - be - ra - nos del cie - lo nun - cios bri -
2
2


4
ma - ble
dar - se
ra - ble
llan - tes
ma - ble
dar - se
ra - ble
llan - tes
4
4


6
a - mo - ro - sos so - li - ci - tan a la que
pues siae - llos to - cael a - mar en a - mar
quees - taa - ve de gra - cia lle - na . . .
ex - cla - man quea - ques - taau - ro - ra,a - nun - ció al
a - mo - ro - sos so - li - ci - tan a la que
pues siae - llos to - cael a - mar en a - mar
quees - taa - ve de gra - cia lle - na . . .
ex - cla - man quea - ques - taau - ro - ra,a - nun - ció al
6
6


8
su - be triun - fan - te.
es mar de ma - res.
. . . . . .
mun - do las pa - ces.
su - be triun - fan - te.
es mar de ma - res.
. . . . . .
mun . - do las pa - ces.
8
8

❖



Vill.co à 8. con Violines, Ovoe, Violonello, y Viola.

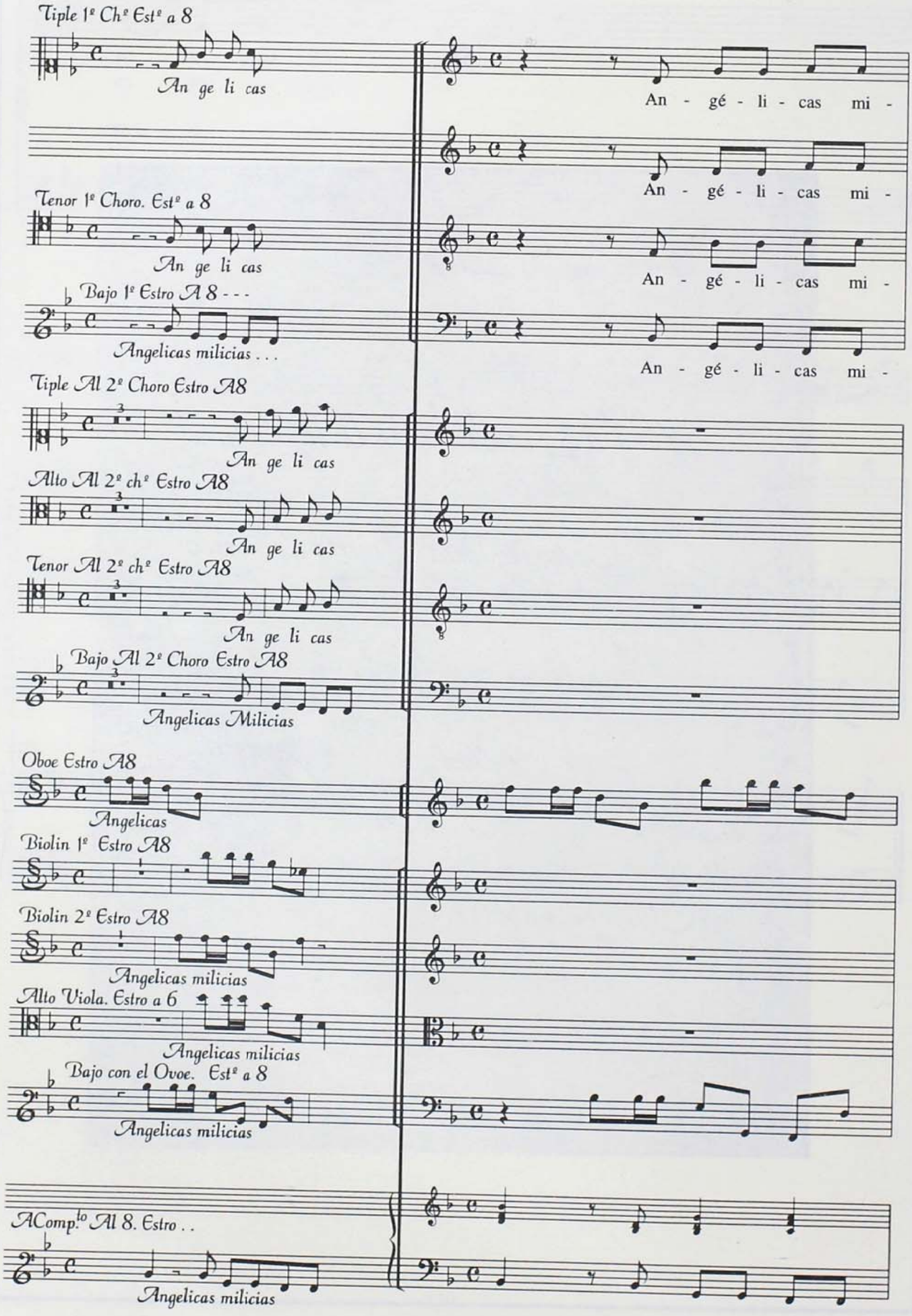
Al Assumpt. dela Reyna del Cielo.

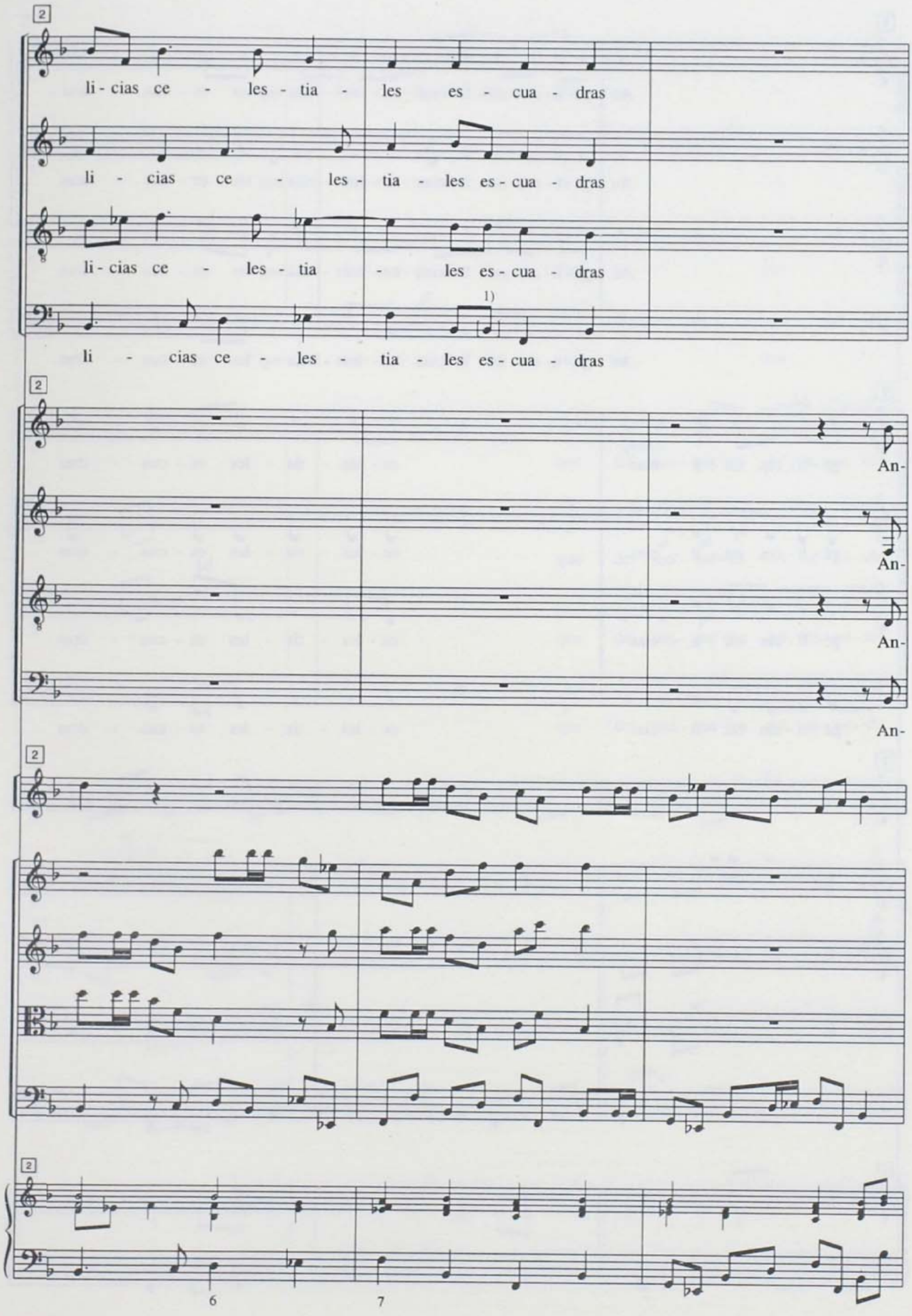
Angelicas milicias.

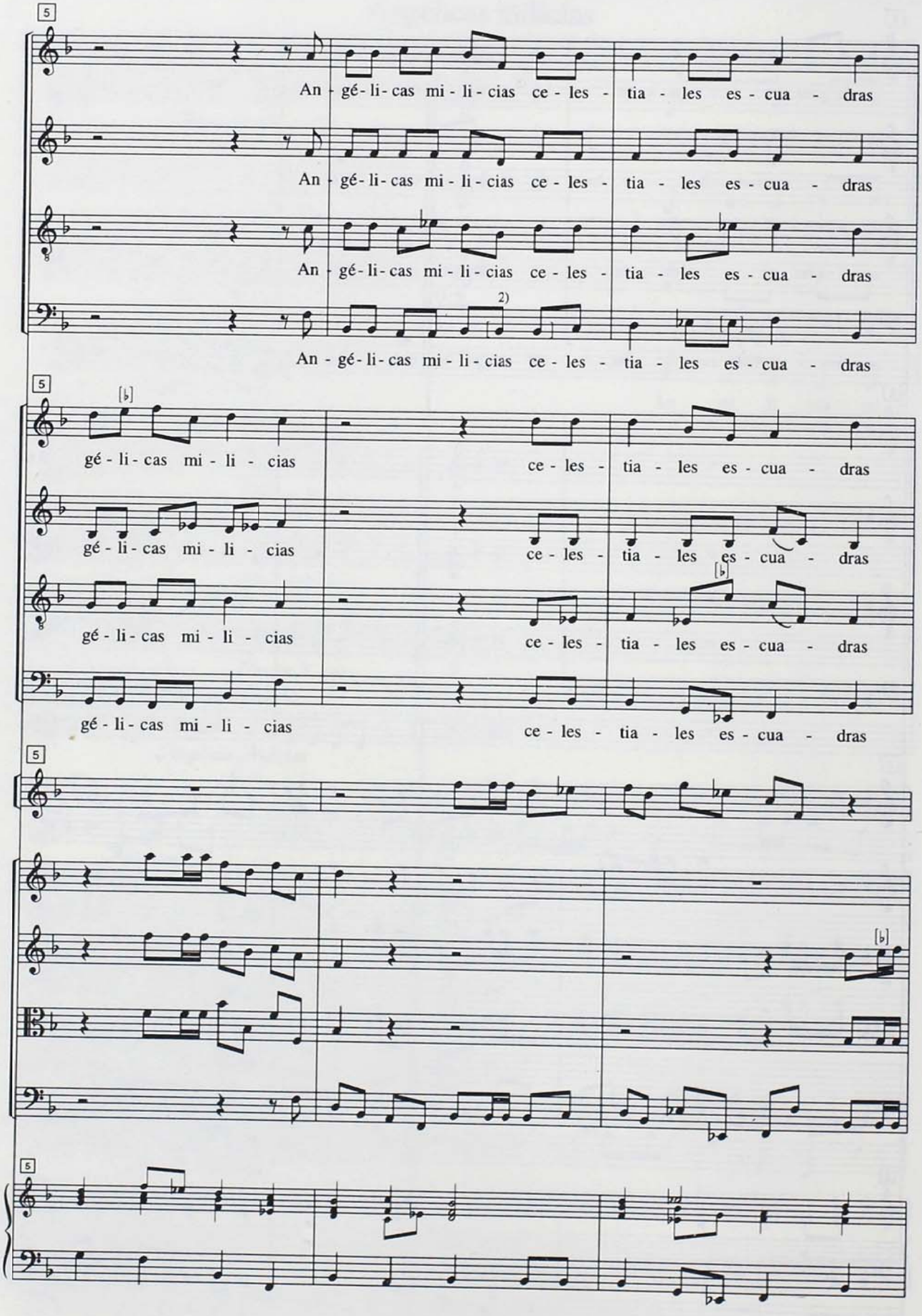
Alto Sumaya 1.

