



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

**EL MAGISTERIO DE CAPILLA DE MANUEL DE SUMAYA EN LA
CATEDRAL DE MÉXICO (1715-1739)**

**TESIS PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN HISTORIA QUE PRESENTA:
VIRIDIANA GUADALUPE OLMOS CHÁVEZ**

**ASESOR DE TESIS:
DRA. MÓNICA HIDALGO PEGO**

MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre, cuyo apoyo y amor no han cesado desde que elegí seguir por
vacación a la Historia.*

A mi pequeña familia, por darme la fuerza que necesitaba...

AGRADECIMIENTOS

Conste, en primer lugar, mi más sincero agradecimiento a mi directora de tesis, la doctora Mónica Hidalgo Pego, cuya guía académica, apoyo, tiempo y comprensión están presentes.

Quiero agradecer a José Luis Chong y a mis queridos compañeros de estudios, o mejor dicho, los *Amorosos de Clío*, ahora miembros activos de *Palabra de Clío*, Asociación Civil de Historiadores Mexicanos, corporación que generosamente apoyó este trabajo y que me permitió participar en su permanente seminario de taller de tesis dirigido por la doctora Estela Báez-Villaseñor, a la cual reconozco el interés mostrado en mi trabajo y sus sugerencias.

Agradezco a las autoridades del Archivo Catedral Metropolitano y del Archivo del Sagrario Metropolitano –ambos de la ciudad de México-, especialmente a los canónigos Luis Ávila Blancas y Ernesto Reinoso y Valle por permitirme el acceso al archivo catedralicio y del sagrario, así como a los licenciados, Martha Venegas Acosta, María Rosalinda Molina Oliver y Salvador Valdéz Ortiz, Responsable de los archivos. A éste último: muchas gracias por la paciencia y ayuda otorgada durante mi investigación en la catedral.

Mi gratitud, a mis sinodales, la Dra. Ivonne Mijares, el Mtro. Aurelio Tello, el Mtro. Juan Manuel Lara y la Lic. Gabriela Oropeza, que apoyaron en esta etapa final cuyas sugerencias mejoraron el resultado obtenido.

A todos los miembros de MUSICAT y del CENIDIM, por el interés y apoyo que me brindaron al ingresar al universo de la investigación histórico-musical.

Por ultimo, quiero agradecer, sin ser por ello menos importantes, a toda mi familia, junto a mis apreciables y queridas amigas Janet, Malena, Clau, Olí, Alma y Cecy, gracias por escucharme y aguantarme siempre.

A todos, muchas gracias.

México, Ciudad Universitaria, abril 2009.

EL MAGISTERIO DE CAPILLA DE MANUEL DE SUMAYA EN LA CATEDRAL
DE MÉXICO (1715-1739)

DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. LA MÚSICA EN EL CULTO CATEDRALICIO	12
1.1. Importancia de la música en el culto divino	
1.2. Protagonistas de la música catedralicia	
1.3. La capilla musical de la catedral de México	
CAPÍTULO II. EL MAESTRO DE CAPILLA MANUEL DE SUMAYA	29
2.1 Ingreso a la escoleta	
2.2 De asistente de coro a organista	
2.3 Sumaya, segundo maestro de capilla	
2.4 Sumaya, maestro de maestros	
2.5 El ejercicio de su magisterio	
2.6 Abandono de la Catedral de México	
CAPÍTULO III. SUMAYA EN OAXACA	54
3.1 Nuevamente maestro de capilla	
3.2 Sueño eterno	
CAPÍTULO IV. EL LEGADO MUSICAL DE MANUEL DE SUMAYA	59
4.1 Géneros profanos para un músico de capilla	
4.2. <i>Solfa de Pedro</i>	
4.3. Las composiciones del maestro	
CONCLUSIONES	72
FUENTES CONSULTADAS	69

INTRODUCCIÓN

En el mes de julio de 2005 ingresé al Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (MUSICAT), con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Tuve entonces la oportunidad de conocer el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. Una vez en contacto con los viejos papeles de música, y primordialmente con las actas de cabildo, me di cuenta de la importancia que tuvieron los músicos y la música en la sociedad novohispana. Ello me llevó a plantear una investigación sobre uno de los magisterios más importantes que ha tenido la catedral de la ciudad de México. Me refiero al del maestro de capilla Manuel de Sumaya (1715-1739).

La Catedral Metropolitana de la ciudad de México era a principios del siglo XVIII el principal centro religioso de actividad musical. Gozó de un alto nivel de excelencia, pues los miembros que la conformaban, estuvieron atentos a no desaprovechar el talento de los individuos que la podían llevar a dicho nivel. Por esta razón, cuando Manuel de Sumaya ingresó como niño seise,¹ las autoridades catedralicias percibieron en él un talento extraordinario. Después de permanecer casi un año al servicio de la catedral mexicana, dichas autoridades permitieron que Sumaya pasara del *libro de bautismos de mestizos, negros y mulatos* al *libro de bautismos de españoles*. Considerado oficialmente como español y diestro en materia del arte musical, fue discípulo de los mejores maestros de música de Nueva España. Ingresó sin ningún problema a la universidad, compuso algunas de las primeras óperas del territorio americano, comenzó una carrera clerical y logró obtener el puesto más codiciado para cualquier músico del virreinato español, el de maestro de capilla. No obstante, y pese a poseer semejante cargo, decidió de manera inesperada trasladarse a la ciudad de Oaxaca, sin aparente razón y sin dar ninguna explicación.

¹ Se denomina seise, *seyse* o *seisecicos*, a los niños que cantaban polifonía. En el primer capítulo de esta investigación se explicara de una manera más amplia el término.

La historiografía

Con excepción de la tesis “La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)” de Ruth Yareth Reyes Acevedo,² no existen trabajos históricos sobre los maestros de capilla de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México y mucho menos acerca de Manuel de Sumaya. Empero, existen investigaciones realizadas por musicólogos que dan a conocer la música del maestro en sus diferentes momentos como compositor, desde el adolescente que componía pequeñas piezas hasta el maestro que realizaba la música para las diferentes festividades de la Iglesia católica. Dichas indagaciones, además, proporcionan algunos datos biográficos sobre Sumaya, los cuales se repiten de forma casi idéntica y sin una referencia documental que permita corroborarlos.

La historiografía que da cuenta de Manuel de Sumaya puede dividirse en tres: historia general de la música en México, historia de la música catedralicia mexicana y análisis musicológico de las composiciones de Sumaya. Todas estas obras han sido elaboradas por musicólogos.

La primera da cuenta de la música tanto profana como religiosa del México prehispánico hasta nuestros días. Por desgracia los trabajos carecen de un buen aparato crítico, lo cual impide corroborar los datos presentados. En ellas se menciona, en escasos renglones, la existencia y la importancia que Manuel de Sumaya tuvo para la historia musical de México.³

² En esta investigación se analiza la situación de la capilla musical de la catedral México durante el magisterio de Francisco López Capillas, al igual que se hace una corroboración de datos de la vida de este compositor y de sus obras. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006, (Tesis de licenciatura en Historia).

³ Entre los textos de historia general destacan los siguientes: Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana [sic]*, Tipología “El Dragón”, México, 1933. Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México*, México, Editorial Cultura, 1934. Guillermo Orta Velásquez, *Breve historia de la música en México*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1970. Julio Estrada, *La música en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

En cuanto a las investigaciones sobre la música catedralicia debemos destacar la obra de Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*,⁴ donde además de narrar la actividad musical de la catedral de México apoyándose en las actas de cabildo, también dedicó, por primera vez, más de una cuartilla a la vida de Sumaya, ofreciendo algunas conjeturas sobre la casta a la que pertenecía y aportando datos específicos sobre su paso por las catedrales de México y de Oaxaca.

Entre los análisis musicológicos de mayor relevancia encontramos los realizados por Robert Stevenson, Karl Bellinghausen y Aurelio Tello. Stevenson apoyándose en una amplia bibliografía y en actas capitulares de las catedrales de México y Oaxaca, escribió: “La música de la catedral de México: 1600-1750”,⁵ “Primeros compositores nativos en México”,⁶ “Los sucesores de Juan Matías”,⁷ “Manuel de Zumaya en Oaxaca”,⁸ y otros. A través de estos trabajos, Stevenson dio a conocer datos específicos sobre las creaciones musicales de Manuel de Sumaya en las catedrales antes mencionadas, así como algunas transcripciones de la música del compositor.

Karl Bellinghausen transcribió, “Dos cantatas desconocidas de Sumaya”.⁹ En dicho artículo hace una brevísima introducción, apoyándose en los datos ya publicados, sobre la vida y composiciones de Manuel de Sumaya, para justificar, de alguna forma, la importancia de rescatar la música del compositor.

Aurelio Tello, es considerado actualmente el especialista de la música de Manuel de Sumaya. Ha escrito en torno a este personaje cuatro obras: *Archivo musical de la catedral de Oaxaca (Catálogo)*,¹⁰ *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas y villancicos de Manuel de Sumaya*,¹¹ *Archivo musical de la*

⁴ México, Secretaría de Educación Pública, 1974, (Colección Sep-Setentas).

⁵ En *Revista musical chilena*, Santiago de Chile, abril-julio de 1965.

⁶ En *Heterofonía 54*, México, Vol. X, N. 3, mayo-junio de 1977.

⁷ En *Heterofonía 65*, México, Vol. XII, N. 2, marzo-abril de 1979.

⁸ En *Heterofonía 64*, México, Vol. XII, N. 1, enero-febrero de 1979.

⁹ En *Heterofonía 78*, México, Vol. XV, N. 3, julio-septiembre de 1982.

¹⁰ México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1990.

¹¹ México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1994, (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VII).

catedral de Oaxaca: misas de Manuel de Sumaya,¹² y *Tres obras del archivo de la catedral de Oaxaca*,¹³ las cuales constituyen la piedra angular en el estudio de la música creada por Sumaya.

Las investigaciones de Tello también proporcionan noticias reveladoras sobre la vida del compositor. Entre éstas debe destacarse el dictamen que debía de dar a los músicos que pretendían entrar a la capilla de la catedral de Oaxaca, la sustitución del maestro de capilla en algunas funciones, su desempeño como compositor en la ciudad de Antequera, la fecha de su muerte y el acta de defunción.

En todas las obras revisadas, los autores afirman que Manuel de Sumaya fue el maestro de capilla más sobresaliente y prolijo del barroco musical del continente americano, aunque dicha aseveración se ha hecho tomando en cuenta sólo su desempeño como compositor. En la presente investigación no es de nuestro interés rebatir o confirmar lo dicho hasta el momento, sino analizar su vida y desempeño dentro de la capilla musical de la catedral de México, como niño cantor, organista, segundo maestro de capilla y finalmente, primer maestro.

Fuentes Documentales

Los repositorios más importantes de que se sirve la investigación son el Archivo del Cabildo Metropolitano y el Archivo del Sagrario Metropolitano, ambos en la ciudad de México.

El archivo del cabildo se encuentra ubicado en el edificio de la ex-mitra (lado poniente de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México). Ahí se localizan las *series de libros de actas de cabildo* (1536-1939) y la serie *correspondencia* (1521-1952). “La primera guarda las actas de las sesiones que semana a semana realizaba el cabildo de la catedral. Reúne los acuerdos y

¹² México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1996, (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VIII). [Mecanuscrito]

¹³ México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1996, (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo III).

pareceres de los capitulares sobre muy diversas materias”.¹⁴ La segunda, está formada por un total de 28 libros que, además de correspondencia, contienen documentos diversos y por 27 cajas las cuales resguardan una serie de peticiones de músicos de la catedral desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII.

Los libros de cabildo presentan un buen estado de conservación. Todos son un poco más grandes que una hoja tamaño oficio; la mayoría de las hojas son de diferente consistencia en sus materiales. Los libros fueron cosidos y conservan un encuadernado en piel, en el cual puede apreciarse, en la parte que corresponde al lomo, un pequeño cuadro del mismo material que fue pegado y en donde se anexa el número que corresponde a la serie. De estos libros se revisaron los volúmenes 22 al 36, los cuales comprenden el periodo que va del 7 de enero de 1684 al 14 de enero de 1744. Este lapso fue seleccionado con el fin de localizar la fecha exacta en que Manuel de Sumaya ingresó y abandonó la catedral de la ciudad de México.

Los documentos localizados bajo el término *correspondencia* poseen características físicas similares a las actas de cabildo. De esta serie se revisó el libro 10 y la caja 23, expedientes del 2 al 5, donde se incluyen los escritos específicos de los músicos de la catedral.

Los manuscritos existentes en el archivo catedralicio han sobrevivido milagrosamente, aunque no existen todos los que supuestamente deberían estar, debido a que anteriormente el archivo se localizaba en el sótano de la Sacristía¹⁵ y estuvo al alcance de las múltiples inundaciones que sufrió la ciudad de México, lo cual trajo como consecuencia que la humedad acabara con buena parte de los documentos sueltos. Además, el desconocimiento de algunas personas sobre la importancia de los escritos hizo que desde mediados del siglo XVII algunos manuscritos, entre ellos partituras, fueran quemados por considerárseles “inútiles

¹⁴ Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, México, UNAM-Centro de Estudios Sobre la Universidad, 2005, p. 325 (La Real Universidad de México Estudios y Textos XVI).

¹⁵ Luis Ávila Blancas, *Catedral Metropolitana de México. Memoria de los trabajos de restauración, conservación y rescate (1990-1999)*, Impreso por el autor, 2006, p. 14.

y demasiado viejos". Pese a todo, estas fuentes logran develar, entre otros aspectos, la vida musical de los músicos y compositores de la catedral de México.

El Archivo del Sagrario Metropolitano de México se localiza en la iglesia del Sagrario, del lado izquierdo del altar mayor. En este archivo se consultaron dos libros: *Libro de bautismos de mestizos, negros y mulatos*, volumen 21, y *Libro de bautismos de españoles*, volumen 26. Fueron localizados en un perfecto estado de conservación; los libros presentan características físicas muy similares a las actas de cabildo. Ambos volúmenes comprenden el periodo de marzo de 1679 a marzo de 1682; en ellos se ubicaron la partida o, mejor dicho, las partidas de bautismo de Manuel de Sumaya.

Ambos repositorios son la base para comenzar cualquier tipo de investigación en torno a los músicos más importantes de Nueva España, como es el caso de Manuel de Sumaya.

Estructura

El primer capítulo de la tesis intitulado, *La música en el culto catedralicio*, tiene como finalidad estudiar el funcionamiento de la capilla musical de la catedral metropolitana de la ciudad de México, revisar las obligaciones y la calidad de los miembros que la conformaban y establecer su importancia a lo largo de los tres siglos virreinales.

En el segundo apartado, *El maestro de capilla Manuel de Sumaya*, se realiza un acercamiento a la vida del maestro Sumaya, tomando en cuenta referencias sobre su bautizo, su ingreso como seise, su nombramiento como organista y como segundo maestro de capilla. Se narra el proceso mediante el cual le fue posible acceder al anhelado puesto del músico más importante de la Nueva España. También se examinan sus deberes como maestro de capilla de la catedral mexicana. Finalmente, se expone de manera general su partida hacia Oaxaca.

El tercer capítulo, *Sumaya en Oaxaca*, da cuenta de los diferentes cargos ocupados por Manuel de Sumaya en la catedral de Antequera hasta su fallecimiento. En dicha catedral nuestro personaje fue capellán personal del obispo Tomás de Montañón, cura interino del sagrario y finalmente maestro de capilla.

Finalmente, en el cuarto apartado, *El legado musical de Manuel de Sumaya*, se exponen las creaciones musicales más significativas del maestro, sus primeras óperas, la composición que le valió el puesto de maestro de capilla de la catedral de México y las obras más sobresalientes que escribió para dicha catedral y la de Oaxaca.

CAPÍTULO I. LA MÚSICA EN EL CULTO CATEDRALICIO

El siglo XVIII fue escenario de diversos sucesos que lo han caracterizado a lo largo de su historia. La ciudad de México, “era la urbe más grande y populosa del continente americano”.¹ Su sociedad se encontraba plenamente conformada; sus instituciones, como la Iglesia, lo demuestran.

En la vida diaria la Iglesia impuso lineamientos a través de la educación, la liturgia eclesiástica y la Inquisición. La Iglesia imponía los valores preponderantes y vigilaba su cumplimiento. En pocas palabras, la Iglesia logró determinar todos los aspectos de la sociedad, incluyendo el arte musical, sus creadores e intérpretes.

1.1. Importancia de la música en el culto divino

En los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII, Antonio Lobera y Abio escribió una obra llamada, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios:...*, la cual aclaraba la importancia que tenía la música para el culto divino. La obra establece que la música se originó en la gloria y por ello, se exhortó a los fieles a alabar a Dios por medio de la música,² de una forma muy similar a la llevada a cabo en la iglesia actualmente.

La música utilizada en la iglesia era conocida como *música sagrada*, ya que fue creada para la celebración del culto divino. Estaba dotada de belleza de forma (porque era música) y santidad (por ser sagrada). “Es preciso que sea bella, porque la música es una de las bellas artes, y es también preciso que sea santa, como es santo el culto divino”.³ Es así como están comprendidos bajo el término

¹ Francisco Iván Escamilla González, *José Patricio Fernández de Uribe (1742-1796). El cabildo eclesiástico de México ante el estado Borbónico*, México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 56.

² ... *cartilla de prelados, y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas, que deben saber todos los ministros de Dios*, Barcelona, Francisco Generas, 1760, p. 20.

³ “Cf. SAN PIO X, ‘Motu Proprio’ *Tra le sollecitudine*, 22 de nov. 1903:ASS36 [1903-1904] 332.” Lorenzo Miguélez Domínguez, *et al.*, *Derecho canónico posconciliar. Suplemento al código de*

de *música sagrada*: “el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna en sus diversos géneros, la música para órgano y otros instrumentos admitidos y el canto popular sagrado o litúrgico y el religioso”.⁴

Al cantar, se pensaba que la acción litúrgica era embellecida por la música, logrando así el mejor ejercicio del ministerio –la misa- por parte de los ministros y del pueblo, ya que por medio de la música, interpretada para y en la iglesia, se expresaba delicadamente la oración, manifestándose así claramente el ministerio de la sagrada liturgia por la unión de las voces:

[...] se llega más profundamente a la unidad de los corazones; por medio del esplendor de las cosas sagradas, las mentes se elevan más fácilmente a las cosas celestiales, y la celebración toda entera representa más claramente aquella otra que se desarrolla en la ciudad de la Jerusalén santa.⁵

Por lo anterior, la música fue uno de los recursos evangelizadores utilizado en las colonias españolas por el clero regular; ésta sirvió como forma de comunicación, antes que la lengua, medio por el cual se dieron a entender. Con el paso de los años este objetivo fue quedando atrás, al consolidarse el proyecto evangelizador, convirtiéndose en medio de alabanza, oración y culto. La música fue tan importante en la Nueva España que cada iglesia catedral, y muchas de tipo parroquial, llegaron a tener un grupo de músicos destinados a embellecer el culto divino, tanto que:

[...] dado que la oración oficial de la iglesia u oficio divino era la actividad constituyente de los cabildos catedrales, no podía haberla sin música. Esto se debe a que durante siglos, los Concilios insistieron en el canto de alabanza a Dios en el coro, recinto destinado a celebrar su nombre mediante salmos, himnos y otros cantos, no pudieron los canónigos ignorar en el plano musical la exhortación del Concilio de Trento a excitar los espíritus de los fieles

derecho canónico bilingüe de la biblioteca de autores cristianos, 3ª ed., Tomo I, Madrid, Editorial católica, 1972, p. 233.

⁴ *Idem*.

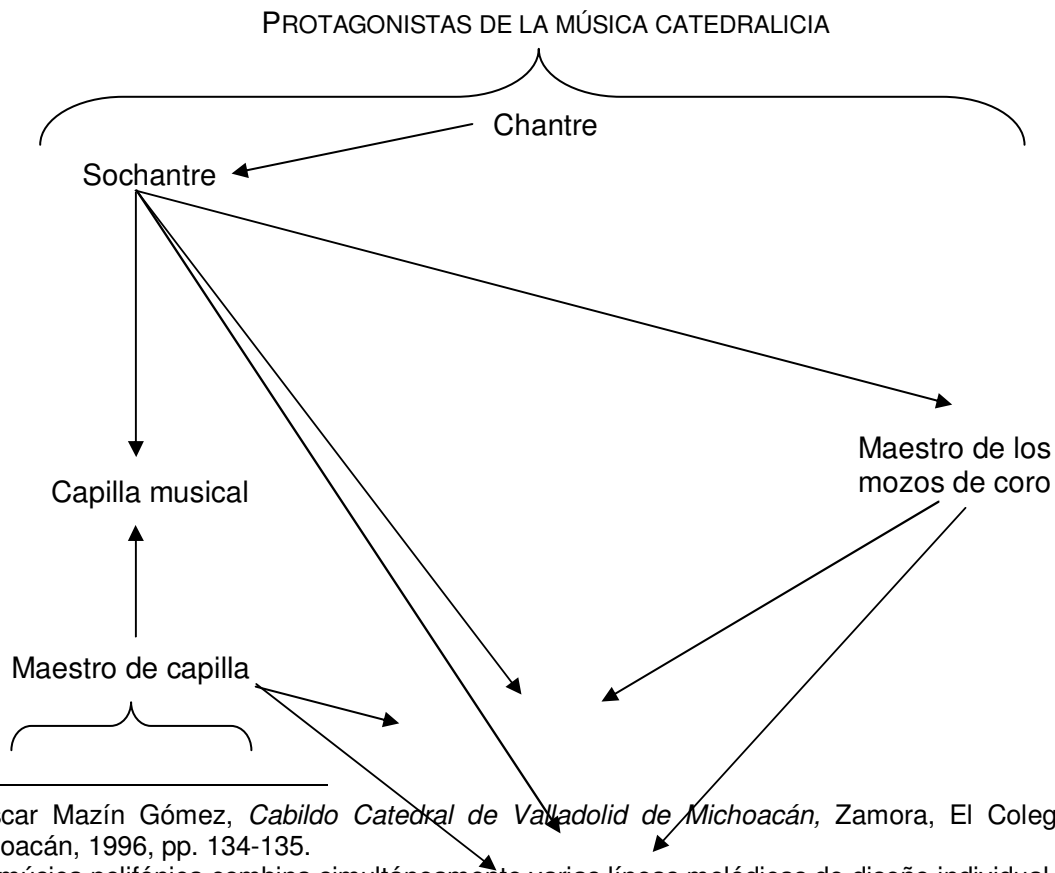
⁵ *Ibid.*, p. 234.

mediante signos sensibles de la piedad y suscitar la contemplación de los misterios de la fe.⁶

Así, la música polifónica⁷ en las celebraciones litúrgicas fue prácticamente inevitable.

