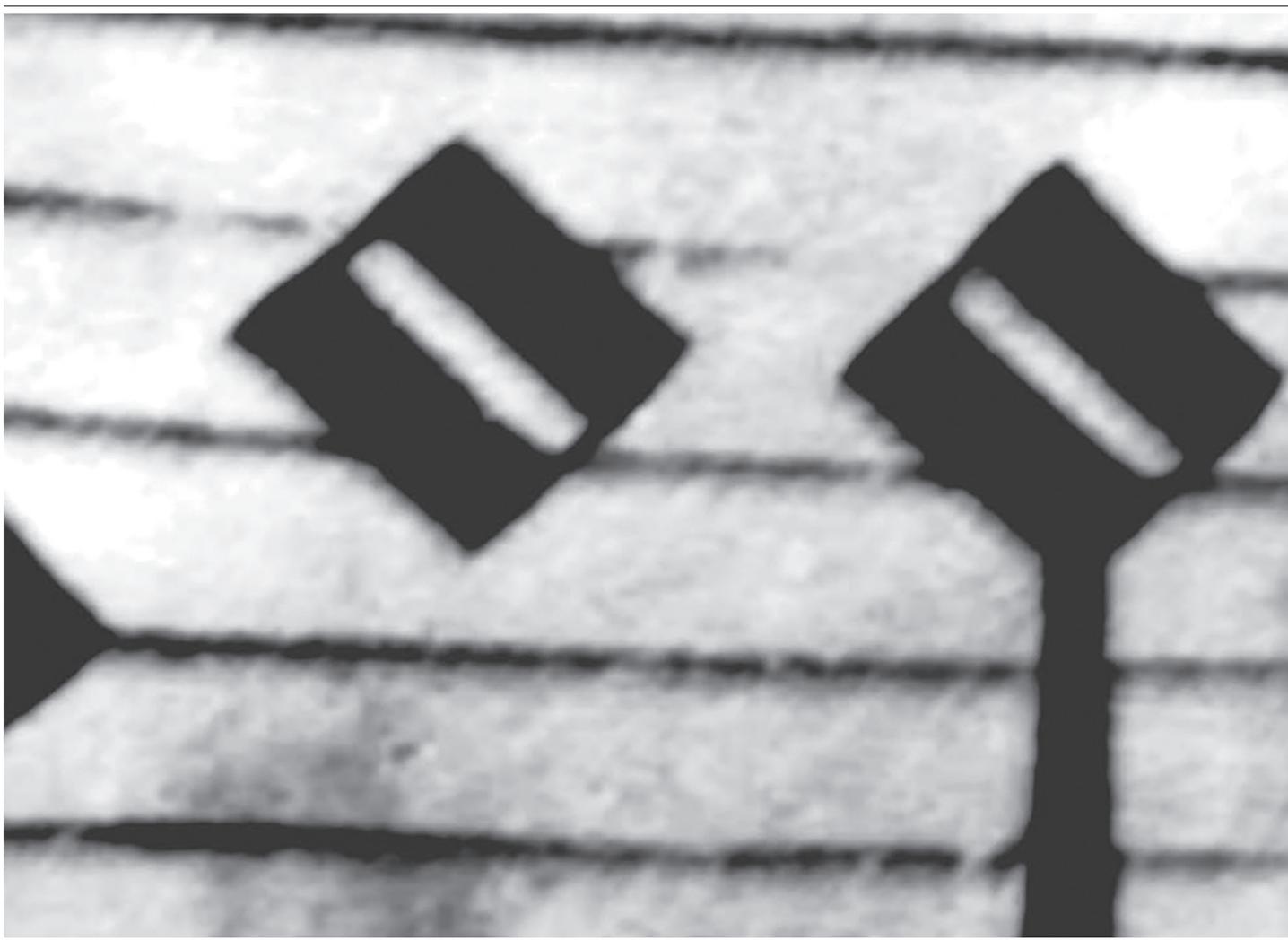


Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente



Universidad Nacional Autónoma de México

9

Nueva época
Marzo 2018

**15 años de *Musicat*: revisión de aportes
y deconstrucción de mitos**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente,
Nueva Época, número 9, marzo de 2018**

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. 09819, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el día 18 de marzo del 2018, con un tiraje de 200 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 <i>Javier Marín</i>	4
<hr/>	
Mito, historia y la vocación crítica de Musicat <i>Gabriel S. S. Lima Rezende y Analía Chernavsky</i>	7
¿Música de evangelización? Sobre el penoso y famoso caso de dos piezas polifónicas con textos en náhuatl <i>Berenice Alcántara Rojas</i>	12
El Colegio de Infantes de la Catedral de México: ¿una escuela de música? <i>Ruth Lizbeth Santa Cruz Castillo</i>	18
Italia: ¿viajes e invasiones? <i>Drew Edward Davies</i>	29
Cantidad–calidad–género: ¿esplendores y óperas? <i>Lucero Enríquez Rubio</i>	36
¿Catalogación interdisciplinaria? <i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	48
<hr/>	
Notas curriculares	53

Italia: ¿viajes e invasiones?

