



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**Manuel Arenzana (*Soria, 1750; †Puebla, 1821), último maestro de capilla, titular,
novohispano en la Catedral de Puebla.**

Edición crítica de sus *Maitines a la Purísima Concepción* (1794-1797)

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA

MIRIAM DALILA FRANCO GUTIÉRREZ

TUTOR

DR. ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN

IMF CSIC

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2019



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 Indra y Stephanía
Mis amores, mis maestras

A mi madre
Brújula siempre

A mi hermano y a su hermosa familia

A mi abuela
La fuerza eterna

A Ramiro
Por volver y por quedarte

Agradecimientos

Mi eterna gratitud a mi tutor, Antonio Ezquero Esteban. Su erudición musicológica y su gran experiencia en edición crítica, han sido fundamentales para este trabajo. Agradezco profundamente su tiempo, así como su generosa y firme guía para llevar a buen puerto esta tesis.

De todo corazón agradezco a Gustavo Mauleón por compartir conmigo su biblioteca y archivo personales, sin los cuales este proyecto no habría sido posible.

Agradezco profundamente a Ramiro Román, por su apoyo amoroso como pareja y como colega. A él debo parte de las transcripciones aquí presentadas, así como el análisis de la música.

Agradezco a los gigantes desde cuyos hombros miré el horizonte: Antonio Corona, Consuelo Carredano, Artemisa Reyes y Evguenia Roubina, ¡mis maestros!

Con entrañable afecto agradezco a mi amigo, maestro y colega, Elías Morales Cariño, ¡gracias por tu apoyo constante!

Agradezco profundamente a todo el equipo de la coordinación de posgrado, particularmente al doctor Enrique Nava, a quien debo las gestiones que hicieron posible los aportes de esta tesis. Agradezco también a Mónica Sandoval y a Jasmín Ocampo por su apoyo incondicional ¡Mi afecto siempre!

Agradezco a mis queridas Consuelo García y Ana Beatriz Peralta por su ayuda y guía en todo lo referente a la biblioteca *Cuicamatini* de la Facultad de Música de la UNAM. También agradezco a Martha Nulart, por su ayuda.

Mi cariño y gratitud para Emmanuel Pool, sin cuya valiosa ayuda no habría podido realizar la transcripción y edición de los *Maitines*, a mi querida Gladys Andrea, por ayudarme a conseguir lo imposible y a mi querida Maby Muñoz por ayudarme a dar forma y estructura a este texto. ¡Queridos amigos: ustedes son uno de los tesoros más valiosos de este tiempo!

A Nuno Mendes agradezco que se tomara el tiempo en su apretada agenda para guiarme en el trazo de los *incipits*.

A la maestra Mercedes de León Granda le agradezco su generosidad al compartir conmigo sus conocimientos.

En el Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla, agradezco su invaluable ayuda al Padre Alfonso Niño.

Al personal del Archivo Histórico Municipal de Puebla por su atención y amabilidad: Ana Luisa Reyes, Alejandro Pérez, Ubaldo Hernández, Dagoberto Baltazar.

Agradezco especialmente a Arturo Córdova Durana, historiador y cronista de la ciudad de Puebla, por compartir conmigo las joyas de su archivo, su tiempo y su orientación en historia y paleografía.

A mis amigos de Adabi de México, especialmente a la doctora Stella González y a la maestra Cristina Pérez por facilitarme materiales de gran valor para esta tesis.

A John Lazos, por su trabajo en Santiago Chazumba y San Cristobal de Suchixtlahuaca, Oaxaca. Por facilitarme su catálogo y artículos, los cuales han sido fundamentales para mi investigación. También le agradezco su amistad y guía en todo cuanto he necesitado.

A la maestra Lidia Guerberof le agradezco el haberme obsequiado su catálogo, fruto de su investigación respecto de la música resguardada en la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe.

En el Archivo Diocesano del Burgo de Osma agradezco infinitamente a su archivero Javier. A él le debo que esta tesis aporte el acta de nacimiento de Manuel Arenzana.

En el Archivo Histórico Provincial de Soria agradezco a Carmen Vázquez Mateo por haberme proporcionado una pieza clave en la biografía de Manuel Arenzana.

A la comunidad de investigadores de asuntos Sorianos, Sofía Goyenechea y José Vicente de Frías, les agradezco su calidez y su ayuda en el Burgo de Osma.

En la Parroquia de San Antonio de Cádiz agradezco a Manuel Cerezo, su archivero.

En el Archivo General de Indias agradezco su ayuda a Antonio Sánchez de Mora, jefe del departamento de referencias.

Agradezco a mis lectores sus invaluable aportaciones: a la doctora Consuelo Carredano, el doctor Antonio Corona, la doctora Artemisa Reyes, la doctora Luisa del Rosario Aguilar y el doctor Luis Antonio González.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparece debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas

“Quien escribe, teje.

Texto proviene del latín *textum* que significa tejido.

Con hilos de palabras vamos diciendo, con hilos de tiempo vamos viviendo.

Los textos son como nosotros: tejidos que andan”.

Eduardo Galeano (Galeano 2001)

Abreviaturas

Esta tesis sigue las normas internacionales del Répertoire International des Sources Musicales (RISM). En los casos en los que las abreviaturas aún no han sido sancionadas por dicho organismo, se ha colocado un asterisco delante en el listado que se ofrece a continuación; por otra parte, en el resto del texto, cuando ha sido necesario utilizar una abreviatura no sancionada, se ha optado por colocar el nombre *in extenso*.

A	Alto
MEX-Mc	Archivo, Catedral, Ciudad de México
MEX-Magn	Archivo General de la Nación
MEX-Oc	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca
MEX-MOc	Archivo Capitular del Cabildo Catedral de Morelia
MEX-Pc	Archivo de Música sacra, Catedral de Puebla
B	Bajo (vocal)
b	bajo (instrumental)
E-Mn	Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri
c	<i>circa</i>
cb	contrabajo
cl	clarinete
clno	clarín
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
f.*	folio
ff.*	folios
fag	fagot
fl	flauta
<i>fl.</i>	<i>floruit</i>
ob	oboe
obl	obligado
org	órgano
p.*	página
pp. *	páginas
R*	Rollo
r	recto
S	Soprano, Tiple, Superius, Discantus
s/n*	sin número
T	Tenor
timp	timbal, timbales
tr	trompeta
trb	trombón
cor	trompa
vlc	violonchelo
vla	viola
vl	violín

Índice general

Agradecimientos	ii
Introducción	11
I. Contexto histórico	14
España	14
Nueva España	21
La ciudad y la catedral angelopolitana.....	26
II. Estado de la cuestión.....	41
III. Nuevos datos biográficos de Manuel Arenzana.	50
Hijo de un esquilador de caballerías en Soria.....	50
Infante de coro en la concatedral de San Pedro Apóstol.....	52
Boda en Cádiz.....	53
De mozo de repostería a maestro de capilla	55
Último maestro de capilla, titular, novohispano en la catedral de la Puebla de los Ángeles.	70
IV. Recepción de la obra de Manuel Arenzana en ámbito novohispano	83
V. Criterios de edición de los <i>Maitines a la Purísima Concepción</i> por Manuel Arenzana	97
Estudio introductorio.	97
Criterios generales.....	113
Análisis de la obra: Esquema general.....	122
Conclusiones	126
Archivos consultados.....	127
Anexos documentales	137
Archivo Diocesano del Burgo de Osma	137
Archivo Parroquial de San Antonio de Cádiz.....	137
Archivo General de Indias.....	138
Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla	145
Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla	151

Partitura de Los *Maitines a la Purísima Concepción*.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 Acta de Independencia del Imperio Mexicano.	25
Ilustración 2 Portada de la partitura del Himno a la Academia de Bellas Artes de Puebla.	30
Ilustración 3 Colección de <i>Providencias Diocesanas</i> : prohibición de las fiestas en los barrios.	32
Ilustración 4 Colección de <i>Providencias Diocesanas</i> : extinción de cátedra de la escuela Jesuítica... 34	34
Ilustración 5 Ramos destinados al sostenimiento de los cuerpos de fieles realistas.....	39
Ilustración 6 Nota del <i>Diario de México</i> : 25 noviembre de 1805.....	43
Ilustración 7 Nota del <i>Diario de México</i> : 2 de diciembre de 1805.....	43
Ilustración 8 Fe de bautismo de Manuel Arenzana Crespo.....	51
Ilustración 9 Acta de matrimonio entre Manuel Arenzana y Juana Solsona.....	54
Ilustración 10 Archivo General de Indias. Consulados 884.....	57
Ilustración 11 Memoria de Manuel Arenzana dirigido al Cabildo de la Catedral de Puebla en 1791.	59
Ilustración 12 Memorial de postulación de Joseph Fallotico.....	63
Ilustración 13 Examen de oposición de Manuel Arenzana.....	65
Ilustración 14 Examen de oposición de Cayetano Pagueras.....	66
Ilustración 15 Dictamen de fray Martín Francisco de Crucelaegui.....	69
Ilustración 16 Partida de enterramiento de José Lasso Valero.....	71
Ilustración 17 Inventario de obra compuesta por Manuel Arenzana, marzo de 1794.....	74
Ilustración 18 Clarinete clásico (primera mitad del siglo XIX).....	76
Ilustración 19 <i>Providencias Diocesanas</i> . Edicto LXI.....	78
Ilustración 20 Partida de enterramiento de Manuel Arenzana.....	82
Ilustración 21 Colección facticia de 1849. <i>Los Maitines a la Purísima Concepción</i> . Arenzana / Jerusalem / Plata.....	85
Ilustración 22 Catedral de Oaxaca. <i>Misa en Re Mayor</i> . Sello en seco de José Dimas Ortiz.....	86
Ilustración 23 Catedral de Morelia. <i>Misa en Fa Mayor</i>	87
Ilustración 24 Anotación al margen del folio 8v del <i>Magnificat</i> , a 4 y a 8.....	88
Ilustración 25 <i>Misa de la Libertad</i>	89
Ilustración 26 Sello en seco. Águila republicana.....	90
Ilustración 27 <i>Addenda</i> para aliento –viento– metal en la <i>Misa en Fa Mayor</i>	91
Ilustración 28 Figle, Santiago Chazumba Oaxaca, 1889.....	92
Ilustración 29 Instrumentos aliento –viento– metal en Santiago Chazumba, Oax.....	93

Ilustración 30 Portada de la secuencia para la resurrección <i>Victimae Pascali</i>	94
Ilustración 31 Edicto XIII Para que no se recen o canten <i>maitines</i>	99
Ilustración 32 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 106. I. 23.	102
Ilustración 33 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 106. I. 43.	103
Ilustración 34 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 106. I. 60.	104
Ilustración 35 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 106. I. 60.	105
Ilustración 36 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 106. I. 198.	106
Ilustración 37 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 107. I. 237.	107
Ilustración 38 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 107. I. 285.	108
Ilustración 39 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 107. I. 320.	109
Ilustración 40 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 107. I. 342.	110
Ilustración 41 <i>MEX-Pc</i> . R. 29. Leg. 107. I. 395.	111
Ilustración 42 <i>MEX-Pc</i> . R. 26. Leg. 99. I. 393.	112

Índice de tablas

Tabla 1 Concordancias.	96
Tabla 2 Los Maitines a la Purísima Concepción en el Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de Puebla	101
Tabla 3 Texto de Los Maitines a la Purísima Concepción.....	121
Tabla 4 Partes de Los Maitines a la Purísima Concepción.	123
Tabla 5 Archivos consultados.	128

Introducción

La historiografía del siglo XVIII novohispano, como la de todo el período virreinal, aún presenta grandes lagunas. Los tres siglos de virreinato han sido tratados como una especie de “paréntesis” entre la historia de antes y después de la independencia (Rubial 2018). Particularmente el momento bisagra entre el final del siglo XVIII y el principio del siglo XIX ha sido “adecuado” en aras de establecer una versión histórica *ad hoc* a los intereses del nuevo régimen. Si bien esta adecuación se ha hecho en otros momentos históricos, es este siglo el que atañe a esta tesis y por ello hacemos hincapié en él.

En el ámbito musicológico se generalizó la idea de que la música en México, durante el siglo XVIII, sufrió una “recesión” respecto al siglo anterior. Otto Mayer-Serra, por ejemplo, calificó como “de menor calidad técnica y en franco declive” a la música profana de la época¹. En lo relativo a la música catedralicia, en gran medida la tendencia de las opiniones fue marcada por Robert Stevenson, a partir de la publicación de *Music in Mexico. A Historical Survey*, donde expresó “*Mexican music was unfortunately in a depressed state at the end of the colonial period*”². Stevenson continúa siendo referencia obligada de los musicólogos. Su punto de vista sobre la época ha mantenido su vigencia hasta el siglo XXI³.

Es innegable el impacto que las reformas borbónicas tuvieron en las capillas musicales catedralicias novohispanas durante la segunda mitad del siglo XVIII, derivado particularmente de la política regalista y la ley de consolidación que la corona llevó a cabo para echar mano de los recursos de la Iglesia⁴. Este trabajo no pretende negar tal impacto, sino pormenorizar el caso de Puebla al final de siglo.

¹ Otto MAYER-SERRA. *Música y Músicos de Latinoamérica*. México D.F.: Jackson, inc, 1947, p. 55.

² Robert STEVENSON. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y Crowell Company, 1952, p. 173. “La música mexicana estaba lamentablemente en un estado deprimido al final del período colonial”.

³ Leonardo WAISMAN. «La música en la América española.» En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, José Máximo LEZA. (ed.) México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 571.

⁴ Antonio RUBIAL GARCÍA. *La Iglesia en el México Colonial*. México: Ediciones Educación y Cultura, 2013, pp. 518-525.

Respecto a la capilla musical de la catedral poblana, en trabajos recientes se ha dicho que vivió un “declive” originado por la crisis económica y poblacional que sufrió la ciudad⁵. Si bien es cierto que la ciudad vivió tales circunstancias, esto no impidió que Manuel Arenzana compusiera para la seo angelopolitana obras a “gran orquesta” –orquesta clásica–. Para determinar la pertinencia del calificativo es indispensable reconocer las etapas por la que transitó la capilla catedralicia a lo largo del siglo XVIII, así como precisar sobre qué premisas se ha sustentado la idea de que se encontraba “en declive”.

Para apreciar justamente –en términos tanto históricos como musicales–, a Manuel Arenzana y su obra, reevaluar el estado de la capilla musical catedralicia poblana al final del siglo XVIII, contribuir a la recuperación de un trozo de la historia novohispana y establecer un correlato con los hechos históricos y musicológicos de la península ibérica, objetivos todos de esta tesis, recurrí al uso de herramientas metodológicas mixtas. Por un lado, las que proporciona el método correlacional y por el otro las herramientas de la musicología histórica enfocada al estudio de la música hispanoamericana en el siglo XVIII. La transcripción de documentos –manuscritos históricos y musicales– fue un primer paso indispensable, para proceder a una lectura y un análisis correlacional de la información obtenida. El trabajo de campo incluyó la consulta en archivos históricos; en Puebla: el Archivo Histórico Municipal, el Archivo del Sagrario Metropolitano y el Archivo Histórico de Notarías; en la Ciudad de México: el Archivo General de la Nación y el Archivo de la Insigne y Nacional Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe; en la Mixteca Oaxaqueña, el Archivo de la parroquia de Santiago Chazumba; en España, el Archivo Histórico Provincial de Soria, el Archivo Diocesano de El Burgo de Osma, el Archivo parroquial de San Antonio de Cádiz, y el Archivo General de Indias, en Sevilla. La investigación también me llevó a la consulta en bibliotecas de fondo antiguo: la Biblioteca José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Biblioteca Palafoxiana, la Biblioteca Nacional de la Universidad Autónoma de México, la Hemeroteca Nacional Digital, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, la Biblioteca Nacional de España (Fondo Barbieri), así como dos bibliotecas especializadas en música: la Biblioteca *Cuicamatini* de la Facultad de Música de la

⁵ Leonardo WAISMAN. «La música en la América española.» En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, de José Máximo LEZA. (ed.) México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 574.

Universidad Nacional Autónoma de México y la Biblioteca de la Institución Milà y Fontanals, en el área de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Barcelona.

La estructura del trabajo consta de cinco capítulos. En el primero, “Contexto histórico”, ofrece un panorama de los hechos que incidieron de manera directa o indirecta en el desarrollo del objeto de estudio de esta tesis. En el segundo capítulo, “Estado de la cuestión”, se hace un análisis crítico de las fuentes que han tratado a Manuel Arenzana y su obra, a fin de dar seguimiento a la evolución del conocimiento sobre el autor. En el tercer capítulo, “Nuevos datos biográficos de Manuel Arenzana”, se presentan documentos hasta ahora desconocidos, recopilados tanto en archivos españoles como mexicanos; los cuales aportan datos de gran valor para el análisis de la vida, obra y circunstancias del compositor. En el cuarto capítulo, “Recepción de la obra de Manuel Arenzana en el ámbito novohispano”, se ofrece una relación de las obras que fueron copiadas para diversos repositorios eclesiásticos, ofreciendo noticias de cada caso. En el capítulo quinto; “Edición crítica de los Maitines a la Purísima Concepción (1794-1797)”, se presenta el estudio introductorio y la edición de su música. Por último, en los anexos documentales se ofrecen los contenidos de algunas fuentes primarias que se han considerado de interés.

I. Contexto histórico

El presente capítulo ofrece al lector una panorámica que le ayude, de manera rápida y breve, a comprender mejor el ambiente que circundó a Manuel Arezana y que a su vez dio forma a su obra. Se trata de una recopilación de la información que aportan investigaciones realizadas por historiadores especialistas en asuntos peninsulares y novohispanos. En cada subtítulo la cronología comienza a principios del siglo XVIII y termina a mediados del siglo XIX aproximadamente, excepto en el apartado que corresponde a la ciudad de Puebla donde se ha comenzado la narración desde la segunda mitad del siglo XVI.

España

En España, a principios del siglo XVIII se vivía las secuelas de la crisis económica heredada por Felipe IV (*1605; †1665). La región de Castilla se recuperaba dificultosamente de la bancarrota en la que desde el final del siglo XVII había quedado sumida. No bien se había superado aquel atraso cuando la nueva situación política, derivada de la guerra de sucesión, y sus implicaciones nacionales e internacionales, comenzó a hacer sentir sus estragos. Las poblaciones se habían visto diezmadas por hambrunas y pestes; quienes sobrevivían debieron emigrar en busca de nuevas oportunidades de trabajo, agravando la situación económica con la despoblación del territorio. La situación era tan precaria que ni siquiera las riquezas provenientes de los territorios indianos podían paliarla. Para remediar la crisis, la nueva casa reinante, con Felipe V a la cabeza (*1683; †1746), fue estableciendo paulatinamente una monarquía centralizada y absolutista que se consolidó, mucho tiempo después, con el despotismo ilustrado de Carlos III (*1716; †1788). El reformismo borbónico reorganizó al estado, poniendo especial atención en aspectos tributarios y territoriales (García de Cortázar y González Vesga 2013, 323-396).

Los cambios ocurridos en el ámbito cultural durante este período, encuentran su antecedente en el movimiento *Novator* de finales del siglo XVII (Mestre 1995, 11-13). Las ideas de los *Novatores* dieron origen a la primera Ilustración española, en cuyo contexto se encuentra inscrito el padre Benito Jerónimo Feijoo (*1676; †1764). El teólogo benedictino inició una discusión de tipo moral cuando en su obra *Teatro Crítico* (1726-1740) reprobó tajantemente el uso de la música teatral dentro del ámbito eclesiástico (Sanhuesa Fonseca 1999, 8-13), por la inminente secularización de la música religiosa

que ello implicaba (Martín Moreno 1976, 1-105). Feijoo calificó de “pervertido” y “nocivo para la Juventud” el uso, en la música sacra, del género llamado “cromático” –refiriéndose al uso de las disonancias–. Se refirió a las secciones de violín como “bulla” propia de las sonatas de donde, dijo, “hicieron el hurto” ciertos compositores. Criticó puntualmente la influencia italiana en la música española y culpó directamente a Sebastián Durón (*1660; †1716), –organista y luego maestro de capilla de la Real Capilla de Madrid–, por haberla propiciado. Por otra parte, alabó a Antonio Literes (*1673; †1747), –violonista de la Real Capilla, compositor de música eclesiástica y zarzuela–, diciendo que era el único compositor que había sido capaz de conjugar con maestría la “majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna”. El gran impacto que de las opiniones del polígrafo benedictino tuvieron se debe, por una parte, a que gozaba de favor real y por la otra, a su prestigio como “el intelectual” de principios de siglo (Martín Moreno 1985, 415-455)⁶. La Iglesia Católica también fijó su posición respecto al tema, con la encíclica *Annus qui*, que el Papa Benedicto XIV emitió el 19 de febrero de 1749. En ésta se admitió el uso de instrumentos siempre y cuando sirvieran para que los devotos se unieran más al Señor y se aumentara el respeto por la Iglesia (Ezquerro Esteban 2004, 7-11)⁷. La controversia tuvo larga vida, ya que en el siglo XX Higinio Anglés (*1888; †1969), en contraposición con Feijoo, atribuyó la citada promoción de la música italiana en la península al sucesor de Durón en la Real Capilla, José de Torres Martínez Bravo (*1670; †1738); (Martín Moreno 1985, 23-210).

Lo cierto es que a lo largo del siglo XVIII las ideas de la Ilustración fueron desdibujando la frontera entre lo religioso y lo profano de la música. En España, un factor determinante para el desarrollo de las ideas ilustradas, fue la fuerza social y cultural de la Iglesia Católica (Boyd y Carreras 2000, 67-85). Las transformaciones sociales de la época también fueron un catalizador del proceso ilustrado. La recién nacida clase burguesa dinamizó el mercado del arte gracias a su gran demanda. El gusto del nuevo sector social abonó en la transición del barroco aristocrático o tardío al rococó, de influencia francesa (Fleming 2000, 270-292). La burguesía se unió al mecenazgo que tradicionalmente ejercía la Iglesia y la Corte, auspiciando a pintores como Miguel Jacinto Meléndez (*1675; †1734), Juan Bautista Peña (*1710; †1773) y Pablo Pernicharo (*1705; †1760), que realizaron retratos de los

⁶ (Martín Moreno 1981, 443-450)

⁷ Encíclica *Annus qui*. Recuperado en <https://w2.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html> el 28/09/2019.

principales personajes de la época, en colores luminosos y suaves, en escenas de la vida cotidiana, con un cierto toque de sensualidad. La música en la vida civil, particularmente en Madrid, también se movilizó gracias a la demanda de espectáculos. Se inauguró así una etapa comercial de gran bonanza en torno a la producción de óperas, zarzuelas, tonadillas escénicas, que inundaron los nuevos espacios de difusión –coliseos, teatros y corrales de comedia– donde el “casticismo”, en franca oposición a la italianización y el afrancesamiento de la música de la época, se hizo presente (Ezquerro Esteban 2004, 13-119). Un nuevo espectro de oferta laboral surgió a la par (Ortega Rodríguez 2010, 13-26).

En la corte madrileña, a principios del siglo XVIII, los gustos musicales fueron dictados por las reinas consortes. Mientras Felipe V estuvo casado con María Luisa de Saboya (*1688; †1714) predominó un afrancesamiento mezclado con los gustos españoles, gracias a que en el círculo cercano a la reina estuvieron músicos como Santiago de Murcia (*1673; †1739), Diego Xaraba y Bruna (*1652; †1716) y Francisco Larraz (†1737). A la muerte de la saboyana Felipe contrajo nupcias con Isabel de Farnesio (*1692; †1766). En el séquito de la nueva reina, “la pamesana”, se encontraban los italianos Francisco Courcelle o Corselli (*1705; †1778), al que designó para el puesto de maestro de la Real Capilla y el contratenor Carlo Broschi –Farinelli– (*1705; †1782)⁸, quien, además de aliviar con su voz la melancolía de Felipe V, fue encargado de programar la vida musical de los Reales Sitios en tiempos de Fernando VI. Farinelli gozó de una posición privilegiada en la corte de ambos monarcas, recibiendo un sueldo muy por encima de los percibidos por los demás músicos de palacio (Martín Moreno 1985, 15-22).

Las fuentes musicológicas del siglo XX abocadas al estudio del período presentan contradicciones respecto al comienzo de la “italianización” de la música en la corte española. Algunas señalan el inicio en 1714, con la llegada de “la pamesana”; otras, lo marcan a principios de siglo (1703), a la par del establecimiento de la nueva casa reinante⁹. Entre los investigadores prevaleció una escisión: por una parte, los que consideraron al siglo XVIII como una etapa de decadencia, y por la otra, aquellos que han intentado acercarse al período de una forma desapasionada e inclusiva. Los defensores de la primera postura establecieron dos bandos: el de los nacionalistas, representantes de todas las virtudes

⁸ José Máximo LEZA. «El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos.» en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, José Máximo LEZA. (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp. 29-123.

⁹ Antonio MARTÍN MORENO. *Historia de la Música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985. pp. 42-43; Juan José CARRERAS y Malcolm BOYD. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p. 19.

y valores musicales a conservar –José de Nebra (*1702; †1768), Antonio Literes y Antonio Soler (*1729; †1783) entre ellos–, y el de los italianos a quienes responsabilizaron de la degeneración / extranjerización de la música española. En este bando incluyeron a los músicos traídos a la corte por Isabel de Farnesio –Broschi y Courcelle entre otros– (Subirá 1929, 428-429).

Independientemente de los “bandos” a que los musicólogos se refieren, ciertos momentos son clave para el análisis de la evolución de la “italianización” de la música española en el ámbito eclesiástico, entre éstos, el incendio del Real Alcázar en 1734, en el que se perdió por completo el repertorio de la Capilla Real. Los compositores José de Nebra, Francisco Courcelle y José de Torres, recibieron el encargo de reponer las obras para cumplir la Real servidumbre, haciendo cada uno su labor con los elementos musicales que le eran afines (Martín Moreno 1985, 23-210). Tras el incendio los arquitectos Filippo Juvara (*1678; †1736) y Giovanni Battista Sacchetti (*1690; †1764), fueron comisionados por Felipe V para la construcción del Palacio Real. El diseño combinó el gusto francés tan añorado por el monarca, y el gusto italiano de la reina. El encargado de revestir con frescos los muros del palacio fue el pintor y grabador Giovanni Battista Tiepolo (*1696; †1770). Los pintores de cámara, el español Miguel Jacinto Meléndez (*1679†1734), y los franceses Jean Ranc (*1674; †1735) y Louis-Michel van Loo (*1707; †1771), revistieron los espacios íntimos del palacio (Chueca Goitia 2000, 260-304).

Otro momento clave para entender el proceso de “italianización” es el de la reforma de la Capilla Real, que fue llevada a cabo por el marqués de la Ensenada –Zenón de Somodevilla y Bengoechea (*1702; †1781) –y el cardenal Mendoza, asesorados por José de Nebra. En dicha reforma se aprobó, el 10 de marzo de 1756, un nuevo reglamento y gobierno de coro donde se especificó la solemnidad de cada fiesta y el tipo de música que debía tocarse en cada una. En la “nueva planta” instrumental, desaparece el arpa y se conserva la planilla coral. Además, se agregó el cuarteto de cuerdas, flautas, oboes, clarinetes, trompas, fagotes y bajones con lo cual la corona también fijó su posición respecto a la discusión iniciada por Feijoo. Un año más tarde se creó el coro de canto llano el cual fue reforzado con salmistas. También se recuperó la plaza de cuatro organistas que había sido suprimida en 1749, de las cuales Nebra ocupó una. Se estableció también una tabla de sueldos, reflejo de méritos y no de favoritismos (Martín Moreno 1985, 23-210).

En el ámbito político, con la llegada de Carlos III al trono se pusieron en marcha las llamadas reformas ilustradas, orientadas a superar el atraso de España respecto a Europa. Se buscó también reafirmar el concepto de nación española a través de la creación de símbolos patrios tales como el himno y la bandera. Aunque las reformas lograron un período de expansión económica, las hambrunas persistentes, el aumento de los precios y la presencia de extranjeros en el gobierno desencadenaron, en 1766, el motín contra el ministro de hacienda Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache (*1699; †1785). Como consecuencia de la revuelta, se desencadenó la expulsión de los jesuitas de todos los territorios españoles (1767), por su presunta participación como incitadores. Seis años después, fue suprimida la Compañía de Jesús con un impacto negativo para la educación en ambos lados del Atlántico. Las relaciones internacionales de España durante este período, llevaron a la firma del “tercer tratado de familia” con los Borbones de Francia para combatir a Inglaterra en la última fase de la guerra de los siete años (1756-1763), en la que la monarquía española perdió La Florida y parte del territorio del Golfo de México. Años más tarde, España colaboró con la causa independentista de las colonias americanas (1776), con lo que las tensiones internacionales se acercaron a los territorios de la Nueva España (García de Cortázar y González Vesga 2013, 323-400).

En la pintura, Francisco de Goya y Lucientes (*1746; †1828), Anton Raphael Mengs (*1728; †1779), Gian Battista Tieppolo, Mariano Salvador Maella (*1739; †1819) y Luis Paret y Alcázar (*1746; †1799) decoraron los espacios reales y retrataron a los miembros de la corte, pero sobre todo inmortalizaron los sucesos más importantes de la época. Las reformas borbónicas, además de económicas fueron sanitarias, en el afán de lograr una nivelación demográfica. Por ello los proyectos tuvieron un gran sentido urbanizador. Carlos III se encargó de hacer de Madrid una ciudad ordenada y salubre, ideas que fueron reproducidas en ciudades novohispanas como México y Puebla (García de Cortázar y González Vesga 2013, 323-400).

El período comprendido entre el final del siglo XVIII y el principio del XIX estuvo marcado por la Revolución Francesa (1789) y la declaración de los derechos –naturales e inalienables– del hombre. La autoproclamación de Napoleón como emperador (1804) y las campañas bélicas del nuevo monarca por la conquista de Europa. Durante este tiempo, la corona española intentó controlar el flujo de ideas revolucionarias mediante un sistema de censura llamado “cordón sanitario”, el cual afectó, sobre todo, a artistas e intelectuales. Las relaciones diplomáticas con Francia fueron tomadas con mucha cautela

y tuvieron, en un inicio, el objetivo principal salvaguardar la vida de la familia real francesa. Pieza clave de las negociaciones fue Manuel Godoy (*1767; †1851), valido del rey Calos IV. Sus actuaciones durante y después de la guerra le valieron una posición de poder tal, que por un tiempo se encargó de la regencia del país. Bajo su mandato se puso en marcha una variante del reformismo despótico ilustrado, llamado despotismo ministerial (García de Cortázar y González Vesga 2013, 392-395).

En el ámbito internacional, con la ejecución de Luis XVI, en 1793, comienza una nueva crisis en la que España se une a la guerra contra Francia. Al interior del país, el descontento con las políticas de Godoy, derivó en los intentos golpistas de los “fernandinos” (1807-1808), que pretendían que Carlos IV abdicara en favor de su hijo Fernando. Con las abdicaciones de Bayona y la subsecuente ascensión al trono de José Bonaparte (1808), en España comenzó la Guerra de Independencia.

El ejército francés fue replegando a los independentistas al sur de la península. El 24 de septiembre de 1810 se reunieron, por primera vez, las Cortes Generales y Extraordinarias, en la ciudad de Cádiz y establecieron un sistema electoral que atribuía la elección de diputados a las Juntas Provinciales. De acuerdo a los estatutos, las ciudades y los reinos tenían derecho a un diputado, y un suplente, que les representara. Entre los diputados había miembros del alto clero, juristas, nobles, funcionarios públicos, militares, catedráticos, comerciantes, escritores, médicos, marinos, entre otros. Era, pues, una asamblea de notables. Fueron ciento cuatro los diputados que aprobaron la Constitución Política de la Monarquía Española, el 19 de marzo de 1812. Entre los notables se distinguieron tres tendencias constitucionales. La primera tendencia estaba integrada por los diputados realistas que defendían la idea de una soberanía compartida entre el Rey y las Cortes. La segunda tendencia estaba integrada por diputados liberales, cuyos principios constitucionales eran los mismos que habían sido defendidos en 1789 por los “patriotas” franceses, con énfasis en la soberanía nacional y una división de poderes cuyo objetivo era el de convertir a las Cortes en el centro de un nuevo Estado. La tercera tendencia estaba integrada por los diputados americanos, fundamentalmente criollos que, aún en el panorama independentista de las provincias de ultramar, seguían apostando por mantener los lazos con la península, siempre y cuando fuera a través de una constitución que tuviese en cuenta el autogobierno de los territorios en América y que diese una justa representación a la población americana, tanto en el Estado constitucional naciente como en las Cortes (Varela Suanzes-Carpegna 2012, 191-208).

El contenido final de la Constitución de 1812 hizo énfasis en la soberanía de la nación; el establecimiento de una monarquía constitucional; la separación de poderes; la limitación de los poderes del rey; el sufragio universal; la libertad de imprenta; la libertad de industria; el derecho a la propiedad y con ello la abolición de los señoríos. Así mismo confirmó la ciudadanía española para todos los hijos de peninsulares nacidos en los territorios de la corona española, en ambos lados del hemisferio, y que estuviesen avecindados en pueblo de los mismos dominios, a saber: la península con sus posesiones e islas adyacentes, Aragón, Asturias, Castilla la Vieja, los territorios en el continente africano, en la Antártica septentrional, Nueva España con la Nueva Galicia y Península de Yucatán, Guatemala, provincias internas de occidente, la isla de Cuba con las dos Floridas, la parte española de Santo Domingo, y la isla de Puerto Rico. Por otra parte, reafirmó a España como estado confesional católico y reconoció el derecho divino del monarca. Las Cortes de Cádiz y La Constitución fueron inspiración para las luchas independentistas en los territorios novohispanos (Vázquez 2008, 245-336). La guerra de independencia terminó el 22 de marzo 1814 con el regreso de Fernando VII al trono. A su regreso, el monarca disolvió las Cortes y derogó la Constitución de 1812 (García de Cortázar y González Vesga 2013, 401-425).

Volviendo al escenario cultural de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el proceso de secularización de la música sacra, fuera del ámbito madrileño, se produjo a un ritmo lento. Muestra de ello son las obras instrumentales –conciertos, versos y sonatas– que en Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza se interpretaron, de autores como Gaetano Pugnani (*1731; †1798), Pedro Medina (*1760; fl.1770-1794), Raimundo Luis Forné (*1761; †1817), Ramón Ferreñac (*1763; †1832) y Francisco Secanilla (*1775; †1832) (Ezquerro Esteban 2004, 7-11). El estudio de este corpus ha permitido a los investigadores constatar el ritmo con que la “modernización” avanzó en este lado de la península, así como entender la manera en la que tal proceso ocurrió. La dotación mixta entre instrumentos propios de la orquesta clásica –flautas, trompas, violines– y los utilizados desde el renacimiento –chirimías y bajones– en formatos del estilo clásico – v.g. concierto para bajón obligado y orquesta–, da cuenta del punto de evolución entre la música *da Camera* y la música *da Chiesa* de este repertorio. Si bien aún son pocos los trabajos respecto a este tema, lo que se ha hecho es ejemplar y puede ayudar a entender el fenómeno en toda la península e incluso en el ámbito novohispano.

Nueva España

Los destinos de los territorios españoles en América estuvieron fuertemente ligados a los sucesos de la península. Desde el inicio del siglo XVIII, los cambios en la Nueva España estuvieron marcados por los ritmos que la monarquía dictó, particularmente las medidas reformistas, que fueron aplicadas en el territorio novohispano como una “adaptación” de las que se llevaron a cabo en la península. El principal derrotero de las reformas borbónicas fue el reordenamiento territorial, económico y administrativo, a fin de obtener mayores beneficios económicos del más rico de sus virreinos. Antes de la entrada en vigor de las reformas la administración civil novohispana recaía en la figura del virrey, que era representado por los alcaldes mayores en las distintas regiones del virreinato. Éstos y otros puestos eran honorarios y no gozaban de sueldo, por lo que, a manera de recompensa por sus servicios, se les permitía hacer negocios personales valiéndose de sus cargos. Los funcionarios comerciaban, en condiciones sumamente ventajosas, entre las regiones del territorio. Eran tan fructíferas las ganancias, que los puestos se subastaban. El problema más grave para la corte era la corrupción de sus funcionarios virreinales. En teoría, el aparato administrativo debía garantizar que el rey recibiera íntegros los tributos, pero en la práctica, los alcaldes y el propio virrey se repartían una gran parte de ellos. No fue sino hasta la llegada de Carlos III a la corte (1759-1788), cuando esta situación se atendió (Jáuregui 2008, 197-241).

El programa de desarrollo de las reformas empezó por un diagnóstico minucioso de todos los aspectos de la administración virreinal que debían corregirse. Tal labor fue realizada por el visitador general José de Gálvez (*1720; †1787), hombre de toda la confianza de Carlos III, quien arribó a Veracruz en julio de 1765. En la segunda etapa, a partir de 1786, el visitador puso en marcha medidas de corrección en términos económicos, tales como la del cobro de mayores impuestos a un número mayor de personas y la apertura de puertos y fronteras al comercio con países que no estaban en guerra con la corona. A fin de acabar con la corrupción se dismanteló el viejo sistema de gobierno y privilegios, se dividió en 12 intendencias reales el territorio y se substituyó a los alcaldes mayores por intendentes. Estos nuevos funcionarios debían tomar decisiones más complejas que involucraban temas tanto económicos y legales como militares. Los intendentes debían obediencia absoluta al monarca, recibían un sueldo fijo y tenían estrictamente prohibido lucrar con el puesto. El encargado de ejecutar la medida fue el virrey Alonso Núñez de Haro (*1729; †1800) (Diego- Fernández Sotelo 2016, 3-177).

Un tema sensible era el poder que la Iglesia había acumulado en el territorio novohispano. Mientras en la península Carlos III había logrado acotarlo, del otro lado del Atlántico resultaba mucho más complejo debido a que la labor de las órdenes religiosas en la conquista espiritual de la Nueva España había sido muy significativa en términos sociales, por ello en 1767 se generalizó el descontento por la expulsión de los jesuitas de todos los territorios españoles. Las reformas borbónicas no fueron bien recibidas por la sociedad novohispana. Su impacto negativo en la economía virreinal, en favor únicamente de la corona, y la manera en la que violentaron aspectos religiosos fundamentales, fueron las principales causas de repudio a las medidas, una situación que también se vivió en la península (Jáuregui 2008, 197-241).

A la llegada de Carlos IV al trono español, las medidas se radicalizaron aún más. El poder de los intendentes se redujo tras la muerte de José de Gálvez. El virrey Juan Vicente de Güemes Pacheco (*1738; †1799) concentró las funciones que el visitador tenía frente a las intendencias. A pesar de los inconvenientes y la poca popularidad de las reformas, el balance, a principios del siglo XIX, era positivo para la corona ya que las medidas habían cumplido su objetivo de multiplicar sus ingresos provenientes del virreinato. Los novohispanos pagaban un 70% más de impuestos que los peninsulares. Aun así, los gastos de la guerra contra Napoleón y las campañas bélicas en América seguían en aumento y nada era suficiente. La corona pidió préstamos y donativos a los más acaudalados del imperio en ambos continentes. Los consulados de comerciantes y empresarios fueron conminados a contribuir a la causa de la monarquía. Sin embargo, el dinero seguía siendo insuficiente. La Iglesia Católica, por su parte, mantuvo un crecimiento económico estable desde el inicio hasta la mitad del siglo XVIII. A partir de la primera década del siglo XIX la tendencia fue a la baja hasta llegar a un período de decadencia a partir de 1813. Al declive económico de las primeras dos décadas del siglo XIX se sumó la presión fiscal que la Corona ejerció y por la que los obispados se vieron forzados a entregar el ahorro de capellanías y monte pío a través de la Ley de Consolidación de vales reales aplicada desde diciembre de 1804 hasta abril de 1809 (Rubial García 2013, 518-525). Las medidas no pudieron llegar en peor momento: la hambruna, la sequía y las epidemias azotaban el territorio (Florescano 1971, 477-510).

Los conflictos raciales fueron, por otra parte, un ingrediente detonador para el inicio de la lucha independentista del siglo XIX. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, la redistribución de los componentes demográficos había colocado a la población negra y mestiza en ventaja mayoritaria frente a los indios, e incluso frente a los blancos, cuyo número habían aumentado exponencialmente. Los criollos o hijos de peninsulares nacidos en la Nueva España lamentaban que ciertos privilegios, como los de ocupar los puestos en el gobierno virreinal, siguieran siendo mayoritariamente para los españoles nacidos en la península. La inconformidad de este sector social dio origen al movimiento criollista (Waisman 2014, 556-644).

A finales del siglo XVIII los términos ciudadano y nación, fueron frecuentes en textos jurídicos y de economía política en los reinos americanos de la monarquía española. La cultura del constitucionalismo pretendía sentar las bases de la seguridad, la propiedad y la libertad de los vasallos / ciudadanos. En tales ideas había una clara influencia de la carta de los derechos del hombre (Sánchez Santiró 2015, 111-165). Los independentistas se enfocaban en la posibilidad de constituir una nación libre de los abusos de la corona española, con identidad y costumbres propias. Instituciones como la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781) y el Colegio de Minería (1797), donde la sociedad ilustrada novohispana se reunía, fueron pilares de la revolución cultural y de la búsqueda de una nueva identidad nacional. Por otra parte, las milicias provinciales, que habían defendido la frontera norte durante los conflictos independentistas de las colonias inglesas (1776), reconocieron la fuerza de la sociedad organizada y la innecesaria tutela de la monarquía (Vázquez 2008, 245-336).

La sociedad virreinal, fundamentalmente estamental, no perdía de vista la posición que le correspondía a cada individuo desde su nacimiento. Los sistemas de representación eran de suma importancia, ya que los escenarios, la escenografía, incluso la música y la utilería del teatro social, decían quién era quién y hasta qué punto podía ascender en esta escala (Rubial García 2002, 72-115). Esa parafernalia fue retratada en las pinturas de castas, las cuales fueron plasmaron claramente el pulso de la época y la búsqueda de identidad propia de la sociedad novohispana. En ella se muestran los resultados de la mezcla entre los tres principales grupos raciales que inicialmente habitaban la Nueva España –negros, indios y españoles–. Los lienzos o láminas de cobre frecuentemente representan dieciséis escenas protagonizadas por un hombre y una mujer de diferente grupo racial,

con su hijo o hija. De una esencia didáctica, los cuadros muestran el nombre del nuevo grupo racial que se producía en cada mezcla (Katzew 2004, 1-4).

Aunque un corpus importante de estas obras es de autor anónimo, varios pintores de la época produjeron cuadros de este género, entre los que se puede mencionar a Manuel Arellano Vázquez (*fl.* México, 1711), de quien parte de su trabajo se conserva en el *Museo de América* en Madrid; Juan Rodríguez Juárez (*1675; †1728), cuyas pinturas se encuentran en la *Breamore House* en Hampshire, Inglaterra; José de Ibarra (*1685; †1756); Miguel Cabrera (*1695c; †1768); José de Páez (*1727; †1780); Francisco Clapera (*1746; †1810); Buenaventura José Guiol (*fl.* México, 1770-1780), y Mariano Guerrero (*fl.* México, 1787) entre otros. Algunos de estos pintores impulsaron la creación de la “segunda academia de pintura” en 1753 y el reconocimiento de la pintura como una de las artes liberales del virreinato de la Nueva España (Katzew 2004, 5-38).

Al final del período virreinal hubo una sucesión vertiginosa de virreyes que intentaron sofocar los fuegos independentistas. Entre ellos: Miguel José de Azanza, duque de Santa Fe (*1729; †1815), (virrey, 1798-1800); Félix Berenguer de Marquina (*1733; †1826), (virrey, 1800-1803); José de Iturrigaray (*1742; †1820), (virrey, 1803-1808); Pedro Garibay (*1729; †1815), (virrey, 1808-1809); Francisco Javier de Lizana y Beaumont, arzobispo de México (*1749; †1813), (virrey, 1809-1810); Francisco Javier Venegas, marqués de la Reunión y de Nueva España (*1745; †1838), (virrey, 1810-1813); Félix María Calleja del Rey, conde de Calderón (*1753; †1828), (virrey, 1813-1816); Juan Ruiz de Apodaca y Eliza, conde de Venadito (*1754; †1835), (virrey, 1816-1820) y Pedro Francisco Novella Azabal Pérez y Sicardo (*1769; †1822), (virrey de facto, 1821). Sus acciones resultaron insuficientes frente a la oportunidad política que brindó el vacío de poder que se suscitó durante la guerra de independencia en la península (1808-1814). El 16 de septiembre de 1810 en la Nueva España comenzó la propia. El 14 de septiembre de 1813 José María Morelos y Pavón presentó el documento *Los Sentimientos de la Nación*, con una clara inspiración de la Constitución de Cádiz de 1812 y de la carta de los derechos del hombre y del ciudadano¹⁰. En el texto se declaraba a la América libre e independiente de España y de cualquier otra monarquía, se establecía a la religión católica como la única y se reconocía la jerarquía papal. El artículo quinto puntualizó que la soberanía dimanaba del pueblo. En el mismo artículo se estableció la división de poderes –legislativo, ejecutivo,

¹⁰ En apartado España, pp. 15,16.

judicial-. Finalmente, Juan José Rafael Teodomiro de O'Donojú y O' Ryan (*1762; †1821), jefe político superior de la provincia de la Nueva España, firmó los “Tratados de Córdoba” el 24 de agosto de 1821¹¹, donde se acordó la independencia de México (Vázquez 2008, 245-263).

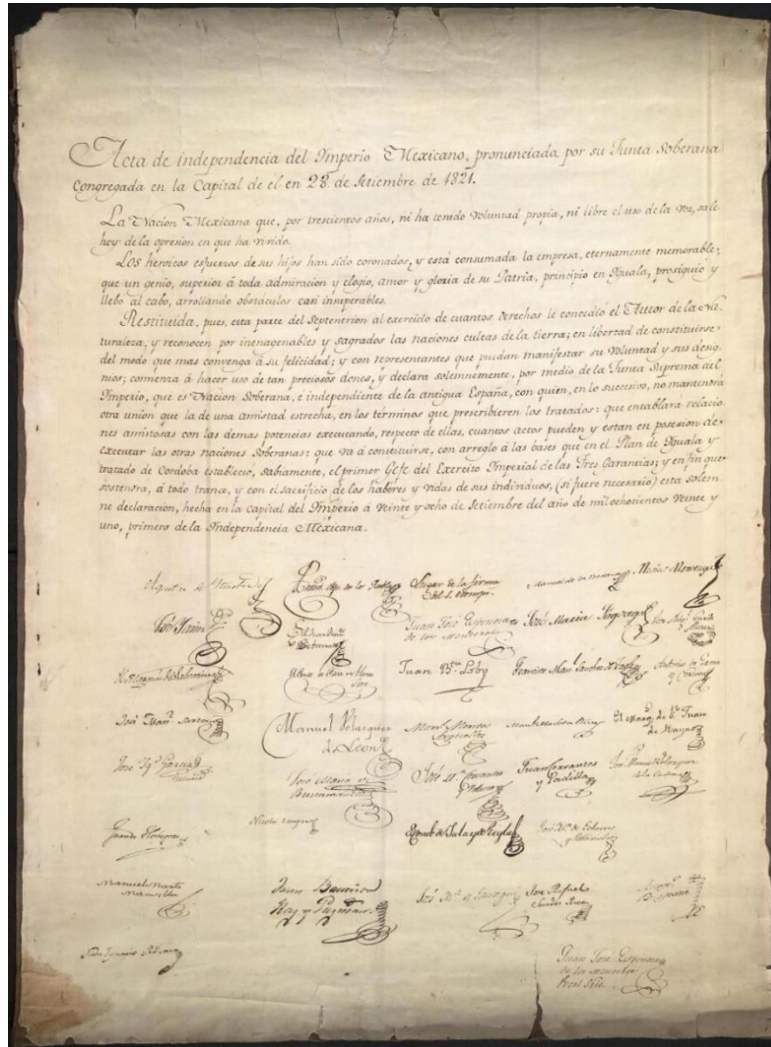


Ilustración 1 Acta de Independencia del Imperio Mexicano.

¹¹ Acta de Independencia del Imperio Mexicano. 28 de septiembre de 1821. Recuperado en google.com.mx/search?q=acta+de+independencia+de+mexico+1810+pdf&safe=off&sxsr=ACYBGNRd0J8twojDIKODj8srMYBgktXzPw:1572998347263&tbn=isch&source=iu&ictx=1&fir=CuTKgEdv6KJJuqM%253A%252Co_jkRIDTHigIRM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kSYcDwuy2tt0FkMf_9enNDCVFOvrQ&sa=X&ved=2ahUKEwil5-G9o9TIAhVS-qwKHfN6CCUQ9QEwAnoECAyQBg#imgrc=GcqliYNtm4tPM:&vet=1 05/11/2019.

La ciudad y la catedral angelopolitana

Señala Miguel Molina que “la ciudad fue el eje en torno al cual giró la vida política, social, económica y cultural de los españoles radicados en el Nuevo Mundo” (Molina Martínez 2007, 267-302). Citando a Francisco López de Gómara continúa, “quien no poblare no hará buena conquista, y no conquistando la tierra no se convertirá la gente, así que la máxima del conquistar ha de ser poblar” (Martínez Martínez 2010, 267-302), nuevamente citando a Molina, “cada acto de fundación lleva implícita la confirmación de un territorio conquistado y la plasmación institucional de una política de dominio”. Por tanto, los atributos fundamentales de una ciudad novohispana eran población, territorio e instituciones de gobierno civil y eclesiástico. Entre 1522 y 1573 fueron levantadas cerca de 200 ciudades en los virreinos americanos. En ellas se empleó el diseño renacentista en forma de tablero de ajedrez. La Puebla de los Ángeles fue una de ellas.

El 16 de abril de 1531 se oficializó su fundación y en agosto de ese mismo año el oidor de la segunda audiencia, el licenciado Juan de Salmerón (*fl.*1531-1534) solicitó al Consejo de Indias se le concedieran mercedes y privilegios especiales (Gómez García y Mauleón Rodríguez 2018, 51-67). Como unidad política, con su fundación, la ciudad se insertaba en una jerarquía de dignidades y poderes estructurados dentro del espacio territorial del virreinato de la Nueva España, con deberes y derechos frente al poder monárquico español. “La ciudad rendía vasallaje al rey y éste respetaba el fuero y los privilegios que le concedía” (Morales 2006, 73-85). Fue así como en el mes de marzo de 1532, por decreto de la reina Isabel de Portugal, se le otorgó el título de ciudad.

En 1534, gracias a las políticas que incentivaban la migración, Puebla tenía 80 familias establecidas. Sólo 28 eran de conquistadores, y sobre éstas, por recomendación de Carlos I, recaía el gobierno de la ciudad (Albi Romero 1965, 76-145). El reconocimiento de su importancia dentro de la estructura virreinal siguió su curso y el 20 de julio de 1538, mediante real provisión expedida en Valladolid, le fue concedido su escudo de armas. La posición estratégica de Puebla respecto a la ciudad de México –como puerta de la Mixteca y mediante entre los puertos de Veracruz y Acapulco–, la hizo desde su fundación un enclave militar y comercial estratégico (Córdova Durana 2013, 4-6).

En cuanto al gobierno eclesiástico, la primera sede del obispado “carolense” fue fundada en 1518 en la península de Yucatán. En 1525 se trasladó a la ciudad de Tlaxcala y un año más tarde se fijó la sede episcopal en dicha ciudad –obispado *Tlaxcalensis*–. En este segundo asentamiento el territorio abarcaba Tlaxcala, Cholula, Jalapa, Orizaba, Córdoba y la ciudad de Puebla (Gómez García y Mauleón Rodríguez 2018, 53-62). Fray Julián Garcés (1452c; †1542), primero obispo de la diócesis, llegó a Ocotelulco Tlaxcala en 1527¹². Garcés llevaba la consigna de mediar las severas pugnas entre Hernán Cortés (*1485; †1547) y el tesorero Alonso Estrada (*1470; †1530); además, debía remediar el abuso que, de acuerdo con ciertos informes, Nuño de Guzmán (*1490; †1558) cometía contra los indios (de la Mora 1884, 4-68). Se sumó a la ya compleja situación el hecho de que un grupo de tlaxcaltecas logró que el rey aprobara un decreto que les otorgaba el derecho de culto a sus dioses y les aseguraba que no serían alienados por Puebla. Obtuvieron estos favores a cambio de jurar lealtad y vasallaje al monarca. Ante tales situaciones, en 1539 (Córdoba Durana 2002, 253-264), nuevamente por mediación del oidor licenciado Salmerón y de los obispos Juan de Zumárraga (*1468; †1548), y Garcés, la sede episcopal se mudó a Puebla.

La catedral de Puebla, como todas las del territorio novohispano, desempeñó un papel importante en los procesos urbanizadores, en el establecimiento de la identidad social y en el desarrollo económico y cultural de la ciudad, como sede episcopal (Galí Boadella 2002, 11-16). En este sentido, se ha llegado a comentar también que “es la catedral la que alberga y expresa a la ciudad y su estructura. Situada en el centro de la trama urbana, presidiendo uno de los lados de la plaza mayor, frente al resto de los poderes, se convierte en el símbolo de la ciudad” (Goy Diz 2002, 17-47). Si bien la autora habla de manera general sobre las catedrales novohispanas, la seo angelopolitana se consolidó bajo tales premisas una vez trasladada la sede del obispado de Tlaxcala a Puebla de los Ángeles, oficialmente desde 1543 (Gómez García y Mauleón Rodríguez 2018, 53-62), siguiendo, a partir de 1575, el modelo catedralicio jiennense de planta rectangular con dimensiones de 100 por 200 varas castellanas, o sea 83.5 m. por 177 m., crucero no sobresaliente, cabecera de testero plano y capillas laterales con contrafuertes (Molero Sañudo 2014, 1091-1096).

¹² Agradezco a Gustavo Mauleón la puntualización de este dato. Comunicación personal 27/08/2019.

El gobierno catedralicio observó una estructura igual a la de la catedral de Sevilla, de la que era sufragánea. Las dignidades eclesiásticas de la seo poblana gozaron de 27 prebendas¹³, distribuidas en cinco clases de instituciones, con funciones específicas al servicio de ésta. En orden jerárquico, la primera clase la ocupaba el deán¹⁴. La segunda clase estaba compuesta por cuatro canónigos: arcediano¹⁵, chantre¹⁶, maestrescuela¹⁷, tesorero¹⁸. La tercera clase de prebendados estaba integrada por diez canonjías¹⁹, de las cuales las primeras cuatro eran consideradas “de oficio” y las seis restantes “de gracia”²⁰. La cuarta clase estaba integrada por seis racioneros²¹ quienes se desempeñaban como diáconos. En la quinta clase se encontraban seis medios racioneros (Córdova Durana 2002, 253-264). El maestro de capilla era un empleado catedralicio, generalmente fuera de la estructura del gobierno eclesiástico antes mencionada, que, en algunas ocasiones durante los siglos XVI y XVII, llegó a gozar de los emolumentos que percibía que percibía por la titularidad de una canonjía o, en su caso, por la asignación real de media o de ración entera²².

En la época del obispo Juan de Palafox y Mendoza (*1600; †1659) la diócesis de Tlaxcala, con sede episcopal en la ciudad poblana, alcanzó su mayor esplendor. Su territorio abarcaba al actual estado de

¹³ Renta, remuneración o cualquiera de los beneficios eclesiásticos superiores de las iglesias catedrales y colegiadas.

¹⁴ En el deán recaía la responsabilidad de todo lo tocante al oficio divino, así como la presidencia del coro y del cabildo en sesión. También suplía al prelado en sus funciones, cuando éste no puede cumplirlas.

¹⁵ Es a quien le correspondía examinar a los que aspiran a ordenarse como clérigos, así como presentar y dar fe de idoneidad de los aprobados.

¹⁶ Quien se encargaba del canto llano en el coro, vigilando y dirigiendo el recitado tanto en el oficio como en la misa.

¹⁷ Encargado de la enseñanza, en la escolanía, de las ciencias eclesiásticas y el latín.

¹⁸ En él recaía la responsabilidad de todo lo relativo a los gastos del culto, así como de la conservación de los bienes de la catedral.

¹⁹ Cargo o dignidad del canónigo.

²⁰ A estos canónigos les correspondía la celebración de las misas cuando el prelado estuviese impedido para celebrar—. Las canonjías “de oficio” se dividían en: Doctoral —cuya función principal consistía en asesorar jurídicamente al cabildo, por lo que su titular debía ser especialista en derecho canónico—; Lectoral —quien se encargaba dar lecciones de teología en el seminario o explicaba las Sagradas Escrituras—; Penitenciario —era el confesor del cabildo—; Magistral —quien dictaba los sermones de Navidad, Pentecostés, Ascensión, Corpus Christi, etc. —. Las seis canonjías restantes, “regulares” o “de gracia”, debían desempeñar el oficio divino, celebrar las misas conventuales, así como desempeñar diversos oficios de carácter administrativo.

²¹ Porción de la renta catedralicia, el monto es proporcional al diezmo.

²² En la catedral de Puebla, véanse por ejemplo, los casos del canónigo y maestro de capilla Antonio de Vera (ocupando el cargo de maestro de capilla en varias ocasiones 1672, 1577 y 1581), y del organista Cristóbal de Aguilar (nombrado racionero por el rey en 1570), en Gustavo Mauleón Rodríguez, “Tomás de la Plaza Goes y su *alter ego* Antonio de Vera: testimonios de un vínculo amistoso, eclesiástico y musical en el siglo XVI novohispano”, en Helga von Kügelgen, *Profecía y triunfo. La casa del deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes*, Frankfurt, Madrid y México, Vervuert, Iberoamericana, Bonilla Artigas (ed.), 2013, 66-88; 97-99. Asimismo, los intentos de Juan Gutiérrez de Padilla (maestro de capilla en 1629-1664) para obtener una prebenda, dignidad o canonjía, en Gustavo Mauleón Rodríguez, “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: un *corpus* documental”, en Mauleón Rodríguez Gustavo, *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010, pp, 194-200.

Veracruz, parte del estado de Puebla²³, parte de Morelos, Guerrero y Tlaxcala, de tal manera que dominaba de costa a costa. La nueva catedral, en constante construcción desde 1575, fue terminada en 1649, justo a tiempo para que el obispo Palafox la consagrara a la Inmaculada Concepción el 18 de abril de ese año y partiera a España por orden real (Mauleón Rodríguez 2010, 85-87).

Así pues, mientras en el siglo XVI se vivieron procesos de fundación y definición en Puebla, el siglo XVII fue un tiempo de esplendor social, económico y cultural, que sentó las bases de la transformación ilustrada que se viviría en el siglo XVIII. La educación ofrecida por la Compañía de Jesús, durante todo el virreinato, propició el acercamiento de la sociedad a las ideas de Nicolás Copérnico (*1473; †1543), Galileo Galilei (*1564; †1642), Johannes Kepler (*1571; †1630), René Descartes (*1596; †1650) y Athanasius Kircher (*1601; †1602), entre otros. Efecto de esta educación jesuita fue la creación de la sociedad de astrónomos, constituida en el siglo XVII por bachilleres, presbíteros y seglares. Dicha sociedad es también un antecedente del período ilustrado del siglo XVIII en la ciudad angelopolitana (Márquez Carrillo 2012, 58-98).

Otro agente del movimiento ilustrado en Puebla fue el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (*1637; †1699), quien en 1694 ordenó la fundación del Colegio de Infantes, antecedente del actual Conservatorio de Música del Estado de Puebla. La Academia de las Bellas Artes de Puebla también fue un foco de difusión de las ideas ilustradas; la institución comenzó sus actividades como escuela gratuita de primeras letras en 1796, por iniciativa del presbítero José Antonio Jiménez de las Cuevas (*1776; †1829). La idea se fortaleció y consolidó el 28 de abril de 1812 con la creación de la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Buena Educación de la Juventud. A mediados del siglo XIX la escuela incorporó la enseñanza del dibujo a cargo de pintores como Lorenzo Zendejas (*1724; †1815), Agustín Arrieta (*1803; †1874) y Daniel Dávila (*1843; †1924). La enseñanza de la escultura estuvo a cargo de José Zacarías Cora (*1752; †1816) y del arquitecto José Manzo (*1789; †1860). Como en la Academia de San Carlos, en Puebla se buscaba elevar a rango de arte liberal lo que hasta ese momento era considerado oficio. El 5 de marzo de 1849, la escuela de dibujo finalmente obtuvo el reconocimiento como “Academia”. Para celebrarlo, Pedro Blasques del Razo (*fl.* 1848-1851) escribió su himno y José Manuel Plata (*fl.* 1831-1850) –copista de la obra de Arenzana en la catedral de Puebla (1849-1850)–, lo puso en música el 17 de diciembre de ese año (Salomón Salazar 2017, 67-93).

²³ Salvo Huauchinango y Xicotepec.