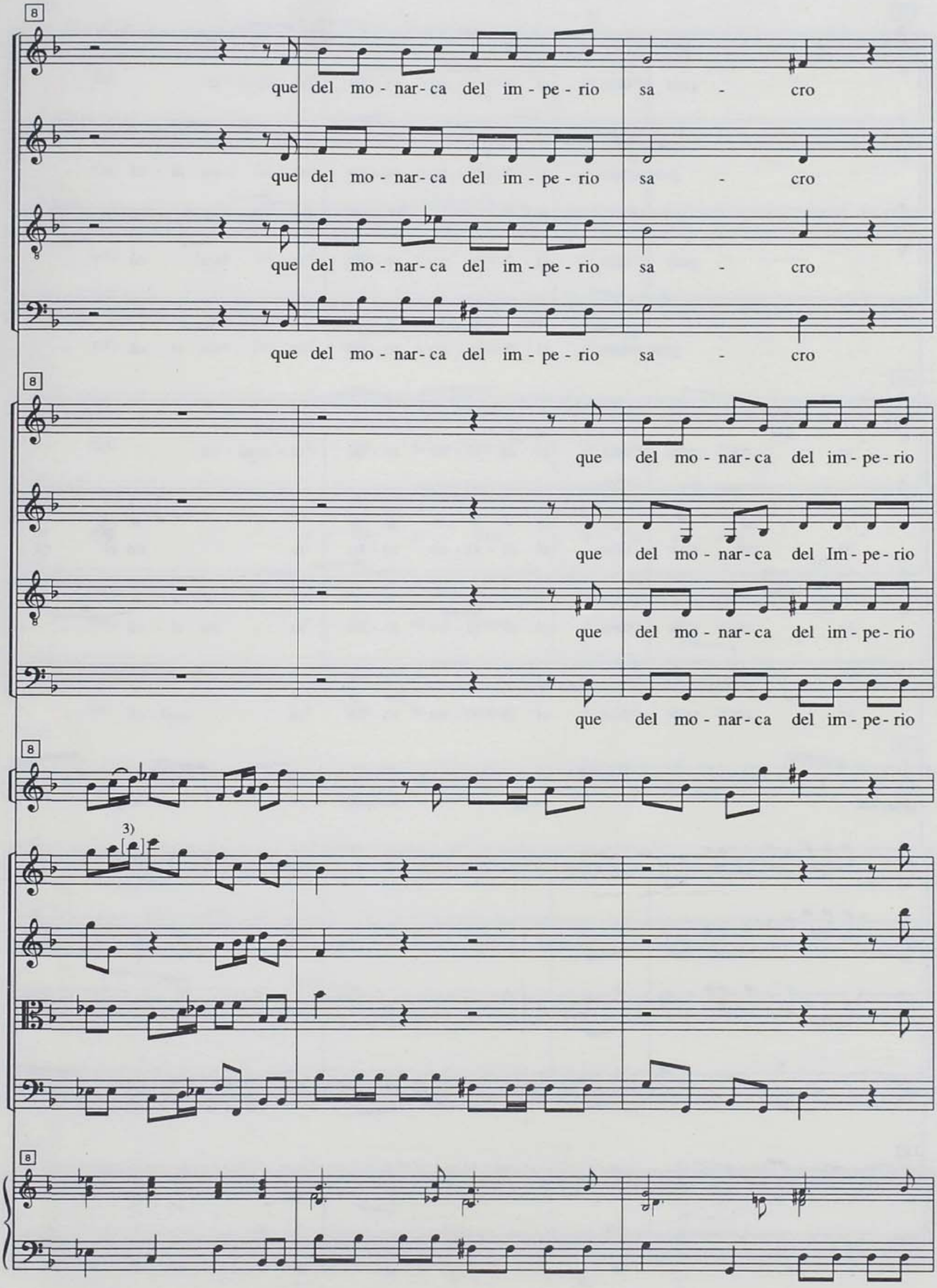
Son 14. papeles.

