

2022

Misticismo y arcadismo en el villancico novohispano. Manuel de Sumaya y sus contemporáneos

Luciana Kube Tamayo
Florida International University

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [American Literature Commons](#), [Ethnomusicology Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Music Performance Commons](#), [Performance Studies Commons](#), [Rhetoric Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Kube Tamayo, Luciana (2022) "Misticismo y arcadismo en el villancico novohispano. Manuel de Sumaya y sus contemporáneos," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 7 : Iss. 1 , Article 8.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol7/iss1/8>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

Misticismo y arcadismo en el villancico novohispano: Manuel de Sumaya y sus contemporáneos

El siglo XVIII trajo consigo una evolución estilística vertiginosa en todas las artes. La plástica, la literatura y la música confluyen y sirven de soporte a un arte nuevo, el Rococó. La floración churrigueresca está intensamente presente, además de en lienzos y biombos, en el vocabulario de la lírica de la Nueva España; a la vez que se afianzan los modelos religiosos, por un lado, se asientan los modelos pastoriles por otro. En cuanto a la espiritualidad, los modelos se encuentran encajados en la miniatura poética y el ingenio dieciochesco, desbordante de naturaleza y fantasía. En el presente trabajo me propongo seguir las pistas del misticismo y el arcadismo novohispano en el siglo XVIII, tomando como punto de partida al compositor Manuel de Sumaya (1678-1755) y analizando estas dos corrientes en algunos de los textos que utilizara en su música, así como algunos otros ejemplos de músicos y poetas contemporáneos a este maestro de capilla.

En lo que concierne a los estudios previos en el área de la literatura pastoril, el repertorio es amplio, pero básicamente conviene destacar el trabajo de Menéndez Pelayo (1856-1912) y Américo Castro (1885-1972). Con respecto a los villancicos del Virreinato de la Nueva España, resulta esencial la revisión del trabajo que hizo sobre este tema Alfonso Méndez Plancarte (1952). En años más recientes, cabe destacar el trabajo de investigación realizado por Martha Lilia Tenorio (1999), Anastasia Krutitskaya (2009), Javier Marín (2014), Esther Borrego Gutiérrez (2015) y Drew Edward Davies (2019), siendo estos últimos de referencia para el presente artículo. Davies analiza un nutrido grupo de villancicos de Antonio de Salazar (1650-1715) y Manuel de Sumaya, que, a su manera de ver, reflejan una poesía que está dentro de los

límites del estilo del teatro español (236). Esto implica un uso del lenguaje, pero también la performatividad característica del género.

En lo tocante a la poesía novohispana, he considerado como modelo, además de las investigaciones de Alfonso Méndez Plancarte (1964) y José Pascual Buxó (1960) las de Antonio Alatorre (1989) y las realizadas por la ya mencionada Martha Lilia Tenorio (2010). En cuanto al género bucólico en la literatura, he utilizado como base el libro *Bucolic Metaphors: History, Subjectivity, and Gender in the Early Modern Spanish Pastoral* (2006) escrito por Rosilie Hernández Pecoraro, así como *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos* (2014), de Dominick L. Finello.

Claudio Guillén en su análisis de las contradicciones históricas de la literatura cita a Friedrich Klingner quien, en su libro sobre Virgilio afirma que el arte de la bucólica le permite al lector desear y anticipar un mundo intacto, incólume, de nuevo (Guillén 217). Me interesa el punto donde se conectan los mundos deseados, tanto en lo material como en lo metafísico. En la Nueva España se hereda del Barroco la inquietud metafísica, pero con una salvedad: lo espiritual se vuelve sensual y se hace carnal. Hay un choque de emociones y al mismo tiempo una búsqueda de armonía inspirada en la naturaleza. El intercambio de emociones ante el ser amado es también divinizado, puesto “a lo divino”. Así, hechos religiosos como la Natividad se convierten en un motivo de inspiración. Entre 1665 y 1710 se da el Barroquismo literario en la Nueva España y a partir de esa fecha pueden encontrarse ejemplos de géneros híbridos. El Rococó y posteriormente el Neoclasicismo llegarían para hibridarse con lo Barroco. Sin embargo, el Barroco no se irá de Latinoamérica nunca más: de hecho, aún nos acompaña.

El interés afectivo y el poder de evocación de las palabras tienen un papel central en la poesía, tal como afirma Dámaso Alonso (53). Estas emociones se reflejan en lo musical. En concreto el género literario-musical del villancico pasa a tomar otras denominaciones, como las de oratorio armónico, drama armónico, oratorio sacro o drama alegórico, por ejemplo (Krutitskaya, *Herencia* 194). Los exaltados tonos a lo divino del siglo XVII, marcados por la contemplación mística, dan paso a nuevos géneros, que según José Miguel Oviedo generan también “extrañas alianzas literarias: misticismo con gotas sentimentales, apologías a la autoridad que se critica, iluminismo devoto” (Oviedo 286). Para otros autores, como es el caso de Martha Lilia Tenorio, el nuevo siglo presenta una novedad en la forma, pero recuperando la afinidad con los autores del Siglo de Oro: “La renovación del siglo XVIII trae también una ampliación de los modelos y, con ello, mayor presencia de Quevedo” (Tenorio, *Poesía* 241).