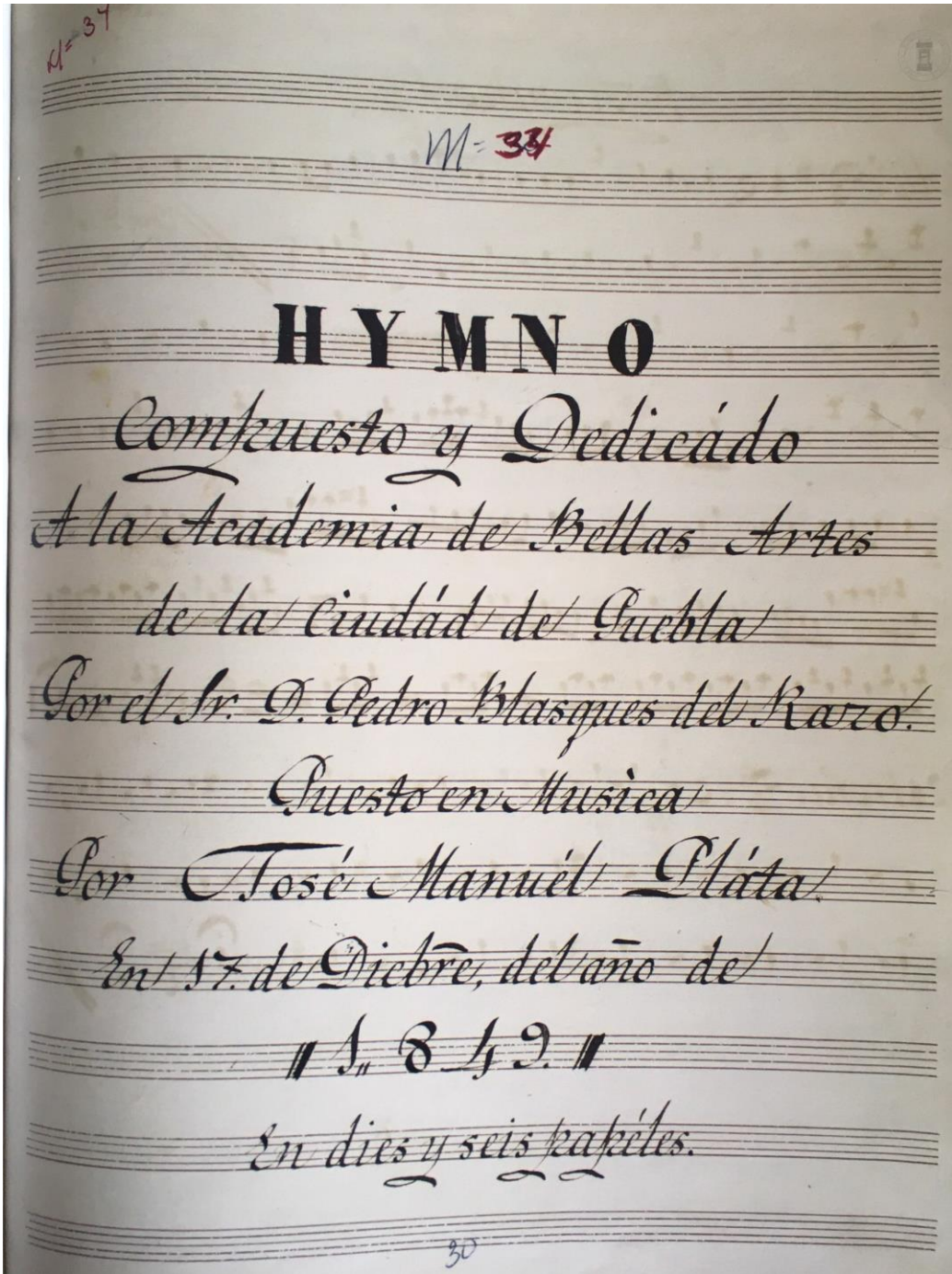


Ilustración 2 Portada de la partitura del Himno a la Academia de Bellas Artes de Puebla. (Salomón Salazar 2017, 67-93)

A finales del siglo XVII la ciudad de Puebla abarcaba 172 manzanas y varios huertos –desde la plaza mayor al este, siete manzanas, al oeste otras siete, al norte once y al sur seis–. La vida económica de la ciudad giraba en torno a la agricultura, la industria textil del algodón, la producción de grana cochinilla, la alfarería y el comercio. Aunque oficialmente el sistema de encomienda no se implantó, algunos miembros distinguidos de la sociedad sí gozaron de tal privilegio. Por otra parte, la prerrogativa de las familias de conquistadores para ocupar los cargos políticos ya había menguado en este período (Albi Romero 1965, 76-145).

La primera mitad del siglo XVIII poblano tuvo un episodio trágico debido al brote de la peste denominada *matlazahuatl* (*matlatl* – red; *zahuatl* - sarna o erupción de granos) o *cocoliztle* (enfermedad de la pestilencia), una variante de la peste bubónica. En 1737 la mortal enfermedad diezmó el 15% de la población cobrando, en sólo ocho meses, la vida de más de siete mil personas. Los síntomas eran fiebres altas, sangrado por la nariz, boca y oídos, intenso dolor de estómago y disentería. A diferencia de otras enfermedades como la viruela y el sarampión, ésta afectó a todas las razas y clases sociales; no obstante, fueron los indios los más afectados debido a su nivel de desnutrición, de hacinamiento, falta de higiene y pocos recursos para atenderse. Sus estragos continuaron afectando a la ciudad el resto del siglo. La otrora pujante ciudad novohispana pasaba por una fuerte crisis económica y demográfica (Cuenya 1996, 51-70).

Hacia la segunda mitad de siglo XVIII un proceso de largo aliento que venía gestándose se materializó en Puebla. La apropiación y adaptación de las ideas ilustradas que viajaban de Europa a América dieron como resultado, por una parte, que la élite poblana se declarara partidaria de la Ilustración. Por la otra, que los estratos populares, más en un gesto de supervivencia que de rebeldía, se apoderarán de los espacios públicos para hacer mofa de elementos del orden social establecido. La sátira a través de la música, el teatro y el baile, sucedía sin que la autoridad, civil o religiosa, pudiera hacer nada al respecto (Márquez Carrillo 2012, 35-56).

A la llegada del obispo Francisco Xavier Fabián y Fuero (*1719; †1801) el 4 de febrero de 1765, se dispusieron medidas para llevar un control más ceñido de la vida económica y social en el territorio

diocesano²⁴. El documento que recopiló las ordenanzas destinadas a tal efecto fue la colección de *Providencias Diocesanas* (Fabián y Fuero 1770, 104-106), en las que se establecieron reglas para, prácticamente, todos los aspectos de la vida en la diócesis. Los edictos no fueron bien recibidos, con lo cual se agudizó aún más el descontento (Márquez Carrillo 2012, 21-34).

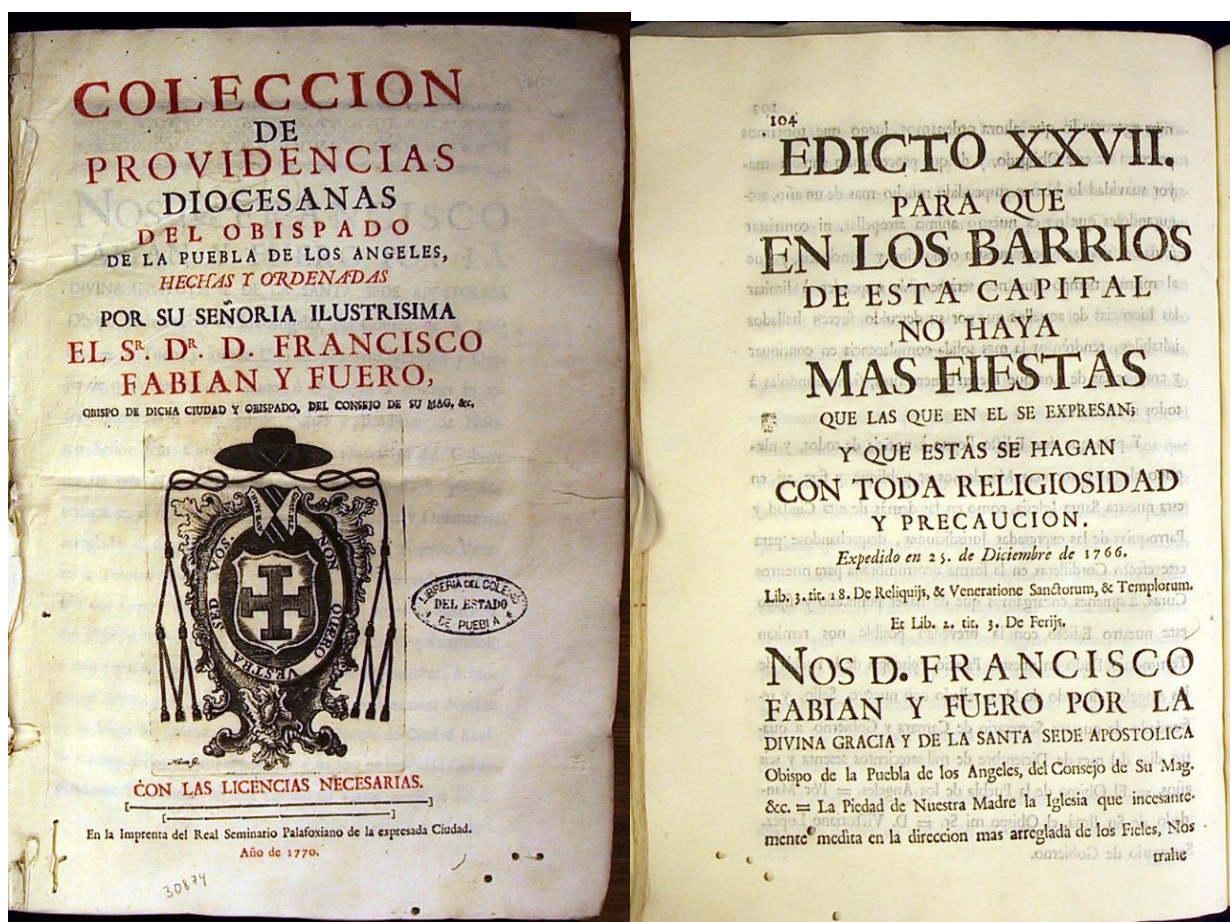


Ilustración 3 Colección de *Providencias Diocesanas*: prohibición de las fiestas en los barrios.

(Fabián y Fuero 1770, 104-106)

Foto: Gustavo Mauleón Rodríguez.

Nos. D. FRANCISCO FABIAN Y FUERO POR LA DIVINA GRACIA Y DE LA SANTA SEDE APOSTÓLICA. Obispo de la Puebla de los Ángeles, del consejo de S. Mag / &c. =A todos y á cada Uno de Nuestros Subditos y Ovejas de cualquier Estado, Grado o Dignidad á quienes lo in / frascripto

²⁴ Francisco Fabián y Fuero. 1770. *Colección de providencias diocesanas*. Puebla: Real Seminario Palafoxiano, p. 104-106.

toca o tocar puede, Salud y Bendicion de Nuestro Señor Jesu.Christo.= Para la uniformidad del Gobierno de esta Nuestra Diócesis hemos expedido desde que entramos en el regimen de ella varias Providencias y Ordenanzas / arregladas al derecho comun y al particular de Nuestro Venable Tercero Concilio Provincial Mexicano, decretadas y establecidas después de haver invocado para el acierto la asistencia / del Espiritu Santo por medio de muchas Oraciones y Sacrificios, Y con previas Consultas de Varones Sabios y Prudentes, á recomendacion del Excelso prelado el Ilmo. Señor D. Francisco Nuñez / de la Vega del Orden de Predicadores, Obispo de Ciudad Real/ de Chiapa y Soconusco, que llamó y lo son en verdad Consultaciones Diocesanas las que expidió en varios años, y dio á / la Luz publica en el de 1702.

Fue el obispo Fabián y Fuero quien también se encargó de la penosa tarea de difundir la Real Cédula, mediante la cual se ordenaba la extinción de las cátedras jesuíticas en la diócesis poblana, a través del edicto LIV, de las *Providencias Diocesanas*, fechado el 25 de abril de 1769²⁵. El hecho fue reprobado por una gran mayoría de los sectores sociales del territorio episcopal. Hasta 1773, año en el que finalizó su período como obispo, imperó un ánimo de descontento ante los intentos de “ordenar” al extremo, la vida religiosa, social, política y económica del territorio diocesano.

²⁵ Francisco Fabián y Fuero. 1770. *Colección de providencias diocesanas*. Puebla: Real Seminario Palafoxiano, pp. 455-461.

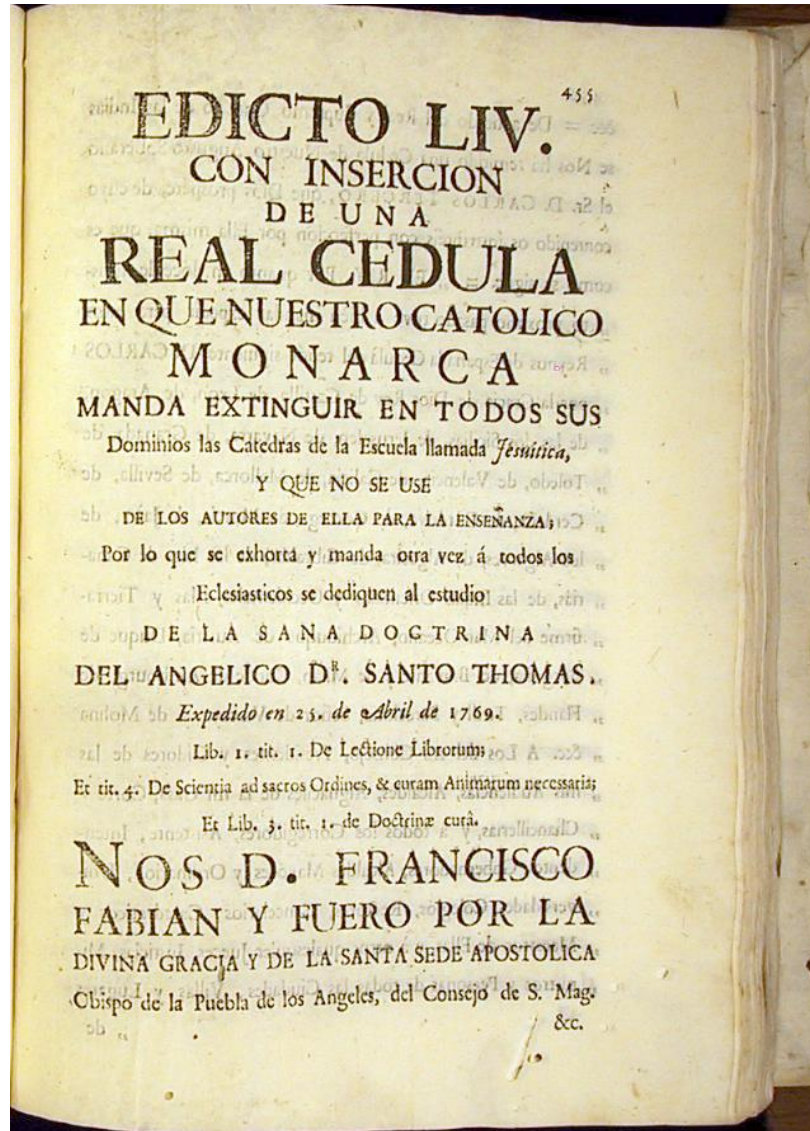


Ilustración 4 Colección de Providencias Diocesanas: extinción de cátedra de la escuela Jesuítica.
(Fabián y Fuero 1770, 455-461)

Foto: Gustavo Mauleón Rodríguez.

En los períodos de los dos obispos siguientes –Victoriano López Gonzalo (*1735; †1805) (obispo, 1773-1786) y Santiago José Echeverría y Elgueza de Villalobos (obispo, 1788-1789)– se vivieron momentos de gran tensión debido a las circunstancias por las que Europa estaba pasando –antesala de la Revolución Francesa–. En el ámbito del gobierno civil, el intendente Manuel de Flon (*1746; †1811) (intendente, 1787-1811) intentaba apagar los brotes de emancipación entre los distintos estratos sociales. En el ámbito religioso la situación no era mejor; era necesaria la figura de un obispo que, junto con la autoridad civil, llamara al orden en la diócesis. El elegido para llevar a cabo aquella tarea monumental fue el presbítero Salvador Biempica y Sotomayor (*1727; †1802) (obispo, 1790-1802), quien durante veintisiete años había sido canónigo y chantre de la catedral de Valladolid de Michoacán (Salazar Andreu s/f, 83-86).

Biempica invirtió sus primeros años como obispo, en paliar las graves carencias que había de obras pías. La intención era enfriar los ánimos de los pobladores del territorio diocesano. En tal empresa estaba en 1794 cuando el nuevo virrey de la Nueva España, Miguel de la Grúa Talamanca de Carini, primer marqués de Braciforte (*1755c; †1812) (virrey; 1794-1798), llegó a la Angelópolis. La esposa del marqués, María Godoy y Álvarez de Farina, era hermana del valido de Carlos IV, –Manuel Godoy–. Este vínculo daba visos claros de la asignación de Braciforte como ejecutor del despotismo ministerial en la Nueva España (Salazar Andreu s/f, 83-96).

La relación del obispo Biempica con el nuevo virrey fue cordial, lo que permitió que le solicitara su intermediación con Carlos IV para reducir las contribuciones de la catedral de Puebla. También los miembros del cabildo cerraron filas en torno al obispo para defender las rentas eclesiásticas del obispado (Cervantes Bello 2010, 32-33). No obstante, las peticiones enviadas mediante el virrey y la abierta oposición del cabildo catedralicio, Carlos IV continuó con la tendencia regalista, de manera que a la catedral poblana no le quedó más que donar 50,000 pesos fuertes de sus arcas (Salomón Salazar 2017, 67-93).

A pesar de las fuertes cargas impositivas, la economía eclesiástica novohispana, al final del siglo XVIII, vivió un período que, aunque con altas y bajas, puede calificarse de bonanza. Analizar a detalle la economía de la arquidiócesis poblana en el momento particular en que Manuel Arenzana fungió como maestro de capilla, es fundamental para determinar la pertinencia de la categoría historiográfica

asignada –decadencia / declive–, a la capilla musical angelopolitana, durante su magisterio. Recordemos que, tanto en investigaciones musicológicas del siglo pasado, como en recientes²⁶, la mencionada “clasificación” fue designada, genéricamente, a todo el siglo XVIII, y partiendo, fundamentalmente, de aspectos económicos. Dado lo anterior, es importante decir que en las décadas de 1790 a 1810, se observó la más alta recolección decimal en el virreinato novohispano (Rubial García 2013, 518-525). La arquidiócesis de Puebla, entre 1785 y 1789, percibió una renta decimal anual de 349, 652 pesos, que, comparada con la renta percibida por la arquidiócesis de México – 750,247–, estaba, aproximadamente, a un 45% por debajo de ésta. Por otra parte, la renta decimal de la seo de México, había crecido un 111% con respecto de la década de 1770, una tendencia similar tuvo la seo angelopolitana, con respecto al mismo período. El escenario se mantuvo estable, aunque con zozobras, hasta el final de la primera década del siglo XIX, virando hacia el déficit monetario en la segunda década del siglo XIX. El origen de este cambio económico fue la excesiva carga tributaria que la corona impuso a la Iglesia, a través de la Ley de Consolidación de Vales (1804-1809), sumada a la disminución del diezmo ocasionado por las revueltas pre independentistas. Entre 1811 y 1812 las rentas decimales sufrieron una caída, generalizada en todo el territorio novohispano, de hasta un 60% con respecto al período comprendido entre 1786 y 1790. Para 1816 la caída era cercana al 80% (Rubial García 2013, 518-525).

Cuando en 1804 la monarquía española decidió echar mano del fondo para obras pías de las catedrales se desató un problema agrario, debido a que con ese dinero se financiaba la producción agrícola de las haciendas. Las crisis agrícolas²⁷ fueron un detonante de los levantamientos entre campesinos. Los latifundios abandonados mientras numerosas poblaciones de indígenas, mestizos y miembros de otras castas no tenían tierras de labranza, dieron como resultado la usurpación y el despojo como medio de subsistencia. El ambiente se tornó violento en gran parte del territorio. Los desheredados y desocupados formaron hordas de vagos y errantes. Los paupérrimos salarios de los peones y el aumento de los precios, aumentaron las ganancias de hacendados y empobrecieron al resto de la sociedad. La crisis económica desató un reproche generalizado contra latifundistas y monopolistas

²⁶ Robert STEVENSON. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y Crowell Company, 1952, p. 173.; Leonardo WAISMAN. «La música en la América española.» En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, de José Máximo LEZA. (ed.) México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 574.

²⁷ 1785-1786, 1796-1797, 1801-1802, 1809-1810.

que especulaban con los granos. Ante tal panorama el obispo Biempica tomó cartas en el asunto, y en su sermón del 9 de noviembre de 1785, reprobó abiertamente ambas prácticas (Florescano 1971, 477-510).

A pesar del ambiente económico de zozobra, el obispo Biempica continuó haciendo obras de todo tipo. Una de las más representativas fue la remodelación del altar mayor de la catedral, con la renovación del Baldaquino. El obispo ordenó la fabricación de un tabernáculo de plata al estilo neoclásico. El diseño fue encargado al arquitecto Manuel Tolsá (*1757; †1816). Las gestiones, desde 1798, recayeron en el canónigo Ignacio Doménech, quien inició la obra al año siguiente. La dirección y el fundido de las piezas de bronce y las estatuas estuvieron a cargo del propio Tolsá y del arquitecto José Manzo. Los mármoles fueron encargados a Manuel Caamaño (*fl.*1798) y la platería a Joaquín de Inzunza (*fl.*1798). La mecánica del sagrario fue encargada a Mariano Vargas Machuca (*fl.*1798). Su construcción tardó veinte años en terminarse, finalmente se bendijo en la víspera de la Purísima Concepción, el 9 de diciembre de 1819²⁸. Es posible que, para tal celebración, se hayan interpretado los *Maitines* dedicados a la Inmaculada, compuestos por Manuel Arenzana entre 1794 y 1797.

El nuevo obispo, Manuel Ignacio González del Campillo (*1740; †1813) (obispo, 1803-1813), tuvo que afrontar los gastos que requería la diócesis, con menos ingresos y mayores costos. La ciudad de Puebla vivió una época de caos y estancamiento respecto a otras ciudades de la región. Desde 1810 imperaba la zozobra por los rumores, provenientes de Zacatlán, San Juan de los Llanos, Huejotzingo y Huamantla –Tlaxcala–, de ataques que se planeaban contra la ciudad. Por tal motivo, en 1811 el intendente García Dávila instó al ayuntamiento a tomar medidas para la defensa y seguridad de la Angelópolis. A mediados de ese año García Dávila escribía (Cervantes Bello 2010, 53-80):

La necesidad imprescindible en que se halla de tomar cuantas medidas conduzcan a su mayor defensa en caso de verse atacada por las tropas enemigas; que las de su Majestad que guarnecen, son pocas, y los puntos a que se han de atender muchos, porque la ciudad es muy extensa y sus entradas infinitas, y ninguno su resguardo o muralla, y que con presencia de estas circunstancias críticas había dispuesto,

²⁸ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Libro 59. f. 49 r. 23 de julio de 1819. “Informó el magistral que había estado con el Obispo, quien dispuso hacer la bendición del tabernáculo la víspera del día de la Purísima Concepción [09-XII], predicando el primer sermón y el segundo se le encargue al mismo magistral, que sería el día 10-XII, y el tercero, que sería el día de Ntra. Sra. de Guadalupe, se encargase; se votó lo hiciese el Sr. José Demetrio Moreno, que lo admitió”. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

zanjear, fosar, y aún cerrar algunas de las entradas para que se pudiese defender en un apuro con el número corto que tiene de soldados; y que esta obra, no menos interesante que urgente debía a la mayor prontitud comenzarse.

Las obras fueron realizadas a costa de los fondos para mantenimiento y otras necesidades de la ciudad, lo que redundó en una crisis de ordenamiento urbano. En 1815 se invirtieron 5000 pesos y mano de obra de reclusos e indios de haciendas cercanas, en la construcción del fortín de Loreto. El baluarte dominaba la ciudad y garantizaba el camino que venía de Veracruz. En 1819 el comandante general Ciriaco de Llano mandó componer los viejos parapetos pues: “Jamás es ociosa ninguna precaución porque ella, no sólo augura la paz de los vecinos, sino que embaraza cualquier tentación que la malicia intente”. Las erogaciones para la defensa de la ciudad originarán la primera crisis de Puebla en el nuevo orden independiente (Contreras 2010, 9-19). La ciudad se mantuvo fiel a la monarquía, hecho que se deduce del contenido de las actas en las que se asienta que ciertas partidas presupuestarias fueron destinadas al mantenimiento de “los cuerpos de fieles realistas” durante los años de revueltas previos a la independencia²⁹. En julio de 1821 la ciudad fue sitiada por las tropas comandadas por Nicolás Bravo y José Joaquín de Herrera; con la capitulación del último comandante español, El 2 de agosto de ese año, Puebla se rindió ante las fuerzas independentistas (Contreras 2010, 9-18).

²⁹ Archivo Histórico Municipal de Puebla. Libro de cargo y data, 1819. f. 13r. “Año de 1819 / Libro de cargo y data en que se / asientan las cantidades q^e producen los Ramos / destinados al sostenimiento de cuerpos de Fieles Realistas”.

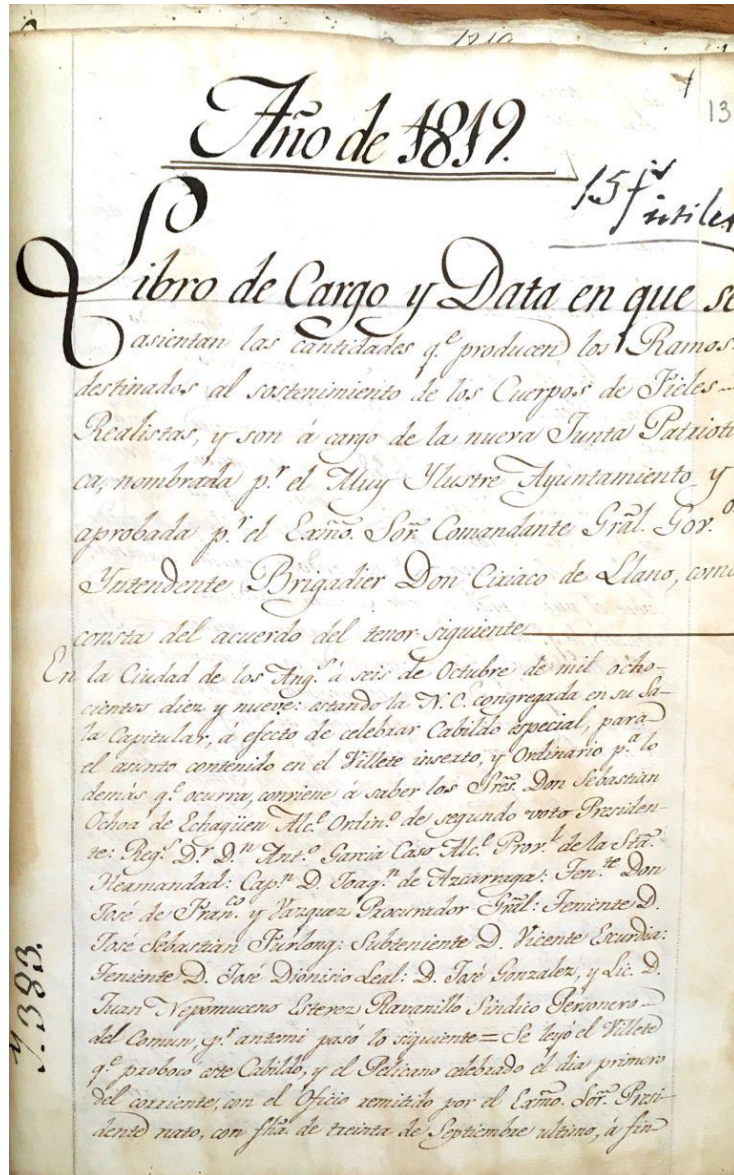


Ilustración 5 Ramos destinados al sostenimiento de los cuerpos de fieles realistas en la ciudad de Puebla de los Ángeles.
 Archivo Histórico Municipal; Libro de cargo y data, 1819.

En el ámbito eclesiástico, el retorno de Fernando VII al trono de España, en 1814, radicalizó los procesos de selección para los puestos de mayor jerarquía. Quienes aspiraban a un lugar en la curia poblana debían expresar lealtad a la monarquía ante la Cámara de Indias. Las recomendaciones de cercanos al rey se hicieron indispensables para el ingreso o ascenso. Los preladados que gozaban de posiciones en la Nueva España, debían defender desde el púlpito al rey y a las autoridades españolas. Los curas fueron instados a sumarse al ejército realista como capellanes, e incluso como soldados (Cervantes Bello 2010, 11-80).

Durante el período del obispo José Antonio Joaquín Pérez Martínez y Robles (*1763; †1829) (obispo, 1814-1829), las opiniones se dividieron hasta tal punto, que incluso se formaron dos partidos enfrentados por el liderazgo capitular. Uno de ellos era presidido por el propio obispo Pérez Martínez, que firmó el Manifiesto de los Persas el 12 de abril, documento que manifestaba el deseo de que se aboliera la legislación gaditana de 1812 y se restaurara la monarquía absoluta. Por otra parte, el partido liderado por el canónigo lectoral Francisco Pablo Vázquez, estaba integrado mayoritariamente por egresados del Colegio Mayor de la Diócesis, motivo por el cual recibió el nombre de San Pablo (Rosas Salas 2016, 156-181). Pese a las discrepancias e incluso enfrentamientos en el cuerpo capitular, la catedral continuó fiel a la monarquía hasta el cambio de orden; tal es así, que a la muerte de la reina María Isabel Francisca de Braganza, se realizaron solemnes exequias en su honor (1819)³⁰.

³⁰ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Libro 59, f. 47 v. 13 julio de 1819.

II. Estado de la cuestión

Un análisis crítico de las fuentes que han abordado a Manuel Arenzana, ha permitido dar seguimiento a la evolución del conocimiento sobre el compositor y maestro de capilla. Se proponen aquí tres etapas en dicha evolución. Las publicaciones pertenecientes a la primera etapa emplearon como única fuente la *Reseña Histórica del Teatro en México* de Enrique Olavarría y Ferrari (*1844; †1918), en la cual se habló en exclusiva de las obras que el compositor presentó en el Coliseo de México. Estas obras repitieron “acríticamente” lo dicho por Olavarría y Ferrari, sin confrontarlo con las fuentes originales. En una segunda etapa de evolución se encuentran aquellas investigaciones que hacen mención de la música sacra del compositor y los repositorios en los que se encuentra, también ofrecen una mayor cantidad de datos biográficos e incluso comentarios sobre el estilo de composición. En una tercera etapa de evolución aparecen estudios especializados que abordan obras específicas en ediciones críticas. La sistematización de la bibliografía ha permitido, incluso, dar seguimiento al progreso de las opiniones de ciertos investigadores.

Como punto de partida de este análisis y a la cabeza de la primera etapa se encuentra, como se ha dicho ya, la *Reseña Histórica del Teatro en México*, publicada por Enrique Olavarría y Ferrari en 1895 (Olavarría y Ferrari 1895, 174-176). En el libro, el autor retomó las notas del *Diario de México* del 25 de noviembre³¹ y del 2 de diciembre de 1805³², y cambió el género de comedia en dos actos de *El extranjero*, por ópera. Haremos un breve paréntesis para analizar este cambio de categoría; para ello, recurriremos a un caso similar analizado por la musicóloga Nieves Pascual. Se trata de la comedia en música *La entrada de Baco en Tebas (1705)* que ofrece nuevos datos para el estudio del teatro lírico en Valencia. En el estado de la cuestión la autora menciona el *Diccionario biográfico crítico*³³ de Ruiz de Lihory, en el que se aclara que, desde el final del siglo XVII, en la península ibérica,

³¹ Hemeroteca Nacional Digital / Universidad Nacional Autónoma de México. *Diario de México*, 25 de noviembre de 1805, pp. 233 y 236: *Coliseo*. “Esta noche se representará la Comedia en dos actos, titulada EL EXTRANGERO. Puesta en de música por D. Manuel Arenzana maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles”.

³² Hemeroteca Nacional Digital / Universidad Nacional Autónoma de México. *Diario de México*. 2 de diciembre de 1805, pp. 261 y 264: “En uso del segundo beneficio que por su contrata debe disfrutar el galán de música de este teatro VICTOR ROCAMORA, ha determinado ejecutarle hoy lunes 2 y para complacer á los que tengan la bondad de concurrir á su aumento y lucimiento, se ejecutarán las piezas siguientes *De representado*. 1. La maja mojada. 2. El melodrama del Negro sensible. 3. El soldado fanfarron. *De cantado*. El terceto del campanelo, por los Sres. María Dolores Mungia, Andrés del Castillo y el interesado. La tonadilla á tres por los mismos de la *disputa de los amigos*; y por los dos últimos un nuevo duo nombrado *los dos ribales en amor*, compuesto por el Mtro. de Capilla de la Sta. Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles D. Manuel Arenzana”.

³³ J. RUIZ DE LIHORY. (1903). La música en Valencia. *Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Doménech.

estaban diferenciadas las categorías de comedia en música y ópera (Pascual 2019, 142-160). Por otra parte, se refiere al caso específico de la comedia en música tratada en su artículo, como un género “típicamente español” en el que se incluía una *Loa*. Más adelante, la autora comenta que en esta época coexisten los modelos escénicos italianos y españoles, por lo que es difícil otorgar una adscripción única a las obras de este género y época; no obstante, continúa la investigadora, dicha comedia resulta más próxima a la zarzuela. En la Nueva España³⁴, a principios del siglo XIX, la denominación “ópera / comedia” era muy laxa³⁵, lo que no justifica el cambio de clasificación de *El Extranjero* presentado por Olavarría y Ferrari. Lamentablemente las obras que Manuel Arenzana presentó en el Coliseo están perdidas, lo que nos impide saber a ciencia cierta si era una ópera o una obra más cercana a la zarzuela como en el caso que comenta Nieves Pascual. En todo caso, es una tarea pendiente intentar localizar la música para analizarla y con ello dejar de especular sobre el tema.

Por otra parte, es pertinente notar el hecho de que Manuel Arenzana, siendo el maestro de capilla de una de las catedrales más importantes del territorio novohispano estuviera, en 1805, componiendo comedias y tonadillas para ser presentadas en el Coliseo de México, un dato que resulta relevante a la luz de la discusión que aún seguía vigente en la península, respecto a las fronteras entre la, música sacra y profana³⁶. El hecho podría indicar que, por esas fechas, había ya una relajación de las costumbres musicales. No obstante, aun cuando en Puebla también estaba en funciones un Coliseo, las obras del compositor soriano no fueron presentadas ahí, quizá porque la ciudad angelopolitana observaba una conducta más estricta que la capital, respecto a la participación de los músicos de su capilla, en los teatros y coliseos.

³⁴ Como en la península y el resto de Europa.

³⁵ Agradezco a Elías Morales Cariño la puntualización de este dato.

³⁶ En capítulo de contexto / España. *Teatro Crítico y encíclica Annus qui*. p. 13.

DIARIO DE MEXICO

Del Lunes 25. de Noviembre de 1805.

Santa Catalina Virgen y Martyr. Absolución en la Merced, y en el Sagrario. Q. H. en el Hospital Real.

COLISEO. Esta noche se representará la Comedia en dos actos, titulada EL EXTRANGERO. Puesta en música por D. Manuel Aranzana maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles.

Ilustración 6 Nota del *Diario de México*: 25 noviembre de 1805.

DIARIO DE MEXICO

Del Lunes 2. de Diciembre de 1805.

Santa Bibiana Virg. Q. H. en Jesus Nazareno.

En uso del segundo beneficio que por su contrata debe disfrutar el galán de música de este teatro VICTORIO ROCAMORA, ha determinado executarle hoy lunes 2: y para complacer á los que tengan la bondad de concurrir á su aumento y lucimiento, se executarán las piezas siguientes *De representado*. 1. La maja majada. 2. El melodrama del Negro sensible. 3. El Soldado fanfaron. *De Cantado*. El terceto del campanero, por los Sñs. Maria Dolores Mungia, Andrés del Castillo, y el interesado. La tonadilla á tres por los mismos de la *disputa de los amigos*; y por los dos últimos un nuevo dúo nombrado los *dos ribales en amor*, compuesto por el Mtro. de Capilla de la Stá. Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles D. Manuel Aranzana. *De Bayle*. Unas boleras por los Sñs. Guadalupe Gallardo y José Maria Morales, y por grande *Siana y Silvio*, del Mtro. Sr. Juan Medina; siendo la entrada como día de fiesta.

Ilustración 7 Nota del *Diario de México*: 2 de diciembre de 1805.

El libro de Olavarría volvió a editarse en 1961, convirtiéndose en referencia para un buen número de publicaciones que repitieron lo dicho por el autor sin consultar la fuente del *Diario de México* o alguna otra. En este grupo, perteneciente a la primera etapa evolutiva del conocimiento sobre Manuel Arenzana, encontramos *El arte musical en México* (Herrera y Ogazón 1917, 5-46) y *Música y Músicos de Latinoamérica* (Mayer- Serra 1947, 1-80) donde se agregó un “de” al apellido Arenzana, lo que tiene sentido a la luz de los nuevos datos encontrados, pero carecía de fundamento en el momento en que ambas publicaciones aparecieron. También pertenecen a este grupo el libro *Breve Historia de la Música en México* (Orta Velázquez 1970, 234-236) en el que Guillermo Orta Velázquez, además, confundió las fechas de presentación en el Coliseo. En *Historia de la música en México / III. La Música en el período independiente* (Baqueiro Foster 1964, 115-298), se habla de *El Extranjero* como “segunda ópera” mexicana después de *El Filósofo Burlado* de Cimarosa, por su parte, en *La tradición operística en México* (Pulido Granata 1970, 57-83), su autor refutó la opinión de Baqueiro Foster al decir que *El Extranjero* de Arenzana inició la tradición operística en la Ciudad de México y no *El Filósofo Burlado*. A esta discusión se sumó la *Historia de la Música en México* (Saldívar 1987, 201-209) donde el autor mencionó a *El extranjero* como la segunda ópera en México después de *La Parténope* (1711) de Manuel de Sumaya (*1678; †1755).

En *Historia de la Música Mexicana: Primera parte desde sus orígenes hasta la creación del Himno Nacional* (Galindo 1933, 391-392), así como en *Bibliografía del teatro en México* (Monterde 1934, 600-705), y en *Galería de músicos mexicanos: Manuel Arenzana* (Romero 1951, 30-55), los autores únicamente mencionaron que Manuel Arenzana fue maestro de capilla de la catedral de Puebla. Juan Carlos Romero especuló una fecha de nacimiento cercana a la década de 1770. En el *Diccionario de la ópera mexicana* (Sosa 2005, 13-352) y en *La ópera en México, de la Revolución a la Independencia* (Sosa 2010, 15-18) el autor menciona a Arenzana como uno de los precursores del género operístico en México, en el primero incluso dice que nació en Puebla y murió en la Ciudad de México.

En esta primera etapa de evolución también se encuentran sendos artículos en un diccionario y en una enciclopedia, respectivamente, ambos italianos. En la *Enciclopedia dello Spettacolo* de Silvio d'Amico, se repite lo dicho por Olavarría, más la posible nacionalidad mexicana de Arenzana, lo que representa una novedad (Olivotto di Vincenza 1975, 802-890), mientras que en el *Dizionario*

Enciclopedia Universale della Musica e dei Musicisti, dirigido por Alberto Basso (Basso 1985, 128-305), además de la tradicional referencia a Olavarría y la especulación sobre su posible nacionalidad mexicana, aparece el nombre de J.M. Plata (José Manuel Plata) como posible sucesor de Arenzana en el puesto de maestro de capilla de la catedral poblana, dato que, aunque errado, se acerca al contexto de la capilla en tiempos del compositor. El artículo de este último fue redactado a partir de la información aportada por Robert Stevenson, Thomas Stanford y Lincoln Spiess, lo que explica su contenido.

Un estado intermedio entre la primera y la segunda etapa en la evolución del conocimiento sobre el maestro de capilla castellano, se presenta en obras que pueden o no exponer los datos citados por Olavarría, con un cierto análisis crítico, sumados a otros que evidencian trabajo de archivo, aunque aún sin mucha profundidad. A este período intermedio pertenece la publicación de *The Music in Mexico. A Historical Survey* (Stevenson 1952, 173-177); en ella Stevenson se refiere a Manuel Arenzana como un compositor ambicioso que en 1805 se encontraba dedicado a la producción de farsas teatrales, interludios y comedias musicales. Es notoria la recuperación de la categoría de “comedia musical” en esta publicación. La obra es además paradigmática, por la influencia que tuvo en los musicólogos del siglo XX, quienes, a partir de ésta, calificaron de “decadente” a la música del siglo XVIII. En trabajos subsecuentes veremos una evolución de la opinión de Stevenson respecto al siglo XVIII y al compositor. A este “puente” historiográfico también pertenece el artículo “Reyes Habsburgo y Borbones en la música de México” (Stanford 2012, 154-160), en el que Thomas Stanford se refiere a Manuel Arenzana como un “compositor de cierta capacidad” recomendado por Fray Martín de Crucelaegui para el puesto de maestro de capilla de la catedral de Puebla, al final del período colonial.

Una segunda etapa evolutiva se caracteriza por el evidente trabajo de gabinete que realizaron los autores y por la referencia a la obra sacra del compositor resguardada en la catedral de Puebla. A esta categoría pertenece el artículo “The Splendor of Mexican Maitins: Sonority and Structure in Jerusalem’s Maitins for the Virgin of Guadalupe”, donde el autor hace referencia a los compositores que escribieron *Maitines* durante el siglo XVIII (C. Russell 2007, 359-395)³⁷, así como el artículo

³⁷ Las tesis de Eladio VALENZUELA, *A Survey of Choral Music of Mexico during the Renaissance and Baroque Period*. (Valenzuela 2010, 119-133) Texas: Universidad del Paso, 2010, pp. 119, 133; y Joseph J. AMANTE Y ZAPATA, *Sacred choral music in colonial Mexico, 1650-1750: An introduction*. (Amante y Zapata 2002, 42-102) Los Ángeles: Universidad

“Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico” (Ray Catalyne 1966), en el que la autora ofrece un inventario reducido de obras de Arenzana. Surgen así los inventarios y catálogos que permitieron conocer el corpus de obra sacra de nuestro protagonista; entre ellos el *Catálogo de los Acervos Musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla* (Stanford 2002, 286-346). Aun cuando la publicación de éste demoró en ver la luz pública más de cuatro décadas, la información derivada de la investigación, circuló, entretanto, de diversas maneras y ha sido fuente de múltiples trabajos posteriores. Por otra parte, la microfilmación de los acervos de las catedrales Metropolitanas de México y Puebla realizada por Thomas Stanford, también forma parte de esta etapa, ya que dicho material ha hecho posible la elaboración de tesis, libros, catálogos, artículos y ediciones críticas de las obras sacras del compositor.

Dos artículos de diccionarios evidencian una evolución en el conocimiento sobre el tema de sendos investigadores; por una parte, en la voz “Arenzana, Manuel”, escrita por Stevenson en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Stevenson 1999, 628-630) donde el musicólogo presenta también un inventario de obras sacras, ordenadas por género –que, aunque incompleto, es un bosquejo de un catálogo de autor– y comenta sobre este corpus algunos elementos musicales como las tonalidades usadas y la dotación instrumental, concluye que la capilla de la catedral de Puebla fue una de las más ricas en música orquestal durante el esplendor del período virreinal ³⁸. Por otra parte, en *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (Ray 2001, 870-871), donde su autora, Alice Ray, también ofrece un breve inventario de obra sacra, además dice que Fray Martín de Crucelaegui recomendó a Arenzana para el puesto de maestro de capilla de la seo angelopolitana y menciona a José Manuel Plata como posible sucesor. Otra aportación en la entrada de *The New Grove*, es un breve análisis de las características generales de la música del compositor ³⁹.

Todavía en esta segunda etapa de evolución encontramos la entrada “Arenzana, Manuel” del *Diccionario de Música de México* (Pareyón 1995, 40-45) donde el autor ofrece como fechas de su florecimiento en Puebla, 1792-1821. El musicólogo ofrece un listado de obras con el comentario de haber sido escritas para “grandes conjuntos”, y aprovecha esta mención para poner explícitamente en

del Sur de California, pp. 47, 102, hacen una breve mención a Arenzana como compositor mexicano y maestro de capilla activo durante el siglo XVIII, repiten algunos datos biográficos dados previamente por Stevenson, Ray y Tello, y aluden a las grabaciones realizadas de las obras de Arenzana.

³⁸ En capítulo introductorio, p. 7.

³⁹ En Estado de la cuestión, *Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico*, p. 36.

tela de juicio la supuesta “decadencia” de la capilla musical poblana al final del siglo XVIII. El autor también hace referencia a cierto corpus de maitines y misas que estuvieron en la catedral metropolitana de México en 1875, pero que, para la fecha de redacción del artículo, se reportaban como extraviadas. Respecto a estos *maitines* que pudieron haber estado en la catedral metropolitana de México, hay que decir que la obra de Manuel Arenzana, bien podría haber “migrado” a dicha catedral, quizá por una necesidad de obras litúrgicas para el oficio de las horas, lo que era constante en las catedrales. La bibliografía, empleada para la redacción de esta voz, incluye a Robert Stevenson, Thomas Stanford, Lincoln Spiess, Aurelio Tello y Alice Ray.

Siguiendo el hilo conductor de los catálogos *An introduction to Certain Mexican Musical Archives* (Spiess y Stanford 1969, 1-54)⁴⁰ abrió el panorama de los acervos musicales mexicanos. En este mismo orden y aún en la segunda etapa de evolución, se encuentran el *Catálogo de la parroquia de San Dionisio Yauquemecan Tlaxcala*⁴¹, el *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca* (Tello 1990, 1-65), el *Catálogo del Archivo Musical de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe* (Guerberof 2006, 19-144), el *Catálogo de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca*, en la sierra Mixteca de Oaxaca (Lazos 2013, 3-20), y el *Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos de la Catedral de Puebla* (Tello, Franco y Maní 2015, 96-145).

Los trabajos del final de la segunda etapa de evolución abordan obras específicas del compositor; tal es el caso de “Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación en los Maitines Guadalupanos, donde se mencionan los Maitines a la Virgen de Guadalupe” (Miranda 2007, 397-414); en esta categoría está también el artículo “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, en el que el autor plantea una posible adscripción de la música de finales del siglo XVIII al estilo clásico (Miranda 1997, 39-50). Otro trabajo en esta categoría es *La independencia en la Región de Puebla* (Castro Morales 2010, 271-300). El trabajo de Castro Morales permite entender el papel que jugó la institución catedralicia poblana en tiempos independentistas. Ahí, menciona la música encargada a Manuel Arenzana para las exequias de la reina María Isabel Francisca de Braganza (1819), dato que, sumado a otros, permite deducir que la catedral poblana continuó fiel a la corona.

⁴⁰ Introducción a ciertos archivos musicales mexicanos

⁴¹ Trabajo en proceso, a cargo del musicólogo Gustavo Mauleón Rodríguez.

Para finalizar esta etapa conviene mencionar la tesis *Particularidades en el desarrollo del villancico durante el siglo XVIII en la música del Virreinato de la Nueva España y la Capitanía de Cuba* (Crespo Brito 2018, 25-93), en la que su autora hace un análisis comparativo de las salmodias compuestas por Esteban Salas con el *Dixit Dominus en Sol Mayor a 4 y a 8*, y el *Beatus Vir en Re Mayor a 4 y a 8* de Manuel Arenzana.

En una tercera etapa de desarrollo de las fuentes encontramos trabajos de edición crítica de algunas obras del compositor. Tal es el caso de *The Vesper Psalms of Manuel Arenzana and Antonio Juanas* (Rhoderick Bowers 1998, 1-47). Nuevamente, un análisis comparativo de los Salmos de Vísperas de Antonio Juanas (*1755c; †1818) y Arenzana –maestros de capilla contemporáneos en la seo de México y de Puebla respectivamente–, permite una mejor aproximación a un caso específico. El salmo de vísperas de Arenzana del que Rhoderick realiza la edición crítica es el *Laudate Dominum omnes gentes a 4 y 8 voces, con orquesta, en Re Mayor*; mientras que de Juanas edita el *Dixit Dominus a 4 voces con órgano, contrabajo y violonchelo en Do Mayor*. También forma parte de esta tercera etapa de evolución la tesis *Missa á 4 compuesta a grande orquesta in D Major by Manuel Arenzana, The last chapel master of the cathedral of Puebla, Mexico in the colonial period (1791-1821)*. Esta investigación ofrece nuevos datos biográficos además de la edición crítica de la *Misa en Re Mayor a “grande orquesta”* (Martínez Correa 2016, 8-209). Las ediciones musicales han propiciado la interpretación de algunas obras del compositor, tal es el caso de la *Misa en Re Mayor para grande orquesta*⁴² y los *Maitines a la Virgen de Guadalupe*⁴³.

El nombre de Manuel Arenzana no aparece en dos casos que son ejemplares, por razones distintas. El primero es el libro titulado *Aportes Humanos, Culturales y Artísticos de Andalucía en México, siglos XVI- XVIII* (García- Abásolo y Fernández 2006, 59-192), lo que significa que su paso por Cádiz en 1788 no tuvo mayor repercusión. El segundo trabajo evidencia que la producción, o al menos la difusión, de la música profana de Manuel Arenzana se limitó a la tonadilla y la comedia en dos actos presentadas en el Nuevo Coliseo de México en 1805. El texto al que me refiero es la tesis *La Imprenta Musical Profana en la Ciudad de México, 1826-1860* (Aguilar Ruz 2011, 1-51), investigación exhaustiva sobre las fuentes musicales impresas en el lapso señalado, por lo que se puede afirmar que

⁴² Urtext Records, 1999, B00000J7V6.

⁴³ Urtext Records, 2000, B00002Z846.

la producción musical más significativa en la vida del compositor, fue la que realizó para la catedral angelopolitana.

Es notoria la gran cantidad de materiales bibliográficos que han abordado al compositor y maestro de capilla. Pareciera que el número de publicaciones pone en entredicho la pertinencia de una más. No obstante, el tratamiento dado a la información, y las lagunas que fueron evidenciándose durante el transcurso del análisis de fuentes, reafirman la total pertinencia de un trabajo que aborde seriamente la vida, obra y circunstancia de Manuel Arenzana.

III. Nuevos datos biográficos de Manuel Arenzana.

Hijo de un esquilador de caballerías en Soria.

El presente capítulo constituye una aportación al conocimiento de la vida de Manuel Arenzana. Su fecha de nacimiento, por ejemplo, que hasta ahora había sido establecida cerca de 1762, propició un desfase cronológico de más de una década, lo que a su vez originó una lectura sesgada de su discurso biográfico. Por otra parte, las investigaciones realizadas en España y México permiten establecer el correlato entre ambos lados del Atlántico, respecto a uno de los más prolíficos compositores del período novohispano.

Manuel Arenzana Crespo nació el 24 de marzo de 1750 en Soria, provincia del reino de Castilla y León, España. Fue bautizado por el cura Antonio Farina, como hijo legítimo de Manuel de Arenzana y María Antonia Crespo, el día 30 del mismo mes, en la parroquia de Santo Tomás y Santo Domingo. Fueron sus padrinos Tomás Páez y Mónica Zamora. Los testigos, Fray Pedro Ortiz y Pedro de Laynreza [¿?]

[Margen central superior: Cruz] Marzo de 1750 [Margen derecho: f]191[Margen izquierdo:] Man^l. hijo de Man^l. de Arenzana y de Ma^ría Antonia Crespo. [Contenido:] En treinta de marzo de mil Sete^{os} y Cinq^{ta} a^s. yo el infraescrito / Cura, baptize solemnem.^{te} y puse los santos oleos y crisma denesta parroq^uia de S^{to} Thome y S^{to} Domg^o a un niño q^e se le puso p^r nom^e Manuel, hijo / lexitimo de Manuel de Arenzana y d^e Maria Antonia Crespo parro / quianos desta dha parroquia, q nazio a v^{te} y quatro de dho mes y año / fueron padrinos Thomas Paez y Mónica Zamora a quienes advertí / el parentesco espiritual y oblig^{on} de enseñarle la Doctrina xptiana. / fueron testigos Fr. Pedro Ortiz y Pedro de Laynreza [¿?] y p^r verdad lo / firme ut supra [Firmado y rubricado] Fr. Antonio Farina / Cura⁴⁴.

Fue el segundo de once hijos de un modesto esquilador de caballerías⁴⁵. Al primogénito, Manuel Tomás Raymundo nacido en 1749, le siguieron Manuel (1750), Vicenta (1751), Jacinto Antonio (1752), Bernabé (1754), Ambrosio Vicente (1756), Ángela Josefa (1758), Francisca Saturia (1759),

⁴⁴ Archivo Diocesano del Burgo de Osma, *Quinque Libris* / Libro de bautizados de la Parroquia de Santo Tomás de la Ciudad de Soria (1710-1750), f. 191r.

⁴⁵ Archivo Histórico Provincial de Soria. Correspondencia vía correo electrónico del 17.07.2018 con Carmen Vázquez Mateo, encargada del citado archivo: “Estimada señora... Hemos revisado la base de datos realizada con los vecindarios del catastro del marqués de la Ensenada (1754) y sólo aparece un Manuel Arenzana, sin segundo apellido. Consta que era esquilador de caballerías y que tenía dos hijos menores de 18 años. Era vecino y natural de Soria capital.”

Pedro (1761), Simón (1763) y Julián (1767). Sus abuelos paternos fueron Manuel Arenzana e Isabel Durán, y los maternos, Juan Ángel Crespo y María Fegero.

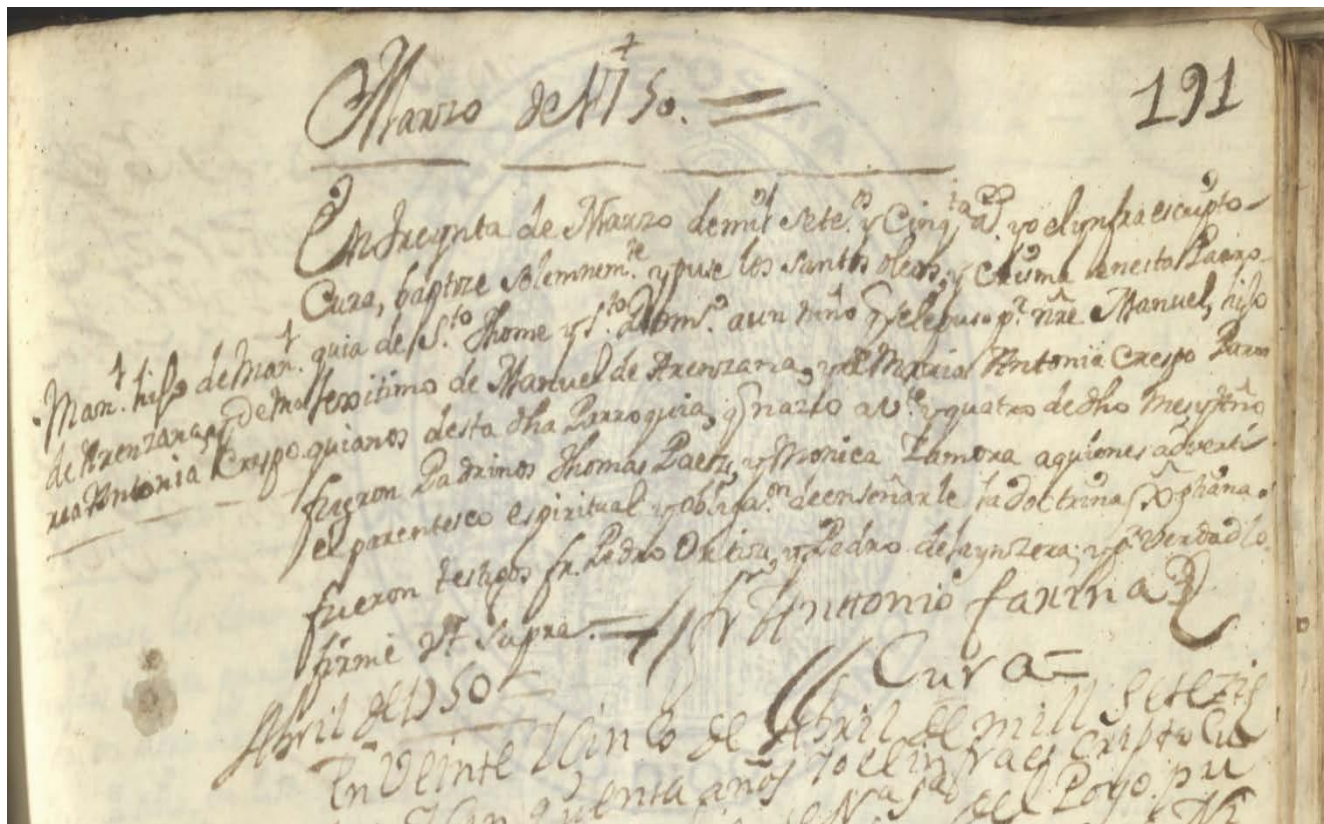


Ilustración 8 Fe de bautismo de Manuel Arenzana Crespo.

Archivo Diocesano del Burgo de Osma, *Quinque Libris* / Libro de bautizados de la Parroquia de Santo Thomé en la Ciudad de Soria (1750-1790) f. 184v-185r.

Infante de coro en la concatedral de San Pedro Apóstol

Es muy probable que entre los 6 y los 8 años Manuel Arenzana haya ingresado en la hoy concatedral de San Pedro Apóstol de Soria, como infante de coro y para recibir las primeras letras. No podemos asegurarlo puesto que no fue posible consultar el archivo correspondiente. Suponemos que así fue, ya que era costumbre de la época que los niños recibieran las primeras instrucciones en la catedral más cercana. En este caso, lo más cercano a Santo Tomé, de donde eran parroquianos los Arenzana Crespo, era la actual concatedral. También era frecuente que las familias pobres entregaran a la iglesia a “el segundón” de sus hijos, aunque no nos consta que éste haya sido el caso del compositor. Por otra parte, en el libro *La Música en las Colegiatas de la Provincia de Soria* (Palacios Sanz 1997, 212, 232), se menciona a Simón Arenzana como uno de los infantejos que, al cambio de voz, siguió una instrucción como organista, lo que podría indicar que toda la familia se formó allí. No obstante, este dato aún debe corroborarse. En el Legajo G –volumen documental que contiene los exámenes de oposición para ocupar la plaza de maestro de capilla en Puebla en 1791– se dice que Manuel Arenzana era “facultativo en el clave”⁴⁶, por lo anterior se infiere que el compositor podría haber permanecido en la concatedral, recibiendo instrucción de organista, hasta más allá del cambio de voz, quizá hasta los 22 años. Si así hubiera sido, su formación habría durado entre 14 y 16 años. Un vacío documental impide siquiera suponer lo sucedido hasta 1788. De este período sólo sabemos que contrajo nupcias con Paula Lozano, de quien posteriormente enviudó.

⁴⁶ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 49. f99v. 26 de agosto de 1791: “Memorial de D. Manuel de Arenzana, facultativo en el clave y composición, solicitando el magisterio de la capilla de coro, ofreciendo sufrir el examen. Que se cite para determinar”. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

Boda en Cádiz

Otro documento, localizado en el Archivo General de Indias, ha permitido seguir con curso de la investigación. Se trata de la solicitud de permiso de embarque que tramitó Juana Solsona el 8 de junio de 1792. Gracias al certificado de matrimonio que forma parte del legajo, pude averiguar que el compositor había contraído “segundas nupcias” el 23 de agosto de 1788 en la parroquia de San Antonio, de Cádiz. En el transcurso de esta investigación dirigí mis pasos hacia el archivo parroquial, donde tuve acceso al documento gracias su archivero, Manuel Cerezo. Pude constatar en él, que Manuel Arenzana, entonces de 38 años, natural de la ciudad de Soria, hijo de Manuel Arenzana (difunto), y de Antonia Crespo, habiendo enviudado de Paula Lozano, contrajo matrimonio con Juana Solsona, natural de la Villa y Corte de Madrid, hija de Josef Solsona (difunto), y de Ángela Calvo. Juana a su vez era viuda de Josef Moscoli.

En la Ciudad de Cádiz veinte y tres de agosto de mil setecientos ochenta / y ocho años. Yo D.ⁿ Francisco del Castillo, cura propio del Sagrario de / la Santa Yglesia Cathedral, con asignación a la Parroquia del Rosario. Ha / viendo precedido las tres amonestaciones que previene el Santo Concilio / de Trento, en tres continuos días festivos y no resultando canonico impedi / mento, en virtud de Mandamiento del S.^{or} provisor y vicario general de esta / Ciudad y su obispado, desposé por palabras de presente, que hicie / ron verdadero y lex.^{mo} Matrimonio según el or[de]n de Nuestra Santa Ma / dre Yglesia a Manuel Arenzana, natural de la Ciudad de Soria, hijo de / Manuel Arenzana, defunto, y de Antonia Crespo y viudo de Paula Loza / no; y Juana Solsona, natural de la villa, y corte de Madrid, hija de / Josef Solsona, defunto, y de Angela Calbo, y viuda de Josef Moscoli. Del q. / fueron testigos D.ⁿ Antonio Vallejo, D.ⁿ Francisco Xavier Peyrano, y D.^a / Angela Calbo, todos vecinos de esta Ciudad y lo firmé Cadiz ut supra. [Firma y rúbrica] D.ⁿ Fran.^{co} del Castillo⁴⁷.

⁴⁷ Archivo Parroquial de San Antonio de Cádiz, Libro de matrimonios de 1788, f. 22r. [Margen:] Manuel Arenzana & Juana Solsona. [Margen:] 22 [f] 107.

22.
107 En la Ciudad de Cádiz veinte y tres de Agosto de mil setecientos ochenta y ocho años. Yo D.ⁿ Francisco del Castillo, Cura brotuo del Sagrario de la Santa Iglesia Cathedral, con asignacion a la Parroquia de S.ⁿ Rosario. Jta. viendo precedido las tres Amonestaciones, que breviere el Santo Concilio de Trento, en tres continuos dias festivos, y no resultado Canonico impedimento, en virtud de Mandamiento del Sr. Obispo, y Vicario g^{ral}. de esta Ciudad, y su Obispado: Despoie por Palabras de presente, que dixeron verdaderas, y leas. me matrimonios segun el can. de Nueva Santa Maria de Jberia, a Manuel Arenzana, natural de la Ciudad de Sorla, hijo de Manuel Arenzana, de junto; y de Antonia Crespo, y Viudo de Paula Loraño; y Juana Solsona, natural de la Villa, y Corte de Madrid, hija de Josef Solsona, de junto, y de Angela Calbo, y Viuda de Josef Morcote. Del q.^e fueron testigos D.ⁿ Antonio Vallejo, D.ⁿ Francisco Xavier Peyrano, y D.ⁿ Angela Calbo: todos vecinos de esta Ciudad, y lo firmé Cádiz, ut Supra.
D.ⁿ Fran. del Castillo

Manuel Arenzana.
X
Juana Solsona.

Ilustración 9 Acta de matrimonio entre Manuel Arenzana y Juana Solsona.
Archivo Parroquial de San Antonio de Cádiz, Libro de matrimonios de 1788, f. 22r.

De mozo de repostería a maestro de capilla

Entre los papeles que integran el legajo de solicitud de permiso de embarque que tramitó Juana Solsona, se encuentra una carta que Manuel Arenzana le mandó a su esposa. La misiva cuenta la historia de un hombre que, lejano ya a su mocedad –de 41 años–, viajó desde Cádiz en la fragata “La Dolores, alias La Afortunada”, como mozo de repostería, y que al tocar tierra firme en Veracruz se dijo enfermo y fue a curarse a la, nada cercana, Ciudad de la Puebla de los Ángeles⁴⁸.

[...] dice que el referido su marido hizo / viaje al Puerto de Veracruz el año próx^{mo} pas^{do} en / la fragata nom^{da} N. S de los Dolores / con plaza de agregado a la repostería / de la misma, y sin embargo de aver ésta / regresado a este puerto, le fue preciso / quedarse en aquel reyno / al dho. su marido por haver caído / enfermo a la sazón de la salida / y según noticias con q^e la / suplicante se halla se le ha proporcionado su / acomodo de Maestro de Capilla en la / Catedral de la Puebla de los Ángeles, / sobre lo qual, y para hacer / constar la certeza de dho. acomodo, / ofrece la correspond^{te}. justificación de testigos q^e esta / pronta a presentar⁴⁹.

