

ANTONIO DE SALAZAR (1650-1715) Y LOS VILLANCICOS
POLICORALES: ¡SUENEN, SUENEN, CLARINES ALEGRES! (1703)

Eva María Tudela Calvo*

Universidad de Valladolid, España

La policoralidad es una de las características más importantes del barroco hispanoamericano, a juzgar por el número tan abundante de obras ilustrativas de ella que se conservan en catedrales, iglesias y conventos desde fines de siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII.

La naturaleza y origen de esta técnica se atribuye a los maestros y organistas de la catedral de san Marcos en Venecia, que desde el siglo XVI ya escribían para doble coro. En esta catedral el espacio se hallaba muy claramente establecido: los dos coros separados, colocados uno enfrente de otro, junto con los órganos en los lados opuestos del crucero, permitían la composición a *cori spezzati*. Las perspectivas de producción se ampliaron de tal manera que, en ocasiones, se empleaban dos, tres, cuatro y hasta cinco coros. Cada uno tenía una combinación diferente de voces graves y agudas que se entremezclaban con instrumentos de diferente timbre, y se respondían antifonalmente, además de alternarse con voces solistas y unirse en culminaciones homofónicas. En estas obras se creó una nueva manera de componer basada en el contraste y en la oposición de sonoridades, pero lo más importante era la búsqueda de una audición inédita: la estereofonía natural causada por la multiplicación de

* El presente trabajo forma parte de mi tesis doctoral sobre el maestro de capilla Antonio de Salazar, en curso de realización en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid (España) que dirige María Antonia Virgili. La investigación ha sido realizada gracias a la beca de la Agencia de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, que me permitió trabajar en diferentes archivos de México de octubre de 2003 a febrero 2004, en colaboración con el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente y con el proyecto *Musicat*, coordinados por Lucero Enríquez Rubio. Mi agradecimiento al Seminario de Semiótica Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM por sus innumerables indicaciones y propuestas. Mi gratitud al licenciado Salvador Valdez por sus numerosas atenciones durante mi estancia en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Quiero agradecer a Aurelio Tello sus múltiples sugerencias y a mi director de tesis, Carmelo Caballero Fernández-Rufete, su apoyo y asesoría.

fuentes sonoras y la creación de un ambiente envolvente dentro del espacio que tendía a desenvolverse en un sentido vertical y aproximarse así a la parte del mundo más cercana al cielo.

Para que la policoralidad pueda darse como efecto sonoro se necesita un espacio que albergue el juego de coros (constituídos éstos por un mínimo de cantantes y ministriles que comentaremos después), permita la multiplicación de fuentes sonoras, facilite el efecto de contraste y diálogo entre las mismas, y consiga así lo que pretendía la cosmovisión barroca: proyectar el mundo como un confuso laberinto y como un paraíso del alma: el gran teatro del mundo.¹ Al combinar así voces y líneas instrumentales se consigue un efecto de “caos controlado”, que descansa cuando las voces se unen en los finales de cada sección de la obra. Se pretende crear un efecto “mágico” y fastuoso dentro del propio coro, con dos órganos enfrentados² y dentro de unas tribunas corridas que permitían moverse a los músicos *a piacere*, según el mandato del maestro de capilla, y originar así el prodigio sonoro desde diferentes lugares del coro.

Esta técnica compositiva revela el gusto por lo extraño y difícil, por lo original y por lo desconocido, e incluso por los usos no habituales —dentro de un estilo convencional—,³ así como su afán de sorprender por medio del artificio y el ingenio. Veamos entonces la policoralidad como un resultado de los objetivos planteados por la estética del barroco: destreza y sutileza mezcladas con lo novedoso y sorprendente.

Según Antonio Esquerro,⁴ las primeras investigaciones sobre policoralidad en España datan de los años 50. Investigadores como el padre José López Calo⁵

y Miguel Querol hablan de la policoralidad como “una técnica no importada de ninguna nación” o como “un fenómeno histórico que nació en España, por esa fuerza interna que tiene la Música —como las demás artes— y que se rige por leyes iguales en todas las naciones”. Como afirma Ricardo Palacios,⁶ pocos conocen que, mientras Andrea Gabrieli creaba sus obras para coros y órgano en San Marcos, en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (1563-1584) Felipe II había dotado a la iglesia de ese convento de ocho órganos: cuatro grandes, instalados en el coro y en los extremos del crucero y cuatro pequeños, llamados realejos, colocados en sendos balcones de las naves laterales, a los que se sumaban dos más, portátiles. También llevó en cinco ocasiones su real capilla a El Escorial, y la reforzó unas veces con la capilla de la catedral de Toledo, otras con la del monasterio de Guadalupe y algunas más con la misma capilla polifónica de El Escorial. Según Palacios, ¿qué otro objeto podía tener la existencia de ocho órganos fijos en la iglesia y el hecho de reunir dos o tres capillas polifónicas a la vez sino la interpretación de música policoral?

