

ENSAYOS

HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

NÚMERO

31

VOL. XX

2016

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

DIRECTOR EJECUTIVO

EGBERTO BERMÚDEZ
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Universidad de Valladolid, Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

MARTA RODRÍGUEZ
Profesora jubilada
Universidad Nacional de Colombia

PABLO SOTUYO BLANCO
Universidad Federal de Bahía, Salvador de
Bahía, Brasil

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Universidad de Valladolid, Valladolid, España

CÉSAR MANRIQUE FIGUEROA
Universidad Nacional Autónoma de México
México DF, México

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

MARÍA VICTORIA GUERRA

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45-03
Edificio 314 Sindú
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

reventa_farbog@unal.edu.co

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iie.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)

DIALNET (Universidad de la Rioja)

Handbook of Latin American Studies (HLAS)

Hispanic American Periodicals Index (HAPI)

LATINDEX (UNAM)

Publindex Colciencias en Categoría C

Ulrich's Periodicals Directory

**Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia**

Ensayos: Historia y teoría del arte.— Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993—
v. : il.
Semestral
ISSN: 1692-3502
1. Artes — publicaciones seriadas

**ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**

Vol. XX, No. 31, julio–diciembre 2016

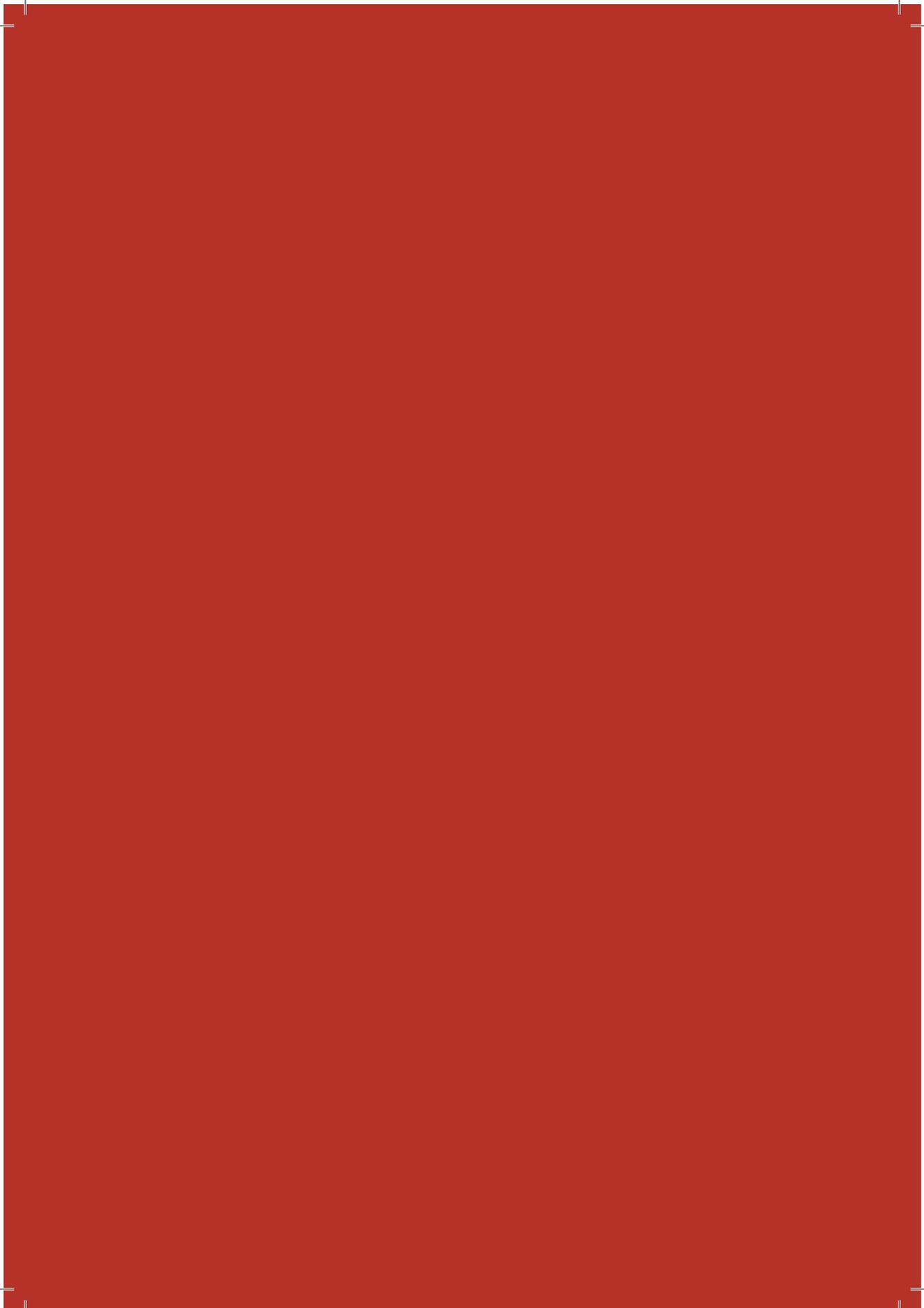
ISSN 1692–3502

Ens.hist.teor.art

Contenido

Artículos

- ARTE**
6 Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la Serranía de La Lindosa (Río Guayabero, Guaviare, Colombia): Una conversación
Fernando Urbina y Jorge E. Peña
- 38 La identidad venezolana a través del lente de Alexander Apóstol (n. 1969)
Jenny M. Guerrero
- MÚSICA**
56 Revisão fonográfica aplicada ao aperfeiçoamento da performance pianística: Existe um padrão para a análise aural?
Fernanda C. Canaud
- 64 Bandas militares y su repertorio en Colombia: El caso de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-46
Mario A. Sarmiento
- HISTORIA DE LA IMPRENTA**
95 Análisis formal y descripción tipográfica de *Laudationes Quinque* (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina
Gustavo Cremonini, Daniel E. Silverman y Marina Garone



ARTÍCULOS

Fernando Urbina

fernandourbinarangel@hotmail.com

Jorge E. Peña

tukano90@hotmail.com

Ens.hist.teor.arte

Fernando Urbina, Jorge E. Peña, "Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la Serranía de La Lindosa (Río Guayabero, Guaviare, Colombia): Una conversación", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), pp. 7-37.

RESUMEN

Los temas fundamentales de esta conversación son por una parte, el arte rupestre y la relaciones con la historia y con el pensamiento indígena en la Amazonia colombiana y por otra, la fotografía como valiosa herramienta para la realización de estos estudios. A pesar de que estudios arqueológicos sobre las rocas de La Lindosa arrojan fechas entre 10.000-7.000 AP, los presentes argumentos intentan demostrar que sus escenas se refieren a épocas y eventos más recientes, como las relaciones entre las sociedades indígenas andinas y amazónicas y la misma conquista europea (mediados del siglo XVI). Además, sugiere que dada la gran importancia de este sitio y sus pinturas para las sociedades indígenas actuales, aún hoy, las pinturas se continúan realizando.

PALABRAS CLAVE

Arte rupestre, Amazonia colombiana, historia colonial, conquista española, mitología amerindia.

TITLE

War dogs, horses, cattle and other themes in the rock art of the Serranía de la Lindosa (Guayabero River, Guaviare, Colombia): A conversation.

ABSTRACT

The main themes of this conversation are on the one hand, rock art and its relationship with history and Amerindian thought in the Colombian Amazon and on the other, photography as a valuable tool in these studies. Although archaeological studies of the rocks of La Lindosa yield dates between 7.000-10.000 BP, the arguments here presented intend to show that their scenes refer to more recent dates and events such as the relationships between Andean and Amazonian societies and the European conquest itself (mid XVI century). Moreover, they suggest that given the importance of this site and its paintings for contemporary Indian societies, even today the paintings keep being painted.

KEY WORDS

Rock art, Colombian Amazon, colonial history, Spanish conquest, Amerindian mythology.

Afiliación institucional

Fernando Urbina

Profesor jubilado

Universidad Nacional de Colombia

www.amazoniamitica.com

Egresado en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia en 1963 y desde ese mismo año profesor en esa institución hasta 2004. Investigador del Pensamiento Indígena (Mitología Indígena y Arte Rupestre) con numerosas publicaciones y exposiciones fotográficas individuales, entre las que se destaca *Las palabras del origen*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Medalla al Mérito de la Universidad Nacional de Colombia en 1995 y Premio «Alfonso López Pumarejo» de la misma Universidad en 2012.

Jorge E. Peña

Profesor jubilado

Universidad Nacional de Colombia

Diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, director curricular de la misma carrera y docente de pregrado y posgrado entre 1975 y 2000. Caricaturista colaborador de *El Tiempo*, *El Espectador* y *UN Periódico* y autor de varias publicaciones entre las que se destaca *Cómo dibujar historietas, caricaturas y humor gráfico*, Bogotá: Editorial Magisterio, 2009. Realizó exposiciones nacionales e internacionales de su trabajo en Colombia, México, Irán e Italia (Ancona) donde en 1987 obtuvo la Mención meritoria en la IX Muestra Internacional de Diseño Gráfico Humorístico Deportivo.

Recibido 16 de marzo de 2016

Aceptado 5 de septiembre de 2016

Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la Serranía de La Lindosa (Río Guayabero, Guaviare, Colombia): Una conversación

Fernando Urbina y Jorge E. Peña

En memoria de Alain Gheerbrant (1920-2013)

JP: ¿Qué tan rico es en arte rupestre el país? Pero, antes de responder esta pregunta, le pediría que nos hiciera claridad acerca de qué se entiende por arte rupestre.

FU: Los dos modos más usuales del «arte rupestre» son las pictografías y los grabados ejecutados sobre superficies rocosas, ya sean al aire libre o en cuevas y abrigos naturales. Por influjo de los estudios referidos al arte rupestre europeo, que es el más conocido, se tiende a ubicar dichas ejecuciones en un pasado más bien remoto, atribuyéndolas a culturas desaparecidas. Pero hay excepciones en el mundo. Es el caso de Colombia; aún hay, al menos, un grupo indígena entre los llamados «aislados», que, según las noticias que me han llegado, continúa pintando, a la manera antigua, en las paredes rocosas de la Serranía del Chiribiquete. Se denominan «aislados» aquellos grupos –muy pequeños– que han rehuido sistemáticamente el contacto con esa entelequia que llamamos *sociedad dominante*. En Colombia han sido detectados alrededor de catorce de estas pequeñas comunidades, según Roberto Franco, investigador que se venía ocupando a fondo de ese asunto desgraciadamente murió en un accidente aéreo¹. Y ahora sí, me atengo a su primera pregunta: Colombia es, sin duda, uno de los países más ricos del mundo en este tipo de obras; y eso que falta mucho por reseñar bien lo ya detectado, mucho más por explorar y, desde luego,

¹ Ver Roberto Franco, *Los carijonas de Chiribiquete*, Bogotá: Fundación Puerto Rastrojo, 2002 y *Cariba malo – Episodios de resistencia de un pueblo indígena aislado del Amazonas*, Bogotá: Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, 2012.

muchísimo por divulgar. Es muy poca la conciencia nacional al respecto, aún entre los sectores que llamamos ‘ilustrados’.

J. P.: Entiendo que el arte rupestre es un tema propio de los arqueólogos. Siendo Ud. filósofo ¿cómo terminó dedicado a ello?

F. U.: Aparte de que toda frontera del saber es permeable –o no es saber serio– el caso particular es que estudié y ejerzo la filosofía porque me facilita abordar muchos campos que me interesaron desde niño, quizás por influjo paterno. Él era muy ilustrado y me sembró muchos intereses y me dijo que la llave para penetrar en ellos era nada menos que la filosofía, tomada en el sentido más amplio. Pero, puntualmente, entré de lleno en el tema porque mi interés profesional por el origen de la filosofía griega me llevó a explorar los mitos griegos en que se planteaban ya lo que serían algunos de sus grandes y decisivos temas; al hacerlo me topé con la necesidad de trabajar el pensamiento oriental con base en sus textos y en datos provenientes de la arqueología. El pensamiento oriental es el marco que explica el pensar griego básico; no hay «milagro griego»; ese es un embeleco de la peor caterva racista, autojustificación europea de la expansión colonialista. La necesidad de profundizar en el mito con más comodidad, y por elemental responsabilidad con mi ámbito cultural, me impuso el estudio de la prehistoria americana y del «pensamiento indígena abyayalense». Mi participación como alumno en el curso de Prehistoria de América –incluía salida de campo– me llevó a trabajar con sabedores amazónicos desde 1965. En 1978, mientras reseñaba mitos entre los Uitotos y Muinanes del río Caquetá, di con unos grabados en piedra (petroglifos), no reseñados, que representan el origen de la humanidad a partir de la Serpiente Ancestral, una tradición mítico-ritual de gran difusión no solo amazónica: lo es amerindia y hasta universal, pues de no ser por la culebra –siguiendo el mito bíblico–, no habríamos sido expulsados del Paraíso, ese símbolo de la matriz silvestre, donde habríamos permanecido sin capacidad creativa (su arranque es la curiosidad), sin capacidad de juzgar (entre otras cosas, conceptualizar sobre el bien y el mal), y sin utensilios, sobre todo aquellos que ya son arte puro, superfluo, porque no son indispensables biológicamente: el caso del muy simbólico cubresexo. A partir de ese hallazgo en el río Caquetá –que no era el primero que hacía en el tema– mi dedicación al arte rupestre ha ido creciendo. Pero eso sí, he de ser muy tajante: no toda representación de una serpiente en una pictografía o en un petroglifo en la Amazonia ha de hacer necesariamente relación a la Culebra Ancestral; bien podría ser la imagen del recuerdo de aquella que mordió al ejecutor de la obra, o estar allí por cualquiera de muchos otros motivos, incluido el del simple *divertimento*... el gozo del trazar; la serpiente posee una figura y un comportamiento que se presta para jugar con ellos, es apta para vehiculizar muchos pensamientos, muchos sentires.

J. P.: Me llama la atención la palabra ‘abyayalense’.

F. U.: Equivale a ‘amerindio’, viene de Abya-Yala, expresión de los indígenas Kunas del Darién colombiano y de Panamá que hace referencia a aquello que llegó a llamarse América, nombre prestado, igual que prestado es el nombre de nuestro país y la música de nuestro pomposo himno nacional: sin raíz en lo nuestro. En tule, la lengua de los kunas, Abya-Yala quiere decir ‘tierra-en-plena-madurez’, fórmula totalmente en contravía de Nuevo Mundo, impuesta

por quienes tenían interés de fraguarlo a su ambicioso acomodo. No éramos nuevos: no menos de cuarenta milenios nos separan de los primeros y verdaderos descubridores: los paleoindios. Pero no fue un solo grupo; hubo varios y de diferentes procedencias escalonadas en distintas épocas prehistóricas. Un crisol de multiplicidades culturales y mucho tiempo para madurar las grandes culturas y civilizaciones que destruyó en su petulancia el codicioso invasor europeo.

J. P.: ¿Qué importancia tiene el arte rupestre? ¿Por qué es tan urgente investigarlo?

F. U.: En primer lugar –y esta respuesta es un lugar común entre investigadores de cualquier tema– simplemente porque lo que llamamos *arte rupestre* es algo que «está ahí», y todo lo que «está ahí» amerita ser investigado; tanto más tratándose de una de las más antiguas huellas de realizaciones plenamente intencionales hechas por humanos. Mediante esos obrajes, que han llegado hasta nosotros sorteando múltiples vicisitudes, podemos asomarnos a la mente de nuestros remotos antepasados: los paleoindios, en primer lugar y, yendo más lejos, esos que se inventaron las maneras humanas de estar en el mundo. Pintar o grabar es signo de ser eso: plenamente humano. Desde luego, al no ser los humanos (hubo varios) originarios de Abya-Yala, el arte rupestre más antiguo estaría en otra parte; por ahora, su aparición apunta a África; desde entonces ha hecho parte de la aventura humana. Todas las artes gráficas tienen su origen rastreable en el arte rupestre. Esa saga aún perdura expresamente entre muralistas y grafiteros en Bogotá y en algún grupo aborígen. No olvidemos que el ser humano apareció en África, según las pruebas más sólidas allegadas hasta ahora, y de allí venimos todos, de una Eva africana de hace alrededor de doscientos milenios, para molestia de los racistas “blancos”, y de muchos indígenas que continúan defendiendo tozudamente que los primeros antepasados de los aborígenes actuales se originaron aquí.

J. P.: ¿Qué razones arguyen los indígenas para ello?

F. U.: Es más una estrategia para justificar la apropiación tradicional de sus territorios: ‘Si mi antepasado fue creado aquí por la divinidad (la particular de cada grupo), este territorio, con mayor razón, me pertenece’; eso lo piensan y lo dicen algunos sin preocuparse de hacer mayores averiguaciones –es lo propio de las sociedades marcadamente tradicionalistas–, y suponiendo que la evolución humana y la dispersión de la especie son un engaño de los no indígenas para justificar robarles su tierra. En forma análoga sucede con algunos judíos fanáticos que se sienten descendientes directos de Adán y Eva y con un paraíso dentro de los términos de la región conocida por los antiguos hebreos; además, eso del ‘Jardín del Edén’, se lo copiaron a los babilonios, y el inconsciente colectivo lo refuerza con aquello de una nostálgica y original ‘tierra sin mal’, que se torna búsqueda de la ‘tierra prometida’ esa nostalgia del origen vuelta futuro. La manera de tal apropiación de un territorio que se convierte en el hábitat histórico –tradicional– de una cultura, podría formularse de otra forma más apropiada; algo así como: ‘Porque fue aquí, idealmente, donde algún gran líder Sabedor, entre mis más remotos antepasados, tomó conciencia plena de que somos un pueblo claramente diferenciado de otros por su lengua, sistema simbólico gráfico, creencias (estableció o reforzó los mitos fundacionales), territorio y maneras de manejar mundo, por eso, este ámbito, que hemos domesticado nos compete, debemos responder por él y mane-

jarlo adecuadamente, según nuestra escala de valores². Es el resultado de un proceso evolutivo que arranca del olor (signo) de la manada, fórmula perfecta de identidad y de identificación que se echó a pique con toda la parafernalia de las culturas (símbolos), entre los que se cuentan los perfumes (olores), hoy, por desgracia, globalizados, igual que lo vienen siendo los sabores, los sonidos y las imágenes. De esta manera se puede venir de otra parte y sin embargo justificar la ocupación de un territorio. El caso de los afrodescendientes en el Chocó.

J. P.: ¿Qué nos puede decir en general del arte rupestre en Colombia?

F. U.: El arte rupestre, por estar presente en toda Colombia, desde la Guajira hasta el interfluvio Caquetá-Putumayo, y desde la isla de Gorgona hasta el Orinoco, muestra la ocupación del territorio por parte de nuestros antepasados indígenas. Los llamados 'baldíos' fueron el resultado de la exclusión y el exterminio a partir del gran genocidio, el de la invasión europea primero y la implacable arremetida criolla después, arremetida que aún continúa. El arte rupestre constituye un buen camino para armar una parte fundamental de nuestra historia, desde épocas muy pretéritas, en orden a valorarla y recrear a partir de ella. Con estas obras podemos adentrarnos un tanto en el pensamiento y en la estética de nuestros antepasados abyayalenses (amerindios), máxime si recurrimos a la mitología milenaria que aún pervive. Juntar ese lenguaje gráfico de ayer y el oral tradicional que nos llega al ahora y que guarda resonancias muy arcaicas –llamamos a eso 'paralelismo etnológico y etnográfico', etnoarqueología–, da buenas posibilidades de comprensión de algunas de sus formas de manejar mundo. El estudio del arte rupestre ayuda a comprender y asumir la complejidad cultural colombiana, y desde ella abrimos a un futuro intercultural mejor cimentado, menos incierto. Pero en general son muy pocos los estudios sobre el arte rupestre en el país, si bien se nota un mejoramiento en los últimos años debido a las exigencias que deben cumplir los municipios en relación al inventario de su patrimonio cultural. La queja principal es la escasez en los presupuestos de investigación, una de las razones por la cual no se cuenta aún con ninguna datación directa de ninguna obra de arte rupestre aborigen en Colombia; todas las que se han propuesto son indirectas; ninguna plenamente confirmada, y son poquísimas las reseñas sistemáticas, solo una en toda la Amazonia.

Es altamente probable que el llamado arte rupestre sea la manifestación más antigua del arte en el territorio de lo que actualmente es Colombia. No obstante, ni el arte rupestre ni las otras manifestaciones artísticas de los pueblos precolombinos entran en la corriente que confluye y se integra en el arte "colombiano"; en otras palabras, no fue asumido, no tuvo "continuidad" sino hasta épocas muy recientes, pasando por un breve periodo de mestizaje artístico en el arte

² Esta escala de valores –cuando se reúnen a deliberar entre ellos o con los 'otros'– la llaman 'Ley de Origen'. Equivale al trasunto de sus sistemas cosmovisionales, correspondiente cada uno a cada cultura particular. Nadie que se sepa ha efectuado la síntesis; obviamente, tal carencia es lo mejor, pues de lograrlo fácilmente el resultado se convertiría en una especie de dogma; ese producto ideológico de los concilios guiados, inspirados y garantizados, supuestamente, por un "dueño de la verdad", o simplemente tomando a tal colectivo como poseedor de la verdad.

colonial, y el decidido, revolucionario y fundamental intento de los integrantes del movimiento Bachué, quienes retomaron valores estéticos de las culturas indígenas. Ese espíritu ha persistido y hoy se despliega en múltiples realizaciones, ya no solo en las artes plásticas, también en la literatura y en otros manejos de mundo como las ciencias naturales y la filosofía.

J. P.: Entiendo que aparte de la docencia y de las publicaciones sobre el pensamiento indígena, usted también se ha dedicado a la fotografía y ha realizado varias exposiciones.

F. U.: Sí. La fotografía ha sido una de mis herramientas de trabajo, de divulgación de mis investigaciones y como forma de allegar recursos para realizar salidas de campo. Lo delicioso es que al trabajar con los uitotos el arte rupestre del río Caquetá, me encontré con la *prehistoria* de la fotografía y con su *mítica*. Es que Enókayī –un Abuelo Sabedor de la etnia Uitoto, muerto hace más de dos décadas– enseñaba que los petroglifos los hizo el Padre Sol con sus dedos de luz, trazando diseños arquetípicos en el barro de las orillas de los ríos; después, en las tardes, cocía [fijaba] ese barro volviéndolo piedra. ‘Foto-grafía’ es el trazo –grafo– de la luz en la superficie de una película sensible. Hay analogía con los símbolos de ese mito. Claro, la fotografía digital arruina un tanto el cuento.

J. P.: Y, ahora, ¿qué nos trae de nuevo?

F. U.: Atendiendo el requerimiento de los antropólogos Felipe Cabrera y Carolina Barbero, egresados de la Universidad Nacional, muy interesados en que se ahondara el estudio del arte rupestre ya detectado en la Serranía de la Lindosa (Río Guayabero, departamento del Guaviare), ámbito que constituye uno de sus sitios de trabajo, el profesor Virgilio Becerra, del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional, organizó un grupo para ocuparse del asunto. La coyuntura se dio debido a un interés puntual: en las excavaciones de la gran Necrópolis de Usme (Bogotá), a cargo del profesor Becerra, se encontraron evidencias amazónicas. Esto volvió a encender un interés que ha ido creciendo: los contactos prehistóricos entre las culturas de las tierras bajas y las tierras altas. Y una de las formas privilegiadas, aparte de los datos que puedan dar las excavaciones sistemáticas, reside en estudiar comparativamente el arte rupestre de las tierras altas y bajas, toda vez que se han detectado temas y tratamientos comunes. En ese orden de ideas resulté vinculado al equipo, dados mis trabajos de investigación en el arte rupestre amazónico. El hecho es que Becerra organizó el grupo y allegó los recursos indispensables para cubrir el desplazamiento y permanencia durante una semana (junio de 2011) en los alrededores de Angosturas II, en el río Guayabero, donde están algunos de los grandes murales³.

J. P.: Tengo entendido que esas obras rupestres habían sido objeto ya de reseñas y publicaciones.

³ Los integrantes del grupo fuimos Virgilio Becerra, Roberto Pineda, Ernesto Montenegro, Octavio Villa, Felipe Cabrera, Carolina Barbero, Silvia Stoher, Manuel Ariza y Alejandro Aguirre. Fue una real delicia estar en ese grupo, al que se sumaron gentes de la región interesadas en el asunto y fiscalizadores de nuestras acciones.



FIGURA 1. Pintura mural, Serranía de la Lindosa, río Guayabero, Angosturas II (raudal), Guaviare, Colombia, Fotografía de Fernando Urbina, junio de 2011. Todas las fotografías son de Urbina de esta fecha y de esta localización, a menos de que se especifique otra cosa.

F. U.: En efecto. Tal parece que la primera noticia de arte rupestre para las serranías del oriente colombiano es la del General Agustín Codazzi en el Tomo I (dedicado al territorio del Caquetá) de su *Geografía Física y Política de la Confederación Granadina*, de 1857, fruto de la famosa Comisión Corográfica⁴. Codazzi se basó en informes recibidos de Pedro Mosquera, corregidor de Masaya. Mosquera realizó un viaje de seis meses de entera maravilla desde Solano, descendió el gran río Caquetá hasta dar con el Caguán, lo remontó un trecho, hizo travesía por la selva hasta encontrar el río Yari; descendió este curso, hasta dejarlo y hacer travesías y terminar encontrando el Ajaju y el Macaya, para desde allí encaminarse al Guayabero, abandonar esta ruta poco después de encontrar el Ariari, arribar al Meta y llegar finalmente a Bogotá. Y eso fue en 1847. En otras palabras, estuvo en el corazón de la Serranía del Chiribiquete, territorio de los guaques (karijonas, también llamados *murciélagos* y *omeguas* y *guaguas*) y en las riveras del Guayabero, en plena Serranía de La Lindosa, donde, se supone, vio muestras de su arte rupestre.

Lo más bizarro del asunto consistió en que Codazzi atribuyó la hechura del arte rupestre, presente en la zona, a la estadía de Spira en su fracasada expedición en búsqueda de Eldorado y con el paso de Philip von Hutten en su segunda expedición (1941-1545) que lo lleva, según su enfebrecida fantasía, casi hasta las puertas de la que él creyó era la gran “ciudad” cuyos

⁴ Agustín Codazzi, *Geografía Física y Política de la Confederación Granadina – Comisión Corográfica, Tomo I, Estado del Cauca, Territorio del Caquetá*, (1857), Bogotá: COAMA/Unión Europea/ Fondo “José Celestino Mutis”/FEN Colombia/ Instituto Geográfico “Agustín Codazzi”, 1996.

fantásticos edificios avista de lejos, desde una altura en el río Macaya, y que no son otra cosa que los insólitos tepuyes del Chiribiquete. Esta equivocación –confundir montañas con edificios– es bien explicable: para 1529 había concluido la conquista del imperio azteca por parte de Cortés, y se había difundido por Europa la noticia de los prodigios arquitectónicos de este pueblo, en que se destacan sus inmensas pirámides con cima aplanada; con seguridad Von Hutten sabía de ello antes de embarcarse para América en 1534, lo demás lo fragua la desmedida ambición que lo alentaba. Codazzi piensa que el arte rupestre del Guayabero es obra de los aburridos soldados de Spira que acamparon en sus inmediaciones en 1538, antes de decidirse a regresar a Venezuela.

Las imágenes centrales de La Lindosa fueron reseñadas por Gheerbrant durante su expedición de 1948-1950. En junio de 1949 reseñó mediante dibujos en blanco y negro las dos figuras centrales (enfrentadas) que aparecen en la Fig. 1⁵. Su informe no permite saber con certeza si es a estas a las que se refiere en su hipótesis como “llamas andinas”. Estas también son traídas a cuento en el extenso informe de Botiva de 1986⁶. Pero ninguna mención se hace a la imagen naturalista del tercer animal que aparece en la margen izquierda, hacia arriba, y que podría suministrar la clave de las esquematizaciones logradas en el centro de la fotografía (ver la fotografía de la Fig. 8). Pienso que se trata, entonces, de un torso y cabeza de equino (naturalista) a la izquierda, y de dos esquematizaciones de ¿équidos? en el centro que, si se compara la intensidad de los pigmentos, posiblemente fueron ejecutadas con posterioridad. La pintura de los hocicos de las dos bestias, esquematizadas en el centro de la fotografía, se ha escurrido (corrido); una observación no atenta podría inducir a pensar que son representaciones esquematizadas de cuadrúpedos con “trompas” o cuellos muy largos (el caso de Gheerbrant). El tema se volvió motivo frecuente; se han encontrado cinco conjuntos más en que se muestran dos cuadrúpedos enfrentados, con cabezas gachas⁷.

Así pues, al menos desde 1952, gracias a Gheerbrant, se tiene noticia cierta y comprobada de las pictografías del Guayabero, pasando en 1959 por el brevísimo informe de Bischler y Pinto, dos naturalistas vinculados a la Universidad Nacional; más precarias aun han resultado las reproducciones en dibujo⁸. Sólo había visto una toma excelente, atribuida a Enrique Bautista de 1981, de un sector de otro de los murales⁹. En el mencionado trabajo de Botiva, el mejor

⁵ Alain Gheerbrant, *La Expedición Orinoco-Amazonas*, (1952), Buenos Aires, Hachette, 1957

⁶ Alvaro Botiva, “Arte rupestre del río Guayabero. Pautas de interpretación hacia un contexto socio-cultural”, en *Informes Antropológicos* N° 2 (1986) pp. 39-74.

⁷ Tres de ellas se pueden observar en Fernando Urbina, “El Indígena en la Constitución de Colombia”, en *La Joven Constitución de Colombia*, Bogotá: Ed. Carlos Nicolás Hernández, 2011, pp. 32-157 (p. 136).

⁸ Helena Bischler y Polidoro Pinto, “Pinturas y Grabados Rupestres en la Serranía de la Macarena”, *Revista Lámpara*, vol. VI (1959), pp. 14-15.

⁹ Ver Darío Fajardo, Fernando Urbina, *Orinoco – Colombia* Bogotá: FEN/ Universidad Nacional de Colombia, 1998.

hasta ahora, las fotos y reproducciones no permiten hacerse una idea justa de la grandiosidad y variedad de esas obras, incluso de su visualización correcta. Además, la zona había sido objeto al menos de una mínima excavación a cargo de Correal, Piñeros y Van der Hammen (la guerrilla de las FARC sólo les permitió trabajar menos de dos días), riguroso trabajo que dio una data de ocupación humana de hasta el 7250 A.P. En dicha excavación, en su Capa 2 –la más rica en materiales líticos– se encontró ocre; pudo servir para elaborar las pinturas¹⁰. De hecho hay pictografías muy borradas, con otras superpuestas que, desde luego, serían más recientes. En algunos sectores de los murales las pinturas están tan vívidas que parecen haber sido hechas hace muy poco (ver Fig. 2).

J. P.: Supongo que el equipo en esta ocasión iba muy bien provisto de cámaras fotográficas...

F. U.: Siete cámaras digitales en acción. Tomé cerca de dos mil fotografías y mis compañeros por lo menos otras tantas. La suma dio 66 *gigas*.

J. P.: ¿Y hubo sorpresas, algo notorio que hubiera pasado desapercibido a los investigadores anteriores?



FIGURA 2. Gran mural, río Guayabero, Cerro Azul, vista parcial.

¹⁰ Gonzalo Correal, F. Piñeros y Thomas Van der Hammen, “Guayabero I: un sitio precerámico de la localidad Angostura II, San José del Guaviare”; en *Caldasia*, 16, 77, (1990), pp.245-254.

F. U. : Es un palimpsesto: se supone que algunas de las figuras más borrosas puedan tener una antigüedad remontable a miles de años, como es el caso de algún fragmento de roca con pintura localizada en la Serranía del Chiribiquete, cuya datación relativa dio 19510 A.P., según Van der Hammen y Castaño Uribe¹¹. Desde luego las pinturas más visibles del presente mural no se acercan ni por asomo a esa tan remota fecha; son indudablemente bastante recientes y esto se infiere de su óptimo estado de conservación.

Para quienes no habíamos visitado esos lugares la sorpresa fue extraordinaria. Disipado un tanto el estado de éxtasis recién llegamos al pie del mural, nos dedicamos a dialogar sobre lo allí representado. Trajimos a cuento teorías e hipótesis, que son muchas, pues en esto del arte rupestre se viene especulando desde hace harto tiempo. Curioso: antes que en Europa (1902) se reconociera formalmente (académicamente) su existencia, como arte atribuible a gente “primitiva” (primordial, diría yo), aquí en Colombia (y por supuesto en otras partes del mal llamado «Nuevo Mundo»), hubo estudiosos que se percataron de ello. Los Cronistas de Indias desde el s. XVI escribieron y publicaron sobre estas representaciones e igual lo continuaron haciendo los viajeros ilustrados de los siglos XVII, XVIII y XIX. Los estudios se vuelven más sistemáticos a partir de comienzos del XX. Y, por supuesto, todos los grupos indígenas en cuyo territorio se encuentran obras rupestres las han constelado en sus mitos y, en algunos casos, en sus rituales. Esto prueba que han especulado y continúan pensando en ello. Es que el *estudio* del arte rupestre comienza con él mismo. Visitando la Serranía de La Lindosa, en esos días alucinantes se nos ocurrieron cosas nuevas que quedaron consignadas en el diario de campo a cargo de Stohrer y en el informe pertinente, a cargo de Becerra. En mi caso personal, solté allá una que otra opinión. Algunas fueron acogidas, otras sonaron bizarras.

J. P.: ¿Podría usted mencionar alguna?

F. U.: Pues una figura me pareció, inicialmente, un arquero a punto de soltar la flecha. Becerra me convenció de que eso no tenía sentido. Hoy pienso como él. El inconsciente traiciona, y se puede caer en la paraeidolia, esa inclinación a armar figuras coherentes donde no las hay: nubes, manchas en las paredes, texturas de rocas, trazas de insectos en las maderas... Soy un apasionado de la arquería. En otro mural “vi” un toro (Fig. 3). Lo dije. Nadie me creyó. No insistí. Al fin de cuentas tenía patas con tres dedos, aunque pensé que de ser pintado por un indígena –quien por primera vez viera una vaca (lo más parecido en su entorno son dantas, venados y chigüiros)–, su imaginación bien pudo endilgarle tres dedos. Pero luego encontré un segundo, ese sí bisulco (Fig. 4). La verdad, dejé el asunto de lado.

¹¹ Carlos Castaño Uribe y Thomas Van der Hammen, *Chiribiquete. La peregrinación de los jaguares*, Bogotá: Ministerio del Medio Ambiente, 1998 y *Arqueología de visiones y alucinaciones del cosmos felino y chamanístico de Chiribiquete*, Bogotá: Ministerio del Medio Ambiente (Colombia)/ TROPENBOS, 2005.



FIGURA 3. Río Guayabero, Angosturas II (raudal).

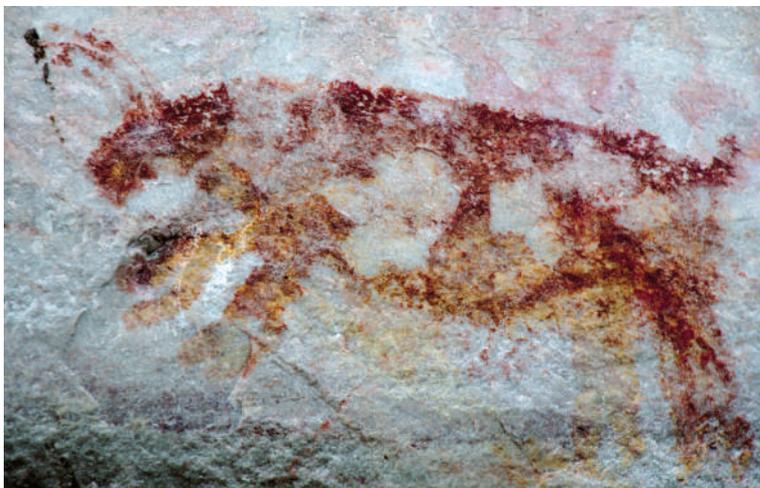


FIGURA 4. Río Guayabero, Cerro Azul.

Las Figs. 3 y 4 muestran posibles representaciones de vacunos, especialmente en la Fig. 4, bisulco y con la cornamenta –no ramificada– proyectada hacia adelante. Con certeza, los primeros vacunos fueron vistos en la región por obra de la entrada de Avellaneda en 1540. No hay ningún animal silvestre en esta región con dichas características. Tampoco se han hallado este tipo de restos óseos prehistóricos. Las representaciones –sobre todo la Fig. 4 – parecen ser una mezcla de danta, venado, chigüiro y... vacuno; animales del entorno cotidiano –los tres primeros– a partir de los cuales los indígenas “podían pensar” las extrañas bestias que recién introducían los invasores europeos.

En los meses siguientes, cuando nos topábamos en los laberintos académicos, continuamos especulando sobre el asunto. Por mi parte, de cuando en vez le echaba una mirada a algunas de mis fotografías. Hasta que un día, resolví examinar en detalle las que había tomado, una por una, e ir anotando lo que me parecía más pertinente. Llegué a la toma N° 111, el sector izquierdo de un gran mural (Fig. 5). Procedí a buscar en las tomas siguientes detalles de ese sector. Contraviniendo la norma me percaté que había tomado muy pocos. Quizás la emoción, por ser el primer mural visto en esa jornada, me hizo centrar la atención en otras figuras más atrayentes ubicadas en otros sectores del panel, descartando algunas por considerarlas “manchones”, sin posibilidad de reconocer figuras coherentes.



FIGURA 5. Río Guayabero, Angosturas II, Pinturas Nuevas, sector izquierdo de un gran mural, bastante deteriorado.

