





10

LA MÚSICA EN EL
ARZOBISPADO DE
GUATEMALA (1765-1813)

Dieter Lehnhoff



INTRODUCCIÓN

El período histórico que se investiga en el presente trabajo abarca la última etapa del régimen colonial, desde el nombramiento de Rafael Antonio Castellanos como maestro de capilla de la catedral de Santiago, el 9 de junio de 1765, hasta la fundación de la Sociedad Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús, fundación promovida por José Eulalio Samayoa el 2 de julio de 1813.¹ Esta etapa se caracteriza por importantes cambios diversos que se dieron sobre lo establecido en épocas anteriores. El estilo musical de las composiciones surgidas durante el período se va mudando desde el Barroco tardío con rasgos preclásicos hasta un Clasicismo pleno. Entre los acontecimientos históricos es determinante el terremoto del 29 de julio de 1773, fenómeno que dañó severamente la ciudad de Santiago y dejó fisuras en el tejido social, las cuales se percibirían por mucho tiempo. Una de las consecuencias

más importantes del fenómeno telúrico en cuestión fue el traslado al valle de la Ermita, con varios años de conflicto entre quienes favorecían y quienes se oponían a dicho traslado ordenado por Carlos III, y la subsiguiente mudanza definitiva a una obra en perenne construcción. En cuanto al gusto y estilo artístico, tanto en lo arquitectónico como en las artes visuales y la música, esto significó el fin del Barroco y la adopción de los cánones basados en el Clasicismo. La música cumplía una función eminentemente litúrgica y estaba presente en todas las funciones de la catedral y las iglesias, no solamente en Santiago, sino en todo el reino. De los tres ámbitos en los que se desarrollaba la música europea en ese tiempo -la iglesia, la cámara y el teatro- el único relevante en Guatemala fue el primero, ya que no existía teatro ni está documentada mayor actividad musical fuera de la iglesia.

CICLOS LITÚRGICOS

La música formó parte inseparable de la liturgia romana, desde sus inicios en tiempos apostólicos hasta su fijación en distintas etapas de la Edad Media. La liturgia vigente durante el alto Barroco en la América española constaba de dos grandes ciclos, que a su vez se ubicaban en el Temporal y el Santoral que estructuraban el año litúrgico: el Oficio Divino por un lado, y la Misa por otro. El Oficio Divino, desde San Benito en el siglo VI, estaba integrado por las llamadas horas canónicas, y su propósito era la recitación de los 150 salmos del Salterio, cada semana. El ciclo diario constaba de las siguientes horas: maitines, en la madrugada; laudes, al amanecer; prima, a la primera hora del día; tercia, a la tercera; y sexta, a la sexta hora, o sea al mediodía; nona, a media tarde; vísperas, al atardecer; y completas, al retirarse. Estas horas se observaban en los contextos monástico, conventual y catedralicio, respectivamente. Todas se entonaban en canto llano, también llamado gregoriano. Las más elaboradas musicalmente eran las horas de maitines y vísperas, en las cuales también se incluía canto “de órgano” o polifónico y, del Barroco en adelante, música figurada con solistas y coros con acompañamiento instrumental. El repertorio de composiciones surgidas en la catedral de Santiago para la hora de maitines está integrado por villancicos y cantadas sobre textos en castellano y otros idiomas vernáculos. La hora de maitines estaba estructurada en tres nocturnos, el primero de los cuales está precedido por el invitatorio inicial, cantado en alternación con versos del salmo 94. En cada uno de los tres nocturnos se cantaban tres salmos con sus respectivas antífonas, siguiendo tres lecciones o lecturas, cada una con su responsorio, y concluyendo con el antiguo himno de agradecimiento, *Te Deum*. En

España, los responsorios en latín habían sido sustituidos por villancicos en idioma vernáculo, ya desde la época de la reina Isabel la Católica, con propósitos de catequización de moros y sefarditas. Esta práctica continuó en los dominios españoles del Nuevo Mundo, a partir de finales del siglo XVI, cuando se inició el proceso de conversión de los nativos. La otra hora canónica de gran importancia musical, la de las vísperas, estaba estructurada de la siguiente manera: a la invocación inicial seguían cinco salmos: 109 *Dixit Dominus*, 110 *Confiteor*, 111 *Beatus vir*, 112 *Laudate pueri* y 113 *Israel de Aegipto*. Dada la extensión de este último, se solía sustituirlo con el 116 o el 126. Luego de los salmos seguía un himno adecuado para la fecha



AHAG. Libro de coro.

litúrgica (en este contexto una composición poética no escritural en latín), y cerraba con el *Magnificat*, el cántico de María (Lucas I, 46-55), concluyendo con el versículo responsorio *Benedicamus Domino*. El otro gran ciclo era el de la Misa, que constaba del Ordinario (los textos que se cantan invariablemente, o sea de ordinario) y del Propio (los textos que varían según la fecha del calendario católico).

RAFAEL ANTONIO CASTELLANOS

El compositor más prolífico del período en cuestión es sin lugar a dudas Rafael Antonio Castellanos. La era que aquí se indica da inicio con el nombramiento de Castellanos como maestro de capilla de catedral en 1765, en sucesión de Manuel José de Quirós, compositor e intérprete de la vihuela, nacido a finales del siglo anterior, quien había asumido el puesto de maestro de capilla de la catedral de Santiago en 1738. Las obligaciones del cargo habían incluido la de dirigir a la agrupación de cantores y músicos para todas las ceremonias del Oficio Divino y de la Misa, proveer música original donde hiciera falta, y educar a los niños de coro que tenía bajo su cuidado como aprendices, entre quienes sobresaldría Castellanos. Entre los méritos de Quirós destacó su habilidad de obtener obras musicales de otras catedrales, estableciendo así una colección considerable de música barroca de la Península y de otras capitales del Nuevo Mundo, las que sus discípulos estudiaban asiduamente. Otra acción trascendental de su gestión fue la renovada copia caligráfica de libros de coro de facistol, con obras polifónicas del siglo XVI, las cuales se seguían cantando en las liturgias de su tiempo.

Uno de los mayores logros de Quirós fue la formación del joven Rafael Antonio Castellanos. Además de obtener una formación general en letras, latín, liturgia y

teología, el niño se enfocó en el aprendizaje del violín, el arpa y la composición musical. Una de las muestras de su obra temprana es la lamentación de Jeremías «Aleph quomodo», compuesta en 1740, cuando todavía era «menor discípulo» de Quirós. Tanto como aprendiz como también durante su época de oficial como violinista principal de la capilla catedralicia, Castellanos participó en todas las presentaciones de las obras de su maestro. Quirós fue prolífico como compositor de tonadas y villancicos para maitines de varias festividades del Temporal.

Rafael Antonio Castellanos y Quirós había nacido en la capital de la Audiencia, la muy Noble y Leal Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala. Hijo legítimo de don Antonio Castellanos y doña Marcela de Quirós, hermana de Manuel José de Quirós.² De chico habría vivido con sus padres en la alameda ancha de Santa Lucía, «esquina con la calle que va para la Plaza Mayor»,³ antes de ingresar como aprendiz de músico a casa de su tío Quirós. Castellanos, por tanto, vivió toda su vida en la capital, trasladándose al nuevo sitio de ésta en 1779, y su formación la obtuvo exclusivamente en la ciudad de Santiago.

Durante la época colonial, los músicos, como los artesanos de Santiago, pertenecían a una de las corporaciones gremiales. Cada uno de los gremios tenía su mayordomo y su organización corporativa, los que regulaban su vida y su participación en las actividades de la ciudad. Cada gremio tenía también su santo patrono; los músicos veneraban a Santa Cecilia, cuyo día se festejaba el 22 de noviembre.⁴ El proceso de aprendizaje se iniciaba con la concertación de una escritura pública, por la cual el maestro recibía al aprendiz. Una vez admitido, el joven (cuya edad podía oscilar entre los 8 y los 20 años) vivía en casa del maestro, quien le proporcionaba alimentación,

vestimenta y educación. La formación del aprendiz incluía la doctrina cristiana, además de la enseñanza de su oficio. Durante el lapso que duraba el aprendizaje (que podía abarcar entre cuatro y ocho años), el joven trabajaba para el maestro en todo lo que éste le exigiera, respetándolo y cumpliendo sus órdenes. Concluido el aprendizaje a satisfacción del maestro, el joven pasaba, después de aprobadas las pruebas y exámenes del caso, a la categoría de oficial. Sólo entonces obtenía el derecho de cobrar por su trabajo, y con el tiempo podía aspirar al puesto de maestro de capilla de alguna de las iglesias o conventos.⁵

La formación musical que Castellanos obtuvo de Quirós fue sólida, incluyendo instrucción en el violín y el arpa, el canto y la composición. La más temprana de sus obras que sobrevive en forma manuscrita es la Lamentación 2ª de Jeremías «Aleph Quomodo obscuratum est», de 1740, firmada por «Raphael Antonio Castellanos y Quirós, menor discípulo del maestro de capilla Manuel Joseph de Quirós.»⁶ Esta composición para tiple y continuo, de una serena y meditativa belleza, revela un sentido de proporción y una profundidad de sentimiento poco comunes para un adolescente. Y es que desde muy temprana edad Rafael se había familiarizado con las obras de Hernando Franco, de Pedro Bermúdez y de Gaspar Fernández (quienes como sabemos habían trabajado en la catedral de Guatemala, en uno u otro período comprendidos entre 1571 y 1606), y también con las obras de los grandes compositores españoles del siglo XVI: Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria. También había estudiado las obras y las técnicas de numerosos músicos españoles, portugueses e italianos de su propio tiempo, composiciones que pertenecían a la colección de Quirós. El antecesor de éste como maestro

de capilla, el padre Simón de Castellanos, había adquirido una buena cantidad de obras de compositores peninsulares, tales como José de Torres, Jaime de la Té y Sagau, Sebastián Durón, Antonio Literes, José de Nebra y otros, Quirós había ampliado la lista de adquisiciones.⁷ Rafael transformó o arregló algunas de las obras, y, como miembro de la capilla musical de la catedral, participó en numerosas presentaciones de la música de los citados y de otros célebres compositores peninsulares. Gracias a la colección de manuscritos musicales de su tío, Rafael conoció obras de grandes compositores italianos del momento. En sus años de madurez, Castellanos siguió el ejemplo de Quirós, adquiriendo nuevas obras, manuscritas e impresas, de música para su capilla.



