

El Repertorio Nacional de Música
Antología anotada de Música Guatemalteca de los siglos XVIII y XIX

Igor de Gandarias

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES

FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS

Guatemala 2001

ÍNDICE

Prólogo por Celso Lara

Introducción

PRIMERA PARTE

I. ASPECTOS GENERALES

- A. Historia del Repertorio Nacional de Música
- B. Descripción general

Notas

II. CATÁLOGO DEL REPERTORIO NACIONAL DE MÚSICA

- A. Introducción
 - 1. Organización general
 - 2. Música instrumental
 - 3. Música Vocal
- B. Catálogo del Repertorio Nacional de Música

Notas

III. EL REPERTORIO Y SUS ARTÍFICES

- A. Antecedentes históricos
- B. Música y compositores a fines del siglo XVIII

- 1. José Lorenzo Gómez del Valle
- 2. Ventura Portillo y Rivera
- 3. Pedro Nolasco Estrada
- 4. Vicente Sáenz
- 5. Bernabé Sáenz
- 6. Ciriaco Barahona
- 7. Miguel García

- C. Música sacra a principios del siglo XIX

- 1. José Eulalio Samayoa
 - 1.1 Datos biográficos
 - 1.2 Composiciones de Eulalio Samayoa
 - 1.2.1 Música Vocal
 - 1.2.2 Música Instrumental
- 2. Mateo Sáenz
- 3. Francisco Antonio Godoy
- 4. Cándido Reyes
- 5. Juan de Jesús Fernández
 - 5.1 Datos biográficos
 - 5.2 Composiciones

5.2.1 Música vocal

5.2.2 Música instrumental

6. Gregorio Catalán

7. José Antonio Aragón

D. Música sacra a mediados del siglo XIX

1. Remigio Calderón

1.1. Composiciones

1.1.1 Música vocal

1.1.2 Música instrumental

2. Máximo Andrino

3. Pedro Barrera

4. Pantaleón Andrino

5. José León Zerón

6. Antonio Blanco

7. Francisco Apolinario Paniagua

8. Pablo Paniagua

9. Fulgencio Mejía

10. Tranquilino Pellecer

11. José Pablo Galicia

12. Quiñónez, Basilio Cordero y Marcelino Luarca

E. Música de baile a finales del siglo XIX

1. Anselmo Sáenz

2. Lorenzo Morales

3. Manuel Sosa

Notas

SEGUNDA PARTE

I. ANTOLOGÍA

A. La transcripción

B. Lista de obras

II. SUMARIO

Bibliografía

Índice de autores

Índice de Materias

Introducción

Este libro ofrece un aporte al proceso de documentación y difusión del patrimonio musical de Guatemala de los siglos XVIII y XIX, al descubrir y facilitar el conocimiento, estudio e interpretación de cincuenta de las composiciones contenidas en el REPERTORIO NACIONAL DE MÚSICA, colección de música local manuscrita, ensamblada en libros entre 1894 y 1895, que se conserva dividida en los archivos del Conservatorio Nacional de Música y del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Guatemala. Las obras incluidas en la antología habían permanecido desconocidas hasta el momento actual y aportan criterios decisivos para la reconstrucción de la historia musical de Latinoamérica y en particular de Guatemala.

El trabajo incluye el catálogo completo de las quinientas veintinueve obras que conforman los libros encontrados, la transcripción de cincuenta piezas vocales e instrumentales seleccionadas y organizadas cronológicamente con datos sobre sus autores y anotaciones analíticas que iluminan el sentido y función de las mismas dentro de una perspectiva histórica. La bibliografía consigna cincuenta y tres fuentes manuscritas de la época localizadas en diferentes archivos públicos y privados de la ciudad capital, las que incluyen: actas de bautismo, documentos legales, impresos, memorias, diarios e inventarios, organizadas de acuerdo al lugar donde se conservan, listadas cronológicamente y con indicación de su contenido para facilitar futuras investigaciones. Finalmente ofrece dos índices que facilitan el acceso a la información vertida en el texto.

La importancia de este libro no es solamente histórica, sino fundamentalmente educativa y artística. En primer lugar se debe reconocer que, la formación profesional de músicos y maestros de música en universidades y conservatorios en la mayor parte de Latinoamérica, así como la educación musical a nivel primario y secundario, se ha basado primordialmente en el estudio de la cultura europea. Esto como consecuencia de la falta de producciones musicales, métodos, partituras y estudios de música de la región. El presente libro busca paliar esta situación al proveer elementos de primera mano a educadores, estudiantes y público en general, para posibilitar un ajuste de la enseñanza musical de una manera más acorde a las contingencias actuales de nuestra realidad histórica como guatemaltecos. Por otra parte, las piezas de esta antología ayudaran a un necesario proceso de emancipación cultural en el campo de la interpretación musical al proporcionar a solistas, grupos de cámara y grupos orquestales, un repertorio de música académica guatemalteca, que busca revitalizar la conciencia del valor de la producción musical local y dar a conocer internacionalmente este rico patrimonio cultural.

La cristalización de este libro no hubiera sido posible sin el apoyo de las siguientes instituciones a las cuales expreso mi gratitud: Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos, Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, Dirección de Arte y Cultura del Ministerio de Cultura y Deportes, Conservatorio Nacional de Música, Museo de Arte Moderno, Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez, Archivo General de Centroamérica. De particular ayuda fueron la revisión de textos en latín del Lic. Carlos René García, la asistencia en trabajo de archivo del Lic. Ernesto Calderón y el Lic. Carlos Chaclán, el préstamo de materiales originales del Dr. Luis Luján, y las indicaciones musicales del Dr. Felipe de Jesús Ortega, a todos ellos mi más sincero agradecimiento.

A lo largo del texto se emplean las siguientes abreviaturas:

AGCA = Archivo General de Centro América
 AHAFPGP = Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”
 CNM = Conservatorio Nacional de Música
 MAM = Museo de Arte Moderno
 MNH = Museo Nacional de Historia
 RNM = Repertorio Nacional de Música

El Autor

PRIMERA PARTE

I ASPECTOS GENERALES

A. Historia del Repertorio Nacional de Música

La colección de libros de música manuscrita de Guatemala de los siglos XVIII y XIX, compilada y ensamblada entre 1893 y 1895 bajo el título **REPERTORIO NACIONAL DE MÚSICA**¹ es el resultado de una acción de documentación y protección musical iniciada por el Gobierno de Guatemala a finales del siglo XIX, que constituye iniciativa pionera en la historia de los esfuerzos oficiales latinoamericanos que buscan proteger la propiedad intelectual en el campo de la música así como rescatar el patrimonio histórico artístico de la región². Su apareamiento ocurre a pocos meses de haber tomado posesión del mando de la nación el General de División José María Reina Barrios, presidente de Guatemala durante el período 1892-1898, quien impulsó una vigorosa política de apoyo al arte³ y defensa a la propiedad intelectual, quedando esta última, plasmada, en el “Convenio sobre la Propiedad Científica, Artística y Literaria” que suscribiera su gobierno con Su Majestad la Reina Regente de España en nombre de su hijo Su Majestad el Rey Don Alfonso XIII el 25 de mayo de 1893 (Orellana, 1989: 31).

La iniciativa fue dada a conocer el 4 de septiembre de 1892 (Paniagua, 1892-93: 171), por el Jefe Político del Departamento, don Eleázaro Asturias, amante y protector del arte, convocando a una reunión en la Jefatura Política a la que asistieron catorce filarmónicos, para “... establecer una Sociedad Musical con el fin de tener registradas todas las obras de todos los compositores Antiguos y Modernos; y para eso se abrirá una Oficina de copistas, de la cual salieron nombrados como Presidentes Dn. Daniel Quinteros, Germán Alcántara y Manuel Moraga, y como directores de la oficina: Manuel A. Mendizabal y Dn. Anselmo Sáenz” (ídem: 171-172). El anuncio oficial de tal disposición publicado cinco días después, confirma esta información, agregando que la oficina se establecería en el Conservatorio Nacional de Música (La República, 9 Septiembre de 1892: 2). No obstante, habrían de pasar nueve meses para que la Oficina del “Repertorio Musical”⁴, se instalara oficialmente el 30 de junio de 1893 (Paniagua, 1892-93: 276). Se pretendía, no sólo asegurar la propiedad musical sino crear un Museo Nacional de Música con las partituras copiadas las cuales podrían ser alquiladas y los autores registrados recibir regalías (Vásquez, 1950: 287-88).

El trabajo de recopilación⁵ comenzado luego de la convocatoria realizada por el Jefe Político, permitió iniciar el proceso de copia a principios de 1893, siendo el primer copista contratado Martín Gálvez al que luego se sumaron José García Barrios y Manuel Mejía (h.)⁶. La labor continuó durante los años siguientes, siendo la última fecha de copia registrada el 29 de julio de 1895⁷. El ensamblaje de los manuscritos se llevó a cabo en los años 1894 y 1895 formando una serie de libros, cada uno con diferente número de páginas. El último tomo numerado (No. X), indica que existieron al menos diez libros. De ellos han sido encontrados ocho y la fotostática de las primeras 140 páginas de otro. Estos manuscritos se conservan, en su mayoría, en el Archivo del Conservatorio Nacional de Música. Sólo uno de los tomos (No. III) se encuentra en el Archivo Musical de Museo de Arte Moderno bajo registro MAM 463, habiendo sido depositado allí por el Maestro Manuel Alvarado Coronado el 5 de septiembre de 1977, como consta en nota escrita al final de un índice del tomo preparado por él mismo y que fue pegado al principio del libro. Este tomo, afirma el maestro Alvarado, le fue vendido por el presbítero Celso Narciso Teletor en 1943⁸, quien había estampado su sello en la primera página del mismo. Se desconoce cómo éste y los otros dos ejemplares ausentes (Nos. II y VI) salieron del Conservatorio Nacional, aunque puede preverse que esto sucedió antes de 1931⁹.

Tomando en cuenta que el tipo de numeración de las páginas de la fotostática que contiene la *Sinfonía Cívica* de Eulalio Samayoa es idéntico a la de los tomos III, IV y V y que tanto el tomo III como el IV están destinados en su totalidad a la obra del mismo maestro, puede conjeturarse que dichas páginas corresponden al inicio del tomo II de la colección. Por testimonio de los maestros Manuel Alvarado y Humberto Ayestas¹⁰ sabemos que este libro estuvo guardado en el Museo Nacional de Historia y Bellas Artes, donde fue visto por dichos maestros en 1941 y 1960 respectivamente.

B. Descripción general

Los manuscritos fueron realizados a tinta en cuadernillos de papel pautado de la mejor calidad, de 16 pentagramas por página, con sello de presión en el margen superior, de la casa francesa Lecompte y Cía. Las páginas miden 31 cm. de alto por 23 cm. de ancho. La tabla No. 1, ofrece un detalle de los compositores incluidos en cada tomo, el género al que pertenecen sus obras y el año de su ensamblaje, según lo consignan los propios libros, además se indica el lugar donde se conservan. Allí se puede observar que la colección contiene un total de 529 composiciones de 31 autores¹¹. El primer tomo reúne la música instrumental popular, constituida por composiciones para orquesta, grupos de cámara y para piano destinadas al baile como polcas, mazurcas, vales y principalmente, sones galantes que pertenecieron a la música de salón que estuvo en boga dentro de los círculos privilegiados de la sociedad guatemalteca a fines del siglo XIX. Una colección de sones galantes de Manuel Sosa y dos pequeñas piezas populares del compositor Fulgencio Mejía fueron ensambladas por descuido en dos de los otros tomos de la colección, que están destinados al género sacro y que constituyen la mayor parte de la música recopilada. Se trata de una amplia muestra de música vocal para el servicio litúrgico empleada en Guatemala en los siglos XVIII y XIX comprendiendo no solo las grandes formas de música coral sacra en latín (Misas Oficios de Difuntos, Misereres) y composiciones conexas como Motetes, Salves, Invitorios y Lecciones de Difuntos, sino también numerosas piezas vernáculas en castellano como Tonadas, Cantadas, Dúos, Cantos y Aves Marías. Completan el repertorio piezas de música instrumental del siglo XIX para orquesta, grupos de cámara y piano abarcando las formas sinfonía, divertimento, tocata, marcha.

Los autores representados en el Repertorio Nacional de Música se han organizado cronológicamente en cuatro grupos sucesivos estrechamente relacionados. El primero es el de compositores de estilo barroco hispánico que estuvieron activos a finales del siglo XVIII, la mayoría de los cuales sufrieron el traslado de la capital de Guatemala al Valle de la Ermita en 1775, luego de los terremotos de Santa Marta en 1773; siendo ellos: Lorenzo Gómez del Valle, Ventura Portillo, Bernabé Sáenz, Vicente Sáenz, Pedro Nolasco Estrada, Ciriaco Barahona y Miguel García.¹² Seguidamente se encuentran autores que vivieron la época independentista y el régimen Federal derivado, en la década de 1820. Su producción constituye un puente entre el estilo barroco del siglo anterior y las primeras manifestaciones de corte clásico y abarca aproximadamente hasta primera mitad del siglo XIX; ellos son Eulalio Samayoa, Mateo Sáenz, Francisco Antonio Godoy, Cándido Reyes, Juan de Jesús Fernández, Gregorio Catalán y José Antonio Aragón. Al tercer grupo, más numeroso, pertenecen autores que vivieron el florecimiento de la ópera con el surgimiento de teatros y la venida de compañías extranjeras. Aquí se encuentra una mezcla de estilos, desde la música cargada de dramatismo operístico de Remigio Calderón, hasta expresiones conservadoras, aún de corte clásico, como las de Fulgencio Mejía y José Pablo Galicia. Se observa también una creciente influencia de la música ligera y de salón a medida que se avanza hacia el final del siglo, como ocurre con Tranquilino Pellecer, o bien imbuida de sabor local provinciano como la música de Francisco Paniagua. En el último grupo sobresalen Anselmo Sáenz y Lorenzo Morales, cuya producción muestra características declaradamente populares, propia de los salones de baile de finales del siglo XIX.

Los compositores mejor representados en cuanto a cantidad de música copiada y variedad de repertorio son Juan de Jesús Fernández y Eulalio Samayoa. El primero con 158 obras ocupando el tomo V completo y la mitad del VII, y el segundo con 101 obras distribuidas en cuatro tomos (dos de ellos dedicados exclusivamente a su música)¹³. En el extremo opuesto se encuentran los 22 compositores incluidos en el tomo X, la mayoría de los cuales aparecen con una sola obra. Al observar la masiva presencia de autores en este libro, la escasez de obras copiadas de cada uno de ellos, aunando el hecho de que este tomo es el más voluminoso y el último número encontrado, se deduce que los "editores" careciendo de obras suficientes para formar otro, habrán tomado la decisión de reunir en un sólo libro, todas las composiciones que les quedaban y así cerrar el proceso. Contrariamente a lo que afirma Víctor Miguel Díaz (Díaz 1928, I: 56), este razonamiento sustenta la tesis de que no existieron más de diez volúmenes en la colección.

La presencia parcial en fotostática del tomo II y la ausencia del tomo VI, permiten conjeturar que los mismos pudieron contener además, obras de Benedicto Sáenz hijo y José Escolástico Andrino como lo informa Víctor Miguel Díaz, ya que siendo dos de los compositores guatemaltecos más importantes de mediados del siglo XIX, su trascendencia no podría haber pasado desapercibida a los ojos de los directores de la Oficina de Registro. Los otros compositores citados por Díaz son Albino Paniagua¹⁴ y Domingo Aristondo (ídem. 57-58).

TABLA 1. Índice de compositores y copistas del Repertorio Nacional de Música

Siglas: CNM = Conservatorio Nacional de Música.

MAM = Museo de Arte Moderno

Tomos	Género	Compositor(es)	No. Obras	Copistas	No. Páginas	Ubicación
I (1895)	Popular (Baile)	Anselmo Sáenz Lorenzo Morales	68 88	sin consignar	723	CNM
II ¹⁵	[Religioso]	Eulalio Samayoa	1	sin consignar	140	CNM
III (1894)	Religioso	Eulalio Samayoa	33	Manuel Mejía	498	MAM 463
IV (1894)	Religioso	Eulalio Samayoa	46	Manuel Mejía	476	CNM
V (1894)	Religioso	Juan de Jesús Fernández	61	Manuel Mejía Martín Gálvez José G. Barrios	527	CNM
VI						Desconocida
VII (1895)	Religioso	Juan de Jesús Fernández Eulalio Samayoa	97 21	Manuel Mejía	580	CNM
VIII (1895)	Religioso	Remigio Calderón Nolasco Estrada Francisco Antonio Godoy	27 7 12	Martín Gálvez José G. Barrios Manuel Mejía	550	CNM
IX (1895)	Religioso	Fulgencio Mejía Francisco Paniagua	12 10	Manuel Mejía Martín Gálvez	678	CNM
X (1895)	Religioso	Mateo Sáenz Vicente Sáenz Bernabé A. Sáenz Ventura Portillo Máximo Andrino José Antonio Aragón Quiñónez Tranquilino Pellecer Basilio Cordero Cándido Reyes Lorenzo Gómez del Valle Antonio Blanco Marcelino Luarca José León Zerón Ciriaco Barahona Gregorio Catalán Miguel García Pedro Barrera G. J. Pablo Galicia Pablo Paniagua Pantaleón Andrino Manuel Sosa	2 4 2 3 1 2 1 1 1 5 1 1 1 3 1 1 1 1 3 1 1 1 3 1 1 1 9	Martín Gálvez Manuel Mejía	776	CNM

Notas

¹ El título REPERTORIO NACIONAL DE MÚSICA aparece en la parte superior del lomo de cada uno de los tomos que conforman la colección. Abajo al centro se consigna el género musical (religioso o de baile) y el número del tomo correspondiente (en números romanos). Finalmente, en la parte inferior del lomo, se encuentra el año en que fue ensamblado.

² La naturaleza visionaria de esta iniciativa queda clara al considerar que el primer convenio internacional en esta materia se había realizado en Berna, Suiza tan solo seis años antes, (<http://www.wipo.org/spa>), y que no es sino hasta el siglo siguiente en 1910 que se suscribe un convenio similar en Hispanoamérica con motivo de la “Convención sobre Propiedad Literaria y Artística” realizada en Buenos Aires, (Orellana, 1989: 31).

³ En su período de Gobierno llegan a Guatemala notables arquitectos, pintores y escultores europeos, entre ellos Francisco Durini, Thomas Mur, Justo de Gandarias y Archile Borghi, quienes trabajaron por encargo del Estado guatemalteco en la realización de obras arquitectónicas, monumentos y plazas, así como en la administración de la Escuela Nacional de Bellas Artes, (Chinchilla, 1995: 153-160) y (Alonso de Rodríguez, 1966: 72-73). En el campo musical las subvenciones para compañías italianas y españolas de ópera y zarzuela, iniciadas la década anterior, fueron incrementadas al punto que Reina Barrios fue criticado por despilfarro del erario nacional (Vásquez, 1950: 228). Directores de orquesta que venían con estas compañías como Juan Aberle, Leopoldo Cantilena y Angelo Disconzi, habían ampliado su campo de acción a la docencia llegando a ser directores del Conservatorio Nacional, con el consiguiente beneficio local. Otra bondad ofrecida por estas compañías fueron los cuerpos de baile que las acompañaban y que alternaban con los números musicales. El apoyo al arte musical de la época se manifiesta además por el estímulo a los compositores nacionales, así en anuncio publicado en el Diario oficial, Juan Portal Morales, Secretario del Conservatorio, pide obras de autores nacionales para el archivo del establecimiento y para enviar a la exposición de Chicago (Diario Centro América, 1892: 2 agosto – 31 octubre).

⁴ Nombre consignado por Paniagua que coincide con el del sello estampado en muchas de las páginas de los tomos del Repertorio Nacional de Música que dice “Repertorio Musical de la República de Guatemala” (Paniagua, 1892-93: 276).

⁵ Uno de los más activos participantes del proceso de recolección fue Daniel Quinteros quien llegó a donar a la oficina del Repertorio Musical de Guatemala composiciones de su propiedad como lo atestigua la nota que se encuentra debajo del título de la obra *Domine Jesus* de Remigio Calderón (RNM 304). No existe evidencia de que Quinteros fuese contratado como copista como se afirma en el tomo IV la Historia General de Guatemala (Lehnhoff, 1995: 689). Por su parte, Pedro de J. Paniagua llevó el 5 de julio de 1893, las obras que tenía de Eulalio Samayoa, ...“para que quedara en el repertorio musical una copia de ellas” (Paniagua, 1893-96: 1).

⁶ Las primeras fechas de copia registradas en los manuscritos del Repertorio Nacional de Música para cada uno de los copistas corresponden a la Lección 1ra. de Difuntos *Parche Mihi* de Vicente Sáenz (RNM 13) copiada el 3 de enero de 1893 por Martín Gálvez; el Canto al Santísimo *El capitán Invencible* de Juan de Jesús Fernández copiado el 16 de octubre de 1893 por José G. Barrios (RNM 140) y el Villancico *Todito los musiquero* de Miguel García copiado por Manuel Mejía el 29 de noviembre de 1893 (RNM 19)

⁷ Consignada al final del Tomo VIII al margen de la página 550 donde Martín Gálvez escribió “Fin de las composiciones del maestro Remigio Calderón. 29 de julio de 1895”.

⁸ Datos proporcionados por el maestro Manuel Alvarado en entrevista del 27 de octubre de 1999.

⁹ Los inventarios más antiguos conservados en el Conservatorio Nacional de Música testimonian la presencia de solo siete tomos del Repertorio Nacional de Música entre los años 1931 y 1934 (CNM, 1931-34 Libro No 43 Inventarios, p. 14).

¹⁰ Entrevistas con los maestros Manuel Alvarado (ver cita 8) y Humberto Ayestas el 20 diciembre del 2000.

¹¹ No se encuentran en el Repertorio Nacional de Música evidencia de la obra de Indalecio Castro, Fabián Rodríguez, Herculano Alvarado y otros mencionados en la Historio General de Guatemala (Lehnhoff, 1995: 689), cuya música se conserva en el Museo de Arte Moderno junto al tomo III del Repertorio Nacional de Música. En este punto es necesario aclarar que el rico fondo musical de este Museo fue recopilado y adquirido por la Sección de Historia y Bellas Artes del entonces Museo Nacional, cincuenta años después de la iniciativa pionera del Repertorio Nacional de Música, entre 1941 y 1946, ejecutando este trabajo el Comité de Recopilación de Música Nacional nombrado por acuerdo emitido por el Ministerio de Educación Pública en 1941. (MAM: Memorias de Labores de la Sección de Historia y Bellas Artes del Museo Nacional años 1942: 7-8; 1943:III-IV; 1944: sin foliar; 1945: X-XII y 1946: IV-VII.)

¹² Se ubicó a Miguel García en este grupo en atención al estilo del villancico atribuido a él en el Repertorio.

¹³ Víctor Miguel Díaz había constatado la existencia de cuatro tomos del Repertorio Nacional de Música conteniendo composiciones de Samayoa (Díaz, 1928: 1: 57) .

¹⁴ La posible inclusión de este compositor dentro de los tomos faltantes es plenamente justificada por cuanto su hijo Pedro de J. Paniagua colaboraba con la Oficina de Registro en el trabajo de recopilación proporcionando obras de su archivo para la copia. (ver nota 5 arriba)

¹⁵ Las 140 páginas en fotostática contienen la Sinfonía Cívica de Eulalio Samayoa. Tienen el sello del Repertorio Nacional de Música y su paginación es la misma empleada en los tomos III, IV y V, que fueron ensamblados en 1894, lo que hace suponer que este tomo fue preparado en ese mismo año. El punto de copia empleado corresponde al de Martín Gálvez.

III. EL REPERTORIO Y SUS ARTIFICES

A. Antecedentes históricos

Las composiciones incluidas en el Repertorio Nacional de Música son piezas creadas por autores guatemaltecos, destinadas, en su mayor parte, al servicio litúrgico de los siglos XVIII y XIX. Estas obras constituyen aportes locales del género sacro, a la llamada música Catedralicia que prevaleció en las colonias Hispanoamericanas luego de la conquista a mediados del siglo XVI proyectando su impronta hasta finales del XIX (Behague, 1983: 24). Su existencia se explica como producto del dominio Español que significó, desde el inicio, la implantación de un sistema social fundamentado sobre bases religiosas. El Papa como máxima autoridad y representante terrenal de la Divinidad, justificó y avaló la conquista donando a los monarcas españoles el derecho sobre las tierras recién descubiertas (Luján, 1968: 8-9). Las catedrales e iglesias fundadas en las colonias, como centros de poder político, social y cultural fueron por derecho, los focos de donde emanaban las directrices educativas, morales y estéticas de la vida colonial. Junto a las autoridades militares españolas, fortalecieron un sistema de segregación racial, social y cultural en el que las manifestaciones artísticas locales, consideradas paganas, cuando no rechazadas (Cassaus, 1998: 26-29), deberían de filtrarse a través de los patrones importados establecidos por los colonizadores¹⁵.

Las bases de la práctica musical oficial colonial fueron establecidas en Guatemala en 1534 por el Licenciado Francisco Marroquín quien, al ser emitida la Bula de Pablo III por la cual la villa de Santiago de Guatemala era elevada al rango de ciudad y su iglesia a Catedral, fue elegido como obispo de la diócesis. Marroquín estableció, entre otras, las dignidades de Chantre, quien se encargaría de cantar en el coro ante el facistol así como enseñar y coordinar el canto en la iglesia y Organista, que estaría obligado a tocar en días festivos y cuando el prelado o el Cabildo lo requirieran (Remesal, 1932: 190-94).

