

La Partenope, de Manuel de Sumaya:

A 300 años de la primera ópera escrita en la Nueva España

por Hugo Roca Joglar

Hacia finales de 1710, el nuevo virrey de la Nueva España, Don Fernando de Alencastre Noroña y Silva (1641-1717), Duque de Linares, comisionó al maestro de capilla de la Catedral de México, Antonio de Salazar, una ópera para festejar el cumpleaños del rey Felipe V (1683-1746), a celebrarse en mayo del siguiente año.

Aminado por su avanzada edad y problemas visuales, Salazar se declaró incapaz de acometer una empresa tan demandante y delegó el trabajo en su segundo ayudante, un oaxaqueño de 21 años: Manuel de Sumaya (1690-1755). La decisión provocó una impugnación por parte del asistente principal, Francisco de Atienza y Pineda, a quien por derecho jerárquico le correspondía el encargo; sin embargo, Sumaya había creado tres años antes la música para acompañar el drama *El Rodrigo*, estrenado en el Palacio Virreinal en febrero de 1708 con motivo del nacimiento del príncipe Luis Fernando, y esta experiencia teatral resultó determinante para que el viejo maestro se mantuviese firme en su fallo.

Ya sea por imposición virreinal o debido al poco tiempo que tenía para la creación de la pieza, Sumaya se basó en el libreto ya hecho: *La Partenope* escrito por el italiano Silvio Stampiglia (1678-1756) para una obra teatral. Ya antes, el primer compositor europeo en musicalizar *La Partenope* fue el bresciano Luigi Mancina en 1699, seguido por Antonio Caldara en 1707. Después de la obra de Sumaya se presentaron versiones de Domenico Sarro en 1722, Leonardo Vinci en 1724, Georg Friedrich Händel en 1730 y Antonio Vivaldi en 1738 (llamada *Rosmira fedele*, pero basada en el mismo libreto de Stampiglia).

Dividido en tres actos y 38 escenas, el argumento involucra a siete personajes cuyas historias se entremezclan en una farsa tradicional con un hilo conductor particularmente confuso: dos princesas curiosas de vivir experiencias amorosas deciden conquistar sendos novios; traman un engaño que implica a una de ellas vestirse de hombre e intrigar entre la aristocracia masculina que frecuenta su castillo. El plan se lleva a cabo y resulta desastroso: un duque, enfurecido por los comentarios insidiosos de la princesa embozada, reta a un duelo, cuya tradición exigía a los combatientes descubrirse el pecho. Al no poder cumplir con este requisito, el falso varón es descubierto y las dos hermanas finalizan la velada bailando con guapos caballeros que las hacen soñar con vidas de amor.



El virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva (que gobernó de 1710 a 1716) comisionó la primera ópera de la Nueva España

La Partenope de Manuel de Sumaya se presentó el 26 de mayo de 1711 en el Palacio Virreinal ante la presencia del Duque de Linares y, probablemente, de Antonio de Salazar. Tras el estreno, no se tiene noticia de que haya vuelto a representarse. Hoy la partitura está perdida y sólo se conserva una impresión del libreto que contiene dos versiones: una en italiano y otra en español. Aunque se tiende a creer que la obra se estrenó en este primer idioma, no puede darse por sentado. Lo que sí es un hecho es que se trata de la primera ópera escrita en la Nueva España.



Manuel de Sumaya (1690-1755)

El descubrimiento de Sumaya

Hasta hace poco, la figura de Manuel de Sumaya era meramente anecdótica en la historia de la música; se le identificaba como el autor de la primera ópera mexicana pero nadie había escuchado ninguna de sus partituras. Este silencio comenzó a cambiar en 1983, cuando el investigador musical y compositor peruano Aurelio Tello descubrió en los archivos de la Catedral de Oaxaca música sacra de este autor criollo.

El descubrimiento determinó el rumbo que tomaría la vida profesional de Tello; desde entonces ha dedicado su carrera a la búsqueda, transcripción y difusión de la obra de Sumaya. En 30 años, los resultados de su esfuerzo son relevantes: ha transcrito 57 obras, de las cuales 32 se publicaron en tres libros: *Canciones y Villancicos*, *Misas* y *La capilla musical de la catedral de Oaxaca*, que son la referencia obligada para realizar conciertos y grabaciones de la música de Sumaya.