Vale la pena reflexionar respecto al cargo de mozo de repostería que Arenzana ocupó en la fragata en la que viajó. En el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España encontré un documento que quizá no tenga conexión con la historia aquí narrada, pero que sí me hizo pensar en el compositor como miembro de una familia del gremio panadero. Se trata del *Libro del Pan. Reforma de la Panadería de Madrid*⁵⁰. La publicación, fechada en 1849, fue escrita por un homónimo Manuel Arenzana. Este hecho resulta importante si recordamos que la sociedad española del siglo XVIII se organizaba por gremios de oficios, que usualmente desempeñaban las familias desde siglos atrás. Aunque el dato fuera irrelevante, lo que sí es digno de anotar es que muy probablemente la razón por la que Arenzana viajó como tripulante de la fragata, fuera la falta de dinero para pagar el boleto. No obstante, conviene no distraer la atención con este elemento y seguir adelante.

⁴⁸ El trayecto entre el puerto de Veracruz y la ciudad de Puebla, a finales del siglo XVIII, pudo haber durado un par de días.

⁴⁹ Archivo General de Indias. México. Solicitud de embarque de Juana Solsona. 2495 N°62. Formación 1792-6-12. Cádiz, 21 de abril de 1792, f. 729r. Transcripción Gustavo Mauleón y Dalila Franco.

⁵⁰ Biblioteca Nacional de España. C*2683-42. C, en 21 de junio de 1889. Manuel Arenzana. (1849). *Libro del Pan. Reforma de la Panadería de Madrid*. Madrid: Imprenta de Tomás M. Fortanet Ruano. Calle de la Greda 7, 1849.

Para Veracruz + Año de 1794

Fragatas 2ª Josef

y Nra S. de los Dolores

alias la Fortunada

2ª dem Nra S. de los Dolores

alias S.ª Feanra -

26 Abril a 17 Julio 1794

[Faint, mostly illegible handwritten text]

F.V.
F

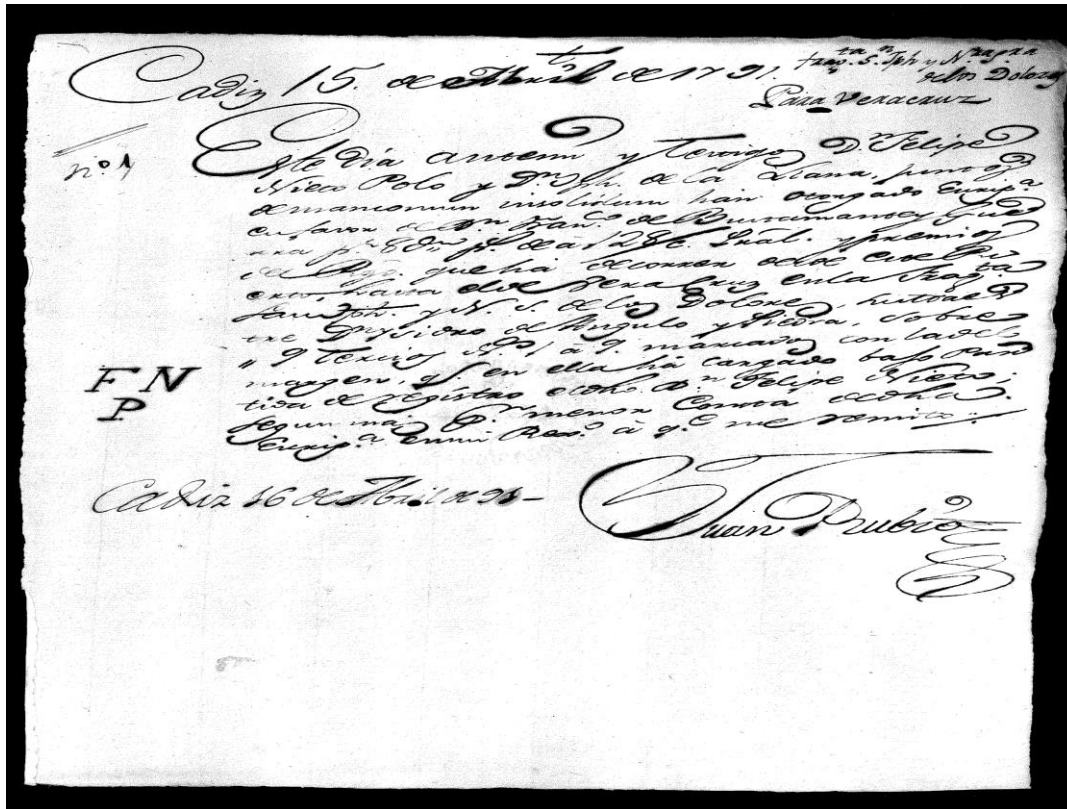


Ilustración 10 Archivo General de Indias. Consulados 884.

Archivo General de Indias. Consulados 884. Documentación, para efectos aduanales y seguros de carga, de la fragata La Dolores, alias La Afortunada

[f.1]Para Veracruz [cruz] Año de 1791 / Fragata Sⁿ Joseph / y Ntra. S^{ra} de los Dolores / alias la Afortunada / y de Ntra S^{ra} de los Dolores, alias Sⁿ Fermín / 26 de Abril a 17 de Julio de 1791. [f.2] [cruz] Cadiz 15 de Abril de 1791 [Margen derecho:] frag.^{ta} S.ⁿ Jph y N^{tra} S^{ra} de los Dolores / Para Veracruz / [Margen izquierdo:] n^o 1 [Margen izquierdo abajo:] FN / P / Este día ante mi y testigos Dⁿ Felipe / Nieto Polo y Dⁿ Jph de la Llana, juntos / de mancomun [¿?] han otorgado [¿Eurip^a?] / en favor de Dⁿ Fran^{co} de Bustamante y Gue / rra p^r 8 del p^l de a 128 / c gral. y previos / del Rojo que ha de correr desde este Pu / erto hasta el de Veracruz en la Frag^{ta} / San Jph y N.S. de los Dolores, [¿sustrae?] II / tre Dⁿ Ysidro Angulo y Piedra, sobre / 9 tercios des^{tos} / a 9 marcados con la del / margen q^e en ella ha

cargado bajo pa [¿re?] / tiva de registro el dho Dⁿ Felipe Nieto; / según una p^r menor consta el dcha / [¿Eurip^a?] en mi rex^o a que me remito / Cadiz 16 de Abril de [17]91 / [Firma y rúbrica] Juan Rubio⁵¹.

Al llegar a la ciudad angelopolitana, Arenzana no fue a atenderse el malestar, como habría sido lógico. En cambio, dirigió sus pasos a la catedral de Puebla, donde solicitó al Cabildo ser examinado para demostrar las aptitudes que lo hacían merecedor del puesto. Solicitaba “sufrir” el examen, en los términos que el cabildo determinase, para acreditar su inteligencia en la materia, ya que no llevaba consigo documento probatorio alguno de sus habilidades. En el memorial dirigido al cabildo, aclara que “noticioso de hallarse vacante el magisterio”, había ido a catedral; con lo que podemos deducir que quizá, el objetivo de su viaje fue el de presentar el examen de oposición al magisterio de capilla. Hasta ahora en ningún documento expresa de qué manera supo de la oportunidad de trabajo.

[Margen superior izquierdo:] Sala cap^r de la s^{ta} Yg^a. de / Puebla y agosto 26 de 1791 / [Margen superior central: cruz] Yll^{mo}. Señor. [Margen superior derecho: f.] 6. [Margen izquierdo:] Por presentad / al suplicante cite /se para determinar / quanto a su preten / cion: asi acordado / por los S.S. de este / M.Y.V.C. y firmad / del S^r Arcediano pre / sidente. Ante mi Dⁿ Ygnacio Zaldivar / Secrio. [Contenido:] Dⁿ Manuel de Arenzana, na / tural de Soria, Obis / pado de Osma, en el Reyno de Cas / tilla la vieja, facultativo en el for / te piano, y maestro compositor / de música: ante V. S. Y. con el de / bido respeto: Dice, que noticioso de / hallarse vacante el magisterio / de la capilla del coro de esta Santa / Yglesia, ha pasado a esta ciudad / en solicitud de esta Plaza para / la que si su V. S. Y. se dignare está / pronto a ser examinado en los terminos que sean de su supe / rior agrado para acreditar su / inteligencia, en cuiá atención , y la / de no conducir consigo Documentos / que acrediten su pericia. [Margen inferior central:] A. V. S. Y. Suplica se sirva mandarlo examinar, y hallándolo apto admitirlo / a dicha plaza en que recibirá gra / cia y merced. [Margen inferior derecho:] [Firma y rúbrica:] Manuel de Arenzana.

⁵¹ Archivo General de Indias. Consulados 884. Documentación, para efectos aduanales y seguros de carga, de la fragata La Dolores, alias La Afortunada

6

Sala Cap.^{la} de la S.^{ta} Ig.^{ia} de
Puebla y Agosto 26 de 1791.

Yo el Sr.
Don Manuel de Arezana.

Yo presento a V.^{ra} S.^{ta} Manuel de Arezana, Na-
el Suplicante cile rural de la Ciudad de Vera Cruz.
se para determinar todo de Orma, en el Reyno de Cas-
quanto a su Pretension a la d^{ca} de facultativo en el for-
cion: Añi de creacion de diano, y esta en el Compendio
por los A.^s de este de esta d^{ca}: Ante V.^{ra} S.^{ta} con el de
M.^o D.^o V.^o C. y llamado de V.^{ra} S.^{ta} Dico, que noticié de
del S.^o Arceobispo de Puebla hallarse vacante el Magisterio
Silente de la Capilla del Coro de esta Santa
Catedral, habiéndole a esta Ciudad
en el d^{ca} de este de esta d^{ca} para
la qual V.^{ra} S.^{ta} se dignare esta
pronto a ver examinado en los
terminos que sean de su re-
por agrado, e ocupando lo que sea
necesario para acreditar su in-
diligencia, en cuya atencion via
se ha conducido conigo documentos
que acreditan su pericia.

A V.^{ra} S.^{ta} Capilla se sirva mandar a exami-
nar y hallando lo que se mere-
a d^{ca} para en que se sirva pro-
curar y proveer.

Manuel de Arezana

Ilustración 11 Memoria de Manuel Arezana dirigido al Cabildo de la Catedral de Puebla en 1791. Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Legajo G, f. 6r.

Sin embargo, la postulación de Arenzana tenía un inconveniente. El obispo de Puebla, Salvador Biempica y Sotomayor, desde 1790, había dado instrucciones a los comisionados para el arreglo de la capilla –al canónigo D^r. Antonio Bustamante y los racioneros Dⁿ. Francisco Xavier Conde y S^r Francisco de la Vega–, de esperar la respuesta de Cayetano Pagueras quien, de acuerdo con las actas de cabildo, ejercía como maestro de capilla en la catedral de aquella ciudad⁵². La relación del compositor con la catedral poblana se estableció en 1778, cuando éste comenzó a enviar obras al cabildo catedralicio, con el afán de ser contemplado para ocupar el puesto de maestro de capilla, como sucesor de José Lasso Valero⁵³. El obispo Biempica esperaba que Pagueras asumiera tal responsabilidad y se encargara del arreglo de ésta.

[...] Certifico q^e en el libro N. 47 de cabildos está asentado / uno tenido en / diez de diciembre de mil setecientos y noventa y en el / una acta capitular del tenor siguiente. [margen izquierdo:] N.3. el S^{or} Conde, comisionado con el S^{or} Franco / de la Vega para arreglo de la capilla de/ coro, hizo presente que nro. Ym^o Prelado ha/bia determinado no tomar resolución/ alguna hasta ver si venía de la Habana / un maestro de Capilla, q^e tenia hablado / a el efecto, y oído por los SS Dixeron, q^e se hiciera en todo como pensaba su ña Ylm^a. Es copia de la acta q^e refiere la q^e saque para su constan /cia en el exp^{te} de la materia. Angeles enero nueve de mil setecientos noventa y dos. [Firmado y rubricado] Licenciado Fernando Baldomar / Secret^o ⁵⁴.

Aunque Arenzana no llevaba consigo documentos que probaran su formación como compositor y su habilidad en el fortepiano, sí contaba con el respaldo de ciertas personalidades. Así lo confirma uno de los párrafos de la carta que el compositor le envió a su esposa, donde se lee que don Ramón Bonrostro terció para obtener una recomendación para él. La carta debió ser dirigida al padre Fray Martín Francisco de Crucelaegui por don Matías Mendiburu⁵⁵.

⁵² Miriam Esther ESCUDERO SUÁSTEGUI. (1998). *El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de La Merced*, Estudio y Catálogo. Santa Fe de Bogotá: Casa de Las Américas, p. 30. En la publicación la autora aclara que Pagueras actuaba como músico y compositor de la capilla habanera (Escudero Suástegui 1998, 19-30).

⁵³ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 44, f. 50r. “Se recibió carta de la Habana, de D. Cayetano Pagueras, haciendo pretensión de la plaza de maestro de capilla o la de organista; que conteste el secretario que dichas plazas ya están proveídas, que solo esta vaca la de segundo organista para la cual fijaran edictos a su tiempo”. Transcripción Gustavo Mauleón.

⁵⁴ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 44, f. 50r.

⁵⁵ No se ha encontrado dato preciso sobre Mendiburu, sólo un artículo que relaciona a un homónimo con los almaceneros de plata de la Ciudad de México en el siglo XVIII.

Puebla de los Ángeles, 28 de oct^e de [17]91 [...] / Por la estrechez de el tiempo no tengo lugar de / escribirles en particular, y así que tengan ésta por suya, / como también digo lo mismo por Dⁿ. Ramón Bonrostro, / dándole las devidas y repetidas gracias por el singular / favor que me hizo de facilitarme / la carta de Dⁿ. Mathias Mendiburu, (a quien Ramón / me hará favor de dar a dicho señor las más justas y reverentes gracias) para el R^{mo}. P. Fray Martín Fran^{co}. de Cruzelaegui, quien ha sido mi sinodal. A todos los amigos participará este veneficio que Dios me a hecho [...] ⁵⁶.

Un pretendiente más al puesto de maestro de capilla había enviado su solicitud al cabildo el 22 de julio de 1791 desde La Habana. Se trataba de Joseph Fallotico, quien aseguraba estar ejerciendo como maestro de capilla en Santo Domingo, lo que a su parecer demostraba su aptitud para su desempeño del puesto. En el legajo no consta ninguna composición que Fallotico hubiera presentado para concursar. En las subsecuentes actas aparentemente su pretensión no fue tomada en cuenta. Incluso el escribano cambió el nombre por “José Facotillo” y así ha pasado a la historia en los documentos relacionados con Manuel Arenzana.

Habana 21 de Julio de 1791 [Margen superior izquierdo:] 8. / Ytres Señores Dean y Cavildo / El no haver tenido jamas la honra de conocer / ese venerable cabildo ni el refugio de proteccⁿ pudie / ran impedirme dirigir a V. S. mi suplica para / el buen concepto q^e forman las gentes del talen / to de V. SS me hace esperar felis éxito en mi / instancia. / Yo me hallo en esta ciudad con objeto de oponerme a mtro de capilla: esto está luego / en ella remoto ¿? q^e esa / de Puebla esta bacante, recurro a implo / rar el favor de V.S. S. para que dignen nom / brarme para servirla asegurado de que / he exercido estas funciones en otras catedrales y la exerso aún en la Sto Domingo q^e / con su competente permiso pare a esta la / mi peticion / Los señores se sirvan dispensar a quien con la debida humicion esta / A. S. P. [Firma y rúbrica:] Joseph Fallotico.

⁵⁶ Archivo General de Indias, México. Solicitud de embarque de Juana Solsona. 2495 N^o62. Formación 1792-6-12. Cádiz, 21 de abril de 1792, f. 3r.

8.
Havana del 24 Julio de 1791.

Yo el Sr. Dean y Cabildo

El ero haver tenido jamas la honra de conocer
ese venerable cavildo ni el esugio de protecc^{on} pudie-
ran impedirme dirigia a V. S. mi suplica^{cion} pero
el buen concepto q^e forman la p^{er}sona y el talen-
to de V. S. me hace esperar feliz exito en mi
instancia.

Yo me hallo en esta ciudad con objeto de
oponerme a otro de la capilla: esto esta ley
entiendo en ella de modo, instruido q^e era
de Puebla esta buscando recurso la triplo-
rar el favor de V. S. para que diomen nom-
brarme para servirla a seguridad de que
mi aptitud basta para su desempeño y q^e
he exercido estas funciones en otras cathedrales
y la exerce aun en la de Sto Domingo q^e
con su competente permiso para a esta
mi pretension

Los S. S. de Serviran dispensar

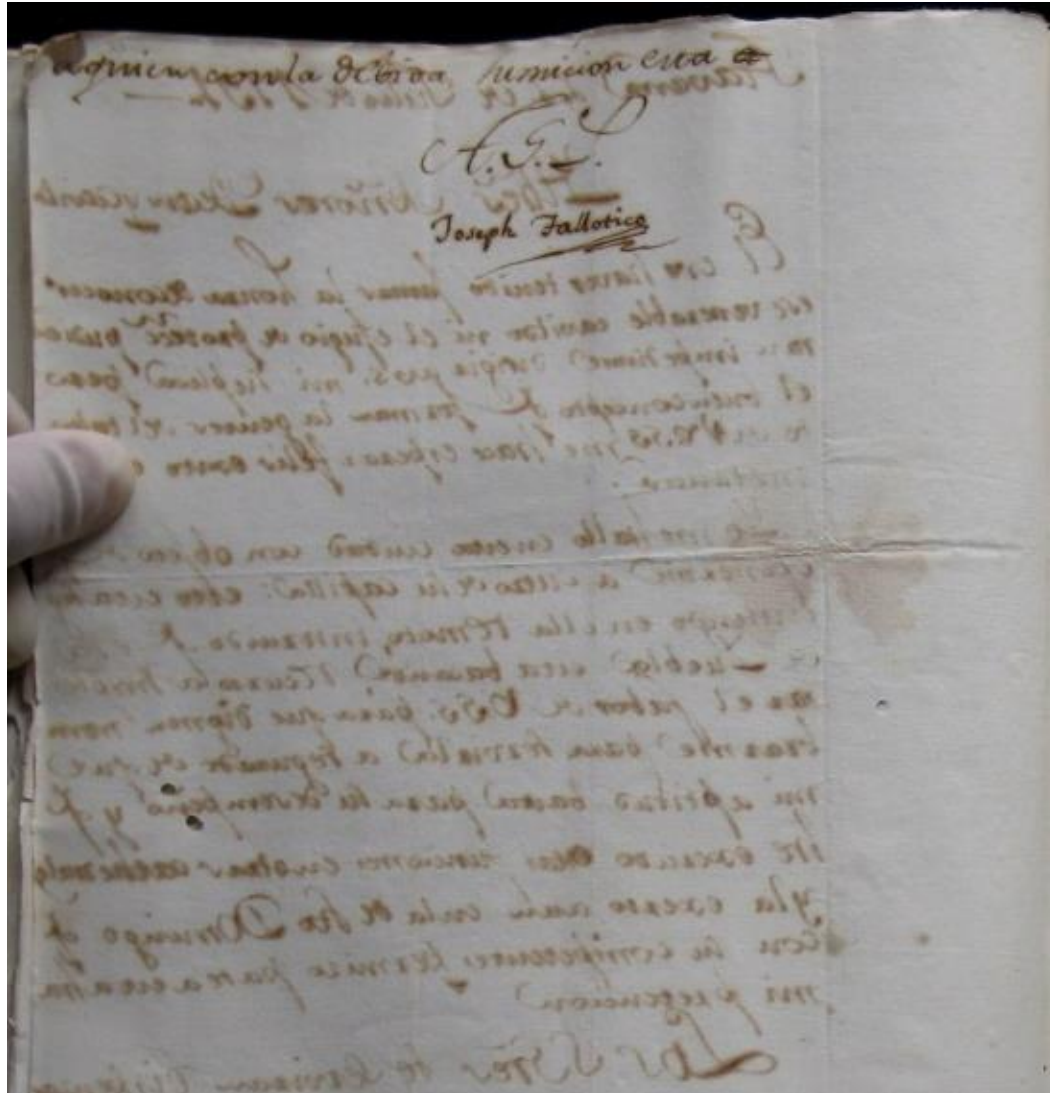


Ilustración 12 Memorial de postulación de Joseph Fallotico.
Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Leg. G, ff. 8r-8v.

Un giro inesperado favoreció a Arenzana. Pues Cayetano Pagueras⁵⁷, quien hasta ese momento había esperado la resolución del tema en el puerto de Veracruz, regresó a La Habana, desde donde escribió disculpándose por no haber podido aguardar más. Agregó que, de ser beneficiado, regresaría inmediatamente⁵⁸. Ante tales hechos, el cabildo decidió examinar a Manuel Arenzana, pidiéndole que escribiera “unos *Kiries* de una misa y un motete en canto llano”.

Certifico que en el libro de cabildos N.48 esta uno tenido en seis de septiembre de mil setecientos noventa y uno en un acta del tenor siguiente. [Margen izquierdo:] N.8 / Set^{te}. 6 de 91. Con la misma citación hecha la correspond^{te} a nro Yll^o prelado, se trató sobre el Mtro de Capilla; y exponiendo el S^{or} Bustamante q^e. el S^{or}. Dean, a quien en el cab^{do}. antecedente se encomendó tratara el asunto con nro Ylm^o. prelado, haciéndole patente de parte de el V. Cab^{do}. el deseo q^e. tenía de q^e S.S.Y. reasumiese en sí el encargo y arreglo de la capilla, q^e. en cumplimiento de su comisión había tratado con S.S. Y. quien sin tomar sobre sí el negocio por lo molesto y difícil de el, se conformaba con lo q^e. su cab^{do} dispusiera; y oído por los señores con presencia de todo acordaron, q^e haciendo q^e Dⁿ Manuel Arenzana, q^e se halla en esta ciudad componga los kiries de una misa, y un motete de canto llano [...] ⁵⁹.

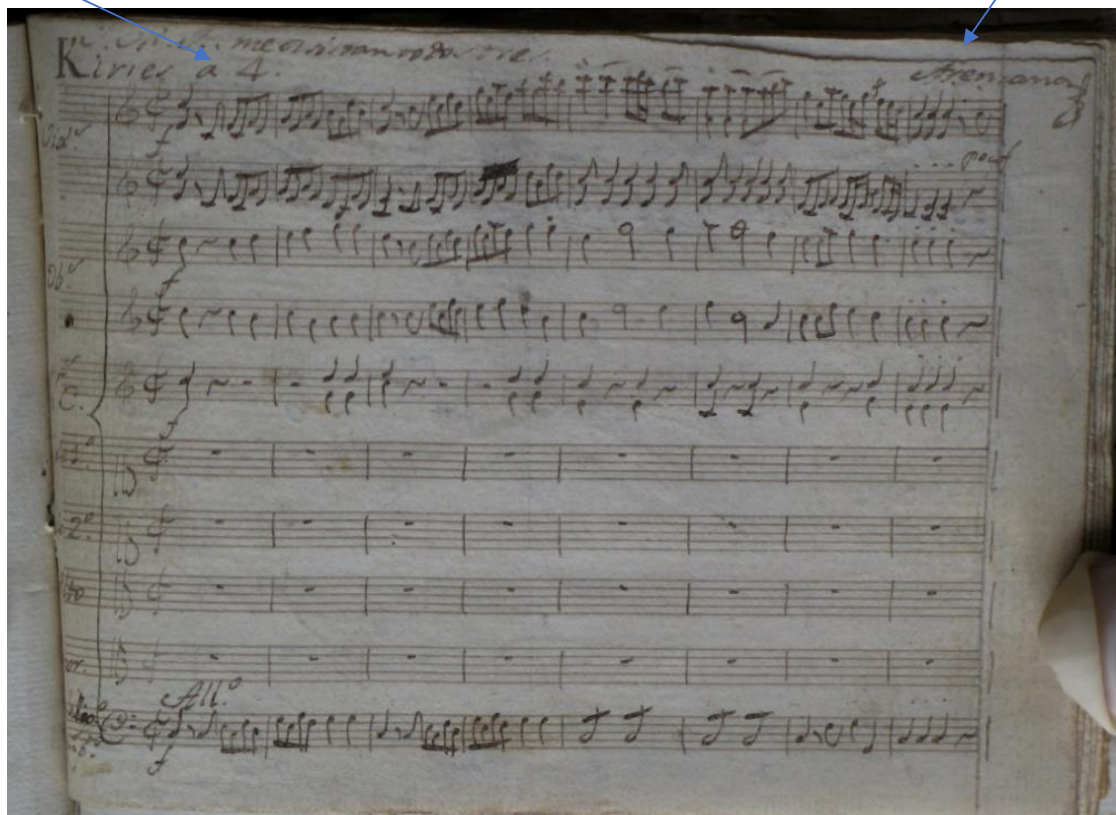
⁵⁷ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Leg. G, s/f. 26 de julio de 1791, examen de oposición de Cayetano Pagueras.

⁵⁸ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 49, f. 101r. 2 de septiembre de 1791.

⁵⁹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Leg. G, f. 12 r. 6 de septiembre de 1791.

“Jesús María y José me asistan “
[Lo que podría indicar que era religioso,
o que así quería ser percibido por el cabildo catedralicio]

Firma y Rúbrica



**Ilustración 13 Examen de oposición de Manuel Arenzana.
Kirie a 4 con 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y bajo.**

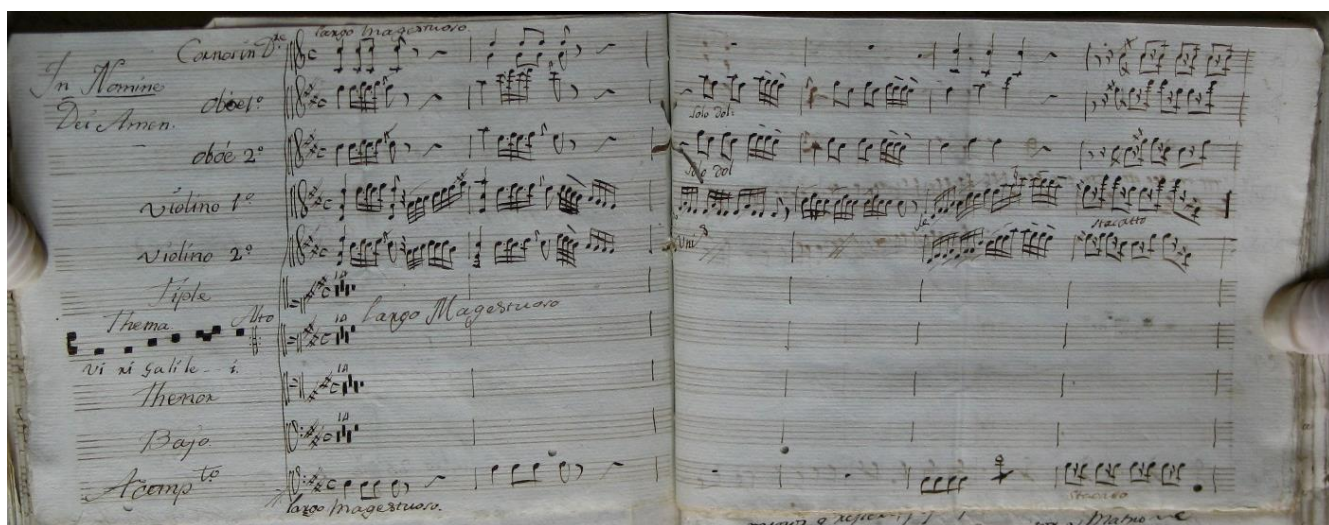
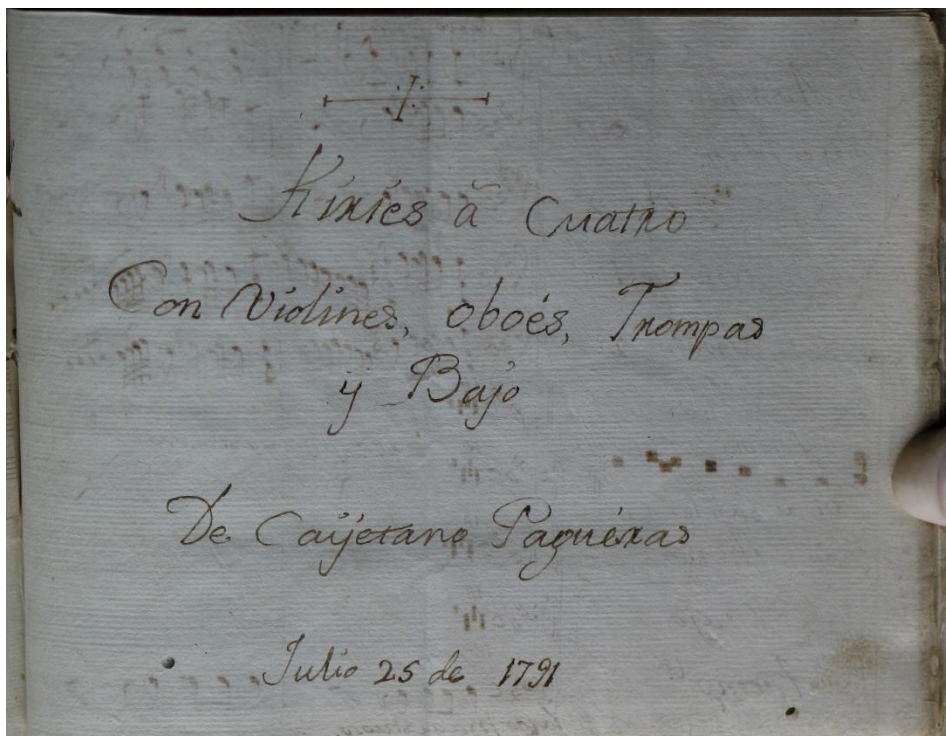


Ilustración 14 Examen de oposición de Cayetano Pagueras.
Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Leg. G, s/f. 26 de julio de 1791.

Las obras de Cayetano Pagueras y Manuel Arenzana fueron enviadas al dictaminador fray Francisco Martín de Crucelaegui. Éste informó de su recepción con una carta en la que agradeció la distinción y aseguró que examinaría las composiciones con el esmero que merecía un asunto tan sensible para la magnificencia del sobresaliente coro de la catedral de Puebla.

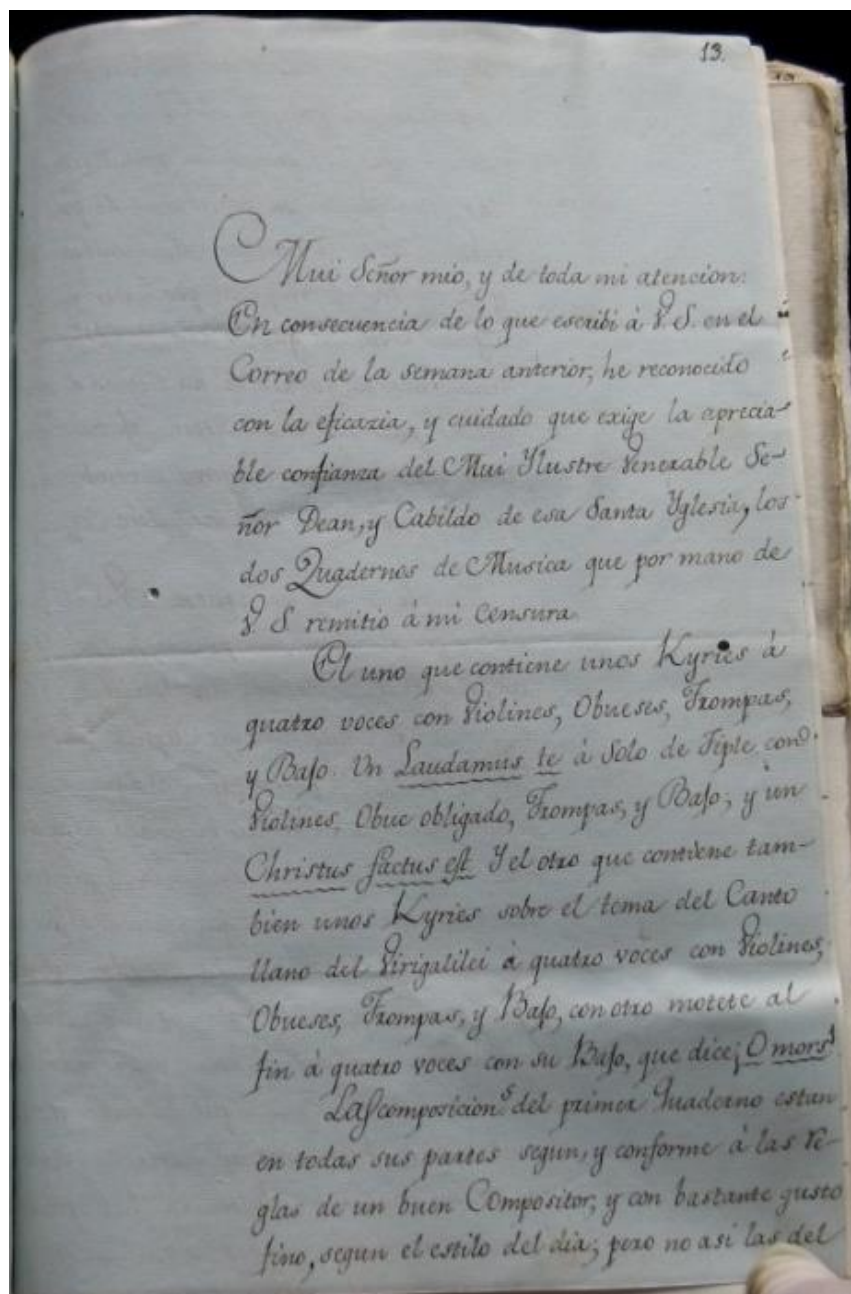
[...] Para llevar a mi satisfacción el asunto que / V.S. me encarga, quiero añadir a mi caracter eficaz y desapasionado la rigurosa crítica que según mi intención corresponde como verdadero / censor que trata de complacer a su Sria. Yllma. y / acreditar a V.S. quanto pueden para mi sus hon / rosos preceptos [...]⁶⁰.

La resolución de Crucelaegui llegó el 19 de octubre de 1791, una semana después de haber recibido el encargo. Tras agradecer nuevamente la confianza del deán y del cabildo de la catedral, procedió a describir, desde el convento de San Francisco en México, los dos cuadernos. No es posible saber si la opinión de Crucelaegui estaba sesgada por la carta de recomendación de Matías Mendiburu; sea como fuere, la resolución favoreció a Arenzana. El dictaminador opinó que los *Kiries*, por él compuestos, estaban escritos “conforme a las reglas de un buen compositor y con bastante buen gusto fino, según el estilo del día”. ¿Cuál sería el “estilo del día” del que hablaba Crucelaegui?, quizá se refería a que era una música con rasgos tanto italianos como españoles (peninsulares), adecuada al uso religioso al que estaba destinada (Ezquerro Esteban 2004, 7-11).

[...] El uno que contiene unos Kyries á / quatro voces con violines, Obueses, Trompas, y Bajo: Un Laudamus te á Solo de tiple con / violines, Obue obligado, Trompas y Bajo; y un Christus factus est y el otro que contiene tam / bien unos Kyries sobre el tema de Canto / llano del viri galitei á quatro voces con violines, Obueses, Trompas, y Bajo, con otro motete que dice O mors / ...[f 13r] Las composicion^s del primer quaderno estan en todas sus partes según, y conforme á las re / glas de un buen Compositor, y con bastante gusto / fino, según el estilo del dia; pero no así las del / [f 13v] segundo quaderno, en que se conoce, aún por la superficie del forro, que el Autor de el que en su vi[da] aprendio la Composición con Maestro, sino que las tales obras son travesuras de puro ingenio echas a costa de muchos calentamientos de cabeza / y de un trabajo improvo, por haber visto ó leído / algunos Autores que tratan de Obras de Composición; mas no por eso el halla llegado á compren / derlas, pues sus

⁶⁰ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Leg. G, f 12r. 12 de octubre de 1791.

Piezas estan defectuosissimas a tanto grado, que no solo no merece el nombre de Com / positor, pero ni aún el de verdadero Contrapuntista⁶¹.



⁶¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Leg. G, f 13r, 13v, 14r. 19 de octubre de 1791.

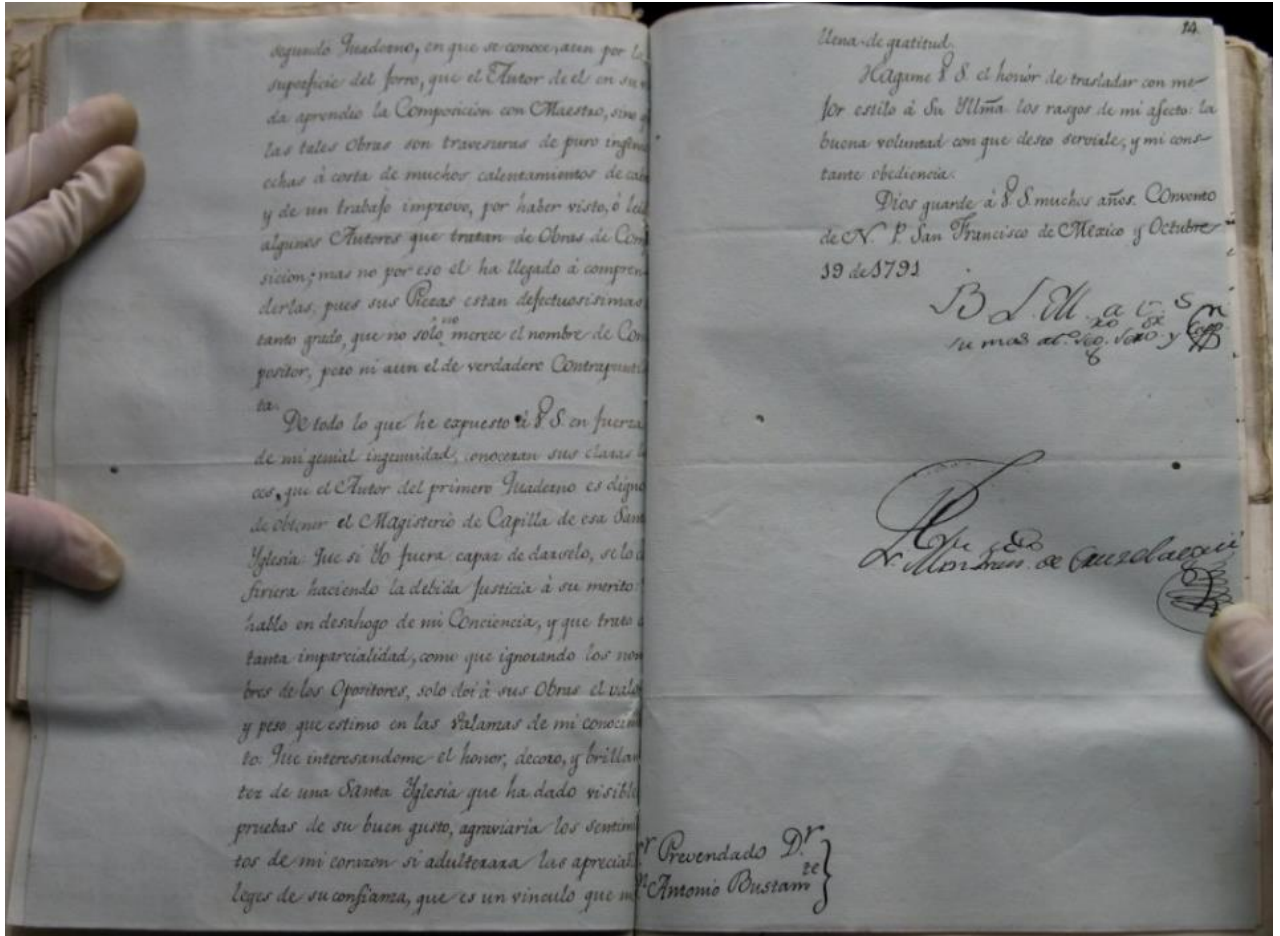


Ilustración 15 Dictamen de fray Martín Francisco de Crucelaegui.
 Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Leg. G, f 13r, 13v, 14r. 19 de octubre de 1791

Último maestro de capilla, titular, novohispano en la catedral de la Puebla de los Ángeles.

Antes de que terminara el año de 1791 y aún sin nombramiento oficial, Manuel Arenzana ya se encontraba desempeñando las funciones de maestro de capilla, con un sueldo de mil pesos fuertes anuales más quinientos pesos de obvenciones⁶²; uno de los más altos, incluso para “la tabular” que la catedral metropolitana de México mantenía (Torres Medina 2015, 115-172). En los expedientes que se han podido consultar para la elaboración de esta tesis, no existe documento alguno que pruebe el linaje cristiano del compositor, lo que podría significar que para estas fechas la aplicación de los estatutos de limpieza de sangre ya no eran requisito indispensable para ocupar puestos de esta índole.

Los retos que en un inicio el puesto le representó fueron numerosos. Al momento de tomar posesión los músicos no asistían regularmente y no cumplían con sus obligaciones, los niños no recibían sus lecciones y la música para los oficios prácticamente había dejado de componerse. Lejos estaba la época dorada de Juan Gutiérrez de Padilla. Este abandono casi absoluto de la capilla de la catedral angelopolitana se remontaba a la muerte de José Lasso Valero en 1778⁶³, y al breve maestrazgo de Joaquín Ugarte, que había ocupado la plaza escasos tres años, ya que murió en 1781⁶⁴. La capilla se mantuvo a flote de 1782 a 1791, teniendo a José Tamayo como comisario sustituto del maestro de capilla. Los datos aportados hasta aquí, quizá han reforzado la hipótesis del “declive” de la capilla catedralicia poblana, en el siglo XVIII.

⁶² Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 52, ff. 116r- 116v. 12 de mayo de 1797.

⁶³ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 44, f.41r. 10 de noviembre de 1778.

⁶⁴ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 45, f.139r. 8 de junio de 1781. “La viuda de Joaquín Ugarte solicita remuneración por los seis niños infantes [de coro] que ha tenido a su cuidado”. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

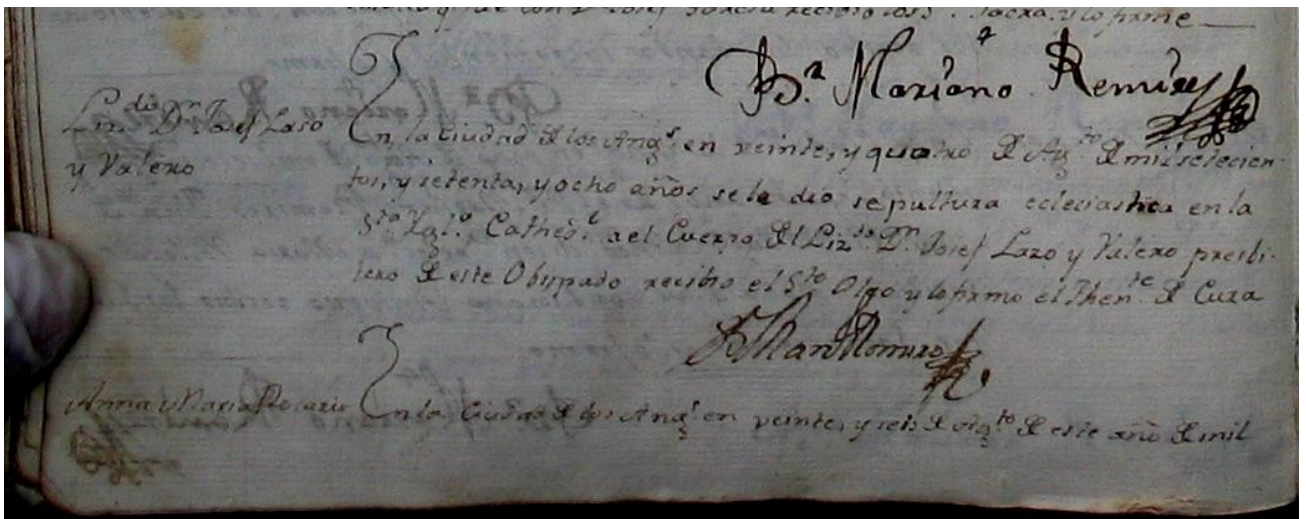


Ilustración 16 Partida de enterramiento de José Lasso Valero.

Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla, Defunciones de españoles y mestizos. Libro 15 (1773-1780), f. 134v.

[Margen:] “Licenciado don Josef Lazo y Valero. En la ciudad de los Ángeles en veinte y cuatro de agosto de mil setecientos y setenta y ocho años, se le dio sepultura eclesiástica en la santa iglesia catedral a el cuerpo del licenciado don Josef Lazo y Valero, presbítero de este obispado, recibió el santo óleo y lo firmó el teniente de cura. Bachiller Manuel Romero [Rúbrica]”⁶⁵.

⁶⁵ Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla, Defunciones de españoles y mestizos. Libro 15 (1773-1780), f. 134v. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

Además de los problemas de la capilla, Arenzana tuvo problemas con el presbítero Francisco Cabrera; aunque no se especifica de qué índole, podemos suponer que el “arreglo de la capilla” implicó algunos roces. No obstante, queda claro que la razón se le concede a Arenzana, como consta en acta del 25 de diciembre de 1791⁶⁶. En documentos subsecuentes se presenta un Arenzana con una muy precaria situación económica, que le obliga a pedir, a cuenta de su salario, dinero para su subsistencia⁶⁷, lo que refuerza la idea de la “decadencia” de la capilla. A finales de 1792 una nueva solicitud del maestro de capilla hace referencia al viaje que su mujer, Juana Solsona, emprendió desde Cádiz⁶⁸. A pesar de que el compositor venía desempeñando su cargo como maestro de capilla de la catedral angelopolitana desde 1791, lo cierto es que el 23 abril de 1793 todavía no ostentaba la titularidad del puesto.

Di cuenta de un memorial de Don Manuel Arenzana / Maestro de Capilla, en que suplicando / el que para regular su subsistencia / se le libre su título en forma de / tal maestro de capilla con la asignación de renta, / que sea del superior agrado del venerable / cabildo. Pide asimismo, el que para ocurrir / a los urgentes / gastos que ha tenido se le suplan seiscientos / pesos, y se acordó que pasándose al señor chantre / el citado pedimento, con lo demás conducente a / la primera súplica, para que su señoría se / sirva informar lo que tuviere por / conveniente en orden al libramiento / de título y regulación de renta / que suplica, se le supla a / dicho maestro de capilla la cantidad que / pide de seiscientos pesos a buena cuenta / del sueldo que debe gozar / y con la calidad de que se / le den en pago de los libramientos que se / le despacharen, verificada que sea / la regulación de su sueldo, pasándose a los SS / comisarios del cofre el correspondiente decreto para su efecto⁶⁹.

⁶⁶ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 49, f 142v. 25 de diciembre de 1791. “El Dr. Bustamante, comisionado para el arreglo de la capilla, hizo presente que el maestro nuevamente nombrado se ha quejado que el presbítero D. Francisco Cabrera, dependiente de la dicha capilla, en diferentes ocasiones le ha ultrajado de hecho y con voces descompuestas, lo que han presenciado algunos, y advertido tanto la descomposición del dicho Cabrera, como la composición y cordura del maestro, pero se quiere quejar con el Obispo y el deán, porque nuevamente lo ha insultado. Se determinó se haga a D. Francisco Cabrera, las más seria y severa reprensión, amonestándolo y mandándole a él y demás ministros que haya y tengan por maestro de capilla al referido D. Manuel Arenzana, guardando la subordinación, apercibiéndolos que por las faltas que hubiere se pasaran a despedir y borrar las plazas a los que fueren culpados”. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

⁶⁷ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 49, f 153r. 24 de enero de 1792. “Mandaron dar 300 pesos a D. Manuel de Arenzana, maestro de capilla, como lo pide, pues desde hace tres meses sirve la plaza y no se le ha dado nada”. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

⁶⁸ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 50, f. 16v. 26 de octubre de 1792. “Memorial del maestro de capilla D. Manuel de Arenzana, haciendo presente la necesidad en que se halla de traer de Cádiz a su mujer, pidiendo un suplemento de 600 pesos a cuenta de su sueldo; se le concedió y que se cite para determinar sobre la asignación fija que debe gozar sobre ello con el arreglo de la capilla”. Transcripción Gustavo Mauleón.

⁶⁹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 50, f. 146v. 23 de abril de 1793. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

La situación se prolongó hasta 1797⁷⁰, como consta en actas de los cabildos reunidos el 9 y 12 de mayo en los que se vuelve a tratar el tema del libramiento de título y del arreglo de la capilla. En tales documentos se acuerda que para tal arreglo se deberá observar el reglamento que el chantre Dⁿ. Rafael María Gorozpe realizó en 1786, en el cual se hallaban la constitución y reglamento de capilla que de manera provisional se habían aprobado en agosto de 1729 por el ilustrísimo señor Juan Antonio de Lardizábal. Las obligaciones que Arenzana debía cumplir también fueron especificadas en tales documentos. El énfasis puesto en el deber de componer música para el “más serio, respetable y religioso culto de la iglesia”, habla de la vigencia de la discusión sobre la secularización de la música religiosa en territorio novohispano. Las responsabilidades establecidas dan cuenta de la urgencia por arreglar la capilla, que se encontraba en estado de abandono desde 1778.

[...] Imponen al maestro de capilla D. Manuel Arenzana, / la obligación de componer todas las obras / de música que sean necesarias y / conducentes al más serio, respetable y / religioso culto de la iglesia, la / de enseñar el canto llano y figurado, / y de órgano a los niños infantes en / la forma, modo y siempre, y cuanto le / ordene y disponga el chantre, y / hacer que los músicos observen / el reglamento y tablas, asignándole la / renta de 1,000 pesos al año, que debe / gozar desde el día 25 de / octubre de 1791, que / fue nombrado / compositor y maestro de capilla, ratifi / cando dicho nombramiento⁷¹.

Manuel Arenzana cumplió cabalmente con el objetivo de ordenar la capilla catedralicia poblana; hasta tal punto, que durante su magisterio se vivió una segunda etapa de esplendor, justo antes del definitivo declive que sobrevendría después de la declaración de independencia de México. La empresa no fue nada sencilla, como confirma el informe que presentó en marzo de 1794, en el que describió las condiciones en las que estaba la música del archivo. En éste, comentaba que había escrito responsorios para poder cantar el *oficio de maitines* con toda propiedad, ya que los juegos, hasta entonces disponibles, se encontraban incompletos. Asimismo, hizo una relación de las obras que hasta ese

⁷⁰ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 52, ff. 116r- 116v. 12 de mayo de 1797. “[...] se le despache título y nombramiento en forma con especificación de dichas obligaciones y sueldo y se le de el correspondiente decreto para que por la contaduría de esta santa Iglesia se le libre la cantidad que a razón de un mil pesos en cada año hubiese devengado desde veinte y cinco de octubre de noventa y uno, deduciéndose de ella lo que así que entra se le tiene suplido: los señores dejaron que conformándose con en el todo se conforman con el citado informe, desde luego ante todas cosas y a mención abundamiento aprobaban la moderación que el señor chantre don Rafael María Gorozpe hizo de la asistencia a la escoleta, reduciéndola a solo los días martes y jueves de cada semana”. Transcripción Gustavo Manuleón.

⁷¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 52, ff. 116r-116v. 12 de mayo de 1797. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

momento (marzo de 1794) había escrito⁷², las cuales, como se sabe, pasaron a ser propiedad de la capilla. Por lo tanto, el documento también es un inventario de parte de los bienes materiales de la catedral poblana.

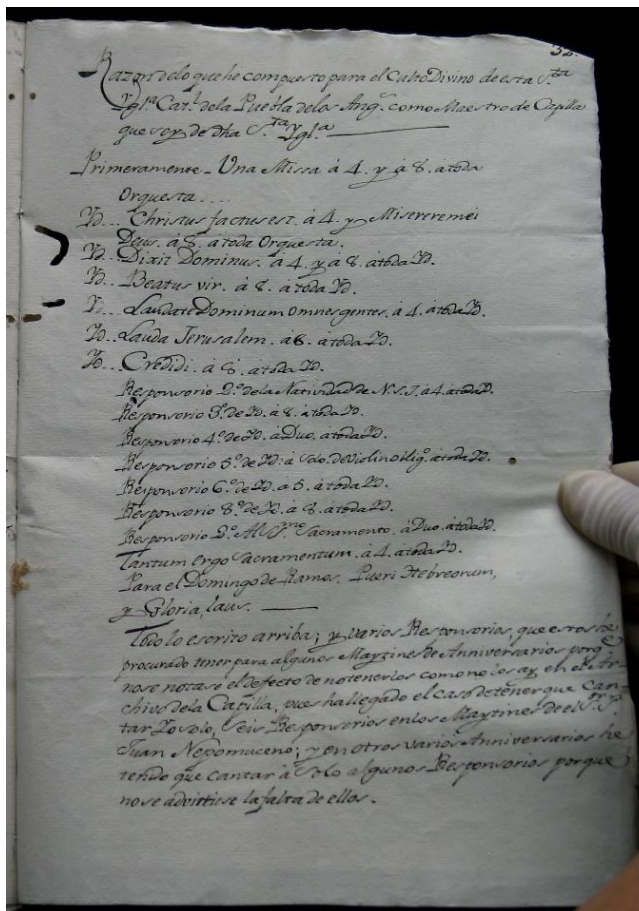


Ilustración 17 Inventario de obra compuesta por Manuel Arenzana, marzo de 1794.
De puño y letra del compositor.
Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Legajo G. f. 32r.

[Margen superior izquierdo:] 32. / Razon de lo que he compuesto para el Culto Divino de esta S^{ta}. / Ygl^a Cat.^l de la Puebla de los Ang.^s como Maestro de Capilla / que soy de dha. S^{ta} Ygl^a. / Primeramente. Una Missa á 4. y á 8. a toda / orquesta. Yd. [*Idem*] Christus Factus est á 4 y Miserere mei / Deus á 8. a toda orquesta. / Yd. Dixit Dominus á 4 y á 8. Yd. / Yd. Laudate Dominum omnes gentes á 4 á toda Yd. /

⁷² Se trata de una actualización al inventario de los papeles de música hecho por José Lasso Valero en 1771, el cual seguía vigente en 1794, sin aumentos o pérdidas. La relación de obra que hace Arenzana se limita a la producida por él desde su llegada, hasta el mes de marzo de 1794. Dichas obras son las que el compositor considera como únicas novedades a inventariar. Agradezco a Gustavo Mauleón la precisión de este dato.

Yd. Lauda Jerusalem. Á 8. á toda Yd / Yd... Credidi á 8. á toda Yd. / Responsorio 2° de la Natividad de N.S.J. á 4 y a toda Yd. / Responsorio 3° de Yd. Á 8. y á Yd. / Responsorio 4° de Yd. á duo y á Yd. / Responsorio 6° de Yd. á 5 á toda Yd. / Responsorio 8° de Yd. á 8 á toda Yd. / Responsorio 2° Al SS° Sacramento a duo y á toda Yd. / Tantum ergo sacramentum. á 4 y á y a toda Yd. / Para el Domingo de Ramos. Pueri Hebraeorum, y Gloria Laus. Todo lo escrito arriba; y varios Responsorios, que estos he / procurado tener para algunos Maytines de Aniversarios porq^e / no se notase el defecto de no tenerlos como no los ay en el ar / chivo de la Capilla, pues ha llegado el caso de tener que can / tar yo solo, seis Responsorios en los Maytines de el S^{or} Sⁿ Juan Nepomuceno; y en otros varios aniversarios Actas Capitulares Actas Capitulares he tenido que cantar a Solo algunos Responsorios porque / no se advirtiese la falta de ellos.

Resulta notoria la gran cantidad de obras escritas a “gran orquesta” –orquesta clásica–, apenas a tres años de haber asumido el puesto de maestro de capilla. Si bien es cierto que el dato no asegura que se hayan interpretado como Arenzana las concibió; al cruzar esta información con las actas de fábrica espiritual se constata que el violín –*casus belli* en la discusión emprendida por Feijoo en el *Teatro Crítico*– apareció a inicios del siglo, así lo demuestra el acta de contratación del violinista Luis de Cler con un salario anual de 200 pesos, fechada el tres de julio de 1716⁷³; también se asienta la contratación del violista José Morgado, en 1749, con un sueldo anual de 100 pesos⁷⁴; otra acta da cuenta de la contratación de un violonchelista, el 6 de diciembre de 1776⁷⁵; en el caso del clarinete, uno de los instrumentos más empleados por Arenzana, éste no aparece sino hasta 1825⁷⁶; por lo que el instrumento pudo haber sido sustituido por algún otro instrumento de aliento madera, quizá oboes, los cuales aparecen relacionados en actas desde 1730⁷⁷. Respecto a los timbales, existe un registro de

⁷³ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 22, f. 536. 3 de julio de 1716.

⁷⁴ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 31, f. 64v. 4 de febrero de 1794.

⁷⁵ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 43, f. 153v.

⁷⁶ Entrevista con Gustavo Mauleón: *Historia del Clarinete que se resguarda en el Museo Bello de Puebla*. Clarinete soprano, probablemente de la primera mitad del siglo XIX. El musicólogo explica que el primer contacto que tuvo con el instrumento fue después del sismo de 1999, cuando una colección de instrumentos fue retirada de la sala de objetos cotidianos del siglo XIX, del Museo de Alfeñique y trasladados a una bodega del Consejo de Cultura del Estado de Puebla, en el antiguo hospital de San Pedro. El instrumento no aparecía, explícitamente, en los inventarios de los objetos del museo. Comenta el investigador que por largo tiempo siguió el paradero del instrumento. Tras el sismo de 2017, en el que se volvieron a remover las bodegas, le llamaron para pedirle que identificara ciertos objetos, entre ellos instrumentos musicales. El objetivo, además de su correcta identificación, era determinar la colección a la que pertenecían, –Museo de Alfeñique–. Una vez que Mauleón estableció la identidad de los objetos e instrumentos, (entre otros, el clarinete en cuestión), propuso a las autoridades de cultura del estado de Puebla, el traslado del instrumento a la sala de música del Museo Bello, para un mejor contexto, sumándose a dicha colección en calidad de préstamo del Museo de Alfeñique, donde ya no tenía cabida tras la renovación de su concepto museográfico.

⁷⁷ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro, 25, f. 285v.

compra del 22 de octubre de 1782⁷⁸. Tras el análisis de las actas de fábrica espiritual, se deduce que la música del compositor fue interpretada de manera muy similar a como él la concibió, por lo que es posible confirmar lo dicho líneas arriba: Manuel Arenzana no sólo arregló la capilla, sino que le dio un segundo período de esplendor.



Ilustración 18 Clarinete clásico (primera mitad del siglo XIX).
Colección del Museo de Alfeñique, en préstamo en el Museo Bello.

⁷⁸ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Actas Capitulares. Libro 45, f. 246 vta. 22 de octubre de 1782.

Manuel Arenzana ejerció como maestro de capilla durante casi treinta años. El suyo fue uno de los más fructíferos magisterios. De su rica producción musical da cuenta la última catalogación del archivo de papeles sueltos, realizada en 2015, donde se registraron cien obras del compositor⁷⁹. El corpus de su obra es uno de los más abundantes de la catedral angelopolitana.

La obra sacra del maestro de capilla se circunscribió al marco canónico local, dictado por las, aún vigentes, *Providencias Diocesanas* emitidas por el obispo Fabián y Fuero. Dicho documento a su vez se ceñía a lo estipulado en el Concilio de Trento y en el Tercer Concilio Provincial Mexicano⁸⁰. El edicto 61 es uno de los más explícitos respecto a las prácticas musicales dentro del ámbito eclesiástico. En éste, se prohibió que las mujeres –particularmente las cantantes que actuaban en teatros–, cantasen en los templos⁸¹, lo que indica que tales prácticas se llevaban a cabo, al menos durante la década de 1760. Muestra de la vigencia de este documento es la contratación de cantores capones y sopranistas, en la década de 1790, hecho que consta en las actas de cabildo⁸².

⁷⁹ En los microfilmes realizados por Thomas Stanford y resguardados en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, las imágenes de las obras de Manuel Arenzana se encuentran en los rollos 12, 13, 19, 20, 22, 23, 26, 29, 30; Thomas STANFORD. (2002) *Catálogo de los Acervos Musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Universidad Anáhuac del Sur, Fideicomiso para la Cultura México / USA, Gobierno del Estado de Puebla / CONACULTA- INAH. pp. 286-346; Aurelio TELLO *et al.* (2015). *Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de la Catedral de Puebla*. México: INBA / CONACULTA. pp. 96-145.

⁸⁰ Francisco FABIÁN Y FUERO: *Colección Providencias Diocesanas del obispado de la Puebla de los Ángeles*. Puebla, Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, 1770. (Fabián y Fuero 1770). La *Colección de Providencias Diocesanas* responden a una necesidad pastoral de difusión de sus documentos normativos (espirituales y doctrinales), en toda la diócesis. Prueba de ello es la gran cantidad de ejemplares que se encuentran distribuidos, hoy en día, en los archivos parroquiales de Puebla, Tlaxcala y la Mixteca oaxaqueña. Agradezco la puntualización de este dato a Gustavo Mauleón. Comunicación personal 14/10/2019.

⁸¹ Francisco FABIÁN Y FUERO (1770). *Providencias Diocesanas*. pp. 520-521. [Margen superior izquierdo:] “520. / Edicto LXI. En el que se prohíbe que las mugeres que se dicen Musicas Liricas, y Qualesquiera otras, canten en los Templos. Expedido en 31 de agosto de 1769 [...]”.

⁸² Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Libro 51, f. 230r. 6 de noviembre de 1795. “Nombraron a D. Mariano Bivián, músico de voz tiple a contralto, con 350 pesos anuales, con las demás obvenciones y emolumentos que corresponden a la plaza”. Libro 52, f. 107. 28 de marzo de 1797. [...] “Visto el informe acerca de la perfección con que desempeñó el examen y la perfecta instrucción, inteligencia, expedición y destreza se admitió a D. Antonio Solo Saldívar, por músico de voz de tenor y tiple, con 300 pesos de sueldo [...]”. Libro 52, f. 196. 30 de enero de 1798. “Escrito de D. Mariano Gamero, pretendiendo se le admita en el coro por músico de voz de contralto. Que se pase al chantre”.

EDICTO LXI.
 EN QUE SE PROHIBE
 QUE LAS MUGERES
 QUE SE DICEN
 MUSICAS LYRICAS,
 Y QUALESQUIERA OTRAS
 CANTEN
 EN LOS TEMPLOS.

Expedido en 31. de Agosto de 1769.

Lib. 3. tit. 18. De Reliquijs, & venerat. Sanctorum & Templorum.