Drew Edward Davies
Northwestern University

Un mito, como la historiografía, es una construcción literaria cuya veracidad está supe-
ditada al sistema de creencias de una cultura o de los individuos que lo fabrican. En la
historiografía, un mito —en el sentido de una narración repetida y aceptada sin dudar—
puede existir en los espacios entre lo veraz y lo equivocado como una ficción que promue-
ve o protagoniza una postura histórica. En palabras de la historiadora Rebecca Collins,
es “un conjunto de suposiciones no examinadas o no cuestionadas” y generalmente es
considerado una ficción mientras que la “historia” representa la verdad.¹ En este corto
ensayo, planteo la idea de que las narrativas sobre la italianización de la música de elite
en la Nueva España durante el siglo XVIII, y sobre todo el papel del compositor Manuel
de Sumaya, padecen el problema de ser un “conjunto de suposiciones no examinadas o
no cuestionadas”. Además, estas ficciones representan construcciones con raíces que se
remontan al siglo XIX, las cuales nutrieron las narrativas del nacionalismo y el progreso
que promovieron los historiadores pioneros a mediados del siglo XX.² Si bien el asunto
empezó con un error, exageración o malentendido historiográfico, de tanto repetirse se
ha elevado a lo largo del tiempo al nivel mítico.

En las historias pioneras de la música novohispana y mexicana están presentes dos
narrativas sobre la italianización del estilo musical en la Nueva España: una positiva, que
se relaciona específicamente con Manuel de Sumaya (*ca.* 1678-1755), maestro de capilla
de la Catedral de México entre 1715 y 1739, y otra negativa, que concierne a Ignacio Je-
rusalem (1707-1769), quien ocupó el mismo puesto entre 1750 y su muerte. Sumaya,
oriundo de México y sacerdote ordenado, es visto como un *Wunderkind* quien contra
toda lógica logró componer en un estilo moderno para ensambles de cuerdas.³ En el otro

- 1 Rebecca Collins, “Concealing the Poverty of Traditional Historiography: Myth as Mystification in Historical Discourse”, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 7(3) (2003): 341-365, cit. 341. Cita original: “a set of unexamined or uncriticized assumptions”.
- 2 Considero que los principales proyectos historiográficos pioneros sobre la música novohispana son Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana* (Colima: El Dragón, 1933); Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)* (México: SEP, 1934); Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York: Crowell, 1952); Lincoln Spiess y Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Archives* (Detroit: Information Coordinators, 1969); y Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal* (México: SEP, 1973).
- 3 Véase, también, Craig Russell, “Manuel de Sumaya: Re-Examining the *A Cappella* Choral Music of a Mexican Master”, en: *Encomium musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, David Crawford y Grayson Wagstaff, eds. (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 91-106.

extremo se encuentra Jerusalem, violonista, músico teatral y compositor prolífico de origen italiano, quien se presenta como un músico pendenciero⁴ cuya obra, en verdadero estilo galante, representa una invasión italiana. Parte de este asunto remonta a los escritos exagerados y desmesurados del finado profesor Robert Stevenson quien, más que cualquier otro, formó y nutrió estas dos narrativas. Por ejemplo, Stevenson escribió que “las debilidades que acosaron a la música española durante el siglo XVIII fueron precisamente las que acosaron a México: la afluencia de músicos italianos de segunda categoría que ejercieron la influencia más perjudicial [y] llevaron a la catedral las vacuidades sin sentido de lo peor de la ópera italiana.”⁵ Obviamente, esta postura deriva de la crítica del padre Feijoo en el siglo XVIII sobre el estilo galante y no refleja el concepto de “modernización” que otros investigadores han empleado para entender el proceso de italianización.⁶

4 Robert Stevenson, “Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian Parvenu in Eighteenth-Century Mexico”, *Inter-American Music Review*, 16(1) (1997): 57-62; Craig H. Russell, “Musical Life in Baroque Mexico: Rowdy Musicians, Confraternities and the Holy Office”, *Inter-American Music Review* 13(1) (1992): 11-14. Es necesario comentar que, para Russell, Jerusalem tiene un gran protagonismo en otras escrituras; por ejemplo Craig H. Russell, *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions* (Nueva York: Oxford University Press, 2009).