Sería muy interesante conocer esta técnica desde su génesis y desde la perspectiva de la época que nos ocupa, tal como determinados teóricos la han precisado en sus tratados.⁷

Pero lo más interesante es que un compositor del momento (siglos XVII y XVIII) hable del uso y de la composición policoral. Me refiero concretamente al informe⁸ de Manuel de Sumaya en 1718, donde el compositor explica en términos musicales al arzobispo José Lanziego y Eguilaz las características

1 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 317.

2 En este momento la catedral de México poseía el órgano grande de 1695 construido por Jorge Sesma, otro pequeño que posiblemente estaba en el lado contrario y además un realejo que se encontraba en el facistol.

3 Me refiero a las convenciones novohispanas que no se manifiestan en la Península ni en el barroco europeo, pero que se hacen habituales en el barroco americano.

4 Antonio Esquerro, *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, 2000, p. 7.

5 “La policoralidad apareció a fines de siglo XVI y se afianza rápidamente en los primeros años del siglo XVII, en los que se hace normal escribir a 8 voces en dos coros, e incluso a 11 ó 12 voces en tres coros. Hacia mediados de siglo ya era frecuente escribir a 12 voces en tres coros. El punto más álgido se encuentra en la segunda mitad de siglo, cuando se componen obras a 15, 16 e incluso 18 y hasta a 21 o más voces. Alcanzada esta cumbre, la

policoralidad decae rápidamente...”, José López-Caló, *Historia de la música española*, vol. 3. Siglo XVII, Madrid, Alianza Música, 1983, p. 30.

6 Ricardo Palacios, *La policoralidad en el barroco español, lección inaugural del Curso 1987-88 en el Conservatorio Superior de Música y Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Sevilla*, Conservatorio Superior de Sevilla, 1992, p. 20.

7 El citar a los teóricos que hablan de la policoralidad nos extendería en exceso. Sugiero un acercamiento a la siguiente página escrita por Francisco Javier Romero Naranjo: “La aportación de los teóricos del siglo XVI y XVII al estilo policoral”, Resumen para la décima Biennial Conference on Baroque Music: <http://www.unirioja.es/dptos/baroque/abstract/romeo-naranjo.htm>

8 Documento hallado por mí en enero de 2004 en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Correspondencia, caja 23, exp. 2, 19 de septiembre de 1718, s.p. (inédito). Véase anexo 2, en el que se propone una transcripción completa del documento original.

de su capilla, pretexto que le sirve para hablar de policoralidad.⁹ Es posible que en las palabras de Sumaya se encuentren ideas de su maestro y predecesor Antonio de Salazar.

Durante mi investigación he localizado, hasta el momento, 130 obras de ese maestro, frente a las 62 que refiere John Koegel.¹⁰ Un alto porcentaje de ellas se compuso de acuerdo con el principio estético que aquí nos concierne. Hay 65 de ellas creadas para 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 13 voces, y de ellas 14 son para 9 o más voces.¹¹

¡Suenen, suenen, clarines alegres! es un villancico a 11 voces compuesto en 1703 para la festividad de san Pedro apóstol. Tiene una dotación para tres coros: STB, SATB y SATB, además de un guión que se comporta como un *basso seguente* del BI; las coplas son interpretadas por tiple, tenor y bajo del coro I. El estribillo de este villancico se divide en cinco secciones, definidas en cuanto a texto literario y ritmo melódico armónico:

Sección	Sección 1ª	Sección 2ª	Sección 3ª	Sección 4ª	Sección 5ª
Número de compases	1-34	34-47	48-72	73-84	85-100
Textura	Homofonía y juego policoral	Contrapunto intercoral y <i>tutti</i>	Homofonía y juego policoral	Contrapunto intercoral y <i>tutti</i>	Homofonía y juego policoral
Ritmo	3/2	C	3/2	C	3/2
Región tonal	Región Sol M	Región Do M	Región Sol M	Región Do M	Región Sol M

Cuadro: Estructura del estribillo del villancico ¡Suenen, suenen, clarines alegres!¹²

La interrelación texto-música es reseñable.¹³ En las secciones primera, tercera y quinta, que se interpretan en proporción menor (3/2), la música

es muy dinámica; el mensaje del texto va acompañado con un ritmo de semi-breve-mínima que favorece la progresión del texto literario; la música se va moviendo y no da sensación de estancamiento. La segunda sección, el verso “alternado ruido”, con música en compasillo (c), lleva al compositor —por analogía— a utilizar una figuración más rápida de semimínimas y corcheas que supone un incremento del movimiento. Es el caos controlado al que nos referimos antes y que el compositor ordena en la última parte de la sección. Al comienzo de la tercera sección (3/2), se presenta de una manera tácita, mediante una alusión a su oficio de pescador, a san Pedro, a quien se dedica este villancico. Salazar compone esta sección en contrapunto coral de manera que, al final de la misma, todos los coros se unen en un *tutti*. Otra vez aparece en la cuarta sección un nuevo caos, que se colorea con el denominado *word painting* usado en los madrigales renacentistas y en el barroco italiano (evocaciones de cantos de pájaros, del correr del agua...), y ejemplificado en el sonido del clarín y del tambor. El compositor emplea ciertos instrumentos y sílabas con vocales para representar onomatopéyicamente el sonido del tambor, con *tororó*, y el del clarín, con *tirirí*, en los coros II y III. El estribillo acaba en una quinta sección, con carácter majestuoso y reposado, para dar paso a las coplas, interpretadas por el coro I, de cuatro estrofas y de estilo homofónico, donde se cuenta la historia de san Pedro.¹⁴