Manuel José de Quirós, portada manuscrita de "Oigan una jacarilla", 1764.

LA CAPILLA MUSICAL

Las instituciones musicales más importantes que existieron en las ciudades principales del imperio español en el Nuevo Mundo (incluyendo la capital del reino de Guatemala) eran las capillas musicales de las catedrales, cuyos repertorios han sobrevivido en archivos catedralicios del continente, como testigos de una vigorosa vida musical. Los protagonistas en la historia de la música hispanoamericana, pues, fueron los integrantes de las capillas musicales y, en especial, los maestros de capilla.

La capilla musical de la catedral de Guatemala era una institución de gran importancia para la vida de la capital del reino. Como se sabe, desde la erección de la catedral, el primer obispo de la nueva diócesis, Francisco Marroquín, entre 1533 y 1563, había provisto la función del maestro de capilla y del organista para conferir el brillo que correspondía al rango catedralicio a las celebraciones del año litúrgico, asegurando así que éstas estuvieran a la altura y al nivel de las catedrales de España.⁸ La capilla en sí, en los siglos XVI y XVII, estaba conformada por clérigos que como parte obligatoria de su formación dominaban el canto llano o el canto polifónico llamado «de órgano», muchas veces con la ayuda de cantores e instrumentistas indígenas. En el XVIII, la capilla musical había llegado a ser una agrupación vocal e instrumental de gran versatilidad; en celebraciones de mucho esplendor y para la ejecución de obras mayores la capilla incluía hasta dos docenas o más de músicos y cantantes, especialmente desde c.1760 hasta 1773, el año del terremoto de Santa Marta. Después de aquel sismo y del subsiguiente traslado de la capital, sin embargo, se hicieron más frecuentes las conformaciones más bien reducidas para la interpretación de ciertos villancicos, utilizándose un par de violines

con la adición de clavecín, órgano, violón y bajón para acompañar a los cantantes.

Las partes vocales incluían, además de las voces blancas de los niños cantores (tesitura llamada «tiple»), a varios cantores adultos, oficiales de la capilla. Estos se encargaban de las partes correspondientes a los registros de «voz atiplada» o «alto atiplado», una tesitura masculina aguda comparable con el *contratenor altus* del Medioevo y Renacimiento europeo. El registro próximo más grave era el «alto», correspondiente a un tenor agudo, seguido por el «tenor», una voz con tesitura de tenor más oscuro o barítono.⁹ Cada uno de estos registros estaba integrado por dos o tres individuos, quienes en algunos casos cumplían doble función como instrumentistas. Ocasionalmente, algún sacerdote u otros miembros del clero eran invitados a participar cantando ciertas partes en los villancicos.

La parte instrumental de la capilla estaba integrada por instrumentos pertenecientes a las tres capas arquitectónicas características de la música barroca y preclásica: la melodía, el bajo y el acompañamiento armónico. Las partes melódicas estaban representadas por dos partes de violín (primero y segundo), que tocaban como solistas o bien duplicados o triplicados; el bajo estaba a cargo del violón, con el agregado de uno o dos bajones;¹⁰ el acompañamiento armónico incluía, dependiendo de la dotación requerida por la partitura de una obra en particular, el órgano o clavecín y, a principios de siglo, el arpa y un poco más tarde la vihuela.¹¹

A éstos se sumaba casi siempre un oboe y, para el apoyo de las voces corales en obras grandes, un bajoncillo y un tenorete.¹² También se fue generalizando el uso de las dos trompas o cornos, desde luego, sin válvulas. Según lo exigiera la composición, se contrataban músicos no pertenecientes a la

capilla (llamados «supernumerarios»), para la ejecución de trompas, clarines, clarincillos o flautas. En ciertas obras de Castellanos anteriores al terremoto también se prescribe el uso de instrumentos poco comunes como la viola o «violeta», las violas *d'amore*, el «psalterio» y la «symphonia» o zampoña. Hacia mediados de la década de 1780, Castellanos empezó a incluir ocasionalmente el clarinete, cuya ejecución estaría a cargo de su discípulo Miguel Pontaza.

El maestro de capilla era el responsable de la agrupación ante el Cabildo Eclesiástico, tanto musicalmente como a nivel humano. Las habilidades requeridas para un buen desempeño en ese puesto, según lo reflejan los testimonios emitidos años más tarde por los músicos, se pueden reducir a las siguientes: una buena voz, el dominio de un instrumento, autoridad natural para coordinar a la agrupación, habilidad de distribuir las partes vocales e instrumentales de acuerdo a la capacidad de cada integrante, puntualidad y corrección en el comportamiento personal del candidato.¹³ Además de estas cualidades, el maestro tenía que saber enseñar a los niños de coro.

Parte fundamental de su función era desde luego la ampliación del repertorio, ya fuera por adquisición de papeles importados, o por medio de la composición de las obras nuevas que se hicieran necesarias. Esto incluía no solamente la invención y composición misma de la música: para proveer los villancicos, el trabajo consistía, según testimonio del propio Castellanos, en «hacer letras, escribir los papeles, repararlos con los cantores, y tiples, y satisfacer a los oficiales el mayor trabajo, que impenden.»¹⁴ Los tiples que cantaban las voces blancas, en otras épocas también llamados seises, entraban a la capilla para ser educados e instruidos en música por el maestro. Algunas veces

continuaban en el gremio de los músicos, y otras veces seguían la vocación clerical u otras posibilidades que se abrían.¹⁵

En 1745, año en que Guatemala fue elevada al rango de arzobispado por el papa Benedicto VII, Rafael ingresó a la capilla musical de la catedral, en categoría de oficial, como violinista y cantor.¹⁶ Resulta revelador que, según el mismo Castellanos, su trabajo consistía en «...hacer letras, escribir los papeles, repararlos con los cantores, y tiples, y satisfacer a los oficiales el mayor trabajo, que impenden.»¹⁷ Este testimonio deja claro que las letras podían ser originales de la pluma del propio compositor o adaptador, si bien otras veces se tomaban las letras de canciones extranjeras y se les componía nueva música. En algunas oportunidades las letras eran aportadas por autores locales, como lo revela Eulalio Samayoa cuando refiere que el Cabildo Eclesiástico en cierta época tuvo que nombrar a uno de sus canónigos para que revisara las letras de los autores que las proponían para que los compositores las pusieran en música.¹⁸

Una de las fuentes a las que recurrieron los compositores en busca de textos para sus villancicos de maitines, fue la de las letras escritas específicamente para ser puestas en música, entre las cuales destacan las publicadas por una monja de la orden de San Jerónimo, Sor Juana Inés de la Cruz, en la Nueva España, hacia finales del siglo XVII. A lo largo de su carrera como maestro de capilla de la Catedral de Guatemala, desde 1765 hasta 1790, un año antes de su muerte, Castellanos compuso no menos de trece obras sobre letras de Sor Juana Inés: tres dedicadas a la Inmaculada Concepción, tres para la Navidad, cinco para San Pedro y dos para la Asunción de Nuestra Señora.

La primera de sus obras efectivamente presentadas en la catedral y la cual ha llegado hasta nosotros, fue «El bonetero»,

El maestro de capilla era el responsable de la agrupación ante el Cabildo Eclesiástico, tanto musicalmente como a nivel humano.

escrita para la Navidad de 1758. La pieza, que lleva el subtítulo «Villancico jocoso de Navidad», no es un villancico navideño en el sentido tradicional, sino más bien un sainete o, si se quiere, una ópera cómica en miniatura.¹⁹ Como se explicará adelante, esta obra se puede definir como perteneciente al género chico de la música dramática española. A este género pertenecía también la tonadilla escénica – que estaba haciendo furor en España, en la segunda parte de la década 1750–²⁰ o, como uno de los personajes de «El bonetero» efectivamente lo define repetidamente, un sainete. Después del exitoso estreno del «El bonetero», Rafael indudablemente sintió confirmada su vocación, así como su habilidad como compositor. Siguió otra composición navideña, «Diga plimiya», un villancico del tipo de los negros o negrillos, escrito en 1761. Pero si bien su ritmo creador había sido más bien relajado hasta este punto, su productividad como compositor obtuvo un gran estímulo cuando el cabildo le nombró maestro de capilla, poco después de la muerte de Manuel José de Quirós. Efectivamente, el 9 de junio de 1765, el Cabildo Eclesiástico decidió confiarle las responsabilidades y la posición de maestro de capilla. Los dignatarios de la catedral mostraron tal interés en asegurar los servicios de Castellanos que no solamente le garantizaron los ingresos anuales que le correspondían como maestro, sino que, además, le continuaron pagando el salario que había devengado hasta entonces como violinista principal.²¹

El catálogo de las obras de Rafael Antonio Castellanos revela un súbito aumento en su producción después del 9 de junio de 1765, estimulado sin duda por la necesidad de música nueva que tenía que satisfacer en su calidad de maestro de capilla. De esa manera, en los meses que quedaban del año 1765,

compuso y presentó por lo menos cuatro nuevas composiciones: las cantadas corales «Adalides bizarros», para el día de Santa Cecilia, y «Serafines alados», para Navidad, y la tonada pastoril «Pastorcitas del alma», también para Navidad, así como un aria coral con orquesta titulada «Divino atlante», para los maitines de la fiesta de San Joaquín. Esta última obra requería de una dotación instrumental expandida, incluyendo pares de flautas, clarines (trompetas agudas), trompas (cornos), viola, y un instrumento rara vez utilizado, el salterio, además de los dos violines y bajo continuo acostumbrados. En cada uno de los años subsiguientes, Castellanos compuso entre tres y seis obras, un ritmo de producción que mantendría durante toda su carrera.