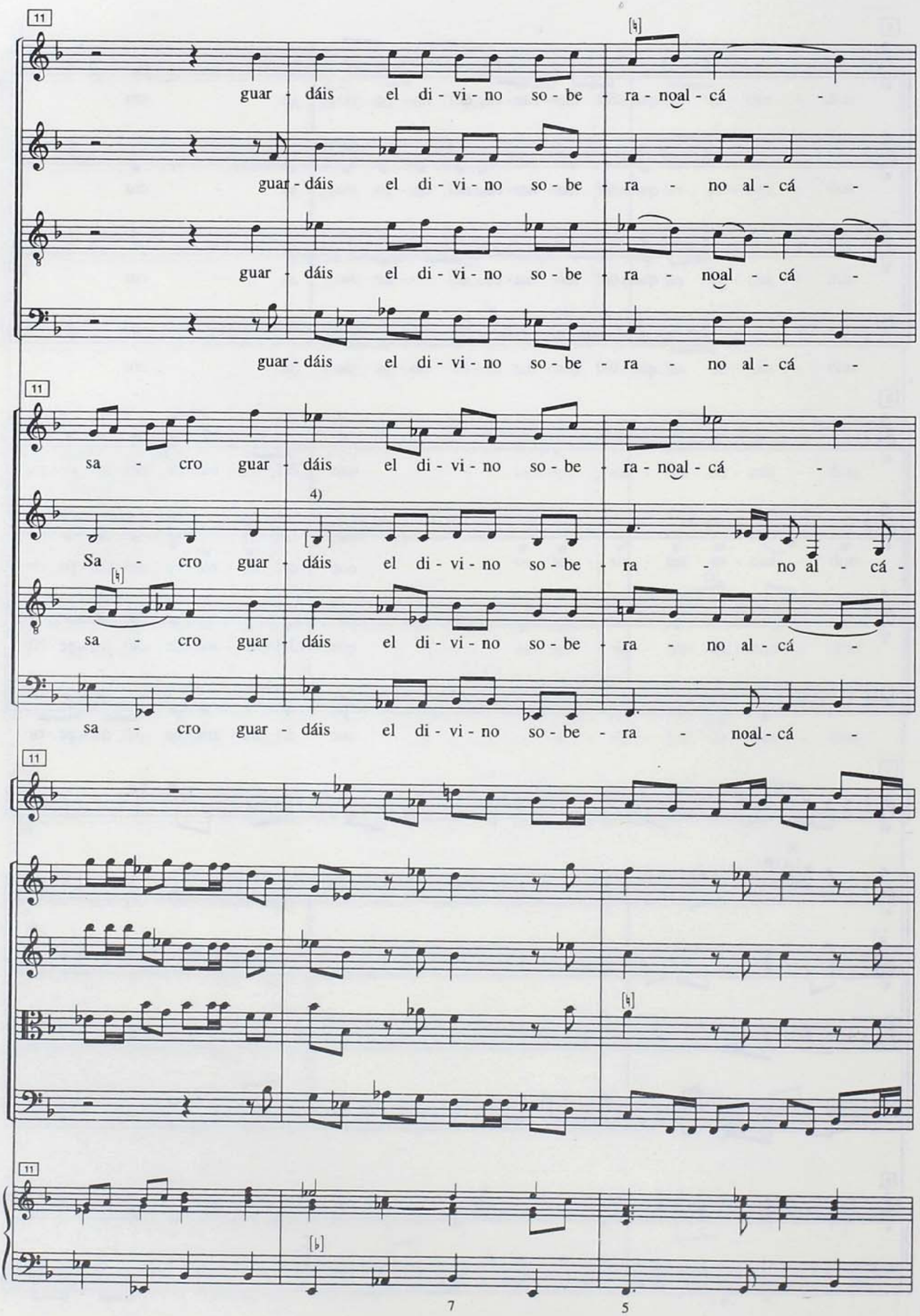
Angélicas milicias

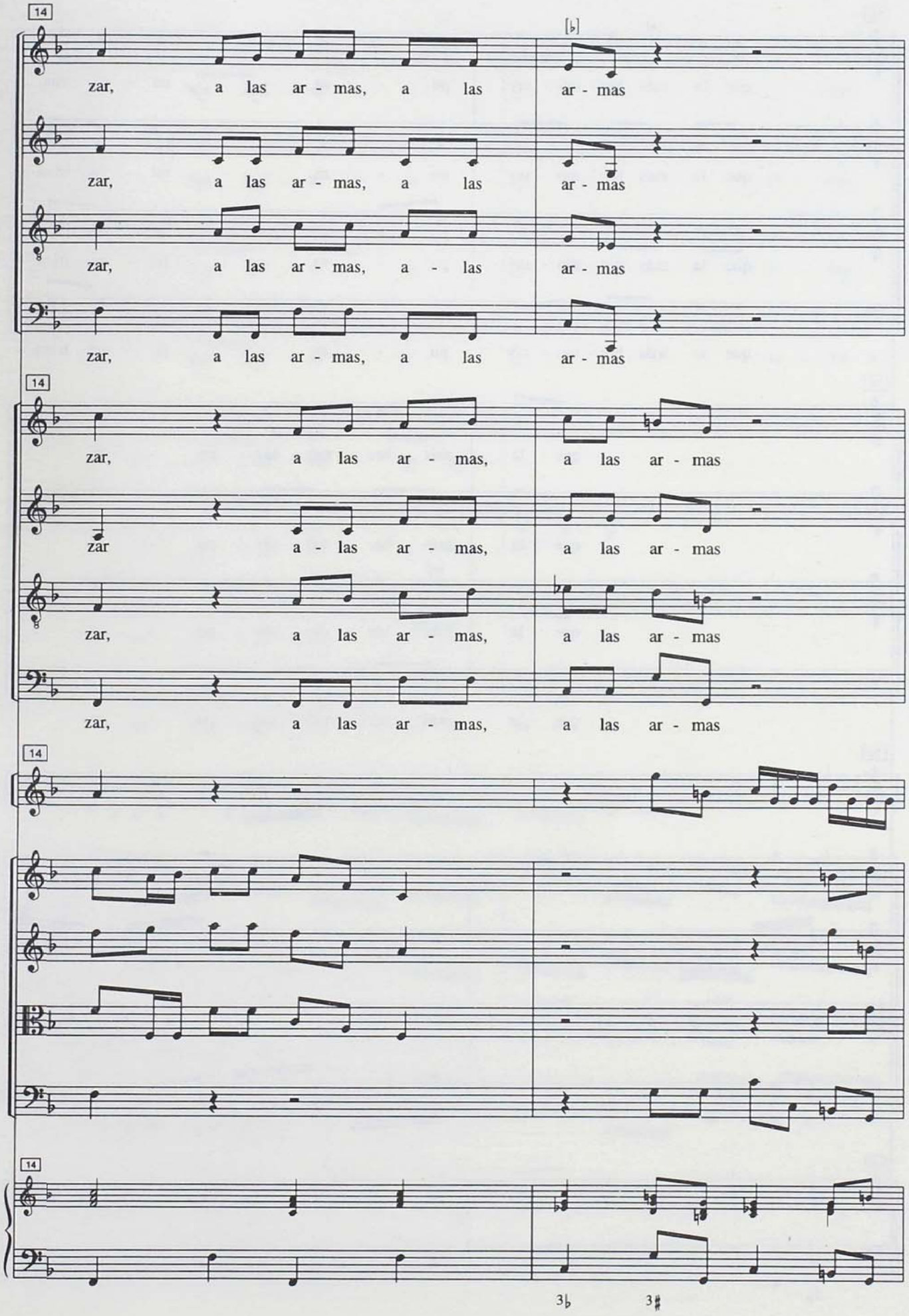


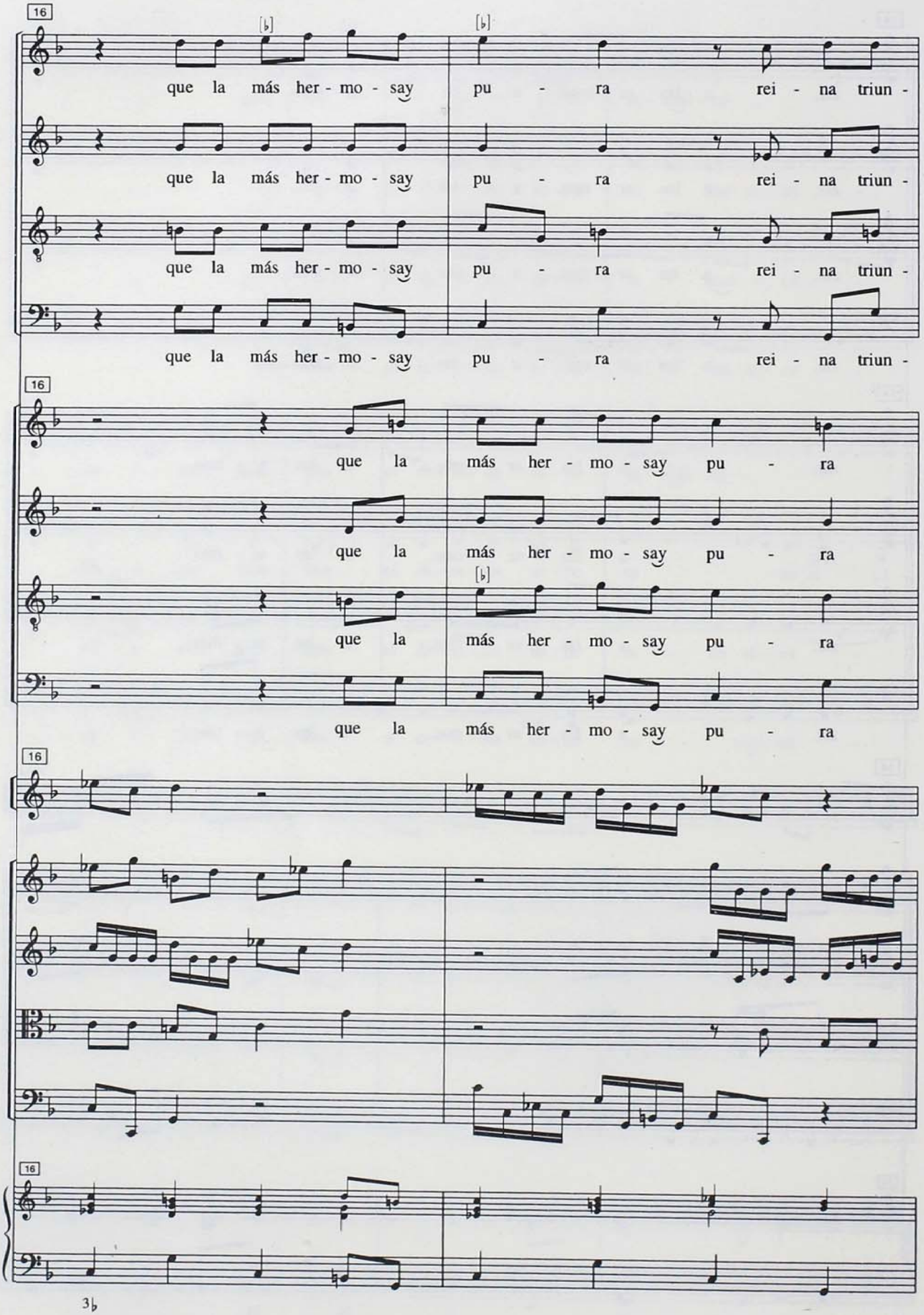

2
li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
1)
li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
2
An-
An-
An-
An-
2
2
6
7

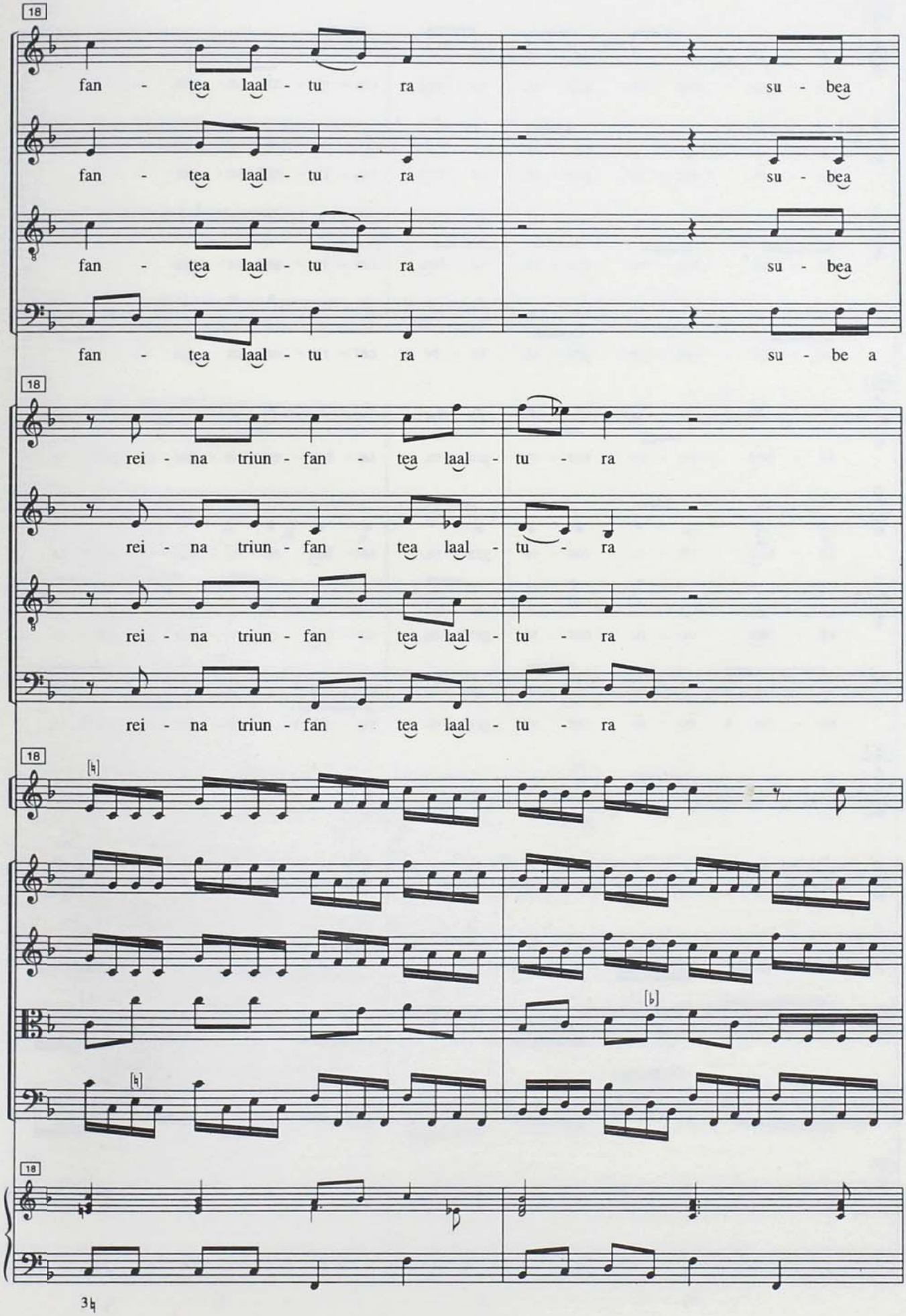

An - gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
An - gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
An - gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
2)
An - gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras
gé - li - cas mi - li - cias ce - les - tia - les es - cua - dras

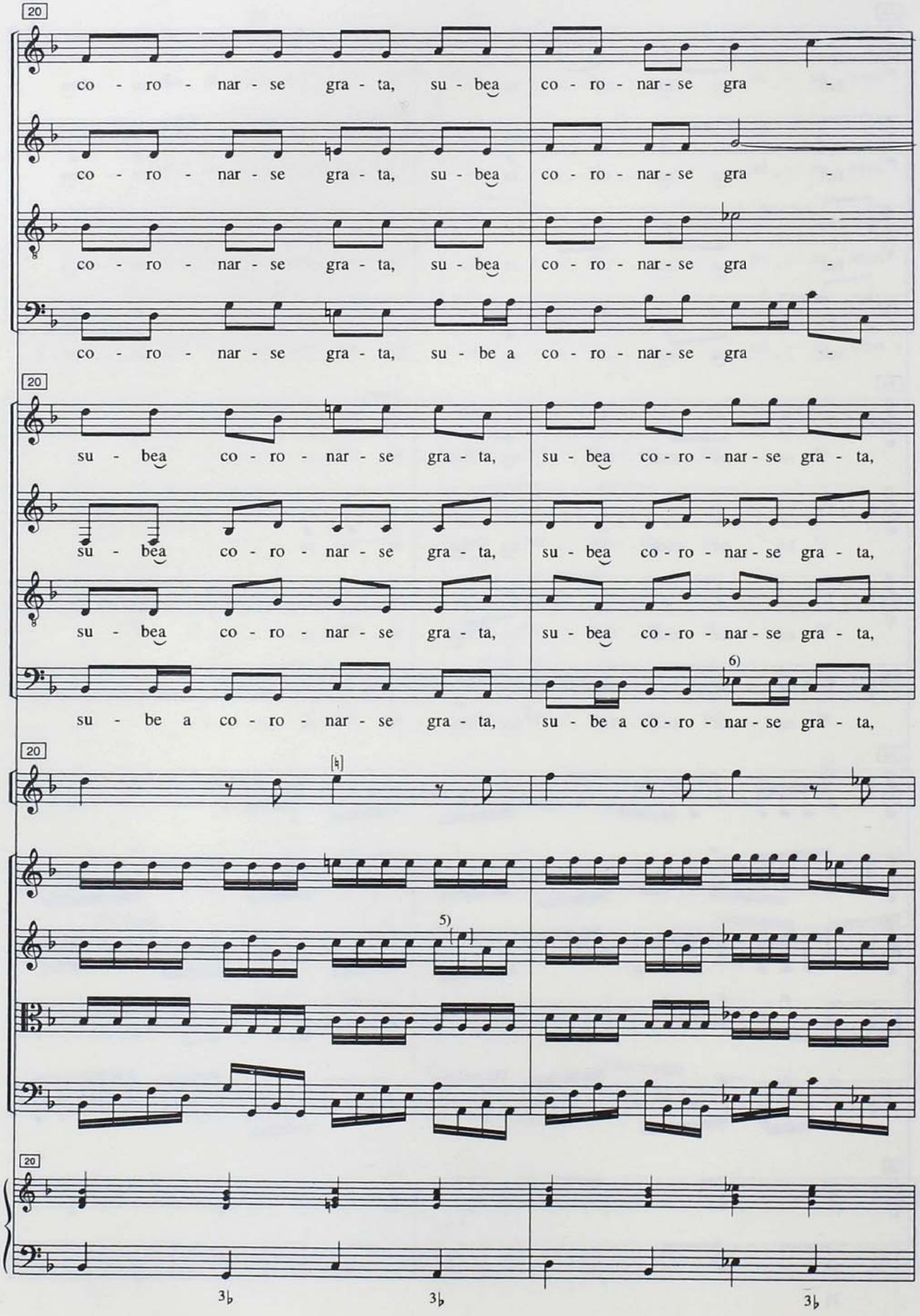

que del mo - nar - ca del im - pe - rio sa - cro
que del mo - nar - ca del im - pe - rio sa - cro
que del mo - nar - ca del im - pe - rio sa - cro
que del mo - nar - ca del im - pe - rio sa - cro
que del mo - nar - ca del im - pe - rio
que del mo - nar - ca del Im - pe - rio
que del mo - nar - ca del im - pe - rio
que del mo - nar - ca del im - pe - rio
3)