En cuanto a la entrada en vigor del Rococó, Emilio Carilla aporta lo siguiente:

Frente a la monumentalidad barroca, el Rococó destaca sobre todo su culto de lo pequeño, la miniatura, la filigrana. Y no menos su especial dedicación a la artesanía o artes menores (espejos, muebles, tejidos, jardinería). Se vuelve, en parte, al exceso ornamental del Manierismo (después del adorno algo más contenido del Barroco). (149)

El autor pone como ejemplos de rococó hispanoamericano en la literatura a Fray Juan de la Anunciación, Juan José de Arriola, Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara, Juan Bautista Aguirre y Fray José Manuel de Navarrete, todos del siglo XVIII mexicano. De Juan José de Arriola, su conjunto de poemas más conocido, las *Décimas a Santa Rosalía* destaca el fragmento llamado “Rosalía ve a Cristo en el espejo”, el cual expresa con sus versos devotos al

mismo tiempo los afectos del Barroco, y los tópicos del espejo y de las flores a manera de filigrana:

En un madero clavado
vio a Cristo entre los cristales
vertiendo muchos corales
de manos, pies y costado.
Válgame Dios qué turbado
quedara su pecho al fin
viendo en tan triste jardín
que labraron golpes crueles
brotar purpúreos claveles
entre nevado jazmín. (Zaid 407)

De Fray Manuel de Navarrete, mayoral de la Arcadia mexicana, quiero destacar su poema “La separación de Clorila”. Nuevamente las flores como tópico, esta vez dentro del marco pastoril:

Luego que de la noche el negro velo
por la espaciosa selva se ha extendido,
parece que de luto se han vestido
las bellas flores del ameno suelo.
Callan las aves, y con tardo vuelo
cada cual se retira al dulce nido.
¡Qué silencio en el valle se ha esparcido!

Todo suscita un triste desconsuelo.
 Sólo del búho se oye el ronco acento;
 de la lechuza el eco quebrantado,
 y el medroso ladrar del can hambriento.
 Queda el mundo en tristeza sepultado,
 como mi corazón en el momento
 que se aparta Clorila de mi lado. (1-14)

Según el historiador Christopher Domínguez Michael, en su libro *La innovación retrógrada: Literatura Mexicana, 1805-1863*, la ninfa Clorila, a quien dedica Navarrete sus versos pastoriles era realmente Josefa Camargo, de quien el poeta habría estado enamorado.

Pasando al tema del misticismo, es evidente que la música y la divinidad han estado siempre en estrecha relación. En el período virreinal encontramos autores que celebran esta reunión intelectual entre la música y la mística post-escolástica, entre los que destaca indiscutiblemente la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, pero también en los músicos y poetas de su época y quienes le sucedieron. Entre aquellos que tuvieron la fortuna de coincidir en el tiempo con ella está el maestro de capilla Antonio de Salazar. Según las investigaciones de Aurelio Tello y tal como afirma Anastasia Krutitskaya, Sor Juana habría trabajado directamente con Salazar.

De esta manera, la poesía de Sor Juana pudo entrar en aquellas composiciones, además de la influencia que ejerció sobre el compositor, con toda la herencia cultural que esto representa. Estos textos traen consigo el legado recibido de las lecturas a las que tuvo acceso. Entre los autores que Sor Juana leyó están los poetas españoles de los siglos XVI y XVII: Garcilaso, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Quevedo, Alarcón, Jacinto Polo de Medina, Calderón y otros de

esta época. Tuvo acceso al *Romancero*, al Amadís de Gaula, a Juan del Encina, a la *Diana* de Montemayor y al *Guzmán de Alfarache*, entre muchos otros, tal como afirma Octavio Paz (327). De literatura latina, conoció la obra de Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano. También leyó a Séneca, Cicerón, Macrobio y Quintiliano. Precisamente a través de la lectura de la literatura mística de San Juan de la Cruz y de Calderón de la Barca pudo incluso acceder Sor Juana a los símbolos de la espiritualidad sufí, tal como lo afirma Luce López-Baralt (89).

En sus villancicos, Salazar hace uso de un lenguaje culto que evidentemente tiene mucho del legado de Sor Juana. En el villancico del compositor, llamado “Plantas y flores”, de 1710, hay tres palabras: “plantas, flores y fuentes”, con las que se inicia el primer verso, que cada vez que se repiten se varía el orden de dichas palabras. El asíndeton empleado cuando se mencionan las tres palabras es un recurso frecuente en el gongorismo, el de jugar con los vocablos. Al eliminar los elementos de enlace, se hace más ágil su expresión. De entre los tres vocablos, dos de ellos constituyen símbolos marianos: las flores y las fuentes, según Drew Edward Davies (234). En las coplas de este villancico encontramos que abundan los imperativos, todos destinados al júbilo celebratorio de un día que amanece en el que no hay miedos y donde predomina la luz.

Reza el texto del estribillo: “Plantas, flores y fuentes, / que *el* aurora viene / Flores, fuentes y plantas, / que ya llega el alba / Fuentes, plantas y flores / que ya el albor rompe, / y *assi* con verdores, / perlas y fragancias, / saludad alegres / su divino nombre.” El “divino nombre” conduce a la idea de la vuelta a lo divino de los elementos otrora profanos. Las divinizaciones españolas han sido ya ampliamente estudiadas, principalmente por Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso, Juan Bautista Avallé-Arce y Bruce Wardropper, entre otros. De acuerdo con este último,

“La divinización de temas lleva inevitablemente, en su forma más concentrada, a la alegoría” (9). En el caso de Salazar la alegoría estaría aplicada a la virgen como fuente de vida y de luz.