Es interesante plantearse un modelo de composición policoral. Desde las palabras de Sumaya, la composición está estructurada y además debe reunir una serie de características:

...la composición de muchos coros se hace midiendo distancias (ya de 22, ya de 15, ya de 8 puntos).¹⁵ Y como esto no se puede ejecutar si no es con voces muy a propósito, para suplir la falta de solidez de las voces nos hacemos los Maestros de

9 *Ibid.*
10 John Koegel, “Antonio de Salazar”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, pp. 573-575.
11 Véase anexo 1.
12 Véase anexo 4, transcripción del villancico.
13 Véase anexo 3, texto completo normalizado del villancico ¡Suenen, suenen, clarines alegres!.

14 *Idem.*
15 Véanse Samuel Rubio, *La polifonía clásica*, Madrid, El Escorial, 1956 (Biblioteca “la ciudad de Dios”), y fray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Basilea-Londres-Nueva York, Bärenreiter, 1957 (1ª ed. Osuna, 1555), para aclarar las distancias interválicas.

duplicar en semejantes composiciones los cantores, y así en el primer coro, que es el [señero] radical de los ocho intervalos, ponemos cuatro voces. En los segundos las duplicamos, porque la distan ocho puntos más del señero; y en el tercer coro las duplicamos por distar el triple del señero principal. Con que para cantar una obra de tres coros con voces no competentes son necesarios (según el arte) cuatro sujetos en el Primer coro, ocho en el Segundo y 12 en el Tercero que hacen 24 músicos; y con 20 habrá para cantar a cinco coros, siendo electos y de voces competentes.¹⁶

Ante esta reflexión me pregunto cómo sonó esa obra. Si planteamos una posible reconstrucción con base en la plantilla de músicos y en fuentes pictóricas,¹⁷ independientemente de los cantores que participarían en uno u otro coros, tendríamos: en el primer coro, en el que predominan las melodías principales, seguramente las mejores voces intervendrían en él; el acompañamiento del coro pudo ser ejecutado por un arpa (Pedro de Acuña y el propio Salazar). En el segundo coro se ve el reflejo y la repetición de las melodías del primer coro (efecto de eco), aunque generalmente se cantan en una cuarta inferior y se imita la melodía de coro a coro; pudo ser acompañado por cornetas, chirimías y sacabuches (Juan Domingo de Castañeda, corneta; Diego Xuárez, sacabuche [también tocaba el arpa]). El tercer coro se caracteriza por su registro grave, sigue la línea de eco con los otros dos coros, en la octava inferior, pudo ser acompañado por violón y bajón (Juan Marçan de Izazi, Antonio de Sylva, Juan de Herrera de Yzazi, Gerónimo Garate y Nicolás Bernal, bajón; Francisco y Antonio de Soto, violón).

Debemos pensar que, con una capilla como la que tenía Salazar en 1704¹⁸ de veintinueve componentes, contando al maestro, podía lograrse una

notable diferencia de tesituras y timbres que haría perceptible el diálogo entre los coros y mantendría una estética acorde con el momento, la cual resulta totalmente ajena a nuestra manera habitual de escuchar y entender esta música.

Para acabar, el análisis de este villancico nos sugiere las siguientes reflexiones: ¿es esta técnica exclusiva del momento barroco? Ciertamente es que su auge se registra al final de la primera mitad del siglo XVI y perdura hasta mediados del siglo XVIII, cuando desaparece. ¿Es la policoralidad una técnica compositiva relacionada con la música efímera? ¿Se utilizaba este repertorio en todas las ocasiones o sólo en las fiestas solemnes? Nosotros, como receptores del siglo XXI, ¿asimilamos y entendemos esta técnica como los receptores del siglo XVII?

¹⁶ Véase anexo 2.

¹⁷ En el frontispicio del coro de la catedral de México había un lienzo pintado por Juan Correa y que reflejaba la disposición de los músicos de manera policoral. Por desgracia, se quemó en el incendio de 17 de enero de 1967: "Se le manda pagar a Maestro Correa maestro de pintura, por el lienzo del frontispicio del coro y a Andrés Fuentes por ensamblador del marco", ACCMM, Actas de Cabildo, libro 22 (1682-1690), f. 80, 20 de junio de 1684. El actual lienzo ocupa el lugar del antiguo y refleja también una disposición policoral.

¹⁸ Relación de salarios y evaluación de músicos, ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, s.p. (documento inédito).