La formación del repertorio musical para el servicio litúrgico en la nueva ciudad descansó al principio, como en sus homólogas del Nuevo Mundo, en la importación exclusiva de misales, manuales, antifonarios, libros de canto llano y música vocal polifónica del acervo renacentista español e italiano. Las remesas eran enviadas bajo la supervisión de la Casa de Contratación de las Indias Occidentales de Sevilla (Torre, 1957: 376). En Guatemala se hicieron varias adquisiciones sucesivas de libros e instrumentos musicales que pasaron al activo de inventarios levantados en la Catedral desde 1542 (Stevenson, 1964: 343). Parte de este temprano repertorio polifónico pervive en los primeros cuatro libros de coro conservados en el Archivo Histórico Arquidiocesano, que contienen misas de grandes maestros de la polifonía europea como Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Cristóbal de Morales (1500-1553), Francisco Guerrero (1529-1599), Rodrigo Ceballos (ca. 1530 - ?) y Tomás Luis de Victoria (1545-1611), así como una serie de himnos, invitatorios, antifonas, secuencias, letanías, salmos, motetes y otras piezas litúrgicas en latín de autores desconocidos (AHAPGP: Libros de Coro 1 - 4)¹⁵. El Libro de Coro No. 1 informa en su folio inicial que las seis primeras misas ahí contenidas fueron copiadas en la década de 1760 por el maestro de capilla Manuel José de Quirós, (-1765), tomando como base copias realizadas un siglo y medio antes por Gaspar Fernández compositor portugués quien había trabajado como organista y luego maestro de capilla de la Catedral entre 1599 y 1606.

A estas obras importadas acompañan, en los mismos libros, exquisitas muestras de la polifonía renacentista producida en el Nuevo Mundo por destacados inmigrantes peninsulares que trabajaron en Guatemala en la época de mayor auge de la música catedralicia a finales del siglo XVI e inicios del XVII. El primero de ellos Hernando Franco (Garrovillas, España 1532-1585) estuvo en Guatemala en 1573 pasando luego a ocupar el puesto de maestro de capilla en la Catedral de México en 1575 (Stevenson: 1964: 342-43). En del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala existe un total de once de sus obras a cuatro

y cinco voces: cinco *Benedicamus Domino*, cinco *Salves* y un *antífona* en los libros de coro 1, 2 y 4¹⁵.

Pedro Bermúdez (fl. ca. 1584 -1603)¹⁵ y Gaspar Fernández (fl. ca. 1590 -1629) sirvieron inicialmente en la Catedral de Cuzco y luego de su permanencia sucesiva en Guatemala, como maestros de capilla en la Catedral de Santiago de los Caballeros, se trasladaron a la Catedral de Puebla en 1603 y 1606 respectivamente. (Stevenson, 1970: 33-35). El Archivo Arquidiocesano en Guatemala conserva de Bermúdez: dos invitatorios, ocho antífonas, trece himnos, cuatro salmos, dos lamentaciones y dos misas¹⁵. Estas obras delatan su maestría en el manejo del contrapunto y un tratamiento rítmico de gran vitalidad. De su trabajo en Puebla perviven dos *Salves* y un *Benedicamus Domino*. Por su parte, la mayor cantidad de la producción de Gaspar Fernández se guarda en el Archivo de la Catedral de Puebla, donde sobresalen sus villancicos del tipo negro o guineos. En Guatemala se conservan de él, ocho cánticos *Benedicamus Domino* a cuatro voces en los ocho tonos, un *Magnificat*, varias respuestas y un himno, todos en el libro de Coro 2 del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.

Un importante impulso en la renovación de este repertorio ocurre a partir de las primeras décadas del siglo XVIII cuando Europa cede paso al desarrollo de la ópera italiana cuyo gusto se impone en la Real Corte Española siendo luego trasladado a las colonias. La dependencia de estos patrones fue asegurada en la Catedral de Santiago de Guatemala por diligencia de sus maestros de capilla, quienes adquirieron, copiaron, arreglaron y ejecutaron piezas de aquel pujante repertorio. Simón Castellanos fue el primero de ellos, quien fungió como tal entre 1730 y 1736. Continuaron y ampliaron esta labor José Manuel Quiroz, a cargo de la capilla entre 1738 y 1765 y su sobrino Rafael Castellanos quien lo sucedió en el puesto en 1765 hasta su muerte en 1791. De esta manera, en las ceremonias religiosas que se celebraban en la Catedral de Santiago en la Antigua Guatemala, se dejaron escuchar, ejecutadas por los miembros de la Capilla, entre otras, obras de autores españoles como José Torres (1665-1738), Antonio Literis (-1747) y José Nebra (-1768); pero también de compositores italianos como Leonardo Leo (1694-1744), Niccolò Pórpura (1686-1768) y Giovanni Batista Pergolesi (1710- 1736) (Stevenson, 1970: 65). Se trataba principalmente cantadas con sus recitados, arias *Da Capo* y bajo continuo, así como villancicos, negros (guineos), jácaras, dúos y tonadas. En el caso de las piezas italianas se les adaptaron textos en castellano “a lo divino” para permitir su uso dentro de la Iglesia, a otras piezas se les proveyó de letra “a la humana” (textos de origen secular).

En esta dirección el trabajo desarrollado por Quiroz a mediados del siglo XVIII fue gigantesco: a más de agenciar, ejecutar y en algunos casos, arreglar composiciones de la colección de autores apuntados, copió en el libro de Coro No. 1 misas de la polifonía clásica, como anteriormente fue señalado. También adquirió obras vernáculas de otros compositores catedralicios activos en la Nueva España como Ignacio Jerusalem, maestro capilla en México (ca. 1749-69) y Manuel de Zumaya, maestro de capilla en Oaxaca y México, arreglando algunas de ellas como el Quatro Jocos *Una Escuela de Muchachos*, (AHAFP GP, 1738-65 AM: 630)¹⁵. Además realizó arreglos de piezas que provenían de la Catedral de Lima, como el *Vejamen al Demonio Pues que de Pascuas Estamos* (Ibíd.: 621). A ello sumó sus propias composiciones, treinta de las cuales se conservan en el Archivo Arquidiocesano, entre las que incluyen cuatro piezas en latín y el resto en castellano principalmente villancicos y dúos¹⁵. Estos trabajos están plasmados en un estilo barroco local de influencia italiana, empleando como recursos: el bajo continuo, procesos imitativos simples pero muy efectivos (como en su villancico *Jesús Jesús*¹⁵) y una base de acompañamiento instrumental con cuerdas y ocasionales pares de cornos y/u oboes, conformación que continuaría empleándose a lo largo del siglo siguiente.

Con el nombramiento de Rafael Antonio Castellanos como maestro de capilla de la Catedral en 1765, se inicia el primer florecimiento de los compositores nativos gracias a su empeño por incluir obras de sus compañeros y las suyas en las diferentes celebraciones litúrgicas. Este hecho lo atestiguan las anotaciones de fechas de ejecución de composiciones consignadas en la carátula de los trabajos manuscritos en hojas sueltas, que aún se conservan en el Archivo Arquidiocesano (Stevenson 1970: 83-97). Así, durante sus veintiséis años

al frente de la Capilla, se gestan e interpretan obras de: Antonio Rojas (1770, 1784, 1787); Silvestre Pellegeros (1770, 1783, 1787, 1891), Nicolás Aristondo (1780, 1788) Domingo Aristondo, Mariano Aristondo (1783, 1784, 1785, 1786), Pedro Nolasco Estrada (1783, 1786, 1789, 1790), Lorenzo Gómez (1788, 1789) y Francisco Aragón (1786, 1787 y 1788)¹⁵. Debe observarse que las incomodidades del traslado de la ciudad al valle de la Ermita con motivo del terremoto de Santa Marta en 1773, mermaron, pero no nulificaron el trabajo de Castellanos, ya que a partir de 1780, con espíritu renovado, continúa estimulando la creación local.

De la producción compositiva de Castellanos que ensanchó el aporte de sus compañeros perviven en el Archivo Arquidiocesano, en hojas sueltas manuscritas, no menos de 170 trabajos originales principalmente villancicos, tonadas, cantadas, negros, jácaras y arias en castellano para el servicio litúrgico. Su obra se tocó desde 1765 hasta 1802 circulando en diversos lugares como en Amatitlán, cerca de las capital de Guatemala y Nonualco al oeste de San Salvador¹⁵.

B. Música sacra a fines del siglo XVIII

Los compositores más antiguos registrados en el Repertorio Nacional de Música, de los cuales se cuenta con documentación que permite su ubicación cronológica en la segunda mitad del siglo XVIII son: Lorenzo Gómez, Ventura Portillo, Pedro Nolasco Estrada, Vicente Sáenz, Bernabé Sáenz y Ciriaco Barahona, quienes habiendo heredado el legado musical de los siglos anteriores, tuvieron contacto con el canto llano, la polifonía clásica y el impulso operístico barroco de influencia italiana que se practicaba en la capilla, encontrándose ausentes las elaboradas formas contrapuntísticas propias del barroco tardío europeo, que no fueron conocidas en Guatemala sino posteriormente.

Nuestros compositores vertieron su ímpetu creativo en los modelos formales establecidos por la tradición señalada, practicando la composición de piezas litúrgicas en latín como la Misa, el Responso, el Invitatorio, la Lección de Difuntos y el Motete. Paralelamente escribieron y arreglaron piezas vocales en castellano como Tonadas, Dúos, Villancicos y Actos de contrición. El acompañamiento instrumental registrado varía desde un solo bajo continuo, como el Responso en Mi menor de Vicente Sáenz, (RNM 14), hasta grupos de cuerdas reforzados por instrumentos de aliento a dúo principalmente cornos, pero también flautas, clarines y clarinetes.

La función oficial de la música en el templo durante este período continúa incólume: alabar a Dios y dar solemnidad a celebraciones religiosas y políticas. En el plano social la iglesia contribuía a la consolidación del orden establecido y del dominio Español al ofrecer un mensaje de aceptación y glorificación de sus autoridades eclesiásticas y civiles llegando a la adulación fanática y a teatralizar la representación del evangelio (Urquizú, 1991: 107-108). Efectivamente, durante todo el período de dominación española y aún después de la independencia, abundaron, ocasiones para la intervención musical en ceremonias apologéticas de la nobleza peninsular y de las autoridades de gobierno de turno. En Guatemala se inician con las solemnes vísperas y bendiciones que ofreciera el Obispo Marroquín, junto a autoridades civiles y militares con motivo del nombramiento de Felipe II al trono español en 1556 (García, 1968: II:171-72), continuando en los siguientes siglos con el mismo brillo, tal el caso de las honras fúnebres realizadas en la Catedral en 1767 con motivo del fallecimiento de la reina Isabel de Farnesio en las que el maestro Rafael Castellanos amenizó por dos días consecutivos con “voces e instrumentos del Coro de veinte y cuatro personas” (Berlín, 1983: 48). En 1772 el arzobispo Pedro Cortés y Larraz reglamentó que, todos los primeros viernes de mes, los miembros de la Capilla cantaran “un Aniversario por los Reyes de España; y en los primeros sábados una misa de nuestra Señora por la salud y felicidad de los Reyes nuestros Señores” (AHAFPGP; Cortés, 1772: 4).

Por fortuna para los músicos las ocasiones de trabajo se habían diversificado en las últimas décadas del siglo XVIII. El gusto por sus ejecuciones había crecido y sus servicios eran cada vez más solicitados por la población civil, llegando la mayor parte del gremio a plantear en 1786, por iniciativa de Manuel Mendilla Retalhuleu, cantante y oficial de la Capilla, una reglamentación que establecía en detalle la retribución económica que a cada filarmónico debía corresponder de acuerdo al repertorio ejecutado, la ocasión, el lugar donde se realizaba la celebración, el día, y la persona a que se prestaba el servicio (AGCA, 1786: A1 Leg. 2873, Exp. 26306)¹⁵. Esta ordenanza, que no fue aceptada por un grupo de los filarmónicos, generando litigio,

buscaba normalizar el pago de los profesores músicos, evitar su explotación, valorar justamente este arte, y evitar que músicos aficionados y sin la técnica debida, ofrecieran servicios a menor precio.

El documento ofrece rica información que permite obtener una clara imagen de la actividad musical del momento. Por su medio sabemos que las ocasiones más comunes en las cuales los músicos actuaban profesionalmente ejecutando repertorio de carácter litúrgico eran en misas regulares, jubileos (de Dolores en Sto. Domingo); novenas (del Rosario o el Santísimo en Santo Domingo, de Revelación, de Dolores comunes, del Patrocinio y de Morenos en Mixco), rezos, maitines (de Navidad), profesiones de monja, hábitos, casamientos, bautismos, entierros, viáticos, honras fúnebres, reseñas (de cautivos, de Santa María Magdalena), y procesiones (de las Animas, de los Remedios, de las Beatas Indias, de Caballeros, de la Candelaria y de Santo Domingo). Entre las piezas del repertorio vigente en aquel momento, Mendilla menciona las misas de Francisco Guerrero, [Francisco] Dávila, [Fabián García] Pacheco y José Nebra. Se ejecutaba también con frecuencia el *Te Deum*, misereres, villancicos arias, tonadas, sones y divertimentos. Para cobrar se tomaba en cuenta el nivel económico de las personas que empleaban los servicios musicales; así por ejemplo recibían “por Veaticos para pobre 4 reales y para rico 6”. Cuando los músicos eran requeridos a tocar en otras villas y poblados fuera de la ciudad como Mixco, Pinula, Chinautla, Palencia, Arrivillaga, Petapa, Villa Nueva, Amatitlán, San Lucas, San Juan y San Raymundo, cobraban 6 pesos (Lemmon 1995: 398-99).

Por otra parte se tocaba “música humana” (profana) con fines recreativos fuera del templo, en casas particulares cobrando de acuerdo al tiempo que se trabajaba “de la oracion a las nueve 10r^s, si es de la oracion a las diez 12 r^s, si es todo el día 14 r^s, si es extramuros de la ciudad 3 p^s”. Amenizaban también excursiones “... por paseo a Amatitlán doze r^s por cada día desde que salen asta volver, y lo mismo será para Escuintla” (Ibíd.: 388). Finalmente, los músicos completaban sus ingresos enseñando “a tocar a los aficionados o aficionadas” por lo cual cobraban 6 pesos (Ibíd.: 399)

Las ordenanzas preparadas por Mendilla fueron firmadas por treinta y tres profesores filarmónicos, entre ellos cuatro de los seis compositores cuyas obras aparecen en el Repertorio Nacional de Música como más antiguos: José Lorenzo Gómez, Ventura Portillo, Nolasco Estrada y Vicente Sáenz¹⁵. No aparecen Bernabé Sáenz, quien trabajaba en Quetzaltenango ni Ciriaco Barahona quien cinco años mas tarde enderezaría otro litigio en contra de las disposiciones de la Capilla catedralicia.

Aún cuando la colección incluye solo algunas de sus obras escritas para el servicio litúrgico, no se puede descartar que estos compositores también participaron en el intenso ambiente de trabajo que los rodeaba fuera del templo, escribiendo sones y tonadas para esas ocasiones. Eulalio Samayoa, en el último de los seis documentos que forman sus Memorias, confirma la ejecución de tonadas como música seglar con fines recreativos en las múltiples ocasiones que los maestros proveían a sus discípulos como parte de su práctica instrumental. Refiriéndose a Francisco Rueda, compañero suyo cuando estudiaban con José Tomás Guzmán en la Nueva Guatemala a finales del siglo XVIII, dice “... en este estado de miseria fue sin embargo adelantando algo en el violín no p^f q^e se pusiese jamas a estudiar sino p^r el mucho exersicio q^e teniamos en las yglesias y en las muchas diversiones nocturnas, p^a las cuales trajo Rueda desde la Antigua Guatemala un gran surtido de tonaditas y versos q^e cantaba de memoria...” (Samayoa 1812-39, 6: 18).

1. José Lorenzo Gómez del Valle (fl. ca. 1784-1791)

Lorenzo Gómez trabajó como músico en la Catedral durante el régimen de Rafael Castellanos (1765-1791). El cariño que su maestro le tenía le granjeó considerarlo en su testamento del 12 de febrero de 1784 para dejarle un violín. No obstante, en el codicilo del mismo, realizado el 19 de julio de 1791, Castellanos decide dejarle en lugar del violín, un monacordio que ya lo tenía en préstamo (Stevenson, 1994: 60). En 1786 el señor Alcalde Don Matías Manzanares realiza una “Nomina de los Músicos Mtros, Ofiz^s y Dicipulos” de la capilla donde

Lorenzo Gómez aparece como uno de los músicos extras que requería la animación musical de las fiestas “mayores” de la Catedral (AGCA, 1786: Fol. 4).

El motete a cuatro voces “*Miserere Mei*” (Antología No. 1) es la única obra en el Repertorio Nacional de Música atribuida a Gómez. Su texto “*Miserere mei, Quoniam in firmis suum, saname Domine et sanabor*” no corresponde al texto tradicional (Salmo 50). Es una corta pieza claramente tonal de textura homófona en armonías fundamentales sin pretensiones de elaboración mayor, cuyo estilo tampoco corresponde al mostrado por Gómez en sus villancicos pareciendo pertenecer a una generación posterior, lo que hace sospechar la exactitud de la atribución, extremo que no pudo comprobarse. Una introducción instrumental antecede la sencilla estructura ternaria, que delimitan las voces. La parte central conduce cambio a la tonalidad relativa menor, reiterando en las partes inicial y final los motivos instrumentales de la introducción.

La dotación instrumental incluye, a más de los dos violines usuales en este período, un dúo de bajos con partes independientes, procedimiento empleado en 1789 en su villancico de navidad a cinco voces (dos tiples, dos altos y un tenor) *El Sacristán y el Barbero* (AHAFPGP, 1788-89 AM: 299). Este villancico, como los otros dos que se conservan de Gómez en el Archivo de la Catedral, muestra el estilo dramático y profano que se había introducido en la iglesia. El texto de la introducción anuncia el tema: “*El Sacristán y el Barbero cantan en Belén Motetes, uno en latines los dice y otro en Romance los vuelve*”. Las coplas confirman este diálogo que emplea en forma jocosa una mezcla de palabras en castellano y latín.

Las partes vocales manuscritas de este villancico escrito bajo el plan: Introducción, Estribillo y Coplas, informan que en su ejecución intervinieron [Vicente] Sáenz como el Barbero (voz de alto), [Miguel] Pontaza (alto 1) y Francisco Aragón (alto 2). En cuanto a las fuerzas instrumentales, fueron ampliadas con el empleo de flautas y clarincillos.

El segundo villancico de Lorenzo Gómez conservado en el archivo catedralicio *Pues en un Portal* (Ibíd.: 298) para cinco voces (dos tiples, dos altos y tenor), dos flautas, dos clarines, dos violines y bajo continuo, se ajusta al plan Estribillo y Coplas y fue ejecutado en 1888. La última pieza, el Negro de Navidad *Porque los Negros* (Ibíd.: 297) a cinco voces (dos tiples, dos altos y tenor) con oboes, clarines, violines y bajo, fue compuesta en 1789. Su texto abunda en sutileza poética imbuida del espíritu profano de la época: “*En gracia cayó a la nieve/ los Azabaches de Angola/ Porque los lunares hacen/ a las blancas mas [h]ermosas*”. Gómez muestra aquí también diestro manejo y juego de las palabras por su sonoridad, así por ejemplo, el estribillo dice: “*Ola que nacio ciola ola/ como un pino de olo*”.

2. Ventura Portillo y Rivera (14/7/1751 -)

La copia de la partida de bautismo de Ventura Portillo que acompaña el expediente de su dispensa matrimonial del 2 de octubre de 1773, informa que nació el 14 de julio de 1751, siendo hijo legítimo de Gregorio Portillo y de Catharina Rivera. En su propia declaración al principio del documento, contando a la sazón con 22 años de edad, afirma ser “mulato libre, ... vecino de esta ciudad....” y que buscaba “... contraer matrimonio con Luisa Josefa Borja, así misma mulata libre” (AHAFPGP, 1773: C. 269). Aparecen como testigos, dando fe de la honorabilidad de Portillo, el maestro Tomás Calvo¹⁵ “mulato libre natural y vecino de esta ciudad de oficio Músico” y su colega Joseph María López quien afirma “haberse criado juntos con Ventura Portillo en casa de un propio maestro....”. Por la declaración de Calvo sabemos que el profesor que cuidó de Portillo en su etapa de aprendiz fue el maestro José Castillo (Ibíd.). Estas noticias resultan de particular importancia para abrir perspectivas de la participación del grupo afroamericano en la vida artística de las colonias a finales del siglo XVII, cuando algunos de sus miembros se distinguieron como prominentes músicos y compositores. Del particular respeto y gusto que despertaban las composiciones de Ventura Portillo informa el compositor Eulalio Samayoa, afirmando que Portillo junto a Narciso Trujillo y Vicente Sáenz, fueron los primeros compositores guatemaltecos en imitar con ventaja y perfeccionar los divertimentos de Vivaldi tocándolos en los templos y fuera de ellos, en los domésticos novenarios de la Virgen de Dolores (AHAFPGP, 1843 [a]: Fols. 11v -12)¹⁵.

En el año de 1779 cuando se decide trasladar la Catedral a la Nueva Guatemala, Portillo trabajaba con Joseph María Valero, Vicente [Sáenz] Frezada, Bernardo Fuentes y Joseph María Gálvez como músicos en el

Convento de la Concepción (AGCA, 1779: A.1 Leg. 60 Exp. 1598, Fol. 40). Ya en la nueva ciudad en 1786, forma parte de los oficiales que apoyan a Manuel Mendilla para unificar los aranceles por servicios musicales que el gremio ofrecía (AGCA, 1786: op. cit. Fol. 14). Según Eulalio Samayoa Ventura Portillo fallece prematuramente antes de 1788 cuando fue la Jura de Carlos IV (AHAFPGP, 1843 [a]: Fol. 11v).

De las tres composiciones copiadas en el Repertorio Nacional de Música, se transcribe aquí el motete *Vere Languores* (Antología No. 2). La pieza, escrita para tres voces violines y bajo, consta de tres secciones diferentes precedidas de introducción o interludio instrumental. Cada sección se divide en dos partes: la primera ejecutada por voz solista y la segunda por el grupo voces, ofreciendo regularidad y balance al conjunto. La estructura armónica de gran claridad y riqueza, conduce modulación a la subdominante en el primer interludio y su regreso a la tónica al final. El delicado empleo de dominante secundaria en la segunda sección y la efectiva secuencia al final confieren primoroso acabado a la pieza, digno ejemplar del más puro estilo barroco local de fines del siglo XVIII.

Por su parte el “*Acto de Contrición*” a cuatro voces dos violines y bajo, (RNM 3) basado en la antigua plegaria que inicia “*No me mueve mi Dios para quererte....*”, ofrece una construcción binaria que divide cada sección en tres partes equivalentes, distribuyendo en forma balanceada el texto en sobrias líneas melódicas asignadas a una voz solista o al coro, mostrando la maestría de Portillo en el diseño y balance de la estructura musical. Su “*Misa en Fa mayor*”, para cuatro voces (dos triples, alto y tenor) es una de las pocas obras de gran aliento del barroco guatemalteco que se conservan. Portillo emplea aquí el ensamble de acompañamiento más común a fines del siglo XVIII e inicios del XIX: dos cornos, dos violines y bajo.

3. Pedro Nolasco Estrada Aristondo (Antigua Guatemala 1761? -)

Nació en la Antigua Guatemala, siendo sus padres Manuel Estrada y María Patricia Meri, según consta en el expediente de sus diligencias matrimoniales iniciadas el 16 de Septiembre de 1782 cuando contaba con 21 años de edad y pretendía casarse con Dominga Josepha Orantes (AHAFPGP, 1782: C. 274). Dos años después su nombre se registra por primera vez en las actas capitulares de la Catedral, al obtener un aumento de salario a 100 pesos, como cantante de la Capilla. (Stevenson, 1994: 55).

Su participación en la Capilla fue siempre activa desde sus tiempos de oficial, así que el 11 de Julio de 1786, preocupado por el mejoramiento del gremio, apoya a Manuel Mendilla en gestión presentada ante el Superior Gobierno para tratar de normar el ejercicio de los músicos de aquella época. Por ardides y rivalidad, pero con plena preparación para ello, fue nombrado como maestro de capilla de la Catedral el 6 de octubre de 1797, en sustitución de Miguel Pontaza. Se le asigna un salario anual de 350 pesos y 60 adicionales para mantener dos niños sopranos (Ibíd.: 66). Para ese entonces residía en la casa No. 3 de la cuadra del Santísimo Sacramento del Barrio de las Capuchinas, con su esposa y sus seis hijos: José María de 11 años, José de 8, Josefa de 5, Ana María 3, Manuel y Manuela de 6 meses de edad (AGCA, 1796: A1. 50 Leg. 5344 Exp. 45056).

Eulalio Samayoa quien conoció personalmente a Estrada, afirma que éste, luego de tomar posesión de la Capilla, inició a su capricho y con muestras de orgullo una serie de innovaciones principalmente en los villancicos de maitines, lo que motivó al cabildo a prohibir se cantasen villancicos en lengua castellana en el templo y en su lugar se cantaran en latín los Responsorios respectivos del Oficio de cada festividad. Se implementó desde entonces la práctica de tocar responsorios, himnos y antifonas instrumentalmente para cumplir con tal decreto (AHAFPGP, 1843 [b]: Fol. 3). Esta situación ha de haber contribuido al incremento en la composición de tocatas, marchas y divertimentos para la Iglesia, cuyo florecimiento en el siglo siguiente se encuentra plenamente documentado en el Repertorio Nacional de Música con múltiples muestras de Juan de Jesús Fernández, Remigio Calderón y del mismo Samayoa.

El 6 de junio de 1803 el maestro Estrada trabaja revisando el recién reparado órgano de Catedral (Estrada, 1974 II: 180). Luego de su fallecimiento su puesto es ocupado por Vicente Sáenz (Díaz, 1928 I: 35).

El cúmulo de obras de Pedro Nolasco Estrada registradas en el Repertorio Nacional de Música es mayor que el de sus antecesores en la colección: tres tonadas en castellano, dos misas y dos piezas del repertorio funerario. A ellas se suman 18 piezas que se conservan en el Archivo Arquidiocesano de la Catedral en Guatemala en hojas sueltas manuscritas (AHAFPGP, 1783-89 AM: 454-59, 461-63, 465-66, 468, 565-66 y 569-72). escritas y ejecutadas entre 1783 y 1790 durante el régimen de Rafael Castellanos al frente de la Capilla. Estas son principalmente villancicos de navidad y dúos, pero también se encuentra una tonada y un “quatro”. En esta producción se puede observar la persistencia de patrones operísticos de mediados de siglo con el empleo de Recitativo y Aria en dúos como “*Hoy brilla la celeste sacra esfera*” (Ibíd.: 570). En sus villancicos, escritos generalmente en compás ternario o compuesto (3/8, 3/4, 6/8), se observa el empleo frecuente del plan Introducción, Estribillo y Coplas. La conformación vocal preferida por Estrada es la de dos tiples, alto y tenor. Los tiples actúan generalmente en papel secundario aún cuando a veces conducen la melodía. A la voz de alto, como voz principal, le asigna frecuentemente la melodía y el tenor actúa en la parte más grave como bajo.