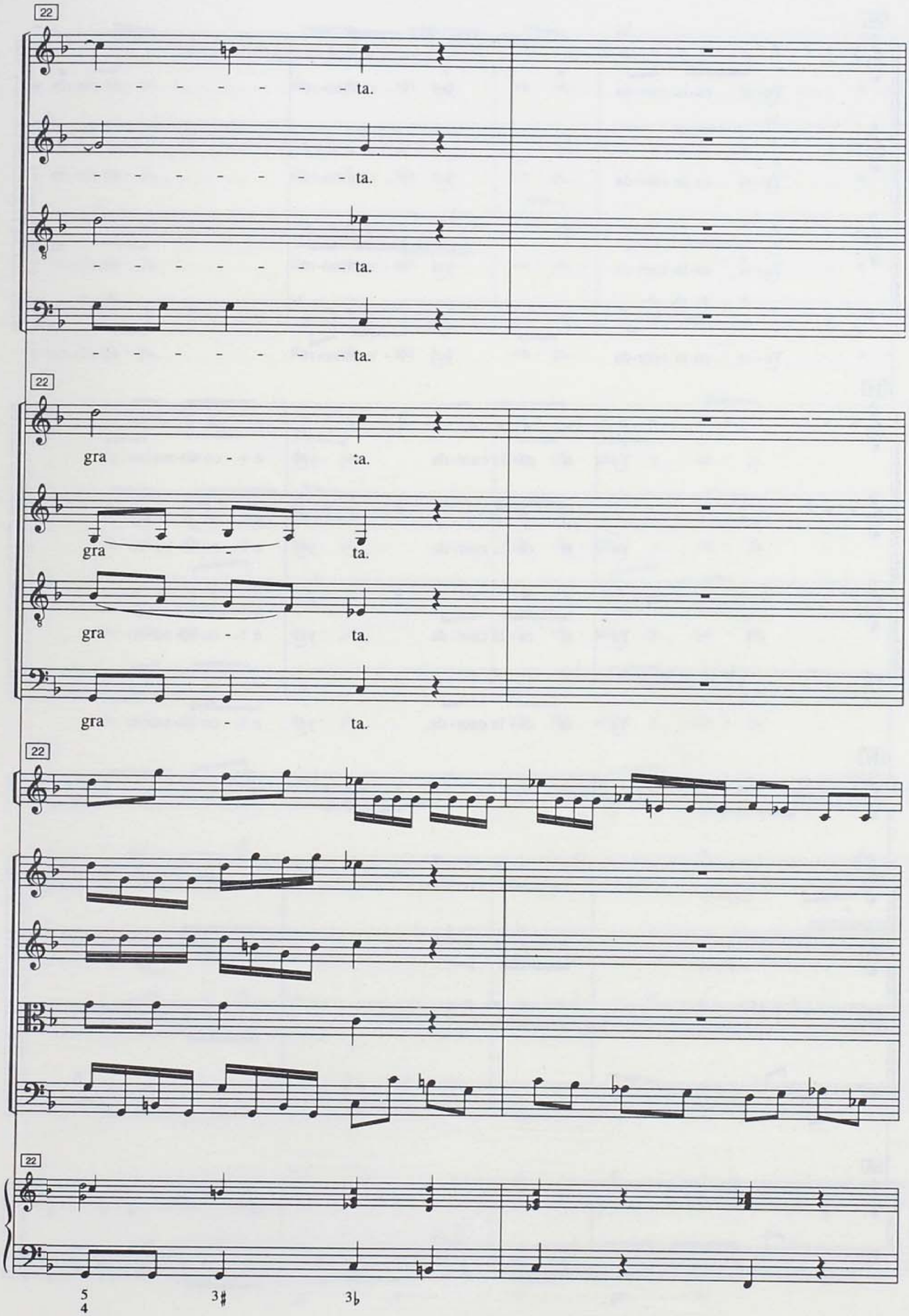

guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - noal - cá -
guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - no al - cá -
guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - noal - cá -
guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - no al - cá -
sa - cro guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - noal - cá -
Sa - cro guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - no al - cá -
sa - cro guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - no al - cá -
sa - cro guar - dáis el di - vi - no so - be - ra - noal - cá -
4)
7
5

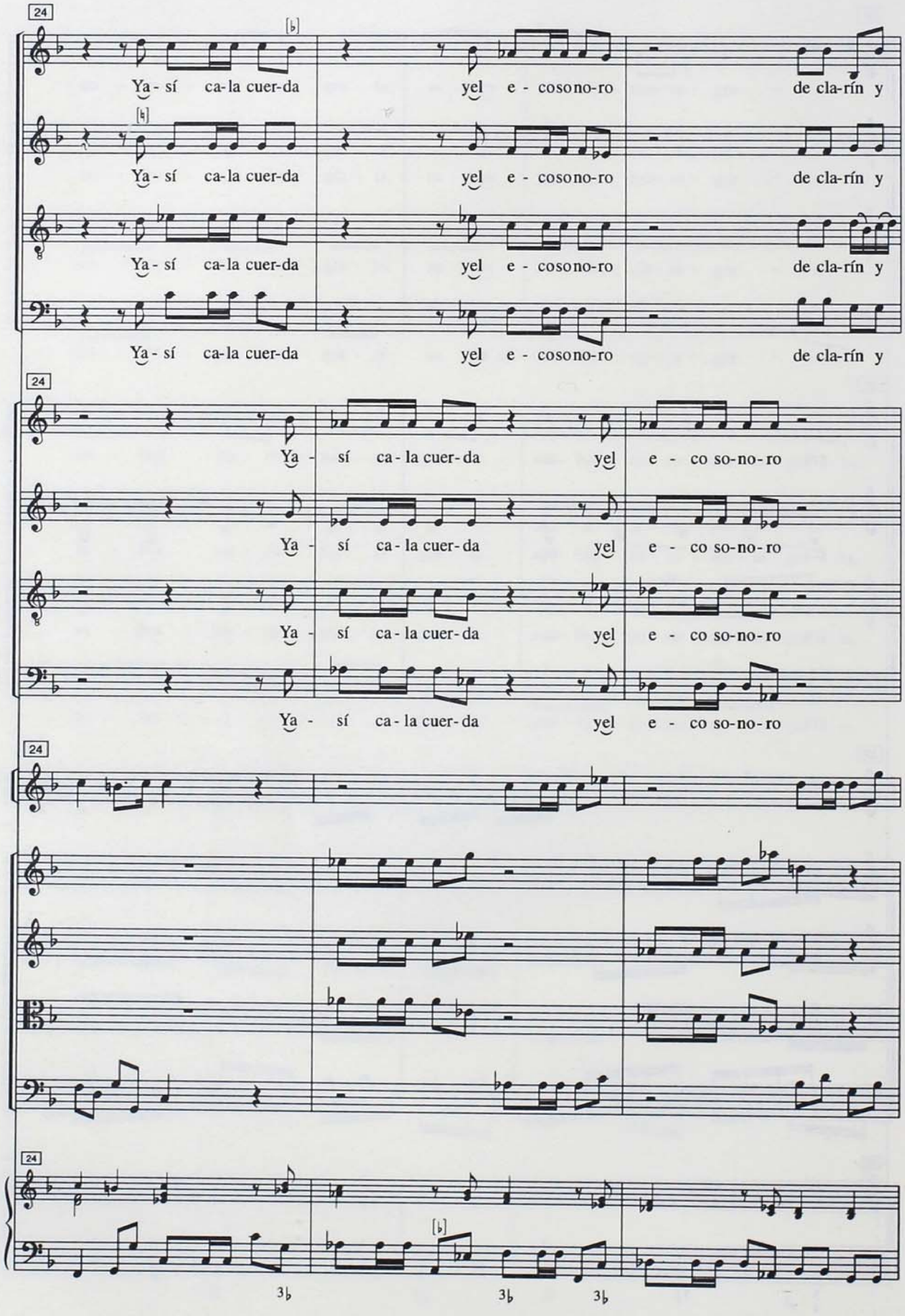

14
zar, a las ar - mas, a las ar - mas
zar, a las ar - mas, a las ar - mas
zar, a las ar - mas, a - las ar - mas
zar, a las ar - mas, a las ar - mas
14
zar, a las ar - mas, a las ar - mas
zar a - las ar - mas, a las ar - mas
zar, a las ar - mas, a las ar - mas
zar, a las ar - mas, a las ar - mas
14
14
3♭ 3♯

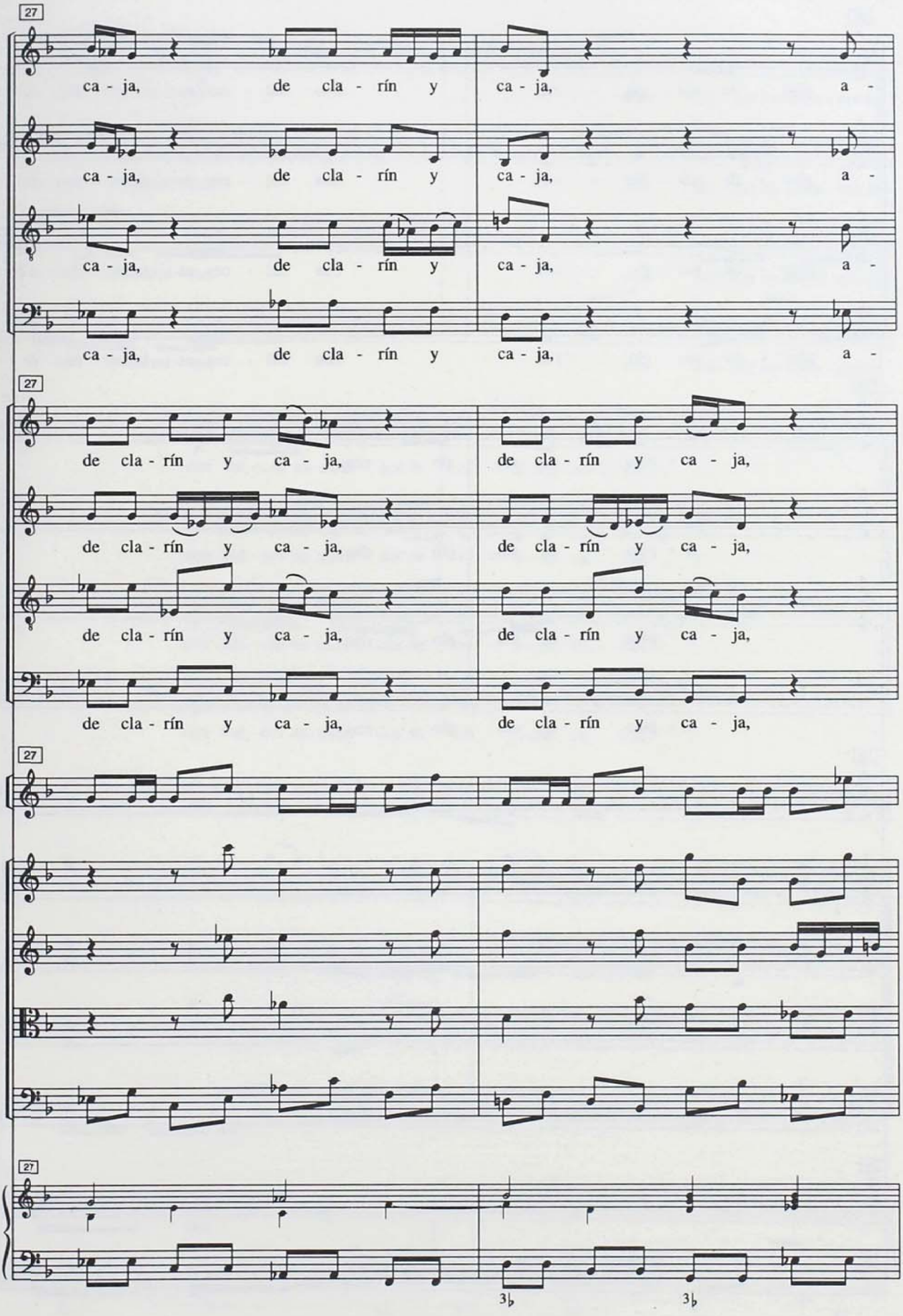

16
que la más her - mo - say pu - ra rei - na triun -
que la más her - mo - say pu - ra rei - na triun -
que la más her - mo - say pu - ra rei - na triun -
que la más her - mo - say pu - ra rei - na triun -
16
que la más her - mo - say pu - ra
que la más her - mo - say pu - ra
que la más her - mo - say pu - ra
que la más her - mo - say pu - ra
16
16
3♭

