

3. DE LA PENÍNSULA IBÉRICA A AMÉRICA: LOS VILLANCICOS DE GALLEGO EN LA CATEDRAL DE GUATEMALA DURANTE EL SIGLO XVIII

JAVIER GÁNDARA FEIJÓO*
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: El presente trabajo ofrece un análisis sobre los villancicos del siglo XVIII con personajes gallegos que se conservan en la Catedral de Guatemala. Primeramente, se apuntan aspectos contextuales para comprender globalmente el objeto de estudio: el camino a América del citado género ibérico y el ambiente artístico-musical en los diferentes edificios que actuaron como seo guatemalteco durante el XVIII. Tras ello, se examinan los siguientes villancicos de Guatemala: *Como en Galicia se dixo*, *Galeguiñu parece en sus tratus*, *Un francés y un gallego* y una *Gayta* (muiñeira) suelta. Asimismo, se establecen paralelismos con lo ocurrido en la metrópoli, comparando estas creaciones paralitúrgicas con otras obras profanas, como la tonadilla escénica con personajes galaicos. Cabe destacar la existencia de partituras con armonías consonantes frente a otras con disonancias no preparadas, la aparición de melodías procedentes de la península ibérica y las diferencias en la utilización del idioma gallego entre

* La presente investigación cuenta con financiación de las Ayudas de apoyo predoctoral (ED481A e IN606A) y las Ayudas de consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas del SUG GPC (ED431C, IN607A, ED431B, IN607B, ED431F e IN607D), ambas de la Consellería de Educación, Universidad y Formación Profesional de la Xunta de Galicia. Asimismo, el trabajo se inscribe en el proyecto de I+D “Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1850)”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (PID2020-115496RB-I00) y desarrollado por miembros del Grupo Organistum. Quisiera agradecer sinceramente a Montserrat Capelán, Javier Marín-López y Omar Morales Abril las correcciones a este texto.

algunos villancicos importados y otros creados en la zona. Se espera contribuir a un mayor conocimiento de la circulación, recepción y transformación del villancico de gallego en territorio mesoamericano durante la época colonial.

Palabras clave: villancico, Galicia, Catedral de Guatemala, música del siglo XVIII.

FROM THE IBERIAN PENINSULA TO AMERICA: SPANISH VILLANCICOS WITH GALICIAN CHARACTERS IN THE CATHEDRAL OF GUATEMALA DURING THE 18TH CENTURY

Abstract: *This essay offers an analysis of the 18th-century Spanish villancicos with Galician characters preserved in the Cathedral of Guatemala. First, I discuss contextual aspects in order to understand the object of study from a global perspective: the genre's journey to America and the artistic-musical environment in the different buildings occupied by the Guatemalan Cathedral during this period. After that, I analyse the following villancicos from Guatemala: Como en Galicia se dixo, Galeguiño parece en sus tratus, Un francés y un gallego and a Gayta. Furthermore, I establish parallels with what happened in the metropolis, comparing these paraliturgical creations with other works, even profane, such as the tonadilla escénica with Galician characters. It is worth noting the existence of scores with consonant harmonies compared to others with unprepared dissonances, the appearance of melodies from the Iberian Peninsula and the differences in the use of the Galician language between some imported villancicos and others created in the area. This essay contributes to a better knowledge of the circulation, reception and transformation of the villancico de gallego in the Mesoamerican territory during the colonial era.*

Keywords: Spanish villancico, Galicia, Cathedral of Guatemala, 18th-century music.

INTRODUCCIÓN: EL VILLANCICO ENTRE LA PENÍNSULA IBÉRICA Y MESOAMÉRICA

Desde su origen en la península ibérica a finales del siglo XV, el villancico ha tenido un gran recorrido no solo en territorio europeo hispano-luso, sino

también iberoamericano. Su importancia interesa a muchas disciplinas, ya que en varias ocasiones este género paralitúrgico con plantilla vocal e instrumental constaba de elementos escénicos y de danza (Sánchez 2019: 235-262; Marín-López y Sánchez-López 2020: 295), mostrando así una cierta influencia del teatro profano y medieval. El presente texto se centrará en los villancicos con personajes gallegos pertenecientes a la Catedral de Guatemala, de los que no existe hasta el momento ningún estudio. Sí contamos, sin embargo, con importantes investigaciones sobre la música en dicha seo, destacando los trabajos de Alvarado y Duarte (1998), Lemmon (1986), Lehnhoff (1994), Singer González (2016 y 2019a y b) y Morales Abril (2021).¹

Los villancicos con personajes del noroeste peninsular ibérico comenzaron a producirse no en territorio galaico ni luso, sino en Madrid. A este subgénero lo denominaremos “de gallego”, siguiendo a Villanueva (1994). Los primeros ejemplos encontrados fueron interpretados en el Convento de la Encarnación de dicha ciudad en 1629. Habitualmente, se incluyen en la tipología de obras “de personajes, chanza o remedo”, caracterizada por mostrar situaciones cotidianas a través de estereotipos cómicos de diferentes identidades colectivas (negros, vascos, franceses...). En el caso de los gallegos, hablan en la lengua de su tierra (más bien un sucedáneo), acompañados de música popular que los caracteriza (muiñeiras o “gaytas”). Van a adorar al Niño, que no se encuentra en Belén, sino en Galicia, normalmente Santiago (se establece así una analogía con Galilea). Varias veces se presenta al gallego como persona ingenua y pobre (sin calzado), dedicada a tareas agrícolas (sobresaliendo la siega en Castilla) y/o ganaderas (pastoreo), tal y como indica Villanueva (1994).