Utilizando la toma general procedí a acercarme a uno de esos “manchones”. A la una de la mañana de esa noche del 15 de octubre, con el berrido que lancé, temo que desperté a los durmientes de media cuadra en derredor: allí, en el mural, figuraba la imagen de un caballo (círculo en rojo).



FIGURA 6. Río Guayabero, Angosturas II, Pinturas Nuevas, acercamiento a detalle (“manchón”) de la fotografía de la Fig. 5 (saturándola un tanto), octubre de 2011.

Entre 1535 y 1572, pasaron por la zona (entre el Ariari y el Guayabero) alrededor de dos mil caballos, empleados por los invasores europeos en las sucesivas expediciones comandadas por Spira, Von Hutten, Federmann, Avellaneda, Hernán Pérez de Quesada y Gonzalo Jiménez de Quesada. Entonces caí en cuenta que las figuras que todos los integrantes del grupo habíamos comentado, cuando nos encontrábamos discutiendo al pie de los murales, y que Gheerbrant había interpretado como “llamas incas”, no podían ser solamente eso; podrían ser esquematizaciones de équidos; el problema es que tienen varios dedos. Gheerbrant pensó con buen juicio lo de las llamas, pues hay vagos indicios de que los incas tenían comercio con los muiscas del altiplano cundiboyacense y sus caravanas de camélidos cargadas con mercaderías pudieron haber bordeado la vertiente este de la Cordillera Oriental para efectuar los intercambios. Ahora bien: si son équidos, entonces, lo que me pareció un vacuno podía ser, efectivamente, un vacuno, pues los invasores españoles llevaban unos y otros. Procedí inmediatamente a examinar todas mis fotos buscando caballos y vacas. Encontré otras tres de posibles vacunos: animales robustos con cuernos (sin los ramales propios de los cérvidos); y otro caballo, al menos una parte de él (Fig. 8). En los días siguientes releí, compulsivamente, *Cronistas de Indias* y le solicité a Stohrer que me suministrara las fotos de mis compañeros. Me interesaba chequear sobre todo las tomas de lugares que yo no había visitado durante mi corta estadía en el Guayabero y aspectos desapercibidos por mí en donde sí concurrí.



FIGURA 7. Río Guayabero, Angosturas II, Pinturas Nuevas, fragmento, fotografía de Manuel Ariza, junio de 2011, N° 537.

Esta toma (Fig. 7) se efectuó a una distancia mucho menor que la fotografía de la Fig. 5. Ariza me manifestó que sólo después de charlar conmigo reconoció un équido “en esa mancha”. En la toma N° 330 de Montenegro (Fig. 9), localicé un equino y poco tiempo después, en esa misma fotografía, Usted, profesor Peña, me sacó de las dudas acerca del otro (Fig. 9 abajo), cuya cabeza y cuello apenas se insinúan. Mis compañeros de trabajo de campo también fotografia-ron “caballos” y “vacunos”, pero ninguno de ellos los reconoció como tales. Es algo que suele suceder. De hecho, buena parte de ellos se muestra aún escéptica respecto de mi interpretación.

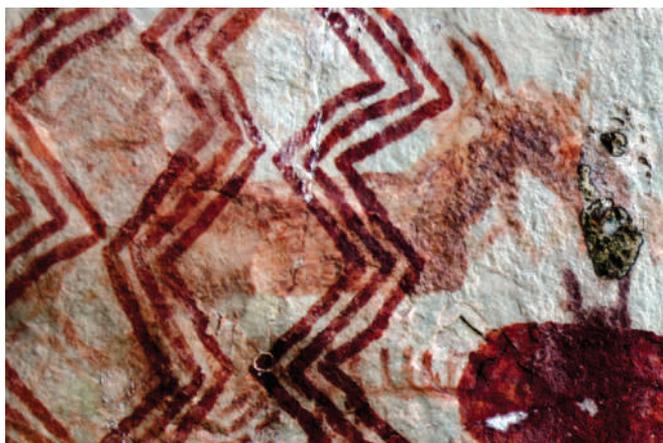


FIGURA 8. Río Guayabero, Angosturas II (raudal), detalle de Fig. 1

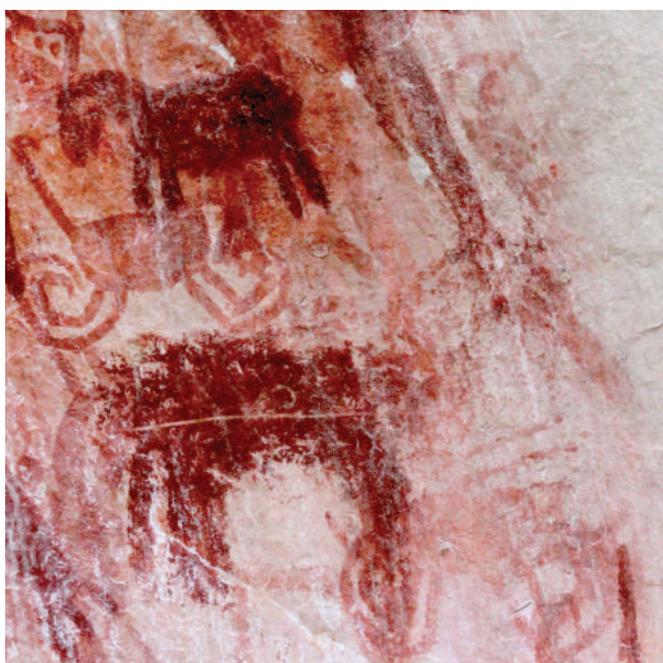


FIGURA 9. Río Guayabero, Cerro Azul, detalle, fotografía de Ernesto Montenegro.

En la primera (Fig. 8), que corresponde a un torso y cabeza de caballo, el parche negro en su hocico, corresponde a un nido de avispas. A la altura del pescuezo, la figura del équido se superpone a una antropomorfa con los brazos levantados; a su vez, sobre el torso se estamparon unas líneas paralelas en zig-zag que, muy probablemente, sea la manera de representar un río.

Al confrontar la Fig. 8 con la fotografía complementaria –Fig. 26– ya “corregida”, se ven dos équidos en tono más oscuro que las figuras a las que se sobreponen o acompañan y entre las que se destaca un cuadrúpedo saltador (Fig. 9).

Ninguno de quienes han hecho referencia a este sector del mural (Fig. 1), aludiendo a las dos supuestas llamas, parece haber detectado la imagen naturalista del tercer animal que aparece en la margen izquierda hacia arriba (ofrecemos su detalle en la Fig. 8). Este detalle suministra la clave de las esquematizaciones logradas en el centro de la Fig. 1. Se trata, entonces, de un torso y cabeza de equino (naturalista) a la izquierda, y de dos esquematizaciones de cuadrúpedos (¿équidos?) en el centro que, tal parece, fueron ejecutadas con posterioridad: su trazo es más fuerte. Parece ser que los trazos zigzagueantes sobre el équido representen un río; de serlo, darían razón de por qué al *caballo* no se le ven las patas.

J. P.: ¿Pero no existía ya en América un caballo que luego se extinguió? ¿Las representaciones podrían aludir a ese animal?

F. U.: Cabe esa posibilidad. Los paleontólogos consideran que el *Equus Amerhippus* se extinguió entre el 7000 y el 10000 A.P. Y hay reseña pictórica de él en Tacna, Perú. La región de La Lindosa, bien pudo ser un último refugio. Pero la traza del caballo de la fotografía N° 7 me parece que es de tipo español y domado, tal como se infiere por la curvatura del cuello; De esos que los capitanes alemanes –comandando tropas españolas provenientes de Coro (Venezuela)– trajeron por los lados de La Lindosa en su alucinada búsqueda de Eldorado. Los primeros pasaron por allí en 1535, y contribuyeron a matar a miles de indios Guayupes, Choques, Saes y de otras naciones. Además, está lo de los posibles vacunos, cuya presencia reforzaría la interpretación. ¿Los avistaron los indígenas y, entre ellos, a algunos les dio por representarlos? Mi hipótesis es que sí. Y, además, dibujaron otras cosas muy impactantes para ellos por lo insólitas y terribles, como es el caso de «perros de guerra» y escenas de aperreamiento. Este se constituyó en un modo de terror aplicado sistemáticamente por los invasores europeos contra las comunidades aborígenes, desde 1495 hasta finales del s. XVI. El perro de guerra resultó un arma muy efectiva al ser usada contra los moros de Granada. Los indígenas, en cuanto eran “infieltes”, merecían, según el fanatismo español, un trato similar. El uso sistemático de tales perros como instrumento de ataque, tortura y terror en América constituyó un aditamento de suma importancia que alimentó la «Leyenda negra» contra el imperio español, por parte de los países protestantes, que no fueron precisamente peras en dulce en cuanto el tratamiento cruel contra los aborígenes. Obras gráficas en donde se denuncian las atrocidades ibéricas se deben al belga Teodoro de Bry, quien se fundamenta en parte para elaborar sus ilustraciones en las denuncias de Las Casas. A este famoso grabador y editor belga se deben también las ilustraciones de la más difundida de las obras del obispo de Chiapas (la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), en su edición en alemán y en latín de 1597 y 1598¹².

¹² La edición original es: Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Sevilla: Sebastián Trujillo, 1552.



FIGURA 10. Río Guayabero, Cerro Azul.



FIGURA 11. Río Guayabero, Cerro Azul.



FIGURA 12. Río Guayabero, Cerro Azul, detalle.

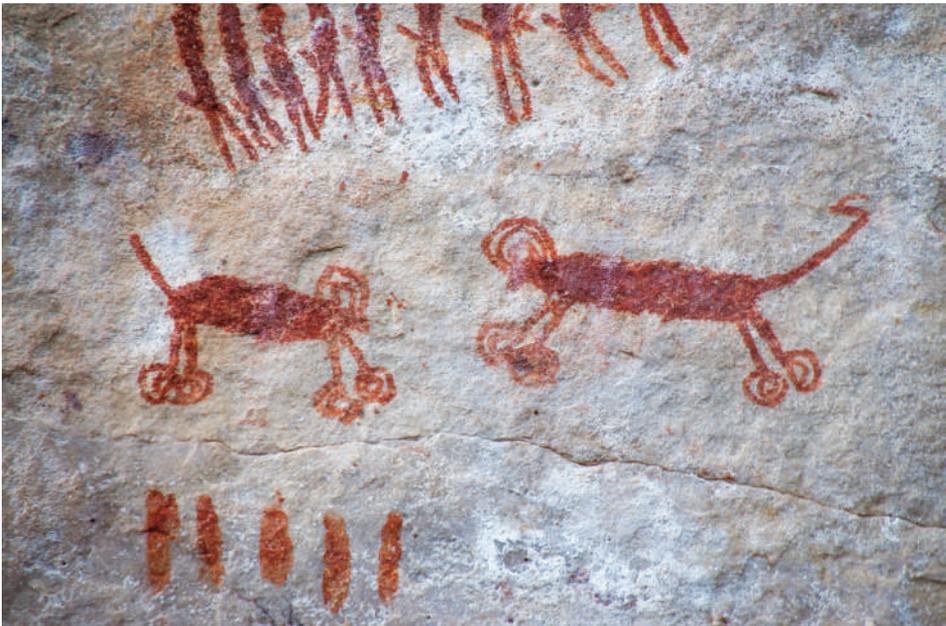


FIGURA 13. Río Guayabero, Cerro Azul.

La fotografía de la Fig. 10 muestra la representación de un cuadrúpedo atacando a gente empavorecida. No existe ningún animal cuadrúpedo en el mundo con las extrañas características que aquí se muestran: un artificio a la altura de cabeza y cuello, y patas como ‘enguantadas’ (o embotinadas). La escena representada en la fotografía de la Fig. 11 resulta más compleja: arriba, cuerpos humanos despedazados y dos cuadrúpedos (con los aditamentos extraños en cuello y patas), uno plantado frente a los “despedazados” (ver el detalle en la Fig. 12) y el otro corriendo a atacar a unas ristras de gentes –unidas por la parte superior (cuello)–, práctica atroz de encadenamiento, cuya invención se atribuye a Alfínger; en la misma fotografía de la Fig. 11, abajo, centro, antropomorfos (varones), levantando palmas, ¿forma cuidadosa (“religiosa”: etimológicamente) en que deben ser tratados los perros para que no ataquen? Abajo, izquierda (Fig. 11) se ven posibles alimentos, lo que más buscaban los hambreados expedicionarios europeos. La fig. 13 en la parte central, muestra dos perros de guerra; se evidencia en ellos los extraños dispositivos en la cabeza-cuello (visualización indígena de los collares con dispositivos para punzar y cortar) y en sus patas (protectores acolchados).

J. P.: ¿Qué importancia puntual puede tener, ya no para el arte rupestre colombiano, sino para la historia de Colombia en general, el hallazgo de lo que Usted tiene por representaciones de caballos españoles, vacunos y perros de guerra?

F. U.: El registro gráfico (la escritura es un grafismo muy abstracto) del encontronazo entre los dos mundos queda consignado por parte de los europeos invasores desde el diario de Colón, quien de inmediato secuestró y desplazó a algunos indígenas, y les dio como gentilicio eso de ser ‘indios’. Es que Colón, ¿el judío converso? y financiado por la banca judía, empezó a pensar que al no encontrar el oro y las especias en la cantidad que tanto codiciaba, sí que podría convertir en oro a los *indios*, vendiéndolos como esclavos. Isabel de Castilla no le permitió establecer su execrable y sistemático comercio en España. Pero, ¿qué testimonios gráficos tenemos elaborados por los aborígenes y desde el punto de vista aborígen acerca de los invasores? ¿Cuál es “la visión (gráfica) de los vencidos”? En 1519, luego de que Cortés entra en contacto con los mayas en Cozumel, los enviados de Moctezuma le hacen un retrato para llevarle el dato al emperador. Pero a lo mejor ya existían registros gráficos indígenas por parte de los taínos y de los otros pueblos contactados por los primeros invasores europeos, a partir de 1492; ¿se han descubierto? y ¿se conservan? Lo ignoro. Vale anotar que sí se conserva el precioso manuscrito donde figuran poemas compuestos por los indígenas mexicanos aludiendo tristemente a la derrota azteca. También se conserva, entre otros registros, el Códice Florentino, de Fray Bernardino de Sahagún, quien lo confecciona valiéndose de pintores aborígenes y con la ayuda de una pléyade de muy cultivados indígenas de la nobleza azteca (algunos de los que no había alcanzado a masacrar Alvarado). Este trabajo transcurre entre 1540 y poco antes de 1580. Otro documento es el llamado *Lienzo de Tlaxcala*, pintado por los indígenas que le prestaron ayuda decisiva a Cortés contra los aztecas. La casi totalidad de estos documentos gráficos (con excepción de los poemas) no son obras espontáneas de los indígenas: estos obedecían órdenes de sus vencedores y registraron lo que ellos les exigieron o les permitieron

consignar. Hay un ejemplo, sin embargo, que se sale de esta generalidad. Se trata del célebre *Manuscrito del aperreamiento* que representa un hecho ocurrido en 1523 en Cholula y pintado seguramente en 1560. El manuscrito reposa en la Biblioteca Nacional de Francia¹³. Este documento pertenece a los recopilados por Lorenzo Boturini Benaduci (1702-c.1748) y cuyo listado él publica en 1746; posiblemente fue confeccionado por denunciante indígenas como soporte para adelantar reclamos ante las autoridades peninsulares, mostrando las atrocidades de los invasores. En él aparecería ya una mezcla de técnicas pictóricas españolas (el papel es español) y técnicas y estética indígenas. Eso sí, tenemos datos suficientemente confirmados de registros rupestres de caballos en el famoso «Alero de los Jinetes», en Cerro Colorado (Córdoba, Argentina) y abundan en Chile y en México; pueden ser contemporáneos de los pintados en La Lindosa. No se descarta que algunos de los jinetes sean indígenas al servicio de los españoles, depredando sobre otros aborígenes. En la Sabana de Bogotá, concretamente en Sutatausa, Diego Martínez documentó la presencia de un posible jinete; esto, junto con los temas enunciados (caballos, vacas y perros de guerra) presentes en las pictografías de la Serranía de la Lindosa, podrían constituirse en el primer registro gráfico colombiano llegado hasta nosotros del choque de los mundos, desde la espontánea mirada indígena. Además, tendríamos una posible segunda fecha (relativa) para el arte rupestre colombiano habida no por examen de C14 (no se ha podido aplicar en Colombia directamente a los pigmentos, por costos y por ser estos, según parece, de origen mineral) u otros métodos indirectos o directos de datación, sino por el testimonio que ofrece la representación misma. La más antigua fecha relativa para el arte rupestre colombiano se obtuvo en el Chiribiquete: alrededor de 19 siglos y medio A.P., según Van der Hammen y Castaño¹⁴.

J. P.: Aparte de los caballos, los perros y los posibles vacunos ¿Qué otros temas lograron reseñar en La Lindosa?

F. U.: Insisto en el más sorprendente: haber detectado la presencia de los temibles “perros de guerra”. Constituyeron el arma europea que más temieron los indígenas, mucho más que a caballos y arcabuceros –según lo aseveran los propios Cronistas de Indias, expresamente Vargas Machuca–, toda vez que los cristianos se servían de ella no solo para atacar y desbandar las formaciones de guerreros aborígenes, sino por su inveterada práctica del «aperreamiento», sistema de terror que consistía en hucharle el perro o los perros amaestrados a uno o a varios prisioneros (de ahí quedó el dicho: “echarle los perros”), para que los despedazaran vivos delante de toda la comunidad autóctona, obligada a presenciar el suplicio de algunos de los suyos. Ya Ordaz había utilizado un perro de guerra en sus exploraciones en Venezuela en 1531. La presencia simultánea en las pinturas de La Lindosa de équidos, vacunos y perros de

¹³ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 374, 1 hoja, ver Carlos Alfredo Carrillo, ‘Fondo mexicano de la Biblioteca Nacional de Francia. Documento num. 374. El manuscrito del aperreamiento’, en *Amoxcalli*, *La Casa de los libros*, en <http://amoxcalli.org.mx/presentaCodice.php?id=374>

¹⁴ Van der Hammen y Castaño, *loc.cit.*

guerra suministra la fecha probable: entre 1535 y 1572. La data más tardía de utilización de perros contra indígenas en la Amazonia (región del Napo) es 1577; la extirpó y consignó un oidor de nombre Ortegón. Y tenemos testimonios en textos escritos por los propios capitanes de conquista alemanes, como Federmann y Von Hutten donde informan –sobre todo el segundo– cómo utilizó perros de guerra para escarmentar y sembrar terror en su avance desde Venezuela hacia donde residía ‘El Hombre Dorado’, base de la leyenda: las alturas cordilleranas donde estaba la sabana de Bogotá y la laguna de Guatavita. Philipp von Hutten hizo parte de la hueste invasora comandada por Jorge Spira, en la entrada efectuada entre 1535 y 1538. Tres años después, comandando su propia expedición, Hutten tratará de “corregir” los errores estratégicos de Spira. Obsesionado por dar con el verdadero Eldorado, buscará seguirle los pasos a Hernán Pérez de Quesada y, siempre en pos del espejismo, terminará dando con la tierra de los legendarios Omaguas (¿Omegas?). Sin atreverse a penetrar en lo que él pensó que era la ansiada meta, regresó para armar una más nutrida expedición; pero la muerte prematura –esa misma que había prodigado con infinita crueldad– no le permitió regresar. Lo cierto es que en carta a su padre le precisa que el día 23 de junio de 1535 hizo despedazar por los perros (*aperrear*) a unos indios frente a muchos otros traídos prisioneros a su presencia, por haberlos hallado “culpables” de asesinar a un soldado español; en su posesión habían encontrado la espada y otras pertenencias del muerto. Este dato me lo acaba de suministrar Jörg Denzer, un investigador alemán que vino a visitarme en compañía del prehistoriador Guillermo Muñoz (Director del GIPRI) por estar interesado en adelantar un trabajo sobre el Chiribiquete. Las cartas del invasor alemán fueron publicadas en 1996. En la representación (grabado coloreado) hecha hacia 1560 por Hieronymus Köler de la revista del ejército expedicionario realizada en la localidad española de Sanlúcar de Barrameda, figuran Jorge Spira y Philipp von Hutten. Se dirigían a Venezuela, financiados por los banqueros alemanes de la Casa Welser, siempre en pos de Eldorado. En el extremo bajo derecho del grabado figuran dos enormes perros de guerra armados con collares ofensivos. De esa localidad partieron los tudescos con su ejército de avariciosos asesinos en 1534. Muy alto desempeño hubieron de tener los canes durante la famosa expedición para que figuraran, un cuarto de siglo después, en dicha obra gráfica que registra el pomposo momento de la partida.

Las Figs. 14 y 15 muestran los cuadrúpedos con extraños aditamentos en cuello y patas. En la Fig. 15 se perciben dos *perros* que convergen sobre un cuerpo despedazado, con rasgos similares a los que figuran en la Fig. 12, arriba. Se ve una mano segmentada (no en impronta). No se ha cambiado mucho en Colombia desde las atrocidades denunciadas por Bartolomé de las Casas; se reemplazaron los dientes: los de los perros, por los de las sierras eléctricas de los narco-paramilitares. Se buscó el mismo efecto: el terror para someter o desplazar.



FIGURAS 14 Y 15. Río Guayabero, Cerro Azul, escenas de aperreamiento.

Los españoles se acolchaban con sayos gruesos de algodón; de la misma forma protegían en ocasiones a sus enormes, temibles y valiosísimos perros para que resultaran invulnerables a las flechas y los calzaban con botines acolchados para protegerlos de las espinas envenenadas; también les colocaban en el cuello aditamentos ofensivos: collares con clavos y cuchillos, con los cuales herían a diestra y siniestra. Todo ello debió haber resultado demasiado extraño para los indígenas, quienes, en casi todas partes, llamaron al perro «el tigre [jaguar] del blanco», asimilándolo a la fiera silvestre que más pavor les producía y aún les suscita. Hasta ahora, en los murales de La Lindosa, he localizado más de treinta representaciones de estos cuadrúpedos caracterizados por el artificio en cabeza o cuello y con sus exageradas patotas. Ningún animal amazónico tiene esas características. Aparte de este tema tan desapacible, los murales ofrecen toda una gama de asuntos: escenas de caza y pesca, mucha fauna, en especial venados y algunos seres fantásticos como este pájaro-serpiente (Fig. 18). Las Figs.16, 17 y 18 muestran respectivamente una escena de arponeo de peces; una pareja de venados: macho en primer plano, y hembra detrás, y un animal fantástico, mezcla de serpiente y ave con copete.



FIGURA 16. Río Guayabero, Cerro Azul.



FIGURA 17. Río Guayabero, Cerro Azul.

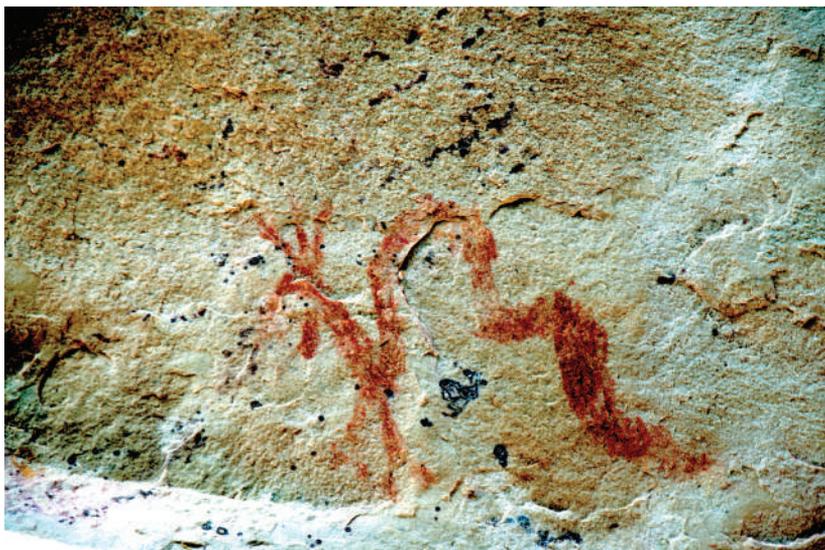


FIGURA 18. Río Guayabero, Cerro Azul.

Hay también escenas de danzas, un juego de pelota, representaciones de flora y objetos que van desde trampas, atuendos y alimentos, hasta tramas de tejidos y utensilios de uso cotidiano cuyos diseños aún tienen vigencia entre grupos indígenas de la Orinoquia y de la Amazonia. Algunos de los grafismos parecen representar mantas: de esas que los cronistas dicen que comerciaban los indígenas del altiplano (muiscas) con los indígenas de la vertiente este de la cordillera oriental y de las llanuras y selvas del oriente. Otra pictografía representa un felino persiguiendo unos ciervos. El ‘león de montaña’ (puma) era propio de estas serranías.



FIGURA 19. Río Guayabero, Cerro Azul.

La Fig. 19 muestra una coreografía en que unos varones (izquierda), levantando palmas y luciendo sus estuches peneanos, danzan ante una formación de niñas respaldadas por una mujer adulta. El primero de los varones (de izquierda a derecha) ostenta adornos plumarios en la cabeza y a la altura de los glúteos. Es probable que la escena represente un ritual de iniciación femenina. Si la segunda figura femenina –de izquierda a derecha– resultase un varón (es difícil discernir –sin análisis de pigmentos– si ostenta un estuche peneano o es una mancha), estaríamos en presencia de la inclusión de un bardaje; esta institución se conserva entre los grupos Sikuanis (Orinoquia) que tuvieron contacto con las culturas propias de la región de La Lindosa, desde un pasado que puede ser milenario.

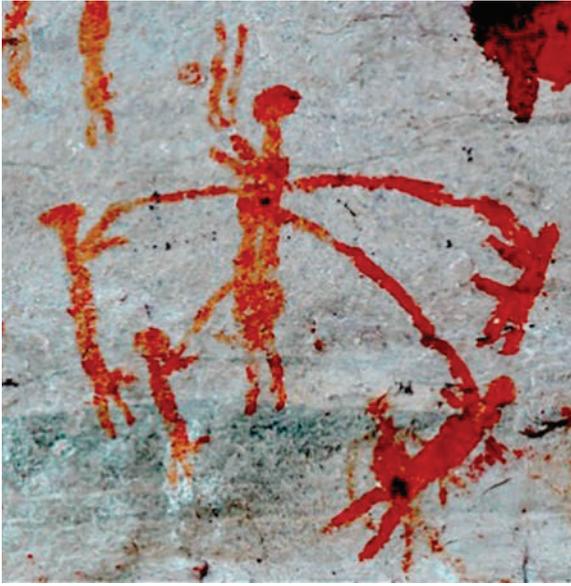


FIGURA 20 Y 21. Río Guayabero, Cerro Azul.

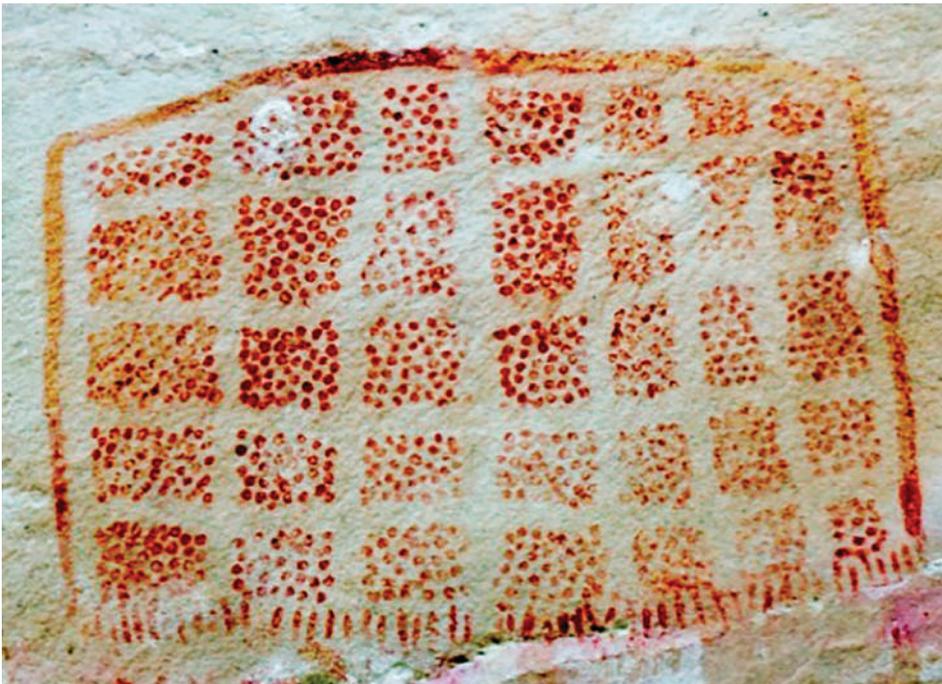


FIGURA 22. Río Guayabero, Cerro Azul.

La primera muestra un personaje central levantando con una mano un objeto frente al cual se ve un objeto circular y está rodeado por cuatro figuras antropomorfas conectadas a él por líneas. ¿Juego de pelota? Los Uitotos practicaban en Colombia hasta hace dos generaciones una variedad de juego de pelota, Preuss alude a él y Köch-Grunberg reseña otro¹⁵. La siguiente toma muestra una figura antropomorfa y un utensilio en forma de escalera, instrumento que hace posible pintar a cierta altura en las paredes donde están los murales. La última imagen probablemente sea un ejemplo de manta (¿algodón?) con flecos, procedente del comercio con el interior andino (ya sea con los muiscas del altiplano cundiboyacense, o con los Incas, si seguimos la hipótesis de Gheerbrant.



FIGURA 23. Nuevo Tolima, vista general.

Además de la variada fauna, en este mural se insiste en una serie de tramas que bien podrían ser modelos para la hechura de utensilios confeccionados con cuerdas y mimbres. Algunos de los diseños que aquí se muestran se encuentran hoy día en la cestería y tejidos de indígenas de los Llanos Orientales (Orinoquia).

¹⁵ Konrad Theodor Preuss, *Religion und Mythologie der Uitoto*, Göttingen/Leipzig: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921-23, 2 vols. y Theodor Koch-Grunberg, *Dos Años entre los Indios*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1995.



FIGURA 24. Río Guayabero, Cerro Azul, felino (derecha, arriba) persiguiendo tres ciervos: una hembra y dos machos.

El venado (ciervo) es una especie propia y dominante en la región de los Llanos Orientales, vecina de la serranía de La Lindosa y es el animal que más se destaca en sus murales. Es probable, además, que la muy notoria presencia del ciervo en estos frescos esté confirmando que en la época en que fueron hechas algunas de las pintura predominaba un paisaje de sabanas, correspondiente a un paleoclima de baja pluviosidad. Igual ocurre con las representaciones del Chiribiquete donde figuran cazadores o guerreros armados con estólica (propulsor, átlatl, tiradera), arma propia de llanura (espacio abierto y no de selva). Pero hay algo que quiero destacar especialmente. Se trata de la toma 294 de la serie que capté en La Lindosa. ¿Será una espada? (Fig. 25).



FIGURA 25. Río Guayabero, Angosturas II (raudal).

J. P.: ¿En un futuro, dónde se podría obtener mayor información al respecto? ¿Se piensa en alguna publicación extensa que dé cuenta del asunto en forma pormenorizada?

F. U.: Nos espera el estudio detallado de los murales de La Lindosa, y seguir explorando en esa inmensa región apenas tocada. Todo ello dará lugar a muchos textos, exposiciones y videos por parte de los integrantes del equipo, amén de que hay otros grupos de investigadores con las mismas intenciones. Esperamos que se pueda conseguir el patrocinio para publicar, con lo que ya se tiene, un gran libro que nutra bibliotecas públicas para que los colombianos se puedan enterar con mayor detalle, y desde varias miradas, acerca de uno de sus mayores patrimonios: el Arte Rupestre Amazónico.

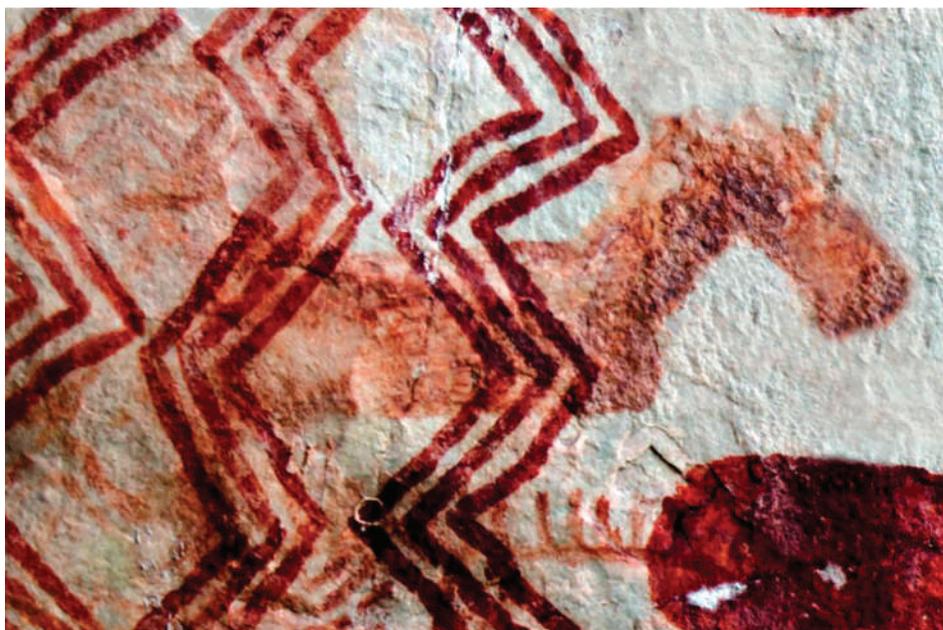


FIGURA 26. Río Guayabero, Angosturas II (raudal), versión retocada de la Fig. 8.

La fotografía de la Fig. 26 ha sido intervenida para eliminar la figura humana con los brazos levantados sobre la que fue superpuesta la imagen del caballo. También se suprimió de la fotografía original el parche negro en el hocico del caballo, correspondiente a un nido de avispas.

Gaspar Morcote, comentando sus descubrimientos arqueológicos en la Serranía de La Lindosa, aparte de restos óseos humanos, hace referencia a las pinturas: “También nos llama la atención [dice Morcote] la presencia de una megafauna que existió hasta finales de la última glaciación, hace unos 10.000 años”; y, continúa, sin comillas ‘Ésta [la megafauna], en comparación con el tamaño de las figuras humanas, es mucho más grande, cuenta con atri-

butos morfológicos que no son de los animales actuales y pertenecería a una fauna terrestre que se asocia con evidencias paleontológicas de la región del Araracuara (en el Caquetá) donde se han hallado mastodontes'. Y continua, "con esto podríamos decir que en esta zona también existió este tipo de animales"¹⁶. Sin embargo, considero que ni en las pictografías de Cerro Azul, ni en las otras estaciones con arte rupestre en la región del Guayabero, aparece megafauna, a menos que se interprete como tal figuras como la siguiente fotografía (Nº 28). Me temo que la inferencia que se obtiene al relacionar 'en una misma escena' el tamaño de las representaciones humanas con las representaciones de ciertos animales no es válida siempre. Con frecuencia obedece a otras razones simbólicas. Por ejemplo, se exagera el tamaño de un animal con ánimo de destacar el terror o la reverencia implicados. Y el asunto de "los rasgos morfológicos", habrá que verlo. Hay representaciones de cuadrúpedos con cornamentas ramificadas, rasgo inequívoco de los cérvidos; sin embargo, ese mismo animal aparece, en ocasiones, con más de dos *dedos* en sus patas. Tal parece que los artistas –no sabemos por qué motivos– mezclaban los rasgos morfológicos. Supongo que estas «mezclas de rasgos» se deban a que con ello hacen referencia a un tiempo mítico en que los seres no estaban suficientemente diferenciados: el tiempo de los «orígenes». Esto de la mezcla de rasgos morfológicos queda plenamente confirmado en la tercera fotografía que ilustra el artículo mencionado (cérvido tridígito). Con otra mirada, López Arévalo, el otro investigador entrevistado, si bien da la posibilidad de que haya megafauna, advierte que algunas de tales figuras –tenidas por megafauna– bien pueden ser dantas. En el caso de la presente fotografía (Nº 28) tiendo a pensar que pueda ser la representación de un chigüiro con su cría; eso sí: una de sus patas traseras está agarrada por una trampa; el problema es que, tal parece, posee patas traseras con más de tres dedos.

¹⁶ Gaspar Morcote y Hugo López, "Entrevista. Únicos restos de individuo prehistórico amazónico", *UN-Periódico*, N° 193 (octubre de 2015), pp. 1y 12.



FIGURA 27. Río Guayabero, Cerro Azul.

La Fig. 27 muestra un cuadrúpedo, ¿con cría?, atrapado en una trampa. Su tamaño relacionándolo con el de las figuras humanas que lo enfrentan, podría sugerir que se trata de megafauna, hoy extinta. No obstante la exageración en el tamaño puede depender de variadas razones simbólicas. También, podría suceder que las figuras humanas correspondan a niños o enanos, o niños enanos. Federmann en su crónica habla del encuentro con miembros de una etnia de muy baja estatura; o ¿se tratará de un manejo de perspectiva? En noviembre de 2015 Francisco Forero me mostró una fotografía tomada recientemente en La Lindosa que tal parece, corresponde a un nuevo mural.

