

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 11, marzo de 2020**

Comité Editorial

Lucero Enríquez Rubio, Montserrat Galí Boadella, Silvia Salgado Ruelas y Drew Edward Davies

Editora responsable

Lucero Enríquez Rubio

Distribución y correspondencia

Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, musicat.web@unam.mx

D.R. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas

Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mtro. Mario de la Cueva, s/n, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfonos: 555622 7250 y 555622 6999 ext. 85060, correo electrónico: musicat.web@unam.mx. Editora responsable: Lucero Enríquez Rubio. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2014-040216483700-102, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor; ISSN: 2395-8243. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 16362 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, impresa por Ultradigital Press, S. A. de C.V., Centeno 195, Col. Valle del Sur, C. P. 09810, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 11 de marzo del 2020, con un tiraje de 100 ejemplares, impresión digital en papel bond de 90g para los interiores y cartulina de 120g para los forros.

Las opiniones expresadas en los *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Impreso en México
Distribución gratuita.

Contenido

Presentación	4
<i>Drew Edward Davies</i>	
<hr/>	
Ángeles músicos en capillas otomías, ¿música celestial o fiesta comunitaria?	7
<i>Beatriz Isela Peña Peláez</i>	
Los manuscritos del <i>Stabat Mater</i> de Juan Gutiérrez de Padlla (1590-1664)	36
<i>Luisa Vilar-Payá</i>	
Un preludio al Manuscrito Sumaya de la Biblioteca Nacional de México	56
<i>Silvia Salgado Ruelas / María Jesús Ruiz Orihuela</i>	
Como es príncipe jurado (1715): elogio retórico y disimulo en un villancico de Manuel de Sumaya	60
<i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	
<hr/>	
Notas curriculares	86

Como es príncipe jurado: elogio retórico y disimulo en un villancico de Sumaya

Carolina Sacristán Ramírez

Escuela de Humanidades y Educación

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

La última mención conocida sobre el manuscrito del que me ocuparé es la de Gabriel Saldívar y Elisa Osorio. El villancico *Como es príncipe jurado* que Manuel de Sumaya compuso para los *maitines* de San Pedro, en 1715, fue transcrito y publicado por primera vez en la *Historia de la música en México*; era el año de 1934.¹ Por más de ocho décadas, ésa fue la única referencia de la existencia de su música. Pero hoy tenemos otro tipo de evidencia: el manuscrito musical completo se encontró recientemente en la Biblioteca Nacional de México (figs. 1 y 2).² El hallazgo constituye un pórtico de ingreso privilegiado a los avatares del cabildo de la Catedral Metropolitana, corporación que, al menos desde el siglo xvii, se puso a sí misma bajo el amparo del santo apóstol. Música, poesía, devoción colectiva, liturgia e inquietudes cotidianas, todas se cruzan en el villancico. Mi propósito en este escrito consiste en analizar sus entrecruces desde la retórica y

la teología, poniéndolos en relación con la próspera situación política y la adversa situación económica que el cabildo afrontó en el periodo cercano a la composición de la obra.

En el tránsito del siglo xvii al xviii, los capitulares de la Catedral de México hicieron de San Pedro un símbolo de su identidad corporativa. La construcción simbólica de esta imagen no ocurrió de forma casual; respondió, por un lado, a diversas circunstancias que marcaron de forma positiva la historia de la Catedral Metropolitana como institución, entre ellas la afinidad lograda entre el arzobispo Payo Enríquez de Rivera y el cabildo, y la pervivencia de un estilo de administración debida a la larga permanencia de algunos capitulares, ya fuese como prelados o como dignidades;³ por otro lado, se dio como consecuencia de un cambio en el equilibrio del poder a favor del clero secular novohispano —y en detrimento de la autoridad de las órdenes religiosas— que se afianzó de forma significativa durante la primera mitad del siglo xviii.⁴

- 1 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México* (México: Secretaría de Educación Pública-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934), 112-113. En el prólogo de la obra, la investigación y redacción del texto se atribuye a Saldívar; el análisis, las observaciones sobre los documentos musicales y las transcripciones son de Elisa Osorio Bolio.
- 2 Quiero extender mi más sincero agradecimiento a la doctora Sílvia Salgado Ruelas, coordinadora de la Biblioteca Nacional de México, por su generosa comunicación sobre la localización de esta fuente. También por las observaciones hechas a la primera versión de este texto.

- 3 Acerca de este tema, véase Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680* (México: Centro de Estudios sobre la Universidad-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005).
- 4 Rodolfo Aguirre Salvador, "El clero secular del arzobispado de México: oficios y ocupaciones en la primera mitad del siglo xviii", *Letras Históricas* 1 (otoño-invierno de 2009):



Fig. 1. Manuel de Sumaya, “Como es príncipe jurado” (1715), portada, Biblioteca Nacional de México. Foto: Silvia Salgado.



Fig. 2. Manuel de Sumaya, “Como es príncipe jurado” (1715), parte de tenor (Introducción a solo), f. 1r, Biblioteca Nacional de México. Foto: Silvia Salgado.

El fortalecimiento institucional del cabildo y el apogeo del poder arzobispal se tradujeron al lenguaje de las bellas artes. Como agudamente advierte Nelly Sigaut, la figura del santo apóstol fue elemento clave en un sofisticado programa iconográfico desarrollado en el núcleo de ambas circunstancias.⁵ El retablo principal de la Capilla de San Pedro formado con pinturas que ilustran episodios de su vida, el lienzo monumental que cubre el muro oriente de la sacristía (titulado *El triunfo de San Pedro* en la documentación de la época), las esculturas y los relieves de la fachada (*La entrega de las llaves del Cielo a Pedro y La nave de la Iglesia*), fueron los medios visuales empleados para manifestar la devoción al santo vicario de Cristo que, se supone, profesaban todos los miembros del cabildo;⁶ de ahí la constante preocupación de estos personajes por hacer

demonstraciones públicas de su apego religioso, convirtiendo la festividad en uno de los momentos de mayor esplendor del culto catedralicio.

La exaltación visual de San Pedro tuvo un complemento poético y musical; de esto dan cuenta los numerosos villancicos con que se adornaron los oficios de *maitines* año con año. Entre estas composiciones destaca “Como es príncipe jurado”, villancico que fue compuesto según los fundamentos retóricos del elogio clásico; su finalidad parece haber consistido en fortalecer la cohesión de los miembros del cabildo durante la liturgia, proclamando una serie de virtudes justificadas en fuentes teológicas.⁷ El alarde intelectual desplegado en el villancico se contrapone, sin embargo, a una serie de dificultades financieras que el cabildo disimuló en aras de mantener intacto el lujo de la celebración de su santo patrón, las cuales explico a continuación.

La festividad de San Pedro en la Catedral Metropolitana

Celebrada el 29 de junio, la fiesta de San Pedro era una de las más suntuosas en la Catedral de México;⁸ su fasto debió ser tan grande como el de la fiesta de Navidad, según prescribe el ceremonial de 1751.⁹ Durante la celebración litúrgica

67-68. El mismo fenómeno ha sido señalado por Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834* (México: El Colegio de Michoacán, 2003), 96.