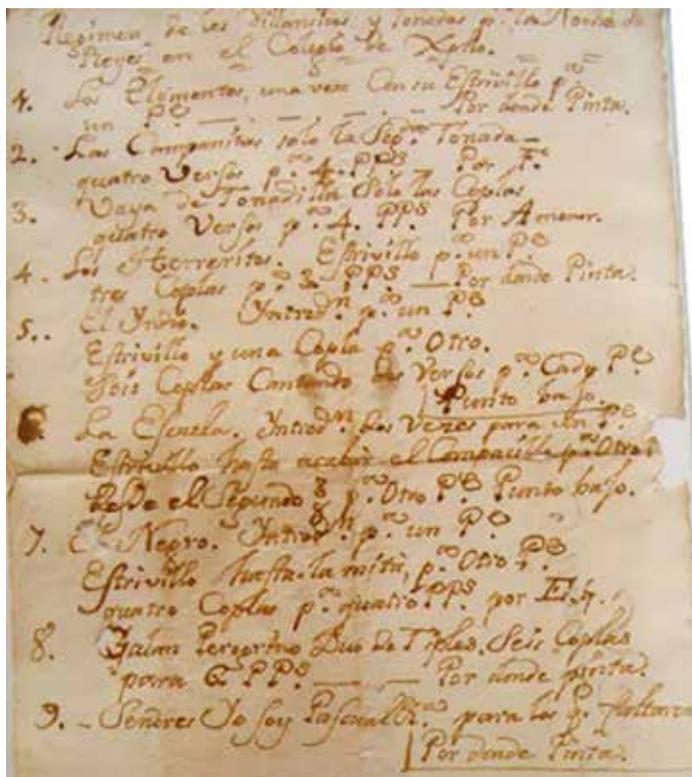
Una de las atribuciones de Castellanos como maestro de capilla era, desde luego, la enseñanza. Debía instruir a los muchachos del coro, en canto y música, y en algunos casos inclusive encargarse del alojamiento y la alimentación de uno o dos de ellos. Y, como lo había hecho su tío en otro tiempo, también enseñó composición, campo en el que tuvo éxito considerable. Ya en 1770 empezó a incluir, en la programación musical de las celebraciones de catedral, una que otra obra escrita por alguno de sus discípulos. Un ejemplo sobresaliente de la calidad de los discípulos de Castellanos es Manuel Silvestre Pellejeros, de quien no menos de cuatro obras fueron presentadas entre 1770 y 1771. La más popular entre dichas composiciones fue «Hoy de Pedro las Glorias», presentada en la catedral en 1770, cuando aún era menor discípulo del maestro Castellanos; esta pieza fue presentada también en 1783, 1787 y 1791. Castellanos también le añadiría letra para Santa Rosa de Lima. Después de 1771, no se han encontrado obras o datos de Pellejeros.

Como director musical, Castellanos continuamente aspiró a incrementar la calidad de su agrupación, tanto en lo musical como a nivel personal.

Como director musical, Castellanos continuamente aspiró a incrementar la calidad de su agrupación, tanto en lo musical como a nivel personal, lo cual se refleja en sus intercesiones ante el Cabildo en favor de sus músicos. A partir de 1771, repetidamente presentó escritos solicitando al Cabildo que se aumentara el sueldo de sus músicos, además del propio.²² Logró que la indumentaria usada durante sus frecuentes actuaciones en la catedral fuera adecuada, y cuando lo solicitó, el Cabildo no dudó en autorizar sobrepellices para los veinte músicos, en vez de las capas que se habían usado antes.²³

La respuesta inmediata del Cabildo a las solicitudes mencionadas, hechas por Castellanos en favor de sus músicos y en beneficio de la música catedralicia, también refleja las preferencias del arzobispo Pedro Cortés y Larraz, quien desde su llegada a Santiago, en 1768, había dedicado sus esfuerzos a observar y reorganizar diferentes aspectos del trabajo que se estaba

realizando en su arquidiócesis. En efecto, en noviembre de 1770, terminó de redactar un reglamento estricto y detallado para regular las obligaciones, conducta, actitud e incluso indumentaria de todos aquellos que participaban en la música litúrgica durante la Misa y las Horas del Oficio Divino de cada día.²⁴ Las iniciativas de Cortés y Larraz fueron alabadas por el rey Carlos III, quien, el 15 de marzo de 1772, despachó una Real Cédula en la cual agradecía al arzobispo su celo, y ordenaba la publicación del citado reglamento, si bien con algunos cambios.²⁵ Después de la lectura de las órdenes del soberano en la sesión del Cabildo del 29 de julio de ese año,²⁶ el prelado envió el manuscrito a casa de uno de los impresores locales, Antonio Sánchez Cubillas, en cuyo taller se imprimieron las *Reglas, y Estatutos del Coro de la Santa Metropolitana Iglesia de Santiago de Goathemala*. Este folleto, de 20 páginas, contiene información detallada y de mucha utilidad sobre numerosos aspectos de la práctica de la música litúrgica en la catedral de Guatemala, a principios de la década 1770. De acuerdo a las Reglas, las Horas Canónicas se cantaban como sigue: prima, se cantaba diariamente al amanecer; tercera, a las nueve de la mañana; sexta, a mediodía, después de la misa mayor; nona, vísperas y completas, empezando a las tres de la tarde; y maitines y laudes, al atardecer. Para Navidad, Domingo de Pascua y la fiesta de La Inmaculada Concepción, el oficio de maitines se cantaba a partir de la media noche. El servicio durante el cual se presentaban villancicos, cantadas y arias en castellano, en lugar de los responsorios en latín, era, como sabemos, la hora de los maitines de las fiestas mayores. Al final de estos, la capilla de Castellanos interpretaba el *Te Deum Laudamus*. Los villancicos, que eran los favoritos tanto de los feligreses como de los músicos y de los compositores, se cantaban a razón de



Programa para los Maitines de Reyes en la Escuela de Cristo, enero de 1770.

tres intervenciones en cada uno de los dos primeros nocturnos; en el tercer nocturno, dos más, cerrándose esa hora canónica, como correspondía, con el *Te Deum*. Cada una de las intervenciones podía consistir ya sea en un villancico completo, o bien en partes del mismo como, por ejemplo, la introducción y el estribillo, o las coplas.

Entre otras descripciones de las celebraciones de fiestas mayores, un contemporáneo, el historiador Domingo Juarros, da una lista de las principales fiestas y su celebración en el orden siguiente: para la Navidad, el 25 de diciembre, se cantaban los maitines a la media noche. Los villancicos de maitines, desde luego, se cantaban después de las lecturas o «lecciones», en sustitución de los responsorios en latín. La fiesta de la Ascensión de Jesús se celebraba a mediodía, con gran solemnidad. Para Corpus Christi, antes del oficio de vísperas, se llevaba al Santísimo en procesión al altar mayor. Los maitines de esta fiesta se cantaban a las siete de la noche, con villancicos y música. La Inmaculada Concepción se festejaba el 8 de diciembre, con solemne oficio de vísperas; los maitines se cantaban a las siete de la noche, con villancicos. La Asunción de la Virgen se celebraba el 15 de agosto, con solemnidad especial. La imagen de Nuestra Señora se llevaba en procesión desde una de las capillas laterales hacia el medio de la nave principal, donde su trono permanecía por tres días, con interpretación constante de música durante todo el día. En el día de San Pedro, los maitines se celebraban con «villancicos y música». Los maitines de los días de otros santos importantes, como Santiago, patrón de la ciudad, o Santa Rosa de Lima, también se celebraban con villancicos. Una fiesta muy importante era el día de Santa Cecilia (patrona de la primera capital de Goathemala en Almolonga, y también patrona de los músicos) el 22 de noviembre; la procesión a través de la

ciudad era encabezada por los dignatarios del real gobierno y de la Iglesia y, por antigua tradición, gran número de indígenas de la cercana Ciudad Vieja, vestidos con su indumentaria tradicional y adornados con plumas de quetzal, ejecutaban sus danzas ancestrales y tocaban música en instrumentos tradicionales.²⁷

La presencia de la música autóctona en la vida diaria de la ciudad tuvo una importante influencia en Castellanos, cuyos villancicos “de negros” y “de indios”, efectivamente muestran continuas referencias al ambiente sonoro de la Guatemala del siglo XVIII.

TERREMOTO DE SANTA MARTA

Para los ciudadanos, incluidos los miembros de la capilla musical de la catedral, el terremoto de 1773 y el traslado a La Nueva Guatemala tuvieron consecuencias serias de varios órdenes. La pérdida de sus bienes, la permanencia en la ciudad arruinada, y más tarde los esfuerzos del traslado y del inicio de una nueva vida en condiciones físicas insuficientes provocaron en los músicos fatiga, enfermedad y carestía económica. El 16 de agosto de 1773, poco más de dos semanas después del terremoto, la capilla musical estaba integrada por los siguientes oficiales cantores: José Navarro, voz atiplada; Manuel Mendilla Retalhuleu, alto atiplado; Ambrosio de Castro, alto primero; Mariano Ocampos, alto segundo; Silverio Barrera, alto tercero; Manuel Aristondo, tenor primero; Manuel Ignacio Hernández, tenor segundo; y Manuel Contreras, tenor tercero. Las partes instrumentales estaban a cargo de los siguientes oficiales: José Andrino, violón; Francisco Velásquez, bajón primero; Félix Mejicano, bajón segundo y tenorete; José Tomás Guzmán, organista; Manuel José Estrada, clavecín y voz de alto; y Domingo Peralta, oboe. Los violinistas eran el propio maestro Castellanos, Manuel Mendilla Retalhuleu y José María Cruz.²⁸

Una fiesta muy importante era el día de Santa Cecilia, patrona de la primera capital de Guatemala en Almolonga, y también patrona de los músicos.

El Cabildo continuó sesionando, primero bajo un rancho de paja en el centro de la plaza mayor,²⁹ luego en uno de los conventos menos dañados y en las aulas del Colegio Seminario.³⁰

Numerosos ornamentos, obras de arte, altares y otras pertenencias de la catedral se guardaron en los espacios de la Universidad de San Carlos de Borromeo, en espera de que la situación mejorara.³¹

A pesar del rigor de las condiciones, el compositor Castellanos parece haber estado en la cumbre de su capacidad de trabajo. Su productividad no disminuyó: compuso y presentó una buena cantidad de obras nuevas para diferentes ocasiones durante esos seis años en la ciudad arruinada. No obstante lo difícil de la situación, es curioso notar que poco o nada en la música escrita por Castellanos durante los seis años en la capital dañada, haga sospechar las incomodidades físicas. Con el daño severo sufrido por la catedral, la capilla se tuvo que adaptar a las condiciones de su ubicación provisional; sin embargo, la celebración de las fiestas del año litúrgico continuó intacta durante ese lapso. Las obras que datan de ese difícil período conservan la peculiar frescura de muchas piezas de Castellanos. «Pastoras alegres», por ejemplo, un villancico compuesto poco después del terremoto, con sus acompañamientos de violines y violón en figuraciones de marimba y su letra pastoril, está embebido de una alegría navideña que poco dice de los espantos del terremoto.