Dichas obras madrileñas se exportaron en el siglo xvii y primera mitad del xviii a otros centros religiosos de la península (Portugal incluido; no así Galicia) e Hispanoamérica (en ambos lugares, los paralelismos entre el estereotipo del galaico y el del negro son notables). El villancico en general había llegado al Nuevo Mundo debido al proceso de conquista y colonización fomentado por Castilla y Aragón desde finales del siglo xv. Una vez allí, el género se fue adap-

¹ Asimismo, resultan de gran utilidad las aportaciones sobre el villancico en otras latitudes americanas, especialmente los trabajos de Borrego y Marín-López (2019), Díaz (2021), Capelán (2015), Marín-López (2018) o Stevenson (1974). Con respecto a la situación cultural en Guatemala, consúltese Alcalá y Jiménez (2002) y Álvarez Sánchez (2007).

tando a las peculiaridades de cada zona, aunque conservó muchos elementos europeos como la instrumentación, la armonía y la notación. Los villancicos interpretados en las catedrales americanas, a diferencia de los ejecutados en pequeñas parroquias del mismo continente, estaban pensados principalmente para la población blanca y sus allegados (Singer González 2016), aunque ello no implicaba que otros sectores sociales no acudiesen a las representaciones.

A partir de 1750, el villancico decae en varias seos americanas (Waisman 2014) y españolas peninsulares, no ocurriendo esto ni en la Catedral de Guatemala ni en las de Galicia. Precisamente, en esta segunda zona no se acogerán hasta 1790 las piezas con personajes del noroeste peninsular, quitándoles el componente cómico y colocando los diálogos ya no en un sucedáneo de su idioma (macarrónico), como había ocurrido antes en otros lugares, sino en su lengua propiamente dicha. Estos son los denominados por Villanueva (1994) “villancicos en gallego” para contraponerlos a los “villancicos de gallego” que se hacían fuera de Galicia. Especial importancia tuvo en la composición de dichas obras Melchor López, maestro de capilla de la catedral compostelana (Trillo y Villanueva 1980) y exponente del Clasicismo (Trillo 1982 y Garbayo Montabes 2013). Su influencia irradiaría a otros centros religiosos, especialmente la seo de Mondoñedo (Trillo y Villanueva 1993).

Por su parte, en Guatemala se incluirán desde al menos mediados de la centuria los villancicos “de gallego” (no se descarta que también antes), a la vez que continuarán otras tipologías de estas obras “de personajes” (especialmente los “de indio”).² Ambos se interpretarían en diversos lugares, ya que la catedral guatemalteca contó con un considerable número de sedes durante el siglo XVIII. Ello se debió al cambio de emplazamiento de la capital a causa

² Es posible trazar paralelismos entre el estereotipo galaico y el indio o el negro a través de los villancicos de Nueva España, especialmente en lo concerniente a la subalternidad y el remedo o burla hacia algunos de estos personajes no privilegiados (Morales Abril 2013; Waisman 2020 y 2021). Existen, asimismo, otros aspectos en común. Por ejemplo, en el *Villancico de Mazate de Yndios* (del maestro de capilla guatemalteco Rafael Antonio Castellanos en 1781) se produce la asociación Valle (lugar extraoficial donde vivían ladinos)-Belén (Singer 2016). Esto recuerda a la analogía Galicia-Belén típica de muchos villancicos peninsulares y de uno guatemalteco que aquí se analizará. Además, los “Yndios” que aparecen en la citada obra guatemalteca le ofrecen al Niño recién nacido su autóctono baile del mazate, al igual que los gallegos suelen hacer en sus villancicos con la gayta (entendida esta como el baile de la muiñeira o el instrumento).

de numerosos terremotos. Hasta 1775, la seo se ubicaba en Santiago de los Caballeros,³ cuyo edificio catedralicio había sido iniciado hacia 1670.⁴ A partir de 1775, la institución se trasladaría a Nueva Guatemala de la Asunción,⁵ ciudad en la que tuvo un edificio estable a partir de 1815, utilizando previamente localizaciones provisionales: entre 1779 y 1787, se empleó una iglesia hoy no conservada construida desde 1778 en el solar que actualmente ocupa el Mercado Central; en 1787 estaba en mal estado y se decidió el traslado de la seo al beaterio (convento) de Santa Rosa, templo preexistente que tuvo tales funciones hasta inicios del xix.