- 5 Nelly Sigaut, “La tradición de estos reinos”, *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 405-424.
- 6 Sobre el lienzo de la sacristía conocido con el título de *El triunfo de nuestro padre San Pedro*, véase Nelly Sigaut, “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, ed. de Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (México: El Colegio de Michoacán-Conacyt, 2002), 111-140. Los relieves de la fachada con episodios de la vida de San Pedro, obras de Miguel Ximénez, están cuidadosamente descritos en el texto de Armando Ruiz Castellanos “Más allá de las piedras, los colores y la luz... Significados y sentido”, en *La Catedral de México* (México: BBVA Bancomer, 2014), 30-32. Sobre la relación entre el relieve que representa La Nave de la Iglesia y los villancicos para San Pedro, véase Carolina Sacristán Ramírez, “La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar”, en *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, ed. de Lucero Enriquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), 99-123.

- 7 Manuel de Sumaya, “Como es príncipe jurado”, 1715, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, MS [s/n], núm. de sistema 000343295.
- 8 El martirio de San Pedro se celebraba el 29 de junio, como hasta ahora; esta era la fiesta más importante. El 22 de febrero se conmemora el primado, celebración también llamada Cátedra de San Pedro y, el 1 de agosto, la milagrosa liberación de la prisión o San Pedro *ad vincula*.
- 9 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Diario manual de lo que en esta San Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar y coro*, 1751, ff. 153v-154v. Téngase en considera-

tenía lugar un profuso despliegue de estímulos sonoros, visuales y olfativos con los cuales el cabildo honraba públicamente al símbolo de su unidad, su autoridad y su poder. La idea provino de dos miembros suyos: Antonio Esquivel Castañeda, racionero, y Simón Esteban Beltrán de Alzate, maestrescuela, quienes donaron en 1636 y en 1664, respectivamente, los fondos necesarios para los festejos de los años subsecuentes.

Con sus aportaciones, que fueron justificadas como un acto de devoción personal, los dos canónigos establecieron una tradición festiva. Las condiciones de la celebración fueron anotadas con detalle en la documentación que Antonio Esquivel Castañeda presentó al cabildo. Ahí se previó el canto solemne de las primeras *vísperas*, la ejecución de nueve chanzonetas o villancicos en los *maitines*, una misa cantada, sermón y procesión en *tercia* también con villancicos.¹⁰ Además, el canónigo solicitó que se incluyesen instrumentos de viento como las trompetas y las chirimías, y de percusión como los atabales, aunque esa petición no implicaba que dichos instrumentos se usasen para la ejecución de los villancicos, ni entonces, ni en épocas posteriores. El documento dice:

La fiesta del Señor San Pedro, para su solemnidad y perpetuidad y ante todas las cosas, la doto. Los

maitines que se han de decir a prima noche, a la oración, [se han de hacer] con toda solemnidad de chanzonetas y música, como se acostumbran la noche de Navidad. Y la mañana, a la hora de *tercia*, se ha de hacer la procesión con la misma solemnidad que otros años, y asimismo la misa cantada y [el] sermón con las chanzonetas, y [la] música que siempre se ha acostumbrado [...]. Y, porque para su mayor festejo, es necesario y menesteroso, haciendo demostración de alegría a la ciudad, poniendo luminarias en la iglesia y haciendo invenciones de fuegos hacia la *vispera* de la oración, [así] como por la mañana a la procesión, y a la misa a la gloria, al evangelio y al altar. Y asimismo se han de traer trompetas y chirimías y atabales, juncia para echar por el suelo y ramilletes para el altar [...].¹¹

Asimismo, se indica que en *maitines* y en *laudes* la música polifónica compuesta o elegida por el maestro de capilla y ejecutada por ministriles, organistas y cantores, debía alternarse con la entonación de las antifonas en canto llano contenidas en un lujoso libro que Esquivel Castañeda igualmente financió.¹² La función de la música consistía en coronar la gala de una atmósfera excepcional a la cual contribuyó también la rica iluminación del altar y del coro, el intenso aroma de las flores y de la juncia esparcida por

ción que la festividad de San Pedro, al igual que la de Navidad, era una fiesta de primera clase.

10 En la actualidad, la palabra “chanzoneta” se entiende como sinónimo de “villancico” debido al uso indiferenciado del término que se advierte en diversas obras provenientes de los siglos XVI y XVII. J. Marín considera, sin embargo, que pudieron existir diferencias entre uno y otro género. Cfr. Javier Marín, “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered”, *Early Music* 36, 4 (2008): 585.

11 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, f. 68. La puntuación y la ortografía del párrafo transcrito se normalizaron conforme al uso actual.

12 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, f. 69. El antifonario se conserva en la *Librería de cantorales* de la Catedral Metropolitana identificado con la signatura O29. Este libro comenzó a usarse en las celebraciones de San Pedro en el año de 1637. Véase Catedral Metropolitana de México (CMM), *Librería de cantorales*, Oficio, O29, Propio de los Santos, Maitines y Laudes para San Pedro, en *Musicat-Libros de coro*, www.musicat.unam.mx (consultado el 8 de julio de 2014).

el suelo del templo, el repique de las campanas a determinadas horas y los abundantes fuegos artificiales.¹³

Simón Esteban Beltrán de Alzate manifestó, en cambio, su deseo de mantener la celebración de San Pedro de manera más modesta. Para él, bastaba aportar lo necesario para engalanar los *maitines* cada año con sus tradicionales villancicos.¹⁴ A pesar de esta medida, la festividad pronto se convirtió en un lujo difícil de sostener; nueve años después de la fundación promovida por Beltrán de Alzate, el dinero para la fiesta se terminó.¹⁵ No era la primera vez que ocurría algo semejante pues, según se afirma en una apostilla del “Diario manual”, la fundación de Esquivel y Castañeda se perdió sin motivo aparente bastante antes, incluso, de que Beltrán del Alzate promoviese la suya. Quien escribió la nota informó, además, no haber encontrado en el expediente de la primera fundación ningún documento que derogase la celebración de la fiesta con todos los detalles que Esquivel y Castañeda indicó.¹⁶

Esto significa que desde 1673 —si no es que antes—, el cabildo se quedó sin fondos para financiar la fiesta de San Pedro, según consta en sus propios documentos. No obstante, optó por mantener los festejos con su habitual magnificencia.¹⁷ Su decisión se atribuyó a diversas causas. Algunas

eran de índole material, como el elevado costo del retablo dedicado a San Pedro cuyo contrato de fabricación se había firmado en 1672, o la belleza ornamental de la capilla que entonces resguardaba la efigie del santo; otras, en cambio, eran de índole espiritual, como la posible pérdida de la devoción popular hacia el apóstol a consecuencia de la falta de exuberancia material de su fiesta, o bien el incumplimiento del jubileo prometido a quien se acercase a dicha capilla el día de la celebración.¹⁸

El temor del cabildo ante el deterioro de su imagen corporativa, con todo lo que de eso pudiera derivarse, parece asomar detrás de ambos tipos de excusas. Consentir en celebrar a San Pedro con menos pompa implicaba actuar en menoscabo de la trascendencia política del cabildo en pleno auge de su consolidación. También significaba deslucir el prestigio de los capitulares que participaban en la elitista Congregación de San Pedro, algunos de los cuales se habían involucrado activamente en la renovación de la capilla y sus retablos.¹⁹ Con el fin de evitar estos conflictos, se discutieron las opciones disponibles para cubrir los gastos del festejo. Al menos hasta 1695, la alternativa más viable consistió en echar mano de las rentas que proporcionaba a la catedral una finca cercana a la ciudad de Toluca, según se explica en las actas de cabildo.²⁰

13 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, ff. 68, 71v, 76v.