ANEXO 1¹⁹

Título	Voces	Localización	Advocación	Fecha
<i>Dixit Dominus</i>	9	Catedral de Puebla	[sin portada]	s/f
<i>De Pedro sagrado*</i>	10	Catedral de México	[San Pedro]	s/f
<i>Credidi</i>	10	Catedral de México	[sin portada]	s/f
<i>Arde afable hermosura</i>	11	Catedral de México	Calendas de Navidad	1693
<i>¡Suenen, suenen clarines alegres!</i>	11	Catedral de México	San Pedro	1703
<i>A la mar</i>	11	Catedral de México	San Pedro	1705
<i>¡Hola, abó marineros!</i>	11	Catedral de México	San Pedro	1710
<i>Pastores del valle</i>	11	Catedral de México	San Pedro	1712
<i>Al campo</i>	11	Catedral de México	San Pedro	1713
<i>Al son de dos clarines</i>	11	Catedral de México	A la Purísima Concepción	s/f
<i>Aves, flores, luces y fuentes*</i>	11	Catedral de Oaxaca	Kalenda de Navidad	1704
<i>Los clarines resuenen</i>	12	Catedral de México	A la Asunción	1706
<i>Magnificat</i>	12	Catedral de Oaxaca	[sin portada]	s/f
<i>[Venid a mi acento, venid a mi voz]</i>	13	Catedral de México	[sin portada]	s/f

* Incompleta

19 Este cuadro se creó a partir de investigación. Destacan los villancicos policorales dedicados a la advocación de san Pedro.

ANEXO 2

*Ilustrísimo Señor*²⁰

El Maestro de Capilla que obedeciendo el mandato de vuestra señoría que por su vigilante secretario se me intima mandarme, que le informare con cuánto número de músicos estaría bien surtida esta Santa Iglesia y así mismo completa su capilla, como es indispensablemente necesario el haber de tocar algunos términos y voces del Arte. Vuestra Señoría se ha de servir de prestarme su venia para poderme explicar con algún ejemplo material, no porque su alta comprensión lo necesite para ponerse en el hecho que me manda, sino para decirlo yo como lo comprendo.

Y así digo que de la manera que en los números guarismales no hay más que 10 números radicales porque el 10 o 20 o 30 o 40, y ese número no es obra, como que duplicar, triplicar o cuadruplicar los 10 números radicales, del mismo modo en la música no hay más que 4 voces radicales que son tiple, tenor, contralto y bajo. Pero como el estudio y la aplicación de los Profesores de esta dulcísima facultad (que como las otras se ha ido aumentando) el modo de componer a 5, 6 y 8 voces, otros a 12, otros a 16 y otros a 20 voces (que es una composición a 5 coros). Como esta composición no deba salir (según el Arte) de aquellas 4 voces radicales y solo sea (como en los 10 números guarismales) duplicación, triplicación y cuadruplicación, se sigue que la legítima cuenta guarismal y aritmética, que contando 4 voces y por 5 veces sean 20, y que con ya poniendo 4 voces en cada coro ya sean 5 coros, o ya poniendo 5 ligeros serán 4 los coros, suficiente número para la capilla.

Ya parece (Señor) que con esta cuenta evidente y palmaria, se podría dejar la pluma y no decir más pero falta lo más reservado, porque cuando el aritmético hace cuenta con sus números, ora sean radicales, ora sean compuestos, los enteros los numera por enteros y los medios como medios. Pues la misma suposición se debe hacer en nuestro caso, porque debemos suponer que [es], aún ajustadamente, una

20 La transcripción de este documento está normalizada según criterios internacionales; véase Delia Pezzat Arzave, 1ª ed., *Elementos de paleografía novohispana*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1991; ACCMM, Correspondencia, doc. cit., véase nota 8.

capilla suficiente y entera con 20 sujetos, si todos los 20 dichos fuesen suficientes en la ciencia y expertos y cabales en la voz.

Pero como esto aunque no es imposible es difícil, porque la experiencia nos enseña que en todas las artes no son todos iguales en la ciencia, pues hay unos muy, muy estudiosos y de comprensión tarda y ruda; en contra otros muy hábiles y perezosos en el estudio. Del mismo modo sucede en este Arte. Pero hay unos muy aplicados y científicos y esos no tienen voz, o si la tienen es poca, o ronca o desaliñada (esto es de poca aire) y otros que tienen voz competente y de buen aire y estos no saben. Con que con estas faltas indispensables en la miseria humana, jamás se encuentra conocimiento y ayuntamiento de Músicos donde estén perfectamente llenos y acabados sus individuos. Y así el que la Música de esta Santa Iglesia quede en la perfección y cabal que se pretende, sólo se podrá conseguir en el tiempo y el gran desvelo de Vuestra Señoría.

