

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

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

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

ÁLVARO MEDINA
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

FERNANDO QUILES GARCÍA
Phd. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla,
España

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Phd. Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA (1937 - 2021)
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO
ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ
City University of New York, Nueva York,
Estados Unidos

NILS GROSCH
Paris Lodron Universität Salzburg,
Salzburgo, Austria

AURELIO HORTA
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

LUIS HORACIO LÓPEZ
Academia Colombiana de Historia

JULIANA PÉREZ GONZÁLEZ
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DISEÑO

JUAN LUIS RESTREPO VIANA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

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

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DOI

10.15446/ensayos

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

Todos los contenidos de este número se encuentran bajo
licencia Internacional Creative Commons Attribution 4.0
(CC BY 4.0)



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. XXIV, Número 38, enero - junio 2020.
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Contenido

7 Rubén Sierra Mejía (1937 - 2020)

Artículos

- ARTE**
15 La Comisión sin régimen. Reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano
Carlos Felipe Suárez
- DISEÑO**
45 La corporalidad como herramienta hacia la generación de respuestas creativas en estudiantes de diseño
Grace Alexandra Mateus Rojas
- MÚSICA**
61 Musical Cosmopolitanism in Central America: In search of an Obituary of Alejandro Cousin (ca. 1835–1910)
Bernard Gordillo Brockmann
- 77 Musicologia sem fronteiras:
O intangível e o material na musica
Tiago de Oliveira Pinto
- 95 La Misión y la Música.
Los Villancicos de Santa Eulalia, Guatemala
Guillermo Enrique Vélez Pardo

Reseñas

- 127 Julián Montaña (ed.), Edición crítica de la Sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa y Edición crítica de la Sonata para violín y piano de Mario Gómez-Vignes
Juan Francisco Sans



Rubén Sierra Mejía (1937-2020)

La presencia de Rubén en el Consejo Editorial de *Ensayos. Historia y teoría del arte* se inició con la misma revista, en un año difícil de precisar pues el primer número tiene tres fechas. El volumen contenía trabajos hechos durante 1993 y 1994 que fueron publicados en 1995, el mismo año en que Lylia Gallo de Bravo (1924-2008), nuestra primera editora (directora decían entonces), logró compilar con rapidez el segundo número que apareció al año siguiente. Valga esta explicación para quienes tienen que clasificar estas revistas y desentrañar la forma en que los editores organizan y reorganizan contenidos para remediar el atraso, crónico mal de las publicaciones periódicas de amplio horizonte, sobre todo en el terreno de las humanidades. Y esto justamente era lo que prefería Rubén, los horizontes amplios.

Una década antes Rubén y Marco Palacios me dieron la oportunidad de publicar mi primer artículo académico en la nueva *Revista de la Universidad Nacional*, otro rompecabezas bibliográfico con sus diferentes épocas, títulos, tamaños, proyectos de diseño y de contenidos. En esa ocasión aumentó su formato, al mismo de las revistas de actualidad y Rubén optó por no escribir ninguna declaración ni prólogo para esta nueva época, y tuvo

razón, pues en el primer artículo de ese primer número Gerardo Molina (1901-91) lo decía casi todo. El exrector escribía de cuatro décadas antes (en octubre de 1944) cuando presentó el primer número de la *Revista de la Universidad Nacional* y de cómo enfatizaba algo nuevo para entonces, la idea de la ‘extensión cultural’ que veía como una ‘misión’ y una ‘inversión’. Creía que, además de la formación de profesionales, investigadores y dirigentes, la universidad debía ‘volcarse hacia la nacionalidad’ y diseminar el conocimiento ‘para corresponder al esfuerzo silencioso de las gentes que hacen viable su funcionamiento’. En 1985, Molina concluía con optimismo celebrando que de la misma comunidad universitaria hubiera surgido ‘un repudio de la violencia y que se apelara a maneras civilizadas para resolver los problemas contenciosos’. También proponía aceptar la presencia del gobierno en su Consejo Directivo y sugería que la universidad asesorara tanto al gobierno como al sector privado, procurando ‘eliminar los complejos que se han creado entre nosotros en tantos años de aislamiento’¹.