Con respecto a la música en la institución mesoamericana que nos ocupa, especial relevancia tendría el órgano, haciendo sobre todo el papel de bajo continuo.⁶ La importancia musical de la catedral guatemalteca no quedaba ahí, sino que destacaron otros aspectos durante el periodo dieciochesco. Tal y como indica Waisman (2014), la seo constaba de una capilla musical con quince integrantes estables,⁷ repertorio variado tanto americano como

³ Esta ciudad (hoy conocida también como Antigua Guatemala) ostentó la capitalidad hasta 1775. Su favorable situación se había visto truncada en 1773, cuando ocurrió el denominado “terremoto de Santa Marta” (llamado así porque sucedió el 29 de julio, día atribuido a este personaje bíblico en el santoral católico). El fenómeno fue muy desastroso, según las descripciones conservadas (Cadena 1774; González 1774). No es extraño que hubiese ocurrido tal catástrofe, ya que la ciudad tiene volcanes a su alrededor. Previamente habían existido otros movimientos sísmicos, como los terremotos de San Miguel en 1717 (De Arana 1717) o los del 4 de marzo de 1751 (De Estrada 1751).

⁴ Véase la pintura *Construcción de la Catedral de Santiago de los Caballeros*, elaborada por Antonio Ramírez Montúfar hacia 1678. En la misma se aprecian personas de diferente condición social con sus atuendos y actitudes (como en algunos villancicos).

⁵ La urbe fue construida siguiendo planos de Díez Navarro y Marcos Ibáñez.

⁶ Hubo varios en la Catedral de Guatemala durante la citada centuria (Bonet 1987). En la seo de la Antigua Guatemala existía uno construido por Francisco Mateo López a mediados del xviii. El hijo de este constructor, Mariano López, haría el órgano de la Catedral de Nueva Guatemala unos años después. Tanto uno como otro no se conservan a causa de terremotos.

⁷ Los músicos que trabajaban en la catedral guatemalteca serían de procedencia variada. Tradicionalmente, se consideraba que los cantantes ocupaban una posición superior socialmente a la de los instrumentistas. Es por ello que, siguiendo un criterio discriminatorio, para ingresar como niño de coro, el cabildo de Guatemala pidió en 1766 que estos fuesen “niños españoles hijos legítimos” (Libro de Actas, vol. 5, fol. 54; en Lehnhoff 1994: 47-48). Con los ministriles se permitía mayor variedad étnica, como sucedía en otros lugares americanos. No

europeo (conservándose incluso *contrafacta* de óperas italianas) y una orquesta más o menos completa a mediados de la centuria (con violines, oboes y trompas). Algunos de los maestros de capilla entonces fueron Simón de Castellanos, Manuel de Quirós, Rafael Antonio Castellanos y Pedro Nolasco Estrada. Cabe apuntar también que en la institución y sus alrededores se combinaban elementos musicales de ámbito católico con otros indígenas⁸ y profanos,⁹ aspecto que no gustaba a algunas personas.¹⁰

obstante, dicha restricción a niño blanco no debió de cumplirse del todo. Según el propio maestro de capilla guatemalteco Rafael Antonio Castellanos: “el mayor número de los cantores de que se componía dicha Capilla en otros tiempos eran indios tributarios de los pueblos cercanos a la Antigua Guatemala, [...], distinto de los presentes, que aunque pardos y cuarterones, en su traje, y en su trato de vida, se diferencian mucho de los pasados” (Lehnhoff 1994: 47).

⁸ El cura de Jutiapa dice que, en la inauguración de la Catedral de Santiago de Guatemala hacia 1680, los indígenas hicieron música, bailes y obras teatrales propias. Algo similar ocurriría en la década de 1740, cuando dicha basílica fue declarada metropolitana y se llevaron a cabo celebraciones (De Paz Salgado 1747) en las que los instrumentos amerindios fueron resignificados y bien acogidos (Singer 2019a).

⁹ Según una carta-denuncia escrita por Francisco de Aragón en Santiago de los Caballeros a la Inquisición el 25 de marzo de 1744, el “probisor a tenido fandango p[ú]blico en el combento de monjas cata[?]nas desta Ciudad, entrando de puertas adentro de la Clausura much[a] copia de seculares en su compani[a], siendo el baile en trage mui profan[o], llegando a tal extremo que embiar[on] a quitar del confesionario por primera y segunda bes a una monja de buena vida” (Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Inquisición, 61, 885, 24; en Ramírez 2017: 114-117). Las actividades escénicas no litúrgicas también estaban presentes en el ámbito religioso del lugar. En ocasiones, de forma un tanto clandestina, tal y como revela la misma misiva: “maiores escandalos [ocurren] en sus palacios de comedias, musicas,uegos... en que ai canónigo que tiene perdida la renta de sinco años”.