Ni menos (Señor) estilan las ciudades de tanta opulencia como esta Corte, ni las Iglesias Catedrales de tanta grandeza como la de Vuestra Señoría, prefijar, ni determinar número de cantores, por muchas razones. La primera que aunque no todos tengan eminencia en la facultad, estos menos aprovechados sirven para los segundos y terceros coros en los días clásicos y de autoridad. Y más en esta Iglesia que hay tantos días de asistencias y concurso de Príncipes y tribunales. La Segunda para mayor lustre y decencia del coro haciendo en él copia de Ministros y de Sobrepellices. La tercera para la contingencia de ausencias y enfermedades de que no estamos libres. La cuarta porque si se determina el número de cantores, se han de determinar salarios y juntamente dar las plazas por oposición (y no era lo peor) y en este caso si viniera un músico eminente no tuviera lugar por la prefijación de plazas. La quinta por los que se crían en esta Santa Iglesia, desmayarían en sus estudios conociendo que hasta que otros muriesen no se iban a acomodar ellos. Lo que sí estilan las Iglesias más célebres de España es tener ciertas plazas de Música prefijas y determinadas para el primer coro: dos triples capones, dos contraltos, dos tenores, un

organista, un arpista eminente y un diestro bajón. Estas plazas son de precisión y estas se obtienen por oposición. Pero en el resto de la capilla no hay número determinado por las razones que llevo dichas y por costumbre inmemorial de aquellas Iglesias.

Según esto (Ilustrísimo Señor) parece que hay contradicción en decir que no puede haber número determinado de cantores y decir que con 20 sujetos pueda haber una capilla completa. Digo Señor que hay contradicción conocida si hacemos la cuenta en esta capilla numeral y matemáticamente; porque haciéndola así, no sólo con 20 sujetos se puede hacer pero aún con menos. Pero si la hacemos musicalmente no hay contradicción. La razón es que así como en los números guarismales no hay más que diez y en las voces regulares que se componen, para cantar no hay más que 4. Así los intervalos y las escalas por las que andan esas voces no son más que 8, pues como para componer una obra de tres o más coros, es necesario ir multiplicando estos intervalos músicos, [o ya] por la parte grave con voces sólidas, [o ya] por la parte aguda con voces sutiles. Como lo hace el guarismo ya midiendo la distancia que hay desde 6 a 10 voces que son como voces sutiles del guarismo, o ya midiendo la distancia que hay de ocho a 30 voces. Así mismo la composición de muchos coros se hace midiendo distancias (ya de 22, ya de 15, ya de 8 puntos). Y como esto no se puede ejecutar sino es con voces muy a propósito, para suplir la falta de solidez de las voces nos hacemos los Maestros de duplicar en semejantes composiciones los cantores, y así en el primer coro que es el [señero] radical de los ochos intervalos, ponemos cuatro voces. En los segundos las duplicamos, porque la distan ocho puntos más del señero; y en el tercer coro las duplicamos por distar el triple del señero principal. Con que para cantar una obra de tres coros con voces no competentes son necesarios (según el arte) cuatro sujetos en el Primer coro, ocho en el Segundo y 12 en el Tercero que hacen 24 músicos; y con 20 habrá para cantar a cinco coros, siendo electos y de voces competentes. Y así haciendo la cuenta matemáticamente y con competentes voces, dura con pocos para mucho. Y haciendo la cuenta musicalmente, según la incompetencia de las voces, con más músicos habrá menos coros, y de esta

manera se conocerá que hay contradicción haciendo la cuenta con gente perita y escogida. Y no la hay entre gente menos proporcionada en las voces.

Añado a lo dicho que aún por la distancia material se conoce ser necesario gran cuerpo y solidez en las voces, pues vemos que unos mismos cantores cantando en el facistol suenan mucho y cantando en una tribuna no se les percibe lo que cantan. Luego mientras se multiplicasen más coros (que es preciso dividirlos para la armonía musical) cuanto más distasen, tanto más cuerpo por voz o de voces necesitarán las partes que componen este todo.

Y no obsta decir que otras Iglesias se sirven [de] menor número de cantores porque a esto respondo dos cosas. La primera que estas Iglesias son más cortas en el ámbito de su fábrica y cualquier voz suena en ellas, pero en esta Iglesia por su latitud se necesita de unas voces muy masivas y corpulentas. La segunda que esas Iglesias no tienen las concurrencias y asistencias que esta Iglesia, pues yo he estado en una Iglesia Catedral de las Indias en un día tan clásico como el del Espíritu Santo y habiéndome honrado el Ilustrísimo Señor Obispo de esta Santa Iglesia con asistir a la misa y Sermón, sólo por oírme tocar el órgano, estuvo la Iglesia tan sola (con ser un día tan festivo) que no llegarían a 20 las personas que asistieron a la solemnidad, para de los ministros de coro, con que no se debe hacer comparación de aquellas Iglesias a esta Santa Iglesia.

Pero como de todo lo dicho parece que queda el punto en términos de probable por una y otra parte y, lo que me manda vuestra Señoría es que determine (venerando su alta comprensión) digo que soy de sentir de seguir la opinión media entre las dos, esto es, que la capilla de esta Santa Iglesia nunca baje de 20 ni exceda de 25. La razón es porque con los estos 25 sujetos puede quedar en esta forma:

5-Dos tenores para el primer coro y tres para los otros.

5-Dos contraltos para el primer coro y tres para los otros.

4-Dos cornetas y 2 violines para suplemento de tiples.

3-Tres organistas, uno de preeminencia y 2 para semaneros.

4-Cuatro bajones y que estos y los cornetas sepan tocar la chirimía para el servicio de la tribuna.