Según advierte Anastasia Krutitskaya en su disertación, titulada *Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730) Edición y estudio*, “cada una de las coplas anuncia, por separado, pero a partir de una estructura idéntica, que las plantas (o flores, o fuentes) saludan, aplauden o celebran algún atributo de la aurora porque ella destierra las sombras y temores (ilumina las nieblas de la noche, llena de claridades las mansiones de la baja esfera)” (122). En la Soledad Primera (1613) de Góngora, al referirse al himeneo entre los dos labradores, al hablar de la novia, utiliza los siguientes versos en los que menciona la “esfera”: “ella, la misma pompa de las flores, / la esfera misma de los rayos bellos” (Krutitskaya *Edición* 759-760). Por otro lado, la utilización del vocablo “mansiones”, bastante extendido en el Siglo de Oro, es utilizado por Santa Teresa de Jesús (1515-1582) en el *Castillo interior, o Las Moradas* (1570), en la que describe las siete mansiones o habitaciones del castillo del alma.

En cuanto al punto en el que se conectan lo místico y lo bucólico, el caso más evidente nos remonta al propio San Juan de la Cruz. Según Bruce Wardropper, el santo “explora los símbolos de su mundo pastoril a lo divino (326). En su obra el tema pastoril renacentista es parte fundamental de su contexto y de sus imágenes. Se puede apreciar en poemas como el conocido “Pastorcico”, pero también en la *Subida al Monte Carmelo* y en el *Cántico espiritual*. Juan Montero al analizar esta cuestión, se refiere a “los ecos (directos o con la mediación de Sebastián de Córdoba) de las églogas de Garcilaso (la segunda, sobre todo) en la poesía sanjuanista, y la condición de égloga a lo divino que el *Cantar de los Cantares* proyectó sobre el *Cántico* en la mente de su creador y de sus primeros lectores” (Montero 1). Hispanistas de la talla de Manuel

de Montoliú, Américo Castro, María Rosa Lida y Emilio Orozco han analizado la relación entre los versos de San Juan de la Cruz y obras pastoriles como la *Diana* de Montemayor.

En cuanto a la temática de las flores, entre los poemas líricos de Quevedo, también del siglo XVII, hay una letrilla lírica que refleja la inquietud y la misma inclinación ante el tema de las flores y su vínculo con la luz: “Flor que cantas, flor que vuelas, / y tienes por facistol / el laurel, ¿para qué al sol, / con tan sonoras cautelas, / le madrugas y desvelas? / Digasmé, / dulce jilguero, ¿por qué? (Quevedo 1-7). En la silva quevediana titulada “A una fuente” se encuentra una relación similar con la luz, en este caso con respecto al agua: “¡Qué alegre que recibes / con toda tu corriente / al sol, en cuya luz bulles y vives, / hija de antiguo bosque, sacra fuente!” (1-5).

El poeta jesuita Diego José Abad (1727-1779) en el poema “Nostalgia del Tepeyac” describe en latín el milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe. Menciona las rosas que brotaron “de estéril suelo pedregoso” y nuevamente está el tópico de las flores, esta vez ligadas a la luz. Aquí un fragmento traducido del poema:

Escudo celestial, eterno amparo,
Un Signo Magno y adorable, oh México,
se te dio con la Fe. Porque en presencia
de la madre de Dios que así lo manda
de estéril suelo pedregoso, en medio
de Diciembre, irrumpieron unas rosas.
Y cuando envueltas en la manta ruda
y áspera, ante los ojos del Prelado
a quien cubren las ínfulas colgantes
los sagrados cabellos, las despliega

el Indígena, imprímese de pronto
 en la manta, bellísima la imagen
 de la Madre de Dios, ¡oh maravilla!
 En un alado querubín se apoya,
 pisa los cuernos de la corva Luna,
 y muchísimos astros su cerúleo
 peplo constelan; rayos en corona
 sobre su frente surgen y la viste
 el Sol, por todas partes, a su espalda (Zaid 409. 1-19).

Abad forma parte del movimiento neohumanista en el que vuelve a florecer la poesía latina, tal como apunta Martha Lilia Tenorio (68) al que pertenecieron también Francisco Javier Alegre (1729- 1788), Rafael Landívar (1731-1793) y Francisco Javier Clavijero (1731-1787), entre otros.

Entre los villancicos compuestos en honor a la Virgen de Guadalupe, estudiados por Drew Edward Davies, está “Señas ve claras”, de Antonio de Salazar, compuesto entre la primera y segunda década del siglo XVIII. Al igual que el poema de Abad, habla de los indicios o señales del milagro mariano, como son las flores y la propia imagen de la Virgen ligada al plano celeste: “Señas ve claras / de que sois firmamento / de la Nueva España / cuando ve las estrellas / de vuestra estampa” (Davies 234). Lo que para Abad es expresado a través del sol y los astros, es en el texto usado por Salazar equivalente al firmamento y las estrellas.