¹⁰ A pesar de su intento por erradicar este tipo de piezas y su relación con lo religioso a lo largo del XVIII, parece que las mismas se continuaron haciendo sin demasiada complicación y en diversos ámbitos. Algunas incluso se llevaron de la Antigua Guatemala a la Nueva, como hizo el músico Francisco Rueda hacia 1788 con “un gran surtido de tonaditas y versos que cantaba de memoria” (Waisman 2014: 641). La continuidad de dicho repertorio la muestra otras denuncias, como la efectuada el 29 de diciembre de 1791 en Nueva Guatemala por José María Jáuriguí, en la que alerta de blasfemias en cantos populares: “he oído cantar comunm[ente] dos tonadas, en vna de las quales sirve de estribillo vn pedazo del citado verso del Miserere [*Asperges me Domine*]; y en otra se canta por vno de sus versos este: *Y como del cielo vino el que à Vmd. la quiera yo, y como del cielo vino vaya por amor de Dios*” (Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Inquisición 61, volumen 1314, expediente 12; en Ramírez 2017: 171-172).

VILLANCICOS DE GALLEGO EN LA CATEDRAL DE GUATEMALA

Los villancicos de gallego guatemaltecos se conservan en soporte físico en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Por su parte, el Archivo de Música Colonial de la Catedral de Guatemala (perteneciente al Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica o CIRMA) posee una copia de estas fuentes en formato de micropelícula y digital, que es posible consultar en línea.¹¹ He encontrado cuatro piezas diferentes en relación con lo gallego para este estudio. La mayoría son manuscritos en papel apaisado, con notación muy variada (mensural blanca y mensural negra), autorías diversas (desde piezas anónimas a otras con firmas de maestros de capilla guatemaltecos) y plantillas diferentes (aunque en la parte vocal predomina el “coro agudo” o sin bajo típico de territorio hispanoamericano).

Con respecto a la temática de las piezas, no se aprecia claramente comicidad ni burla hacia lo galaico (algo que sí ocurre en otras obras de similar tipología) si bien, al igual que en otros lugares, estos personajes hablan en gallego macarrónico. Una excepción a todo lo comentado es una “gaita” (muiñeira) suelta y sin letra que se encuentra en la página 18 de un manuscrito guatemalteco, junto con otros fragmentos musicales de diversa tipología (GT-CIRMA-AH-004-001-001-001-007). Todos ellos se disponen en tablatura. El documento parece ser de la primera mitad del siglo XVIII y haber pertenecido a alguien llamado Manuel Álvarez (en la página 2 se lee: “soy de manuel Albares”). En caso de haber sido interpretado, ello habría tenido lugar en la Catedral de Santiago de los Caballeros (Antigua Guatemala).

1. ¿Juan Hidalgo?: *Como en Galicia se dixo* (copia de 1746)

En la portada del manuscrito conservado (GT-CIRMA-AH-004-001-001-005-043) se lee el nombre de Pedro Nolasco Estrada Aristondo (?-1804), quien fue maestro de capilla de la Catedral de Guatemala desde 1797 hasta presumiblemente su fallecimiento. Sin embargo, dicha atribución de

¹¹ *Música colonial de la Catedral de Guatemala*, <http://cirma.org.gt/glifos/index.php/ISADG:GT-CIRMA-AH-004-001-001>. [Consultado 16/08/2023]. El índice de la colección de micropelículas ha sido elaborado por Omar Morales Abril.

autoría sobre la fuente que nos ocupa constituye una anotación posiblemente errónea, realizada por el historiador Agustín Estrada Monroy hacia la década de 1970.¹² Resulta mucho más probable que nos hallemos ante una composición elaborada realmente por Juan Hidalgo en la península ibérica a finales del xvii, importada desde allí después y quizás adaptada en suelo americano.¹³ Torrente y Marín (2000: 88-89) encontraron en Reino Unido un pliego con el mismo título y letra, concebido para ser interpretado por la Capilla Real en Madrid durante la festividad de Reyes de 1680, año en que Hidalgo todavía estaba activo. Por otra parte, la página 4 del legajo guatemalteco se presenta impresa, siendo muy similar a los papeles que salían de la imprenta madrileña de José de Torres ya a inicios del xviii.¹⁴

En el archivo de la misma catedral americana también queda un ejemplar de *Negliya que quele*, villancico de negro publicado en Madrid en 1722 (Singer González 2019b). Es probable que ambas piezas fuesen recopiladas por Manuel José de Quirós (?-1765), maestro de capilla de la seo guatemalteca desde 1738 hasta 1765 y un importante coleccionista de música de diversos autores, tanto de su continente como de Europa (Waisman 2014). De hecho, en este manuscrito de *Como en Galicia se dixo* se lee encima del nombre de Nolasco lo que podría ser una indicación de año: “1746”. Asimismo, una parte del legajo contiene una grafía y notación mensural blanca que presenta similitudes con la de obras de Quirós.