Durante seis años, el arzobispo Cortés y Larraz luchó para que la capital se quedara en su antiguo sitio y fuera reconstruida, período durante el cual gozó de la adhesión de la mayoría de los habitantes en la difícil pugna con el capitán general y la Audiencia. Como servidores de la Iglesia que eran, Castellanos y sus músicos

permanecieron leales al arzobispo. A pesar de las dificultades e incomodidades que tenían que soportar en sus hogares arruinados, aún dotaban de música de primera calidad a las ceremonias diarias de la catedral.

Pero aun con la resistencia del prelado y los «terroristas», las autoridades civiles estaban decididas a hacer cumplir las órdenes del rey de evacuar la ciudad y no dejar atrás ni una sola alma; incluso deseaban que se destruyera lo que quedaba de los edificios otrora tan magníficos. Tanto el capitán general, Martín de Mayorga, como el justicia mayor Guillermo Macé, repetidamente ordenaron al clero que abandonara la ciudad que desde entonces vendría a llamarse La Antigua Guatemala.³² Cuando Cortés y Larraz finalmente se vio obligado a salir de la ciudad el 30 de septiembre de 1779, después de grandes tensiones con la Audiencia, el Cabildo, durante sus últimas sesiones en La Antigua (los días 30 de septiembre y 3 de octubre de 1779), decidió plegarse y encarar la difícil mudanza a La Nueva Guatemala.³³

EL TRASLADO A LA NUEVA GUATEMALA

El traslado de la ciudad con todas sus instituciones al valle de La Asunción es un hecho histórico cuya magnitud incidió de manera extraordinaria sobre el desarrollo de la vida en todos los órdenes; la vida musical no fue la excepción. Los daños sufridos por la ciudad de Santiago en sus edificios, así como los aspectos socioeconómicos del traslado han sido estudiados y analizados a fondo en diversas obras que se ocupan del tema.³⁴ La repercusión del fenómeno telúrico y de los eventos subsiguientes sobre la cultura, y en especial sobre la música guatemalteca de los siglos XVIII y XIX, en efecto, es tan palpable como su incidencia sobre todos los demás aspectos de la vida.

La presencia de la música autóctona en la vida diaria de la ciudad tuvo una importante influencia en Castellanos, cuyos villancicos muestran continuas referencias al ambiente sonoro de la Guatemala del siglo XVIII.

CRISIS Y REORGANIZACIÓN DE LA CAPILLA MUSICAL

Durante los primeros tiempos en el nuevo sitio, el maestro de capilla tuvo que luchar contra la inconstancia de sus oficiales, motivada por la dureza de sus circunstancias cotidianas, mientras que él mismo era víctima de considerables quebrantos físicos que dificultaban su labor. La asistencia y el rendimiento de muchos oficiales había bajado, en algunos casos porque tenían que servir en varias iglesias para poder mantenerse. En 1785, la capilla había llegado a su menor número; para revigorizarla, Castellanos contrató a los cantantes Nasario Albestarán y Santos Trejo (también violinista), al oboísta José María Curra y al bajonero Manuel Espinosa. Varios de los integrantes de la capilla faltaban con mucha frecuencia a las funciones de la iglesia, de manera que Castellanos, en un intento de resolver el problema, se vio obligado a imponer un régimen de multas a los que faltaban. Algunos de los que habían sido retirados volvieron a la capilla después de algún tiempo. Entre ellos, Francisco Aragón y Manuel Mendilla Retalhuleu; este último era solista sobresaliente de voz atiplada y violín; ya había pertenecido a la capilla en La Antigua, pero había sido retirado por Castellanos a causa de sus numerosas faltas.³⁵ Gracias a las dotes vocales del aspirante, Castellanos aceptaría de nuevo a «Manuel Medinilla Retal-uleo [sic], en el mismo lugar que obtuvo en tiempos pasados para el ejercicio de voz atiplada, la que hallo pendiente de bastante habilidad y proporcionada»³⁶ Mendilla Retalhuleu, ciertamente, estaba en gran necesidad de trabajo: se había endeudado y estaba en apuros, y Castellanos mediaba ante el Cabildo para que se le ayudara: «...hallándose presionado a cubrir una

dependencia, y no teniendo absolutamente de donde cubrirla, y por urgirle con violencia a el acreedor...solicita...se le adelante un tercio [de su salario anual].»³⁷

La salud del propio maestro también mostró notable deterioro, como consecuencia de los esfuerzos del traslado y la reubicación. Su productividad como compositor bajó de modo sensible: mientras habitualmente componía un promedio de 4 a 6 obras por año, en 1784 no compuso más que dos.³⁸ El 10 de marzo, escribía: «Como me hallo en cama con una enfermedad prolija, larga y tan arriesgada, que le fue preciso a la ciencia médica mandarme disponer; y para curarme y restablecerme en salud que naturalmente deseo (queriendo Dios) y para continuar sirviendo a la Iglesia en mi ministerio, me es preciso e indispensable sean mis gastos triplicados, o cuatuplicados de lo regular; y aunque la caridad de V.S. me ofreció la Hospitalidad de San Pedro (de que estoy sumamente agradecido) no me hallé en ánimo de ir de él por no dejar mi casa, y por otros suficientes motivos que me ocurrieron.»³⁹

La respuesta del Cabildo refleja su preocupación y a la vez su satisfacción con el desempeño de su maestro de capilla: «Todos los Señores unánimes y conformes fueron de parecer, que en atención a los dilatados, y puntuales servicios del suplicante, y a lo que importa para el mejor lustre de las funciones de la Iglesia su salud, se le acudiese, sin ejemplar, con cien pesos por vía de ayuda de costa.»⁴⁰

En 1785, cuando hubo recuperado algo de sus fuerzas, Castellanos empezó a reorganizar su orquesta, empleando a cinco nuevos elementos para llenar las vacantes que se habían producido.⁴¹ La actividad creativa de Castellanos volvió a su antiguo ritmo después de 1786; en 1787, compuso ocho obras, en 1788 no menos de catorce, y once durante el año próximo.

En estos años, sus viajes se volvieron más frecuentes. Antes del traslado a La Nueva Guatemala, había viajado sólo en pocas ocasiones, como en 1776 y 1778 cuando visitó Escuintla, pueblo de las tierras bajas tropicales de Guatemala, donde compuso dos obras para el día de San Pedro. Pero su lugar preferido en la década de 1780, por su clima benigno y saludable, era San Juan Amatitán (hoy Amatitlán), ubicado a la orilla del lago del mismo nombre, que tiene numerosos baños termales. Aquí pasaba varias semanas cada año, y a veces incluso llevaba consigo a algunos de sus discípulos. En esta localidad surgieron cinco de sus composiciones para el día de la Ascensión de Jesús: «Hoy sube a los cielos», (1786), «Dejando tristes los campos» (1787), «Triste caudal de lágrimas» (1788), y finalmente «La ascensión triunfante» y «Ay, que se sube a los cielos», en 1791, pocos meses

antes de morir. Es posible que estas obras, que se originaron durante sus visitas a Amatitlán, también fueran presentadas allí. En ese pueblo también compuso el responso a la segunda lección de maitines de difuntos *Quii Lazarum* (1789), para dos coros y orquesta, probablemente destinado para su ejecución en la capital.

La responsabilidad de Castellanos como maestro de los niños de coro de la catedral no siempre se limitó a su entrenamiento en teoría musical básica y canto, pues a veces también incluyó instrucción individual.⁴² Como parte de su actividad pedagógica, el maestro compuso varias obras para ser cantadas por grupos solamente de niños, tales como «En esdrújulos claros» (1783). En los papeles de dichos villancicos –algunos de los cuales están escritos para instrumentistas que también cantaban (por ejemplo, «violín II y alto»)– constan los nombres de los jóvenes intérpretes. La escuela llamada Colegio de Seises de San José de los Infantes, fue fundada el 10 de junio de 1781 por el arzobispo Cayetano Francos y Monroy. Para esa escuela, Castellanos hubo de seleccionar a doce muchachos para ser instruidos a perfección en el canto. Las habilidades instrumentales de estos alumnos están documentadas por la presencia de sus nombres en las partes instrumentales de obras como «En esdrújulos claros» y «Si perfecciona», compuestas por Castellanos para los niños del colegio de San José. Otras piezas destinadas a ser cantadas y tocadas por niños son «Hoy el Dómine» (1784) y «Llevando el compás» (c.1791).

Castellanos mantuvo su vigorosa actividad, tanto en su calidad de compositor como también en la dirección musical, hasta sus últimos días. El 19 de julio de 1791 dictó un codicilo a su testamento del 12 de febrero de 1784, en el cual designaba a su hermana Micaela Castellanos y Quirós como su heredera



Rafael Antonio Castellanos, portada manuscrita de “Si perfecciona”, junio de 1782.

universal. También indicó quién debía heredar sus instrumentos de teclado—un clavecín y un monocorde— y sus tres violines, así como algo de la música manuscrita recientemente adquirida.⁴³ Su nutrida biblioteca musical, que contenía libros de polifonía, volúmenes de canto llano y mucha música manuscrita de otros compositores, fue donada a la catedral, junto con varios instrumentos de viento: un fagot italiano —superior, de acuerdo a su testimonio, a los bajones locales— y dos clarincillos. En el inventario de los bienes que legó a la catedral (al cual el Cabildo dio lectura en su sesión del 5 de agosto de 1791, poco después del fallecimiento del compositor), Castellanos había incluido entre otros un libro con sus propios invitorios, responsorios y otras piezas litúrgicas para las fiestas principales.