1.2 Protagonistas de la música catedralicia

Los representantes de la música catedralicia eran diversos. Por un lado se encontraban los responsables de la creación musical y por el otro sus intérpretes. En el siguiente organigrama se podrá observar quienes eran los protagonistas de la música catedralicia y su respectiva organización:



⁶ Oscar Mazín Gómez, *Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, pp. 134-135.

⁷ La música polifónica combina simultáneamente varias líneas melódicas de diseño individual, cada una de las cuales retiene su identidad como línea hasta cierto grado, en contraste con la música "monódica o monofónica" que consiste en una sola melodía. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *Diccionario Harvard de Música*, versión española Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 812.

Mozos o infantes de coro

Organistas



Cantores



Ministriles

Seises

Chantre⁸

El chantre fue la tercera dignidad en el cabildo. Debía ser un canónigo experto en música o, por lo menos, en canto llano.⁹ El chantre tenía el control de las oraciones y las misas que los capitulares oficiaban, cantaba en el facistol,¹⁰ enseñaba a cantar a los servidores de la iglesia y vigilaba que las cosas que se cantaban en el coro se hicieran con la mayor propiedad y perfección posible.¹¹ Tenía a su cargo el coro y de él dependían los capellanes del mismo: sochantre, cantores y organistas.

No obstante, hay que hacer la salvedad de que para los siglos XVII y XVIII, quienes ocupaban este cargo no eran necesariamente músicos y sus responsabilidades musicales las realizaba el sochantre, éste sí un músico de formación muy completa.

Sochantre

El sochantre era el ejecutante y responsable inmediato del canto sagrado, debía de “hallarse perfectamente instruido en canto llano, figurado [o de órgano], teniendo voz clara, sonora, de buen cuerpo, con la extensión de doce puntos...”¹² etcétera. Entre sus obligaciones se encontraban dirigir el coro en las horas

⁸ “El Chantre es el canónigo, que en derecho se conoce con el nombre de *primecerius*, y á quien corresponde regir y gobernar el canto en el coro [...]” *Estatutos ordenados por el Santo Concilio III provincial mexicano en el años del señor de MDLXXXV*, México, imprenta de Vicente G. Torres, 1859, p. CLI.

⁹ El término de canto llano fue utilizado desde el siglo XII por el monje Jerónimo de Moravia para referirse al canto eclesiástico cristiano medieval (Canto Gregoriano) cuando éste ya había perdido sus principales características: el ritmo libre, la fluidez y la riqueza melódica, por servir de fuente temática y soporte de las construcciones polifónicas en boga desde el siglo IX. Se solía usar indistintamente los términos *canto llano* y *canto gregoriano*, tanto en el lenguaje coloquial como en el académico de la enseñanza y en los tratados para referirse a la misma música eclesiástica. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, pp. 206-2008.

¹⁰ El facistol es un atril grande doble o cuádruplo, a veces giratorio, donde se ponen los grandes libros de coro dispuestos para el canto en las iglesias catedrales y conventos, y en torno al cual, se colocan los coristas, cantores y ministriles. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica...*, Tomo III, Madrid, Imprenta de la viuda de Francisco del Hierro, 1732, p. 707.

¹¹ *Estatutos...*, p. XX, § III.

¹² Diego Angulo, *et. al.*, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1984, p. 701. La extensión de doce puntos se refiere al registro y la extensión de la voz, es decir que tuviera un registro de doce puntos, lo que en música y en términos modernos sería algo así como una octava y una quinta, por ejemplo del Do central al Sol de la segunda octava.

canónicas, funciones capitulares, hacer la nómina de los capitulares, resguardar una de las llaves del archivo musical. Cuidaba del orden y compostura de los mozos de coro y acólitos durante los oficios, además suplía al maestro de la escoleta o al maestro de capilla en la enseñanza del canto llano a los seises.¹³

Maestro de los mozos de coro

Al igual que el sochantre, el maestro de los mozos de coro era el responsable de la ejecución del canto llano. Era especialmente contratado por el cabildo para dar instrucción personalizada a los mozos de coro, así como a todo aquel que quisiera tomarlo. El maestro de los mozos no tenía la obligación de cuidar la compostura ni las necesidades de los infantes de coro. Su única obligación, como ya se ha mencionado, consistía en enseñar a éstos el canto llano.¹⁴

Mozos o infantes de coro

Los mozos de coro eran los destinatarios principales e inmediatos de la enseñanza de los maestros de canto llano. Eran jóvenes de diez a dieciséis años de edad, aproximadamente, “seleccionados por el Cabildo a través del chantre o el sochantre. Su número variaba según las necesidades del servicio del altar y coro y sobre todo según las posibilidades económicas de la Catedral”.¹⁵

Además del canto llano, debían de tomar clases de contrapunto pues entre sus obligaciones se encontraba el canto polifónico. Asimismo, debían de tomar lecciones del instrumento asignado, de gramática, de “buenas costumbres”, etcétera, ya que el fin último de todo buen mozo de coro, era llegar a formar parte de la capilla musical, ya como ministriles, cantantes, organistas o en el mejor de los casos, maestro de capilla.¹⁶

¹³ *Ibid.*, pp. 701-703.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 703-705.

¹⁵ *Ibid.*, p. 703.

¹⁶ Más adelante se explicara la función que tenían cada uno de éstos puestos.

Seises

Los seises, seyses, seisesicos, monacillos, cantorricos, cantorcillos, infantiles o infantecos de coro, eran los mozos cantorricos, o mejor dicho, los niños cantores del coro catedralicio, “menores de diez años de edad, quienes aún cuando estaban separados del cuerpo principal de coristas, entonaban salmos y cantaban algunas oraciones del Oficio Divino”.¹⁷ Además ejecutaban danzas ceremoniales en las fiestas como la de *Corpus Christi*. Estaban bajo el cuidado del maestro de capilla, éste tenía la obligación de enseñarles a leer, escribir, cantar los responsorios, el canto llano y el canto de órgano,¹⁸ contrapunto,¹⁹ composición y otras tantas habilidades “que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos cantorricos”,²⁰ razón por la cual tomaban instrucción también de canto llano del sochantre o del maestro de los mozos de coro. Los mozos de coro no recibían ningún tipo de gratificación económica, solamente tenían derecho a su educación y vestuario.

Surgimiento y función de la capilla musical

La capilla musical era una institución específicamente musical que pertenecía a un templo religioso. Era sumamente importante ya que además de acompañar el culto divino, daba empleo a muchos de los músicos y cantantes más

¹⁷ Lucero Enríquez, y Raúl Torres Medina, “Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México,” en *Anales*, México, N. 79, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 182.

¹⁸ El canto de órgano en España, de los siglos XIV al XVIII, música medida o mensural, especialmente la polifonía vocal, en contraposición al canto llano. Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, p. 08.

¹⁹ El contrapunto es el arte y la ciencia de combinar armoniosamente varias melodías distintas, independientes y contrapuestas. El término "contrapunto" deriva de *punctum contra punctum*, *nota contra nota* o *melodía contra melodía* y el mismo da cuenta de un pasaje musical consistente en dos ó más líneas melódicas que suenan simultáneamente; es decir, que el "contrapunto" pone su énfasis en el aspecto lineal ú horizontal de la música, mientras que la armonía se ocupa primordialmente del aspecto vertical de la misma. Sin embargo, el "contrapunto" y " la armonía" son funcionalmente inseparables ya que ambos, como elementos de un mismo sistema, se complementan mutuamente. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, pp. 291-295.

²⁰ Diego Angulo, *op. cit.*, p. 726.

sobresalientes de la época. La capilla estaba conformada por un maestro de capilla, uno o dos organistas, y varios cantantes y ministriles.

La fisonomía de la capilla musical al servicio de un recinto religioso, se percibía ya en la *schola cantorum* existente en Roma mucho antes de San Gregorio Magno (ca. 540-604), pero fue éste quien se encargó de reorganizarla e impulsarla, utilizando de modelo a las que se crearon en varias “catedrales y conventos del imperio carolingio, convirtiéndose, poco a poco, en los únicos centros de información musical organizados que tuvieron vigencia durante la edad media y hasta muchos años después del renacimiento.”²¹ El objetivo específico de la capilla musical fue la ejecución de la polifonía.

Gracias a la opulencia de las rentas catedralicias, las capillas musicales pudieron contar con los mejores músicos profesionales, los cuales debían de servir en las diversas ceremonias que continuamente se celebraban.²² Los músicos que aspiraban a ingresar a la capilla musical debían ser hombres de conocida piedad, moral y religiosidad, pues debían ser dignos del oficio que desempeñan. Los músicos de la capilla debían de ser constantes en el estudio de sus voces o instrumentos, además de ser cumplidos y puntuales en la asistencia a las presentaciones que realizaba la capilla musical. Mientras cantaban en la iglesia, los músicos debían de vestir hábito talar²³ y sobrepelliz,²⁴ y si el coro se encontraba muy a la vista del público se hacía necesaria la colocación de celosías.²⁵

²¹ Samuel Rubio, *Historia de la música española 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*, 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 14.

²² Festividades religiosas, bienvenidas de arzobispos y virreyes, etc.

²³ El hábito talar es la vestidura que llega hasta los talones, de color negro. Su uso depende del ministerio. *Vid. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica...*, Tomo IV, Madrid, Imprenta de los herederos de Francisco del Hierro, 1734, p. 106.

²⁴ El sobrepelliz es la vestidura litúrgica de origen nórdico surgida en el siglo XIII para cubrir del frío a los monjes durante el canto del oficio. Después se acortó su tamaño, y posteriormente, en el siglo XVII, se le añadieron encajes, resultando una túnica corta generalmente de color blanco que visten sobre la sotana los clérigos o los monaguillos ayudantes en los oficios litúrgicos. *Vid. op. cit.*, Tomo VI, Madrid, Imprenta de los herederos de Francisco del Hierro, 1739, p. 126.

²⁵ Las celosías eran un enrejado menudo, comúnmente de madera, que se utilizaba en el coro de las iglesias para mantener en discreción a los religiosos y religiosas de las miradas atrevidas de los feligreses. *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*. Eure, Librería, Ch Bouret, 1882, p. 260.

Las capillas musicales estaban conformadas, regularmente, por un conjunto pequeño de cantores, formado por niños y adultos, más o menos especializados en el canto, que bajo la dirección y las enseñanzas del maestro de capilla tenían la tarea de interpretar música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino. Desde tiempos remotos, formaron parte de ella uno o dos organistas, “y en época más reciente otra suerte de instrumentistas, englobados todos bajo la denominación de ‘capilla de ministriles’, presididos, a veces, por un director propio, que no afectaba al organista”;²⁶ debido a que éste tenía una posición en la capilla que no podía ser remplazada por los ministriles.

A pesar de que la conformación de las capillas musicales en el viejo continente fueron surgiendo en un proceso lento y experimental, en cuanto a la estipulación de sus reglas, cuando llegó a Nueva España tenía más de un siglo de formación, motivo por el cual, el desarrollo musical de España y Nueva España se produjo a la par, quedándole como función precisa el esplendor en las celebraciones litúrgicas, específicamente en la misa llevada a cabo los domingos, fiestas y en el oficio de vísperas solemnes, cuidando que fueran bien ejecutadas las partes que les eran propias.

1.3. La capilla musical de la catedral de México²⁷

La capilla musical se introdujo en la catedral Metropolitana de la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVI. Los miembros del cabildo metropolitano²⁸

José Valadez, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Ed. Fimax Publicistas/Escuela Superior de Música Sagrada, 1945, p. 79.

²⁶ Samuel Rubio, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁷ Tras la conquista de Tenochtitlán en 1521, Hernán Cortés mandó construir una iglesia en el antiguo centro ceremonial azteca. Esta iglesia fue convertida en catedral por Carlos V y el papa Clemente VII, según la bula del 9 de septiembre de 1530 y nombrada metropolitana por Paulo III en 1547. Pronto quedó clara su insuficiencia y por mandato de Felipe II se derribó en 1552. Los trabajos de construcción de la nueva catedral no comenzaron sino hasta 1571 cuando el virrey Martín Enríquez y el arzobispo Pedro Moya de Contreras colocaron la primera piedra de su sucesora. Está construida con cantera gris y cuenta con cinco naves y 16 capillas laterales. Mide 55 metros de ancho por 110 de largo con una altura de 30 metros en la nave central. Está dedicada a la Asunción de la Virgen María y es la iglesia principal de la Arquidiócesis Primada de México. Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano*, México, Porrúa, 1973, pp. XXXV-18.

justificaron su creación argumentando que el canto llano fue y seguía siendo el ordinario del oficio coral, y que en consecuencia, había sido mayoritario en los cultos catedralicios, debido a que en ese género se cantan las horas (invitorios e himnos, antífonas y salmos, versos y responsorios, lecciones y oraciones),²⁹ y gran parte de las piezas cantadas de la misa.³⁰ Por ello, debían de coexistir los responsables y protagonistas de la música catedralicia conformados en una capilla musical. Esta institución estaba compuesta por el maestro de capilla quien era una verdadera autoridad, y por los organistas, los cantores y los ministriles. Y junto con otros artistas, pintores, escultores, arquitectos, etcétera, hicieron de la catedral de México³¹ uno de los templos más prestigiosos por su riqueza, magnificencia e historia.

El maestro de capilla

Durante la época virreinal, la institucionalización del oficio de maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México fue muy importante. “A semejanza de lo que en España se acostumbraba, esta designación era hecha previo enjuiciamiento sobre las aptitudes musicales del aspirante”.³² Dicho proceso era realizado por un tribunal calificador integrado por músicos y por representantes

²⁸ El cabildo metropolitano era una especie de senado de los prelados que no sólo asumía el gobierno de la iglesia diocesana durante la sede vacante episcopal, sino que en todo momento dirigió la gestión de la iglesia catedral y de la más importante renta diocesana, el diezmo. Las principales actividades que desempeñaba el cabildo eclesiástico eran: el asesoramiento del prelado, culto y oficio divino y administración del diezmo. El cabildo como institución capitular, fue considerado como “un cuerpo colegiado de muy significativo y relevante peso específico en el ámbito de las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales.” Luisa Zahino Peñafort, *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1996, p. 13.

²⁹ Las horas canónicas, son “las horas del breviario que rezan los eclesiásticos y que son maitines y laudes; prima, tercia, sexta y nona; vísperas y completas”. Lorenzo Miguélez Domínguez, *et. al.*, *op. cit.*, p. 589.

³⁰ Las partes del propio y del ordinario de la Misa: me refiero, a las antífonas de entrada y salida, el ofertorio y comunión, oraciones y lecturas.

³¹ La catedral Metropolitana de la ciudad de México era el centro religioso con mayor importancia política en la Nueva España. Sede del obispo y del arzobispo metropolitano.

³² Jesús J. Estrada, “Las oposiciones al maestrazgo de capilla de la catedral de México”, en *Revista del Conservatorio*, México, Vol. 6, marzo, 1964, p. 10.

del cabildo. Este procedimiento era previamente un *tacto pectore*³³ que tenía como fin “emitir el juicio más justo según los dictados de su conciencia, `en bien provecho de esta Santa iglesia´.”³⁴

En la catedral de México, el maestro de capilla fue el responsable total de la capilla musical. Tenía que cumplir con dos propósitos: “alabar a Dios dignamente por medio de la música –creada por los directores de capilla-, y guiar por el recto camino, el gusto musical del pueblo mexicano”.³⁵ Asimismo, el musicólogo Aurelio Tello sustenta en sus múltiples investigaciones que el maestro de capilla como encargado de la capilla musical, era la máxima autoridad sobre el conjunto musical, ya que tenía como responsabilidad componer y dirigir la música, enseñar a los niños, vigilar la asistencia de los integrantes de su capilla a los ensayos y las celebraciones litúrgicas.³⁶ No obstante, las actas de cabildo permiten inferir otras funciones. En este análisis sólo daré cuenta de las más representativas, como lo fue la dirección del coro de cantores,³⁷ el resguardo del archivo musical y la dirección de la escoleta pública,³⁸ que serán ejemplificadas en el siguiente capítulo al hablar del maestro de capilla Manuel de Sumaya.

Como director de coro, el maestro de capilla regía sobre el facistol del coro. En ese lugar, se veía en la obligación de llevar el compás, vigilar que los oficios divinos se celebraran siempre con el debido honor y demostrar que el tiempo dedicado a los ensayos con su coro, tenía como consecuencia, por su buena enseñanza musical, grandes satisfacciones y exquisitos resultados en la

³³ El *tacto pectore* (tocarse el pecho), era un juramento religioso mediante el cual se pone “á Dios por testigo de su sinceridad y fidelidad en la afirmación o negación de una cosa, o por juez y vengador sin falla a la verdad.” *Diccionario de derecho canónico*, París, Librería de la Rosa y Bouret, 1853, p. 700. Se profundizará en este asunto en el siguiente capítulo.

³⁴ Jesús J. Estrada, *op. cit.*, p. 10. En el siguiente capítulo se ahondará sobre el procedimiento por el cual se podía obtener el magisterio de capilla.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Aurelio Tello, *Archivo de la Catedral de Oaxaca: Cantatas y villancicos de Manuel de Sumaya*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1994, p. 13 (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VII).

³⁷ Los capellanes de coro eran dirigidos por el sochantre.

³⁸ La escoleta pública era una pequeña escuela de música instituida en las catedrales y conventos a partir del siglo XVI. Ésta no siempre era dirigida por el maestro de capilla, ya que algunas veces otros miembros de la capilla ofrecían la instrucción.

interpretación de cualquier música que él les enseñase.³⁹ Empero, no debe confundirse las funciones del maestro de capilla con las del sochantre. El maestro de capilla no tenía la obligación de estar en los oficios de horas menores –prima, tercia, sexta, nona– dirigiendo al coro de capellanes, eso lo hacía el sochantre frente al facistol. El maestro de capilla actuaba con la capilla musical en las festividades importantes, ya sea en las horas mayores –maitines, vísperas y laudes– o en la misa. Además dirigía a la capilla musical en las misas de rutina donde la capilla era requerida.

El maestro de capilla era, también, el responsable del archivo musical, es decir que resguardaba los documentos musicales. Esto implicaba que debía supervisar que la música plasmada en las partituras para las celebraciones litúrgicas, la cual había sido hecha por otros maestros de capilla que le antecedieron, se conservara en el mejor estado posible; al igual que la recopilación, transcripción, encuadernación y preservación de los libros de coro.⁴⁰ También se encargaba de la adquisición de nuevas obras musicales realizadas por otros autores, para el oficio divino. Incluso el maestro de capilla llegaba a “responder con sus propios bienes de la integridad y el buen estado de los mismos”.⁴¹ No obstante, quizás la principal obligación que tenía a su cargo, con respecto al archivo musical, era que el mencionado archivo fuera utilizado constantemente por la capilla musical para la interpretación de la música ahí resguardada.

El maestro de capilla era también el director de la escoleta pública. En ella se instruía perfectamente a los niños y algunas veces se reunían para ensayar los músicos de la capilla. La escoleta pública como su nombre lo indica, debía de ser para todos, ya fueran beneficiarios,⁴² cantores, ministriles o los mismos sirvientes de la iglesia. En ella se debían de reunir todos para ser instruidos con los

³⁹ *Estatutos...*, Primera Parte, pp. LXXVI-LXXVII, Cáp. XVIII, § I.

⁴⁰ Los libros de coro son libros de grandes dimensiones, de hojas de pergamino por lo general, escritos a mano, que contienen la notación musical de los cantos de la liturgia.

⁴¹ Diego Angulo, *op. cit.*, p. 706.

⁴² El beneficiario era el titular de un beneficio. “Un beneficio es la renta unida á un oficio eclesiástico; y en el uso vulgar se entiende por la palabra *beneficio*, aunque abusando de ella, el oficio eclesiástico que está junto á cierta renta.” *Diccionario de derecho...*, pp. 127-128.

elementos necesarios del servicio musical litúrgico: las reglas del llamado canto llano, canto de órgano (la polifonía), solmisación, el solfeo,⁴³ contrapunto, etcétera, “en tiempo que no sea impedido por otra lección de canto firme que haya de tenerse por el Sochantre”.⁴⁴

El maestro de capilla tenía una preparación musical muy superior a la de cualquier músico, pues debía de proporcionar el material musical necesario para desempeñar dignamente su función. Por lo tanto, tenía la obligación de componer diversas obras de acuerdo a las diferentes fiestas y tiempos litúrgicos. Lo anterior exigía vastos conocimientos de armonía, composición y formas musicales, muy lejos del alcance usual de los cantores, ministriles u organistas.

Además, el maestro de capilla tenía que enfrentarse y adaptarse a las nuevas formas de componer propias de su época, lo que algunas veces le permitía una gran flexibilidad a la hora de escribir sus obras de acuerdo a “su buen gusto,” a las plazas instrumentales de su capilla o simplemente a las necesidades del momento. Así pues, el maestro de capilla era, sin duda,

[...] la autoridad en materia de la música en Nueva España; a él acudían los maestros de capilla de distintas catedrales para consultar sobre materias de arte culto. Las obras de los maestros de la Catedral de México eran solicitadas por otras catedrales y templos del país.⁴⁵

El maestro de capilla fue por excelencia el maestro de maestros, según y conforme se juzgaba al que ocupaba esta función. Sobre él se centraban:

[...] todas las miradas del mundo musical del territorio de la Nueva España, atento a las indicaciones que en el arte sacro y popular hacía la mano docta del primer músico de la capital. Cuando el Maestro opinaba sobre música, descúbranse las cabezas y un gesto de asentimiento manifestaba la

⁴³ La solmisación y el solfeo son dos cosas similares, pero distintas. La solmisación servía para aprender la entonación de las notas según las escalas hexacordales; el solfeo sirve para las escalas diatónicas o sea de siete sonidos.