De sus composiciones en el Repertorio se transcriben en la antología la oración funeraria *Subvenite Sancti Dei* y las Tonadas No.1 y 3. Estas obras iluminan las versatilidad de Nolasco Estrada en el manejo los géneros musicales prevalecientes en la Capilla a finales de siglo. En primer término, la delicada pieza *Subvenite Sancti Dei*, para cuatro voces mixtas, violines y bajo (Antología No. 3), corresponde a la oración que se cantaba responsorialmente en la parte inicial de los Oficios de Difuntos. La composición consta de tres secciones polifónicas no modulantes separadas por la frase en canto llano *Sucipientes animan ejus: Oferentes eam in conspectu Altissimi*. En cada sección priva una escritura contrapuntística de las voces con entradas escalonadas, algunas de carácter imitativo, finalizando en cadencias conclusivas sobre la tónica (mi menor), lo que le proporciona estabilidad y firmeza. El acompañamiento rítmico ofrece un vibrante impulso a la pieza.

Siempre dentro del género de composición sacra en latín, sus dos Misas, obras de gran aliento para dos voces, son ejemplo de la técnica antigua de acompañar las voces con un solo bajo, que servía de base para la realización del acompañamiento armónico en teclado. Es interesante anotar también que la Misa en Do mayor (RNM 10) es la única pieza copiada de partitura y no de particellas, en el Repertorio Nacional de Música.

En contraste al elaborado lenguaje musical del *Subvenite Sancti Dei*, se encuentran sus alegres tonadas que muestran un espíritu ligero, sencillo y de sabor popular muy accesible. Estas piezas se cantaban durante celebraciones de regocijo, en honor a diferentes santos y figuras prominentes de la religión católica: en este caso a San Rafael y la Virgen María. La primera de ellas, *Como Comité fiel* (Antología No. 4), escrita para dos voces, dos violines y bajo presenta, luego de una introducción instrumental, la tradicional forma binaria barroca, sin repeticiones ni interrupción. La melodía, de expreso sabor local, es encomendada a la primera voz, siendo seguida en forma paralela por la segunda, predominantemente en intervalos de tercera y recibiendo el refuerzo de los dos violines en la primera parte. En la segunda parte los instrumentos proveen un acompañamiento rítmico en base de acordes al cual se suma el bajo.

La segunda tonada *Al nacer esta Reina* (Antología No. 5), emplea los mismos recursos vocales e instrumentales que la anterior, presentando un vivo movimiento en 6/8. Está construida sobre un plan binario seccional similar al anteriormente descrito. Difiere en el empleo de las voces: encomienda la primera sección a una voz solista, reservando para la segunda parte el dúo de voces en movimiento paralelo. La particular vitalidad de la pieza se debe al empleo de síncopas rítmicas y al acompañamiento motórico de las cuerdas. La tonada ofrece, al inicio de la segunda parte, excelentes ejemplos de coloración de la palabra. Este recurso, muy propio de la música barroca del siglo XVII y XVIII, consiste en ilustrar con el sonido el contenido del texto. Aquí la primera voz remeda el característico canto del cuclillo, con el texto cucú, cucú, sobre un intervalo descendente, acompañado de trinos en región aguda en los violines que anticipan el texto “*que bien que trinan y hacen sus gorjeos*”. La “coloración” se acentúa aún más al prolongar la voz en trinos descendentes sobre la sílaba “je” de la palabra “gorjeos”.

4. Vicente Sáenz (Antigua Guatemala 1756? - Nueva Guatemala 1841)

Varios documentos permiten establecer el nacimiento de Vicente Sáenz entre septiembre de 1756 y enero 1757. El primero de ellos es el expediente correspondiente a su dispensa matrimonial iniciada el 1 de

febrero de 1807, donde consta que Sáenz buscaba contraer segundas nupcias con María Gertrudis Castillo, su sobrina política a quien, junto a su hermana, había recogido, criado, educado y alimentado. En su declaración del 27 de enero de 1807 contenida en dicho expediente dice “ q^o se llama Vicente Sáenz, que es feligrez del Sagrario de esta Sta Yg^a de oficio Mtro de Capilla de ella, viudo de Basilia Álvarez y por consiguiente libre ser de cincuenta años de edad ...” (AHAFPGP, 1807: C. 76). La segunda fuente es su necrología publicada la Gaceta Oficial No. 24 de 20 de septiembre de 1841, cuya página 100 informa: “ Hace días que falleció en esta capital de 84 años de edad, el Señor Vicente Sáenz, maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral”.

De acuerdo al artículo “La Familia de los Sáenz en la Historia de la Música en Guatemala”, publicado en la Revista del Museo Nacional de Guatemala, (Castellanos, 1947:63) el padre de Vicente sería Ramón Sáenz, filarmónico que trabajó como maestro de capilla durante el obispado de Pardo Figueroa (1736-1751) (García: 1968: III 227), quien habría de orientar a su hijo como lo hicieron sus maestros Mateo Álvarez y Manuel Pellecer, último que también tuvo por discípulos a José Tomás Guzmán y Narciso Trujillo (Ibíd.: 228).

Sáenz se distinguió desde muy joven como cantante solista, competente violinista, y compositor. Hasta 1779, año en que por fin se decide trasladar la Catedral al Valle de la Ermita, después de los terremotos del 73, prestaba sus servicios musicales junto a Ventura Portillo, en el Convento de Concepción (AGCA, 1779: op. cit. Fol. 40). Ya en la Nueva Guatemala, en 1786, era contratado eventualmente para reforzar al grupo de la Capilla en la Catedral Metropolitana en las fiestas extraordinarias y de mayor pompa. En ese año apoya junto Pedro Nolasco Estrada y José Estrada, a Manuel Marcelino Mendilla, cantante de la Capilla, para establecer las ordenanzas que tendían a regular el oficio de los músicos y evitar los fraudes y abusos contra el gremio (AGCA, 1786: Fol. 1).

Su trabajo como cantante alto y violinista titular de la Capilla se inicia tres años después, el 6 de octubre de 1789, cuando el maestro de Capilla de Catedral, Rafael Castellanos, propone su contratación, al igual que a José Estrada Aristondo, cantante tenor y violinista, refiriéndolos como de buen carácter y de poseer la habilidad e instrucción necesaria para el trabajo requerido (Stevenson 1994: 58). Un año y medio después su ejemplar desempeño profesional es expresamente reconocido por Castellanos en acta del Cabildo del 9 de Julio de 1790, cuando Sáenz respetuosamente solicita que le paguen los 100 pesos con que originalmente fuera propuesto al cargo, motivado, sin duda, por el encarecimiento de vida que había generado el traslado a la nueva capital. Con tal motivo Castellanos intercede por Sáenz testificando “..... que no siendo equivalente esta cantidad a su trabajo, así por quedar sin libertad para poder acudir a otras partes, como porque su voz no es solamente para el fuerte en alianza de otros, sino que es ha solo y con el desempeño de partes principales...” (Ibíd.: 59).

Para fines del año de 1796, su condición económica había mejorado, reside en el Barrio de Capuchinas en la casa No. 6 de la Cuadra de Nuestra Señora de Belén, con su esposa Basilia Álvarez de 32 años de edad y sus 6 hijos: Benedicto de 15, Mateo de 13, Aniceto de 9, Teodoro de 7, Dolores de 4 y Gil de 3. Así mismo comparten con él su sobrino Juan de 16 años y una criada: Desideria de 11 años (AGCA, 1796: op. cit.).

El 15 de septiembre de 1797 encabeza una solicitud de siete miembros de la Capilla para remover del puesto de Maestro de Capilla a Miguel Pontaza, quien había sucedido a Castellanos luego de su fallecimiento en 1791, argumentando la necesidad de contar con una persona con suficiente autoridad, habilidad para dirigir, ejecutar y componer música. El Cabildo resuelve nombrar a Pedro Nolasco Estrada, bajo cuyo régimen Vicente Sáenz es propuesto para un aumento de 24 pesos por la calidad de su trabajo y ser el primer violín de la Capilla (Stevenson, 1994: 65-66). Este puesto lo conserva hasta el 15 de marzo de 1802 cuando renuncia junto a Juan Fajardo y su hijo Benedicto, declarando “ ... no poder servir cumplidamente con motivo de otras ocupaciones que se les ha hecho forzosas” (Ibíd.: 67).

Cuando su hijo Benedicto gana el concurso para ocupar el puesto de organista de Catedral, en 1803 (Sáenz, 1997: 26), Vicente Sáenz se acerca de nuevo a la capilla, reincorporándose luego como Maestro de Capilla, en la plaza que había quedado vacante por fallecimiento del maestro Pedro Nolasco Estrada. El 1 de Septiembre de 1806 queda viudo de Basilia Álvarez para volver a contraer nupcias al año siguiente, como se ha apuntado anteriormente. De acuerdo a los datos ofrecidos en la Gaceta No. 24 ya citada, Sáenz “sirvió la capilla de la misma iglesia 36 años con una dedicación propia de su honradez y del celo que manifestó por el culto.”, lo cual permite aproximar el año de 1823 como fecha de su posible retiro.

Fuera de su trabajo como violinista y cantante actuaba como director de orquesta en actos públicos como sucedió para la Jura de Fernando VII en 1808 (Samayoa Guevara, 1962 :202). También dedicó buena parte de su tiempo a la actividad docente. Desde 1806 es contratado como maestro en el colegio San José de los Infantes, para la preparación de los niños cantantes para la Catedral (Batres, 1925:17), además atendía particularmente a multitud de alumnos habiendo formado a la mayoría de filarmónicos que actuaron en la primera mitad del siglo XIX (La Gaceta, op. cit : 100).

A su producción compositiva, que se ha conocido solo por referencia bibliográfica, debemos de sumar ahora las tres obras de música sacra para servicios funerarios, que aparecen en el Repertorio Nacional de Música, y el villancico “*Los pastorcillos del valle*” conservado en el Museo Nacional de Historia, el cual debe haber pertenecido a los villancicos de pascua que gozaron de gran popularidad en la capital y que junto a sus sones de pascua se conocieron hasta en caseríos apartados de la República (Sáenz, 1997: 25). Según Vásquez, estos villancicos derivados del son, (ritmo de danza local en 6/8), fueron una de las primeras manifestaciones del espíritu popular vernáculo, aceptado oficialmente, donde “campea la fe aldeana no exenta de coquetería” (Vásquez 1950: 42) y que sin duda fortalecieron la conciencia nacional de la época iluminando caminos para la expresión musical guatemalteca ulterior.

Su Invitorio “*Regem cui omnia vivunt*” (Antología No. 6) escrito para cuatro voces (dos tiples, alto y tenor), con acompañamiento de clarinetes, cornos, violines y bajo es una joya sonora, muestra de la solidez compositiva, sentido de la proporción y el magistral manejo de la textura y la densidad que Vicente Sáenz presenta en sus obras litúrgicas en latín. Aparecen aquí, por primera vez, indicaciones precisas de expresión (piano y fuerte) en uso contrastado, aunadas al empleo alternado de solos y pasajes a cuatro voces en estructuras de creciente tensión melódica (en sentido ascensional) y rítmica (por el empleo de valores más cortos), conducentes a condiciones climáticas de gran expresión. Este procedimiento se observa en cada una de las dos partes que, sin repetición, se suceden, correspondiendo a las frases del texto: *Regem cui omnia vivunt* y *Venite adoremus* Cada parte de esta estructura binaria, se divide a su vez en dos secciones, la primera conducida por voz solista y la segunda por el coro. El papel de los instrumentos de aliento se limita a subrayar armónica y rítmicamente los pasajes culminantes.

Tanto el Invitorio descrito, la Lección Ira. de Difuntos “*Parce Mihi*”, que presenta similares características estilísticas, como el Responso a cuatro voces y bajo “*Libera me Domine*” han de haber pertenecido a diferentes Oficios de Difuntos compuestos por Sáenz, que muestran la demanda y el amplio uso que se hacía de este tipo de repertorio a finales del siglo XVIII el cual se requería para solemnizar las exequias fúnebres de los difuntos de la comunidad, principalmente miembros de la aristocracia, del gobierno y de la iglesia.

5. Ciriaco Barahona (fl. final Siglo XVIII)

Luego del fallecimiento del Maestro Rafael Antonio Castellanos, se rompió la relativa unidad gremial mantenida por el respeto al anciano maestro. El 2 de septiembre de 1791, un grupo de músicos inconformes con la aprobación de una providencia que autorizaba al Maestro de Capilla de la Catedral y los miembros de la Capilla, para que con exclusividad tocaran en los entierros y exequias funerarias, comparecen ante el notario Joseph

Barrios a reclamar su derecho a realizar este trabajo, argumentando que esa labor era realizada antiguamente por los Maestros de Escuelas y exigiendo el cese de la vigencia de la referida providencia (AGCA, 1791: A1 20 Leg. 1487 Exp. 9967, Fol. 37). Encabeza la lista de querellantes Ciriaco Barahona, compareciendo junto a él: Estanislao Santiesteban, quien trabajaba como músico extra en la capilla cuando se le requería (AGCA, 1786: op. cit. Fol. 4), Higinio Hernández, Simón Álvarez, Manuel Bonilla, Dionisio Benítez (discípulo de José Tomás Guzmán), Leandro Vargas, Bernardo de la Fuente, Esteban Salazar y Pedro Herrera Cabrejo. Este grupo de músicos otorgaron poder de representación, por ese documento, a su compañero filarmónico Manuel Silvestre Bercián, oficial de la Capilla, quien, junto a Herrera Cabrejo había apoyado cuatro años antes la reglamentación propuesta por Manuel Mendilla Retalulehu. El mismo Bercián formaría parte del grupo que, seis años más tarde, propondría la remoción de Miguel Pontaza como director musical de la Capilla.

La *Misa en Re* de Ciriaco Barahona para dos Tiples y alto con acompañamiento de dos violines, dos clarinetes y bajo, muestra un estilo barroco que recuerda en algunas secciones la música de Vivaldi. La composición posee clara dirección armónica y emplea figuras rítmicas reiterativas de acompañamiento sobre arpeggios y giros melódicos constantemente renovados que, combinando divisiones ternarias y binarias, ofrecen vitalidad al conjunto. La primera parte del *Kyrie* con gran solemnidad conduce una textura homófona de acordes en las voces, luego de la introducción instrumental. La segunda parte, el *Christe*, ahora en movimiento rápido, es introducida también instrumentalmente. Esta parte se divide a su vez en dos secciones correspondientes a la repetición del texto en las que la voz de alto y el tiple primero alternan protagonismo melódico con el coro. El retorno de *Kyrie* conserva el mismo movimiento iniciado en la segunda parte, llevando la melodía la voz del tiple segundo a solo reforzada con el violín, culminando con todas las voces sobre un nutrido acompañamiento de semicorcheas en la cuerda.

6. Bernabé Antonio Sáenz (fl. 1788-1805)

Trabajó como maestro de la capilla del pueblo de Quetzaltenango en 1805 donde, con motivo de celebrarse el día de San Carlos el 4 de noviembre de ese año, conformó y dirigió, para actuar en la misa, un coro y orquesta de inusual tamaño, (AGCA A1 8 Leg. 390 Exp. 8111: Fol. 1)¹⁵. Al describir este grupo expresa: “mas como el coro se adorna con competente número de oficiales, organo, viola, dos violones mayor y menor, marimba, primero y segundo violín y quatro violines mas, dos trompas, dos clarines, dos flautas, tres oboes, dos clarinetes y quatro voces cantandose la misa con toda solemnidad y el Tedeum Laudamus y otros cantos...”. Lo que nos permite apreciar en detalle la conformación y el número de ejecutantes que intervenían en la orquesta de inicios del siglo XIX en Guatemala, donde llama la atención la inclusión de la marimba dentro del conjunto. Con motivo de la cancelación de los honorarios de este grupo, que Bernabé Sáenz solicitó como ‘gratificación’, fue pedida la opinión del alcalde de Totonicapán, invitado especial en aquella ocasión, quien dijo que la actuación musical fue “tan lucida como la de la catedral” (Ibíd.: Fol.4) , no obstante el Alcalde de Quetzaltenango y uno de sus síndicos opinaron que Sáenz se había sobrepasado en el número de músicos invitados, que ascendía a 26 lo cual ocasionaba confusión (Ibíd.: Fol. 9).

Por Eulalio Samayoa sabemos que Bernabé Sáenz fue contemporáneo de Ventura Portillo y Narciso Trujillo, habiendo compuesto una serie de divertimentos, “misas cómodas”, toda clase de piezas para el servicio Divino y que su música no fue conocida en la capital sino alrededor de medio siglo después en 1843 (AHAFPGP, 1843[a]: Fol. 11v).

Una Misa y una Tonada son las únicas obras de Bernabé Sáenz en el Repertorio. La *Misa en Re* (Antología No. 7) esta escrita para trío de voces (dos tiples y alto), violín y bajo¹⁵. En el transcurso de sus diferentes partes (Kyrie, Gloria, Credo y Sanctus) las voces acaparan la acción musical sin dejar espacio a

pasajes instrumentales independientes. Esto de ninguna manera limita la brillante participación de los instrumentos en el acompañamiento, dotando a secciones de la obra, de un vibrante impulso motórico y giros melódicos en secuencia que denotan la influencia de Vivaldi.

Las voces a solo aparecen pocas veces en breves anticipaciones a la entrada del grupo, como la fresca melodía del *Christe* que introduce la voz de alto, o el inicio de *Quoniam* encargado al primer tiple. Mayor espacio expresivo se le otorga al dúo de tiples que se presenta en periodos completos al principio del *Gloria in excelsis Deo* y del *Credo*. En el primer caso, el segundo tiple sigue como una sombra, en forma casi paralela, el diseño de la alegre melodía en 6/8 encargada al primer tiple. En el *Credo* las dos voces inician el *Patrem omnipotentem* con un diseño rítmico y melódico que sugiere influencia vernácula del son local. La mayor participación de las voces ocurre en estructuras de acordes a trío, ya al inicio de una sección como en el *Kyrie* o el *Sanctus* final o bien luego de los solos o dúos, lo cual ofrece contraste y solidez al discurso.

El tratamiento armónico ofrece una riqueza expresiva extraordinaria a la Misa, gracias al frecuente empleo de dominantes secundarias que posibilitan la marcha cromática en cortos pasajes principalmente en el bajo, como sucede al final del *Kyrie*. Sáenz recurre también a la secuencia armónica, sustentando el desarrollo de secciones completas como el *Christe* central del *Kyrie* o el pasaje que inicia con *Filium Dei unigenitum* del *Credo*. Las expresas indicaciones de movimiento, al inicio de cada sección, facilitan la definición descriptiva de las partes de acuerdo al texto.

Por su parte, la tonada “*Venid, Venid a las bodas*” (RNM 18), sobre un pulsante y continuo ritmo en semicorcheas, desarrolla una estructura binaria simple, con su característico plan tonal que partiendo de la tónica (Re) modula a la dominante en la primera parte, resolviendo el regreso a la tonalidad de partida en la segunda parte. Luego de una vivaz y rítmica introducción instrumental el tiple solista entona los siguientes versos:

Venid, venid a las bodas,
de aquel celestial esposo,
que amante dulce y gustoso,
convida a las almas todas.

Venid, venid a gustar,
el manjar más delicado,
que es Jesús Sacramentado,
en la mesa del altar.

7. Miguel García

No se pudo encontrar documentación referente a este compositor representado en Repertorio Nacional de Música con el villancico titulado *Todito los Musiquero*, para dos tiples con violines y bajo. Se ha incluido en el grupo de compositores de finales del siglo XVIII en consideración al estilo del villancico que, por el texto y el ritmo sincopado que presenta es del tipo negro o guineo, muy en boga durante esa época.

Por la sencillez de sus frases, la regularidad de sus repeticiones y el poco alcance en la extensión de las voces, este villancico parece haber sido escrito para ser cantado por niños en un ambiente doméstico, con motivo de la celebración de la Navidad. La pieza sigue un plan tradicional de Estribillo y Coplas, con introducción instrumental al principio de cada parte.

A. Música sacra a principios del siglo XIX

El inicio del siglo XIX se puede considerar como un período de transición en el que convivió la ejecución de piezas musicales en el estilo barroco del siglo anterior con el fortalecimiento de la música instrumental representado por la proliferación de marchas, tocatas y divertimentos en un nuevo estilo galante, en su paso hacia las formas clásicas. En efecto, al esquema constructivo binario, se sumaron formas de estructuración

ternaria compuesta y la forma allegro de sonata clásica, ampliando las posibilidades expresivas y los alcances compositivos. En el clímax de este desarrollo se encuentran las Sinfonías de Eulalio Samayoa, y por su número, las sesenta y dos tocatas para piano de Juan de Jesús Fernández que marcan el inicio del florecimiento del repertorio para piano.

La ejecución de la música instrumental fue cada vez más requerida fuera de la iglesia dando inicio a los conciertos, muchas veces ligados a ceremonias oficiales y civiles, como el concierto de piano que ofreciera Benedicto Sáenz en la “Sala de la Sociedad” de la capital el 21 de septiembre de 1812 luego de una serie de discursos patrióticos con la presencia de los miembros de congreso, el Arzobispo y el Señor Presidente (Samayoa, 1812-39, 1: Fol. 5). Las conformaciones instrumentales cambiaron muy poco notándose una tendencia cada vez mayor al empleo de las violas entre el grupo de instrumentos de cuerda y finalmente a la incorporación de los pistones como nuevos instrumentos de la época. Se observa también el paulatino abandono del villancico como forma de expresión en el templo, en su lugar se incrementa la composición de Misas y Oficios de Difuntos en latín y tonadas y cantadas en castellano.

Benedicto Sáenz instaura con mayor fuerza la práctica de contrafacta en la Capilla, es decir, adaptaciones de texto castellano a dúos, arias y demás piezas del repertorio operístico italiano que para el momento hacían furor entre la juventud. Años más tarde en 1843 Eulalio Samayoa, enemigo de esta práctica, insta a los miembros del gremio a abandonarla fundamentando su propuesta en factores técnicos y de propiedad, señalando la destrucción y amaneramiento que debía realizarse en el texto castellano para que se ajustara a la música, a través de repeticiones de palabras o segmentos de palabras, de lo cual opina: “todas estas voces, interrumpidas y mal colocadas entre los períodos o frases musicales nada significan en ninguna clase de poesía por manera que sería menos ridículo tomar un Dúo o terceto de ópera para acomodarle en prosa el Yo Pecador, el Señor mío Jesucristo o el Suplicote Padre Eterno”. Agregaba además que la música teatral por su dramatismo no es apta para el recogimiento espiritual (AHAFPGP 1843 [b]: Fol. 8).

La función de los instrumentos en las partituras muestra también la dualidad de estilos apuntada. Por una parte se conserva el tradicional y antiguo empleo de los instrumentos de aliento para reforzar rítmica y tímbricamente a la cuerda, dando más brillo a ciertos pasajes culminantes, pero al mismo tiempo se inician pasajes puramente instrumentales en los que, instrumentos como la flauta, conducen los temas principales en cuyo caso el acompañamiento es asignado a las cuerdas.

El desarrollo de la música sacra alcanza en este período villas cercanas a la Nueva Guatemala de la Asunción como Amatitlán y Mixco donde sobresalen los compositores Gregorio Catalán y Cándido Reyes quienes practican las grandes formas en latín como la misa pero también pequeñas tonadas e himnos en castellano.

1. José Eulalio Samayoa (Nueva Guatemala 10/12/1780 -)

1.1. Datos biográficos

Distinguido por ser uno de los primeros compositores de Sinfonías en el Nuevo Mundo, fue cantante, violonchelista, director, maestro y escritor. En el Repertorio Nacional de Música se encuentran registradas 101 de sus obras entre música sinfónica y de cámara para diferentes ensambles tanto en el género vocal como instrumental. Su interés por la historia y la valoración de la producción musical americana y guatemalteca lo impulsó a escribir una serie de documentos entre 1812 y 1839 que fueron reunidos y conocidos con el nombre de “Memorias” (Samayoa 1812-39 Nos. 1-6)¹⁵, escribió además, en 1843 su Apéndice Histórico al plan de reformas piadosas para la música en los templos de Guatemala que acompaña al [Discurso pronunciado por Eulalio Samayoa en Junio de 1843 proponiendo reformas a la música en los templos de Guatemala] (AHAFPGP 1843 [a] y [b]).

Datos del nacimiento de Samayoa se encuentran en su partida de bautismo en los siguientes términos: “En la Yg^a de Sⁿ Felipe Neri, Parroq^a interina de Sⁿ Sebastián en la Nueva Guat^a en diez de Diciem^o de mil setecientos ochenta, yo Dⁿ Jose Maria Medina coadjutor de esta Parroq^a hice los exorcismos puse oleo y

chrisma, y bautize solemnemente a Jose de Sta. Eulalia, hijo natural de Eustaquia Samayoa, fue madrina Leandra Josefa Castellanos....” (AHAFPGP, 1808: C. 405). Este documento forma parte del expediente correspondiente a las diligencias matrimoniales seguidas por Samayoa el 4 de febrero de 1808, cuando, contando con 27 años de edad, se aprestaba contraer nupcias con Brígida Castro.

Samayoa fue aprendiz en la Escuela de José Tomás Guzmán, organista de la catedral, alrededor de 1788, año de la entrada del sello del Rey Carlos IV, donde recibía además de la instrucción musical, comida y vestido (Samayoa 1812-39: 6: Fol. 17). Por su propio testimonio sabemos de su solidez y habilidad como tiple en esos tiempos: “... El que escribe funda este acerto en haberle hecho segunda voz a [Francisco] Rueda en todos los casos de desempeñar canciones que no estaban al alcance de otros tiples, que solían acompañarle en otras piezas triviales y muy comunes...” (Ídem).