El primer número de esta segunda época incluía, entre otros, varios poemas, artículos sobre política, arte moderno y precolombino, una entrevista con R. H. Moreno Durán (1945-2005), un artículo de Quentin Skinner sobre Habermas traducido del *New York Review of Books* y un artículo denso —y del mejor corte académico— sobre la arqueología como herramienta para revelar las huellas de enfermedades en restos humanos hallados en cercanías de Soacha y Mosquera con fechas cercanas a los 3.600 años antes del presente. En una de sus reseñas, María Teresa Cristina se quejaba y reproducía la página mutilada de la reciente edición de *María* de la editorial Oveja Negra y en un ensayo-reseña Juozas Zaranka (1919-87) escribía sobre ‘los antiguos griegos entre nosotros’. Este número contenía además veinte fotografías de obras originales de artistas colombianos, los ya consagrados y los jóvenes, entre ellos el recién fallecido Antonio Caro (1950-2021)². Rubén quiso que así fueran los trece números publicados entre junio de 1985 y abril de 1988. En el que me tocó a mí, el último de 1985, alterné con las palabras que Manuel Mejía Vallejo (1923-98) pronunció al recibir el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional en septiembre de 1985 y con la transcripción de la entrevista-conversación que Ernesto Sábato (1911-2011) tuvo con Roberto Burgos Cantor (1948-2018) y Eligio García Márquez (1947-2002) el 21 de febrero de 1984 en el Auditorio León de Greiff.

¹ Gerardo Molina, ‘La Universidad Nacional hoy y mañana’, *Revista de la Universidad Nacional*, Segunda época, 1, 1 (junio-julio 1985), pp. 3-6.

² La lista completa de los artistas es la siguiente (en orden de aparición en la revista): Santiago Cárdenas (n. 1937), Francisco Rocca (n. 1946), Diego Mazuera (n. 1950), Mary Ann Vaughan, Angel Loochkartt (n. 1919), Juan Manuel Salcedo, Martha Rodríguez, Saturnino Ramírez (1946-2002), Carlos Granada (1943-2012), Oscar Jaramillo (n. 1947), María Cristina Cortés (n. 1949), Miguel Ángel Rojas (n. 1946), Mariana Varela, Ever Astudillo (1948-2015), Félix Ángel (n. 1949), Tiberio Vanegas (1937-83) y Antonio Caro.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

ENSAYOS 1993 - 1994



**Facultad de Artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Santafé de Bogotá
1995**

Después de esta revista vino su periodo como director de la Biblioteca Nacional (1988-91) y una nueva época de *Gaceta*, de los números 14 (sep.-oct. 1992) al 37 (dic. 1996) que en esta ocasión redujo notablemente su formato (el de un periódico tabloide) y en la que colaboré como miembro del Consejo Editorial. Después, desde el comienzo de 1997 hasta finalizar el primer lustro del siglo XXI, formó parte del comité editorial de la revista *Memoria*, establecida por Jorge Palacios Preciado (1940-2003) en el Archivo General de la Nación y que editaba Sara González Hernández (1947-2021), que había sido su colaboradora durante su periodo como director de la Biblioteca Nacional. En ese momento nos acercamos más, ya éramos vecinos y nos encontrábamos en el supermercado. También, en muchas ocasiones nuestro Seminario de Pensamiento Colombiano se reunió en la sede nacional de Uniandinos ante los frecuentes problemas en el campus de la Universidad Nacional. Rubén, como editor y orientador de revistas, merece un trabajo aparte que habrá que hacer con juicio.

En los obituarios es fácil caer en lugares comunes y de Rubén quiero mencionar sólo dos cosas, una que recuerdo de 1984 y otra que supe después de su muerte³. La primera se refiere al periódico *De frente*, otra de sus tareas editoriales en la Universidad Nacional, que comenzó a circular en septiembre de 1983, el mes en que se celebra anualmente el aniversario de la institución. Fernando Sánchez Torres (n. 1930) era rector en aquel turbulento momento de la Universidad y en el editorial del primer número abordaba ‘de frente’ la ocupación de las residencias universitarias, hecho que desencadenaría la suspensión de actividades académicas y un largo cierre de la institución. Rubén me invitó a colaborar y en mayo de 1984 envié un texto corto que tenía unas cuantas citas de pie de página y que giraba en torno a los problemas del trajinado asunto del nacionalismo en el arte. Apareció sin ellas pero con una nota bibliográfica al final y para cerrarlo citaba un artículo breve que Rubén había publicado en el *Magazin Dominical* de *El Espectador* en enero de ese año, donde decía que ‘Latinoamérica llegó a tener poesía latinoamericana cuando simplemente hizo poesía’. Él cerraba su artículo diciendo que, en cuanto a la filosofía pasaría lo mismo, ‘cuando simplemente hagamos filosofía’ y prestándome sus palabras, Rubén me ayudó a cerrar ese escrito⁴.