También mencionaba sus propias composiciones en formato de cuadernillos, como parte de esa colección.⁴⁴

Durante los últimos seis o siete años de la gestión de Castellanos, se observa la consolidación y el fortalecimiento de su capilla por medio de un grupo de discípulos y oficiales de talento y sólida formación, que prometían mantener el alto nivel de la música catedralicia en el futuro. La dedicación incondicional del maestro a su ministerio como instructor y protector de sus oficiales, había hecho posible que su institución musical superara en gran parte las dificultades causadas por el trasplante. Una y otra vez Castellanos pidió al Cabildo el aumento del salario de sus músicos, para ayudar a aliviar la situación individual de ellos. Su personalidad sobresaliente y su dedicación y fe, aun en momentos



Rafael Antonio Castellanos, partitura manuscrita de "Ángeles del Cielo", enero de 1789.

de sufrimiento físico, constituyeron la espina dorsal en el proceso hacia el nuevo florecimiento de la capilla, manifestado en la proliferación de numerosas obras de compositores guatemaltecos en ese período, y en el aprecio del Cabildo por la labor de Castellanos.

La entereza personal y la actitud paternal de Castellanos, que se reflejan en múltiples gestiones en favor de sus músicos durante los años difíciles, en efecto fue un factor fundamental para evitar que se desmoronara la capilla. Probablemente debido al carácter paternal de su posición, ciertas fisuras que habían quedado en el fundamento de la agrupación como consecuencia del traslado no se notaron sino hasta poco después de su muerte, acaecida a finales de julio o principios de agosto de 1791. Gracias a la captación de nuevas fuerzas, así como por la renovada contratación de antiguos miembros y la formación de un núcleo de músicos jóvenes bien entrenados, Castellanos logró levantar la capilla otra vez al nivel que el Cabildo Eclesiástico deseaba, a prueba aun de ciertas dificultades surgidas después de su muerte, las que amenazaron temporalmente la estabilidad de la institución. Tales debilidades se reflejaron en incidentes como la pugna por la sucesión titular de Castellanos entre Pontaza y Estrada Aristondo, que por algún tiempo dividiría a los miembros de la capilla en dos bandos opuestos.

COMPOSITORES DISCÍPULOS DE CASTELLANOS

La segunda mitad de la década 1780 también fue muy importante para Castellanos como maestro. En esos años surgía una nueva generación de músicos, la mayoría discípulos de Castellanos. De sus filas salieron oficiales altamente

calificados, en quienes podía descansar el futuro de la capilla. Miguel Pontaza, alumno de Castellanos desde la edad de cuatro años, que eventualmente fungiría como maestro interino. Francisco Aragón, que había contribuido al repertorio con varios villancicos, como lo había hecho años atrás, todavía en La Antigua, Manuel Silvestre Pellegeros.

Otro compositor muy fecundo y de gran originalidad fue Pedro Antonio Rojas, un talento que había trabajado para Castellanos como copista. Rojas, quien probablemente había estudiado con Manuel José de Quirós, fue nombrado maestro de capilla de la iglesia de San Juan Sacatepéquez y más tarde de Rabinal, Baja Verapaz. Castellanos era buen amigo de Rojas y padrino de uno de sus hijos. Rojas falleció en Rabinal, el 6 de agosto de 1787. La portada del villancico de Rojas «Que la tierra se [h]unde», para cuatro voces, cornos, trompetas, violines y continuo para La Inmaculada Concepción de 1787, tiene una inscripción de puño y letra de Castellanos, quien dice que «fue de lo último que [Rojas] compuso, porque murió en este año de 1787 a 6 de agosto. *Requiescat in pace. Amen.*» La obra fue presentada en la catedral en 1787, 1795 y 1799.

En diciembre de 1783 debutaron, en las instalaciones provisionales de la catedral en La Nueva Guatemala de la Asunción, dos jóvenes compositores, ambos discípulos del maestro Castellanos.⁴⁵ Eran hermanos menores de José Estrada Aristondo, quien a su vez pertenecía a la capilla catedralicia desde antes del traslado a La Nueva Guatemala, en noviembre de 1779: se trataba de Mariano y Pedro Nolasco Estrada Aristondo.⁴⁶ Para la hora de maitines del día de la Inmaculada Concepción de 1783, la capilla catedralicia presentó, bajo la dirección de Castellanos, la tonada «Músicos, desterrad» de

Mariano, compuesta en forma de recitado y coplas para tiple y alto, con el usual acompañamiento de dos violines y bajo. La obra fue bien recibida y posteriormente incluso fue representada en Comayagua, en la provincia de Honduras. Y sólo semanas más tarde, para los maitines de Navidad, la capilla cantó los villancicos «Niño mío» de Pedro Nolasco y «Ola hau» de Mariano, ambos para coro a cuatro voces, integrado por dos tiples, alto y tenor, con acompañamiento de dos violines y bajo.

De Mariano Estrada se han conservado solamente cinco composiciones. Tres de ellas son para los maitines de Concepción: la ya mencionada «Músicos, desterrad» y el aria «Del Adán segundo» (1784) para cuatro voces (dos tiples, alto y tenor), que incluye un par de clarines en el acompañamiento; ambas obras fueron enviadas también a Comayagua. En noviembre de 1785, Mariano compuso «Lógrese la fineza» (cuyo recitado empieza «Si de David»), una cantada a dúo para tiple y alto, que incluye un par de trompas o cornos en el acompañamiento instrumental. Las otras dos obras son villancicos para Navidad: el ya mencionado «Ola hau» y «Hola Antón», para alto solo, cuatro voces, violines y bajo, terminado el 9 de diciembre de 1786.

De los hermanos Estrada Aristondo, es Pedro Nolasco quien ha dejado más composiciones a la posteridad. Entre las 21 obras de su primera etapa creativa, las cuales quedaron en el fondo musical catedralicio, predominan los villancicos de Navidad, y de ellos ha llegado hasta nosotros una docena. Entre los años 1783 y 1790, Pedro Nolasco compuso un villancico de Navidad para cada año, con las excepciones de 1787, en que escribió tres, y 1790, cuando hizo dos villancicos navideños. Seis de éstos son a cuatro: «Niño mío» (1783), «Adorad mortales» (1785), «Las zagalejas de antaño» (1787) y «Un Rodrigón y una dueña»,

«Hoy el mayor de los reyes» (1790) y «Ea, pastorcillos», del mismo año; los primeros cinco se ciñen a la conformación vocal de dos tiples, alto y tenor, y solamente el último de los citados se aparta de la norma, exigiendo dos tiples y dos altos. Tres son «a cinco» con dos tiples, dos altos y tenor: «Paso a paso a lo penoso» (1784, apodado «El valentón» por los músicos de la capilla); «Un preceptor afamado» (1786) y «No son rayos, no» (1789). Solamente «Un pastor y una pastora» (1788) es «a seis», con la conformación normal a cuatro con la adición de solos para un alto y un tenor. «Diga, ¿a quién busca?» (1787) es «a tres» para dos tiples y alto; los dos restantes son dúos para dos altos: «Ea, pastorcillos» (1790) y «Demócrito y Heráclito», que no tiene fecha, con letra de Sor Juana Inés de la Cruz. Este villancico de filósofos recuerda, en cuanto a la temática y al protagonismo de Demócrito y Heráclito, al dúo «Oigan, oigan» (1777) de Castellanos.⁴⁷ El acompañamiento instrumental invariablemente es para dos violines y bajo; la única excepción es «El valentón», que incluye un par de flautas. Para San Pedro, santo del onomástico y devoción del compositor, hay cuatro obras. Dos de ellas son cantadas a dúo (ambas en forma de recitado y aria): «Hoy brilla», cuya aria comienza «Con nueva palma» (1784), para dos altos, y «Oh lágrimas devotas» (1786) para tiple y alto. El grupo instrumental acompañante en ambos casos está integrado por dos flautas además de los dos violines y el bajo continuo. «Levante pues» (1788), que a pesar de que está denominado villancico tiene forma de recitado y aria, es para dos tiples y alto, con dos trompas además de los dos violines y el bajo; y la tonada «Ruega Jesús», del año siguiente, es para tiple, alto y tenor; la orquesta incluye dos flautas y dos bajones además de los registros de cuerda.

Para la Concepción de Nuestra Señora, Pedro Nolasco compuso dos obras: la

primera es la hermosa cantada para tiple solo con acompañamiento de dos violines y bajo, «Hoy el Padre» (1787), que consta del recitado cuyo inicio proporciona el título y el aria «Por más que las furias». Esta aria se distingue por su fluido y elocuente estilo de cantabilidad clásica, en la cual se enfatiza la pureza invencible de la Virgen, quien ahuyenta aun a las furias infernales. La otra composición es un villancico a dúo y a cuatro, «Milagrosa Infanta» (1788), con esquema formal de estribillo y coplas, para la usual conformación a cuatro voces, integrada por dos tiples, alto y tenor y dos trompas, en adición a los dos violines y el bajo.

Al Santísimo Sacramento dedicó dos composiciones: la cantada «Caudillo heroico» (título del recitado que precede al aria «Con afecto») para dos tiples, dos violines y bajo (1787), y el cuatro «Venid, atended» (1790) para coro a cuatro voces (también en la acostumbrada conformación de dos tiples, alto y tenor) con dos violines y acompañamiento continuo, además de dos clarincillos en La. Esta obra viajó a San Vicente y fue repetida en la catedral de Guatemala en 1794, adaptándosele también letra para Santa Rosa de Lima.⁴⁸

Por otro lado, en su segunda etapa creativa, Pedro Nolasco Estrada también compuso obras sacras con texto en latín; de éstas sobreviven cinco composiciones, incluyendo dos Misas a dúo para dos tiples y continuo, un *Subvenite Sancti Dei* (para la liturgia de exequias) a cuatro voces con cuerdas sin violas, y un *Libera me, Domine* (responso de maitines de difuntos) para la misma dotación, con la adición de dos flautas y dos trompas o cornos.⁴⁹

En esos años surgía una nueva generación de músicos, la mayoría discípulos de Castellanos. De sus filas salieron oficiales altamente calificados, en quienes podía descansar el futuro de la capilla.