La experiencia mística de la aparición de la Virgen ocurre en suelo americano. Se idealiza el Tepeyac. Los tópicos pastoriles ya introducidos por Bernardo de Balbuena, para comienzos del siglo XVIII están más desarrollados. El discurso colonial, basado en la utopía,

calza perfectamente con lo arcádico, idílico, y bucólico. América es la nueva posibilidad para llegar al *locus amoenus*, el lugar más cercano al paraíso terrenal, a la Arcadia, en el cual se experimenta la belleza, la serenidad y se alcanza el ideal, bien sea mundano o divino. José Miguel Oviedo define esa concepción arcádica como poseedora de una naturaleza que es el “refugio propio del hombre, hecho a su imagen y semejanza” (286). Claudio Guillén en su libro *Literature as System* se refiere a la pastoral como la más estilizada de las alternativas frente a la experiencia ordinaria. Para Guillén los pastores de la Arcadia constituyen las voces de la búsqueda anhelada de la paz, más allá de ser un intento artificial de imitar la belleza estructural de Virgilio (178). Salvatore Zumbo resume las implicaciones de lo pastoril en este párrafo:

En el mundo pastoril confluyen la actitud del hombre renacentista ante la Naturaleza, el “*Beatus ille*”, el neoplatonismo que hace del amor la fuerza ordenadora del Universo y una rica corriente de elementos paganos que a su vez adquieren fuertes símbolos cristianos y didácticos. (Zumbo 1)

Tal confluencia de actitudes filosóficas y herencias históricas y su relación con los símbolos de lo divino se dan en el villancico *Corred, corred, Zagales*, compuesto por Manuel de Sumaya (1678-1755) en 1728. Constituye un buen ejemplo de lirismo donde lo galante y refinado se encuentran con el arcadismo y el misticismo que llega hasta el siglo XVIII en la Nueva España. Los personajes de zagales y pastores, así como también los ángeles, presentes en un gran número de villancicos, eran los más idóneos para ser representados por los niños de la capilla de cantores.

Tanto el villancico antes mencionado de Salazar como el de Sumaya corresponden a la primera mitad del siglo XVIII. En la introducción a su libro *Poesía novohispana. Antología*, Martha Lilia Tenorio nos describe ese periodo como “caracterizado por la supervivencia del

Barroco y de la moda gongorina” (Tenorio *Poesía* 68). En la edición realizada por Drew Edward Davies de los treinta y cuatro villancicos de Sumaya que reposaban en el Archivo de la Catedral de México se encuentran representadas las décadas de 1720 y 1730. En los textos de los villancicos se evidencia la erudición de los poetas que cultivaron el culteranismo, tal como afirma Davies, con el fin de comunicar sus ideas de forma ingeniosa y expresiva (Davies 10). Los compositores que seleccionaban e incluso a veces escribían los textos de los villancicos, al ser herederos de Sor Juana, lo son también de todos los saberes heterogéneos de los que ella hacía gala, entre ellos la carga mística y el componente bucólico que contiene en diversos textos de sus villancicos.

Corred, corred, Zagales, de 1728 es una de las composiciones de Sumaya en la que se puede verificar el arcadismo y el misticismo a la vez. El estribillo, escrito con rima consonante y en octosílabos, reza así: “Corred, corred, Zagales / corred, corred, pastores, / que el Dios recién nacido, / llorando enternecido, sus ojos flechan / líquidos ardores. / Adorad zagales, / adorad pastores / sus bellos resplandores / Corred, corred, zagales / corred, corred pastores / que llora tierno / el Dios de los amores” (1-12).

Este texto resulta análogo por su temática al escrito por Sor Juana Inés de la Cruz en su villancico V a la Asunción, de 1676: “¡Al Monte, al Monte, a la Cumbre / corred, volad, Zagales / que se nos va María por los aires! / ¡Corred, corred, volad aprisa, aprisa, / que nos lleva robadas las almas y las vidas, / y llevando en sí misma nuestra riqueza, / nos deja sin tesoros el Aldea” (49-55). En ambos villancicos la figura retórica que destaca a primera vista es la reduplicación. Anastasia Krutitskaya ha evaluado esta figura en los villancicos novohispanos, llegando a la conclusión siguiente:

Pero hablando de polifonía textual y el paralelismo entre el género del villancico religioso y los distintos géneros teatrales, lo primero que llama la atención son las exhortaciones o llamadas iniciales, que siempre se reproducen a través de la figura epizeusis o reduplicación. (Krutitskaya *Herencia* 198)

Por otro lado, quiero concentrarme en los imperativos del estribillo. El imperativo se encuentra prácticamente en toda la poesía barroca, a su vez inspirada en las fuentes clásicas. En la *Bucólica VII* puede verse en tono de mandato el siguiente texto: “Pastores de Arcadia, adornad con hiedra al poeta que nace” (Segura 25). Según Bartolomé Segura Ramos se trata de la reinterpretación de Virgilio, quien en la *Bucólica IV* incluye la profecía de la restauración de la edad dorada gracias a la llegada de un niño. Es San Agustín quien ve en Virgilio a un profeta, ya que anuncia según él la llegada del Mesías. Así, su canto se convierte en la esperanza de que “todo florecería, las cabras darían más y mejor leche”, gracias a ese “vástago querido de los dioses” (49). La traducción de Juan del Encina de este texto ayudó, según Carlos Alvar, a la “aclimatación del género pastoril” (298).