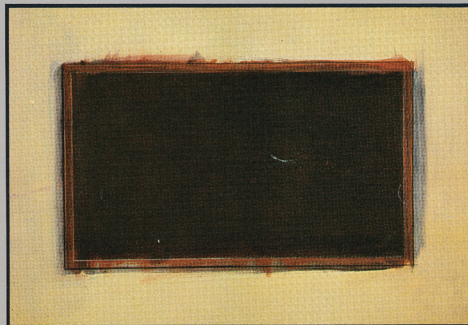
Arriba decía que lo otro que quería anotar sobre los trabajos de Rubén lo supe algunos días después de su muerte. En la internet – y porque lo había mencionado Juan Solano en un programa especial que le dedicó UN Televisión en marzo de aquel año– busqué y encontré su libro *Ensayos impopulares* que aun no tengo y allí pude leer unas páginas de ‘Defensa del lenguaje común’. Los caprichos de Google books hoy no permiten leerlas, pero entretanto encontré el artículo en su forma original en las *Lecturas dominicales* de *El Tiempo* de julio de 1987. Allí, donde el diseño periodístico permitía subtítulos y frases destacadas, el subtítulo era: ‘La farsa de las jergas’ y en las frases destacadas se advertía que ‘ciencias y científicos acuden con frecuencia a jerigonzas incompresibles ... olvidando que la claridad es la cortesía del sabio...’. Estas frases no parecen suyas, no están en el texto

³ Ver Rubén Sierra y el pensamiento colombiano’, <https://www.youtube.com/watch?v=uc4Ekafh-yg>. A su muerte Sierra mereció muchos tributos entre los que se destacan: Tomás A. Barrero, ‘Un intelectual único’, Universidad de los Andes, Departamento de Filosofía, incluye dos entrevistas, en <https://cienciassociales.uniandes.edu.co/filosofia/opinion/un-intelectual-unico/>; Damián Pachón Soto, ‘In Memoriam: Rubén Sierra Mejía y su legado: “El filósofo colombiano aun no se ha preparado para la controversia”’, *El Espectador*, 29 de julio de 2020, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/ruben-sierra-mejia-y-su-legado-el-filosofo-colombiano-aun-no-se-ha-preparado-para-la-controversia-articulo/> y Leonardo Tovar González, ‘Rubén Sierra Mejía y la filosofía en Colombia’, *Semana*, 10 de julio, 2020, <https://www.semana.com/impresafilosofia/articulo/ruben-sierra-mejia-y-la-filosofia-en-colombia/82119/> El número 174 (sept. dic. 2020) de la revista *Ideas y valores* de la que había sido director (editor) entre 1976 y 1986 fue dedicado a su memoria, ver http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622020000300009&lng=en&nrm=iso

⁴ E. Bermúdez, ‘Nacionalismo, creatividad y arte nacional’, *De frente*, 10 de mayo de 1984, pp. 4-5.

REVISTA

DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL



SANTIAGO CARDENAS. Tablero. Dibujo - técnica mixta. 54 x 75 cms. 1981.

- La Universidad Nacional hoy y mañana. Gerardo Molina. 3
La Reforma de Habermas. Quentin Skinner. 7
Cuatro poemas. Jaime García Maffla. 13.
Algunas enfermedades precolombinas. Gonzalo Correal. 14.
Para una mejor interpretación del arte de la fuga. Ramón Humberto Moreno Durán. 28.
Moreno Durán: Entre meninas, mandarinas y matriarcas. Dasso Saldívar. 32.
Poesía y crítica literaria en Fernando Charry Lara. Rafael Gutiérrez Girardot. 36.
El arte de tierradentro. Pablo Gamboa Hinestrosa. 43.
El Estado, los partidos y la Universidad Nacional. Héspes Eduardo Pérez. 49.