14 ACCMM, *Aniversarios*, libro 2, ff. 92v-93v.

15 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 4-4v, 23 de junio de 1673, en *Musicat-Actas de cabildo y otros ramos*. Bases de datos de las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guadalajara, Morelia, Mérida y Durango (en adelante *Musicat-Actas de cabildo*), registro MEX 86000843, en proceso de publicación.

16 ACCMM, *Diario manual*, ff. 154-154v.

17 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 4-4v, 23 de junio de 1673, *Musicat-Actas de cabildo*, registro: MEX 86000843, en proceso de publicación.

18 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 110v-111, 15 de junio de 1674, *Musicat-Actas de cabildo*, registro: MEX 86000878, en proceso de publicación.

19 Nelly Sigaut, “Capilla de San Pedro”, en *Catedral de México Patrimonio Artístico y cultural* (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología-Fomento Cultural Banamex, 1986), 317-334.

20 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, ff. 4-4v, 23 de junio de 1673; ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 19, f. 189, 28 de junio

Aun así, parece que no siempre fue posible cubrir las formalidades de la fiesta en su totalidad. Quizá por ese motivo, algunas veces se renunció a la impresión de los pliegos que contenían las letras de los villancicos. No así a la música. Como es bien sabido, de ella dependía la solemnidad del evento, al igual que en todas las fiestas importantes de las catedrales del mundo hispánico. Esta preferencia por la música es clara todavía en 1711. En ese año, el cabildo insistió en que los diez pesos destinados a los villancicos para San Pedro se diesen al maestro de capilla —entonces Antonio de Salazar— por la composición de la música, lo cual implicaba que no debían usarse para pagar la impresión de los pliegos.²¹

Contar cada año con villancicos para la festividad de San Pedro era tan indispensable como tener villancicos para cantar en la festividad de *Corpus Christi*, con esa contundencia lo expresan las actas capitulares. La imperiosa necesidad de tenerlos listos en la fecha indicada podía incluso apresurar la elección del maestro de capilla si el puesto se encontraba vacante.²² Y, lo que es más, la composición de, por lo menos, un villancico dedicado a San Pedro fue una prueba obligatoria para concursar por el maestrazgo de capilla de la Catedral de México. A esta se enfrentaron, a su debido tiempo, Francisco López Capillas, Manuel

de Sumaya e Ignacio Jerusalem.²³ Al incorporar al proceso de selección ese requisito —el cual parece haberse extendido algunas veces a la composición de toda la serie y no de un villancico solo, como le ocurrió a López Capillas—²⁴, el cabildo garantizaba el lucimiento musical de la celebración de su santo patrón, sin perder la oportunidad de examinar la destreza compositiva del opositor.

Manuel de Sumaya solicitó y ganó el cargo de maestro de capilla en 1715,²⁵ a la muerte de Antonio de Salazar, quien fuera su maestro en otros tiempos. El cabildo le exigió al nuevo maestro la composición de la serie completa de villancicos para los *maitines* de San Pedro y éste cumplió; así lo confirma el pliego impreso ese mismo año.²⁶ Uno de esos villancicos es el recién aparecido en la Biblioteca Nacional de México del cual hablaré a continuación.

23 Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala (AHAG), *Papeles de música*, 761, Manuel de Sumaya, *Solfa de Pedro*, 1715. ACCMM, *Archivo de música*, A1487 y A2161.01, Ignacio Jerusalem, *A la milagrosa escuela*, 1750, en *Musicat*-Catálogo de los papeles y libros de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante *Musicat*-Catálogos de música), disponible en: www.musicat.unam.mx (consultado el 8 de junio de 2019).

24 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 12, f. 35v, 11 de abril de 1654, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 33000463, disponible en: www.musicat.unam.mx (consultado el 3 de junio de 2019). El documento aparece citado también por Reyes Acevedo, Ruth Yareth. "Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII", *Heterofonía* 142 (enero-julio de 2010): 55-90.

25 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 28, ff. 106v-107, 7 de mayo de 1715, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 22000121, disponible en: www.musicat.unam.mx (consultado el 3 de junio de 2019).

26 Lorenzo Antonio González de la Sancha, *Villancicos que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad del Glorioso príncipe de los apóstoles señor San Pedro* (México: Herederos de la viuda de Miguel Rivera Calderón, 1715), John Carter Brown Library, B69 G643v.

de 1675; ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 24, f. 95v, 9 de diciembre de 1695; *Musicat*-Actas de cabildo, registros: MEX 86000843, MEX 86000898, MEX 86000489, en proceso de publicación.

21 ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 27, ff. 63v-64, 26 de junio de 1711, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 69000302, en proceso de publicación.

22 Véase, por ejemplo: ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 28, ff. 111v-112, 4 de junio de 1715, *Musicat*-Actas de cabildo, registro: MEX 22000126, en proceso de publicación.

El villancico: historia sagrada, elogio teológico y retórica musical

De los ocho villancicos que Manuel de Sumaya compuso para los *maitines* de San Pedro el año de su examen, *Como es príncipe jurado* es el tercero de cuya música se tiene noticia.²⁷ Está compuesto para ocho voces con acompañamiento. Fue el primer villancico que se cantó en el segundo nocturno de los *maitines* de aquel año, según se indica en el pliego que contiene las letras. El autor de la poesía es Lorenzo Antonio González de la Sancha, presbítero y rector en la Congregación de San Pedro; formó parte del mismo círculo de intelectuales al cual pertenecieron sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora.²⁸ El prestigio del poeta se confirma en la habilidad de su pluma. Villancico culto, refinado, *Como es príncipe jurado* recupera elementos de la retórica clásica, al tiempo que desarrolla en forma de alabanzas un código basado en nociones teológicas, citas bíblicas y episodios de la vida de San Pedro tomados de la literatura patristica. Ninguno de

estos elementos debió pasar inadvertido a los letrados miembros del cabildo que fueron sus principales destinatarios.²⁹

La poesía, dividida en la tradicional forma de estribillo y coplas, se adapta a la estructura básica de la *dispositio* que dicta la teoría retórica de Cicerón, algo común en los villancicos de su época: el estribillo hace las veces de exordio; las primeras cuatro coplas, de narración; la quinta, de conclusión o peroración (Poema 1).³⁰ El contenido sigue, en cambio, los principios de la retórica epidíctica aristotélica: es un elogio de las virtudes de San Pedro. La fe, el valor, la constancia y la sabiduría del apóstol se enumeran como cualidades dignas de alabanza puesto que se consideran bellas y, sobre todo, útiles para otros cristianos a quienes supuestamente sirven de ejemplo.³¹

La amplificación es el fundamento del elogio villanciquero. Planteado a la manera griega, este recurso parte de considerar la supuesta superioridad del vicario de Cristo como una virtud en sí misma, así lo da a entender el estribillo.³² Luego, en las coplas, se encarece la supremacía del santo mediante la valoración positiva de hechos que comprueban sus virtudes.

27 Los otros dos villancicos son *Sabio y amante fue Pedro*: ACC-MM, *Papeles de música*, Colección Estrada, A0065. Véase también, Musicat-Catálogos de música, disponible en www.musicat.unam.mx (consultado el 23 de marzo de 2019); y el famoso “villancico de precisión” *Solfa de Pedro*: AHAG, *Papeles de música*, 76. Sobre este tipo específico de villancicos, véase Aurelio Tello, “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): cinco casos de catedrales novohispanas, en *Humor, pericia y devoción*, coord. de Aurelio Tello (México: CIESAS, 2013), 39-68.