NOS D. FRANCISCO
 FABIAN Y FUERO POR LA
 DIVINA GRACIA Y DE LA SANTA SEDE APOSTOLICA
 Obispo de la Puebla de los Angeles, del Consejo de S. Mag.
 &c. = Por quanto à los principios de nuestro Gobierno de esta
 Diocesis, y luego que advertimos que se havia introducido en
 Ella el abuso de llevar y admitir en las Iglesias á que canten en
 las sagradas Funciones las Mugeres que llaman Musicas Lyricas,
 no siendo justa la tolerancia de esta corruptela, que sobre ser
 con-

Ilustración 19 *Providencias Diocesanas. Edicto LXI.*
 (Fabían y Fuero 1770, 121-124)
 Foto: Gustavo Mauleón.

El género más empleado por el compositor fue el *Maitín*⁸³. En la seo angelopolitana se conservan los responsorios de quince de ellos: *a la Purísima o Inmaculada Concepción* (1794-1797), *a la Natividad de la Virgen* (1794), *a la Virgen de Guadalupe*, *a San Juan Nepomuceno*, *a Santo Domingo*, *a los Santos Reyes*, *al Santísimo Sacramento*, *a la Anunciación de Nuestra Señora*, *al Señor San Miguel*, *al Divino Redentor*, *a Nuestra Señora de las Nieves* y *a la Ascensión del Señor*. Se conservan también tres colecciones facticias de *Maitines a la Purísima Concepción*, realizadas entre 1849 y 1855. En éstas se copiaron y mezclaron responsorios escritos por Arenzana, Ignacio de Jerusalem y Stella, y José Manuel Plata.

El segundo corpus más importante en la obra del compositor, es la misa. En la catedral poblana se conservan ocho: *Misa a 4 y a 8 en Do Mayor*, *Misa a 4 en Re Mayor*, *Misa a 4 en Fa Mayor* (1800), *Misa a 4 y a 8 en Fa Mayor* (1797), *Misa a 4 y a 8 en Fa Mayor, compuesta a grande orquesta*, *Misa a 4 en Sol Mayor* (1793) y *Misa a 4 y a 8 en Re Mayor "la Grande"*. Una misa más ha sido consignada bajo el nombre del compositor en la última catalogación: se trata de la copia realizada por Arenzana, de la misa de José María Mir y Llusá⁸⁴, en tal caso, no es de Arenzana sino de Mir y Llusá.

⁸³ Craig RUSSELL. (2007). «El Esplendor de los Mitines de México: Sonoridad y Estructura Arquitectónica en los Maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio de Jerusalem.» En *La Música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, de María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, 359-395. Granada: Universidad de Granada.

⁸⁴ Aurelio TELLO *et al.* (2015). *Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de la Catedral de Puebla*. México: INBA / CONACULTA. p. 130.

Arenzana también compuso la música para la celebración de solemnes exequias –*Vísperas, Oficio y Misa de difuntos*–, en los que se observa una estructura que se ciñe a los mandatos del Concilio de Trento⁸⁵. Guadalupe Martínez afirma que dicha música fue compuesta para las reales exequias de la reina María Isabel Francisca de Braganza (1819)⁸⁶ (Martínez Correa 2016, 8-36)⁸⁷, sin embargo, la única fecha que aparece en los manuscritos –en las *vísperas*– es 1801, y en ninguno de los papeles se hace mención al uso específico de la música⁸⁸. Es probable también, que tal música fuera empleada para cumplir con la orden de Agustín de Iturbide (*1783; †1824), de celebrar solemnes exequias para los que habían muerto sosteniendo el partido de la independencia, sufriendo los gastos la mesa capitular⁸⁹.

Se conservan también los *Himnos* dedicados a la Virgen: *Ave maris stella*, a 4 en Re menor; *Quem terra pontus sidera*, a 4 y a 8 –*Allegretto*, 2/4, Re Mayor–, *Quem terra pontus sidera*, a 4 y a 8 –*Andantino*, 3/4, Re Mayor–; uno dedicado al Santísimo Sacramento, *Tantum ergo*; los dedicados al Señor, *Te Deum laudamus*, –*Allegro con espíritu*, 2/2, Re Mayor–, *Te Deum laudamus*, –*Allegro brillante*, 2/2, Re Mayor–; el dedicado al Espíritu Santo, *Veni creatur spiritus*; y un *Gloria laus*.

Los *Salmos* conservados son : *Beatus vir*, a 8, en Fa Mayor (1792); *Beatus vir*, a 4 y a 8, en Re Mayor; *Credidi* (1792); *Dixit Dominus*, a 4 y a 8, –*Allegro con espíritu*, 3/4, Re Mayor–; *Dixit Dominus*, a 4 y a 8, –*Andante*, 2/4, Re Mayor–; *Dixit Dominus*, a 4 –*Allegretto*, 3/4, Sol Mayor–; *Lætatus sum*, en Sol Mayor; *Lætatus sum*, a 8, en Mib Mayor (1796); *Lauda Jerusalem*, a 8, en Do Mayor; *Lauda*

⁸⁵ Javier MARÍN LÓPEZ. (2008). “Música para las fiestas de la muerte en la catedral de México: Una propuesta de reconstrucción e interpretación del oficio de difuntos”. En A. Tello (ed.), *La fiesta en la época colonial iberoamericana. Actas del VII encuentro científico simposio internacional de musicología* (págs. 317-312). Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura (Marín López 2008, 317-321).

⁸⁶ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 59, f 47 v. 13 julio-1819: “Dijo el chantre que habiénd / dolo visto el maestro de capilla, le / manifestó que para que las exequias de la Reina / [Isabel de Braganza], se hiciesen / con todo decoro y lucimiento se hacía indis / pensables que viniesen cantores de fuera, / manifestando que otras veces se había / convidado a los vicarios de coro de los conventos”. Transcripción Gustavo Mauleón. También Ilustración 15. Archivo Histórico Municipal de Puebla. f 19 / 245. “Año de 1849 / Libro de cargo y data [...] gastos extraordinarios / Al S^o D Joaquín de Azcárraga / seis mil doscientos pesos para los gas / tos de las Reales exequias de la Reyna / Ntra. Sra. Doña María Isabel Fran.^{ca} / y de los Señores Reyes Padres consta / de tres recibos y un acuerdo testimoniado de la N.C. con el Numero 46 [...]”.

⁸⁷ Ver Efraín CASTRO MORALES. (2010). *La independencia en la Región de Puebla*. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, pp. 276; Archivo Histórico Municipal de Puebla. Libro de cuentas, 1819, ff. 19 / 245.

⁸⁸ Ver Aurelio TELLO *et al.* (2015). *Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de la Catedral de Puebla*. México: INBA / CONACULTA. p. 144.

⁸⁹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 59. f. 238v.

Jerusalem, a 4 y a 8, en Re Mayor; *Laudate Dominum*, a 4, en Sol Mayor; *Laudate Dominum omnes gentes*, a 4 y a 8, en Re Mayor.

Manuel Arenzana también escribió *Motetes*, entre los que se conservan: *Pueri hebræorum*, *Benedicta sit Sancta Trinitas*, *Ego sum vitis vera*. Un *Trisagio: Sanctus Deus*. Se conserva también la *Antífona Salve Regina*, en Fa Mayor; *Cuatro Oficios para Semana Santa* con invitatorio y dos salmos –*Christus factus est pro nobis*, *Miserere mei Deus*–. Dos *Lamentaciones de Semana Santa: Lamentación primera del Miércoles Santo: “Aleph. Quomodo sedet sola civitas”*; *Lamentación Primera del Jueves Santo: “Heth. Cogitavit Domine dissipare murum”*. Así como tres *Cánticos: Magnificat*, a 4 y a 8, en Re Mayor; *Magnificat*, en Mib Mayor; *Magnificat*, a 4 y a 8, en Fa Mayor (1794).

Manuel Arenzana Crespo murió el 21 de agosto de 1821⁹⁰ en la Puebla de los Ángeles, un mes antes de declararse la independencia de México, siendo el último en ocupar la titularidad del magisterio, durante la época novohispana. A su muerte asumió, de manera interina, el puesto de maestro de capilla el presbítero Mariano Cajica⁹¹. No se tiene el dato de hasta cuando exactamente permaneció en el puesto; solamente se sabe que el 4 de julio de 1848, en un acta del libro 67 se asentó el acuerdo de otorgar 100 pesos anuales y las obvenciones correspondientes al nuevo maestro de capilla Pedro Pablo Vázquez⁹².

⁹⁰ Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla, Libro 26 de entierros de españoles, indios caciques y mestizos, f. 50r. Transcripción Gustavo Mauleón.

⁹¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 59, ff. 241 y 248v. 4 de septiembre de 1821. “Escrito del presbítero D. Mariano Cajica, / suplicando se le confiera interinamente el / empleo de maestro de capilla, vacante / por muerte de D. Manuel Arenzana, / se acordó se pase al maestrescuela / chantere provisional para que informe / y se resuelva. En 11-IX, / visto el informe y la anuencia del Obispo, / se confirió la plaza de maestro de / capilla interino, con sueldo de 100 pesos / anuales y doble obvención en las funciones de / dentro y fuera, una por director y otra por músico”.

⁹² Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Actas Capitulares. Libro 67, f. 69v. 4 de julio de 1848. Transcripción / resumen: Gustavo Mauleón.

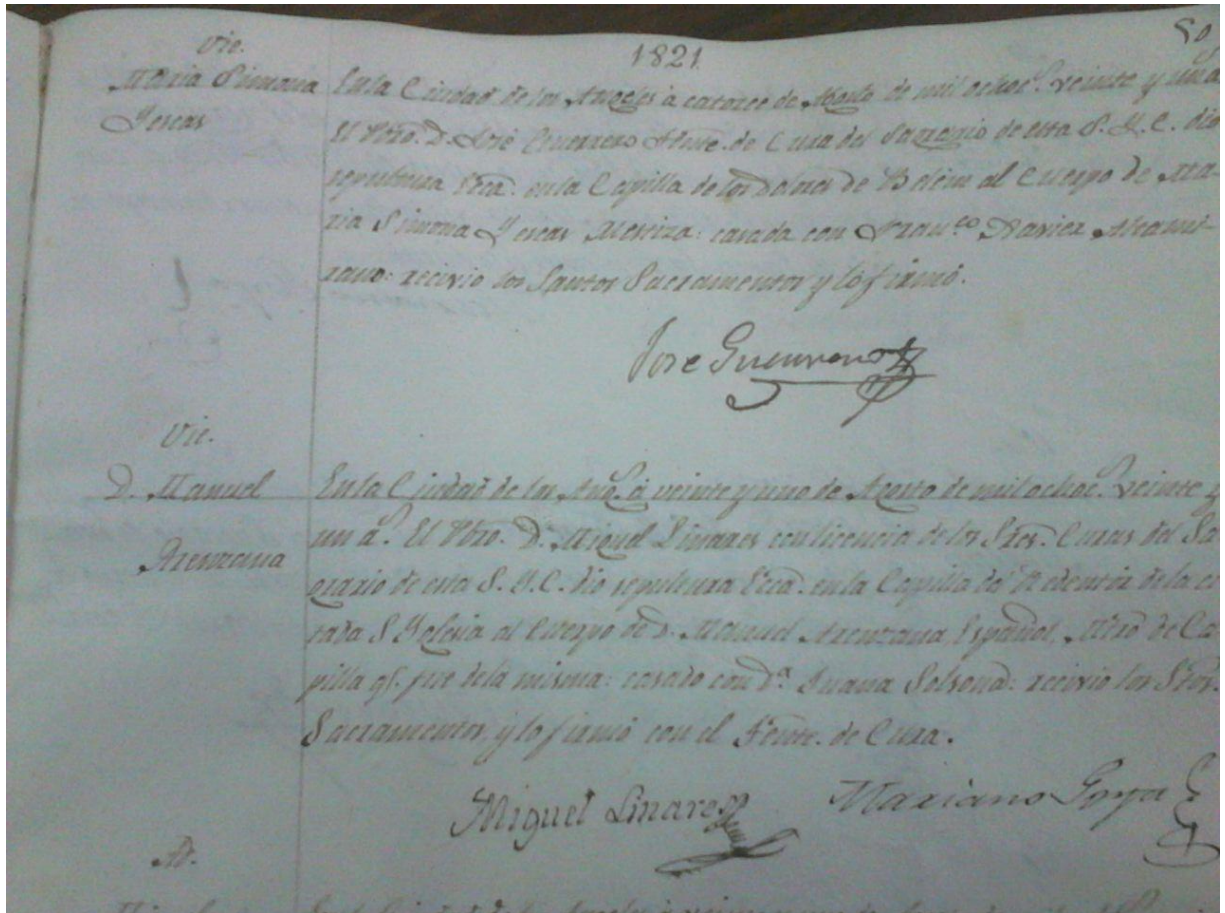


Ilustración 20 Partida de enterramiento de Manuel Arenzana.

Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla, Libro 26 de entierros de españoles, indios caciques y mestizos, f. 50r.

[Patente:] “D[on]. Manuel / Arenzana. En la Ciudad de los Áng[ele].^s a veinte y uno de Agosto de mil ochoc[iento].^s veinte y un a[ño]^s El P[res]b[íte]ro. D[on]. Miguel Linares con licencia de los S[eño]res curas del Sa- / grario de esta S[anta] Y[glesia] C[atedral] dio sepultura Ec[le]s[iástic]a en la Capilla del Redentor de la ci- / tada S[anta] Yglesia al cuerpo de D. Manuel Arenzana, español, M[ae]stro de Ca- / pilla q[ue] fue de la misma; casado con D[oñ]a Juana Solsona; recivio los S[an]tos / Sacramentos y lo firmó con el ten[ien]te de Cura. / Miguel Linares Mariano Goya [firmado y rubricado]”.

IV. Recepción de la obra de Manuel Arenzana en ámbito novohispano

El sistema de circulación de bienes materiales e inmateriales seguía una ruta habitual que iba desde los centros urbanos de mayor jerarquía a los de menor, desde el viejo al nuevo mundo. Dicho orden jerárquico dependía de la importancia en cuanto a aspectos político-administrativos y por supuesto económicos de cada urbe. Cada ciudad formaba parte de una extensa y sincronizada red que fue establecida desde los primeros años del establecimiento del régimen virreinal (Vera 2013, 133-168).

Los elementos del sistema de representación de la sociedad novohispana también circularon en esa lógica. Cada aspecto cultural, y la música en particular, según expone Antonio Ezquerro (Ezquerro Esteban 2010, 59-104), eran elementos del órgano propagandístico de la corona española. Por tanto, la recepción de los papeles de música que se produjeron desde la corte, también obedeció a los intereses políticos y valores de ésta. Si bien Ezquerro se refiere al fenómeno de la circulación de la música que viajó de las catedrales de España a las de la Nueva España, es posible extrapolar la idea a las catedrales novohispanas. Para ello es menester recordar la importancia que tuvo la Catedral de Puebla en relación con otras catedrales como las de México, Oaxaca, Michoacán, Guadalajara, Durango y Zacatecas, situándose tradicionalmente en un segundo lugar, justo después de la metropolitana de México.

En este orden de ideas, si la música podía ser utilizada como un elemento propagandístico, el maestro de capilla, entonces, era una voz autorizada para su producción. Su música pasaba a ser parte del patrimonio de la catedral en la que habría brindado sus servicios⁹³. Al asumir el cargo, el maestro de capilla recibía, por vía de inventario, entre otras cosas, un archivo de papeles que habían sido custodiados por el librero y cuidadosamente conservados en el recinto catedralicio. En el caso de la catedral de Puebla, cuando Manuel Arenzana ocupó el puesto de maestro de capilla, recibió tres corpus documentales que integraban el archivo musical constituido por 22 libros de polifonía y música en

⁹³ Antonio Ezquerro Esteban. "Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España; el archivo como proceso de desarrollo", en *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 4/1 (1997), pp. 5-70. "Merced a esta acumulación progresiva de las fuentes musicales que se producen, comienza asimismo a plantearse (sobre todo en los centros importantes de actividad) el problema de la *propiedad* de los documentos, en varios niveles: 1) una *propiedad física material* y 2) una *propiedad intelectual* que originará que se planteen temas como el derecho de copia y/o reproducción u otros en los que se mezclan ya ambos niveles citados".

libretos y papeles sueltos que él mismo incrementó con nuevas composiciones (Ezquerro Esteban 1997, 5-70).

La música sacra de Manuel Arenzana tuvo una larga vida, ya que fue copiada hasta bien entrado el siglo XIX. Existen copias en las catedrales de Oaxaca (Tello 1990, 1-65) y Morelia. En la catedral de México, comenta Guadalupe Martínez Correa, un cierto corpus de *Maitines*, que actualmente se encuentran perdidos, podría haber llegado, aunque se desconoce quién fue el copista; además de un *Caro mea vere cibus*, para dúo de tiples, en Fa mayor, que Thomas Stanford catalogó bajo el nombre de Gerónimo Gutiérrez, que hizo un arreglo para órgano (Martínez Correa 2016, 8-49). Otros recintos religiosos, como la colegiata de Guadalupe, hoy Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México (Guerberof 2006, 19-144), también resguardan la obra de Manuel Arenzana. Su paulatina distribución siguió su curso hasta llegar al ámbito parroquial. Tal es el caso de San Dionisio Yauhquemecan, en Tlaxcala⁹⁴, o de San Cristóbal Xochistlahuaca y Santiago Chazumba en la Mixteca oaxaqueña (Lazos 2013, 3-20).

En la catedral angelopolitana, la música de Manuel Arenzana siguió ejecutándose hasta mediados del siglo XIX. Muestra de ello son las colecciones facticias de *Los Maitines a la Purísima Concepción*, que fueron copiadas entre 1849 y 1855. En dichas colecciones se tomaron partes compuestas por Arenzana, por Ignacio Jerusalem y Stella (*1707†1769)⁹⁵, y otras, que el capellán de coro y librero, José Manuel Plata, escribió *ex profeso*. En la colección de 1855 se encuentra un invitatorio y los responsorios del primer nocturno, de autor anónimo⁹⁶. La segunda colección, sin nombre de copista ni datación, únicamente ofrece la pista de reunir a Arenzana y a Jerusalem en los responsorios del segundo nocturno⁹⁷. La última colección completa los *maitines* con los responsorios del tercer nocturno. En el encabezado de la parte de contrabajo se lee:

Bajo / Del Nocturno Tercero/ A la Purísima Concepción, / Responsorio Séptimo y Octavo. / Por D. Manuel Arenzana, / De la Sta. Yglesia Catedral de la Puebla/ Copiados en Dicbre. De 1849. / Por J. M^l. Plata". [Borde superior:] 11 cuadernos⁹⁸.

⁹⁴ Catálogo en proceso, a cargo de Gustavo Mauleón.

⁹⁵ Maestro de capilla de la catedral Metropolitana de México (1750-1769).

⁹⁶ Aurelio TELLO *et al.* 2015. *Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de la Catedral de Puebla*. México: INBA / CONACULTA, p. 276.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 96.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 116.

Se deduce de las líneas anteriores que quien copió las colecciones fue José Manuel Plata y que las primeras colecciones copiadas fueron la segunda y la tercera, justo antes de la muerte de Plata en 1850⁹⁹. También queda claro que la colección datada en 1855 siguió el patrón de las dos primeras.



Ilustración 21 Colección facticia de 1849. Los Maitines a la Purísima Concepción. Arenzana / Jerusalem / Plata. MEX-Pc. R. 29. Leg. 107. I. 491

⁹⁹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla. Libro 67, 15 de octubre de 1850, ff. 208 y 209 v. “Vieron informe del chantre provisional en que consulta: 1º. Que el presbítero Pedro Vázquez, se confiera en propiedad y con sueldo anual de 50 pesos la plaza de librero de la capilla de música, que por encargo ha servido desde el fallecimiento del propietario D. José Manuel Plata”. Transcripción Gustavo Mauleón.

En la catedral de Oaxaca fue copiada una *Misa en Re Mayor*. En un sello en seco se lee el nombre José Dimas Ortiz. No podemos precisar si fue el copista o el propietario, que mandó copiar la obra para luego donarla a la catedral de Antequera.

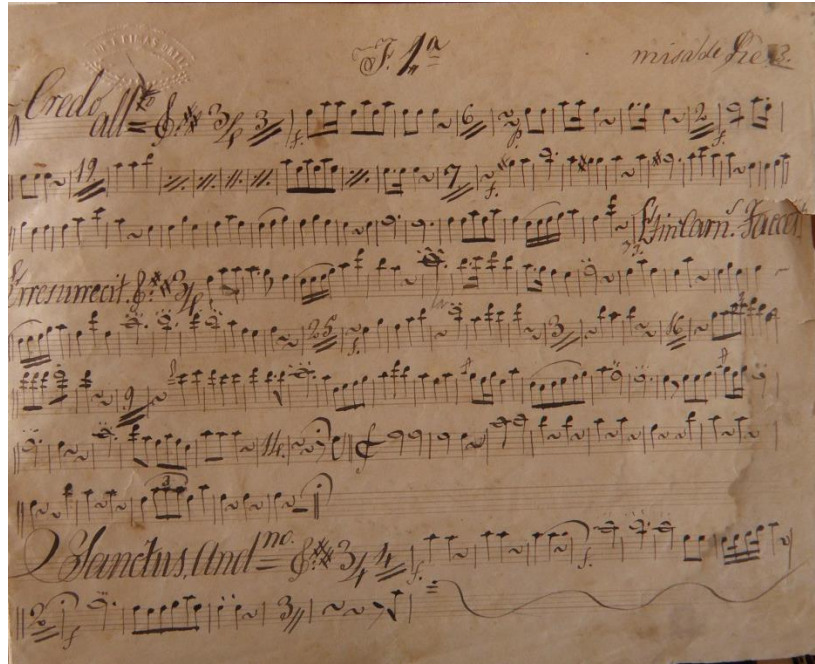


Ilustración 22 Catedral de Oaxaca. *Misa en Re Mayor*. Sello en seco de José Dimas Ortiz. Archivo del Cabildo Metropolitano de Oaxaca, Caja 50-13.

En la catedral de Morelia, en los papeles de la *Misa en Fa Mayor*, el único dato extra musical es el que brinda el sello de la propia catedral.

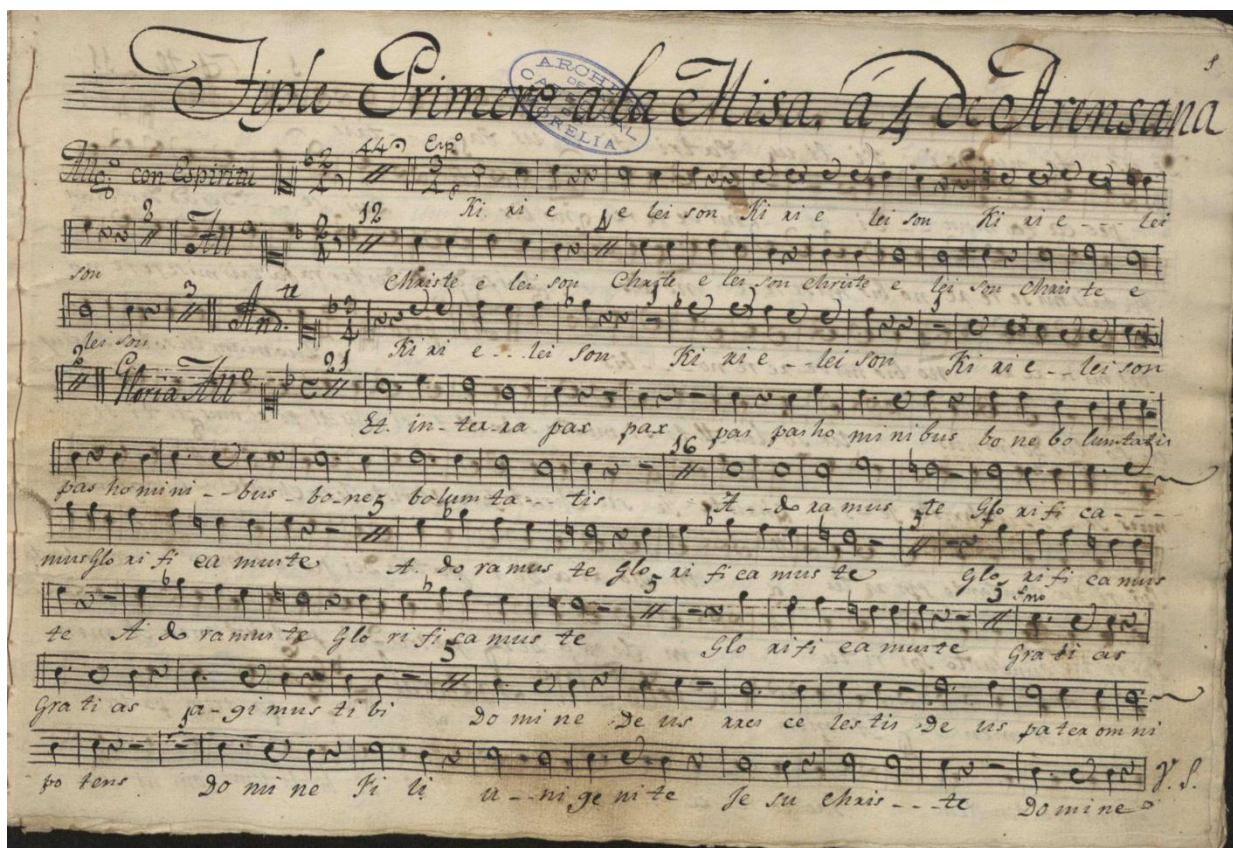


Ilustración 23 Catedral de Morelia. *Misa en Fa Mayor*.

Archivo del Cabildo Metropolitano de Morelia. Inventario general de obras de música, formado en la chantría del s^{or} prebendado D. Francisco Banegas Galván, folio 3. *Misa a cuatro voces*, nueve instrumentos. Algunos papeles, duplicados.

En la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe el *Magnificat* a 4 y a 8 tiene una nota al margen que dice: Manuel Pablo Villagrán 2º lo puso [es decir, lo copió]. La información en actas dice que Villagrán había solicitado la plaza de capellán que había dejado vacante el licenciado Mariano Ruiz de Alarcón, año de 1839.



Ilustración 24 Anotación al margen del folio 8v del *Magnificat*, a 4 y a 8.

Insigne y Nacional Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, Capellanías, año 1839, caja. 508, exp. 74, f. 14v. “Manuel Pablo Villagrán 2º, solicita se le otorgue la capellanía que había dejado vacante el Lic. Mariano Ruiz de Alarcón”.



Ilustración 26 Sello en seco. Águila republicana
Archivo parroquial de y papeles de música en Santiago Chazumba.
Foto: Dalila Franco

También en la región de la Mixteca; en Santiago Chazumba, la *Misa en Fa Mayor* que ahí se conserva, tiene una *addenda*, en papel industrial y con tinta azul, donde se anota: para instrumentos de aliento –viento– metal. Por la fecha de construcción de uno de los instrumentos que aún se conservan, podemos datarla *post quem* 1889, lo que permite asegurar que tal obra siguió interpretándose hasta finales del siglo XIX.

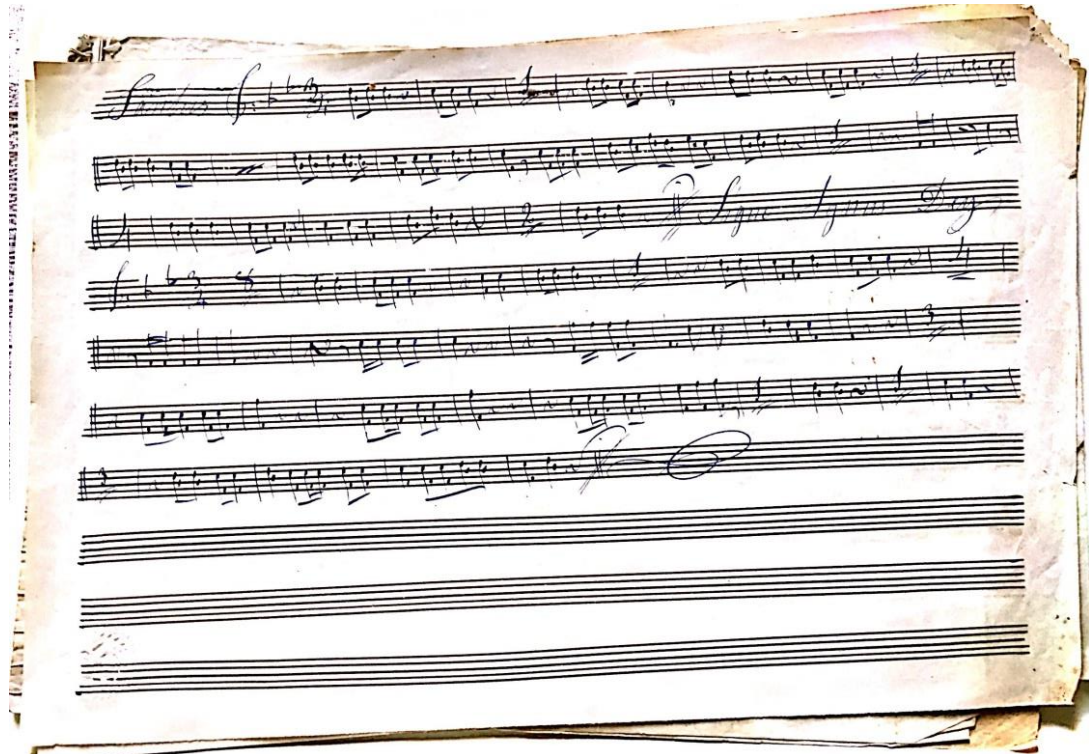


Ilustración 27 *Addenda* para aliento –viento– metal en la *Misa en Fa Mayor*.

Archivo parroquial de y papeles de música en Santiago Chazumba.

Foto: John Lazos.



Ilustración 28 Fige, Santiago Chazumba Oaxaca, 1889.
Foto: Antonio Ezquerro.



Ilustración 29 Instrumentos aliento –viento– metal en Santiago Chazumba, Oax.
Foto: Antonio Ezquerro.

En San Dionisio Yauhquemecan, donde Gustavo Mauleón se encuentra realizando la catalogación de papeles de música, se ha encontrado una secuencia para la pascua de resurrección *Victimae Pascuali* de la que, hasta el momento, no se ha podido establecer concordancia alguna.



Ilustración 30 Portada de la secuencia para la resurrección *Victimae Pascali*

Archivo parroquial de San Dionisio Yauhquemecan, Tlaxcala.

Foto: Gustavo Mauleón.

De manera sucinta se ofrecen a continuación los datos de las obras que fueron copiadas para los distintos repositorios, así como su correspondencia con las conservadas en la catedral de Puebla. La concordancia se establece de acuerdo con la última catalogación realizada en 2015, en la cual se utilizó la sigla, no sancionada, AMVCC / Archivo Musical del Venerable Cabildo Catedralicio.

Repositorio	Nombre de la obra	Catedral de Puebla
Catedral de Oaxaca	<i>Misa en Re Mayor</i> compuesta a gran orquesta	326
Catedral de Morelia	<i>Misa en Fa mayor</i> , a cuatro voces mixtas con órgano obligado / Hospital de San Juan de Dios.	327
Insigne y Nacional Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe	Ficha 80. <i>Beatus Vir</i> , a 4 y a 8	265
	Ficha 81. <i>Lauda Jerusalem Dominum</i> con violines, flautas, trompas y contrabajo, a dos coros.	311
	Ficha 82. <i>Lætatus sum</i>	307
	Ficha 83. <i>Magnificat</i> , a 4 y a 8, con violines, flautas, trompas y bajo	317
	Ficha 84. <i>Responsorio 3º del primer nocturno, de la dedicación de San Miguel Arcángel.</i>	292
	Ficha 85. <i>Responsorio 6º para los Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe</i> , con violines, flautas y bajo.	319
Santiago Chazumba, Oaxaca.	<i>Misa en Fa mayor.</i>	328
	<i>Te Deum laudamus</i> , a 5.	351

San Cristobal Suchixtlahuaca, Oaxaca.	<i>Magnificat, a 4, en Fa Mayor,</i> con clarines y cornos.	317
	<i>Misa en Re Mayor.</i>	326
	<i>Misa en Re Mayor.</i>	331
San Dionisio Yauhquemecan, Tlaxcala.	Secuencia de Resurrección <i>Victime Paschali.</i>	Sin concordancia hasta ahora.

Tabla 1 Concordancias.

V. Criterios de edición de los *Maitines a la Purísima Concepción* por Manuel Arenzana

Estudio introductorio.

El fin último de una edición es, sin lugar a duda, hacer sonar la música olvidada en el tiempo. Si bien es cierto que la tendencia actual, en la interpretación históricamente informada, es la lectura directa de los manuscritos, la dificultad para acceder a ellos muchas veces hace imposible esta práctica, al menos en el caso que nos ocupa. Es por ello que, aún en documentos con notación relativamente “moderna” como son los editados aquí, se vuelve totalmente pertinente el trabajo de edición crítica. Con ella se intenta “enmendar” los “estropicios” que el paso del tiempo pudiera haber causado a los manuscritos, así como actualizar el soporte de lectura y distribución de la obra (partituras), garantizando de este modo la preservación de la información contenida en los originales. Es ésta una edición que busca recuperar del olvido los *Maitines a la Purísima Concepción* de Manuel Arenzana, manuscritos inéditos que no han sido interpretados, en su totalidad ni como fueron concebidos por su autor, desde hace más de dos siglos.

Como preámbulo, es preciso un breve recorrido histórico en torno a la advocación de la Inmaculada Concepción en occidente y de manera particular respecto a su desarrollo en los territorios novohispanos. La idea de que María fue preservada de toda mancha original desde el primer instante de su concepción –misterio concepcionista–, nace en la Iglesia griega alrededor del año 150 D.C., generando una controversia que perduraría largamente, dividiendo a la congregación católica entre los que estaban a favor y los que estaban en contra de elevar a dogma el artículo de fe de dicha advocación mariana¹⁰⁰. A los territorios novohispanos el culto inmaculista, junto con otros cultos marianos, llegó desde el primer momento del establecimiento del virreinato. La empresa evangelizadora de la corona española empleó como *instrumentum regni* al fervor mariano, y en particular el profesado a la Purísima Concepción (Loreto López 2017, 15-28). Es así que en la Nueva España durante los siglos XVI y XVII se fundaron ciudades, catedrales y conventos dedicados a la Inmaculada. Fue de este modo que la corona se sirvió de la advocación para sus fines

¹⁰⁰ *Immaculate Conception*, Bula *Ineffabilis Deus*. Recuperada en https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/2004/documents/hf_jp-ii_hom_20041208_immaculate-conception.pdf el 29/10/2019.

expansionistas y 1el 16 de abril de 153–, como la catedral –consagrada el 18 de abril de 1649–, están dedicadas a la *Inmaculada Concepción*. El fervor concepcionista poblano, reflejo de la devoción en la península, llevó a la creación de múltiples obras artísticas en torno a la imagen; incluso mucho antes de su reconocimiento como dogma en 1854, mediante la bula *Ineffabilis Deus* emitida por el papa Pío IX (Loreto López 2017, 209-233).

Entre la vasta obra que se conserva en la catedral de Puebla y que fue dedicada a la *Inmaculada Concepción* durante los siglos subsecuentes a la fundación de la ciudad, se encuentra el óleo sobre tela realizado por Cristóbal de Villalpando (*1649c; †1714), esculturas como la del baldaquino diseñado por Manuel Tolsá y terminado por José Manzo, de las que ya se ha hablado en el capítulo de contexto. En el ámbito musical, entre otras, los *Maitines a la Purísima Concepción*¹⁰¹ compuestos por Manuel Arenzana. La retórica en torno a los *maitines* alude, con su recurrente número tres, al misterio de la santísima trinidad; este elemento está presente tanto en su estructura general como en sus partes internas. El *maitín* fue un género de gran lucimiento y popularidad en el contexto religioso del siglo XVIII. Para su composición e interpretación, incluso solían destinarse recursos adicionales (Miranda 2007, 398-414). Se infiere entonces que dichos recursos adicionales fueron destinados a la composición de maitines en la catedral de Puebla al final del siglo XVIII, máxime tratándose de los maitines escritos *ex profeso* para celebrar la advocación a la que está dedicada tanto la ciudad como la catedral angelopolitana. Quizá esta coyuntura permitió una cierta holgura económica que Arenzana aprovechó para componer y contratar una plantilla extra de músicos para la interpretación de los *Maitines* “a grande orquesta”.

¹⁰¹ *Maitines*: género litúrgico musical que enmarca la celebración del oficio de las horas, el cual se llevaba a cabo justo antes del amanecer “*ad matutinum*”. Están constituidos por obras individuales autónomas, a saber: un Invitatorio, un himno, tres nocturnos (cada uno con tres antífonas y tres responsorios), y para finalizar de manera solemne se interpreta un himno *Te Deum* (H. C. Russell 2007). Su estructura, con base en el número tres, hace alusión a la Santísima Trinidad.

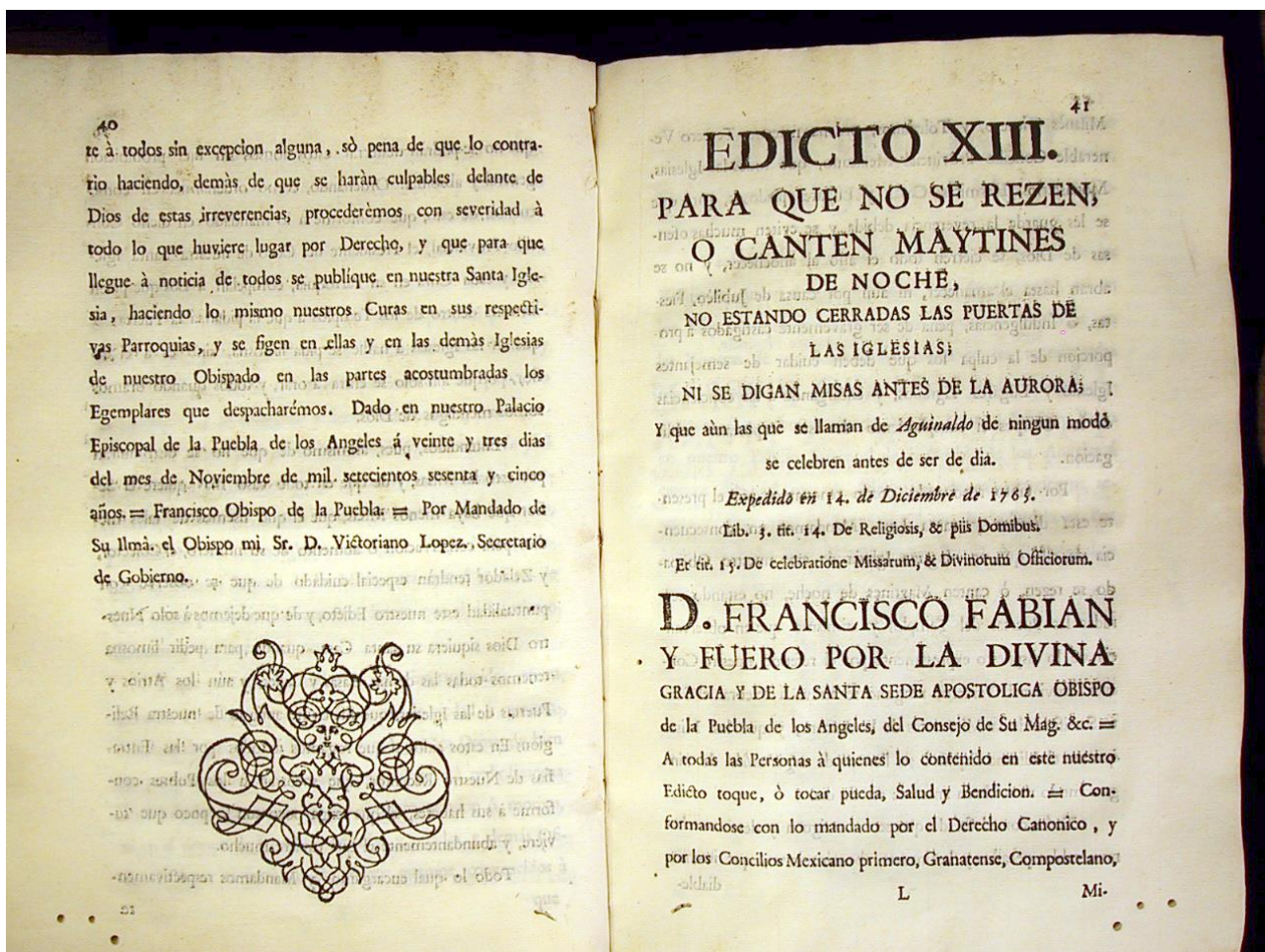


Ilustración 31 Edicto XIII Para que no se recen o canten *mañines*.
 de la *Colección de Providencias Diocesanas (Fabián y Fuero 1770, 41-43).*
 Foto: Gustavo Mauleón.

Los *Maitines a la Inmaculada Concepción*, escritos por Manuel Arenzana entre 1794 y 1797, se encuentran resguardados en el archivo musical del cabildo catedralicio de Puebla (**MX-Pc**) en los legajos 88, 106 y 107. Se trata de una de las primeras obras que el compositor realizó para la catedral poblana.

Debido a que desde el año 2012 las autoridades de la seo angelopolitana han decidido restringir el acceso al archivo musical capitular, no ha sido posible trabajar con los manuscritos. Por tal, razón la descripción aquí vertida es limitada y parte únicamente de lo observable en las imágenes de los microfilmes que Thomas Stanford tomó de dicho archivo en la década de 1960. En el rollo 29 de microfilmes, estos maitines se encuentran completos, resultando perfectamente legibles desde la imagen 23 hasta la 488. En el rollo 22, desde la imagen 507 hasta la 708 se encuentra el himno *Te Deum laudamus*.

El corpus está conformado por partes sueltas (partichelas) y las partituras de los himnos *Ave maris stella*, *Te Deum laudamus* y de los responsorios 2° y 8°. Son 648 imágenes apaisadas, de 21.5 x 31 cm.

En el *Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de Puebla* (2015, 96-145), la obra no fue registrada en una sola ficha general con sus respectivas fichas individuales como corresponde al caso, sino en fichas individuales, como se muestra en la siguiente tabla.

Título	Ficha	Observaciones
Invitorio	295	Partichelas
Himno <i>Ave maris stella</i>	262	Partitura y partichelas
Responsorio 1°	278	Partichelas
Responsorio 2°	355	Partitura y partichelas / 1794
Responsorio 3°	323	Partichelas / 1797
Responsorio 4°	281	Partichelas

Responsorio 5°	284	Partichelas
Responsorio 6°	286P	Partichelas / 1795
Responsorio 7°	336	Partichelas
Responsorio 8°	288	Partitura y partichelas
<i>Te Deum</i>	351	Partitura y partichelas

Tabla 2 Los Maitines a la Purísima Concepción en el Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de Puebla

Conviene señalar que Manuel Arenzana copiaba su propia obra, dato que consta en el libro de actas 59, en el folio 90v. Con lo cual se puede deducir que probablemente se trata de manuscritos autógrafos.

Escrito de D. Manuel Arenzana, conque el que presentó diversas piezas de música que había compuesto para las funciones de la iglesia, suplicando se sirvieran mandar librarle 410 pesos, 2 reales y 6 granos invertidos en papel de marca y pago de las copias, así como la gratificación a que se considerase acreedor; que se pase todo al chantre para que informe¹⁰².

Las obras fueron identificadas gracias a los datos que se encuentran en las partituras y en las portadas de los cuadernillos o partes de contrabajo. En éstas se constata la autoría con firma y rúbrica, la dotación y los años de composición. La signatura para las imágenes que se usará de aquí en adelante consta de las siguientes partes: **MEX-Pc** (nomenclatura RISM asignada al archivo musical poblano) Rollo: **R**. Legajo: **Leg**. Número de Imagen: **I**.

¹⁰² Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla, Libro 59, f. 90 v. 28 de enero de 1820. Transcripción Gustavo Mauleón.



Ilustración 32 MEX-Pc. R. 29. Leg. 106. I. 23.

[Invitatorio:] [Margen superior izquierdo, de otra mano, etiqueta desprendible, identificativa del fotograma:] Legajo=106 / Arenzana=XXIII / Contrabajo / Invitatorio á la Purisima Concepcion de Na. Sa. / Immaculatam Conceptionem / á 4 y á 8. / Compuesto á grande Orquesta por D. Manuel Arenzana. / Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral / de la Puebla de los Angeles.



Ilustración 33 MEX-Pc. R. 29. Leg. 106. I. 43.

[Contrabajo:] Contrabajo. Hymno de N.^a. S.^a. á 4 / Con Violines. Clarinetes. y Bajo. / Compuesto por D. Manuel Arenzana. / Maestro de Capilla de la Sant Ygle / sia Catedral de la Puebla de los An / geles.



Ilustración 34 MEX-Pc. R. 29. Leg. 106. I. 60.

[Responsorio 1º:] / Contrabajo / Responsorio 1º de la Ymmaculada Concepcion de N.S. /
Ego ex ore Altissimi prodivi. / Compuesto por D.º Manuel Arenzana. Maestro de Capilla /
de la Santa Yglesia Catedral de la Puebla de los Angeles.

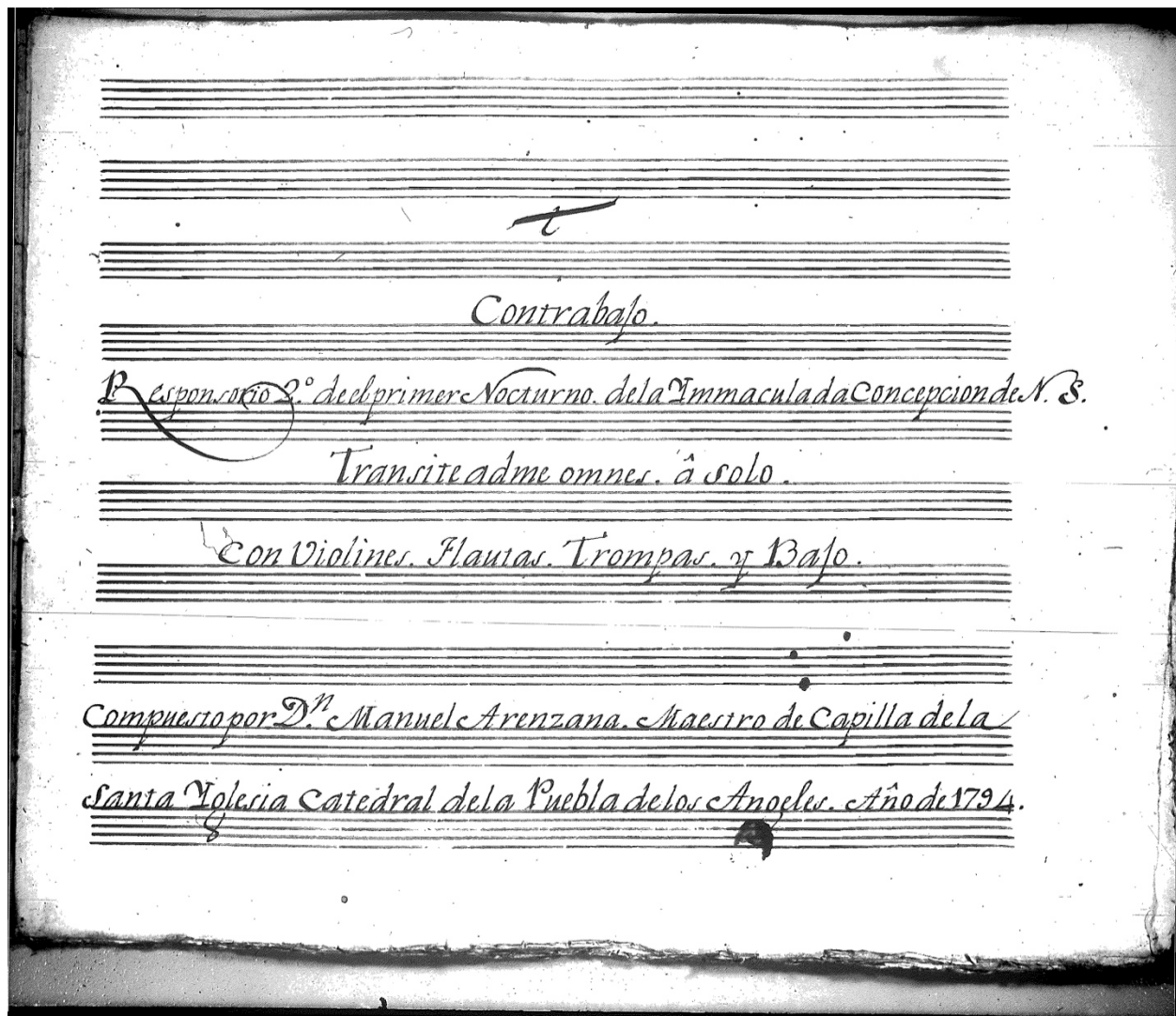


Ilustración 35 MEX-Pc. R. 29. Leg. 106. I. 60.

[Responsorio 2º:] / Contrabajo / Responsorio 2º de el primer Nocturno de la Ymmaculada Concepción de N.S. / Transite ad me omnes. Á solo. / Con Violines. Flautas. Trompas y Bajo. / Compuesto por Dª Manuel Arenzana. Maestro de Capilla de la / Santa Yglesia catedral de la Puebla de los Angeles. Año de 1794.

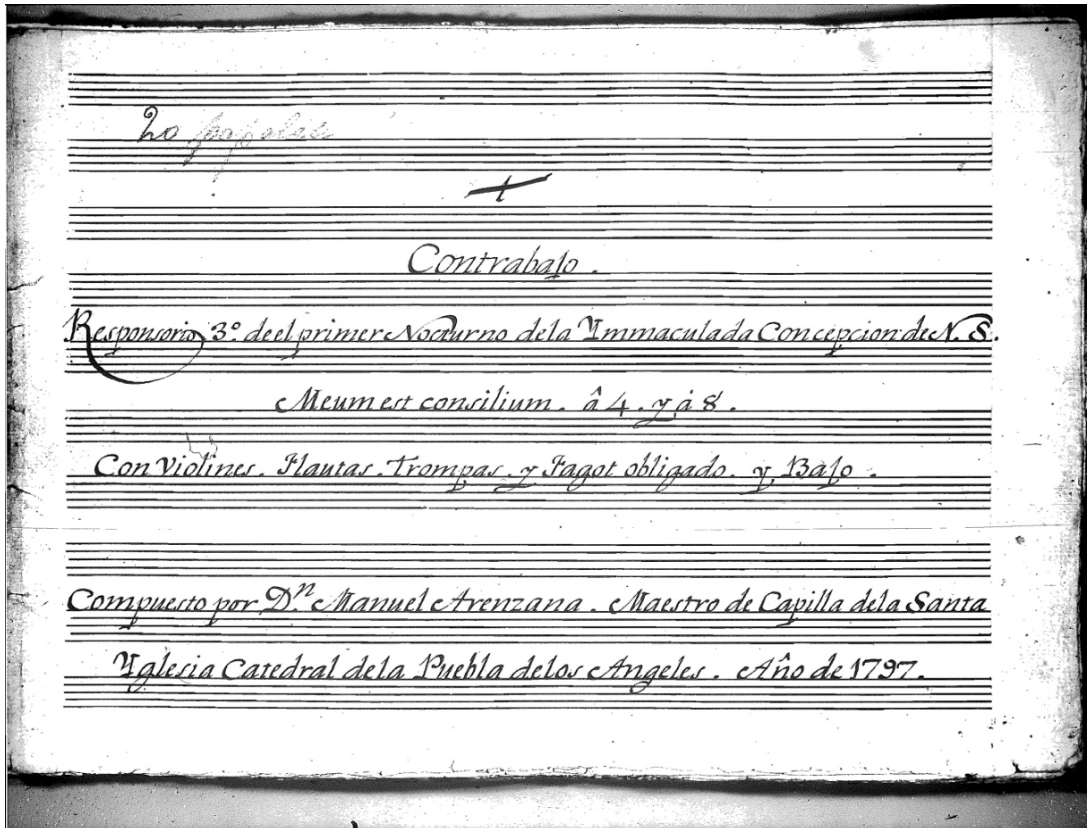


Ilustración 36 MEX-Pc. R. 29. Leg. 106. I. 198.

[Responsorio 3º:] [De otra mano:] 20 papeles / [cruz] / Contrabajo / Responsorio 3º de el primer Nocturno de la Ymmaculada Concepcion de N.S. / Meum est consilium. á 4 y á 8. / Con Violines. Flautas. Trompas y Fagot obligado. y Bajo. / Compuesto por Dⁿ Manuel Arenzana. Maestro de Capilla de la Santa Yglesia Cathedral de la Puebla de los Angeles. Año de 1797.



Ilustración 37 MEX-Pc. R. 29. Leg. 107. I. 237.

[Responsorio 4º:] [De otra mano:] 19 papeles / [Margen superior derecho, de otra mano, etiqueta desprendible, identificativa del fotograma:] Legajo=107 / maestro Arenzana=XXIV / Contrabajo / Responsorio 4º de la Ymmaculada Concepcion de Nª.Sª. / á 4. Y á 8. / Equitatus meo. / Compuesto a grande Orquesta por D. Manuel Arenzana. / Maestro de Capilla de la Santa Yglesia Catedral / de la Puebla de los Angeles.



Ilustración 38 MEX-Pc. R. 29. Leg. 107. I. 285.

[Responsorio 5º:] [Margen superior izquierdo, de otra mano:] 15 papeles / Contrabajo. / Responsorio 5º. de la Ymmaculada Concepcion de Nª.Sª./ á 4./ Fac tibi arcam. / Compuesto á grande Orquesta por D. Manuel Arenzana. / Maestro de Capilla de la Santa Yglesia Catedral / de la Puebla de los Angeles.

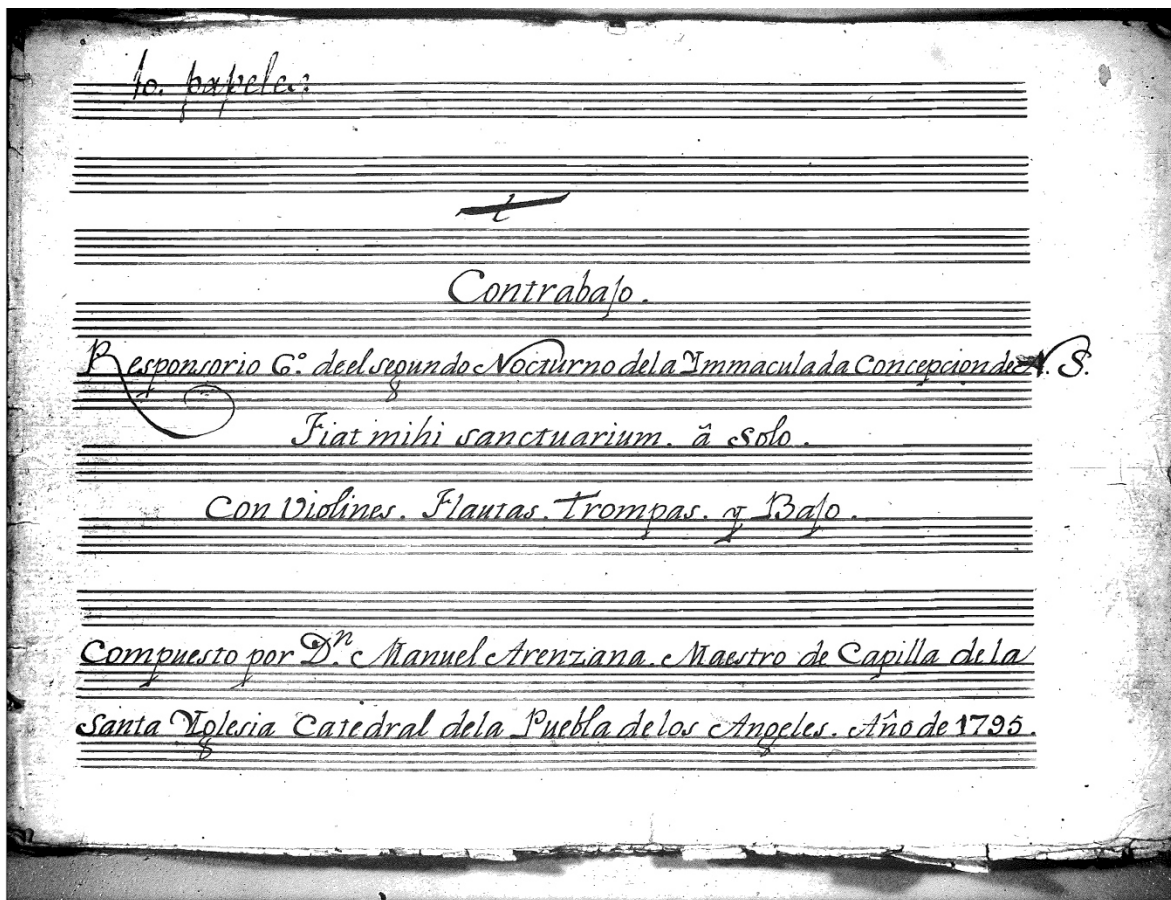


Ilustración 39 MEX-Pc. R. 29. Leg. 107. I. 320.

[Responsorio 6º:] [Margen superior izquierdo, de otra mano:] 10 papeles/ Contrabajo. / Responsorio 6º. de el segundo Nocturno de la Ymmaculada Concepcion de N.S. / Fiat mihi sanctuarium. á solo. / Con Violines. Flautas. Trompas. y bajo. / Compuesto por Dº. Manuel Arenzana. Maestro de Capilla de la / Santa Yglesia Catedral de la Puebla de los Angeles. Año de 1795.

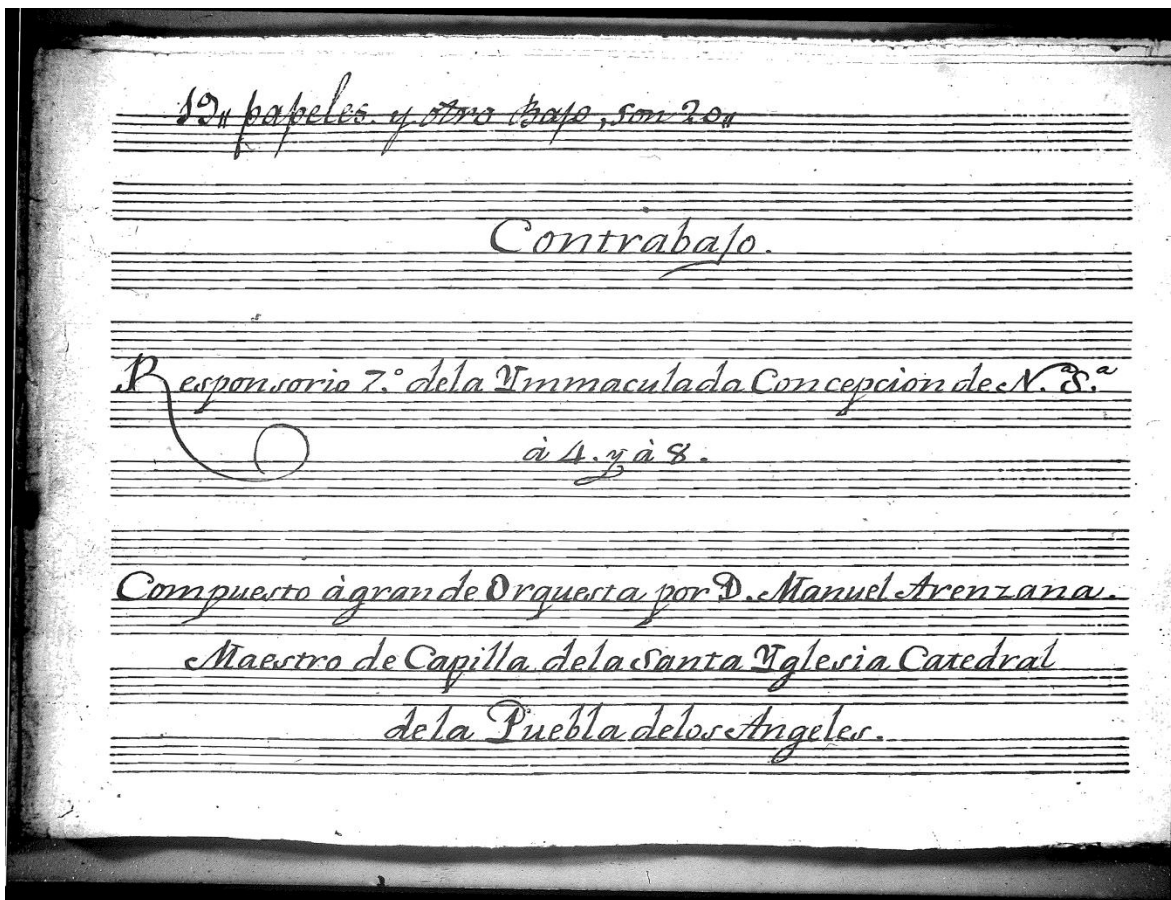


Ilustración 40 MEX-Pc. R. 29. Leg. 107. I. 342.

[Responsorio 7º:] [Margen izquierdo, de otra mano:] 19 papeles. y otro bajo, son 20, /
Contrabajo. / Responsorio 7º. de la Ymmaculada Concepcion de Nª.Sª. / á 4. y á 8. /
Compuesto á grande Orquesta por D. Manuel Arenzana. / Maestro de Capilla de la Santa
Yglesia Catedral / de la Puebla de los Angeles.



Ilustración 41 MEX-Pc. R. 29. Leg. 107. I. 395.

[Responsorio 8º:] [Margen izquierdo, de otra mano:] 15 papeles. / [cruz] / Contrabajo. / Responsorio 8º. de el Tercer Nocturno de la Ymmaculada Concepcion de N.S./ Filius meus parvulus est. / á solo. y á 8. / Con Violines. Flautas. Trompas. y Bajo. / Compuesto por Dº. Manuel Arenzana. Maestro de Capilla de la / Santa Yglesia Catedral de la Puebla de los Angeles. Año de 1796.