REVISTA BIMESTRAL. SEGUNDA EPOCA. VOLUMEN 1, No. 1 JUNIO-JULIO.
BOGOTA - COLOMBIA

original y en la última se parafraseaba sin decirlo la famosa frase de Ortega y Gasset. Además, su escueto lenguaje tal vez se acerque más al de Jorge Restrepo o Enrique Santos Calderón, entonces editores del suplemento dominical. Nunca sabremos con certeza quien las escribió, pero las frases aportan al ya sustancial y revelador contenido del corto texto. Allí Rubén comenzaba citando el ensayo 'The relevance of style' que Aldous Huxley (1894-1963) dedica a Bertrand Russell (1872-1970) donde sintetiza sus virtudes en el manejo del lenguaje. Huxley celebra que⁵:

⁵ Aldous Huxley, 'The relevance of style', *Bertrand Russell: Philosopher of the century*, Eds. Ralph Schoenman, Alfred Jules Ayer, London: Allen & Unwin, 1967, pp. 91-97 (pp. 92-93). Citado en Rubén Sierra Mejía, 'Defensa del lenguaje común. La farsa de las jergas', *Lecturas dominicales. El Tiempo*, 19 de julio de 1987, p. 6 y 'Defensa de lenguaje común', *Ensayos impopulares*, Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2002, pp. 119-28 (pp. 119-20).

Ni hay jerga, ni un solo neologismo. Nada fuera del inglés llano. No hay ningún esconderse tras oscuridades. Ninguna pretensión de que el asunto solo sea inteligible a los especialistas y solo se pueda hablar de él en un lenguaje privado. Todo es perfectamente claro y sincero.

Alarmado con el aumento de la frecuencia de esta jerga en las humanidades y en especial en la filosofía, encontraba que su nota distintiva era la oscuridad y que en lugar de facilitar la comprensión de un discurso tendía obstáculos a su lectura. En ese escrito de 1987 –aunque fácilmente hubiera podido estar hablando de hoy– Rubén concluía⁶:

... pues más allá de una jerigonza extravagante no encontramos otra cosa que ideas prestadas pero mal comprendidas cuando no simplemente incomprendidas del todo.

La última vez que hablamos quedamos como siempre en volver a hacerlo pronto. Afortunadamente no pasó lo que Rubén narraba sobre la despedida de su profesor y amigo Danilo Cruz Vélez (1920-2008) de quien editó sus obras completas. Rubén contaba que Cruz Vélez se despidió de él: ‘como quien se despide de un desconocido’. Por teléfono hablamos de varias cosas, de su salud, ya frágil, y de las dificultades que la sorpresiva pandemia planteaba para quien diariamente le ayudaba en sus tareas cotidianas; y, sobre todo, de lo que esta ‘nueva peste’ planteaba para la humanidad y el país. Me despedí prometiendo enviarle rápidamente mi contribución a su último volumen del Seminario de Pensamiento Colombiano, aquel sobre el Frente Nacional; un trabajo que él había estimulado especialmente por su interés en la música y que yo hacía años venía elaborando. No cumplí mi promesa pues el ensayo estaba aun incompleto y creí que en par de semanas lo concluiría. Tres semanas después un amigo del colegio, vecino y amigo de Rubén, me avisó de su muerte.

Tal vez con mucha razón Rubén afirmaba: ‘yo no he escrito libros’. Sin duda sus ensayos y artículos, muchos nacidos como clases y conferencias, fueron el mejor vehículo para su incontestable contribución a este mundo de las revistas y los editores.

Egberto Bermúdez

IIE

Editor

⁶ Sierra Mejía, ‘Defensa del lenguaje común’, p. 7.

Carlos Felipe Suárez

suarez.carlofelipe@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Carlos Felipe Suárez, “La Comisión sin régimen. Reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 15-42.

RESUMEN

El presente artículo revisa el papel que las láminas del *Álbum de la Comisión Corográfica* cumplieron en la edificación del “imaginario nacional” neogranadino. Es comprensible que, dadas la magnitud e intenciones de la empresa, se les otorgue tal importancia a sus imágenes. Sin embargo, la exagerada distancia cronológica entre la producción y la publicación de las mismas permite cuestionar el rol paradigmático que se le ha conferido. Para tal propósito este trabajo plantea una revisión cronológica de los diversos momentos de dichas láminas.