⁴⁴ *Estatutos de la iglesia de México*, Primera Parte, pp. LXXVI-LXXVII, Cáp. XVIII, § II.

⁴⁵ Jesús J. Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 53. (Colección Sep-Setentas).

complacencia de quienes se acercaban a aquella máxima autoridad en demanda del consejo. Era tan grande la significación que este puesto tenía que nuestros antepasados lo resumían en esta sentenciosa frase: “el Maestro de Capilla tiene que ser un compendio de la ciencia musical; de suerte que lo que un músico ignore, el Maestro debe saberlo; y lo que otro sepa el Maestro no lo ignore... [sic.]”⁴⁶

El primer maestro contratado por la catedral mexicana para enseñar música fue el canónigo español Juan Xuárez. Las autoridades de catedral le contrataron para poner las chanzonetas de Navidad en 1538. Xuárez fue nombrado maestro de capilla de la catedral de México el 4 de febrero de 1539. El cabildo metropolitano lo designó con “cargo retroactivo desde el primero de febrero, con un salario anual de 60 pesos [oro de] minas”.⁴⁷ A partir de este momento, los conjuntos musicales catedralicios surgieron uno tras otro. El siguiente maestro de capilla fue Lázaro del Álamo quien nació alrededor de 1530 en el Espinar (cerca de Segovia, España). En 1555 ingresó como cantor de la catedral de la ciudad de México. El 2 de enero de 1556, Lázaro del Álamo fue nombrado maestro de capilla. Dos años después de servir en el magisterio –1558–; el rey lo ascendió a canónigo catedralicio. Falleció el 19 de mayo de 1570.⁴⁸ Su sucesor fue Juan de Victoria, proveniente de Burgos. El 8 de enero de 1566 fue contratado como maestro de capilla de la catedral de Puebla y fue designado maestro de capilla de la catedral de México entre el 19 de mayo de 1570 y el 27 de junio de 1571. Victoria no permaneció mucho tiempo en su puesto, debido a que el 5 de diciembre de 1574 (día de la consagración del arzobispo Pedro de Moya de Contreras) y el 8 de diciembre de 1574 (día en que recibió el palio⁴⁹), los seises del maestro de capilla realizaron dos representaciones con intermedios a manera de farsa. En los intermedios de la segunda obra (escrita por Fernán Gonzáles de Eslava) “se representó un entremés en el cual salían varios niños llorando porque habían sido arrojados del

⁴⁶ Jesús J. Estrada, “Las oposiciones...” p. 10.

⁴⁷ Robert Stevenson, “La música de México de los siglo XVI a XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México. I Historia. 2 Periodo virreinal (1530-1810)*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 47-48.

⁴⁸ Robert Stevenson, “La música de México de los siglo XVI a XVIII”... *op. cit.*, pp. 50-51.

⁴⁹ El palio era una insignia pontifical que daba el Papa a los arzobispos y algunos obispos: la cual es como una faja que pende de los hombros sobre el pecho. *Vid. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica...*, Tomo V, Madrid, Imprenta de los herederos de Francisco del Hierro, 1737, p. 92.

lecho por un payaso negro, prácticamente desnudo[s, los desnudos eran los niños, no el payaso] a causa de las alcabalas recién implantadas.”⁵⁰ Debido a esta irreverencia, el virrey Martín Enríquez de Almanza (1568-1580) ordenó encarcelar al maestro Victoria. “Poco después, una cédula real que se hizo efectiva el 2 de enero de 1576, permitió a Vitoria [*sic.*] volver a Castilla.”⁵¹

Hernando Franco fue maestro de capilla de la catedral de la ciudad de México a partir del 20 de mayo de 1575 hasta el día de su muerte el 28 de noviembre de 1585. Nació en 1532 en Galizuela (villorrio que perteneció al priorato de Magacela en la Extremadura, España), formó parte del coro de la catedral de Segovia cuando lo dirigió el maestro Lázaro del Álamo de 1542 a 1549. Estudió con los maestros Jerónimo de Espinar y Bartolomé de Olaso. Hernando Franco llegó a Nueva España por las mismas fechas que el maestro Álamo, “pero hasta 1574 servía como maestro de la catedral de Guatemala. Una mejor paga hicieron que él y su primo Alonso de Trujillo viajaran de la menos rica Guatemala a la opulenta ciudad de México.”⁵²

Juan Hernández sucedió a Hernando Franco en el cargo. El maestro Hernández nació en 1545 en Olvega, provincia perteneciente a la diócesis de Tarazona, España. Viajó a la ciudad de México entre 1567 y 1568. El 20 de enero de 1578, la catedral de México lo contrató como cantante, “con el extraordinario sueldo de 120 pesos de tepuzque anuales “por su bella y atiplada voz”. Después de varios ajustes a su paga, por el 12 de junio de 1570 recibía ya 300 pesos anuales.”⁵³ En 1576 compiló y arregló “una de las dos colecciones de cantos corales para los domingos y días de fiesta, según la reforma decretada por el concilio tridentino que, ese mismo año, Pedro de Ocharte publicó en la ciudad de

⁵⁰ Robert Stevenson, “La música de México de los siglos XVI a XVIII”... *op. cit.* p. 51.

La alcabala fue implantada por vez primera en 1574, en el virreinato de Nueva España, siendo virrey Martín Enríquez de Almanza. La alcabala era un impuesto indirecto regio cobrado en los territorios pertenecientes a la Corona de Castilla que gravaba las transacciones económicas. En pocas palabras, es el tanto por ciento del precio de la cosa vendida, que paga el vendedor al fisco. *Nuevo Diccionario de la Lengua...* *op. cit.*, p. 58.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 52.

México.”⁵⁴ El 17 de enero de 1586 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de México.

Antonio Rodríguez de Mata de origen español, llegó a la Ciudad de México, alrededor de 1614, para ocupar el puesto de maestro de capilla, sin embargo, no pudo hacerlo puesto que su antecesor (Juan Hernández) no accedió a dejar su cargo de inmediato, teniendo que esperar hasta 1618. No obstante, no terminaron ahí los problemas en el desempeño de su magisterio a causa de Juan Hernández, que sufrió hasta la muerte de éste último en 1621. El magisterio de Antonio Rodríguez concluyó con su muerte en 1641.⁵⁵

El bachiller Luis Coronado obtuvo el magisterio de capilla en diciembre de 1641, permaneció en este cargo hasta su muerte en 1648. Le sucedió el español Fabián Pérez Ximeno, que de igual forma duró en el maestrazgo hasta su muerte en 1654.⁵⁶

El siguiente maestro de capilla fue Francisco López Capillas, nació 1614 en la ciudad de México. El 17 de diciembre de 1641 la catedral de Puebla lo contrató como organista y bajonero en donde permaneció bajo la protección del maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla. López Capillas fue el primer maestro de capilla nacido en el territorio de Nueva España. Entre 1654, y hasta su muerte ocurrida el 18 de enero 1674, sirvió como organista y maestro de capilla de la catedral de la ciudad de México. López Capillas es considerado el compositor más ilustre del siglo XVII, “alcanzó el cenit en la música litúrgica en latín ratificada por reconocimientos reales, por el ejemplar de sus misas y magníficat exquisitos que todavía sobrevive en Madrid; por su pingüe salario y por su fama que perduraba largas décadas.”⁵⁷

Sus sucesores inmediatos fueron José Loaysa y Agurto y Antonio de Salazar, el primero fue maestro de capilla entre 1683 y 1688; el segundo, entre

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Ruth Yareth Reyes Acevedo, “La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)”, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 175-176. (Tesis de licenciatura en Historia)

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 176-178.

⁵⁷ Robert Stevenson, “La música de México de los siglos XVI a XVIII”... *op. cit.*, p. 64.

1688 y 1715. Salazar, nació alrededor de 1650, dedicó su carrera a la composición en forma ininterrumpida y a la enseñanza de sus alumnos que acudían en gran número y de diferentes lugares del territorio novohispano. Era un compositor de primera categoría. Fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Puebla el 11 de junio de 1679 y de la catedral de la ciudad de México, el 3 de septiembre de 1688; permaneció en su puesto hasta su muerte en el año de 1715.⁵⁸ Su sucesor fue el bachiller Manuel de Sumaya, personaje principal de esta investigación, al cual abordaremos en el siguiente capítulo.

Organistas

Los organistas han sido los protagonistas más apreciados de esa diversidad polifónica que se llama “instrumental” y que alcanzó un singular relieve y un puesto de distinción dentro de la programación musical catedralicia, sobre todo, cuando, una vez lograda su total independencia de la polifonía vocal, su plena madurez, dignificó con su arte determinados espacios litúrgicos en calidad de solistas.⁵⁹

Los organistas debían de cumplir con diversas funciones específicas entre las que destacan la docencia, el asesoramiento del propio instrumento y su afinación, así como tocar en la misa que se llevaba a cabo todos los días. En ella debían, “acompañar la salmodia y rellenar algún pequeño hueco del acto litúrgico”.⁶⁰ En las celebraciones o festividades importantes, “debía lucir cualidades de `gran tañedor´, ya como solista, ya como ejecutante del acompañamiento de las obras que componía el maestro de capilla”.⁶¹

Cantores

⁵⁸ Robert Stevenson, “La música de la catedral de México: 1600-1750,” en *Revista musical chilena*, Santiago de Chile, abril-julio de 1965, p. 12 y Robert Stevenson, “La música de los siglos XVI a XVIII”, p. 66

⁵⁹ *Ibid.*, p. 716.

⁶⁰ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ *Idem.*

La definición de cantor no indica estrictamente a un simple corista, sino a un personaje que tenía la función de interpretar las partes vocales de una composición como parte de la capilla musical. A veces eran maestros, pero no siempre, ni estaban obligados a enseñar.

Los cantores se dividían de acuerdo al timbre y la extensión de sus voces en tiples, contraltos, tenores y bajos.⁶² Las voces de la capilla musical estuvieron formadas durante siglos por un número reducido de cantores de oficio. Dichos cantores estaban bajo la autoridad directa del maestro de capilla, que vigilaba tanto de su preparación musical como su disciplina. “Estaban obligados a ensayar con el Maestro al menos un día por semana, mañana y tarde, siendo penados y multados si incumplían esta obligación”.⁶³

Ministriles

La presencia de músicos ministriles o mejor dicho instrumentistas tenía lugar en la capilla musical. Éstos, “tocaban todos los instrumentos de viento y venían a formar un cuarteto de las mismas características, *servatis servandis*, que el vocal”.⁶⁴ Entre ellos estaban las flautas, los sacabuches, las trompetas, las chirimías, las cornetas, los bajones⁶⁵ (estos tres últimos, fueron instrumentos catedralicios hasta

⁶² El término de tiple es el nombre que se aplicó primero a la voz más aguda de la polifonía medieval. Es una palabra alternativa para designar en la música polifónica hispánica la voz más aguda, en lugar de *superius*, *cantus* o soprano. Es también otro nombre de la voz femenina aguda. El término de contralto se refiere a la voz femenina grave. Esta voz, junto con el *tiple* o *superius* era cantada antiguamente por los seises de las capillas catedralicias o bien por los cantantes adultos castrados o capones. *Vid.*, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica...*, Tomo VI, Madrid, Imprenta de la viuda de Francisco del Hierro, 1739, p. 279. Su primera denominación fue contratenor, puesto que su parte consistía en hacer un contra canto a la voz principal que era del tenor. Posteriormente se denominó contralto por que se le consideró contraparte de la voz aguda. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, p. 291. El término de tenor es el nombre que se aplicó al fragmento de melodía tomado de algún canto gregoriano, cantado en sonidos largos, que servía de soporte sobre el que se desarrollaban las demás voces de la polifonía, en sonidos más breves y ligeros (*cantus firmus*). Finalmente es también, nombre de la voz masculina aguda. *Vid.*, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica... op. cit.*, pp. 249-250. El término de bajo se aplica a la voz masculina más grave. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, p. 128.

⁶³ Diego Angulo, *op. cit.*, p. 724.

⁶⁴ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ La flauta es un instrumento músico de viento, formado por un tubo, ya sea de madera o metal, con varios orificios que produce sonido según se tapen o destapen los agujeros. El sacabuche es un “instrumento músico de metal, á modo de trompeta, que se alarga y acorta recogiendo en si

1760, debido a que comienza a introducirse otros instrumentos como los de cuerda). Así los ministriles eran empleados expresamente para acompañar las procesiones, las ceremonias y actos culturales. Sin embargo, “con frecuencia reforzaban a las voces y hasta suplían su ausencia”.⁶⁶ Por ello, eran indispensables para el buen funcionamiento de la capilla musical.

Como se ha podido ver a lo largo de este capítulo, la música interpretada en las iglesias fue tan importante en las colonias españolas, que cada recinto religioso se vio en la necesidad de tener un grupo de músicos, destinados a solemnizar el culto divino. El más sobresaliente de éstos, era, sin duda, el maestro de capilla, considerado la máxima autoridad en materia musical.

mismo, para que haga la diferencia de voces que pide la música,” Elías Zerolo, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, 4ª ed., Tomo II, París, Garnier hermanos, Libreros-editores, 1898, p. 706. La trompeta es un “instrumento músico de viento, que consiste en un largo tubo de metal que va ensanchando hasta terminar en figura de campana. Modernamente ha tomado distintas formas.” *Ibid.*, p. 934. La chirimía es un “instrumento músico de boca, derecho de tres cuartas de largo encañonado y con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía. Es de madera y en la parte donde se junta la boca tiene una lengüeta de caña por donde se introduce el aire.” *Ibid.*, Tomo I, p. 756. La corneta es un instrumento músico de viento, de metal, muy parecido al clarín pero de sonidos más graves. El bajón es un instrumento de viento “de doble lengüeta de taladro cónico, utilizado en los siglos XVI y XVII, equivalente al *Dulzian* o el *choris Fagott* alemanes. Se construía a partir de una sola pieza de madera que contenía dos taladros paralelos conectados en la parte inferior y contaba con un pequeño pabellón independiente en la parte más alta. Se construían dos tamaños de bajón, el sencillo (tenor) y el doble (bajo). El instrumento bajo es el precursor del fagot moderno. Se utilizó mucho en la música religiosa española a partir del siglo XVII.” Fue utilizado como refuerzo de la voz del bajo del coro en apoyo a la polifonía, junto con el órgano y los demás instrumentos. En tiempos de adviento y cuaresma era el único permitido para apoyar el canto, ya que por razones litúrgicas los demás debían callar. Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, p. 130.

⁶⁶ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 13.

CAPÍTULO II. EL MAESTRO DE CAPILLA MANUEL DE SUMAYA

Son pocos los datos que se conocen sobre la vida de Manuel de Sumaya, uno de los más grandes compositores coloniales y actualmente figura fundamental de la historia de la música mexicana. La fecha de nacimiento de Manuel de Sumaya ha creado controversia. Diversos autores han tratado de ubicarla, Robert Stevenson plantea que nació en la ciudad de México alrededor de 1680;¹ Karl Bellinghausen sugiere que nació hacia 1682² y Jesús Estrada alrededor de 1684; solamente este último expone que su afirmación deriva del hecho de que “al ser examinado en 1708 por Antonio de Salazar, Sumaya ya era sacerdote. Para serlo debía de tener, cuando menos, veinticuatro años, pues antes de esa edad nadie podía ser ordenado, según rezan las leyes eclesiásticas”.³

No obstante, ante todas estas afirmaciones no se ha encontrado, hasta el día de hoy, un solo documento que confirme la fecha exacta del nacimiento de Manuel de Sumaya. De lo único que se puede estar seguro es que fue bautizado el 14 de enero de 1680, como lo asientan las partidas de bautismo que se encuentran en el *Libro de bautismos de mestizos, negros y mulatos* y en el *Libro de bautismo de españoles*, ubicados en el Archivo del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México. La partida de bautismo del primer libro señala lo siguiente:

En catorce de henero de mil seiscientos y ochenta años con licencia del cura semanero baptise a Manuel hijo de Juan de Sumaya y de Ana de Coca fue su madrina Doña Francisca Lapio Bachiller Francisco Bally [rúbrica] doctor maestro Antonio de la Torre [rúbrica] y Arellano⁴

¹ Robert Stevenson, “La música de México de los siglo XVI a XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México. I Historia. 2 Periodo virreinal (1530-1810)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 66.

² Karl Bellinghausen, “Don cantatas desconocidas de Sumaya”, en *Heterofonía 78*, México, Vol. XV, N. 3, julio-septiembre de 1982, p. 40.

³ J. Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974. p. 121, (Colección Sep-Setentas).

⁴ Archivo del Sagrario Metropolitano de la Catedral de México (en adelante ASMCM), *Libro de Bautismo* (en adelante LB), Vol. 21, F.: 79 v.

Posteriormente, en 1691, se ordenó que la partida de bautismo se pasara al libro de españoles:

Por ante de el *señor* provisor de treinta y uno de henero de mill seiscientos y noventa y uno refrendado Bernardino de Amesaga se mando pasar a el libro de españoles, la partida de bautismo de Manuel hijo de Juan de Sumaya y de Ana de Coca por haver constado por información ser español y haverse asentado por yerro en el otro libro *que* es el yntitulado libro de bautismo de mestisos, negros y mulatos de la yglesia catedral de México desde primero de marzo de mill seiscientos y setenta y nueve años en adelante donde a foxas setenta y nueve a la buelta esta una partida de terner & y en catorece de henero de mill seiscientos y ochenta años con licencia de el cura semanero baptice a Manuel hijo de Juan de Sumaya y de Ana de Coca, fue su madrina *doña* Francisca Lapio, *doctor* y maestro Antonio de la Torre y Arellano, *bachiller* Franzisco Balli, la qual va fielmente sacada y concuerda con la imformal dicho libro a que me rremito en execucuion de dicho auto la pase a este en primero de febrero de mill seiscientos y noventa y un año.⁵

Del contenido de ambas partidas puede inferirse que Sumaya pudo haber nacido entre diciembre de 1679 y el 1º de enero de 1680, pues era común que a los nacidos en este lapso de tiempo se les pusiera “Manuel”, debido a la Natividad en diciembre y al santoral del 1º de enero,⁶ además, se acostumbraba bautizar prontamente a los recién nacidos, ya que podían morir antes de cumplir el año. Los problemas de población, bastante fuertes, que se vivieron en el siglo XVIII a causa de las enfermedades y la escasez de comida ocasionaron un nivel de mortandad alto que trajo como consecuencia que muchos niños fallecieran antes de cumplir un año.⁷ Bajo estas circunstancias se optaba por bautizarlos lo más pronto posible.

Asimismo, el contenido de la segunda partida, lleva a otro asunto mucho más polémico en torno a la figura de Manuel de Sumaya, me refiero a su origen racial. Aurelio Tello sugiere que podría haber sido criollo, es decir, hijo de

⁵ ASMCM, LB, Caja 10, Vol. 26, F.: 26 f.

⁶ Mtra. María Elena Guerrero Gómez (paleógrafa), entrevista personal, Del. Coyoacán, Ciudad de México, sábado 24 de enero de 2009.

⁷ *Historia de la vida cotidiana en México III. El siglo XVIII. Entre tradición y cambio*. Pilar Gonzalbo Aizpuru (Coord.), Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 2004, pp. 216-220, (Colección Historia. Historia de la Vida. Cotidiana en México).

españoles nacido en México. La información antes presentada nos hace suponer que pudo haber sido mestizo, ya que si hubiera sido negro o mulato las actas de cabildo lo hubieran hecho evidente en algún momento. Lo que cabría ahora preguntarnos es ¿por qué fue trasladado al libro de españoles? Quizás se hizo atendiendo a la importancia que se pensó tendría para la sociedad y la Iglesia de su época. Sea cual sea la razón, el ser nombrado español le otorgaba la oportunidad de tener acceso a diversas instituciones, como la universidad y la Iglesia, en las cuales no hubiera tenido cabida dada su condición de mestizo.

2.1. Ingreso a la capilla musical

Alrededor del año de 1690, el niño Manuel de Sumaya, de aproximadamente diez años de edad, ingresó a la capilla musical de la Catedral de México como seise, bajo la tutela del maestro de capilla Antonio de Salazar, quien desde ese momento fue el responsable de su educación.

En 1694, Sumaya envió una petición al cabildo catedralicio mediante la cual se despidió, pidió licencia y *ayuda de costa*⁸ para salir a aprender órgano. El deán le otorgó treinta pesos, de *ayuda de costa* ordinaria y entre cincuenta y sesenta pesos al año para vestuario clerical; la razón para justificar tanta generosidad por parte del deán, “fue su deseo de evitar que un niño de enorme talento musical se hiciera cura y subrayó asimismo la obligación que tenía las autoridades de la catedral de entrenar candidatos para diversos cargos”.⁹

Debió entonces tomar todos los días lecciones de órgano con el primer organista y maestro José Idiáquez,¹⁰ además de ingresar al coro con sobrepelliz y asistir a su maestro de órgano, cuando éste tocaba el instrumento.¹¹ Así también,

⁸ Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de Cabildo* (en adelante AC), Vol. 23, F.: 297 v. Esta ayuda por lo general ya estaba presupuestada en los gastos. Era el socorro en dinero “para costear en parte alguna cosa. Emolumento que se suele dar, además del sueldo, al que ejerce algún empleo”. Elías Zerolo, *et al.*, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, 4ª ed., Tomo I, París, Garnier hermanos, Libreros-editores, 1898, p. 307.

⁹ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 12, *apud.*, Robert Stevenson, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Joseph Idiáquez o Ydiaquez, organista titular de la catedral desde 1673.