5 Stevenson, *Music in Mexico*, 155. Cita original: “The weaknesses that beset Spanish music during the eighteenth century were precisely those which beset Mexico—the influx of second-rate Italian musicians exercising the most deleterious influence... [who] carried into the cathedral the vapid inanities of Italian opera at its worst”.

6 Juan José Carreras, “From Literes to Nebra: Spanish Dramatic Music Between Tradition and Modernity”, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, eds. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 7-16.

Varios investigadores hoy, entre ellos ex alumnos de Stevenson, suelen seguir sus posturas como homenaje o quizás de manera inconsciente. Ciertamente, entre los renglones de los escritos pioneros sobre música novohispana atestigüamos no solamente la investigación histórica, sino también la imposición de un sistema de valores que es producto de su tiempo y de intereses específicos. Se percibe la preferencia dada a la propiedad religiosa, la formación de la nación moderna mestiza de México y los logros de los mexicanos; al otro lado, son relativamente minimizadas la precariedad de las instituciones coloniales, las injusticias sociales y la contribución de peninsulares, extranjeros y africanos.

Sin duda, Sumaya y Jerusalem son los dos actores responsables de los cambios habidos en las capillas de música italianizadas a mediados del siglo, además de Santiago Billoni, violinista y compositor de origen italiano, y otros músicos que también llegaron entre 1730 y 1750.⁷ No obstante, la proyección de la influencia que ejercieron estos compositores catedralicios en la sociedad novohispana, fuera de las instituciones de élites, está a debate: las aspiraciones sociales que el gusto contemporáneo italiano representaría en la colonia sugieren que el asunto es más complejo que el mero cambio de estilo musical. El bajo número de músicos profesionales italianos que llegaron a la Nueva España a lo largo de la época virreinal como empleados de la Iglesia —quizás una docena— simplemente no constituye

7 Santiago Billoni, *Complete Works*, Drew Edward Davies, ed., *Recent Researches in Music of the Baroque*, 170 (Middleton, WI: A-R Editions, 2011). Sobre músicos extranjeros, véase *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustárriz y Emilio Ros-Fábricas, eds. (Granada: Universidad de Granada, 2007).

una invasión como ha implicado Stevenson. En consecuencia, en el resto de este ensayo, trataré el caso de Manuel de Sumaya para comprender mejor su música, su carrera y la temporalidad de su influencia.

Como sabemos, Manuel de Sumaya estuvo al mando de la capilla de la Catedral de México durante un tiempo de cambios.⁸ Su nombramiento no sólo coincide con el fin de la Guerra de Sucesión y la reafirmación de la instalación de los Borbones en Madrid, sino también con el inicio de un nuevo giro en la integración de los ensambles catedralicios en el mundo español. Mientras que los ensambles catedralicios del siglo XVII consistían primariamente de voces con órgano, arpa, bajones y otros instrumentos de viento, para mediados del siglo XVIII, cuando Ignacio Jerusalem obtuvo el puesto de maestro de capilla de la Catedral de México, el conjunto de instrumentos se parecía más a una pequeña orquesta clásica con cuerdas al estilo italiano. Es verdad que en 1715 Sumaya, durante su primer año como maestro de capilla, apoyó la creación de una plaza en la capilla para el violinista José Antonio Cerezo, algo que había sido rechazado en 1710, y que en 1720 abrió un lugar para un segundo violinista.⁹

Así, México se hallaba, en la vanguardia de este cambio, si bien existen muy pocas obras con partes para violín que se remontan a este periodo,

siendo probable que los violinistas doblaran las partes de los tiples, o las sustituyeran, ya que las partes más antiguas de Sumaya para violines no están escritas idiomáticamente para el instrumento, sino que son líneas contrapuntísticas similares a las de las voces. El villancico *Oíd, moradores del orbe*, una obra de Sumaya en la Colección Estrada, es posiblemente la primera pieza existente con partes originales para violín escrita para la Catedral de México; en la fuente de 1710, contiene dos partes sin texto que sin duda fueron tocadas por violines; en una segunda fuente más tardía pero sin fecha, el contrapunto fue renovado para incorporar dos violines como líneas de contrapunto.¹⁰ Es una obra interesantísima, pero no en estilo italiano; al contrario, demuestra un estilo intermedio que usa violines como acompañamientos pero no de manera idiomática. La obra es similar a obras escritas por compositores españoles de su época, incluido José de San Juan (1685-ca. 1747) o José de Torres (1670-1738).