28 Un cuidadoso estudio de este personaje y de su producción literaria se debe a Juan Francisco Rangel Yáñez, “Vida y obra de Lorenzo Antonio González de la Sancha”, tesis de licenciatura (Universidad Nacional Autónoma de México, 2017). El autor argumenta que los tres villancicos del primer nocturno (entre ellos, *Sabio y amante fue Pedro*) no fueron escritos por González de la Sancha: Rangel, “Vida y obra”, 102-103.

29 El grado de instrucción de los capitulares como miembros del clero secular y sus vínculos con la Real Universidad ha sido el objeto de estudio de Rodolfo Aguirre Salvador en “El ascenso de los clérigos durante el gobierno del arzobispo José de Lanciego y Eguilaz”, *Estudios de Historia Novohispana* 22, núm. 22 (2000): 77-109.

30 Cicerón, *El orador* (Madrid: Alianza, 2008). El análisis de otros villancicos considerando esta misma estructura se encuentra en Carolina Sacristán Ramírez, “El entramado de la devoción: música, pintura, religiosidad femenina y el Niño Jesús en la Nueva España, 1720-1772”, tesis de doctorado (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018).

31 Aristóteles, *Retórica*, trad. de Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999), 241-242, 249.

32 Aristóteles, *Retórica*, 253.

Poema 1. *Como es príncipe jurado*, González de la Sancha. "Texto tomado del pliego impreso".

Estríbillo

[Exordio: Aclamación de San Pedro a manera de apoteosis]

Como es príncipe jurado
de las altas jerarquías,
vienen a aclamar a Pedro
inteligencias divinas.

¡Viva, viva!

Ofreciendo a su aplauso
en sagradas insignias,
las palmas descolladas,
las luces encendidas,
las coronas brillantes,
las azucenas limpias,
y sin cesar repiten:

¡Viva, viva!

Coplas

[Narración: Enumeración de virtudes]

Viva, dicen las supremas
sustancias intelectivas,
su fe que en el ser humano
angélico lo acredita,
pues su confesión dichosa
"como el mismo Cristo afirma,"
separada de la carne
divino concepto indica.

¡Viva, viva!

[Virtud 1: Fe]

Viva de los confesores,
dice la voz peregrina,
su virtud, que por primera
sol entre los astros brilla,
porque la resolución
de la red y la barquilla,
para el seguir y el dejar
ha sido luciente guía.

¡Viva, viva!

[Virtud 2: Valor]

Viva, los mártires dicen,
 su constancia, que en la fina
 roja sangre del madero
 a ser púrpura aspira,
 que en la situación contraria
 pródida tiranía
 le señaló, porque a Pedro
 así de Cristo distinguan.
¡Viva, viva!

[Virtud 3: Sacrificio]

Viva, las ínfulas sacras
 claman, porque su doctrina,
 siendo un sol porque preserva
 es más luz por lo que explica,
 porque en la iluminación
 de tanta sabiduría
 las más remontadas alas,
 si no se abaten, peligran.
¡Viva, viva!

[Virtud 4: Sabiduría]

Viva, repiten, en fin,
 cuantas lámparas se atizan
 en la luciente primera
 antorcha ardiente en sí misma;
 viva, cantan, y al respeto
 que en su aplauso les anima,
 reverentemente elogian
 el alto honor de su silla.
¡Viva, viva!

[Peroración: Ovación colectiva]

San Pedro sobresale por encima de otros personajes divinos que reconociendo sus virtudes lo aplauden; incluso lo celebran personificados los atributos que indican su autoridad episcopal. Una premisa importante de la retórica epidíctica rige este tipo de discurso poético: conviene siempre elogiar en cada sitio lo que en él goza de mayor estima —dice

Aristóteles—, porque la apreciación del elogio depende del público que lo recibe y juzga su pertinencia.³³ En este caso, se trata de ponderar durante la celebración de la liturgia, que es la actividad principal del cabildo, las virtudes del santo que encarna su imagen corporativa. Este

33 Aristóteles, *Retórica*, 248.

motivo basta para justificar una amplificación de un elogio que trasciende (en sentido figurado) los límites de la admiración humana.

En el estribillo, San Pedro aparece aclamado por ángeles, mártires y otros santos que demuestran su aprobación ofreciéndole sus atributos, como si de una apoteosis pictórica se tratase.³⁴ Con palmas, coronas, luces y azucenas, estos personajes proclaman su condición de jerarca, es decir, de hombre virtuoso y formado en la ciencia mística.³⁵ En el mundo clásico, el término “apoteosis” se refería a la elevación de un personaje, del mundo material a la esfera de lo divino, en reconocimiento a méritos extraordinarios.³⁶ El cristianismo heredó esa idea de transformación divina y la difundió a través de los escritos de los Padres de la Iglesia. Sin embargo, prefirió las palabras “deificar” o glorificar”, ambas con raíz latina, en lugar del término griego.³⁷ La glorificación lleva implícita la doctrina de la posible

unión con lo divino que se da como resultado de la imitación de Cristo; de ahí que la pintura de los siglos xvii y xviii la convirtiese en un género adecuado para representar la ascensión de los santos al cielo.³⁸

En *Como es príncipe jurado*, la apoteosis juega con la similitud entre San Pedro y Cristo a partir del concepto de jerarquía, que Pseudo Dionisio Areopagita explica como un orden sagrado. Éste distribuye a los seres divinos y humanos según su grado de semejanza con la divinidad. En teoría, los sacerdotes son los hombres más cercanos a Dios después de los ángeles pues al ejercer el sacerdocio dichos hombres se perfeccionan y, a su vez, ayudan a otros seres humanos a perfeccionarse. Así se cumple el propósito fundamental del ordenamiento místico.³⁹

De San Pedro se dice que es el sacerdote de mayor rango después de Cristo, por su condición de primer obispo de Roma; es, por lo tanto, un referente moral para otros varones que como él pertenecen a la jerarquía eclesiástica, incluyendo a los miembros el cabildo a quienes, además, representa. Las coplas de *Como es príncipe jurado* glosan la supremacía del santo apóstol en una sucesión de alabanzas. Un personaje diferente entona en cada una de ellas el motivo de su admiración. Entre todos elaboran una síntesis con los episodios más significativos de la vida del apóstol en estos se exponen, para el oyente o lector, las virtudes que son materia del elogio.

La copla 1 muestra a los ángeles aclamando la fe de San Pedro. González de la Sancha llama

34 Para un ejemplo pictórico, véase “Apoteosis de San Pedro”, Museo Arocena, <https://artsandculture.google.com/asset/apoteosis-de-san-pedro/EgGijfHCiks7SQ?hl=es-419> (consultado el 23 de junio de 2020). No he encontrado hasta ahora un lienzo que represente la glorificación de San Pedro. Sin embargo, como ejemplo de este tipo de pintura puede verse la *Glorificación de San Ignacio*, de Cristóbal de Villalpando, que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato. La imagen digitalizada de la obra está disponible en: https://lugares.inah.gov.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8076-8076-10-6794-glorificaci%C3%B3n-de-san-ignacio.html?lugar_id=475&seccion=lugar (consultado el 26 de mayo de 2019).

35 Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas. Los nombres de Dios, Jerarquía celeste, Jerarquía eclesiástica, Teología mística, Cartas varias*, trad. de Hipólito Cid Blanco (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007), 172.

36 *A New Dictionary of Art and Sciences Comprehending all the Branches of Useful Knowledge*, vol. 1 (Londres: W. Owen, 1764), 172-173.