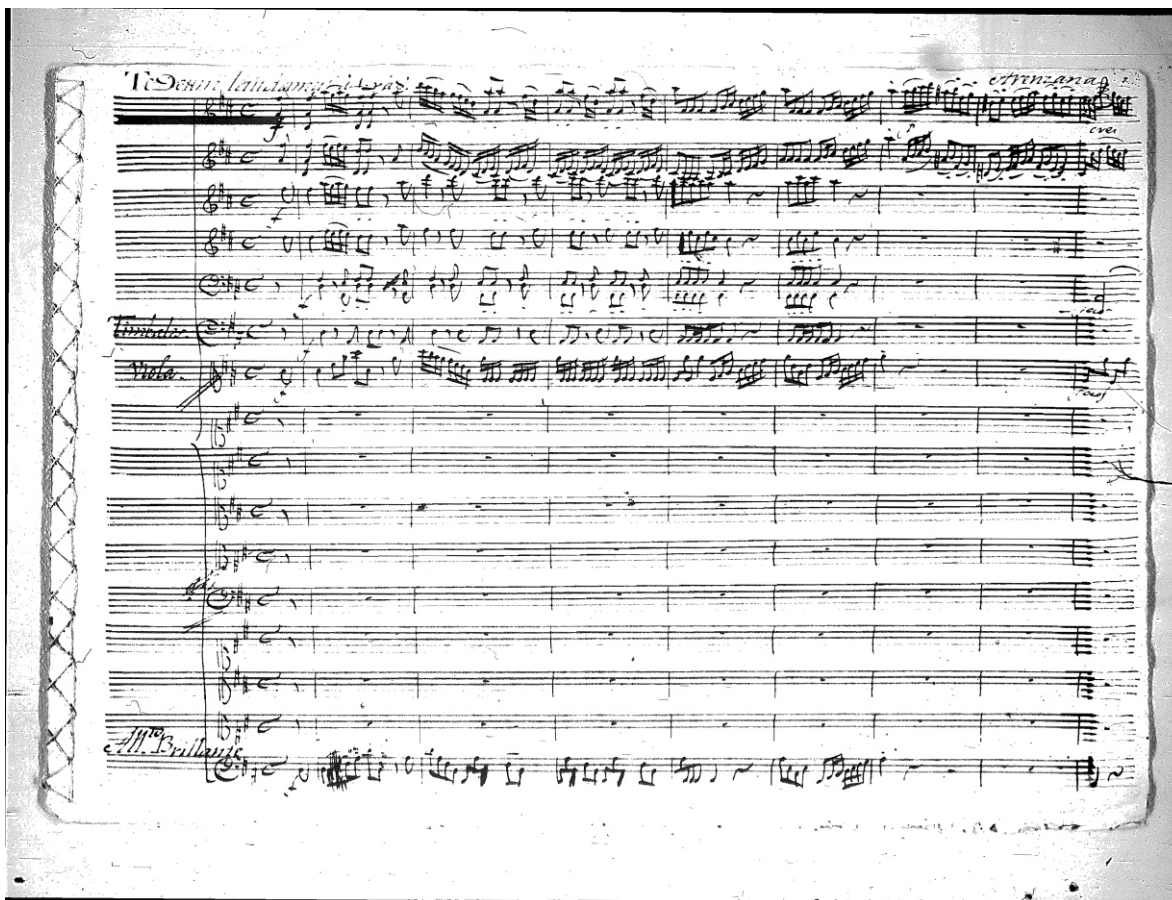


Ilustración 42 MEX-Pc. R. 26. Leg. 99. I. 393.

[*Te Deum laudamus*] [Encabezamiento de la partitura: rúbrica de Manuel Arenzana]
Te Deum laudamus á 4 y a 8. / Compuesto á toda Orquesta por D. Manuel Arenzana.
/ Maestro de Capilla de la Santa Yglesia Catedral de. / la Puebla de los Angeles.

Criterios generales

La presente edición toma como modelo el trabajo editorial de la publicación: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada* (Ezquerro Esteban 2004, 13-119), por lo que se procuró preservar, en la medida de lo posible, lo transmitido en las fuentes. En los casos en los que se dispone de partitura y partichelas, se tomaron las partituras como documento base y las partichelas para cotejo; tal fue el caso de los himnos *Ave maris stella*, *Te Deum laudamus* y de los responsorios 2º y 8º. En los pocos casos en los hay variantes entre ambos –partitura y partichela–, se indica con una nota al pie de página. Ciertos cambios no sustantivos –por no trastocar la esencia de la fuente–, no fueron anotados, a fin de priorizar una partitura lo más limpia posible. Los elementos agregados se colocaron entre corchetes. Las claves de Do en primera y tercera para Tiple y Alto se cambiaron por la clave de Sol en segunda línea. La clave de Do en cuarta para el Tenor se cambió por la clave de Sol octava baja. Se han utilizado las normas de abreviación del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) por ser éstas las sancionadas por la Sociedad Internacional de Musicología y la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música, Archivos y Centros de Documentación Musical. Las abreviaturas en la notación se desataron sin indicarse en la partitura. Se respetaron las indicaciones de repetición. Se respetaron las indicaciones de los matices expresivos.

Textos:

Al ser una obra de uso litúrgico, los textos provienen de tres fuentes católicas principales: la *Biblia Vulgata*, los *Officia Propria Sanctorum Patriarchalis Ecclesiae Hispalensis, et Diocesis* y el *Officium Immaculatae Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae*. Las variantes textuales, que pueden observarse en la última columna de la tabla, podrían obedecer a la aplicación de los textos litúrgicos y melodías gregorianas asentados en los libros de coro de la catedral de Puebla, cuya confección, como se sabe, se realizó entre los años 1600 y 1611.

Parte	Texto en latín	Traducción	Fuente y notas
Invitatorio	<i>Immaculatam Conceptionis Virginis Mariae celebremus / Christum ejus preservatorem adoremus Dominum.</i>	Celebremos la Inmaculada concepción de la Virgen María. Por Cristo preservada. Adoremos al Señor.	<i>Officium Immaculatae Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae</i> (1730, 8).
Himno	<i>Ave maris stella Dei Mater alma, Atque semper virgo, felix caeli porta.</i>	Salve, estrella del mar, augusta Madre de Dios, siempre virgen, orgullosa puerta del cielo	<i>Officium Immaculatae Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae</i> (1730, 8). Salmo / Antífona 147.
Responsorio 1	<i>Ego ex ore altissimi prodivi, primogénita ante omnem creaturam. Ego in caelis feci, ut oriretur lumen indeficiens, et sicut nebula texi omnem terram. Gyrum caeli circui sola, et profundum abyssi penetravi.</i>	Yo salí de la boca del Altísimo, engendrada antes que ninguna criatura. Yo hice que naciesen en los cielos la luz que nunca falla, y como niebla cubrí toda la tierra. Yo sola rodeé el giro del cielo, y	Biblia Vulgata. <i>Eclesiastés</i> 24:5-10 (1846, 340) Es una variante del original <i>Ego feci in caelis</i> (24:6). Es una variante del original <i>Et in omni terram steti: et in omni populo</i> (24:9). <i>Et in omni gente primatum habui</i> (24:10).

	<i>Et in omni populo, et in omni gente primatum tenui.</i>	entré por el profundo abismo. Y en todos los pueblos y en toda la gente, tuve primacía.	
Responsorio 2	<i>Transite ad me omnes qui concupiscitis me, et a generationibus meis implemini. Spiritus enim mea super mel dulcis, et hereditas mea super mel et favum.</i>	Pasad a mí todos los que me codiciáis, y llenaos de mis frutos. Porque mi espíritu es más dulce que la miel, y mi herencia más que la miel y el panal.	Biblia Vulgata. <i>Eclesiastés 24:26-27</i> (1846, 342-343)
Responsorio 3	<i>Meum est consilium, et equitas, mea est prudentia, mea est fortitudo. Per me reges regnant, Per me Principes imperant, et potentes decernunt justitiam. Ego diligentes me dirige: et qui mane vigilant ad me, invenient me. Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto.</i>	Mío es el consejo y la equidad, mía es la prudencia, mía es la fortaleza. Por mí reinan lo reyes, y los legisladores decretan lo justo. Por mí los príncipes mandan y los poderosos decretan justicia. Yo amo a los que me aman, y a los que mañana me velaren, me hallarán. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.	Biblia Vulgata. <i>Proverbios 8:14-18.</i>

<p>Responsorio 4</p>	<p><i>Equitatu meo in curribus pharaonis assimilavi te,</i></p> <p><i>Amica mea pulchrae sunt geneta sicut turturis.</i></p> <p><i>Faciamus adjutorium simile sibi.</i></p> <p><i>Eo quod castitatem amaveris virum que nescieris, i de o et manus Domini. Confortavit te, et eris benedicta in eternum.</i></p>	<p>En mi caballería, en los carros del faraón te asemeje, amiga mía.</p> <p>Hermosas son tus mejillas, así como de tórtola.</p> <p>Hagamos una ayuda semejante a él.</p> <p>Debido a que no has conocido alguno, no has amado, tu castidad es dirigida por la fuerza de la mano de Dios. Por ello serás bendecida para siempre.</p>	<p>Biblia Vulgata. <i>Cantar de los Cantares</i> 1:8-9. Génesis 6:18</p> <p>Es una combinación de textos de dos partes de la Biblia.</p>
<p>Responsorio 5</p>	<p><i>Fac tibi arcam de lignis levigatis.</i></p> <p><i>Rup ti que sunt fontes abissi magne.</i></p> <p><i>Et factum est diluvium super omnem terram. / Peccati super omnem terram</i></p> <p><i>Arcam vero Dei fera elevata est in sublime, et ferebatur super aquas, pertique sunt omnes montes excelsi Sanctorum.</i></p>	<p>Harás un arca con madera de ciprés.</p> <p>Fuentes subterráneas que son de gran abismo</p> <p>Entonces vino el diluvio, por sobre toda la tierra. / Pecado en toda la tierra</p> <p>Arca de Dios, elevada y movida por sobre las aguas y las altas montañas de los santos.</p>	<p>Biblia Vulgata. <i>Génesis</i> 6:12-</p> <p>Es una variante del original <i>Fac tibi arcam de lignis laevigatis; mansiunculas in arca facies, et bitumine linies intrinsecus et extrinsecus.</i> / La harás con compartimentos y la calafatearás por dentro y por fuera con brea. / por cuarenta días, y las aguas crecieron y alzaron el arca y ésta se elevó sobre la tierra. Las aguas más y más sobre la tierra y fueron cubiertos</p>

			todos los altos montes que hay debajo de todos los cielos.
Responsorio 6	<p><i>Fiat mihi sanctuarium, et habitabo in medio eorum.</i></p> <p><i>Arcam de lignis setim compignite et deaurabis eam auro mundissimo intus et foris:</i></p> <p><i>Et pones super mensam panes propositionis in conspectu meo Semper.</i></p> <p><i>Gloria Pater et Filio et Spiritu Sancto.</i></p>	<p>Haz para mí un santuario y habitaré entre ellos.</p> <p>Arca de acacia que cubrirás de oro por dentro y por fuera</p> <p>Siempre colocarás los panes de la proposición delante de mí.</p> <p>Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Sancto.</p>	<p><i>Officia Propria Sanctorum Patriarchalis Ecclesiae Hispalensis, et Dioecesis.</i> (1788, 204)</p>
Responsorio 7	<p><i>Omnes moriemini qui a in Adam peccavistis. Quid habes, Esther elevata in populis.</i></p> <p><i>Ego sum frater tuus, no li timere.</i></p>	<p>Todos morirán por el pecado de Adán, Esther se crió en el pueblo. No temais, yo soy vuestro hermano.</p>	<p><i>Officia propria Sanctorum Ordinis Eremitarum S. Augustini, auctoritate Clementis X. Pont. Max</i> (1788, 194).</p>
Responsorio 8	<p><i>Filius meus parvulus est, et delicatus.</i></p> <p><i>Domus quam edificari volo, talis esse debet, ut in cunctis nationibus nominetur.</i></p>	<p>Mi hijo es un niño pequeño y delicado.</p> <p>Edificaré su casa como él desea, para que su nombre sea pronunciado en todas las naciones.</p>	<p>Biblia Vulgata. Paralipomenon 22: 5. Crónicas 7:16</p>

	<p><i>Et ob hanc causam ante mortem suam omnes preparavit impensas.</i></p> <p><i>Elegi, et sanctificavi locum illum ut sit nomen meum ibi sempiternum, et permaneant oculi mei, et cor meum ibi cunctis diebus ibi.</i></p>	<p>Y por esta causa, antes de su propia muerte, todos se prepararán.</p> <p>Pues que ahora he elegido y santificado esta casa, para que esté en ella mi nombre para siempre; y mis ojos y mi corazón estarán ahí para siempre.</p>	
<p><i>Te Deum Laudamus</i></p>	<p><i>Te Deum laudamus</i></p> <p><i>Te Dominum confitemur.</i></p> <p><i>Te æternum Patrem omnis terra veneratur.</i></p> <p><i>Tibi omnes angeli, Tibi cæli et universæ potestates:</i></p> <p><i>Tibi Cherubim et Seraphim, incessabili voce proclamant:</i></p> <p><i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.</i></p> <p><i>Pleni sunt cæli et terra majestatis (sic) gloriæ tuæ.</i></p> <p><i>Te gloriosus Apostolorum chorus, te</i></p>	<p>A ti, oh Dios, te alabamos.</p> <p>Señor, te reconocemos.</p> <p>A ti, eterno Padre, te venera toda la creación.</p> <p>Los ángeles, todos, los cielos y todas las potestades, te honran.</p> <p>Los querubines y serafines te cantan sin cesar.</p> <p>Santo, Santo, Santo es el Señor Dios de los ejércitos.</p> <p>Los cielos y la tierra están llenos de la majestad de tu gloria.</p> <p>A ti te ensalza el glorioso coro de</p>	<p><i>Antiphonarium Benchorensense</i></p>

	<p><i>Prophetarum laudabilis numerus, te martyrum candidatus laudat exercitus.</i></p> <p><i>Te per orbem terrarum, Sancta confitetur Ecclesia,</i></p> <p><i>Patrem inmensa majestatis Venerandum tuum verum et unicum Filium. Sanctum quoque Paraclitum Spiritus.</i></p> <p><i>Tu rex gloriae, Christe.</i></p> <p><i>Tu Patris sempiternus es Filius.</i></p> <p><i>Tu ad liberandum suscepturus hominem, non hurruisti Virginis uterum.</i></p> <p><i>Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.</i></p> <p><i>Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.</i></p>	<p>los apóstoles, la multitud admirable de los profetas, el blanco ejército de los mártires.</p> <p>A ti la Iglesia santa, extendida por toda la tierra, te aclama:</p> <p>Padre de inmensa majestad, Hijo único y verdadero, digno de adoración, Espíritu Santo defensor.</p> <p>Tú eres el Rey de la gloria, Cristo.</p> <p>Tú eres el Hijo único del Padre.</p> <p>Tú, para liberar al hombre, aceptaste la condición humana sin desdeñar el seno de la Virgen.</p> <p>Tú, rompiste las cadenas de la muerte, abriste a los creyentes el Reino de los Cielos.</p> <p>Tú, sentado a la derecha del Dios, en la gloria del Padre.</p>	
--	---	--	--

	<p><i>Judex crederis esse venturus.</i></p> <p><i>Te ergo quaesumus, tui famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.</i></p> <p><i>Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.</i></p> <p><i>Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae. Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.</i></p> <p><i>Per singulos dies benedicimus te; et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.</i></p> <p><i>Dignare, Domine, die isto sine peccato non custodire.</i></p> <p><i>Miserere nostri, Domine, miserere nostri.</i></p>	<p>Creemos que un día has de venir como juez.</p> <p>Te rogamos pues que vengas en ayuda de tus siervos, a quienes redimiste con tu preciosa sangre.</p> <p>Haz que en la gloria eterna nos asociemos con tus santos.</p> <p>Salva a tu pueblo Señor, y bendice tu heredad. Sé su pastor y ensálzalo eternamente.</p> <p>Día tras día te bendecimos y alabamos tu nombre para siempre, por eternidad de eternidades.</p> <p>Dígnate Señor, en este día, guardarnos del pecado.</p> <p>Ten piedad de nosotros Señor, ten piedad de nosotros.</p>	
--	--	---	--

	<p><i>Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quem ad modum speravimus in te.</i></p> <p><i>In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.</i></p>	<p>Que tu misericordia, Señor, venga sobre nosotros, como lo esperamos de ti.</p> <p>En ti, Señor, confié, no me veré defraudado en la eternidad.</p>	
--	--	---	--

Tabla 3 Texto de Los Maitines a la Purísima Concepción.

Análisis de la obra: Esquema general

Parte	Movimiento	N° Cc.	Tonalidad	Compás	Dotación
Invitatorio	<i>Allegro</i>	47	Fa Mayor	2/2	V (8); vl, vla, cb; cl; cor (in F).
	<i>Allegro</i>	28	Fa Mayor	2/2	
Himno	<i>Andantino</i>	32	Fa Mayor	3/4	V (4); vl, cb; cl.
Responsorio 1 Recitado	<i>Allegro Brillante</i>	48	Fa Mayor	2/2	S sol; vl, cb; fl; cor (in C); org. obl.
	<i>Andante Moderado</i>	18	Do Mayor	3/4	
Responsorio 1 <i>Tutti</i>	<i>Andante Moderado</i>	50	Do Mayor	3/4	V (8); vl, cb; fl, cor (in C); org. obl.
	<i>Allegro poco</i>	71		6/8	
Responsorio 2	<i>Allegretto</i>	36	Sol Mayor	3/4	V (2); vl, vla, cb; cl, fag, cor (in G).
	<i>Allegro</i>	43		2/4	
Responsorio 3	<i>Andante</i>	40	Re Mayor	2/2	V (8); vl, cb; fl, fag. Obl; cor (in D); timp.
	<i>Allegro con espíritu</i>	60		2/4	
Responsorio 4	<i>Andante</i>	32	Re Mayor	2/2	V (8); vl, vla, cb; cl; cor (in G).
	<i>Allegretto</i>	56		3/4	
	<i>Allegro</i>	45		2/4	
Responsorio 5	<i>Andante</i>	26	Do Mayor	2/2	V (4); vl, vla, cb; cl; cor (in C).
	<i>Allegretto</i>	73		3/8	
	<i>Allegretto</i>	31		2/4	
Responsorio 6	<i>Allegro</i>	14		2/2	

	<i>Allegretto</i>	114	Sol Mayor	3/4	S sol; vl, cb; fl; cor (in G).
Responsorio 7	<i>Andante</i>	49	Fa Mayor	3/4	V (8); vl, vla, cb; cl, fag, cor (in F); org.
	<i>Allegro poco</i>	82		2/4	
	<i>Andante</i>	19		3/4	
Responsorio 8	<i>Andante Majestuoso</i>	27	Re Mayor	2/2	V (8); vl, vla, vlc, cb; cl; clno (in D); cor (in D), timp.
	<i>Allegretto</i>	42	Re Mayor	3/8	
	<i>Andantino</i>	25	Sol Mayor	3/4	
	<i>Allegretto</i>	30	Re Mayor	3/4	
<i>Te Deum</i>	<i>Allegro con espíritu</i>	96	Re Mayor	2/2	V (8); vl, vla, cb; cl; cor; timp; org.
	<i>Allegro</i>	42	Re Mayor	2/4	
	<i>Andantino</i>	124	Sol Mayor	3/4	

Tabla 4 Partes de Los Maitines a la Purísima Concepción.

La música sacra de Manuel Arenzana, como ya se ha dicho, se circunscribe a las ordenanzas tridentinas y a las del tercer concilio mexicano, expresadas en la *Colección de Providencias Diocesanas*. Los elementos musicales empleados por el compositor, fueron cuidadosamente seleccionados para el cumplimiento de los cánones establecidos, por lo que se alejó de la polifonía para escribirse en estilo concertante. Su obra, eminentemente vocal, utilizó el latín como único idioma, con textos provenientes, como ya se ha mencionado, principalmente de la Biblia de los *Officia Propria Sanctorum Patriarchalis Ecclesiae Hispalensis, et Diocesis* y

en el caso particular de los *maitines* aquí analizados, el *Officium Immaculatae Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae*. El espectro tonal que utilizó, abarca desde Mib Mayor –tres bemoles–, hasta La Mayor –tres sostenidos– con sus respectivos relativos menores.

Particularmente en los *Maitines a la Purísima Concepción*, en algunos responsorios encontramos cantadas y recitados, comúnmente utilizados en el ámbito operístico. En el aspecto rítmico, Arenzana abandonó la *sesquiáltera*, frecuentemente utilizada en los *villancicos* del siglo XVII, y en su lugar utilizó compases binarios, ternarios y excepcionalmente el compás de 6/8 –*alla siciliana* o “de pastorela”–. El espectro tonal, utilizado en los *Maitines*, abarca desde el Fa Mayor –un bemol–, hasta el Re Mayor –dos sostenidos–, con eventuales modulaciones al quinto grado; tonalidades aun vinculadas al sistema modal –Quinto y Sexto tono, respectivamente–.

La dotación instrumental prevaleciente incluye coros de cuatro y ocho voces (coro duplicado). El uso recurrente de los clarinetes¹⁰³ da una cierta impresión de “modernidad”, no obstante, como se ha dicho en el capítulo tres, la catedral de Puebla no adquirió tales instrumentos sino hasta 1825, por lo que probablemente fueron sustituidos por oboes. En las cuerdas, la escritura instrumental “hueca”¹⁰⁴, denota, en primer término, su influencia más notable –la española– así como el uso retardatario a modo de trío barroco¹⁰⁵ (Ezquerro Esteban 2004, 9). En términos generales, su música sacra guarda un equilibrio sonoro en los grupos orquestales. Los refuerzos que los instrumentos proveen a las voces¹⁰⁶, aunado a los motivos melódicos diáfanos, permiten una clara comprensión del texto. Algunos pasajes, principalmente del violín primero, cobran protagonismo por su virtuosismo, lo que remite a la influencia italiana de la época. La eventual inclusión de los timbales refuerza la idea de espectacularidad de esa pretendida “gran orquesta”; no obstante, al utilizar en éstos, patrones rítmicos recurrentes de octavos con puntillo y dieciseisavos, parecieran hacer alusión a las danzas tradicionales castellanas; una búsqueda que se antoja más íntima. Finalmente, el órgano evidencia el uso litúrgico de la música; los obligados con pasajes de gran exigencia

¹⁰³ En F, C, G, D.

¹⁰⁴ En donde se descuidan las partes medias del espectro sonoro, que son llevadas, generalmente por las violas; tal es el caso del *Himno Ave maris stella*, y los *Responsorios uno, tres y seis*.

¹⁰⁵ Dos violines y contrabajo.

¹⁰⁶ Los violines y las flautas refuerzan la voz de Tiple, mientras que los contrabajos y fagotes a los bajos.

técnica, mantienen y resuelven la composición. Las partes escritas para este instrumento dan cuenta del conocimiento que el compositor tenía del clave, tal como expresó en el memorial con el que solicitó el puesto de maestro de capilla.

La música de Manuel Arezana es sobria, aunque con ciertas licencias y guiños al ámbito escénico entonces en boga. En ella se reúnen influencias variadas, como el barroco tardío italiano, el clasicismo en su versión hispana y la música tradicional española. Incluso, lejanamente, parece evocarse ya, un estilo pre clásico, y aun del primer clasicismo vienés, aunque salvando las lógicas distancias. Esta amalgama de “estilos” conviven con toda naturalidad en la música del compositor y maestro de capilla soriano.

Conclusiones

Tras el análisis de los datos obtenidos, podemos concluir que, durante el período del magisterio de capilla de Manuel Arezana en la catedral de Puebla, se vivió un segundo esplendor de la música religiosa de la seo angelopolitana. Aun cuando el panorama geopolítico, social y económico era incierto e incluso adverso, las decisiones tomadas por el obispo Biempica, hicieron de éste un momento de gran lucimiento artístico.

Manuel Arezana, como músico al servicio de la segunda catedral más importante en territorio novohispano, acató a cabalidad los estatutos canónicos establecidos¹⁰⁷, por lo que su música, tal como se dijo en el capítulo IV *–Recepción de la obra de Manuel Arezana en el ámbito novohispano–*, es un elemento más del sistema de representación de las dos instituciones que ostentaban el poder, la Iglesia Católica, y la monarquía española. Por otra parte, la música civil del compositor, es un claro ejemplo de la relajación en las prácticas musicales de la época, tal como se menciona en el capítulo II *Estado de la cuestión*. Como es sabido, el siglo XVIII presenta dificultades de suscripción estilística, ya que en éste conviven rasgos tanto del barroco tardío italiano, como del preclasicismo y del estilo galante, entre otros. En la música de Arezana tales influencias se suman a las de la música tradicional de la península, por lo que constreñirlo a una sola etiqueta estilística sería simplista e incluso equivocado. Queda, como tarea pendiente en el estudio del compositor; la edición crítica del resto de su obra, la búsqueda de la obra profana, aun perdida, para su estudio y difusión; así como la recuperación de los, aproximadamente, dieciséis años de relato biográfico faltante.

Considero que es momento de superar definitivamente el discurso musicológico establecido a finales del siglo XIX y principios del XX, para construir uno que integre y relacione las historias de ambos continentes. Esta historia “integrada” ayudará a entender mejor los sucesos del período virreinal, en particular los del final del antiguo régimen y el principio del nuevo. Seguir el trazo vital de Manuel Arezana es seguir los pulsos de la historia de España y de la Nueva España. Más aún, es dialogar con la historia para tejer un correlato entre los dos mundos. Uno que nos complete de ambos lados del Atlántico.

¹⁰⁷ Como se sabe, no podía ser de otro modo, ya que estaba obligado contractualmente.

Archivos consultados

Tipo de recinto	Nombre	Abreviatura RISM
Bibliotecas de fondo antiguo	Biblioteca José María La Fragua	
	Biblioteca Nacional	
	Biblioteca Nacional de Antropología e Historia	
	Biblioteca Nacional de España	
	Biblioteca Palafoxiana	
	Hemeroteca Nacional Digital	
Bibliotecas de fondo musical especializado	Biblioteca <i>Cucamatini</i> de la Facultad de Música de la UNAM	
	Biblioteca de la Institución Milá i Fontanals/ CSIC	
	Biblioteca Nacional de España/ Sala Barbieri	
Archivos históricos	Archivo del Cabildo Metropolitano de Oaxaca	
	Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla	
	Archivo Diocesano del Burgo de Osma	
	Archivo General de Indias	

	Archivo General de la Nación	
	Archivo Histórico Municipal de Puebla	
	Archivo Histórico de Notarías del Estado de Puebla	
	Archivo Histórico Provincial de Soria	
	Archivo de la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe	
	Archivo Parroquial de San Antonio de Cádiz	
	Archivo de la Parroquia de Santiago Chazumba, Oaxaca	
	Archivo de la Parroquia de San Cristobal de Suchixtlahuaca	
	Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla	

Tabla 5 Archivos consultados.

Bibliografía

- Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. 2011. *La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Albi Romero, Guadalupe. 1965. *La sociedad de Puebla de los Ángeles en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Amante y Zapata, Joseph J. 2002. *Sacred Coral Music in Colonial Mexico, 1650-1750*. Los Ángeles: Universidad del Sur de California.
- Aurelio Tello et al. 2015. *Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos de la Catedral de Puebla*. Puebla: INBA.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. 1964. *Historia de la música en México / III La música en el periodo independiente*. Vol. I. México: INBA / Secretaria de Educación Pública.
1985. «Arenzana, Manuel.» En *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, de Alberto Basso, editado por Alberto Basso, 128-305. Torino: UTET.
- Boyd, Malcom, y Juan José Carreras. 2000. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.
- Castro Morales, Efraín. 2010. *La Independencia en la Región de Puebla*. Puebla : Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Cervantes Bello, Francisco Javier. 2010. *A la caza de ángeles. La iglesia poblana, 1790-1825*. México: Educación y Cultura.
- Chueca Goitia, Fernando. 2000. *El Palacio Real de Madrid*. León: Everest.
- Contreras, Carlos. 2010. *Puebla. Los años difíciles entre la decadencia urbana y la ilusión imperial 1810-1867*. México: Educación y Cultura.
- Córdova Durana, Arturo . 2013. «Puebla, baluarte de la ciudad de México.» *El pregonero de la Ciudad* (9): 4-6.
- Córdova Durana, Arturo. 2002. «Las dignidades eclesiásticas de la Catedral Angelopolitana.» En *El mundo de las catedrales novohispanas*, editado por Montserrat Galí Boadella, 253-264. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades- BUAP.

- Crespo Brito, Gisela. 2018. *Particularidades en el desarrollo del villancico durante el siglo XVIII en la música del Virreinato de la Nueva España y la Capitanía de Cuba*. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- Cuenya, Miguel Ángel. 1996. «Peste en una ciudad novohispana. El matlazahuatl de 1737 en la Puebla de los Ángeles.» *Anuario de Estudios Americanos* 51-70.
- de la Mora, Luis B. 1884. *El primer obispo de Tlaxcala*. México: Barbedillo y Comp.
- Diego- Fernández Sotelo, Rafael. 2016. *El proyecto de José de Gálvez de 1774 en las ordenanzas de intendentes de Río de La Plata y Nueva España*. Zamora: Colegio de Michoacán.
- Escudero Suástegui, Miriam Esther. 1998. *El Archivo de Música de la Iglesia Habanera de la Merced. Estudio y Catálogo*. Santa Fé de Bogotá: Casa de las Américas.
- Ezquerro Esteban, Antonio. 1997. «Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España; el Archivo como proceso de desarrollo.» *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* I (3): 5-70.
- . 2010. «José de Nebra entre España y la Nueva España: Fuentes documentales de Música -Dimensión internacional.-Para su estudio.» *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*. Cuenca: Aldebarán. 59-104.
- . 2004. *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe y bajón - con violines y/u órgano-, de La Seo y el Pilar de Zaragoza)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institución Milá I Fontanals.
- Fabián y Fuero, Francisco. 1770. *Colección de providencias diocesanas del obispado de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Real Seminario Palafoxiano.
- Fleming, Wiliam. 2000. *Arte, música e ideas*. México: Mc Graw Hill.
- Florescano, Enrique. 1971. «El problema agrario en los últimos años del virreinato, 1800-1821.» *Historia Mexicana (COLMEX)* 20 (4): 477-510.
- Galeano, Eduardo. 2001. *Tejidos*. Barcelona: Octaedro.
- Galí Boadella, Montserrat. 2002. *El mundo de las catedrales novohispanas*. Editado por Montserrat Galí Boadella. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades BUAP.

- Galindo, Miguel. 1933. *Historia de la música mexicana: primera parte desde sus orígenes hasta el Himno Nacional*. Colima: Tipografía de "El Dragón".
- García- Abásolo, Fernando Quiles, y María Ángeles Fernández. 2006. *Aportes Humanos, Culturales y Artísticos de Andalucía en México, Siglos XVI-XVIII*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- García de Cortázar , Fernando, y José Manuel González Vesga. 2013. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza.
- Gómez García, Lidia E., y Gustavo Mauleón Rodríguez. 2018. «El primer templo de la Catedral de Puebla.» 51-67. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla/ Secretaría de Cultura y Turismo.
- Goy Diz, Ana. 2002. «La imagen de la catedral en la época colonial.» En *El mundo de las catedrales novohispanas*, de Montserrat Galí Boadella, 17-47. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Guerberof, Lidia. 2006. *Archivo Musical: Catálogo: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*. México: Basílica de Guadalupe.
- Herrera y Ogazón, Alba. 1917. *El arte musical en México*. México: Dirección General de Bellas Artes.
- Jáuregui, Luis. 2008. «Las reformas borbónicas.» En *Nueva historia mínima de México ilustrada*, 197-241. México: COLMEX.
- Katzew, Ilona. 2004. *La pintura de castas*. México: Océano .
- Labhart, Joannis Michaël. 1730. *Officium Immaculatae Conceptionis Beatissime Virginis Mariae*. Roma: Tipografía Vaticana.
- Lazos, John. 2013. *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la Sierra Mixteca de Oaxaca*. México: ADABI.
- Loreto López, Rosalva. 2017. *Tota Pulchra: Historia del monasterio de la Purísima Concepción de Puebla, siglos XVI-XIX*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Educación y Cultura.
- Marín López, Javier. 2008. «Música para las fiestas de la muerte en la catedral de México: Una propuesta de reconstrucción e interpretación del oficio de difuntos.» Editado por Aurelio Tello . *La fiesta en la época colonial iberoamericana. Actas del VII encuentro científico simposio internacional de musicología*. Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura. 317-321.

- Márquez Carrillo, Jesús. 2012. *La obscura llama. Élités letradas, política y educación en Puebla 1750-1835*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Martín Moreno , Antonio. 1976. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos.
- Martín Moreno, Antonio. 1981. «El padre Feijoo y la estética musical del siglo XVIII.» *II simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*. Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII. 423-450.
- . 1985. *Historia de la Música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- Martínez Correa, María Guadalupe. 2016. *Missa á 4 Compuesta a Grande Orquesta en D Major By Manuel Arenzana, The last chapel master of the cathedral of Puebla, Mexico in Colonial Period (1791-1821)*. Carbondale: Souther Illinois University.
- Martínez Martínez, María del Carmen. 2010. «Francisco López de Gomara y Hernán Cortés: nuevos testimonios de la relación del cronista con los marqueses del Valle de Oaxaca.» *Anuario de Estudios Americanos* 1 (67): 267-302.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo. 2010. *Juan Gutiérrez de Padilla y la época Palafoxiana*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.
- Mayer- Serra, Otto. 1947. *Música y Músicos de Latinoamérica* . México D.F.: Jackson, inc.
- Mestre , Antonio. 1995. «Gredos.» febrero. Último acceso: 28 de 09 de 2019. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/70070/Los_novatores_como_etapa_historica.pdf;jsessionid=70894E57D6C0EFE352541169D5CAC599?sequence=1.
- Miguel, Felipe Scio de San, trad. 1846. *La Sagrada Biblia*. Vol. 6. Barcelona: Pons y Ca. Libreros - Editores.
- Miranda, Ricardo. 1997. «Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840).» *Heterofonía* 116-117: 39-50.
- Miranda, Ricardo. 2007. «Rosas decembrinas en el escenario barroco: Mito y representación en los Maitines Guadalupanos.» En *La Música y el Atlántico: Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*, de María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, 398-414. Granada: Universidad de Granada.
- Molero Sañudo, Antonio Pedro. 2014. *La Catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelación neoclásica de José Manzo y Jaramillo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Molina Martínez, Miguel. 2007. «La ciudad colonial como escenario de la música en la América Hispana.» En *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero Ustároz y Emilio Ros- Fábregas, 183-197. Granada: Universidad de Granada.
- Monterde, Francisco. 1934. *Bibliografía del teatro en México*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Morales, Luz Marina. 2006. «Redes y negocios en Puebla. Fortuna y mentalidad nobiliaria.» *Memoria del coloquio Historia del Caribe*. Barranquilla: Universidad del Atlántico. 73-85.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. 1895. *Reseña histórica del teatro en México*. México: La Europea.
1975. «Arenzana, Manuel.» En *Enciclopedia dello spettacolo*, de Giovanni Olivotto di Vincenza, editado por Giovanni Olivotto di Vincenza, 802-890. Roma: UNEDI.
- Orta Velázquez, Guillermo. 1970. *Breve historia de la música en México*. México: Porrúa.
- Ortega Rodríguez, Judith. 2010. *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Capilla Real a la Real Cámara*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Padrino, Josephi. 1788. *Officia Propria Sanctorum Patriarchalis Ecclesiae Hispalensis, et Dioecesis*. Sevilla: Arzobispado de Sevilla.
- Palacios Sanz, José Ignacio. 1997. *La Música en las Colegiatas de la Provincia de Soria*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- Palacios Uribe, Jimena. 2018. *La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca Baja: El caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890 -1938)*. Música: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Pareyón, Gabriel. 1995. «Arenzana, Manuel.» En *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, de Gabriel Pareyón, 40-45. Guadalajara, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Pascual, Nieves. 2019. «El primer poema que de esta clase se consagra en este Reino al origen de nuestra felicidad": La entrada de Baco en Tebas (1705), nueva fuente para el estudio del teatro lírico en Valencia a principios del siglo XVIII.» *Cuadernos de investigación musical* (7): 142-160.
- Pulido Granata, Ramón. 1970. *La tradición operística en la Ciudad de México (siglo XIX)*. México: SEP.

- Ray Catalyne, Alice. 1966. «Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico.» *Anuario* 75-90.
- Ray, Alice. 2001. *Arenzana, Manuel*. Vol. 1, de *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrrel, 870-871. New York: Oxford University.
- Rhoderick Bowers, Teresa. 1998. *The Vespers Psalms of Manuel Arezana and Antonio Juanas*. College Park: University of Maryland.
- Romero, Juan Carlos. 1951. «Galería de músicos mexicanos: Manuel Arezana.» *Carnet Musical* VII (1): 33.
- Rosas Salas, Sergio. 2016. «El cabildo catedral de Puebla durante el sexenio absolutista: entre la lealtad monárquica y la división capitular.» *Fronteras de la Historia* 156-181.
- Rubial García, Antonio, ed. 2013. *La Iglesia en el México colonial*. México: Ediciones Educación y Cultura.
- Rubial García, Antonio. 2002. «Nueva España: imágenes de una identidad unificada.» En *Espejo mexicano*, de Enrique Florescano, 72-115. México: Fundación Miguel Alemán, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rubial, Antonio. 2018. *Centro de Estudios para Extranjeros*. UNAM. 23 de 10. Último acceso: 12 de 06 de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Tk4XA8sGdgs>.
- Russell, Craig. 2007. «El Esplendor de los Mitines de México: Sonoridad y Estructura Arquitectónica en los Maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio de Jerusalem.» En *La Música y el Atlántico; Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, de María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas, 359-395. Granada: Universidad de Granada.
- Russell, H. Craig. 2007. «El Esplendor de los Mitines de México: Sonoridad y Estructura Arquitectónica en los Maitines para la Virgen de Guadalupe (1764) de Ignacio de Jerusalem.» En *La Música y el Atlántico; Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, de María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas, 359-395. Granada: Universidad de Granada.
- Salazar Andreu, Juan Pablo. s/f. «Algunos aspectos políticos y jurídicos del obispo de Puebla Salvador Biempica y Sotomayor (1790-1810).» Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 83-96.
- Saldívar, Gabriel. 1987. *Historia de la música en México*. México: SEP.

- Salomón Salazar, Mercedes I. 2017. «La academia de Bellas Artes de Puebla y su Hymno.» En *Miradas al patrimonio musical universitario*, de Gustavo Mauleón Rodríguez, 67-93. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Sánchez Santiró, Ernest. 2015. «Constitucionalizar el orden fiscal en la Nueva España: de la ordenanza de intendentes a la Constitución de Cádiz (1786-1814).» *Historia Mexicana* (COLMEX) 65 (1): 111-165.
- Sanhuesa Fonseca, María. 1999. *Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo*. Vol. 5, de *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, de Emilio Casares Rodicio, 8-13. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Sosa, Octavio . 2010. *La ópera en México, de la Independencia al inicio de la Revolución (1821-1910)*. Editado por Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. México.
- Sosa, Octavio. 2005. *Diccionario de la ópera mexicana*. México: INBA / CONACULTA.
- Spieß, Lincoln Bunce, y Thomas Stanford. 1969. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit: Detroit studies in music bibliography.
- Stanford, Thomas. 2002. *Catálogo de los Acervos Musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: Universidad Anahuac del Sur, Fideicomiso para la Cultura México/ USA, Gobierno del Estado de Puebla/ CONACULTA-INAH.
- Stanford, Thomas. 2012. «Reyes Habsburgo y Borbones y la Música de México.» *Música Oral del Sur* 154-160.
- Stevenson , Robert. 1999. *Arenzana, Manuel*. Vol. 1, de *Diccionario de la Música Española e Hispano Americana*, de Emilio Casares Rodicio, 628. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Stevenson, Robert. 1952. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company.
- Subirá, José. 1929. «La tonadilla escénica, tomo primero, conceptos, fuentes e historia.» *Hispania* 12 (4): 428-429.
- Tello, Aurelio. 1990. *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*. México: CENIDIM.
- Tello, Aurelio, Dalila Franco, y Abel Maní. 2015. *Catedral de Puebla, Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos*. México: INBA/ CONACULTA.

- Torres Medina, Raúl Heliodoro. 2015. *Los músicos de la catedral metropolitana de México (1750-1791). Trásgresión o sumisión*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Valenzuela, Eladio. 2010. *A survey of choral music of Mexico during the Renaissance and Baroque periods*. El Paso: Universidad del Paso Texas.
- Varela Suanzes-Carpegna, Joaquín. 2012. «Las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812 (una visión de conjunto).» *Anuario de Derecho Parlamentario* (26): 191-208.
- Vázquez, Josefina Zoraida. 2008. «De la independencia a la consolidación republicana.» En *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*, editado por Francisco Gómez Ruiz, 245-336. México: COLMEX.
- Vera, Alejandro. 2013. «La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII).» *Anuario Musical* (68): 133-168.
- Waisman, Leonardo. 2014. «La música en la América española.» En *La historia de la Música en España e Hispanoamérica*, de José Máximo Leza, 684. México: Fondo de Cultura Económica.

Archivo Diocesano del Burgo de Osma

Fe de bautizo de Manuel Arenzana.

[Margen central superior:] [Cruz] Marzo de 1750 [Margen derecho:] [f] 191 [Margen izquierdo:] Man^l. hijo de Man^l. de Arenzana y De María Antonia Crespo. En treinta de marzo de mil Sete^{os} y Cin y q^{ta} a^s. yo el ynphascripto / Cura, baptize solemnem.^{te} y puse los santos oleos y crisma Denesta parroq / uia de S^{to} Thome y S^{to} Domg^o a un niño q^e se le puso p^r nom^e Manuel, hijo / legitimo de Manuel de Arenzana y d^e María Antonia Crespo par / roquianos desta dha parroquia, q nazio a v^{te} y quatro de dho mes y año/ fueron padrinos Thomas Paez y Mónica Zamora a quienes advertí / el parentesco espiritual y oblig^{on} de enseñarle la Doctrina xthiana. / fueron testigos Sr Pedro Ortiz y Pedro de Sainz Reza y a verdad lo / firme ut supra [Firmado y rubricado] Fray Antonio Farina / Cura. / Abril de 1750.

Archivo Parroquial de San Antonio de Cádiz

Acta de matrimonio de Manuel Arenzana y Juana Solsona.

[Margen izquierdo] Manuel Arenzana & Juana Solsona. [Margen superior derecho:] 22 [f] 107. En la Ciudad de Cádiz veinte y tres de agosto de mil setecientos ochenta / y ocho años. Yo D.ⁿ Francisco del Castillo, cura propio del Sagrario de / la Santa Yglesia Cathedral, con asignación a la Parroquia del Rosario. Ha / viendo precedido las tres amonestaciones que previene el Santo Concilio / de Trento, en tres continuos días festivos y no resultando canonico impedi / mento, en virtud de Mandamiento del S.^{or} provisor y vicario general de esta / Ciudad y su obispado, desposé por palabras de presente, que hicie / ron verdadero y lex.^{mo} Matrimonio según el or[de]n de Nuestra Santa Ma / dre Yglesia a Manuel Arenzana, natural de la Ciudad de Soria, hijo de / Manuel Arenzana, defunto, y de Antonia Crespo y viudo de Paula Loza / no; y Juana Solsona, natural de la villa, y corte de Madrid, hija de / Josef Solsona, defunto, y de Angela Calbo, y viuda de Josef Moscoli. Del q. / fueron testigos D.ⁿ Antonio Vallejo, D.ⁿ Francisco Xavier Peyrano, y D.^a / Angela Calbo, todos vecinos de esta Ciudad y lo firmé Cadiz ut supra. [Firma y rúbrica] D.ⁿ Fran.^{co} del Castillo

¹⁰⁸ En la presente versión he normalizado el uso de mayúsculas, dobles consonantes, acentuación y puntuación, y señalé entre corchetes mis adiciones.

Archivo General de Indias

Permiso de viaje de Juana Solsona.

[f.725r] [Cruz] [N 48. Exmo. S^{or}.] [Margen izquierdo:] Exmo S^{or}. De los docum^{tos}. que acompañan a esta carta resulta / que la D^a. Juana Solsona es mujer legítima de Dⁿ. Manuel / de Arenzana, Maestro de capilla de la S^{ta}. Yglesia / de la Puebla de los Ángeles; que la envía a llamar / su marido; y que no tiene impedim^{to}. P^a. pasar / Yndias. En cuya atención le parece a la / mesa q^e. puede concederse la licencia. / A 8 de junio de 1792. Concedida. Fho en 13 de dho] [Signatura: México, 2495, N62] Paso a / de V.E. la adjunta Ynt^a. / que al ef^{to} me ha entregado D^a / Juana Solsona vesina de esta ciu^d. / en q^e solicita la correspondiente / licencia para pasar a la Pue / bla de los Ángeles a unirse con su marido Dⁿ. Man^l de Arensa / na que se halla de mro. De la Capi / lla de Música de aq^{lla}. S^{ta}. Yg^a Cate / dral, a fin de q^e V.E. en su vista / y la de los docum^{tos}. q^e. asimismo / acompaña, se sirva resolver lo q^e. sea su real agrado, en intelig^a / de q^e. esta pobre Ynteresada carece aquí de lo preciso para su manutención / y decencia. / Dios que a V.E m^s. a^s. / (Dios que a vuestra excelencia muchos años guarde) / Cadiz 8 de junio de 1792. / Ex^{mo}. S^{or}. / Manuel González Guiral [rubricado]. / México, 2495, N 62. / Exmo. S^{or}. Marq^s. de Bajaman.

[f.725v. En blanco]

[f.726r]Puebla de los Ángeles, 28 de oct^e de [17]91 / 726 / Mi mui amada Juana de toda mi alma, aquel gran / Dios que todo lo dispone con el maior peso, prudencia, / y felicidad a veneficio de sus criaturas, me inspiró / eficazmente más de dos mil leguas de esta ciudad, estando en tu amable [tachado: compañía] y pacífica compañía, / me separara algún tiempo de ella con el noble y / amoroso designio de que en breve nos reuniéra / mos para desfrutar las satisfacciones y con su / ellos que alijeran, y dulcifican las graves cargas / de el matrimonio. Dígalo porque ya gracias / al mismo Señor, tengo el honor y gusto de dar / te la más plausible noticia de haver logrado q^e / este Muy Yllustre y Venerable S^{or}. Dean y Ca / vildo de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles, de / acuerdo con su Yll^{mo}. Prelado, me nombrasen / el 25 del que sigue, por Compositor y Maestro / de su Capilla, previo un honroso ynforme que / a el efecto se sirvió hacer a mi favor el Señor / Doctor Dⁿ Antonio Bustamante,

canónigo de / esta S^{ta}. Ygl^a. Cath^l. comisionado para este efecto / con virtud de la calificación,
censura y apro / bación que mereció la composición que hice p^a. / veredicto de mi habilidad
y suficiencia del / mayor hombre que en la materia ay en / México, 2495, N 62. / [f726v] Las
Yndias, y es el M.R.P. / Fray Martín Fran^{co}. De Crucelaegui, / definidor de las provincias de
Santo Evangelio de Sⁿ. Fran^{co}., / corte de este Nuevo Mundo.

Síguese travajando por el mismo / S^{or}. canónigo comisionado, el / reglamento que deba tener
la Capilla de mi cargo, / y de que deberá resultar la asignación de la renta / que yo deba gozar,
que, según Su / Señoría se me a insinuado por el mui particular / afecto y estimación que le
debo, no / me bajará de mil pesos fuertes (oro) anuales; / (sin contar quinientos pesos fuertes,
de obenciones al año /, q^e. en todo hacen mil y quinientos / pesos fuertes), y ves aquí el logro
de tus suspiros y / oraciones, que sin intermisión habrás enbiado / al cielo, por el buen éxito
de mi viaje y colocación, / y las ansias con que deseo verte en mis / brazos, por lo que te
encargo que luego / que recibas ésta, dispongas tu marcha en / la misma fragata que yo tuve
la satisfacción / de ocupar, nombrada La Dolores (alias) La / Afortunada, de cargo de Dⁿ.
Fran^{co}. Zeballos a / quien le tengo mui encargado que te me traiga / con todo el posible
cuidado y / aprecio q^e. te deseo.

Ya le tengo escrito que pago / [f.727r] a buelta de viaje en Veracruz con todo / el gasto que
hagas en tu trans / porte hasta este puerto y ciudad, y te lo prevengo / para tu inteligencia, y
que si fuere necesario, / le presentes este párrafo a dicho S^{or}. Zeballos, para su / seguridad.

¡Ay amada mía! / Quando tendré el honor y gusto de berte / ya libre y fuera de la navegación
en / que puedes contar estará constante y fino tu mui / amante esposo rogando sin cesar al
mismo / Dios, que con tanta bondad y misericordia, se / ha dignado facilitarme un destino /
y empleo en que a su maior honra y / gloria le sirbamos fieles / que te me guarde y conduzca
con la maior felicidad.

P.B. En este correo he escrito a Dⁿ. Ant^o. Dufoo, / vezino de la Ciudad de Veracruz / me haga
el favor de / mandarte entregar en Cádiz la cantidad de / doscientos pesos fuertes, para / que
te proveas de / aquellas cosas mujeriles y propias de tu estado; / no dudo me haga esta esta
fineza, pero / por si acaso hubiese algún estravío en la carta que / le diriji; te prevengo que
sino recibieres / este dinero, lo pidas con confianza / al mismo Dⁿ. Fran^{co}. Zeballos
obligándome a pagar [f227v] / aquí, o en Veracruz, los doscientos / pesos. Te encargo con
mucho / empeño procures ver a Juanito Herraiz, / dándole mis finas expresiones de cariño, y

a mi / S^{ra}. D^{ña}. Ant^a. y niñas, y les dirás de mi parte / que me facilite algunas piezas bonitas para órgano, / pues tengo mucho empeño en servir / a un amigo de mi maior veneración; al mismo tiempo / dirás a Juanito que se interese / con su compadre Dⁿ. Benito Pérez / para que me proporsione unos / rondóes tan primorosos por su / estilo de los que yo le he oído tocar. / Por la estrechez de el tiempo / no tengo lugar de escrivibirles / en particular, y así que tengan ésta / por suya, como también digo / lo mismo por Dⁿ. Ramón Bonrostro, / dándole las devidas y repetidas gracias / por el singular favor que me hizo de facilitarme la carta / de Dⁿ. Mathias Mendíburu, / (a quien Ramón me hará favor de dar / a dicho señor las más justas y reverentes gracias) para / el R^{mo}. P. Fray Martín Fran^{co}. De Crucelaegui, quien ha / sido mi sinodal. A todos los amigos participarás / este veneficio que Dios me a hecho.

El correo que viene / te escribiré a cerca de los alimentos / para tu madre, dale mis finas expresiones / y que me encomiende a Dios.

Tuyo siempre. Man^l de / Arenzana [Firmado y rubricado]

[f.728r]

[en hoja de sello cuarto, de veinte / maravedís, para el año de 1792]

Cerifico yo Dⁿ. Antonio de Ariza, cura / theniente de esta parroq^a. del s^f. / Sⁿ. Antonio, que en el Libro / Primero de Matrimonios q^e. existe / en este archivo de mi cargo, / donde se toma razón de las personas q^e. /en ella se han casado, / se halla una partida firmada del / thenor siguiente:

[Margen izquierdo: Partida]. En la Ciudad de Cádiz, veinte / y tres de agosto de mil setecientos ochenta / y ocho años, yo Dⁿ. Francisco del Castillo, cura pro / prio del Sagrario de la S^{ta}. Yg^a. Cathedral, / con asignación a la Parroq^a. del Rosario. Ha / viendo precedido las tres amonestaciones, / q^e previene el S^{to}. Concilio de / Trento en tres continuos días festivos, y / no resultado canónico impedim^{to}, / en virtud de mandamiento / del Sr Provisor y Vicario g^{nal} de esta ciudad y su obispado; desposé p^r palabras de / presente q^e hizieron verdadero y / lexmo matrimonio, según / orden de Ntra. S^{ta}. M.e. Yg^a, a Manuel / Arenzana, nat^l. de la Ciudad de / Soria, hijo de Manuel Arenzana Def^{to}. Y / de Antonia Crespo, y viudo de Paula / Lozano; y Juana Solsona, nat^l. / de la Villa y Corte de Madrid, hija / de Josef Solsona, defunto, / y de Ángela Calbo, y viuda de Josef Mocoli; / del q^e. fueron testigos, Dn^r

Antonio / Vallejo, Dⁿ. Fran^{co} Xavier Peyrano, / y D^a Ángela Calbo; todos vecinos de esta ciudad y lo firmé. Cádiz. *Ut supra*. Dⁿ. Fran^{co} del Castillo [sin rúbrica].

La qual partida concuerda con su original q^e / queda en el citado libro a fojas veinte y dos, a q^e me refiero. Cádiz, diez y ocho de abril de mil setecientos noventa y dos años.

Dⁿ Ant^o de Ariza [firmado y rubricado] / cura Thn^e

Los Crsnos [(sic) por cristianos] / q^e aquí firmamos, damos fe: [f.728v] que Dⁿ Ant^o de / Ariza, de quien / parece dada y firmada la certificación. / q^e antecede es como se titula cura teniente de la Parroquia del S^{or} Sⁿ Antonio / de esta plaza, y cono tal administra los s^{tos} sacram^{tos} a sus feligreses, y a sus certifica^{es} [sic por certificaciones] / se le da entero crédito en toda función. / Cádiz y abril diez y ocho de mil setecientos noventa y dos.

Cipriano Jhp González; José Lobatón/ Rafael Rodríguez de Bustrin [firmas y rubricas]

[f.729r][Cruz] S^{or}. Presidente. [Margen izquierdo: Cádiz 21 de abr^l. De 1792. / Por ante el Ys^{mo} Dn Calixto Sans, se recibirá la Ynforman. Que esta parte ofece, y fho que sea, se presentará todo el expedte en la sec^{ria}. Pa lo demás que corresponda. / Guiral [firmado y rubricado]]. Da Juana Solsona, / vecina de esta ciu^d. muger lexítima de Dⁿ Manuel/ Arenzana, como se acredita / de la certificación de matrm^o q^e acompaña / a V.S. con la mayor veneras^{on}, / dice que el referido su marido hizo viaje / al Puerto de Veracruz el año próx^{mo} pas^{do} en / la fragata nom^{da} N.S de los Dolores / con plaza de agregado a la / repostería de la misma, y sin / embargo de haver ésta regresado a / este puerto, le fue preciso quedarse / en aquel reyno al dho. / Su marido por haver caído / enfermo a la sazón de la salida y / según noticias con qe / la suplicante se halla se le ha proporcionado / su acomodo de Maestro de Capilla en la Catedral / de la Puebla de los Ángeles, sobre lo qual, / y para hacer constar la certeza de dho. / acomodo, ofrece la correspond^{te}. / Justificación de testigos qe esta pronta / a presentar, y mediante / a que la suplicante no puede estar separada en su/ matrimonio, ocurre a V.S.

Suplicando se sirva admitirle / dha Ynformason. De testigos y / resultando de ella la certeza de lo que lleva / expuesto representar a S. M. para qe su benignidad / le conceda su real

licencia, pa que la suplicante / pueda pasar a dho. Reyno de Nueva / España, en solicitud del referido su marido, / a fin de vivir en unión con és / te en el pueblo de su acomodo, asi lo espera la qe / suplica de la justificación de / V.S a quien Dios Nuestro Señor que / ms as. Cádiz veinte y uno de / abril de mil setecientos noventa y dos. / Juana Solsona [firmado]

[f.729v] [Membrete al calce:] Ynformasⁿ. / tgo. / Dⁿ. Ysidoro / Angulo y Piedra. / En la Ciud^a de Cádiz a veinte y [...]][f.730r][En hoja de sello cuarto, de veinte maravedís, para el año de 1792] Quatro de abril de mil setecientos noventa y dos, por D^a. Juana Solsona, contenida en el precedente / memorial para la Ynformación que en el / tiene ofrecida y le está mandada dar se presentó por / testigo de Dn Ysidoro Angulo y Piedra, / de este vecindario y comercio, quien / yo el Ynfrascripto escrivano de S.M. en / de la comisión que se me confiere / por el Sr. Dⁿ. Manuel González Guriel, caballero / de la R^l. Distintuida orden de Carlos Tercero, / gefe de esquadra de la R^l. Armada / del Consejo de S.M., presidente / y del Tribunal del Consulado, / su juez de alzadas y de armadas / en este puerto, en su decreto de veinte y uno del / corriente mes, expedido al margen del / citado memorial, recivi juramento por Dios / Nuestro Señor, y una señal de cruz, / conforme a derecho, y haviendolo / hecho como se requiere, prometió / manifestar la verdad, e interrogado / por el contexto de los particulares / que comprehende el mismo memorial; / enterado dijo: que el testigo fue a Veracruz / el año próximo pasado con el cargo / de maestre en la fragata titulada / Nuestra S^a. De los Dolores, / que últimamente ha regresado de / aquél a este puerto, en la que también / hizo viaje con plaza de mozo de / repostería Dⁿ. Manuel Arenzana, con / cuyo motivo save que q / este [730v] Yndividuo por / haver enfermado de la llegada / a Veracruz pasó para su curación a la Ciud. / De la Puebla de los Ángeles / en aquel Reyno, donde / quedó acomodado de Maestro de / Capilla de aquella S^{ta}. Yglesia, / de que dio noticia el propio Arenzana / al capitán de la expresada / fragata Dⁿ. Francisco Zevallos a / Dⁿ, Antonio Dufoo vecino de Veracruz, / y a el testigo encargándole procurase proporcionar a / la Da. Juana su legitima muger / (como lo acredita la partida de casamiento presentada, y a la q / conoce de vista y trato desde antes / del expresado viaje), el transporte / a dha. Ciud^a. de la Puebla, /a efecto de vivir en unión como / lo solicita por la carta producida q / se le ha dado a reconocer y asegura ser / escrita y firmada de puño del explicado / Dⁿ Manuel Arenzana, mediante el conocimiento / que le asiste de su letra por haverle visto / escribir y tenido cartas suyas;

contándole igualmente / por razón del expresado conocimiento ser / la enunciada Da. Juana y su consorte, / naturales de estos Reynos / de España; que es quanto / en orden a dhs particulares save y / [731r] puede decir, y toda la / verd^d. encargo del juramento prestado, / en que se afirmó, ratificó, hav / iendosele leído, lo firma y que es / ved^d. de veinte y tres años.

Ysidro de Angulo y Piedra / [firmado y rubricado]. / Calixto Sans [firmado y rubricado].

En la Ciu[da]^d. de Cádiz a veinte / y cinco de abril de mil setecien / tos noventa y dos, de presenta / ción de la enunciada D^a. Juana Solsona, / y para la ofrecida Ynformacion, / yo el escrivano con vi / rtud en la comisión que me es / tá dada, recivi juramento por Dios Nue / stro Señor y una señal de cruz / según dro. Dⁿ. Francisco Zevallos / de este vecindario, piloto en la Carrera de Yndias, / y haviéndolo hecho como se requi / ere, ofrezco decir la ver^d, y preguntado por / el tenor de los particulares del / antecedente memorial que la mot / iva; dijo que por el conocimi / ento que de una comunicación ha / tenido y conserva con la referi / da D^a. Juana Solsona, y tam / [731v] bien con su marido Dn Manuel Arenzana, / save q éstos son consortes legítimos / y naturales de estos Reynos de España como / lo acredita la partida de su casa / miento presentada, y por tales los ha tenido y tie / ne el testigo, y están reputados en esta / plaza, siendo constante que el nominado Aren / zana pasó a Veracruz el año prox^o. con des / tino de mozo de repostería en la fragata titula / da Nuestra S^{ra}. De los Dolores en que / fue y bolvio el capitán piloto el tes / tigo, y no pudo verificar su regreso / Arenzana, porque habiendo enfer / mado y pasado para su mexor curación / en la Ciu^d. De la Puebla de los Án / ges, ya próximos a salir / le escrivio noticiándole haver / logrado acomodarse en / aquella Sta Yglesia de Maestro / de Capilla, y suplicándole tomase, / como efectivamente percivió de Dn / Antonio Dufoo Ve^o de dho Puerto de / Veracruz doscientos pesos [732r] fuertes / para abilitar con ellos a la enunciada su muger, / a fin de que con la correspon / diente licencia de S.M. / se transfiriere a la referida Ciu^d. de la / Puebla para que en su unión gozare de / aquel veneficio, y también escrivio a / la D^a. Juana la carta q^e. Acompaña a su / precedente memorial dirigida del propio / efecto, q le fue demostrada y manifestó haverla / de ante mano visto y no quedarle / duda ser su letra, y estar firmada / del mencionado Arenzana, ni tampoco tener / la del expresado acomodo de este, así, por / haverle escrito según lleva expuesto, / como por haverlo oído allí a otras / varias personas, todo lo qual asegu

/ra ser la ver^d. Por este juramento presentado y / en ello, [ladioso] Se afirma y rati / fica, lo firma / y q es ver^d. de quarenta años. Fran^{co} Zeballos / [Firmado y rubricado]. Calixto Sans [Firmado y rubricado]

En la Ciu^d de Cadiz a catorze de [732v] mayo de mil setecientos noventa y dos, / de la misma presentación para la referida / Ynformación, yo el escrivano en continua / ción de mi comisión recibí juramento / de Dⁿ. Francisco Xavier Trujillo, de este / vecindario, quien lo hi / zo por Dios Nuestro Señor y una señal / de cruz, según dho, bajo del / qual prometio manifestar / la ver[da]^d. e interrogado como los dos / anteriores; dijo q con el motivo / de haver hecho viaje el testi / go con agregación a la repostería en / la fragata titulada Nuestra / Sra. de los Dolores en su último viaje que / [es] vesino del Puerto de Veracruz, de q / fue capitán Dⁿ.Fran^{co}. / Zevallos en el que también lo / exivio con la propia agregación / dⁿ.Manuel Arenzana, a quien / y a su legitima muger D^a.Juana / Solsona q lo presenta conoce / con anteriorid^d. save q el nominado / Arenzana no verificó su regreso a dho. / Buque por haver enfermado, y pasado para / su curación a la Ciudad de la Pue / bla de los Ángeles en Nueva Espa / ña, donde antes [733r] de la salida del / testigo de Veracruz supo por / cartas q les escri vio al enunciado capitán y a / otros, havia obtenido el mismo Arenzana / su colocación de Maestro / de Capilla de aquella S^{ta} / Yglesia y que deseaba la referida su / muger fuere a unirse con / él para disfrutar de aquel beneficio, / en razón de lo qual no le queda la / menor duda sobre su certeza, ni / tampoco ser los susodichos / consortes legitimos, na / turales de estos Reynos de Es / paña, como lo acredita la partida / de su casamiento producida, y que la carta y fir / ma de la q acompaña del preceden / te memorial i de puño del / mencionado Arenzana y por tal la recono / se mediante a haverlo visto / escribir en repetidas / ocasiones; que es quanto en or / den a lo q se le ha preguntado le consta / y puede decir, y toda la ver^d q / asegura por el juramento / prestado, en que se afirmó / ratificó haviendolo leído, / lo firma, y q es ver^d de veinte / y cinco años.

Franco Xavier Truxillo [Firmado y rubricado] Calixto Sans [Firmado y rubricado]

[733v. En blanco]

[734r. Cruz] En vista de la carta de V.S. / de 1^o de este mes, y de la instancia / y Docum^{tos}. que la acom / pañan a concedido el Rey a da. Juana / Solsona, vecina de esta ciudad, la li / cencia que solicita pa, pasar a / Nueva España a unirse con su / marido dⁿ Manuel de

Arenzana, / vecino de la Puebla de los Ángeles y / Maestro de Capilla de la S^{ta} Yglesia / de aquella ciudad. Parti / cípolo a V.S. en orn de S.M. / p^a su inteligencia, y / noticia de la intere / sada. Dios que a V. S. m. a. Aranjz. 12 de junio de 1792.