Según Víctor Miguel Díaz, Samayoa trabajó en la escuela de Esteban Garrido entre 1804 y 1813 por cuatro pesos al mes (Díaz, 1928 I: 28). Este virtuoso organista guatemalteco al cruzar el siglo, mantuvo muy buenas relaciones con Samayoa, al punto que prestó su declaración como testigo para el matrimonio de Samayoa con Brígida Castro en 1807. Es posible que haya sido también su maestro pues según lo afirma el mismo Garrido, lo conocía desde hacia dieciocho años, es decir cuando Samayoa era aún un niño de 9 años de edad (AHAFPGP, 1808: C. 405).

El 2 de Julio de 1813 fue una fecha importante en la vida de Eulalio Samayoa y del gremio musical, puesto que se llevó a cabo en Santa Catarina, la primera celebración de la fiesta de los desagraciados al Sagrado Corazón de Jesús, propuesta por él y que ha continuado por 187 años hasta nuestros días como la tradicional celebración de los músicos. Ese mismo día según informa el mismo Samayoa, “...(casi por milagro) el Cabildo Eclesiástico proveyó un escrito de Eulalio Samayoa admitiéndole en la Capilla en el hueco que ocupara Felipe Díaz con la misma renta de 100 p^s que gozaba aquel” (Samayoa 1812-39, 1: Fol. 16v). Treinta años después sería nombrado nuevamente mayordomo de la Fiesta, dando a conocer su plan de reformas piadosas, ya citado, que buscaba erradicar la práctica de música profana teatral de moda, en el interior de los templos.

Su vida matrimonial fue accidentada, iniciando con el fallecimiento por parto de su esposa Brígida Castro el 19 de Septiembre de 1815 (Ibíd.: Fol. 38v), dejando bajo su cuidado a su hijo Ignacio Aquilino Gertrudis. A los cinco meses contrae segundas nupcias con María Vicenta Alvarado [Salazar], actuando como uno de los testigos de la ceremonia el maestro Benedicto Sáenz (AHAFPGP, 1816: C. 418). Para ese entonces es propietario de una casa que comparte por poco tiempo con María Vicenta ya que ésta fallece el 1 de febrero de 1817 (AHAFPGP, 1819: C. 406). Su tercera diligencia matrimonial del 11 de febrero de 1819, informa que su pretendida, Valentina Arévalo, desde la edad de trece años había residido en el Beaterio de Belén haciendo votos de castidad, pero que ahora, con el objeto de contraer nupcias con Samayoa, [profesor de música y canto del Beaterio por ese entonces], solicita al arzobispo la dispensa al voto, expresando su deseo de ya no ser religiosa (AHAFPGP, 1819: C. 155).

A los pocos años de la Independencia el 14 de junio de 1824 es nombrado por el Supremo Gobierno de la República para que junto a Benedicto Sáenz y Manuel José de Lara, redactaran el reglamento para la creación de una escuela de Música (AGCA, 1824: B 10.7 Exp. 4041. Leg. 185. Fol. 13-15) proyecto que aunque no llegó a cristalizar muestra la intención de favorecer a la música a inicios del régimen Federal que prevaleció inmediatamente después de la Independencia. Víctor Miguel Díaz asegura que en el preámbulo de este reglamento escrito por Samayoa se planteaba la necesidad de establecer un teatro en la capital (Díaz, 1928 I: 42).

En el mes de noviembre de 1826 Samayoa se retira a la Antigua Guatemala donde se dedica a la enseñanza y a la composición. De esta época es su arreglo musical del texto bíblico correspondiente al gemido de Job (Job 10: 1-7) “*Tedet animam meam*” en Fa menor, terminado el 22 de marzo de 1828, una de las pocas obras en el Repertorio Nacional de Música que indica la fecha de su creación. El 18 de febrero de 1829, habiéndose quedado sin alumnos, por motivo del conflicto armado del Estado guatemalteco y las fuerzas federalistas de Morazán, regresa a la capital en busca de refugio luego que el prefecto de Policía el Coronel Manuel Batres lo incluyera en la lista de proscriptos del régimen, por no estar de acuerdo con los planes del Jefe de Estado Mariano Aycinena (Samayoa 1812-39 op. cit. 2: Fol. 7), hecho refrendado por Víctor Miguel Díaz (Díaz, 1928 I: 60). Durante el tiempo que permaneció oculto se dedicó en forma intensa a la composición y a la copia de obras para la iglesia produciendo un *Oficio de Difuntos en Canto llano*, dos *Oficios de Párvulos*, un *Oficio de Semana Santa* y la *Misa de Feria* correspondiente (Samayoa 1812-39 Fol. 7v). Su simpatía al régimen Federal quedó plasmada no solo en su *Sinfonía No. 7 en Mib*, dedicada al triunfo de las Armas Federales en Xiquilisco finalizada el mes de julio de 1834, sino también en sus “Memorias”, donde abiertamente muestra su aversión a las maniobras del general Rafael Carrera y sus seguidores (Samayoa 1812-39: Nos. 4, 5 y 6).

Luego de la subida al poder de Mariano Gálvez, Samayoa se había establecido como uno de los músicos más respetados dentro del gremio, tocaba el violonchelo, organizaba y dirigía orquestas en diversas ocasiones importantes, como el concierto orquestal que condujo en el Salón de las Casas Consistoriales con motivo del aniversario de la independencia el 15 de Septiembre de 1833 (Diario de Centro América, 28 marzo de 1931: 4). Escolástico Andrino informa que Samayoa fue artífice de la nueva escuela del violonchelo y tuvo por discípulo a Julián Gálvez, quien llegó a tocar junto a él en el registro de violonchelos de la orquesta que dirigían Francisco Aragón, Esteban Garrido y Benedito Sáenz en el periodo independentista (Vásquez, 1950: 304-5). Otros de sus discípulos destacados fueron Máximo Andrino, Daniel Quinteros, Miguel Mendilla Retalhuleu y Manuel de Jesús Moraga.

Su brillante trayectoria fue reconocida por la Sección de Literatura y Artes de la Academia de Estudios, que había sustituido a la Universidad de San Carlos en 1832, cuando fue incorporado a la misma el 30 de octubre de 1834 junto a otros destacados artistas como Cornelio Estrada (tallador), Julián Falla (pintor), José Conde (litógrafo), Francisco Cabrera (miniaturista), Casildo España (grabador), Juan de Jesús Fernández (músico), Eduardo Sosa (músico) y otros talladores, plateros, fundidores, pintores, sombrereros, santeros y practicantes de diversos oficios más (AGCA, 1834: B80.2. Leg. 1075, Exp. 22758, Fol.2).

El incansable trabajo de Samayoa en busca de la dignificación de los artistas músicos y su unificación gremial no desaparece en su tercera edad, cuando funge como vicepresidente de la Sociedad Filarmónica, erigida en entidad jurídica el 13 de enero de 1842 bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos de Guatemala (Vásquez, 1950: 281-82).

1.2 Composiciones de Eulalio Samayoa

El aprecio y alta estima que gozaba la música de Samayoa entre los filarmónicos a final del siglo XIX, luego de pasadas varias décadas de su muerte, se hace evidente al constatar que más de la cuarta parte del total de las piezas copiadas en el Repertorio Nacional de Música entre 1893 y 1895, provienen de su pluma. Este aprecio derivaba sin duda, de la conciencia que los músicos tenían de la calidad creativa, expresiva y técnica de su producción, la que muestra un amplio manejo de los recursos vocales de la época, su sincera inmersión en la música para el templo y la búsqueda del más puro discurso sonoro en la rica paleta de sus obras instrumentales. Los 63 trabajos vocales incluidos en la colección contienen composiciones de música sacra en latín (misas, motetes, salves, lecciones de difuntos, un Miserere y un Oficio de Difuntos a 3 voces completo); así mismo abundantes piezas vernáculas en castellano para el uso litúrgico principalmente tonadas, dúos, villancicos y cantadas pero también muestras únicas de canción, pregón, himno, trisagio, jácara y letra. Su producción instrumental en el Repertorio alcanza 35 composiciones cuyo rango abarca trabajos de diversa magnitud desde sus sinfonías: *Histórica* en Re mayor y *Cívica* en Do, para orquesta clásica, hasta sencillos sonecitos a dúo de violín y bajo. El mayor cuerpo de su trabajo instrumental lo constituyen sus Tocatas de Iglesia a lo que se suman tres de sus Divertimentos o Piezas de Iglesia.

Dentro de las características generales de su estilo, a la luz de los manuscritos, se observa la continuidad de la tradición del siglo anterior en cuanto a repertorio, sumando aportes en dirección al estilo galante rococó, llegando a desarrollar por primera vez en Guatemala la sinfonía de corte clásico. En la música vocal sobresale su predilección por los dúos de tiples acompañados por el ensamble estándar de la época (dos violines y bajo, a menudo reforzados por dos instrumentos de aliento, principalmente los cornos, pero también flautas, oboes o clarinetes). Las estructuras varían de acuerdo al tipo de composición, dándose más libertad en la música litúrgica en latín, donde emplea preferentemente una textura homófona con modestas, pero efectivas, incursiones contrapuntísticas, especialmente en sus trabajos de gran aliento como las Misas y Oficio de Difuntos. En este punto su gusto ha de haber sido moldeado no solo por el dominio que tenía en la escritura de canto llano sino por su contacto con la música de maestros españoles e italianos de finales del siglo anterior, en especial José de Nebra, cuya simpatía le impulsó a utilizar una de sus misas y algunos de sus villancicos en la primera celebración de la fiesta de los desagracios del Corazón de Jesús en 1813 (Samayoa 1813-39, 1: Fol. 15). También es digno de consideración su contacto con los Divertimentos de Antonio Vivaldi (AHAFPGP 1843 [a]: Fol. 11) y el respeto que expresamente manifiesta hacia la música de Antonio Mazzoni (AHAFPGP, 1843 [b]: Fol. 2v).

En el plano armónico Samayoa aprovecha algunos de los recursos de la tradición barroca que pervivió en América, manejando con maestría formas contrastantes en densidad, expresividad y luminosidad, en busca de realzar el contenido del texto. Esto es más notorio en su música vocal en castellano, en algunos de cuyos textos derrocha su lírica inspiración e idealista espíritu.

En algunas de sus Tocatas de Iglesia de corta dimensión observa apego a la construcción binaria barroca, en otras utiliza la forma de Lied binario, mostrando una transición en dirección hacia las formas clásicas. En sus trabajos más completos de este tipo, como en su tocata *La Estatua Ridícula* (RNM 99) amplía sus recursos y creatividad empleando extendidas formas ternarias en estilo clásico. No obstante es en sus Sinfonías y Divertimentos o Piezas de Iglesia, donde se manifiesta al máximo su maestría en el manejo de las técnicas compositivas empleando magistralmente, en algunos de estos últimos, el formato del primer movimiento de la sonata clásica como sucede en su Divertimento No. 9 (Antología No. 13). En dichos trabajos se deja sentir a menudo la influencia del estilo galante de los primeros clásicos europeos especialmente de José Haydn y Amadeo Mozart.

Para enriquecer el catálogo de las composiciones conocidas de Eulalio Samayoa es necesario incluir las obras conservadas en el Museo de Arte Moderno, según la siguiente tabla:

Tabla No. 2 Obras de Eulalio Samayoa en el Museo de Arte Moderno

Título	Partes existentes	Observaciones	Registro
Oficio de Difuntos a 3 voces (Copia 1)	Tiple primero Voz segunda Alto - Trompas -Violines 1/2, Bajo	Copiado por Justiniano Martínez. 25 pp.	MAM 343
Oficio de difuntos a 3 voces (copia 2 de MAM 343)	2 Clarinetes- Trompas- Violín 1, Violín 2, Bajo	Instrumentos de MAM 348 24 p. Copiado por Daniel Quinteros	MAM 499
Oficio de difuntos a 3	Tiple 1 y 2, Tenor	Voces de MAM 499	MAM 348
Vísperas de Ntra. Sra.	2 Tiples, Tenor- Trompas (Fa)- Violin1, Violín 2, Bajo	Copiada por Indalecio Castro en Mixco. 15/12/1867 (Re m) 46 p.	MAM 349
Piezas de Iglesia No.1 Sol – 4/4 No.2 Do m - 4/4)	2 Oboes- Trompas (Do) Violines 1 / 2, Bajo	Copiadas por Martín Gálvez en 1899. 32 pp.	MAM 344
9 piezas para tocarse en la Iglesia ¹⁵ No. 1 (Re- 4/4) No. 2 (Fa-4/4) No. 3 (Re- 4/4) No. 4 (Re- 4/4) No. 5 (Re- 4/4) No. 6 (Re- 4/4) No. 7 (Re-4-/4) No. 8 (Re-4/4) No. 9 (Do m -4-4)	Flautas 1/2, Oboes 1/2, - Trompas, Trombones- Violín 1 / 2, Bajo	94 pp.	MAM 345
Colección de piezas de Iglesia No. 1 (Fa-4-4) No. 2 (Re-4/4) No. 3 (Do m-4/4) No. 4 (Do 4-4)	Flauta obligada (en la No. 2) Oboes - Trompas - Violín 1/2 Violín 2	De Saturnino Gálvez 22 pp.	MAM 347
Vísperas de Ntra. Sra.	Incompleta. Solo partes de Alto, Violin1 y Violín 2	(La M) 12 p.	MAM 349 (A)
Sinfonía No. 7 (Eb) Dedicada al triunfo de las Armas Federales en Xiquilisco	(Partitura) Oboes- Cornos- Violín 1 Violín 2, viola, bajo	Julio de 1834. Partitura arreglada por Manuel E. Moraga en 1913, 16 p.	MAM 350

Dos cantadas al Ssmo. No. 1 a solo (Bb-4/4) No. 2 Dúo (Fa-6/8)	Faltan voces Flautas- Pistones- Violín 1, Violín 2, Bajo	De Francisco Javier Gálvez	MAM 484
--	--	----------------------------	------------

Las tres colecciones de *Piezas de Iglesia* en conjunto suman 15 obras de las cuales se repiten cuatro. Así mismo se deben considerar también las *Tocatas de Gloria* y las pequeñas piezas litúrgicas conservadas en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala (Anleu, 1986: 2), los cuatro divertimentos que se encuentran en el Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional y diversas marchas, divertimentos y piezas vocales litúrgicas que se encuentran en archivos particulares.

1.2.1 Música Vocal

De su producción sacra en latín se transcriben aquí tres de sus cinco motetes a dos voces con acompañamiento de órgano (Antología No. 8) los que emplean como recurso constructivo una estructura binaria continua sin repeticiones con introducción instrumental. El primero de ellos *Vere Languores*, a la vez majestuoso y marcial, logra un notable contraste de sus dos partes, gracias al empleo diferenciado del tejido armónico. En la primera se escuchan mezclas de modo, dominantes secundarias y cromatismos en la línea melódica lo cual carga el discurso de claros factores expresivos. La segunda parte, repitiendo parcialmente el texto, descubre una fresca textura de armonías fundamentales y línea melódica diatónica. El acompañamiento refuerza a cada una de las voces en su melodía agregando un bajo que, sin dejar de fundamentar la armonía, esboza ricos movimientos melódicos, puentes y pedales de sostén.

El segundo motete *In manus tuas*, conduce un ceremonial discurso en modo menor. En la introducción, ejecutada por el órgano, anticipa su carácter y el motivo melódico de la primera parte. Las voces inician cantando consecutivamente el mismo texto en secuencia adoptando en seguida un movimiento paralelo predominantemente en terceras, concluyendo con una cadencia en la tonalidad relativa mayor. La segunda parte se establece en la región de la dominante con una alternancia imitativa al unísono entre las dos voces, finalizando en una semicadencia de carácter suspensivo. El tercer motete *A mendico tibi*, presenta también dos secciones correspondientes a la repetición del texto, la primera cantada por la primera voz a solo y la segunda por las dos voces en movimientos paralelos predominado las terceras y sextas. Su construcción regular de frases en base de motivos melódicos reiterados en secuencia, aunado al cierre de las secciones con sólidos acordes en armonía dominante - tónica, ofrecen a la pieza un corte clásico.

Una comparación entre los dúos “*Cual águila que remonta*” y “*Por más que amenace*” (Antología Nos. 9 y 10) demuestra el amplio espectro y variedad en diseño, carácter y recursos que manejaba Eulalio Samayoa en sus trabajos vernáculos. El primero de ellos es la musicalización de un sencillo pero hermoso poema lírico secular cuyo texto describe figuradamente, en el vuelo de un águila, la altura y el goce que alcanza el que entrega vida y corazón a su ideal, denotando el delicado espíritu y la pureza del pensamiento de Samayoa. El texto dice:

Cual águila que remonta
sobre las selvas en vuelo
y que con sincero anhelo
llega en fin a gozar

Así remontando en vuelo
a la alta mansión
entrega su corazón
en lo que llegó a desear

A cada una de las estrofas corresponde una sección musical que, sin repetirse, se ajusta al texto poético. El acompañamiento es más elaborado que en los motetes, adornando y llenando espacios sobre un movimiento armónico continuo que paulatinamente da preeminencia a la dominante al final de la primera

sección. La segunda parte, a través de secuencias melódicas, se ocupa del tradicional retorno a la tonalidad originaria.

Un empleo más depurado, audaz y musical de los recursos vocales e instrumentales lo ofrece el segundo dúo *Por más que amenace* cuyo texto se ofrece a continuación:

Estribillo: Por más que amenace
con iras el viento,
Por más que las olas
alteren sosiegos.
Bajel ven al puerto

Copla: Ven al seguro abrigo
en ese Sacramento
que puerto de hostia Santo
te libra de los riesgos
con que amenaza el mundo
Golfo inquieto.

Encontramos aquí una simbiosis entre el plan barroco del villancico con Introducción, Estribillo y Copla y un manejo armónico y melódico de corte clásico. La pieza, escrita para dúo de tiple y alto, dos cornos (en Sol), violines primero y segundo y bajo, fija desde el inicio la tonalidad con la presentación, del motivo melódico que iniciarán luego las voces en el estribillo. En esta introducción Samayoa hace desplegar a la cuerda sus recursos técnicos al máximo, incluyendo triples cuerdas, acentos métricos al inicio de rápidos trémolos y pasajes de semicorcheas en los violines, que corren ondulando ampliamente sobre la escala. Ensancha su efecto con matices expresamente anotados, creando una atmósfera de dramatismo y expectación, que da paso a la primera parte ejecutada por el alto a solo. Se trata de un enérgico giro melódico en valores con punto con respuestas conclusivas en la cuerda en frases claras y contrastantes y pasajes de escalas ascendentes como ráfagas, que recrean el texto: *“Por más que amenace con iras el viento”*. Luego de un corto e intenso pasaje instrumental se presenta la segunda frase cantada suavemente por el tiple: *“Por más que las olas alteren sosiegos”*, de carácter contrastante y acompañamiento en valores regulares, sobresaliendo pasajes en región grave del bajo que remedan el movimiento de las olas. La tercera frase que cierra la primera sección del estribillo *“Bajel ven al puerto”*, cantado a dúo, cambia a un carácter más suave y delicado. Finaliza la sección una repetición de las tres frases del texto sobre diferentes melodías con una carga armónica más rica, el empleo del acorde de sexta aumentada en la segunda frase y en la última, una clara melodía de carácter conclusivo duplicada por los violines. La copla contrasta el ritmo empleando compás de 6/8 con aire jubiloso. Luego de una introducción instrumental presenta a dúo la resolución del nudo: *“Ven al seguro abrigo, En ese Sacramento, que puerto de hostia Santo, te libra de los riesgos”*, donde Samayoa asegura una atmósfera melódica y rítmica, feliz y apacible hasta el final.

Otro ejemplo de la enorme imaginación y capacidad de Samayoa para crear ambientes, pintar y magnificar con la música el sentido de los textos, lo ofrece el villancico *“Ay como el cielo se alegra”* para cuatro voces (dos triples y dos altos) acompañados de dos trompas, violines 1 y 2 y bajo (Antología No. 11). Este villancico, sigue el plan Estribillo-Coplas con introducción instrumental, mostrando la solución a una dualidad de estilos y carácter en diferentes esferas de la composición. Desde el punto de vista técnico, la introducción anticipa sumariamente elementos que aparecerán luego como bases de la estructura musical: en primer lugar, la presencia de motivos rítmicos y melódicos en arpeggio sobre acordes, que son reiterados ulteriormente en interludios o puentes que separan, conectan y finalizan las partes del Estribillo y sus secciones, (compases 25-26, 50, 65, 102-105). Por otra parte el juego y la mezcla de modos, que luego aparecen en las melodías, fluyen unas tras otras sin repetición.

El carácter de la pieza oscila entre las polaridades de la alegría y la tristeza adheridas a dos ideas antagónicas que conduce el texto: la primera, *“Ay como el cielo se alegra”* representa la vida, la recompensa eterna, que Samayoa expresa con brillantez, júbilo, fluidez melódica y ritmo continuo. La segunda *“Ay que se queja la tierra”* implica el dolor terrenal, la muerte, y es mostrada musicalmente empleando ritmos cortados,

matices suaves y giros melódicos descendentes en modo menor. Las coplas encomendadas al tiple solo, resuelven el conflicto con una presentación completamente nueva en ritmo compuesto (6/8) con frases regulares y armonías que claramente afianzan la tonalidad originaria.

En contraste con la extensión, el desarrollo de atmósferas y la elaboración mostrada por el villancico anterior se encuentra la pequeña tonada “*La vida y milagros canto*” para voz solista, violines 1 y 2 y bajo (Antología: No. 12). La tonada presenta una forma binaria continua, compuesta de tres frases melódicas de carácter ligero y alegre adecuadas al sabor festivo del texto. Este combina expresiones locales repitiendo con gracia palabras con diferente sentido como “ya que todo el santo día, tengo por día del Santo”. La estructura armónica jerarquiza los acordes principales en correspondencia a la sencillez general de la pieza.

1.1.2 Música instrumental

Samayoa escribió para ensambles instrumentales en cuatro esquemas formales distintos: sinfonía, divertimento, tocata y son. La *Sinfonía Cívica* en Do mayor, vaciada en el modelo clásico, tiene cuatro movimientos, en tanto que su *Sinfonía Histórica* en Re mayor, consta de cinco, siendo ésta su obra instrumental más compendiosa encontrada en el Repertorio Nacional de Música¹⁵. Su instrumentación llama dos flautas, dos oboes y un fagote en el registro de aliento madera; dos cornos y dos clarines (trompetas) en el registro de metales, últimas que intervienen solo en el tercer movimiento y finalmente, violines 1 y 2, viola y bajo. La palabra “violonchelo” aparece en la copia manuscrita desde el segundo movimiento, sobrepuesta a la parte de fagote. Llamam la atención las indicaciones programáticas del tercer movimiento titulado “*Marcha Grave con Octavinas y otros Instrumentos Militares*”. Este movimiento se divide en 4 secciones cuya secuencia aparenta seguir un programa que involucra la presentación del entorno cívico de una gesta militar, la guerra, el llamado militar de las trompetas y una resolución gloriosa. La primera es una majestuosa marcha cuya melodía es ejecutada por flautas y oboes. La segunda está formada por una serie de enérgicos y rápidos ataques en tiempo fuerte, sobre unísonos de la cuerda anticipados con apoyaturas triples y final seco, marcadas con la palabra “cañón”, indicando la emulación de cañonazos, a los que siguen trémolos señalados como “eco” los que se resuelven en un nota suspendida en los violines. Inmediatamente sigue la tercera sección constituida por toques militares de clarín, ejecutados por las trompetas y marcados como “Señal de las Cornetas”. La última sección conduce una marcha heroica y festiva.

De sus Divertimentos sólo tres fueron transcritos en el Repertorio Nacional de Música. Ellos son identificados con los números 9, 10 y 11, (RNM 83, 86 y 87) lo que informa de la existencia de ocho anteriores. Composiciones similares, conservadas en el Museo de Arte Moderno, anteriormente citadas, tituladas “Piezas de Iglesia”, son identificadas en algunas de sus particellas como Divertimentos. Se caracterizan por ser de mayor magnitud y alcance que las tocatas llegando a abandonar la distintiva estructura binaria de estas, para abordar la más amplia y compleja forma “allegro de sonata”, en la cual regularmente se basa el primer movimiento de sinfonías y sonatas durante el periodo clásico europeo. La instrumentación es también más ambiciosa pudiendo emplear grupos orquestales como sucede con el *Divertimento No. 9* en Do mayor (Antología: No. 13), escrito para flauta, dos oboes, dos cornos, violines 1/2, viola y bajo. Esta pieza constituye una cristalina joya del arte clásico guatemalteco que despliega con detalle exquisito el manejo y conocimiento que Samayoa tenía de las técnicas compositivas europeas. La composición se basa en la estructura del primer movimiento de sonata, que divide el discurso en tres partes principales conocidas como exposición, desarrollo y reexposición. Las claras puntuaciones entre las partes principales y en cada una de las secciones que las conforman; el empleo de tres temas diferentes en la exposición y la ausencia de repetición de la recapitulación, permiten afirmar que este trabajo corresponde a un periodo del clasicismo totalmente desarrollado, que Samayoa debe haber asimilado en su madurez como compositor. Un aspecto interesante de este trabajo es el empleo que el autor hace del motivo inicial del primer tema, presentándolo en su tonalidad originaria tanto al principio del desarrollo como en la transición entre el segundo y el tema conclusivo de la recapitulación.

De las tocatas de Samayoa se conservan veintidós en el Repertorio Nacional de Música (dos de ellas repetidas), siendo el mayor número para dos cornos, violines 1-2 y bajo, no obstante escribió buena cantidad de ellas para el grupo de cuerdas sin el dúo de cobres. Las dimensiones y formas varían desde la miniatura de 16 compases en estructura binaria simple como la No. 5 en Fa mayor (RNM 95) hasta la extensa *Pastorela* de 128

compases (RNM 89) en forma compuesta. Algunas de ellas tienen un título descriptivo como “*La alegría momentánea*”, “*Los Falsos Placeres*” y la “*Estatua Ridícula*” (RNM 97-99), mientras que la mayoría están identificadas por números en grupos, de acuerdo al orden en que fueron copiadas. El número no formaba parte del título originario sino que se asignaba para ordenar las tocatas en un grupo determinado¹⁵.