¹¹ ACCMM, AC, Vol. 23, F.: 297 v.

estudió composición con el maestro de capilla Antonio de Salazar y asistió a los servicios de la catedral cuando fue necesario.

2.2. De asistente de coro a organista

El 10 de enero de 1700, Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral de la ciudad de México, solicitó al cabildo ser excusado de sus labores de enseñanza a los seises, argumentando que “no todos los niños necesitan conocer el contrapunto”.¹² A partir de ese momento, Manuel de Sumaya, que en esa época contaba aproximadamente con veinte años de edad y era asistente de coro, fue designado para impartir la materia en la escoleta los lunes y jueves.

En ese mismo año, el joven Sumaya pidió al cabildo en sesión ordinaria se le perdonaran los intersticios para grados y corona.¹³ El cabildo siguió apoyando y alentó a Sumaya, a tal grado, que resolvió se le dispensaren y despachasen, aclarándole que era necesario que cumpliera con los demás requisitos establecidos.¹⁴ De esta manera en ese año fue consagrado como sacerdote.

Poco después, Sumaya fue nombrado organista adjunto en sustitución del organista semanero José de Idiáquez, a quien el cabildo lo había relevado “graciosamente `en atención a su puntual asistencia´, concediéndole que asistiera `sólo en los días clásicos´”.¹⁵

Mientras se desempeñaba como organista, Manuel de Sumaya fue obligado en febrero de 1708 a elegir y a enseñar composición a un talentoso mozo de coro, para que en el futuro se dispusiera de buenos candidatos a puestos de

¹² Robert Stevenson, *op. cit.*, p. 28.

¹³ El o los intersticios era el “espacio de tiempo que, según las leyes eclesiásticas, debían mediar entre la recepción de dos órdenes sagradas [o mayores (subdiaconado, diaconado o presbiterado)].” Elías Zerolo, *op. cit.*, Tomo II, p. 107. Los grados eran las “órdenes menores [ostiarío, lector, exorcista y acólito] que se dan después de la tonsura que son como escalones para subir a las demás.” *Ibid.*, Tomo I, p. 1155. La corona era una “tonsura de figura redonda, que se hace á los eclesiásticos en la cabeza, raspándoles el pelo, en señal de estar dedicados á la Iglesia. Es de distintos tamaños, según la diferencia de las órdenes.” *Ibid.*, Tomo I, p. 683.

¹⁴ ACCMM, AC, Vol. 25, F.: 152 f.

¹⁵ J. Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 108.

importancia en la capilla musical. Esta tarea la compartió con los otros dos organistas, Juan Téllez Girón y Juan de Esquivel.¹⁶

2.3. Sumaya, segundo maestro de capilla

La carrera de Manuel de Sumaya continuó en ascenso. Así, en 1710, Antonio de Salazar, maestro de capilla y protector de Sumaya, solicitó permiso para abandonar algunas de sus labores como maestro de capilla, debido a su vista deteriorada y a múltiples enfermedades propias de su edad. La lógica dictaba que el tercer músico en rango de la capilla musical, Francisco de Atienza y Pineda,¹⁷ fuera seleccionado como segundo maestro de capilla; sin embargo, el cabildo catedralicio acordó por sugerencia de Salazar que:

[...] asista, como *maestro*, don Manuel de Sumaya presbítero por su conocida suficiencia, y que lo haga en la escoleta todos los lunes, y jueves del año como esta mandado a la enseñanza del contrapunto y haga toda la música necesaria para el culto de esta *santa iglesia* y que se le despache título con calidad de que no puede pedir salario ni cosa alguna por razón de esto [...]¹⁸.

Un mes después, el jueves 11 de febrero de 1710, Francisco de Atienza reprochó el nombramiento de Sumaya como segundo maestro de capilla: argumentando “que él había servido como sustituto de Salazar siete años atrás y que era mayor que Sumaya”.¹⁹ Por ello, el 27 de junio de 1710, algunos miembros del cabildo coincidieron que a pesar de que Atienza había figurado como tercero en la lista de músicos de la catedral desde 1695 hasta su ida a Puebla (1705), “ningún organista podía dirigir desde el órgano”.²⁰ así, el cabildo ratificó la decisión de Salazar. Al

¹⁶ ACCMM, AC Vol. 28, F.: 99 v.

¹⁷ En 1703 el maestro de capilla, Antonio de Salazar, lo nombró como su asistente personal, cargo en el que permaneció por siete años.

¹⁸ ACCMM, AC, Vol. 26, F.: 337 f. El acuerdo tomado por el cabildo es de 10 de enero de 1710.

¹⁹ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ *Idem.*

poco tiempo, Atienza regresó a la catedral de Puebla, molesto, seguramente, por no haber logrado cambiar la decisión tomada por el cabildo.

Como segundo maestro de capilla Sumaya debía de encargarse de la dirección del coro, el cuidado del archivo musical, el resguardo de la capilla física (lugar de los ensayos y las clases), de la que tenía la llave el maestro de capilla Antonio de Salazar. Asimismo, debía reclutar y evaluar a cantores y músicos para poder garantizar el buen funcionamiento de la capilla musical. También debía de encargarse de la composición de piezas destinadas a fiestas especiales, impartir lecciones de las materias ya antes citadas. El incumplimiento de cualquiera de estos deberes se castigaba con sanciones económicas.

Mientras ejerció el cargo, Manuel de Sumaya produjo villancicos a varias voces con bajo continuo y con acompañamiento instrumental. En el año de 1710, compuso villancicos²¹ para los maitines²² de la fiesta de la ascensión del Señor. “De estos, sólo uno fue visto en el archivo de la catedral de México por el doctor Robert Stevenson: el villancico *Alégrense los astros*”.²³

Al mismo tiempo que se desempeñaba como segundo maestro de capilla, Sumaya fue nombrado, el 14 de junio de 1714, organista mayor otorgándole un sueldo de cien pesos anuales con la obligación de enseñarle a un infante de coro. Sumaya respondió que enseñaría al que el cabildo le mandase. Para relevarlo de su puesto de organista segundo (cargo en el que se desempeñó desde 1708) fue

²¹ El villancico es una forma de poesía en lengua romance, cuya estructura poética básica es un estribillo que alterna con una o más estrofas (coplas o pies), cada una de las cuales, en la mayoría de los casos, esta integrada por una mudanza y una vuelta. El número de versos y el esquema de rima es variable. En la primera mitad del siglo XVIII, el villancico adopto cada vez más el carácter de cantata italiana en su utilización de arias, recitativos y movimientos instrumentales. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *Diccionario Harvard de Música*, versión española Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 1081-1082.

²² Los maitines, es la primera de las horas canónicas rezadas antes de amanecer y que sirve de rezo en la iglesia católica romana en la liturgia de las horas canónicas. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, p. 615 y *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica...*, Tomo IV, Madrid, Imprenta de la viuda de Francisco del Hierro, 1734, pp. 458-459.

²³ Robert Stevenson, *Music in Mexico*, New York, Thomas Y. Crowell, 1952, p. 149. *Cfr.* Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 14.

nombrado otro discípulo de Idiáquez. En ese mismo año Sumaya compuso la misa *Te Joseph celebrent*.²⁴

2.4. Sumaya, maestro de maestros

Hubo en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México verdaderas lides con respecto a los concursos de oposición al puesto de maestro de capilla, para los cuales “el arzobispo convocaba, por medio de edictos, a los artistas músicos residentes en las principales provincias de la Nueva España. En estos escritos se daban a conocer las bases a que deberían sujetarse los aspirantes”²⁵ que pretendían el ansiado cargo de maestro de capilla. Así, la obtención de este puesto dependía del cabildo catedralicio, quien cuidaba de la integridad y el buen nombre de los integrantes de su capilla.

Edicto

El 26 de marzo de 1715, el deán, doctor Rodrigo García Flores de Valdés y el cabildo catedralicio ordenaron expedir el edicto para proveer la vacante de maestro de capilla. En ese decretó se señalaba que:

Habiéndose hecho *relación* de la muerte del *maestro* Antonio de Salazar que lo fue de la *capilla desta santa iglesia* mandamos se pongan edictos [...] en la forma y manera que *ha sido constumbre* especificando en *dicho edicto* el tener la *renta* de quinientos pesos en cada *un año*; y en cuanto a el *real* en cada peso que diesen tenia dicho *maestro* nombramos por *comisarios* a los señores chantre *doctor don Antonio de Villaseñor*, y *canónigo docto[r] don Lucas de Verdiguel* para que informados sus *señorías* se den las *providencias* que se tubieren por *más combenientes* y *dichos edictos* se despachen a las demás *iglecias sufragáneas* y como son Puebla y Mechoacán y Oaxaca: [...]²⁶

²⁴ El manuscrito de esta misa se localiza en la catedral de Oaxaca. Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca (Catálogo)*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1990, p. 92.

²⁵ Jesús Estrada, “Las oposiciones al Maestrazgo de Capilla de la Catedral de México,” en *Revista del Conservatorio*, México, 1964, p. 10.

²⁶ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 66 f.

Fue con esta orden, como se expidió el edicto oficial que se publicó en al arzobispado y los obispados sufragáneos. A continuación se presenta el edicto de Oaxaca, el cual señala lo siguiente:

Yo *don* Baltasar de Montoya Maldonado, caballero del orden de Calatrava, secretario de *cámara*, y gobierno del *ilustrísimo* y *reverendísimo* señor maestro *don fray* Ángel Maldonado obispo de este obispado del consejo de su *magisterio etcétera* mi señor. Certifico en quanto debo, y puedo según derecho como [h]oy día de la fecha, *fixê* en uno de los *pilares* de esta *santa yglesia* catedral, por mandato de su *señoría ilustrísima* el obispo mi *señor* un edicto despachado en veinte y seis de *marzo* de este *año* de mil setecientos, y quince, por el *muy llustre* señor *venerable deán*, y *cabildo* de la *santa yglesia* cathedral metropolitana de México firmado de los señores *doctores don* Rodrigo Gracia Flores de Valdés, *don* Lucas de Verdiguez, *don* Sebastián Sanz, y *don* Luis Umpieres Armas, y refrendado del *bachiller don* Antonio Bernardes de Rivera Secretario de *cabildo*, en el qual edicto se convocan, llaman, y emplazan â todos los *músicos* compositores *para* el canto de *choro*, que quisieres hazer *oposissión* â la plaza de *maestrô* de *capilla*, que esta *vaca* en *dicha santa yglesia* metropolitana por muerte del *maestro Antonio* de Salazar, *para que parezcan ante dicho deán y cabildo [...]*²⁷

Estos trámites se realizaban en un lapso de treinta días. Los individuos que se presentaban al examen debían demostrar capacidad y destreza en el arte musical, para así obtener junto con el deseado puesto, una renta de quinientos pesos anuales y la parte correspondiente a las obvenciones.²⁸

Nombramiento de examinadores sinodales

Una vez publicado el edicto oficial se procedía a la elección de examinadores sinodales; éstos eran de dos tipos: los músicos (examinadores, organistas, músicos) y los representantes del cabildo. A ambos tipos de jueces se les hacía

²⁷ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 68 f. Cfr. ACCMM, AC, Vol. 28, F.: 99 v.

²⁸ Las obvenciones era un beneficio económico por servicios extraordinarios como entierros, aniversarios y ceremonias extraordinarias. Estos servicios podían realizarse dentro o fuera de la catedral, "que recibían todos los miembros del coro y la capilla que participaban en esos servicios, desde las dignidades del cabildo hasta los mozos de coro. Su monto estaba relacionado con el salario base, pero su porcentaje variaba, sobretudo cuando quienes solicitaban el servicio especificaban lo que cada quien debería recibir." Lucero Enríquez y Raúl Torres Medina, "Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México," en *Anales*, N. 79, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 185.

firmar o dar una declaración bajo juramento sobre su dictamen final para garantizar que serían honestos y justos con los postulantes. Así, el 25 de mayo de 1715 en la ciudad de México, el señor doctor Antonio de Villaseñor y Monrroy,²⁹ chantre de la catedral, fue nombrado por dicha iglesia, para vigilar el examen y demás diligencias que fueren necesarias para la oposición del magisterio de capilla. Acto seguido, el chantre en virtud de la comisión dada por el cabildo, designó por comisarios a los señores canónigos:

*Doctor don Lucas de Verdiguél, racionero licenciado don Francisco Ximenes Paniagua y medio racionero doctor don Joseph de Llabres para dichos señores en su compañía se asistan en la sala capitular el día lunes veinte y siete de dicho mes a las tres horas de la tarde para nombrar [a] los jueces, y [a] el infraescrito secretario zite a los dos músicos y ministriles para que dicho día a las tres horas de la tarde se hallen en dicha sala capitular para elegir y nombrar dellos los que fueren mas inteligentes en la música [...]*³⁰

Ese mismo día, el bachiller Antonio Bernárdez de Ribera, secretario de cabildo, citó en persona, según lo mandado y ordenado en el auto antes mencionado, al maestro de capilla de la catedral de Puebla Francisco de Atienza y, al primer organista de la catedral de la ciudad de México, Manuel de Sumaya, pues sólo ellos se presentaron al concurso.³¹

Examen de oposición

El examen de oposición era común en la época virreinal. A través de él se comprueba la calidad rigurosa que se demandaba a todos los aspirantes a puestos de primer orden.

²⁹ Comisario subdelegado del Apostólico y Real Tribunal de la Santa Cruzada, orden del Santo Oficio de la Inquisición del reino y comisario nombrado por el ilustrísimo señor venerable deán y cabildo de la santa iglesia. ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 69 f.

³⁰ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 69 f.

³¹ Cabe señalar, que pese a que el maestro de la catedral de Puebla se presentó al examen, no era obligatorio que los maestros de capilla asistieran a la oposición, tal es el caso de los maestros de las catedrales de Oaxaca y Michoacán.

El anuncio público de puestos de vacantes, con un límite temporal para recibir solicitudes formales, estimulaban las competencias que se ventilaban a el público. No bastaba el aplauso del cabildo metropolitano o incluso la recomendación o aprobación escrita de los músicos que obedecerían al nuevo elegido, sino, por encima de todo, para obtener la victoria contaba la aprobación del público invitado a los conciertos o ejecuciones, de las composiciones en latín y vernáculos de los diversos concursantes, dirigidas bajo su propia batuta. Todavía más, para asegurar la calidad, los concursantes debían poner música a textos vernáculos que se les suministraba en el mismo día que se comenzaban a componer los villancicos.³²

Tal examen llegó a extenderse por días enteros. Consistía básicamente en teoría musical, contrapunto, canto llano, canto de órgano, etc. Otra prueba radicaba en la elaboración de un motete en estilo libre,³³ además de un villancico en concordancia con un texto impuesto al que se le debía poner música especialmente para la ocasión, en un tiempo límite de veinticuatro horas.

El 25 de mayo el chantre Antonio de Villaseñor y Monroy citó para el lunes 27, a las tres de la tarde, en la sala capitular, a los opositores Francisco de Atienza y Manuel de Sumaya, para que se les diera la letra del villancico de precisión. Fue así como Sumaya compuso un villancico, con texto de Lorenzo Antonio González de la Sancha, de estilo español a cuatro voces y bajo continuo llamado: *Sol-fa de Pedro*.³⁴ “Este *Solfa* de ritmo ternario fue interpretado en una competencia pública el 3 de junio, junto con obras de su rival el maestro de capilla Francisco de Atienza y Pineda, del cual no fue posible localizar la referencia de sus composiciones.

³² Robert Stevenson, “La música de México de los siglos XVI a XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México. I Historia. 2 Periodo virreinal (1530-1810)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 67.

³³ El motete es un género musical de gran importancia desde los siglos XIII al XVIII; a partir de entonces pasó a desempeñar un papel secundario. A partir de 1600, el término aunque conservo su significado básico como un tipo de música religiosa, se asoció con un estilo determinado (*stilus moteticus*): el estilo serio, imitativo de la polifonía religiosa derivado de Palestrina. *Vid.*, Don Michael Randel (ed.), *op. cit.*, p. 673-677.

³⁴ El manuscrito original de esta pieza se conserva en la catedral de Guatemala. Fue incluida en la serie de villancicos para los maitines de San Pedro de ese año, “del cual forma parte aquél otro titulado, *Como es príncipe jurado*, que publicó el doctor Gabriel Saldivar, realizados bajo el patrocinio del maestreescuela Simón Esteban Beltrán Alzate”. Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: misas... op. cit.*, pp. 15-16. *Vid.*, en el Capítulo IV, el apartado 4.2, en el cual se reproduce y analiza el villancico.

Votos a favor

Para obtener la victoria se necesitaba el consentimiento de las autoridades de la catedral y la recomendación escrita de los músicos que estarían bajo el mando del nuevo maestro de capilla. Por ello, una vez que concluían los exámenes, se reunía el “jurado en sesión solemne –a veces presidida por el propio prelado-, para determinar sobre la composición o las composiciones, en donde se demostraban las aptitudes artísticas del postulante, el cual era notificado por el cabildo, concediéndole el ansiado puesto ‘*ad vitam*’;³⁵ o bien para recomendarle una mayor preparación que le permitiese un éxito mejor en otra ocasión”.³⁶

El 7 de junio de 1715, el deán y cabildo metropolitano se reunieron en la sala capitular y, como era uso y costumbre, comenzaron con la lectura de los votos de los examinadores ausentes como lo fueron el maestreescuela, Paniagua, y el señor Ribadeneira quienes votaron a favor de Sumaya. Una vez leídos los votos se analizaron los dictámenes de los bachilleres Francisco de Orense; Juan Téllez Girón; de órdenes menores, Miguel de Ordóñez y Miguel de Herrera, músicos, ministriles y ahora jueces nombrados “para que dieran su parecer en las composiciones y demás cosas que le pidieren a los opositores”.³⁷ Al terminar de oír su declaración, los examinadores, entregaron su voto cerrado y jurado.

En las siguientes líneas se podrá observar partes de los informes entregados por dos miembros del jurado para nombrar al nuevo maestro de capilla.³⁸ El primer informe pertenece a Juan Téllez Girón.³⁹ En él, el presbítero expresa lo siguiente sobre el villancico y la actitud mostrada por el maestro de capilla de la catedral de Puebla Francisco de Atienza en el examen de oposición:

³⁵ Una traducción aproximada de este termino sería “vitalicio”.

³⁶ Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 11.

³⁷ ACCMM, AC, Vol. 28, F.: 112 v.

³⁸ Los otros dos informes que debieron ser realizados por Francisco de Órense y Miguel de Ordóñez no fueron localizados.

³⁹ Entró al servicio de la catedral de la ciudad de México como organista en el año de 1697. Con un salario de 80 pesos al año hasta alcanzar aproximadamente en el año de 1713 un salario de 240. ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, Fs.: 49.4 f. – 49.4 v.

En obediencia del mandato de *vuestra señoría* para que informase acerca de las composiciones del *magisterio de capilla* [...] Digo que *habiendo visto y registrado el villancico a quatro de oposición del maestro Don Francisco [de] Atienza*, hallo en Dios y en conciencia que en algunas partes, no esta con el arte que se *requiere*, en otras deja de entrar en el metro *musical* las prescripciones principales de la letra, y lo otro señor: que entra donde hay prescripcion, los pasos sumamente tardíos, y con las *repeticiones* de cantar otra vez, lo *haya cantado*, que esto se entiende ser *repetición* de una misma *música*, volviendo a poner después lo que antes ya esta puesto, sin tener la variación que *requiere*, como también no *haber echo* el pedazo de contrapunto que la letra pide, y también el no *haber entonación* donde la pide la letra, y *debía ser* una de las seis entonaciones que el canto llano trae en sus principios:[...] El *maestro don Francisco [de] Atienza* *habiéndole dicho* que hiciese *dicho concierto a cinco voces*, dijo: que le perdonasen que en quanto a *escribir*, no *quería hacer* ni un punto; y dio la disculpa de que tenia caliente la cabeza, *debiendo haber hecho* lo que se le mandaba sin *repugnancia* alguna: porque un opositor esta obligado a ejecutar quanto le mandaren concerniente a la *oposición*, y no aquello que el quisiere, porque para eso mejor es que no aya *oposición*. Por cuya razón *deberá ser excluido* de otro qualquier acto de *dicha oposición*, *habiéndose negado* a hacer *dicho concierto*: porque esta demostración, es una de las principales, que han hecho los antecesores *maestros* de esta *Santa yglesia* en sus *oposiciones*; y así *deben hacer* los sucesores de estos del mismo modo. Y es la razón, porque de dicha *composición* sobre el canto llano, se *conoce* si los *maestros* saben componer lo más esencial de la *música* que es el canto eclesiástico, el qual siempre va fundado sobre el canto llano compuesto en concierto para la mayor gravedad del culto *dívino*: pues si no lo ejecuta, como [h]emos de juzgar si lo sabe hacer? [...] ⁴⁰

El segundo reporte fue dado por el cantor contralto, Miguel de Herrera,⁴¹ quien expresó lo siguiente con relación a Atienza:

Habiéndome vuestra señoría mandado que informe lo que siento en mi conciencia tocante a las composiciones del *maestro don Francisco [de] Atienza* [...Opositor] al *magisterio de capilla* de esta *santa yglesia*, [...] digo que registre *dichas composiciones* esto es, un villancico a quatro voces, que uno, y otro opositor compusieron, y en el del *maestro Atienza* hallo, no haber hecho todas las precisiones que la letra pide, faltando en él, la circunstancia de cromáticos, y *repetiendo*, una misma *música* en un largo trecho en que debió variarla; como también en donde dice la letra esta voz contrapunto, solo hizo una *cláusula repetida* sobre los puntos de canto llano, sin ninguna variedad. En lo que toca al segundo punto que se le abrió en un libro de canto

⁴⁰ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, Fs.: 71 f.- 71 v.