PALABRAS CLAVE

Comisión Corográfica, álbum pintoresco, régimen escópico, imaginario nacional, Nueva Granada.

TITLE

The Comisión without a Regime: Reflections on the role of the plates of the Album de la Comisión Corográfica on the creation of Colombian national imaginary.

ABSTRACT

This article discusses the role that the images of the *Álbum de la Comisión Corográfica* played in the construction of the “national imaginary” of New Granada. Understanding the magnitude and scope of this project, it is understandable that the plates were given a paradigmatic importance. Nevertheless, the exaggerated chronological distance between the production and publication of the collection, allows to question the role assigned to them. For this purpose, it is necessary a chronological review of the various moments of the images.

KEY WORDS

Comisión Corográfica, picturesque album, scopic regime, national imaginary, New Granada.

Maestro en Estética y Arte de la Universidad Autónoma de Puebla, dedicado a la investigación histórica y estilística sobre el arte y la cartografía americanos y neogranadinos del siglo XIX y estudios visuales desde la modernidad hasta la contemporaneidad. Actualmente es Subdirector de Curaduría del *Organismo Público Descentralizado Museos Puebla*. Ponente en varios coloquios y congresos especializados y conferencista del Programa “*Colecciones que Inspiran*” de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República (Colombia, 2016).

Recibido 22 de mayo 2020

Aceptado 20 de diciembre 2020

La Comisión sin régimen.

Reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano

Carlos Felipe Suárez

La *Comisión Corográfica de la Nueva Granada* tuvo lugar entre 1850 y 1859, unos cuarenta años después de iniciados los conflictos emancipatorios en el joven Virreinato de la Nueva Granada. En los años que sucedieron a dichos acontecimientos, y como resultado de los cruentos enfrentamientos, la naciente república neogranadina padeció una ola de conflictos internos que desembocó en una longeva inestabilidad política devenida de un inoperante centralismo, el cual reflejaba una profunda contradicción de intereses regionales y desnudaba las resistentes identidades locales y regionales frente a una flaca idea grancolombina que sucumbió completamente tras la muerte de Simón Bolívar en 1830. Inmediatamente acontecido el deceso del libertador, la inevitable separación de Venezuela y Ecuador tomaron lugar y una nueva identidad nacional y geográfica se hizo necesaria de manera afanosa. Por tal motivo, los esfuerzos de los primigenios gobiernos neogranadinos se centraron en la consolidación de un proyecto cartográfico, intentos que, finalmente, tomarían lugar bajo la estricta gobernanza de Agustín Codazzi, ingeniero y militar italiano que habría llegado a la Nueva Granada tras fungir como autor de un conglomerado de obras corográficas que determinarían los derroteros nacionales venezolanos.¹ Una vez en Bogotá —a donde llega huyendo tras la derrota política del general José Antonio Páez, para quien trabajó en Venezuela—, el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera lo busca para consolidar el proyecto de la *Carta Geográfica de la Nueva Granada*, iniciativa que eventualmente se transformó en la *Comisión Corográfica*. La figura de Codazzi adquiere particular importancia, puesto que era el indicado para guiar una empresa con marcados

¹ Johnny V. Barrios B., “La obra geográfica de Agustín Codazzi y el rompecabezas nacional (1830-1850)”, *anuario GRHLAL*, Mérida: Universidad de Los Andes, 6, (enero-diciembre 2012), pp. 43-64.