“*La Estatua Ridícula*” (Antología No. 14) es una tocata sólidamente construida bajo un esquema de sonatina sin desarrollo. En la exposición utiliza recursos contrapuntísticos simples como las imitaciones entre el violín y el bajo. Obtiene gran riqueza rítmica al alternar por secciones valores binarios y ternarios y una plena flexibilidad armónica al emplear secuencias modulantes sobre células rítmicas en diferentes secciones de la composición. El origen del título puede ligarse a una anécdota de guerra contada a Samayoa por uno de los militares del General Agustín Guzmán cuando regresaban de Santa Rosa luego de celebrar un pacto de paz con el General Carrera, anécdota consignada por Samayoa en sus “Memorias” el 5 de enero de 1839 en los siguientes términos “... había ... con carbón, una Estatua toda cubierta de hollos de bala ... en la cabeza q^e era la efigie del Sr. Morazán, q^e el estar tan abollada era p^r q^e se dibujo p^a q^e sirviese de blanco a diez o doce tiradores diestros, q^e se había ensallado allí, pa asertar a Morazán aquel tiro q^e se le herro en la cercanías del paraje de los Esclavos ...” (Samayoa, 1812-39 op. cit. 6: Fol. 60).

El plan tonal observado por Samayoa en la construcción de sus tocatas es bastante tradicional y consistente: la segunda parte iniciaba regularmente con el mismo diseño del principio de la primera, pero en la tonalidad de la dominante, en el caso de las tonalidades mayores (Antología Nos. 15 y 16), y la mediante en las tonalidades menores, no obstante se encuentran inicios de la segunda parte en la tonalidad paralela menor (Antología No. 17) la cual muestra una estructura ternaria compuesta.

La colección de nueve sones (Antología No. 18) es una serie de pequeños sones galantes de sencillo sabor local que eran tocadas principalmente en los tiempos de Navidad en las iglesias o en casas particulares, con ocasión de finalización de novenas y rezos. Estos sones son las únicas piezas de Samayoa que han sido publicadas con anterioridad a las contenidas en la presente antología (El Imparcial, 24/12/1985: 17 y 21). Desde su época de estudiante Samayoa compuso sonecitos de pascua, para evitar tocar los que ya se habían popularizado o corrompido, continuando esta práctica que calificó de pueril hasta la edad de 63 años. La popularidad de lo sonecitos durante los siglos XVIII y XIX derivaba de su sencillez melódica, algunas veces enraizada en lo más profundo del inconsciente colectivo, su vitalidad rítmica, proveída por el frecuente apareamiento de la hemiola, y la ausencia de dificultad para tocarlos, lo que los hacía aptos para la enseñanza musical.

2. Mateo Sáenz (1784? --)

Miembro de una familia de notables músicos que dominaron la escena musical por varias generaciones en Guatemala durante el siglo XIX. Su niñez transcurrió en el Barrio de Capuchinas donde vivió con sus padres Vicente Sáenz y Basilia Álvarez, siendo el segundo de 6 hermanos: Benedicto, Aniceto, Teodoro, Dolores y Gil. Para el mes de diciembre del año de 1796 contaba con 13 años cumplidos (AGCA, 1796: op. cit.). Escolástico Andrino informa que Mateo Sáenz formaba parte de la orquesta en el registro de violines junto a Rafael España, Juan de Jesús Fernández y Eduardo Sosa alrededor de 1821 (Vásquez, 1950: 304). Por su parte, José Sáenz lo coloca entre los “violinistas distinguidos” de la escuela antigua que, junto a Ignacio Pantaleón, Rafael España, Máximo Andrino y Estaban Castro, formaban parte de la Orquesta que tocaba en los espectáculos de ópera que se ofrecían en el Teatro Carrera a mediados de siglo (Sáenz, 1997: 67). El mismo autor indica que Mateo Sáenz al igual que su padre abrió escuela de música (Ibíd.: 74).

Sus dos misas copiadas en el Repertorio Nacional de Música son el único testimonio de su trabajo compositivo conocido hasta ahora. Su *Misa en Sol mayor* (RNM 121), es un trabajo extenso de gran densidad instrumental, escrito para cuarteto de voces (dos tiples, alto y tenor) con el acompañamiento orquesta, el que ha de haber sido escrito para una celebración importante en la Nueva Guatemala en la primera mitad del siglo XIX. La orquesta llamada por Sáenz se compone de dos clarinetes, dos cornos, violines bajo y timbales. Es la única

obra del género sacro, encontrada en el Repertorio, que emplea instrumentos de percusión. Los timbales intervienen en el *Kyrie* dando vitalidad al animado movimiento central correspondiente al *Christe*. Es importante observar que la orquestación varía en densidad en la sección correspondiente a *Et incarnatus* donde se reduce a Violines 1 y 2 y bajo, retornando completa en *Et resurrexit* con un nuevo movimiento, más vivo y figuraciones de semicorcheas con nota pedal de gran efectividad en los violines. En general, la textura de la misa es homófona de corte galante, no obstante al final del *Credo*, la sección correspondiente a *Et unam sanctam*, conduce las voces de tiples en imitación al unísono y su respuesta por el alto y tenor de manera similar. Sáenz ofrece variedad tonal a la misa estableciendo centros tonales vecinos a la fundamental; así la sección *Domine Deus* del *Gloria*, se traslada a la región de la subdominante, el *Et incarnatus* se desarrolla en la tonalidad La menor.

Su otro trabajo de este género, la *Misa en Do mayor* (RNM 122), para voz solista, violín y bajo, por el contrario, es una obra modesta, probablemente para su uso personal, que muestra recursos sencillos de construcción melódica como la secuencia, recordando en algunos pasajes el trabajo de su padre Vicente Sáenz. La Misa conserva unidad de modo en todas sus partes excepto en el *Agnus Dei* que se encuentra en modo relativo menor.

3. Francisco Antonio Godoy Guzmán (Antigua Guatemala 28/1/1784 -)

En el libro de Bautismos de la Filial de los Remedios en la ciudad de Antigua Guatemala, se asentó la partida donde consta que Francisco Antonio fue bautizado el veintiocho de enero de mil setecientos ochenta y cuatro, siendo hijo legítimo de Francisco Godoy y Dominga Guzmán, ladinos de Amatitlán (AHAFPGP, 1807-8: C. 405). A la edad de doce años se trasladó a la Nueva Guatemala de la Asunción. En 1807 contrae nupcias con Vicenta Mendizábal cuando contaba con veintitrés años de edad (Ídem). Para fines del año de 1813 era poseedor de una casa ubicada en la calle del monasterio de la Concepción en el Barrio de San Sebastián (AGCA, 1813: A1.2-6. Leg. 4002.0809, Exp. 30238.).

Estudió en la escuela del maestro Francisco Aragón siendo sus compañeros Gil Lambur y Mariano Ultrera, llegando a desempeñarse profesionalmente como violinista, cantante y compositor. La calidad de su trabajo como creador le permitió ser conocido en El Salvador y en Perú donde ejecutaron algunas de sus composiciones religiosas (Díaz, 1928 I: 79). El aprecio que gozó su música desde principios de siglo se torna evidente al considerar que músicos contemporáneos de la época copiaron sus obras. Así Gil Lambur copió su Tonada a dúo a nuestra Señora "*Madre de Dios*" que había sido compuesta en 1810 (CNM: sin catalogar) y Eulalio Samayoa copió en 1829 una *Letanía* a cuatro voces, cornos y violines y una *Salve a 4* de un autor de apellido Godoy (Samayoa 1812-39 op. cit. 2: Fol. 7v), las que pudieron haber sido ser escritas por Francisco Antonio.

La vigencia de su obra a finales del siglo queda demostrada por su presencia en el Repertorio Nacional de Música con doce composiciones, siendo uno de los mejor representados. El archivo musical del Museo de Arte moderno conserva también, aunque en forma incompleta, su *Misa a cuatro voces* (MAM 399). Su producción el Repertorio Nacional de Música lo descubre como un sólido compositor de fluidez melódica extraordinaria, cuyas ideas se plantean en claras estructuras denotando un amplio dominio de la orquestación y las formas musicales barrocas prevalecientes.

Su producción abarca las dos formas comunes de música litúrgica en latín y castellano, vigentes a inicios del siglo XIX, en un estilo apegado a los patrones barrocos más que al naciente clasicismo local. Sobresale por su brillante tratamiento de los instrumentos de cuerda, su *Salve a 3 voces* (RNM 125) en la que emplea acordes a cuatro notas en el violín. Por su parte el *Dúo a Nuestra Señora de Dolores "La Madre estaba llorosa"* (RNM 128), es una de las pocas piezas con acompañamiento de ensamble instrumental, en el

Repertorio Nacional de Música, que tiene expresamente escrita la parte de órgano. Fuera de ella sólo el *Domine ad adjuvandum me* (RNM 141) para cuatro voces y orquesta de Juan de Jesús Fernández, presenta esta particularidad.

Su arreglo de la antigua Secuencia a la Virgen de Dolores, el *Stabat Mater* (Antología No. 19) escrita para tres voces y piano ilustra una de las primeras piezas en que aparece el piano en la música sacra en Guatemala. La pieza está construida en el formato binario simple sin repeticiones de estilo barroco, en el que sobresale el interés melódico en cada una de las voces dentro de un tratamiento homófono de la textura. La armonía otorga a la composición una cualidad extremadamente expresiva a través del empleo de acordes disminuidos, de séptima y mezcla de modos con frescas modulaciones que impelen las voces esporádicamente a marchar en forma cromática. Las tres voces actúan sin cesar desde el inicio al fin de la pieza, mientras que el piano las acompaña en arpeggios.

Los dos motetes *Consumatum est* y *Deus Meus* (Antología Nos. 20 y 21) testifican la importancia que Godoy ofrecía a las partes instrumentales en su música vocal. El primero de ellos *Consumatum est*, musicaliza la corta y doliente plegaria "*Consumatum est et inclinatio capite tradit spiritum*", para tres voces, un par de violines y bajo. La composición, escrita en un estilo claramente barroco, privilegia la presencia de pasajes instrumentales haciéndolos aparecer en casi la misma proporción que la voz, encontrándose en la introducción, el interludio que divide las dos secciones principales de la composición y las rúbricas que conectan las frases melódicas.

El segundo motete, *Deus meus*, de carácter grave y triste, para voz solista, flauta, violines primero y segundo y bajo, ofrece una sólida combinación de la flauta en apoyo a la voz, ya reforzándola en octavas, acompañándola paralelamente o alternando imitativamente con ella en entradas escalonadas. La flauta conduce también la melodía en la introducción y los interludios instrumentales. Rasgos interesantes los constituyen el anuncio del primer tema por el violín en la introducción, el empleo de un motivo rítmico de la primera sección en la segunda frase y un giro melódico descendente sobre una efectiva serie de suspensiones entre la voz y el bajo que mantiene vivo el interés hasta el final.

4. Cándido Reyes (fl. ca. 1833)

La importancia de su producción transcrita en el Repertorio Nacional de Música deriva del hecho que permite apreciar el desarrollo musical alcanzado en los pueblos cercanos a la capital a principios del siglo XIX. En efecto, para esa época Cándido Reyes trabajaba en la villa de Mixco. El 18 de agosto de 1833 compuso en ese lugar sus *Canciones del Rosario. Misterios gozosos* a dos voces (CNM: sin clasificar).

Sus cinco obras en el Repertorio Nacional son limitadas en cuanto a recursos vocales e instrumentales (como máximo dúos de voces con acompañamiento de violines y bajo). Ellas incluyen Himnos en Latín con dedicación a diferentes Santos y tres pequeñas piezas en castellano (dos tonadas y una canción). Se observa en estas composiciones un predominio de la estructura binaria simple con pasajes instrumentales en introducciones, interludios y conclusiones. El violín primero generalmente apoya al unísono o a la octava la melodía de la voz principal.

5. Juan de Jesús Fernández Padilla (29/5/1795- 3/11/1846)

5.1 Datos biográficos

Es el compositor mejor representado en el Repertorio Nacional de Música, en cuanto a número de obras copiadas, las que llegan a 158. Su trabajo para la iglesia incluye composiciones de gran aliento para voces con frecuente empleo de orquesta y abundante música instrumental para ensambles de cámara y a solo. A la luz de este descubrimiento Fernández se yergue como uno de los compositores más prolíficos e importantes de Guatemala en el siglo XIX junto a Eulalio Samayoa, Francisco Antonio Godoy, Benedicto Sáenz (hijo), Escolástico Andrino y Remigio Calderón.

La certificación de su partida de bautismo extendida en la Catedral Metropolitana, contenida en el expediente de sus Diligencias Matrimoniales del 23 de febrero de 1825, hace constar que Juan José de Jesús nació el 29 de mayo de 1795, siendo hijo legítimo de Pedro José Fernández y Manuela Josefa Padilla, y teniendo como padrino a Manuel Salguero. Este mismo documento da fe que la pretendida de Fernández, Sebastiana Aragón, era hija del Maestro Francisco Aragón y de Josefa Lara (AHAFPGP, 1825: C.165).

A principios del siglo, Juan de Jesús trabajaba ayudando en diferentes tocadas a su suegro, trabajo en el que participaban también Francisco Godoy, José Antonio Aragón (hijo del maestro Francisco) y Gil Lambur (Díaz, 1928 I: 30). Para la época de la independencia alrededor de 1821 era conceptuado por Escolástico Andrino como violinista acabado, brillante en la ejecución, expresivo y gran director formando parte de la orquesta junto a Rafael España, Mateo Sáenz y Eduardo Sosa (Vásquez, 1950: 304). José Sáenz Poggio informa que Fernández actuó como profesor en su propia escuela (Sáenz, 1997: 74).

Su prestigio como compositor le granjeó que el Ministerio General del Gobierno estando al mando Mariano Gálvez, le encargase, el 26 de noviembre de 1831, la realización de una marcha que pretendía “mandarse adoptar como de ordenanza en el estado” (AGCA, 1831: B95.1. Leg. 1398, Exp. 32584, Fol. 2). La pieza fue entregada 9 días después el 5 de diciembre del mismo año (Ibíd.: Fol. 3). El 13 de septiembre de 1832 el maestro Fernández fue requerido de nuevo por el Gobierno para organizar la orquesta que actuaría en la instalación de la Academia de Ciencias, institución que sustituía a la Universidad en busca de reactivar la educación pública en Guatemala. El documento del importe de la orquesta para esta actividad informa lo extenso de la ceremonia que debería cubrir la orquesta: “empezará desde las tres y media de la tarde del diez y seis hasta las diez de la noche del mismo” (AGCA, 1832: B119.4. Leg. 2560, Exp. 60159, Fol. 23). No solo los medios oficiales encargaban música a Fernández, también lo hicieron notables filarmónicos como el maestro Máximo Andrino, para quien escribiera la *Lección 2da de Difuntos* para voz solista y orquesta (RNM 186) con motivo de las honras fúnebres de su padre Valentín Andrino.

Su brillante desempeño como compositor, violinista y director fue reconocido por la Academia de Ciencias el 30 de octubre de 1834 cuando es incorporado a la Sección de Literatura y Artes de la misma, junto a una serie de destacadas personalidades artísticas de la época (AGCA: B80.2, Exp.22758, Leg. 1075. Fol. 2).

En 1936 Fernández se traslada a la Jurisdicción de la Parroquia del Sagrario, abandonando su anterior lugar en la Parroquia de San Sebastián, lo cual le sirvió luego como argumento para no aceptar el requerimiento que le hiciera la municipalidad en el mes de mayo de 1839 para integrar la junta de caridad de esta parroquia. Para ese tiempo planeaba trasladarse con su familia a la Antigua Guatemala (AGCA, 1839: B82.3, Leg. 1096, Exp. 24164).

El 13 enero de 1842 participa como tesorero de la Sociedad Filarmónica luego de que la misma fuera erigida en entidad jurídica bajo los auspicios de la Sociedad Económica. En esa ocasión participaron también, Benedicto Sáenz (hijo), como presidente, Eulalio Samayoa, vicepresidente, Máximo Andrino, ecónomo y Víctor Rosales, Secretario (Vásquez, op. cit. : 281). Ese mismo año Fernández se encuentra trabajando en la Iglesia de Santa Teresa donde el 29 de noviembre estrena su *Lección 1era de Difuntos “Parce Mihi”* para dos voces y orquesta en las honras fúnebres de la religiosa carmelita descalza Francisca de Aycinena (Antología No. 23).

En el libro de defunciones de los años 1816-1870 conservado en el archivo de la Catedral se asienta que Juan de Jesús Fernández falleció a la edad de cincuenta años el 4 de noviembre de 1846 (AHAFPGP, 1816-70 Libro de defunciones). Este dato es suficiente para confirmar que la fecha, 1856, asignada para la composición de su *Solo de Pasión “Pater ego te clarificabi”* (RNM 196) fue escrita erróneamente.

5.2 Composiciones de Juan de Jesús Fernández

De sus composiciones se sabe que escribió la *Misa de Nuestra Señora de los Dolores*, de gran parecido al Stabat Mater de Rossini pero anterior a él (Sáenz, 1997: 37) y el villancico navideño “*Hacé cuche mamita*” integrado en una colección de Aves Marías, Letanías y villancicos recopilada por José Peralta a principios del siglo XX, titulada “Guía del organista Católico” (Díaz, 1928 II: 121). A estas obras deben sumarse ahora sus trabajos existentes en el Museo de Arte Moderno según la siguiente tabla:

Tabla 3. Composiciones de Juan de Jesús Fernández en el Museo de Arte Moderno

Titulo	Partes existentes	Observaciones	Reg.
Invitatorio de Difuntos a Dúo	Voz sin indicación de registro, teclado	Sello de Julio Martínez Flores (presbítero), 3 pp.	MAM 139

Misa a 3 [en Sol]	Voz 2, Bajo - violín 1-2, Bajo, Teclado	De Saturnino Gálvez, 12 pp.	MAM 120
Sólo al Santísimo con violines y bajo	Bajo	Copia de Francisco Gutiérrez. 1 p.	MAM 486
Salve a solo y dúo	Voz sin indicación de registro, teclado	Copia para el P.F. Bernardino... Aceituno. Mayo 3 de 1900, 3 pp.	MAM 136
[Sones]	Teclado	Contiene también obras de Anselmo Sáenz, Remigio Calderón y José Antonio Godoy, 22 pp.	MAM 1

En el Repertorio Nacional se transcribieron 57 de sus obras de género sacro vocal predominando las composiciones vernáculas en castellano, principalmente dúos, cantadas, canciones y tonadas, siendo el dúo de voces su grupo predilecto. En efecto, más de la mitad de sus obras vocales en el Repertorio, son para diferentes combinaciones de dúos pero principalmente, el de tiples; no obstante, se encuentran numerosas piezas donde llama a cantar a dos altos.

Para acompañar las voces Fernández utiliza con mayor frecuencia el tradicional par de violines y bajo, no obstante, más de la cuarta parte de sus compases vocales tienen acompañamiento orquestal, lo que indica la posibilidad que tenía, como director, de disponer de grupos grandes de músicos para ejecutar sus obras. Aquí resulta importante observar la participación más frecuente que da a la viola dentro del grupo de las cuerdas, como ocurre en sus *Lecciones 1^{ra} y 2^{da}. de Difuntos* (RNM 159 y 186). En algunas de sus piezas de este género como en su *Salve* en Re mayor (RNM 185) emplea la antigua técnica de acompañar las voces con el solo soporte de bajo, a la manera como lo practicó el maestro Vicente Sáenz en el siglo anterior.

La mayor atracción de su producción la constituyen sus sesenta y dos *Tocatas de iglesia para piano*, que es la colección más grande de este tipo, que se ha encontrado al momento y que ofrece una variedad enorme de posibilidades melódicas y armónicas cuyo estilo entre barroco y galante presenta, en algunos casos, un definitivo sabor “chapín”, como ocurre en las tocatas Nos. 12, 14 y 29 (RNM 248, 250 y 265). Estas piezas muestran el interés y el desarrollo que el piano había alcanzado en la primera mitad del siglo XIX en Guatemala. Algunas de ellas son reducciones a teclado de trabajos para grupos de cámara, tomadas de sus numerosas tocatas para grupos de cuerda con dúos de instrumentos de aliento, que como se recordará, fue el ensamble predilecto en esta época.

5.2.1 Música Vocal

Su producción sacra en latín abarca desde los cortos *Salmos a dúo* (RNM 163 y 164) hasta tres extensas misas a tres voces con acompañamiento de cuerdas y dúo de alientos (RNM 148, 150 y 151). La escritura en general es predominantemente homófona con ocasional empleo de recursos contrapuntísticos sin pretensiones de desarrollo, como sucede en el *Ofertorio de Jueves Santo “Dextera Domine”* (Antología No. 22) para tres voces masculinas y piano. Aquí resulta interesante el principio de pregunta y respuesta que conducen los dos tenores en la primera frase, refrendado con entradas escalonadas de las tres voces en la segunda. Aunque la polifonía no llega a desarrollarse ofrece un contraste enriquecedor a la textura homófona que prevalece en la composición. Otro ejemplo similar lo ofrece su *Miserere* (RNM 155).

Buena parte de este repertorio fue escrito para servicios funerarios, sobresaliendo su Lección 2da. de Difuntos *“Tedet animam meam”* (RNM 191), una de las obras donde emplea violas para completar el cuarteto de arcos para acompañar a la voz solista. La obra ha de haber gozado de popularidad desde mediados del siglo XIX, ya que otra versión de la misma, con acompañamiento orquestal (RNM 186), fue copiada también en el Repertorio Nacional. Se observa aquí que los dúos de flautas y cornos que agrega al grupo de arcos, tienen muy poca participación. Este papel de los instrumentos de aliento restringido a reforzar y dar realce a ciertos pasajes climáticos, lo aplica también en sus obras en castellano, como en la tonada *“Jesús Angelical”* (RNM 189) donde las flautas participan únicamente doblando las partes de los violines a octava al principio de la pieza.

En su musicalización de la Lección 1era. de Difuntos *Parce Mihi [en mi menor]* para dos voces y orquesta (Antología No. 23), escrita en 1842, hace uso de los pistones, (trompetas) que recién llegaban a Guatemala, lo que pone de manifiesto su interés por permanecer al día con los últimos avances en la técnica y el color de los instrumentos.

Las obras más voluminosas de sus composiciones en latín son sus tres misas (RNM 148, 150 y 151) y la musicalización del Salmo 113 *Inexitu Israel* con su *Responsión* (RNM 143). En esta última obra Fernández obtiene diferencias de carácter y densidad orquestal al oponer el hierático tiempo binario del salmo al de su vivaz *Responsión* en ritmo ternario. El contraste se magnifica al ampliar el número de voces en el *Responsión*, sumando al dúo de tiples presente en el salmo, las voces de alto y bajo. Otros ejemplos que muestran diversos recursos para ganar interés a través de cambios en la densidad vocal u oposiciones en el modo tonal, los ofrecen su *Lamentación Ira. de Jueves Santo “De Lamentatione”* para tres voces, violines primero y segundo y bajo (RNM 154), donde emplea alternadamente solos de tenor con secciones homófonas a tres voces, y su cantada *Jesús Dulce Memoria* (RNM 172) escrita en modo menor, en la que emplea el recurso tradicional de iniciar la segunda sección de la estructura binaria en la de tonalidad relativa mayor.

Los dúos en castellano de Fernández merecen atención especial. En general están estructurados en forma binaria con introducción e interludios instrumentales que conectan las partes. La introducción contiene a menudo el inicio del primer tema, como sucede en el dúo *Adorote Mi dios* (RNM 158). Aquí las voces - como en la mayor parte de su obra - presentan una organización homófona cantando principalmente notas de los acordes. La pieza tiene un pasaje en modo menor donde emplea el acorde de sexta aumentada en un estilo clásico muy conservador. El final no es totalmente conclusivo debido al recurso de colocar la quinta del acorde en la voz superior al finalizar la cadencia. En otras ocasiones, como en el *Dúo al Santísimo “Escuchadme Piadoso”* (RNM 178) emplea la tercera al final, con el mismo propósito. Esta última composición recurre a un patrón rítmico de son vernáculo, lo que aunado al tratamiento de las voces en terceras sobre armonías fundamentales y la sencillez en el tratamiento melódico, ofrecen a la pieza un sabor muy local.

El dúo No. 3, *Si por mi amor te ofreces* para dos tiples, clarinetes, violines y bajo (RNM 165) tiene un carácter marcial. Posee introducción y las dos partes que lo forman no se repiten sino se enlazan por un pasaje instrumental. Aquí se observa el conocimiento que Fernández tenía en el manejo de los instrumentos de cuerda por el acertado empleo de pizzicatos y arcos para aligerar o afirmar la secuencia armónica. Esta misma pieza se repite sin los clarinetes, con el nombre de *Tonada al Santísimo No. 2* (RNM 194), denotando la poca consistencia en la nominación y numeración de las obras en el Repertorio Nacional, hecho que ocurre también con otros trabajos instrumentales.

La faceta del lenguaje barroco de Fernández queda claramente expreso en el dúo *Estando en esta Noche* (Antología No. 24) donde apegado a la estructura tradicional binaria sin repetición y con introducción instrumental, levanta una bella melodía cuya tendencia descendente ha anticipado en la introducción. La segunda parte contiene sucesiones melódicas cromáticas, describiendo una larga curva de gran una calidad expresiva. La segunda voz se emplea sin mucha elaboración siguiendo a la primera paralelamente, principalmente en terceras.

5.2.2 Música Instrumental

El creciente desarrollo de la música instrumental en Guatemala en la primera mitad del siglo XIX queda demostrado por casi un centenar de piezas de este género escritas por Juan de Jesús Fernández. Estas son principalmente tocatas para piano y piezas para el trío estándar de cuerdas y dos cornos. Completan su producción en el Repertorio cuatro tocatas para violines 1-2 y bajo, así como una colección de 16 sonos para violín y bajo.

De sus sesenta y dos tocatas para piano se ofrecen cinco ejemplos (Antología No. 25). Entre ellas la número 28, en Fa mayor, se presenta también en versión para dos violines y bajo con el título *Tocata No.8* (Antología No. 26). Esta obra forma un grupo de cuatro tocatas para piano que se encuentran en el Repertorio Nacional, en las dos versiones (RNM 216-19). Estas piezas y otras (RNM 269, 280, 297) muestran indicaciones de ejecución propias de los instrumentos de cuerda, como “pizzicato” y “arco”, lo cual indica que debieron de haber sido originariamente escritas para los grupos de cuerda y luego reducidas al teclado para guía del pianista o el organista.