Mientras los datos de José y Mariano Estrada Aristondo permanecen en relativa oscuridad, sobre Pedro Nolasco (nacido alrededor de 1761) existen testimonios de contemporáneos que describen su personalidad humana y musical. Para obtener una idea sobre sus dotes musicales y el respeto que le tenían sus compañeros del gremio de músicos, cito nuevamente lo que el músico Pantaleón Cilieza (=Siliézar), integrante de la capilla musical, escribió sobre él, con el propósito de apoyar a Pedro Nolasco para la plaza de maestro de capilla, y las críticas que más tarde le haría José Eulalio Samayoa.

Los hermanos Estrada Aristondo constituyen una de las numerosas familias musicales que ha tenido Guatemala a lo largo de su historia. Los tres dedicaron su vida y sus destrezas como músicos al servicio catedralicio, y uno de ellos, un compositor hábil e inspirado y un músico completo, llegó a ocupar el puesto musical más importante de la ciudad, desempeñándolo en la mejor medida de sus posibilidades a pesar del cambio de los tiempos y de las inevitables críticas que persiguen a quienes se exponen y destacan en la sociedad. Es particularmente feliz el hecho de que dos de los hermanos Estrada nos hayan legado más de una treintena de composiciones vocales en castellano y en latín, obras de sólida factura que dan fe del nivel que alcanzó la composición musical durante la segunda mitad del siglo XVIII en la catedral de Guatemala.

Otra adición ventajosa a la capilla en esa época fue la contratación de Vicente Sáenz en 1792,⁵⁰ un compositor y violinista de recursos y habilidades vocales que le permitían cantar las partes difíciles de las obras «modernas» que venían de Europa.⁵¹ Con el tiempo, Sáenz se convertiría en violinista principal de la capilla, recibiendo el cargo de maestro de capilla, en sucesión de Pedro Nolasco Estrada, después de 1804.

JOSÉ EULALIO SAMAYOA Y EL DESARROLLO DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Como se ha indicado, casi la totalidad de la música compuesta en Guatemala, del siglo XVI al XVIII, y que ha llegado hasta nosotros, es música escrita en su momento para una u otra de las diferentes celebraciones del año litúrgico. Recordemos que la música litúrgica con textos en latín estaba destinada a formar parte ya fuera de la Misa (incluyendo tanto el Ordinario como el Propio), o bien de los oficios de laudes, vísperas y completas, mientras que el villancico en idioma vernáculo estaba destinado a los maitines llamados «clásicos» de las fiestas mayores. A pesar de que varios músicos de Santiago de Guatemala habían contribuido con una u otra composición a la música sacra en latín, el género que más les atraía a los compositores era el villancico en sus múltiples variantes. A pesar de que cada año se cantaban villancicos traídos de España, de Lima o de la Nueva España, una práctica común durante el siglo XVIII fue la frecuente utilización de composiciones de autores locales, lo cual estimuló la creación de muchas obras nuevas en Guatemala. Durante la época de Castellanos, las exigencias para la música de maitines habían sido elevadas, aun a pesar de dificultades considerables como la ruina y la traslación de la capital. El grupo de discípulos que formó Castellanos, a lo largo de más de un cuarto de siglo, naturalmente trató de seguir los pasos del maestro, componiendo obras originales de alta calidad, de manera que, durante los 26 años de servicio de Castellanos, no hubo una sola queja sobre la música en la Iglesia por parte del Cabildo Eclesiástico, y mucho menos por parte de los músicos.

Sin embargo, a sólo cinco o seis años de fallecido aquel egregio maestro, empezaron a surgir protestas contra cierta modernización y profanación que se detectaban en las letras y músicas de maitines. Manuel Mendilla Retalhuleu, integrante de la capilla musical catedralicia desde tiempos de Manuel de Quirós –había entrado a la capilla en 1761, como cantante de voz atiplada y violinista– en 1797 protestaba contra lo que él veía como abusos en la música sacra. Fundamentaba su denuncia en los documentos del Concilio de Trento, en las cartas del apóstol San Pablo y en tratados relativamente recientes en esa época, como el *Teatro crítico universal* del benedictino Benito Feijoo. Refiriéndose a los escritos de San Pablo, observaba Mendilla: «... parece prevenir ya el Santo con profético espíritu los abusos del moderno estilo en las composiciones del canto eclesiástico que en el día se oye en Guatemala.»⁵²

El querer alterar las venerables tradiciones de la música catedralicia, ante todo en lo referente al villancico, fue una aportación de Pedro Nolasco Estrada Aristondo, lo que algunos vieron como fruto de su ambición personal y por ello, lo consideraron inaceptable. No obstante sus brillantes atributos musicales, los cambios que quiso implementar causaron diferencias y conflictos entre quienes debían velar por la solemnidad de la música en la Iglesia. El maestro de capilla Estrada, quien era un compositor de recursos que sabía componer en el estilo napolitano de moda, abogaba por la composición de una música nueva, que se acomodara al gusto musical del incipiente siglo. Como maestro de capilla, más bien evitaba las obras de décadas anteriores, como las de Castellanos y su círculo. Eso preocupaba sobremanera a otros, como Mendilla Retalhuleu, quienes pensaban que, de esa



manera, se privaba a la Iglesia de la música hermosa y pura de Castellanos y la de otros grandes compositores del pasado reciente, mientras aumentaba la trivialidad de las letras y la «modernización» de la música que caracterizaba los villancicos recientes.

Con el afán de erradicar el problema de una vez por todas y liberar así la música de maitines de posibles influencias impuras, el Cabildo Eclesiástico resolvió dar fin al conflicto por medio de la abolición tajante de la práctica del villancico, cuyo lugar en la hora de maitines debía tomar en adelante los responsorios en latín que proveía la liturgia romana. Cuando Vicente Sáenz asumió el puesto de maestro de capilla en sucesión de Estrada, por lo tanto, ya encontró establecida la modalidad de los responsorios en latín. Sáenz, por su parte, la observó –si bien con relativa libertad, como veremos– por casi nueve años, hasta que, en 1813, recibió órdenes del Deán, quien le instruyó de limitarse estrictamente al responsorio en latín, en los maitines. Pero no pasaría mucho tiempo antes de que se empezaran a oír voces que, a su vez, se quejaban de lo insatisfactorio de tal práctica en los maitines de ciertas fiestas, ante todo recordando la hermosa tradición del villancico del siglo anterior. Vicente Sáenz, por su lado, nuevamente se encontraba en medio de opiniones opuestas y pedía al Cabildo instrucciones para proceder: «Por tanto a V.M. suplico que sirva resolver qué debo hacer en adelante porque me hallo perplejo sin encontrar medio alguno para que cesen las desavenencias.»⁵³ A raíz de todo ello, el Cabildo decidió revertir su decisión anterior, restaurando el villancico de maitines, y mandó: «Visto: continúese practicando en esta Santa Iglesia la antigua loable costumbre que en ella y la mayor parte de las España y América se ha observado de cantar en verso castellano

los villancicos de Maitines clásicos, procurando que así el verso como el canto se conformasen con el decoro, reverencia, y majestad propia del templo.»⁵⁴

LOS INICIOS DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Benedicto Sáenz, pues, si bien según testimonio de su padre, poseía habilidades de compositor y ocasionalmente había contribuido con misas y villancicos originales al repertorio de la catedral,⁵⁵ empezó a recurrir cada vez más al *contrafactum*, práctica que consistía en aplicar textos sacros o semisacros, en castellano, a trozos musicales seculares y populares, muchas veces de origen operístico. Alentado por el éxito de esta práctica, ante todo entre la juventud, Sáenz hacía cantar los trozos profanos con letras castellanas «a lo divino» en la catedral, por los miembros de la capilla.⁵⁶ Esta práctica, que mantuvo durante toda su carrera, mereció la más enérgica crítica por parte de algunos músicos contemporáneos, especialmente de José Eulalio Samayoa. Según ellos, se perdían así dos aspectos fundamentales para la música guatemalteca: la tradición de la música sacra, que venía desde los primeros años de la catedral, por un lado, y el incentivo a los compositores locales y la posibilidad de desarrollar una música original netamente «americana», como proponía Samayoa, por otro lado. A juzgar por sus escritos, Samayoa se sentía responsable de encontrar una solución a ambas facetas del problema. Mientras componía música original tanto en latín como en castellano, empezó a incursionar en la composición de música absoluta, es decir, la música puramente instrumental sin letra para ser usada en la iglesia cuando fuera necesario. Esta posibilidad ya había sido contemplada por Vicente Sáenz en 1813,

cuando pedía al Cabildo instrucciones sobre «...si se canta en castellano, o en latín, o si se puede reponer la falta del canto con música instrumental para que en los intermedios de las lecciones, toque una parte de sinfonía o concierto que equivalga por el tanto de un villancico.»⁵⁷

Fue en respuesta a esta situación –como también a la anterior crisis del villancico y las subsiguientes regulaciones canónicas– que surgieron las primeras series de obras instrumentales de Samayoa. Tuvieron inmediata aceptación las «Tocatas de Iglesia» y las «Piezas para tocarse en la Iglesia» por conjuntos orquestales pequeños, medianos y mayores, que desde entonces y hasta finales de aquel siglo, fueron asiduamente tocadas en muchas iglesias de Guatemala. Estas composiciones representaban lo que Samayoa llamaba «el sistema de los divertimientos» [sic], que él proponía como solución al problema de la profanación de las letras de la música eclesiástica. Al abogar por la composición de música instrumental, Samayoa no se consideraba a sí mismo un innovador. Señalaba más bien que la práctica de la música instrumental tenía sus raíces en los venerables compositores de la antigua ciudad de Santiago. El «invento» de la música instrumental guatemalteca de alrededor de mediados del siglo XVIII, lo atribuía al organista Mateo Alvarez, con sus sonecitos de Pascua: Ventura Portillo, Narciso Trujillo y Vicente Sáenz, quienes a su vez habrían sido discípulos de Álvarez, habían dado «con el mejor éxito, un nuevo y poderoso impulso a ésta célebre invención.»⁵⁸ El músico mulato Ventura Portillo (1751-1788?) formaba parte de la agrupación musical del convento de Concepción, antes del traslado a La Nueva Guatemala. De su pluma no se han conservado sones, sino solamente obras sacras: una misa en Fa mayor a cuatro

voces, con cuerdas y cornos, un motete de Viernes Santo a tres voces, con violines y bajo, y una tonada en castellano, dedicada a San Francisco Javier.⁵⁹ Narciso Trujillo vivió en La Antigua y, en 1803, fue invitado como candidato a la plaza de organista de la Catedral, la que, finalmente, ganó Benedicto Sáenz.