Gracias al trabajo de Tello, los melómanos han podido acercarse al barroco musical mexicano, periodo artístico que se consideraba perdido, cuando no inexistente. Y lo más sorprendente es descubrir en Manuel de Sumaya un autor que, en palabras de Tello, “expresa un mensaje maduro, propio, escrito con técnica depurada en un lenguaje al tanto de las novedades del barroco italianizante”.

Ante este vigoroso escenario, los 300 años de la desaparecida *Partenope* se presentan a manera de excusa perfecta para visitar a Aurelio Tello en su casa y reconstruir con él un breve cuadro sobre la vida y obra de Sumaya.

Tras haber estrenado *La Partenope*, las relaciones entre Salazar y Sumaya se estrecharon: se sabe que compusieron himnos juntos; en 1714 el viejo maestro designó a su alumno organista principal de la Catedral. Hacia 1715 Salazar quedó casi completamente ciego y renunció. Para designar al nuevo maestro de capilla de la Catedral de México, se convocó a Francisco Atienza y Pineda, que seguía siendo asistente principal, y a Sumaya para competir en un concurso.

El certamen estuvo conformado por duros exámenes públicos que pusieron a prueba los conocimientos y habilidades de ambos músicos. La etapa más difícil y de mayor valor se celebró el 27 de mayo de 1715: consistió en musicalizar en un lapso de 48 horas un texto en español que se les entregó a los competidores en ese momento. El que recibió Sumaya narraba cómo Pedro lloró tras haber negado tres veces a Jesús; empero es perdonado y su llanto no debe entenderse como causa de dolor, sino de gozo.

Con este material Sumaya redactó un villancico de precisión para cuatro voces (dos sopranos, tenor y contralto) y bajo continuo a cargo del órgano. La partitura, intitulada *Sol-Fa de Pedro*, representa una muestra sumamente ingeniosa de esta forma musical (el villancico de precisión) que plantea el reto de expresar con música lo que las palabras dicen, a través de dos procedimientos: el primero se aprovecha de las palabras que corresponden a notas musicales (por ejemplo: el tenor debe cantar Sol y La cuando el texto dice: *del sola vez que lloré*); el segundo acentúa con los instrumentos el sentido de las frases (por ejemplo: *se subió cuando me caí*; en la primera parte todas las voces ejecutan una escala ascendente, y en la segunda una descendente).

La riqueza de ideas y el agudo ingenio que Sumaya desplegó en el *Sol-Fa de Pedro* le valieron ganar la contienda, y se convirtió, el 17 de junio 1715, en el maestro de capilla de la Catedral de México. Tenía 25 años de edad. Además de dirigir los ensayos, organizar las celebraciones e impartir clases a niños y jóvenes, entre sus obligaciones se encontraba componer nueva música con motivo de festividades importantes, como la Asunción de la Virgen o el Nacimiento de Cristo.

A través de esta última actividad, Sumaya realizó una importante renovación de la vida musical de la ciudad; compuso decenas de misas y obras religiosas no litúrgicas, principalmente villancicos y cantatas. “Aunque su lenguaje no rompe violentamente con el barroco académico español que heredó de su antecesor Salazar (estilo con una fuerte reminiscencia a la polifonía renacentista), sí introduce importantes elementos del barroco italianizante desconocidos en México, como la monodia, donde una línea melódica simple enuncia con claridad un texto sobre un acompañamiento homofónico; es decir compuesto por bloques armónicos. Además, Sumaya incorporó recitativos precedidos por arias, lo que enriqueció su escritura para la voz con un recurso típicamente operístico.”

Este nuevo estilo italiano correspondía a las innovaciones que estaban sucediendo en las capillas musicales de las cortes españolas, que Sumaya recibía gracias a una tienda de partituras ubicada muy cerca de la Catedral donde compraba las novedades que llegaban para estudiarlas; este nuevo estilo también se tradujo en una renovación de los instrumentos de la capilla; se jubilaron arpas y claves y se mandaron traer violines, violas, trompas, clarines y varios instrumentos de viento; incluso, en 1734, comisionó a Joseph Nazarre la fabricación de un órgano, que hoy en día es uno de los dos que se conservan en la Catedral.