La variedad en las tocatas de Fernández es grande en cuanto a dimensión y estilo. Se presentan desde las miniaturas de 24 compases como la *Tocata para piano No. 37* (incluida en el No. 25 de la Antología), hasta las tocatas de amplias dimensiones construidas sobre patrones más complejos como la *Tocata No. 6* para dos cornos, violines y bajo (Antología No. 27). En el primer caso la pieza muestra la más pura y sencilla forma binaria seccional, cuya melodía, construida alrededor de un motivo rítmico, se presenta en su segunda sección, en forma de pregunta y respuesta en las dos manos sobre una secuencia en círculo de quintas, resultando en un composición de óptimas características para la enseñanza musical de niños. En el otro extremo, la *Tocata No. 6* obedece a un formato ternario de clara condición clásica, lo que pone en evidencia la oscilación estilística que los compositores sufrieron en este período de transición.

De la colección de 16 sonos para violín y bajo, han sido transcritos cuatro (Antología No. 28). Estas pequeñas piezas muestran la gracia y el ingenio de Fernández para captar las esencias populares y trasladarlas a un leguaje delicado y sutil cargado de sorpresas y tal encanto que ha de haber asegurado su ejecución durante muchos años en el siglo XIX.

6. Gregorio Catalán (fl. ca.1839)

Gregorio Catalán escribió su Misa en Sib para dos triples violín bajo en 1839 cuando trabajaba en la villa de Amatitlán (CNM: copia sin clasificar). La obra transcrita aquí en su totalidad (Antología No. 29), consta de las partes completas del ordinario de la Misa en un estilo predominantemente clásico. Catalán emplea al inicio del Kyrie un diseño rítmico armónico en secuencia ascendente, que hace aparecer en otras partes de la misa, ofreciendo unidad temática parcial al conjunto. Así al inicio del *Gloria*, en la frase *Et in terra pax* el motivo aparece dividido en valores más cortos; luego al inicio sobre la frase *Quoniam tu solus sanctus* reaparece en compás ternario, y al final en el *Benedictus qui venit*, aparece como sustento estructural melódico del diseño. Esta búsqueda de unidad es reforzada por el empleo reiterado del sexto grado mayor rebajado en la cadencia que cierra varias secciones de la misa.

7. José Antonio Aragón (fl. ca. 1847)

Hijo del célebre cantante y compositor Francisco Aragón, llegó a dominar la técnica del órgano a tal grado que fue llamado “rey de los organistas” (Sáenz, 1997 : 37). Ayudaba a su padre en los servicios religiosos, junto a Francisco Godoy y Juan de Jesús Fernández. Trabajó en el convento de Santo Domingo y por su destreza para transportar los jesuitas lo comparaban con Fray Juan Pablo, organista muy celebrado en México (Díaz, 1928 I: 32 y 79). Fue maestro de Remigio Calderón y Vicente Peralta (Ibíd.: 92). Para el 27 Abril 1847 tenía catorce años de poseer una casa en la esquina de la Plazuela del Sagrario, que había comprado al presbítero Francisco Antonio Rodríguez. (AGCA 1847: B. 78.3, Leg. 597, Exp. 11217).

Dos de sus composiciones fueron copiadas en el Repertorio Nacional de Música, se trata de un dúo y un himno dedicados a la Virgen. Son pequeñas piezas en castellano para dos voces con acompañamiento de violines, bajo y un par de instrumentos de aliento. En la introducción instrumental del Dúo *Oh que angustia* (RNM 299), la flauta primera anticipa la sencilla y triste melodía de la primera sección, en el inusual modo de fa menor, siendo luego cantada por las voces en movimiento paralelo. Por su parte, el Himno *Hermosa y dulce aurora* (RNM 300), es un poco más extenso y presenta una forma binaria compuesta haciendo adecuado uso de recursos instrumentales en las cuerdas como pizzicato, staccato y arco.

B. Música sacra a mediados del siglo XIX

Luego de las presentaciones operísticas de Anselmo Sáenz en 1842 y posteriormente de Benedicto Sáenz, se impuso en los círculos elegantes de la sociedad guatemalteca el gusto por la música de compositores

italianos como Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) y posteriormente Giuseppe Verdi (1813-1901), expandiéndose por todas partes y penetrando fácilmente a los templos, con la complacencia de los feligreses, como un clímax del espíritu profano de la época, en la iglesia. Esta práctica había sido anticipada desde el siglo anterior por la elaboración de contrafactas “a lo divino” de arias y dúos de piezas dramáticas italianas que nunca se representaron, pero que ahora emergía en creaciones locales marcadas con el sabor de espectáculos operísticos que, tanto los compositores como la población, podían ver con sus propios ojos.

En el templo se dejó sentir esta influencia principalmente en la obra de Remigio Calderón, quien escribió trabajos vocales en los que la voz solista y la orquesta lucen sus mejores efectos de color y expresión dramática. El gusto por las representaciones de ópera floreció aún más con la inauguración del Teatro Carrera en 1859 y la subsecuente llegada de serie de empresarios italianos y españoles que trajeron compañías de ópera y zarzuela. Paralelamente se siguieron escribiendo misas y tocatas de iglesia en forma conservadora de estilo clásico, por autores como Fulgencio Mejía y Manuel Sosa que prodigaban a la vez livianas piezas de salón destinadas al baile. Otros, como Francisco Paniagua o Tranquilino Pellecer, mostraron su capacidad de absorber y proyectar las esencias locales en su música. Mientras tanto la música instrumental se dirigía cada vez más a satisfacer los requerimientos de los grandes salones de baile que se prodigaron al final del siglo XIX.

1. Remigio Calderón (fl. mitad del siglo XIX)

Otro de los titanes de la música guatemalteca cuya producción compositiva queda al descubierto en el Repertorio Nacional de Música es Remigio Calderón. Fue discípulo de José Antonio Aragón, llegando a desarrollar excelente técnica para tocar el órgano y el manejo de sus registros (Díaz, 1928 I: 79). José Sáenz informa que compuso una *Misa de Réquiem* y que tuvo una muerte prematura antes de 1877 (Sáenz, 1997: 37). La Misa referida pertenece al Oficio de Difuntos que fue transcrito en el Repertorio Nacional de Música (RNM 303) y que también se ha conservado en Museo de Arte Moderno, en copia realizada por Daniel Quinteros de propiedad de Valentín La Fuente, célebre compositor de Aves Marías, nacido en 1841.

1.1 Obra de Remigio Calderón

La práctica musical que emerge de las composiciones del maestro Calderón marca una época en el desarrollo musical de Guatemala. Su discurso, influenciado indudablemente por el desarrollo que había alcanzado la ópera en Guatemala a mediados del siglo XIX, está cargado del espíritu lírico-dramático del naciente romanticismo, comparable solamente al nivel alcanzado por Benedicto Sáenz hijo (1815-1857) en su *Domine Salvam Fac Republicam*. Su música muestra esta impronta en varias direcciones: en primer lugar privilegia la voz solista y su lucimiento en melodías de intenso lirismo, recurriendo a sus registros extremos y a

la ejecución de pasajes melismáticos de carácter espectacular bajo moldes formales operísticos como la “Cavatina”. La orquestación participa de un congruente tratamiento de tipo efectista con contrastes dramáticos de textura, e intensidad por alternancia de matices fuertes y suaves, solos y *tutti* y gradaciones rítmicas en diversos grados de densidad que conducen a éxtasis climáticos de gran efecto musical.

Al catálogo de las veintiséis composiciones de Calderón copiadas en el Repertorio Nacional de Música se agregan las que se conservan en el Museo de Arte Moderno según la siguiente tabla:

Tabla 4. Composiciones de Remigio Calderón en el Museo de Arte Moderno

Titulo	Partes existentes	Observaciones	Registro
Sólo al Santísimo	Bajo	Copia de S. Ávila. 1 p.	Sin datos
Dúos de pasión [5] y Miserere a Sta. María Magdalena	Reducción para voces y teclado	20 pp.	MAM 72
Misa a 3 voces. [Mib]	Violín 1°.	Propiedad de Juan Ávalos 1893. 3 pp.	MAM 74
Missa y Oficio de Requiem a tres voces	Tenor 1-2, Bajo, Coro - Flautas, Cornos en Re - Violín 1 - 2, Viola, Bajo,	Copiado por Daniel Quinteros . 24 pp.	MAM 73
Sones	Teclado	Junto a otros de Anselmo Sáenz y Juan de J. Fernández.	MAM 1

En esta lista resulta interesante reparar que Silverio Ávila quien fue violinista de la “nueva escuela” alrededor de 1877 (Sáenz. op cit. 67), realizó copia de una obra de Calderón.

1.1.1 Música vocal

En el Repertorio Nacional de Música se transcribieron siete obras del género sacro en latín de Calderón incluyendo tres motetes, un *Dominus Jesus*, una misa a tres voces, un Invitatorio y su trabajo más extenso, el *Oficio de Difuntos* copiado en forma integra con Misa de Réquiem y Responso, del cual se presentan aquí los dos números iniciales: el Invitatorio *Regem cui omnia vivunt* (Antología No. 30) y la Lección 1ra. De Difuntos

Parce Mihi (Antología No. 31). El título del Oficio, anuncia que fue escrito para tres voces, dos flautas, dos cornos, violines primero y segundo, viola y bajo, sin embargo presenta variantes en el número de voces en algunas de sus partes así:

Sección	Parte	Tono y compás	Incipit	Observaciones
I	Invitatorio	Sim-Re:2/4 Moderato- Vivo	<i>Regem cui omnia vivunt</i>	Cuatro voces S, 2Ti, B
II	Lección 1ª.	Mi m: 4/4 Moderato	<i>Parce mihi</i>	S
III	MISA Introito	Re m: 4/4 Moderato	<i>Requiem aeternam</i>	2 Te, B
IV	Salmo (64)	Re m: 4/4	<i>Et tibi sed detur</i>	
V	Kyrie	Re m: 2/4 Andante	<i>Kyrie eleison</i>	
VI	Secuentia	Fa m: 3/4	<i>Quantus tremor</i>	
VII	Sanctus	Re m: 4/4	<i>Sanctus</i>	
VIII	Benedictus	Re m: 4/4	<i>Benedictus qui venit</i>	
IX	Agnus Dei	Re m: 4/4	<i>Agnus Dei</i>	
X	Responso	Mi m: 4/4	<i>Libera me Domine</i>	2 Ti, A

Se observa que en el Invitatorio se agrega una. A partir del inicio de la misa escribe dos tenores en lugar de los tiples, los cuales reaparecen hasta el *Responso* y finalmente, la *Lección 1ª. de Difuntos* se canta a solo. El rango empleado por la voz de soprano solista en las dos primeras secciones permitía sustituirla por la de tenor como ocurre en otra copia manuscrita del mismo Oficio, conservada en el Museo de Arte Moderno (MAM 73). En el Invitatorio se ofrecen dos tonalidades relativas (menor - mayor) correspondientes a las dos secciones del

mismo. La segunda parte *Venite Adoremus*, basada en el Salmo 94, acentúa el contraste cambiando a un tiempo vivo, sumando valores de fusa en las cuerdas y haciendo cantar las cuatro voces en lugar del solo inicial.

Dentro de las once composiciones en castellano copiadas en el Repertorio Nacional se puede constatar, la elegancia del lenguaje y la carga poética de Remigio Calderón. El texto de su *Motete de Pasión* para dos voces y orquesta (RNM 308) dice:

Y eres tú el que velando
la excelsa majestad en nube ardiente
fulminaste en el [Sinai]

Y el impío bando
que eleva contra ti
su osada frente
es el que oyó medroso
de tu rayo el estruendo fragoroso

Mas [ahora] abandonado
hoy pendes sobre el Gólgota
y al cielo alzas gimiendo
el rostro lastimado

Cubre sus bellos ojos mortal velo
y su luz extinguida
en amargo suspiro
das la vida

Venció la excelsa cumbre de los montes
el agua vengadora,
el sol amortecido,
la alba lumbre
que el firmamento rápido colora

Por la esfera sombría
cual pulido cadáver discurría
y (no) el ceño indignado
(tu) de su semblante
escogía el eterno

Mas ya, Dios de venganzas
tu hijo amado
domador de la muerte y el averno
tu cólera infinita
extinguir en sangre solicita.

Dentro de los recursos instrumentales utilizados por Calderón destaca su *Ave María* para cuatro voces y orquesta (RNM 301), donde emplea división de los bajos a tres partes separadas, provocando una densa textura cordal en región grave.

En la *Cavatina “Pan que dais fortaleza”* (Antología No. 32), Calderón despliega con mayor alcance su vuelo lírico y capacidad para construir sutiles atmósferas y dramáticas densidades. La obra está escrita para voz soprano con acompañamiento de una orquesta formada por dos flautas, dos cornos, y el grupo completo de cuerdas incluyendo la viola. La composición se divide en dos grandes secciones la primera en un tiempo *allegro* en la tonalidad de re menor y la segunda en tiempo más rápido en la tonalidad paralela mayor, ofreciendo desde el principio los ingredientes que permitirán el logro de los más vívidos contrastes de densidad entre la soprano y la orquesta y de carácter entre la primera y la segunda parte.

La pieza inicia con un robusto unísono que define claramente el expectante carácter de la primera sección, inmediatamente se presenta suavemente la primera frase que anuncia el tema: “*Pan que dais fortaleza a el flaco pecador*”, replicada enérgicamente con una reiteración del unísono inicial con la orquesta que finaliza abruptamente en un silencio completo, con lo cual se cierra la introducción. Es digno de notar aquí que los cornos refuerzan enérgicamente las rítmicas y densas participaciones del grupo. En tanto que la delicada intervención de la soprano es coloreada sutilmente por las flautas por ataques cortos sobre puntos salientes de la melodía con replicadas sincopadamente por los bajos.

Esta alternancia de fuerza y delicadeza, se constituye como fundamento estructural de la pieza y se va a reiterar en diferentes formas a lo largo de la misma; así el primer tema de gran lirismo expresivo, expuesto suavemente por la voz, es repetido inmediatamente por las flautas con un matiz fuerte. En ocasiones la alternancia es más cercana acentuando el contraste, como en la frase “*no más está en ti reunido*” en la que un rítmico y enérgico arpeggio de los violines lo contesta la voz suavemente en síncopa. Un descanso a esta lucha lo provee el segundo tema de la primera parte que con un carácter tranquilo sobre la tonalidad relativa mayor (Fa) conduce el texto “*en ti se encuentra la dulce unión*”. Este mismo texto inicia la segunda parte con un plácido tema, ahora en el modo paralelo mayor (Re), el que también es repetido por la orquesta. En su última sección la voz se integra al tejido orquestal conduciendo momentos climáticos en los que despliega virtuosos pasajes melismáticos sobre la palabra “*piadosas*” para luego finalizar apoteósicamente en una prolongada cadencia conclusiva ejecutada por la orquesta.

1.1.2 Música Instrumental

Los trabajos instrumentales de Calderón en el Repertorio Nacional de Música son tres marchas y seis tocatas, de las cuales se ofrecen aquí cinco ejemplos (Antología Nos. 33-37). Las marchas escritas para el convencional grupo conformado por un dúo de trompas, violines 1-2 y bajo, tienen el mérito de ser las primeras piezas encontradas de ese tipo, que ilustran la producción instrumental de mediados del siglo XIX a la par de tocatas, divertimentos y sinfonías. Otra marcha de iglesia de finales del siglo, de Fulgencio Mejía, se encuentra copiada también en el Repertorio Nacional de Música (RNM 354).

La marcha No. 1 de Calderón (Antología No. 33), de carácter majestuoso, es la más extensa. Se encuentra en la tonalidad de Re mayor al igual que todas las demás piezas instrumentales encontradas. En ella el maestro Calderón destina el violín primero para conducir la melodía, el violín 2 y la viola para la realización de contra melodías y acompañamientos figurados sobre acordes y el bajo para proporcionar el fundamento armónico. Los cornos por su parte se aprovechan como instrumentos melódicos además de su papel como refuerzos rítmico armónicos en pasajes culminantes. La pieza presenta una forma de Lied binario en la que cada una de sus partes se compone de temas muchas veces enlazados por pasajes cargados de armonías modulantes y valores cortos, lo que a más de funcionar como nexo de unión, contrasta la densidad y la textura ofreciendo interés constante a la composición.

2. Máximo Andrino (18/11/1805 – 17/6/1873)

Conocido por su dedicación y trabajo en la Enseñanza Musical, Máximo Andrino, fue miembro de una familia destacada de músicos en Guatemala a mediados del siglo XIX. Fueron sus hermanos José Escolástico, Leandro, Mariano, Onofre y Trinidad (Álvarez, 1888: 2). Inició en la música a su hermano menor José Escolástico quien más tarde llegaría a ser uno de los compositores más sobresalientes de Centroamérica en el siglo XIX. Máximo nació el 18 de noviembre de 1805 siendo hijo de Valentín Andrino y María Vargas. Tomó las primeras lecciones de música con su padre y luego continuó estudios con Eulalio Samayoa (Ibíd.: 2). Su instrumento fue el violín, cuya técnica llegó a dominar siendo conceptuado como uno de los mejores violinistas de la época (Sáenz, 1997: 67).

Una de sus acciones más importantes y que marcaron el desarrollo musical de Guatemala de la segunda mitad del siglo XIX fue la fundación de una escuela de música alrededor de 1830 (Vásquez, 1950: 76), donde admitía alumnos internos y externos, principalmente pobres y les daba alimentación y vestido. Organiza con sus alumnos la orquesta más completa y numerosa de mediados de siglo, recibiendo encargos del interior de la República para enviar grupos de filarmónicos para amenizar fiestas religiosas. La escuela llegó a tener 160 alumnos, figurando entre ellos: José León Zerón, Julián Falla, Nemesio Moraga, Francisco Mencos y Salvador Iriarte (Díaz 1928 I: 94). En el año 1858 Lucas Paniagua estudiaba en la escuela de Andrino (Laparra, 1889: 63).

Su múltiple ocupación como violinista, organizador de grupos, maestro y director de su escuela, hubo de influir en su decisión de rechazar el nombramiento de alcalde Auxiliar en la Parroquia del Sagrario para el cual fuera propuesto en 1834 (AGCA, 1834: B. 78.46 Leg. 853, Exp. 20338). Su condición económica para esos años había mejorado y le permitió cancelar 500 pesos que su padre Valentín adeudaba a la rentas de la Academia de Ciencias (AGCA, 1835: B. 80.2, Leg. 1075, Exp. 22788, Fol. 5).

Su vocación humanista lo llevó a aceptar condicionalmente, por poco tiempo, el integrar una de las juntas parroquiales de caridad, organizadas por la municipalidad el 10 de mayo de 1839, ya que había arreglado viajar al exterior de Guatemala para dirigir una escuela de música (AGCA, 1839: B. 82.3, Leg. 1096, Exp. 24165). El maestro Andrino no dejaba ocasión de participar cuando se trataba de mejoras para el gremio musical, así en 1842 actúa como ecónomo de la Sociedad Filarmónica, cuando, como se ha señalado, su reglamento fue aprobado oficialmente (Vásquez, 1950: 281). Durante este época junto a Benedicto Sáenz, dirigen conciertos instrumentales intercalando números de canto para amenizar sus reuniones llamadas “sesiones filarmónicas” (Ibíd.: 309).

El 8 de septiembre de 1843 Andrino aparece encabezando la lista de miembros de la Sociedad Filarmónica que apoyaban a Benedicto Sáenz en una petición enviada al Señor Presidente del Estado, pidiendo exoneración del servicio militar para los músicos. Se consignan aquí, por su interés histórico los músicos integrantes en el orden que aparecen sus nombres al margen de la carta: Máximo Andrino, Anselmo Sáenz Francisco Sáenz, Manuel Sáenz, Eduviges Sáenz, Rafael España, Antonio España, Desiderio Díaz, Mariano Andrino, Vicente Andrino, Jerónimo Montealegre, Perfecto Castillo, Domingo Gutiérrez, Santiago Ganuza, Francisco Equizabal, Francisco Altamirano, Gervacio Rogel, Felipe Díaz, Macedonio Ramírez, Alejandro Rosales, José María Granados, Juan Roxas, Luis Carranza, José María Reyes y Teodoro Mijangos (AGCA, 1843: B85.1 Leg. 3600, Exp. 82854, Fol. 2).

Andrino, a diferencia de su hermano Escolástico, no se dedicó a la composición, No obstante, preparaba algunas piezas sencillas para el uso de sus discípulos (Álvarez, 1888: 3) como su *Coro a Santísimo* con acompañamiento orquestal (RNM 328).

3. Pedro Barrera (30/4/1825 -)

La partida de bautismo de Pedro Barrera hace constar que nació el 30 de abril de 1825, hijo de Antonia Barrera, mulata, siendo su padrino José Tiburcio Morales (AHAFPGP, 1860: C. 310). La Misa para dos voces y bajo en Fa Mayor (RNM 329) es su única obra copiada en el Repertorio Nacional de Música. Es probable que esta composición haya sido escrita en Jutiapa, ya que para 1860 cuando Pedro Barrera contrae nupcias con Evarista Barrera, es vecino de Atescatempa en aquel departamento del oriente de Guatemala. El estudio de su Misa podría ofrecer luces sobre el desarrollo musical de mediados de siglo en esta región de Guatemala.

4. Pantaleón Andrino (fl. ca. 1840-48)

Víctor Miguel Díaz informa que Pantaleón Andrino era hermano de José Escolástico y Leandro, afirmando que alrededor del año 1840, viviendo en el barrio del Calvario, trabajaba en la composición musical, hechos que no se pudieron comprobar (Díaz, 1928 I: 86 y 88). Sáenz lo sitúa dentro de los violinistas de la escuela antigua que actuaban en el Teatro Carrera junto a Máximo Andrino, Mateo Sáenz, Rafael España y Esteban Castro (Sáenz, 1997: 67). Su *Ave María* para dos voces con acompañamiento de violín y bajo fue escrita en 1848 según consta en la copia manuscrita del Repertorio Nacional de Música.

5. José León Zerón (fl. ca. 1843)

Multifacético músico de la segunda mitad del siglo XIX, se distinguió como flautista, oboísta, compositor, director de banda, y profesor. Durante la época independentista, siendo aún muy joven, participaba como oboísta en la orquesta que dirigían Francisco Aragón, Esteban Garrido y Benedicto Sáenz (Vásquez, 1950: 305). En 1843 ya es miembro de la sociedad Filarmónica (AGCA B85.1 Exp. 82854 Leg. 3600 Fol. 2.). En 1845 junto a José María Pérez y don José Aguilar, formó parte del triunvirato que dirigió por primera vez la Banda que había formado José Martínez en 1842 en tiempos del General Carrera (Sáenz 1997: 46). Alrededor de 1855 muestra sus dotes como director de ópera al llevar a ensayar en el Teatro de Oriente, la ópera *La Urraca Ladrona* de Gioacchino Rossini con la compañía de Vicente Peralta. En esta compañía Zerón aparece como actor aficionado junto a Anastasia Romero, Julián Falla, José María Ortiz, Felipe Ortiz, Agapito Juárez, y otros (Díaz 1928 II:42). Ese mismo año estrena la obra "*Lucía de Lammermoor*" de Gaetano Donizetti (Vásquez, 1950: 215).

En 1852 participa como secretario de la Sociedad Filarmónica (Ibíd.: 238). Su trabajo como educador lo impulsó a establecer una escuela de música en Patzún. En 1878 al escribir sobre él, José Sáenz lo considera como violinista de la nueva escuela junto a Anselmo Sáenz, Santiago Ganuza, José Lara Quiñónez y Salvador Iriarte (Sáenz, 1997: 67).

De su trabajo compositivo se sabe que escribió preciosas tonadas como *Tómate el oro que la Arabia cría* (Ibíd.: 68). En el Inventario del Museo Nacional de Historia de 1964, se consigna que escribió un *Canto con acompañamiento de guitarra* (MNH: 1964 Inventario: 131). En el Repertorio Nacional de Música fueron copiadas dos de sus obras del género sacro en Latín: un *Oficio de Difuntos en Re mayor* (RNM 332) y su *Magnificat* a tres voces con acompañamiento de cornos, violines 1-2 y bajo (Antología No.38). En esta composición, por lo demás anacrónica, única de su tipo en el Repertorio Nacional y que había tenido su mayor

práctica en Guatemala a principios del siglo XVII, Zerón muestra su apego al estilo clásico local de mediados del siglo XIX.

6.. Antonio Blanco (Villa de Guadalupe 13/6/1833 -)

Se ha localizado copia de la partida de bautismo de Antonio Blanco levantada en la parroquia de Santa Catarina Pinula en donde consta que nació el 13 de junio de 1833 siendo sus padres Gregorio Blanco y Nazaria Monterroso. Se casó con María del Espíritu Santo el 8 de octubre de 1864 siendo testigo el maestro Lucas Paniagua (AHAFPGP, 1864: C. 293). En el Repertorio Nacional de Música se conserva su Aria al Santísimo *Hoy el Dios omnipotente* obra escrita en una textura homófona con acompañamiento acórdico estático, modulaciones y cambios de tiempo contrastados de carácter dramático, imbuidos del espíritu operístico de la segunda parte del siglo XIX.

7. Francisco Apolinario Paniagua (fl. ca. 1852-1864)

Nació en Santa Catarina Pinula, municipio de Guatemala en el área central. Se distinguió como violinista, director de banda y compositor de música religiosa y profana, habiéndose formado en la escuela del maestro Máximo Andrino (Díaz, 1928, I: 84). Contrae nupcias con Patrocinia Martínez con quien procrearon a Julián Paniagua, nacido el 5 de septiembre de 1856, quien sería una de las luminarias de la música guatemalteca a principios del siglo XX. Varias de sus obras que se conservan en el Repertorio Nacional de Música pertenecen a este período: el *Domine ad adjuvandum me* (RNM 334) compuesto en Pinula en octubre de 1852 y su *Misa* en Mib (RNM 339) terminada el 5 de diciembre de 1857. En 1862 se traslada a Chimaltenango donde compone su Tonadita *Oh virgen singular* (RNM 336) el 4 de octubre de 1864. En este lugar, alrededor del año 1868 fundó una banda que era solicitada en varios pueblos del departamento (Paniagua Martínez, s/f : contraportada). Su trabajo como organizador y director de bandas fue continuado en 1872 en el departamento de San Marcos, en el occidente del país (ídem). Falleció en Comalapa.