El problema central acerca de la recepción de la música de Sumaya yace en la representatividad que le han dado investigadores en el siglo XX como un compositor más innovador de lo que en realidad fue. Encapsulada en lo que Mark Brill llamó “la búsqueda por un estilo moderno”, la narrativa del progreso enfatiza excesivamente el papel que tuvo la música concertada en el paisaje sonoro de las catedrales novohispanas, la cual en su mayoría consistió en polifonía contrarreformista, canto llano, música improvisada en el órgano y en la enseñanza del contrapunto.¹¹ Administrada por

8 Para su biografía, véase Aurelio Tello, “Sumaya, Manuel de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio, et al., eds., 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), vol. 10, 94-97; Craig Russell, “Sumaya, Manuel de”, en: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., 2ª ed., 29 vols. (Londres: Macmillan, 2001), vol. 27, 880-881.

9 Javier Marín-López, “Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)” (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007), 171-225.

10 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *Archivo de música*, A0054 y A0089.

11 Mark Brill, “The Oaxaca Cathedral *Examen de oposición*: The Quest for a Modern Style”, *Latin American Music Review* 26(1) (2005): 1-22.

sacerdotes, la producción musical se enfocaba en conservar la tradición en lugar de promover innovación alguna. Es por ello que es exagerada la afirmación de Brill acerca de que Sumaya “transformó radicalmente el establecimiento musical más importante del Nuevo Mundo, forzándola a comprometer sus tradiciones renacentistas en favor de un estilo concertante más barroco, el cual predominaba en la música europea desde el siglo anterior.”¹² La evidencia documental demuestra lo contrario —un cambio paulatino en el que Sumaya introdujo nuevas posibilidades sonoras mientras seguía nutriendo las tradiciones antiguas. Si a la vez componía para violines —unas doce obras cuyas los tienen— también compuso más de treinta obras de polifonía escrita en notación mensural arcaica.

Ahora bien, la imagen de Sumaya como figura redentora de la música colonial está construida sobre dos pilares, ambos impregnados de historiografía nacionalista: el primero es que nació en la Ciudad de México; el segundo es que fue el compositor, en 1711, de la música de *La Partenope*, la primera ópera en Norteamérica, con la cual importó el característico género barroco italiano a tierras mexicanas. Mientras que el primero de estos pilares es cierto, el segundo es más difícil de comprobar, dado que el nombre de Sumaya no aparece en el *libretto* bilingüe italiano-español de *La Partenope*, de Stampiglia, el cual se encuentra en la Biblioteca Nacional de México.¹³ Si, en efecto, él compuso la música para esta obra

—que ya no existe— no queda claro cuál hubiera sido su estilo musical. Si hubiese sido el de la escuela contemporánea italiana, se asemejaría al de Alessandro Scarlatti o quizás Händel, cuyo *Rinaldo* se estrenaba en Londres el mismo año. Tampoco queda claro quiénes habrán sido los intérpretes de esta “fiesta”. Es probable que Sumaya compusiera algo, pero uno se pregunta si la música completa de los tres actos de *La Partenope* verdaderamente existió o si habría tomado una forma más modesta, por ejemplo, algo como una serie de arias individuales, quizás con algunos recitativos o interludios instrumentales dentro de un drama en su mayor parte hablado. Quizás preparó contrafactos. Para contextualizar, una ópera completa correspondería al equivalente de más de la mitad del resto de la música existente del compositor en el *Archivo de Música* de la Catedral de México.

En cualquier caso, la centralidad de *La Partenope* en la biografía de Sumaya —y en la historia de la música de la Nueva España del siglo XVIII— se puede rastrear hasta una fuente central: el diccionario biográfico de Beristáin y Souza escrito a principios del siglo XIX, el cual hace énfasis en la admiración que sentía el virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva (1662-1717), duque de Linares, por la habilidad musical de Sumaya.¹⁴ Beristáin otorga la autoría a Sumaya como traductor de los *libretti* italianos al español, incluyendo *El Rodrigo* y *La Partenope*, a la cual también le otorga la autoría como compositor (en sus palabras, la “puso en música”). No son claras las

12 Brill, “The Oaxaca Cathedral...”, 14.

13 *La Partenope fiesta, que se hizo en el real palacio de México: el día de San Phelipe, por los años del rey nuestro señor don Phelipe V, que Dios guarde* (México: Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera, 1711-1720?), Biblioteca Nacional de México, Fondo reservado, RSM 1711 M4SUM.