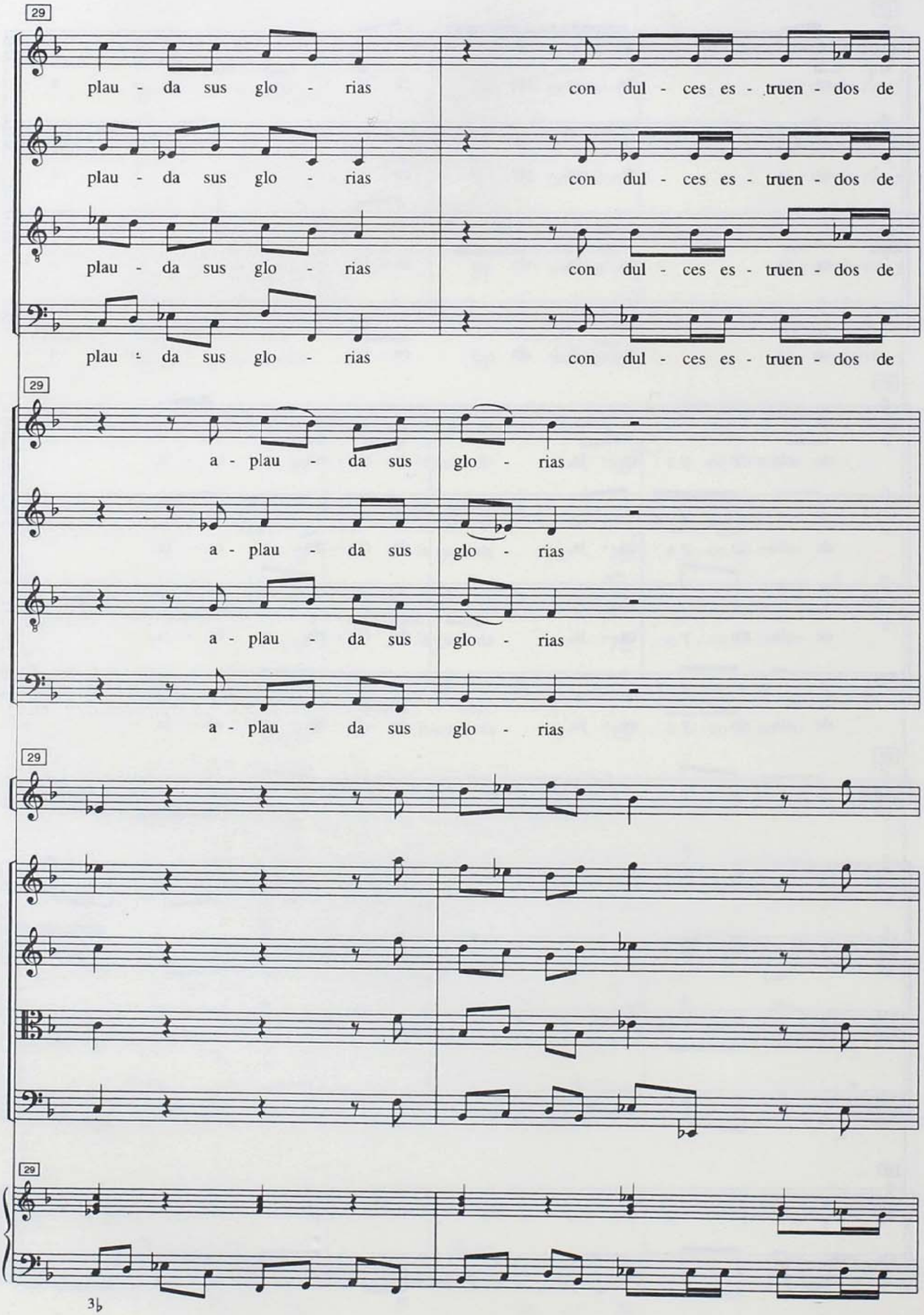

18
fan - tea laal - tu - ra
su - bea
fan - tea laal - tu - ra
su - bea
fan - tea laal - tu - ra
su - bea
fan - tea laal - tu - ra
su - be a
18
rei - na triun - fan - tea laal - tu - ra
rei - na triun - fan - tea laal - tu - ra
rei - na triun - fan - tea laal - tu - ra
rei - na triun - fan - tea laal - tu - ra
18
18
3 4

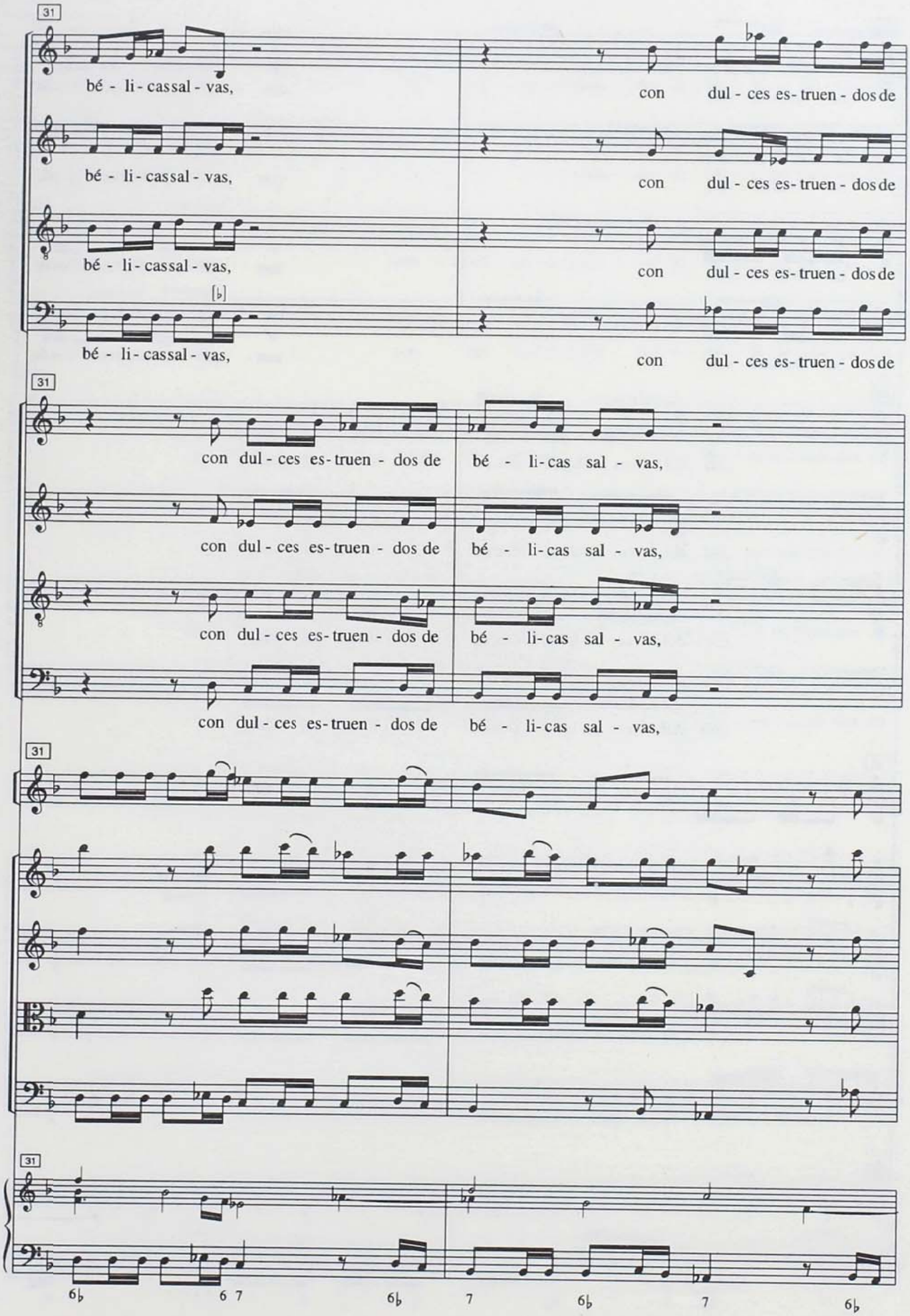

20
co - ro - nar - se gra - ta, su - bea co - ro - nar - se gra -
co - ro - nar - se gra - ta, su - bea co - ro - nar - se gra -
co - ro - nar - se gra - ta, su - bea co - ro - nar - se gra -
co - ro - nar - se gra - ta, su - be a co - ro - nar - se gra -
20
su - bea co - ro - nar - se gra - ta, su - bea co - ro - nar - se gra - ta,
su - bea co - ro - nar - se gra - ta, su - bea co - ro - nar - se gra - ta,
su - bea co - ro - nar - se gra - ta, su - bea co - ro - nar - se gra - ta,
6)
su - be a co - ro - nar - se gra - ta, su - be a co - ro - nar - se gra - ta,
20
5)
20
3♭
3♭
3♭