⁴¹ Entró al servicio de la catedral de la ciudad de México como músico en el año de 1696 con un salario de 100 pesos al año hasta obtener aproximadamente en el año de 1713 un salario de 200. ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 49.3 v.

llano para que sobre el *himno* que saliese, hiciera un concierto a cinco voces, nos dexo suspenso el juicio de esta demostración habiéndose escusado de hacerlo dándonos motivo a la presunción; pues ningún opositor de los hasta ahora sabemos han hecho oposición en otras ocasiones en esta *santa ygleçia* se â escusado, y siendo practica de ella el que se componga dicho concierto, no se debió excusar dicho opositor: [...]⁴²

Así, al comparar los informes, puede concluirse que los dos jueces opinaban que el maestro Francisco de Atienza no cumplía con los requisitos necesarios para el puesto.

Con relación al otro opositor, Manuel de Sumaya, organista titular de la catedral mexicana, Juan Téllez señaló lo siguiente:

[...] En el villancico a quatro del *licenciado*⁴³ don Manuel de Sumaya, ha puesto en la misma forma el mismo cuidado en el registrar, y no he hallado en el cosa contraria al arte, antes si hallo en mi conciencia, que ha entrado las precisiones, pasos y cromáticos de la letra con muchísima presición y con todo el primor que el arte pide con más, la elección del buen aire y grandísimo gusto en el componer, (que esta es otra gracia aparte que Dios da) y entrado el contrapunto y entonación que trae la letra con todo el rigor que el arte pide siguióse después del quatro haber pedido un concierto a cinco voces llevando la voz contralto el canto llano del himno, y es una composición sumamente difícil, por quanto es la nota y lo más primoroso y a sendrado de la música, el cual ejecutó del *licenciado* don Manuel de Sumaya con la asistencia de los quatro juezes, y [h]aviéndolo visto y registrado, hallo en mi conciencia que lo ha ejecutado con to[do] el rigor y primor que pide el arte y con la elección del mucho gusto que acostumbra en lo que compone [...] Y por no faltar en punto ninguno a la verdad, por quanto se me hace grandísimo escrúpulo digo que dicho don Francisco [de] Atienza dijo y confesó por su boca ante vuestra señoría que el aire y el gusto lo daba Dios a quien era servido que eso no se aprecia: todo lo qual concurre en el *licenciado* don Manuel de Sumaya, buen aire; gusto, arte de composición, así de música latina como de romance de que es vuestra señoría testigo pues ha oído [la] mucha [música] que ha compuesto para está *santa yglecia* que ella lo esta cantado, aunque yo no lo dijera; por lo qual afirmo que todo quanto se puede pedir en arte ejecuta, y así lo Juro a dios nuestro señor y a la santísima cruz por ser verdad y este es mi sentir [...]⁴⁴

⁴² ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, Fs.: 70 f.-70 v.

⁴³ Ésta es la primera de tres menciones en las que se identifica al bachiller Manuel de Sumaya como "licenciado", sin embargo, no hay evidencias de que Sumaya haya obtenido este grado.

⁴⁴ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, Fs.: 71 f. -71 v.

Miguel de Herrera opinó de forma similar como se puede observar en el siguiente fragmento de su informe:

[...] por lo qual y por contener todas las precisiones necesarias y de arte sin faltar â ninguna, delas de la letra, y *juntamente haber* compuesto, sin excusa, el concierto â cinco voces, en nuestra preçensia *don* Manuel de Sumaya, digo: hallarse digno de obtener *dicho* magisterio de capilla es quanto se me ofrece representar â la grandeza de *vuestra señoría*. [...]⁴⁵

Contrariamente a los reportes vertidos con relación al maestro Atienza, Juan Téllez y Miguel de Herrera pensaban que Manuel de Sumaya poseía una voz agradable, gracia al componer, leía adecuadamente y aceptaba y obedecía sin protestar las órdenes impuestas.

Reunido todo el jurado “se procedió a la votación; y salió con todos los votos... *nemine discrepante*,⁴⁶ el bachiller Manuel de Sumaya.”⁴⁷ De esta manera, el 7 de junio de 1715, Sumaya se convertía en el nuevo maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

Debe recordarse que los cuatro jueces (Francisco de Orense, Juan Téllez Girón, Miguel de Ordóñez y Miguel de Herrera) eran miembros de la capilla musical de la catedral mexicana, por ello, habían convivido anteriormente con los opositores y su voto determinaba al nuevo maestro de capilla al cual debían de obedecer, probablemente esto último hizo que favorecieran a Sumaya sobre Atienza.

2.5. El ejercicio de su magisterio

Es poca la información localizada sobre las labores desempeñadas por Manuel de Sumaya como maestro de capilla, no obstante, la misma permite ver fragmentos de su actuación durante el magisterio. Así puede observarse que cuando Sumaya

⁴⁵ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, Fs.: 70 f. -70v.

⁴⁶ Una traducción aproximada de éste término sería: sin nadie en desacuerdo.

⁴⁷ ACCMM, AC, Vol. 28, F.: 112 v.

fue nombrado maestro de capilla se convertía en el conductor de la vida musical de la Nueva España.

La capilla musical de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México en tiempos del maestro Manuel de Sumaya, estaba conformada por veinticinco músicos de la siguiente manera: como primer y segundo organistas se contaba con Juan Téllez Girón, y el bachiller Juan Pérez.⁴⁸ Los cantores eran 21 y estaban divididos según sus voces en, siete tenores, que eran los bachilleres Francisco Ponce, Miguel de Rosas, Manuel de Cárdenas, Joseph Pérez de Guzmán, Manuel Díaz, Juan de Orense y Joseph de Guevara; siete contraltos, a saber Tiburcio Vásquez, Juan Salive, Diego López, Simón de Guzmán, Miguel de Herrera, Luis del Castillo y Juan de Rivera, todos bachilleres; cuatro bajos, Jerónimo Garate, Antonio de Silva, Francisco del Castillo y Luis de Betauncour; tres tiples, Joseph Orense, Joaquín Lozano y Tadeo Torquemada.⁴⁹ Dos ministriles, Salvador Zapata quién fungía como arpista y sacabuche y Antonio Sereso que tocaba el violín y el violón.⁵⁰

Cuidado del archivo musical

Con el fin de conservar y mantener viva la música producida para la catedral mexicana, en el año de 1717 el maestro Sumaya mandó recopiar algunos libros de coro al copista Simón Rodríguez de Guzmán. En estos libros se incluyó música de maestros anteriores como Juan Xuárez, Cristóbal de San Martín, Lázaro del Álamo, Juan de Victoria, Hernando Franco, Juan Hernández, Antonio Rodríguez de Mata, Luis Coronado, Fabián Pérez Ximeno, Francisco López Capillas, Juan

⁴⁸ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.: 2, F.: 93.4 f.

⁴⁹ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, Fs.: 93.3 f.-93.4 v.

⁵⁰ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 93.4 f. El arpa es un instrumento de figura triangular, con cuerdas de triples colocadas verticalmente, se toca con ambas manos. Elías Zerolo, *op. cit.*, Tomo I, p. 246. El violín es un "instrumento músico de cuatro cuerdas, que se toca con arco. Consta de una caja hueca, compuestas de dos semicírculos, el de arriba menor que el inferior, con dos aberturas en ella para que resuene la voz; con un mango sin trastes, á cuyo extremo están las clavijas en que se aseguran las cuerdas, las cuales se elevan en la parte inferior por medio de una puentecilla á poca distancia del punto en que están sujetas. Es el más pequeño de los instrumentos de su figura." *Ibid.*, Tomo II, p. 1023. El violón es un instrumento de cuerda y arco, "de forma casi idéntica al violín, pero de mucho mayor dimensión y un diapason más bajo. Sus cuatro cuerdas se templan en las notas *do, sol, re, la*, contadas de abajo arriba. Entre los instrumentos de arco ocupa el lugar de barítono." *Ibid.*, Tomo II, p. 1023.

Coronado, José de Loaysa y Agurto y Antonio de Salazar, pero también del propio Manuel de Sumaya.⁵¹

Era tan importante la música resguarda en el archivo de la catedral de la ciudad de México, que el 6 de julio de 1736, Sumaya tomó parte en un convenio celebrado en la ciudad de México entre el cabildo eclesiástico de Durango y don “Miguel de Amozarraín para la copia de algunos libros de música de canto llano, para el servicio de la misma catedral”⁵² de Durango.

*Escoleta pública*⁵³

En los fragmentos de las actas de cabildo que a continuación se presentan, se indican los días de clase, la hora, el lugar dónde se debía dar escoleta y la importancia que tenía para el cabildo, al tiempo de preferirla sobre otras actividades. El 29 de abril de 1718 el cabildo determinó que:

[...] se notifique al maestro de capilla que tenga la escoleta pública en los días lunes, miércoles y viernes como se obligó a tenerla y para ello asistan todos los músicos a quien se les notifique también asistan y al apuntador para que apunte a los que no asistieren y habiendo alguna novedad de razón a este cabildo [...]⁵⁴

Pasada una semana, el maestro Sumaya le respondió al cabildo:

[...] que estaba pronto a obedecer [sobre] lo que se le mandaba, de tener la escoleta en [ciertos días con] todos los músicos para el contrapunto y [el] canto figurado, lo cual tendría todos los lunes, miércoles y viernes del año desde las siete y media de la mañana hasta las nueve; pero para tenerla se le había de señalar a donde, porque en la escoleta de los monacillos estaba aprendiendo el canto llano a la misma hora [...]⁵⁵

⁵¹ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 18.

⁵² Francisco Antúnez, *op. cit.*, p. 47.

⁵³ *Vid.* nota 53.

⁵⁴ ACCMM, AC, Libro. 29, F.: 168 v.

⁵⁵ ACCMM, AC, Libro 29, Fs.: 169 f.-169 v.

En la misma acta, el cabildo determinaba que:

[...] haga desocupar la sala que esta a mano izquierda a la entrada de la puerta del patio [de la catedral], el señor Llabres tesorero de la fábrica material dijo que haría consulta a su excelencia para que le señalase donde poner los materiales porque allí se habían maltratado con el temblor a lo que se le determinó que todas estas salas se habían fabricado para oficinas de la iglesia y que [aún] así el lunes *había* de haber escoleta, y que el señor Llabres *había* de dar también sala donde en viniendo el señor canónigo lectoral *había* de leer [...]⁵⁶

Durante su gestión, varios músicos no asistieron a la escoleta por lo que el cabildo, el 10 de julio de 1722, estipuló que dicha falta sería sancionada “con pena a el maestro de veinticinco pesos y a los músicos que [no] asistan pena de un peso”.⁵⁷ Empero se desconoce si se aplicó la sanción.⁵⁸

En 1731, el maestro Sumaya comenzó a tener dificultades en la escoleta.⁵⁹ Esto se hizo evidente entre el 6 y el 20 de julio de 1732, cuando cinco niños designados para el coro fueron expulsados por ineptos. El 29 de julio de 1732 el bachiller Juan Pérez, maestro de los niños, se negó a enseñarles las reglas del canto llano. En 1734, Sumaya protestó por la suspensión de la escoleta pública que había ordenado el cabildo,⁶⁰ con respecto a éste último asunto, se desconocen las razones que originaron tal medida.⁶¹

Atención a los músicos catedralicios

El maestro de capilla evaluaba de forma constante a los músicos que pretendían entrar al servicio de la catedral y a los miembros de su capilla, en primer lugar para mantener el alto nivel de excelencia musical de la misma y, en segundo, para

⁵⁶ ACCMM, AC, Libro 29, Fs.: 169 f.-169 v.

⁵⁷ ACCMM, AC, Libro 30, F.: 33 v.

⁵⁸ Cabe aclarar, que el término escoleta se refiere aquí a los ensayos de la capilla musical y no a la enseñanza de música a los niños. Eran ensayos profesionales y no lecciones de música.

⁵⁹ Robert Stevenson, “La música de la catedral de México: 1600-1750”... *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ Se desconoce cuando reanudó actividades la escoleta.

⁶¹ Aquí el asunto se refiere a la escoleta de los niños donde se les enseñaba música y el repertorio que debían cantar en la catedral.

determinar, por medio de su informe ante el venerable deán y cabildo eclesiástico, las respuestas a las peticiones de los músicos.

El 9 de julio de 1715, el primer seise, Diego Pérez Cano, pidió 15 pesos para la compra de un instrumento. El deán, doctor Rodrigo García Flores de Valdés y el cabildo pidieron al maestro de capilla que informara sobre el desempeño del solicitante. Manuel de Sumaya expresó, el 11 de julio, que el interesado “canta ya no sólo canto llano, sino canto de órgano; y no siendo assí no le viniera [*sic.* seguramente debió haber sido `hubiera´] yo puesto las manos en el monochordio”.⁶² El 12 de julio, el deán y cabildo respondieron después de leer el escrito del maestro Sumaya que: “visto lo pedido por el suplicante con el informe del *maestro de capilla* desta santa iglesia ocurra ante los señores jueces *hasedores* para que se lo manden librar”.⁶³

El 15 de enero de 1716, Antonio Sereso, contralto y ministril de violón y violín solicitó aumento de salario. Argumentó entonces tener una madre pobre, vestuario indecoroso para entrar al coro y haber sido un buen integrante de la capilla -ya que había enseñado a tocar a dos mozos de coro-. El deán, Rodrigo García, y el cabildo pidieron al maestro Sumaya su parecer en cuanto al desempeño del músico; éste les respondió que:

[...] puede *vuestra señoría* adelantarlo por sus buenos procedimientos, y constarme de la enseñansa de dos ynfantes de choro de esta santa *yglesia* los cuales ya sirven quando se ofrece, en el mismo ministerio de violón. *Vuestra señoría* prove[e]rá como siempre lo mexor [...]⁶⁴

La respuesta del deán y cabildo se encuentra con una mancha de tinta que hace imposible su lectura coherente. Sin embargo, es posible inferir que Antonio Sereso, consiguió el aumento deseado, puesto que siguió apareciendo en la relación de los músicos de catedral.

⁶² ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 73 f. El monochordio o monocordio era un instrumento que poseía una caja armónica muy parecida a la guitarra, pero de una sola cuerda.

⁶³ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 73 v.

⁶⁴ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, Fs.: 61.1 f. - 61.2 v.

El 2 de septiembre de 1718, Joseph Gabino Díaz y Leal, de la Cruz de Sevilla y vecino de la ciudad,⁶⁵ hizo una petición al deán Rodrigo García y al cabildo para ingresar como músico a la capilla, expuso, tener buena voz y conocimientos musicales. El deán y el cabildo pidieron al maestro Sumaya que lo examinara, este último concluyó lo siguiente el 12 de septiembre:

[...] que es sugeto apto y suficiente en todo género de canto figurado; de mui buena [h]abilidad, y garbo en el cantar: sólo si, es su voz corta en la corpulencia, por lo qual puede ser desagradable a algunos; pero [su] aptitud y buen aire a mi me agrada; y este es mi sentir, en *que* como hombre puedo errar, y *assí* lo sugeto a la alta comprensión de *vuestra señoría* quién como en todo mandará lo mexor. [...] ⁶⁶

Desafortunadamente no fue posible localizar el fallo que tomó el deán y cabildo, pero la aparición futura como cantor tenor en las actas de cabildo, aclaran, evidentemente, que las autoridades de la catedral lo contrataron para formar parte de la capilla musical.

El 25 de junio de 1720, Juan Antonio Pérez de Rivera, músico que había servido desde hacía 23 años a la catedral, dijo tener una renta de 200 pesos al año, la cual no le era suficiente para vivir respetablemente. Pidió así, un aumento de salario, ante el deán y el cabildo. Estos últimos requirieron el informe del maestro Sumaya a lo que éste respondió el 27 de junio: “digo de que *vuestra señoría* lo atienda por suficiencia y buenos procedimientos *que* le asisten; y en quien logra *vuestra señoría* su favor por su buena aplicación.”⁶⁷

El 28 de junio, el deán y cabildo ordenaron que “visto con *cédula ante diem* lo pedido por Juan Antonio Péres de Rivera y el informe del *maestro de capilla* aumentese *cincuenta* pesos más de salario en cada un año con el *respectivo* en las ob[v]enciones *que* tuviere la *capilla*.”⁶⁸

⁶⁵ Era músico de Valladolid de Michoacán, allí residió después de haber estado en Oaxaca unos meses en 1719. Se sabe que intentó ser maestro de capilla cuando Sumaya estaba en Oaxaca.

⁶⁶ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:2, F.: 91.1 f.

⁶⁷ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:3, F.: 003 f.

⁶⁸ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:3, F.: 003 v.

El 10 de diciembre de 1720, Francisco Pedrosa, primer seise e infante de coro desde 1706, notificó al deán y cabildo que había sido obediente y buen estudiante de violón (instrumento que el cabildo le había mandado aprender en 1717) violín y viola; por ello pidió que se le asignara salario para poder mantener a su padre tullido y proseguir con sus estudios de instrumentos y gramática. El deán y cabildo solicitaron el reporte del maestro Sumaya, a lo que éste expuso el 12 de diciembre de 1720:

[... Francisco Pedrosa] desde sus primeros años ha sido asistente puntual, y aplicado y en ellos ha cantado de tiple con mucho lustre *de esta santa yglesia* y [h]oy ha continuado sus estudios en los instrumentos que expresa de violón, violín y viola con mucho aprovechamiento, sobre hallarse en lo substancial de el arte, *que es*, en el canto figurado mui diestro: *todas razones que me persuaden a que con la ayuda y fomento de vuestra señoría puede lograr un ministerio útil [para] este choro y porque [h]oy se halla mudando [de voz] no hablo de la voz hasta que asiente, y pueda reconocer con más realidad, la calidad de la voz tenor, que es la que parece le ba a quedando. Mientras vuestra señoría dispondrá, como en todo, lo mejor y este es mi sentir que Juro in Verbo Sacerdotis. [...]*⁶⁹

Terminada la lectura del informe del maestro de capilla, el deán y el cabildo le asignaron al seise Francisco Pedrosa salario de músico.

El 20 de febrero de 1731, Vicente Ramírez músico desde hacía 14 años, pidió aumento de salario, ya que los 150 pesos de renta que se le daban al año no le habían sido suficientes para poder alimentar a su madre y hermana religiosa. Justificó su petición argumentando que había servido en el coro, se había dedicado a su instrumento de corneta y estaba aprendiendo oboe. El deán y cabildo solicitaron al maestro Sumaya su parecer, expresando éste último el 12 de marzo que:

[...] Vicente Ramíres ha sido desde *niño* mui aplicado, y fuera del instrumento de corneta *que se le mandô por vuestra señoría ilustrísima* estudiar, y en que lo es halla adelantado, toca el instrumento del oboe, en que prueba su aplicación, pues en esta *ciudad* no ai de quien aprenderlo, con aquellos

⁶⁹ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:3, F.: 005 v.

cavales, que el necessita: y assi me parece, que por su aplicación es acre[e]dor al favor de *vuestra señoría Ilustrísima* pues con el corto salario que tiene no puede mantenerse. [...]⁷⁰

No fue posible localizar la respuesta del deán y cabildo, pero, ante este excelente informe, probablemente el deán y cabildo catedralicio otorgaron sin prejuicios el aumento de salario.

Ante estos ejemplos se podría pensar que el maestro Manuel de Sumaya siempre fallaba a favor de los individuos que el deán y cabildo le mandaban a examinar, pero no es así. Cuando Joseph Díaz pretendió el ministerio de sochantre, el maestro respondió con fecha del 4 de enero de 1721:

[...] lo que siento a cerca de la pretensión de Joseph Días, quien hizo demostración en el choro de esta *santa yglesia* ante sus sochantres, quiene[s] como tan capaces, avran informado a *vuestra señoría* con el acuerdo que acostumbran; pero yo como el mínimo entre todos, digo sin oposición de su sentir lo que me parece y es: que el dicho no tiene voz para el ministerio de sochantre; por que las voces de los sochantres han de ser fuertes, sólidas, corpulentas: y tanto, que se arrebaten y lleven no sólo las atenciones, sino aún, los oídos más duros. Y aunque el dicho sabe razonablemente el canto llano, es embarazar la fábrica y el choro, meterle sujetos para que el choro los haga, no que formen y hagan [el] choro. [...]⁷¹

Debido al juicio de Sumaya, el deán y cabildo, no contrataron a Joseph Díaz en el ministerio de sochantre, pues al consultar las actas de cabildo posteriores a la petición del interesado, éste no ocupa el lugar que pretendía.

También podría considerarse, a través de los ejemplos presentados que el deán, el cabildo y el maestro de capilla siempre concordaban en sus opiniones, pero esto no fue siempre así. El 7 de abril de 1718, por ejemplo, Joaquín Guzmán Lozano expresó al deán Rodrigo García y al cabildo, que desde hacía ocho años ocupaba el puesto de infante de coro, que había aprendido a tocar la corneta y que el maestro Sumaya ya lo había escuchado, por lo cuál solicitaba ser aceptado en la capilla como cornetero. El deán y cabildo requirieron el informe del maestro de capilla, a lo que éste respondió:

⁷⁰ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:4, Fs.: 002 f. – 002 v.

⁷¹ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:3, F.: 007 f.

[...] El corneta suplicante de esta, se halla al presente casi en los mismos principios que sacó de esta *santa yglesia*, cuando por su gusto se fue de ella, sin aver más diferencia *que* un poco más de usso del instrumento, por lo *qual*, y por no saber la chirimía jusgo no [h]aver lugar por a[h]ora [para] su pretensión; pues no ai razón para *que* la *yglesia* sin conocida inopia, aya de pagar a los pretendientes hasta lo *que* es de su utilidad, que es, el *que* aprendan; y mucho más quando al presente esta un nicho infante, que lo que toca es bueno, y con las esperanzas de que se adelante mucho en teniendo suficiencia bastante. Esto es lo *que* me parece [...]⁷²

Auque la respuesta de Sumaya fue negativa, el deán y el cabildo concluyeron que “determinamos en elegirle y nombrarle por ministril de corneta de la capilla de dicha *santa iglesia*”.⁷³

Tras la muerte del administrador de la catedral de la ciudad de México, en el año de 1733, todos los integrantes de la capilla musical, solicitaron al venerable deán y cabildo que las obvenciones:

[...] totalmente estén a cargo de el *maestro* para su composición y ajuste; y el dicho *maestro* tenga un libro en donde como es estilo de esta *santa yglesia*, a cada uno se le dee lo correspondiente â su respectivo, y en donde conste lo que toca a la fábrica espiritual, para que éste lo entregue en la contaduría de esta *santa yglesia* a los señores juezes *hacedores* [...]⁷⁴

El 24 de abril de 1733, el deán y el cabildo respondieron a la solicitud de los integrantes de la capilla, acordando que el maestro Manuel de Sumaya estaría a cargo del libro de obvenciones, mismo, que debía presentar cada mes teniendo cuidado del cobro y la paga por mano del administrador.⁷⁵ Situación, que en 1739, generó un gran problema, pues el maestro Sumaya decidió irse a Oaxaca, sin permiso del deán y del cabildo, llevándose consigo el libro de obvenciones, en el que se señalaba la suma que debía pagársele a cada músico.