14 José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana setentrional*, 2ª ed., 3 vols (Amecameca: Colegio católico, 1883), vol. 3, 325 (primera edición 1816-1821). Beristáin también da cuenta de la biografía de un sacerdote jesuita traducida por Sumaya, su mudanza a Oaxaca, y el luto público después de su muerte en 1755.

fuentes en las que Beristáin se basó para afirmar lo anterior en su diccionario, un proyecto ilustrado notablemente regalista; hasta donde sé, no ha sido identificada ninguna otra evidencia de la existencia de la música para este drama que, supuestamente, tuvo lugar en el palacio virreinal mientras Sumaya era ayudante del maestro Salazar en la catedral.

Para explicar el supuesto estilo italiano de *La Partenope* que teóricamente tendría que corresponder a su *libretto* napolitano del año 1699, surgió una idea a mediados del siglo xx que sugería que Sumaya había estudiado música en Italia en algún momento entre 1703 y 1708. Por ejemplo, en 1952 Robert Stevenson escribió: “dado que es difícil explicar la razón por la cual Sumaya conocía este *libretto* en particular, a menos de que hubiera vivido en Italia y, más específicamente en Nápoles, se ha postulado que en su juventud estudió en Italia.”¹⁵ La idea encuentra eco en la obra de Steven Barwick, el cual nota que “algunos historiadores han postulado que [Sumaya] estudió o vivió en Italia durante su juventud [...]” Se ha sugerido, entonces, que a menos de haber vivido Sumaya en Italia, o más exactamente en Nápoles, hubiera sido muy difícil que él hubiera tenido conocimiento del *libretto* [de *La Partenope*].¹⁶ Daniel Mendoza de

Arce escribe en su historia sintética que: “Sumaya, o viajó a Italia, o bien se familiarizó localmente con el nuevo estilo de teatro y música de concierto italianos, de manera que estaba en posición de iniciar una revolución en la Ciudad de México.”¹⁷

En realidad, poco a poco las partes de Sumaya para violín van resultando cada vez más idiomáticas para el instrumento; por ejemplo, en una cantada de 1719, *Hoy sube arrebatada*, las partes de violín funcionan como un segundo coro de ecos, con alguna material independiente, y su sencilla cantada de Oaxaca, *Como aunque culpa*, tiene un bajo descendente similar al canon de Pachelbel. Sin embargo, Sumaya, un organista, nunca llega a lograr el estilo galante de su época con melodías largas y líricas sobre una diversidad de bajos convencionales, los que habrían sido la base de una educación musical en Italia durante su viaje imaginado. Utiliza el violín como una voz más dentro del contrapunto, como acompañamiento armónico rítmicamente activo, o en pasajes secuenciales con motivos melódicos que alternan con las partes vocales. Simplemente, su música de la época, no presenta los frutos de supuestos “estudios en el extranjero”.

Desde mi perspectiva, el Sumaya que emerge de los documentos es un hombre sumamente profesional que no produjo cambios radicales en la capilla, sino que cultivó cambios sutiles que resultaron en la diversificación paulatina del programa sonoro. Y esa figura es más interesante

15 Robert Stevenson, *Music in Mexico*, 149. Cita original: “since it is difficult to account for Zumaya’s acquaintance with this particular libretto unless he himself had lived in Italy, and more particularly in Naples, it has been postulated that in early youth he studied in Italy”.

16 Steven Barwick, ed., *Two Mexico City Choirbooks of 1717: An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1982), xxiii. Cita original: “Some historians have postulated that he studied or lived in Italy during his youth... It has been suggested, then, that unless Sumaya had lived in Italy, or more particularly in Naples, it would have been

difficult for him to have become acquainted with the libretto [of *Partenope*].”