El mismo Juan del Encina, en sus villancicos pastoriles, usa el imperativo y el lenguaje campestre que veremos luego reproducido en el ambiente novohispano. Así, en su *Cancionero* de 1496 encontramos estos versos en dos villancicos diferentes: “Dime, zagal, ¿qué has habido / que vienes despavorido?” (1-2) y este otro: “Andá acá, pastor / a ver al Redentor” (1-2). En estos diálogos a lo divino se mezclan los conceptos espirituales con la poesía profana heredada hasta el momento. Así ocurre en las *Letrillas sacras* (1609) de Luis de Góngora, por ejemplo, en la cuadragésimo octava letrilla, dirigida al pastor Mingo, que reza así: “Ven al portal, Mingo, ven; / seguro el ganado dejas, / que aun entre lobo y ovejas / nació la paz en Belén” (Góngora 170).

Volviendo al estribillo del villancico de Sumaya, en cuanto el niño es reflejado “llorando enternecido” (5) y cuyos ojos “flechan / líquidos ardores” (6) encontramos una clara referencia al mal de amores, el *hereos*, que desde la Edad Media se creía vinculado al sentido de la vista y del oído, una creencia con raíces tanto clásicas en cuanto a la vista, como del mundo árabe en cuanto al oído (Castells 58), arraigada en la mentalidad medieval y luego renacentista y que llega al Nuevo Mundo durante el Barroco para, a través de una vuelta a lo divino, presentar una idea del amor, en este caso divino, que desencadena un niño sobre los zagales y pastores que vienen a adorarlo.

En la primera copla: “Zagales que ha llorado / el tierno Dios nacido / Pastores q ha gemido / el Dulce Amor sagrado. / De pocos adorado / y llora, porque siente / del hombre la tibieza / y *assi* con más viveza, / zagales y pastores, / adoremos al Dios de los amores” (15-23). En esta copla se evidencia la convivencia del misticismo, del amor místico con el arcadismo que está representado en la propia escena colectiva de la adoración de los pastores. La expresión de los afectos en esta copla evidencia su pertenencia al Barroco, que según Mary Cyr otorga a la palabra una gran importancia y a su entrega expresiva. Para esta autora, el concepto barroco del afecto implica mucho más que la pura emoción, sino que está arraigado en la creencia de que el alma ejerce control sobre el cuerpo y lo llena de pasiones que deben ser expresadas intensamente (Cyr 31). El texto invita a la reacción emocional alejada de la pusilánime tibieza y proclive a la viveza, a la pronta reacción vital, al flujo de las emociones.

En el ya mencionado artículo sobre la lírica rococó, Carilla menciona cómo en este período es característica “la abundancia mitológica, la predilección por el arcadismo”. Y en otra dirección contactos parciales con el Iluminismo (729). Más adelante en este mismo artículo, Carilla profundiza sobre el arcadismo:

También encontramos en Hispanoamérica el renovado acento y escenografía del arcadismo. Lo que ocurre es que en América se agudiza posiblemente la paradoja, frente a la diversidad social que caracteriza al Nuevo Mundo, tan distinta, como resonancia, a la que el género podía encontrar aún en Europa. Y la paradoja crece al considerar la riqueza prácticamente inédita del paisaje americano. (731)

El lenguaje del villancico de Sumaya es rico, en él la naturaleza puede redimirse y alegrarse a la vez. Se pueden establecer correlaciones entre este villancico y otras formas literarias de autores contemporáneos al maestro de capilla, como en la poesía del versificador Juan José de Arriola (n. 1698) o de Miguel de Reina Zeballos (n. 1703), entre otros. En ellos pueden encontrarse similitudes estilísticas, así como vestigios del culteranismo, del conceptismo y un marcado signo de la contemplación íntima de la naturaleza y al mismo tiempo del hecho divino.

De Juan José de Arriola, influenciado por Calderón de la Barca, quiero destacar su “producción vinculada al tema de la rosa, y por otra, aprovechar rasgos calderonianos (lengua, tema, desarrollo, métrica). (...) Del calderonismo pueden derivar igualmente formas del Rococó posterior” (Carilla 734). Aquí un fragmento de las décimas dedicadas a Santa Rosalía que recuerdan por su forma al monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca: “Pues si el Sol muere en el cielo, / el Astro entre resplandores, / la Flor en cuna de olores, / el Arroyo en terso hielo, / la Mariposa en su anhelo... / En Sol, Astro y Flor ardida, / en Mariposa encendida / y en un arroyuelo errante, / ejemplos tomo de amante / para dar por ti la vida!...” (9-18). Nuevamente las flores aparecen dentro del vocabulario poético, como también están como señas del milagro en los villancicos que se escriben a la Virgen de Guadalupe entre 1694 y 1728, de la mano de Salazar y luego de Sumaya, según los estudios de Davies (231).

Según Julie Greer, la tradición iniciada por Francisco Cervantes de Salazar con sus *Diálogos* en el siglo XVI, continúa en mano de humanistas como Francisco Javier Alegre, Rafael Landívar y Diego José Abad. En la principal obra de Landívar, *Rusticatio Mexicana* se observa el influjo de las Geórgicas de Virgilio. Este texto, según Greer, es el mejor ejemplo de poesía neolatina en el que se describe el Virreinato de Nueva España (Smith 215).