Hay un importante testimonio de Philip von Hutten en relación al uso de perros de guerra durante sus expediciones de descubrimiento y pillaje en territorio de Colombia y Venezuela a partir de 1535. En una carta a su padre Bernhard, Philipp von Hutten se refiere a un soldado español, cuyo nombre no menciona (solamente lo llama “un cristiano”) que cayó entre los indios y fue asesinado por ellos. Dice Hutten: “El 23 [Junio de 1535] vino Cárdenas con 30 indios capturados, entre quienes había encontrado la espada y otras cosas del cristiano. Entre ellos había varios que habían estado presentes en la muerte del cristiano, a los que dejó despedazar por los perros frente a los otros”¹⁷.

¹⁷ ‘Brief an Bernhard von Hutten vom 20. Oktober 1538. Original Huttensches Familienarchiv Schloß Steinbach’, Eberhard Schmitt, Friedrich Karl von Hutten, *Das Gold der Neuen Welt. Die Papiere des Welser-Konquistadors und Generalkapitän von Venezuela Philipp von Hutten 1534-1541*.

En mi viaje a la comarca de Araracuara en el río Caquetá, efectuado entre el 24 de junio y el 4 de julio de 2016, tuve la oportunidad de dialogar, luego de 18 años de ausencia, con dos indígenas amigos (uno de la Nación Murui-Muina –Uitoto–) y el otro de la Nación Muinane), sobre cómo ellos habían tenido contacto con el indígena Uitoto que había desertado de las FARC cuando su escuadra acampaba en el Chiribiquete, alrededor del año 2000. El fugitivo dio cuenta de cómo junto con él escaparon dos más: un hombre y una mujer. Su compañero había sido asesinado por los reclutadores, no así la chica que fue recapturada. Él logró escabullirse y en un momento de su azaroso escape se había topado con un indígena que “estaba pintando un gran venado en una pared rocosa”, quien huyó tan pronto percibió su presencia. Algunos días después encontró un gran mural; mis dos amigos coincidieron en que dicho desertor había muerto poco tiempo después debido a una enfermedad. Los dos ciudadanos polacos perdidos que salvó el Ejército Nacional en el mes de diciembre del año 2015 estaban buscando el mural que había visto el indígena desertor en su huida. El sábado 6 de agosto de 2016, aprovechando la estadía en Bogotá de uno de estos indígenas amigos míos, se hizo filmación de la entrevista en que repetí con más detalles lo dicho en Araracuara. Este indígena prepara viaje para fotografiar los dos sitios reseñados por el desertor, de cuyas ubicaciones tiene noticia cierta.

Hildburghausen: Verlag Frankenschwelle, 1996, p. 108: „Den 23. kam Cardenas, bracht 30 Stuck Indier gefangen, bey welchen er des Christen Rapier und ander Ding funden hät. Unter ihnen waren etliche, so bey des Christen Tod gewesen waren, die ließ er vor den anderen von Hunden zerreißen.“ Agradezco a Jörg Denzer (correo electrónico 6 de septiembre de 2013) la puntualización de esta fuente.

Jenny M. Guerrero

jennycarg@hotmail.com

jennyguerrerot@ula.ve

Ens.hist.teor.art

Jenny M. Guerrero, "La identidad Venezolana a través del lente de Alexander Apóstol (n. 1969)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), pp. 39-55.

RESUMEN

Partiendo de una aproximación a la discusión sobre el concepto de identidad nacional en Latinoamérica y en Venezuela, este artículo presenta el análisis de algunas fotografías pertenecientes a diversas series realizadas por Alexander Apóstol a principios del siglo XXI, en las que de manera implícita reflexiona sobre este tema. Los temas específicos tratados en estas obras son: a) el hecho de haber querido frenéticamente alcanzar la modernidad y no haberlo logrado y b) el culto al héroe y a otros símbolos estereotipados que identifican a los venezolanos y que este artista critica irónicamente en la serie fotográfica *Ensayando la postura nacional*.

PALABRAS CLAVE

Identidad nacional, Latinoamérica, Venezuela, Alexander Apóstol, fotografía siglo XXI.

TITLE

Venezuelan Identity through the lens of Alexander Apóstol (b. 1969).

ABSTRACT

Starting from an approximation to the concept of national identity in Latin America and Venezuela, this article analyzes some photographs of several series made by Alexander Apóstol in the early years of this century, in which he implicitly reflects on Venezuelan national identity. In those photographs, he specifically deals with two aspects: a) the frantic quest for modernity, which the country never reached and b) the cult to heroes and to other stereotyped symbols that are part of the Venezuelan identity that the artist criticizes ironically in his series view of these two aspects in the series *Rehearsing the National Posture*.

KEY WORDS

National Identity, Latin America, Venezuela, Alexander Apóstol, photography, 21st Century photography.

Afiliación institucional

Profesora del Departamento de Teoría del Arte y del Diseño Gráfico de la Facultad de Arte, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela. Candidata al Doctorado en Ciencias Humanas en la misma universidad.

Licenciada en Letras Mención Historia del Arte y Magíster Scientiae en Historia de Venezuela de la Universidad de Los Andes (ULA). Ha sido Profesora Invitada de la Maestría en Historia de Venezuela también de esa casa de estudios. Ha publicado en las revistas *Estética*, *Pasado y Presente* y *Gris Líquido* de la Universidad de los Andes y en la revista *Cultura* de la Universidad Central de Venezuela. Es miembro del Grupo de Investigación en Arte Latinoamericano (GIAL) de la ULA y fundadora del Grupo de Investigación en Artes Gráficas IMPRONTA de la misma universidad.

Recibido 16 de agosto de 2016

Aceptado 3 de octubre de 2016

La identidad venezolana a través del lente de Alexander Apóstol (n. 1969)

Jenny M. Guerrero

Aproximación al concepto de identidad venezolana

Con la intención de desentrañar en que consiste la identidad venezolana, tarea compleja que tal vez nunca termine de hacerse, es pertinente primero ofrecer una aproximación al concepto de identidad en el periodo moderno de la historia, en el cual se asumía que ésta venía dada con el nacimiento, se desarrollaba posteriormente a lo largo de la vida y se convertiría en “una cualidad que se forma en el juego de las relaciones sociales en las que participa”¹. Otra forma de entender la identidad es asumirla como un constructo a través del cual el individuo se vincula a la necesidad emocional de pertenecer a algo. Al respecto señala Calvo:

(...) la identidad, debe responder a la pregunta de lo que somos, lo que se es. De la búsqueda dentro de lo diverso, de aquello que nos unifica y a la vez nos diferencia, la identidad se asocia a nociones de permanencia, unidad, tradición y estabilidad, de allí que tienda a fijar lo esencial, lo inmutable y lo absoluto y desprecie lo temporal, lo circunstancial y lo eventual, como agentes que atentan contra su integridad².

¹ Jorge Larraín. “Posmodernismo e identidad latinoamericana. Escritos”, *Revista del Centro de Ciencia del Lenguaje*. Santiago de Chile, N° 13-14, (enero-diciembre de 1996), pp. 45-74. (p.48).

² Azier Calvo, *Venezuela y el problema de la identidad arquitectónica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2007. p. 139.

Con respecto a lo expresado por Calvo, surge el problema de concebir la identidad como algo estático e inmutable, idea que se ha trasladado al concepto de identidad nacional, que nace a raíz de la aparición de los estados nacionales, por esta razón el nacionalismo se convirtió desde fines del siglo XVIII, en una forma moderna de identidad colectiva³. Es por ello que cada país produjo, con miras a crear un sentimiento de lo nacional y una identidad propia, símbolos y culto a sus próceres, fiestas patrias, etc. En este sentido, para García Canclini, «La identidad nacional es una construcción que se relata»⁴. Para explicar y complementar esta afirmación hablando específicamente de América Latina, este autor se refiere a los acontecimientos fundadores de la nación en nuestro continente, casi siempre relacionados con la apropiación de un territorio por un imperio colonizador y a la independencia lograda enfrentando a esos colonizadores. A esto se suman las hazañas en las que los habitantes de un país defienden su territorio, tratan de ordenar sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros.

García Canclini afirma también que los estados latinoamericanos para consolidar sus ideales nacionales se basaron en la concepción política o cívica territorial de la nación, según la cual todos los ciudadanos comparten un mismo territorio, aceptan los mismos símbolos nacionales, hablan la lengua oficial -aunque existan otras lenguas o dialectos-, se someten a una educación común, por lo menos en los primeros ciclos de aprendizaje y asumen la misma historia nacional.

Por su parte, Flores Ballesteros afirma que en América Latina, una vez rotos los lazos coloniales, las recién constituidas repúblicas adelantaron durante la segunda mitad del siglo XIX la tarea de afianzar una identidad nacional para garantizar un perfil propio frente a las demás naciones⁵. Los esfuerzos modernizadores que se llevaron a cabo en algunos países en las primeras décadas del siglo XX a través de la consecución de cierto desarrollo industrial y la consolidación de un estado centralizado, llevaron a la construcción de símbolos de definición de una cultura nacional. Por ejemplo, este es el caso de Brasil en los años treinta durante el gobierno de Getulio Vargas (1882-1954), época en la que, señala Ortiz, se inventan los actuales símbolos de identidad nacional de ese país: carnaval, samba y fútbol⁶.

Flores Ballesteros también señala que en Latinoamérica, a partir de los años ochenta, es decir con criterio posmodernista, "(...) tras haber visto disiparse la relación entre Estado y

³ Jürgen Habermas, *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos, 2007, p. 89.

⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 17ª ed., 2004, p.95.

⁵ Elsa Flores Ballesteros, "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, Nº 3, 2003, pp. 31-44 (p. 35). Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=167>.

⁶ Renato Ortiz, "Cultura, modernidad e identidades, Nueva Sociedad", *Tierra Firme*, 137, (mayo-junio de 1995), pp. 17-34.

Nación. La deriva política conduce a la deriva de la identidad (...)”⁷. Es por ello que en los años noventa, debido al colapso del modelo estatal populista, para superar la crisis estructural de la década anterior el estado intentó asumir un nuevo papel: el de modernizador en el marco de la globalización. Lo cual nos lleva a recordar a Giddens,⁸ quien señala que en el mundo global, el poder y el crecimiento de las empresas neoliberales, en su mayoría trasnacionales, intentan sustituir al Estado hasta el punto de que el concepto de identidad nacional se hace débil, porque según Hopenhayn⁹ “no hay identidades que resistan en estado puro más de unas horas ante la fuerza de estímulos que provienen de todos los rincones del planeta”.

La globalización, ha hecho que poco a poco los latinoamericanos, y por lo tanto los venezolanos, se vayan homogeneizando con las culturas dominantes. Sin embargo, al tiempo que eso sucede, también ha surgido lo que Arenas¹⁰ denomina una “dinámica auto-identificadora”, que se expresa en el estallido sincronizado de nacionalismos y en la revitalización de algunas etnias indígenas, hechos muy visibles en Venezuela durante el gobierno de Hugo Rafael Chávez Frías (1954-2013) y también en el de Nicolás Maduro, es decir, en el marco de la Revolución Bolivariana (1999-2016). Esto expresa de algún modo la necesidad existencial de los seres humanos de identificarnos con lo que ha sido nuestro, con lo que hemos sido nosotros, con los ancestros, con las tradiciones.

En consecuencia, la identidad nacional, de acuerdo con Arenas, ha sido un refugio que nos ha permitido hacernos de una casa en la cual nos hemos instalado cómodamente y desde la cual no sólo hemos oscurecido nuestro presente sino también demonizado lo extranjero, como amenazador de nuestras más genuinas tradiciones. Sin embargo, los cambios acelerados que experimenta la sociedad global de la cual formamos parte, obligan a reenfocar los elementos definitorios de la identidad para adecuarla precisamente a aquellas transformaciones. En este sentido para esta socióloga venezolana “identidad es lo que somos ahora mismo”¹¹.

Esto implica también reconocer de manera implícita que en la actualidad en nuestro continente pueden convivir diversos periodos históricos, como sostiene Calderón cuando indica que:

América Latina vive tiempos culturales truncos y mixtos de premodernidad, modernidad y posmodernidad y que quizás sea gracias a esta convivencia que la personalidad cultural de

⁷ Flores Ballesteros, p. 40.

⁸ Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993, pp. 147-160.

⁹ Martín Hopenhayn *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 122.

¹⁰ Nelly Arenas, “Globalización e identidad latinoamericana. Nueva Sociedad”, *Tierra Firme*, 147, (enero-febrero de 1997), pp. 120-131.

¹¹ *Ibid*, p. 127.

nuestra región, además de múltiple sea ambigua, amén de metamorfósica, y nuestra identidad en sus diversos espacios y tiempos sea varias identidades¹².

Teniendo en cuenta lo anterior resulta difícil pensar en la identidad nacional como un concepto homogéneo y anclado en un momento histórico generalmente pretérito. Al contrario, tomando en cuenta la diversidad étnica y cultural de América Latina, podemos concebir la identidad nacional como un fenómeno heterogéneo y en constante construcción, en relación imprescindible con las múltiples expresiones culturales existentes y también con el presente.

En el caso específico de Venezuela, la conformación de la identidad nacional comienza con un proyecto desarrollado desde su capital político-administrativo, luego de la independencia¹³. A partir de ese momento se impusieron paulatinamente una serie de pautas y valores culturales a toda la nación como criterio único que definía la identidad. En este sentido, lo que se conoce como identidad venezolana es sólo un grupo de pautas culturales de algunas regiones específicas que han sido extrapoladas, por el capricho de una élite política, a todo el país, sin tener en cuenta su heterogeneidad cultural y económica. Es decir, no es un proceso lento y progresivo de construcción de unos determinados símbolos que representen a los venezolanos en totalidad, sino un cúmulo de pautas de distintos espacios regionales que han sido generalizadas al resto de la población, desde los distintos centros de poder hegemónicos, en diferentes tiempos históricos, por ejemplo se impuso el joropo como baile típico, cuando en la zona andina, por nombrar un caso, la mayoría de las personas no están familiarizadas con este género musical y por lo tanto no tienen un vínculo especial con él.

Entonces, con el propósito de poder delinear el difícil asunto de la identidad venezolana alrededor del cual se seguirán generando interesantes debates, considero que se hace necesario el reconocimiento de los particularismos y diversidades culturales, y de esta manera poder construir un punto de enlace para bosquejar una identidad nacional que represente la realidad de todos los grupos de la sociedad. Con este propósito, los rasos que se que consideran comunes a todos los venezolanos independientemente de la heterogeneidad cultural, económica y psico-geográfica y que los caracterizan se esbozan a continuación.

1. La distinción espacial: el haber nacido en Venezuela y por ende desarrollar un sentido de pertenencia hacia esa nación.
2. El regirse por la mismas leyes y el mismo sistema educativo y el hablar el mismo idioma.

¹² Fernando Calderón, "América Latina, identidad y tiempos mixtos o cómo tratar de pensar la modernidad sin dejar de ser indios", *David y Goliath*, 52, CLACSO, 1987, pp. 4-19 (p. 5).

¹³ La independencia venezolana fue el 05 de julio de 2011.

3. La formulación de un Proyecto Nacional, realizado o seguido por el gobierno de turno, que consiste en un modelo de desarrollo para el país, traducido como un ideal a alcanzar y está basado en un paradigma tomado en principio del modelo de Estado-Nación europeo y luego del estadounidense. Este modelo constituye el fin último de la sociedad venezolana y está centrado en los ideales de progreso y racionalidad, es decir en las premisas de la Modernidad que han alimentado todos los programas gubernamentales de la república, aun cuando realmente no se hayan logrado las aspiraciones modernizadoras expresadas en dichos programas. Como ejemplos más representativos de esta situación pueden señalarse, en primer lugar, el proyecto nacional elaborado durante la dictadura del General Juan Vicente Gómez a principio del siglo XX cuyo lema era “orden y progreso”. A éste siguen el proyecto de otro dictador, Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), que llevó por título *El Nuevo Ideal Nacional* y el del primer mandato de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) llamado *Construcción de la gran Venezuela*. En la actualidad se puede mencionar el ‘Plan de la Patria’ que dejó Hugo Rafael Chávez Frías en 2013 y que marca las directrices de un plan económico y social para el desarrollo de Venezuela hasta 2019. Estos proyectos nacionales identifican a los venezolanos porque independientemente de estar de acuerdo o no con ellos y de haber votado o no por los dirigentes políticos que los han trazado, el éxito o fracaso de esos modelos de desarrollo de país afecta a todos los que viven en Venezuela y se convierten en un rasgo unificador. Por cierto, Alexander Apóstol, en algunas de sus series fotográficas trata el tema del fracaso de la modernidad planteado en estos planes, lo que consideraremos con mayor detenimiento mas adelante.
4. El reconocimiento de símbolos religiosos cristianos católicos y también paganos como la Virgen de Coromoto como patrona nacional, la creencia en el milagroso Dr. José Gregorio Hernández y en María Lionza, una deidad femenina del amor y la fortuna de los ríos y de las lagunas, representante del sincretismo religioso entre las creencias aborígenes y las católicas.
5. La representación de Bolívar y su culto como gran padre de la patria y el culto a los héroes también constituyen rasgos de la identidad venezolana de que trata Apóstol en su serie *Ensayando la Identidad nacional*.
6. Los códigos simbólicos diferentes a los símbolos patrios y que existen en la sociedad venezolana, tanto en los sectores populares como en las clases privilegiadas. Son todos aquellos usos, hábitos y costumbres que han logrado ser adoptados por la colectividad, como resultado de las relaciones de los individuos con su entorno y con otros sistemas socioculturales. Estos se encuentran en todas partes; por ejemplo: a) en la idea de que Bolívar es el padre de la patria y Venezuela la madre que está presente en los discursos oficiales o populares, b) en la crisis de identidad y el desarraigo, c) en el país añorado y malquerido, d) en los logros de los objetivos y metas del ‘proyecto nacional’ y e) en el éxito de aquellos que logran sus

objetivos a pesar de la desidia oficial y la corrupción. Por último, también en el hecho de comer arepas, espaguetis, mayonesa, beber cerveza y prepara y comer ‘hallacas’¹⁴ en navidad, los hábitos más comunes que constituyen rasgos indiscutibles de ‘venezolanidad’.

El lente de Alexander Apóstol

Alexander Apóstol es un fotógrafo y artista visual venezolano perteneciente a una nueva generación de fotógrafos que reconstruye situaciones cargadas de expresividad e ironía, recurriendo en algunos casos al lenguaje cinematográfico o teatral al construir escenografías utilizando elementos simbólicos¹⁵.

A comienzos de este siglo, Apóstol realiza la serie *Residente pulido*, premiada en *Utópolis. La ciudad 2001* (Galería de Arte Nacional) y se establece en Madrid becado por la institución Casa de América, en donde presenta *Fontaineableau* (Galería Luis Adelantado, Madrid), en la que muestra las fuentes de la Plaza O’Leary y Plaza Venezuela como emblema y metáfora del auge y la caída de la modernidad venezolana –elemento fundamental para entender la identidad de ese país. Con ellas desarrolla composiciones escultóricas monolíticas en distintos materiales y formatos como videos, música marcial, fotografías de los bloques de El Silencio¹⁶ y maquetas con fuentes de agua. Conceptualmente en esta serie, el artista no solamente infiere el discurso triunfalista de la época (cuando los ingresos nacionales fueron altísimos gracias a la exportación petrolera que sigue siendo la principal fuente de riqueza en Venezuela) sino que también alude irónicamente a lo fálico como símbolo de potencia.

A continuación se considerarán tres fotografías del artista. La primera pertenece a la ya mencionada serie *Fontaineableau* (ver Figura 1) y muestra la imagen –en ligero contrapicado– de la Plaza O’Leary en la que se encuentra ubicado El Silencio –conjunto residencial que fue icono de la modernidad caraqueña– depurada casi totalmente de vida humana, lo cual exacerba aún más la altura de sus fuentes agrandadas. Es una foto exuberante que alegoriza críticamente

¹⁴ Las ‘hallacas’ son un pastel de harina de maíz sazonada, relleno de un guiso elaborado con varias clases de carne en trozos pequeños y otros ingredientes, que se envuelve en hojas de plátano para ser cocido por largo tiempo. Tradicionalmente en Venezuela se comen en navidad.

¹⁵ Apóstol nació en Barquisimeto, Estado Lara, el 2 de Junio de 1969. Inició su formación en 1987 y 1988 cuando asistió al taller de fotografía de Ricardo Armas en Caracas. Desde 1987 hasta 1990 estudió en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y desde 1993 en Londres. Su trabajo comienza a presentarse internacionalmente en la década de los noventa en lugares como el *Festival de Fotografía de Houston Fotofest* en 1992, el Museo de *Ken Dany* de Brescia (Italia) y el *Museo de las Artes en la Universidad de Guadalajara* (México) en 1994. Entre 1995 y 1997 desarrolla la serie *Pasatiempos*, en la que compila una simbología muy personal que aplicará reiteradamente a lo largo de su carrera configurando su imaginario.

¹⁶ El Silencio es un complejo habitacional urbano, conformado por una serie de edificios que constituyó un modelo de soluciones habitacionales en Venezuela concebido en 1943 para otorgarle mejor calidad de vida a sus habitantes.

el proyecto nacional llamado *Nuevo Ideal Nacional* de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), el cual sintetizaba la visión positivista del régimen y proponía la transformación racional del medio físico para producir el mejoramiento moral, intelectual y material de los venezolanos, valiéndose de las ventajas de ser una nación rica por sus ingresos del petróleo. En otras palabras, de acuerdo con Coronil “la combinación del petróleo, un estado fuerte y un espacio modernizado plantearía un solo ascenso civilizador de pata en el suelo a sujeto moderno, impulsado por la promesa insinuada de monolitos, fuentes y demás metáforas de superación.”¹⁷



FIGURA 1. Alexander Apóstol. *Fontainebleau*, Plaza O’leary, El Silencio, Caracas: Fotografía digital 125 x 125 cm, 2003. Todas las fotografías de las obras de Alexander Apostol son reproducidas por cortesía y autorización del artista¹⁸.

¹⁷ Fernando Coronil, *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. London: University of Chicago Press, 1997, p. 4.

¹⁸ Las principales páginas web con fotografías oficiales de las obras de Apóstol son las siguientes: www.alexanderpostol.com, www.traficovisual.com y <https://www.artsy.net/artist/alexander-apostol>.

Las otras dos obras pertenecen a la muestra *Caracas Suite* del año 2004, exhibida en La Sala Mendoza, en la cual era posible apreciar grabaciones de video y fotografías en las que Apóstol recontextualiza la imagen de una urbanización caraqueña paradigmática de los años cincuenta llamada Campo Alegre, y además muestra fotos que hacen alusión a la multiplicación de los ‘ranchos’¹⁹ de la capital venezolana, dándole protagonismo a esas improvisadas construcciones. Lo interesante de estas fotografías es que Apóstol presenta allí un trabajo documental y hace una crítica a la decadencia urbanística de Caracas. Al respecto señalaba:

Las ciudades son dinámicas... Caracas sólo se mueve para escapar de sí misma en todo momento y, al final, termina atrapada y perdida en su propio fracaso. No avanza. Eso para mí es muy violento. Es violento que, aunque la ciudad se haya ido desbordando de ranchos durante toda la vida y de un modo tan palpable, uno haya aprendido a no verlos... Es como si la ciudad se está devorando a sí misma. Darte cuenta de ello es doloroso, sí, pero es más doloroso, vivir y no notarlo o pensar que no ocurre nada ²⁰.

Caracas suite está formada por la serie *Residente Pulido. Ranchos*, constituida por seis fotografías digitales de gran formato (200 x150 cm cada una). En ellas, el espectador se ubica en medio de dos realidades enfrentadas que, aunque distintas, mantienen rasgos en común, una que consta de pequeños edificios de la ciudad formal (la Caracas planificada) y otra por estructuras habitacionales de la ciudad informal, los ‘ranchos’ que se construyen sin ninguna planificación como se aprecia en las Figuras 2 y 3.

¹⁹ En Venezuela se denomina ‘rancho’ a una vivienda precaria construida con pocos recursos, sin planificación ni mano de obra especializada.

²⁰ Testimonio ofrecido por Alexander Apóstol al periodista venezolano Edgar Sierra, *El Nacional*, 15 de julio de 2004, p. B/10).



FIGURAS 2 y 3. Alexander Apóstol. Fotos de la serie Residente Pulido SP Fotografías digitales. 2003.

En esta serie, Apóstol fotografió los ranchos y edificios como si se tratara de fortalezas; impresión subrayada por la ausencia de ventanas y puertas, que fueron borradas digitalmente. Estos dos tipos de viviendas, sin ventanas ni puertas, recuerdan al extremo la nueva costumbre caraqueña de rechazar todo contacto con el exterior. Si bien los ranchos de estas imágenes parecieran tender al anonimato por no estar identificados, sus homólogos de la acera de enfrente son elevados al estatus de un monolito, con una textura porcelanizada y brillante. Además, al nombrarse con voces extranjeras como *Lladró*, *Conpenhauen*, *Meissen*, *Capodimonte* y *Sevres*, entre otros, recuerdan el pasado glorioso de estos lugares. Ambas construcciones se erigen ciegas, sordas y mudas a su entorno: los primeros, muy artesanales, dejan al descubierto sus materiales más no su interior; los otros, ‘pulidos’ como piezas de cerámica, se cierran a su realidad, en lo que podría considerarse una metáfora del estilo de vida caraqueño contemporáneo, en el cual el ciudadano se ha identificado más con su aspecto individual que con el de su colectivo, para terminar ‘refugiándose’ en la supuesta seguridad que le brindan cuatro paredes.

Con estas fotografías, tal vez la intención de Apóstol es producir en el espectador la sensación de desorden, confusión y ‘lío’ visual que causan estas viviendas y que son el reflejo del caos urbanístico que vive Caracas. Para ello se valió de la modificación de las imágenes y de los grandes formatos, acentuando de esta manera su crítica hacia las condiciones deplorables en las que se ven obligados a vivir los residentes de estas barriadas, lugares que ejemplifican la falta de planificación característica de la urbe caraqueña.

Al observar detenidamente estas fotografías es inevitable reflexionar y cuestionarse sobre cuáles fueron las causas por las que Caracas fue convirtiéndose poco a poco en una ciudad tan caótica. En este sentido, Gonzalez Tellez²¹ explica el nacimiento en los años setenta de una nueva clase social denominada como *la masa*, que define como “... aquel grupo social sin inserción directa ni estable en los circuitos económicos tradicionales o en los nuevos industriales”, Así este autor se encarga de darnos argumentos de la forma cómo fue superpoblándose Caracas y el porqué surgió *La masa* y el desorden. Al respecto nos dice que la propiedad de las nuevas tierras urbanas, se mantuvo concentrada en manos de los antiguos hacendados criollos y, por lo tanto, las personas de este nuevo grupo social tuvieron pocas opciones de comprar un terreno o vivienda y de esta manera se vieron obligadas a ocupar cualquier terreno vacío de la ciudad; llenaron quebradas, barrancos, cerros. Esto trajo consigo otra gran transformación, ya que las nuevas urbanizaciones de gente adinerada llegaron a tener por vecinos a los barrios de ‘ranchos’. En efecto, la ‘ranchificación’ de Caracas se convirtió desde su nacimiento en un problema social de difícil solución. De hecho, algunos funcionarios de los gobiernos de turno, intentaron eliminarlos muchas veces durante la última mitad del siglo XX.

Con *Residente Pulido y Residente pulidos Ranchos*, Apóstol nos brinda una crónica visual de las promesas de la modernidad que no se alcanzaron, y además, logra reflejar el caos de una ciudad que nunca se ha terminado de construir y que siempre está disponible a los experimentos urbanos más excesivos. Por esta razón tomó las viviendas como protagonistas de sus fotos, pues constituyen la célula básica del hogar y a su vez reflejan que Venezuela es un país en constante cambio. Apóstol encontró en la vivienda el instrumento perfecto para su crítica social, pues desde los orígenes de la arquitectura sigue siendo el género constructivo por excelencia. Su existencia está directamente relacionada con la familia como origen de la sociedad, para él la casa o quinta, el apartamento y el ‘rancho’ de barrio son todos ingredientes fundamentales de la ciudad, sus tipologías definen el carácter de la zona que ocupan, cada una a su manera adquiere personalidad propia y contenido social y además entran a formar parte del imaginario de la identidad nacional.

Ahora consideraremos la serie *Skeleton Coast* (ver Figura 4) que se inspira en el hecho de que a finales de los ochenta del siglo pasado, en la Isla de Margarita –punta de lanza del turismo en Venezuela- se desarrolló un boom inmobiliario de hoteles y edificios vacacionales, construidos en su mayoría con dinero proveniente de la corrupción y del lavado de dólares. Durante su construcción, muchos de estos desarrollos turísticos colapsaron debido a la terrible crisis económica que se vivió en ese país durante la década de los noventa. Así, numerosas estructuras quedaron abandonadas a su suerte a lo largo de la ciudad de Porlamar y las diversas playas de la isla y de esta forma ofrecían al turista desprevenido

²¹ Silvio González Téllez, *La ciudad venezolana una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2005, p. 96.

un paisaje que a primera vista parecía de pujanza dada la cantidad enorme de obras en construcción, pero que al observarlas bien, mostraban el óxido en las columnas y la maleza y basura que las rodeaban.

Por su parte, Caracas mostró un espectacular crecimiento social y económico durante casi cincuenta años (desde los años treinta hasta los ochenta del siglo anterior), siguiendo los parámetros del pensamiento y arquitectura moderna europea que encontraba en la ciudad el espacio idóneo para la experimentación de lo posible. A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, Caracas es testigo del fracaso de ese proyecto moderno y por ende de varios proyectos nacionales, que colapsaron de forma espectacular, al amparo de la corrupción política y del crecimiento caótico de la capital. Esto define a Venezuela y por lo tanto puede formar parte de lo que entendemos como su identidad.



FIGURA 4. "Skeleton Coast", 01, Fotografía digital, 75 x 100 cm, 2005.

La serie *Them as a fountain*, tiene como protagonista a algunas personas de El Barrio Antimano en Caracas, que forma parte de los llamados cordones de miseria comunes en las ciudades latinoamericanas. Estas barriadas se han ido formando paulatinamente desde hace más de cincuenta años, cuando el boom petrolero atrajo a grandes cantidades de personas a la capital venezolana en busca de trabajo. Durante este período (el modernista) la ciudad se llenó de edificios e infraestructura de desarrollo social y cambió de fachada a un ritmo vertiginoso que la llenó de plazas y fuentes que celebraban este período optimista. Pero hoy en día la mayoría de estos espacios están absolutamente colapsados por el crecimiento desmedido de la ciudad y dejaron de ser bonitos porque perdieron por completo su estética original.

Apóstol, en su propuesta *Them as a fountain* (ver Figuras 5 y 6) emplea la propuesta del artista Bruce Naumann (*Me as a Fountain*), descontextualizándola y llevándola a un contexto antípodo: las enormes barriadas de ranchos que bordean la ciudad de Caracas. En una ocasión,

allí, le propuso a una serie de personas que sugirieran, dentro de los límites del barrio en el cual viven, un sitio en el que pudiera ubicarse un parque con una fuente. Una vez propuesto el lugar, les pidió simular ser fuentes públicas convirtiéndose, en ese momento, en centro glorioso del barrio en cuestión. Tomó para ello a hombres que fueron niños durante el boom económico modernista venezolano (las décadas de los cincuenta y sesenta) y les pidió que fingieran ser una fuente. Por otro lado les solicitó a peligrosos jóvenes adolescentes de esas barriadas que llevaran una pequeña fuente en sus brazos y posaran para él.



FIGURA 5. *Them as a Fountain*, 02, Fotografía digital, 100 x 100 cm, 2003.



FIGURA 6. *Them as a Fountain*, 01, Fotografía digital, 100 x 100 cm, 2003.

En la serie *Ensayando la postura nacional* del 2010 (ver Figuras 7,8 y 9) Apóstol critica y reflexiona sobre la forma en la que se ha representado la identidad nacional venezolana, con este fin recopila figuras estereotipadas de lo que considera venezolano, como la fisionomía del criollo, los héroes como Simón Bolívar, Francisco de Miranda y El Negro Primero²²; y una Miss Venezuela, entre otros, para sintetizar los símbolos de lo nacional y mostrar de qué forma la identidad se ha construido como una suerte de ‘performance’ que se aleja de la realidad para ser solo una pose que no toma en cuenta el presente, lo que somos ahora mismo. Para ello se vale de cierto imaginario pictórico de los años cincuenta, producto de encargos oficiales como algunas obras del pintor Pedro Centeno Vallenilla (ver Figuras 10, 11 y 12) quien fue uno de los artistas favoritos del dictador Marcos Pérez Jiménez y cuyos murales grandilocuentes con una estética preciosista e idealizada adornan diversos edificios políticos y militares con imágenes patrióticas, épicas y que le rinden culto al criollo.



FIGURA 7. Serie Ensayando la Postura Nacional. *El Cacao*. Fotografía y cine, 2010.

²² Héroe nacional de raza negra, cuyo nombre fue Pedro Camejo, luchó en el ejército patriota de Simón Bolívar durante la Guerra de Independencia de Venezuela, alcanzando el grado de teniente. Famoso por su valentía y destreza de la lanza, el apodo “negro primero” se debe a que siempre se formaba en la primera fila de ataque durante las batallas.



FIGURA 8. Serie Ensayando la Postura Nacional. Político. Fotografía y cine, 2010.



FIGURA 9. Serie Ensayando la Postura Nacional. La Nación. Fotografía y cine, 2010.

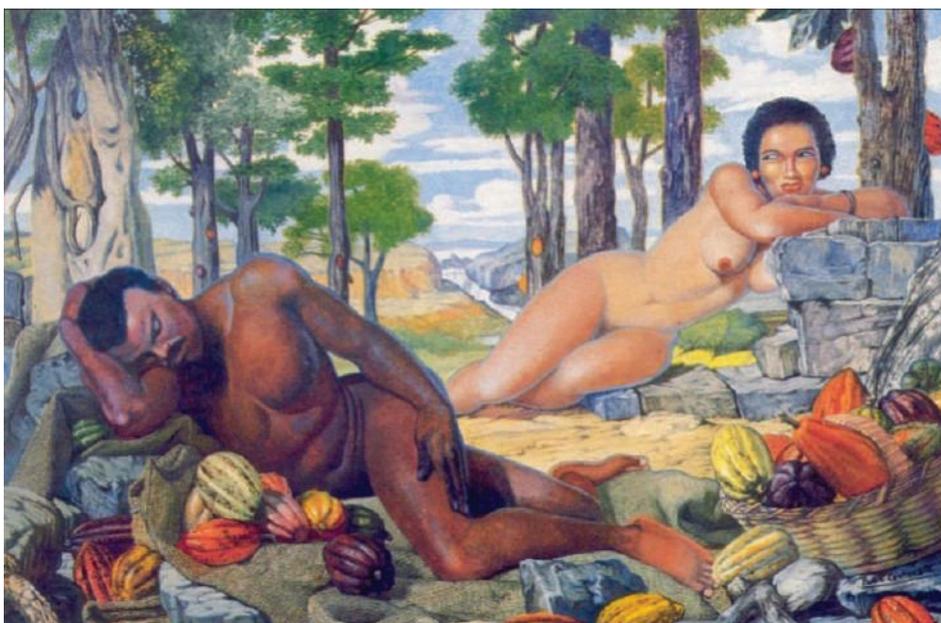


FIGURA 10. Pedro Centeno Vallenilla *El Cacao*, 1956, 65,7 X 102 cm. Óleo/tela. *Catálogo digital de bienes culturales*, Caracas: Ministerio de Cultura/Fundacion de Museos Nacionales, 2005-2006, 2 CD ROM, CD 1.

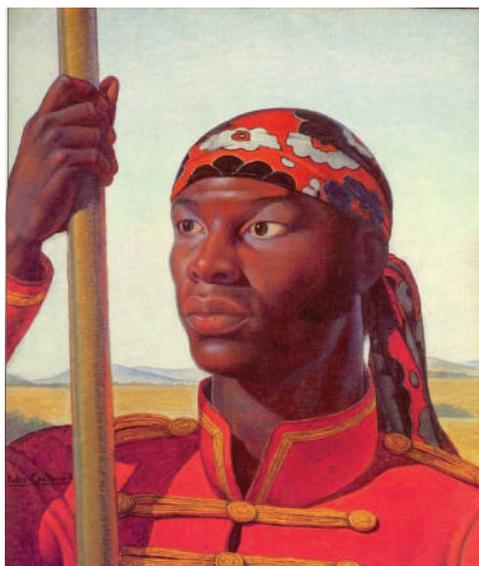


FIGURA 11. Pedro Centeno Vallenilla *El negro Primero*, 1954, 90,4 X 82,3 cm. Óleo/tela. *Catálogo digital de bienes culturales*, CD 1.

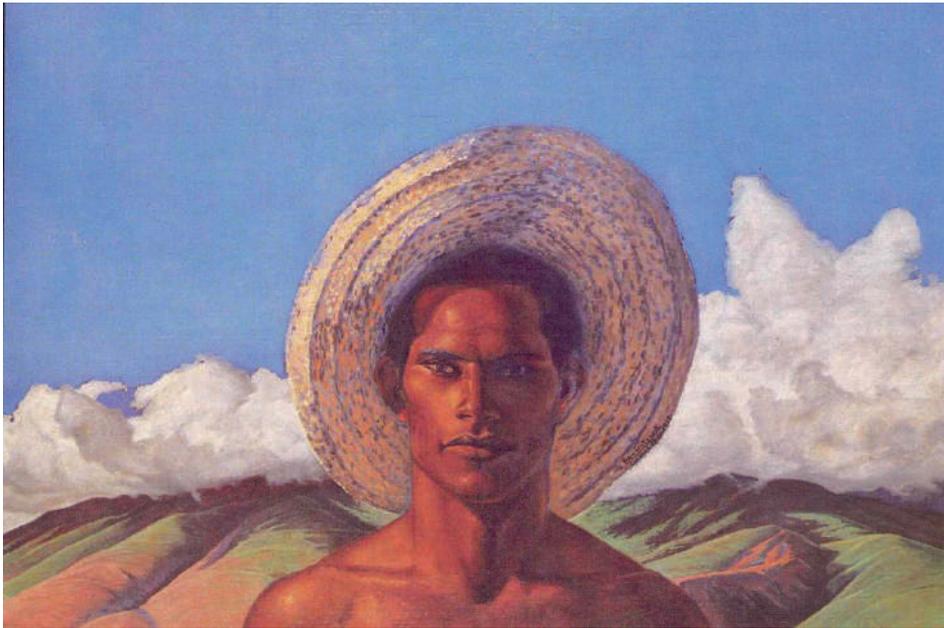


FIGURA 12. Pedro Centeno Vallenilla, *El Goajiro*, 1938. Óleo/tela. 67,6 X 100 cm. Óleo/tela, *Catálogo digital de bienes culturales*, CD1.