17 Daniel Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America to 1850: A Historical Survey* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2001), 264. Cita original: “Sumayá [sic] either traveled to Italy or locally became thoroughly familiar with the new style of Italian theatre and concert music, so he was in a position to initiate the revolution in Mexico City.”

que el protagonista del mito, porque vemos las múltiples facetas de la producción musical de su tiempo y lugar, no solamente la progresista, y sin la narrativa del *Wunderkind*. Creo que la solución a este problema de mitos es girar hacia la microhistoria en lugar de la historia totalizante,¹⁸ la que casi todos los investigadores pioneros de la música novohispana habían intentado construir para ordenar históricamente la evidencia fragmentaria sobre el cultivo de la música en el territorio de México. Las historias totalizantes nutren ficciones colectivas de nacionalismo y progreso y repiten suposiciones de la historiografía bastante superadas en otros contextos. No tenemos que presentar la historia de la música clásica universal por medio de los maestros de capilla novohispanos, o al revés; México no tiene que pasar por toda fase de la historia de la música universal; podemos estudiar lo que hay en México e intentar atenuar las suposiciones en lo posible. Por tanto, ordenar históricamente la evidencia fragmentaria sobre el cultivo de la música en el territorio de México quizás no hubo una ópera completa cortesana en 1711 ni, por cierto, un viaje a Italia; pero en su lugar podemos ver el papel multifacético de un músico perito como Sumaya en tiempos de cambio y reflexionar en cómo mantuvo lo antiguo y lo moderno lado a lado durante su vida, mientras dirigía una capilla multifacética.

18 Para reflexiones sobre la microhistoria, véase Carlo Ginzburg, "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It", John Tedeschi y Anna C. Tedeschi, tr., *Critical Inquiry* 20 (1) (1993): 10-35.

Bibliografía

Fuentes documentales

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, *Archivo de Música*, A0054 y A0089.

Fuentes impresas

Barwick, Steven, editor. *Two Mexico City Choirbooks of 1717: An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1982.

Beristáin y Souza, José Mariano. *Biblioteca hispano-americana septentrional*, 2ª ed., 3 vols. vol. 3, 325. Amecameca: Colegio católico, 1883.

Billoni, Santiago. *Complete Works*, Drew Eduard Davies, editor. *Recent Researches in Music of the Baroque*, 170. Middleton, WI: A-R Editions, 2011.

Brill, Mark. "The Oaxaca Cathedral *Examen de oposición*: The Quest for a Modern Style". *Latin American Music Review* 26(1) (2005): 1-22.

Carreras, Juan José. "From Literes to Nebra: Spanish Dramatic Music Between Tradition and Modernity". En *Music in Spain During the Eighteenth Century*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, editores, 3-16. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

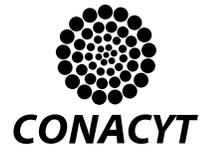
Collins, Rebecca. "Concealing the Poverty of Traditional Historiography: Myth as Mystification in Historical Discourse". *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 7(3) (2003): 341-365.

Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.

- Galindo, Miguel. *Nociones de historia de la música mejicana*. Colima: El Dragón, 1933.
- Gembero Ustárroz, María, y Emilio Ros-Fábregas, editores. *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Ginzburg, Carlo. "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It", John Tedeschi y Anna C. Tedeschi, traductor. *Critical Inquiry* 20(1) (1993): 10-35.
- Marín López, Javier. "Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)," tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850: A Historical Survey*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2001.
- La Partenope fiesta, que se hizo en el real palacio de México: el día de San Phelipe, por los años del rey nuestro señor don Phelipe V, que Dios guarde*. México: Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera, 1711-1720.
- Russell, Craig H. *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*. Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- . "Manuel de Sumaya: Re-Examining the A Cappella Choral Music of a Mexican Master". En *Encomium musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*. David Crawford y Grayson Wagstaff, editores, 91-106. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.
- . "Musical Life in Baroque Mexico: Rowdy Musicians, Confraternities and the Holy Office". *Inter-American Music Review* 13(1) (1992): 11-14.
- . "Zumaya, Manuel de". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie editor, 2ª ed., 29 vols. vol. 27, 880-881. Londres: Macmillan, 2001.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. México: Secretaria de Educación Pública, 1934.
- Spiess, Lincoln y Thomas Stanford. *An Introduction to Certain Mexican Archives*. Detroit: Information Coordinators, 1969.
- Stevenson, Robert. "Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian Parvenu in Eighteenth-Century Mexico". *Inter-American Music Review*, 16(1) (1997): 57-62.
- . *Music in Mexico: A Historical Survey*. Nueva York: Crowell, 1952.
- Tello, Aurelio. "Sumaya, Manuel de". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio *et al.*, editores, 10 vols. vol. 10, 94-97. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.



dgapa - PAPIIT



ISSN 2395-8243