37 *Diccionario de Autoridades* (1732, 1734), s.v.: “deificar”; “glorificar”, <https://apps2.rae.es/DA.html> (consultado el 26 de mayo de 2019)..

38 Peter A. Angeles, *A Dictionary of Christian Theology* (Cambridge: Harper & Row, 1985), 20. John Baptist Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands* (Nieuwoop: B. de Graff, 1974), 60.

39 Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, 114-116, 170.

a estos personajes “sustancias intelectivas” o incorpóreas. Así, recupera el poeta la angelología de Santo Tomás de Aquino,⁴⁰ integrándola al relato bíblico de la confesión.⁴¹ Gracias a esta combinación, San Pedro se eleva desde la jerarquía humana hasta la angélica. Su fe en la divinidad de Jesús lo hace semejante a los ángeles, quienes son capaces de reconocer a Dios porque en ellos mismos está impresa la naturaleza divina.⁴²

En la copla 2, los confesores celebran su valor, o sea, la firme resolución con que el santo supuestamente dejó atrás las redes y la barca, que eran sus instrumentos de pescador, para convertirse en discípulo de Cristo.⁴³ Su decisión se impone como ejemplo para otros hombres que, como él, también han sido llamados. La copla 3 remite, en cambio, al episodio de su martirio; toca entonces a los mártires exaltar la constancia de San Pedro, insinuando que el sacrificio también puede considerarse una virtud. Con este propósito, rememoran los momentos más terribles de su tormento: el derramamiento de sangre y la crucifixión cabeza abajo, eventos extraídos de los evangelios apócrifos y de los escritos de Tertuliano.⁴⁴ En la poesía, una aguda metonimia presagia en la sangre el color de la púrpura, es decir, del paño de lana teñido con

el pigmento homónimo que es propio de la indumentaria cardenalicia.⁴⁵

En la copla 4, las ínfulas de la mitra episcopal ensalzan la sabiduría de San Pedro. Estas cintas simbolizan los preceptos de la Iglesia contenidos tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamentos.⁴⁶ Investida de la autoridad que le confieren las ínfulas, la doctrina del apóstol preserva las enseñanzas de Cristo y, al explicarlas, infunde conocimiento a quien las recibe con humildad. De esta manera se ilustra la condición más importante de la jerarquía mencionada en el estribillo, es decir, que el participante más perfecto ilumine a otros de menor rango que todavía necesitan ser iluminados.⁴⁷

La copla 5 cierra el discurso epidíctico con una ovación colectiva en metáfora de fuego: ángeles, confesores, mártires e ínfulas aumentan con su brillo la intensa rutilancia del apóstol. Con su gesto aprueban la doctrina de la Cátedra de San Pedro que formuló en San Cipriano de Cartago a partir del Evangelio de Mateo. En ella se reconoce la autoridad del episcopado como un poder conferido directamente por Cristo.⁴⁸

40 Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, p. I, q. 50, a. 1.

41 Mateo 16:13-18; Marcos 8:27-30; Lucas 9:18-21.

42 Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, p. I q. 56, a. 3.

43 Mateo 4:18-22; Marcos 1:16-20.

44 Tertuliano, “Prescription against Heretics”, <http://www.newadvent.org/fathers/0311.htm> (consultado el 13 de abril de 2019); véase capítulo 36. También, “Acts of Peter”, *The Apocryphal New Testament*, trad. de M. R. James (Oxford: Clarendon Press, 1924), <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html> (consultado el 13 de abril de 2019).

45 “Acts of Peter”, *The Apocryphal New Testament*, trad. de M. R. James (Oxford: Clarendon Press, 1924), <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html> (consultado el 13 de abril de 2019).

46 Ésta es una adaptación cristiana de las ínfulas paganas que, en sus orígenes, simbolizaban la consagración a lo divino y la inviolabilidad del religioso. Valga aquí la definición de *Le dictionnaire des antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio* (París: Librairie Hachette, 1900), 515; disponible en: http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/1753/INFULA/page_519 (consultado el 27 de mayo de 2019).

47 Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, 116.

48 Mateo 16:18. “St. Cyprian on the Church and the Papacy”, <http://www.biblicalcatholic.com/apologetics/num44.htm> (consultado el 14 de abril de 2019). Las *Epístolas* de San Cipriano están disponibles en “Christian Classics Ethereal

Sumaya puso en música la poesía de González de la Sancha dramatizándola según las convenciones de la época.⁴⁹ Su semántica no difiere demasiado de la de sus contemporáneos. Por un lado, la música se corresponde con el texto en términos de ritmo y declamación; sigue cuidadosamente la acentuación natural de las palabras, logrando así un efecto de *pronuntiatio* retórica;⁵⁰ por otro lado, el elogio que estructura el contenido de la poesía se comporta también como un tópicos que condiciona el carácter festivo de la poesía y de la música. Asimismo influye en la elección tanto de un vocabulario que remite al triunfo del apóstol (aclamar, aplaudir, acreditar, brillar, etcétera), como de las texturas sonoras distintivas de la introducción, el estribillo y las coplas.

En el marco de estos parámetros, Sumaya potencia la intensidad retórica del exordio formado por la introducción y el estribillo. Los primeros cuatro versos de la poesía se entonan a voz sola de tenor (c. 1-19). De esta manera crea un efecto narrativo (en ritmo ternario, pero con abundantes síncopas) que prelude la intervención (en ritmo binario y con figuraciones musicales cortas) del colectivo formado por ángeles, mártires, confesores e ínfulas. Sus voces

se encarnan en la textura policoral favorecida por la distribución de ocho voces en dos coros (SATb, SATb)⁵¹ con un acompañamiento general (c. 20). La alternancia típica de los coros que cantan en homofonía destaca el refrán interno del villancico (c. 20-24, 43-45): “¡Viva, viva!”, insinuando una sensación de relieve acústico que se debió materializar en la colocación de las agrupaciones en diferentes lugares del recinto durante la ejecución.⁵²

Otra forma de dramatización, que complementa las anteriores, se debe al uso de figuras retóricas musicales que representan, aluden o pintan con sonidos, según sea el caso, el contenido de unidades semánticas de texto.⁵³ En la época en la que Sumaya compuso *Como es príncipe jurado*, las figuras retóricas musicales eran todavía uno de los recursos preferidos de

Library”, <http://www.ccel.org/fathers.html> (consultados el 15 de abril de 2019).

49 Véase la transcripción de la obra que acompaña este artículo. La estructura del texto puesto en música varía con respecto a la estructura del poema en el pliego impreso.

50 Acentuar correctamente la letra es uno de los requisitos que el teórico franciscano Pablo Nasarre impone a los exámenes de los músicos profesionales. Véase *Segunda parte la escuela música* (Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723), 487. Sobre la *pronuntiatio* en los villancicos, véase Bernardo Illari, “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”, tesis de doctorado (University of Chicago, 2001), vol. 1, 182-183.

51 S: soprano; A: alto; T: tenor; b: bajo instrumental. Uso las abreviaturas internacionales establecidas por el Répertoire Internationale de Sources Musicales (RISM): *Normas para la catalogación de fuentes musicales históricas. Serie A/II Manuscritos musicales, 1600-1850*, trad. de José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, José Gosálvez y Joana Crespi (Madrid: Arco/Libros S. L., 1996), 62, 65.