La inclusión de ritmos de son y figuraciones derivadas de la técnica de la marimba, se evidencia en obras contemporáneas de Rafael Antonio Castellanos, quien, como era propio del género, incluía elementos de diversos tipos de música vernácula en sus villancicos de Pascua, como por ejemplo «Pastoras alegres», «Gitanillas» y «Negros de Guaranganá». Estimulado por esos ejemplos, Samayoa tuvo desde su juventud la inquietud de explorar la música vernácula. En ese afán había contado con el estímulo de Manuel Mendilla Retalhuleu, quien coleccionaba y componía música regional sin texto, especialmente sones de pascua, para interpretación por pequeños grupos instrumentales. Mendilla transmitió sus ideas al joven Samayoa, quien empezó a ejercitarse en la composición de sones y luego de otros géneros de música instrumental que, en analogía al villancico, contenía reminiscencias de la música vernácula guatemalteca.⁶⁰

Otro factor que incidió decididamente en el desarrollo de la música instrumental de Samayoa, fue su labor protagónica en la organización de orquestas. En este campo, Samayoa era, según su propio decir, «el eje» en la ciudad de Guatemala. No solamente organizaba conjuntos instrumentales para las veladas musicales en residencias particulares (como la del oidor Campusano), sino que también, a partir de 1813, reunía a los filarmónicos de la capital en la anual celebración del Día del Músico, instaurado por él. Los músicos que participaban eran los integrantes de

La inclusión de ritmos de son y figuraciones derivadas de la técnica de la marimba, se evidencia en obras contemporáneas de Rafael Antonio Castellanos.

las capillas musicales de la catedral, de los conventos y las iglesias de la ciudad.

El compositor y violinista José Escolástico Andrino menciona entre los violinistas de las orquestas de años subsiguientes a Juan de Jesús Fernández, Rafael España, Mateo Sáenz y Eduardo Sosa; entre los violistas, a Francisco España y Perfecto Castillo; y entre los violonchelistas, al mismo José Eulalio Samayoa y a su discípulo Julián Gálvez. A ellos se suman los intérpretes de instrumentos de viento Manuel Sáenz y Fernando Valle, flautistas; José León Zerón, oboísta; Gervasio Muñoz, clarinetista; e Ignacio Sáenz, fagotista. Los vientos metal estaban en esa temprana orquesta a cargo de José María Paniagua y José María Pérez.⁶¹

La intención fundamental de Samayoa al establecer esta sociedad filarmónica era la de organizar a los músicos filarmónicos al amparo de una devoción, en este caso al Sagrado Corazón de Jesús. Para la celebración del Día del Músico, fijada anualmente el primer domingo del mes de julio, Samayoa componía nuevas piezas e incluso incentivaba a sus colegas a traer composiciones originales para ser interpretadas en la ocasión: «Desde la primera festividad que hicimos al Sagrado Corazón, por dar ejemplo, comencé a llevar una que otra piecicita nueva de música en cada año, con el objeto de estimular a

mis compañeros de arte, a que hiciesen lo mismo; para que sus progresos en la composición llegasen a brillar algún día en obsequio del Amante Corazón de Jesús. Pero, desafortunadamente, nadie se sintió movido a secundar mis piadosos deseos.»⁶²

LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

Como se anticipa en la sección anterior, el 2 de julio de 1813 se celebró uno de los acontecimientos musicales de más trascendencia en la época: se instauró la Sociedad Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús, realizándose a la vez el primer Día del Músico, en desagravio por las faltas cometidas por los músicos en su servicio a la Iglesia. (Para apreciar la importancia de la música en la vida de la Guatemala de principios del siglo XIX, es significativo constatar que la Sociedad Filarmónica guatemalteca se inauguró un mes y tres días antes que su equivalente de Londres.) De esta manera se dio inicio a una tradición que desde ese día permanece viva en Guatemala, ya que el Día del Músico todavía se celebra en la actualidad con una misa con orquesta y coros, que se canta el primer domingo de julio en la iglesia de La Recolectión, en la cual participa gran número de músicos filarmónicos.⁶³

En su diario autógrafo, José Eulalio Samayoa describió las celebraciones musicales



y litúrgicas que estructuraron al primer Día del Músico, evocando los repiques de campanas y la tradicional quema de artefactos de pólvora, que llamaron la atención de la ciudad desde muy temprano, y dando incluso los nombres de los sacerdotes que intervinieron. Con la modestia del cronista que no quiere enfatizar demasiado el papel central que tuvo en los hechos, como para no restarle credibilidad a su crónica, Samayoa se refiere a sí mismo en tercera persona: «En la iglesia Santa Catalina se celebró la primera vez la fiesta de los desagrazos al Sagrado Corazón de Jesús a solicitud de Eulalio Samayoa quien convocó al gremio de músicos para dedicar a Dios estos religiosos cultos. Esta función llamó mucho la atención del público, tanto por lo nuevo de ella como por la gran solemnidad con que se hizo. Para conservar en la memoria dicha solemnidad, se apunta que la Víspera a las 12 y a las oraciones se hizo seña con alegres repiques con esquilas y en los de las oraciones se quemaron cohetes y cámaras. A la madrugada de dicho día 2 se repicó también, al descubrir, se quemaron cohetes y cámaras. La misa mayor la cantó el señor Valdés. El sermón lo predicó el Reverendo Padre Manzanique; Ministros, el Padre Don Mariano Casares, y el señor Cura Don Francisco de Paz.»⁶⁴

Podemos evocar algo del ambiente de fervor y gozo musical de ese día gracias a que Samayoa nos da a conocer las obras que se escucharon en la misa mayor, interpretadas por una nutrida orquesta y coros conformados por lo mejor de los músicos de Guatemala: «El coro de música pasaba de 50 individuos y la Misa que se cantó fue a 8 por gracia de Don José Nebra. Los Villancicos de los intermedios del mismo autor. Al ofertorio una gran sinfonía de Aydn [sic] No. 22, además de la Misa mayor hubo de convite 9 misas rezadas y la de 11 fue pagada.»

El trabajo con formas instrumentales mayores para uso litúrgico condujo a Samayoa a intentar la composición de obras más extensas, incluso de varios movimientos. Así surgieron, por primera vez en manos de un compositor nacido en América, obras del género sinfónico. Las primeras seis sinfonías de Samayoa permanecen, al igual que otra gran parte de su producción, perdidas. La primera que ha llegado hasta nosotros, la Sinfonía No.7, dedicada por el compositor «Al triunfo de las Armas Federales en la batalla de Xiquilisco», revela un acertado sentido de proporción, así como el dominio de la técnica universal europea, adquirida en forma autodidacta. La intención de incorporar elementos nativos «americanos» está reflejada en un episodio de son chapín en el cuarto movimiento.

Para apreciar la justa dimensión de sus logros en la composición pionera de sus sinfonías, es preciso tener presente que ello no significa una mera imitación de las corrientes extranjeras contemporáneas, sino que más bien refleja la intención de cimentar una preciosa independencia artística aunada a la independencia política. El ser independiente se expresaba no tanto por la presencia de elementos vernáculos en la música, sino más bien por la habilidad de hacer las mismas cosas que hacían los antiguos amos españoles y otros europeos, con igual o superior nivel de calidad. A la vez, la dedicación a un acontecimiento histórico específico delata su interés en el acontecer político de su tiempo, lo que se hace evidente en sus memorias autógrafas.⁶⁵ A estas mismas inquietudes también se da expresión en las otras dos sinfonías de Samayoa que conocemos: la *Sinfonía Cívica* y la *Sinfonía Histórica*, ambas de fecha posterior.

Con estas sinfonías, Samayoa incursionó, como uno de los primeros compositores de

América y en respuesta a condiciones litúrgicas y sociales particulares, en el campo de la composición sinfónica. A través de ellas dio amplia evidencia de un talento poco común, y reveló la existencia de una vida musical en la Iglesia y la sociedad guatemalteca, la que trasciende por mucho lo que se podría esperar de cualquier ciudad del continente americano a principios del siglo XIX.

CONCLUSIÓN

En el lapso de casi medio siglo que transcurrió desde el nombramiento de Rafael Antonio Castellanos como maestro de capilla en 1765, hasta la fundación de la Sociedad Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús, se observan numerosos cambios en la continuidad garantizada por las prácticas religiosas a las cuales pertenecía la música. En un panorama histórico cambiante surgieron numerosas obras originales aportadas para la Iglesia por los más destacados compositores,

composiciones que tuvieron amplia aceptación y formaron parte integral de la identidad en formación de los fieles. El *corpus* de música incluye tonadas, cantatas y villancicos en idioma vernáculo, para los maitines de todas las festividades religiosas del año. A la vez se compusieron obras vocales en latín para las liturgias de Vísperas y Completas, y por supuesto para el ciclo del Ordinario y el Propio de la misa. Entre los compositores sobresalieron, en las diferentes etapas, Manuel José de Quirós, Rafael Antonio Castellanos, Manuel Silvestre Pellejeros, Pedro Nolasco Estrada Aristondo, Vicente Sáenz y José Eulalio Samayoa. Sus obras dan cuenta de una intensa vida musical que hacía necesaria la creación de composiciones musicales que nutrieron la evolución cultural en Santiago de Guatemala y también en La Nueva Guatemala de la Asunción, sentando la base y el cimiento para la evolución de la identidad cultural de sus habitantes.



AHAG.
Libro de
coro.