De las diez composiciones vocales suyas que ocupan la segunda mitad del tomo IX en el Repertorio Nacional de Música, solo tres tienen texto castellano, son dos tonadas y un dúo, las tres con acompañamiento orquestal. Resalta aquí el empleo regular de las violas dentro del registro de cuerdas. De sus obras en latín merecen mención tres Misas para dúo y diversos acompañamientos de cuerdas. La *Misa* en Fa (RNM 340) muestra el procedimiento de “violines inclusos” es decir, los violines tocan las melodías de las voces sin realizar partes separadas. En su *Misa* en Sib (RNM 341), que muestra en varias de sus partes, subyacentes aires populares de sabor provinciano, hace acompañar las dos voces por un violín y un bajo. Pocas veces el maestro Paniagua indica el tipo de voces que requiere para ejecutar, escribiendo simplemente “2 voces”, o dejando sin indicación alguna las partes correspondientes. En algunas de sus piezas se percibe un cierto sentido marcial dentro del estilo clásico de sabor local, probablemente derivado de su contacto directo con las comunidades del interior de la república y de su experiencia como director de bandas.

En el conjunto *Domine adjuvandum me* y *Benedicamus Domino* (Antología Nos. 39 y 40) Paniagua contrasta las partes estableciendo una relación tonal de cuarta en sus tonalidades (Re-Sol), reduciendo la densidad instrumental de orquesta a grupo de cuerda y adicionando una voz en el *Benedicamus Domino*.

8. Pablo Paniagua (Santa Catarina Pinula 20/1/1837-)

La familia Paniagua es una de las de mayor abolengo musical en Guatemala, a la que han pertenecido notables compositores como Lucas, Albino y Pablo, hijos de Lucas Paniagua y María del Carmen Monterroso. Ellos proyectaron su trabajo en la segunda mitad del siglo XIX, sucediéndoles en la siguiente generación Miguel (organista), Pedro de Jesús (organista y violinista) y Santos (contrabajista), continuando otras dos

generaciones más hasta el presente con el virtuoso violinista José Santos Paniagua y el pianista Juan de Dios Montenegro Paniagua.

La partida de nacimiento de Pablo Paniagua informa que nació el 29 de enero de 1837 (AHAFIGP, 1858: C. 259). Su matrimonio forzoso con su prima Manuela Paniagua, el 30 de mayo de 1858, ocasionó escándalo en el pueblo de Santa Catarina Pinula con el disgusto de sus ancianos padres y familiares (Ibíd.). Trabajó como instrumentista y director en bandas militares alcanzando el grado de Capitán y músico mayor de la Banda Marcial en 1890, junto a Gregorio Rodríguez y Ángel López (Díaz, 1928 II: 26).

De sus obras se ha conservado en el Repertorio Nacional de Música su *Misa* en Re mayor (RNM 344) para dos voces, clarinetes violines primero y segundo y bajo, donde muestra su frondosa vena melódica, y solvencia armónica en un estilo a la vez sobrio y enérgico caracterizado por el empleo reiterado de valores con punto, arpeggios sobre tiradas y frescas modulaciones. De su producción de música ligera se conserva su *Polka Minerva* dedicada al Licenciado Manuel Estrada Cabrera, gobernante de Guatemala entre 1898 y 1920 (ADESCA 1999 IV:161).

9. Fulgencio Mejía (fl. c.a. 1861 –1878)

Sabemos que su vida activa se centra en la segunda mitad del siglo XIX gracias a la fecha de composición de su *Salve Regina*, consignada en el Repertorio Nacional de Música, realizada el 12 de enero de 1861 (RNM 349). Mejía trabajó en el ámbito magisterial alrededor de 1878, como maestro de escuela normal y como director de la Escuela nocturna de Artesanos de la Fe de Cristo hasta el 11 de mayo del mismo año (AGCA, 1878: B86.7.1. Leg. 3665, Exp. 86703.). En el Repertorio Nacional de Música fueron copiadas 12 obras de Mejía, principalmente música vocal en latín, en la que sobresalen dos misas a tres voces. La primera, *Misa* en Sol mayor (RNM 346), que es la más extensa yuntuosa, está escrita para dos sopranos y bajo con acompañamiento de orquesta, empleando dúos de clarinetes, cornos y pistones (trompetas de émbolo) que se suman a los violines y el bajo. La segunda, *Misa* en Fa Mayor (RNM 347), limita sus recursos instrumentales a un par de clarinetes, violines primeros y segundos y bajo. En el *Kyrie* de esta misa se observa un incremento gradual del tiempo, asignando al primer *Kyrie* un tiempo Lento, al *Christe* un Andante y al *Kyrie* final un Allegro. La presentación de un mismo motivo melódico en distintas partes de la misa, le ofrece unidad formal, cambiando el aire, compás y la tonalidad para obtener variedad. Así por ejemplo, el tema inicial del *Gloria* construido sobre un motivo de bordadura descendente que forma una frase de tres compases, repetida luego en secuencia armónica, aparece de nuevo al inicio del *Credo* variando la figuración rítmica y la secuencia. En estas misas se puede apreciar un estilo clásico conservador, de textura homófona, empleando como recursos estructurales predilectos secuencias, motivos, frases y períodos regulares, que otorgan claridad y equilibrio a la obra.

Las tres piezas instrumentales de Mejía en el Repertorio han sido transcritas aquí. La primera es la *Marcha de Iglesia* en Do mayor (Antología No. 41), obra de aire marcial para dos violines y bajo, construida en esquema binario con temas y pasajes en semicorcheas basados primordialmente sobre la escala, que muestra la sobre vivencia del las marchas en el repertorio de la iglesia a finales del siglo XIX. Las otras dos piezas pertenecen al género popular por lo que se tratan seguidamente en el capítulo correspondiente a la música de baile.

10. Tranquilino Pellecer (fl. fin del siglo XIX)

Las referencias encontradas de Tranquilino Pellecer lo colocan como un compositor de música ligera de salón. Víctor Miguel Díaz señala que sus sonos de pascua fueron célebres junto a los de Juan Reyes y Silverio Ávila (Díaz, 1928 II:122). En el inventario del Museo Nacional de Historia de 1964 se consigna la presencia de la pieza *Tiempo de Vals* (MNH, 1964 Inventario: 125). Esta tendencia fue trasladada por Pellecer a su música destinada a la iglesia como lo muestra la bien estructurada *Salve Regina* a tres voces con acompañamiento de clarinetes, violines y bajo (RNM 355). En la segunda y tercera de las cuatro partes en que se divide la pieza,

correspondientes a los textos *Eja ergo advocata* y *Et Jesum benedictus* aplica ritmos con tintes danza de sabor local.

11. José Pablo Galicia (fl. ca. 1877)

Fue miembro de la Banda Marcial en 1877, cuando estaba a cargo del director alemán Emilio Dressner (Sáenz 1997: 50). Se destacó también como tenor junto a su hermano Manuel (Díaz, 1928 I: 87). Sus tres misas copiadas en el Repertorio Nacional de Música dan testimonio de su sólida técnica compositiva. Se observan sencillas melodías, claras armonías en ponderado estilo clásico. Puesto que estas obras son de amplias dimensiones es de suponer que Galicia hubo de haber desarrollado gran actividad en los géneros menores. Observando la instrumentación empleada se deduce que el maestro Galicia no disponía de conjuntos grandes y que su trabajo ha de haber sido desarrollado en una capilla de menor importancia.

12. Quiñónez, Basilio Cordero y Marcelino Luarca

Estos tres compositores de los que no fue posible localizar referencias documentales para ubicarlos exactamente en orden cronológico, están representados por una obra cada uno en el Repertorio Nacional de Música, lo que permite, solo aproximadamente de acuerdo a su estilo, su ubicación dentro del siglo XIX.

En primer término encontramos al compositor identificado como Quiñónez, quien escribió sus Canciones Gloriosas *Con dulce amor cada día* (RNM 359) para dos voces, clarinetes, violines y bajo. Su estilo muy parecido a Juan de Jesús Fernández y la estructura binaria simple de la pieza indica que probablemente estuvo activo en la primera mitad del siglo XIX.

El segundo autor, Basilio Cordero, escribió el Dúo al Santísimo *Oh gran señor y majestad* (RNM 360) en estilo clásico para dos voces con acompañamiento de cuerdas. El hecho de utilizar la viola dentro de los instrumentos acompañantes lo aproxima a la práctica musical de mediados de siglo XIX. Esta ubicación se confirma por la valoración del conjunto instrumental en una amplia introducción y un interludio en la primera parte. Finalmente se encuentra el compositor Marcelino Luarca, autor del Dúo al Santísimo *Oh dulcísimo Jesús*, para dos voces, violines y bajo (RNM 361), pieza poco elaborada, con cambios armónicos exabruptos que bien podría situarse en la segunda mitad del siglo XIX.

C. Música de baile a finales del siglo XIX

La versatilidad fue característica distintiva de los músicos del siglo XIX. Actuaban indiscriminadamente entre los campos de la música académica en los templos y la música popular en la calle. Los creadores componían con igual facilidad música religiosa como de baile. Un ejemplo de esta movilidad lo ofrece el compositor Fulgencio Mejía de quien se ha comentado su producción de música sacra en el capítulo anterior. Mejía compuso también música instrumental de carácter popular como su *Mazurca Recuerdos* y la *Polca Gavota Juanita* (Antología Nos. 42 y 43), piezas para guitarra de gracia muy local, únicas de su tipo en la colección. Estas obras, junto a los trabajos de Rafael Álvarez *En Marcha*, y *Bolero*, conservadas en el Museo del Centro de Promoción Cultural y Deportiva de Comalapa, son las únicas piezas conocidas hasta ahora del repertorio para guitarra sola, compuestas por autores guatemaltecos en el siglo XIX. La polca *Juanita*, ha de haber gozado de popularidad y fue editada por la Tipografía la Estrella (Mejía, s/f).

Gran cantidad de compositores activos a fines de siglo como Manuel Moraga, Salvador Iriarte, Lorenzo Morales, Albino Paniagua, Valentín Lafuente, Lucas Paniagua, al igual que Mejía, componían mazurcas, valsos y sonos pero también Misereres, Misas, Invitorios y música instrumental de concierto. Su música era tocada por orquestas, bandas, estudiantinas y pianos en casas particulares y en especial en las Sociedades de Baile como "El lazo azul", "La Esmeralda sin rival", "La Unión", "La Esperanza" y "El porvenir", fundadas por los obreros a finales del siglo y donde se ofrecían grandes fiestas (Díaz, 1928 I:100).

Desde mediados de siglo XIX se amplió el campo de la música popular con la gran aceptación de los bailes de salón, que motivó a Anselmo Sáenz en 1843 a abrir una Academia de Baile. Las últimas décadas este siglo fueron testigos del apogeo del son galante como expresión musical mestiza de raíz indígena. Efectivamente, el son de pascua que se había iniciado timoratamente en la iglesia del siglo anterior para llenar espacios musicales en las fiestas navideñas, se había expandido en el gusto popular en el transcurso de un siglo y se tocaba en amplia gama de ocasiones, desde importantes fiestas en grandes salones hasta pequeñas celebraciones familiares siendo ejecutado por orquestas, grupos de cámara y solistas.

En consonancia los intérpretes desarrollaron una asombrosa capacidad de trabajo motivada por la gran demanda de servicios musicales. Así por ejemplo el violinista y organista Pedro de J. Paniagua informa en su diario del día martes 24 de noviembre de 1891: "Recibí de Dn Manuel Gálvez por la cantada en su casa \$5. Recibí de Dn Manuel Mejicano por las tres horas que toqué el Piano en casa de Samayoa \$8 y por la cantada en su casa \$4. A las nueve a. m. me bine en el tren llegue aquí a Guatemala a las once. Hoy le mande a mi Mamá \$5 con Salvador García que se fue a tocar la fiesta de Santa Catarina a Pinula. Recibí de Doña Ramona Gil por los 10 repasos de la Calistenia y baile que toqué en su Colegio de niñas 15\$" (Paniagua, op. cit. Fol. 84) Se observa la multiplicidad y variedad de ocasiones profesionales para la actuación de los músicos: cantadas y tocadas con piano en casas particulares, amenización de fiestas fuera de la capital, bailes y repasos de calistenia en colegios, a ello se debe sumar el trabajo en Iglesias (misas, jubileos, ejercicios, letanías, responsos, rosarios, velaciones, etc.) y la serie de conciertos, espectáculos de ópera en el teatro, veladas, serenatas, premiaciones y otras que ocupaban el día completo y en muchas ocasiones parte de la noche de la vida de los músicos (Ibíd.: 3-90).

1. Anselmo Sáenz (fl. ca. 1842-60)

Pionero del desarrollo de la ópera en Guatemala, bajo su dirección se montó con actores y cantantes nacionales "El Barbero de Sevilla" de Rossini en 1842. Continuó este trabajo estrenando una serie de óperas entre 1853 y 1856 (Vázquez, op. cit.: 213). Se distinguió como violinista e impulsor de la Sociedad Filarmónica a la cual perteneció desde 1843 (AGCA, 1843: op. cit.: Fol. 2). Con motivo de la reorganización de esta Sociedad es nombrado ecónomo de la misma en 1852 (Vázquez, op. cit.: 283). Ese mismo año es nombrado director de la primera orquesta de Aficionados en el Colegio Seminario Conciliar, que había sido creada con el consentimiento del arzobispo de Guatemala, Francisco de Paula García Peláez (Díaz, 1928 II:133).

Su inclinación y aprecio por el género popular lo llevó en abril de 1854 a organizar una Academia de Baile en el café Las Variedades, la cual, según sus palabras, tenía por objeto "... que la juventud Guatemalteca tenga una honesta diversión, que le sirva para ejercitar con la debida moderación y maestría los hermosos bailes que por desgracia son desfigurados y estropeados por decirlo así, por aquellos que primeramente no han aprendido las reglas de comedimiento y finura que por su complicación y elegancia así exigen" (AGCA, 1854: B78.49. Leg. 1513, Exp. 36253.). La creación de esta Academia demuestra el grado de aceptación que tenía la música de salón ya a mediados del siglo y que llegó a culminar en la proliferación de Salones de Baile donde acudían los miembros de la alta sociedad guatemalteca a finales del siglo XIX .

En 1887 Anselmo Sáenz se encontraba activo como intérprete, siendo conceptuado como violinista de la escuela moderna (Sáenz, op. cit. 67). La última fecha de referencia de su trabajo es el 18 de noviembre de 1883 cuando actúa como examinador en el Conservatorio Nacional de Música junto a Lorenzo Morales (Vázquez op. cit. 91)

1.1 Composiciones de Anselmo Sáenz

De su trabajo compositivo es famoso el son "El Pavo Real" el cual según Díaz, hizo furor en París y Londres (Díaz, 1928 I: 67) y que continúa vigente en el repertorio marimbístico guatemalteco en la actualidad.

A esta pieza se suman ahora los cincuenta y cinco sones que componen sus trece colecciones de sones que fueron copiados en el primer tomo del Repertorio Nacional de Música. Dicha cantidad de sones y la diversidad de ensambles que los ejecutaban, desde la combinación más sencilla de violín y bajo hasta la orquesta completa, indican el florecimiento y la aceptación del son en Guatemala como nunca antes o después de esa época lo ha tenido. La mayor parte de ellos poseen la gracia y frescura del ímpetu melódico de Sáenz, pero algunos utilizan melodías de Giuseppe Verdi y de Angelo Benincori, (RNM 406-7), lo que se justifica no solo por la simpatía de Sáenz hacia la música operística de la cual él mismo fue principal propulsor desde mediados de siglo, sino porque esta práctica era común entre los compositores de la época como Lucas Paniagua quien compuso varias fantasías sobre motivos de las óperas *Ruy Blas*, *Los Madgiares* y *Bocaccio* (Díaz, 1928 I: 103) y también Lorenzo Morales que empleó una melodía de Donizetti en su bolero *A las tres* (RNM 447). Además de las colecciones de sones Sáenz escribió piezas de los tipos polca, mazurca, chotís, contradanza, polca-mazurca y serenata para orquesta y para piano, las que ilustran la variedad de composiciones que se requerían para amenizar las fiestas anteriormente mencionadas.

La instrumentación empleada en sus obras orquestales muestra que el registro de cuerdas era variable; en algunas de ellas no contemplaba a las violas y violonchelos, como en la *13ª Colección de Sonos* (RNM 367-371), otras agregaban las violas como en las contradanzas orquestales *La Perla* y *La Turquesa* (RNM 362 y 363). Resalta el apareamiento del contrabajo en forma frecuente. Finalmente algunas obras empleaban la cuerda completa. La combinación orquestal más ambiciosa la presenta el Chotís orquestal *La Moción* (RNM 364) con una flauta, un oboe y dos clarinetes en las maderas, dos cornos dos trompetas y tres trombones en el registro de metales y las cuerdas completas. Sáenz también empleaba orquestas de cámara con un grupo de base de cuerdas reducido, sin violas ni violonchelos, un par de cornos y dos clarinetes. Esto se hacía para ajustarse a las circunstancias financieras y de lugar de los contratantes del grupo.

La 11ª colección de sonos esta formada por dos sonos sinfónicos de salón titulados: *Las Protestantes* (Antología No. 44) y *Las Católicas*, aludiendo con humor, a la temática de polarización religiosa que se generó luego de los acontecimientos de la Reforma. Esta temática aparece también en autores como Manuel Moraga quien escribió su son *Cachurecos y liberales* (Díaz, 1928 I: 165). La instrumentación de la contradanza *La Turquesa* (Antología No. 45), muestra una orquesta comparable a la que se empleaba en el siglo XX hasta el presente, excepto por la ausencia de los oboes y violonchelos. Dos ejemplos de sus contradanzas para piano lo ofrecen *La Avecilla* y *La Victoria* (Antología No. 46 y 47) pequeñas piezas con ritmo marcial estructuradas en forma binaria simple.

2. Lorenzo Morales (Zacapa 10/8/1833 – Nueva Guatemala 17/10/1896)

Hijo del español José Matilde Morales y Raymunda Peinado Aguilar. Se casó con Carmen Aranda y tuvo tres hijas: Encarnación, Guadalupe y María (Díaz, 1928 I: 98). Estudió piano con Francisco Sáenz, llegando a distinguirse como organista y pianista de música de baile y acompañante. Fue profesor de armonía y piano en el Conservatorio Nacional cuando Leopoldo Cantilena era el director. También enseñó en casas particulares y en colegios públicos y privados, teniendo entre sus alumnos al maestro Germán Alcántara (Ibíd. 99).

Como compositor el maestro Morales ha sido considerado el punto de intersección de dos épocas al ser el primero que escribió una obertura (*El perfume de la Infancia y la Santa María*) y el último en escribir un Miserere (Vázquez, op. cit.: 25). Su obra en el Repertorio Nacional de Música se encuentra en el tomo I, y es principalmente música de salón que comprende nueve obras orquestales, setenta y cuatro piezas para piano y cuatro composiciones para voces con acompañamiento de piano dentro de las que incluye la Zarzuela infantil en un acto *Los Solterones* (RNM 436)

De sus trabajos orquestales se transcriben aquí la polca *La Asociación* y el chotís *La Moción* (Antología Nos. 48 y 49). La instrumentación empleada por Morales en estas piezas se asemeja a la de la orquesta moderna comprendiendo flauta, oboe y dos clarinetes en el registro de aliento madera; dos cornos, dos trompetas (pistones) y tres trombones en los metales, instrumentos de percusión y el registro completo de cuerdas. Esta

conformación, más completa que la empleada en la música sacra durante todo el siglo XIX, era posible gracias a la creciente demanda de este tipo de música y a los requerimientos de volumen que planteaban las fiestas en grandes salones de baile. Estas dos danzas orquestales llevan impreso un particular sello guatemalteco cargado de elegancia y gracia que dice mucho del ambiente de la época y del estilo de Morales. Realizadas en un formato ternario sobre claras armonías fundamentales, frescas melodías en frases regulares, con contraste tonal de la parte central a la región de la subdominante.

Sus trabajos para piano incluyen piezas de la forma bolero, cuadrilla, galopa, mazurca, paso doble, polca, chotís, polca-mazurca, son y vals, indicando la acogida de los mismos formatos entre los diferentes compositores. Sobresalen por su número sus polcas, veinte de las cuales fueron publicadas a finales de siglo por los editores Cantilena y Pierri, junto a otras piezas para piano de Julián González, Manuel Moraga, Fabián Rodríguez, Lucas Paniagua, Víctor Miguel Figueroa, Leopoldo Cantilena y Andrés Andreotti (Morales, s/f contraportada).

Los títulos de sus piezas para piano reflejan distintas facetas de la personalidad de Morales. En primer término las que llevan el nombre de mujeres o se refieren a la nacionalidad, profesión o condición de mujeres entre ellas: *María, Luisa, Luz, Lola, Magdalena, Marta, Mercedes*, o bien *La Española, La Huérfana, La Norteamericana, La Guatemalteca*, y también *La Pastora, La Aldeana, Las Gemelas*, etc. que suman un total de veinticinco piezas, han de haber nacido inspiradas por esas mujeres o su condición. Otros títulos como *Las Muchachas Alegres, La Mari ¡y Posa!, Yo bailo y La Madrugada*, son referencias de la vida bohemia del músico popular. Otros títulos evocan soledad y hastío: *Siempre lo mismo, Soledad, el Solitario, Más Vale Solo*. En cuanto a las obras *Ya no hay patria* y *Oh Patria*, reflejan su sentido patriótico. Algunas piezas como *El pollito* y *Que Frío* conducen pasajes que retratan musicalmente la idea del título de manera descriptiva. A los tres sonos copiados en el Repertorio se suman *El Despertador* y *La Carcajada*, que según Díaz, eran apropiados para el baile popular local (Díaz, 1928 II: 90).

De particular interés es su Zarzuela infantil en un acto *Los Solterones* (RNM 436). Consta de cinco números que alternan el coro, solos y dúos. La fecha de composición en el Repertorio es errónea por cuanto el maestro Lorenzo Morales falleció en 1896, tres años antes de lo que allí se consigna. La letra de la zarzuela es del Lic. Manuel Valle. La pieza fue representada en el Teatro Colón por varios alumnos de la Escuela Nacional a cargo de Ignacio Figueroa, entre esos alumnos figuraban Luis Felipe Arias y Limbano Avendaño. (Díaz, 1928 I: 99). La práctica de escribir zarzuelas que se representaban en veladas escolares se popularizó a finales del siglo XIX. Escribieron también este género de composiciones el pianista José María Rodríguez y Salvador Iriarte quien compuso la música de las zarzuelas: *El traje blanco, La Enseñanza, Pompeyo, Centellas, Ester, Las vacaciones, Las Flores* y *el Castigo de los quince años*. Julián Paniagua por su parte escribió: *Mujeres al por mayor* y Manuel E. Moraga: *El Cataclismo* y *La Coqueta* (Vásquez 1950: 342).

3. Manuel Sosa (fl. ca. 1870-77)

Se formó musicalmente con el maestro Lucas Paniagua (Laparra, 1889: 13), llegando a ser trombonista de la Banda Marcial en 1877 (Sáenz, op. cit.: 50). Había tenido una escuela de música en Chimaltenango alrededor de 1870 (Díaz, 1928 I:172). Tocaba también en el registro de trombones junto a Gabriel Silva y Tomás Valle en la orquesta que dirigía Angelo Disconzi durante los "Grandes Conciertos Orquestales Populares" que ofrecían en los salones del Excelsior en los últimos años del siglo XIX.

Se presentan aquí tres ejemplos de su *Colección de nueve Sonos* (Antología No. 50) copiada en el Repertorio Nacional de Música (RNM 521-29). Son sonos galantes, para el conjunto tradicional de cornos y cuerda, que se tocaban fiestas en casas particulares y posiblemente al finalizar las novenas de Concepción, las guadalupanas y las pascuas (Díaz, 1928 II:88), donde indudablemente llamaban a la danza. Estructurados en forma binaria tienen parentesco con el carácter cortesano y elegante de las danzas barrocas del siglo anterior. En ellos el maestro Sosa muestra su particular gusto por la renovada presentación de temas en diversas zonas tonales, como ocurre en el Son No. 1 en Do mayor el cual presenta la primera frase sucesivamente en Do mayor y Re menor, en la primera sección y luego en La menor y Sol mayor en la segunda parte. Más contrastante resulta aún el empleo del tema principal del segundo son que modula a la tonalidad paralela menor en la segunda sección de la pieza.