52 El propio Manuel de Sumaya se refiere a cuestiones relacionadas con la composición de música policoral en el informe que dirigió al arzobispo José Lanciego Eguilaz en 1718. El documento fue transcrito y publicado por Eva María Tudela Calvo, quien analiza a partir de este documento un villancico para San Pedro compuesto en 1703: “Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)”, *Memorias. Música, Catedral y Sociedad*, ed. de Lucero Enriquez y Margarita Covarrubias (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 105-136.

53 En este sentido la música de los villancicos es heredera de los “madrigalismos” del Quinientos, véase Bernardo Illari, “Agudeza de villancico: los *Plumajes* de Torrejón”, en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (Kassel: Reichenberger, 2019), 482.

los compositores para hacer realidad aquello que, Aristóteles primero y Quintiliano después, esperaban de la metáfora: que “pusiera delante de los ojos vívidamente”, como en un estado de actividad o movimiento, imágenes que se evocan a través del oído.⁵⁴ Este mecanismo permite que la apoteosis poética, apoyada por música, se convierta en un equivalente retórico de la apoteosis pictórica.

En *Como es príncipe jurado*, la representación musical se mantiene dentro de los códigos convencionales del dibujo sonoro que apela a la imaginación visual. La idea de la jerarquía existente entre Pedro y los personajes divinos que vienen a celebrarlo se asocia con el movimiento de las melodías que acompañan a la poesía. Al verso “las altas jerarquías vienen a aclamar” le corresponde una línea que sube progresivamente desde el Si hasta el Fa (c. 5-9), alcanzando así la nota más aguda de la frase musical. Después de la ligadura (c. 10), la melodía cambia de dirección. Las sílabas de “Pedro” se distribuyen entonces sobre una melodía de apenas tres notas descendentes a las cuales hace el bajo contrapunto con melodías ascendentes (c. 11-13). La música dice que Pedro es un ser humano (melodía descendente, registro medio) que asciende en la jerarquía divina (contrapunto del bajo, melodías ascendentes), reconocido por seres que son superiores a él (melodía ascendente, registro medio-alto y nota más aguda).

La repetición constante del refrán, tanto al inicio como al final del estribillo, es un complemento esencial de la evocación sonora que inicia con la introducción: ángeles, confesores y demás

personajes “sin cesar repiten: ¡Viva, viva!” (c. 42-55), ya que la poesía así lo indica. Los arpeggios del acompañamiento confirman el carácter alegre y animado de la ovación, al tiempo que marcan la cadencia final de la sección (c. 43-49).

Este efecto de reposo contrasta con la parte central del estribillo. Esta sección que corresponde a los versos que narran el ofrecimiento de los atributos representativos de cada personaje divino. Palmas, coronas, azucenas y luces se nombran alternativamente en uno y otro coro, recordando así el orden caótico que prevalece en la apoteosis pictórica (c. 31-40). Lo que ocurre aquí es un efecto de amplificación retórica semejante a la *congeries* de Quintiliano, quien la explica como una acumulación de palabras o frases, con el mismo significado, a través de la cual aumenta el énfasis retórico de un pasaje hasta alcanzar el clímax.⁵⁵ Ésta se considera una de las técnicas retóricas más persuasivas puesto que hace el discurso más recordable por medio de la repetición. “Las palmas descolladas”, “las azucenas limpias”, “las coronas brillantes” son versos semejantes dado que nombran atributos. Todos se cantan sobre un motivo rítmico característico (seminimas punteadas con corcheas) que se repite, a veces fragmentado. Esto incrementa cada vez la familiaridad del oyente con el contenido del verso, al tiempo que lo prepara para la ovación colectiva que indica el final de la sección.

Las coplas retoman la textura homofónica, reduciendo a cuatro (SATb) el número de voces

54 Brian Vickers, “Figures of rhetoric/Figures of music”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* Vol. 2, No 1 (1984), 11.

55 Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, t. 1, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887), 55-62, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214> (consultado el 3 de agosto de 2021); véase capítulo Libro VIII, capítulo IV “De la amplificación”.

que en ellas intervienen. El cambio de dotación da continuidad al dramatismo del estribillo. Se trata ahora de representar colectivos más pequeños que cantan en turnos las virtudes del santo apóstol, pero sin rastros de pintura musical. La sobriedad se explica por la función retórica de las coplas, que es opuesta a la del estribillo.⁵⁶ Ésta consiste en transmitir a los oyentes, con la mayor claridad posible, la densa asimilación de citas bíblicas y reflexiones teológicas con que se construye un elogio que, en contrapunto con el discurso plástico de la Catedral de México, ensalza veladamente al cabildo catedralicio.

Colofón

Elitismo, anhelo de reconocimiento social y jactancia de devoción intelectual son el núcleo de la veneración del cabildo por San Pedro. Un afán autoencomiástico parece haber animado a sus miembros en 1715, así como a otros integrantes de la congregación dedicada al apóstol. Por lo menos, eso insinúa el pliego con las letras de los villancicos de aquel año. Tres de sus ocho villancicos —entre ellos, *Como es príncipe jurado*— son elogios que enlazan la actualidad del cabildo de su tiempo con los refinamientos de la retórica clásica.⁵⁷ Se trata de elogios simbólicos cuyo brillo, sin embargo, opaca una serie de dificultades económicas que las actas capitulares, por su naturaleza, no pudieron disimular.

La ejecución de villancicos elogiosos pudo convertir a los *maitines* de San Pedro en una ceremonia de afirmación, además de una celebración litúrgica. La cohesión grupal de los capitulares tal vez se vio reforzada en ella; de ser así, la festividad se habría convertido en algo más que una obligación religiosa. Quizá en un punto de encuentro, de conmemoración y de valoración de los ideales que daban forma a la identidad colectiva del cabildo, entre ellos la práctica de virtudes (como la fe, la sabiduría, el sacrificio y la constancia) que era, en teoría, un objetivo común de la religiosidad tanto individual como comunitaria del clero secular. Esta posibilidad concede a San Pedro un atributo singular: suma la fuerza del aprecio local por el santo a su bien conocida importancia por ser el primer pontífice de la iglesia católica romana. La combinación se traduce finalmente en un símbolo distintivo del cabildo metropolitano.⁵⁸

El manuscrito que contiene la música de *Como es príncipe jurado* aparece de nuevo; se manifiesta como prueba tangible de una devoción compleja encarnada en símbolos. El elogio musical se mantiene dentro del ánimo triunfalista del último tercio del siglo xvii. A la luz del momento en que fue escrito, parece casi un augurio favorable del fortalecimiento del clero secular que propició el gobierno arzobispal de José Lanciego

56 Bernardo Illari plantea que las coplas son el núcleo de los villancicos. Los elaborados estribillos funcionan como un marco atractivo que capta la atención de oyentes y los predispone a escuchar el contenido de las coplas: "Polychoral Culture", 166.

57 González de la Sancha, *Villancicos que se cantaron [...] en la festividad del Glorioso príncipe de los apóstoles señor San Pedro* (1715): *Como es príncipe jurado* (villancico 4), *La ciudad coronada* (villancico 6) y *Víctor, toda Roma* (villancico 7).

58 En los villancicos para San Pedro de las catedrales de Puebla y Durango, los tópicos que prevalecen son distintos de los que se encuentran en el repertorio de la Catedral Metropolitana. En Durango, por ejemplo, predominan los textos con reminiscencias neoplatónicas, según apunta Drew Edward Davies en "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para San Pedro", en *Memorias. Lo sonoro en el ritual catedralicio, siglos xvi-xix*, ed. de Patricia Díaz Cayeros (México-Guadalajara: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara, 2007), 87-104.