NOTAS

- ¹ El presente capítulo consta de extractos de: Dieter Lehnhoff (2005), *Creación musical en Guatemala* (Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Editorial Galería Guatemala).
- ² AGCA, A.1 20, leg. 927, fol. 33.
- ³ En 1759 vendió la casa de techo de tejas a María Gregoria de Moya, mujer de Manuel de Gálvez. AGCA, A.1 20, leg. 1340, fols. 134-136.
- ⁴ El día de Santa Cecilia era, coincidentemente, el día de la fundación de la ciudad de Santiago en Almolonga, a raíz de lo cual se establecieron tradiciones de celebración de especial brillo.
- ⁵ Hector Humberto Samayoa Guevara, *Los gremios de artesanos en la Ciudad de Guatemala (1524-1821)* (Guatemala: Ed. Piedra Santa, 1978), 91-96.
- ⁶ Se trata de la primera obra en el catálogo de las composiciones de *Castellanos*; Lehnhoff, *Castellanos*, 135.
- ⁷ Cf. lista de Stevenson en *Renaissance*, 71-106, de compositores ibéricos, italianos, novohispanos y peruanos, algunas de cuyas composiciones se conservan en Guatemala.
- ⁸ Cf. lo provisto en la erección de la Catedral de Guatemala, citado en el cap. II; Libro de Actas del Cabildo I, fol. 111.
- ⁹ En el siglo XVI las partes del bajo de la música polifónica eran ejecutadas vocalmente por cantantes como el «cantor contrabajo» Juan de Gamboa, cf. Lehnhoff, *Espada y Pentagrama*, 102, 106. En el siglo XVIII era usual la ejecución instrumental de la parte del bajo, como *continuo*.
- ¹⁰ Instrumentos de doble caña con tesitura de barítono, emparentados con el fagote.
- ¹¹ La vihuela fue el instrumento principal de Manuel de Quirós. Su pericia todavía era recordada décadas después de su muerte, cuando la alabó Manuel Mendilla Retalhuleu [27 de septiembre de 1797, Archivo Histórico Arquidiocesano, en lo sucesivo AHA, T6, S/C 15, No. 27]; cf. cap. IX. En su testamento, dictado el 18 de marzo de 1755, Quirós dejó un laúd y varios libros de tablatura a su sobrino Rafael Antonio Castellanos, AGCA A.1 20, leg. 995, fols. 22-25.
- ¹² Instrumentos de doble caña, de la familia del bajón, hoy extintos.
- ¹³ AHA, T6, S/C 15, No. 27.
- ¹⁴ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 162; 26 de agosto de 1788.
- ¹⁵ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 54.
- ¹⁶ El 5 de agosto de 1791, poco antes de su muerte, declaró haber servido a la catedral por el lapso de 46 años, 20 como cantor, 26 como maestro de capilla. Libro de Actas del Cabildo, Tomo VI, fols. 29-29v.; citado también por Stevenson, «Guatemala Cathedral», 52, nota 100. El 9 de junio de 1765, el cabildo decidió que Castellanos conservara su sueldo como violinista principal, en adición al cual devengaría el correspondiente a su puesto como maestro de capilla. Libro de Actas del Cabildo, Tomo VI, fol. 50v.
- ¹⁷ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 162, 26 de agosto de 1788.
- ¹⁸ Cf. ed. en Dieter Lehnhoff, «El 'Plan de reformas piadosas' y el 'Apéndice histórico' (1843) de José Eulalio Samayoa: Primera Historia de la Música en Guatemala», *Cultura de Guatemala*, Anuario Musical 1996, Año XVII, Vol. III (Septiembre-Diciembre 1996):96. Cf. cap. IX adelante.
- ¹⁹ Término de Gilbert Chase, *The Music of Spain* (New York: Dover, 1959), 129.
- ²⁰ cf. José Subirá, *Historia de la Música Teatral en España* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1945), 139-151; Chase, *Music of Spain*, 129-130.
- ²¹ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 50v, 9 de junio de 1765.
- ²² Libro de Actas del Cabildo V, fol. 84, 23 de agosto de 1771.
- ²³ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 84v, 3 de septiembre de 1771.
- ²⁴ Pedro Cortés y Larraz, *Reglas, y Estatutos del Coro de la Santa Metropolitana Iglesia de Santiago de Goathemala* (Santiago de Guatemala: Imprenta de Don Antonio Sánchez Cubillas, 1772), 20.
- ²⁵ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 85.
- ²⁶ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 85.
- ²⁷ Domingo Juarros, *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala* (Guatemala: Ignacio Beteta, 1808-1818, reedición de Editorial Piedra Santa, 1981), 398. Cf. también Dieter Lehnhoff, «La Música [1700-1821]», *Historia General de Guatemala* (Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1994), III, 546.
- ²⁸ Archivo Histórico Arquidiocesano, Tramo 6,

- sin clasificar 15 (en lo sucesivo AHA, T6, S/C 15), No. 3, fol. 1.
- ²⁹ 3 de septiembre de 1773, Libro de Actas del Cabildo V, fol. 92v.
- ³⁰ 20 de septiembre de 1773, Libro de Actas del Cabildo V, fol. 93.
- ³¹ Stevenson, «Guatemala Cathedral», 54.
- ³² Pardo, *Efemérides*, 210.
- ³³ Libro de Actas del Cabildo V, fols. 92v, 93; 108v-110. Referente a las órdenes y amenazas de Macé, cf. Pardo, *Efemérides*, 215.
- ³⁴ Julio Galicia Díaz, en *Destrucción y traslado de la Ciudad de Santiago de Guatemala* (Guatemala: Editorial Universitaria, 1976) aporta datos interesantes.
- ³⁵ AHA, T6, S/C 15, No. 6, fol. 1.
- ³⁶ Ganaría cien pesos anuales. AHA, T6, S/C 15, No. 11, fol. 3, 3v.
- ³⁷ AHA, T6, S/C 15, No. 11, fol. 3v.
- ³⁸ Dieter Lehnhoff, «The Villancicos of the Guatemalan Composer Raphael Antonio Castellanos (d. 1791): A Selective Edition and Critical Commentary» (Washington, D.C.: The Catholic University of America, tesis doctoral, 1990), Nos. CL95, CL96.
- ³⁹ AHA, T6, S/C 15, No. 13.
- ⁴⁰ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 116v, 10 de marzo de 1784.
- ⁴¹ Libro de Actas del Cabildo V, fol. 128.
- ⁴² Folio sin numeración inserto entre los fols. 110v y 111 del Libro de Actas Capitulares V.
- ⁴³ Archivo General de Centroamérica, en lo sucesivo AGCA, A.1 20, leg. 931, fols. 55-58. También trad. al inglés y parafraseado en Stevenson, «Guatemala Cathedral», 60.
- ⁴⁴ Libro de Actas Capitulares VI, fols. 29v-30.
- ⁴⁵ Dieter Lehnhoff, «Los hermanos Estrada Aristondo, músicos de catedral», *Cultura de Guatemala*, Anuario Musical 2000, Año XXI, Vol. III (Septiembre-Diciembre 2000):3-10.
- ⁴⁶ Pedro Nolasco Estrada Aristondo fue admitido a la capilla el 17 de julio de 1783, con un sueldo de 100 pesos anuales. AHA, T6, S/C 15, No. 11, fol. 3v.
- ⁴⁷ Lehnhoff, Castellanos, 161.
- ⁴⁸ Stevenson ya menciona algunas de estas obras en *Renaissance*, 76-79 y «Guatemala Cathedral», 62-63.
- ⁴⁹ Repertorio Nacional de Música Religiosa (en lo sucesivo RNMR), tomo VIII; cf. cap. X adelante.
- ⁵⁰ Libro de Actas del Cabildo VI, fol. 6.
- ⁵¹ AHA, T6, S/C 15, No. 39.
- ⁵² Manuel Mendilla Retalhuleu al Cabildo Eclesiástico, 23 de septiembre de 1797. Archivo Histórico Arquidiocesano, tramo 6, sin clasificar 15, (en lo sucesivo AHA, T6, S/C 15), No. 27.
- ⁵³ V. Sáenz al Cabildo, 27 de agosto de 1813, AHA, T6, S/C 15, No. 73.
- ⁵⁴ Respuesta del Cabildo a V. Sáenz, Sala Capitular, 27 de agosto de 1813, AHA, T6, S/C 15, No. 73, fol. 1v.
- ⁵⁵ Respuesta del Cabildo a Vicente Sáenz, fol. 1v, y Samayoa, «Apéndice Histórico», fol. 3v.
- ⁵⁶ Samayoa, «Apéndice Histórico», fol. 5v.
- ⁵⁷ V. Sáenz al Cabildo, 27 de agosto de 1813, AHA, T6, S/C 15, No. 73.
- ⁵⁸ José Eulalio Samayoa, «Plan de reformas piadosas para la música en los templos de Guatemala. Junio de 1843», fol. 7v. Cf. ed. en *Cultura de Guatemala*, Anuario Musical 1998, Año XVII, Vol. III (Septiembre-Diciembre 1996):59-89.
- ⁵⁹ Cf. Repertorio Nacional de Música Religiosa (en lo sucesivo RNMR), X:551, 205 y 215, resp.
- ⁶⁰ Samayoa, «Plan de reformas», fols. 12-12v; ed., 89.
- ⁶¹ Citado por Rafael Vásquez, *Historia de la Música en Guatemala* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1950), 304-305.
- ⁶² Samayoa, «Plan de reformas», fol. 9; ed., 77.
- ⁶³ En las misas del Día de los Filarmónicos de 2002 y 2003, celebradas en La Recolectión, el autor dirigió la *Misa del Sr. San José* y movimientos de la *Sinfonía No. 7* de José Eulalio Samayoa (con el Coro Nacional y Orquesta Filarmónica), rindiendo homenaje al fundador de la Sociedad Filarmónica.
- ⁶⁴ José Eulalio Samayoa, «Apunte de los acaecimientos o sucesos más o menos notables [de] Guatemala pr si ocurre, en los tiempos venideros, hacer recuerdo de ellos. Comenzados a apuntar desde este año de 1812» (Guatemala: manuscrito autógrafo), fol. 16. El diario de J. E. Samayoa fue descubierto por Luis Luján Muñoz, quien gentilmente permitió consultarlo.
- ⁶⁵ Acerca del diario autógrafo de Samayoa, cf. Luis Luján Muñoz, «Las desconocidas memorias de José Eulalio Samayoa: probable primer escrito autobiográfico conservado en Guatemala», *Memoria del Segundo Encuentro Nacional de Historiadores* (Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala, 1995), 191-212.