En el ya mencionado poema neolatino *Rusticatio Mexicana* (1782) y traducido por Octaviano Valdés como *Por los campos de México*, el pastor aparece descrito dentro de ese paisaje idílico con toda su rusticidad y a la vez forma parte de la maravilla natural del paisaje mexicano. En el “Libro I. Los lagos de México”, el narrador menciona las partes del poema toma el punto de vista del pastor en su contemplación de la naturaleza y su vida rústica: “después de ir tras los rebaños esparcidos por la comarca y en pos de las fuentes, celebraré los pájaros, los cubiles de las fieras y enseñaré los juegos” (8). En el “Libro XI. Los ganados menores” el pastor, luego de que “trasquila los vellones” y “emprende a paso lento, largo camino a través de la llanura, hacia los campos que convidan con sus cálidas tierras” (Landívar 137). El género pastoril experimenta un proceso de criollización en el cual el personaje se desenvuelve en un paisaje sobre el cual hay un evidente sentido de pertenencia.

Ese sentimiento de pertenencia había comenzado a gestarse tiempo atrás, desde comienzos del siglo XVII, en diversas obras como *Grandeza Mexicana*, de Bernardo de Balbuena y mucho más atrás, bien en los villancicos, jácaras a lo divino, reyertas alegóricas, loas, diálogos intencionados y ensaladas multilingües no sólo de Sor Juana, sino también de otros autores, como Alonso Ramírez de Vargas, Francisco Bramón, José de la Barrera Varaona, Pérez de Montoro, mencionados todos por Méndez Plancarte en lo que él agrupa en el género de la lírica “coral o colectiva” (VII). Este germen identitario que surge en el siglo XVII, en el XVIII se

compone como una identidad mexicana bien establecida, expresada de forma ya madura en obras como la novela picaresca *El periquillo sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, de 1816.

Tal como apunta Jesús Ramos-Kittrell, México, la “Ciudad de los palacios”, comienza a ser un espacio marcado por la paradoja de la opulencia galante enfrentada a la pobreza material en las calles y donde al mismo tiempo tienen cabida las academias, los periódicos, pero también ganan espacio los saraos y tertulias (27). En cuanto a los estilos literarios, se intenta acabar con el Barroco desde la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada en 1783. Según Beatriz de Alba Koch, tomando en cuenta la opinión de Damián Bayón, el estilo académico neoclásico llegaba a la escena, mientras el Barroco seguía siendo tremendamente popular y no se lograba romper con él (de Alba 81).

En cuanto al arcadismo, este siglo ve nacer la asociación literaria de La Arcadia mexicana. Sus árcades o pastores además de escribir en estilo pastoril y pelearse contra aquellos que no eran apegados a las normas de la poesía canónica, tenían otra misión en mente, según afirma Esther Martínez Luna, quien ha investigado este tema:

El interés de los miembros de la Arcadia radicaba sobre todo en demostrar que en América se escribían obras de calidad a la altura de las de Europa. Su propósito era buscar el reconocimiento y respeto, pero no sólo por parte de sus connacionales sino en el extranjero, y propagar así una imagen de los talentos que poseía toda América, reivindicando a la cultura novohispana (Lerner 401).

Llegados a este punto, ya habiendo revisado los elementos más resaltantes del arcadismo y misticismo del siglo XVIII novohispano, me atrevo a concluir que tanto Sumaya como sus contemporáneos vivieron sin duda una época intensa, de grandes cambios y de una riqueza cultural en la que el Barroco está siempre presente de una u otra forma. El misticismo, más

presente en los siglos XVI y XVII, pierde terreno el siglo XVIII, para dar paso a un arcadismo que comienza ya a tener señales de una nueva identidad novohispana, que se irá definiendo a lo largo del siglo XIX. El legado del Siglo de Oro y de la poesía de Sor Juana y sus contemporáneos contribuyó enormemente a que esta poesía, en el villancico o en otros géneros literarios y musicales, pudiera llegar al nivel al que llegó en la época galante.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Editorial Gredos, 1962.
- Andreo, Dante, et al. *Hispanoamerica: Música de la época virreinal*. Federación Coral de Castilla y León, 1992.
- Avalle-Arce, Juan. *La Novela Pastoril Española*. Ediciones Istmo, 1974.
- Baker, Geoffrey. *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Duke University Press, 2008.
- and Tess Knighton. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- Balbuena, Bernardo d. 1. *La grandeza mexicana, y compendio apologético en alabanza de la poesía*. Editorial Porrúa, 1971.
- Bauer, Ralph, José A. Mazzotti, and Omohundro Institute of Early, American History. *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities*. Published for the Omohundro Institute of Early American History and Culture, Williamsburg, Virginia, by the University of North Carolina Press, 2009.
- Benítez Rojo, Antonio, and Rita Molinero. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Editorial Plaza Mayor, 2010.
- Bijsterveld, Karin. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Blanco, José J. *La literatura en la Nueva España*. Cal y Arena, 1989.
- Blanco, Mercedes. *Góngora, o la invención de una lengua*. Universidad de León, 2012.

- Born, Georgina, Georgina Born, and David Hesmondhalgh. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press, 2000.
- Bravo Arriaga, María Dolores. *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Bravo Villasante, Carmen. *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. E.M.E.S.A, 1978.
- Buchanan, Donna A. *Soundscapes from the Americas: Ethnomusicological Essays on the Power, Poetics, and Ontology of Performance*. Routledge, 2016.
- Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press, 2002.
- Buxó, José P. *Góngora En La Poesía Novohispana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, México, 1960.
- Carilla, Emilio. “La lírica rococó en Hispanoamérica”. *Revista Iberoamericana* [En línea], 48.120 (1982): 727-738. Web. 28 feb. 2020.
- Casal, Rodrigo C. “Balbuena’s Grandeza Mexicana and the American Georgic”. *Colonial Latin American Review*, vol. 24, no. 2, 2015, pp. 190-214.
- Castells, Ricardo. “El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, Médicos.” *Hispania*, vol. 76, no. 1, 1993, pp. 55–60. JSTOR, www.jstor.org/stable/344607. Accessed 29 Feb. 2020.
- Cervantes Saavedra, Miguel d., and Juan Montero. *La Galatea*. Real Academia Española, 2014.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Routledge, 2003.