Ensayando la postura nacional está basada en paradojas e ironías ya que para sus personajes, Apóstol usa un escenario que ya no ofrece el fondo grandilocuente de construcciones modernas de Caracas como el Círculo Militar, sino que los hace posar en una casa moderna venida a menos, que ha sido convertida en oficinas. De este modo, el paisaje administrativo de pasillos anónimos, sistemas de aire acondicionado, archivadores anticuados, sustituye a los escenarios monumentales de la capital venezolana. Estas fotografías generan una incongruencia contundente entre la idealización de los estereotipos con lo se representa lo venezolano del estilo de las obras de Centeno Vallenilla y un fondo banal, donde éstos son descontextualizados del hábitat natural que antes hallaban en los paisajes mitológicos de la arquitectura patriótica. En segundo lugar, esta serie cuestiona la pose, al revelarla como un modo de representación que enmarca una nacionalidad impuesta, falsa, por lo tanto, habla de la decepción y desencanto hacia la nación, lo cual pensamos que constituye un rasgo de la identidad venezolana a partir de la posmodernidad, es decir, nacida en las últimas dos décadas del siglo pasado.

Las propuestas artísticas de Apóstol a las que he hecho referencia lo acercan a las nuevas tecnologías y a los nuevos lenguajes del arte y lo llevan a construir interesantes metáforas visuales con las que de forma implícita logra transmitir un mensaje sobre la identidad venezolana. El artista quiere denunciar realidades con desenfado sin valerse de lo mimético y no pretende

ser documentalista ni producir imágenes de edificios, plazas, 'ranchos' y personajes simplemente porque sean interesantes. Apóstol plantea paradojas, empleando la intervención y manipulación digital para criticar con ironía la modernidad como proyecto fallido y también la representación de los símbolos estereotipados de lo nacional como imagen única de la identidad venezolana, que se convierte en una pose despojada de verdad y alejada de lo que los venezolanos son ahora.

Fernanda C. Canaud
fernandacanaud@oi.com.br

Ens.hist.teor.arte

Fernanda C. Canaud, "Revisão fonográfica aplicada ao aperfeiçoamento da performance pianística: Existe um padrão para a análise aural?", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), pp. 57-63.

RESUMEN

Este artículo propone el uso de la revisión fonográfica y del análisis auditivo como herramientas de estudio para los pianistas y otros intérpretes con el fin de refinar la expresión musical ampliando las posibilidades de comprensión musical y la asimilación y desarrollo de ideas musicales. Además cuestiona la existencia de patrones en el análisis oral y sugiere opciones disponibles para su implementación y uso.

PALABRAS CLAVE

Análisis auditivo, revisión fonográfica, prácticas interpretativas, repertorio de piano

TITLE

Phonographic revision applied to piano performance: Is there a paradigm for aural analysis?

ABSTRACT

This article proposes the use of phonographic revision and aural analysis as study tools for pianists and other performer extending the possibilities of musical understanding and the assimilation and development of musical ideas in order to refine musical expression. Moreover, it questions the existence of standards for aural analysis and suggests available options for its adoption and use.

KEY WORDS

Aural analysis, phonographic revision, performance practice, piano repertoire

Afiliación institucional

Pianista e investigadora independente com gran actividad como solista y de música de cámara en Brasil y en el exterior, es autora de grabaciones en CD dedicadas a obras de compositores brasileiros. Doctora en Música de la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro UNIRIO (2013) y con Maestría de la Universidad Federal de Rio de Janeiro con trabajos sobre la obra del compositor Radamés Gnattali (1906-1988). Es autora del Projeto Político Pedagógico de la Escuela Superior de Música de la Universidad Candido Mendes en Nova Friburgo (Rio de Janeiro) del cual fue directora en los primeros años de su fundación (2002).

Recibido 10 de julio de 2016

Aceptado 5 de octubre de 2016

Revisão fonográfica aplicada ao aperfeiçoamento da performance pianística: Existe um padrão para a análise aural?

Fernanda C. Canaud

No início do século XX, pesquisas e métodos foram publicados por estudiosos que, imbuídos de pensamento científico, decodificaram a técnica moderna do piano. A maioria desses trabalhos teve em comum uma abordagem que procurou compreender racionalmente os movimentos pianísticos, visando seu domínio. Interpretes-autores como Karl Leimer¹, Rudolf Breithaupt (1922)², Attilio Brugnoli (1936)³, Alfredo Casella (1942)⁴, Blanche Selva (1924)⁵, Otto Rudolf Ortmann (1925)⁶, George Kochevitsky (1967)⁷ e Gyorgy Sandor (1981)⁸ desenvolveram princípios de compreensão e sistematização da técnica pianística, possibilitando a pianistas, professores e alunos com acesso a tais conhecimentos um desenvolvimento técnico pianístico pleno.

Paralelamente ao desenvolvimento da técnica proporcionado pelas descobertas no campo fisiológico-anatômico, outros conhecimentos na área da teoria musical foram publicados em larga escala, sobretudo no século XX. Nesse contexto, destacam-se os conhecimentos concernentes aos aspectos teóricos da interpretação

¹ Karl Leimer, Walter Giesecking, *Como Devemos Estudar Piano*, São Paulo: Edição A Melodia, 1949, 9ª edição publicada em 1951 traduzida do alemão para o espanhol por Roberto J. Carman. Original publicado em 1938 e *Rítmica, Dinâmica, Pedal y otros Problemas de la ejecución pianística*, 9a ed., Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951. Tradução Roberto J. Carman.

² Rudolf M. Breithaupt, *Die Natürliche Klaviertednik*. Leipzig: C.F. Kahnt, 1922.

³ Attilio Brugnoli, *Dinâmica Pianística*, Milão: Ed. Ricordi, 1936.

⁴ Alfredo Casella, *El Piano*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942.

⁵ Blanche Selva, *Enseignement musical de la technique du piano*, Paris: Ed. Rouart, Lerolle et Cie. 1924.

⁶ Otto R. Ortmann, *The physical basis of piano touch and tone an experimental of the of the players touch upon the tone of the piano*, London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1925

⁷ George Kochevitsky, *The Art of Piano Playing: a Scientific Approach*, New Jersey: Summy- Birschard, 1967.

⁸ Gyorgy Sandor, *On Piano Playing – Motion Sound and Expression*, New York: Schirmer Books, 1981.

pianística (rítmica, dinâmica, pedal, agógica); os aspectos relacionados ao conhecimento da música (a sua história, história do seu estilo, situação em que foi inspirada ou período em que foi composta); e conhecimentos no campo da análise e estruturação musical (fraseológica e harmônica). Nesse último item, a questão fundamental é quanto ao efeito do conhecimento da estrutura musical na maneira de como a música é executada por um intérprete, uma vez que, “muitos ouvintes [...] não vão a concertos ou ouvem discos buscando ouvir uma demonstração analítica”⁹. É salutar, entretanto, salientar que para efeito de memorização, esse conhecimento é considerado como uma ferramenta de grande utilidade para o estudante e ‘performer’.

Não obstante a eficácia de todas as publicações e conhecimentos divulgados, sobretudo, a partir do século XX, ressalta-se que boa parte dos pianistas que lucrava com os ensinamentos racionais da técnica pianística e musicológicos encontrava-se na situação de ‘atleta do piano’, ou seja, sua compreensão musical mostrava-se muito defasada em relação às suas habilidades físico- motoras e careciam de percepção estética auditiva apurada¹⁰.

Atualmente, devido aos recursos tecnológicos e, especialmente, às gravações disponibilizadas, por exemplo, via Internet, muitos estudantes instrumentistas com esse tipo de dificuldade (compreensão musical defasada) podem se favorecer também com a utilização da análise de gravações como ferramenta de estudo objetivando sanar defasagens como a supracitada.

Desde o advento da Internet, disponibilizando gravações antológicas (que podem ser apreciadas em aparelhos como *IPOD* e *MP4 Player*, entre outros), é possível ouvir a mesma obra em diversas versões executadas por diferentes artistas considerados verdadeiros modelos irreprensíveis em suas interpretações. Pode-se também assistir em *sites*, como YouTube, a coletâneas de másters classes de grandes pianistas e mestres do século XX, como Arthur Rubinstein¹¹, Alfred Cortot¹², Andras Schiff¹³, Daniel Barenboim¹⁴, entre outros.

A partir dessas diversas possibilidades de audição de gravações, pode-se supor que possam existir diferentes modalidades de revisão fonográfica. Exemplificando esse ponto, um interessante trabalho que foi viabilizado graças às novas tecnologias é o estudo de Daniel Leech-Wilkinson *The Changing*

⁹ Zelia Chueke, *Leitura, Escuta e Interpretação*, Paraná: Editora UFPR, 2014, p. 46.

¹⁰ Eduardo Monteiro, ‘O Impacto das Novas tecnologias sobre o Estudo do Piano’, in Irineu Franco Perpetuo; Sergio Amadeu Silveira, (eds.). *O futuro da música depois da morte do CD*, São Paulo: Momento Editorial, 2009, pp. 107-116 (p. 110). Disponível em <<http://www.futurodamusica.com.br>>. Acesso em: jan. 2012.

¹¹ BLIZZARD 2K10, *Artur Rubinstein máster class in Israel*. Enviado em 20 agosto 2010, disponível em <<http://youtube/I4-pvU1ZXyA>>. Acesso em 17 abr. 2014.

¹² WIN081, *Alfred: Master Class on Schubmann Kinderszenen (1953)*. Enviado em 05/12/2010, disponível em <http://youtube/rNUNNNj_Qw>. Acesso em 17 abr. 2014.

¹³ Royal College Of Music. *Andras Schiff Masterclass at the Royal College of Music*. Enviado em 05/09/2013. Disponível em: <http://youtube/85KJkpbh_us>. Acessado em 17 abril 2014.

¹⁴ EL MÚSICO DE BONN, *BBC. Barenboim on Beethoven – Masterclass on the Sonatas*. Enviado em 8 abril 2012, disponível em: <<http://youtube/14dwegqniNg>>. Acesso em 17 abr. 2014.

Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance — disponível online¹⁵. Nesse estudo, Leech-Wilkinson apresenta revisões fonográficas de gravações antigas feitas em discos de 78 rpm (1925-1932) como meio de estudar performances de diversos instrumentistas, desde suas primeiras gravações, com o objetivo de evidenciar as mudanças de estilo de interpretação ao longo de décadas. O estudo de Leech-Wilkinson se organiza em torno de escritos contemporâneos sobre as práticas de desempenho e significado musical de épocas distintas.

O Centre for the History and Analyses of Recorded Music (CHARM)

O Centre for the History and Analyses of Recorded Music *tornou-se um site em 2005 e é também conhecido como CHARM*. Esse centro trabalha com análises aurais visando comparar interpretações, por exemplo, de escolas pianísticas distintas, destacando a evolução de seus conceitos interpretativos. A análise aural é realizada a partir de comparações de execuções de algumas peças básicas do repertório erudito tocadas por renomados artistas.

O CHARM, por ser um centro para estudos da história e da análise da música gravada, possui farta discografia que inclui grande parte da produção 78 rpm da gravadora *Gramophone*, além de séries de LPs de diversas empresas dos Estados Unidos, Reino Unido e Europa, como *Columbia* e *Decca*, bem como gravações obtidas na Enciclopédia do mundo da música gravada (WERM). O objetivo da discografia do CHARM é tornar mais fácil pesquisar “o que foi gravado”, “por quem” e “quando” até a década de 1950. Outro objetivo é o de auxiliar futuros projetos capazes de contribuir com pesquisas em conjunto com o CHARM acrescentando novos dados aos já existentes. O CHARM entende que a abordagem tradicional musicológica é considerar a música como um texto escrito, ou seja, como uma partitura reproduzida na hora do desempenho ou execução. Porém, sabe-se que muitas músicas não existem sob a forma de partituras, mas sim unicamente na forma de gravações. Mesmo quando a música se faz existir como texto escrito, considera-se que os artistas têm um papel essencial na criação dessa música através da experiência de executá-la, que, para a maioria das pessoas, aí é que existe verdadeiramente a música. CHARM foi criado para promover uma musicologia que melhor reflita a natureza da música como experiência, tanto no século XX como na atualidade.

O CHARM considera que as gravações são provas essenciais para uma musicologia em sintonia com a performance e procura remover os obstáculos substanciais existentes para a investigação acadêmica. O foco global do CHARM é a pesquisa musicológica¹⁶.

¹⁵ Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. In: *Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)*. London, 2009, disponível em <<http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>. Acesso em: 25 out. 2012.

¹⁶ CHARM, *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, 2005. Disponível em: <<http://www.charm.kcl.ac.uk>>. Acesso em: 25 out. 2012.

A discografia e o acervo discográfico do Centre for the History and Analyses of Recorded Music têm como um dos objetivos contribuir com sua infraestrutura tanto para disponibilizar fonogramas como também fornecer apoio para o estudo de gravações, colaborando para o desenvolvimento de métodos e técnicas de investigação de análise.

Um dos grandes projetos encabeçados pelo CHARM é o estudo de interpretações ('performances') das gravações feitas entre 1925 e 1932. Outros projetos também desenvolvidos pelo centro são o estudo do gesto expressivo e estilo em Schubert — utilizando análise espectrográfica com métodos de medição por computador — e a análise do desempenho, estilo e significado das Mazurkas de Chopin. Essa pesquisa investiga a caracterização, o desenvolvimento histórico e os recursos estilísticos interpretativos herdados e evidenciados nas gravações, tentando situar as mudanças ou padrões de repetição levando em consideração o contexto cultural.

A análise aural

Antenor Corrêa, no artigo 'O sentido da análise musical', apresenta uma síntese histórico-crítica a respeito da análise musical, "fazendo uma reflexão sobre os rumos tomados por essa disciplina no século XX". O autor ainda explica que a análise musical foi "usada de início como suporte para notas de programa, posteriormente tornou-se ferramenta de ensino composicional e subsidiária da crítica musical, até consolidar-se enquanto área autônoma do estudo da música"¹⁷.

Segundo o artigo supracitado, o procedimento de análise musical justifica-se por se admitir que a explicação do detalhe sobre o conjunto é o que conduz a um melhor entendimento global, sendo que "é uma espécie de opinião comum o fato de a análise musical ter se revestido de um teor positivista, funcionando como espécie de comprobatório das pesquisas realizadas no campo musical"¹⁸.

Uma análise pode servir como ferramenta para o ensino, pois considera-se que a análise musical (composicional) atua instruindo o intérprete ou o ouvinte, assim como o compositor, mas pode muito bem ser um processo de descoberta individual. Pople, no *Theory, Analysis and Meaning in Music*, dá ao termo 'análise musical' um sentido geral que abrange um grande número de atividades diversas. Algumas dessas são mutuamente exclusivas: elas representam pontos de vista fundamentalmente diferentes da natureza da música, do papel da música na vida humana e do papel do intelecto humano em relação à música. Para o historiador, uma análise pode tornar-se útil como ferramenta para a investigação histórica. Ele utilizaria a análise para detectar relações entre estilos e, portanto, para estabelecer as cadeias de causalidade que operam ao longo da dimensão de tempo e são ancorados no tempo por informação factual verificável.

A maioria das análises musicais baseia-se na partitura e consideram-na como a apresentação final das ideias musicais. Nesse sentido, é de grande interesse, para a análise de fonogramas, o conceito de

¹⁷ Antenor Ferreira Corrêa, 'O sentido da análise musical', *Revista Opus*, 12 (dez. 2006), pp. 33-53 (p. 33).

¹⁸ Corrêa, p. 51.

Bent e Pople sobre procedimentos de análise¹⁹. Os autores afirmam a possibilidade de ser aplicado a diferentes estilos de composição, assim como a diferentes estilos de interpretação.

Portanto, considera-se muito significativo que os procedimentos de análise estejam, na atualidade, ligados à escuta, ou seja, à análise aural, podendo também ser aplicados tanto para estilos de composição quanto para estilos de desempenho e interpretação. Além disso, não é claro o ponto no qual acaba a composição e começa a interpretação quando se trata de improvisações, como no caso das diferentes performances da música popular e das improvisações do jazz; de material etnomusicológico, sobretudo aqueles encontrados em gravações realizadas ao vivo, entre outros. Muitas dessas músicas, em primeira instância, só poderão ser analisadas auralmente.

No campo da pesquisa de interpretação, por exemplo, de pianista eruditos, genericamente, sendo notáveis as diferenças entre versões no que se refere aos andamentos, agógica, respirações e utilização de pedal, por exemplo, incita minudenciá-las (as diferenças) através da análise aural dos fonogramas e utilizar essa tarefa com o seguinte objetivo: apontar os aspectos mais típicos daquela interpretação (pianística) revelados e, conseqüentemente, comprovar a utilidade da revisão fonográfica como importante auxílio aos intérpretes no estudo interpretativo de peças.

Questões relevantes podem ser elaboradas: Seria a revisão fonográfica de gravação realizada com a interpretação, por exemplo, do próprio compositor item importante para o intérprete se aproximar do caráter de uma obra com mais clareza e segurança? As versões gravadas estabelecem tradições distintas das partituras? A liberdade de interpretação põe em risco a fidelidade ao texto? Que critérios adotar na realização de uma análise aural sem a utilização, por exemplo, de programas de software que mostram graficamente flutuações dinâmicas e rítmicas? Na busca de subsídios e fundamentos teóricos para algumas possíveis respostas, discussões e objeções, constata-se que o equilíbrio entre fidelidade ao texto e liberdade de interpretação tem sido objeto de diversos estudos, demandado questionamentos e suscitado proposições em trabalhos de autores como Riemann, Cortot, Schnabel, Leonard Meyer, Harnoncourt e Rosen entre outros²⁰. Considerações semelhantes podem ser aplicadas à análise aural da *performance* da música clássica contidas em fonogramas com a interpretação, por exemplo, do próprio compositor, embora nestes casos seja possível utilizar a partitura como ponto de referência. Cabe ressaltar que, por não terem sido localizados modelos ou padrões de análise musical (aural), procurou-se,

¹⁹ Ian D. Bent,; Anthony Pople, 'Analysis', *The Grove Music Online*. Grove 2001. Ed. L. Macy, disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>.

²⁰ Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg: D. Rahter, 1884; Alfred Cortot, *Curso de Interpretação. Recolhido e redigido por Jeanne Thieffry* (1934), Brasília: Musimed, 1986, traduzido por Joel Bello Soares; Konrad Wolff, *The Teaching of Artur Schnabel – a guide to interpretation*, London: Faber and Faber, 1972; Leonard Meyer, *Emotions and Meaning in Music*, Chicago: The University Of Chicago Press, 1961; Nikolaus Harnoncourt, *O Discurso dos Sons – Caminhos para uma Nova Compreensão. Musical*, 2a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 e Charles Rosen, *Plaisir de Jouer Plaisir de Penser*, Paris: Editions Eshel, 1993, *Music and Sentiment*, New Haven/ London: Yale University Press, 2010.

então, criar um modelo de análise aural particularizado baseado em critérios e regras de interpretação já existentes desde o século XIX²¹.

Nesse sentido, em minha tese tomou-se como base para análise aural o guia de interpretação de Artur Schnabel²². Em todo o guia de interpretação, Schnabel recorrentemente fala sobre articulações musicais. O termo ‘articulação’, entretanto, foi usado bastante elasticamente pelo autor, referindo-se ao esclarecimento de detalhes musicais disponíveis para o artista tais como duração, volume, tempo, etc. Para Wolff, na concepção de Schnabel, a articulação é o elemento mais sutil da ‘performance’, tão sutil que na maior parte do tempo não se consegue de forma precisa indicá-la na partitura²³.

Em meu trabalho²⁴ optei pelo levantamento dos aspectos musicais interpretativos inerentes à execução das performances previamente escolhidas, tomando como base o guia de interpretação de Artur Schnabel²⁵. A análise aural baseou-se nos aspectos abordados no guia de Schnabel referentes aos tempos, aos andamentos, à dinâmica, à agógica e, sobretudo, às articulações musicais, em destaque nos capítulos referentes aos tipos de articulação melódica, harmônica, métrica e rítmica²⁶.

Esses pontos foram utilizados para nortear a análise da ‘performance’ nos fonogramas. Outra razão para se tomar como base o guia de Schnabel é o fato de ele ter sido, além de teórico, especialista nos clássicos com base prática e interpretativa metodizada. A revisão fonográfica do trabalho utilizou como referência aspectos musicais e interpretativos inerentes à execução e interpretação de um compositor-intérprete brasileiro – Radamés Gnattali, face à sua partitura autógrafa. Existem, porém, registro de outros compositores, como Ravel²⁷, Scriabin²⁸, Debussy²⁹, Prokofiev³⁰,

²¹ Mathis Lussy, *Le Traité de l'expression Musicale*. Paris: Heugel, 1873; *Le Traité de l'expression Musicale*, Paris: Heugel, 1873; *Le Rythme Musical: son origine, sa fonction et son accentuation*, Paris: Heugel, 1884; *L'Anacrouse dans la Musique Moderne*, Paris: Heugel, 1903 e *El Ritmo Musical – Su Origen, Función y Acentuación*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1945.

²² Fernanda C. Canaud, *Virtuosismo e “Swing” Revelados na Revisão Fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*, Tese (Doutorado em Música), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

²³ Wolff, 1972, p.26

²⁴ Canaud, Cap. 2, pp. 89-94.

²⁵ Artur Schnabel (1882-1951), pianista, compositor e professor foi discípulo de Theodor Leschetizky (1830-1915). Schnabel ficou conhecido por sua seriedade intelectual como músico, evitando a técnica pura. Especialista dos clássicos (austro-alemães), particularmente, as obras de Beethoven e Schubert. Suas performances destas composições foram aclamadas como modelos de penetração interpretativa em suas gravações de Beethoven (Harold Schonberg, *Los Grandes Pianistas*. Buenos Aires: Juan Vergara Editor, 1990, pp. 346-352).

²⁶ Wolff, Caps 4-7, pp. 30-72.

²⁷ Alexander Louiu, *Maurice Ravel plays Ravel: Sonatina – 1º e 2º movimentos*. Enviado em 2007. Disponível em: <<http://youtube/zE0kvi-15L4>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

²⁸ *Ibid.*, *Scriabin plays Scriabin*: Estudo op. 8 nº 12. Enviado em 20 jan. 2008. Disponível em: <<http://youtu.be/VK2uTtuI84w>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

²⁹ *Ibid.*, e *Claude Debussy plays Debussy: La soirée dans Grenade*. Enviado em 2007, disponível em <http://youtube/PekrB_JuGIc>. Acesso em: 22 jan. 2013.

³⁰ TRUECRYPT, *Sergei Prokofieff plays Prokofieff*. Enviado em 20 jan. 2008, disponível em <http://youtube/AHv919Pn8_w>. Acesso em: 12 jan. 2013.

Leschetizky³¹, entre outros, interpretando algumas de suas próprias obras, cujas performances disponibilizadas na internet demonstram versões bastante personalizadas que merecem ser analisadas por pianistas, professores e estudiosos em geral. Canaud utiliza a análise aural com objetivo de contribuir para futuras ‘performances’ da música estudada, corroborando o pensamento de Wallace Berry que declara “toda descoberta analítica influencia de alguma forma a performance”³².

Detalhes musicais interpretativos fazem parte do momento da execução. O artista muitas vezes toma liberdades imprevistas tais como duração, intensidade, tempo, que podem ser eventualmente fruto de um momento do intérprete, e até mesmo um ‘insight’, que por sua vez tem a ver com a conexão do significado musical, com a articulação adequada no discurso musical. Chueke refere-se a esses detalhes subjetivos da interpretação como “aspecto mágico” da ‘performance’ musical, para tratar tais liberdades no momento da execução³³.

A análise aural se baseia na pesquisa ‘ex post facto’, depois dos fatos. Este tipo de pesquisa é experimental, mas se difere da experimental convencional propriamente dita pelo fato de o fenômeno ocorrer naturalmente sem que o investigador tenha controle sobre ele, ou seja, nesse caso, o pesquisador passa a ser um mero observador do acontecimento. Então, a leitura de uma partitura e a sua execução na forma de música tende a ganhar nova interpretação após a análise aural (ex post facto), visto que determinados elementos não são apresentados apenas na escrita, mas sim na ‘performance’.

Em última instância, conclui-se que o todo e o detalhe minudenciados através de diversos tipos de análises aurais também ajudam o intérprete a atingir seu objetivo principal, que é a absorção, compreensão e comunicação da música que executa.

A revisão fonográfica da ‘performance’ é recomendável como ferramenta de aperfeiçoamento musical, bem como referência para evidenciar aspectos musicais e interpretativos inerentes à execução e interpretação do próprio autor/intérprete, face à partitura. Além disso, a análise aural pode ser reconhecida como um desdobramento da revisão fonográfica, e utilizada com objetivo de contribuir para futuras ‘performances’ do repertório pianístico. O trabalho de revisão fonográfica e análise aural pode ser aplicado no aperfeiçoamento da performance de qualquer outro instrumentista, e portanto, torna-se recomendável a todos músicos dedicados as práticas interpretativas.

³¹ *Ibid.*, *Leschetizky plays Leschetizky Die beiden Lerchen*. Enviado em 12 abr. 2008. Disponível em <<http://youtube/n0XP4xuRVpQ>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

³² Canaud, p. 13; Wallace Berry. *Musical Structure and Performance*, New Haven: Yale University Press, 1989, p. 44.

³³ Chueke, p. 11.

Mario A. Sarmiento
masarmientor@unal.edu.co

Ens.hist.teor.art

Mario A. Sarmiento, "Bandas militares y su repertorio en Colombia: El caso de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-46", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), pp. 65-92.

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis del repertorio de la Banda del Batallón Guardia Presidencial interpretado en conciertos en el ámbito de la política cultural de los gobiernos del Partido Liberal en Colombia entre 1930 y 1946. El estudio de la organización y clasificación de éste repertorio, muestra cómo –siguiendo el modelo francés desarrollado desde 1897– la actividad de conciertos realizada con fines políticos y simbólicos durante dicho período adoptó una clasificación del repertorio en tres ‘órdenes’ (música clásica, ligera y popular) y estableció como prioridad el repertorio de ‘primer orden’ aunque en menor grado, incluyó los otros dos en búsqueda de equilibrio y aceptación de su programación.

PALABRAS CLAVE

Bandas de música, bandas militares, clasificación del repertorio, conciertos públicos, música en Colombia

TITLE

Military bands and their repertoire in Colombia: The case of the Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-46.

ABSTRACT

This article contains an analysis of the repertoire that the Banda del Batallón Guardia Presidencial played in concerts as part of the cultural policies of the Liberal Party governments in Colombia between 1930 and 1946. The study of the organization and classification of this repertoire shows how –following the French model adopted since 1897– the concert activities, performed with clear symbolic and political ends during this period, adopted a classification in three ‘orders’ (classical, light and popular music) assigning priority to that of the ‘first order’ but –to a lesser degree– including the other two in search of balance and acceptability.

KEYWORDS

Bands, military bands, classification of band repertoire, public concerts, Colombian music.

Afiliación institucional

Profesor asociado, Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Percusionista del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, egresado de la Maestría en Musicología de la misma Universidad y con estudios instrumentales de posgrado en Francia con Didier Verité y Sylvio Gualda. Se ha desempeñado como Director del Conservatorio de Música de la Universidad y Subdirector Sinfónico de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Actualmente dirige la Cátedra de percusión del Conservatorio del Tolima, es timbalista y jefe de percusión de la Orquesta Sinfónica FOSBO de Bogotá, percusionista de la Sociedad de Música de Cámara de Bogotá y miembro del grupo de percusión Sinergia Ensemble.

Recibido 26 de octubre de 2016
Aceptado 7 de noviembre de 2016

Bandas militares y repertorio en Colombia: El caso de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-1946¹

Mario A. Sarmiento

Introducción

La Banda del Batallón Guardia Presidencial fue creada por medio del decreto 1995 de 1927, que daba vida al Batallón Guardia de Honor y establecía la banda de músicos como uno de sus componentes.² Sus primeros años de funcionamiento se enmarcan dentro del programa de los gobiernos liberales entre 1930-46³ y en especial en la política de Extensión Cultural establecida por el Ejército a través de los institutos militares (centros de formación) la cual presentaba al Ejército nacional ante la opinión pública como una gran escuela social e incluía a la cultura,

¹ El contenido del presente artículo corresponde, con modificaciones, al quinto capítulo de mi trabajo *Bandas en Bogotá 1930-1946: El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial*, Tesis Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

² Ministerio de Guerra. Decreto 1995 de 1927 (diciembre 7) “Por el cual se crea la unidad Guardia de Honor del Presidente de la República”. Diario Oficial No. 20670. Diciembre 16, 1927.

³ El período comprendido entre 1930 y 1946 comprende los gobiernos de Enrique Olaya Herrera (1880-1937) en el período 1930-34, Alfonso López Pumarejo (1886-1959) en los períodos 1934-38 y 1942-45, Eduardo Santos Montejó (1888-1974) en el período 1938-42 y Alberto Lleras Camargo (1906-1990) designado para culminar el período presidencial entre 1945-46. Es conocido comúnmente como la República Liberal, término creado por los propios actores del proceso con el fin de darle un nombre a su proyecto de gobierno que lo diferenciara claramente de aquellos asociados a los anteriores gobiernos conservadores, a los que solían denominar *antiguo régimen*. Ver Renán Silva, *República liberal, intelectuales y cultura popular*. 2a. ed. Medellín: La Carreta Editores, 2012, p. 29.

junto con la fuerza militar, como uno de los elementos fundamentales para la construcción del concepto de nacionalidad y para la conservación del orden social.⁴

Su creación representa el resurgimiento de las bandas militares luego de su virtual desaparición a raíz de las reformas introducidas en el Ejército a partir de 1913. Con ella, resurge también el modelo francés que había sido adoptado oficialmente para las bandas militares en Colombia a partir de 1897.⁵ Este modelo estableció una formación instrumental similar a la de las bandas francesas de la época (ver Tabla 1), definió un tamaño promedio de treinta y cinco músicos en total (incluyendo al director, el músico mayor y treinta y tres músicos) jerarquizados a través de cuatro clases distintas, Reglamentó además los requisitos y el modo de ingreso a las agrupaciones, las funciones de cada músico de acuerdo a su jerarquía, los servicios que se debían prestar, los tipos de conciertos que debían presentar y otros aspectos asociados al funcionamiento de estas agrupaciones. Lo fundamental, sin embargo, fue la implantación del manejo del repertorio de acuerdo a una clasificación bien definida y la aplicación de conceptos musicales que reglamentaron los objetivos y la forma de componer piezas originales y de adaptar obras de otros autores para ser interpretadas por las bandas.⁶

Organización Bandas de Música Militares Decreto 228 de 1897. Instrumentación	<i>Composition des musiques d'Infanterie, Décret du 26 mars 1860, Musique d'un régiment d'infanterie</i>
1 flautín en do o en re bemol	2 flûtes
1 clarinete requinto en mi bemol	2 petites clarinettes
6 clarinetes en si bemol	4 grandes clarinetes
	2 hautbois
1 saxofón soprano en si bemol	2 saxophones sopranos
1 saxofón alto en mi bemol	2 saxophones ténors
1 saxofón tenor en si bemol	2 saxophones barytons
4 cornetas en si bemol	2 cornets à pistons
	2 trompettes à cylindres
3 trombones	3 trombons
1 saxhorn primero en si bemol	2 saxhorns en si bémol contraltos
3 bombardinos altos en mi bemol	3 saxotrombas altos, mi bémol

⁴ Gonzalo Restrepo, *Memoria de Guerra*. Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General, 1942, pp. xv-xvi y xxxii-xxxiii.

⁵ La reorganización de las bandas militares que trajo la expedición del Decreto 228 del 31 de mayo de 1897 significó la adopción oficial del modelo que se había desarrollado e impuesto en Francia desde mediados del siglo XIX. Como consecuencia, las bandas experimentaron un fortalecimiento y auge durante la primera década del siglo XX. Sin embargo, debido principalmente a razones económicas, son reducidas y reorganizadas a partir de 1913 con cambios que afectaron además su calidad musical. Ver Sarmiento, pp. 11-15.

⁶ Para una descripción detallada de este modelo ver Sarmiento, pp. 17-24.

2 saxhorns en si bemol (2os y 3os)	2 saxhorns barytons, si bémol
3 baritonos en si bemol	3 saxhorns basses si bémol
2 contrabajos en mi bemol	1 saxhorn contrebasse grave mi bémol
2 contrabajos en si bemol	1 saxhorn contrebasse si bémol
3 instrumentos de baterías	1 caisse claire ou roulante
	1 grosse-caisse
	1 cymbales (paire de)

TABLA 1. Comparación de la instrumentación de las bandas militares en Colombia y Francia, siglo XIX.

Gracias a la asociación existente entre bandas y música militar, y las ideas de poder y autoridad, el modelo francés fue adoptado como una herramienta útil para la construcción de lugares y espacios simbólicos comunes que permitieran la implementación de la agenda que formaba parte de la política de Extensión Cultural del Ejército de Colombia.⁷ A través del análisis del archivo musical de la Banda del Batallón Guardia Presidencial y de documentación perteneciente a los archivos del Ministerio de Guerra, este texto busca ofrecer información de primera mano sobre las actividades de esta agrupación, su compromiso con las políticas culturales del ejército y el tipo de repertorio que fue utilizado con el propósito de implementarlas.



FIGURA 1 Jerónimo Velasco con la Banda de la Guardia de Honor, Bogotá, 1936, fotografía Mario Sarmiento⁸.

⁷ La asociación de las bandas militares y su repertorio con las ideas de poder y autoridad y su uso como símbolos de la modernidad y el colonialismo son abordados a través de diversos estudios de caso; ver Ana Reily Suzel y Katherine Brucher (eds). *Brass bands of the Word: militarism, colonial legacies, and local music making*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013.

⁸ Fotografía original de A. Rojas, Bogotá, 1936, en Jerónimo Velasco González, *Álbum "Recortes de mi vida"*, Bogotá, 1906-1940, Biblioteca Luis Ángel Arango, Libros raros y manuscritos.

Clasificación del repertorio en las bandas militares

El contrato firmado por José María Ponce en 1874 para dirigir la banda del Medio Batallón de Artillería en Bogotá nos permite saber que para la segunda mitad del siglo XIX, las bandas militares en Colombia clasificaban el repertorio en tres 'órdenes': a) el primero correspondía a obras desarrolladas a partir del repertorio de ópera como oberturas, fantasías y potpurris junto con las denominadas 'grandes marchas'; b) al segundo correspondían obras como valsos, grandes polkas, marchas y 'bambucos de cuatro partes' y, finalmente, c) el tercero incluía polkas, danzas, contradanzas, tangos y pasillos.⁹

Este interés por la estandarización y clasificación del repertorio en distintos órdenes (o tipos) de obras parece tener orígenes prácticos derivados de la organización de espectáculos públicos y festivales militares en Francia durante la primera mitad del siglo XIX.¹⁰ En efecto, el *Manuel Général de Musique Militaire* de Georges Kastner (1810-67), publicado en París en 1848, informa detalladamente acerca de las nuevas disposiciones adoptadas oficialmente para regular la composición y funcionamiento de las bandas militares en aspectos como la formación de los músicos y directores, la implementación del mejor sistema de instrumentos para las bandas de las diferentes unidades y la adopción de un sistema de afinación común.¹¹ Respecto al repertorio, el libro III de dicho manual contiene algunas instrucciones tanto para la composición como para la ejecución de la música militar y describe las diferentes *piezas de género* que deben interpretar las bandas militares con su respectiva clasificación en tres grandes grupos: marchas, fanfarrias y sinfonías o divertimentos militares.

En cuanto a las marchas, estas tienen por objetivo acompañar el desfile de las tropas y servir para organizar el paso de los soldados. Para los ejercicios, revistas militares y paradas, la más

⁹ Eduardo Martínez Garnica, *Historia de la Guardia Colombiana*, Bucaramanga: Dirección Cultural Universidad Industrial de Santander, 2012, p. 183. Según este autor, para inicios de la década de 1860 la banda del Batallón de Artillería era dirigida por José María Ponce. Este mismo músico es quien aparece firmando el contrato para la dirección de la banda del Medio Batallón de Artillería de Bogotá en 1874. Aunque no hay más datos al respecto, se podría tratar de José María Ponce de León (1846-1882) quien, según Perdomo, para el año 1871 se encontraba nuevamente en Bogotá luego de una estadía de cuatro años de estudio en París. Ver también José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*. 5ª ed. Bogotá: Plaza & Janes Editores, 1980, p. 100.