Notas

 SEGUNDA PARTE

I. ANTOLOGÍA

A. La transcripción

B. Lista de obras en orden cronológico

SIGLO XVIII

No.	COMPOSICIÓN	INSTRUMENTACIÓN	AUTOR
1	Miserere Mei	4 voces, violines, 2 bajos	José Lorenzo Gómez
2	Vere Languores	4 voces, cornos, violines y bajo	Ventura Portillo
3	Subvenite Sancti Dei	4 voces, violines y bajo	Pedro Nolasco Estrada
4	Como comité fiel (Tonada)	2 voces, violines y bajo	
5	Al Nacer esta Reina (Tonada)	2 voces, violines y bajo	
6	Regem cui omnia vivunt (Invitatorio)	4 voces y Orquesta	Vicente Sáenz
7	Misa en Re mayor	3 voces, violín y bajo	Bernabé Antonio Sáenz

SIGLO XIX (MÚSICA SACRA)

8	Tres motetes No. 1 Vere Languores No. 2 In manus tuas No. 4 A mendico tibi	2 voces y órgano	José Eulalio Samayoa	
9	Cual águila que remonta (Dúo) Por más que amenace (Dúo)	2 voces y órgano		
10	Ay, como el cielo se alegra	2 voces, cornos, violines y bajo		
11	(Villancico) La vida y milagros canto (Tonada)	4 voces, cornos, violines y bajo		
12	Divertimento No. 9 La Estatua Ridícula (Tocata)	1 voz, violines y bajo		
13	Tocata No. 3 en Do Mayor	Orquesta		
14	Tocata No. 4 en La Mayor	Cornos, violines y bajo		
15	Tocata No. 2 en La Mayor	Cornos, violines y bajo		
16	Nueve sonos	Violines y bajo		
17		Violines y bajo		
18		Violín y bajo		
19	Stabat Mater	3 voces y piano		Francisco Antonio Godoy
20	Consumatum est (Motete)	3 voces, violines y bajo		
21	Deus Meus (Motete)	1 voz, flauta, violines y bajo		
22	Dextera Domine	3 voces y piano		Juan de Jesús Fernández
23	Parce Mihi (Lección Ira. de Difuntos)	2 voces y orquesta		
24	Estando en esta noche (Dúo)	2 voces, violines y bajo		
25	Cinco Tocatas de Iglesia	piano		
26	Tocata No. 8 en Fa mayor	Violines y bajo		
27	Tocata No. 6 en Re mayor	Cornos violines y bajo		
28	Cinco sonos (de la Colección de 16 sonos)	Violín y bajo		
29	Misa en Si b	2 voces, violín y bajo	Gregorio Catalán	

30	Regem cui omnia vivunt (Invitatorio)	4 voces y orquesta	Remigio Calderón
31	Parce Mihi (Lección 1ª de Difuntos)	Voz y orquesta	
32	Pan que dais fortaleza (Cavatina)	Voz y orquesta	
33	Marcha No. 1 en Re mayor	Cornos, violines, viola y bajo	
34	Marcha No. 2 en Re mayor		
35	Marcha No. 3 en Re mayor		
36	Tocata No. 1 en Re mayor		
37	Tocata No. 2 en Re mayor	Violines y bajo	
38	Magnificat	3 voces, cornos, violines y bajo	José León Zerón
39	Domine adjuvandum me	Voz y orquesta	Francisco Apolinario Paniagua
40	Benedicamus Domino	2 voces, violines y bajo	
41	Marcha de Iglesia	Cornos violines y bajo	Fulgencio Mejía

SIGLO XIX (MÚSICA DE BAILE)

42	Recuerdos (Mazurca)	Guitarra	Fulgencio Mejía
43	Juanita (Polca Gavota)	Guitarra	
44	Las Protestantes (Son)	Orquesta	Anselmo Sáenz
45	La Turquesa (Contradanza)	Orquesta	
46	La AVECILLA (Contradanza)	Piano	
47	La Victoria (Contradanza)	Piano	
48	La Asociación (Polca)	Orquesta	Lorenzo Morales
49	La Moción (Chotís)	Orquesta	
50	Tres sones	Cornos, violines y bajo	Manuel Sosa

II. SUMARIO

Luego de observar y aquilatar el valor estético y el manejo técnico que muestran las cincuenta obras musicales que constituyen el cuerpo medular de este trabajo, se puede afirmar, sobre bases firmes, que Guatemala gozó, en el periodo que comprende las últimas décadas del siglo XVIII y todo el siglo XIX, de una actividad musical en extremo rica y variada, en algunos casos de calidad extraordinaria, lo que permite ubicarla en los mejores sitios del desarrollo artístico musical de esa época en el contexto latinoamericano.

Paradójicamente, la abundancia de obras musicales en partitura con que cuenta el país, ha permanecido oculta por más de cien años, vedando las posibilidades de afirmar y desarrollar una conciencia nacional basada en el orgullo de las exquisitas producciones de sus artistas de siglos pasados y de proyectar internacionalmente la imagen justa de su desarrollo. Tal circunstancia debe comprometer a renovar esfuerzos por devolver y dar a conocer esta parte de nuestro patrimonio histórico y cultural a las generaciones presentes y futuras en busca de levantar nuestra autoestima y facilitar los recursos que permitan valorar justamente lo que somos a partir del conocimiento de lo que hemos sido.

Este libro permite ampliar la perspectiva de apreciación y conocimiento de la historia musical de Guatemala debido a que:

- a. Presenta ejemplos concretos en partituras de obras que clarifican la evolución del estilo musical prevaleciente a finales del siglo XVIII y el siglo XIX en Guatemala, ofreciendo datos obtenidos del análisis de la estructura, la instrumentación y el tipo de las mismas, partiendo de las composiciones contenidas en el Repertorio Nacional de Música. Ningún estudio histórico sobre la música guatemalteca de estos siglos, había abordado la tarea de ejemplificar con un número representativo de obras y compositores, el desarrollo musical de esa época. La publicación más compendiosa en este sentido, Music from Eighteenth Century Guatemala de Alfred Lemmon, contiene trece composiciones de tres autores de finales del siglo XVIII con una breve introducción.
- b. Establece una cronología de periodos de actividad de los compositores y fechas de nacimiento y basada en informaciones contenidas en manuscritos y documentos de la época.
- c. Ofrece datos desconocidos que enriquecen el conocimiento sobre ciertas facetas del desarrollo musical y cultural de Guatemala, sobresaliendo las noticias acerca de la participación de afro americanos como músicos y compositores a finales del siglo XVIII, la actividad de algunos compositores en villas cercanas a la capital y el apogeo del “son galante” en el siglo XIX.

A continuación se ofrece una enumeración sintética de los aspectos más importantes tratados en este estudio:

1. La colección de 529 composiciones de 31 autores guatemaltecos de los siglos XVIII y XIX, ensambladas entre 1883 y 1885 bajo el título Repertorio Nacional de Música, es resultado de una acción pionera de conservación musical en Latinoamérica, realizada durante el régimen del General José María Reina Barrios, impulsor del arte nacional.
2. La colección contiene en su mayor parte música vocal sacra en latín (Misas, Oficios de Difuntos, motetes y composiciones conexas) y piezas vernáculas en castellano (Tonadas, Cantadas, Aves Marías y otras del mismo tipo). Parte del repertorio lo compone música instrumental del siglo XIX para orquesta, grupos de cámara y piano, abarcando las formas sinfonía, divertimiento, tocata y marcha. Completan la colección piezas de salón para similares conjuntos instrumentales, sobresaliendo el son como forma local predilecta.
3. El hecho que la mayoría de la música encontrada corresponde al género sacro, demuestra que la actividad de los artistas dependió principalmente de la Iglesia Católica que definía las directrices funcionales e ideológicas del arte oficial durante la colonia, proyectando su influencia hasta finales del siglo XIX.
4. La música de finales del siglo XVIII se crea en Guatemala bajo formatos provenientes de la tradición europea con influencia de la naciente ópera italiana en un estilo barroco de factura local. De las composiciones en latín prevalecen en la muestra, aquellas cuya función era realzar honras funerarias. Gran parte del repertorio en castellano, de carácter más liviano, muestra el espíritu popular y profano de la época, con predominio de una textura homófona vertida principalmente en estructuras binarias y ternarias simples. Estas obras se dedicaban principalmente al Santísimo Sacramento y a la Virgen María, pero también a la glorificación de diversos santos. Destacan por su técnica y audacia melódica los compositores Vicente Sáenz y Pedro Nolasco Estrada. Se observa también importante actuación de músicos mulatos en el campo de la composición y la docencia musical.
5. En la primera mitad del siglo XIX continúa la práctica musical del siglo anterior, tomando ahora mayor auge la música instrumental de iglesia con, marchas, tocatas divertimientos y sones para instrumento solo, grupos de cámara y orquesta, llegando en su punto más alto a la creación de sinfonías. El estilo comparte características de la época anterior pero ahora se emplean también formas más complejas con expresión galante en dirección al clasicismo, utilizando estructuras binarias y ternarias ampliadas y la forma sonata. Destaca la presencia de autores con técnica depurada y gran capacidad expresiva como Eulalio Samayoa, Francisco Antonio Godoy y Juan de Jesús Fernández, así como la actividad musical compositiva de villas cercanas a la Nueva Guatemala de la Asunción como Mixco y Amatitlán.
6. A mediados del siglo XIX la producción musical se ve cada vez más afectada por el creciente influjo de la ópera que culmina con el estreno del Teatro Carrera en 1859.

Destaca en esta línea Remigio Calderón, algunas de cuyas obras destinadas a la iglesia llegan a cargarse con el desbordante espíritu expresivo del naciente romanticismo, privilegiando el lucimiento de la voz solista y tratamientos orquestales con dramáticos contrastes de gran efecto. Paralelamente se observa la presencia de músicas que persisten apegadas a la más puro clasicismo local en autores desconocidos que ahora se incorporan a la historia musical de Guatemala como Fulgencio Mejía y José Pablo Galicia. Otros compositores dejan sentir el fresco sabor aldeano y la influencia de la música de salón en su composiciones como Francisco Paniagua y Tranquilino Pellecer.

7. Las últimos años del siglo XIX son testigos del máximo esplendor del son como expresión mestiza de raíz indígena en la obra de Anselmo Sáenz. Los sones eran ejecutados por pianistas, grupos de cámara y orquestas completas. Compositores locales produjeron gran número de piezas para la danza destinadas a los Salones de Baile que proliferaron en esa época. Allí se escuchaban principalmente elegantes piezas de los tipos polca, chotis, vals, pero también el son.

BIBLIOGRAFIA

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

AGCA (Archivo General de Centro América)

- 1779. A.1 Legajo 60, Expediente 1598. “Providencia dada sobre la traslacion y reflexiones de la traslacion año 1779”.
- 1786. A1 Legajo 2873, Expediente 26306. “ de varios oficiales Musicos contra otros sus compañeros para que exijan el Arancel y acuerdos que han tomado para no tocar en funciones sino vajo ciertos presios con lo demás que contiene”.
- 1791. A1 20 Legajo 1487 Expediente 9967, Fol. 37. [poder otorgado a Silvestre Bercián por otros músicos que exigían derecho a tocar en entierros].
- 1796. A1 Legajo 5344, Expediente 45056. “Padrón hecho el mes de Diciembre de 1796 por el Alcalde del Barrio Dⁿ Pedro José de Gorriz. Cuartel de Santo Domingo, Barrio de las Capuchinas”.
- 1805. A1 8 Legajo 390, Expediente 8111. “El correo de este Partido sobre pago de la musica q^e reclama Bernave Saenz en la Missa de Gracias en día de Sⁿ Carlos”.
- 1813. A 1. 2-6. Legajo 4002.0809, Expediente 30238. [Francisco Godoy solicita una paja de agua para su casa en el Barrio de San Sebastián].
- 1824. B 10.7 Legajo 185, Expediente 4041, Fols 13-15. [Cartas de Benedicto Sáenz y Eulalio Samayoa agradeciendo nombramiento para realizar reglamento de una Escuela de Música].
- 1831. B 95.1 Legajo 1398, Expediente 32584, Fols. 2 y 3. [Ministerio General del Gobierno encarga a Juan de Jesús Fernández componer una marcha].
- 1832. B 119.4 Legajo 2560, Expediente 60159, Fol. 23 [importe por organización de orquesta para actuar en la instalación de la Academia de Ciencias].
- 1834. B 80.2 Legajo 1075, Expediente 22758, Fol.2. [incorporación de artesanos y artistas a la Sección de Literatura y Artes de Academia de Estudios].
- 1834. B 78.46 Legajo 853, Expediente 20338. [Máximo Andrino renuncia a nombramiento para el cargo de Alcalde auxiliar de la Parroquia del Sagrario].
- 1835. B 80. 2 Legajo 1075, Expediente 22788, Fol. 5. [Máximo Andrino es autorizado a pagar deuda de su padre Valentín a la Academia de Ciencias].
- 1839. B 82. 3 Legajo 1096, Expediente 24164. [Juan de Jesús Fernández rechaza nombramiento para integrar junta de caridad en la parroquia de San Sebastián].
- 1839. B 82.3 Legajo 1096, Expediente 24165. [Máximo Andrino acepta condicionalmente nombramiento para integrar la junta de caridad organizada por la Municipalidad de Guatemala].
- 1843. B 85. 1 Legajo 3600, Expediente 82854, Folio 2. [Benedicto Sáenz, presidente de la Sociedad Filarmónica solicita exoneración para miembros de la Sociedad. Lista de los músicos miembros al margen].
- 1847 AGCA 1847: B. 78.3, Legajo 597, Expediente 11217. [José Antonio Aragón solicita una paja de agua para casa de su propiedad].
- 1854. B78.49 Legajo 1513, Expediente 36253. [Anselmo Sáenz es autorizado a abrir una Academia de Baile].
- 1847. B. 78.3 Legajo 597, Expediente 11217. [José Antonio Aragón solicita una paja de agua].
- 1878. B86.7.1 Legajo 3665, Expediente 86703. [Fulgencio Mejía es sustituido del puesto de director de la Escuela nocturna de Artesanos de la Fe de Cristo].

AHAFPGP (Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”)

- Siglos XVI-XVII. Libros de Coro (de facistol): 1 – 4
- 1738-65. Manuel José de Quiroz. Archivo Musical Nos. 706-725, 754, 758-59, 771.
- 1772. Cortés y Larraz, Pedro. Reglas y Estatutos del Coro de la Santa Metropolitana Iglesia de Santiago de Goathemala. Guatemala: Imprenta de Don Antonio Sánchez Cubillas. 12 pp.
- 1773. Dispensas Matrimoniales Caja 269. [dispensa matrimonial de Ventura Portillo].
- 1782. Dispensas Matrimoniales Caja 274. [dispensa matrimonial de Pedro Nolasco Estrada].

-
- 1783-1799. Pedro Nolasco Estrada Aristondo. Archivo Musical, Nos. 454-59, 461-63, 465-66, 468, 565-66 y 569-72.
 - 1788-89. Lorenzo Gómez del Valle. Archivo Musical, Nos. 297-99.
 - 1807. Dispensas Matrimoniales Caja 76. “Dispensas matrimoniales de los meses de enero y febrero de 1807” [contiene diligencia matrimonial de Vicente Sáenz y María Gertrudis Castillo].
 - 1807-8. Dispensas Matrimoniales Caja 405 [diligencias matrimoniales de Eulalio Samayoa y Brígida Castro. Incluye también diligencias de Francisco Antonio Godoy y María Vicenta Mendizabal].
 - 1816. Dispensas Matrimoniales C. 418 [matrimoniales de Eulalio Samayoa y María Vicenta Alvarado (Salazar)].
 - 1816-70 Libro de defunciones.
 - 1819 Dispensas Matrimoniales Cajas 155 y 406 [diligencias matrimoniales de Eulalio Samayoa y Valentina Arévalo].
 - 1825. Dispensas Matrimoniales Caja 165. [diligencias matrimoniales de Juan de Jesús Fernández y Sebastiana Aragón].
 - 1843 [a]. Tramo 4 Caja 84 Documento 50 [a]. Samayoa, Eulalio [Discurso pronunciado por Eulalio Samayoa en Junio de 1843 proponiendo reformas a la música de los templos de Guatemala] manuscrito. 12 folios.
 - 1843 [b]. Tramo 4 Caja 84 Documento 50 [b] Samayoa, Eulalio. Apéndice Histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala manuscrito. Manuscrito 8 folios.
 - 1858. Dispensas Matrimoniales Caja 259 [diligencias matrimoniales de Pablo Paniagua y Manuela Paniagua].
 - 1860. Dispensas Matrimoniales Caja 310. [diligencias matrimoniales de Pedro Barrera y Evarista Barrera].
 - 1864. Dispensas Matrimoniales Caja 293. [diligencias matrimoniales de Antonio Blanco y María del Espíritu Santo].

CNM (Conservatorio Nacional de Música)

- Fin del siglo XVIII. Sáenz Bernabé. Bajo para la Misa a 3 voces. (fotocopia sin clasificar).
- 1810. Francisco Antonio Godoy. Tonada a Dúo a Ntra. Sra. “Madre de Dios” (fotocopia sin clasificar).
- 1833. Cándido Reyes. Canciones del Rosario. Misterios gozosos. (fotocopia sin clasificar).
- 1839. Gregorio Catalán. Misa a dúo con violín y bajo (copia sin clasificar).
- 1892-95. Repertorio Nacional de Música. Tomos I, IV, V, [VI], VII, VIII, IX y X.
- 1931-34 Libro No. 43 Inventarios. 184 pp.

MAM (Museo de Arte Moderno)

- Calderón, Remigio. Archivo Musical Nos. 1, 72, 73 y 74.
- Fernández, Juan de Jesús. Archivo Musical Nos. 1, 120, 136, 139 y 486.
- Godoy, Francisco Antonio. Archivo Musical No. 399.
- Memorias de Labores de la Sección de Historia y Bellas Artes del Museo Nacional años 1942-46.
- Samayoa, Eulalio. Archivo Musical Nos. 343, 344, 345, 347, 349, 349A y 484.
- 1894. Repertorio Nacional de Música. Tomo III.

MNH (Museo Nacional de Historia)

- Colección de 9 villancicos al Niño dios por varios Autores. de Manuel Aparicio Mendizábal. Diciembre 1900. (manuscrito).
- Estrada Monroy, Agustín. Datos para la Historia de la Música en Guatemala (fichero) s/f.

MANUSCRITOS, LIBROS e IMPRESOS

- ADESCA. Música de Guatemala. Autores y Compositores Nacionales Vol. 4. 1999. 254 pp.
- ANLEU Díaz, Enrique. 1986. Hacia el redescubrimiento de don Eulalio Samayoa. Programa de mano de concierto realizado en el Centro de Estudios Folklóricos el 13 de junio de 1986. 4 pp.
- _____. 1991. Historia Crítica de la Música en Guatemala. Guatemala: Artemis. 252 pp.
- BATRES Jáugueri, Antonio. 1925. El Doctor Mariano Gálvez y su época. Guatemala: Biblioteca de la Sociedad de Geografía e Historia. 119 pp.
- BEHAGUE, Gerard. 1983. La Música en América Latina (Una Introducción). Venezuela: Monte Ávila.
- CASSAUS Arzú, María Elena. 1998. La Metamorfosis del Racismo en Guatemala. Guatemala: Editorial Cholsamaj.
- BERLIN, Heinrich y Jorge Luján Muñoz. 1983. Los túmulos funerarios en Guatemala. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.
- BORJ, Paul. 1985. The polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library. (Tesis de Doctorado). Indiana: Universidad de Indiana.
- CHINCHILLA Aguilar, Ernesto. 1965. Historia del Arte en Guatemala. Arquitectura, Pintura y Escultura. 2da. Ed. Guatemala: Ministerio de Educación. Departamento Editorial "José de Pineda Ibarra". 261 pp.
- DÍAZ, Víctor M. 1928. Apuntes para la Historia de la Música 2 Opúsculos. Guatemala: Tipografía Nacional.
- ESTRADA Monroy, Agustín. 1974. Datos para la Historia de la Iglesia en Guatemala (Dos Tomos). Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia. Biblioteca "Goathemala" Vol. XXVII.
- GARCIA Peláez, Francisco de Paula. 1968. Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala. 3 Tomos. Vol. XXI Biblioteca Goathemala. Guatemala. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.
- LAPARRA de la Cerda, Vicenta y Carmen P. De Silva. 1889. Biografía del Artista Filarmónico don Lucas Paniagua. Guatemala: Imprenta Central de Silva y Compañía. 22 pp.
- LEHNHOFF, Dieter. 1984. Música de la época colonial en Guatemala. Guatemala: CIRMA. 34 pp.
- _____. 1987. José Eulalio Samayoa: An Annotated Catalogue of the Works of an Early Latin American Symphonist. tesis de maestría. Washington, D.C.: The Catholic University of America. 162 pp.
- _____. 1994. Rafael Antonio Castellanos. Vida y obra de un músico guatemalteco. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología. 216 pp.
- LEMMON, Alfred E. 1986. La música de Guatemala en el siglo XVIII. Guatemala: CIRMA. 174 pp.
- LUJAN MUÑOZ, Jorge. 1968. Inicios del Dominio Español en Indias. Guatemala: Universidad de San Carlos. 437 pp.

MAZARIEGOS Anleu, José. 2000. Índice General de Informaciones Matrimoniales en Guatemala. 1614-1900. (2 Vol.). Guatemala: Archivo Histórico Arquidiocesano Francisco de Paula García Peláez.

MEJIA, Fulgencio. s/f. Juanita. Polka Mazurca para guitarra. Guatemala. Tipografía La Estrella. 2 pp.

MORALES, Lorenzo. s/f. La vida en Guatemala. Polka para piano. Guatemala: Cantilena y Pierri No. 70. 5 pp.

ORELLANA Rojas, Gabriel (compilador) 1989. Compilación Legislativa sobre los Derechos de Autor. IV Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales. Guatemala: Colegio de Abogados y Notarios. 163 pp.

PANIAGUA Martínez, Julián. s/f. Biografía del Maestro Julián Paniagua Martínez. (contraportada de cuadernillos de papel pautado) Guatemala. Repertorio Musical Paniagua.

PANIAGUA Morales, Pedro de Jesús. 1893-96. "Diario de Pedro de J. Paniagua" 2 Vol. Manuscrito. Archivo del autor.

REMESAL, Antonio de. 1932. Historia general de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapas y Guatemala Vol I Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia. Tipografía Nacional. 530 pp.

SÁENZ POGGIO José. 1997. Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877. (Reimpresión) Guatemala: Editorial Cultura, 83 pp.

SAMAYOA, EULALIO. 1812-39. "Memorias Autógrafas de Eulalio Samayoa". Manuscrito. Documentos numerados del 1 al 6. Archivo Doctor Luis Luján.

SAMAYOA GUEVARA, Héctor Humberto. 1962. Los Gremios de Artesanos en la Ciudad de Guatemala (1524-1821). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Editorial Universitaria. 253 pp.

STEVENSON, Robert. 1952. Music in Mexico: A Historical Survey. New York: Thomas & Crowell Co.

_____. 1970. Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas Washington, D.C.: Organization of American States. 346 pp.

URQUIZÚ G., Luis F. 1991. El órgano como instrumento musical y obra de Arte en Guatemala (1524-1991). Guatemala : Universidad de San Carlos de Guatemala. Tesis Licenciatura en Historia. 208 pp.

VÁSQUEZ, Rafael. 1950. Historia de la Música en Guatemala. Guatemala: Tipografía Nacional. 347 pp.

ARTÍCULOS

ALONSO de Rodríguez, Josefina. 1966. "Pintura Guatemalteca del Siglo XX – Esbozo Histórico". Arte Contemporáneo Occidente-Guatemala. Guatemala: Universidad de San Carlos 69-84.

ALVAREZ, Rafael, et al. 1888. "Máximo y Escolástico Andrino". La Juventud Musical. 1(2): 2.

CASTELLANOS, Humberto. 1947. "La Familia de los Sáenz en la Historia de la Música en Guatemala". Revista del Museo Nacional de Guatemala, III(1-2):62-68.

BORJ, Paul. 1980. "The Jacaltenango Miscellany: A Revised Catalogue" Inter-American Music Review Vol. III/1 (Fall): 55-64.

-
- DE GANDARIAS, Igor. 2000. "La Misa de Parodia en Guatemala". Pauta: Vol. XIX (75-76): 166-180.
- DEVOTO, Daniel. 1977. "Expresiones musicales sus relaciones y alcance en las clases sociales" América Latina en su Música. Isabel Aretz Ed. México : Siglo XXI pp. 21-30.
- DUARTE, Arturo y Paulo Alvarado. 1998. "Música de Guatemala en el siglo XVIII: Los Villancicos de Tomás Calvo". Mesoamérica CIRMA (36): 441-498.
- LEMMON, Alfred E. 1979. "Archivo General de Indias "Guatemala 956" un Legajo Musical". Heterofonía, 64 XII/1 (Enero-Febrero):20-23.
- LEMMON, Alfred y John A. Crider. 1995. "Un antiguo libro guatemalteco de reglamentos para músicos". Mesoamérica . CIRMA (30) : 389-403.
- LEHNHOFF, Dieter. 1995. "Música" Historia General de Guatemala. Guatemala : Fundación para la Cultura y el Desarrollo, Editorial Amigos del País. (IV):683-690.
- _____. (Editor) 1996. " "El Plan de reformas piadosas para la música en los templos de Guatemala" y el "Apéndice Histórico (1843) de José Eulalio Samayoa: Primera Historia de la Música en Guatemala" ". Cultura de Guatemala. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. (XVII/III): 96-111.
- LUJAN, Luis. 1994. "Las memorias inéditas de José Eulalio Samayoa: posible primer escrito autobiográfico conservado en Guatemala" Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Enero a Diciembre (LXX/LXVIII): 153-74.
- RAY Catalyne, Alyce. 1980. "Bermúdez Pedro" The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie Ed. London: Macmillan & Co. (I): 611.
- STEVENSON, Robert. 1964. " European Music in 16th- Century Guatemala". The Musical Quarterly L/3 (July) 341-352.
- _____. 1983. "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries" Part 1 Inter - American Music Review (V/2): 21 - 62.
- _____. 1994 "Etnologic impulses in the baroque villancico". Inter-American Music Review. Vol. XVI/1 (Spring-Summer): 67-70.
- TORRE Revello, José. 1957. "Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI". Revista Interamericana de Bibliografía. Vol. VII/4 (Octubre Diciembre): 373-80.

VINCULOS EN INTERNET

<http://www.wipo.org/spa>

PERIÓDICOS

Alvarado, Manuel. "Tres Compositores durante el Siglo XVIII". El Imparcial. Guatemala Junio 13, pp. 13 y 15.

Anónimo. 1841 "Necrología" Gaceta Oficial No. 24 Guatemala, Septiembre 20, p. 100.

_____. 1892. "Música". La República No. 349. Guatemala, Septiembre 9, p. 2.

_____. 1892. [Anuncio Oficial] Diario de Centro América. Guatemala, agosto 2-octubre 31.

_____. 1931. "Paginas Olvidadas. Sección de Historia". Diario de Centro América. Guatemala. Tomo I, No. 7, 28 de marzo de 1931. pp. 4-5.

Silva, Alfredo. 1965. "Investigaciones Musicales. Sones de Eulalio Samayoa". El Imparcial. Año XLIV Nos. 14345, 14346 y 14347 de fechas 24, 29 y 31 de diciembre.

Silva, Alfredo. 1966. "Colección de sones de Eulalio Samayoa" . El Imparcial. Año XLIV, Nos. 14349-54 del 4 al 8 y el 9 de enero.