Eguilaz (1712-1728).⁵⁹ O, por lo menos, el indicio de un episodio relativamente poco conocido de la historia de la Catedral de México, en el cual los elogios retóricos y el disimulo se entrelazan en un intento por preservar la unidad y el prestigio de su comunidad eclesiástica.

Abreviaturas

ACCMM: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

AHAG: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala

Fuentes documentales

ACCMM, *Actas de cabildo*, libros 12, 19, 24, 27 y 28.

ACCMM, *Aniversarios*, libro 2.

ACCMM, *Diario manual de lo que en esta San Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar y coro*, 1751.

ACCMM, *Archivo de música*, A1487 y A2161.01, Ignacio Jerusalem, *A la milagrosa escuela*, 1750.

AHAG, *Papeles de música*, 761, Manuel de Sumaya, *Solfa de Pedro*, 1715.

Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Manuel de Sumaya, *Como es príncipe jurado*, 1715, MS [sin signatura], núm. de sistema 000343295.

Fuentes impresas

⁵⁹ A este respecto, véase Rodolfo Aguirre Salvador, "José Lanciego, arzobispo de México, y el clero secular durante la transición eclesiástica del reinado de Felipe V, 1712-1728", *Fronteras de la Historia* 17-2 (2012): 75-101. Véase también, del mismo autor, "El establecimiento de jueces eclesiásticos en las doctrinas de indios. El arzobispado de México en la primera mitad del siglo XVIII", *Historia Crítica* 36 (2008): 14-35.

A New Dictionary of Art and Sciences Comprehending all the Branches of Useful Knowledge. Vol. 1. Londres: W. Owen, 1764.

Aguirre Salvador, Rodolfo. "El ascenso de los clérigos de Nueva España durante el gobierno del arzobispo José de Lanciego y Eguilaz". *Estudios de Historia Novohispana* 22 (2000): 77-110.

———. "El establecimiento de jueces eclesiásticos en las doctrinas de indios. El arzobispado de México en la primera mitad del siglo XVIII". *Historia Crítica* 36 (julio-diciembre de 2008): 14-35.

———. "El clero secular del arzobispado de México: oficios y ocupaciones en la primera mitad del siglo XVIII". *Letras Históricas* 1 (otoño-invierno de 2009): 67-93.

———. "José Lanciego, arzobispo de México, y el clero secular durante la transición eclesiástica del reinado de Felipe V, 1712-1728". *Fronteras de la Historia* 17-2 (2012): 75-101.

Angeles, Peter A. *A Dictionary of Christian Theology*. Cambridge: Harper & Row, 1985.

Aristóteles. *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.

Cicerón. *El orador*. Traducido por Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Alianza, 2008.

Davies, Drew Edward. "El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para San Pedro". En *Memorias. Lo sonoro en el ritual catedralicio, siglos XVI-XIX*, editado por Patricia Díaz Cayeros, 87-104. México-Guadalajara: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Guadalajara, 2007.

- Diccionario de Autoridades (1732, 1734), <https://apps2.rae.es/DA.html> (consultado el 26 de mayo de 2019).
- González de la Sancha, Lorenzo Antonio. *Villancicos que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad del Glorioso príncipe de los apóstoles señor San Pedro*. México: Herederos de la viuda de Miguel Rivera Calderón, 1715. John Carter Brown Library, B69 G643v.
- Herrejón Peredo, Carlos. *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2003.
- Illari, Bernardo. “Agudeza de villancico: los *Plumajes* de Torrejón”. En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, editado por Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, 477-515. Kassel: Reichenberger, 2019.
- . “Polychoral Culture: Cathedral Musica in La Plata (Bolivia), 1680-1730”. Tesis de doctorado, University of Chicago, 2001.
- Knipping, Jonh Baptist. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*. Nieuwoop: B. de Graff, 1974.
- Marín, Javier. “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: A lost document rediscovered”. *Early Music*, 36, núm. 4 (noviembre de 2008): 575-596.
- Nasarre, Pablo. *Segunda parte la escuela música*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723.
- Pérez Puente, Leticia. *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación. La catedral de metropolitana de la ciudad de México, 1653-1680*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Pseudo Dionisio Aeropagita. *Obras completas. Los nombres de Dios, Jerarquía celeste, Jerarquía eclesiástica, Teología mística, Cartas varias*. Traducido por Hipólito Cid Blanco. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*, t. 1, traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, 55-62. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>, Libro VIII, capítulo IV “De la amplificación” (consultado el 3 de agosto de 2021).
- Rangel Yáñez, Juan Francisco. “Vida y obra de Lorenzo Antonio González de la Sancha”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Répertoire Internationale de Sources Musicales (RISM). *Normas para la catalogación de fuentes musicales históricas. Serie A/II Manuscritos musicales, 1600-1850*. Traducido por José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, José Gosálvez y Joana Crespí. Madrid: Arco/Libros S. L., 1996.
- Ruiz Castellanos, Armando. “Más allá de las piedras, los colores y la luz... Significados y sentido”. En *La Catedral de México*, 25-55. México: BBVA Bancomer, 2014.
- Sacristán Ramírez, Carolina. “El entramado de la devoción: pintura, música, religiosidad femenina y el Niño Jesús Pasionario en la Nueva España, 1720-1772”. Tesis doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

- . “La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar”. En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, coordinado por Drew Edward Davies, editado por Lucero Enríquez Rubio, 99-123. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.
- Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública, 1934.
- Santo Tomás de Aquino. *Suma teológica*. Vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989.
- Sigaut, Nelly. “La tradición de estos reinos”. En *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001*, 405-424. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- . “El uso de la emblemática en un programa catedralicio.” En *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, 111-140. México: El Colegio de Michoacán-Conacyt, 2002.
- . “Capilla de San Pedro”. En *Catedral de México Patrimonio Artístico y cultural*, 317-334. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología-Fomento Cultural Banamex, 1986.
- Reyes Acevedo, Ruth Yareth. “Francisco López Capillas, un músico del siglo XVII”. *Heterofonía* 142 (enero-julio de 2010): 55-90.
- Tello, Aurelio. “El villancico de precisión en los exámenes de oposición para maestros de capilla (1708-1750): cinco casos de catedrales novohispanas”. En *Humor, pericia y devoción*, editado por Aurelio Tello, 39-68. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2013.
- Tertuliano, “Prescription against Heretics”, <http://www.newadvent.org/fathers/0311.htm> (consultado el 13 de abril de 2019).
- Tudela Calvo, Eva María. “Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)”. En *Memorias. Música, Catedral y Sociedad*, editado por Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, 105-136. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- Vickers, Brian. “Figures of rhetoric/Figures of music”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 2, No. 1 (1984): 1-44

Fuentes electrónicas

- Christian Classics Ethereal Library: <http://www.ccel.org/fathers.html> (consultado el 15 de abril de 2019)
- Early Christian Writings: <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html> (consultado el 13 de abril de 2019).
- Evangelical Catholic Apologetics: <http://www.biblicalcatholic.com> (consultado el 15 de abril de 2019).
- Le dictionnaire des antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio: <http://dagr.univ-tlse2.fr> (consultado el 27 de mayo de 2019).

Mediateca INAH: <https://lugares.inah.gob.mx>
(consultado el 26 de mayo de 2019).