⁷² ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:3, Fs.: 88.1 f. – 88.1 v.

⁷³ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:3, F.: 88.1 v.

⁷⁴ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:4, F.: 004 f.

⁷⁵ ACCMM, *Correspondencia*, Caja 23, Exp.:4, Fs.: 004 f. – 004 v.

Según los datos antes citados, la catedral de la ciudad de México fue un importantísimo recinto musical. Cuando Manuel de Sumaya ingresó como niño seise fue discípulo de los mejores maestros de música de Nueva España. Un año después, debido a su excelente desempeño, tuvo la oportunidad de realizar un cambio de casta, que le permitió el ingreso, sin ningún problema, a la universidad. Así, comenzó una carrera clerical, fue nombrado organista mayor, segundo maestro de capilla y logró obtener el puesto más codiciado para cualquier músico del virreinato, el de maestro de capilla. Una vez en este puesto comenzó a formar a los músicos que conformarían su capilla musical; años después, esta capilla gozó de un excelente nivel musical y estuvo abierta a aceptar a otros aspirantes que cumplieran, en la mayoría de los casos, los requisitos exigidos por el maestro Sumaya. No obstante, y sin pretender menospreciar su papel como maestro de capilla, al comparar sus labores cotidianas con su homólogo Francisco López Capillas,⁷⁶ puede observarse que éstas no fueron extraordinarias, pues Sumaya sólo se limitó a cumplir sus obligaciones, hasta que abandonó su puesto sin explicación alguna como podrá verse en el siguiente apartado.

2.6 Abandono de la catedral de México

En la primera mitad del siglo XVIII, la Catedral Metropolitana de la ciudad de México pasaba por un periodo de esplendor musical, “comparable al de las principales ciudades europeas”.⁷⁷ Asimismo, Manuel de Sumaya, de aproximadamente cincuenta y nueve años de edad, gozaba de gran prestigio. Sin embargo, en 1739, de manera inesperada decidió irse a Oaxaca.⁷⁸ Jesús Estrada plantea que llegó a la ciudad de Antequera por invitación del nuevo obispo de

⁷⁶ Ruth Yareth Reyes Acevedo, “La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)”, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006. (Tesis de licenciatura en Historia)

⁷⁷ Jesús Herrera, *El llanto de Pedro, de Manuel de Sumaya*, en http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/sigloXVIII/llanto/llanto, 18 de enero de 2007, 16:00 hrs.

⁷⁸ Antiguamente esta ciudad fue conocida como Antequera.

Oaxaca, Tomás de Montaña y Aarón,⁷⁹ quien era su amigo de la infancia. No obstante, nuevamente se carece de información fidedigna que permita confirmar este hecho y solamente queda especular si fue por la invitación de su amigo que abandonó la catedral de México, o si ya lo había planeado con antelación y su partida coincidió con ese hecho.

Ante su partida, el 29 de agosto de 1739, el deán comunicó al cabildo metropolitano de la catedral de México, que el maestro Sumaya se había ido sin licencia a la ciudad de Oaxaca por lo que:

[...] daba parte a este venerable cabildo para que providenciase lo que convenga. Que habiéndose oído y tratándose largamente la materia, se resolvió que el presente secretario escriba de orden de este venerable cabildo a el de la santa iglesia de Oaxaca para que en ella se le requiera una, dos y tres veces al dicho don Manuel de Sumaya para que venga a servir a su plaza con apercibimiento que, no haciéndolo después de requerido dentro de dos meses se declare [su plaza] por vacante [...]⁸⁰

El 8 de enero de 1740, el deán y el cabildo reunidos en junta ordinaria informaron que el secretario del cabildo había enviado tres cartas para pedirle al maestro Manuel de Sumaya regresara a servir su plaza, sin obtener respuesta. Acto seguido, se dispuso que se le mandase una última carta; para estar seguros de que la recibiera, debía ser entregada por el propio mensajero Isidro Jiménez, quien esperaba respuesta, para así, finalmente, acordar lo que se haría con el lugar del bachiller Sumaya.⁸¹

A pesar de las medidas tomadas por el deán y el cabildo metropolitano para conseguir una respuesta -la cual se deseaba fuera afirmativa-, Sumaya decidió hacer caso omiso e ignorar las cartas recibidas. Por ello, el deán y el cabildo

⁷⁹ Jesús Estrada, *Música y músicos...*, p. 120. Tomás de Montaña nació en la ciudad de México en 1683, realizó sus estudios en el Colegio de San Ildefonso y en el de Santa María de Todos Santos. Fue profesor del colegio de San Nicolás, prebendado de la mitra de Valladolid y canónigo, arcediano y deán, de la catedral de México. Entre 1720 y 1722 fue rector de la Real Universidad de México. Montaña fue designado obispo el 23 de julio de 1737, sin embargo, partió para ocupar su mitra hasta el 5 de septiembre de 1738 y fue consagrado el 21 de diciembre de ese mismo año. José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca. Biblioteca de autores y asuntos oaxaqueños*, México, Impreso en talleres "V. Venero", 1950, pp. 385-387.

⁸⁰ J. Jesús Estrada, *op. cit.*, pp. 118-119.

⁸¹ ACCMM, AC, Vol. 35, F.: 153 f.

decidieron tomar medidas extremas y procedieron a requerirlo judicialmente ante el cabildo de Oaxaca. Juan Ortiz de Velasco, secretario del cabildo oaxaqueño, envió entonces una carta al cabildo metropolitano, leída el 15 de enero de 1740, en donde se le informaba que se debía de remitir requisitorio al gobernador del obispado de Oaxaca, debido a que el obispo de la catedral de Antequera no se encontraba en la ciudad por andar de visita pastoral. Obtenida esa respuesta, el cabildo metropolitano decidió enviar, una vez más, una “última” misiva a Sumaya pidiéndole, de la manera más considerada, regresara para ocupar su plaza de maestro de capilla a más tardar en dos meses.

En cuanto a la contestación que debía darse al cabildo de Oaxaca, el cabildo metropolitano acordó informarle que no hacía falta tomar medidas judiciales para que se removiera al presbítero Sumaya o a cualquier otro ministro y que había un malentendido, pues, el cabildo metropolitano no pretendió en ningún momento hacerlo, sólo se le había pedido al cabildo oaxaqueño que “amistosamente” le avisase o amonestase y nada más.⁸²

Pese a todo, Sumaya nunca contestó, por lo que el 16 de septiembre de 1740, para ser exactos, el deán y el cabildo metropolitano decidieron publicar el edicto para ocupar la plaza de maestro de capilla, que Manuel de Sumaya había abandonado, con un límite de noventa días para presentar las solicitudes.

El 15 de noviembre de 1740, las catedrales de las ciudades de Puebla de los Ángeles y Valladolid –hoy Morelia-, informaron a la catedral de la ciudad de México que ya estaba publicado el edicto para presentar solicitudes para el examen de oposición de la plaza de maestro de capilla.⁸³

El 28 de marzo de 1741, Joseph Gavino Leal, quien fuera en 1719, maestro de capilla de la catedral de Oaxaca y en ese momento lo era de la catedral de Valladolid, presentó la solicitud para ocupar la plaza,⁸⁴ pero ni siquiera él y mucho menos los otros oponentes, tenían las cualidades musicales para poder ocupar el

⁸² ACCMM, AC, Vol. 35, F.: 155 v.

⁸³ Robert Stevenson, “La música de la catedral de México: 1600-1750”, en *Revista musical chilena*, Santiago de Chile, abril-julio de 1965, p. 30.

⁸⁴ *Idem.*

lugar que había dejado vacante Manuel de Sumaya. Entonces, el cabildo decidió mantener la plaza desierta mientras aparecía un músico que pudiera reunir los requisitos necesarios; así pasaron diez años, hasta que un músico italiano, Ignacio Jerusalem y Stella,⁸⁵ fue nombrado en 1749 maestro interino y el 3 de agosto de 1750 maestro titular de la capilla de música de la catedral de la ciudad de México.

Desafortunadamente, son pocos los datos que se conocen de la vida del maestro Manuel de Sumaya. Su existencia histórica gira entorno a su desempeño como compositor de las catedrales de la ciudad de México y de Oaxaca. Lo más desconcertante, y que aún permanece sin respuesta, es su fecha de nacimiento, su origen racial y el abandono del magisterio de capilla de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, que dio como consecuencia la ausencia de directriz, por varios años, de la capilla musical. Debe señalarse que, hasta el día de hoy, no se ha localizado algún documento que esclarezca el por qué se fue a Oaxaca.

⁸⁵ Ignacio Jerusalem, nació en 1708 en Lecce, Italia. Músico del Coliseo de Cádiz fue contratado por don José Cárdenas a través del Real Tribunal de Cuentas entre otros músicos y cantantes destinados a cumplir sus servicios en la Nueva España. En 1776 compuso diversas obras para la catedral de México. Conocido entre sus contemporáneos como el *Milagro Musical*, su talento y capacidades musicales igualaban al mismo maestro de capilla de Madrid. Se conservan aproximadamente cien composiciones en las principales iglesias virreinales de México. Los registros existentes demuestran que muchas de las obras de este compositor se ejecutaban en los servicios religiosos en las catedrales e iglesias de gran parte del territorio de la Nueva España desde California hasta el sur en la ciudad de Guatemala. S/A, "Ignacio de Jerusalem y Stella", *Wikipedia, La enciclopedia libre,* en http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ignacio_de_Jerusalem_y_Stella&oldid=207010396, 08 de octubre 2008, 23:28 hrs.

CAPÍTULO III. SUMAYA EN OAXACA

En los primeros años en la ciudad de Antequera, Manuel de Sumaya no tuvo ninguna responsabilidad musical. Se dedicó, más bien, a ser capellán personal del obispo Tomás de Montaña.

La primera referencia que se tiene de Sumaya como músico en la catedral de Oaxaca,¹ proviene del 21 de abril de 1741, cuando el cabildo le solicitó examinar al cacique indígena del poblado de San Juan de Chicomexuchil, Manuel Baltasar de Azevedo, que pretendía ocupar una plaza de músico.² El 18 de mayo de 1741 se leyó el informe de Manuel de Sumaya donde expuso al cabildo la suficiencia del cacique en música vocal e instrumental; por lo que Acevedo fue nombrado cantante contralto del segundo coro con un sueldo de 100 pesos anuales.³

A partir de ese momento, Manuel de Sumaya colaboró, o mejor dicho, apoyó en algunas funciones a Tomás Salgado, maestro de capilla de la catedral de Oaxaca.⁴

El 24 de octubre de 1742, falleció el obispo Tomás de Montaña, de quien Manuel de Sumaya había sido capellán personal. Tras la muerte de Montaña, Sumaya fue nombrado cura interino del Sagrario, otorgándole “renta de doscientos

¹ La catedral de Oaxaca fue, la sede obispal y por lo tanto, el templo más importante de la ciudad. Su construcción se inició en 1535, como sede del obispado, y fue concluida en 1574. A causa de los temblores se remodeló y amplió en los siglos XVII y XVIII. Su fachada es de estilo barroco con esculturas de santos católicos enmarcando un bello relieve en cantera con la imagen de la Asunción de María, réplica de un lienzo de El Tiziano. El interior es de planta basilical y guarda pinturas de Marcial de Santaella. En el altar mayor, la escultura de la Asunción fue realizada en bronce por el escultor italiano Tadollini.

² J. Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 20.

³ Archivo de la Catedral de Oaxaca (en adelante ACO), AC, Vol., V, F.: 181 f. *Cit.*, Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: misas de Manuel de Sumaya*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1996, pp. 23 y 62 (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo 8) [Mecanuscrito].

⁴ Tomás Salgado fue opositor al puesto de maestro de capilla de la catedral de Oaxaca, que había quedado vacante por la muerte de Luis Gutiérrez Salgado, ganando el ansiado cargo en 1726. Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas y villancicos de Manuel de Sumaya*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1994, p. 15. (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VII)

pesos en cada un año”,⁵ cantidad que debió ser pagada del fondo catedralicio. Sumaya ocupó el curato interino del Sagrario, a partir del 16 de noviembre de 1742.

En ese mismo año, llegó de Málaga, Diego Félix de Zavala, quien solicitó el puesto de ayudante de sochantre. El cabildo entonces solicitó a Sumaya el respectivo informe, éste lo recomendó favorablemente, argumentando la buena musicalidad y calidad vocal del malagueño; por ello, el cabildo lo contrató con una renta de 150 pesos al año más 50 pesos para la compra de ropa talar.⁶

Mientras tanto, al enterarse las autoridades de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México de la muerte del obispo Montañón, el deán y el cabildo decidieron, el 8 de enero de 1743, pedirle nuevamente a Manuel de Sumaya, o dicho de otra manera, le sugirieron de la forma más considerada, que regresara y volviera a ocupar su lugar de maestro de capilla, que había abandonado hacía poco más de tres años.⁷ Sumaya no respondió la petición y decidió con todo y lo que ello implicaba –menor sueldo, autoridad, prestigio, etc.-, quedarse en la posición que ocupaba en la catedral oaxaqueña.

Por otro lado, el cabildo de la catedral de Oaxaca, resolvió el 2 de mayo de 1743, que era necesario un cura permanente, en vez de interino para el Sagrario. Entre los requisitos que se debía cubrir para ocupar un curato de la diócesis, estaba hablar una de las cuatro lenguas indígenas de la región -mixteca, nexitza, zapoteca y la lengua hablada en Comaltepec-; pero como el presbítero Manuel de Sumaya no hablaba ninguna de ellas, no pudo calificar para ningún curato, dentro o fuera de Oaxaca. Aún así, mantuvo su decisión de quedarse en la ciudad de Antequera. El cabildo de Oaxaca nombró entonces cura del Sagrario a su secretario de cabildo, Juan José Ortiz de Velasco.⁸

⁵ J. Jesús Estrada, *op. cit.*, p. 120.

⁶ ACO, AC, Vol., V, F.: 130 f. (28 de noviembre de 1742). *Cit.*, Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: misas...*, pp. 24, 62-63.

⁷ Robert Stevenson, “La música de la catedral de México... *op. cit.*”, p. 31.

⁸ Robert Stevenson, *Renaissance and barroque musical sources in the Americas*, Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970, p. 105.

3.1. Nuevamente maestro de capilla

A finales de 1744, el cabildo de la catedral de Oaxaca, decidió reorganizar su capilla musical; por ello, tomó las siguientes medidas: jubiló a algunos de sus integrantes, a otros les rebajó el sueldo y sólo a unos cuantos se los aumentó. Finalmente, como ya se venía esperando, se asignó como nuevo maestro de capilla al bachiller Manuel de Sumaya. Así, el 1 de enero de 1745, el deán y cabildo de la catedral de Oaxaca, resolvieron sobre:

[...] la quedada en esta ciudad de el *maestro bachiller don* Manuel de Sumaia para la enseñanza de los *niños seises*, composición de *música* y cuidado de los *músicos* para el maior divino culto y reconocer ser mui *útil* para dichos efectos *assí* por la destresa de la *música* como por la virtud y prendas de un bien eclesiástico que le asisten y se tiene experimentado en todo el tiempo que en esta *ciudad* ha estado [...]⁹

De esta forma, Sumaya quedó oficialmente nombrado como maestro de capilla con una renta anual de 400 pesos. Así que, a partir de esta última fecha y hasta el año de 1755, Manuel de Sumaya dirigió la capilla musical de la catedral de Oaxaca, entre cuyos integrantes se encontraba el antiguo maestro de capilla Tomás Salgado.

Durante el magisterio de Sumaya, la vida de la catedral oaxaqueña ganó prestigio por su calidad de excelencia musical, de la misma forma que lo había hecho la capilla de la catedral de la ciudad de México. La capilla de música de Oaxaca estaba conformada por veinticuatro músicos, incluyendo al maestro Sumaya y el segundo maestro de capilla Tomás Salgado. Como organistas se encontraban Manuel de Aguilar que tenía como ayudante al bajonero Juan de Aguilar y Lorenzo Morales fungía como segundo organista. Había catorce cantores; Joseph Antonio del Castillo, Isidro Jiménez, Bartolomé Soto, Manuel Baltasar Acevedo, Lorenzo de Vargas, Pedro de Advíncula Azcona, Juan de los Reyes, Simón de Soto, Blas de Peralta, Joseph Gris y Pedro de Hinojosa; los tres

⁹ ACO, AC, Vol., V, F.: 181 f. *Cit.*, Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas... op. cit.*, pp. 14-15.

cantores restantes tenían además otras obligaciones, Juan de Florentín y Juan Mathías de los Reyes y Mapamundi eran arpistas y Francisco de los Reyes tocaba el violín y violón. Contaba la capilla con cinco ministriles, Apolinar de Robles y Bernardo Trujillo eran bajoneros; Andrés Espinoza de los Monteros tocaba la trompa y el oboe, Manuel de los Reyes interpretaba el violín, oboe y corneta y Gabriel Manso y Mota era cornetero jubilado.¹⁰

Al adquirir el puesto de maestro de capilla, Sumaya nuevamente tuvo como obligaciones el cuidado del archivo musical, la escoleta pública, la composición, la atención a los músicos, entre otras tantas tareas.

En lo que respecta al cuidado del archivo musical, al igual que lo había hecho en 1717, cuando dirigía la catedral de la ciudad de México, el maestro Sumaya tuvo especial interés en conservar en buen estado los libros de coro de la catedral. Por esta razón, pidió a las autoridades del cabildo de Oaxaca los recursos para mandarlos a componer. Así, el 22 de enero el cabildo de la catedral de oaxaqueña pagó al padre fray Clemente Guzmán, 137 pesos por la compra de un *Kyrial*.¹¹ El 25 de enero de 1753 se le pagó al mismo padre Guzmán, 186 pesos y 2 reales, por varios trabajos de copia y compostura de los libros de coro.¹² Casi un año después, el 19 de enero de 1754, se le pagó nuevamente a fray Guzmán 207 pesos con 4 reales y 6 granos “de resto del libro grande maitinero que hizo con 179 fojas a 9 1/2 reales cada una y 20 pesos de la encuadernación.”¹³ Tres maestros –Bernardo Trujillo, Andrés Espinosa de los Monteros y el propio Sumaya- tuvieron a su cargo la instrucción de los niños. En cuanto a la enseñanza de la composición también dio sus frutos al formar a su discípulo predilecto; Juan Mathías de los Reyes, quién fue cantor, interprete de arpa y órgano. Reyes continuó el estilo de composición de su maestro y lo sucedió en su magisterio.¹⁴

¹⁰ *Ibid.*, pp. 15-19.

¹¹ Un *Kyrial*, es un libro que contiene los cantos gregorianos para ordinario de la misa. *Libro MCO*, año 1751, fol. 44. *Cit.*, Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: misas... op. cit.*, pp. 25 y 63.

¹² *Libro MCO*, año 1753. Gastos de fábrica. *Cit.*, *Idem*.

¹³ *Libro MCO*, año 1753. Gastos de fábrica. *Cit.*, *Idem*.

¹⁴ Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas... op. cit.*, p. 15.

3.2. Sueño eterno

El 21 de diciembre de 1755, en la ciudad de Antequera, falleció el bachiller, presbítero y maestro de capilla de la catedral de Oaxaca, Manuel de Sumaya, quien:

[...] otorgó testamento por ante don Joachin Amador (...) su fecha de veinte de diciembre de mill setecientos cinquenta y cinco años dejado por albacea a el señor licenciado don Josephe Alejandro Miranda, doctoral de dicha santa yglesia y a el bachiller don Joachin de Montufar, clérigo presbítero capellán de choro de dicha santa iglesia declarando algunas mandas, que en otro testamento constan, para que dichos señores los executen, y cumplidas estas, deja por heredera en el testamento de sus bienes a nuestra señora de la defensa de esta ciudad. Recibió los santos sacramentos de penitencia eucaristía y sagrada unción que administró el thestamentado y se sepulto en la capilla de[!] Señor sa[n] Anttonio de dicha santa iglesia catedral y porque conste lo firme yo el theniente. Leandro Anttonio Amador.¹⁵

El maestro Manuel de Sumaya fue sepultado en la capilla de San Antonio de la iglesia del Sagrario de la catedral de Oaxaca. Después de su fallecimiento el cabildo de Oaxaca ordenó pagar el 29 de mayo de 1756, 136 pesos 6 reales al “dichos Miranda el valor de los papeles de música del maestro Sumaya que se compraron para el servicio de la iglesia.”¹⁶

La labor de Manuel de Sumaya como director de la capilla musical de la catedral de Oaxaca fue trascendental. Como primer logro, compuso excelente música. Asimismo, fue responsable de una buena parte de la preparación de los músicos catedralicios, como fue el caso de Juan Mathías de los Reyes, quien, a la muerte del maestro Sumaya fue su sucesor en el magisterio de capilla. Manuel de Sumaya se preocupó igualmente por los libros de música que se utilizaban en la catedral: mandó reparar y recopilar algunos de ellos, como lo hiciera en la catedral mexicana.

¹⁵ Libro de difuntos de la catedral de Oaxaca, Vol. 11, fol. 169. Cit., Aurelio Tello, *Tres obras del archivo de la catedral de Oaxaca*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1996, p. 7. (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo III)

¹⁶ Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas... op. cit.*, p. 15.