4-Arpista, violinista y sacabuche que con el Maestro hacemos 25 sujetos (como por el margen se pueden numerar) con que puede quedar completamente buena la música de esta Santa Iglesia.

De aquí se sigue naturalísimamente hablar y decir a Vuestra Señoría la necesidad muy urgente que hoy tiene la Capilla de esta Santa Iglesia, y la mayor que padece es la falta de tiples voces, porque como los muchachos que suplen esta falta, cuando tienen voz aun no están peritos en la facultad, siempre se padece en enseñarles lo que cantan de memoria cosa que baja mucho de primor la composición que en los demás me parece (salvo *meliori iudicio* y no ser por malevolencia) que no hay necesidad, porque esta Santa Iglesia tiene siete tenores, que son el Bachiller Don Francisco Ponce, el Bachiller Don Miguel de Rosas, el Bachiller Don Manuel de Cárdenas, el Bachiller Don Joseph Pérez de Guzmán, el Bachiller Don Manuel Orense y Don Joseph de Guevara.

Tiene siete contraltos que son: el Bachiller Don Tiburcio Vázquez, el Bachiller Don Juan Salisse, el Bachiller Don Diego López, Simón de Guzmán, Miguel de Herrera, Luis del Castillo, Juan de Rivera.

Tiene cuatro bajones que son, Gerónimo Garate, Antonio da Silba, Francisco del Castillo y Luis de Bettancur.

Tiene tres tiples que son Joseph de Orense, Joaquín Losan y Tadeo Torquemada.

Tiene dos organistas eminentes que son Don Juan Téllez Girón y el Bachiller Don Juan Pérez.

Tiene por arpista y sacabuche a Salvador Zapata y por violón y violinista a Antonio Cerezo que todos con el Maestro son veintiséis sujetos, sin los mozos de coro que de orden de Vuestra Señoría están aprendiendo diversos instrumentos.

Esto es (muy Ilustre Señor) lo que por ahora se me ofrece decir a Vuestra Señoría en este punto y si acaso no hubiese cumplido con la obligación de satisfacer a lo que su alta comprensión pretendida de esta materia, será yerro de mi corta capacidad, porque el deseo es de asentar y de exponer ante su gran Benignidad mi sentir lisamente y según mi experiencia alcanza en el arte, que Vuestra Señoría (como en todo) dispondrá lo más acertado.

México, 19 de septiembre de 1718.

Bachiller Manuel de Sumaya.

ANEXO 3

Estribillo

¡Suenen, suenen, clarines alegres!
 ¡Toquen, toquen, dulces tambores!
 ¡Oigan, oigan, ruidosas trompetas!
 ¡Oigan, oigan, ruidosas trompas!

Y en alternado ruido,
 ¡todos celebren!
 Al pescador que diestro
 dejó las redes.

Del clarín, el tirirí, tirirí;
 del tambor, el tororó, tororó;
 y de la trompa que hace armonía
 la tirarira, la tirarira.

¡Suenen! ¡Toquen!
 ¡Oigan! ¡Oigan!
 De un apóstol sagrado
 la santa historia.

Coplas

1. Deja el mar san Pedro
 y sigue en tierra mejor derrota,
 que si ahoga la de la mar
 la de la tierra desahoga.

2. Humano interés convida
 en las marítimas olas,
 más siguiendo en tierra a Cristo
 todo un bien que es una gloria.

3. Deja las redes al mar
 a Cristo a seguir se arroja,
 que allí asombra una borrasca
 y aquí un sosiego enamora.

4. De pescador a pastor
 pasó con tantas victorias
 que a su tiara soberana
 se humilla toda corona.

ANEXO 4

[F.J.E.12/51]

¡SUENEN CLARINES ALEGRES!
Villancico a 11 del Señor San Pedro, año 1703, Catedral de México

Antonio de Salazar
ca. 1650-1715

Transcripción Eva María Tudela Calvo
Transcripción de Eva María Tudela Calvo

Tiple 1
Suenen, suenen
¡Sue - nen, sue - nen cla - ri - nes a - le - gres!

Tenor 1
Suenen, suenen
¡Sue - nen, sue - nen, sue - nen cla - ri - nes a - le - gres!

Bajo 1

Tiple 2
Toquen, toquen
¡To - quen,

Alto 2
Toquen, toquen
¡To - quen,

Tenor 2
Toquen, toquen
¡To - quen,

Bajo 2

Tiple 3
Toquen, toquen

Alto 3
Toquen, toquen

Tenor 3
Toquen, toquen

Bajo 3

Acompt.

7

Ti 1
¡To - quen, to - quen, dul - ces tam - bo - res!

T 1
¡To - quen, to - quen, dul - ces tam - bo - res, tam - bo - res!

B 1

Ti 2
to - quen!
¡To - quen,

A 2
to - quen!
¡To - quen,

T 2
to - quen!
¡To - quen,

B 2

Ti 3
¡To - quen, to - quen!

A 3
¡To - quen, to - quen!

T 3
¡To - quen, to - quen!

B 3

Ac.