¹⁰ La propuesta de estandarizar y establecer directrices claras para el trabajo del repertorio que fueran aplicables a las bandas de todos los regimientos, la necesidad de unificar los formatos instrumentales y el establecimiento de mecanismos que permitieran seleccionar a los mejores músicos para afrontar el reto de montar un gran número de obras en pocos ensayos son algunas de las recomendaciones que se generaron a partir de la realización de estos festivales.

¹¹ Georges Kastner, *Manuel Général de Musique Militaire a l'Usage des Armées Françaises*. Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1848, pp. 317-329. Kastner, en el segundo libro de su manual, hace una descripción detallada acerca de las reformas adelantadas y en especial del largo y accidentado proceso necesario para la adopción tanto de las reformas como de los nuevos instrumentos desarrollados por Adolphe Sax (1814-1894).

utilizada es la denominada *marcha ordinaria* o *pas ordinaire*, escrita comúnmente en un tiempo lento y compás binario. La *marcha doble* —conocida también como *pas redoublé* o *pas accéléré*— es, como su nombre lo indica, una marcha rápida que se ejecuta al doble de la velocidad de las *marchas ordinarias* y se escribe por lo general en 2/4 o 6/8 en un tiempo allegro. De acuerdo con Kastner, este tipo de marcha es la más común y se utiliza en un variado número de ocasiones. Adicionalmente, existen otros tipos de marcha como la *carga* o *charge*, la *retirada* o *retraite* y las *marchas de bandera* o *marches du drapeau* que guardan estrecha relación con los movimientos propios de las tropas en el campo de batalla y otras de carácter ceremonial como las denominadas *marchas fúnebres*. En cuanto al aspecto formal, estas marchas se componen principalmente de dos partes contrastantes con frases y períodos de corta extensión y en ocasiones con la presencia de un *trío* con el objetivo de generar un gran contraste, especialmente en el momento de la entrada nuevamente del motivo principal. Por sus funciones específicas, su escritura busca siempre la regularidad y, por la misma razón, son evitados recursos rítmicos como las síncopas o incluso armónicos como los retardos que generen la sensación de irregularidad.

Por su parte, las fanfarrias hacen alusión a pequeños fragmentos musicales de carácter vivo, brillante y pomposo, compuestos originalmente para trompetas y posteriormente para instrumentos de bronce con la utilización ocasional de la percusión e interpretadas principalmente por las bandas de caballería. Siguiendo a Kastner,¹² para mediados del siglo XIX este tipo de composiciones que estaban asociadas al movimiento de las tropas a caballo ya se encontraban en desuso. El término ‘fanfarria’ se aplicaba indistintamente a los toques reglamentarios interpretados a varias partes por los instrumentos de cobre de las bandas.

Las sinfonías o divertimentos militares agrupan el repertorio interpretado en paradas, revistas, ceremonias militares, recibimientos a grandes personajes, actos diplomáticos, celebraciones de fiestas cívicas, fiestas nacionales y en los conciertos destinados a la población civil. Kastner indica que la mayor parte del repertorio catalogado bajo esta categoría corresponde a arreglos de la música de moda y de temas favoritos de ópera, con la presencia también de algunas obras originales y composiciones como valeses, marchas, fantasías, oberturas, potpurris, galops, y temas variados. Este repertorio podía ser compuesto tanto para las bandas de infantería como de caballería; los compositores eran libres, de acuerdo a su criterio, de escoger el tipo de instrumentación a utilizar. Para finales del siglo XIX este tipo de repertorio —en especial las transcripciones de fragmentos de ópera y de obras escritas originalmente para orquesta sinfónica— formaba parte del repertorio estable de las bandas en Europa, su interpretación era frecuente y su uso era objeto de debate entre quienes apoyaban el mantenimiento de esta práctica y quienes, buscando mejorar la calidad artística del repertorio interpretado por las

¹² Kastner, p. 339.

bandas militares, impulsaban un nuevo interés por estimular la composición de música original para estas agrupaciones.¹³

En Colombia, aunque no se siguió estrictamente la clasificación propuesta por Kastner, es claro que el grueso del repertorio que interpretaron las bandas militares pertenece al grupo de las llamadas ‘sinfonías’. La jerarquización a través de diferentes ‘órdenes’ dio prioridad a la interpretación de transcripciones basadas principalmente en el repertorio de ópera y sinfónico (tanto en las retretas realizadas para ocasiones protocolares y especiales como en las que constituían la programación ordinaria en parques) y estimuló la realización de arreglos y transcripciones de todo tipo de repertorio.¹⁴

Para comienzos del siglo XX, en Colombia seguía teniendo vigencia la clasificación del repertorio que usaba estos ‘órdenes’ o clases. Según la reglamentación de la época,¹⁵ el ‘primer orden’ estaba compuesto por ‘piezas modernas y de orden clásico’; el ‘segundo’ por piezas ‘de la clase de valsés’ y el ‘tercero’ por pasillos, mazurcas, cuadrillas, lanceros, polkas, danzas, marchas y bambucos. La referencia documental más tardía respecto al uso de esta clasificación para la organización del repertorio corresponde al momento de la creación de la Banda Nacional de Bogotá. Rafael Sánchez, Músico Mayor de la primera banda de música, el 9 de abril de 1913 hace entrega al Director del Conservatorio Nacional de Música del inventario de ‘piezas de banda’ con que cuenta al momento la agrupación y en cuanto a la clasificación del mismo aclara que está compuesto por piezas:

De primera clase, o sean oberturas, fantasías o pedazos de ópera o melódicos [...]

De segunda, o sean valsés, melódicos y polkas de concierto

De tercera o sean, marchas, polkas, pasillos, danzas, mazurkas, etc.¹⁶

¹³ De acuerdo con Michel Brenet, (*La Musique Militaire*. Paris: Henry Laurens, 1917, pp. 102-03) el uso de transcripciones del repertorio de ópera y sinfónico se había intensificado especialmente a partir de los concursos internacionales de bandas desarrollados como parte de la programación de las exposiciones universales, en especial a partir de 1867. Por otra parte, Kastner (pp. 340-41) menciona la necesidad de generar un repertorio original especialmente compuesto por *artistas de renombre* (a semejanza de lo que ocurría en otras regiones de Europa como Alemania y Prusia) para hacer contrapeso a la práctica más común de realizar arreglos del repertorio de ópera de moda por parte de los directores musicales de cada regimiento.

¹⁴ Las piezas de primer orden eran altamente valoradas y calificadas como “buenas composiciones musicales”, Presidencia de la República. Decreto No. 362 del 15 de abril de 1905. Bogotá: Imprenta Nacional, 1905, Capítulos III y VI.

¹⁵ Decreto No. 228 de 1897. La misma clasificación del repertorio es ratificada en el Decreto 362 de 1905 que deroga el anterior.

¹⁶ Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Archivo Histórico Conservatorio Nacional de Música, Período 10 (1913-35), Caja 403.

En una posterior comunicación, fechada el 18 de abril de ese año, deja en claro que dicha clasificación era efectuada por el director de la banda que mensualmente le entregaba de esta forma el material al Músico Mayor.

El Archivo Musical de la Banda del Batallón Guardia Presidencial

El archivo de partituras que contiene el material adquirido para la Banda del Batallón Guardia Presidencial desde el momento de su fundación en 1927, es un cuerpo documental que se mantiene unificado pese a las reformas y cambios de los que ha sido objeto la agrupación a través del tiempo, pues en efecto, la conformación actual de la banda dista mucho del modelo con el cual fue creada. Luego de funcionar durante toda la segunda mitad del siglo XX con una nómina de más de cincuenta músicos, a partir de 2005 la agrupación es reforzada con músicos provenientes de otras brigadas del Ejército para dar nacimiento a la Orquesta Sinfónica de Vientos del Ejército Nacional, la cual traslada su sede a la Escuela de Misiones Internacionales y Acción Integral del Ejército Nacional. En consecuencia, la Banda del Batallón Guardia Presidencial está conformada actualmente por treinta y dos músicos y se dedica principalmente a proporcionar la música para los servicios de protocolo y ceremonial militar.¹⁷

Cada una de las obras que forma parte de la colección (partitura y partes instrumentales) está ubicada al interior de una carpeta y estas, a su vez, están distribuidas de acuerdo a un orden predefinido en cinco armarios de Archivo, cada uno con cuatro cajones. El Archivo Musical cuenta con un catálogo denominado *Repertorio de Partituras Banda de Músicos*, el cual es en esencia una lista del repertorio agrupado en ocho categorías. De acuerdo con el actual director de la agrupación, esta lista, elaborada por el mismo, es el producto de la reorganización de una lista más antigua y conserva la mayor parte de las categorías de clasificación que tradicionalmente se venían utilizando.¹⁸

Después de una primera revisión general de todo el material, se logró determinar que de las 1.117 obras relacionadas en dicha lista, 902 son originales que incluyen tanto material impreso como manuscritos. Las restantes son fotocopias de obras pertenecientes a otras instituciones, particularmente a los archivos musicales de la Banda Sinfónica de la Policía Nacional y al de

¹⁷ Su sede se ubica al interior de las instalaciones del Batallón de Infantería No. 37 que forma parte de la Décima Tercera Brigada de la Quinta División del Ejército Nacional de Colombia. Ver sitio oficial de la Escuela de Misiones Internacionales y Acción Integral del Ejército Nacional, <http://www.esmai.mil.co>. [consultada el 13 de febrero de 2014].

¹⁸ Comunicación personal de Giovanni Vallejo Lasso, director de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, Bogotá, 24 de mayo de 2013.

la Banda Nacional. Al descartar las fotocopias, la mayor parte de las partituras que conforman el archivo corresponden a obras impresas y quedan únicamente cuarenta y ocho manuscritos.¹⁹

Como se mencionó anteriormente, el material está organizado en ocho grandes grupos o categorías que combinan indistintamente varios criterios de clasificación. Los términos empleados para definir estas categorías son: i) himnos, ii) marchas, iii) música brillante, iv) música clásica, v) música española, vi) música popular, vii) música religiosa y viii) selección de coros. Al interior de cada categoría existen una serie de subcategorías que varían en número y que responden a diferentes criterios. Así, por ejemplo, la categoría denominada ‘himnos’ está subdividida en dos grupos de acuerdo a un criterio de procedencia: ‘extranjeros y colombianos’. Estos últimos a su vez están divididos en grupos más pequeños que juntan el material de acuerdo al tipo de instituciones para las cuales está destinado el himno: ‘de las fuerzas, de las armas, batallones y unidades militares, departamentos’, entre otros. La categoría denominada ‘música brillante’ incluye subcategorías que parecen estar definidas por la información contenida tanto en el título propiamente dicho de las partituras como en los títulos paralelos. De tal forma pueden encontrarse bajo esta categoría agrupaciones que contienen sólo una obra como es el caso de ‘comedia lírica, descriptiva, coral, drama lírico, impromptu y bolero’. No obstante, otras categorías como la denominada *movimientos* llega a agrupar casi cuatrocientos títulos dentro de la cual, bajo denominaciones como ‘ópera, obertura, selección y preludio’, se encuentra la mayor parte del repertorio interpretado por las bandas a inicios del siglo y conocido tradicionalmente como de ‘primer orden’.

Aunque la lista actualmente en uso pone de manifiesto un interés por definir algunos géneros que permitan la agrupación del repertorio; la definición de las subcategorías —bien sea por la nacionalidad de los compositores, por formas musicales o simplemente usando un fragmento del título de las obras que contienen— evidencian un sistema de clasificación diseñado esencialmente con fines prácticos de numeración, control y fácil ubicación del repertorio. Sin embargo, bajo los criterios de clasificación del repertorio utilizados por las bandas militares y descritos en el apartado anterior, se puede afirmar que el archivo agrupa dos tipos de obras. El primero de ellos es el destinado al cumplimiento de los servicios de protocolo y ceremonial militar y está conformado fundamentalmente por 236 himnos y 222 marchas, lo que constituye casi el 40 % del total de partituras. El segundo, representado por el 60 % restante, está conformado por las obras que solían estar clasificadas como de primer, segundo y tercer *orden* y que formaban parte del repertorio habitual de la banda en conciertos y retretas.

¹⁹ Es común encontrar partes manuscritas que complementan o reemplazan algunas de las partes instrumentales correspondientes al material impreso. Para propósito de esta clasificación se designan como manuscritos las obras cuya totalidad del material se encuentra en esta forma.

La clasificación por ‘órdenes’: Una mirada al repertorio

Primer orden

Una segunda revisión del material fue revelando paulatinamente las particularidades del Archivo, en especial en lo referente a las fechas de adquisición de las partituras y su uso. Al confrontar los datos provenientes de índole diferente se logró establecer una cronología aproximada en cuanto a la adquisición y uso de las partituras. Para esto se examinaron sellos en el material, anotaciones de interpretación hechas por los músicos tanto en la partitura como en las partes instrumentales, períodos de actividad de los directores de la agrupación, listas de nómina y estado de conservación de las partituras. Este trabajo reveló que, en concordancia con las políticas diseñadas para la implementación de la acción educativa y cultural del ejército, el repertorio denominado de ‘primer orden’ y conformado por 128 títulos fue el más importante en la actividad de la Banda del Batallón Guardia Presidencial durante el período entre 1930 y 1946.

Este grupo de partituras fue objeto de una nueva clasificación en la cual se adoptaron algunos de los lineamientos establecidos en las *Reglas de catalogación angloamericanas* con el fin de elaborar fichas tipo que sirvieran para su descripción.²⁰ Gracias a esto, fue posible determinar que el material impreso fue adquirido principalmente en dos momentos que reflejan situaciones y prácticas diferentes. El primero corresponde al período durante el cual la banda estuvo bajo la dirección de Jerónimo Velasco (1885-1963) —es decir desde su creación en 1927 hasta el momento de su retiro en 1936— y está conformado, en su mayor parte, por partituras del catálogo de la casa editorial Evette & Schaeffer²¹ y algunas pocas de su predecesora Buffet-

²⁰ American Library Association/Joint Steering Committee for Revision of AACR, *Reglas de catalogación angloamericanas*, traducción y revisión general de Margarita Amaya de Heredia, 2da. edición, revisión de 2002, actualización de 2003, Bogotá: Rojas Eberhard Editores, 2004, Capítulo 5, pp. 1-22. Agradezco la asesoría prestada por la sección de catalogación del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. En las fichas elaboradas para la descripción de las obras, los campos denominados “partes” y “observaciones” incluyen información acerca de los sellos y anotaciones en el material que han sido valiosos para organizar la información. La nueva catalogación de este repertorio fué incluida en mi tesis como el Apéndice: Catálogo del repertorio de primer orden del archivo musical de la Banda del Batallón Guardia Presidencial.

²¹ Evette & Schaeffer, casa editora de partituras y de fabricación de instrumentos de viento fue formada por Paul Evette y Ernest Schaeffer en 1885 mediante la adquisición a Pierre Goumas de su firma de instrumentos Buffet-Crampon, la que también publicaba música para bandas militares desde 1874. Ver “Evette & Schaeffer” en *Grove Music Online* [consultado el 16 de enero de 2015]. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52163> y también “Buffet-Crampon” [consultado el 16 de enero de 2015], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52077>.

Para finales del siglo XIX, además de contar en su catálogo con más de dos mil obras editadas para instrumentos de viento y bandas militares, esta casa formaba parte del grupo de proveedores oficiales de música impresa para las bandas del ejército francés. Ver: “Note ministérielle relative à

Crampon. El segundo grupo de partituras impresas fue adquirido con posterioridad al período de Velasco y se comenzó a utilizar en la década de 1940 bajo la dirección de los músicos Luis F. Cáceres (en el período 1936-1941) y Raúl Serna Melendro (a partir de 1941). Este material está conformado por obras editadas por la casa editorial Carl Fischer.²²

Un gran número de compositores europeos de los siglos XVIII y XIX están presentes en el repertorio de ‘primer orden’. De acuerdo con el número de sus obras presentes en el archivo, se destacan de entre ellos Franz von Suppé (1819-1895), Giuseppe Verdi (1813-1901), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Georges Bizet (1838-1875) y Jules Massenet (1842-1912). El repertorio de ópera es el predominante, con arreglos sobre oberturas, fantasías y selecciones elaboradas con base en algunos de los títulos más reconocidos por el público en el siglo XIX. Otros arreglos elaborados a partir de sinfonías, poemas sinfónicos y unos pocos más a partir de obras para piano solo y conjuntos de cámara complementan este grupo de obras.

Compositores y arreglistas vinculados con la editorial Evette & Schaeffer (c.1927-36)

Estas ediciones utilizan, en términos generales, la plantilla instrumental estándar que para finales del siglo XIX se había impuesto en la mayoría de las ediciones francesas (ver Tabla 2) y se ocupan principalmente de la obra de compositores europeos de los siglos XVIII y XIX.

conductor en si bemol	bugle en si bemol
flauta <i>piccolo</i> en re bemol	corneta en si bemol
flauta en do	trompeta en mi bemol
oboe	alto en mi bemol
fagot	corno en mi bemol
clarinete en mi bemol	trombón
clarinete en si bemol	barítono (clave de sol)

l'exécution des airs nationaux étrangers”, *Journal Militaire*, Paris, 28 de marzo de 1887 [consultado el 16 de enero de 2015]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5425010f/f206.image.r=evette%20%20%20schaeffer.langES>

²² Esta casa editorial fundada en los Estados Unidos hacia 1880 por el músico alemán Carl Fischer logró convertirse en una de las principales editoras de músicos como John Phillip Sousa y Henry Fillmore y posee en la actualidad uno de los más completos catálogos de música para banda. Ver “Fischer, Carl” en *Grove Music Online* [Consultado el 11 de febrero de 2015], <http://www.oxford-musiconline.com/subscriber/article/grove/music/09718>.

saxofón alto	bajo en si bemol
saxofón tenor	contrabajo en mi bemol
saxofón baritono	contrabajo en si bemol
bugle <i>piccolo</i> en mi bemol	percusión

TABLA 2. Instrumentación en las ediciones de Evette & Schaeffer²³

Además del repertorio de los compositores del canon (Ver Apéndice I), se encuentran la obertura *Le Calife de Bagdad* de François-Adrien Boieldieu (1775-1834)²⁴ compositor, pedagogo y director de la Ópera Imperial de San Petersburgo; *Le Rêve Du Guerrier* del arreglista, compositor y director de bandas militares Louis Blémant (1864 – 1934)²⁵ y *Lysisstrata*, del instrumentista, compositor y director alemán conocido como “el padre de la comedia musical alemana”, Paul Lincke (1866-1946)²⁶. Además varios arreglos, como aquel sobre las *Scenes villageoises* de la *Noce Gasconne* del compositor francés Paul Lacome D’Estaleux (1838-1920),²⁷ una *Habanera* del musicólogo y compositor francés Raoul Laparra (1876-1943),²⁸ un arreglo

²³ ‘Appendix V: Using Foreign Band Music With American Bands’ en Paul E. Bierley (ed.), *The Heritage Encyclopedia of Band Music: Composers and their Music*. Westerville (OH): Integrity Press, 1991, pp. 869-870.

²⁴ Catalogue Général. Bibliothèque Nationale de France. s.v. “Boieldieu, François-Adrien”. [Consultado el 14 de noviembre de 2014]
<http://catalogue.bnf.fr/servelet/autorite?ID=12529770&cidNoeud=1.20&host=catalogue>

²⁵ Por la información consignada en la partitura depositada en el Archivo del Batallón Guardia Presidencial se sabe que este músico que fue director musical de la Escuela de Artillería de Vincennes y Caballero de la Legión de Honor. También fue director musical del Regimiento de Infantería No. 145 y oficial de instrucción pública. Compuso para diferentes formatos como orquesta, instrumento solo, instrumento con acompañamiento, bandas militares, orquestas de armonía, música para la escena entre otros y realizó numerosos arreglos, en especial de repertorio operístico para bandas. Ver *Gallica, Bibliothèque Numérique*, s.v. “Blémant, Louis” [Consultado el 23 de septiembre de 2014]
<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=ES&q=Blémant%2C+Louis>

²⁶ Robert Hoe, “Lincke, Paul” Jr. en Bierley (ed.), pp. 459-60. Durante su carrera estuvo además vinculado como director a dos de los teatros musicales más importantes en su momento: el Apollo Theatre en Berlín y el Follies Bergere en París.

²⁷ Aunque su obra abarca desde canciones hasta música de cámara, suites para orquesta y obras para piano, es más conocido por sus operetas de las cuales, *Jeanne, Jeannette et Jeanneton* (1876) y *Ma mie Rosette* (1890) tuvieron gran popularidad en Francia e Inglaterra respectivamente. Según Rehrig, se conocen al menos unas catorce transcripciones para banda de sus obras. Ver también “Lacome, Paul” en *Grove Music Online*. [Consultado el 7 de octubre 7 de 2014], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15785>.

²⁸ Ganador del Prix de Rome en 1903 con su cantata *Alyssa*, la mayor parte de su obra está dedicada al género vocal. En el campo de la musicología, merecen especial importancia su artículo “La musique et la danse populaire en Espagne” (1920) y su libro *Bizet et l’Espagne* (Paris, 1934). Ver “Laparra,

sobre la ópera *Buffa Claudine* de H. Berger (:?),²⁹ uno sobre la opereta *La Poupée* del organista, cantante y compositor francés Edmond Audran (1840-1901),³⁰ *Les Chants Magyars*, *Le Collier de la Reine* y un arreglo sobre la fantasía *Ungaria* del compositor y arreglista Emile Tavan (1849-1929)³¹. Arreglos como el de temas de la opereta *Les Saltimbanques* del compositor y director Louis Ganne (1862-1923)³² y otros dos sobre temas de las ópera *Monna Vanna* y *Carmosine* de Henry Février (1875-1957),³³ además del entreacto *La chaise* y una selección de temas de la ópera *La Belle Au Bois Dormant* de Charles Silver (1868-1949)³⁴ y, finalmente, otro arreglo sobre *Réponse A Manon* del chelista y compositor Ernest Gillet (1856-1940).³⁵

La mayor parte de los arreglistas que trabajaron para la editorial Evette & Schaeffer estuvieron vinculados al Ejército francés como directores de las bandas de alguno de los regimientos de infantería o caballería.³⁶ De este grupo, por la cantidad de arreglos presentes en

Raoul” en *Grove Music Online*. [Consultado el 7 de octubre de 2014] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16011>.

²⁹ Catalogue Général, Bibliothèque Nationale de France, s.v. “Berger, H.”. [Consultado el 20 de diciembre de 2014] <http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue>. Es poco lo que se sabe de este compositor. Se conocen aparte de *Claudine*, algunas chansonnettes.

³⁰ *Grove Music Online*. s.v. “Audran, Edmond”. [Consultado el 21 de diciembre de 2014] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01501>.

³¹ Dentro de su obra se encuentran vales, polkas, mazurkas y oberturas para diferentes formatos instrumentales, así como arreglos y fantasías sobre temas de ópera y opereta para banda militar y otros formatos. De acuerdo con Rehrig, *Le Collier de la Reine* junto con *Marche Orientale* son sus dos creaciones más conocidas. Ver Catalogue Général, Bibliothèque Nationale de France, s.v. “Tavan, Emile,” [Consultado el 20 de diciembre de 2014], <http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue>

³² Rehrig, “Ganne, Louis” en Bierley (ed.), pp. 68-69. Director francés y uno de los principales compositores de música ligera en su época. Sus ballets y operetas fueron populares en su momento y dentro de estas últimas se destaca *Les Saltimbanques*. También forman parte de su obra marchas, vales y mazurkas entre otros géneros.

³³ John Wagstaff/Richard Langham Smith, “Février, Henry” en *Grove Music Online*. [Consultado el 21 de diciembre de 2014] Compositor francés conocido especialmente por sus obras para el género vocal, especialmente sus óperas. De estas, *Monna Vanna* es una de las óperas más conocidas. Compuso algunas sonatas para violín y violonchelo con piano y se conocen igualmente las canciones patrióticas que escribió antes de la Primera Guerra Mundial. Durante la década de 1920 escribió música para cine mudo. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09572>.

³⁴ Richard Langham Smith, “Silver, Charles” en *Grove Music Online*. [Consultado el 22 de diciembre de 2014] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005558>. Compositor francés ganador del Prix de Rome en 1891. Compuso al menos nueve óperas entre las que se destaca *La Belle au Bois Dormant* (1902). También compuso algunas obras para bandas militares.

³⁵ Rehrig, “Gillet, Ernest” en Bierley (ed.), p. 279. De acuerdo con este autor, sus obras más conocidas son *Loin du Bal* y *Babillage*, además, existen arreglos para banda de, al menos, dieciocho de sus obras.

³⁶ Para acceder a este cargo, los aspirantes debían demostrar a través de la presentación de un concurso, poseer cocimientos en teoría musical, contrapunto, armonía, instrumentación y realización de arreglos. El programa tipo para estos concursos se encuentra publicado como uno de los anexos del *Manuel des*

el archivo, se destacan: Gustave Logeart (?), quien fue *director musical de primera clase* en el Regimiento de Infantería No. 123 y oficial de instrucción pública de la República Francesa;³⁷ Onésime Coquelet (?-1910), director musical de la Escuela de Artillería de Versalles y, a partir de 1889, del Regimiento de Infantería No. 76; Edouard Michel (?), director musical del Regimiento de Infantería No. 102; Louis Blémant (1864-1934), director musical de la Escuela de Artillería de Vincennes del Regimiento de Infantería No. 145, oficial de instrucción pública y Caballero de la Legión de Honor; Léon Chic (1819-1916), director musical de la Marina Imperial e igualmente de la Marina de Brest y, por último, Hyacinthe Rouveiolis (18?-1909), director musical del Regimiento de Infantería No. 135. Con únicamente un arreglo presente en el archivo encontramos a Georges Meister (1848-1902), director de la banda del Primer Regimiento de Zapadores en Versailles;³⁸ Gustave Wettge (1856-1893), director de la Banda de la Guardia Republicana en París desde 1884 hasta 1893;³⁹ Théophile Dureau (1863-1944), director de bandas militares en regimientos de infantería y artillería y autor del texto *Cours Théorique et Pratique d'Instrumentation et d'Orchestration a l'usage des Sociétés de Musique Instrumentale Harmonies & Fanfarres* publicado en 1905⁴⁰; Th. Barnier (?), director musical del Regimiento de Infantería No. 57; E(u)gène Froment (?), director musical del Regimiento de Infantería No. 100 y editor musical en París hacia la década de 1890; L. Richoux (?), director musical del Regimiento de línea No. 14; E. Grognet (?), director musical del Regimiento de Infantería No. 113; L. Migneau (?), director musical del Regimiento de Infantería No. 2; Fernand Stoupan (18?-1931), director musical de regimientos de artillería y Caballero de la Legión de Honor; L. Caudron (?), director musical del Regimiento No. 51 de infantería y, finalmente, el instrumentista, compositor y director Gabriel Parès (1860-1934), quien luego

Aspirants aux Grades de Sous-Chef et Chef de Musique de l'Armée. Ver A. Elwart. *Manuel des Aspirants aux Grades de Sous-Chef et Chef de Musique de l'Armée*, 2a ed. Paris: E. Gérard et Cie, 1861, p. 83.

³⁷ La información acerca de los compositores y arreglistas vinculados a las bandas militares francesas durante el siglo XIX e inicios del XX no es fácil de conseguir. Para este trabajo, la mayor parte de ella ha sido extraída a partir de una minuciosa consulta de la base de datos del Catálogo General de la Biblioteca Nacional de Francia que contiene gran información acerca de la producción musical en Francia durante este período, gracias al depósito legal. Esta base de datos es consultable en: *Catalogue Général*. Bibliothèque Nationale de France. <http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue>.

³⁸ Rehrig, "Meister, Georges" en Bierley (ed.), p. 514.

³⁹ Rehrig, "Wettge, Gustave" en Bierley (ed.), p. 814.

⁴⁰ Fue además fundador de la Sociedad Sinfónica y Coral de *La Poste* y de France Télécom. Por la carta que le dirige al autor Emile Pessard (Professeur d'Harmonie au Conservatoire National de Musique) se sabe que Dureau fue también fundador y director de la Escuela de Música de *Saint-Etienne* y miembro de la comisión encargada por el Ministro de Guerra para examinar a los candidatos a los cargos de subdirectores musicales de la armada. Ver Th. Dureau, *Cours Théorique et Pratique d'Instrumentation et d'Orchestration a l'usage des Sociétés de Musique Instrumentale Harmonies & Fanfarres*, París: Alphonse Leduc, 1905, 2 vols en The Internet Archive, <https://archive.org/details/coursthoriquee01dure> [Consultado el 13 de septiembre de 2014]

de ocupar el cargo de director musical de bandas en varios regimientos llega a la dirección de la Banda de la Guardia Republicana, cargo que ocupa por casi dos décadas y donde desarrolla una gran actividad de conciertos y giras internacionales.⁴¹

Completan el grupo, algunos músicos activos en Francia en esa época, como el compositor, arreglista, director, pedagogo y solista de saxofón de la Ópera de París Louis Mayeur (1837-1894);⁴² el compositor y arreglista Eugène Mastio (18?-1914), conocido principalmente por las transcripciones que realizó para banda de varias de las oberturas de las óperas de Richard Wagner; el compositor y arreglista A. Gironce (?), quien realizó un gran número de transcripciones de obras de compositores de los siglos XVIII y XIX, en especial la obra de Jules Massenet; el compositor Gustave-Xavier Wittman (18.-1920);⁴³ el director, compositor ganador del Prix de Rome en 1840 y docente del Conservatorio de París, François Bazin (1816-1878);⁴⁴ el compositor de obras originales para banda y también arreglista Léon Karren (1854-1920);⁴⁵ el también compositor de música ligera Louis Christol (18.-1961) y, por último, los compositores y arreglistas A. Gibert (?), Hippolyte Parés (18.-1929), Marcel Avy (?), July Fortuné (18.-1944) y Charles Eustace (?).

Compositores y arreglistas vinculados con la editorial Carl Fischer (c.1940 en adelante)

Estas ediciones se centran en las obras de compositores del siglo XIX y, con algunas pequeñas diferencias, utilizan la disposición de instrumentos estandarizada que las editoriales norteamericanas habían definido ya para finales del mismo siglo (ver Tabla 3).

Flauta <i>piccolo</i> en re bemol	Corno alto 2
Oboe	Corno alto 3
Fagot	Tenores 1 y 2

⁴¹ Rehrig, “Pares, Gabriel” en Bierley (ed.), pp. 578-79. Para algunos autores, en cuanto a la música francesa, ocupa una posición similar a la de John Philip Sousa en Norteamérica.

⁴² Claus Raumberger y Karl Ventzke, “Saxophone”, en *Grove Music Online*, [Consultado el 13 de septiembre de 2014], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24670>.

⁴³ Rehrig, “Wittman, G.,” en Bierley (ed.), p. 830. Según este autor, entre sus obras más conocidas se encuentran *La Beau Sabreur March* (1909) y *Carnzy March* (1887).

⁴⁴ Rehrig, “Bazin, Francois Emmanuel Joseph” en Bierley (ed.), p. 53. Es además autor del texto *Cours d'Harmonie Theorique et Pratique* usado en el Conservatorio de Paris.

⁴⁵ Rehrig, “Karren, Leon” en Bierley (ed.), p. 389. De acuerdo con este autor, una de sus obras más conocidas para banda es *Overture de Concert*.

Clarinete en mi bemol	Bajo
Clarinete 1	Trombones 1 y 2
Clarinetes 2 y 3	Trombón bajo
Corneta en mi bemol	Barítono (clave de fá)
Corneta solo	Barítono (clave de sol)
Cornetas 2 y 3	Tuba
Corno alto 1	Percusión

TABLA 3. Instrumentación en las ediciones de Carl Fischer⁴⁶

Además de las obras de compositores del canon (ver Apéndice II), aquí se encuentran arreglos de obras de autores de gran importancia pues representan, desde sus respectivos ámbitos de trabajo, la riqueza de la actividad musical del siglo XIX. Encontramos obras de compositores dedicados principalmente a la ópera como los alemanes Friederich Von Flotow⁴⁷ y Otto Nicolai⁴⁸, el primero además de autor de veintiocho óperas (la más conocida de ellas, *Martha*), compuso también música incidental y ballets. Nicolai, compositor, director y organista, cuya obra más conocida es la ópera *Merry Wives of Windsor* estrenada en 1849, es recordado además como director y fundador de los Vienna Philharmonic Concerts. Por su parte, al menos doce de las obras del polaco Moritz Moszkowski⁴⁹, tienen arreglos conocidos para banda, incluyendo su ópera *Boadbil*. De los compositores italianos, Amilcare Ponchielli⁵⁰ y Arrigo Boito,⁵¹ están también representados con selecciones sobre temas de sus óperas. Esta nómina la completan el norteamericano Charles Puerner⁵² y el brasileño Carlos A. Gomez⁵³. Entre las obras de Puerner, además de sus óperas, encontramos composiciones y arreglos para el *New York's Manhattan Theatre* y música original para banda como algunas marchas, piezas características y una obertura. Gomez, quien desarrolló parte de su carrera en Italia, dedicándose

⁴⁶ Bierley (ed.), 'Appendix II: American Band Music: A Brief History of Publishing Practices', p. 855.

⁴⁷ Rehrig, "Flotow, Friederich Von" en Bierley (ed.), p. 245.

⁴⁸ Rehrig, "Nicolai, Otto" en Bierley (ed.), p. 555.

⁴⁹ Rehrig, "Moszkowski, Moritz" en Bierley (ed.), p. 539.

⁵⁰ Rehrig, "Ponchielli, Amilcare" en Bierley (ed.), p. 599. De las nueve óperas que compuso, tal vez la más famosa sea *La gioconda* producida en 1876; es muy conocida también la *Danza de las horas* que forma parte de dicha obra.

⁵¹ Rehrig, "Boito, Arrigo" en Bierley (ed.), p. 89. Poeta y compositor italiano conocido especialmente por sus óperas *Mefistofele* (basada en el *Fausto* de Goethe) y *Nerone*. Como escritor, elaboro los libretos de las óperas de Verdi, *Otello* y *Falstaff*.

⁵² Rehrig, "Puerner, Charles" en Bierley (ed.), pp. 608-09.. Firmó algunas de sus obras bajo el seudónimo Charles Armand.

⁵³ Rehrig, "Gomez, A. Carlos" en Bierley (ed.), p. 289.

principalmente a la ópera, está representado en el Archivo con un arreglo de la obertura de su obra más famosa, *Il Guarany* de la cual existen al menos siete arreglos para banda.

Este grupo del repertorio se complementan con la presencia de arreglos sobre oberturas y fragmentos de óperas cómicas, operetas y musicales de compositores franceses como Adolphe Adam⁵⁴ y Louis Joseph Ferdinand Herold⁵⁵. Adam escribió también gran ópera, ballets y música incidental y cuenta con al menos veintiséis arreglos para banda de sus obras, entre los cuales son muy conocidos los de sus oberturas *If I Were King* y *Queen for a Day*. De Herold, *Zampa*, la obra presente en el Archivo, es tal vez su obra más interpretada.

Además, el Archivo cuenta con selecciones de las operetas del alemán Gustave Kerker⁵⁶ y del austríaco Leo Fall. Kerker, fue chelista, compositor y director y compuso aproximadamente veinte operetas para el Casino Theatre de Nueva York, del cual fue director. Fall por su parte, es conocido principalmente por *The Dollar Princess*, base del arreglo que encontramos en el Archivo⁵⁷. Finalmente, Harry Tierney⁵⁸, pianista y compositor norteamericano de canciones populares y espectáculos musicales, autor de varios números para el *Ziegfield Follies* está representado por una selección de números de su obra más conocida, el espectáculo *Rio Rita*.

Cierran este grupo partituras compuestas por músicos asociados estrechamente a la actividad de las bandas en los Estados Unidos. Entre ellos se destaca la presencia de dos de los compositores y arreglistas de mayor producción vinculados a la industria editorial: en primer lugar el violinista, director y compositor de origen alemán Theodore Moses Tobani⁵⁹ quien compuso alrededor de 500 obras originales y realizó más de 4.500 arreglos la mayoría de los cuales fueron publicados por Carl Fischer. Por su parte, la obra de Louis-Philippe Laurendeau⁶⁰, director y compositor de origen canadiense, equivale aproximadamente al 25 % del catálogo de la editorial Carl Fischer en los primeros años del siglo XX. Allí fue arreglista y editor musical durante tres décadas, y en nuestro Archivo está representado por la obertura *La belle France*, basada en melodías populares francesas. L. A. Dessane⁶¹, representado en el Archivo con la

⁵⁴ Rehrig, “Adam, Adolphe” en Bierley (ed.), pp. 2-3.

⁵⁵ Reherig, “Herold, Ferdinand” en Bierley (ed.), pp. 337-38.

⁵⁶ Rehrig, “Kerker, Gustave” en Bierley (ed.), p. 396.

⁵⁷ Rehrig, “Fall, Leo” en Bierley (ed.), p. 229.

⁵⁸ Rehrig, “Tierney, Harry” en Bierley (ed.), p. 759.

⁵⁹ Rehrig, “Tobani, Theodore Moses” en Bierley (ed.), pp. 761-63. Trabajó en el período 1882-88 bajo el seudónimo de Theodore Moses, añadiendo a partir de este último año su apellido Tobani.

⁶⁰ Robert Hoe Jr., “Laurendeau, Louis-Philippe” en Bierley (ed.), pp. 441-43. Utilizó para algunos de sus trabajos los seudónimos: Paul Laurent y G. H. Reeves.

⁶¹ Catalogue Général, Bibliothèque Nationale de France, s.v. “Dessane, L. A.,” [Consultado el 2 de diciembre de 2014] <http://catalogue.bnf.fr/servlet/ListeNotices?host=catalogue>

obertura *Mercedes* es además autor de piezas originales como valeses, polkas, mazurkas y fantasías para piano y banda militar.