La muerte del maestro de capilla Manuel de Sumaya de Coca, se convirtió en su momento, simplemente, en otra vacante por la cual concursar. Pese a todo, no hay que olvidar que Manuel de Sumaya legó a la humanidad una serie de grandes obras musicales, las cuales siguieron y siguen presentes en muchos y distintos momentos de la historia musical de México.

CAPÍTULO IV. EL LEGADO MUSICAL DE MANUEL DE SUMAYA

Manuel de Sumaya ha sido considerado desde la época de José Mariano Beristáin y Souza como un compositor de destacada y extraordinaria originalidad, “y en calidad sus obras podían rivalizar con las de sus contemporáneos europeos”.¹ Su legado musical, plasmado en las diferentes partituras, localizadas en las catedrales de la ciudad de México, Oaxaca, Durango y Guatemala, así como en el Museo Virreinal de Tepetzotlán, sigue descubriéndose; dichas partituras han motivado la realización de diferentes tipos de investigaciones musicológicas, que pretenden recrear los sonidos que alguna vez compuso e interpretó el maestro Sumaya.

En las siguientes líneas se dará cuenta de la información histórica que se conserva de sus composiciones más significativas, como lo son sus óperas, el villancico *Sol-fa de Pedro*, así como las referencias de algunas obras que realizó para las catedrales de la ciudad de México y Oaxaca.

4.1 Géneros profanos para un músico de capilla

La ciudad de México del siglo XVIII, era como ya se ha mencionado, “la urbe más grande y populosa del continente americano”.² Su sociedad, al igual que la de España, era amante de las representaciones y aprovechaba cualquier oportunidad que proporcionara entretenimiento a los regocijos colectivos “en unos y en otros la música era una necesidad del espíritu; pero los lugares propios para la expansión de esas necesidades no eran ciertamente los atrios de los templos, y menos el templo mismo, cuando la representación artística tenía como base un asunto

¹ Chanticleer, *Mexican baroque. Music from new Spain*, Hamburgo, Serie Das Alte Werk, TELDEC, 1994, p. 19.

² Francisco Iván Escamilla González, *José Patricio Fernández de Uribe (1742-1796). El cabildo eclesiástico de México ante el estado Borbónico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 56.

profano”.³ Por ello, debe aclararse que en esa época uno de los principales lugares de representación de la ciudad de México era el Palacio de los Virreyes conocido también como Palacio Virreinal o Palacio Real,⁴ y el otro era el Teatro del Coliseo, que estaba a cargo de los religiosos de San Hipólito;⁵ este último, servía para sostener el Hospital de los Naturales.

A principios del siglo XVIII se pueden observar ejemplos de música escénica, a la cual se le consideraba profana por representar los sentimientos humanos más profundos, en contraposición a la otra que fue llamada religiosa, desarrollada al parejo de esta última. Como ejemplos de música profana se pueden mencionar las zarzuelas barrocas, entremeses, tonadillas y óperas al estilo propiamente napolitano. Asimismo, se sabe por algunos textos impresos en villancicos, comedias y, en la mayoría de los casos, novelas de época, que hubo música de baile y de entretenimiento. Por desgracia, la música cotidiana, la que se empleaba en bodas, bautizos, cumpleaños y ceremonias civiles, sólo permaneció viva en la memoria de sus intérpretes y en el mejor de los casos, de la tradición oral. Ese es precisamente el caso de los siguientes dramas escritos por Manuel de Sumaya,⁶ *El Rodrigo* y *La Parténope*.⁷ Sobre la primera, José Mariano Berinstain y Souza dice que Sumaya escribió la música para dicha ópera; el argumento de esta

³ Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana [sic]*, .Tomo 1, Tip. “El Dragón”, México, 1933, p. 353. Estos géneros eran manifestaciones propiamente mestizas, ya que asimiló no sólo elementos de la tradición europea, africana y la autóctona americana.

⁴ Miguel Galindo, *op. cit.*, p. 352.

⁵ Éste teatro fue el primero que hubo en la ciudad de México con el carácter de teatro propiamente dicho. Fue construido en el claustro del Hospital Real de los Naturales en 1671. Proporcionaba a los monjes, algunos de los fondos con los que mantenían al Hospital Real de los Naturales de San Juan de Letrán. Vid. Héctor Urzáiz Tortajada, “Reseña de Manifestaciones teatrales en Nueva España de Germán Viveros, en *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N. 22, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007, p. 238-239.

⁶ Cabe señalar que en ese tiempo se encontraba desempeñando el cargo de segundo maestro de capilla. Considerado desde este momento como el primer compositor de ópera en México, razón por la cual se le conocía, “habiéndose formado el concepto de considerarlo como el mayor representativo de los músicos mexicanos de la colonia”, que brillaron con luz propia junto con la música de compositores peninsulares. Saldivar, Gabriel, *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*, México, Editorial Cultura, 1934, p. 114.

⁷ El texto de Silvio Stampiglia se puede localizar en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México en el catálogo 17, M4 PAR (Herederos de la viuda de M. De Ribera). Robert Stevenson, “La música de México de los siglos XVI a XVII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México. I Historia. 2 Periodo virreinal (1530-1810)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 66. Este mismo libreto ya había sido utilizado en Nápoles en 1699 por el compositor napolitano Luigi Mancia y en 1730 por Friederich Haendel y representada en Londres.

obra fue escrito por Francesco Silvani⁸ y el libreto original se titula: *Rodrigo: Il duello d'amore e di vendeta*. La obra se basa en la figura histórica de Rodrigo, rey visigodo. La esposa de Rodrigo, Esilena, no pudo darle un heredero, así que Rodrigo –papel creado originalmente para un castrado– busca otra mujer (Florinda) para tener un hijo, prometiéndole que al tenerlo la desposará y repudiará a su esposa; sin embargo, el rey no cumple su promesa y Florinda decide vengarse. En resumen, se trata de un texto muy complejo sobre el amor y la venganza. Este drama se presentó en el Palacio Real de México para celebrar el nacimiento del príncipe Luis Fernando, primogénito del primer monarca Borbón Felipe V.⁹ De esta obra se desconoce su música y la suerte en su representación.

Con relación a *La Parténope*, Robert Stevenson señala que Manuel de Sumaya compuso la música para esta pieza teatral de Silvio Stampiglia.¹⁰ La única representación de la que se tiene noticias tuvo lugar en el Palacio de los Virreyes el viernes primero de mayo de 1711. Al igual que en *El Rodrigo*, se desconoce su música, existiendo sólo el impreso del libreto que lleva el siguiente título: *La Parténope, Fiesta, que se hizo en el Palacio de México el día de San Phelipe, por los años del rey nuestro señor Phelipe V (Que Dios guarde); impreso por los herederos de la viuda de Miguel Ribera en 1711*.¹¹ La edición está en italiano y en

⁸ Francesco Silvani, también conocido bajo el seudónimo de Francesco Valsini (Venecia 1660 aprox.-Venecia entre 1728 y 1744), era un escritor italiano. Poco se sabe sobre su vida. Silvani se inició en la actividad libretista entre 1682 y 1683. Su primer trabajo fue *Otto el grande* (1682). De 1691 a 1716 escribió varias obras bajo su nombre real para diversos teatros venecianos. Entre 1699 y 1705 estuvo al servicio de Carlos IV Gonzaga, duque de Mantua. Alcanzó la cúspide en su carrera entre 1708 y 1715, durante este periodo trabajó para el Teatro Grimani de San Juan Crisóstomo –principal teatro veneciano. S/A, "Francesco Silvani", *Wikipedia, L'enciclopedia libera*, en http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Francesco_Silvani&oldid=16961651, 23 de agosto de 2008, 09:20 hrs.

⁹ José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional...*, Tomo III, México, Alejandro Váldes, 1821, p. 362.

¹⁰ Silvio Stampiglia, nació el 14 de marzo de 1664 en Lavinia Civita, estudió para poeta y escritor. Bajo el seudónimo de *Palemone Licurio* fue miembro fundador de la famosa *Accademia dell'Arcadia*. De 1696 a 1704 estuvo en Nápoles sirviendo en la corte del virrey. En esa época escribió sus primeras obras para el teatro *San Batolomeo*, entre las que destaca *La Parténope*. En 1704 se trasladó a Florencia para servir en la corte del duque Fernando de Medici; entre 1706 y 1718 estuvo bajo el servicio de la corte imperial de Viena; en 1718 viajó a Roma. Finalmente, en 1722, regresó a Nápoles donde moriría el 27 de enero de 1725. S/A, "Silvio Stampiglia", *Wikipedia, L'enciclopedia libera*, en http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Silvio_Stampiglia&oldid=17924298, 8 de agosto de 2008, 13:15 hrs.

¹¹ Gabriel Saldivar, *op. cit.*, p. 170.

español; ello hace pensar que la representación fue en italiano y se imprimió en español para hacerla entendible al público asistente. Este drama es representado en tres actos; el primero está dividido en catorce escenas y los dos siguientes fragmentados en doce escenas cada uno. En una trama bastante farragosa y cómica, los príncipes Arsace de Corinto y Armindo de Rodas buscan conquistar el amor de la reina Parténope de Nápoles. La reina se siente atraída por Arsace. Sin embargo, ella no sabe que éste ha abandonado a su prometida Rosmira. Esta última decide disfrazarse como un caballero con el nombre de Eurimene, para enfrentarse al hombre que la abandonó. En última instancia, Rosmira/Eurimene inicia una batalla que concluye con un duelo con Arsace, pero como era de rigor que en un encuentro “los combatientes llevarsen el pecho descubierto, se niega ella a hacerlo, alegando entonces su calidad de dama, declarándose vencida”.¹²

Lamentablemente, como ya se ha mencionado, no hay ni una sola noticia de la calidad de las obras, ni de sus intérpretes y mucho menos del éxito o fracaso de las representaciones. Y como la partitura, o los papeles de música, están perdidos, nunca sabremos que tan buen compositor¹³ de ópera fue el maestro Manuel de Sumaya, aunque se le ha considerado desde los tiempos de José Mariano Berinstain y Sousa como el primer compositor de ópera del territorio novohispano y el segundo en componer una ópera en todo el territorio del continente americano, después de *La púrpura de la Rosa*, de Tomás de Torrejón y Velasco, representada el 19 de diciembre de 1701 en el Palacio Virreinal de Lima.

4.2 *Solfa de Pedro*

Como anteriormente se ha mencionado, *Solfa de Pedro*, fue el villancico de precisión que compuso Manuel de Sumaya en el examen de oposición al magisterio de capilla de la catedral de la ciudad de México.

¹² *Ibid.*, p. 171.

¹³ Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: misas de Manuel de Sumaya*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1996, p. 9 (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VIII) [Mecanuscrito].

Obra en la que el compositor utiliza su ingenio para expresar en música lo que las palabras dicen en los siguientes dos sentidos: 1) cuando hay sílabas del texto que sean iguales al nombre de alguna nota musical, en la música deben escucharse las notas correspondientes a las sílabas del texto; y 2) lo que dice el texto debe reflejarse en la música.

Esta obra está escrita para 4 voces: Soprano 1, Soprano 2, Alto y Tenor; esta última es la voz principal. La pieza de Sumaya comienza de la siguiente manera:

Sol-fa de Pedro es el llanto,

“Sol-fa” se refiere a un “solfeo”, que es un ejercicio vocal sin texto, en el que muchas veces se canta el nombre de cada nota que está en la escritura musical. Cuando el Tenor (que es la segunda voz en entrar) canta “Sol-fa”, las notas que da son exactamente Sol y Fa. Después ocurre lo mismo en el Alto y en la Soprano 2.

Un poco más adelante, encontramos la siguiente frase:

los gorjeos de sus voces,

Como podemos apreciar, en la palabra “gorjeos”, lo que hacen las cuatro voces parecen gorjeos, como si fueran cantos de aves. Aquí, como en el inicio, podemos notar el contrapunto imitativo, es decir, que las diferentes voces se imitan unas a otras.

Un par de líneas después tenemos el texto:

del cromático explicar,

La *escala cromática* es una sucesión de los 12 sonidos que se usan en la música occidental; es diferente a la escala diatónica, que tiene siete notas. La *escala mayor* y la *escala menor* son escalas diatónicas. Como podemos escuchar, la palabra “cromático” en la pieza de Sumaya está llena de pasajes cromáticos.

Si avanzamos más en la pieza, llegamos al texto que dice:

del sol la vez que lloré,

Sumaya escribió para la voz del tenor las notas Sol y La para las palabras “sol la”, de manera similar a como lo hizo al principio con “Sol-fa”.

Ya en otra sección de la pieza, encontramos el texto:

me subió cuando caí

Podemos notar que cuando dice “me subió” hay una escala ascendente y donde dice “cuando caí” hay una escala descendente. Esto ocurre en todas las voces.

Sol-fa de Pedro tiene otras partes en las que el texto y la música se relacionan como en los ejemplos anteriores. Estos procedimientos se utilizaron mucho tanto en el renacimiento como en el barroco. La habilidad de un compositor para jugar con estos elementos y al mismo tiempo hacer música excelente es francamente notable. Otro compositor que utilizó estas relaciones entre texto y música con gran maestría fue Johann Sebastian Bach, estricto contemporáneo de Sumaya.

¿Por qué llora Pedro?

Según la *Biblia*, Pedro lloró al hacer conciencia de que había negado a Jesús tres veces; sin embargo, Pedro se arrepintió y fue perdonado por Jesús. Para la Iglesia Católica, este arrepentimiento tuvo gran mérito y el Papa es, precisamente, el sucesor de Pedro al declararlo Jesús cabeza de su iglesia. Así, el llanto de Pedro no es causa de dolor, sino motivo de gozo y alegría. Esto se refleja en la pieza de Sumaya que hemos comentado. A continuación se puede apreciar el texto del villancico:

Estrillo

Sol-fa de Pedro es el llanto,
oiga el mundo si es así.
Pues saben unir
los gorjeos de sus voces,
lo duro de su sentir,
del cromático explicar,
del blando y el duro herir;
que en el llanto dice Pedro:

he hallado lo que perdí
del sol la vez que lloré,
porque me alumbró él a mí.

Copla 1

Vengan, vengan a oír,
verán el entonar en el gemir,
vengan a oír.
Vengan a oír del contrapunto
lo dulce y sutil al sol
la vez que lloré
porque me alumbró él a mí.

Copla 2

Desde el ut la pena mía
me subió cuando caí
a la mi perdida gloria
y a mí la gloria sin fin.¹⁴

4.3 Las composiciones del maestro

Componiendo para la Catedral Metropolitana de la ciudad de México

En 1715, Manuel de Sumaya compuso la música para los maitines de la Ascensión de la Virgen María. En ese mismo año escribió los villancicos para los maitines de la navidad.¹⁵ En 1717 hizo los villancicos para la festividad de San José¹⁶ que había dotado e instituido don Joseph de Torres y Vergara, para ser cantados en la catedral de México. En 1719 concertó la música para los maitines de San Pedro¹⁷ y la cantata a la Asunción de Nuestra Señora.¹⁸ En 1725 realizó los

¹⁴ Jesús Herrera, *El llanto de Pedro, de Manuel de Sumaya*, en http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/sigloxxviii/llanto/llanto, 18 de enero de 2007, 16:00 hrs. Cfr., Chanticleer, *op. cit.*, pp. 26-28.

¹⁵ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ Solo sobrevive, en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España, el cuadernillo con los textos impresos, bajo el nombre de *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, Siglos XVII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1990, 515 p. *Ibid.*, pp. 17 y 58.

¹⁷ "De esta festividad queda la música y el villancico en metáfora musical *Pedro es el maestro que sabe* a 4 voces y bajo continuo". Cfr. *Ibid.*, p. 18. La partitura de este villancico esta publicada en Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas y villancicos de Manuel de*

villancicos para los maitines de navidad.¹⁹ En 1728 recibió el encargo de componer la música para el servicio de los maitines para la festividad de San Pedro²⁰ y los maitines de navidad.²¹ En 1729 preparó la música para los maitines de San Pedro.²² En 1730 arregló la música para las fiestas de la Resurrección y la Asunción.²³

En octubre de 1731 Sumaya fue requerido para escribir la música de los servicios de vísperas de los oratorianos.²⁴ En octubre de 1732 volvió a ser solicitado para hacer la música de los servicios de vísperas de la Congregación del Oratorio.²⁵ En 1733 compuso, ensayó e interpretó la música para la fiesta del santo patrono, San Pedro Arbués, del Santo Oficio.²⁶ En ese mismo año nuevamente Sumaya fue llamado para realizar la música de los servicios de vísperas de la Congregación del Oratorio.²⁷ En 1736 concertó los villancicos para los maitines de la navidad.²⁸ En 1738 escribió los villancicos para los maitines de la fiesta de Santa Cecilia y de navidad.²⁹

Sumaya, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1994, pp. 197-206. (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VII)

¹⁸ La cantata lleva el nombre *Ya la gloria occidental* y es para tenor, dos violines y bajo continuo. Cfr. Robert Stevenson, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁹ En el archivo de la catedral de Oaxaca sobrevive, incompleto, el *Villancico gracioso de navidad "Donde estáis, que no os encuentro"*, a ocho voces y acompañamiento. Cfr. Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca (Catálogo)*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1990, p. 90.

²⁰ Craig Russell, *Hidden structures and sonorous symmetries: The architecture of mexican polyphony in the 18th century*, California State University, Celebration of Latin American music, Dartmouth College, February 8-10, 1996, p. 6.

²¹ En el archivo de la catedral de Oaxaca se puede localizar el villancico *Corred, corred zagales* a cuatro voces y bajo continuo. La partitura ha sido publicada en Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas... op. cit.*, pp. 21-34.

²² Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: misas...op. cit.*, pp. 18-19.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁶ En el Archivo General de la Nación se localizan los documentos relativos a la fiesta de San Pedro Arbués. Sumaya firmó recibos por la cantidad de \$20.00, por haber escrito la música para esta festividad de los años de 1733, 1734, 1736 y 1737.

²⁷ Craig Russell, *op. cit.*, p. 6.

²⁸ Uno de ellos se conserva en la catedral de Durango, *A celebrar un monarca*, para cuatro voces y bajo continuo.

²⁹ De éstos se puede localizar en la catedral de Guatemala uno, *Resuene los clarines*, a ocho voces con acompañamiento (para la fiesta de Santa Cecilia) y la cantata *De la celeste esfera que portento*, para tenor solo con violines y viola (para las fiestas de navidad). Cfr. Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 22.

Su labor como compositor se vio expresada desde sus primeros años en la capilla musical.

Componiendo para la Catedral de Oaxaca

Hasta la fecha, han sobrevivido en el archivo musical de la catedral oaxaqueña, 42 obras de Manuel de Sumaya, de las cuales tres son misas, 26 villancicos y cantatas y 13 piezas de polifonía sacra. “Todas ellas están escritas en partes sueltas, tanto para las voces como para los instrumentos”.³⁰

En cuanto a la composición, el 25 de diciembre de 1744, escribió un villancico para los maitines de navidad de la catedral.³¹ En junio de 1745 compuso la música para las fiestas de *Corpus Cristi*.³² En el año de 1751 realizó una cantata para cuatro violines, que Sumaya dedicó a alguna de las fiestas marianas.³³

Debe aclararse que las obras de las que se hace mención son las que han sobrevivido de una actividad larga y fructífera. Sumaya compuso sin interrupción por lo menos entre 1710 y 1739 y luego entre 1745 y 1755.

Mediante estas líneas es posible apreciar que las referencias históricas de la música del maestro Sumaya se han reproducido al infinito, a pesar de que la prueba fehaciente de su calidad musical, en este caso me refiero a las partituras, simplemente no se han localizado, como en el caso de sus óperas, que le han valido, entre otras tantas, el reconocimiento unánime, desde José Mariano Beristáin de Souza, pasando por Jesús Estrada, Kart Bellinghausen, Robert Stevenson, entre otros tantos, hasta Aurelio Tello, como el mejor compositor del continente americano durante el siglo XVIII.

³⁰ Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 27.

³¹ “Se trata de *Al sol en mexor oriente*. Dúo al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, conservado en el archivo de música de la catedral de Guatemala.” Ésta es la obra más antigua que se conoce de Sumaya compuesta en la catedral de Oaxaca. Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 25.

³² “De esta época quedan los manuscritos de la *Sequentia in festo Corporis Christi cum 7 vocibus <<Lauda Sion Salvatorem>>* en el archivo musical de la catedral de Oaxaca. *Idem*.

³³ Esta cantata es *Que dize assi Paxarillos sonoros*. *Cfr.*, Robert Stevenson, *Renaissance and barroque musical sources in the Americas*, Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970, p. 105.

CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo presentado analizamos la figura del maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México, Manuel de Sumaya. Únicamente la musicología lo había estudiado, pero sólo como compositor. Por lo tanto consideramos que una investigación desde un enfoque histórico era pertinente, pues en torno a este personaje surgen una serie de preguntas, ¿quién era?, ¿cuándo nació?, ¿dónde recibió su formación musical?, ¿qué presencia tenía en la sociedad de su tiempo?, ¿por qué sus obras están dispersas?, ¿qué tanto estaba vinculado al mundo artístico y cultural de la época virreinal?, ¿para quiénes fueron escritas sus óperas?, ¿qué tan buen maestro de capilla fue?, ¿cuál fue la razón que provocó el abandono de su cargo?

Mediante el análisis de las actas de cabildo y correspondencia respondimos sólo algunos de éstos cuestionamientos y muchas otras preguntas, con las cuales se abordó al sujeto de este estudio y no solamente su herencia artística. Así, esta investigación logró, por medio de los documentos de archivo, ampliar y aportar nuevos datos a la información conocida hasta ahora sobre este compositor de la música colonial novohispana, vislumbrando una serie de elementos que confluyen en la sociedad virreinal.

Como vimos, la capilla musical de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México surgió alrededor del siglo XVI. Este grupo musical tenía como objetivo específico la ejecución de la polifonía. En estas capillas fue en donde se formaron músicos de gran calidad. Por ello, es innegable que una actividad musical tan intensa e importante como la desarrollada en la catedral de México, a lo largo de estos últimos siglos, le han merecido el unánime reconocimiento universal y un puesto destacado entre las iglesias de culto católico. Para el siglo XVIII, la capilla musical, integrada a la catedral mexicana era toda una institución musical, compuesta por un maestro de capilla, de uno a tres organistas, diversos cantantes y ministriles.