13

Ti 1 *¡To - quen, to - quen!*

T 1 *¡To - quen, to - quen!*

B 1

Ti 2 *to - quen! ¡Dul - ces tam - bo - res!*

A 2 *to - quen! ¡Dul - ces tam - bo - res!*

T 2 *to - quen! ¡Dul - ces tam bo - res!*

B 2

Ti 3 *¡To - quen, to - quen! ¡Dul - ces tam -*

A 3 *¡To - quen, to - quen! ¡Dul - ces tam -*

T 3 *¡To - quen, to - quen! ¡Dul - ces tam -*

B 3

Ac.

19

Ti 1 *¡Dul - ces tam - bo - - - res! Oi - gan,*

T 1 *¡Dul - ces tam - bo - - - res! Oi - gan, oi - gan,*

B 1

Ti 2 *¡Dul - ces tam - bo - - - res!*

A 2 *¡Dul - ces tam - bo - - - res!*

T 2 *¡Dul - ces tam - bo - - - res!*

B 2

Ti 3 *bo - res, dul - ces tam - bo - - - res!*

A 3 *bo - res, dul - ces tam - bo - - - res!*

T 3 *bo - res, dul - ces tam - bo - - - res!*

B 3

Ac.

25

Ti 1

oi - gan, oi - gan rui - do - sas trom - pe - - - tas,

T 1

oi - gan, rui - do - sas trom - pe pas,

B 1

Ti 2

A 2

T 2

B 2

Ti 3

¡Oi - gan!

A 3

¡Oi - gan!

T 3

¡Oi - gan!

B 3

Ac.

31

Ti 1

rui - do - sas trom - pas, trom - - - pas. Y_en al-ter-na - do rui-do, al-ter-na -

T 1

rui - do - sas trom - pas, trom - - - pas. Y_en al-ter-na-do rui - do al-ter-

B 1

Ti 2

¡Oi - gan, oi - gan rui - do - sas trom - - - pas!

A 2

¡Oi - gan, oi - gan rui - do - sas trom pas!

T 2

¡Oi - gan, oi - gan rui - do - sas trom - - - pas!

B 2

Ti 3

¡Oi - gan rui - do - sas trom - - - pas!

A 3

¡Oi - gan rui - do - sas trom - - - pas!

T 3

¡Oi - gan rui - do - sas trom - - - pas!

B 3

Ac.

37

Ti 1: do rui - do,

T 1: na-do rui - do,

B 1:

Ti 2: Y_enal-ter-na - do rui - do, rui - do, y_enal-ter-na - do

A 2: Y_enal-ter-na - do rui - do, al - ter-na - do rui - do, y_enal-ter-na - do

T 2: Y_enal-ter-na - do rui - do rui - do, y_enal-ter-

B 2:

Ti 3: Y_enal-ter-na - do rui - do, rui - do, al-ter-

A 3: Y_enal-ter-na - do rui - do,

T 3: Y_enal-ter-na - do rui - do, rui - do, al-ter-na-

B 3:

Ac.:

43

Ti 1: to-dos ce - le-bren, to-dos ce - le - bren! Al pes - ca -

T 1: to-dos ce - le-bren, to-dos ce - le - bren! Al pes - ca -

B 1:

Ti 2: rui-do, rui - do, to-dos ce-le-bren, to-dos ce - le - bren!

A 2: rui - - do, to-dos ce-le-bren, to-dos ce - le - bren!

T 2: na-do rui - do, to-dos ce-le-bren, to-dos ce - le - bren!

B 2:

Ti 3: na-do rui - do, to-dos ce - le-bren, to-dos ce - le - bren!

A 3: rui - - do, to-dos ce - le-bren, to-dos ce - le - bren!

T 3: do rui - do, to-dos ce - le-bren, to-dos ce - le - bren!

B 3:

Ac.:

49

Ti 1
dor que dies - tro de - jó las re - des,

T 1
dor que dies - tro de - jó las re - des, las

B 1

Ti 2

A 2

T 2

B 2

Ti 3

A 3

T 3

B 3

Ac.

55

Ti 1
re - des,

T 1
re - - - des,

B 1

Ti 2
Al pes - ca - dor que dies - tro,

A 2
Al pes - ca - dor que dies - tro,

T 2
Al pes - ca - dor que dies - tro,

B 2

Ti 3
Al pes - ca -

A 3
Al pes - ca -

T 3
Al pes - ca -

B 3

Ac.

61

Ti 1

T 1

B 1

Ti 2

A 2

T 2

B 2

Ti 3

A 3

T 3

B 3

Ac.

de - jò las re - des,

de - jò las

de - jò las re - des, de - jò

dor que dies - tro,

dor que dies - tro,

dor que dies - tro,

67

Ti 1

T 1

B 1

Ti 2

A 2

T 2

B 2

Ti 3

A 3

T 3

B 3

Ac.

de - jò las re - des, Del cla-rin el ti-ri-

de - jò las re - des, Del cla-rin el ti-ri-

las re - - - des, de - jò las re - des.

re - - - des, de - jò las re - des.

las re - - - des, de - jò las re - des.

de - jò las re - des.

de - jò las re - des.

de - jò las re - des.