Los compositores y directores norteamericanos Edward Noble Catlin⁶² y Edwin Franko Goldman⁶³ también están representados en el Archivo. En los Estados Unidos, Catlin fue director de la Banda Nacional de Massachussets, la Orquesta del Howard Athenaeum, la Orquesta del Museo de Boston y la Banda Municipal de la misma ciudad. Además, por un breve período se desempeñó como director de la Orquesta del Circo Imperial en la Exposición Universal de 1867 en Francia. Por su parte, Goldman, cornetista, director y compositor de unas 150 obras, es reconocido como uno de los músicos más importantes en el desarrollo del movimiento de bandas en los Estados Unidos junto con Patrick Sarsfield Gilmore (1829-92) y John Philip Sousa (1854-1932).

En el Archivo encontramos también obras de autores conocidos en su tiempo principalmente como instrumentistas virtuosos, como el clarinetista italiano Ernesto Cavallini⁶⁴, el pianista ruso Anton Rubinstein⁶⁵, el violinista austriaco Fritz Kreisler⁶⁶ y el clarinetista alemán Reinhold Ritter⁶⁷. Cavallini desarrolló su carrera en Europa principalmente como instrumentista formando parte de diversas orquestas y entre sus obras conocidas se encuentra la Fantasía para clarinete solo *Sonnambula*. De Rubinstein no es mucho lo que se pueda añadir y, de acuerdo con Rehrig, más de una decena de sus obras fueron arregladas para banda. Igual podemos decir de Kreisler aunque es interesante que la selección presente en el Archivo, está elaborada sobre temas de la opereta *Apple Blossoms* estrenada en New York en 1919 y compuesta junto con el compositor húngaro Victor Jacobi⁶⁸, reconocido especialmente por la composición de éste tipo de obras. De Ritter, se conocen dos fantasías para clarinete *How Can I Leave Thee* y *Long Long Ago* y la obra *La Zamacueca*.

Entre los arreglistas vinculados a esta casa editorial, cuatro de ellos se destacan como responsables de la mayor parte del material presente en el Archivo. La lista la encabeza con quince arreglos del ya mencionado Laurendeau quien, como se anotó anteriormente, se desempeñó por treinta años como editor musical de Carl Fischer. Laurendeau es autor de más de 400 obras

⁶² Rehrig, "Catlin, Edward Noble" Bierley (ed.), pp. 132-33.

⁶³ Herbert N. Johnston, "Goldman, Edwin Franko" en Bierley (ed.), pp. 287-88.

⁶⁴ Rehrig, "Cavallini, Ernesto" en Bierley (ed.), p. 133.

⁶⁵ Rehrig, "Rubinstein, Anton" en Bierley (ed.), p. 651.

⁶⁶ Rehrig, "Kreisler, Fritz" en Bierley (ed.), p. 424. Dentro de sus composiciones para violín solo se destacan *Tambourin Chinois* y *Caprice Viennois* y se conocen al menos doce arreglos de sus obras para banda.

⁶⁷ Rehrig, "Ritter, Reinhold" en Bierley (ed.), p. 635.

⁶⁸ Andrew Lamb, "Jacobi, Viktor" *Grove Music Online*, [Consultado el 22 de diciembre de 2014] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14048>.

y su *Practical Band Arranger* publicado en 1911 ha sido durante años texto de referencia en el campo de la composición y los arreglos⁶⁹. Los compositores y arreglistas Theodore Moses Tobani y Mayhew Lester Lake están presentes en el Archivo con al menos una decena de arreglos cada uno. Tobani desarrolló su carrera como violinista, compositor, arreglista, director y pedagogo. Camus indica que fue uno de los compositores más prestigiosos vinculados con la editorial Carl Fischer y realizó arreglos de música sinfónica, ópera, opereta, melodías de Broadway y canciones populares para banda y otros formatos instrumentales.⁷⁰ Por su parte, el norteamericano Lake es reconocido como uno de los más prolíficos compositores y arreglistas de música para banda en los Estados Unidos y su vinculación con Carl Fischer fue muy estrecha, pues desempeñó el cargo de jefe de edición del departamento de banda y orquesta desde 1913 por un espacio de treinta y cinco años⁷¹. Con ocho arreglos en el Archivo, cierra este grupo el director, compositor y arreglista de origen checo Vincent Frank Safranek, autor de dos suites para banda y otros trabajos como danzas, marchas, fantasías, etc. En el campo pedagógico, sus trabajos más conocidos en el ámbito de la música militar son el *Complete Instructive Manual for the Bugle, Trumpet [and] Drum* de 1918 y *A Guide to Harmony: A Self-Help course in Harmonic Theory and Practice* de 1923⁷².

Safranek fue contratado por Carl Fischer como compositor y arreglista y allí se le asignó la tarea de revisar y modernizar algunos de sus arreglos para banda, labor que desarrolló revisando la instrumentación y adicionando nuevos instrumentos como oboes, corno inglés, clarinetes alto y bajo, y bugles.⁷³

Con tres arreglos basados en repertorio orquestal, el compositor y arreglista francés Lucien Cailliet está también presente en el Archivo. Aunque este músico desarrolló parte de su carrera en los Estados Unidos, se inició en su país natal en donde adelantó estudios de orquestación, arreglos para banda y dirección con Gabriel Parès (1860-1934) y de composición con Vincent d'Indy (1851-1931). Lo anterior, sumado a su experiencia como clarinetista en la Banda de la Guardia Republicana y como director de la Banda de la Armada Francesa, le

⁶⁹ *The Practical Band Arranger. A systematic guide for thorough Self-Instruction*, New York: Carl Fischer, 1911; ver también, Raoul F. Camus, "Laurendeau, Louis-Philippe" en *Grove Music Online*, s.v [Consultado el 6 de septiembre de 2014] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2083985>.

⁷⁰ Camus, "Tobani, Theodore Moses" en *Grove Music Online*, consultado el 5 de septiembre de 2014] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48349>. Tobani firmó algunos de sus trabajos con los seudónimos Andrew Herman, Florence Reed y F. Wohanka.

⁷¹ Brad Glorvigen, "Lake M. L." en Bierley (ed.), pp. 432-33. Igual que sus colegas arriba mencionados, Lake usó los seudónimos Lester Brockton, Paul DuLac, Charles Edwards, William Lester, Robert Hall y Alfrey Byers para firmar algunos de sus trabajos.

⁷² *Complete Instructive Manual for the Bugle, Trumpet [and] Drum*, New York: C. Fischer, 1918, y *A Guide to Harmony: A Self-Help course in Harmonic Theory and Practice*, New York: C. Fischer, 1923.

⁷³ William R. Baker, "Safranek, V. F." en Bierley (ed.), pp. 655-56.

permitió realizar aportes tanto en la creación de repertorio original para banda como en la elaboración de arreglos de repertorio sinfónico. En el campo de la composición, es autor de aproximadamente un centenar de obras originales para banda, orquesta, cámara y solista y fue igualmente conocido como director y compositor para varias compañías cinematográficas en Hollywood, especialmente para los estudios Paramount.⁷⁴

Los demás arreglistas asociados con la editorial Carl Fischer están presentes en el Archivo con al menos un trabajo cada uno. La mayor parte de ellos, con excepción del compositor, arreglista, organista y director norteamericano Merle J. Isaac⁷⁵ –quien se vinculó particularmente con el medio académico– son músicos estrechamente vinculados con el medio de las bandas militares, bien sea como instrumentistas o directores. Isaac, además de desempeñarse como organista para cine mudo durante una década, desarrolló su carrera a partir de 1929 como director, compositor y arreglista para orquesta y bandas escolares, llegando incluso a ocupar el cargo de director de una escuela elemental durante más de veinte años.

Los músicos profesionales representados como arreglistas en el Archivo son el clarinetista G. F. Carney⁷⁶ el flautista, compositor y director de origen alemán Joseph B. Claus⁷⁷, el cornetista norteamericano Herbert L. Clarke⁷⁸ el intérprete de varios instrumentos de origen sueco Erik Leidzen⁷⁹, el conocido director, compositor y arreglista para bandas militares Miguel C. Meyrelles⁸⁰ y, por último, el arreglista Franz Mahl⁸¹. De Carney escasamente conocemos su *Fantasia from Lucia* para clarinete y piano mientras que la carrera de Claus está estrechamente relacionada con las bandas militares, en las cuales realizó su formación como instrumentista para posteriormente desempeñarse como director musical. En 1871 llega a los Estados Unidos, donde desarrolla una carrera como arreglista, director y profesor encargándose del departamento de banda-orquesta del New England Conservatory of Music y de la Universidad de Harvard.

Clarke, compositor, director, intérprete y pedagogo, como instrumentista desarrolló una larga y conocida carrera tocando las partes solistas en algunas de las bandas más conocidas de la época como las de Gilmore, Sousa (1854-1932), Frederick Neil Innes (1853-1926) y

⁷⁴ Rehrig, “Cailliet, Lucien” en Bierley (ed.), pp. 122-23.

⁷⁵ Rehrig, “Isaac, Merle J.” en Bierley (ed.), p. 366. Algunas de sus composiciones las firmó bajo el seudónimo J. Merle.

⁷⁶ IMSLP Biblioteca musical Ottaviano Petrucci, “Carney, G. F.” [Consultado el 19 de diciembre de 2014] [http://imslp.org/wiki/Fantasia_from_%27Lucia%27_\(Carney,_G._F.\)](http://imslp.org/wiki/Fantasia_from_%27Lucia%27_(Carney,_G._F.)).

⁷⁷ William R. Baker, “Claus, Joseph B.” en Bierley (ed.), pp. 147-48.

⁷⁸ Robert Hoe, Jr., “Clarke, Herbert L.” en Bierley (ed.), pp. 146-47.

⁷⁹ Camus, “Leidzén, Erik W. G.”, en *Grove Music Online*, [Consultado el 8 de septiembre de 2014] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47056>.

⁸⁰ Rehrig, “Meyrelles, Miguel C.” en Bierley (ed.), pp. 522-23.

⁸¹ Rehrig, “Mahl, Franz” en Bierley (ed.), p. 488.

Victor Herbert (1859-1924). Por su parte Leidzen, ~~de~~ destacó como compositor, arreglista, director e interprete del bugle, la flauta, el violín, el piano y el órgano. Fue además, director de las bandas de Boston, Nueva York y Washington y compuso más de un centenar de piezas vocales e instrumentales para el Ejército norteamericano y realizó transcripciones orquestales y composiciones originales para la Goldman Band las cuales fueron publicadas por Carl Fischer y Charles Colin. Meyrelles, músico portugués emigrado a los Estados Unidos, desarrolla a partir de 1870 una intensa carrera por más de dos décadas como director de bandas militares. Entre 1880 y 1900 publica aproximadamente mil composiciones y arreglos suyos, lo que lo convirtió en el arreglista más importante de su época tanto por la cantidad como por la calidad de sus trabajos, los cuales fueron publicados en su mayoría por la editorial Carl Fischer. Finalmente, de Mahl, se conocen al menos cuatro arreglos para banda: *Andorra*, *Gavotte Louis XIII*, *Greeting Overture* y *Tramp Tramp Tramp*.

Segundo y tercer orden

Las obras consideradas como de 'segundo y tercer orden' a comienzos del siglo XX, es decir, los valeses y una gran cantidad de piezas cortas como polkas, danzas, marchas, tangos, pasodobles, pasillos y bambucos, entre otras, cubren 531 títulos de la colección del Archivo, y al igual que en el repertorio de 'primer orden', la mayor parte ellas fueron editadas principalmente por las firmas Evette & Schaeffer y Carl Fischer. El material impreso del Archivo se complementa con obras de otras editoriales como Música Moderna (Madrid, España) con veintisiete obras, Unión Musical Española (Madrid, España) con ocho, Eduardo Noguett (Estados Unidos?) con tres, Edward B. Marks Music Co. (Nueva York, Estados Unidos), G. Schirmer (Nueva York, Estados Unidos) y Ricordi Americana (Buenos Aires, Argentina) con dos cada una y finalmente Gerard Billadout (Paris, Francia), Boosey & Hawkes (Londres, Reino Unido), Bosworth & Co. (Londres, Reino Unido), E. Villanueva e hijo (Madrid, España), Quiroga (España), T. B. Harms (Estados Unidos), Ildelfonso Alier (Madrid, España), J. & W. Chester (Brighton, Reino Unido), Otto Wernthal (Berlin, Alemania), Daniel Rahter (Hamburgo, Alemania) y Peer Internacional de Colombia con un arreglo cada una. Esta distribución geográfica por editoriales es buena muestra de las tendencias de adquisición de material por parte de la banda durante la segunda década del siglo XX.

Música popular colombiana

Con treinta y un títulos, los pasillos son las piezas colombianas mejor representadas en el Archivo, seguidas por dieciocho bambucos, once danzas y una treintena de obras más, clasifi-

cadadas como guabinas, joropos, cumbias, currulaos, contradanzas, gaitas, paseos, porros y torbellinos. Aunque la presencia de este tipo de repertorio es habitual en los archivos de partituras de algunas de las bandas en actividad durante el mismo período, la mayor parte del repertorio colombiano presente en el Archivo musical de la Banda del Batallón Guardia Presidencial está compuesta por fotocopias provenientes del Archivo de la Banda de la Policía Nacional y de la Banda Nacional y estuvo en uso principalmente durante la segunda mitad del siglo XX.⁸²

Dentro del repertorio de segundo y tercer orden interpretado por la banda durante el período analizado merecen especial atención los manuscritos correspondientes a las composiciones e instrumentaciones de sus propias obras realizadas por Jerónimo Velasco para el formato de banda militar y algunas transcripciones de obras de otros compositores. Entre las composiciones y arreglos de las obras de Velasco se encuentran las marchas *Pichincha* y *A Cali*, los bambucos *Lucifer* y *En el fondo de tus ojos*, los intermezzi *Campesina* y *Bella Argentina*, el vals *El anochecer*, la danza *Tus ojos y tus labios*, el fox-trot *Motilonas*, el one-step *Lindo*, el joropo *No me lo digas*, el pasillo *Gilma* y el tango *Anita*.⁸³ Por otra parte, los arreglos para banda realizados por Velasco de la obra de otros compositores incluyen un arreglo sobre la Fantasía para orquesta *Les meneurs de loups* del compositor Théo Noletty (¿?), uno sobre temas de *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, otro sobre la introducción y el vals del ballet *Copelia* de Delibes. Entre los arreglos de Velasco de música española encontramos los schottisches *Rosales* de Francisco Clot Campmany (1894-1976) y *Schotis Madrileño* de Santiago Volart (¿?). Por otra parte, el repertorio popular latinoamericano de sus arreglos incluye el bolero *Aquellos Ojos Verdes* del cubano Nilo Menéndez (1902-1987) y dos arreglos de las obras *Bailecito*, de R. A. Rodríguez (¿?), clasificada de acuerdo al catálogo como un “punteado” y *Engole Elle*, clasificada como un “samba” brasilero de un compositor que se identifica solo con el apellido, Magalhães (¿?).⁸⁴

⁸² En el Archivo de partituras de la Banda de la Policía Nacional, se encuentran más de 250 obras de este tipo de repertorio que han sido adquiridas por la institución a través de todos sus años de funcionamiento. Por su parte, Amparo Álvarez (*De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia 1955-1970*, Tesis de grado, Medellín: Departamento de Música, Universidad Eafit, 2012, pp. 174-81) hace referencia a la presencia de unas 170 obras de lo que llama ‘música nacional’ en el catálogo de partituras de la Banda Departamental de Medellín y que al parecer fueron interpretadas principalmente en el período 1955-70.

⁸³ Las obras *Pichincha*, *A Cali*, *Lucifer*, *Bella Argentina* y *Anita* aparecen como ‘no halladas’ en el catálogo actualizado de la obra de este compositor de León Darío Montoya (*Jerónimo Velasco y su Música*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 2010, pp. 19-35). Además, el pasillo *Gilma* y el joropo *No me lo digas* tampoco aparecen referenciados en dicho catálogo.

⁸⁴ Sobre estas dos últimas obras no fue posible encontrar información adicional.

Conclusiones

Mientras la discusión acerca de la creación de una música nacional y de las fuentes musicales que se deberían utilizar para lograr dicho propósito ocupaba la atención de músicos e intelectuales durante el período, la evidencia muestra que la actividad musical de las bandas militares se desarrolló utilizando principalmente el repertorio de los compositores que formaron parte del canon de la música europea de los siglos XVIII y XIX. En efecto, la presencia en el archivo musical de la banda del Batallón Guardia Presidencial de más de ciento veinte partituras impresas (correspondientes a arreglos del repertorio de ópera y sinfónico y editadas por las casas Evette & Schaeffer y Carl Fischer) más la evidencia de su utilización durante el período confirman que la estrategia desarrollada con el fin de implementar la acción educativa y cultural del ejército, fundamentada principalmente en la utilización del repertorio denominado de *primer orden*, fue llevada a la práctica.

Sin embargo, a pesar del predominio del uso del repertorio de 'primer orden' como herramienta fundamental de la implementación de las políticas educativas y culturales del estado, la inclusión de los repertorios de segundo y tercer orden, o, en otras palabras, la inclusión de piezas de música popular y algunas piezas colombianas como pasillos y bambucos, muestra cómo las bandas de la ciudad –fieles a sus antiguos modelos– continuaron ofreciendo al público en sus conciertos un repertorio mixto que reflejaba la diversidad cultural de una sociedad que, pese a estar aún anclada en la tradición del siglo XIX, buscaba inscribirse paso a paso en la modernidad.

Apendice I

Obras de la editorial Evette & Schaeffer contenidas en el Archivo Musical de la Banda del Batallón Guardia Presidencial.

Obra (título original)	Compositor	Arreglista	Año de copyright
<i>Lysistrata - Operette de Paul Lincke - Ouverture</i>	Lincke, Paul (1866-1946)	Wittmann, Gustave-Xavier (18??-1920)	
<i>Fantaisie sur Mireille</i>	Gounod, Charles (1818-1893)	Parès, Gabriel (1860-1934)	
<i>Les Chants Magyars - Fantaisie Hongroise</i>	Tavan, Emile (18??-1929)	Coquelet, Onésime (18??-1910)	
Les Pêcheurs de Perles - Gde Fantaisie	Bizet, Georges (1838-1875)	Mayeur, Louis (1837-1894)	
<i>Ungaria 1re. Fantaisie Hongroise</i>	Tavan, Emile	Christol, Louis (18??-1961)	
<i>Réponse a Manon</i>	Gillet, Ernest (1856-1940)	Rouveirolis, Hyacinthe (18??-1909)	
<i>Quince Variations avec Fugue</i>	Beethoven, Ludwig van (1770-1827)	Karren, Léon (1854-1920)	
<i>Le Calife de Bagdad - Ouverture de Boieldieu</i>	Boieldieu, (François-) Adrien (1775-1834)	Gibert, A. (¿-?)	1875
<i>Ouverture des Noces de Figaro pour Harmonie et Fanfare</i>	Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)	Mastio, Eugène (18??-1914)	1879
<i>Ouverture de Ruy-Blas</i>	Mendelssohn, Felix (1809-1847)	Bazin, G. (pseud.) [Bazin, François (1816-1878)]	1880
<i>Ouverture de Egmont</i>	Beethoven, Ludwig van	Dureau, Théophile (1863-1944)	1884
<i>Rosamunde - Ouverture</i>	Schubert, Franz (1797-1828)	Richoux, L. (¿-?)	1890
<i>Ouverture du Barbier de Seville</i>	Rossini, Gioachino (1792-1868)	Mayeur, Louis	1891
<i>Ouverture de Coriolan</i>	Beethoven, Ludwig van	Wettge, Gustave (1856-1893)	1894
<i>Ouverture de Manfred</i>	Schumann, Robert (1810-1856)	Chic, Léon (1819-1916)	1894
<i>Fantaisie sur Wertber</i>	Massenet, Jules (1842-1912)	Rouveirolis, Hyacinthe (18??-1909)	1894

<i>Adagio de la Sonate Pathétique</i>	Beethoven, Ludwig van	Parés, Hippolyte (18?-1929)	1896
<i>Noce Gasconne Scenes Villageoises de P. Lacomé</i>	Lacomé d'Estaleux, Paul (1838-1920)	Grognet, E. (?-?)	1896
<i>Le Roi l'a dit - Ouverture</i>	Delibes Léo (1836-1891)	Mayeur, Louis	1898
<i>Sonate Pathétique (3e Partie)</i>	Beethoven, Ludwig van	Chic, Léon (1819-1916)	1899
<i>Jubel - Ouverture</i>	Weber, Carl Maria von (1786-1826)	Wittmann, Gustave-Xavier (18?-1920)	1899
<i>Jules César - Ouverture Symphonique</i>	Schumann, Robert	Barnier Th. (?-?)	1899
<i>Fervaal - Fantaisie</i>	Indy, Vincent d' (1851-1931)	Coquelet, Onésime	1899
<i>La Poupée - Fantaisie</i>	Audran, Edmond (1840-1901)	Caudron, L. (?-?)	1899
<i>Manon Scène du Séminaire St. Sulpice</i>	Massenet, Jules	Gironce, A. (?-?)	1900
<i>Les Saltimbanques - Fantaisie</i>	Ganne, Louis (1862-1923)	Coquelet, Onésime	1902
<i>Le Collier de La Reine - Ouverture</i>	Tavan, Emile	Coquelet, Onésime	1904
<i>Falstaff - Opéra Comique</i>	Verdi, Giuseppe	Blémant, Louis (1864-1934)	1904
<i>Fantaisie sur La Bohème</i>	Puccini, Giacomo (1858-1924)	Eustace, Charles (?-?)	1905
<i>Le Chasseur Maudit - Poème Symphonique</i>	Franck, César (1822-1890)	Meister, Georges (1848-1902)	1906
<i>Ouverture d' Armide</i>	Gluck, Christoph Willibald (1714-1787)	Froment, E(ugène) (?-?)	1906
<i>Euryanthe - Ouverture</i>	Weber, Carl Maria von	Wittmann, Gustave-Xavier	1907
<i>Orphée - Ouverture</i>	Gluck, Christoph Willibald	Logeart, Gustave (?-?)	1908
<i>Ramuntcho Ouverture</i>	Pierné, Gabriel (1863-1937)	Michel, Edouard (?-?)	1908
<i>Ramuntcho Entr'Acte 3eme Acte la Cidrerie</i>	Pierné, Gabriel	Michel, Edouard	1908
<i>Ramuntcho Prélude du 2eme Acte Le Jardin Gracieuse</i>	Pierné, Gabriel	Michel, Edouard	1908
<i>Ramuntcho Fandango - Interlude du 2eme Tableau (1e. Acte)</i>	Pierné, Gabriel	Michel, Edouard	1908
<i>Ramuntcho Rapsodie Basque Interlude du 1Ere au 2 Eme. Tableau (2E. Acte)</i>	Pierné, Gabriel	Michel, Edouard	1908
<i>Ouverture de Don Juan</i>	Mozart, Wolfgang Amadeus	Mayeur, Louis	1909

<i>Les Erinnyes - Prelude</i>	Massenet, Jules	Gironce, A. (¿-?)	1909
Monna Vanna	Février, Henry (1875-1957)	Blémant, Louis	1910
<i>Idomenee - Ouverture pour Harmonie et Fanfare</i>	Mozart, Wolfgang Amadeus	Logeart, Gustave	1912
<i>Claudine - Fantasia pour Harmonie ou Fanfare</i>	Berger, H. (¿-?)	Blémant, Louis	1912
<i>Fantasia sur le Quintette Op. 16 pour Piano, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson</i>	Beethoven, Ludwig van	Stoupan, Fernand (18??-1931)	1912
<i>Sélection sur les 1er Et 2me Actes de La Belle au Bois Dormant</i>	Silver, Charles (1868-1949)	Fortuné, July (18??-1944)	1912
<i>Entr'Acte et Ballet de La Belle au Bois Dormant - No. 1. Entr'Acte "La Chasse"</i>	Silver, Charles	Fortuné, July	1912
<i>Le Roy Pasteur - Ouverture</i>	Mozart, Wolfgang Amadeus	Logeart, Gustave	1913
<i>La Habanera - Prelude</i>	Laparra, Raoul (1876-1943)	Michel, Edouard (¿-?)	1913
<i>Carmosine - Selection pour Harmonie ou Fanfare</i>	Février, Henri	Michel, Edouard	1913
<i>Alceste - Ouverture de Gluck</i>	Gluck, Christoph Willibald	Logeart, Gustave	1914
<i>Prélude - pour Piano Solo</i>	Rachmaninoff, Serge (1873-1943)	Gironce, A (¿-?)	1915
<i>Madame Butterfly - Drame Lyrique</i>	Puccini, Giacomo	Avy, Marcel (¿-?)	1920
<i>Rousslan et Loudmilla - Ouverture</i>	Glinka, Mikhail (1804-1857)	Logeart, Gustave	1921
<i>Le Rêve du Guerrier - Ouverture</i>	Blémant, Louis	Blémant, Louis	1924
<i>Lobengrin - Prelude</i>	Wagner, Richard (1813-1883)	Migneau, L. (¿-?)	1930

Apendice II

Obras de la editorial Carl Fischer contenidas en el Archivo Musical de la Banda del Batallón Guardia Presidencial.

Obra (título original)	Compositor	Arreglista	Año de Copyright
<i>American Overture Op. 69</i>	Catlin, Edward Noble (1836-1926)	original para banda	1876
<i>Martha - Overture</i>	Flotow, Friederich Von (1812-1883)	Meyrelles, Miguel C. (1830-1900)	1884
<i>Esmeralda Overture</i>	Herman, Andrew (pseud.) [Tobani, Theodore Moses (1855-1933)]	Meyrelles, Miguel C.	1887
<i>Mirella - Overture</i>	Gounod, Charles (1818-1893)	Meyrelles, Miguel C.	1887
<i>Semiramide - Overture</i>	Rossini, Gioachino (1792-1868)	Safranek, Vincent Frank (1867-1955)	1891
<i>Faust - Selection</i>	Gounod, Charles	Meyrelles, Miguel C.	1892
<i>Morning, Noon and Night in Vienna - Overture</i>	Suppé, Franz von (1819-1895)	Tobani, Theodore Moses	1896
<i>Pique Dame - Overture</i>	Suppé, Franz von	Tobani, Theodore Moses	1896
<i>Jolly Robbers (Banditenstreiche) - Overture</i>	Suppé, Franz von	Laurendeau, Louis-Philippe (1861-1916)	1897
<i>Carmen - Fantasia</i>	Bizet, Georges (1838-1875)	Tobani, Theodore Moses	1897
<i>The Italian In Algiers - Overture</i>	Rossini, Gioachino	Tobani, Theodore Moses	1898
<i>Cuba Libre Grand Patriotic Fantasia</i>	Armand, Charles (pseud.) [Puerner, Charles (1849-1905)]	Laurendeau, Louis-Philippe	1898
<i>Toreador et Andalouse and Royal Tambour et Vivandière, from Bal Costumé</i>	Rubinstein, Anton (1830-1894)	Tobani, Theodore Moses	1898
<i>If I Were King - Overture</i>	Adam, Adolphe (1803-1856)	Laurendeau, Louis-Philippe	1900
<i>La Belle France: Overture on Popular French Melodies</i>	Laurendeau, Louis-Philippe	Laurendeau, Louis-Philippe	1900
<i>Merry Wives of Windsor - Overture</i>	Nicolai, Otto (1810-1849)	Laurendeau, Louis-Philippe	1900
<i>Paragraph III - Overture</i>	Suppe, Franz von	Laurendeau, Louis-Philippe	1900
<i>Ernani - Selections</i>	Verdi, Giuseppe (1813-1901)	Tobani, Theodore Moses	1901
<i>Danse Macabre Poème Symphonique Op. 40</i>	Saint-Saëns, Camille (1835-1921)	Laurendeau, Louis-Philippe	1903
<i>Isabella - Overture</i>	Suppé, Franz von	Laurendeau, Louis-Philippe	1903

<i>Scenes Pittoresques</i>	Massenet, Jules (1824-1912)	Laurendeau, Louis-Philippe	1903
<i>Fantasia from Sonnambula</i>	Cavallini, Ernesto (1807-1874)	Carney, G. F. (¿-?)	1903
<i>Gioconda - Selection</i>	Ponchielli, Amilcare (1834-1886)	Tobani, Theodore Moses	1903
<i>Il Guarany - Overture</i>	Gomez, A. Carlos (1836-1896)	Clarke, Herbert L. (1867-1945)	1904
<i>How Can I Leave Thee - Fantasia for Clarinet Solo</i>	Ritter, Reinhold (¿-?)	Reeves, G. H. (pseud.) [Laurendeau, Louis-Philippe]	1905
<i>Mefistofele - Grand Selection</i>	Boito, Arrigo (1842-1918)	Tobani, Theodore Moses	1905
<i>Samson and Dalilab - Selection</i>	Saint-Saëns, Camille	Laurendeau, Louis-Philippe	1905
<i>The Belle of New York - Selection</i>	Kerker, Gustave (1857-1923)	Reeves, G. H. (pseud.) [Laurendeau, Louis-Philippe]	1906
<i>Aida - Selection</i>	Verdi, Giuseppe	Laurendeau, Louis-Philippe	1907
<i>Military Overture (from Gilmore Library No. 145)</i>	Mendelssohn, Felix (1809-1847)	Laurendeau, Louis-Philippe	1909
<i>Selection of Mendelssohn Songs</i>	Mendelssohn, Felix	Claus, Joseph B. (1833-1905)	1909
<i>Aida - Selection</i>	Verdi, Giuseppe (1813-1901)	Safranek, Vincent Frank	1910
<i>Selection for The Dollar Princess</i>	Fall, Leo (1873-1925)	Mahl, Franz (¿-?)	1910
<i>Le Diademe - Overture</i>	Herman, Andrew (pseud.) [(Tobani, Theodore Moses)]	Reeves, G. H. (pseud.) [Laurendeau, Louis-Philippe]	1911
<i>Poet and Peasant - Overture</i>	Suppé, Franz von	Safranek, Vincent Frank	1911
<i>Zampa - Overture</i>	Herold, Ferdinand (1791-1833)	Safranek, Vincent Frank	1912
<i>Carmen - Selection</i>	Bizet, Georges (1838-1875)	Safranek, Vincent Frank	1912
<i>Faust - Selection</i>	Gounod, Charles (1818-1893)	Safranek, Vincent Frank	1912
<i>Our Fatherland - German Fantasia</i>	Goldman, Edwin Franko (1878-1956)	Tobani, Theodore Moses	1915
<i>Orpheus - Overture</i>	Offenbach, Jacques (1819-1880)	Lake, Mayhew Lester (1879-1955). Arr. for Modern Bands with new parts by Kent H. R. (pseud.) [Laurendeau, Louis-Philippe]	1917
<i>The Force of Destiny - Selection</i>	Verdi, Giuseppe	Safranek, Vincent Frank	1917
<i>Joan of Arc - Overture</i>	Verdi, Giuseppe	Safranek, Vincent Frank	1919
<i>Mercedes - Overture</i>	Dessane, L.A. (¿-?)	Lake, Mayhew Lester	1920

<i>Apple Blossoms - Selection</i>	Kreisler, Fritz (1875-1962) y Victor Jacobi (1883-1921)	Lake, Mayhew Lester	1920
<i>Patrie! (Our Country) Dramatic Overture Op. 19</i>	Bizet, Georges (1838-1875)	Lake, Mayhew Lester	1921
<i>Boccaccio - Selection</i>	Suppé, Franz von	Lake, Mayhew Lester	1922
<i>Faust - Selection</i>	Gounod, Charles	Lake, Mayhew Lester	1924
<i>Malagueña from ... Opera "Boabdil"</i>	Moszkowski, Moritz (1854-1925)	Lake, Mayhew Lester	1925
<i>Selections for Ziegfeld's Rio Rita</i>	Tierney, Harry (1890-1965)	Brockton, Lester (pseud.) [Lake, Mayhew Lester]	1927
<i>Two Guitars</i>	Horlick, Harry (?-?)	Brockton, Lester (pseud.) [Lake, Mayhew Lester]	1928
<i>Un Ballo in Maschera - Selection</i>	Verdi, Giuseppe	Tobani, Theodore Moses	1928
<i>Princesse Jaune Op. 30 - Overture</i>	Saint-Saëns Camille	Lake, Mayhew Lester	1929
<i>Finale from The New World Symphony</i>	Dvorák, Antonín (1841-1904)	Leidzén, Erik (1894-1962)	1936
<i>Oberon - Overture</i>	Weber, Carl Maria von (1786-1826)	Lake, Mayhew Lester	1937
<i>First Movement from Symphony in B Minor, No. 8 (The Unfinished Symphony)</i>	Schubert, Franz (1797-1828)	Cailliet, Lucien (1891-1985)	1938
<i>Overture "1812" (Overture Solennelle)</i>	Tchaikovsky, Pyotr Il'yich (1840 - 1893)	Lake, Mayhew Lester	1938
<i>Finlandia (Tone Poem) Op. 26 No. 7</i>	Sibelius, Jean (1865-1957)	Cailliet, Lucien	1939
<i>Second Movement from Symphony in B Minor (The Unfinished Symphony)</i>	Schubert, Franz	Cailliet, Lucien	1942
<i>Les Préludes</i>	Liszt, Franz (1811-1886)	Kent, H. R. (pseud.) [Laurendeau, Louis-Philippe]	1946
<i>Ballet Parisien - Overture</i>	Offenbach, Jacques	Isaac, Merle J. (1898-1996)	1953

Daniel E. Silverman
silversix65@yahoo.com.ar

Gustavo Cremonini
guscremonini@gmail.com

Marina Garone
mgarone@iib.unam.mx

Ens.hist.teor.arte

Daniel E. Silverman, Gustavo Cremonini, Marina Garone, "Análisis formal y descripción tipográfica de *Laudationes Quinque* (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), pp. 95-125.

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza la estructura formal y tipográfica del primer impreso del taller jesuita establecido en el Colegio de Montserrat en Córdoba, Argentina. El objetivo del trabajo es mostrar las características materiales de dicha obra, uno de los antecedentes más antiguos de las artes gráficas argentinas y muestra indiscutible del patrimonio bibliográfico y visual de ese país. Esta información, cotejada con la de diversas fuentes secundarias permitirá en un futuro establecer comparaciones con los productos visuales de otras imprentas jesuitas de América, como las de México y Puebla. El libro analizado es muestra palpable de los usos que dicha orden religiosa hizo de la imprenta no sólo en la difusión de ideas religiosas sino también como medio auxiliar en sus labores educativas.

PALABRAS CLAVE

Imprenta, tipografía jesuita, Córdoba, Argentina

TITLE

Formal analysis and typographic description of *Laudationes Quinque* (1766), the first book printed in Córdoba, Argentina.

ABSTRACT

This paper analyzes of formal and typographic structure of the first work of the Jesuit printing workshop at the College of Montserrat in Cordoba, Argentina. Its main aim is the material analysis of this book, showing its specific characteristics, a work considered one of the oldest examples of graphic arts and Argentinian printing history and undisputed example of Argentinian bibliographical and visual heritage. This information is also collated with that of secondary sources will allow for future comparisons with the printed products of other Jesuit printing shops in America, such as those in Mexico and Puebla. That book is tangible proof of the uses The Jesuits made of printing, not only in the dissemination of religious ideas but also as an aid in their educational activities.

KEY WORDS

Printing, Jesuit typography, Córdoba, Argentina.

Afiliación institucional

Gustavo Cremonini

Docente Escuela La Lumière

Docente Facultad de Arte y Diseño Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

Licenciado en Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba, Diseñador gráfico y publicitario, y Diseñador de multimedia; en la actualidad dicta cursos de capacitación a empresas y profesionales en la ciudad de Córdoba. Junto con Silverman ha investigado sobre el primer libro impreso en la ciudad de Córdoba durante el período jesuita. Organizador de talleres, jornadas y charlas sobre el patrimonio y libro antiguo, también ha dictado cursos y seminarios de diseño gráfico, tipografía y diseño web. Actualmente, es docente en el nivel terciario en carreras de Diseño gráfico desde 2003.

Daniel E. Silverman

Docente Facultad de Arte y Diseño Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

Licenciado en Diseño, Universidad Provincial de Córdoba (UPC), Argentina, en la actualidad cursa la Maestría en Diseño de Procesos Innovativos, Universidad Católica de Córdoba. Desde 1998 hasta el presente, diseñador en el área de comunicación visual y director de proyectos señaléticos y arquigráficos y docente de diseño gráfico en instituciones privadas y en la UPC, organizador de cursos de extensión y ciclos de conferencias sobre diseño y tipografía en el libro antiguo. Coautor del proyecto de construcción de una copia de la prensa del Monserrat, la primera imprenta cordobesa (1764), cofinanciado por la Agencia para el Desarrollo Económico de Córdoba (ADEC).

Marina Garone

Investigadora, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
unam.academia.edu/MarinaGaroneGravier

Doctora en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México y coordinadora del Seminario Interdisciplinario de Bibliología. Es autora de varios libros y sus líneas de investigación versan sobre historia del libro y la edición latinoamericanos; cultura escrita y lenguas indígenas y las relaciones entre diseño y género.

Recibido 18 de agosto de 2016

Aceptado 12 de septiembre de 2016

Análisis formal y descripción tipográfica de *Laudationes Quinque* (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina¹

Gustavo Cremonini, Daniel E. Silverman y Marina Garone

Introducción

La estructura formal del libro antiguo impreso tuvo que recorrer un largo camino para llegar a más o menos lo que hoy conocemos y nos es familiar, después de la segunda mitad del siglo XVIII; esta travesía que inicia en el siglo XV se “estabiliza” en el siglo XVIII y es la que da paso a los elementos de identificación editorial básicos que todo productor tiene en mente: nombre de autor, título de obra y pie de imprenta.