Sor Presid^{te} Juez de Arribadas de Cádiz. [Cruz].

[734v. En blanco]

[735r. En blanco]

[735v. En blanco]

[Carátula del expediente]. A 12 de heno. De 1792 / Al prend^{te}. Juez de Arribadas de Cadiz / Licencia para q d^a. Juana Solsona pueda pasar a Puebla a vivir con su marido dⁿ. Manuel de Arenzana.

Archivo del Cabildo Metropolitano de Puebla ¹⁰⁹

Legajo G; examen de oposición para ocupar el puesto de maestro de capilla de la catedral de la Puebla de los Ángeles. 1796.

[f.1r][Margen centro superior:] 77 [Margen derecha:] 1/ Expediente formado para la provisión/ de la maestría de Capilla/ que se verificó hecha en/ D.ⁿ Manuel Arenzana/ Y Reforma de la Capilla del Coro de esta S.^{ta} Yg.^a/ Año de 1796/ [a lápiz:] fl. 33 utiles/ [sello:] Secretaría de Cabildo Eclesiástico de la Puebla./ L_g_nº_77_

[f. 1^a r] Certifico q.^e en el libro de Cab. ^{os} N. 47. esta uno tenido en / veinte y ocho de septiembre de mil setecientos y noventa/ Y en una acta capitular del tenor siguiente/ [margen derecho:] N.1. Con citación ante diem, para con el informe del S.^{or} Chantre determinar sobre la admisión y sueldo del músico Fran.^{co} Ville / gas. Oído dho. informe en atención a haverle/ examinado en la flauta, oboe, a la singular / haviidad q.^e tiene en estos, y en el Octavia / no, q.^e también ofrece tocar, y entrenar a los chicos, q.^e lo admitan y admitie/ ron con obligación de tocar los tres instrumentos, y se enseñan en ellos a/ los chicos, q.^e se le pusieren a el efecto, / asignándole por lo primero trescien / tos pesos y por lo segundo cien pesos. / con este motivo los señores trataron de / la falta de asistencia de los músicos de / capilla, como del descuido en la enseñan / za, y generalmente de la reforma, que en todo necesita, y se acordó

¹⁰⁹ Transcripción resumen: Gustavo Mauleón.

que de acuerdo al S^{or} Chantre se citará p^a nombrar dos señores Capitulares, para q^e conferenciando con nro. Ylmo. Prelado se tratare/ de la reforma y arreglo de la Capilla. / Es copia del acta Capitular q^e refiere la q^esta. / que para su constancia en el exped^{te} de la materia/ Ángeles enero 9 de mil setecientos noventa y dos años. [Firmado y rubricado] Licenciado Fernando Baldomar / Secret^o.

[f 2r] [Margen superior derecho:] 2 / Certifico q^e en el libro N. 47 de cabildos está asentado / uno tenido en ocho de Octubre de mil setecientos y / noventa, y en el se halla un acta del tenor sigui^{te} Con citación ante diem p^a por las notorias enfermedades del S^{or} Chantre nombrar los Se / ñores q^e de acuerdo con SS. cuiden y den / arreglo de la capilla del coro tratándolo / con S.Sña. Ylm^a el Obispo mi señor , confere/ ciado el asunto, fueron nombrados a el e / fecto los SS Racioneros S^{or} Dⁿ Fran^{co} Xav^{er} conde y med^o Racionero Dⁿ Thomás Fran/ co de la Vega, quienes impuestos de lo q^e la Yg^a guarda en la capilla, lijeros de ella,/ jubilados, Renta q^e gozar, servicios q^e han hecho, de los q^e actualm^{te} se compone, los q^e/ faltan o sobran, deban reformarse o aña / dirse, su habilidad y asistencia, instrumen/ tos q^e se compone, y cuanto deduce a su / arreglo, gobierno, economía y perfección, de acuerdo con el S^{or} Chantre y con nuestro Ylm^o prelado propongá al Cabildo lo q^e a el efecto/ estimen, y hallen por oportuno. Es copia de la acta q^e refiere y para su constancia en el ex/ pediente de la materia pongo la presente en la Ciudad/ de los Angeles a nuebe de enero de mil setecientos/ noventa y dos años. [Firmado y rubricado] Licenciado Fernando Baldomar / Secret^o.

[f. 2v vacío]

[f 3r] [Margen superior derecho:] 3. / Certifico q^e en el libro N. 47 de cabildos está asentado/ uno tenido en/ diez de diciembre de mil setecientos y noventa y en el / una acta capitular del tenor siguiente. [Margen izquierdo:] N.3. el S^{or} Conde, comisionado con el S^{or} (¿?) Franco / de la Vega para arreglo de la capilla de/ coro, hizo presente que nro. Ym^o Prelado ha / bia determinado no tomar resolución/ alguna hasta ver si venía de la Habana / un maestro de Capilla, q^e tenia hablado / a el efecto, y oído por los SS Dixeron, q^e se hiciera en todo como pensaba su sña Ylm^a. Es copia de la acta q^e refiere la q^e saque para su constan/cia en el exp^{te} de la materia. Angeles enero nuebe de mil setecientos noventa y dos. [Firmado y rubricado] Licenciado Fernando Baldomar/ Secret^o.

[f 4r] [Margen derecho:] 4 / Certifico que en el libro N. 48 esta un pelíca / no cuio tenor es el sig^{te} [f 6r] [margen superior derecho:] 6. [Margen superior central:] [Cruz] [Margen superior izquierdo:] Sala Cap^r de la S^{ta} Yg^a de / Puebla y Agosto 26 de 1791. Yllm^o Señor. / Dⁿ Manuel de Arenzana, natural de la Ciudad de Soria, Obis/pado de Osma, en el Reyno de Cas/tilla la vieja, facultativo en el for/te piano y maestro compositor

[f. 1r/ 2r] [Extremo superior derecho: 1, a] Certifico q^e. en el libro de cabildo N. 48 esta uno tenido en dos de septiembre de mil setecientos noventa y uno y en el una acta del tenor siguiente. [Margen izquierdo: N.7/ set^{bre}.2 de 91] Con citación ante quien para determinar sobre la pretencion q^e. hase del magisterio de la capilla Dⁿ. Manuel Arenzana, hecha la corr^{te}. a ntro Ym^o prelado q^e. se remite a lo q^e. disponga el V. Cab^{do}. el s^{or}. Conde manifestó una carta q^e. desde la Havana le dirige Dⁿ. Calletano Pagueras disculpándose de haverse vuelto de Veracruz, y esponiendo estar resuelto a venir siempre q^e. le admita este V. Cab^{do}. Se leio asimismo otra en q^e. Dⁿ. Jose Facotillo desde dha Havana pretende dha plaza y con presencia de todo, y principalm^{te}. del deseo q^e. manifestó el V.C. de que ntro Ym^o. prelado se asumiera el cargo q^e. se dignó tomar sobre si de el arreglo de la Capilla, se acordó comisionar a el S^{or} Dean p^a q^e tratándolo todo con S.S. Y. y principalm^{te}. sobre la reasumpcion de el encargo, con lo q^e. S.S.Y. resolviera, informara al V. Cb^{do}. y en caso de ser el examen del pretendiente q^e. está en esta ciudad, se citara para tratar el modo del cómo se debía hacer. / Es copia de la acta q^e. refiere, q^e. saqué para constancia en el exped^{te} de la materia. Ángeles enero nueve de mil setecientos noventa y dos. / Lic. Joseph Fernando Baldomar./ Secet^o. [Firmado y rubricado]

[Del f. 2v al 10r. Kirie con corno. Oboes, violines, / coro y acompañamiento de ¿?] [f. 11r/ 18 ó 19 r] Certifico q^e. / en el libro de cabildos N. 48 / está uno tenido en veinte y / cinco de octubre de mil / setecientos noventa y / un años, y en el una acta del tenor / siguiente. [Margen Izquierdo: ¿?] / Conprende citación ante diem p^a. / son vista de el informe del S^{or}. Dⁿ. Antonio / Bustamante sobre el examen de / las piezas de oposición de la / maestría de capilla vacante / en esta S^{ta}. Yg^a. resolver lo / conveniente; vista la censura del R.P.F. / Martín Francisco Crucelaegui, / en q^e. recomienda con las maiores / ventajas la havilidad y / composición de Dⁿ. Manuel Arenzana; oído / el informe del S^{or}. Comisionado / y lo q^e. a nombre de ntro. Ym^o- / prelado expuso S. Sria. En aquel acto / los S.S. dixerón q^e. se formara con /

puntualidad el exped^{te}. / de la materia en los mismos térmi / nos q^e. refiere, y especifica el / informe y nombrando comobran / por compositor y Mtro de / Capilla, y residente en / esta ciudad nuebamente comi / sionaban a el S^{or}. Dⁿ. Bustamante / para q^e. instruiendose a / fondo de el estado actual / q^e. los tiene la capilla, y el q^e. / deba tener en lo succesibo p^a. / el debido y puntual desempeño de su / exección en maior culto, decoro / y espendor de la S^{ta}. Yg^a. tra / tándolo todo precisam^{te}. con ntro. / Ym^o. prelado informe / quanto estime conveniente / a este V. Cab^{do}. / p^a. q^e. actuado de las / cargas y obligaciones q^e. deba / sufrir y desempeñar el Ma / estro de Capilla S.S.Y/

[f. 11v/ 19: en blanco]

[f. 12 r/ 20] Certifico que en el libro / de cabildos N.48 esta uno tenido en / seis de septiembre de mil / setecientos noventa y uno en / el una acta del tenor siguiente. / [Margen izquierdo: N.8/ Set^{te}. 6 de 91]. / Con la misma citación hecha / la correspond^{te} a ntro Yll^o / prelado, se trató sobre / el Mtro de Capilla; y exponiendo / el S^{or} Bustamante q^e. el S^{or}. Dean, / a quien en el cab^{do}. antecedente / se encomendó tratara el asunto con ntro / Y. prelado, haciéndole paciente / de parte de el V. Cab^{do}. el deseo q^e. / tenía de q^e S.S.Y. reasumie / se en sí el encargo y / arreglo de la capilla, q^e. / en cumplimiento de su comisión ha / bía tratado con S.S. Y. / quien sin tomar sobre sí el ne / gocio por lo molesto y difícil de / el, se conformaba con lo q^e. / su cab^{do} dispuciera; y oído / por los señores con presencia / de todo acordaron, q^e / haciendo q^e Dⁿ Manuel Arenzana, q^e / se halla en esta ciudad com / ponga los kiries de una misa / , y un motete de canto llano, y q^e con / las piezas, q^e a nombre del compositor / Pagueras, residente / en la Havana, ha presentado / en este cab^{do}. el S^{or}. Conde, copiadas de / una misma nota, p^a q^e no se sepa / el autor de ellas, se remitan / ambas composiciones a el / Rdo, Padre Cuzaleguí [Crucelaegui], / para q^e desida qual está mejor, de / todo lo q^e. se encargue el S^{or} D^{on}- Bustaman[te]

[f.12v/ 25: en blanco]

[f.13r/ 26r] Yll^{mo} Señor/ Dⁿ Manuel Arenzana, / compositor y Mtro. de Capilla / de esta S^{ta}. Yglesia, / como mejor proceda ante V.S.Yll^{ma} digo / que he logrado la satisfacción y / consuelo de tener en esta ciudad a mi / esposa que a expensas de muchas / fatigas y costos se ha conduci / do desde la Ciudad de Cádiz has / ta esta de la Puebla, y para poder arreglar /

mi subsistencia en lo sebcetivo ocurro a / la bondad de V.S. Yll^{ma}. / suplicándole mui rendida / mente se sirva mandar se me / libre el título en forma de / compositor y Mtro. de Capilla con la / asignación de aquella renta / que sea de su superior agrado. / Para sostenerme hasta haora con el honor y / decencia que corresponde, y / lograr como tengo efectuado / el feliz transporte de mi muger / hasta esta ciudad, no solamente / me he empeñado, sino que estoi nece / sitando de ocurrir a la piedad / de V.S. Yll^{ma}. Suplicándole, que para satisfacer / [f.13v/26v] los créditos que tengo contraídos y / habilitar una mediana casa a mi / muger, se sirva su bondad / mandar se me suplan seiscientos pesos / buena cuenta de lo que tenga y caído / y fuere ganado pues dede fines / de octubre de 1792 en que se sirvió / su integridad de mandarme / suplir igual cantidad han corrido / seis meses sobre los tres que tenía / ya caidos sin percivir / cosa alguna para mi subsistencia y / alimentos, portanto a V.S. Yll^{ma}. Suplico / se sirva mandar [...] uno y otro / punto como pido si fuere de su / superior agrado en que recibieze mercede S^a. / Manuel Arenzana [firmado y rubricado] / Cabildo (¿?) de la Puebla y octubre 23de 1793 / Pase este pedimento al S^{or}. Chantre de esta S^{ta}. Yg^a. / con todo lo conducente a la primera / pretención q^e hace el suplicante en orden a q^e / se le despache título en forma / con regulación de sueldo para q^e su / Sra. [f.14r/27r] en su vista se sirva / informar lo q^e. acerca / de ella y más q^e jusque / necesario, tenga por conveniente; El M.Y.V. / Cabildo asó lo acordó y firmó el S^{or}. Dean/ Yrigoyen/ Ante mi / Lic Joseph Fernando Baldomar / Secr^o. [Firmado y rubricado]

[f. 14v/27v: en blanco]

[f.15r/28r] Yll^{mo} Señor / Dⁿ Manuel Arenzana, / compositor y Maestro de Capilla / de esta S^{ta} Yglesia, / como mejor proceda digo, que / desde el mes de abril de / este año en que la bondad / de V.S, Yll^{ma}. Se sirvió mandar / se me ministraran de el cofre / los seiscientos p^s que pedi, / me he sostenido sin molestar su mui / respetable atención hasta la presente, / en que urgido ya de mi subsistencia / y precisar gastos de el establecimiento / de mi casa y curación / de mi esposa, me veo en la necesidad / de suplicar a V.S. Yll^{ma} se sirva / mandar que a buena cuenta / de mi sueldo, se suplan por / el mismo cofre otros seiscientos / p^{os} con que podré y / sostenerme con el honor y / decencia que corresponde / al empleo que la piedad / de V.S. Yll^{ma} se ha dignado / darme en la capilla de su / S^{ta} Yglesia; por tanto, A.V.S. /

Yll^{ma} pido se sirva mandar en / los términos que llevo expresados & / Manuel Arenzana
[Firmado y rubricado]

Cabildo cesion de la Puebla de y septiembre 1^o de 1793 / concedele al suplicante el
suplemento / de seiscientos p^e q^e pedí y para su efecto y / constancia en el cofre de esta S^{ta}
Yg^a / lebresele separadamente el correspond^{te} / decreto y pase este memorial al S^{or} Chantre /
p^a que su sra. se sirva informar lo q^e / [f.15v / 28v] tenga por conveniente en orden / a la
regulación de sueldo, / q^e sele deba hacer por razón se tal Maestro / de Capilla y cargas q^e
por el / deba sufrir el M.Y.V. Cab^{do} asi lo / acordó y firmó el S^{or} Dean. / Yrigoyen [Firma y
rúbrica] / Ante mi Lic. Joseph Fernando / Baldomar / Secret^o [Firmado y rubricado]

[f.16r/ 29 r]Yll^{mo} S^{or} / Dⁿ Manuel de Arenzana, Compositor y Maestro de / Capilla de esta S^{ta}
Yg^a. como mejor / proceda digo, que desde el dia 1^o de septiembre / de el año próximo pasado
de 1793 en que / la bondad de V.S.Y^{ma} se sirvió mandárseme / ministraran de el cofre los
seiscientos / p^s que pedi me he sostenido sin molestar / su mui respetable atención hasta / la
presente, en que / urgido ya de mi subsistencia / y precisos gastos de el / establecimiento de
mi casa, / me veo en la necesidad de / suplicar a V.S. Yll^{ma} se / sirva mandar que a buena /
cuenta de mi sueldo, se suplan / por el mismo cofre otros / seiscientos p^s con que podré /
responderme y sostenerme / con el honor y decencia / que corresponde al / empleo que la
piedad / de V.S.Yll^{ma}. se ha dignado / darme en la Capilla de / su S^{ta}. Yglesia =portanto= /
A.V.S.Yll^{ma} pido se sirva / mandar en los términos que / llevo expresado & Puebla / y marzo
13 de 1794 / Manuel Arenzana [firma y rúbrica] / Cabildo de la Puebla y marzo 13 de 1794
/ Librándose por separado decreto para el suplemento / q^e hemos concedido al suplicante;
pase este escrito al S^{or} Chantre, para / q^e su sra. se sirva informar lo q^e tenga por / conveniente
en orden a la regulación de sueldo q^e / se deba hacer al presente maestro el M.Y.V. Cab^{do}.
así lo acordó / y firmó el S^{or} Dean./ Yrigoyen [firma y rúbrica]/ Ante mi/ Lic. Joseph
Fernando/ Baldomar/ Secret^o [Firma y rúbrica]

Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla

Acta de defunción de Manuel Arenzana.

Libro 26 de entierros de españoles, indios caciques y mestizos, f. 50r

[Brevete:] D[on]. Manuel / Arenzana. En la Ciudad de los Áng[ele]^s a veinte y uno de Agosto de mil ochoc[iento].^s veinte y / un a[ño].^s El P[res]b[íte]ro. D[on]. Miguel Linares con licencia de los S[eño]res. Curas del Sa- / grario de esta S[anta]. Y[glesia]. C[atedral]. dio sepultura Ec[le]s[iástic]a. en la Capilla del Redentor de la ci- / tada S[anta]. Y[glesia] al cuerpo de D. Manuel Arenzana, español, M[ae]stro. de Ca- / pilla q[ue]. fue de la misma; casado con D[oña]^a Juana Solsona; recivio los S[an]tos. / Sacramentos y lo firmó con el ten[ien]te. de Cura. / Miguel Linares Mariano Goya [Firmado y rubricado].

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 106, I. 23.

INVITATORIO: IMMACULATAM CONCEPTIONEM

The musical score is arranged in two systems. The left system contains the woodwind and brass parts, and the vocal choir parts. The right system contains the woodwind, brass, and string parts.

Woodwinds:
 Clarinete Primero and Segundo: *All.^o*, *poco f*, *cres*.
 Trompa Primera and Segunda (Yn F): *All.^o*, *ten.*, *p*, *poco f*.
 Tiple de 1° Coro: *All.^o*, *All.^o*.
 Tiple de 2° Coro: *All.^o*, *All.^o*.
 Alto de 1° Coro: *All.^o*, *f*.
 Tenor de 1° Coro: *All.^o*, *f*.
 Bajo de 1° Coro: *All.^o*, *Solo*.
 Alto de 2° Coro: *All.^o*, *f*.
 Tenor de 2° Coro: *All.^o*, *f*.
 Bajo de 2° Coro: *All.^o*, *Solo*.

Brass:
 Clarinete 1 and 2: *All.^o*.
 Trompa 1 en Fa and 2 en Fa: *ten.*, *p*.
 Tiple: *All.^o*.
 Alto: *All.^o*.
 Tenor: *All.^o*.
 Bajo: *All.^o*.

Strings:
 Violín Primero and Segundo: *All.^o*, *p*.
 Viola: *All.^o*, *p*.
 Contrabajo: *All.^o*, *p*.

Vocal Parts:
 The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, Bajo) for both choirs sing the text: *Im - ma - cu - la - tam*.
 The lyrics are written below the vocal staves.

8
cl 1 *poco f* *cresc.* *f* *p*
cl 2 *poco f* *cresc.* *f* *p*
cor 1 in F *poco f* *f*
cor 2 in F *Poco f* *f*

S
A
T
B

S
A
T
B

vi 1 *poco f* *cresc.* *f* *p*
vi 2 *f* *p*
vla *poco f* *cresc.* *f* *p*
cb *poco f* *cresc.* *f* *p*

14

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

f

f

f

f

S

A

T

B

Solo

Im - - - -

S

A

T

B

Solo

Im - - - -

vl 1

vl 2

vla

cb

f

f

f

f

p

p

p

p

20

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

S

A

T

B

ma - - cu - la - tam Im - ma - cu - la - tam Con - -

f

Solo

S

A

T

B

ma - - cu - la - tam Im - ma - cu - la - tam Con - -

f

vl 1

vl 2

vla

cb

pocof

f

p

26

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

S

A

T

B

cep - - ti - o - - nem Con -cep - ti - o - - nem Im - ma - cu - la - - tam

S

A

T

B

cep - - ti - o - - nem Con -cep - ti - o - - nem Im - ma - cu - -la - - tam

vl 1

vl 2

vla

cb

pocof *f*

pocof *f*

pocof *f*

32

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

S

A

T

B

Con - cep - ti - o - nem

Vir - gi - nis Ma - ri - ae

ce - - le

Con - cep - ti - o - nem

Con - cep - ti - o - nem

Con - cep - ti - o - nem

Con - cep - ti - o - nem

Vir - gi - nis Ma - ri - ae

ce - - le -

Con - cep - ti - o - nem

S

A

T

B

Con - cep - ti - o - nem

Con - cep - ti - o - nem

Con - cep - ti - o - nem

Con - cep - ti - o - nem

vl 1

vl 2

vla

cb

p

p

p

p

38

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

S

A

T

B

- bre - mus. Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus. Vir - gi - nis Ma -

Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus. Vir - gi - nis Ma -

- bre - mus. Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus. Vir - gi - nis Ma -

Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus. Vir - gi - nis Ma -

S

A

T

B

Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus.

Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus.

Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus.

Vir - gi - nis Ma - ri - ae ce - le - bre - - - mus.

vl 1

vl 2

vla

cb

44

cl 1

cl 2

cor 1
in F

cor 2
in F

S

A

T

B

ri - ae ce - le - bre - mus.

ri - ae ce - le - bre - mus.

ri - ae ce - le - bre - mus.

ri - ae ce - le - bre - mus.

S

A

T

B

ce - le - bre - mus.

ce - le - bre - mus.

ce - le - bre - mus.

ce - le - bre - mus.

vl 1

vl 2

vla

cb

* Manchón en el MS.

52

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

f

f

f

f

S

A

T

B

Chri - stum e - - - jus pre - ser - va - to - - rem Chri - stum e - - -

Chri - stum e - - - jus pre - ser - va - to - - rem Chri - stum e - - -

Chri - stum e - - - jus pre - ser - va - to - - rem Chri - stum e - - -

Chri - stum e - - - jus pre - ser - va - to - - rem Chri - stum e - - -

f

f

f

f

S

A

T

B

Chri - stum e - - -

Chri - stum e - - -

Chri - stum e - - -

Chri - stum e - - -

vl 1

vl 2

vla

cb

f

f

f

f

59

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

Solo

ten.

p

solo

ten.

p

S

A

T

B

- jus pre - ser - va - to - - - rem

ad - o - re - mus Do - mi -

p

- jus pre - ser - va - to - - - rem

ad - o - re - mus Do - mi

p

- jus pre - ser - va - to - - - rem

ad - o - re - mus Do - mi

p

- jus pre - ser - va - to - - - rem

ad - o - re - mus Do - mi

p

S

A

T

B

- jus pre - ser - va - to - - - rem

- jus pre - ser - va - to - - - rem

- jus pre - ser - va - to - - - rem

- jus pre - ser - va - to - - - rem

vl 1

vl 2

vla

cb

p

p

p

p

73

cl 1

cl 2

cor 1 in F

cor 2 in F

S

A

T

B

- re - mus Do - - - mi - num.

S

A

T

B

- re - mus Do - - - mi - num.

vl 1

vl 2

vla

cb

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-PC, R.29, Leg. 106, I.43

HIMNO AVE MARIS STELLA

The musical score is arranged in two systems. The left system contains the Clarinetes (two parts), Violines (three parts), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The right system contains the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and the string parts (Violín 1, Violín 2, and Contrabajo). The tempo is marked *And^{no}.* and the key signature has one flat. The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *pocof*, *f*, and *p*, and articulation like *Solo*. The vocal parts include the lyrics "A - ve ma - ris" and "A - ve ma - ris".

Clarinetes
And^{no}. *Solo* *pocof*

Clarinetes
And^{no}. *Solo* *pocof*

Violines
And^{no}. *pocof*

Violines
And^{no}. *pocof*

Violines
And^{no}. *pocof*

clarinete 1
And^{no}.

clarinete 2
And^{no}.

Tiple
And^{no}.

Alto
And^{no}.

Tenor
And^{no}.

Bajo
And^{no}.

violin 1
And^{no}. *pocof*

violin 2
And^{no}. *pocof*

contrabajo
And^{no}. *pocof*

f A - ve ma - ris

f A - ve ma - ris

p A - ve ma - ris

6

cl 1 *Solo*
poco f

cl 2 *Solo*
poco f

Solo *p* *f*

S

A

T

B

[A - ve ma - ris
f

A - ve ma - ris
f

[A - ve ma - ris
f

Solo

A - ve ma - ris stel - la, [A - ve ma - ris
p *f*

vl 1

vl 2

cb

p *f*

p *f*

p *f*

13

cl 1 *Solo*
p *f*

cl 2 *Solo*
p *f*

S
 stel - la, [De - i Ma - ter al - ma],
f

A
 stel - la, De - i Ma - ter al - ma,
f

T *Solo*
 stel - la, De - i Ma - ter al - - ma, [De - i Ma - ter al - ma],
p *f*

B
 stel - la, [De - i Ma - ter al - ma],
f

vl 1 *p* *f*

vl 2 *p* *f*

cb *p* *f*

cl 1 *p* *pocof* Solo

cl 2 *p* *pocof* Solo

S *p* At - que sem - per Vir - go, [At - que sem - per Vir - go],

A *p* At - que sem - per Vir - go,

T *p* [At - que sem - per Vir - go],

B [Solo] [At - que sem - per Vir - go], Fe - lix cae - li

vl 1 *p* *pocof*

vl 2 *p* *pocof*

cb *p* *pocof*

cl 1 *p* *f*

cl 2 *p* *f*

S
[Fe - lix cae - - li por - -

A
Fe - lix cae - - li por - -

T
[Fe - lix cae - - li por - -

B
por - - ta, [Fe - lix cae - - li por - -

f

vl 1 *p* *f*

vl 2 *p* *f*

cb *p* *f*

32

cl 1

Solo

pocof

cl 2

Solo

pocof

S

ta.]

A

ta.

T

ta.]

B

ta.]

vl 1

pocof

vl 2

pocof

cb

pocof

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 106, I. 60.

RESPONSORIO 1º EGO EX ORE ALTISSIMI PRODIVI.

Recitado

Flauta Primera.
Allº. Brill.ºte

Flauta Segunda.
Allº. Brill.ºte

Trompa Primera.
Rec.ºdo Tacet.
YnC.
Andºte. Modedado.

Trompa Segunda.
Rec.ºdo Tacet.
YnC.
Andºte. Modedado.

Tiple de 1º coro.
Rec.ºdo
Allº. Brill.ºte

Violin Primero.
Allº. Brill.ºte

Violin Segundo.
Allº. Brill.ºte

Contrabajo.
Rec.ºdo
Allº. Brill.ºte

Organo Obligado.
Allº. Brill.ºte

14

f

14

f

f

E - go ex o - re

14

f

14

f

14

f

3 *All.^o Brill.^{te}*

fl 1

fl 2

All.^o Brill.^{te}

cor 1

cor 2

All.^o Brill.^{te}

S

All.^o Brill.^{te}

vl 1

vl 2

cb

All.^o Brill.^{te}
INTRODUCCIÓN

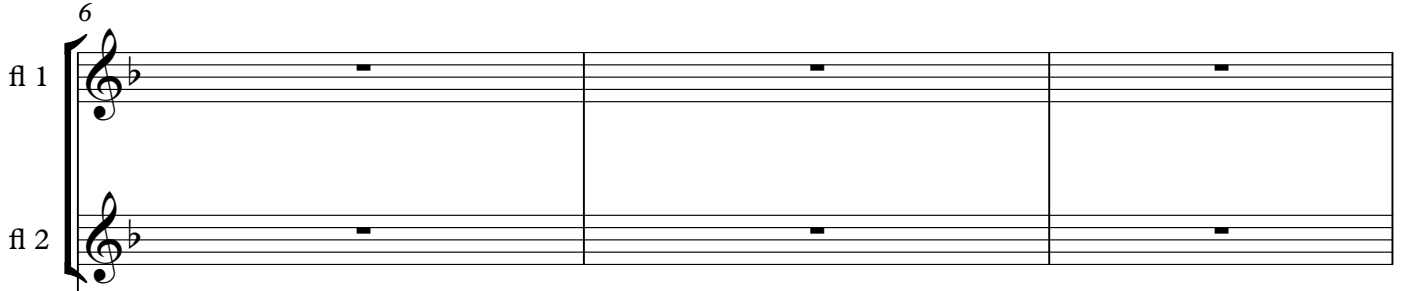
org

obl

6

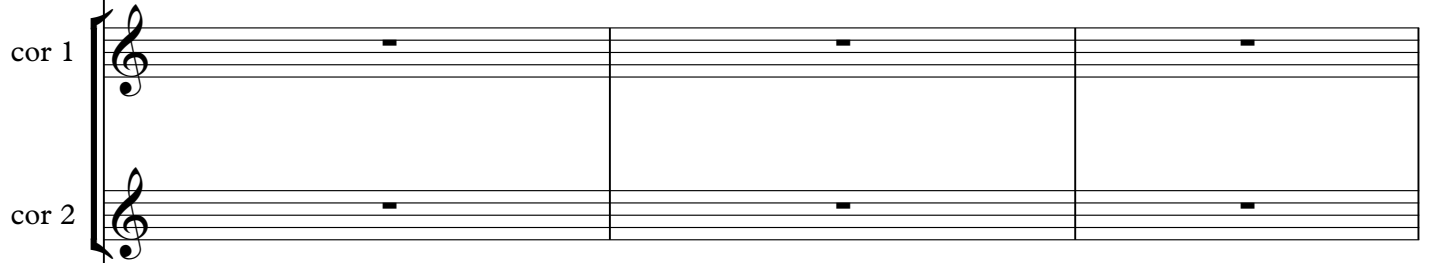
fi 1

fi 2

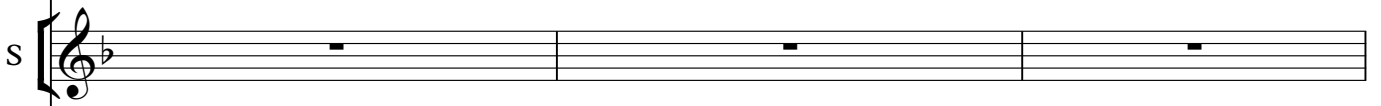


cor 1

cor 2



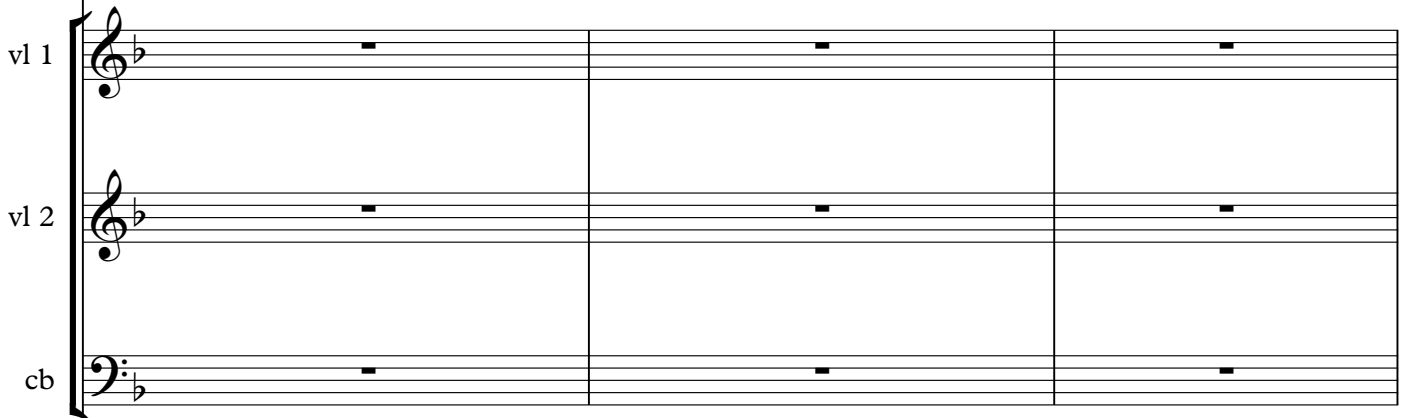
S



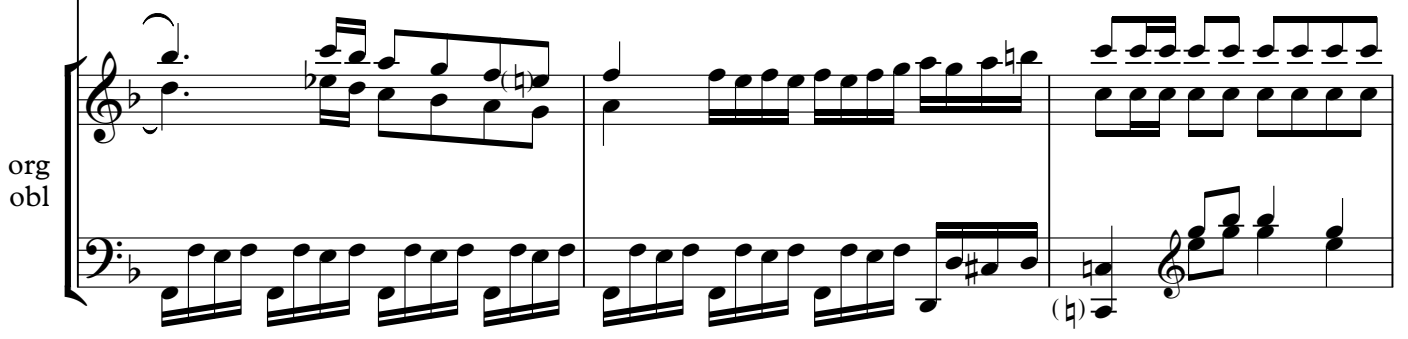
vl 1

vl 2

cb



org
obl



fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

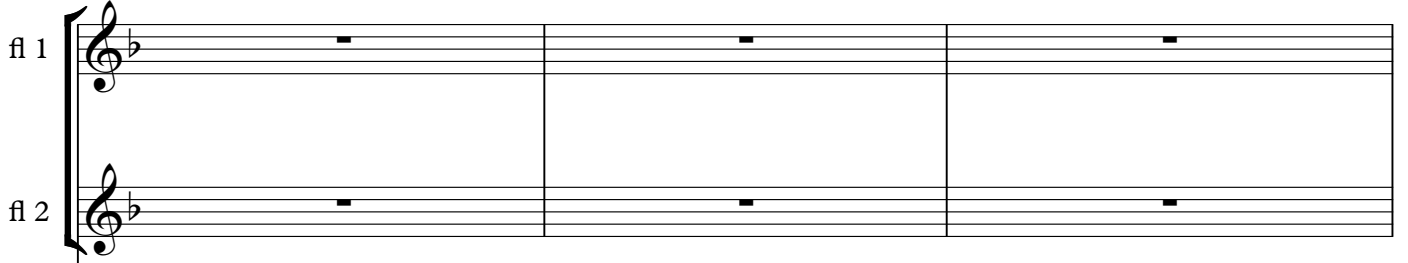
cb

org

obl

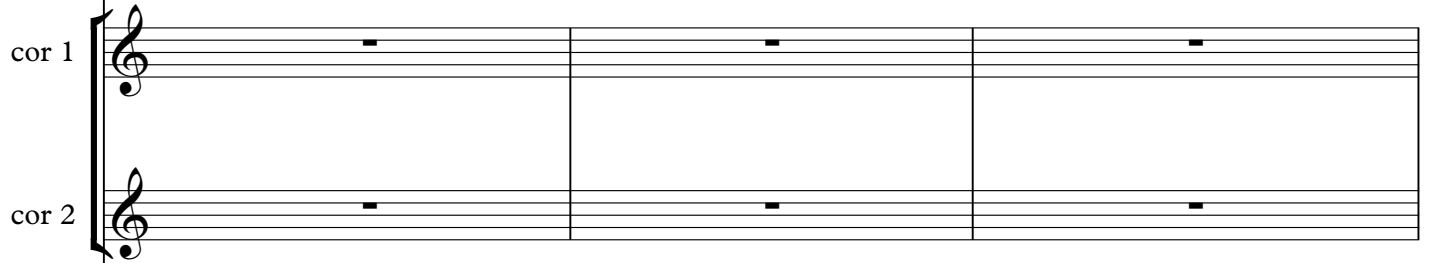
fi 1

fi 2

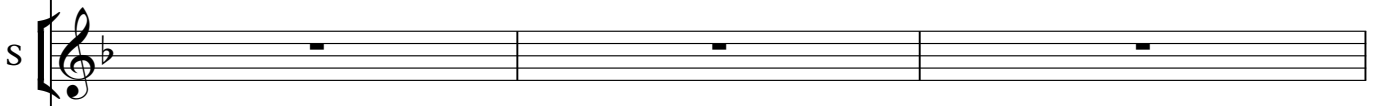


cor 1

cor 2



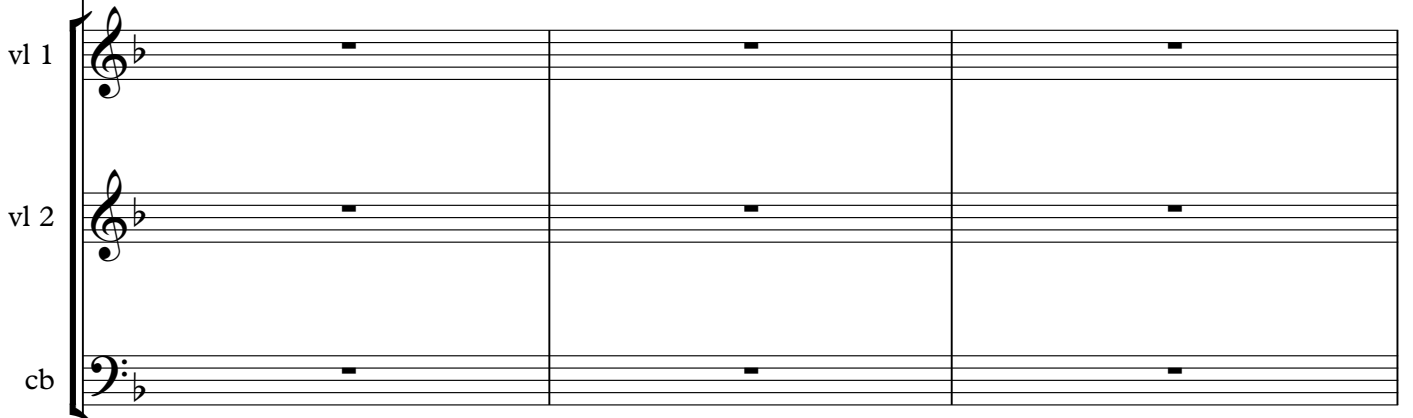
S



vl 1

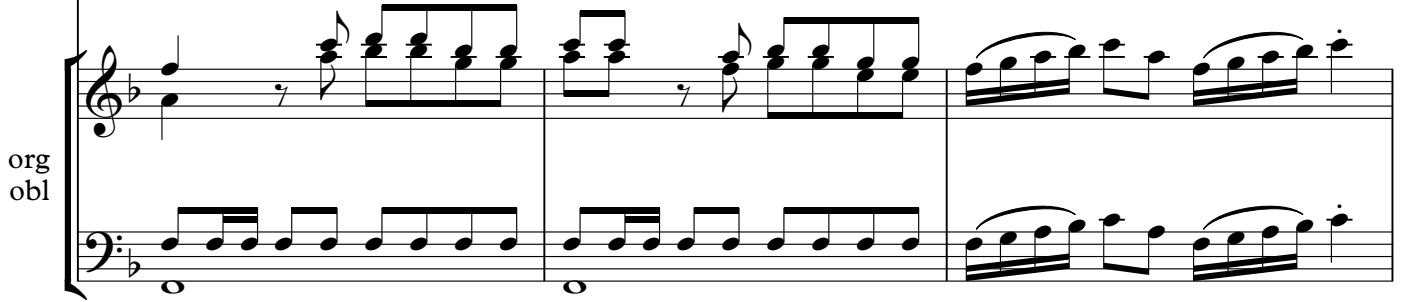
vl 2

cb



org

obl



16

fi 1

fi 2

cor 1

cor 2

S

RECITADO

E - go ex o - re Al-

vl 1

vl 2

cb

org
obl

f

f

f

f

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 16 through 18. The score is for a symphony orchestra and a solo voice. The instruments are arranged in a standard orchestral layout: flutes (fi 1, fi 2), cor Anglais (cor 1, cor 2), solo voice (S), violins (vl 1, vl 2), cello (cb), and organ/oboe (org/obl). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 4/4. Measures 16 and 17 feature a forte (*f*) dynamic for the flutes, violins, and cello, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The organ/oboe also plays this pattern. In measure 18, the flutes, violins, and organ/oboe play a chord. The solo voice enters in measure 18 with a recitative passage, indicated by the word "RECITADO" above the staff. The lyrics "E - go ex o - re Al-" are written below the voice staff.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

-tis - si-mi pro - di-vi pri-mo-ge - ni-ta an-te o-mnem cre - a - tu-ram

vl 1

vl 2

cb

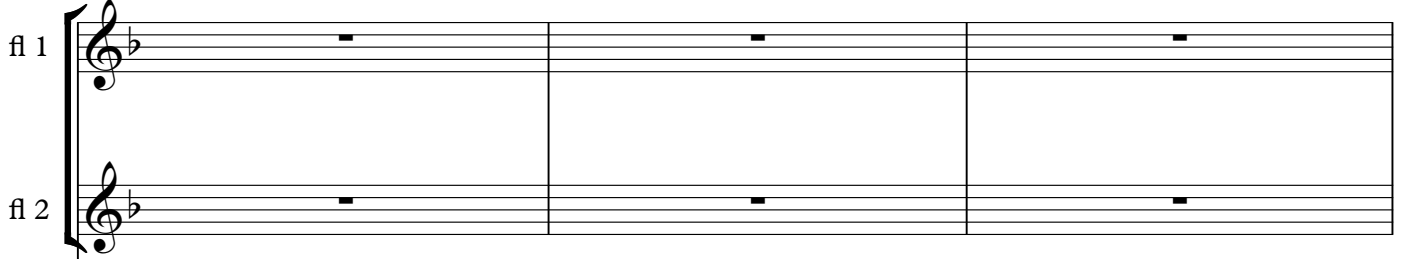
f

f

org
obl

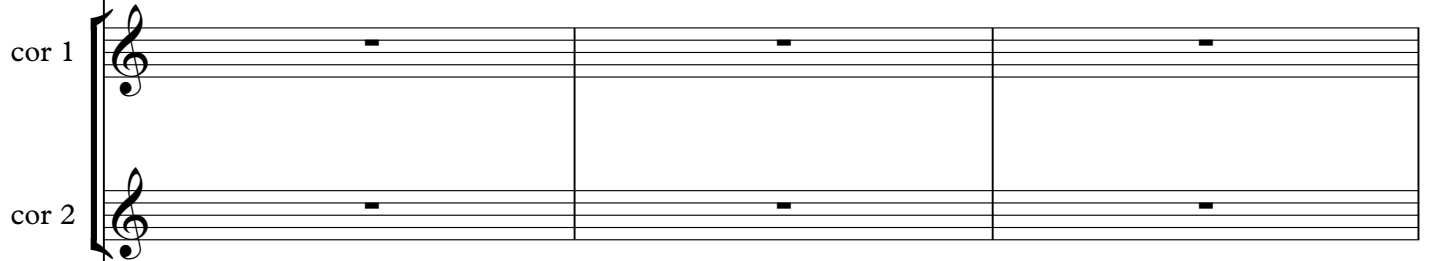
fi 1

fi 2



cor 1

cor 2



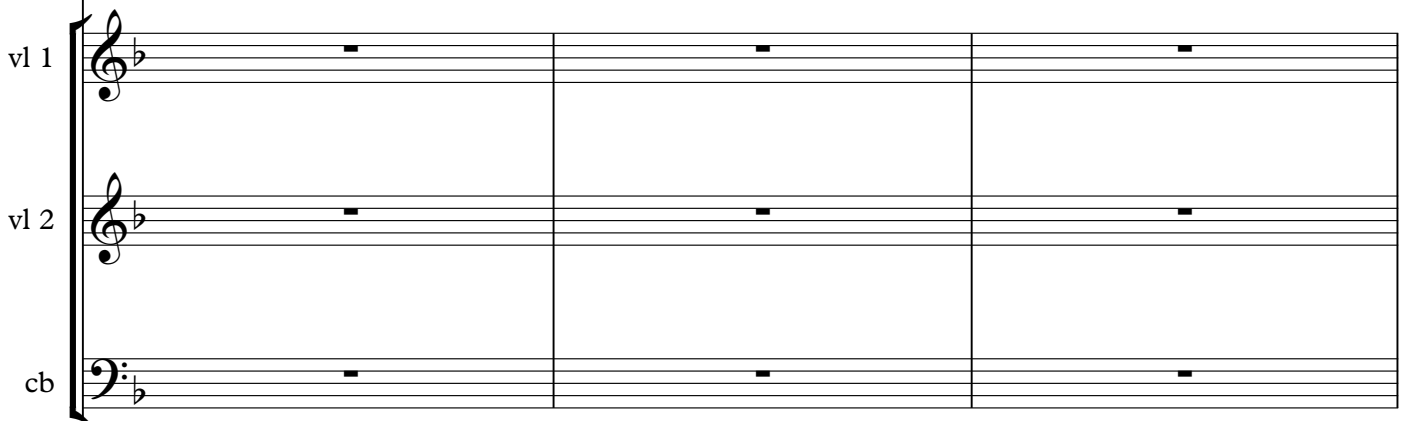
S



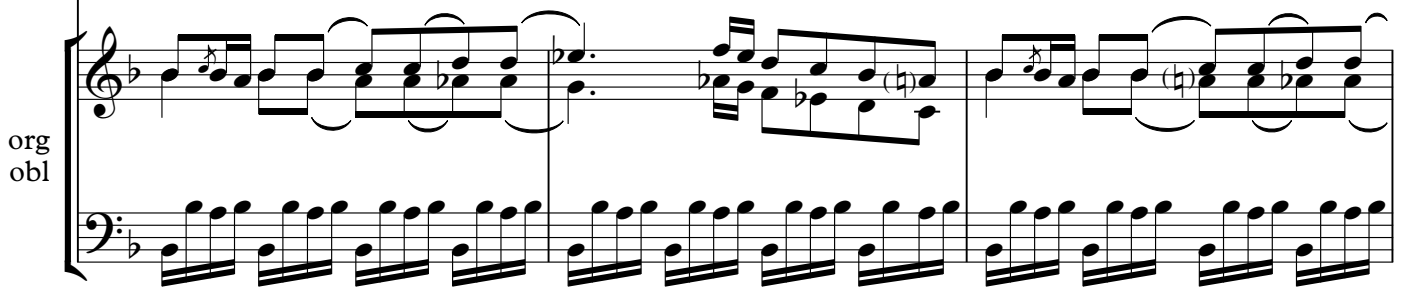
vl 1

vl 2

cb



org
obl



fl 1

Musical staff for fl 1, showing three measures of rests.

fl 2

Musical staff for fl 2, showing three measures of rests.

cor 1

Musical staff for cor 1, showing three measures of rests.

cor 2

Musical staff for cor 2, showing three measures of rests.

S

Musical staff for S, showing three measures of rests.

vl 1

Musical staff for vl 1, showing three measures of rests.

vl 2

Musical staff for vl 2, showing three measures of rests.

cb

Musical staff for cb, showing three measures of rests.

org

Musical staff for org, showing three measures of music with various notes and rests.

obl

Musical staff for obl, showing three measures of music with various notes and rests.

28

fi 1

fi 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

cb

org
obl

* semicorcheas en el MS.

31

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

cb

org
obl

This musical score page contains measures 31, 32, and 33. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute 1 (fl 1), Flute 2 (fl 2), Cor 1 (cor 1), Cor 2 (cor 2), Saxophone (S), Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Cello (cb), and Organ/Oboe (org/obl). The flute parts have melodic lines with grace notes and slurs. The violin parts play rhythmic patterns, with vl 1 having a more active line than vl 2. The cello part provides a steady bass line with occasional rests. The woodwind and organ/oboe parts are currently silent, indicated by whole rests on every measure.

34

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

E-go in cae-lis fe-ci

vl 1

vl 2

cb

org
obl

*Biblia Vulgata: "Feci in caelis"

37

fi 1

fi 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

cb

org
obl

f

f

f

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 37 through 40. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (flutes, clarinets, and saxophone) are mostly silent, with rests. The strings (violins and cello) play a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 38. The organ/oboe part is active throughout, playing a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the beginning of measure 37.

fi 1

fi 2

cor 1

cor 2

S

ut o - ri - re - tur lu - men

vl 1

vl 2

cb

org
obl

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 and 42. The score is for a full orchestra and a soloist. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Flute 1 (fi 1), Flute 2 (fi 2), Horn 1 (cor 1), Horn 2 (cor 2), Soloist (S), Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Cello (cb), and Organ/Oboe (org/obl). In measure 41, the flutes play a melodic line with rests, while the horns and strings play sustained notes. The soloist has a rest. In measure 42, the soloist enters with the lyrics 'ut o - ri - re - tur lu - men'. The flutes continue their melodic line, and the strings provide harmonic support. The organ/oboe plays sustained chords.

43

fi 1
f

fi 2
f

cor 1

cor 2

S

vl 1
f

vl 2
f

cb
f

org
obl

Detailed description: This page of a musical score covers measures 43, 44, and 45. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into several staves: Flute 1 (fi 1) and Flute 2 (fi 2) both play a melodic line starting in measure 43 with a forte (*f*) dynamic, featuring a slur over the first two measures and a repeat sign at the end of measure 44. Violin 1 (vl 1) and Violin 2 (vl 2) play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, also starting in measure 43 with a forte (*f*) dynamic. The Cello (cb) part plays a steady eighth-note accompaniment in the bass clef, starting in measure 43 with a forte (*f*) dynamic. The Woodwinds (cor 1, cor 2) and Saxophone (S) are present but have rests throughout the three measures. The Organ/Oboe (org/obl) part is active from measure 44, with the organ playing chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, and the oboe playing a melodic line in the right hand.

fi 1

fi 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

cb

org
obl

f

f

f

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 46, 47, and 48. The score is for a symphony or concert band. The instruments and their parts are: Flute 1 (fi 1), Flute 2 (fi 2), Cor 1 (cor 1), Cor 2 (cor 2), Saxophone (S), Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Cello (cb), and Organ/Oboe (org/obl). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measures 46 and 47 feature a dynamic marking of *f* (forte). The flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The violin and cello parts also play eighth notes with slurs. The organ/oboe part plays a pattern of eighth notes with slurs. The woodwinds (cor and S) are silent in these measures. Measure 48 continues the patterns, with the violin and cello parts playing more complex rhythmic figures.

49

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

in-de fi-ci-ens

vl 1

vl 2

cb

org
obl

And.^{te} moderado

p

And.^{te} moderado

p

And.^{te} moderado

And.^{te} moderado

p

And.^{te} moderado

p

And.^{te} moderado

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

cb

org
obl

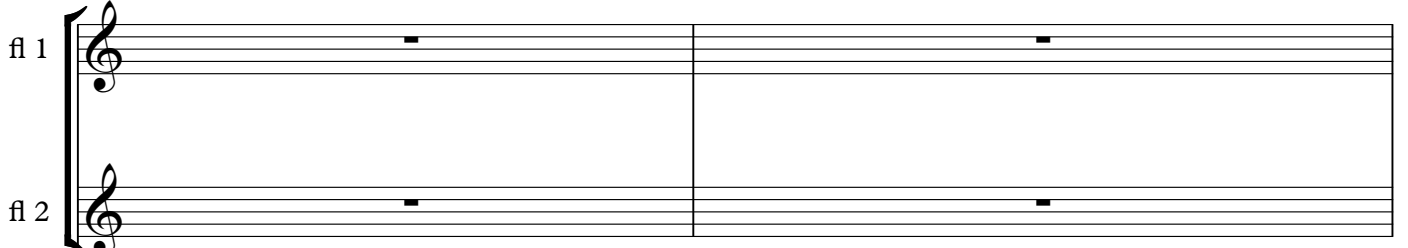
Solo

[.]

Detailed description: This page of a musical score covers measures 53 and 54. The score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for flutes (fl 1 and fl 2), both in treble clef. They play a melodic line in measure 53, with a repeat sign and a fermata in measure 54. A bracketed period [.] is placed above the second measure of the flute parts. The next two staves are for horns (cor 1 and cor 2), also in treble clef, playing a similar melodic line. The string section (S) is represented by a single staff with a whole rest in both measures. The violin (vl 1, vl 2) and cello (cb) parts are in treble and bass clefs respectively, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The organ/oboe (org/obl) part is at the bottom, with a 'Solo' marking above the first measure. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand.