La plantilla mostrada en el manuscrito incluye tiple, alto, tenor y “acompañamiento” (ejecutado habitualmente con el órgano, clavecín, arpa, violón o bajón). Los idiomas empleados son castellano (al inicio) y gallego macarrónico (el resto de la pieza). Comienza con una introducción en la que se afirma que los gallegos van a Belén a ver al Niño recién nacido. Tras ello, se dispone un “estrivillo” con ritmo y melodía de muiñeira en el que se alude a la gaita (instrumento) en un ambiente festivo: “Tanxe à gayta / vaya de festa / ay Neno meu / é como se alegra”. La configuración de la muiñeira del

¹² Agradezco a Omar Morales Abril esta información.

¹³ En el propio Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala hay otra copia de la misma obra, esta vez de Rafael Antonio Castellanos, con violines añadidos. Nuevamente, le transmito mi gratitud a Omar Morales por indicarme este asunto.

¹⁴ Agradezco a Álvaro Torrente Sánchez-Guisande que me haya aportado este dato. Sobre los impresos de Torres, véase Carreras (2013).

estribillo (llamada entonces “gayta”¹⁵) se basa en un *topos* musical o estereotipación sonora para representar a lo gallego (ejemplo 3.1). Lo que suena aquí es muy similar a las “gaitas” que se ubicarán en los villancicos guatemaltecos *Un francés y un gallego* (Castellanos, 1779) y *Galeguiñu parece en sus tratus* (Quirós, 1751), que analizaremos a continuación.



Ejemplo 3.1: ¿Manuel José de Quirós?, estribillo de *Como en Galicia se dixo* (1746), tiple (en notación mensural blanca, se representa el típico ritmo dáctilo de la “gayta” o muiñeira).

Dicho motivo melódico identitario no habría sido creado en América, sino que provendría de la península ibérica (como quizás el propio villancico que analizamos en este instante). Se aprecia también en obras europeas como el villancico gallego para la Catedral de Santiago *A nosa gaita* (1795) de Melchor López, e incluso la “gaita” del fin de fiesta profano madrileño *Las provincias españolas unidas con placer* (1789) de Blas de Laserna (ejemplos 3.2 y 3.3). Con respecto a dicho *topos* melódico, tanto Ribera y Tarragó (1925) como Trillo y Villanueva (1980) indicaron en su día que se conoce como *Tantarantán, que los higos son verdes*, el cual caracteriza también a las piezas catalanas como *El noi de la mare* (Romeu 2000; ejemplo 3.4).



Ejemplo 3.2: Melchor López, inicio del papel de violín I en el villancico (“en gallego”) *A nosa gaita* (1795).

¹⁵ El uso de la palabra “muiñeira” para referirse a una danza tradicional gallega con ritmo dáctilo comenzó a utilizarse en la música académica en el último cuarto del siglo XVIII. Un ejemplo se encuentra en el aria *¡Ay, qué gusto!* del maestro de capilla compostelano Melchor López. Agradezco a Joám Trillo que me haya comunicado esta información. Paulatinamente, “muiñeira” iría desplazando a “gayta” (muy en uso todavía a inicios del XIX en lugares como Madrid o América). Para más información, consúltese Gándara Feijóo (2022).



Ejemplo 3.3: Blas de Laserna, inicio del papel de violín I en la “gayta” del fin de fiesta *Las provincias españolas unidas con placer* (1789).



Ejemplo 3.4: *El noi de la mare* (pieza popular catalana).

Este estribillo se alternaría con las cuatro coplas del personaje galaico protagonista de *Como en Galicia se dixo*, que también están a ritmo de muiñeira. En la primera se presenta el gallego: “Eu so Dumiño de Araujo, / [...] / viñe de Pontevedra, / [...]”. En la segunda copla se alude a la referida danza: “Tanxe, que veñe a danza, / de os galegos, y as galegas, / folixando as gaytinas, / y tocando as castañetas, / tanxe, que bayla Locia, / con Bartolome Filgueiras, / ambos gordos, con que o bayle, / tem pandeiro, y tem pandeira”. En la tercera se nombra la siega, una actividad que los gallegos emigrados hacían con frecuencia en el XVIII: “[...] / [o Neno] parece un faz de trigo, / por o tempo de a Siega, / [...]”. Esta misma tarea se encuentra en otras obras escénicas del entonces como la tonadilla madrileña *Los gallegos de la siega* (1783; BHM, Mus 117-4) de Pablo Esteve. En la cuarta copla del villancico que nos ocupa, aparece citado el Apóstol Santiago como batallador (probable vinculación con Clavijo): “[...] / [o Rey Divino] dara a sus contrairos / un Santiago en toda guerra / [...]”. La consideración del Apóstol como soldado era común en algunos villancicos peninsulares ibéricos del siglo XVII, como los elaborados por José de Vaquedano en castellano para la Catedral de Santiago (Villanueva 2013).