El diseño del libro está compuesto por una numerosa cantidad de secciones o partes que han sido abordadas por distintas autoridades de los estudios bibliográficos y, si bien hay variantes en el orden de algunas de estas partes, las que se encuentran de forma habitual en los impresos antiguos son las que citamos a continuación²:

portada, frontispicio, preliminares (entre los que figuran privilegios, licencias, censuras y tasas), introducción (con dedicatorias del autor, prólogo, obras literarias de alabanza para el editor o el autor), texto, índices y colofón.

¹ Este texto es un extracto con ampliaciones del trabajo de tesis de Gustavo Cremonini y Daniel Enrique Silverman, *Análisis del diseño y la tipografía del *Laudationes Quinque* (1766). Puesta en valor del primer libro impreso en Córdoba, Argentina*, Licenciatura en Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, 2015, bajo la dirección de Pablo Metrebián.

² José Simón Díaz, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel: Reichenberger, 1983; José Manuel Pedraza Gracia, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003, Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón: Trea, 1998 y Fredson Bowers, *Principios de descripción bibliográfica*. Madrid: Arco Libros, 2001.

Otros estudios desglosan con mayor profundidad alguna de las secciones y reconocen hasta veinte elementos:

portada, dedicatoria, privilegio, aprobación de la autoridad civil, licencia de la autoridad civil, aprobación de la jerarquía eclesiástica, licencia de la jerarquía eclesiástica, aprobación o aprobaciones de superiores del clero regular cuando el autor es súbdito suyo, licencia de la orden religiosa (en el caso anterior), fe de erratas, tasa, escritos en prosa de otros autores, poesía del propio autor, poesías laudatorias de otros autores, prólogo, láminas, protestas o protestación de fe, tablas e índices, registro, colofón.

Si bien las corrientes predominantes en los estudios materiales del libro del mundo hispánico son ibéricas, valga la redundancia, también ha habido algunos bibliotecarios, bibliotecólogos e historiadores latinoamericanos que han abordado estos temas, como por ejemplo Domingo Buonocore y Juan B. Iguíniz. De ellos, el segundo identifica la anteportada o falso título, portada o frontis, preliminares, texto, apéndice, índice o tabla, fe de errata y colofón³.

Aunque para encontrar constantes y variantes en los diseños y el comportamiento tipográfico de una imprenta o periodo es conveniente trabajar con amplios grupos de objetos bibliográficos, en algunos casos no es posible recurrir a grandes muestras por la brevedad del periodo de actividad de un taller o la rareza relativa de las obras producidas en el mismo, ese es el caso de los impresos jesuitas de Córdoba, Argentina, taller del que solo salieron tres obras⁴. En esta ocasión describiremos la estructura general y contenidos del *Laudationes Quinque*, tomando en consideración los siguientes aspectos: paginación y secuencialidad de los pliegos, partes del libro y páginas modelo, aspectos compositivos y arquitectura de la página, descripción tipográfica y taxonomía de los tipos de imprenta, variantes tipográficas y caracteres especiales, descripción de capitulares, ornamentos tipográficos, imágenes, ilustraciones y viñetas.

Estructura general y contenidos del *Laudationes Quinque* (1766)

El *Laudationes Quinque* fue el primer libro impreso en Córdoba, publicado en 1766, está compuesto íntegramente en latín y en su contenido se elogia la figura del presbítero Ignacio Duarte y Quirós. Poco se sabe de quien donara su casa paterna para la creación del Colegio Convictorio, pero cronistas como el Padre José Manuel Peramás e investigadores como Marcela Alejandra Suárez, traductora y autora de la edición moderna de la obra, coinciden en que

³ Juan B. Iguíniz, *El libro: epítome de bibliología*, México: Porrúa, 1946, p. 288.

⁴ Para un panorama sobre la imprenta del Colegio de Monserrat ver Gustavo Cremonini, Daniel Enrique Silverman y Marina Garone Gravier (colab.), “*Brevis vita typographica*: la imprenta jesuita del Colegio de Monserrat en Córdoba, Argentina”, artículo aceptado para publicación en *Rivista Progressus*, II 2016, en www.rivistaprogressus.it

era caritativo, humilde y sencillo⁵. Luego de su muerte en 1703, su memoria fue enaltecida mediante cinco discursos, escritos por el citado Peramás y pronunciados entre 1762 y 1766 en el Colegio. Esas alabanzas fueron reunidas en el volumen analizado, cuyo título completo y traducido al español es el siguiente: *Cinco discursos laudatorios sobre el insigne varón Ignacio Duarte y Quirós, fundador del Colegio de Monserrat en Córdoba de América, ofrecidos y dedicados al mismo Real Colegio por Bernabé Echenique*. En la dedicatoria, Peramás (autor del libro, según Furlong) aúna el elogio a Duarte y Quirós con el origen de la imprenta en Córdoba, destacando la gestión del rector que “[...] nos ha puesto en nuestra casa una elegante imprenta a partir de la cual se estimule la divulgación de algo digno de la luz pública”⁶.

Por las fuentes secundarias sabemos que dicho libro constaba de noventa páginas y el formato de sus folios era in-cuarto. Su prosa es ciceroniana, con el estilo adornado y muy elaborado que era el predominante en la época. La estructura general del volumen no tiene índice y consta de la citada dedicatoria (páginas 3 y 4, sin numerar), un prólogo (8 páginas sin numerar); luego las cinco oraciones laudatorias a Duarte y Quirós, cada una a manera de capítulos y con todas sus páginas numeradas. En la primera alabanza se resalta la nobleza del linaje de la familia Duarte. (pp. 1-12); la segunda destaca la formación y amor al estudio del homenajeado (pp. 13-23); la tercera refiere a su caridad y otras grandes virtudes (p. 24-36); la cuarta lo equipara con San Ignacio de Loyola (pp. 37-46); un prefacio dirigido al lector o *Lectori*, en el original en latín (pp. 47-48). Por último, en el quinto elogio se destaca la visión de Duarte y la importancia de los Colegios Convictorios en la formación de futuros gobernantes (pp. 49-87).

Análisis de la estructura formal

Un análisis técnico del *Laudationes Quinque* implica describir su estructura formal y las partes que la constituyen pero, por haber trabajado partiendo de un facsímil, no es posible analizar aspectos como las marcas de fuego (que indicaban la pertenencia a una biblioteca o colección), las filigranas (que permitirían conocer el origen del papel), la encuadernación y su acabado. La reproducción facsimilar sí permite en cambio conocer detalles de su estructura interna. Como se dijo, las fuentes históricas citan que el original constaba de 90 páginas y era un volumen en cuarto o in-4º. Este término refiere al formato bibliográfico, el cual se determina

⁵ José Manuel Peramás, *Laudationes Quinque. Cinco alabanzas al muy ilustre Señor Ignacio Duarte Quirós fundador del Colegio de Monserrat de Córdoba en América*, Edición Bilingüe y anotada de Marcela Alexandra SÍarez, Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la Republica Argentina, 2005, ‘Introduccion’, p. 1 en www.bn.gov.ar/media/page/pnbc-estudio6-laudationes.pdf

⁶ Peramás, “Dedicatoria. Texto en español”, pp. 1-3.

por el número de hojas que surgen al plegar el papel una determinada cantidad de veces⁷. De acuerdo con la investigación de Carlos Page, los dos ejemplares con que contaba la ciudad de Córdoba han desaparecido, conservándose sólo algunos ejemplares de la edición facsimilar editada por el Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba e impresa por la Imprenta de la Universidad en 1937.⁸

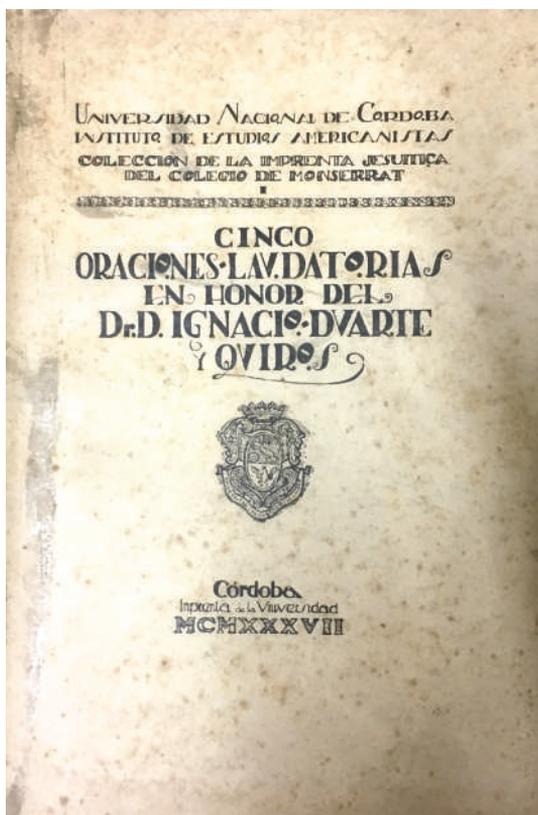


FIGURA 1. Portada, edición facsimilar de 1937 de *Laudationes Quinque*, ésta y todas las fotografías son de Daniel E. Silverman.

⁷ Domingo Buonocore, 'Estructura y partes del libro', *El Monitor de la Educacion Común*, s.n. (1941), pp. 49-62 (p. 56) en <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/98770>

⁸ *Cinco oraciones laudatorias en honor del Dr. D. Ignacio Duarte y Quirós*, edición facsimilar, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba-Instituto de Estudios Americanistas, 1937, Colección de la Imprenta Jesuítica del Colegio de Monserrat, I y 'Desaparecen ejemplares del primer libro impreso en Córdoba', *Habitat. Conservacion, reciclaje y restauración*, 28 de septiembre de 2012 en <http://www.revistahabitat.com/noticias/val/221-98/desaparecen-ejemplares-del-primer-libro-impreso-en-cordoba.html>

Como han señalado algunos estudios del libro antiguo, los formatos estuvieron relacionados con el contenido de las obras y esta tradición se remonta a los libros manuscritos. Así, los textos literarios se presentaban usualmente en tamaños menores (8° o 16°) y los históricos en tamaños mayores. Este vínculo entre la función y el tamaño de los libros se transmitió a los incunables (libros impresos antes del año 1500) e incluso se acentuó con el paso del tiempo⁹. La literatura sobre formatos de papel es amplia pero es posible señalar que el formato in-4° tiene una dimensión que oscila entre 22 por 16 cm (cuarto menor) a 29 por 20 cm (cuarto mayor prolongado)¹⁰. Lo anterior nos permite señalar que, para la época en que se imprimió el *Laudationes Quinque*, la hoja de un papel plegado en cuarto medía aproximadamente de 10 cm por 13 cm. Estas dimensiones se asemejan a las de la edición facsimilar que es objeto de este estudio, cuya hoja mide 10,8 cm por 16,2 cm. Lamentablemente, las fuentes secundarias consultadas no hacen referencia al tamaño del libro original, por lo que sólo es posible inferir que este volumen se adecuaba a las normas imperantes en cuanto al formato (en función de su temática) y dimensiones del pliego.

Paginación y secuencialidad de los pliegos

Los pliegos se unían para armar cuadernillos que con posterioridad eran cosidos para formar el volumen. El mismo quedaba constituido así por una sucesión de hojas o folios, cuyas caras se denominan páginas y se numeran de manera continua. Si sólo se numeran los rectos se habla de foliación, mientras que si también se numeran los versos se está ante una paginación. El orden de los pliegos y su secuencia se servían de otros recursos, además de la numeración de páginas, para evitar errores. En el *Laudationes Quinque* pueden observarse tres: la paginación, los reclamos y las signaturas. A continuación se ofrece una breve descripción de cada uno.

La numeración para señalar la paginación de la obra se emplea tanto en el verso como en el recto y usa la notación decimal, compuesta de números arábigos elzevirianos. Estos se ubican en el vértice superior de la caja de texto y hacia el corte, o sea, en los márgenes externos. El cuerpo de letra empleado es similar al del texto principal y los números no están acompañados de ornamentos tipográficos, paréntesis o corchetes.

⁹ Por mencionar solo algunos de los estudiosos que han tratado este tema y han definido las relaciones entre formatos libresco y contenidos podemos citar a José Simón Díaz, *El libro español antiguo: Análisis de su estructura*, 2ª ed., Madrid: Ollero & Ramos, 2000; Fermín de los Reyes Gómez, “Estructura formal del libro antiguo”, en Pedraza, Clemente y De los Reyes, pp. 207-247 y Jose Martínez de Sousa, *Diccionario de Bibliología y Ciencias Afines*, Gijón: Trea, 2004.

¹⁰ De Sousa, p. 434; ver también Gaskell, p. 107.

En muchas páginas puede verse que, debajo de la última línea de texto y hacia el margen exterior está transcrita la primera palabra o sílaba de la página siguiente. Esta palabra aislada o trunca se llama ‘reclamo’ y no sólo ayudaba a ordenar los pliegos sino que se ha dicho reiteradamente en la literatura especializada que también facilitaba la continuidad de la lectura en voz alta. Todos los reclamos observados mantienen las mismas características estilísticas y tipográficas del cuerpo del texto, salvo al final de cada laudación. En estos casos, para el *reclamo* se ha empleado un cuerpo mayor y su formulación es siempre igual, puesto que todas las laudaciones comienzan con la misma palabra.

Otro elemento de señalización y ordenamiento de los pliegos era la signatura, o sea, un signo que podía ser alfabético, numérico o un símbolo tipográfico. Las signaturas se ubicaban al pie de la primera página de cada pliego, formando un código que guiaba la tarea del encuadernador. En el caso del libro monserratense, las signaturas son alfanuméricas y van desde la *A* hasta la *M3* en forma consecutiva. Están compuestas en redonda mayúscula acompañadas de números elzevirianos, son del mismo cuerpo que el texto principal y están centradas con respecto a la caja de texto. Esto último constituye una particularidad, ya que lo habitual para la época era ubicarlas en el extremo inferior derecho

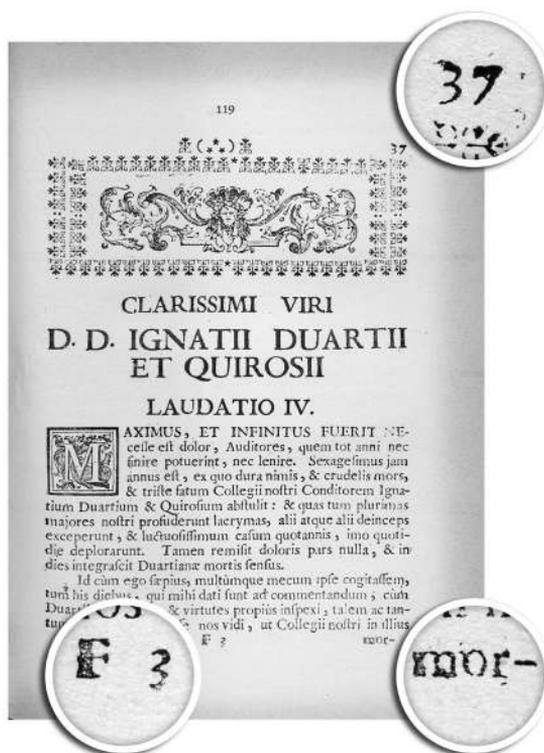


FIGURA 2. Página inicial de la cuarta Laudación que incluye paginación, reclamo y signatura. La numeración original es la 37, mientras que 119 refiere a la del facsímil.

La signatura concuerda con la descripción histórica del *Laudationes Quinque* como un volumen in-4° (con pliegos de ocho páginas), ya que la signatura *B* cae en la página 9. Si se tratara de un volumen in-folio (donde, como se explicó, cada pliego consta de cuatro páginas) la signatura *B* estaría en la página 5; si fuera un in-8° estaría en la página 17 y así sucesivamente. De esta manera, tanto las signaturas como las características tipográficas y la temática abordada terminan por conformar vías concurrentes, las cuales apoyan la tesis de un libro en formato in-4to.

Partes del libro y páginas modelo

Para algunos bibliógrafos e investigadores, el libro antiguo está constituido por partes bien definidas y elementos visuales característicos. A continuación se describen los elementos que conforman el interior del *Laudationes Quinque* en el orden en que aparecen en la edición facsimilar analizada:

1. Anteportada. De acuerdo al criterio establecido por Fermín de los Reyes Gómez¹¹, la anteportada es la página que precede a la portada. Otras fuentes la denominan frontispicio o portadilla, aunque algunos autores reservan esta última denominación para las páginas internas que anteceden a una nueva sección de la obra. La anteportada es por lo general austera y suele contener sólo el título del libro con menor jerarquía que la portada, práctica esta que continúa vigente en la actualidad. En el caso del facsímil del *Laudationes Quinque*, es una página en blanco en el reverso de la primera hoja.

2. Portada. Es la página de identificación principal de un volumen y es característica del libro impreso, ya que los códices carecían de ella. Diversos factores (fundamentalmente comerciales) condicionaron la cantidad de información y elementos visuales consignados en las portadas. Siguiendo a Reyes Gómez y su estudio sobre el libro español, es posible dividir esta evolución en etapas sucesivas. Para cuando la imprenta del Monserrat inició sus labores, el libro español dejaba atrás un período de crisis, donde las portadas se caracterizaban por el empleo de pequeños adornos tipográficos, la abundancia de información y el papel de baja calidad. A esta etapa crítica, que en trabajos previos hemos definido como periodo de diseño austero o de crisis de la imagen,¹² le siguió la denominada neoclásica (mediados del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX), momento en el que mejoró la calidad del papel, se experimentó con tintas más brillantes y se elaboraron nuevos diseños tipográficos. Por Real Orden de 1751 se mandaba implementar estas mejoras; y aunque esto ocurría en España, tendría repercusiones en Hispanoamérica. Tenemos que recordar que estos hechos ocurrieron

¹¹ De los Reyes, pp. 207-247.

¹² Marina Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, México, CIESAS-Universidad Veracruzana, 2014, p. 76.

en el contexto de las reformas borbónicas que tanto impacto tuvieron en general en las artes y oficios, y específicamente en las artes vinculadas a la producción del libro.

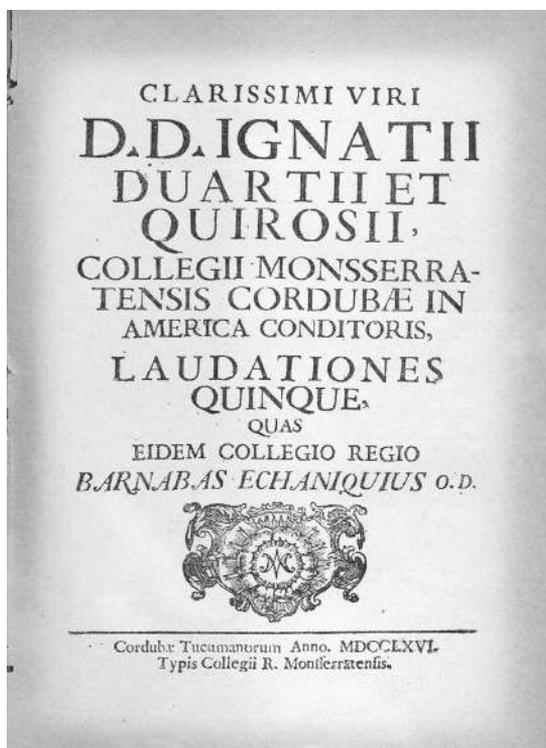


FIGURA 3. Portada del *Laudationes Quinque*. En el pie de imprenta puede verificarse que fue impreso en 1766 en la imprenta del Colegio Real de Monserrat en Córdoba del Tucumán.

Puede presumirse entonces que, para cuando imprimió el *Laudationes Quinque* en 1766, el padre Karer — a quien las fuentes secundarias consignan como responsable de la edición— estaba en conocimiento de esta normativa y se habría esforzado por darle cumplimiento, presunción que cobra fuerza por cuanto su portada comparte las características de las de este período de recuperación (diversidad de cuerpos y estilos tipográficos, intensidad de la tinta negra e iconografía limitada). A continuación se detalla la información contenida en esta página, de acuerdo al orden en que aparecen de arriba hacia abajo.

Título. Para su arreglo se han empleado exclusivamente la caja alta, cinco cuerpos diferentes y la misma romana antigua del cuerpo de texto. La única excepción es el nombre de Bernabé Echenique, compuesto en una mayúscula cursiva de expresión renacentista (*swash caps*, en

inglés) tal como puede apreciarse en los trazos prolongados de las letras *Q*, *R* y *A*. Esta última genera un espacio respecto de su letra precedente que, para los ojos modernos, resulta excesivo.

Viñeta. Se trata del único elemento icónico de la portada. Su forma es similar a la de un rosetón de curvas orgánicas que contiene las letras *A* y *M* entrelazadas.

Línea. Una raya del ancho de la caja de texto separa el título y la viñeta del pie de imprenta, marcando una diferencia jerárquica en la información de la portada.

Pie de imprenta. Revela que el libro fue impreso en Córdoba del Tucumán, en el año 1766 y en la imprenta del Colegio Real de Monserrat. Aunque se sabe que el responsable del taller era Pablo Karer, la portada no lo aclara. El texto alterna caja alta y baja, salvo en la fecha de impresión, expresada en números romanos.

3. Paratextos preliminares. Los enunciados que envuelven al texto principal se denominan *paratextos*. Los que se sitúan entre la portada y el texto suelen denominarse preliminares, mientras que los ubicados después del texto suelen llamarse finales. Sin embargo, atendiendo a que este orden no siempre es respetado, algunos autores como Reyes Gómez proponen atender más a la función de los paratextos que a su ubicación. De esta manera, los paratextos preliminares pueden clasificarse en legales (privilegio, tasa, aprobación, licencias, fe de erratas, censuras y tasas) y literarios (dedicatorias, textos poéticos, alabanzas, prólogo).

En el caso del facsímil examinado se observa un paratexto preliminar de orden legal, donde consta que el libro será impreso según lo instruido (Imprimatur: *Que se imprima*) por el Sr. Dr. José Garay y Basán, Vicario General del muy ilustre Sr. Dr. Obispo Manuel Abad Yllana, Administrador de la Diócesis en ausencia del mismo y, asimismo, Deán de la Catedral Principal de la Iglesia Cordobesa. Este breve texto alterna caja alta y baja de un tipo romano diferente del texto principal, más definido y con ojos más abiertos. Está dispuesto de manera centrada, justificado y con una sangría generosa de su primera línea. El texto dice: “Imprimatur. D. D. Josephus Garay & Basan. Vicarius Generalis Illustrissimi Domini Doct. Eposcopi Emmanuelis Abad Yllana, in Ejusdemque absentia Admibistratir Dioeceseos, nec non Decanus Capituli Cathedralis Ecclesiae Cordubensis”.

Sigue a continuación un breve paratexto literario: se trata de una dedicatoria ampliatoria de la del título y por la cual la obra se consagra a la figura de Duarte, se desea felicidad (*Felicitatem*) al colegio que fundó y se expresa un reconocimiento a sus autoridades y alumnos. Esta dedicatoria emplea los mismos tipos del cuerpo del texto, destacando los nombres propios con todos sus caracteres en mayúsculas.

COLLEGIO REGIO
MONSSERRATENSI
BARNABAS ECHANIQUEIUS
FELICITATEM.

HABITAS quinquennio, jussu vestro, nobilissimi Adolescentes, Collegæ mei, de CLARISSIMO VIRO IGNATIO DUARTIO & QUIROSIO Laudationes, eas vestro nomine, & sub tutela positas, in lucem edere est animus. Non quia lucis illæ publicæ, vel vestri nominis sint satis dignæ; sed quod palam apparere DUARTII laudes, vel incóncinnè dictas, non potest non vobis esse jucundissimum. Neque enim mihi ipse persuasi unquam, novellum vos Oratorem excitasse, & jussisse de DUARTIO dicere, quod ab eo perfectam eloquentiã, aut expolitam satis orationem expectaretis; sed ut infantem etiam nũm, & indisertum, ad eã, quæ in vobis maxima est, paulatim dicendi facultatem informaretis.

Cur verò publici juris velim facere DUARTII Laudationes, causa est domesticum quoddam fatum. Nam cum hic omnium civium omnia extarent vota de Collegio hoc nostro condendo, tum Joannes Echaniqueus, avus noster, qui gerebat eo tempore Urbis

Ma-

FIGURA 4. Dedicatoria en la que Bernabé Echenique, alumno del Colegio de Monserrat, posible autor de la obra, comienza deseando felicidad a dicha institución.

El último paratexto literario anterior al cuerpo principal de la obra es un prólogo que opera como un introducción, donde se describen brevemente la vida de Duarte, la fundación del Colegio y la vida cotidiana de sus estudiantes. Está encabezado por una guarda seguida del título *Prologus*, compuesto en caja alta. El comienzo del primer párrafo está señalado con una capitular sin ornamentos, seguido de una primera línea compuesta en mayúsculas que se extienden hasta la segunda línea por tratarse de un nombre propio. Una viñeta con motivo natural y centrado con respecto al texto oficia de cierre del prólogo.



PROLOGUS.

DOMINUS D. IGNATIUS DUARTIUS & QUIR-
 ROSIUS Coraubaë in America fuit Domi nobi-
 lis. Is severis disciplinis adolescens operam dedit, &
 Doctorum lauream meruit in Cordubensi Academia.
 Initiatus postea sacris, boni Sacerdotis partes implevit
 omnes, nec domi nec foris otiosus, vel libris vel civi-
 um commodis intentus unie. Exempla virtutum con-
 tinentiæ, modestiæ, integritatis, fidei, constantiæ, cæ-
 terarum plurima: quibus ipse per se patriæ multum
 profuit; & ut per alios prodesset etiam, nobilium ado-
 lescentium Collegium posuit, petitis ab MONTESER-
 RATO Divæ ope, & nomine.

Posuit autem id anno MDCXCV. quo anno IV.
 Idus Apriles cum Templum Jesuitarum magnificè ap-
 paratum fuisset, eoque convenissent Cordubenses
 equites, explicuit è loco superiore Collegiorum ado-
 lescentium naturam, & conditionem Orator nobilis,
 spondditque novum Monserratense Collegium in-
 genti futurum bono adolescentibus, & his Provincijs.
 utilitati, ornamentoque. Fecit majore ceremonia
 DUARTIUS ipse conditor, & cum post sacrum nas-
 centis Collegij alumni novi asserendi intemerati Vir-
 ginis Mariæ conceptus (id lex nostra petit ab his, qui
 A do-

FIGURA 5. Página inicial del Prólogo.

4. Texto. Esta sección es la parte de mayor desarrollo y relevancia del libro. En función de su extensión y a fin de una mejor organización, los textos se pueden dividir en capítulos, tomos y tratados cuyo comienzo es señalado por portadas internas o portadillas. En el caso del *Laudationes Quinque* estas portadillas se encuentran en el recto, salvo la de la tercera Laudación, que está en el verso. Todas están encabezadas por una viñeta con adornos tipográficos seguida de un título que anuncia el número de la alabanza a Duarte y Quirós. A continuación, se desarrolla la respectiva alabanza en columna justificada, iniciada con una capitular ilustrada seguida de versales y cerrada en ocasiones con una viñeta centrada respecto de la columna de texto.



CLARISSIMI VIRI
D. D. IGNATII DUARTII
ET QUIROSII

LAUDATIO III



UAMQUAM PLURIMAS MAJORES NO-
stri lacrymas Parenti optimo Ignatio Duartio &
Quirosio morienti dederunt; & orbitatem Col-
legii nostri in illius funere plenis planxerunt
oculis: tamen haud satis visi sunt fecisse officio,
& pietati suis: & hac causa vocarunt comploratores alios,
qui eodem, ac ipsi, sensu animi tangerentur, & secum de
CLARISSIMI VIRI dolerent morte: nobis, ad haec, posteris
suis mandarunt pii, ac solliciti, ut plures quotannis, pluresque
in Ignatii tumulo lacrymas funderemus, certi, non tot eas
futuras unquam, quot eidem deberemus.

Quidem enim, aiebant, praesentis illius virtutum exem-
plis, quibus jam caremus, desiderabilius? Quid ejusdem
opibus, quibus Collegium hoc nostrum instruxit, & quibus
amorem in nos suum testatus est, largius? & non largis nos,
vos aeternas, Collegae nostri, Ignatio Duartio lacrymas da-
bimus?

FIGURA 6. Portadilla de la tercera Laudación.

5. Prefacio. La quinta alabanza está precedida por un breve paratexto literario dirigido al lector. Este discurso prefacial está encabezado por unos ornamentos tipográficos (que forman una composición simple) y el título. Abajo de estos puede verse la columna de texto cuyo inicio está marcado por una capitular puramente tipográfica. El cierre del prefacio es la misma viñeta empleada al final de la segunda Laudación. Un reclamo ubicado en el extremo inferior derecho (CLA) anticipa el comienzo de la quinta alabanza (CLARISSIMI VIRI) en la página que sigue.

Hasta aquí se han descrito las partes que se observan en el facsímil analizado. Sin embargo, el libro antiguo solía contener otros elementos como la protesta del autor, índice, colofón y registro de pliegos, pero no es posible asegurar que el *Laudationes Quinque* contara con ellos, por cuanto ni la presentación de la edición facsimilar ni las fuentes secundarias los mencionan.

Aspectos compositivos y arquitectura de la página

El libro antiguo heredó tradiciones estilísticas y compositivas del códice, algunas de las cuales evolucionaron y siguen vigentes en el libro moderno. En esencia, todos comparten la misma preocupación por organizar los espacios y los elementos tipográficos e icónicos de manera bella y armónica. Varios de estos criterios para construir la página (o *compaginación*, como se denomina en el ámbito del libro impreso) comenzaron a reunirse en tratados o manuales tipográficos escritos por impresores destacados en los que se fijaban normas para la distribución de los espacios, la composición del texto y hasta el corte de palabras. Como regla general se estableció un patrón de simetría y un sistema de proporciones crecientes para la determinación de los márgenes donde, por ejemplo, el margen superior fuera menor que el inferior. En el manual escrito por Alonso Víctor de Paredes (circa 1680) se pueden leer estas recomendaciones:

Al tirar formas de a folio debe el tirador apuntar de modo el papel, que dividido el blanco que queda en el pie y cabeza de la plana en cinco partes, queden las dos de blanco en la cabeza y las tres en el pie, o más, de forma que quede más ancho el blanco del pie que el de la cabeza y lo mismo se debe de observar en el tirar de los papeles tendidos: pero tirando formas de cuarto, octavo o que conste de planas más pequeñas, deben ser los márgenes iguales. Pero adviértase al cortar las guarniciones para estas formas de planas menores, que de tal suerte se corten que, después de encuadernados el libro, le venga quedando menos blanco en la cabeza que en el pie¹³.

En cuanto a los márgenes laterales, la pauta establecía que el exterior fuera mayor que el interior. Esto permite sostener el libro sin que los pulgares tapen el texto y por el mismo motivo, se prefería un margen inferior más amplio que el superior. Esta distribución espacial se equilibraba al abrir el libro, ya que la sumatoria de los márgenes internos balanceaba la mayor amplitud de los externos.

En el caso del *Laudationes Quinque* no ha sido posible determinar su compaginación original pero, tras verificar que la caja tipográfica y el resto de los recursos gráficos cumplían con los cánones compositivos de su época, puede presumirse que también lo hacía en cuanto a su tamaño y la distribución cuidada de los márgenes. Por ejemplo, puede verificarse el patrón de simetría de su caja de texto, con los grabados centrados en ella y sus líneas de texto justificadas. La caja es de 42 líneas de texto y en general se mantiene en el rango de 27-29 líneas por página.

Algo similar ocurre con el ancho de las líneas de texto, que está en el orden de los 56 caracteres. La conjunción de cuerpo tipográfico, cantidad de caracteres por línea y alto de la caja, producen un resultado de altísima legibilidad, que evita que el ojo vuelva a leer la misma línea de texto como ocurre habitualmente con líneas muy largas; o que el lector se canse rápidamente debido a los constantes saltos que provocan las líneas demasiado cortas.

¹³ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los compoñedores* (1680), Edición y prólogo de Jaime Moll, Madrid: Calambur, 1984, fol. 44r.

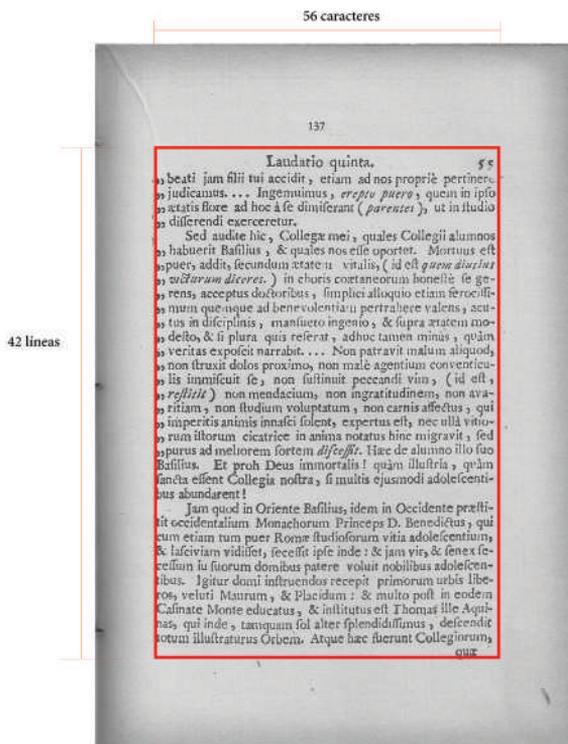


FIGURA 7. Dimensiones de la caja de texto.

En cuanto al inicio de los párrafos, los mismos se señalan con un espacio en blanco que se denomina *sangría* y que en *Laudationes Quinque* equivale a dos cuadratines. La justificación produce a menudo unos espacios exagerados entre palabras, llamados ríos. Estos blancos deben evitarse tanto por razones estéticas como funcionales, ya que generan una lectura disruptiva. Esta norma no ha sufrido modificaciones desde la época de la imprenta manual, tal como puede comprobarse en manuales como el del impresor español Juan José Sigüenza y Vera¹⁴.

A pesar de su vigencia, esta norma parece vulnerarse varias veces en el libro monserratense, fundamentalmente cuando se usan signos de puntuación. Como puede observarse en numerosos pasajes, un espacio precede a la coma y dos la separan de la siguiente palabra. En el caso del punto, un doble espaciado lo distancia de la palabra que sigue.

¹⁴ Juan José Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan*. Madrid: Imprenta de la Compañía, 1811, 2.^a edición aumentada de 1822, p. 22. Disponible en línea en: <http://bit.ly/1KoSftl> el 07 de marzo de 2015.

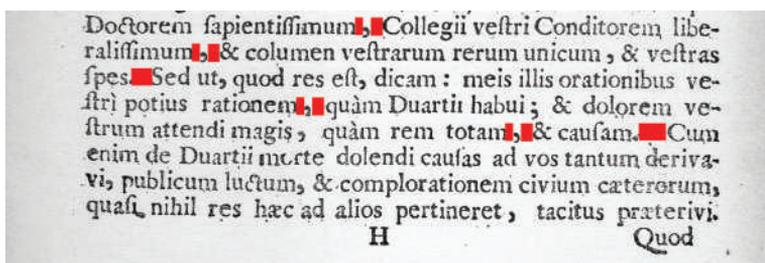


FIGURA 8. Los espacios que preceden y suceden a la puntuación se destacan en rojo.

Descripción tipográfica y taxonomía de los tipos de imprenta

Para dar una propuesta de identificación de los tipos empleados en el texto principal del *Laudationes Quinque* se recurrió a dos clases de recursos: las fuentes documentales primarias y secundarias y el análisis visual de las formas de las letras impresas.

Las primeras están constituidas por los especímenes, o sea, los muestrarios y catálogos de caracteres que empleaban un fundidor, grabador o impresor para comercializar con ellos. Aunque los especímenes de la época de la imprenta manual son muy escasos y difíciles de consultar en Latinoamérica, recurrimos a consultas en bibliotecas en línea. Otra vía para identificar las letras fueron los ‘revivals’ tipográficos, es decir, la reinterpretación moderna de un diseño de letra antiguo, aunque este recurso fue empleado con precaución, ya que en el proceso de actualización puede haber grandes desvíos formales respecto del modelo original¹⁵.

Las fuentes documentales secundarias también arrojaron algo de luz al respecto. Furlong cita un estudio de Adolfo Luis Ribera en la *Revista Estudios*¹⁶ para acreditar el origen italiano de la prensa del Monserrat y sus accesorios, los que habrían sido embarcados en Génova y llevados a España para, desde allí, despacharlos hacia su destino final.

Aunque no existen coincidencias terminantes entre las letras de Córdoba y los muestrarios italianos, españoles, flamencos, alemanes y franceses consultados, es posible resaltar la notable presencia de acentos graves en lugar de agudos. Asimismo, de alguna manera la letra de Córdoba tiene rasgos que la podrían emparentar con algunos de los diseños de Robert Granjon.

¹⁵ Marina Garone Gravier, *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo*, Mexico: Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos, 2009, p. 64.

¹⁶ Guillermo Furlong Cardiff, “El Colegio de Monserrat y la primera imprenta rioplatense”, *Estudios*, 25 (1946), p. 447.

Haciendo un breve *test* con la letra *a* para detectar similitudes en fuentes clásicas¹⁷ podemos ver que corresponde a los cortes de letra de modelos renacentistas.

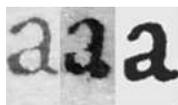


FIGURA 9. De izquierda a derecha, la letra *a* observada en *Laudationes Quinque*, luego una diseñada por Granjon y un diseño de Jenson empleado en la obra *Laertius*.