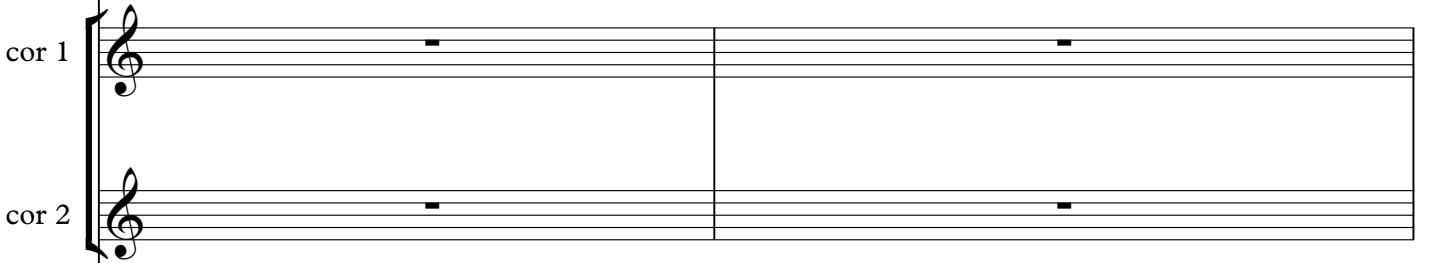
fl 1

fl 2

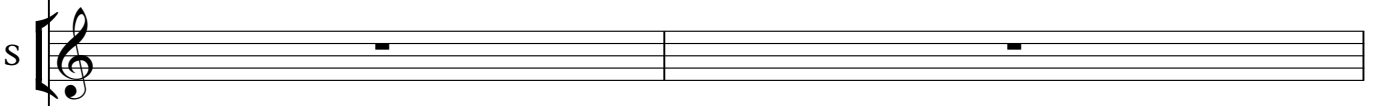


cor 1

cor 2



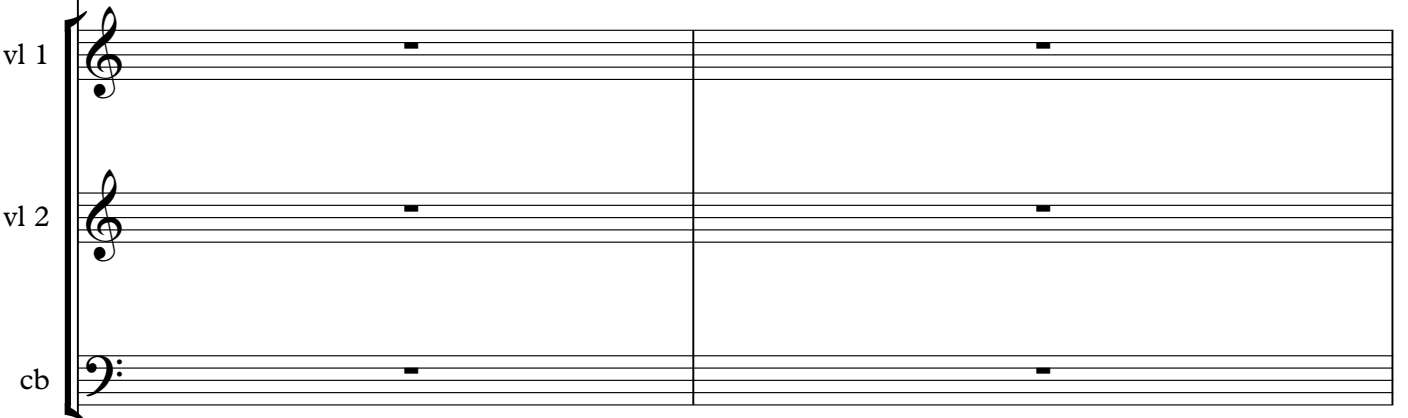
s



vl 1

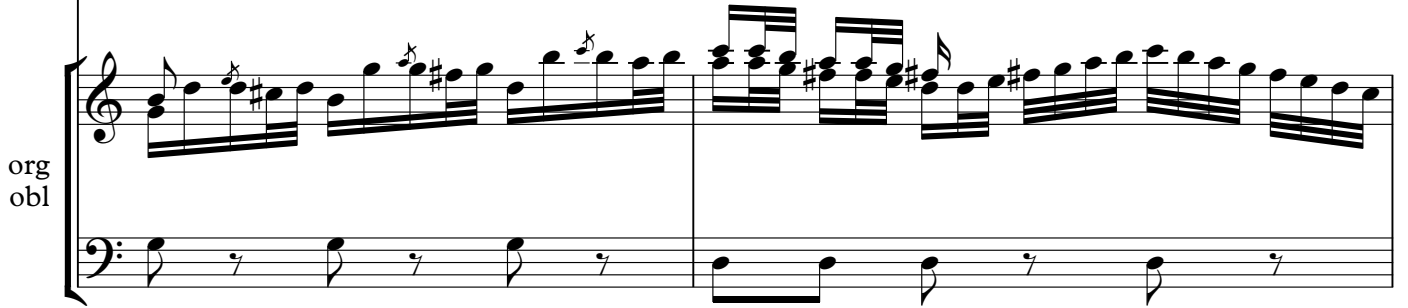
vl 2

cb



org

obl



fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

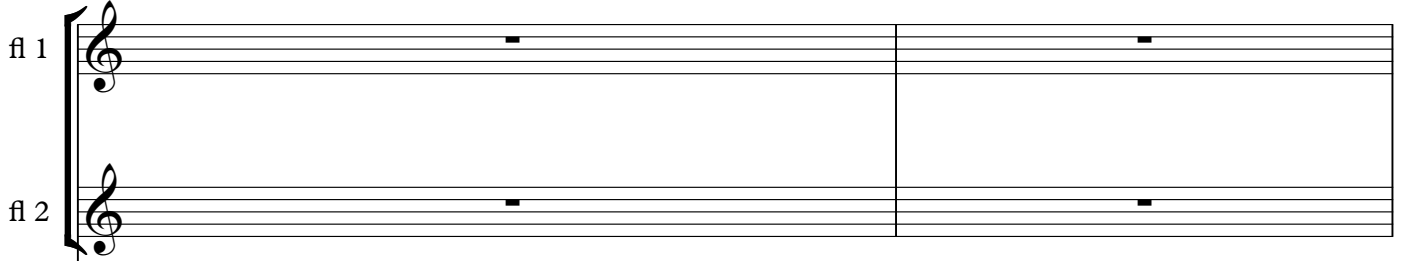
vl 2

cb

org
obl

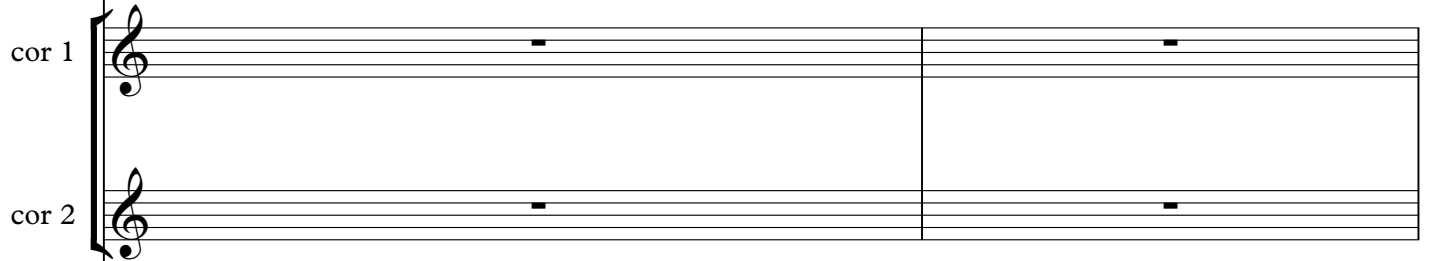
fl 1

fl 2

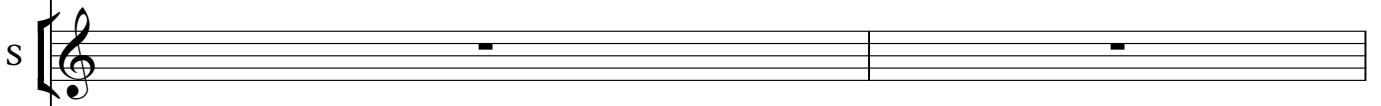


cor 1

cor 2



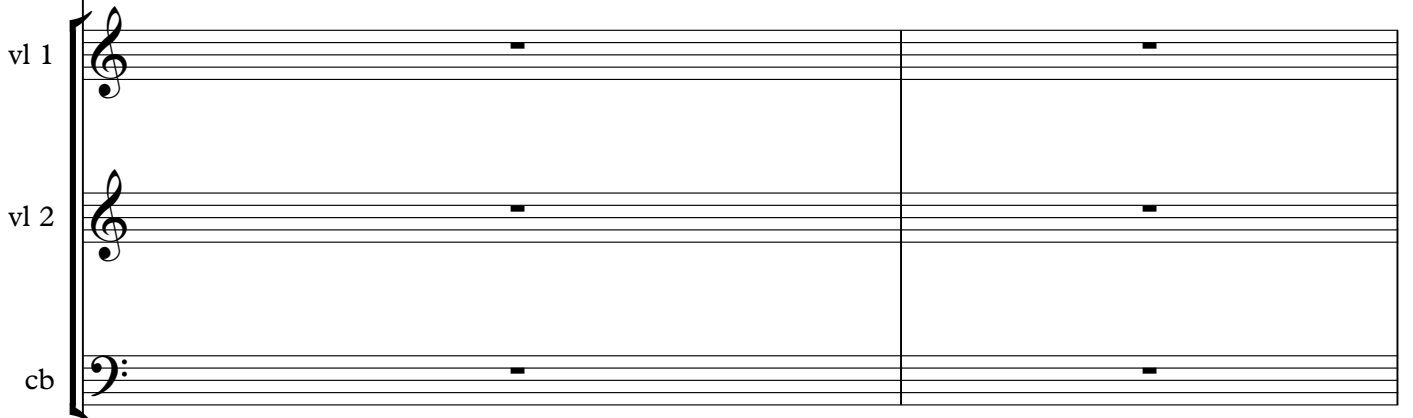
S



vl 1

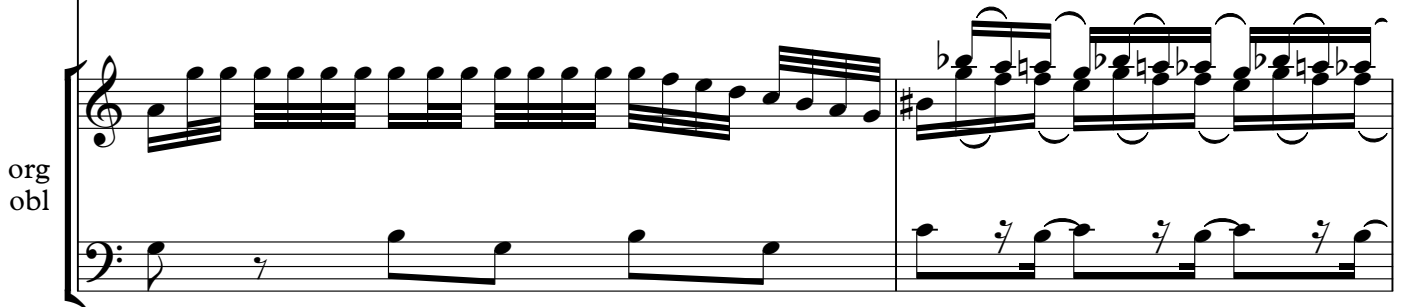
vl 2

cb



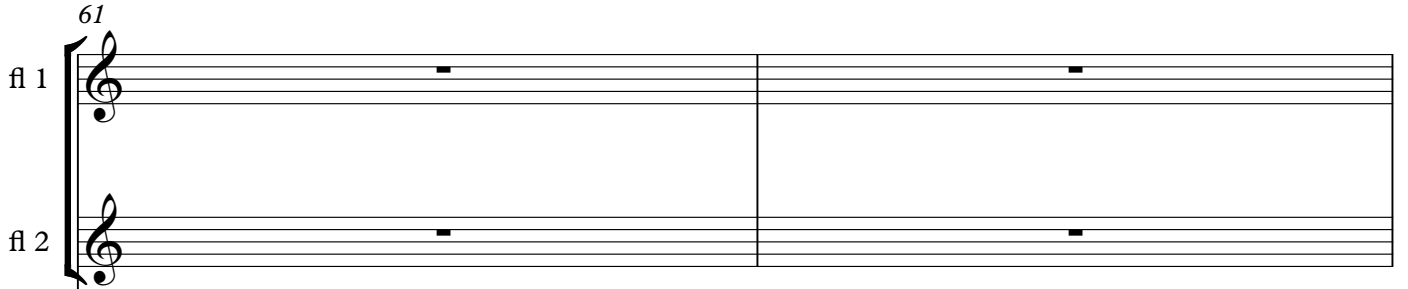
org

obl



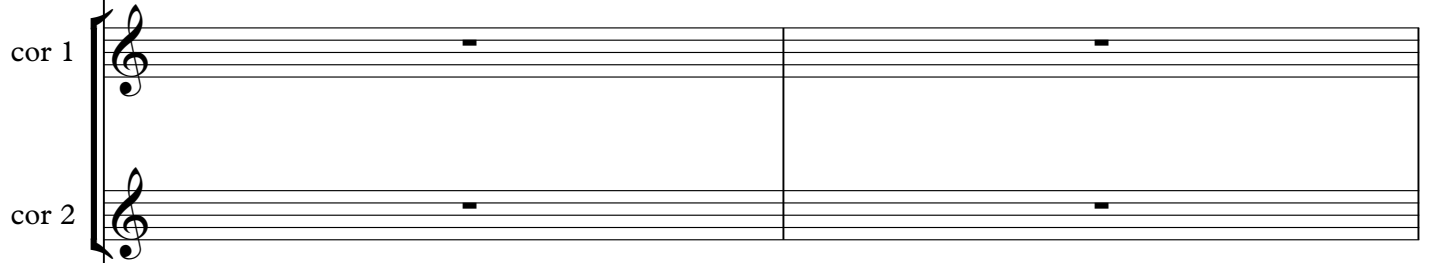
fl 1

fl 2



cor 1

cor 2



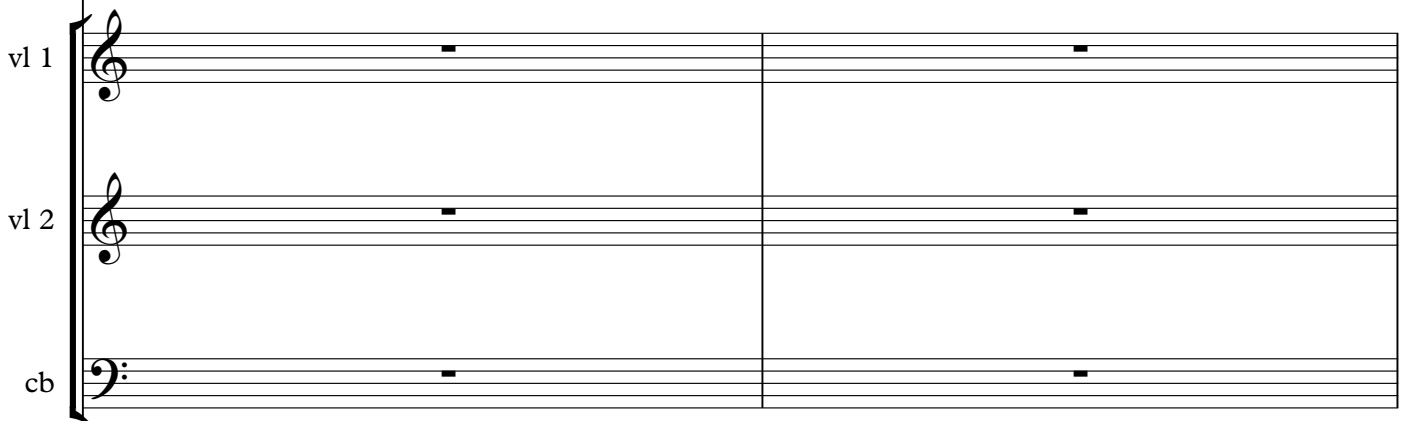
s



vl 1

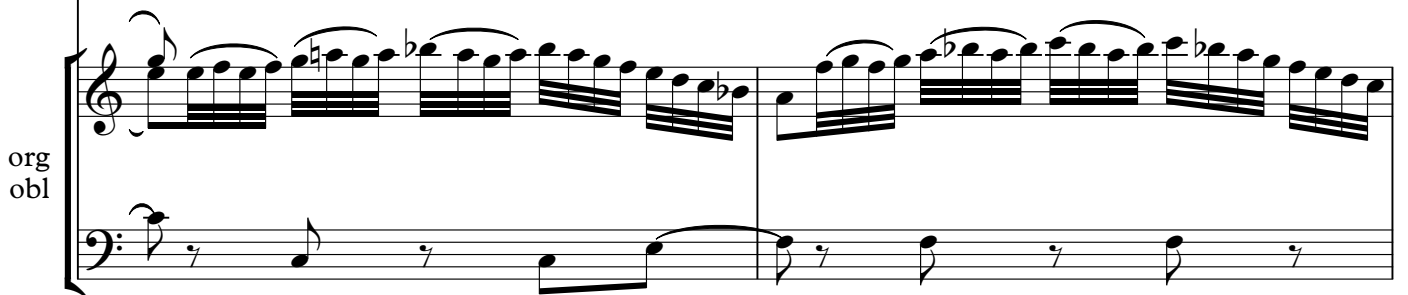
vl 2

cb



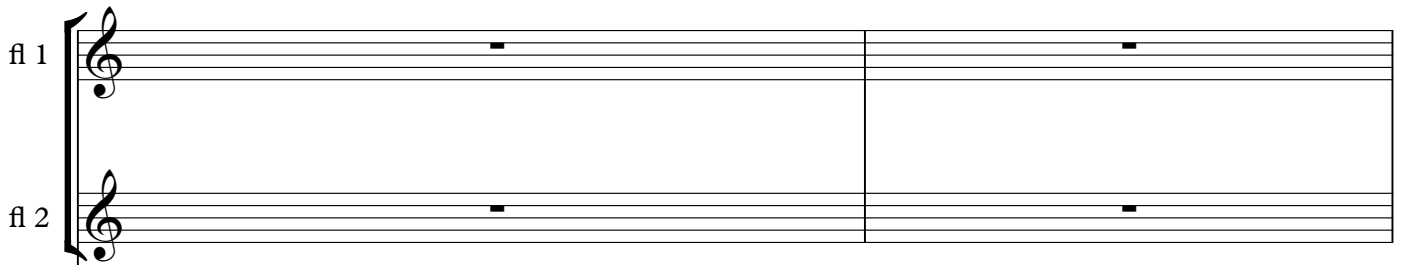
org

obl



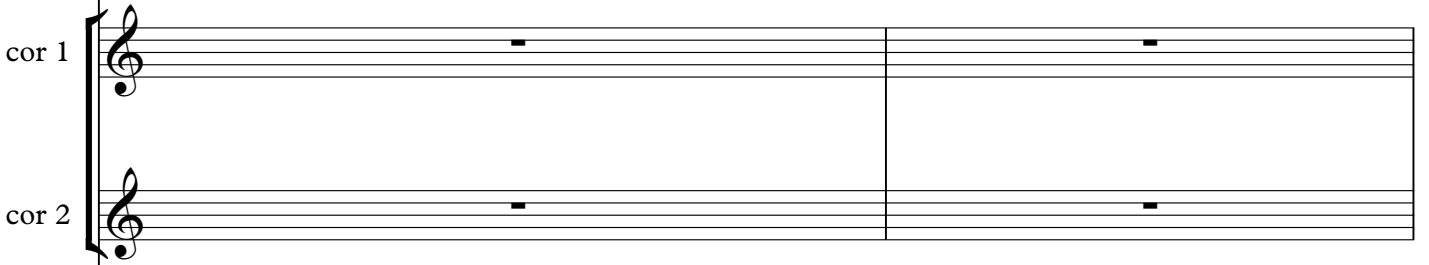
fi 1

fi 2

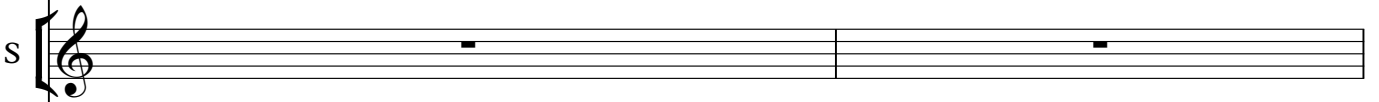


cor 1

cor 2



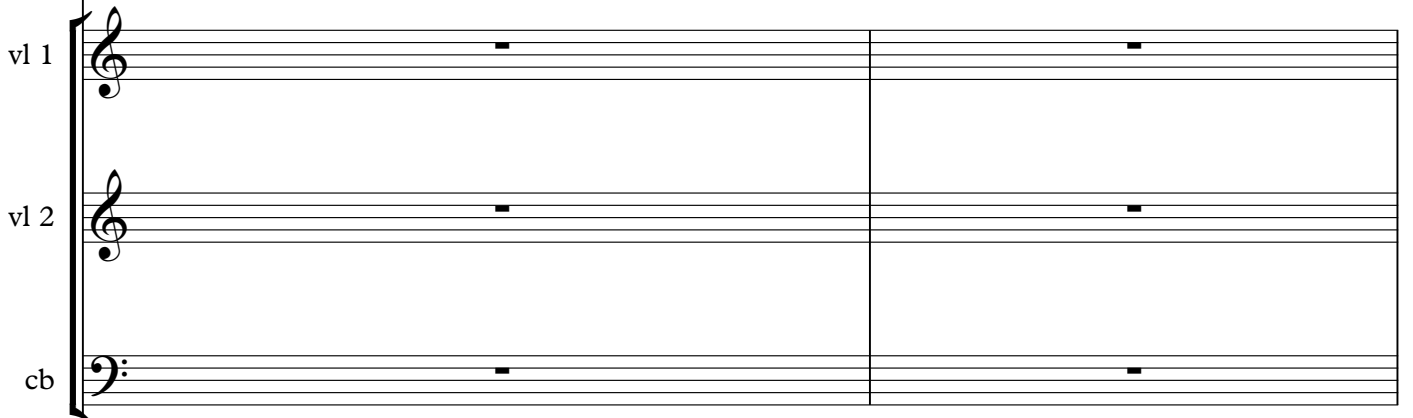
S



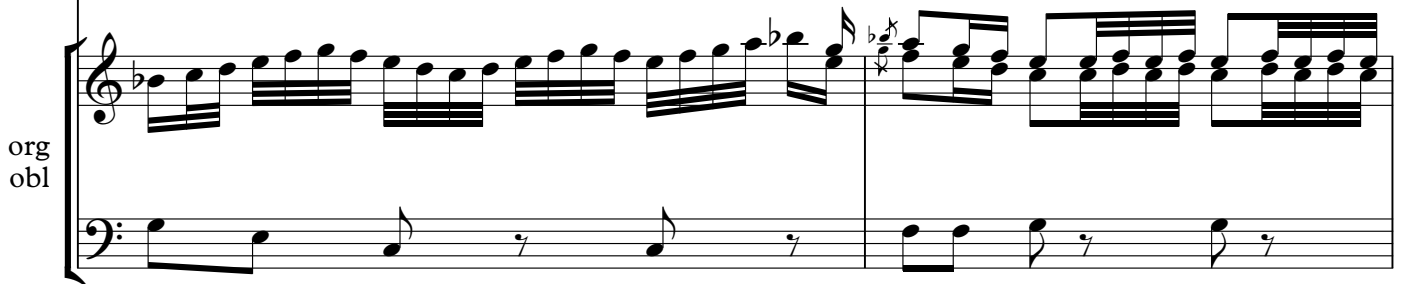
vl 1

vl 2

cb



org
obl



65

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

cb

org
obl

This musical score page covers measures 65 and 66. It features the following parts:

- Flutes (fl 1, fl 2):** Both parts play a half rest in measure 65. In measure 66, they play a quarter rest followed by a quarter note, marked with a forte (*f*) dynamic. Flute 1 has a long slur over the measure.
- Cor Anglais (cor 1, cor 2):** Both parts play a half rest in measure 65. In measure 66, they play a quarter rest followed by a quarter note, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Soprano (S):** Plays a half rest in measure 65 and a quarter rest in measure 66.
- Violins (vl 1, vl 2):** Both parts play a half rest in measure 65. In measure 66, they play a continuous sixteenth-note tremolo, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Double Bass (cb):** Plays a half rest in measure 65. In measure 66, it plays a quarter rest followed by a quarter note, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Organ/Oboe (org/obl):** The organ part plays a half rest in measure 65 and a quarter rest in measure 66. The oboe part plays a half note in measure 65 and a quarter note in measure 66.

67

fi 1

fi 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

cb

org
obl

This musical score page contains measures 67 and 68. The score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for flutes (fl 1 and fl 2), both in treble clef. The next two staves are for horns (cor 1 and cor 2), also in treble clef. The third staff is for the Soprano voice (S), in treble clef. The fourth and fifth staves are for violins (vl 1 and vl 2), in treble clef. The sixth staff is for the Cello (cb), in bass clef. The seventh and eighth staves are for the Organ and Oboe (org and obl), with the organ part in treble clef and the oboe part in bass clef. Measure 67 begins with a dynamic marking of *ff* and a fermata over the first note of the flute parts. The flute parts play a melodic line with a slur over the first two notes. The horn parts play a similar melodic line. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The violins play a complex, fast-moving melodic line with many slurs. The cellos play a simple eighth-note accompaniment. The organ and oboe parts play a complex, fast-moving melodic line with many slurs. Measure 68 continues the melodic lines from measure 67, with the flute parts playing a more active melodic line. The horn parts play a similar melodic line. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The violins play a complex, fast-moving melodic line with many slurs. The cellos play a simple eighth-note accompaniment. The organ and oboe parts play a complex, fast-moving melodic line with many slurs. The score ends with a double bar line and repeat dots.

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 106, I. 60.

RESPONSORIO 1º EGO EX ORE ALTISSIMI PRODIVI.
Tutti

The musical score is arranged in a system with 15 staves. The top two staves are for Flauta Primera and Flauta Segunda, both marked *And.^{te} moderado.* and *p*. The next two staves are for Trompa Primera and Trompa Segunda, also marked *And.^{te} Modedado.* and *p*. The vocal soloists (Tiple, Alto, Tenor, and Bajo) are marked *And.^{te} Modedado.* and *p*. The Violin 1º and Violin 2º are marked *And.^{te} Modedado.* and *p*. The Contrabajo is marked *And.^{te} Modedado.* and *p*. The Organo obligado is marked *And.^{te} Modedado.* and *p*. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and performance instructions like *Solo* and *Tutti*. The lyrics are: "Et si - - - cut ne - bu - la".

4

fl 1 *p* *Solo*

fl 2 *p* *Solo*

cor 1 *p* *Solo*

cor 2 *p*

Solo

S *p* Et si - - - cut ne - bu - la

A *p* Et si - - - cut ne - bu - la

Coro 1

T

B

Coro 2

S

A

T

B

vl 1 *p*

vl 2 *p*

cb *p*

Solo

org

obl

7

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

p

p

p

S

A

T

B

te - xi - o - mnem ter - ram

te - xi - o - mnem te - ram

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

org

obl

11

fl 1
f *p* *f*

fl 2
f *p* *f*

cor 1
f

cor 2
f

S
f Et si - cut ne - bu la te - - - - xi - o - mnem

A
f Et si - cut ne - bu-la te - - - - xi - o - mnem

T
f Et si - cut ne - bu-la te - - - - xi o - mnem

B
f Et si - cut ne - bu-la te - - - - xi o - mnem

S
f Et si - - cut ne - bu-la te - - - - xi - o - mnem

A
f Et si - cut ne - bu la te - - - - xi - o - mnem

T
f Et si - - cut ne - bu-la te - - - - xi - o - mnem

B
f Et si - cut ne - bu-la te - - - - -xi - o - mnem

vl 1
f

vl 2
f

cb
f

org
obl

15

fl 1 *p* *pocof* *f*

fl 2 *p* *pocof* *f*

cor 1

cor 2

S *

-car - nem. Et si - cut ne - bu la te - - - -

A

-car - nem. Et si - cut ne - bu-la te - - - -

T

-car - nem. Et si - cut ne - bu la te - - - -

B

-car - nem. Et si - cut ne - bu la te - - - -

S

-car - nem. te

A

-car - nem. te

T

-car - nem. te - - - -

B

-car - nem. te - - - -

vl 1 *pocof* *f*

vl 2 *pocof* *f*

cb *pocof* *f*

org

obl

* Biblia Vulgata: "terram"

This page contains a musical score for measures 23 and 24. The score is organized into three systems of staves. The first system includes two flutes (fl 1, fl 2), two cori (cor 1, cor 2), and a string section (S, A, T, B). The second system includes another string section (S, A, T, B). The third system includes two violins (vl 1, vl 2) and a cello (cb). At the bottom of the page, there are two staves for the organ (org) and oboe (obl). The organ part features a complex melodic line with many beamed notes and slurs, while the oboe part has a simpler accompaniment with rests and occasional notes. All other instruments have whole rests in both measures.

This page of a musical score contains measures 25, 26, and 27. The score is arranged in systems for various instruments and voices. The first system includes flutes (fl 1, fl 2), cori (cor 1, cor 2), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The second system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The third system includes violins (vl 1, vl 2) and a cello (cb). The fourth system includes organ (org) and obbligato (obl) parts. Measures 25 and 26 are mostly empty staves with a bar line at the end of each measure. Measure 27 contains musical notation for the organ and obbligato parts, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

This musical score page contains 14 staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are arranged vertically and are mostly empty, indicating that the music for these parts is not written on this page. The instruments listed on the left side of the staves are:

- fl 1 (Flute 1)
- fl 2 (Flute 2)
- cor 1 (Cor Anglais 1)
- cor 2 (Cor Anglais 2)
- S (Soprano)
- A (Alto)
- T (Tenor)
- B (Bass)
- S (Soprano)
- A (Alto)
- T (Tenor)
- B (Bass)
- vl 1 (Violin 1)
- vl 2 (Violin 2)
- cb (Cello)
- org (Organ)
- obl (Oboe)

The organ and oboe parts at the bottom of the page contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

31

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

poco f

p

Solo

poco f

p

poco f

p

Et si - cut ne - bu-la

p

Et si - cut ne - bu-la

p

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

poco f

p

poco f

p

org

obl

Solo

43

fl 1 *f* *p* *pocof* *f*

fl 2 *f* *p* *pocof* *f*

cor 1

cor 2

*

S
te - - - xi - o - mnem car - nem. Et si - cut ne - bu-la te - -

A
te - - - xi - o - mnem car - nem. Et si - cut ne - bu-la te - -

T
te - - - xi - o - mnem car - nem. Et si - cut ne - bu-la te - -

B
te - - - xi - o - mnem car - nem. Et si - cut ne - bu la te - -

S
te - - - xi - o - mnem car - nem. te - -

A
te - - - xi - o - mnem car - nem. te - -

T
te - - - xi - o - mnem car - nem. te - -

B
te - - - xi - o - mnem car - nem. te - -

vl 1 *pocof* *f*

vl 2 *pocof* *f*

cb *pocof* *f*

org
obl

All^o. poco.

Solo

49

fl 1

fl 2

All^o. poco.

cor 1

cor 2

All^o. poco.

S

A

T

B

*
-xi - o -mnem car - - - - - nem.

All^o. poco.

S

A

T

B

-xi - o -mnem car - - - - - nem.

All^o. poco.

vl 1

vl 2

cb

All^o. poco.

org

obl

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

org

obl

61

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

Gy - rum cae - li cir - cui - vi so - - la, et pro -

p

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

p

org

obl

73

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

so - la, et pro - fun - dum a -bys - si pe - ne tra - vi.

S

A

T

B

so - la, et pro - fun - dum a -bys - si pe - ne tra - vi.

vl 1

vl 2

cb

org

obl

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

org

obl

85 *Solo*

fl 1 *p*

fl 2 *Solo*
p

cor 1

cor 2

S
et in om - ni po - pu - lo, et in om - ni gen - te pri -

A
p

T
et in om - ni po - pu - lo, et in om - ni gen - te pri -

B
p

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb
p

org
obl

97

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

et in om - ni gen - te pri - ma - tum te - nu - i.

S

A

T

B

et in om - ni gen - te pri - ma - tum te - nu - i.

vl 1

vl 2

cb

org

obl

103

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

et in om - ni po - pu - lo, et in om - ni gen - te pri -

S

A

T

B

et in om - ni po - pu - lo, et in om - ni gen - te pri -

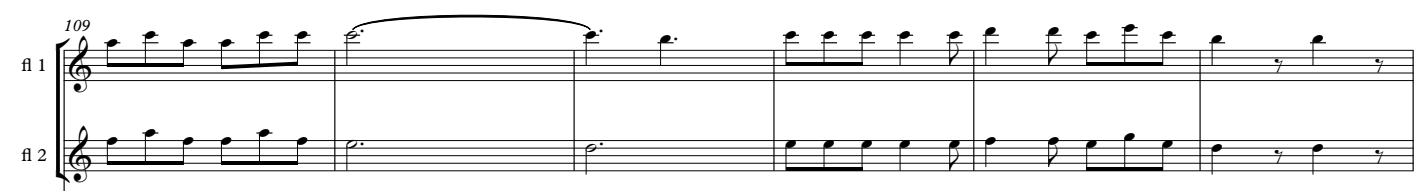
vl 1

vl 2

cb

org
obl

fl 1
fl 2



Two staves for flutes. Flute 1 has a melodic line with a long slur over the first two measures. Flute 2 has a rhythmic accompaniment.

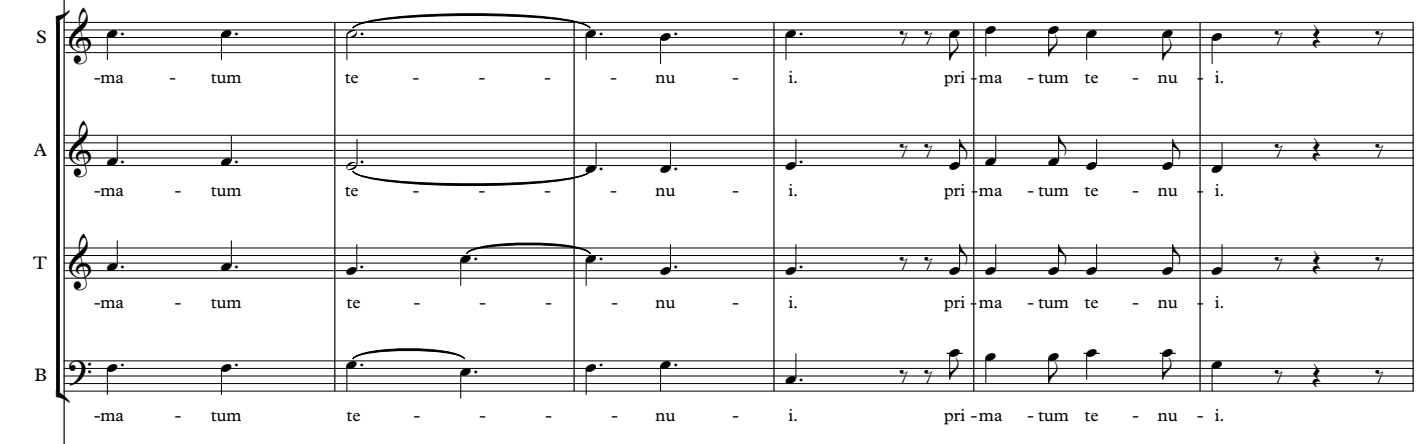
cor 1
cor 2



Two staves for cornets. Both parts have a melodic line with a long slur over the first two measures.

S
A
T
B

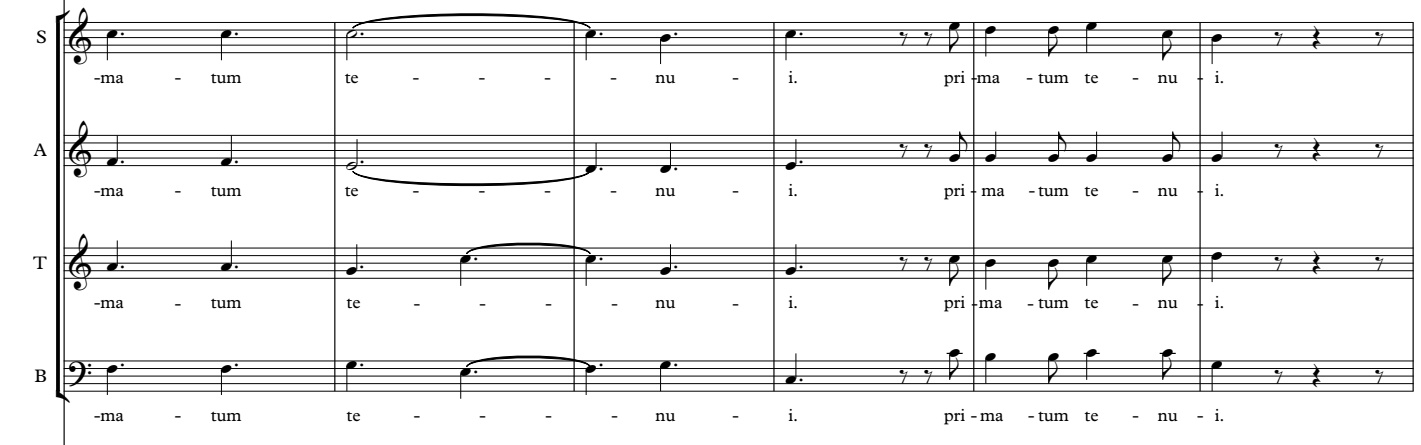
-ma - tum te - - - - nu - i. pri - ma - tum te - nu - i.



Four vocal staves with lyrics. The lyrics are: -ma - tum te - - - - nu - i. pri - ma - tum te - nu - i.

S
A
T
B

-ma - tum te - - - - nu - i. pri - ma - tum te - nu - i.



Four vocal staves with lyrics. The lyrics are: -ma - tum te - - - - nu - i. pri - ma - tum te - nu - i.

vl 1
vl 2
cb



Three instrumental staves. Violin 1 and 2 have fast, rhythmic passages. Cello has a steady accompaniment.

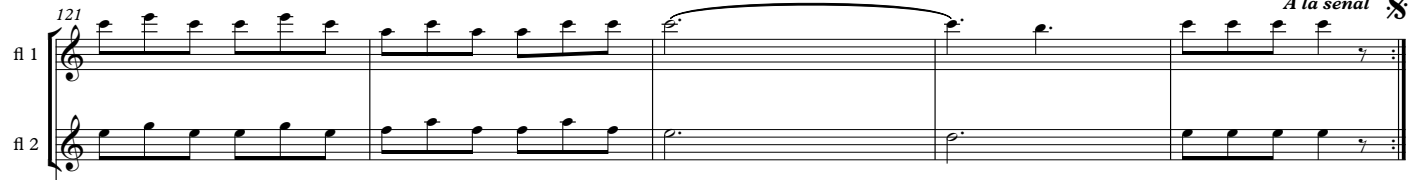
org
obl



Two instrumental staves. Organ and Oboe parts with melodic and accompaniment lines.

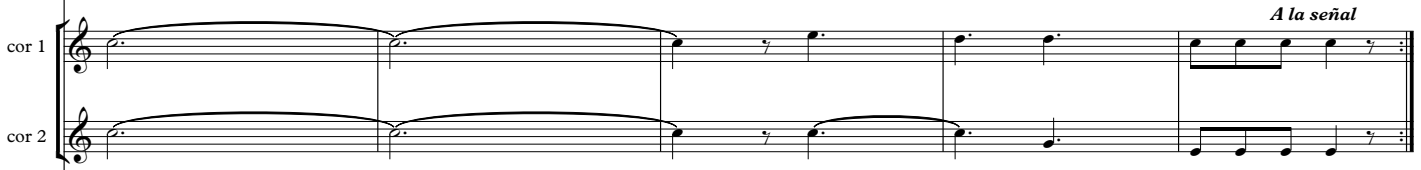
fl 1

fl 2



cor 1

cor 2



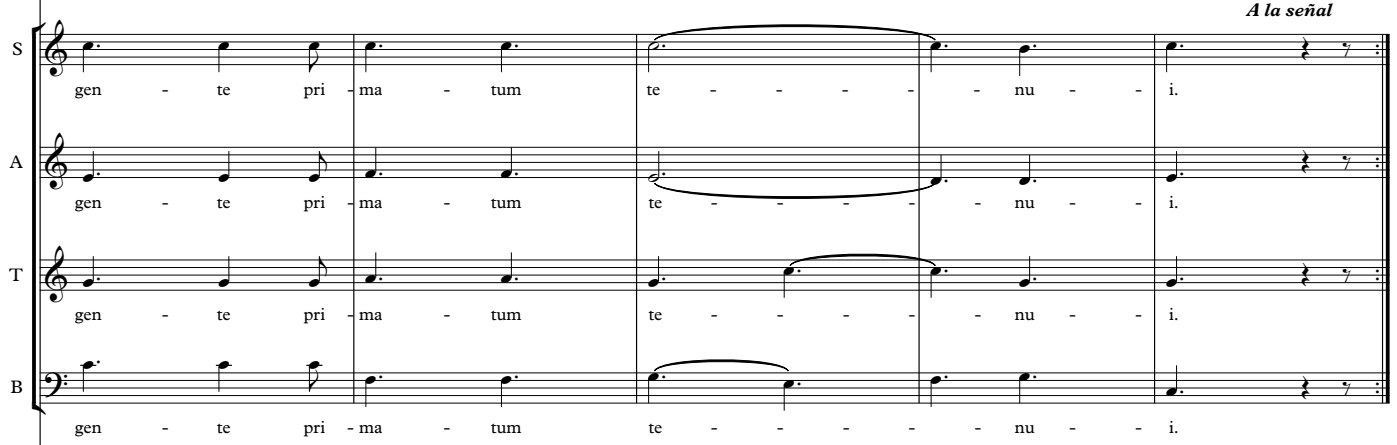
S

A

T

B

gen - te pri - ma - tum te - - - - nu - - i.



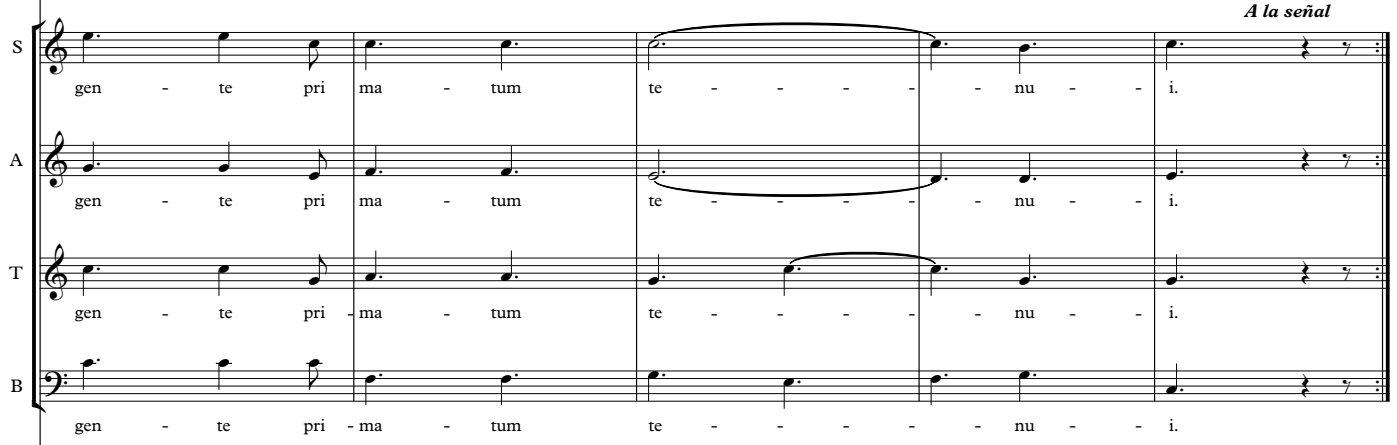
S

A

T

B

gen - te pri - ma - tum te - - - - nu - - i.



vl 1

vl 2

cb



org

obl



MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE
NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 106, I. 148.

LECCIÓN 2ª DEL 1º NOCTURNO
TRANSITE AD ME OMNES.

Carinete Primero.
All.^{to}
f

Carinete Segundo.
All.^{to}
f

Fagot.
All.^{to}
f

Tompas Yn G.
All.^{to}
f

Tompas Yn G.
All.^{to}
f

Tiple.
All.^{to}
8
Trans - i te ad -

Tenor.
All.^{to}
8

Violin Primero.
All.^{to}
f

Violin Segundo.
All.^{to}
f

Viola.
All.^{to}
f

Contrabajo.
All.^{to}
f

The musical score is for the piece 'Transite ad Me Omnes' from the 'Lección 2ª del 1º Nocturno' of 'Maitines a la Purísima Concepción de Nuestra Señora' by Manuel Arenzana. The score is in 3/4 time and G major. It features a full orchestra including two flutes (Cariñetes), a bassoon (Fagot), two trumpets (Tompas Yn G.), a trombone (Tiple), a tenor soloist (Tenor), two violins (Violin Primero and Segundo), a viola, and a double bass (Contrabajo). The tempo is marked 'All.^{to}' (Allegretto) and the dynamics are 'f' (forte). The tenor part includes the lyrics 'Trans - i te ad -'.

4

cl 1
f

cl 2
f

fag
f

cor 1
f

cor 2
f

S

T

vl 1
f

vl 2
f

vla
f

Cb
f

8

cl 1
f

cl 2
f

fag

cor 1

cor 2

S

T

vl 1

vl 2

vla

Cb

This musical score page contains measures 8 through 11 for a woodwind and string ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwind section includes two Clarinets (cl 1 and cl 2), Bassoon (fag), two Cor Anglais (cor 1 and cor 2), and a Bassoon (fag). The string section includes Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Cello (Cb). The vocal parts for Soprano (S) and Tenor (T) are present but contain rests. The woodwinds and strings play a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The strings play a rhythmic accompaniment. The woodwinds have a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The strings play a rhythmic accompaniment. The woodwinds have a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The strings play a rhythmic accompaniment.

cl 1

cl 2

fag

p

cor 1

cor 2

S

T

Trans - i - te ad - me o - mnes

[Trans - si - te ad - me o - mnes]

vl 1

vl 2

vla

Cb

p

p

p

p

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

T

qui con - cu - pi - sci - tis me, qui con - cu - pi - sci - tis

qui con - cu - [pi - sci - tis me, qui con - cu] pi - sci - tis

vl 1

vl 2

vla

Cb

cl 1
f

cl 2
f

fag
f *p*

cor 1
f

cor 2
f

S
me,

T
me, et a ge - ne - ra - ti-
p

vl 1
f *p*

vl 2
f *p*

vla
f *p*

Cb
f *p*

cl 1

cl 2

fag

p

p

cor 1

cor 2

p

p

S

T

o - ni - bus me - is im - ple - mi - ni.

et a ge - ne - ra - ti -

vl 1

vl 2

vla

Cb

cl 1

cl 2

fag

Musical notation for clarinets and bassoon. Clarinets 1 and 2 have whole rests. Bassoon has a melodic line in the first two measures and rests in the last two.

cor 1

cor 2

Musical notation for horns. Both horns have whole rests.

S

T

o - ni - bus me - is im - ple - mi - ni me - is im -

[me - is im -

Vocal notation for Soprano and Tenor. Soprano has lyrics 'o - ni - bus me - is im - ple - mi - ni me - is im -'. Tenor has lyrics '[me - is im -'.

vl 1

vl 2

vla

Cb

Musical notation for violins, viola, and cello. Violin 1 has a melodic line with a slur. Violin 2 has a rhythmic accompaniment. Viola and cello have a simple harmonic accompaniment.

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

T

ple - mi-ni. me - is im - ple - - mi - ni.

ple - mi-ni. me - is im - ple - mi - ni.]

vl 1

vl 2

vla

Cb

36

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

T

vl 1

vl 2

vla

Cb

This musical score page contains measures 36 through 39. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (cl 1, cl 2, fag) and strings (vl 1, vl 2, vla, Cb) play a melodic line with eighth-note patterns, while the brass (cor 1, cor 2) and vocal parts (S, T) are mostly silent. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

40 *All.^{to}*

cl 1

cl 2

fag

pocof

All.^{to}

cor 1

cor 2

All.^{to}

S

T

All.^{to}

vl 1

pocof

vl 2

pocof

vla

pocof

Cb

pocof

cl 1

cl 2

fag

f

f

f

cor 1

cor 2

f

f

S

T

vl 1

vl 2

vla

Cb

f

f

f

f

cl 1

cl 2

fag

p

cor 1

cor 2

S

T

Spi - ri - tus e - nim me - us su - per mel

[Spi - ri - tus e - nim me - us su - per mel

vl 1

vl 2

vla

Cb

p

p

cl 1

cl 2

fag

f *p*

cor 1

cor 2

S

T

dul - cis et he- re- di- tas me- a su- per

dul - cis et he- re- di- tas me- a su- per

vl 1

vl 2

vla

Cb

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

56

cl 1 *Solo*
p

cl 2 *Solo*
p

fag

cor 1 *p*

cor 2 *p*

S
mel et fa - vum.

T
mel et fa - vum.] et he-

vl 1

vl 2

vla

Cb

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

T

et he - re - di - tas me - a.

-re - di - tas me - a.

vl 1

vl 2

vla

Cb

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

T

su - per mel et fa - vum

su - - per mel et per fa - vum

vl 1

vl 2

vla

Cb

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

p

S

T

et he - re - di - tas me - a su - per mel et

[et he - re - di - tas me - a su - per mel et

vl 1

vl 2

vla

Cb

cl 1

cl 2

fag

Musical score for clarinets and bassoon. Clarinets 1 and 2 are silent. Bassoon has notes in the 3rd and 4th measures.

cor 1

cor 2

Musical score for horns 1 and 2. Both are silent.

S

T

fa - - - - -

fa - - - - -

Vocal score for Soprano and Tenor. Soprano has lyrics 'fa' and Tenor has lyrics 'fa'.

vl 1

vl 2

vla

Cb

Musical score for violins, viola, and cello. Violins 1 and 2 have melodic lines. Viola and cello have harmonic support.

83

cl 1
pocof *f*

cl 2
pocof *f*

fag
pocof *f*

cor 1
pocof *f*

cor 2
pocof *f*

S

T

vl 1
pocof *f*

vl 2
pocof

vla

Cb
pocof *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 83 to 86. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwind section includes two Clarinets (cl 1 and cl 2), a Bassoon (fag), and two Cor Anglais (cor 1 and cor 2). The brass section includes a Trumpet (T) and a Trombone (Cb). The string section includes Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Cello (Cb). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of quarter notes, while the Cor Anglais play a melodic line with a slur over the first two measures. Dynamics range from *pocof* (poco fortissimo) to *f* (forte). Measure numbers 83, 84, 85, and 86 are indicated at the top of the page.

cl 1

cl 2

fag

p

cor 1

cor 2

Solo

f

Solo

f

S

T

Qui au - dit me, non con - fun - de - tur

Qui au - dit me, non con - fun - de - tur

vl 1

vl 2

vla

Cb

p

p

p

cl 1

cl 2

fag

p

cor 1

cor 2

p

S

T

et qui e lu - ci - dant me,

et qui e lu - ci - dant me,

vl 1

vl 2

vla

Cb

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

T

vi - tam e - ter - nam ha - be - - - bunt

vi - tam e - ter - nam ha - be - - - - bunt

vl 1

vl 2

vla

Cb

p

f

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

T

vl 1

vl 2

vla

Cb

p

p

et qui e lu - ci - dant me,

et qui e lu - ci - dant me,

Detailed description: This page of a musical score covers measures 99 to 102. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes two Clarinets (cl 1 and cl 2) and a Bassoon (fag), with dynamics marked *p*. The brass section consists of two Cor Anglais (cor 1 and cor 2), also marked *p*. The vocal parts include Soprano (S) and Tenor (T), with lyrics: "et qui e lu - ci - dant me,". The string section includes Violins 1 and 2 (vl 1 and vl 2), Viola (vla), and Cello (Cb), with dynamics marked *p*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

vi - tam e - ter - nam ha - be - - - bunt.

T

vi - tam e - ter - nam ha - be - - - bunt.

vl 1

vl 2

vla

Cb

p

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 106, I. 198.

RESPONSORIO 3º MEUM EST CONSILIUM.

<p><i>Flauta Primera.</i> <i>And.^{te}</i></p>  <p><i>Flauta Segunda.</i> <i>And.^{te}</i></p>  <p><i>Fagot obligado.</i> <i>And.^{te}</i></p> 	<p><i>And.^{te}</i></p> <p>flauta 1</p>  <p>flauta 2</p>  <p>fagot obligado</p> 
<p><i>Tompa Primera.</i> <i>YnD. And.^{te}</i></p>  <p><i>Tompa Segunda.</i> <i>YnD. And.^{te}</i></p> 	<p>trompa 1 en Re</p>  <p>trompa 2 en Re</p> 
<p><i>Timbales.</i> <i>YnD. And.^{te}</i></p> 	<p>timbales en Re</p> 
<p><i>Tiple de 1º coro.</i> <i>And.^{te}</i></p> <p>29</p>  <p><i>Alto de 1º coro.</i> <i>And.^{te}</i></p> <p>29</p>  <p><i>Tenor de 1º coro.</i> <i>And.^{te}</i></p> <p>29</p>  <p><i>Bajo de 1º coro.</i> <i>And.^{te}</i></p> <p>17</p>  <p>Me - um est - con Me - um est - con Me - um est - con Me - um est - con</p>	<p><i>And.^{te}</i></p> <p>Tiple</p>  <p>Alto</p>  <p>Coro 1</p> <p>Tenor</p>  <p>Bajo</p> 
<p><i>Tiple de 2º coro.</i> <i>And.^{te} C Tacet.</i></p>  <p><i>Alto de 2º coro.</i> <i>And.^{te} C Tacet.</i></p>  <p><i>Tenor de 2º coro.</i> <i>And.^{te} C Tacet.</i></p>  <p><i>Bajo de 2º coro.</i> <i>And.^{te} C Tacet.</i></p> 	<p><i>And.^{te}</i> <i>Tacet.</i></p> <p>Tiple</p>  <p>Alto</p>  <p>Coro 2</p> <p>Tenor</p>  <p>Bajo</p> 
<p><i>Violin Primero.</i> <i>And.^{te}</i></p>  <p><i>Violin Segundo.</i> <i>And.^{te}</i></p>  <p><i>Contrabajo.</i> <i>And.^{te}</i></p> 	<p><i>And.^{te}</i></p> <p>violín 1</p>  <p>violín 2</p>  <p>contrabajo</p> 

2

4

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

4 ¹¹

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

14 5

fl 1
fl 2
fg
cor 1
cor 2
timb
S
A
T
B
S
A
T
B
vl 1
vl 2
cb

This musical score page contains measures 14, 15, and 16. The woodwind section includes two flutes (fl 1 and fl 2), a fagotto (fg), two cori (cor 1 and cor 2), and a timpano (timb). The vocal section includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, with a second set of S, A, T, and B parts below. The string section includes Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), and Cello/Double Bass (cb). The woodwinds and strings are active in measure 14, with many triplets and slurs. Measures 15 and 16 are mostly rests for all instruments.

6 17

fl 1
fl 2
fg
cor 1
cor 2
timb
S
A
T
B
S
A
T
B
vl 1
vl 2
cb

Detailed description of the musical score: The score is for measures 17, 18, and 19. The key signature has two sharps (F# and C#). The flute parts (fl 1 and fl 2) play a melodic line with eighth-note triplets and accents. The fagotto (fg) part has a similar triplet pattern. The woodwinds (cor 1, cor 2, timb) have rests in measure 17 and enter in measure 18 with sustained notes. The vocalists (S, A, T, B) have rests throughout. The violin and cello/bass parts (vl 1, vl 2, cb) have rests in measure 17 and enter in measure 18 with eighth-note triplets and accents. Measure 19 continues the patterns from measure 18.

20

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

Me - um est con - si - li - um,

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

7

8 23

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

et e - qui - tas et e - qui - tas,

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

26

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

me - a est pru - de - nti - a, me - a est for - ti -

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

10 30

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

tu - do.

Me - um est con -

Me - um est con -

Me - um est con -

Me - um est con -

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

pocof

pocof

pocof

pocof

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

si - li - um, et e - qui - tas,

si - li - um, et e - qui - tas,

si - li - um, et e - qui - tas,

si - li - um, et e - qui - tas,

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

* Manchón en el MS

12 36

fl 1
fl 2
fg

cor 1
cor 2

timb

S
A
T
B

me - a est pru - de - nti - a, me - a est for - ti -
me - a est pru - de - nti - a, me - a est for - ti -
me - a est pru - de - nti - a, me - a est for - ti -
me - a est pru - de - nti - a, me - a est for - ti -

S
A
T
B

vl 1
vl 2
cb

fl 1
fl 2
fg

cor 1
cor 2

timb

S
A
T
B

tu - do. me - a est for-ti - tu - do.

tu - do. me - a est for-ti - tu - do.

tu - do. me - a est for-ti - tu - do.

tu - do. me - a est for-ti - tu - do.

S
A
T
B

vl 1
vl 2
cb



All.° con spirito.

fl 1
fl 2
fg

All.° con spirito.

cor 1
cor 2

All.° con spirito.

timb

All.° con spirito.

S
A
T
B

All.° con spirito.

S
A
T
B

All.° con spirito.

vl 1
vl 2
cb

42

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

f

f

16 45

fl 1
fl 2
fg
cor 1
cor 2
timb
S
A
T
B
S
A
T
B
vl 1
vl 2
cb

f Per
f Per
f Per
f Per
Per
Per
Per
Per
Per

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S
me Re - ges reg - nant, per me per

A
me Re - ges reg - nant, per me per

T
me Re - ges reg - nant, per me per

B
me Re - ges reg - nant, per me per

S
me Re - ges reg - nant, per me per

A
me Re - ges reg - nant, per me per

T
me Re - ges reg - nant, per me per

B
me Re - ges reg - nant, per me per

vl 1

vl 2

cb

Detailed description: This is a page of a musical score, page 17 of 48. It features a variety of instruments and voices. The woodwinds include two flutes (fl 1, fl 2), a fagotto (fg), two horns (cor 1, cor 2), and timpani (timb). The vocal ensemble consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, with lyrics in Latin: "me Re - ges reg - nant, per me per". The strings include Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), and Cello (cb). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is arranged in systems, with each instrument or voice part on its own staff. The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts show various rhythmic patterns and melodic lines.

fl 1

fl 2

fg

Solo

Solo

cor 1

cor 2

timb

S

-rant,

A

-rant,

T

-rant,

B

-rant,

S

-rant,

A

-rant,

T

-rant,

B

-rant,

vl 1

vl 2

cb

p

20 ⁶⁰

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

S

A

T

B

vi 1

vi 2

cb

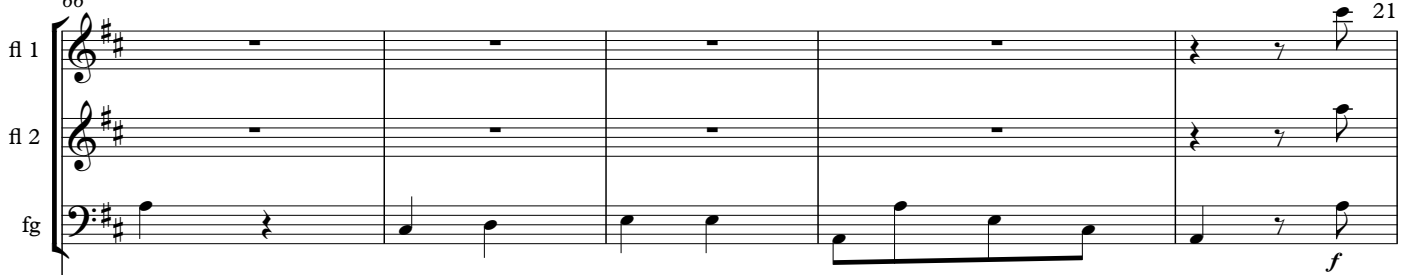
p

et po - ten - tes et po -

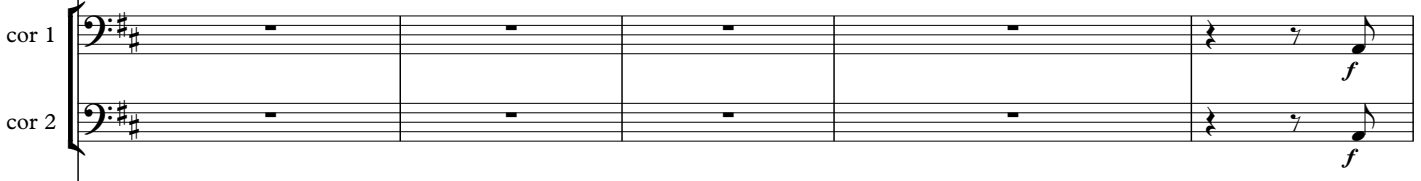
p

p

fl 1
fl 2
fg



cor 1
cor 2

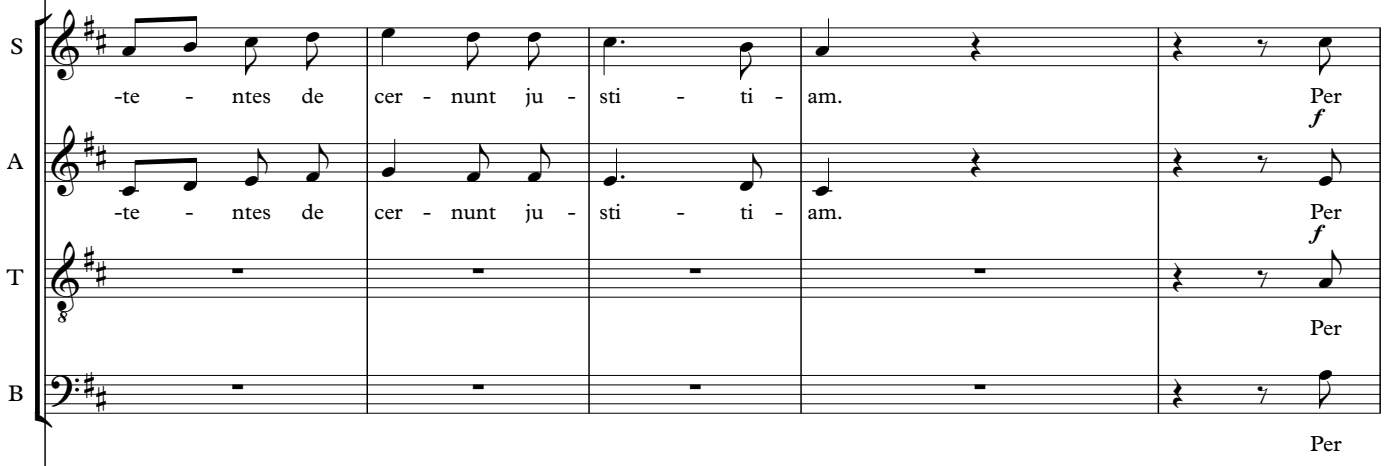


timb



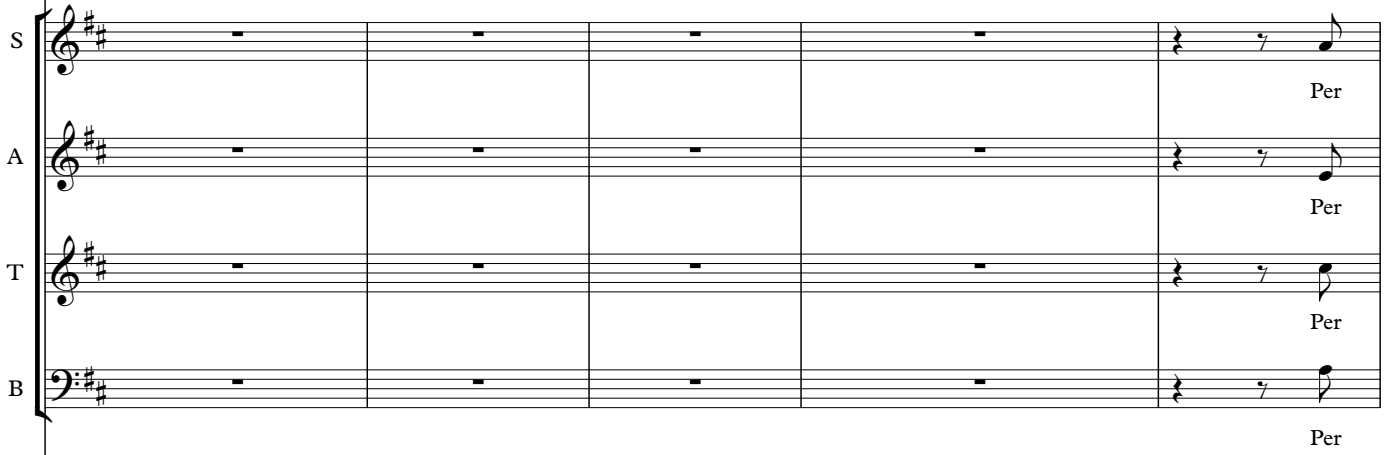
S
A
T
B

-te - ntes de cer - nunt ju - sti - ti - am. Per
-te - ntes de cer - nunt ju - sti - ti - am. Per
Per
Per



S
A
T
B

Per
Per
Per
Per



vl 1
vl 2
cb



22 71

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

me Re - ges re - gnant, per me per me

S

A

T

B

me Re - ges re - gnant, per me per me

vl 1

vl 2

cb

75 23

fl 1
fl 2
fg
cor 1
cor 2
timb
S
A
T
B
S
A
T
B
vl 1
vl 2
cb

per me per me Pri - -
per me per me Pri - -
per me per me Pri - -
per me per me Pri - -
per me per me Pri - -
per me per me Pri - -

24 78

fl 1

fl 2

fg

p

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

- nci-pes i - - mpe - rant,

S

A

T

B

- nci-pes i - - mpe - rant,

vl 1

vl 2

cb

26 ⁹⁰

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

-te - ntes de - cern - unt jus - ti - - ti - am. jus -

-te - ntes de - cern - unt jus - ti - - ti - am. jus -

-te - ntes de - cern - unt jus - ti - - ti - am. jus -

-te - ntes de - cern - unt jus - ti - - ti - am. jus -

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S
ti - - ti - -am.

A
ti - - ti - -am.

T
ti - - ti - -am.

B
ti - - ti - -am.

S
ti - - ti - -am.

A
ti - - ti - -am.

T
ti - - ti - -am.

B
ti - - ti - -am.

vl 1

vl 2

cb

99 *And.^{te} amoroso.*

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

And.^{te} amoroso.

timb

And.^{te} amoroso.

S

A

T

B

Tacet.

Tacet.

And.^{te} amoroso.
Tacet.

S

A

T

B

And.^{te} amoroso.

vl 1

vl 2

cb

E - go

E - go

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

di - li - gen - tes me di - li - go: et qui ma - ne

di - li - gen - tes me di - li - go: et qui ma - ne

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

fl 1
fl 2
fg

cor 1
cor 2

timb

S
A
T
B

vi - gi-lant ad me, in ve - ni-ent me. in ve - ni-ent me.
vi - gi-lant ad me, in ve - ni-ent me. in ve - ni-ent me.

S
A
T
B

vl 1
vl 2
cb

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

et qui ma - ne vi - gi-lant ad me, in

et qui ma - ne vi - gi-lant ad me, in

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

fl 1
fl 2
fg
cor 1
cor 2
timb
S
A
T
B
S
A
T
B
vl 1
vl 2
cb

ve - ni - ent me. in ve - ni - ent me.
ve - ni - ent me. in ve - ni - ent me.

*Compás sobrante en esta sección, se omitió el c. 123.

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb

Gloria Patri.
And.^{te} amoroso.

125

fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

And.^{te} amoroso.

And.^{te} amoroso.

S

A

T

B

S

A

T

B

And.^{te} amoroso.

vl 1

vl 2

cb

The musical score for page 34 of the Gloria Patri. It features a variety of instruments and vocalists. The woodwinds (flutes, fagotto, and cori) and timpani are mostly silent in this section. The vocalists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) sing the lyrics: "Gloria Patri, et filio, et Spi". The strings (Violins 1 & 2 and Cello) play a melodic line marked with a piano (p) dynamic. The tempo is marked "And.^{te} amoroso." and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#).



fl 1

fl 2

fg

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

ri - tu - i Sa - - - ncto.

S

A

T

B

vl 1

vl 2

cb



MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 107, I. 236.

RESPONSORIO 4º *EQUITATUI MEO.*

Clarinete Primero. *And.^{te}*

Clarinete Segundo. *And.^{te}*

Trompa Primera. *YnG. And.^{te}*

Trompa Segunda. *YnG. And.^{te}*

Tiple de 1º Coro. *And.^{te}*

Alto de 1º Coro. *And.^{te} tacet.*

Tenor de 1º Coro. *And.^{te} tacet.*

Bajo de 1º Coro. *And.^{te} tacet.*

Tiple de 2º Coro. *And.^{te} tacet.*

Alto de 2º Coro. *And.^{te} tacet.*

Tenor de 2º Coro. *And.^{te} tacet.*

Bajo de 2º Coro. *And.^{te} tacet.*

Violín Primº. *And.^{te}*

Violín Segundo. *And.^{te}*

Viola. *And.^{te}*

Contrabajo. *And.^{te}*

clarinete 1 *And.^{te}*

clarinete 2 *And.^{te}*

trompa 1 *And.^{te}*

trompa 2 *And.^{te}*

Tiple *And.^{te}*

Alto *tacet.*

Coro 1 *tacet.*

Tenor *tacet.*

Bajo *tacet.*

Tiple *And.^{te} tacet.*

Alto *tacet.*

Coro 2 *tacet.*

Tenor *tacet.*

Bajo *tacet.*

violín 1 *And.^{te}*

violín 2 *And.^{te}*

viola *And.^{te}*

contrabajo *And.^{te}*

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

ten.
p

ten.
p

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

p

cl 1

cl 2

Solo
p

cor 1

cor 2

S

A

T

B

p E-qui - ta - tu - i me - o in cu-rru-bus Pha - ra - o - nis

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

p

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

a-ssi-mi la - vi - te, A mi - ca me - a, pu-lchre-sunt ge-ne tu-e, si - cut tur-tu-ris

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

pocof *ff* *f*

pocof *ff* *f*

pocof *f*

pocof *f*

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

pu-lchre-sunt ge-ne-tu-e, si - cut tur-tu-ris si - cut tur-tu-ris si - cut tur - tu - ris.

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

36 *All.^{to}*

cl 1 *f p f*

cl 2 *f p f*

All.^{to}

cor 1 *f p f p* *ten.*

cor 2 *f p f p* *ten.*

All.^{to}

S

A

T

B

Fa - cia - mus

f

All.^{to}

S

A

T

B

All.^{to}

vl 1 *f p f p*

vl 2 *f p f p*

vla *f p*

cb *f p*

46

Solo
p *f*

cl 1

cl 2

Solo
p *f*

cor 1

cor 2

S
ad - ju to - ri - um si - mi - le si - bi si - mi - le si - bi. *f* Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

A
f Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

T
ad - ju to - ri - um si - mi - le si - bi si - mi - le si - bi. *f* Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

B
f Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

S
f Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

A
f Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

T
f Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

B
f Fa - ci - a - mus ad - ju to - ri - um si - mi - le

vl 1

vl 2

vla

cb

f

57
cl 1
cl 2

p *f*

cor 1
cor 2

p *f*

S
A
T
B

si - bi si - mi-le si - - - - bi.

S
A
T
B

si - bi si - mi-le si - - - - bi.

vl 1
vl 2
vla
cb

p *f*

77
cl 1
cl 2

cor 1
cor 2

S
A
T
B

a - mus ad - - ju - to - ri-um si - mi - le si - bi si - mi - le

S
A
T
B

a - mus ad - - ju - to - ri-um si - mi - le si - bi si - mi - le

vl 1
vl 2
vla
cb

83

cl 1

cl 2

p *f*

p *f*

cor 1

cor 2

p *f*

p *f*

S

A

T

B

si - - - - - bi.

si - - - - - bi.

si - - - - - bi.

si - - - - - bi.