2. Manuel José de Quirós: *Galeguiñu parece en sus tratus o la gayta* (1751)

Este villancico manuscrito de la Catedral de Guatemala (GT-CIRMA-AH-004-001-001-001-080; GT-CIRMA-AH-004-001-001-006-093) está

firmado en 1751 por el maestro de capilla de la misma seo: Manuel José de Quirós (?-1765). La obra es para voces (2 triples, alto, tenor y tenor bajete), violín 1 y 2, bajón y continuo. Se estructura en introducción, estribillo y coplas. Las dos últimas partes citadas se disponen con melodía y ritmo de “gaita” (muiñeira) en 3/2 (con la notación mensural blanca típica de Quirós). No obstante, no cuadran los compases de los instrumentos y la armonía aquí se presenta un tanto confusa (prevalecen muchas disonancias no preparadas, por ejemplo, entre los violines 1 y 2). Los idiomas empleados son castellano (en la introducción y coplas) y gallego macarrónico (en el estribillo). El manuscrito habría sido configurado para interpretarse en la Catedral de Santiago de los Caballeros (Antigua Guatemala).

El argumento se centra en la típica analogía de Galicia-Galilea y Jesús-galaico. La pieza comienza anunciando que unos gallegos solicitan cantar el último villancico: “Silencio, que unos gallegos, / al Niño piden por gracia, / que el último villancico, / se les conceda esta Pascua”. Logran la autorización y comienza un alto entonando una letra en la que alude a la pobreza de Jesús. También establece una metáfora religión-agricultura, concretamente entre Navidad-siembra y Corpus-cosecha: “Eu Turibiu, Dumingu, Benitu, / o filio de Deus, que lindo chiquitu. / Ay, ay, ay, pois à sua terra / vene sem zapatos. / Suo Pay muy rico le ha dado, / Boy e mula para suo sembrado. / Ay, ay, y esta noite las pallas primeiro / e por Corpus será su graneiro”.

El resto del coro actúa a continuación, equiparando la falta de recursos materiales del Niño con la situación de los gallegos en el XVIII: “Galeguiñu parece en sus tratus / pois à sua terra vene sem zapatos. / Para suo sembrado, será su graneiro, / vamos pois, trempra ô Gayta / que vea que de Galicia / se vê en Galilea”. Responde el solista: “Meu Señor del forjano digo, / vaya pois el tambor, ê cum migu”. Cantan todos en un ambiente festivo: “Que lindas, que belas, / las suas campanelas, / e cascabeliños, / ê los panaritos / aqui Galeguinos. / Vaya, vaya en lengra crara/ vaya las meas cupritas, / vaya al son de la Gayta”. El villancico termina con un *tutti* en el que en castellano se afirma que lo que interpretan los gallegos es gustoso, ofreciendo así una imagen amable de los mismos: “Ay, que bien suena, / deleita y agrada, / la Tonadilla / y el son de la Gayta. / Ay, que bien suena, / agrada y deleita, / la Tonadilla, / y la Gayta Gallega”.

3. Rafael Antonio Castellanos: *Un francés y un gallego* (1779)

Aparece el nombre de “Raphael” en la primera página del manuscrito conservado (GT-CIRMA-AH-004-001-001-002-020). Probablemente esta sea una indicación de autoría, refiriéndose a Rafael Antonio Castellanos (1725-1791), maestro de capilla de la catedral guatemalteca en 1779 y sobrino de Manuel José de Quirós. La música de Castellanos se caracteriza generalmente por combinar el vocalismo de la tradición hispana con el instrumentalismo propio del estilo galante. Se unen en sus obras rasgos religiosos con otros profanos y modernos. Waisman (2014: 620) dice así que “las jácaras de Castellanos, [...], tienen más en común con la nueva música de zarzuelas y tonadillas que con los más antiguos ejemplos del género”.

La plantilla del villancico consta de voces (dos altos solistas y un coro formado por tiple 1 y 2, alto y tenor) e instrumentos (violín 1 y 2 y bajo). En cuanto a la estructura de la pieza, cabe decir que se dispone la forma introducción-coplas-estribillo. La introducción, en Do M y $4/4$, está pensada para tiple e instrumentos y consta de tres secciones: inicio instrumental, intervención de la voz y conclusión instrumental. Por su parte, las coplas y el estribillo son una “gaita”, en la misma tonalidad y compás de $3/8$. Dentro de ella se aprecian a su vez tres secciones: breve comienzo instrumental, momento central con voces de tesitura alto solistas acompañadas de instrumentos y remate de coro e instrumentos. *Un francés y un gallego* se habría interpretado en el templo de una sola nave que actuaba entonces como Catedral en Nueva Guatemala. Como ya se apuntó, este era un edificio levantado en el terreno que hoy es Mercado Central, consagrado el mismo año de creación de este manuscrito de villancico: 1779.