La primera comparación se hizo con modelos de letras las Romanas Venecianas, como también se las llama por ser originarias de esta ciudad del norte de Italia. Las mayúsculas en este estilo derivan de las inscripciones en los frontispicios romanos, mientras que las minúsculas se inspiran en la caligrafía de los escribas renacentistas italianos. Fueron las preferidas en la composición de libros por su altísima legibilidad, una característica que aún se mantiene en las recreaciones digitales contemporáneas. Los rasgos de estas letras contrastan con los de sus homólogos en *Laudationes Quinque*, donde el contrapuzón de la *a* es mayor y la barra de la *e* es horizontal. Sin embargo, otras letras con una identidad muy marcada



como la *f* (s larga), *f*, *g* y *Q* son muy similares. A pesar de que no se observa una coincidencia exacta entre los caracteres de Jenson y los del *Laudationes Quinque*, su comparación revela una conexión estilística entre ambas fuentes aunque hay una distancia cronológica de 300 años entre ambas fuentes.

En el libro del Monserrat la *f* no presenta descendentes y la *g* tiene sus ojales conectados a través de una transición suave, que a veces está ausente y otras empastada. La *Q* tiene una cola extensa y, como se dijo, la barra de la *e* es horizontal y está ubicada por encima del centro geométrico de la letra. En general los remates son cortos y gruesos, aunque a menudo se ven distorsionados por el empaste. La relación entre los trazos gruesos y los delgados revela un contraste medio, con una modulación levemente inclinada y ascendentes más altos que los caracteres de caja alta.

FIGURA 10. La columna izquierda muestra los caracteres vistos en *Laudationes Quinque* y la derecha, los de Jenson.

La segunda comparación se hizo con la redonda Garamond, denominada así por Claude Garamond, quien la grabó y fundió en Francia hacia 1530. Sus tipos se caracterizaban por ciertos detalles particulares, tales como la *T*, que presenta una cabecera con terminaciones superiores que superan la barra. Este gesto se reitera en la *i*, *m*, *n* y *r*, que presentan una suerte de leve serif ascendente que invierte su dirección en letras como la *b*. En su versión minúscula. la *t* es prácticamente del tamaño del ojo de otros caracteres, ya que

¹⁷ También se prestó especial atención a los ojos de las letras, la relación de proporción de sus partes y ciertos rasgos estilísticos, como remates o serifes, que aportan identidad a la tipografía empleada.

su ascendente es muy corto. Otras minúsculas como la *a* presentan una gota pronunciada y colas con mucha personalidad en la *j* y la *Q*. A diferencia de la Jenson, la *e* en Garamond tiene su barra alta y horizontal. El diseño general es cálido y de curvas generosas, con detalles que añaden singularidad a los tipos.



FIGURA 11. La columna izquierda muestra los caracteres vistos en *Laudationes Quinque* y la derecha los de Garamond.

Todos esos rasgos singulares pueden observarse también en *Laudationes Quinque*, y aunque las coincidencias son mayores en comparación a Jenson, no hay paridad absoluta con Garamond. Sin embargo, es necesario recordar que este último diseño tuvo gran aceptación y difusión en toda Europa. Con los siglos fue imitado y reinterpretado en numerosas ocasiones, originando un conjunto que se denominó Garaldas (por la unión de los nombres de Claude Garamond y Aldo Manuzio, otro gran impresor de esa época).

Con base a estas consideraciones —y ante la ausencia de una identificación absoluta en un espécimen y siguiendo la clasificación Vox¹⁸, creemos que se puede hablar de que en la composición del libro monserratense se usó alguna fuente del grupo de Garaldas.

Para mediados del siglo XVIII, cuando se compró la prensa del Monserrat, la producción tipográfica europea se encontraba en un período de transición entre las romanas antiguas y unas fuentes que se llamaron Modernas o Didonas. Los tipos Transicionales (o Reales, como también se los denomina) más destacados de esa época fueron frutos del trabajo de fundidores como Grandjean, Fournier y Baskerville. ¿Por qué no se escogieron estos cortes para surtir a la primera prensa cordobesa? Es conocida la predilección de los alemanes por las fuentes de estilo Garamond, una preferencia que quizás haya compartido el impresor Pablo Karer, quien era alemán. Lo cierto es que ésta es una pregunta sin respuesta clara y que queda por el momento como mera especulación.

¹⁸ El modelo más difundido para la clasificación de los tipos es el propuesto por el francés Maximilien Vox en 1954. Su taxonomía es de corte histórico y plantea una división en tres grandes grupos denominados en base a neologismos. Así, distingue el grupo de las Humanas, Garaldas y Reales; el de las Didonas, Mecanas y Lineales; y el de las Incisas, Script y Manuales.

Variantes tipográficas y caracteres especiales

En el *Laudationes Quinque* predomina el uso de letras redondas, es decir, la clase de letras en las que la mayoría de los trazos rectos tienden a la verticalidad, pero ese diseño principal está complementado con variantes estilísticas que comparten características formales con las redondas, pero que se modifican en proporción, inclinación o peso entre otras variables.

En el caso del *Laudationes Quinque*, la redonda se emplea para componer el texto principal en un todo de acuerdo a las normas de legibilidad aún vigentes. Para las notas al pie se utilizan las itálicas o cursivas, un diseño inclinado y con algunos caracteres muy diferentes de sus homólogos en redonda. Las itálicas no están enlazadas o ligadas y en ocasiones se emplean también en el texto principal, a fin de destacar un nombre o concepto de manera más sutil que con las mayúsculas. Similar criterio se observa en la portada, donde el nombre de Bernabé Echenique está compuesto en una itálica de caja alta con ornamentos barrocos en la A, R y Q que la emparentan con las cursivas de Granjon y Jenson.

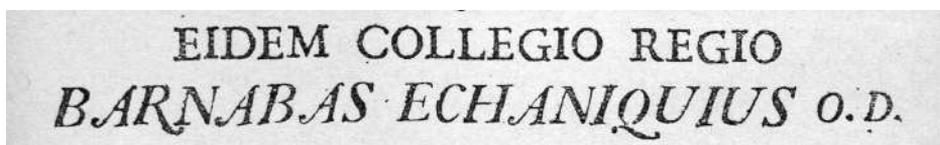


FIGURA 12. Fragmento de la portada donde se ven los rasgos caligráficos (swash, en inglés) de la R, A y Q.

Tanto la redonda como la cursiva contienen sus respectivas mayúsculas y minúsculas. El conjunto de variantes tipográficas presentes en el libro monserratense se completa con números elzevirianos, ligaduras, acentos o diacríticos, comillas, puntuación, diptongos y ornamentos. Muchos de estos signos que eran habituales en el siglo XVIII hoy se encuentran en los llamados *sets* expertos, un conjunto adicional e independiente de uso casi exclusivamente profesional.

La primera palabra o línea de texto de cada capítulo del libro se compone en mayúsculas (del mismo cuerpo empleado en el texto regular) a continuación de la capitular. En el caso de la dedicatoria y el prólogo, las respectivas capitulares son mayúsculas de un cuerpo mayor al del texto principal. En las cinco oraciones laudatorias del libro, las capitulares son ilustradas, pero el principio compositivo se mantiene: a la capitular le sucede una palabra o primera línea compuesta en mayúsculas. De acuerdo con Robert Bringhurst¹⁹, esta práctica establece un puente entre la capitular y el texto normal.

¹⁹ Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, 2th. edition, 1996, p. 63.

FELICITATEM.
HABITAS quinquennio, jussu vestro,
 nobilissimi Adolescentes, Collegæ mei,
 de CLARISSIMO VIRO IGNATIO

PROLOGUS.
DOMINUS D. IGNATIUS DUARTIUS & QUI-
 ROSIUS Coraubæ in America fuit Domi no-
 bilis. Is severis disciplinis adolescens operam dedit, &

LAUDATIO I.
 NESSE MAJORUM NOBILITATI
 vim suam, quæ non sinat degenerare mino-
 res ab avita gloria; is neget unus, qui & ig-
 nobilis ipse sit, nullisque majoribus, nec magni

FIGURA 13. La transición entre la capitular grande y el resto del texto se suaviza mediante el empleo de caja alta en la primera palabra o en la primera línea de texto.

Los números elzevirianos (llamados también de caja baja por tener ascendentes y descendentes) fueron diseñados para integrarse al texto compuesto en minúsculas. En comparación con los números normales o de caja alta, los elzevirianos no llaman tanto la atención y logran un conjunto más armonioso con las letras de caja baja. En el *Laudationes Quinque* se emplean para las llamadas y las fechas, con excepción de aquellas expresadas en números romanos y compuestos con mayúsculas.

Collegio dici possit, quod de Urbe Romana Historicorum
 princeps Livius gloriabundus scripsit: *Nulla unquam Ref-
 publica nec major, nec sanctior, nec bonis exemplis di-
 rior fuit.* (9) Dixi.

(7) *Apud Feijoum Tom 4, Dif. 2. Paragr. 8.*
 (8) *Ecclesiastes. c. 7.*
 (9) *Lib. 1. Dec. 1. init.*

FIGURA 14. Detalle del pie de la página 36, donde se observa el empleo de números elzevirianos en las llamadas y su integración en las notas.

Las ligaduras son el resultado del esfuerzo por evitar colisiones al imprimir caracteres contiguos. La *f* por ejemplo, invade el espacio de la letra que le sucede y, en el caso de su versión itálica, también invade el espacio de la que le antecede. En latín son frecuentes las secuencias *ff*, *fi*, *fl*, *ffi* y *ffl*, unas combinaciones potencialmente problemáticas en términos de superposiciones. En el libro se solucionaron usando las ligaduras que unifican en un solo signo los citados pares y tríadas conflictivos. Otras ligaduras empleadas combinan *ft*, *ff*, *fi*, *fl*, *ffi* de manera similar a los casos en que participa la *f*.

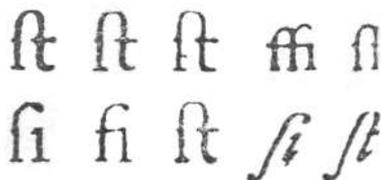


FIGURA 15. Diferentes ligaduras empleadas en el *Laudationes Quinque* para resolver superposiciones de caracteres.

Una ligadura particular es la del par *ct*, porque no implica una superposición se ligan ambos caracteres por su parte superior mediante un trazo curvo. Este recurso se aplica tanto a la redonda como a la itálica y aporta una sutil calidad ornamental al texto. Otro caso especial es el del diptongo latino *ae/AE* cuyos caracteres se fusionan en un signo único llamado *Aesc*, en desuso en el español moderno.

Finalmente, la conjunción latina que significa *y* se expresa a través de la ligadura entre la *e* y la *t*. En redonda tiene la forma de un *8* con cola y remate (&), mientras que cuando se usa en itálica la fusión de *e* con *t* es más evidente. A este signo se lo denomina *Et* o *Ampersand*.



FIGURA 16. Diferentes versiones de los pares *ct*, *ae* y *et* observados en el *Laudationes Quinque*.

Para la acentuación de las vocales se usa el acento grave y la puntuación se sirve del *punto*, *punto y coma*, *coma*, *dos puntos* (o *colon*) y *puntos suspensivos* (o *elipsis*). La tilde sobre *n* se emplea cuando se reproducen palabras en español (“*doña*” en la página 12), pero en el caso de la *Ñ* se emplea minúscula (“*ESPAñOLA*” también en página 12). Salvo los escasos términos en español, el resto del texto está compuesto en latín y, por lo tanto, las interrogaciones y exclamaciones se indican solamente con sus respectivos signos de cierre. Como era costumbre en la época, el texto emplea la *ese larga* (*f*) al comienzo y medio de las palabras, reservando la *ese redonda* (*s*) para el final de estas.

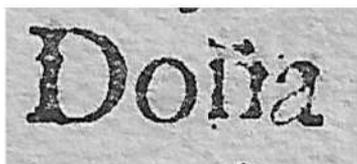


FIGURA 17. Detalle que muestra el empleo de la ñ.

Descripción de capitulares

Las capitulares son letras de gran tamaño ubicadas al inicio de un texto o capítulo con el fin de distinguirlo y acentuar visualmente su comienzo. En cuanto al ejemplar monserratense, sus capitulares son Romanas de caja alta y están aplicadas de acuerdo a la norma estilística del barroco renacentista. En este volumen se pueden encontrar cinco de tipo altas, una de dos líneas y dos de tres líneas. El uso de ilustraciones es sólo decorativo, ya que no poseen relación con el contenido.

La primera capitular que aparece en este ejemplar es una letra *H*, de *Habitas*, ubicada en el inicio de la dedicatoria. Tiene un alto de casi tres líneas de texto, teniendo en cuenta que la primera de ellas está compuesta por versalitas. Esta capitular carece de marco, relleno y fondo. La siguiente marca el inicio del prólogo (*Prologus*). Se trata de una *D* mayúscula de dos líneas de altura (algo inusual en esta obra), y abre el primer párrafo que comienza con el texto *Domins D. Ignatius Duartius & Quirosius*, también en versalitas. A diferencia de la capitular anterior, por encima del título se ubica un ornamento rectangular que posiblemente haya condicionado su altura. Tampoco posee elementos decorativos a su alrededor o por detrás.

La próxima capitular es una letra *I* (*inesse*) que se encuentra en la primera alabanza, *Laudatio I* (pág. 1). Esta es la primera de las cinco capitulares ilustradas y sus características se repiten en los siguientes elogios de manera constante. Se analizaron las capitulares utilizadas teniendo en cuenta el tipo de letra, su relleno, fondo y si la misma tiene borde o no²⁰. Como se dijo, se encontraron similitudes entre las capitulares ilustradas que inician las oraciones laudatorias.

²⁰ Garone Gravier, p. 49.

Laudatio II comienza en la página 13 y su capitular es una *S* un poco más cargada que el carácter precitado, mostrando todo el esplendor propio del período barroco. La descripción posee las mismas características de la *I*, con un *jaspeado* un poco más intenso que simula un horizonte y que otorga profundidad a la letra capitular. La tercera alabanza, que comprende las páginas 24 a 36, inicia con la letra *Q*. Esta es la capitular más destacada por la cantidad de elementos que la componen, y por un profuso follaje detrás del carácter blanco. La misma posee una altura de cinco líneas de texto, mientras que la *S* anterior supera las cuatro líneas pero no llega a este nivel. Un detalle de este elogio es que comienza en una página par (verso), probablemente para colaborar con la economía en la impresión. Una letra *M* da comienzo a la cuarta oración (p. 37). Visualmente es la más clara de todas sus pares enmarcadas, con mucho follaje vegetal de tonalidad oscura que contrasta con el diseño del carácter.

Antes del último elogio, se ubica un prefacio dirigido al lector (pp. 47 y 48), que posee otra capitular sin ornamentos. La misma es una letra *D* que ocupa tres líneas de alto, pero a diferencia de las oraciones anteriores a la capitular le sucede una línea que alterna minúsculas y versales. Estas últimas se emplean para nombrar al homenajeado y para aludir al lector. Se estima que al haber menos elementos ornamentales se utilizó una inicial más alta para destacar del cuerpo de texto. Sobre el título *Lectori*, en el original en latín, se ubica una línea de ornamentos tipográficos. Por último, en el quinto elogio (p. 49) se repiten en la parte superior la inicial *I* y la viñeta ornamental empleadas en la primera oración laudatoria, pero con una salvedad: los ornamentos tipográficos al inicio de la composición difieren, ya que algunos usan cruces y otros estrellas, todos recursos propios de finales del siglo XVII.



FIGURA 18. Comparación de las capitulares según su orden de aparición en el libro.

Repertorio y descripción de las capitulares ilustradas (cuadro)

- Asiento primario de la obra: *P. José Manuel Peramás, idioma latín. Córdoba (1766).*
- Tipo de letra: *Romana.*
- Relleno de la letra: *Blanco o calado.*

- d. Fondo de la letra: *Ornato a manera de hojas de acanto*²¹. Además posee un jaspeado o ashurado en la parte inferior de las mismas, simulando horizonte.
- e. Marco: *Doble*.

Ornamentos tipográficos

El *Laudationes Quinque* es un ejemplar de alta calidad compositiva y respeta los usos tipográficos de su época casi en su totalidad, este es el caso de los ornamentos, caracteres tipográficos propiamente dichos, fueron utilizados principalmente para separar áreas de texto e indicar secciones (las oraciones laudatorias) aunque también, y no en menor medida, como recurso decorativo. Dichos ornamentos no han sido utilizados en exceso y se han compuesto armónicamente cuando comparten espacio con viñetas ilustradas, capitulares y el resto de los elementos de la página, dentro de un contexto estilístico propio del período barroco.

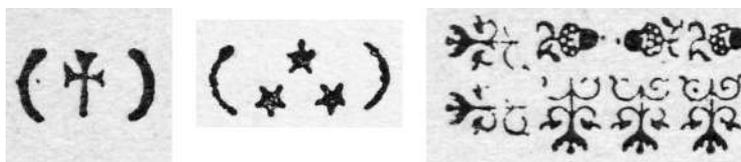


FIGURA 19. La cruz es empleada en la primera Laudación solamente, encerrada entre paréntesis. En las siguientes laudaciones es reemplazada por estrellas pentagonales. Complementan estos ornamentos abstractos unos motivos florales y frutales como bellotas.

De acuerdo con lo observado, estos caracteres especiales no se usan de manera uniforme, ya que en algunas ocasiones se emplean para formar una guarda (como en el Prólogo) y en otras enmarcan una viñeta (como en la apertura del *Laudatio IV*). Los ornamentos empleados son de dos tipos: *abstractos* y *figurativos*. De los primeros se encontraron estrellas de cinco puntas y cruces, en ocasiones usados entre paréntesis. Con respecto a los segundos, se observan motivos *florales* y *vegetales*, que se usaron de manera combinada con los abstractos para formar nuevos patrones. El uso de esas guardas respeta el patrón de simetría compositiva aplicado a todo el volumen.

²¹ Esta planta con forma de cardo tiene largas hojas espinosas. Su nombre viene del griego *ake* que significa «de punta aguda». Las inconfundibles hojas, talladas en piedra o mármol, se pueden encontrar en los capiteles corintios de los edificios clásicos (superior). Las hojas del acanto simbolizan las artes o el amor por ellas, mientras que en el cristianismo son signo de dolor y de castigo. En las capitulares analizadas es una clara referencia a la cultura clásica y grecorromana que es reinterpretada en el Renacimiento.

Los ornamentos tipográficos se ubican en la parte superior de las páginas que abren capítulos y por encima de títulos y viñetas. En ocasiones, estas últimas se enmarcan parcial o totalmente con una guarda formada por la repetición de motivos figurativos. Por ejemplo, en el mencionado *Prólogo*, tres líneas de caracteres ornamentados se repiten y combinan con dos tipos de florales conformando una nueva guarda. En la actualidad, este tipo de glifos se denominan *dingbats* y pueden encontrarse como parte del *set* de caracteres de una fuente digital o como una fuente propiamente dicha.



FIGURA 20. Ornamentos tipográficos que conforman una cenefa o cabecera en el Prólogo

En la página 13, donde comienza *Laudatio II*, se combinaron ornamentos abstractos florales con viñetas ilustradas de un tamaño menor a las encontradas en el primer elogio. En la tercera alabanza esta característica se acentúa, ya que se agranda la cantidad de ornamento tipográfico y se reduce el grabado. La viñeta está rodeada por un marco de ornamentos vegetales. En la cuarta Laudación un marco decorativo encierra una viñeta de menor tamaño que en los ejemplos anteriores. *Laudatio V* posee características similares al primer encomio: se produce una repetición de viñeta, capitular (letra *I*) y título. Esta repetición de imágenes en una composición editorial es una práctica que se analiza con mayor detalle en páginas siguientes. Entre las diferencias, sólo se destacan los ornamentos abstractos de la parte superior que, encerrados entre paréntesis, alternan entre cruces y estrellas de cinco puntas.

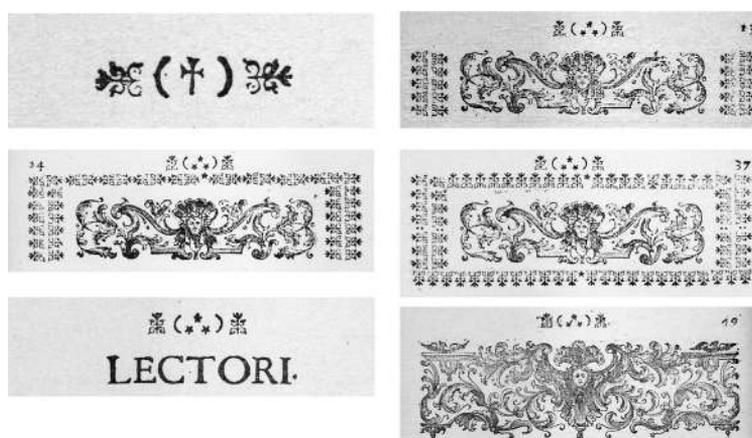


FIGURA 21. Los ornamentos empleados y su disposición (a veces vertical y otras horizontal) varían en las diferentes secciones que encabezan. Estas variaciones se muestran de izquierda a derecha siguiendo el orden de aparición en el libro.

Imágenes, ilustraciones y viñetas

En el campo del libro antiguo, Juan B. Iguíniz define que

Bajo el nombre genérico de ilustraciones se comprende el conjunto de láminas y grabados, haciendo abstracción de su especie, que se hallan dentro y fuera del texto. Entran en esta categoría los retratos, mapas, vistas, diagramas, estados, etc., y aun las viñetas y los ornamentos simplemente decorativos²².

Asimismo, hace la descripción de láminas, facsímiles, marca tipográfica, gráfica, diagrama, estado, tabla o cuadro sinóptico, esquema y ornamento tipográfico.

Nuestro libro posee siete imágenes y su uso está basado principalmente en la separación de las secciones más importantes de su contenido. La escasez de ilustraciones es una característica de la época, de ahí la repetición de las mismas en un mismo ejemplar. El motivo de esta carencia puede tener varias aristas que incluyen el poco espacio para la ilustración con el fin de abaratar costos o la escasa importación de planchas grabadas. Lo cierto es que las ilustraciones de los libros fueron constituyendo el universo visual de los lectores. Las imágenes incluidas en los libros podían ser motivo de invocación, como las figuras religiosas. Otras, como los grabados heráldicos, mostraban patrocinio (indicaban quién costeara la obra o quién era su impresor). El resto eran imágenes ornamentales, puramente decorativas. Las mismas fueron generando un acostumbramiento y una única referencia visual que además estaba condicionada por diversos factores que afectaban la impresión de ilustraciones. Entre dichos condicionantes se encontraban la posibilidad de contar con un grabador local avezado (algo poco probable en el caso cordobés, pues los modelos detectados son clásicos de imprentas europeas), los tiempos de los encargos y los costos de producción en relación a una publicación.

La calcografía, en cambio, fue la técnica empleada en las ilustraciones del *Laudationes Quinque*, donde todas las ilustraciones poseen un carácter decorativo, no descriptivo. Estos grabados podían ser empleados en más de una ocasión en distintas obras, lo que solía modificar su significado original. Así, en un contexto diferente, la Imprenta Expósitos reutilizó varios años después los mismos grabados usados en Córdoba. Con base en los estudios de Grañén Porrúa²³, es posible que los grabados empleados en Córdoba en 1766 incluso hayan sido utilizados con anterioridad.

²² Juan B. Iguíniz, *Disquisiciones bibliográficas: autores, libros, bibliotecas, artes gráficas, Segunda serie*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1965, pp. 94-95

²³ Sobre este punto se recomienda leer el artículo de Isabel Grañén Porrúa, "La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI", *Historias 31* (1993-1994), pp. 99-112, en el que discute la

Respecto de la contabilidad y ubicación de los recursos icónográficos, son pocos los usados en el libro: sólo cuatro de las siete imágenes mencionadas son utilizadas sin repetición; dos se repiten una vez y una de ellas aparece tres veces como inicio de sección, como si fueran piezas ‘comodín’²⁴, “[...] que son de carácter ornamental, decorativas en estricto sentido. Sin embargo, existen casos en los que una misma imagen se emplea en dos ocasiones y en contextos diferentes, a veces atribuyéndole nuevos nombres y por lo tanto significados diversos”. En muchos casos dicha repetición estaba supeditada al surtido de la imprenta o dependía de la decisión del impresor. En todos los casos, los grabados representan motivos florales simétricos, conformados por figuras vegetales de gran follaje y hojas de acanto cuyo significado ha sido descrito con anterioridad. Como se expresó líneas arriba, al hablar del reclamo, la medida y disposición de algunos de los elementos gráficos de la página, es posible que se hubiera usado para la lectura en voz alta, aunque no hay evidencia contundente de ello. En el caso de las imágenes de este facsímil las mismas miden entre 3 y 4 cm de alto, por lo que son reconocibles hasta tan sólo un metro. Esto reafirmaría su carácter decorativo, no descriptivo.

María del Carmen Agustín Lacruz desarrolla el proceso de decodificación semántica de las imágenes del libro antiguo en tres partes: la descripción, la identificación y la interpretación. Respecto del último paso expresa: “Hay que tener en cuenta que los significados de los mismos temas iconográficos varían según las culturas y las épocas históricas”²⁵. Es por ello que en esta parte del análisis sólo puede describirse e identificarse cada imagen, resultaría muy complejo interpretar lo que cada una de ellas representa en el libro.

Es posible analizar parcialmente la función de la imagen mediante su localización en la estructura formal del libro. De acuerdo con su propuesta, las áreas en las que se pueden encontrar las imágenes son: a) portada, b) preliminares, c) primera página, d) interior y e) final del libro, y si se aplica este modelo al caso específico del *Laudationes Quinque*, las imágenes se distribuyen del siguiente modo:

- a) En el espacio inferior de la *portada* se ubica un grabado de marcada simetría axial en el que se vislumbra una marca de patrocinio, aunque no se ha podido establecer si la misma pertenece a una marca religiosa o del editor/impresor. Se trata de un monograma con las iniciales *AM* superpuestas, situado en el centro de la imagen y dentro de un espacio en

transferencia de algunos grabados novohispanos del siglo XVI de una imprenta a otra, e inclusive la elaboración de copias.

²⁴ Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, p. 108.

²⁵ María del Carmen Agustín Lacruz, *El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp.97-98. Respecto de lo expresado en Pedraza García (ed.), *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 81-116.

blanco, rodeado de otros elementos que simulan un resplandor mediante la técnica del jaspeado. Completan la imagen cuatro ornamentos vegetales del tipo acanto que se hacen más contrastadas en los extremos. Sobre el eje vertical central y encima del monograma se ubica una corona sin puntas.



FIGURA 22. Grabado de la portada.

b) Como *preliminar*, la página final del prólogo presenta una imagen que cierra esta sección y es una de las que no se repiten en este ejemplar. El ancho de la figura es de aproximadamente la mitad de la caja de texto y está centrada respecto de esta última. Su forma es trapezoidal y simétrica, con un diseño que se afina hacia la base. Toda la composición está colmada de detalles vegetales del acanto, representando una especie de florero del cual se desprende una tupida vegetación.

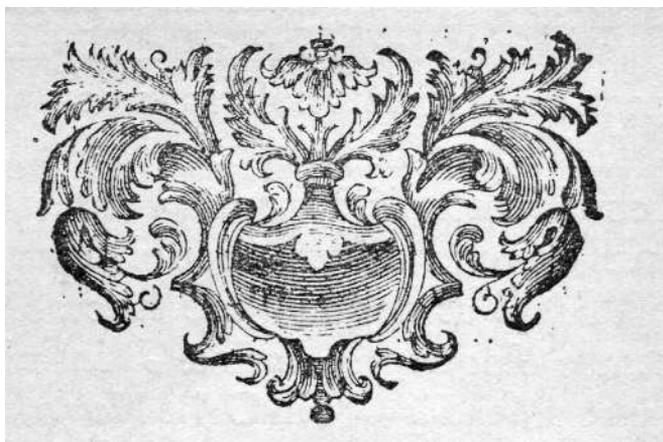


FIGURA 23. Grabado incluido en el cierre del Prólogo.

c) En la primera página de cada una de las cinco laudaciones se observan imágenes calco-gráficas de carácter decorativo, ubicadas en la cabecera a manera de orlas introductorias al texto. Como se explicó previamente, en algunos casos están enmarcadas por ornamentos tipográficos, especialmente florones, estrellas y cruces. Sólo se utilizaron dos grabados para las cinco secciones. La primera de estas imágenes, ubicada en las Laudaciones I y V, es una composición simétrica que abarca el ancho de la caja de texto. Está repleta de acanto con distintas hojas entrelazadas y en su centro sobresale una cara (un gesto típico de la arquitectura de la época) similar a la de los llamados *hombres verdes* o “*máscaras foliadas*”, cuyo significado es ambiguo y polisémico. En los extremos del grabado se sitúan dos fuentes o especies de abrevaderos sobre los que se posan un par de aves con sus alas abiertas.



FIGURA 24. Grabado incluido en las primeras páginas de las Laudaciones I y V.

La segunda imagen se repite en las Laudaciones II, III y IV, contiene menos elementos y es de menor tamaño que la precitada. Si bien ocupa la misma posición, en sus extremos está rodeada o enmarcada por ornamentos tipográficos descritos anteriormente. También el follaje en este caso es menos denso y en su centro sobresale una cabeza *foliada* similar a las que se observan en las Laudaciones I y V, con la particularidad de que sostiene una corona vegetal. Todo lo descrito respeta la simetría habitual de toda la obra.



FIGURA 25. Grabado incluido en las primeras páginas de las Laudaciones II, III y IV.

d) Como ejemplo de imágenes en el interior del libro se pueden tomar las situadas en los finales de las Laudaciones II, III y IV y en el final del apartado dedicado al lector (*Lectori*). Todas son de carácter decorativo y comparten la función descrita en la clasificación: separar secciones de contenido o partes de la obra. Puede decirse que las mismas también permiten el ajuste y cierre de la composición. Estas imágenes internas son tres. Una se repite al término de *Laudatio II* y *Lectori*; las dos restantes ilustran el colofón del tercer y cuarto elogio, sin reiterarse. Todas se ubican centradas verticalmente respecto de la composición, debajo de la mitad de la página. La primera comparte características de las imágenes descritas previamente: la simetría y el uso del acanto como motivo principal. En el centro de la misma se destaca una cabeza desproporcionadamente pequeña respecto de la gran corona que sostiene, función en la que parece auxiliada por el intenso follaje que la rodea.

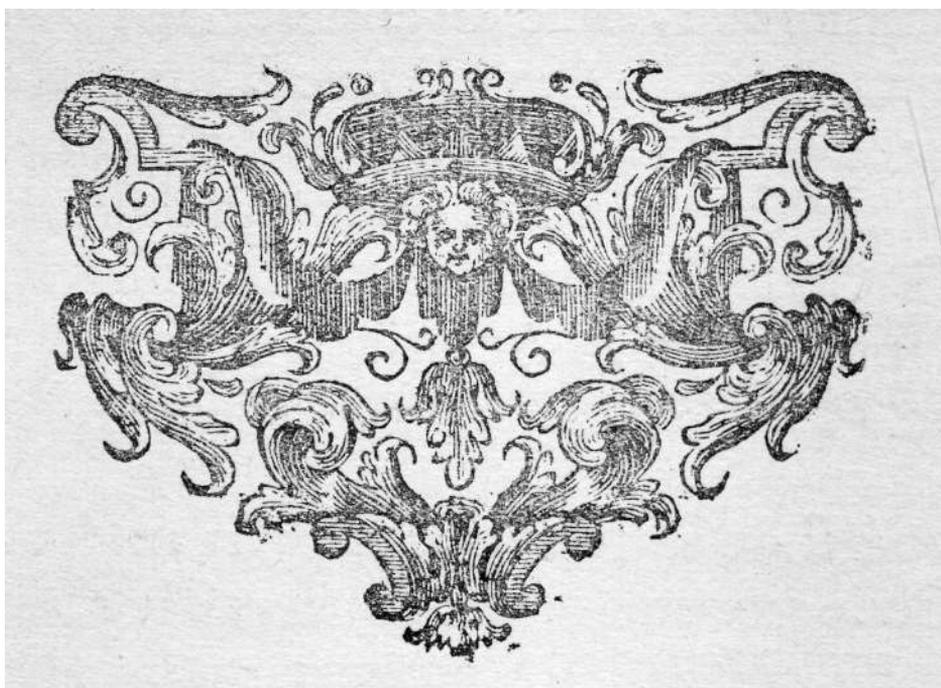


FIGURA 26. Grabado incluido al cierre de la Laudación II y Lectori.

La imagen que acompaña el final de la tercera laudación es la más pequeña del libro, ocupa un tercio del ancho de la caja de texto y se ubica entre las notas al pie y el reclamo. Desde el centro de la misma se observan hojas de acanto que florecen desde una especie de fuente o florero, siempre respetando el equilibrio simétrico. Puede interpretarse que sobre el mismo se posa un nido con un huevo en su interior, una imagen que tiene cierta continuidad en el cierre de la siguiente laudación.



FIGURA 27. Grabado incluido al cierre de la Laudación III.

En esta otra ilustración se observa el citado vínculo con la anterior ya que, entre las hojas de acanto, el huevo ha devenido en ave a punto de iniciar su vuelo. Esta imagen posee un tamaño de la mitad del ancho de la caja de texto, es la última representación del interior del libro y se ubica al final de la Laudación IV.



FIGURA 28. Grabado incluido al cierre de la Laudación IV.

e) Por último, en la copia facsimilar analizada no se observa el uso de imágenes al final del libro.

A manera de comentarios finales

En tanto aún no existe una tipología gráfica, visual y de diseño de los impresos antiguos de la América española, en general, y de los impresos jesuitas (americanos de otras regiones) en particular, es difícil precisar si las características localizadas y aquí descritas del primer impreso jesuita de Córdoba son compartidas por otros impresos del periodo o del género de obras o corresponden inclusive a un modo de hacer ignaciano. El propósito y sentido de describir estas formas visuales y las estructuras formales y compositivas del primer impreso cordobés sería identificar prácticas locales concretas de las artes del libro en territorios americanos, cosa que nos permitiría en un futuro identificar con claridad las continuidades y rupturas en las comunidades que produjeron piezas gráficas en América respecto de las de Europa,

así como también proponer conjeturas e hipótesis sobre la forma en que las comunidades de lectura pudieron haberse aproximado a los textos impresos coloniales. Al no poder establecer grandes grupos o series documentales como sí se ha ensayado en otros estudios, lo que está a nuestro alcance realizar es esta descripción sumaria, que podrá ser corregida y mejorada, pero que forma parte de la historia gráfica, no solo de una región sino de unas profesiones que hoy identificaríamos con la tipografía, la edición y el diseño. El impreso jesuita analizado obedece en términos generales al canon editorial del periodo en que fue producido, comparte su pulcritud y ascetismo ornamental y visual con la mayoría de los impresos jesuitas en latín emanados de las prensas de la ciudad de México y Puebla. Es posible también decir que hay una suerte de “sabor francés o aire gálico” en su estructura y letras, aunque a la fecha no podemos ofrecer datos que confirmen esta intuición, que solo se sustenta en las posibilidades de adquirir y montar un taller de imprenta cuando España, la metrópoli, aún no era completamente autosuficiente en materia tipográfica, cosa que se lograría paulatinamente en las décadas de 1770 y 1780. Por tanto, dejamos esta descripción como muestra de la existencia de un documento histórico clave en la cultura bibliográfica argentina, que el estudioso y lector podrá poner en relación con otros productos americanos y jesuitas.

Normas de presentación de originales

ILUSTRACIONES

Las fotos o diapositivas deben ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Calidad. Si se entregan escaneadas, la resolución debe ser de 300 dpi y formato TIFF.

Pies de foto. Deben contener la información en el siguiente orden: título de la obra; nombre y apellido del autor; fecha de ejecución; técnica; dimensiones; colección a la que pertenece; fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor debe obtener el permiso de reproducción de cualquier fotografía o ilustración, ya sea de materiales publicados en forma de libros, artículos impresos o digitales o de cualquier otro tipo de publicación en la Internet.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en versión digital (se recomienda en Word).

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

Otros requisitos. Cada artículo debe venir acompañado de

- el resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés
- máximo 5 palabras clave en español y en inglés
- una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc.

Abreviaturas. Deben usarse estas: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., fol., fols., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., ob. cit., loc. cit., cf., vid., etc.

Artículos de revistas o periódicos. Deben seguir este orden: nombre y apellido del autor; título del artículo; nombre de la revista o periódico; tomo; lugar de publicación; fecha completa; página o páginas citadas.

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para:

- indicar los significados de las palabras estudiadas
- llamar la atención sobre un tecnicismo
- usar una palabra en sentido peculiar.

Corchetes o paréntesis angulares [..]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras o palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Libros. Deben seguir este orden: nombre y apellido del autor; título de la obra; edición; tomo; lugar de publicación; casa editora; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Separados entre sí por una coma.

Notas de pie de página. Solo se aceptan con referencias bibliográficas completas. No se reciben listas bibliográficas. Se recomienda no utilizar sistemas automáticos de notas de pie de página.

Otros idiomas. Las referencias bibliográficas deben seguir el sistema ortográfico adoptado en el respectivo idioma.

Superíndices. Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Títulos. Para libros, revistas, periódicos, artículos y capítulos, así como las palabras en idioma extranjero, han de ir en cursivas. Cítense completos y no abreviados, ni con siglas, los nombres de revistas, bibliotecas, colecciones, libros, etc. Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga; en las siguientes pueden usarse abreviaturas.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mun-

dial, la revista acoge con especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.