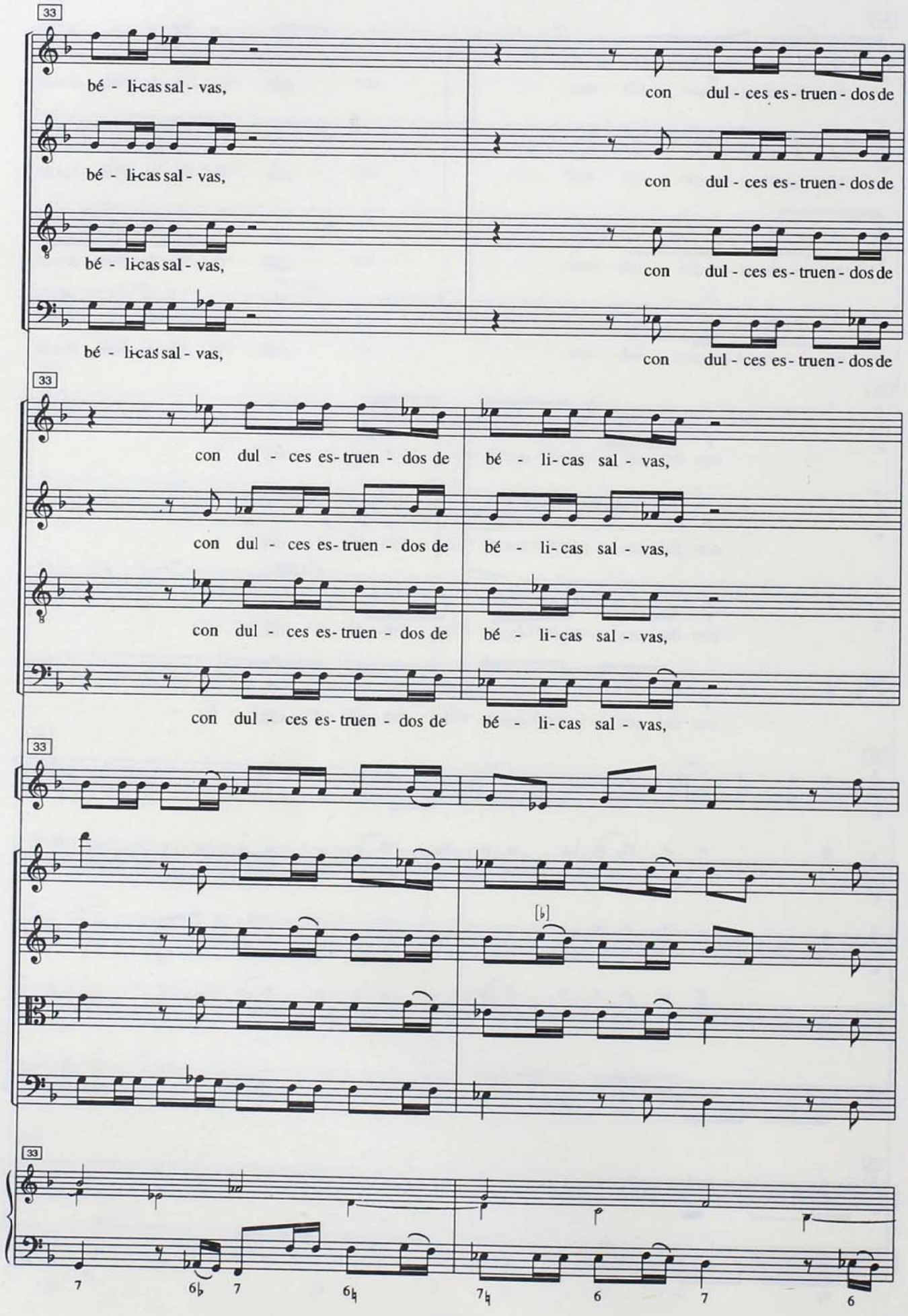

22
ta.
ta.
ta.
ta.
22
gra - ta.
gra - ta.
gra - ta.
gra - ta.
22
22
5
4
3♯
3♭

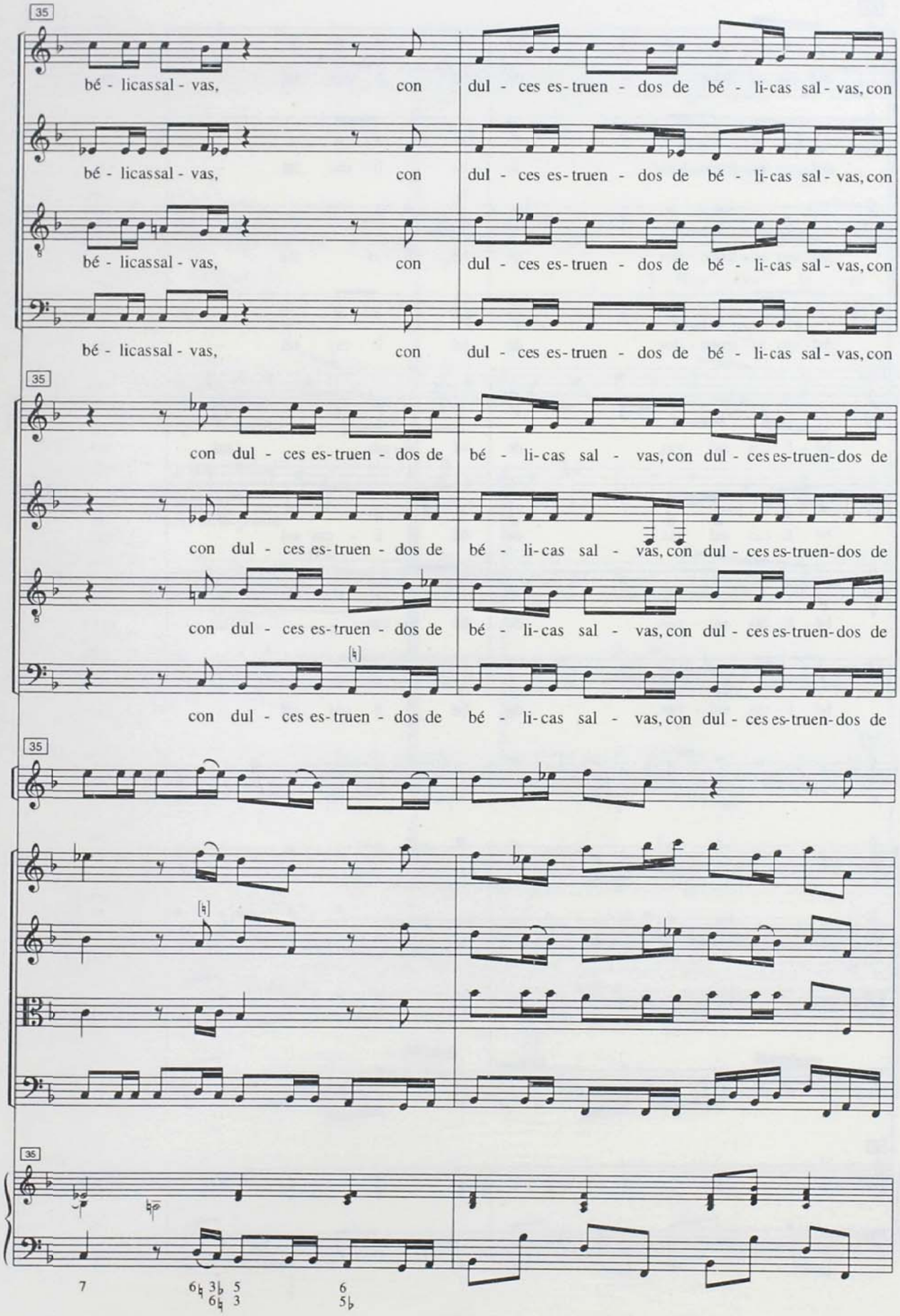

24
Ya - sí ca-la cuer-da yel e - cosono-ro de cla-rín y
Ya - sí ca-la cuer-da yel e - cosono-ro de cla-rín y
Ya - sí ca-la cuer-da yel e - cosono-ro de cla-rín y
Ya - sí ca-la cuer-da yel e - cosono-ro de cla-rín y
24
Ya - sí ca - la cuer - da yel e - co so-no-ro
Ya - sí ca - la cuer - da yel e - co so-no-ro
Ya - sí ca - la cuer - da yel e - co so-no-ro
Ya - sí ca - la cuer - da yel e - co so-no-ro
24
24
3♭
3♭
3♭

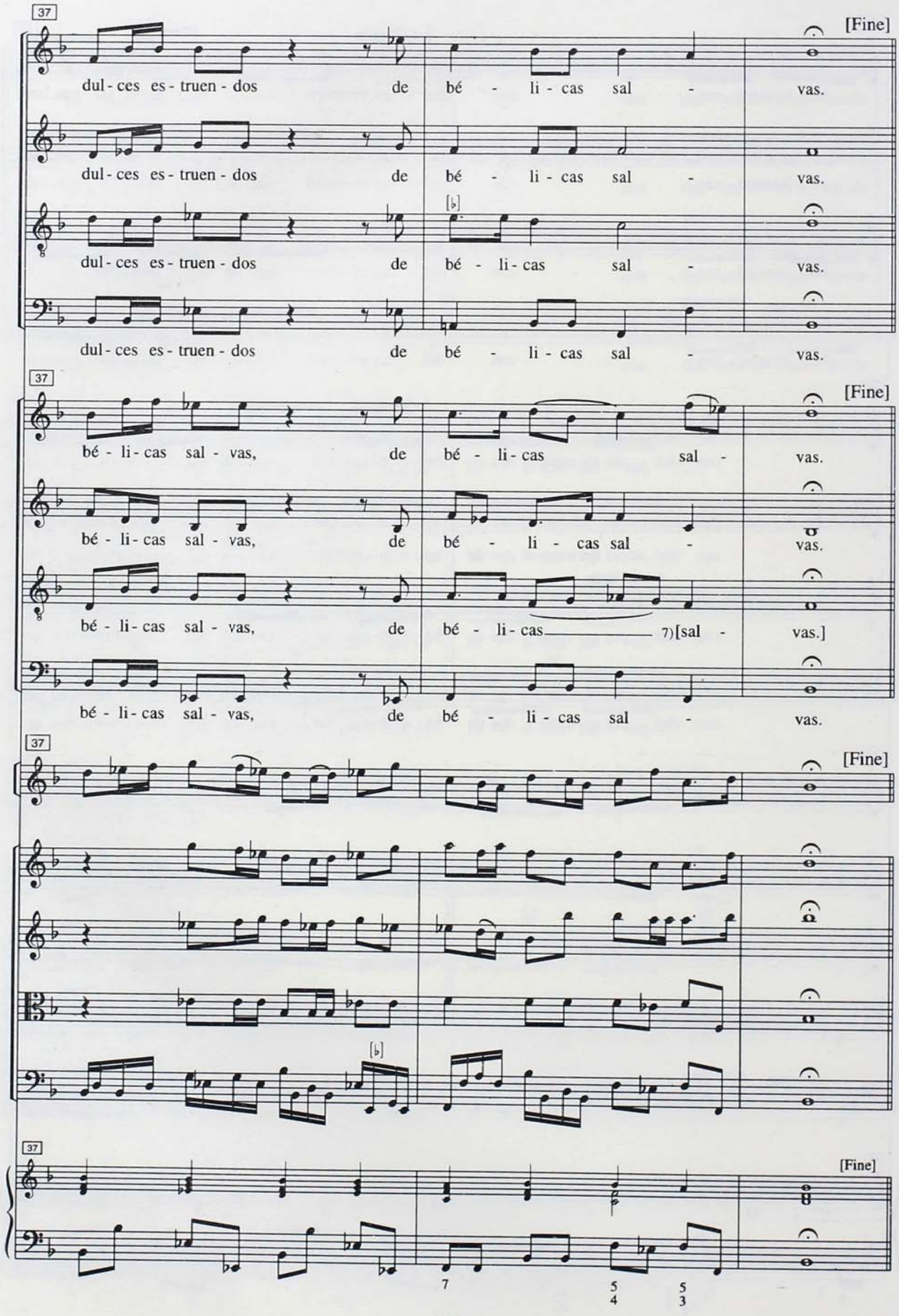

27
ca - ja, de cla - rín y ca - ja, a -
ca - ja, de cla - rín y ca - ja, a -
ca - ja, de cla - rín y ca - ja, a -
ca - ja, de cla - rín y ca - ja, a -
27
de cla - rín y ca - ja, de cla - rín y ca - ja,
de cla - rín y ca - ja, de cla - rín y ca - ja,
de cla - rín y ca - ja, de cla - rín y ca - ja,
de cla - rín y ca - ja, de cla - rín y ca - ja,
27
27
3♭ 3♭

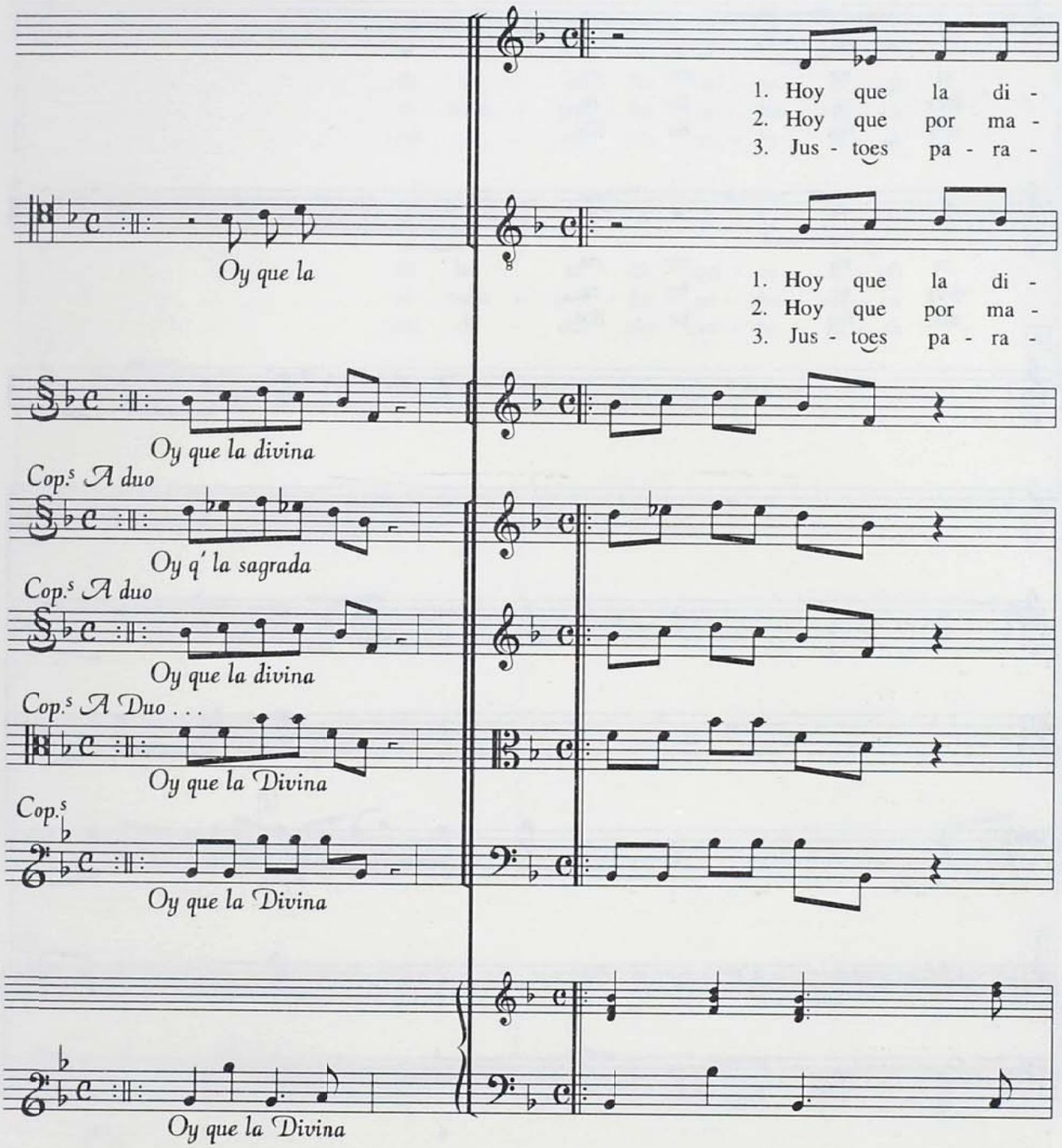

29
plau - da sus glo - rias
con dul - ces es - truen - dos de
plau - da sus glo - rias
con dul - ces es - truen - dos de
plau - da sus glo - rias
con dul - ces es - truen - dos de
plau - da sus glo - rias
con dul - ces es - truen - dos de
29
a - plau - da sus glo - rias
a - plau - da sus glo - rias
a - plau - da sus glo - rias
a - plau - da sus glo - rias
29
29
3♭