El argumento de la composición gira en torno a la rivalidad entre un francés y un gallego por ofrecerle música al Niño recién nacido. El francés quiere hacerlo con el violín, mientras que el gallego pretende tocar el instrumento tradicional de su tierra: la gaita. La música en la que se circunscribe la discusión entre los protagonistas es precisamente la anteriormente referida danza de “gaita” gallega, que se dispone aquí en compás de $3/8$. La notación mensural blanca que se apreciaba en *Galeguiñu parece en sus tratus* de Quirós ya no está en *Un francés y un gallego* de Castellanos. Ello se debe a que el segundo compositor “adoptó definitivamente la notación moderna, al

desarrollar procedimientos compositivos ajustados al sistema tonal” (Singer González 2019b: 28). Los idiomas empleados aquí son castellano (en la introducción del villancico y el remate de la “gaita”) y francés macarrónico (en la sección central de la “gaita”). Llama la atención que el personaje galaico no se exprese en gallego, sino en imitación del francés. Además, él mismo se autodenomina “galicano”. Todo ello podría indicar que nos encontramos ante un petimetre del noroeste peninsular, personaje presuntuoso que intenta emular las modas de Francia.

CONCLUSIONES

En este texto se han estudiado tres villancicos de gallego y una “gaita” suelta conservados en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Las piezas no se han tratado de forma aislada, sino inseridas en el contexto cultural dieciochesco americano y su vinculación con la península ibérica. De *Como en Galicia se dixo* destaca la conexión con la producción escénico-musical de la España peninsular (especialmente Madrid). La *Gaita* suelta nos muestra que esta danza galaica se disponía en América también para música instrumental en tablatura. *Galeguiñu parece en sus tratus* ha permitido apreciar que en el Nuevo Mundo continúa la metáfora Galicia-Belén; también la asociación de lo galaico a determinados oficios como la siega y al Apóstol Santiago (aspecto que se aprecia, asimismo, en repertorio profano como las tonadillas escénicas). Finalmente, *Un francés y un gallego* sobresale por la combinación de Clasicismo y estilo galante, así como por la curiosa colocación del idioma francés macarrónico en los diálogos del personaje galaico.

Cabría estudiar en futuras investigaciones si, además de *Como en Galicia se dixo*, el resto de piezas aquí analizadas son realmente de nueva creación americana o adaptaciones de obras originales de la España europea. Hasta el momento, no se han encontrado equivalentes de *Galeguiñu parece en sus tratus* y *Un francés y un gallego*, por lo que optamos por la autoría americana de Quirós y Castellanos que se refleja en los manuscritos guatemaltecos. El avance de las pesquisas musicológicas podría ofrecer interesantes resultados ratificando o rectificando dicha atribución. Por otro lado, no es descartable que en la Catedral de Guatemala haya más villancicos de gallego que los

aquí tratados, puesto que el archivo de música se encuentra en proceso de catalogación, apareciendo más obras que las disponibles en la plataforma digital del CIRMA. Teniendo presentes los importantes estudios de Waisman (2020, 2021), sería conveniente realizar un vaciado y análisis de los “villancicos de negro”, ya que en América (y a veces en la península ibérica) se les llamaba “villancicos de negro” a algunos “de gallego”. Ello se debía a las similitudes existentes entre ambos personajes caracterizados habitualmente como subalternos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Luisa Elena y JIMÉNEZ VILLALBA, Félix (eds.) (2002): *El país del Quetzal. Guatemala maya e hispana* [catálogo de exposición]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- ALVARADO, Paulo y DUARTE, Arturo (1998): “Música de Guatemala en el siglo XVIII: los villancicos de Tomás Calvo”, en *Mesoamérica*, 19/36: pp. 441-498.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Adriana (2007): *La Real Universidad de San Carlos de Guatemala, 1676-1790*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.
- BELAUBRE, Christophe (2008): “El traslado de la capital del Reino de Guatemala (1773-1779). Conflicto de poder y juegos sociales”, en *Revista Historia*, 57-58: pp. 23-61.
- BONET CORREA, Antonio (1987): “Tres cajas de órganos en Guatemala”, en Antonio Bonet (ed.), *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 481-489.
- (2002): “Ciudad y arquitectura en Guatemala. Siglos XVI, XVII y XVIII”, en Luisa Elena Alcalá y Félix Jiménez (eds.), *El país del Quetzal*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 123-137.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y MARÍN-LÓPEZ, Javier (eds.) (2019): *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger.
- CADENA, Felipe (1774): *Breve descripción de la Noble Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala y puntual noticia de su lamentable ruina ocasionada de un violento terremoto el día veinte y nueve de julio de mil setecientos setenta y tres*. Méjico: Oficina de Don Antonio Sánchez Cubillas.
- CAPELÁN FERNÁNDEZ, Montserrat (2015): *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica*