Indudablemente la catedral de México fue el centro de actividad educativa musical por excelencia. Los integrantes de la capilla musical recibían la mejor educación, pues ésta era impartida por el músico más notable de la Nueva España, el maestro de capilla. Éste reunía en una sola persona obligaciones tan variadas como puede ser hoy en día las de un director de orquesta, un profesor de música, un compositor y un intérprete. Asimismo, por medio de uno de los máximos representantes del barroco mexicano, Manuel de Sumaya, pudimos identificar la función e importancia de la figura del maestro de capilla.

La revisión realizada permitió establecer que Manuel de Sumaya nació entre diciembre de 1679 y enero de 1680, debido a que fue bautizado el 14 de enero de 1680. Alrededor de los diez años (1690) ingresó como niño seise a la catedral de la ciudad de México, bajo la tutela del maestro de capilla Antonio de Salazar; un año después (1691), fue nombrado español. Gracias a su excelente desempeño, las autoridades catedralicias aceptaron su solicitud para comenzar a aprender órgano bajo la instrucción de José Idiáquez. En 1700, con apenas veinte años, fue designado maestro de la escoleta pública, en ese mismo año los miembros del cabildo le dispensaron de los intersticios para grados y corona; poco después, fue nombrado organista adjunto en sustitución del organista semanero José de Idiáquez. En 1710 fue propuesto, por Antonio de Salazar, para ser el segundo maestro de capilla, cinco años después, en 1715, logró obtener el magisterio de capilla de la catedral de la ciudad de México.

En este puesto, Sumaya comenzó a formar a los músicos de su capilla musical, con la cual alcanzó un gran nivel y cosechó gran prestigio. Pese a todo, en 1739, decidió irse de manera inesperada a la ciudad de Antequera, en donde se dedicó a ser el capellán personal de su amigo, el obispo Tomás de Montañón. En 1741, el deán y el cabildo de la catedral de Oaxaca le solicitaron examinar a un músico que pretendía una plaza en la capilla musical. Desde ese momento comenzó a colaborar como músico con las autoridades catedralicias. Tras el fallecimiento, en 1742, del obispo Montañón, Sumaya fue electo cura interino del Sagrario. Al año siguiente, en 1743, el deán y el cabildo de la catedral de la ciudad de México le pidieron a Sumaya que regresara a ocupar su magisterio, pero el

maestro no respondió y no se movió de la catedral oaxaqueña. Un año más tarde, en 1744, el cabildo de la catedral de Oaxaca decidió reorganizar su capilla musical, y nombró como maestro de capilla a Manuel de Sumaya. Durante su nuevo magisterio, la capilla musical de la catedral oaxaqueña ganó prestigio por su calidad musical, de la misma forma que lo hiciera la capilla de la catedral de México. El maestro Sumaya permaneció en ese cargo hasta su muerte el 21 de diciembre de 1755.

Musicalmente, las capillas de México y Oaxaca alcanzaron gran relevancia con la presencia de Manuel de Sumaya. No obstante, al comparar al maestro Sumaya con su homónimo, Francisco López Capillas, se observa que las otras labores realizadas, inherentes a su cargo, no fueron extraordinarias ni fuera de lo común. Entonces, ¿cuál era la finalidad de acceder al magisterio para un personaje que se había caracterizado por sobresalir? Con la información hasta ahora analizada podemos señalar que Manuel de Sumaya accedió al maestrazgo de capilla por las posibilidades que este puesto le ofrecía a la hora de componer, pues siendo el primer músico del territorio novohispano entraba en contacto con las últimas corrientes musicales, tenía la posibilidad de componer sin “tantas” restricciones, y quizás, lo mejor de todo, ver su obra interpretada por los mejores músicos del territorio. Ello tuvo como consecuencia que el compositor y la capilla que dirigía alcanzara gran prestigio.

Debe también recordarse que Manuel de Sumaya heredó, a la historia de la música de México, una serie de grandes obras. Por ellas, desde tiempos de José Mariano Beristáin de Souza, se le ha considerado como uno de los más grandes compositores, pues fue el primero en componer una ópera en México (*El Rodrigo*) y el segundo en el territorio americano. Pese a su importancia como compositor, sus obras más importantes siguen desaparecidas. Las localizadas pueden ser revisadas en las catedrales de México, Oaxaca, Durango, Guatemala y en el actual Museo del Virreinato en Tepotztlán.

Como se ha demostrado a lo largo de esta tesis, “la vida borra hasta el más tenaz recuerdo y llena el hueco aun dejado por los más grandes hombres.”³⁴ Lo anterior se confirma, pues aunque con esta investigación se conoce un poco más a Manuel de Sumaya, lo cierto es que hasta el día de hoy no se han podido esclarecer las causas de su cambio de casta, su partida a la ciudad de Oaxaca, su negativa para regresar a la catedral de la ciudad de México o ubicar sus partituras más importantes o más significativas, las cuales continúan perdidas. Por ello, es necesario investigar más a fondo la vida y magisterio de Sumaya antes de exponer una crítica confiable sobre ella. Los hechos fundamentales de su biografía pudieron ser citados en esta investigación, haciendo de él una figura menos difusa, estimulando así futuras investigaciones en el Archivo del Cabildo de la Catedral de la ciudad de México, donde yace la historia sepultada. Pese a todo, aún está por evaluarse el conocimiento que se tiene de la verdadera dimensión del arte musical de la época colonial. Seguramente la presente investigación y otras en el futuro incidirán en una visión más completa de la cultura y el arte del siglo XVIII, ya que sigue permaneciendo como un campo de investigación prácticamente virgen, debido en gran parte a que no se ha emprendido una búsqueda formal al respecto, puesto que se asume, por lo general, que este periodo en México es una simple extensión del orden heredado de los tiempos de la Casa de Austria. Por ello, la percepción que se tiene de la época se reduce simplemente a la reproducción, una y otra vez, de afirmaciones generales.

³⁴ Francisco Iván Escamilla González, *José Patricio Fernández de Uribe (1742-1796). El cabildo eclesiástico de México ante el estado Borbónico*, México, CONACULTA, 1999, p. 283.

CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo presentado analizamos la figura del maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México, Manuel de Sumaya. Únicamente la musicología lo había estudiado, pero sólo como compositor. Por lo tanto consideramos que una investigación desde un enfoque histórico era pertinente, pues en torno a este personaje surgen una serie de preguntas, ¿quién era?, ¿cuándo nació?, ¿dónde recibió su formación musical?, ¿qué presencia tenía en la sociedad de su tiempo?, ¿por qué sus obras están dispersas?, ¿qué tanto estaba vinculado al mundo artístico y cultural de la época virreinal?, ¿para quiénes fueron escritas sus óperas?, ¿qué tan buen maestro de capilla fue?, ¿cuál fue la razón que provocó el abandono de su cargo?

Mediante el análisis de las actas de cabildo y correspondencia respondimos sólo algunos de éstos cuestionamientos y muchas otras preguntas, con las cuales se abordó al sujeto de este estudio y no solamente su herencia artística. Así, esta investigación logró, por medio de los documentos de archivo, ampliar y aportar nuevos datos a la información conocida hasta ahora sobre este compositor de la música colonial novohispana, vislumbrando una serie de elementos que confluyen en la sociedad virreinal.

Como vimos, la capilla musical de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México surgió alrededor del siglo XVI. Este grupo musical tenía como objetivo específico la ejecución de la polifonía. En estas capillas fue en donde se formaron músicos de gran calidad. Por ello, es innegable que una actividad musical tan intensa e importante como la desarrollada en la catedral de México, a lo largo de estos últimos siglos, le han merecido el unánime reconocimiento universal y un puesto destacado entre las iglesias de culto católico. Para el siglo XVIII, la capilla musical, integrada a la catedral mexicana era toda una institución musical, compuesta por un maestro de capilla, de uno a tres organistas, diversos cantantes y ministriles.

Indudablemente la catedral de México fue el centro de actividad educativa musical por excelencia. Los integrantes de la capilla musical recibían la mejor educación, pues ésta era impartida por el músico más notable de la Nueva España, el maestro de capilla. Éste reunía en una sola persona obligaciones tan variadas como puede ser hoy en día las de un director de orquesta, un profesor de música, un compositor y un intérprete. Asimismo, por medio de uno de los máximos representantes del barroco mexicano, Manuel de Sumaya, pudimos identificar la función e importancia de la figura del maestro de capilla.

La revisión realizada permitió establecer que Manuel de Sumaya nació entre diciembre de 1679 y enero de 1680, debido a que fue bautizado el 14 de enero de 1680. Alrededor de los diez años (1690) ingresó como niño seise a la catedral de la ciudad de México, bajo la tutela del maestro de capilla Antonio de Salazar; un año después (1691), fue nombrado español. Gracias a su excelente desempeño, las autoridades catedralicias aceptaron su solicitud para comenzar a aprender órgano bajo la instrucción de José Idiáquez. En 1700, con apenas veinte años, fue designado maestro de la escoleta pública, en ese mismo año los miembros del cabildo le dispensaron de los intersticios para grados y corona; poco después, fue nombrado organista adjunto en sustitución del organista semanero José de Idiáquez. En 1710 fue propuesto, por Antonio de Salazar, para ser el segundo maestro de capilla, cinco años después, en 1715, logró obtener el magisterio de capilla de la catedral de la ciudad de México.

En este puesto, Sumaya comenzó a formar a los músicos de su capilla musical, con la cual alcanzó un gran nivel y cosechó gran prestigio. Pese a todo, en 1739, decidió irse de manera inesperada a la ciudad de Antequera, en donde se dedicó a ser el capellán personal de su amigo, el obispo Tomás de Montañón. En 1741, el deán y el cabildo de la catedral de Oaxaca le solicitaron examinar a un músico que pretendía una plaza en la capilla musical. Desde ese momento comenzó a colaborar como músico con las autoridades catedralicias. Tras el fallecimiento, en 1742, del obispo Montañón, Sumaya fue electo cura interino del Sagrario. Al año siguiente, en 1743, el deán y el cabildo de la catedral de la ciudad de México le pidieron a Sumaya que regresara a ocupar su magisterio, pero el

maestro no respondió y no se movió de la catedral oaxaqueña. Un año más tarde, en 1744, el cabildo de la catedral de Oaxaca decidió reorganizar su capilla musical, y nombró como maestro de capilla a Manuel de Sumaya. Durante su nuevo magisterio, la capilla musical de la catedral oaxaqueña ganó prestigio por su calidad musical, de la misma forma que lo hiciera la capilla de la catedral de México. El maestro Sumaya permaneció en ese cargo hasta su muerte el 21 de diciembre de 1755.

Musicalmente, las capillas de México y Oaxaca alcanzaron gran relevancia con la presencia de Manuel de Sumaya. No obstante, al comparar al maestro Sumaya con su homónimo, Francisco López Capillas, se observa que las otras labores realizadas, inherentes a su cargo, no fueron extraordinarias ni fuera de lo común. Entonces, ¿cuál era la finalidad de acceder al magisterio para un personaje que se había caracterizado por sobresalir? Con la información hasta ahora analizada podemos señalar que Manuel de Sumaya accedió al maestrazgo de capilla por las posibilidades que este puesto le ofrecía a la hora de componer, pues siendo el primer músico del territorio novohispano entraba en contacto con las últimas corrientes musicales, tenía la posibilidad de componer sin “tantas” restricciones, y quizás, lo mejor de todo, ver su obra interpretada por los mejores músicos del territorio. Ello tuvo como consecuencia que el compositor y la capilla que dirigía alcanzara gran prestigio.

Debe también recordarse que Manuel de Sumaya heredó, a la historia de la música de México, una serie de grandes obras. Por ellas, desde tiempos de José Mariano Beristáin de Souza, se le ha considerado como uno de los más grandes compositores, pues fue el primero en componer una ópera en México (*El Rodrigo*) y el segundo en el territorio americano. Pese a su importancia como compositor, sus obras más importantes siguen desaparecidas. Las localizadas pueden ser revisadas en las catedrales de México, Oaxaca, Durango, Guatemala y en el actual Museo del Virreinato en Tepotzotlán.

Como se ha demostrado a lo largo de esta tesis, “la vida borra hasta el más tenaz recuerdo y llena el hueco aun dejado por los más grandes hombres.”¹ Lo anterior se confirma, pues aunque con esta investigación se conoce un poco más a Manuel de Sumaya, lo cierto es que hasta el día de hoy no se han podido esclarecer las causas de su cambio de casta, su partida a la ciudad de Oaxaca, su negativa para regresar a la catedral de la ciudad de México o ubicar sus partituras más importantes o más significativas, las cuales continúan perdidas. Por ello, es necesario investigar más a fondo la vida y magisterio de Sumaya antes de exponer una crítica confiable sobre ella. Los hechos fundamentales de su biografía pudieron ser citados en esta investigación, haciendo de él una figura menos difusa, estimulando así futuras investigaciones en el Archivo del Cabildo de la Catedral de la ciudad de México, donde yace la historia sepultada. Pese a todo, aún está por evaluarse el conocimiento que se tiene de la verdadera dimensión del arte musical de la época colonial. Seguramente la presente investigación y otras en el futuro incidirán en una visión más completa de la cultura y el arte del siglo XVIII, ya que sigue permaneciendo como un campo de investigación prácticamente virgen, debido en gran parte a que no se ha emprendido una búsqueda formal al respecto, puesto que se asume, por lo general, que este periodo en México es una simple extensión del orden heredado de los tiempos de la Casa de Austria. Por ello, la percepción que se tiene de la época se reduce simplemente a la reproducción, una y otra vez, de afirmaciones generales.

¹ Francisco Iván Escamilla González, *José Patricio Fernández de Uribe (1742-1796). El cabildo eclesiástico de México ante el estado Borbónico*, México, CONACULTA, 1999, p. 283.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Documentales

Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México

Actas de cabildo, Libros 22-35, 07/01/1684-13/09/1741.

Correspondencia, Caja 23, Expedientes 2-5, 1700-1743.

Correspondencia, Libro 10, 1576 a 1672 – 1701 a 1741.

Archivo del Sagrario Metropolitano de México

Libro de bautismos de mestizos, negros y mulatos, Libro 21, 01/03/1679-31/03/1682.

Libro de bautismos de españoles, Libro 26, 01/03/1679-31/03/1682.

Fuentes Impresas

José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional, septentrional o catálogo y noticias de los literatos que o nacidos o educados, o florecientes en la América Septentrional española, han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa*, 3 Vols., México, Alejandro Váldez, 1821.

Diccionario de derecho canónico, París, Librería de la Rosa y Bouret, 1853.

Estatutos ordenados por el Santo Concilio III provincial mexicano en el año del señor de MDLXXXV, México, imprenta de Vicente G. Torres, 1859.

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, 6 Vols., Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, viuda y herederos, 1726-1739.

Lobera y Abio, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de preladados, y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas, que deben saber todos los ministros de Dios*, Barcelona, Francisco Generas, 1760.

Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana. Eure, Librería, Ch Bouret, 1882.

Zerolo, Elías, et al., *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, 4ª ed., 2 Vols., París, Garnier hermanos, Libreros-editores, 1898.

Bibliografía

Angulo, Diego, et. al., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1984.

Antúnez, Francisco, *La capilla de música de la catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*, México, Impreso por el autor, 1970.

Ávila Blancas, Luis, *Catedral Metropolitana de México. Memoria de los trabajos de restauración, conservación y rescate (1990-1999)*, Impreso por el autor, 2006.

Basso, Alberto, *Dizionario della musica e dei mucisti*, 4 Vols., Milano, Unione tipografico-editrice Torinese, 1994.

Bellinghausen, Karl, "Dos cantatas desconocidas de Sumaya", en *Heterofonía* 78, México, Vol. XV, N. 3, julio-septiembre de 1982.

Delgado Parra, Gustavo, *Los órganos históricos de la catedral de México*, México, UNAM-Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano, 2005.

Enríquez, Lucero y Torres Medina Raúl, "Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México", en *Anales*, N. 79, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

Escamilla González, Francisco Iván, *José Patricio Fernández de Uribe (1742-1796). El cabildo eclesiástico de México ante el estado Borbónico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

Estrada J., Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974, (Colección Sep-Setentas).

_____, "Las oposiciones al maestrazgo de capilla de la catedral de México", en *Revista del Conservatorio*, México, Vol. 6, marzo, 1964.

Galindo, Miguel, *Nociones de historia de la música mejicana [sic]*, México, 2 Tomos, Tipografía "El Dragón", 1933.

Gay, José Antonio, *Historia de Oaxaca, Biblioteca de autores y asuntos oaxaqueños*, 3ª ed., México, Impreso en talleres "V. Venero", 1950.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México III. El siglo XVIII. Entre tradición y cambio*, FCE/El Colegio de México, 2004, (Historia. Historia de la vida cotidiana en México).

González Quiñones, Jaime, "La verdadera fecha de la muerte de Manuel de Sumaya", *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 18, No. 2, (Otoño - Invierno, 1997).

Mazín Gómez, Oscar, *El cabildo de la catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996.

_____, et al., *Archivo del cabildo de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, inventario y guía de acceso*, 2 Vols., México, Colegio de Michoacán-Centro de Estudios de Historia de México-Conductores Mexicanos, 1999.

Miguélez Domínguez, Lorenzo, et al., *Derecho canónico posconciliar. Suplemento al código de derecho canónico bilingüe de la biblioteca de autores cristianos*, 2 tomos, Madrid, Editorial católica, 1972.

Nava Sánchez, Alfredo, "El esclavo mulato Luis Barreto clérigo y el mejor cantor de las Indias en el tránsito del siglo XVI al XVII," México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2005, (Tesis de licenciatura en Historia).

Oropeza Tena, Gabriela, "Las actas de cabildo de la Catedral Metropolitana en sede vacante 1637-1644," México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2004, (Tesis de licenciatura en Historia).

Orta Velásquez, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1970.

Pérez Puente, Leticia, *Tiempos de crisis tiempos de consolidación. La Catedral Metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*, México, UNAM-Centro de Estudios Sobre la Universidad, 2005, (La Real Universidad de México. Estudios y Textos XVI).

Randel, Don Michael (ed.), *Diccionario Harvard de Música*, versión española Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, Nueva York, Norton & Company, 1959.

Reyes Acevedo, Ruth Yareth, "La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)", México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006, (Tesis de licenciatura en Historia).

Roubina, Evguenia, *El responsorio "Omnes Moriemini..." de Ignacio Jerusalem.*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 2004.

_____, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, CONACULTA, 1999.

Rubio, Samuel, *Historia de la música española 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*, Madrid, 4ª ed., Alianza Editorial, 1988.

Russell, Craig, *Hidden structures and sonorous symmetries: The architecture of mexican polypony in the 18th century*, California State University, Celebration of latin american music, Darmouth college, February 8-10, 1996.

Saldivar Gabriel, *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*, México, Editorial Cultura, 1934.

_____, *Biografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1991.

Sandoval, Pablo de Jesús y José Ordóñez, *La catedral metropolitana de México*, México, Ediciones Victoria, 1938.

Stevenson, Robert, "El más notable de los maestros indígenas", en *Heterofonía 61*, México, Vol. XI, N. 4, julio-agosto de 1978.

_____, "La música de la catedral de México: 1600-1750", en *Revista musical chilena*, Santiago de Chile, abril-julio de 1965.

_____, *Renaissance and barroque musical sources in the Americas*, Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970.

_____, "Primeros compositores nativos en México", en *Heterofonía 54*, México, Vol. X, N. 3, mayo-junio de 1977.

_____, “Los sucesores de Juan Matías”, en *Heterofonía 65*, México, Vol. XII, N. 2, marzo-abril de 1979.

_____, “Manuel de Zumaya en Oaxaca”, en *Heterofonía 64*, México, Vol. XII, N. 1, enero-febrero de 1979.

_____, “La música de México de los siglo XVI a XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México. I Historia. 2 Periodo virreinal (1530-1810)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

_____, “La música de la catedral de México. El siglo de fundación”, en *Heterofonía*, México, enero-diciembre de 1989.

Tello, Aurelio, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca (Catálogo)*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1990.

_____, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cantatas y villancicos de Manuel de Sumaya*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1994, (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VII).

_____, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: misas de Manuel de Sumaya*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1996, (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VIII) [Mecanuscrito].

_____, *Tres obras del archivo de la catedral de Oaxaca*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical, 1996, (Tesoro de la música polifónica en México, Tomo III).

Toussaint, Manuel, *La catedral de México y el sagrario metropolitano*, México, Porrúa, 1973.

Urzáiz Tortajada, Héctor, “Reseña de Manifestaciones teatrales en Nueva España de Germán Viveros”, en *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, N. 22, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007.

Valadez, José, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Ed. Fimax Publicistas/Escuela Superior de Música Sagrada, 1945.

Wobeser, Gisela Von, *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonia*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.

Zahino Peñafort, Luisa, *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1996, (Serie: C, Estudios Históricos, N.: 60).

Fuentes Electrónicas

Jesús Herrera, *El llanto de Pedro, de Manuel de Sumaya*, en http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/siglo XVIII/llanto/llanto, 18 de enero de 2007, 16:00 hrs.

S/A, "Francesco Silvani", *Wikipedia, L'enciclopedia libera*, en http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Francesco_Silvani&oldid=16961651, 23 de agosto de 2008, 09:20 hrs.

S/A, "Ignacio de Jerusalem y Stella", *Wikipedia, La enciclopedia libre*, en http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ignacio_de_Jerusalem_y_Stella&oldid=207010396, 08 de octubre 2008, 23:28 hrs.

S/A, "Silvio Stampiglia", *Wikipedia, L'enciclopedia libera*, en http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Silvio_Stampiglia&oldid=17924298, 18 de agosto de 2008, 13:15 hrs.

Discografía

Chanticleer, *Mexican Baroque, Music from New Spain*, Hamburgo, Teldec, 1994, (Das Alte Werk).