Con Sumaya, la capital gozó de un auge musical sin precedentes; músicos de todos los estados del país viajaban para audicionar ante él con la esperanza de obtener un lugar en la orquesta o el coro, y maestros de otras capillas solicitaban sus enseñanzas para mejorar su técnica y actualizar su educación musical. No obstante, este



Dibujo de la Catedral de México, donde Sumaya fue maestro de capilla



Aurelio Tello: Sumaya era un compositor que estaba “al tanto de las novedades del barroco italianizante”

esplendor terminó sorpresiva y misteriosamente en 1738, cuando Sumaya desapareció de la capilla y junto con él un libro donde se registraba el pago que recibían los músicos por las funciones extras. Durante algún tiempo, nada se supo sobre el paradero de Sumaya. Resultaba insólito, pues luego de más de 20 años de servicio disciplinado se había ido sin solicitar permiso, sin pedir licencia o sin emitir su renuncia.

Hoy en día, merced a una amplia colección de cartas, podemos afirmar que Sumaya llegó a Oaxaca para tomar los hábitos a través de un amigo de la infancia, el obispo Montaña. Los motivos de la decisión de Sumaya no están claros, pero hay tres teorías que más se han manejado al respecto y que son: 1) que haya sentido un ansia repentina e incontenible por acercarse a Dios; 2) una relación amorosa con Montaña; o bien, 3) que haya incurrido en corrupción (el libro robado) y haya escapado para evitar la humillación.

Lo cierto es que en Oaxaca Sumaya no se dedicó a la música inmediatamente. En 1742 fue nombrado cura interino de la parroquia, cuyas labores incluían impartir catequesis a niños indígenas. Fue hasta 1745, cuando fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca, que pudo volver a componer.

“Su trabajo en Oaxaca no representa una evolución importante en el estilo: sigue siendo un barroco italianizante con reminiscencias renacentistas. No obstante, sí hay un cambio de forma; aunque nunca volvió a escribir ópera, aborda estructuras más grandes, como cantatas con más voces y misas de mayores dimensiones, explica Tello.”

Curiosamente, en la Ciudad de México, las autoridades eclesíásticas lo siguieron esperando; desde su desaparición, estuvieron 11 años enviándole cartas, algunas cordiales, otras amenazantes, pidiéndole que volviera. Fue hasta 1750 que nombraron a Ignacio de Jerusalem como su sustituto.

“Tuvieron razón en anhelar su regreso —dice Tello—, pues de 1745 a 1755, año en que murió Sumaya, aconteció en México un fenómeno muy interesante: la provincia (en este caso Oaxaca) tuvo un nivel musical mucho más alto que la capital; un ejemplo de descentralización que actualmente nos haría mucho bien.”

Para Aurelio Tello, el rescate de la obra de Sumaya debe ser la punta de lanza para emprender una restauración de la cultura musical en México durante el barroco. “No es sólo Sumaya: durante los siglos XVII y XVIII *todas* las iglesias mexicanas tenían un maestro de capilla y *todas* componían cada año música nueva; es decir: hay cientos de músicos por descubrirse y miles de partituras por ser estudiadas; la mayoría serán triviales, pero habrá algunas que seguramente deberán ser difundidas. Ejemplos que confirman esto son dos recientes descubrimientos: el de Atienza y Pineda en la Catedral de Puebla y el de Santiago Villoni en Durango. En ambos casos hay partituras de alta calidad que deben ser dadas a conocer.” ●

Lejanía con Bach

La Reforma religiosa de Martín Lutero (1483-1546) —que criticaba el poder y la corrupción de la Iglesia Católica— derivó en la creación de una Iglesia Protestante que a su vez partió a Europa en dos mitades irreconciliables que se mantuvieron vigentes hasta entrado el siglo XIX: una católica al sur, fiel a la liturgia latina; y otra, protestante, al norte, defensora de la liturgia en lengua vernácula.

Al depender de las corrientes musicales en boga en las cortes españolas, influenciadas fuertemente por las tendencias italianas, Manuel de Sumaya no tuvo contacto con el llamado “barroco intelectual” que en el siglo XVIII se desarrolló en Alemania; por ello, a pesar de ser contemporáneo a Johann Sebastian Bach (1685-1750), nunca conoció su música, caracterizada por un lenguaje armónico increíblemente avanzado y complejo que, saltándose el romanticismo, anunciaba la música que se desarrolló durante el siglo XX.

por Hugo Roca Joglar