- y *la canción patriótica*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.
- CARRERAS, Juan José (2013): “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, en *Eighteenth-Century Music*, 10/1: pp. 7-40.
- DE ARANA, Tomás (1717): *Relacion de los estragos y ruynas, que a padecido la ciudad de Santiago de Guathemala, por terremotos, y fuego de sus bolcanes en este año de 1717*. Guatemala: Alferes Antonio de Pineda Ybarra.
- DE ESTRADA, Tomás (1751): *Trágica descripción del lamentable estrago que ocasionó el terremoto de el día quatro de marzo en el año 1751 en la ciudad de Santiago de Goathemala*. Guatemala: Imprenta de Joachin de Arevalo.
- DE PAZ Y SALGADO, Antonio (1747): *Las luces del cielo de la Iglesia difundidas en el emispherio de Guathemala*. Ciudad de México: Imprenta Rivera.
- DÍAZ PAZOS, Andrés (2021): “Vilancicos de galegos en América do Sur”, en *Sermos Galiza*, 394: p. 25.
- GÁNDARA FEIJÓO, Javier (2022): “Entre autóctono y foráneo. El personaje gallego en la tonadilla”, en *Revista de Musicología*, 45/1-2: pp. 123-148.
- GARBAYO MONTABES, Francisco Javier (2013): “Estilo galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental”, en *Anuario Musical*, 68: pp. 263-292.
- GONZÁLEZ BUSTILLO, José Fuentes (1774): *Razón particular de los templos, cosas de comunidades y edificios públicos y por mayor del número de los vecinos de la Capital de Guatemala: y el deplorable estado a que se hallan reducidos por los terremotos de la tarde del veinte y nueve de julio, trece y catorce de diciembre del año próximo pasado de setenta y tres*. La Ermita: Oficina de Don Antonio Sánchez Cubillas.
- LEHNHOFF, Dieter (1994): *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología.
- LEMMON, Alfred (1986): *La música de Guatemala en el siglo XVIII*. Antigua Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (ed.) (2018): *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier y SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (2020): “Educación musical en la España del siglo XVIII: realidad, representación y parodia en un villancico de seises de 1726”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 221: pp. 275-314.
- MORALES ABRIL, Omar (2013): “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*.

- Oaxaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 11-38.
- (2021): *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2021/junio/0812771/Index.html> [Consultado 16/08/2023].
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2017): *Documentos lingüísticos de la Guatemala dieciochesca (1690-1810)*. Lugo: Axac.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (1925): “De música y métrica gallegas”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. 3. Madrid: Hernando, pp. 7-35.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2000): *Recerques d’etnologia i folklore*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- SÁNCHEZ, Gustavo (2019): “Villancicos navideños representados: danzas y bailes en el repertorio dieciochesco del monasterio del Escorial”, en Adela Presas y Miguel Salmerón (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo IV: estética del teatro musical*. Sant Cugat/Madrid: Arpegio/Asociación Luigi Boccherini, pp. 235-262.
- SINGER GONZÁLEZ, Deborah (2016): “Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala”, en *Temas Americanistas*, 37: pp. 88-104.
- (2019a): “De músicas amenazantes a músicas devocionales: los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII)”, en *Estudios de Historia Novohispana*, 60: pp. 107-128.
- (2019b): “Políticas de inclusión/prácticas de subalternización: la construcción de etnicidad en los villancicos de negros de la Catedral de Santiago de Guatemala (siglos XVI-XVIII)”, en *Revista de Historia*, 80: pp. 11-32.
- STEVENSON, Robert Murrell (1974): *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press.
- TORRENTE, Álvaro y MARÍN, Miguel Ángel (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.
- TRILLO, Joám (1982): “Grandeza y decadencia de las capillas de música”, en *Ritmo*, 527: pp. 20-24.
- TRILLO, Joám y VILLANUEVA, Carlos (1980): *Villancicos galegos da Catedral de Santiago: Melchor López*. Sada: Edición do Castro.
- (1993): *El archivo de música de la Catedral de Mondoñedo*. Mondoñedo: Estudios Mindonienses.
- VILLANUEVA, Carlos (1994): *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- (2013): “¿Santiago y a ellos! Fiestas reales en Compostela durante el magisterio de José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral (1681-1711)”, en Paulino

- Capdepón y Juan José Pastor (eds.), *Sebastián Durón y la música de su época*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 161-186.
- WAISMAN, Leonardo J. (2014): “La música en la América española”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 553-651.
- (2020): “Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos”, en Javier Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 591-607. <https://dspace.unia.es/handle/10334/5421> [Consultado 16/08/2023].
- (2021): *La negrilla en España y América* (3 vols.). Córdoba [Argentina]: el autor. <https://www.academia.edu/66711679> (vol. 1); <https://www.academia.edu/66713100/> (vol. 2); y <https://www.academia.edu/66711680m> (vol. 3). [Consultado 16/08/2023].