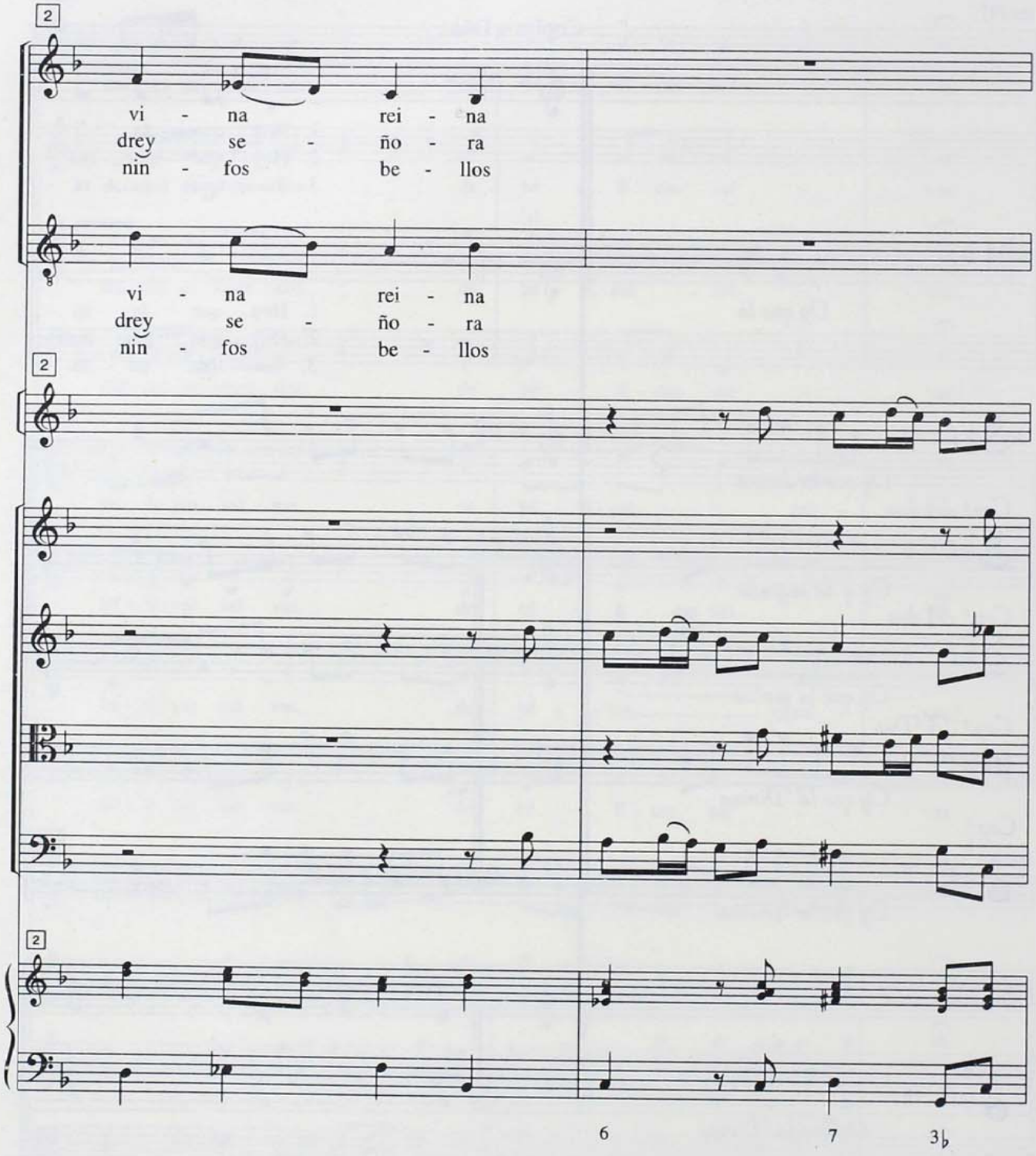

31
bé - li - cassal - vas,
con dul - ces es - truen - dos de
bé - li - cassal - vas,
con dul - ces es - truen - dos de
bé - li - cassal - vas,
con dul - ces es - truen - dos de
bé - li - cassal - vas,
con dul - ces es - truen - dos de
31
con dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas,
con dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas,
con dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas,
con dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas,
31
31
6♭ 6 7 6♭ 7 6♭ 7 6♭

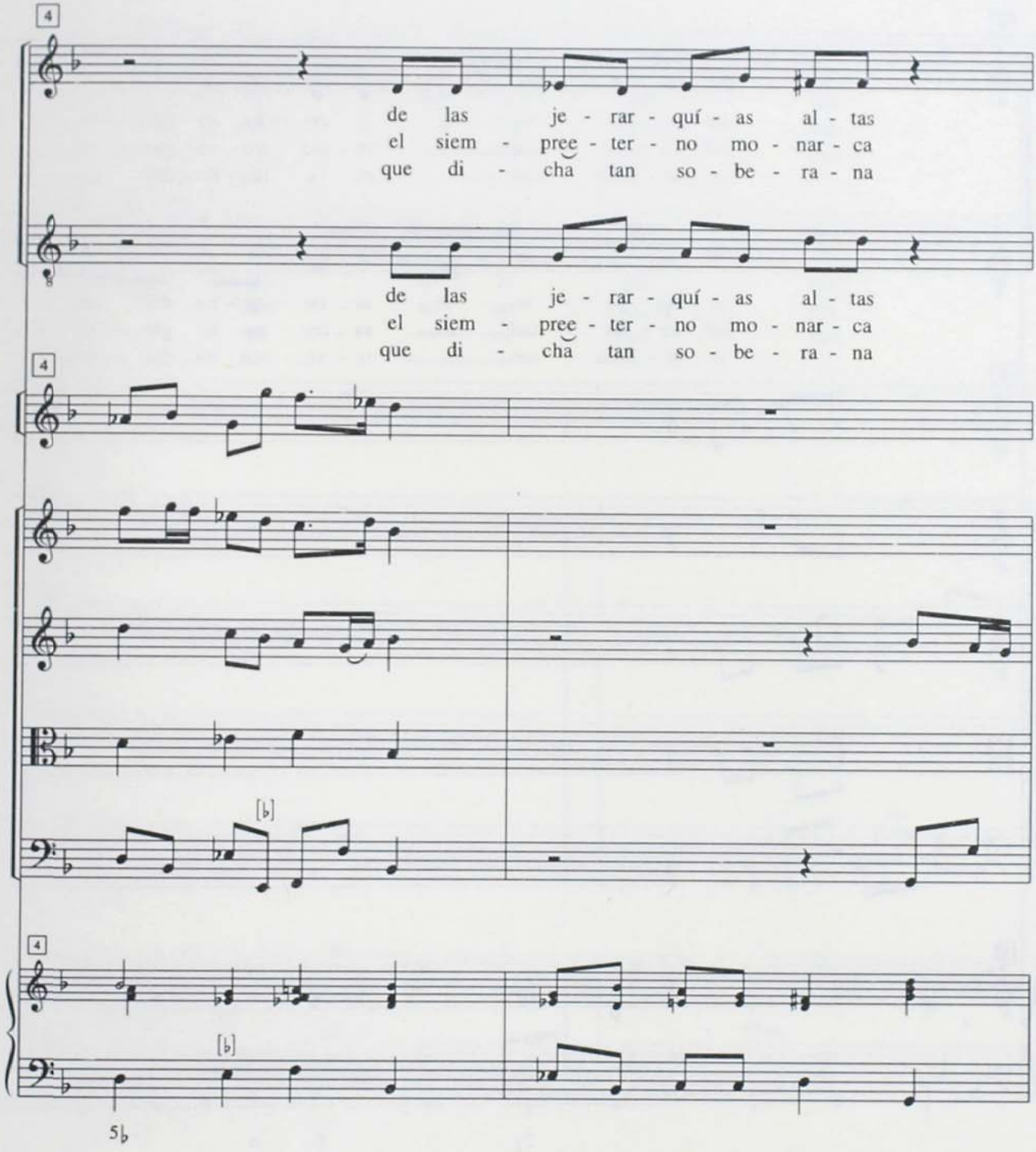

33
bé - li-cas sal - vas,
con dul - ces es-truen - dos de
bé - li-cas sal - vas,
con dul - ces es-truen - dos de
bé - li-cas sal - vas,
con dul - ces es-truen - dos de
bé - li-cas sal - vas,
con dul - ces es-truen - dos de
33
con dul - ces es-truen - dos de
bé - li-cas sal - vas,
con dul - ces es-truen - dos de
bé - li-cas sal - vas,
con dul - ces es-truen - dos de
bé - li-cas sal - vas,
con dul - ces es-truen - dos de
bé - li-cas sal - vas,
33
33
7
6♭
7
6♮
7♮
6
7
6

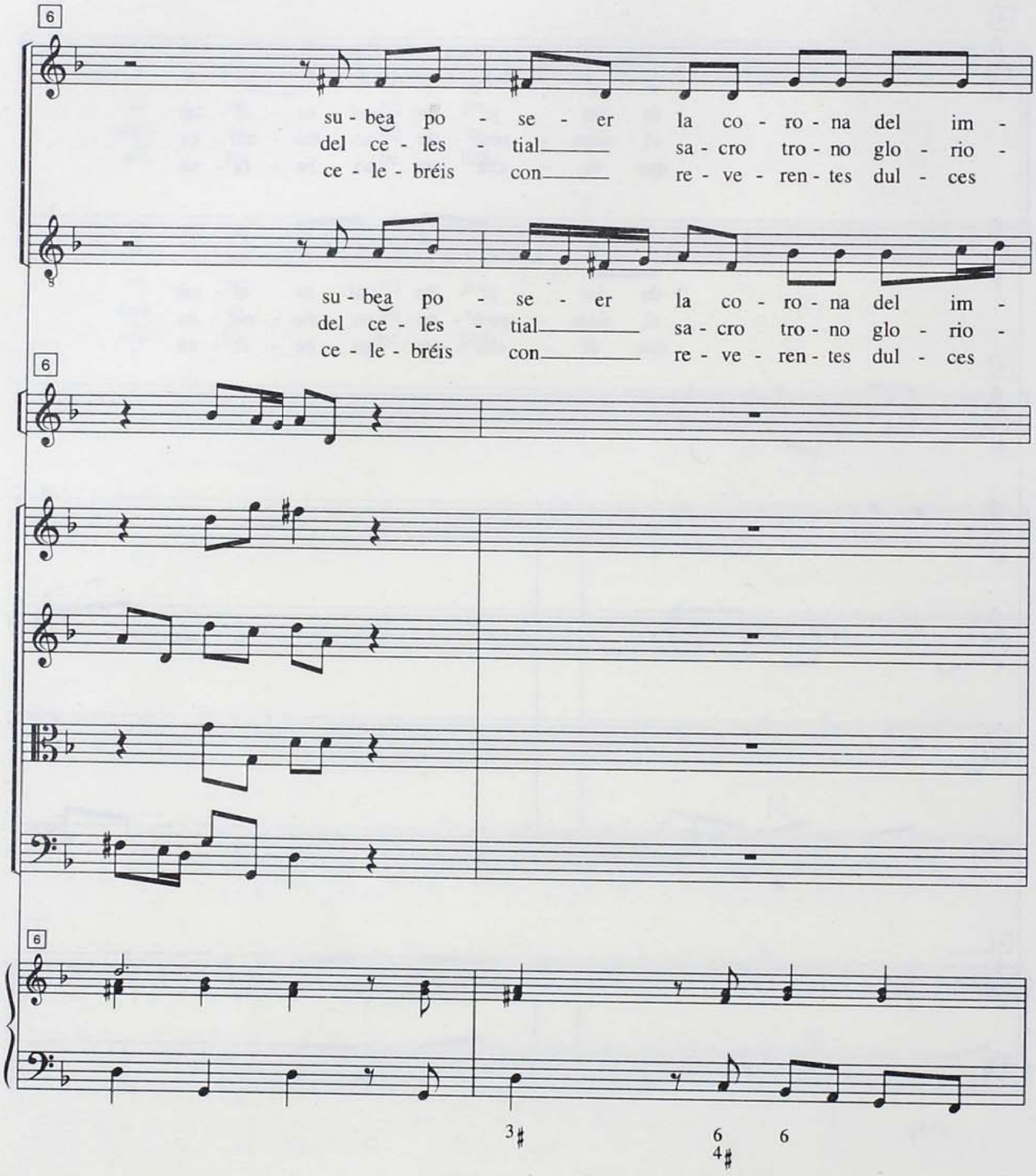

35
bé - licassal - vas, con dul - ces es-truen - dos de bé - li-cas sal - vas, con
bé - licassal - vas, con dul - ces es-truen - dos de bé - li-cas sal - vas, con
bé - licassal - vas, con dul - ces es-truen - dos de bé - li-cas sal - vas, con
35
con dul - ces es-truen - dos de bé - li-cas sal - vas, con dul - ces es-truen-dos de
con dul - ces es-truen - dos de bé - li-cas sal - vas, con dul - ces es-truen-dos de
con dul - ces es-truen - dos de bé - li-cas sal - vas, con dul - ces es-truen-dos de
con dul - ces es-truen - dos de bé - li-cas sal - vas, con dul - ces es-truen-dos de
35
35
7
6♮ 3♭ 5
6♮ 3
6
5♭