Museo Arocena: <https://artsandculture.google.com/asset/apoteosis-de-san-pedro/Eg-GjffHCiks7SQ?hl=es-419> (consultado el 23 de junio de 2020).

Musicat-Catálogos de *Múscat*- Libros de coro y *Musicat*-Actas de cabildo y otros ramos:
www.musicat.unam.mx

New Advent: <http://www.newadvent.org/fathers/0311.htm> (consultado el 13 de abril de 2019).

Como es príncipe jurado

Villancico a 8 al Señor San Pedro,
por el señor maestro don Manuel de Sumaya,
año de su examen de 1715

Manuel de Sumaya
(1680-1755)

Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Archivos y Manuscritos, s/n

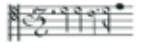
*Tiple 1°. Esti° a 8
después de la Introducción*



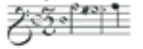
*Alto 9°. Esti° a 8
después de la Introducción*



Introducción Sola. Tenor 9°



*Bajo 1°. Intr.° Al solo
Y Esti° a 8*



*Tiple 2°. a 8 Esti°
después de la intro.°*



*Alto 2° después de la 'Intro.
'Esti° a 8*



*Tenor 2°. Esti° a 8
después de la intro.°*



*Bajo 2°. Esti° a 8
después de la intro.°*



*Quin General al 8.
Y 1° la 'Intro.°*



Introducción sola

Co-mo es prin-ci-pe ju-ra-do de las al-tas je-rar-qui-as,

9

T1

vie-nen a cla-mar a Pe-dro in-te-li-

b1

bc

15

T1 gen - cias di - vi - nas.

b1

bc

20 Estribillo a 8

S1 ¡Vi - va, vi - va, vi - va! ¡Vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a - plau - so en sa - gra -

A1 ¡Vi - va, vi - va, vi - va! ¡Vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a - plau - so en sa - gra - das

T1 ¡Vi - va, vi - va, vi - va! ¡Vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a - plau - so en sa - gra -

b1

S2 ¡Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a - plau - so en sa -

A2 ¡Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a - plau - so en sa -

T2 ¡Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va! O - fre - cien - do a su a - plau - so en sa -

b2

bc

28

S1
- das in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das, las

A1
in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das, las a - zu -

T1
das in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das, las

b1

S2
gra - das in - sig - nias, las pal - mas des - co -

A2
gra - das in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das, las

T2
gra - das in - sig - nias, las pal - mas des - co - lla - das,

b2

bc

1) Sic, salto descendente de sexta menor a disonancia, como nota cambiata.

2) "las azucenas limpias" en el manuscrito.

36

S1
a - zu - ce - nas lim - pias, las co - ro - nas bri - llan - tes, y

A1
ce - nas... lim - pias, las co - ro - nas bri - llan - tes, y

T1
a - zu - ce - nas lim - pias, las co - ro - nas bri - llan - tes, y

b1

S2
lla - das, des - co - lla - das, las lu - ces en - cen - di - das, ³⁾

A2
a - zu - ce - nas lim - pias, las lu - ces en - cen - di - das, ³⁾

T2
lim - pias, las lu - ces en - cen - di - das, ³⁾

b2

bc

3) "escondidas" en los papeles de tiple y de alto del segundo coro. Se siguió el texto literario del tenor de segundo coro. El pliego impreso presenta la palabra "encendidas". Además, los versos "las luces encendidas" y "las azulejas impías" están invertidos en los papeles de música, con relación al impreso.

43

S1
sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val!

A1
sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val!

T1
sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val!

b1

S2
¡Vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val! y sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va,

A2
¡Vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val! y sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va,

T2
¡Vi - va, vi - val! ¡Vi - va, vi - val!, y sin ce - sar re - pi - ten ¡Vi - va,

b2

bc

4) Sic, la modulación requiere un cromatismo melódico activo.

[49] [Fin]

S1
 iVi - va, vi - va!, y sin ce - sar re - pi - ten iVi - va, vi - va, vi - va!

A1
 iVi - va, vi - va!, y sin ce - sar re - pi - ten iVi - va, vi - va, vi - va!

T1
 iVi - va, vi - va!, y sin ce - sar re - pi - ten iVi - va, vi - va, vi - va!

b1

S2
 vi - va, vi - va, vi - va! | Vi - va, vi - va, vi - va!

A2
 vi - va, vi - va, vi - va! | Vi - va, vi - va, vi - va!

T2
 vi - va, vi - va, vi - va! | Vi - va, vi - va, vi - va!

b2

bc

56 Coplas a 4⁵⁾

S1

1. Vi - va, di - cen las su - pre - mas sus - tan - cias in - te - lec - ti -
 2. pues su con - fe - sión di - cho - sa, co - mo el mis - mo Cris - to a - fir -
 3. Vi - va de los con - fe - so - res, di - cē la voz pe - rē - gri -
 4. por - que la re - so - lu - ción de la red y la bar - qui -

A1

1. Vi - va, di - cen las su - pre - mas sus - tan - cias in - te - lec - ti -
 2. pues su con - fe - sión di - cho - sa, co - mo el mis - mo Cris - to a - fir -
 3. Vi - va de los con - fe - so - res, di - cē la voz pe - rē - gri -
 4. por - que la re - so - lu - ción de la red y la bar - qui -

T1

1. Vi - va, di - cen las su - pre - mas sus - tan - cias in - te - lec - ti -
 2. pues su con - fe - sión di - cho - sa, co - mo el mis - mo Cris - to a - fir -
 3. Vi - va de los con - fe - so - res, di - cē la voz pe - rē - gri -
 4. por - que la re - so - lu - ción de la red y la bar - qui -

b1

bc

62⁶⁾

S1

vas, su fe que en el ser hu - ma - no
 ma, se - pa - rā - da de la car - ne
 na, su vir - tud, que por pri - me - ra
 lla, pa - ra el se - guir y de - jar

A1

vas, su fe que en el ser hu - ma - no
 ma, se - pa - rā - da de la car - ne
 na, su vir - tud, que por pri - me - ra
 lla, pa - ra el se - guir y de - jar

T1

vas, su fe que en el ser hu - ma - no an - gē - li - co
 ma, se - pa - rā - da de la car - ne di - vi - no con -
 na, su vir - tud, que por pri - me - ra sol en - tre los
 lla, pa - ra el se - guir y de - jar ha si - do lu -

b1

bc

5) Cada copla del pliego impreso corresponde a dos coplas en los papeles de música. Estos papeles ofrecen únicamente la letra correspondiente a las primeras dos coplas del impreso.
 6) "y el dejar" en el pliego impreso.

68 [Del estribillo al fin cada dos coplas]

S1
 an - gé - li - co lo a - cre - di - - - - - ta,
 di - vi - no con - cē - pto in - di - - - - - ca.
 sol - en - tre los as - tros bri - - - - - lla,
 ha si - do lu - cien - te gui - - - - - a.

A1
 an - gé - li - co lo a - cre - di - - - - - ta, lo a - cre - di - ta,
 di - vi - no con - cē - pto in - di - - - - - ca, in - di - ca.
 sol - en - tre los as - tros bri - - - - - lla, as - tros bri - lla,
 ha si - do lu - cien - te gui - - - - - a, a, gui - - - - - a.

T1
 lo a - cre - di - ta, lo a - cre - di - ta,
 cē - pto in - di - ca, con - cep - to in - di - ca,
 as - tros bri - lla, Sol - en - tre los as - tros bri - lla,
 cien - te gui - a, ha si - do lu - cien - te gui - a.

b1

bc



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