- Correa, Manuel d. 1., and José V. González Valle. *La música en las catedrales en el siglo XVII: los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució "Milà i Fontanals", Departamento de Musicología, 1997.
- Cyr, Mary, and Reinhard G. Pauly. *Performing Baroque Music*. Amadeus Press, 1992.
- Davies, Drew E. "Villancicos from Mexico City for the Virgin of Guadalupe." *Early Music*, vol. 39, no. 2, 2011, pp. 229-244.
- De Alba-Koch, Beatriz. *Ilustrando La Nueva España: texto e imagen en El periquillo sarmiento de Fernández de Lizardi*. Universidad de Extremadura, 1999.
- Domínguez Michael, Christopher. *La innovación retrógrada: Literatura Mexicana, 1805-1863*. El Colegio de México, 2016.
- Dorra, Raúl. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española: estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Encina, Juan d., et al. *Poesía lírica y cancionero musical*. Castalia, 1972.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. Norfolk, Conn.] New Directions 1950?], 1950.
- Encina, Juan d., et al. *Triunfo de Amor; Égloga de Plácida y Vitoriano*. Akal, 1995.
- Enríquez, Lucero. "Mentalidad y praxis artística. Dos casos novohispanos para estudio." *Revista de Musicología*, vol. 33, no. 1, 2010, pp. 209-221.
- Esteve Barba, Francisco. *Cultura Virreinal*. Salvat Editores, Barcelona, 1965.
- Ezquerro Esteban, Antonio. *Villancicos aragoneses del siglo XVII: de una a ocho voces*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- Flores, Enrique, Cecilia López Riadura, and Mariana Masera. *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

- Fosalba, Eugenia. *El Abencerraje*. Real Academia Española, 2017.
- Góngora y Argote, Luis de, and John Beverley. *Soledades*. Ediciones Cátedra, 1979.
- Góngora y Argote, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Cátedra, 1983.
- González, Reynaldo. *Contradanzas y latigazos*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Grases, Cristian. "Is It Really Just Baroque?: An Overview Of Latin American Colonial Choral Music." *The Choral Journal*, vol. 55, no. 2, 2014, pp. 24–35. JSTOR, www.jstor.org/stable/43917029.
- Grebe, M. "Introducción Al Estudio Del Villancico En Latinoamérica." *Revista Musical Chilena*, vol. 23, number 107, 1969.
- Guevara, Antonio de, and Asunción Rallo Gruss Bp. d. *Menosprecio de corte y alabanza de Aldea; Arte de marear*. Cátedra, 1984.
- Guillén, Claudio. *Literature as System; Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton University Press, 1971.
- Hernández Balaguer, Pablo. *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí*. Eds. Catedral de Santiago de Cuba. Archivo de Música and Museo Bacardí. Archivo de Música. Editorial Oriente, 1979.
- . *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*. Editorial Letras Cubanas, 1986.
- Illari, Bernardo. "Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730", *Books of Hispanic Polyphony*, ed. E. Ros-Fábregas, 2001.
- Juana de la Cruz. *A lo criollito yo le cantaré: Tres Villancicos*. Eds. Rolando Estévez Jordán and Ediciones Vigía. Ediciones Vigía, 1995.
- Juana Inés de la Cruz Sor. *Obras completas*. Fondo de Cultura Económica, 1951.

- Kaduri, Yael. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford University Press, 2016.
- Kivy, Peter. *New Essays on Musical Understanding*. Clarendon, 2001.
- . *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2012.
- . *Introduction to a Philosophy of Music*. Clarendon Press, 2002.
- Knighton, Tess, and Alvaro Torrente. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800 the Villancico and Related Genres*. Routledge, Abingdon, Oxon, 2016.
- Krutitskaya, Anastasia. "La herencia de la antigua lírica hispánica en los villancicos novohispanos de la Catedral de México". *Lyra Minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, edited by Aurelio González et al., Colegio de Mexico, México, D.F., 2010, pp. 193-200. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctv6mtcx1.16.
- Krutitskaya, Anastasia. *Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730): Edición y estudio*. UNAM, 2011.
- Laird, Paul R. *Towards a History of the Spanish Villancico / by Paul R. Laird*. Harmonie Park Press, Warren, Mich, 1997.
- Lambea Castro, Mariano. *Libro de tonos humanos: 1655-1656*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución "Milà i Fontanals", Departamento de Musicología, 2000.
- Lapique Becali, Zoila, et al. *Música de salón en publicaciones periódicas, La Habana, 1829-1867*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, 2017.
- . *Cuba colonial: Música, compositores e intérpretes, 1570-1902*. Ediciones Boloña. Editorial Letras Cubanas, 2008.