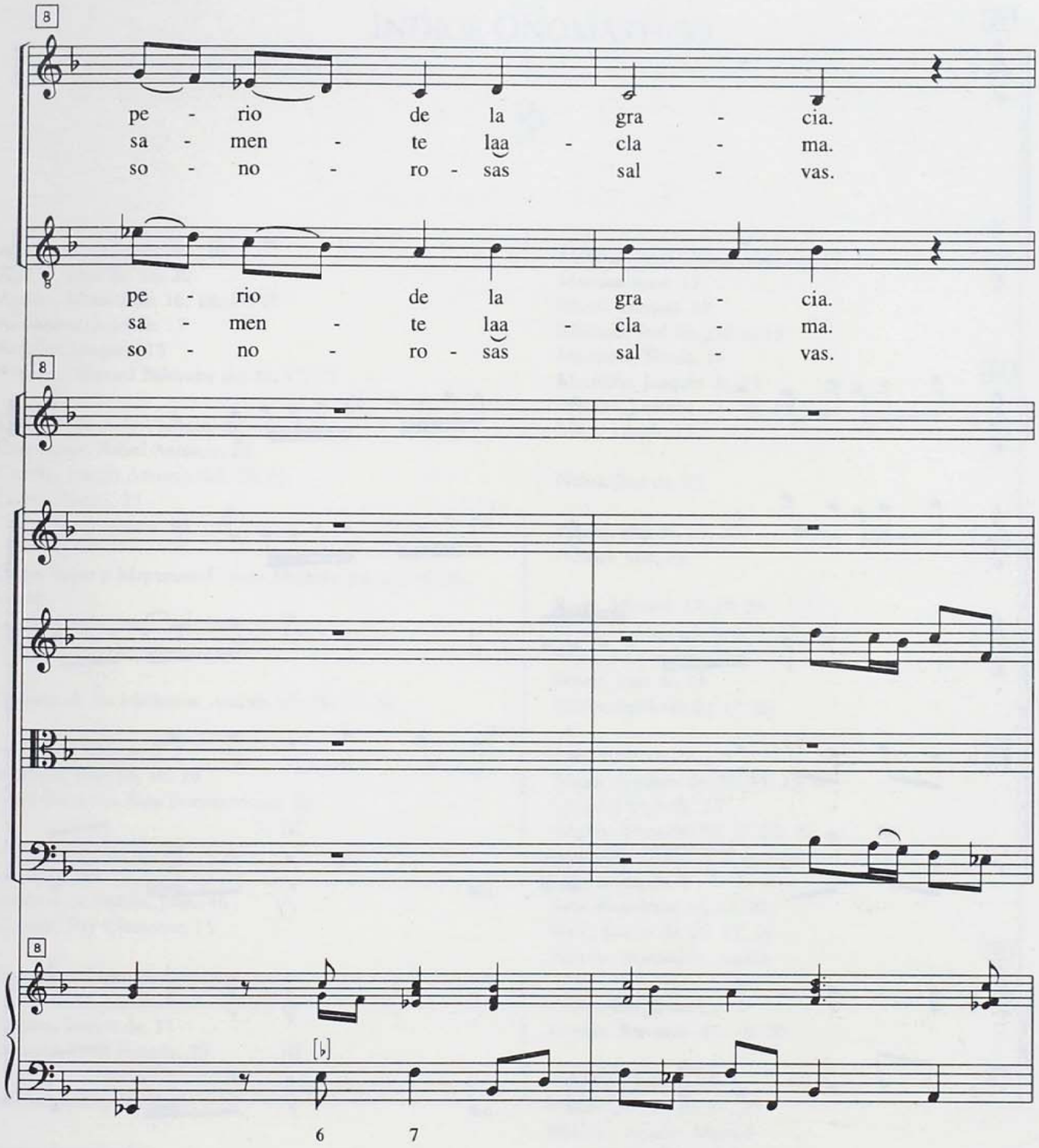

37
[Fine]
dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas.
dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas.
dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas.
dul - ces es - truen - dos de bé - li - cas sal - vas.
37
[Fine]
bé - li - cas sal - vas, de bé - li - cas sal - vas.
bé - li - cas sal - vas, de bé - li - cas sal - vas.
bé - li - cas sal - vas, de bé - li - cas 7)[sal - vas.]
bé - li - cas sal - vas, de bé - li - cas sal - vas.
37
[Fine]
37
[Fine]
7
5 4
5 3

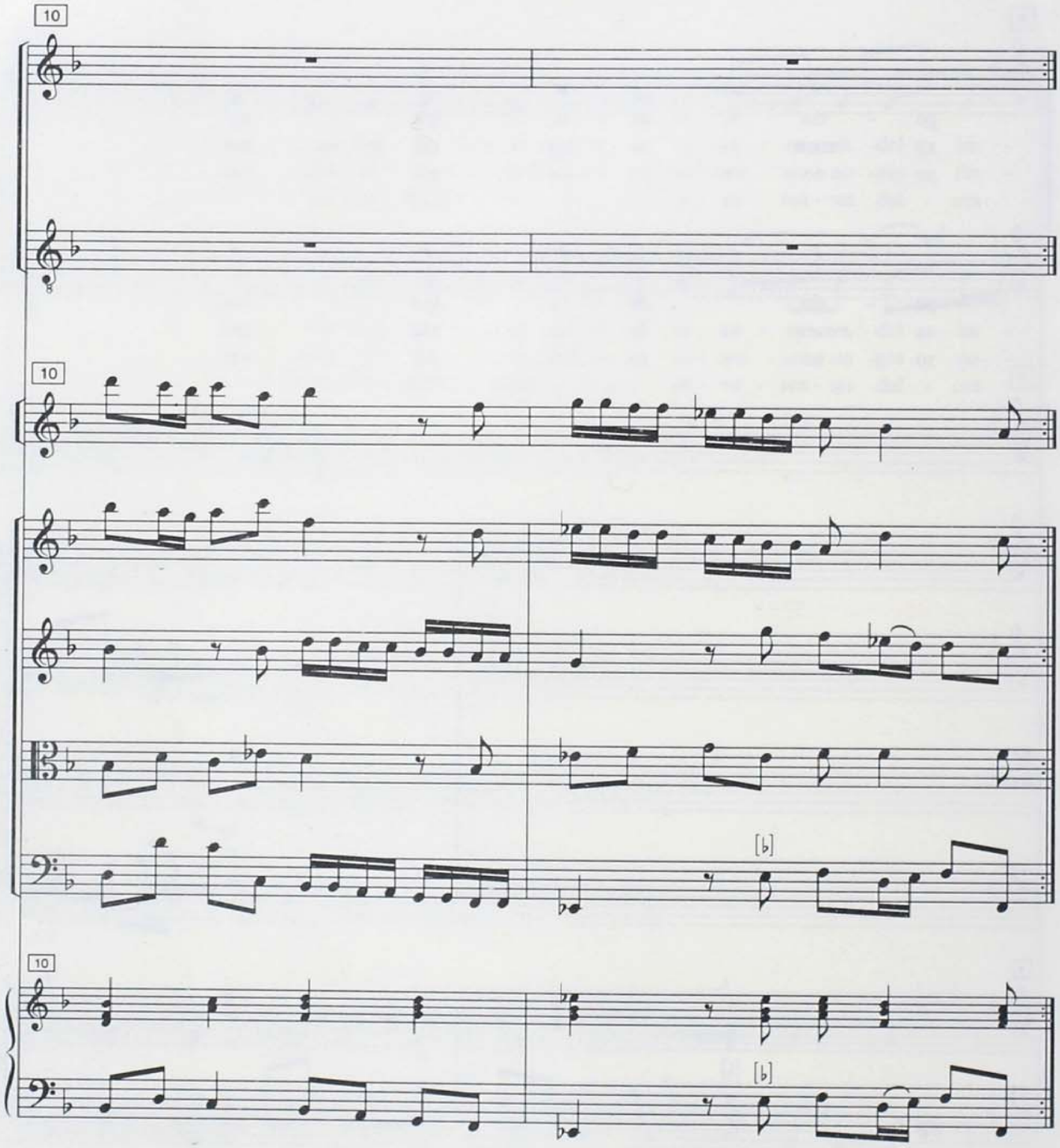

1. Hoy que la di -
2. Hoy que por ma -
3. Jus - toes pa - ra -
Oy que la
1. Hoy que la di -
2. Hoy que por ma -
3. Jus - toes pa - ra -
Oy que la divina
Cop.s A duo
Oy q' la sagrada
Cop.s A duo
Oy que la divina
Cop.s A Duo . . .
Oy que la Divina
Cop.s
Oy que la Divina
Oy que la Divina


2
vi - na rei - na
drey se - ño - ra
nin - fos be - llos
vi - na rei - na
drey se - ño - ra
nin - fos be - llos
2
2
6
7
3♭


4
de las je - rar - quí - as al - tas
el siem - pre - ter - no mo - nar - ca
que di - cha tan so - be - ra - na
de las je - rar - quí - as al - tas
el siem - pre - ter - no mo - nar - ca
que di - cha tan so - be - ra - na
4
4
5♭


6
su - bea po - se - er la co - ro - na del im -
del ce - les - tial sa - cro tro - no glo - rio -
ce - le - bréis con re - ve - ren - tes dul - ces
su - bea po - se - er la co - ro - na del im -
del ce - les - tial sa - cro tro - no glo - rio -
ce - le - bréis con re - ve - ren - tes dul - ces
6
6
3♯
6
4♯
6


pe - rio de la gra - cia.
sa - men - te laa - cla - ma.
so - no - ro - sas sal - vas.
pe - rio de la gra - cia.
sa - men - te laa - cla - ma.
so - no - ro - sas sal - vas.
6 7


10
10
10

INDICE ONOMÁSTICO

Advíncula, Pedro de, 18, 20
Aguilar, Juan de, 16, 20
Aguilar, Manuel de, 16, 18, 19, 20
Almogávar, Juan de, 17
Amador, Joaquín, 15
Azevedo. Manuel Balthasar de, 14, 17, 20

Carrasco, Juan de Thomás, 15
Castellanos, Rafael Antonio, 23
Castillo, Joseph Antonio del, 16, 20
Ceruti, Roque, 23
Courcelle, Francisco, 23

De los Reyes y Mapamundi, Juan Mathías, 13, 15, 16, 18, 19, 20
Durón, Diego, 23
Durón, Sebastián, 23

Espinosa de los Monteros, Andrés, 15, 18, 19, 20

Fernández, Gaspar, 8
Florentín, Juan de, 16, 20
Flores Guanaco, Juan Buenaventura, 23

Gris, Joseph, 13, 19, 20
Gutiérrez, Luis, 15
Gutiérrez de Padilla, Juan, 46
Guzmán, fray Clemente, 15

Hinostroza, Pedro de, 19, 20

Idiáquez, Joseph de, 11
Irribarren, Juan Francés, 23

Jiménez, Isidro, 16, 20

Literes, Antonio, 23
López y Capillas, Francisco, 46

Manso y Mota, Gabriel, 16, 19, 20
Martínez de la Costa, Francisco, 17, 18
Mathías, Juan, 13
Matos, Manuel, 18
Miranda, José Alejandro, 15
Montaño, Tomás, 14
Montúfar, Joaquín de, 15
Morales, Lorenzo, 16, 18, 20
Mota, Joseph, 15

Nebra, José de, 23

Peralta, Blas de, 19, 20
Picañol, José, 23

Reyes, Manuel, 17, 19, 20
Reyes, Francisco de los, 17, 19, 20
Reyes, Juan de los, 18, 20
Ribera, Juan de, 13
Robles, Apolinar de, 17, 20

Salas, Esteban, 23
Salazar, Antonio de, 11, 15, 23, 46
Salazar, Joseph de, 16
Salgado, Thomás, 15, 16, 19, 20
Santiago y Calderón, Fray Francisco, 13, 17
Sas, Andrés, 14
Soto, Bartolomé de, 17, 20
Sotto, Simón de, 16, 19, 20
Sumaya, Manuel de, *passim*

Torres, Joseph de, 23
Trujillo, Bernardo, 15, 16, 20

Vallados, Matheo, 16
Vargas, Lorenzo de, 17, 20
Velasco y Aguilar, Manuel
  v. Aguilar, Manuel de
Verón, Manuel, 18

Xuárez, Juan, 13

CONSEJO NACIONAL PARA
LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director

Ignacio Toscano
Subdirector

Martín Díaz y Díaz
Subdirector de Educación e
Investigación Artísticas

COORDINACIÓN NACIONAL DE MÚSICA Y ÓPERA

Fernando García Torres
Director

CENTRO NACIONAL DE
INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ"

José Antonio Robles Cahero
Director

ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE OAXACA:
CANTADAS Y VILLANCICOS DE MANUEL DE SUMAYA
terminó de imprimirse el mes de diciembre de 1994
en Diseño e Impresos Marfil, S. A. de C. V., con un tiro de 500 ejemplares.
En su composición se utilizó tipografía Garamond de 10 y 15 pts.
La edición estuvo al cuidado de Aurelio Tello y Eduardo Contreras Soto.

CENDIM
DIFUSION

CENIDIM
DIFUSIÓN

INBA

CENIDIM

MÉXICO, 1994.