S

A

T

B

si - - - - - bi.

si - - - - - bi.

si - - - - - bi.

si - - - - - bi.

vl 1

vl 2

vla

cb

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

92 *All.^o*
cl 1 *f*
cl 2 *f*

cor 1 *f*
cor 2 *f*

S *All.^o*
A
T
B
p E o quod cas-ti - ta - tem a ma-ve-ris a ma-ve-ris,
f E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a
f E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a
f E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a
f E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a

S
A
T
B
f E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a
f E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a
f E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a
E o quod cas-ti - ta - tem a ma - ve-ris a

vl 1 *All.^o*
vl 2 *f*
vla *f*
cb *f*

108

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

ma - ve - ris, vi - rum que ne - sci - e - ris, i - de - o et ma - nus Do - mi - ni con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et

ma - ve - ris, con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et

ma - ve - ris, vi - rum que ne - sci - e - ris, i - de - o et ma - nus Do - mi - ni con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et

ma - ve - ris, con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et

S

A

T

B

ma - ve - ris, con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et

ma - ve - ris, con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et

ma - ve - ris, con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et


ma - ve - ris, con - for - ta - vit te, con - for - ta - vit te, et

vl 1

vl 2

vla

cb

Al Segno. 

130

cl 1

cl 2



Al Segno.

cor 1

cor 2



S

A

T

B

di - cta in e - te - - - rnum in e - -ter - - - num.



S

A

T

B

di - cta in e - te - - - rnum in e - -ter - - - num.



vl 1

vl 2

vla

cb



MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 107, I. 285.

RESPONSORIO 5º FAC TIBI ARCAM.

The musical score is arranged in two systems. The left system contains parts for Clarinete Primero, Clarinete Segundo, Trompa Primera, Trompa Segunda, Tiple à 4, Alto à 4, Tenor à 4, Bajo à 4, Violin Primero, Violin Segundo, Viola, and Contrabajo. The right system contains parts for clarinete 1 en Do, clarinete 2 en Do, trompa 1 en Do, trompa 2 en Do, Tiple, Alto, Tenor, Bajo, violín 1, violín 2, viola, and contrabajo. The score is in 2/2 time and includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *And.^{te}* (Andante). The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, Bajo) include the lyrics "Fac ti - bi" with a *p* dynamic marking. The woodwind parts (Clarinete, Trompa) feature melodic lines with *solo* and *p* markings. The string parts (Violin, Viola, Contrabajo) provide a rhythmic accompaniment with *f* dynamics.

5

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

Solo

ten.

p

stac

f

p

**Corcheas en el MS*

Detailed description: This page of a musical score features a woodwind section with two clarinets (cl 1 and cl 2), two cor Anglais (cor 1 and cor 2), and a vocal section with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The woodwinds and strings (violin 1, violin 2, viola, and cello) have parts starting at measure 5. The clarinets and cor Anglais parts include dynamic markings like *Solo*, *ten.*, and *p*. The string parts include *stac* and *f* markings. A note at the bottom indicates **Corcheas en el MS*.

9

cl 1 *solo* *solo* *pocof*

cl 2 *solo* *solo* *pocof*

cor 1 *f* *f*

cor 2 *f* *f*

S

A

T

B

Fac *p* ti - bi ar-cam

vl 1 *f* *f*

vl 2 *f* *f*

vla *f* *f*

cb *f* *f*

*

18

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T *

B

-li - gnis le - vi - ga - - - lis. Ru - pti-que su - nt

-li - gnis le - vi - ga - - - lis. Ru - pti-que su - nt

-li - gnis le - vi - ga - - - lis. Ru - pti-que sunt

Ru - pti-que sunt fo - ntes

vl 1

vl 2

vla

cb

p

poco f

p

poco f

p

poco f

p

poco f

*Corcheas en el MS

cl 1 *f*

cl 2 *f*

cor 1 *f*

cor 2 *f*

S *f*
fo - ntes a - bis - si ma - gne a - bis - si

A *f*
fo - ntes a - bis - si ma - gne a - bis - si

T *f*
fo - ntes a - bis - si ma - gne a - bis - si

B *f*
a - bis - si ma - gne a - bis - si

vl 1 *f*

vl 2 *f*

vla *f*

cb *f*

26

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S
ma - - - - - gne.

A
ma - - - - - gne.

T
ma - - - - - gne.

B
ma - - - - - gne.

vl 1

vl 2

vla

cb

Detailed description: This page of a musical score covers measures 26, 27, and 28. The woodwind section includes two Clarinets (cl 1, cl 2), two Cor Anglais (cor 1, cor 2), and a Bassoon (cb). The vocal section features Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The string section consists of Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Cello (cb). Measures 26 and 27 contain vocal entries for all parts with the lyrics 'ma - - - - - gne.'. The instrumental parts provide accompaniment, with woodwinds playing melodic lines and strings providing a rhythmic and harmonic foundation.



29

cl 1

cl 2

All.^{to}

cor 1

cor 2

All.^{to}

S

A

T

B



All.^{to}

vl 1

vl 2

vla

cb

p

33

cl 1
f

cl 2
f

cor 1
f

cor 2
f

S

A

T

B

vl 1
f

vl 2
f

vla
f

cb
f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 33 through 37. The woodwind section includes two Clarinets (cl 1 and cl 2), two Cor Anglais (cor 1 and cor 2), and a Bassoon (vba). The string section consists of Violins 1 and 2 (vl 1 and vl 2), Viola (vla), and Cello (cb). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are present but contain no notes in these measures. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with some instruments featuring slurs and accents. The dynamic marking *f* (forte) is indicated for the woodwinds and strings. The score is written in a standard musical notation with a common time signature.

38

cl 1

cl 2

Two staves for Clarinet 1 (cl 1) and Clarinet 2 (cl 2). Both staves begin with a treble clef and a key signature of one flat. The music starts at measure 38. Both parts play a similar rhythmic pattern of eighth notes, with some grace notes. In measure 42, both parts play a sixteenth-note scale-like passage.

cor 1

cor 2

Two staves for Cor Anglais 1 (cor 1) and Cor Anglais 2 (cor 2). Both staves begin with a treble clef and a key signature of one flat. The music starts at measure 38. Both parts play a simple rhythmic pattern of eighth notes. In measure 42, both parts play a sixteenth-note scale-like passage.

S

A

T

B

Four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). All staves begin with a treble clef and a key signature of one flat. The music starts at measure 38. All parts are silent throughout the entire passage, indicated by a horizontal line with a bar.

vl 1

vl 2

vla

cb

Four staves for Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Cello (cb). All staves begin with a treble clef and a key signature of one flat. The music starts at measure 38. Violin 1 and Violin 2 play a complex rhythmic pattern of eighth notes with grace notes. Viola and Cello play a simpler rhythmic pattern of eighth notes. In measure 42, all parts play a sixteenth-note scale-like passage.

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

f

p

pec - ca - - - - ti pec -

-um

-um

pec - ca - - - - ti pec -

f

p

f

p

f

p

60

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

vi 1

vi 2

vla

cb

p

p

p

p

-ram pec - ca - - ti su - per o - mnem

-ram

-ram

-ram pec - ca - - ti su - - per o - mnem -

66

cl 1 *pocof* *f* *pocof* *f*

cl 2 *pocof* *f* *pocof* *f*

cor 1 *f*

cor 2 *f*

S te - ram. Et *f* fa - ctum est di lu - vi -

A Et *f* fa - ctum est di lu - vi -

T ter - ram. Et *f* fa - ctum est di lu - vi -

B ter - ram. Et *f* fa - ctum est di lu - vi -

vl 1 *f* *f*

vl 2 *f* *f*

vla *f* *f*

cb *f* *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 15, begins at measure 66. It features a woodwind section with two Clarinets (cl 1 and cl 2), two Cor Anglais (cor 1 and cor 2), and a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The woodwinds play a melodic line with dynamics of *pocof* and *f*. The vocalists sing the Latin text: "te - ram. Et fa - ctum est di lu - vi -" (Soprano), "Et fa - ctum est di lu - vi -" (Alto), "ter - ram. Et fa - ctum est di lu - vi -" (Tenor), and "ter - ram. Et fa - ctum est di lu - vi -" (Bass). The string section includes Violins 1 and 2, Viola, and Cello, all playing with a forte (*f*) dynamic. The score is written in a standard musical notation with various articulations and dynamic markings.

72

cl 1 *pocof* *f*

cl 2 *pocof* *f*

cor 1

cor 2

S
-um *f* pec - ca - ti su - per

A
-um *f* pec - ca - ti su - per

T
-um *f* pec - ca - ti su - per

B
-um pec - ca - ti su - per

vl 1 *f*

vl 2 *f*

vla

cb

78

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

o - mnem ter - - ram pec - ca - - ti

o - mnem ter - - ram pec -

o - mnem ter - - ram pec - ca - - ti

o - mnem ter - - ram pec -

vi 1

vi 2

vla

cb

p

f

p

f

f

f

96

cl 1

cl 2

p

p

cor 1

cor 2

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

p

p

p

p

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

p - - - rca ve - re De - i fe - ra e - le - va - ta

pocof

vl 1

vl 2

vla

cb

p

pocof

pocof

cres

cres

112

Solo

cl 1

p *ff* *p*

cl 2

Solo

p *ff* *p*

cor 1

f *f*

cor 2

f *f*

S

f *p* *f* *p*

est in su - bli - me, et fe - re -

A

T

f *p* *f* *p*

est in su - bli - me, et fe - re -

B

vl 1

f *p* *f* *p*

vl 2

f *p* *f* *p*

vla

f *p* *f* *p*

cb

f *p* *f* *p*

122

cl 1

cl 2

cor 1

cor 2

S

A

T

B

p per - ti-que sunt o - mnes mo - ntes e - xcel - si Sa - ncto-rum *f* e -

vl 1

vl 2

vla

cb

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

cl 1 *f*

cl 2 *f*

Al segno

cor 1 *f*

cor 2 *f*

S
-xcel - si Sa - ncto - - rum.

A

T
-xcel - si Sa - ncto - - rum.

B

Al segno 

vl 1

vl 2

vla

cb

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 107, I. 320.

RESPONSORIO 6° *FAC MIHI SANCTUARIUM.*

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top four staves are for woodwinds: Flauta Primera, Flauta Segunda, Trompa Primera, and Trompa Segunda. The fifth staff is for the Tiple. The bottom three staves are for strings: Violin Primero, Violin Segundo, and Violin Primero Ripiano. The Contrabajo is indicated by a bass clef staff at the bottom. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The woodwinds and strings are marked 'Rec. do tacet.' and 'All.º'. The Tiple part includes the lyrics: 'fi-at mi-hi Sanc-tua-rium et ha-bi-ta-bo in me-dio e -'. The string parts are marked with a forte 'f' dynamic.

Flauta Primera
Rec. do tacet.

Flauta Segunda.
Rec. do tacet.

Trompa Primera.
Rec. do tacet.
YnG

Trompa Segunda.
Rec. do tacet.
YnG.

Tiple.
Respensorio 6º
a sólo.
Rec. do
All.º

fi-at mi-hi Sanc-tua-rium et ha-bi-ta-bo in me-dio e -

Violin Primero.
obligado.
Rec. do
All.º

Violin Segundo.
Rec. do
All.º

Violin Primero
Ripiano.
Rec. do
All.º

Contrabajo.
Rec. do
All.º

3 *tacet.*

fl 1

fl 2

tacet.

cor 1

tacet.

cor 2

S

vl 1

f

vl 2

f

vl rip

f

cb

f

6

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Detailed description: This is a page of a musical score, page 6, for a woodwind and string ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves. The woodwind section includes two flutes (fl 1 and fl 2), two cor Anglais (cor 1 and cor 2), and a soprano voice (S). The string section includes three violins (vl 1, vl 2, and vl rip) and a double bass (cb). The woodwinds and voice are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar across the staff. The violins play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The double bass plays a simple bass line with a long note in the first measure and a quarter note in the second measure.

9

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

fi-at mi-hi Sanc-tua-rium et ha-bi-ta-bo in me-dio e-

ten.

ten.

ten.

ten.

cb

Detailed description: This is a page of a musical score, page 9, containing measures 9, 10, and 11. The score is for a choral and instrumental ensemble. The instruments listed are Flute 1 (fl 1), Flute 2 (fl 2), Cor Anglais 1 (cor 1), Cor Anglais 2 (cor 2), Soprano (S), Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Violin Ripieno (vl rip), and Cello (cb). The key signature is one sharp (F#). The vocal line (S) has lyrics: "fi-at mi-hi Sanc-tua-rium et ha-bi-ta-bo in me-dio e-". The instrumental parts for vl 1, vl 2, vl rip, and cb have a *ten.* (tutti) marking in measure 11. The flute and cor parts are mostly rests in this section.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

o - rum. Ar - cam de li - gnis se - tim com - pin - gi - te:

vl 1

vl 2

vl rip

cb

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

et deau-ra-bis e-am au-ro mun - dis-si-mo in-tus et fo-ris:

vl 1

vl 2

vl rip

cb

17

fl 1
f

fl 2
f

cor 1
f

cor 2
f

S

vl 1
f

vl 2

vl rip
f

cb
f

Detailed description of the musical score: The score is for measures 17 through 20 of a piece in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are: Flute 1 (fl 1) and Flute 2 (fl 2) play a melodic line of quarter notes in measures 17 and 19, with rests in measures 18 and 20. Flute 2 has a dynamic marking of *f*. Clarinet 1 (cor 1) and Clarinet 2 (cor 2) play a similar melodic line in the bass clef, with dynamic markings of *f*. The Saxophone (S) part is silent, indicated by a whole rest in each measure. Violin 1 (vl 1) and Violin 2 (vl 2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamic markings of *f*. The Viola (vl rip) and Cello (cb) parts also play eighth notes, with dynamic markings of *f*. The cello part has a dynamic marking of *f*.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Solo.

p

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, starting at measure 21. The score is written for several instruments: two flutes (fl 1 and fl 2), two clarinets (cor 1 and cor 2), a soprano (S), two violins (vl 1 and vl 2), a violin ripieno (vl rip), and a cello (cb). The key signature is one sharp (F#). The flute parts (fl 1 and fl 2) play a melodic line with slurs and accents in measures 21 and 22, then rest in measures 23 and 24. The clarinet parts (cor 1 and cor 2) play a steady eighth-note accompaniment. The string parts (vl 1, vl 2, vl rip, and cb) play a rhythmic pattern of eighth notes. The violin 1 part (vl 1) has a 'Solo.' marking above it in measure 23. The violin 2 part (vl 2) and violin ripieno part (vl rip) have a 'p' (piano) marking below them in measure 24. The cello part (cb) also has a 'p' marking below it in measure 24.

25

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Detailed description: This page of a musical score covers measures 25, 26, and 27. The score is for a woodwind ensemble, strings, and a soloist. The woodwinds (flutes 1 and 2, cor 1 and 2) and soloist (S) are shown with whole rests in all three measures. The strings (vl 1, vl 2, vl rip, and cb) have active parts. The first violin (vl 1) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The second violin (vl 2) and viola (vl rip) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello (cb) plays a bass line of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

28

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Detailed description: This musical score page covers measures 28, 29, and 30. The key signature is one sharp (F#). The score is arranged in a system with seven staves. The top four staves (fl 1, fl 2, cor 1, cor 2) and the saxophone staff (S) contain whole rests for all three measures. The first violin staff (vl 1) features a complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The second violin staff (vl 2) plays a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. The viola staff (vl rip) plays a similar rhythmic pattern. The cello staff (cb) provides a steady bass line with eighth notes and slurs.

31

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

34

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Detailed description of the musical score: The score is for measures 34 and 35. The key signature has one sharp (F#). The woodwinds (flutes, corianders, and strings) are mostly silent, indicated by rests. The strings are active. Violin 1 (vl 1) plays a complex, fast-moving melodic line with many accidentals and slurs. Violin 2 (vl 2) plays a simpler, more rhythmic line. Viola (vl rip) plays a melodic line similar to the first violin. Cello (cb) provides a bass line with some rhythmic patterns. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

36

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 36 and 37. The score is for a symphony orchestra and a solo voice. The instruments are arranged vertically from top to bottom: fl 1 (flute 1), fl 2 (flute 2), cor 1 (coronet), cor 2 (coronet), S (soprano voice), vl 1 (violin 1), vl 2 (violin 2), vl rip (violin ripieno), and cb (cello). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measures 36 and 37 are shown. The woodwinds (flutes and cornets) and the soprano voice part are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash. The strings (violins and cello) are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The violin 1 part features a melodic line with slurs and accents. The violin 2 and violin ripieno parts play a simple eighth-note accompaniment. The cello part plays a similar eighth-note accompaniment.

38

fl 1

Musical staff for fl 1, treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of whole rests.

fl 2

Musical staff for fl 2, treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of whole rests.

cor 1

Musical staff for cor 1, bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of whole rests.

cor 2

Musical staff for cor 2, bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of whole rests.

S

Musical staff for S, treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of whole rests.

vl 1

Musical staff for vl 1, treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of a complex melodic line with many sixteenth notes, slurs, and accents.

vl 2

Musical staff for vl 2, treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

vl
rip

Musical staff for vl rip, treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

cb

Musical staff for cb, bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains two measures of a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a long slur over the final note of the second measure.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

fmo

fmo

fmo

fmo

Detailed description: This page of a musical score covers measures 40, 41, and 42. The woodwind section (flutes 1 and 2, cor 1 and 2) and the vocal line (S) are mostly silent, with rests in measures 40 and 41, and whole notes in measure 42. The string section (vl 1, vl 2, vl rip, cb) is active throughout. Violin 1 plays a melodic line with slurs and accents. Violin 2 and Violin Rip play rhythmic patterns of eighth notes with accents. The Cello part plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *fmo* (for *f*orte *mol*to) is indicated at the end of each string staff in measure 42. The key signature has one sharp (F#).

43

fl 1
f

fl 2
f

cor 1
f

cor 2
f

S
Et po - nes su-per

vl 1
f

vl 2
f *p*

vl rip
f *p*

cb
f *p*

51

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

-tio - nis in - cons - pec - tu

vl 1

vl 2

vl rip

cb

ff *p*

ff *p*

ff *p*

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

me - o sem - per in - cons - pec - tu

vl 1

vl 2

vl rip

cb

p

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 54 to 57. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The instruments are arranged in a standard orchestral layout: flutes (fl 1, fl 2), horns (cor 1, cor 2), vocal soloist (S), violins (vl 1, vl 2), violin ripieno (vl rip), and cello (cb). The vocal soloist has the lyrics "me - o sem - per in - cons - pec - tu" under the notes. The horns and flutes have rests in measures 54 and 55. In measure 56, the horns play a half note chord (F#3 and C4) marked *p*. The flutes play a half note chord (F#4 and C5) marked *p*. The vocal soloist sings a half note "me" followed by a quarter note "o", then a half note "sem" followed by a quarter note "per", then a half note "in" followed by a quarter note "cons", then a half note "pec" followed by a quarter note "tu". The violins and cello play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

58

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

in-cons-pec-tu me-o dem - - per

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Solo

61

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 61 and 62. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are: Flute 1 (fl 1) and Flute 2 (fl 2) play a melodic line of eighth notes in the first measure, followed by a rest in the second. Clarinet 1 (cor 1) and Clarinet 2 (cor 2) play a similar melodic line in the bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic. The Soprano (S) part is silent, indicated by a whole rest. Violin 1 (vl 1) plays a complex, fast-moving sixteenth-note figure with slurs. Violin 2 (vl 2) plays a simple eighth-note accompaniment. Violin Ripieno (vl rip) plays a similar sixteenth-note figure to the first violin. Cello (cb) plays a simple eighth-note accompaniment. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

63

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

vl 1

vl 2

vl rip

cb

f

f

f

f

f

f

f

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

Yns - pi - ce, et fac se - cun - dum e - xem - plar,

vl 1

vl 2

vl rip

cb

p

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 66 to 69. It features a vocal line (S) and instrumental parts for two flutes (fl 1, fl 2), two horns (cor 1, cor 2), two violins (vl 1, vl 2), violin ripieno (vl rip), and a cello (cb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins in measure 66 with the lyrics 'Yns - pi - ce, et fac se - cun - dum e - xem - plar,'. The instrumental parts provide accompaniment, with the strings (vl 1, vl 2, vl rip, cb) marked with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds (flutes and horns) are mostly silent in this section, indicated by rests.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

yns - pi - ce et fac se - cun - dum e -

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Detailed description: This is a page of a musical score, page 70, featuring a voice part and an orchestra. The score is in G major (one sharp) and consists of three measures. The woodwinds (flutes 1 and 2, and corianders 1 and 2) are currently silent, indicated by whole rests. The vocal line (S) begins with the lyrics 'yns - pi - ce et fac se - cun - dum e -'. The vocal melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally quarter notes E5 and D5. The string section (violins 1 and 2, viola ripieno, and cello) provides accompaniment. Violin 1 has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Violin 2 plays a steady eighth-note accompaniment. The viola ripieno and cello parts also have specific rhythmic patterns, with the cello including a fermata in the second measure.

78

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

est. mons - tra - tum mons - tra - tum est.

vl 1

vl 2

vl rip

cb

f

f

f

f

f

f

82

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

Et po - nes su-per men - sam

vl 1

vl 2

vl rip

cb

p

ff

p

ff

p

ff

90

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

in cons - pec - tu me - o

vl 1

vl 2

vl rip

cb

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 90, 91, and 92. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for two flutes (fl 1 and fl 2), two horns (cor 1 and cor 2), a vocal soloist (S), two violins (vl 1 and vl 2), a violin ripieno (vl rip), and a cello (cb). Measures 90 and 91 are marked with a fermata. The vocal soloist enters in measure 90 with the lyrics 'in cons - pec - tu me - o'. The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the first violin and eighth-note patterns in the second violin and cello. The dynamic marking *p* (piano) is used for the violin and cello parts.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

sem - per in - cons - pec - tu in-cons-pec-tu me-o

vl 1

vl 2

vl rip

cb

p

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 93 to 96. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for two flutes (fl 1 and fl 2), two horns (cor 1 and cor 2), a vocal soloist (S), two violins (vl 1 and vl 2), a violin ripieno (vl rip), and a cello (cb). The vocal line in measure 93 contains the lyrics "sem - per in - cons - pec - tu in-cons-pec-tu me-o". The horns play a melodic line starting in measure 94, marked with a piano (*p*) dynamic. The strings provide harmonic support with various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the violins and eighth-note patterns in the cello.

97

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

sem - - per

vl 1

vl 2

vl rip

cb

Solo

Detailed description: This musical score page covers measures 97, 98, and 99. The instrumentation includes two flutes (fl 1 and fl 2), two corianders (cor 1 and cor 2), a voice part (S), two violins (vl 1 and vl 2), a violin ripieno (vl rip), and a cello (cb). The key signature is one sharp (F#). Measures 97 and 98 are marked with a whole rest for all instruments. In measure 99, the voice part begins with the lyrics 'sem - - per'. The first violin (vl 1) has a 'Solo' section starting in measure 99, featuring a complex, fast-moving melodic line. The other instruments provide accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

100

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

Glo - ri - a

vl 1

vl 2

vl rip

cb

103

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

Pa - tri Pa - tri et Fi - li - o et S -

vl 1

vl 2

vl rip

cb

fl 1
f

fl 2

cor 1
f

cor 2
f

S
-to. Et po - nes su-per

vl 1
f

vl 2
f *p*

vl rip
f *p*

cb
f *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 111. It features eight staves. The top two staves are for flutes (fl 1 and fl 2), both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next two staves are for horns (cor 1 and cor 2), both in bass clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is for a soloist (S) in treble clef with a key signature of one sharp, with lyrics "-to. Et po - nes su-per" written below. The bottom three staves are for strings: violin 1 (vl 1), violin 2 (vl 2), and viola (vl rip), all in treble clef with a key signature of one sharp; and cello (cb) in bass clef with a key signature of one sharp. Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'p' (piano). The score shows a transition from a strong, rhythmic texture to a more melodic and dynamic one in the final measure.

This musical score page contains measures 115 through 118. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (S) has lyrics: "men - sam pa - nes pa - nes pa - nes pro-po-si". The instrumental parts include two flutes (fl 1, fl 2), two cori (cor 1, cor 2), two violins (vl 1, vl 2), a violin/ripa (vl rip), and a cello (cb). Dynamics such as *ff*, *p*, and *ff* are indicated throughout the score.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

men - sam pa - nes pa - nes pa - nes pro-po-si

vl 1

vl 2

vl rip

cb

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

-tio - nis in cons - pec - tu

vl 1

vl 2

vl rip

cb

ff

p

ff

p

ff

p

Detailed description: This musical score page covers measures 119, 120, and 121. The instrumentation includes two flutes (fl 1 and fl 2), two horns (cor 1 and cor 2), a voice part (S), two violins (vl 1 and vl 2), a violin ripieno (vl rip), and a cello (cb). The key signature is one sharp (F#). The voice part sings the words '-tio - nis in cons - pec - tu'. The first violin (vl 1) has a complex, fast-moving melodic line. The second violin (vl 2) and cello (cb) play a rhythmic accompaniment, with dynamic markings of fortissimo (ff) and piano (p). The horn parts are mostly silent, indicated by rests.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

me - o sem - per in - cons - pec - tu

vl 1

vl 2

vl rip

cb

p

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 122, features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal part (Soprano) has the lyrics "me - o sem - per in - cons - pec - tu" and is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The orchestral parts include two flutes (fl 1, fl 2) in treble clef, two cor Anglais (cor 1, cor 2) in bass clef, two violins (vl 1, vl 2) in treble clef, a violin ripieno (vl rip) in treble clef, and a cello (cb) in bass clef. All instruments are in the key of D major. The score is divided into four measures. The vocal line begins in the second measure with the lyrics. The cor parts have a dynamic marking of *p* (piano) starting in the third measure. The violin parts feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The cello part provides a steady bass line with eighth-note patterns.

fl 1

fl 2

cor 1

cor 2

S

in-cons-pec-tu me-o sem - per.

vl 1

vl 2

vl rip

cb

f

f

f

f

f

f

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 107, I. 342.

RESPONSORIO 7º OMNES MORIEMINI.

The musical score is arranged in two systems. The left system contains the parts for Clarinete Primero, Clarinete Segundo, Fagot, Trompa Primera, Trompa Segunda, Coro 1 (Tiple, Alto, Tenor, Bajo), Coro 2 (Tiple, Alto, Tenor, Bajo), Violín Primero, Viola, Contrabajo, and Órgano. The right system contains the parts for clarinete 1, clarinete 2, trompa 1 en Fa, trompa 2 en Fa, Tiple, Alto, Tenor, Bajo, violín 1, violín 2, viola, contrabajo, and Órgano. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Dynamics include *f*, *pocof*, *cres.*, and *f*. The tempo is marked *And.^{te}*. The lyrics "Om - nes mo" are written under the vocal parts. The organ part includes a measure with a fermata and the number 14.

5

cl 1 *f* *Solo* *p*

cl 2 *f* *Solo* *p*

fag *pocof* *f* *p* *Solo*

cor 1 *f* *p*

cor 2 *f* *p*

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1 *pocof* *cres.* *f*

vl 2 *pocof* *cres.* *f*

vla *pocof* *f* *p*

cb *pocof* *f*

org

13 *Solo*

cl 1 *p*

cl 2 *Solo*
p

fag *p*

cor 1 *f*

cor 2 *f*

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1 *f*

vl 2 *f*

vla *f*

cb *f*

org

17

cl 1 *f*

cl 2 *f*

fag *pocof* *f* *pocof* *f*

cor 1 *f*

cor 2 *f*

S
Om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

A
Om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

T
Om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

B
Om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

S
Om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

A
Om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

T
Om - nes mo - re - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

B
Om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo - rie - mi - ni, om - nes mo -

vl 1 *pocof* *cres.* *f* *pocof* *cres.* *f*

vl 2 *pocof* *cres.* *f* *pocof* *cres.* *f*

vla *pocof* *f* *pocof* *f*

cb *pocof* *f* *pocof* *f*

org

21

Solo

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

org

p

Solo

p

poco f

f

p

ten

p

ten

p

poco f

f

p

rie - mi-ni, qui - a in A - dam pec - ca - vis - tis. pec - ca - vis -

rie - mi-ni, pec - ca - vis - tis. pec - ca - vis -

rie - mi-ni, pec - ca - vis - tis. pec - ca - vis -

rie - mi-ni, qui - a in A - dam pec - ca - vis - tis. pec - ca - vis -

rie - mi-ni, pec - ca - vis - tis.

rie - mi-ni, pec - ca - vis - tis.

rie - mi-ni, pec - ca - vis - tis.

rie - mi-ni, pec - ca - vis - tis.

poco f

cres.

f

poco f

cres.

f

poco f

f

p

poco f

f

p

29

cl 1 *f* *p*

cl 2 *p*

fag *f*

cor 1 *f* *ten* *p*

cor 2 *f* *ten* *p*

S -tis. Quid ha - - bes, Es - ther Es -

A -tis. Es - ther Es -

T tis. Es - ther Es -

B tis. Es - ther Es -

p *p* *p* *p*

S

A

T

B

vl 1 *f* *p*

vl 2 *f* *p*

vla *f* *p*

cb *f* *p*

org

cl 1 *pocof* *f*

cl 2 *pocof* *f*

fag *pocof* *f*

cor 1 *pocof* *f*

cor 2 *pocof* *f*

S ther e - le - va - ta in po - pu - lis in po - pu - lis.

A ther e - le - va - ta in po - pu - lis in po - pu - lis.

T ther e - le - va - ta in po - pu - lis in po - pu - lis.

B ther e - le - va - ta in po - pu - lis in po - pu - lis.

S in po - pu - lis.

A in po - pu - lis.

T in po - pu - lis.

B in po - pu - lis.

vl 1 *pocof* *f*

vl 2 *f*

vla *pocof* *f*

cb *pocof* *f*

org

37

Solo

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

org

p

Solo

p

ten

p

ten

p

E - go sum fra - ter tu - - us, non li ti -

E - go sum fra - ter tu - - us,

non li ti -

p

6

6

41

cl 1 *p*

cl 2 *p*

fag *p*

cor 1

cor 2

S
me - re, non mo - ri - e - ris: non li ti - -

A
- - - - - non
p li ti - -

T
me - re, non mo - ri - e - ris: non li ti - -

B
- - - - - non
p li ti - -

S

A

T

B

vl 1 *p*

vl 2 *p*

vla *p*

cb *p*

org

49

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

org

The image shows a page of a musical score, measures 49 through 51. The score is written for a large ensemble including woodwinds, strings, and vocalists. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The woodwind section (cl 1, cl 2, fag, cor 1, cor 2) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The string section (vl 1, vl 2, vla, cb) provides harmonic support with various textures, including sixteenth-note patterns in the cello and viola. The vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have a long note in measure 49, followed by rests and a vocalization 'ris:' in measures 50 and 51. The organ part is mostly silent, with a few notes in the bass register.

52 *All.^o poco*

cl 1 *f*

cl 2 *f*

fag *f*

All.^o poco

cor 1 *f* *ten*

cor 2 *f* *p* *ten* *f*

All.^o poco

S

A

T

B

All.^o poco

S

A

T

B

All.^o poco

vl 1 *f* *p* *f*

vl 2 *f* *p*

vla *f*

cb *f*

All.^o poco

org

57

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

org

Non
p e - nim

Non
p e - nim

This musical score page, numbered 62, features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Clarinet 1 (cl 1), Clarinet 2 (cl 2), and Bassoon (fag). The brass section consists of two Cor Anglais (cor 1 and cor 2). The vocal section includes a Soprano soloist (S), an Alto soloist (A), a Tenor soloist (T), and a Bass soloist (B), along with a Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) choir. The string section includes Violin 1 (vl 1), Violin 2 (vl 2), Viola (vla), and Cello (cb). An Organ (org) part is also present at the bottom. The score is divided into five measures. The vocal parts have lyrics: Soprano soloist: "Non e - - - - nim pro - - - te, Non"; Alto soloist: "pro - - te, Non"; Tenor soloist: "Non e - - - - nim pro - - - te, Non"; Bass soloist: "pro - - te, Non"; Soprano choir: "Non"; Alto choir: "Non"; Tenor choir: "Non"; Bass choir: "Non". Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The woodwinds, brass, and strings all play a melodic line starting in the fifth measure, marked with *f*.

72 *Solo*

cl 1
cl 2
fag
cor 1
cor 2
S
A
T
B
S
A
T
B
vl 1
vl 2
vla
cb
org

p

sed pro
p

sed pro
p

p

p

77

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

org

om - ni - bus sed pro om - ni - bus hec lex

om - ni - bus sed pro om - ni - bus hec lex

om - ni - bus sed pro om - ni - bus hec lex

sed pro om - ni - bus hec lex

sed pro om - ni - bus hec lex

sed pro om - ni - bus hec lex

cl 1
cl 2
fag

cor 1
cor 2

S
A
T
B

hec lex sed pro om - - - ni - - -

hec lex sed pro om - - - ni - - -

hec lex sed pro om - - - ni - - -

hec lex sed pro om - - - ni - - -

S
A
T
B

hec lex

hec lex

vl 1
vl 2
vla
cb

org

94

cl 1 *p*

cl 2 *p*

fag *p*

cor 1 *p*

cor 2 *p*

S *p* cons - ti - tu - - - ta est cons - ti - - - tu - - -

A *p* cons - ti - tu - - - ta est *f* cons - ti - - - tu - - -

T ti - - - tu - - - ta est cons - ti - - - tu - - -

B *p* cons - ti - tu - - - ta est *f* cons - ti - - - tu - - -

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla *p*

cb *p*

org

cl 1
cl 2
fag

cor 1
cor 2

S
A
T
B

cons - ti - - tu - - - ta est
cons - ti - - tu - - - ta est
cons - ti - - tu - - - ta est
cons - ti - - ta est

S
A
T
B

cons - ti - - tu - - - ta est
cons - ti - - tu - - - ta est
cons - ti - - tu - - - ta est
cons - ti - - tu - - - ta est

vl 1
vl 2
vla
cb

org

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

A

T

B

cons

ti

tu

-ta

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

org

118

cl 1
cl 2
fag
cor 1
cor 2
S
A
T
B
S
A
T
B
vl 1
vl 2
vla
cb
org

pocof *pocof* *fmo* *fmo*

pocof *pocof* *f* *fmo* *fmo*

pocof *cres* *f* *fmo*

pocof *f* *fmo*

est cons - ti - tu - ta est cons - ti -

est cons - ti - tu - ta est cons - ti -

est cons - ti - tu - ta est cons - ti -

est cons - ti - tu - ta est cons - ti -

est cons - ti - tu - ta est cons - ti -

pocof *cres* *il* *fmo*

pocof *cres* *il* *fmo*

pocof *cres* *f* *fmo*

pocof *cres* *f* *fmo*

est cons - ti - tu - ta est cons - ti -

124

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

f

p

S

A

T

B

tu - - - - ta est

S

A

T

B

tu - - - - ta est

vl 1

vl 2

vla

cb

p

p

org

130

cl 1
f

cl 2
f

fag
f

cor 1
f

cor 2
f

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1
f

vl 2
f

vla
f

cb
f

org

134 *And.^{te}*

cl 1

cl 2

fag

p

Solo
p
Solo
p

And.^{te}

cor 1

cor 2

p

ten

ten

p

p

And.^{te}

S

p

tacet.

A

T

p

B

Non ex - tin - gue - tur in noc - te lu - cer - na tu - a in noc - te lu - cer - na tu - a

And.^{te}

S

A

T

B

And.^{te}

vl 1

vl 2

vla

cb

p

p

p

p

And.^{te}

org

140

cl 1

cl 2

fag

cor 1

cor 2

S

A

T

B

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

cb

org

Sol

p

Solo

ten

ten

p

ten

p

et non ti - me - bis a fri - go - re ni - vis

et non ti - me - bis ti - me - bis a fri - go - re ni - vis

p

p

p

146 *Solo.* *ten* *Al segno* 

cl 1 *f* *p* *p ten*

cl 2 *Solo* *f* *p* *p ten*

fag *f* *p* *p*

cor 1 *f*

cor 2 *f*

S et non ti - me - bis a fri - go - re *f* ni - vis *p* ni - vis *p ten.* ni - vis

A

T et non ti - me - bis a fri - go - re *f* ni - vis *p* ni - vis *p ten.* ni - vis

B

S

A

T

B

vl 1 *f* *p* *p ten*

vl 2 *f* *p* *p ten*

vla *f* *p* *p ten*

cb *f* *p* *p*

org

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 29, Leg. 107, I. 395.

RESPONSORIO 8° *FILIUS MEUS PARVULUS EST.*

<p>Clarinetes. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Clarinetes. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Fagot. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p>		<p>clarinete 1 en Do</p> <p>clarinete 2 en Do</p> <p>fagot</p>	<p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p>
<p>Trompas y YnD. Clarinetes. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Trompas y YnD. Clarinetes. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Trompas y YnD. Clarinetes. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Trompas y YnD. Clarinetes. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p>		<p>clarín 1 en Re</p> <p>clarín 2 en Re</p> <p>trompa 1 en Re</p> <p>trompa 2 en Re</p>	<p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p>
<p>Timbales YnD. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p>		<p>timbales</p>	<p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p>
<p>Tiple de 1º coro. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Alto de 1º coro. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Tenor de 1º coro. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Bajo de 1º coro. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p>	<p>11</p> <p>11</p> <p>11</p> <p>11</p>	<p>Tiple</p> <p>Alto</p> <p>Tenor</p> <p>Bajo</p>	<p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p>
<p>Violines. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Violines. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Viola. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Contrabajo y Violoncelo. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p>Contrabajo y Violoncelo. <i>And.^{te} majestuoso.</i></p>		<p>violín 1</p> <p>violín 2</p> <p>viola</p> <p>violonchelo</p> <p>contrabajo</p>	<p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p> <p><i>And.^{te} majestuoso.</i></p>

9

cl 1

cl 2

fag

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

vc

cb

p

p

p

Stac.

f

f

f

f

f

f

cl 1 *f* *f* *p*

cl 2 *f* *f* *p*

fag *f* *f* *pocof*

cln 1 *f* *f*

cln 2 *f* *f*

cor 1 *f* *f*

cor 2 *f* *f*

timb *f* *f*

S

A

T

B

Fi - li-us me - us par - vu-lus est et

Fi - li-us me - us par - vu-lus est est

Fi - li-us me - us par - vu-lus est et

Fi - li-us me - us par - vu-lus est et

vl 1 *pocof*

vl 2 *pocof*

vla *pocof*

vc *pocof*

cb *pocof*

18

cl 1

cl 2

fag *Stac.*
f *p*

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

timb

S
de - li - ca - tus. Do - mus quam e - di - fi - ca - ri vo - lo

A
de - li - ca - tus. Do - mus quam e - di - fi - ca - ri vo - lo

T
de - li - ca - tus. Do - mus quam e - di - fi - ca - ri vo - lo

B
de - li - ca - tus. Do - mus quam e - di - fi - ca - ri vo - lo

vl 1 *Stac.*
f *Stac.* *p*

vl 2 *Stac.*
f *Stac.* *p*

vla *Stac.*
f *Stac.*

vc *Stac.*
f *Stac.*

cb *Stac.*
f *Stac.*

23

cl 1 *f*

cl 2 *f*

fag *f*

cln 1 *f*

cln 2 *f*

cor 1 *f*

cor 2 *f*

timb

S
ta - lis es - se De - bet, ut in cunc - tis na - ti - o - ni - bus no - mi -

A
ta - lis es - se De - bet, ut in cunc - tis na - ti - o - ni - bus no - mi -

T
ta - lis es - se De - bet, ut in cunc - tis na - ti - o - ni - bus no - mi -

B
ta - lis es - se De - bet, ut in cunc - tis na - ti - o - ni - bus no - mi -

vl 1 *f*

vl 2 *f*

vla

vc *f*

cb *f*

cl 1
cl 2
fag
cln 1
cln 2
cor 1
cor 2
timb

Woodwind and Percussion section. Includes Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Cor Anglais 1, Cor Anglais 2, and Timpani. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at measure 27. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the section.

S
A
T
B

Vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: -ne - - - - - tur. The vocal lines are mostly sustained notes with some movement in the Soprano and Alto parts.

vl 1
vl 2
vla
vc
cb

String staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, starting at measure 27. A dynamic marking of *Stac.* (staccato) is present in the second measure of the section.

30 *All.^{to}*

cl 1

cl 2

fag *pocof*

cln 1 *All.^{to}*

cln 2

cor 1

cor 2

timb *All.^{to}*

S *All.^{to}*

A

T

B

All.^{to}

vl 1 *pocof*

vl 2 *pocof*

vla

vc

cb

cl 1
cl 2
fag

cln 1
cln 2
cor 1
cor 2

timb

S
A
T
B

Et ob hanc
p

Et ob hanc
p

vl 1
vl 2
vla
vc
cb

cl 1
cl 2
fag
cln 1
cln 2
cor 1
cor 2
timb
S
A
T
B
vl 1
vl 2
vla
vc
cb

pocof

cau - sam an - te mor - tem su - am om - nes pre - pa -
cau - sam an - te mor - tem su - am mo - nes pre - pa -

Detailed description: This page of a musical score covers measures 39 to 44. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwind section includes Clarinet 1 and 2 (treble clef), Bassoon (bass clef), Clarinet in C 1 and 2 (treble clef), Cor Anglais 1 and 2 (treble clef), and Timpani (bass clef). The vocal section includes Soprano (treble clef), Alto (treble clef), Tenor (treble clef), and Bass (bass clef). The string section includes Violin 1 and 2 (treble clef), Viola (alto clef), Violoncello (bass clef), and Contrabass (bass clef). The bassoon and Violin 1 parts feature a melodic line starting in measure 39, marked *pocof*. The vocal parts enter in measure 40 with the lyrics "cau - sam an - te mor - tem su - am om - nes pre - pa -".

cl 1
cl 2
fag
cln 1
cln 2
cor 1
cor 2
timb
S
A
T
B
vl 1
vl 2
vla
vc
cb

poco f

mor - tem su - am
mor - tem su - am om - nes pre - pa - ra - vit im pen - -
mor - tem su - am om - nes pre - pa - ra - vit im pen - -
mor - tem su - am

p

poco f

poco f

cl 1 *f*

cl 2 *f*

fag *f*

cln 1 *f*

cln 2 *f*

cor 1 *f*

cor 2 *f*

timb *f*

S *f*
om - nes pre - pa - ra - vit im pen - - sas om - nes pre - pa

A *f*
-sas om - nes pre - pa - ra - vit im pen - - sas om - nes pre - pa

T *f*
-sas om - nes pre - pa - ra - vit im pen - - sas om - nes pre - pa

B *f*
om - nes pre - pa - ra - vit im pen - - sas om - nes pre - pa

vl 1 *f*

vl 2 *f*

vla *f*

vc *f*

cb *f*

63

cl 1

cl 2

fag

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

ra - vit im pen - sas im pen - - - sas.

ra - vit im pen - sas im pen - - - sas.

ra - vit im pen - sas im pen - - - sas.

ra - vit im pen - sas im pen - - - sas.

vl 1

vl 2

vla

vc

cb

72 *And.^{no}*

cl 1

cl 2

fag

p

And.^{no}

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

And.^{no}

timb

And.^{no}

S

A

T

B

And.^{no}

vl 1

vl 2

vla

vc

cb

p

cl 1
cl 2
fag

cln 1
cln 2
cor 1
cor 2

timb

S
A
T
B

Solo

E - le - gi et sanc - ti - fi - ca - vi lo - cum il - lum

vl 1
vl 2
vla
vc
cb

cl 1
cl 2
fag

p
p

cln 1
cln 2
cor 1
cor 2

timb

S
A
T
B

ut sit no-men me-um i-bi in sem-pi-ter-num, et per-ma-ne-ant.

vl 1
vl 2
vla
vc
cb

cl 1

cl 2

fag

p

p

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

o - cu - li me - i, et cor me - um i - bi cuns - tis di - e - bus i - bi

vl 1

vl 2

vla

vc

cb

93

cl 1

cl 2

fag

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

cunc - tis di - e - bus.

Al Segno 8

vl 1

vl 2

vla

vc

cb

cl 1
cl 2
fag

f

cln 1
cln 2
cor 1
cor 2
timb

S
A
T
B

vl 1
vl 2
vla
vc
cb

f

100

Solo

cl 1

p

cl 2

p

fag

f

ten.

cln 1

p

cln 2

p

cor 1

p

cor 2

p

timb

f

S

A

T

B

Glo - ri - a

f

Glo - ri - a

f

Glo - ri - a

f

Glo - ri - a

f

vl 1

f

vl 2

f

vla

f

vc

f

cb

f

cl 1

cl 2

fag

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

timb

S

A

T

B

vl 1

vl 2

vla

vc

cb

Pa - tri, et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

Pa - tri, et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

111

cl 1

cl 2

fag

cln 1

cln 2

cor 1

cor 2

timb

S
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a

A
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a et Spi-ri - tu-i
p

T
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a et Spi-ri - tui
p

B
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Glo - ri - a

vl 1

vl 2

vla

vc

cb

*Sostenido faltante en MS.

This musical score is for a symphony, likely a Mass, featuring a variety of instruments and vocal soloists. The score is divided into several systems. The first system includes woodwinds (Clarinets 1 & 2, Bassoon) and strings (Clarinets 1 & 2, Cori 1 & 2, Timpani). The second system features vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Latin. The third system includes violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics for the vocal soloists are: Soprano: Glo - ri - a; Alto: sanc - to Glo - ri - a et Spi - ri - tu - i sanc - to Glo - ri - a; Tenor: sanc - to Glo - ri - a et Spi - ri - tu - i sanc - to Glo - ri - a; Bass: Glo - ri - a Glo - ri - a.

121 *Solo*

cl 1 *p Solo*

cl 2 *p*

fag *p* *poco f* *f* *p* *f*

cln 1 *f* *f*

cln 2 *f* *f*

cor 1 *f* *f*

cor 2 *f* *f*

timb *f* *f*

S

A *p* *f*

T *p* *f*

B *f*

sanc - to sanc - to

et Spi-ri - tu-i sanc - to sanc - to sanc - to

et Spi-ri - tu-i sanc - to sanc - to sanc - to

sanc - to sanc - to

vl 1 *f* *p* *f*

vl 2 *f* *p* *f*

vla *f* *p* *f*

vc *f* *p* *f*

cb *f* *p* *f*

MAITINES A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA,
de Manuel Arenzana. (*1750; †1821)

MEX-Pc, R. 26, Leg. 99, I. 393.

Himno Te Deum

The musical score is arranged in two systems. The left system includes the following parts:

- Flauta Primera. *All.^o Brillante.* *f*
- Flauta Segunda. *All.^o Brillante.* *f*
- Fagot Primero. *All.^o Brillante.* *f*
- Fagot Segundo. *All.^o Brillante.* *f*
- Trompa YnD. *All.^o Brillante.*
- Tímboles. *All.^o Brillante.* *f*
- Tiple Primera de 1º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Tiple Segunda de 1º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Alto Primero de 1º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Tenor Primero de 1º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Bajo Primero de 1º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Tiple de 2º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Alto de 2º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Tenor de 2º coro. *All.^o Brillante.* *f*
- Violín Primero. *All.^o Brillante.* *f*
- Violín Segundo. *All.^o Brillante.* *f*
- Viola. *All.^o Brillante.* *f*
- Contrabajo. *All.^o Brillante.* *f*

The right system includes the following parts:

- flauta 1. *All.^o Brillante.* *f*
- flauta 2. *All.^o Brillante.* *f*
- fagot 1. *All.^o Brillante.*
- fagot 2. *All.^o Brillante.*
- trompa en Re. *All.^o Brillante.*
- tímboles. *All.^o Brillante.*
- Tiple. *All.^o Brillante.*
- Tiple. *All.^o Brillante.*
- Alto. *All.^o Brillante.*
- Tenor. *All.^o Brillante.*
- Bajo. *All.^o Brillante.*
- Tiple. *All.^o Brillante.*
- Alto. *All.^o Brillante.*
- Tenor. *All.^o Brillante.*
- violín 1. *All.^o Brillante.* *f*
- violín 2. *All.^o Brillante.* *f*
- viola. *All.^o Brillante.* *f*
- contrabajo. *All.^o Brillante.* *f*

The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, and Bajo) include the lyrics: Te De - um lau - da - mus Te.

5

fl 1

fl 2

fag *f*

fag *f*

cor

timp *f*

S

S

A

T

B

S

A

T

vl 1

vl 2

vla.

cb

9

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

S

A

T

vl 1

vl 2

vla.

cb

poco f

p

21

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

-te-mur con-fi-te - mur. te e-ter - num - Pa-trem: om-nis ter-ram ve-ne-ra-tur ve-ne-ra - -

-te-mur con-fi-te - mur. te e-ter - num - Pa-trem: om-nis ter-ram ve-ne-ra-tur ve-ne-ra - -

-te-mur con-fi-te - mur. te e-ter - num - Pa-trem: om-nis ter-ram ve-ne-ra-tur ve-ne-ra - -

-te-mur con-fi-te - mur. te e-ter - num - Pa-trem: om-nis ter-ram ve-ne-ra-tur ve-ne-ra - -

-te-mur con-fi-te - mur. te e-ter - num - Pa-trem: om-nis ter-ram ve-ne-ra-tur ve-ne-ra - -

S

A

T

-te-mur con-fi-te - mur. ve-ne-ra - -

-te-mur con-fi-te - mur. ve-ne-ra - -

-te-mur con-fi-te - mur. ve-ne-ra - -

vl 1

vl 2

vla.

cb

26

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

tur. *p* Ti - bi om - nes An - ge - li: ti - bi ce - li, et u - ni - ver - se po - tes - ta - tes *f* ti - bi

S

tur. *f* ti - bi

A

tur. *p* Ti - bi om - nes An - ge - li: ti - bi ce - li, et u - ni - ver - se po - tes - ta - tes *f* ti - bi

T

tur. *f* ti - bi

B

tur. *f* ti - bi

S

tur.

A

tur.

T

tur.

vl 1

vl 2

vla.

cb

p *f* *f*

32

fl 1

fl 2

cl

fac

cor

timp

S

S

A

T

B

Che - ru-bim et Se - ra-phim: in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant pro - cla - mant

S

A

T

Ti - bi Che - ru-bim et Se - ra-phim in - ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant.

vi 1

vi 2

vla.

cb

43

fl 1

fl 2

fag. *ten.*

fag. *f*

cor.

timp.

S

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri-ae

S

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri-ae

A

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri-ae

T

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri - ae

B

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri - ae

S

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri-ae

A

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri-ae

T

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra: ma - jes ta - tis glo - ri-ae tu - e glo - ri - ae

vl 1

vl 2

vla.

cb.

48

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

tu - a Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus. Te Pro - phe -

tu - a A - pos - to - lo - rum cho - rus.

tu - a Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus. Te Pro - phe -

tu - a A - pos - to - lo - rum cho - rus.

tu - a A - pos - to - lo - rum cho - rus.

tu - a A - pos - to - lo - rum cho - rus.

S

A

T

tu - a A - pos - to - lo - rum cho - rus.

tu - a A - pos - to - lo - rum cho - rus.

tu - a A - pos - to - lo - rum cho - rus.

vl 1

vl 2

vla.

cb

fmo

fmo

fmo

p

ff

p

53

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

-ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus te Mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

lau - da - bi - lis nu - me - rus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

-ta - rum lau - da - bi - lis nu - me - rus te Mar - ty - rum can - di - da - tus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

lau - da - bi - lis nu - me - rus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

lau - da - bi - lis nu - me - rus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

S

A

T

lau - da - bi - lis nu - me - rus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

lau - da - bi - lis nu - me - rus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

lau - da - bi - lis nu - me - rus lau - dat e - xer - ci - tus lau - dat e -

vl 1

vl 2

vla.

cb

fmo

fmo

fmo

fmo

p

p

fmo

58

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

exer - ci-tus. Pa-trem im -

S

exer - ci-tus.

A

exer - ci-tus. Pa-trem im -

T

exer - ci-tus. te per or - bem ter - ra - rum, sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

B

exer - ci-tus. te per or - bem ter - ra - rum, sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

S

exer - ci-tus.

A

exer - ci-tus.

T

exer - ci-tus. te per or - bem ter - ra - rum, sanc - ta con - fi - te - tur Ec - cle - si - a,

vi 1

vi 2

vla.

cb

63

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

-men-se ma-jes-ta - tis, ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

S

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

A

-men-se ma-jes-ta - tis, ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

T

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

B

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

S

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

A

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

T

ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum est u - ni-cum Fi - li - um. Sanc - tum

vi 1

vi 2

vla.

cb

p *f*

p *f*

p *f*

68

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae Chris - te Tu Pa-tris sem-pi - ter - nus es

S

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae

A

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae Chris - te Tu Pa-tris sem-pi - ter - nus es

T

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae

B

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae

S

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae

A

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae

T

quo - que Pa - ra - cli-tum Spi - ri-tum. Tu Rex glo - ri-ae

vl 1

vl 2

vla.

cb

73

fl 1 *f p*

fl 2 *f p*

fag *f*

fag *f*

cor

timp *f*

S *f p*
 Fi - li - us Tu ad li - be - ran - dum su sce - ptu rus ho - mi - nem: non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu de *p*

S
 Tu non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu *f*

A *f p*
 Fi - li - us Tu ad li - be - ran - dum su sce - ptu rus ho - mi - nem: non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu de *p*

T
 Tu non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu de *p*

B
 Tu non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu *f*

S
 Tu non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu *f*

A
 Tu non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu *f*

T
 Tu non hor - ru is ti vir - gi - nis u - te - rum. Tu *f*

vl 1 *f p*

vl 2 *f p*

vla.

cb *f p*

78

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

vic - to mor - tis a - cu - le - o: a - pe - ru is ti cre - den - ti - bus re - gna cae - lo - rum re - gna cae - lo - - -

re - gna cae - lo - - -

vic - to mor - tis a - cu - le - o: a - pe - ru is ti cre - den - ti - bus re - gna cae - lo - rum re - gna cae - lo - - -

re - gna cae - lo - - -

re - gna cae - lo - - -

re - gna cae - lo - - -

S

A

T

re - gna cae - lo - - -

re - gna cae - lo - - -

re - gna cae - lo - - -

vl 1

vl 2

vla.

cb

p

f

f

83

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

-rum

Tu ad dex - - te - ram De - - i

S

-rum

A

-rum

T

-rum

Tu ad dex - - te - ram De - - i

B

-rum

S

-rum

A

-rum

T

-rum

vl 1

vl 2

vla.

cb

88

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

se - - - des De - i se - des in glo - ri - a Pa - tris in

S

A

T

se - - - des De - i se - des in glo - ri - a Pa - tris in

B

S

A

T

vl 1

vl 2

vla.

cb

93

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

glo - ri - a Pa - tris. Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

S

Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

A

Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

T

glo - ri - a Pa - tris. Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

B

Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

S

Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

A

Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

T

Ju - dex cre - de - ris Ju - dex

vi 1

vi 2

vla.

cb

p *cres* *f* *fmo* *p*

p *cres* *f* *fmo* *p*

p *cres* *f* *fmo* *p*

p *cres* *f* *fmo* *p*

98

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

S

A

T

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

cre - de - ris es - se ven - tu - rus es - - se ven - tu - - -

vl 1

vl 2

vla.

cb

103

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

-rus es - se ven - tu - - - - rus.

S

A

T

-rus es - se ven - tu - - - - rus.

vl 1

vl 2

vla.

cb

108
[tacet.]
Desp.^o

fl 1

fl 2

[tacet.]

fag

fag

ten.
Desp.^o

cor

[tacet.]
Desp.^o

timp

[tacet.]
Desp.^o

S

[tacet.]

S

[Solo]

A

te er - go que su - mus,

[tacet.]

T

[tacet.]

B

[tacet.]
Desp.^o

S

A

T

vi 1

p ff

vi 2

p ff

vla.

p

cb

p

fl 1
fl 2
fag
fag
cor *ten.*
p
timp
S
S
A
T
B
S
A
T
vl 1
vl 2
vla.
cb

te er - go que su-mus te er - go que su-mus tu - is Fa - mu - lis sub - ve - ni

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 113 to 117. It features a variety of instruments and a vocal soloist. The woodwind section includes two flutes (fl 1, fl 2), two bassoons (fag), and a cor Anglais (cor) playing a tenor line. The percussion section includes timpani (timp). The vocal soloist (A) has lyrics in Latin: "te er - go que su-mus te er - go que su-mus tu - is Fa - mu - lis sub - ve - ni". The string section consists of two violins (vl 1, vl 2), a viola (vla.), and a cello (cb). Dynamics are indicated by *p* (piano) and *ff* (fortissimo) markings. The cor part has a *ten.* marking. The score is written in a common time signature.

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

quos pre - ti - o - so san - gui - ne re - de - mis - ti quos pre - ti

S

A

T

vi 1

vi 2

vla.

cb

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *f*

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

- o - so san - gui - ne re - de - mis - ti re - de mis - ti

T

B

S

A

T

vi 1

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *poco f*

vi 2

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *poco f*

vla.

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *poco f*

cb

ff *p* *ff* *p* *ff* *poco f*

129 *All.^{to}*

f

fl 1

All.^{to}

f

fl 2

All.^{to}

f

fag

All.^{to}

f

fag

cor

All.^{to}

timp

All.^{to}

S

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

S

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

A

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

T

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

B

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

All.^{to}

S

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

A

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

T

E - ter - nam fac cum sanc - tis tu - is: in glo - - ri - a

f

vl 1

f

vl 2

f

vla.

f

cb

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

nu - me - ra - - - ri. Sa - trum fac po - pu - lum tu - um Do - mi -

S

A

T

nu - me - ra - - - ri.

vl 1

vl 2

vla.

cb

139

fl 1 *f*

fl 2 *f*

fag

fag

cor

timp

S
ne: et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae: *Et* re - ge e - os
p

S
ne: et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae: *Et* re - ge e - os
p

A
ne: et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae: *Et* re - ge e - os
p

T
ne: et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae: *Et* re - ge e - os
p

B
ne: et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae: *Et* re - ge eos -
p

S
et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae:

A
et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae:

T
et be - ne - dic he - re - di - ta - ti tu - ae:

vl 1

vl 2

vla.

cb

144

fl 1 *f*

fl 2 *f*

fag

fag

cor

timp *f*

S *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num. Per *p*

S *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num.

A *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num. Per *p*

T *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num.

B *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num.

S *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num.

A *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num.

T *f* et ex tol - le il - los us - que in e ter - - - num.

vl 1 *f*

vl 2 *f*

vla. *f*

cb *f*

149

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

S

A

T

vl 1

vl 2

vla.

cb

p

poco f

sin - gu - los di - es, be - ne - di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus te.

sin - gu - los di - es, be - ne - di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus te.

fl 1 *pocof*

fl 2 *pocof*

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

Et lau - da - - mus no - men tu - um in se - cu - lum: et in

S

A

T

vl 1 *pocof*

vl 2 *pocof*

vla. *pocof*

cb

161

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

se - - cu - lum se - - - cu - li Di - gna - re

S

se - - cu - lum se - - eu - li Di - gna - re

A

se - - cu - lum se - - - cu - li Di - gna - re

T

se - - cu - lum se - - cu - li Di - gna - re

B

se - - cu - lum se - - cu - li Di - gna - re

S

Di - gna - re

A

Di - gna - re

T

Di - gna - re

vl 1

vl 2

vla.

cb

166

fl 1 *pocof* *f*

fl 2 *pocof* *f*

fag *pocof* *f* *fmo*

fag *pocof* *f* *fmo*

cor

timp

S Do - - mi - ne di - e is - to: si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

S Do - - mi - ne di - e is - to: si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

A Do - - mi - ne di - e is - to: si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

T Do - - mi - ne di - e is - to: si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

B Do - - mi - ne di - e is - to: si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

S si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

A si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

T si - ne pec - ca - to nos cus - to - di -

vl 1 *cres* *f* *fmo*

vl 2 *cres* *f* *fmo*

vla. *f* *fmo*

cb *pocof* *f* *ff*

171

fl 1 *poco f*

fl 2 *poco f*

fag *p*

fag *p*

cor

timp

S *p* re. Mi - se - re - re nos - tris Do - - mi - ne mi - se - re - re *p*

S re. mi - se - re - re *p*

A re. Mi - se - re - re nos - tris Do - - mi - ne mi - se - re - re *p*

T re. Mi - se - re - re nos - tris Do - - mi - ne mi - se - re - re *p*

B re.

S re.

A re.

T re.

vl 1

vl 2

vla. *poco f*

cb *poco f*

177

fl 1
fl 2
fag
fag
cor
timp

S
S
A
T
B

S
A
T

vi 1
vi 2
vla.
cb

fmo
fmo
fmo
fmo
f
f
f
f
f
f
fmo
fmo
fmo
fmo

nos - tri. *f* Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

nos - tri. *f* Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

nos - tri. *f* Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

nos - tri. *f* Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

Fi - at mi - se - ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos, quem ad mo - dum spe - ra - vi - mus in

183

All.° poco

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

All.° poco

S

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

S

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

A

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

T

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

B

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

All.° poco

S

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

A

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

T

te.

All.° poco

In te Do - mi-ne Spe - ra - vi: non con-

vi 1

vi 2

vla.

cb

189

fl 1 *poco f*

fl 2 *poco f*

fag

fag

cor

timp

S fun - dar in ae - ter - num. non con - fun - dar in ae - *p*

S fun - dar in ae - ter - num. non con - fun - dar in ae - *p*

A fun - dar in ae - ter - num. non con - fun - dar in ae - *p*

T fun - dar in ae - ter - num. non con - fun - dar in ae - *p*

B fun - dar in ae - ter - num.

S fun - dar in ae - ter - num.

A fun - dar in ae - ter - num.

T fun - dar in ae - ter - num.

vl 1 *poco f*

vl 2 *poco f*

vla. *poco f*

cb

fl 1

fl 2

fag

fag

cor

timp

S

S

A

T

B

ter - - num in ae - ter - num non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

ter - - num in ae - ter - num non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

ter - - num in ae - ter - num non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

ter - - num in ae - ter - num non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

f

f

f

f

f

S

A

T

non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

non con - fun - dar non con - fun - dar non con - fun -

f

f

f

vl 1

vl 2

vla.

cb

f

fmo

f

fmo

f

fmo

fl 1
fl 2
fag
fag
cor
timp

S
S
A
T
B

dar in ae - ter - num in ae - ter - num.
dar in ae - ter - num in ae - ter - num.
dar in ae - ter - num in ae - ter - num.
dar in ae - ter - num in ae - ter - num.
dar in ae - ter - num in ae - ter - num.

S
A
T

dar in ae - ter - num in ae - ter - num.
dar in ae - ter - num in ae - ter - num.
dar in ae - ter - num in ae - ter - num.

vl 1
vl 2
vla.
cb