- . *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas, 1812-1902*. Letras Cubanas, 2011.
- Le Riverend, Julio, and Hernán Venegas Delgado. *Estudios sobre el criollo*. Editora Política, 2005.
- Leal, Rine. *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura, 1975.
- . *Breve Historia del teatro cubano*. Editorial Letras Cubanas, 1980.
- . *Teatro bufo, siglo XIX: antología*. Editorial Arte y Literatura, 1975.
- León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. Editorial Letras Cubanas, 1984.
- . *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. Fundación Fernando Ortiz, 2001.
- Lerner, Isaías. Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas – AIH. Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Asociación Internacional de Hispanistas - AIH, Fundación Duques de Soria y City University of New York, 2004.
- Linares, María T. *La música y el pueblo*. Editorial Pueblo y Educación, c1974, 1979. .
- Lolo, Begoña. “La tonadilla escénica, ese género maldito”. *Revista de Musicología* 25.2 (2002): 439-69.
- López Baralt, Luce. *San Juan de la Cruz y el Islam: estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*. Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios; Universidad de Puerto Rico, 1985.
- López Ximeno, David. *Música Sacra*. Ed. Reiner Viera Díaz. Ediciones Vigía, 2001.
- Landívar, Rafael, Rafael Landívar, and Octaviano Valdés. *Por Los Campos De México. Rusticatio Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1942.
- Le Guin, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. University of California Press, 2014.

- Lehnhoff, Dieter. *Música de la época colonial en Guatemala: Primera Antología*. Centro de Investigaciones Regionales Mesoamericanas, 1984.
- . *Rafael Antonio Castellanos: Vida Y Obra De Un Músico Guatemalteco*. Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología, 1994.
- Maravall, José A. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel, 1975.
- Mazzotti, José A. *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas*. Bolsa de Valores de Lima: Otorongo Producciones; Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Molho, Maurice. *Semántica y poética: Góngora, Quevedo*. Crítica, 1977.
- Montemayor, Jorge de, and Asunción Rallo Gruss. *Los siete libros de La Diana*. Cátedra, 1991.
- Montero Delgado, Juan. De la “Diana” de Montemayor al “Cántico Espiritual”: Especulaciones. DIALNET, 1992. <https://dialnet-unirioja-es.ezproxy.fiu.edu/servlet/extart?codigo=87945>.
- Moraña, Mabel. *Crítica Impura: Estudios de literatura y cultura Latinoamericanos*. Iberoamericana; Vervuert, 2004.
- . *Relecturas del Barroco de Indias*. Ediciones del Norte, 1994.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española; reseña histórica y descriptiva*. Syracuse University Press, 1956.
- Orozco Díaz, Emilio, and John of the Cross, Saint. *Poesía y mística; introducción a la lírica de San Juan de La Cruz*. Ediciones Guadarrama, 1959.
- Oviedo, José M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Alianza Editorial, 1995.
- Pope, Isabel. “The Musical Development and Form of the Spanish “Villancico”.” *Papers of the American Musicological Society*, 1940, pp. 11-22.
- Ramos-Kittrell, Jes. *Playing in the Cathedral: Music, Race, and Status in New Spain*. Oxford University Press, 2016.

- Russell, Craig H. "The Mexican Cathedral Music of Ignacio De Jerúsalem: Lost Treasures, Royal Roads, and New Worlds." *Revista de Musicología*, vol. 16, no. 1, 1993a, pp. 99-133.
- . "The Mexican Cathedral Music of Ignacio de Jerusalem: Lost Treasures, Royal Roads, and New Worlds." *Revista De Musicología*, vol. 16, no. 1, 1993b, pp. 99-133.
- Ryjik, Veronika. *El mito de la nueva Arcadia: La Grandeza Mexicana de Bernardo de Balbuena y la revaloración de los tópicos pastoriles*. vol. 82, Taylor & Francis, Routledge, 2005.
- Salas, Esteban, and Hilario González. *Villancicos cubanos, siglo XVIII*. Colección Sinfónica Coral, 1988-; 1. ed, 1988.
- Sánchez, Romeralo A. *El Villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Editorial Gredos, 1969.
- Schafer, R. M. *The Tuning of the World*. Knopf, 1977.
- St. Amour, M. P. *A Study of the Villancico*. AMS Press, 1969.
- Stevenson, Robert. *Spanish Music in the Age of Columbus*. Hyperion, 1979.
- Tello, Aurelio. *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*. CENIDIM, 1994.
- Tenorio, Martha L. *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*. El Colegio de México, 2013.
- Tenorio, Martha L. "Tres Gongorinos Novohispanos Del Siglo XVIII". *Acta Poética*, vol. 32, no. 1, 2011, pp. 119-150.
- Tenorio, Martha L. *Poesía Novohispana: Antología*. Colegio de México: Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.
- Torrente, Alvaro. *Devotional music in the Iberian world, 1450 1800 the Villancico and Related*. Routledge, S.l, 2016.

- Virgilio and Bartolomé Segura Ramos. *Bucólicas, Geórgicas*. Alianza Editorial, 1981.
- Wardropper, Bruce W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*. Revista de Occidente, 1958.
- Zaid, Gabriel. *Omnibus de poesía mexicana*. Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- Zumaya, Manuel d. a., and Drew E. Davies. *Villancicos from Mexico City*. A-R Editions, Inc, Middleton, Wisconsin, 2019.
- Zumbo, Salvatore M. *Bucolismo religioso en la pastoral renacentista*. Scripta Humanistica, 2012.