73

Ti 1
rí, ti - rí - rí, ti - rí - rí, ti - rí - rí, Y de la trom-pa-que_hace_armo-

T 1
rí, ti - rí - rí, ti - rí - rí, ti - rí - rí, Y de la trom-pa-que_hace_armo-

B 1
Del tam - bor el to - ro-ró, to-ro - ró, to - ro-ró, del tam - bor el to-ro-ró.

Ti 2
Del tam - bor el to - ro-ró, to-ro - ró, to - ro-ró, del tam - bor el to-ro-ró.

A 2
Del tam - bor el to - ro-ró, to-ro - ró, to - ro-ró, del tam - bor el to-ro-ró.

T 2
Del tam - bor el to - ro-ró, to-ro - ró, to - ro-ró, del tam - bor el to-ro-ró.

B 2
Del tam - bor el to-ro-ró,

Ti 3
Del tam - bor el to-ro-ró,

A 3
Del tam - bor el to-ro-ró,

T 3
Del tam - bor el to-ro-ró,

B 3
Del tam - bor el to-ro-ró,

Ac.

79

Ti 1 ni - a, la ti-ra-ri-ra - ri - ra-ri - ra, la ti - ra - ri - ra-ri - ra - ri - ra. ¡Sue - nen!

T 1 ni - a, la ti-ra-ri-ra - ri - ra-ri - ra, la ti - ra - ri - ra-ri - ra - ri - ra. ¡Sue - nen!

B 1

Ti 2 la ti - ra-ri-ra, ri - ra-ri - ra - ri - ra. ¡To - quen!

A 2 la ti - ra-ri-ra, ri - ra-ri - ra - ri - ra. ¡To - quen!

T 2 *reconstrucción* la ti - ra-ri-ra, ri - ra-ri - ra - ri - ra. ¡To - quen!

B 2

Ti 3 la ti - ra-ri-ra, ri - ra-ri - ra - ri - ra.

A 3 la ti - ra-ri-ra, ri - ra-ri - ra - ri - ra.

T 3 la ti - ra-ri-ra, ri - ra-ri - ra - ri - ra.

B 3

Ae.

85

TI 1

¡Oi - gan, oi - gan! De_un a - pòs - tol sa - gra - do la san - ta his - to -

T 1

¡Oi - gan, oi - gan! De_un a - pòs - tol sa - gra - do la san - ta his - to -

B 1

TI 2

¡Oi - gan, oi - gan!

A 2

¡Oi - gan, oi - gan!

T 2

¡Oi - gan, oi - gan!

B 2

reconstrucción

TI 3

¡Oi - gan, oi - gan, oi - gan!

A 3

¡Oi - gan, oi - gan, oi - gan!

T 3

¡Oi - gan, oi - gan, oi - gan!

B 3

Ac.

The musical score is written for SATB voices and basso continuo. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is indicated as 'And.te'. The lyrics are in Spanish.

Vocal Parts:

- Ti 1 (Tenor I):** Starts with a whole note rest, followed by half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "ria, la san - ta_his - to - ria."
- T 1 (Tenor II):** Starts with a whole note rest, followed by half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "ria, la san - ta_his - to - ria."
- Ti 2 (Treble II):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do, la san - ta_his - to - ria."
- A 2 (Alto II):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do, la san - ta_his - to - ria."
- T 2 (Tenor III):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do, la san - ta_his - to - ria."
- B 2 (Bass II):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do, la san - ta_his - to - ria."
- Ti 3 (Tenor IV):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "reconstrucción De_un a - pòs - tol sa - gra - do la san - ta_his - to - ria."
- A 3 (Alto III):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do la san - ta_his - to - ria."
- T 3 (Tenor V):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do la san - ta_his - to - ria."
- B 3 (Bass III):** Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do la san - ta_his - to - ria."

Basso Continuo (Ac.): Starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Lyrics: "De_un a - pòs - tol sa - gra - do la san - ta_his - to - ria."

COPLAS A DUO

COPLAS A DUO

109

Ti 1

T 1

B 1

Ac.

1.De - ja_el mar San Pe - dro_y si - - - - - gue en

1.De - ja_el mar San Pe - dro_y si - - - - - gue en

106

T I 1

tie - rra me - jor de - rro - - - ta, que si_a - ho - ga la de la

T I 2

8

tic - rra me - jor de - rro - - - ta, que si_a - ho - ga

B I

Ac.

113

Ti mar, la de tie - rra des - a - ho - ga, des - a - ho - - ga.

T I la de la mar, la de tie - rra des - a - ho - - - ga.

B I

Ac.

* en original pone del mar

2.- *Humano interés convida
en las marítimas olas,
más siguiendo en tierra a Cristo
todo un bien que es una gloria.*

3.- Deja las redes al mar
a Cristo a seguir se arroja,
que allí asombra una borrasca
y aquí un sosiego enamora.

4.- De pescador a pastor
pasó con tantas victorias
que a su tiara soberana
se humilla toda corona.