intereses cartográficos, a decir verdad². El desconocimiento de la geografía nacional impediría cimentar unas bases sólidas para la soberanía³, pues tras sucesivas mutilaciones, diversos litigios internos y una triste tradición de desmembramiento del territorio nacional, la Nueva Granada no tenía un mapa ante el cual reconocerse y ejercer control⁴. Los precarios conocimientos geográficos que impedían el fortalecimiento económico, pues extremaban las dificultades para la explotación de la tierra y el establecimiento de industrias productivas⁵, también irradiaban una penosa incapacidad cultural para reconocerse así mismos como neogranadinos y, por consiguiente, una barrera infranqueable para la edificación de un “imaginario nacional”. Es la visión ilustrada de Francisco José de Caldas la que dio las primeras luces sobre la necesidad de la Comisión Corográfica, pues vio en las disciplinas geográficas un insospechado valor ideológico, argumentando que el conocimiento físico del territorio nacional brindaría, en suma, una identidad, o por lo menos resultaría fundamental en la correcta formación de valores culturales, políticos y económicos. Caldas difundió entre la distinguida sociedad santafereña una idea capital para el desarrollo del país, la cual comprendía a “[...] la geografía como base fundamental de toda especulación política”⁶. Es pues la Comisión un proyecto con varios propósitos, entre los que destacan

² Carlos Felipe Suárez, “Trazando la Nación. La cartografía como respuesta a la emergencia de identidad nacional en los Estados Unidos Mexicanos y la Nueva Granada”, *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del LA*, Publicación semestral, vol. 8, 15 (2020), pp. 45-54.

³ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 23-25.

⁴ Sebastián Díaz Ángel, Santiago Muñoz Arbeláez, Mauricio Nieto Olarte, “Desensamblando la nación. El caso del Atlas geográfico e histórico de Colombia de 1889” en Olga Restrepo, *Ensamblado en Colombia. Ensamblando Estados*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013, p. 147.

⁵ En el *Informe del Secretario de Relaciones Exteriores al Congreso Constitucional de 1849*, el mismo Secretario escribe “[e]s inquestionable la urgente necesidad de que se levante la carta jeográfica de la República. La exploración, mensura i deslinde de nuestros ricos baldíos: el descubrimiento de nuevas minas: el hallazgo de maderas de construcción, de palos de tinte, de bálsamos i resinas: la adquisición de nuevos terrenos para la agricultura i de su parte navegable: la fijación de las mejores líneas para la mas pronta i fácil comunicación: en fin, todo lo que mas puede influir en el desarrollo de la riqueza i prosperidad del país está íntimamente relacionado con el importante trabajo de que hablo [sic]”. Cerbeleón Pinzón, *Informe del Secretario de Relaciones Exteriores al Congreso Constitucional de 1849*, en Efraín Sánchez, *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Bogotá: El Ancora editores, 1999, p. 197.

⁶ Caldas plantea la formación de “[...] una expedición geográfica o económica destinada a recorrer el Virreinato; si ésta se compusiese de un astrónomo, de un botánico, de un mineralogista, de un encargado de la parte zoológica y de un economista, con dos o más diseñadores; [...]”; si los jefes de concierto la apoyasen con toda su autoridad, no hay duda que dentro de pocos años tendríamos la gloria de poseer una obra maestra en la geografía y en la política, y de haber puesto los fundamentos de nuestra prosperidad.” Francisco José de Caldas, “Estado de la geografía del virreinato de Santafé de Bogotá, con relación a la economía y al comercio, por don Francisco José de Caldas, individuo meritorio de la Expedición Botánica del Reino,

los de orden económico, cultural y social, los cuales formaban parte de una agenda de transformación global dirigida desde Europa y principalmente reglados por el libre cambio o, como se le conoció en la época, el *laissez faire*. De manera más resumida, la Comisión era la respuesta neogranadina a la necesidad de insertarse en la economía mundial.

La ejecución del proyecto se dio en otra administración presidencial, la del liberal José Hilario López. Para tales efectos se conformó un equipo de expertos en diversas materias, los cuales fueron vinculados pese a serios problemas contractuales⁷. Como jefe de la Comisión, Agustín Codazzi recibió el apoyo, en sus dos primeras expediciones de Manuel Ancízar, quien fungió como secretario y relator oficial; de José Jerónimo Triana como botánico y de Carmelo Fernández como dibujante. En las expediciones posteriores lo acompañaron Santiago Pérez como escribano y se relevaron el cargo de dibujante Henry Price y Manuel María Paz. A este respecto es de vital importancia anotar que ninguno de los dibujantes, salvo Paz, tuvo un vínculo formal con el gobierno⁸. Pese a las vicisitudes contractuales, ello no impidió que, bajo la tutela de Codazzi, la Comisión produjera el conglomerado más importante de cartografía neogranadina⁹, así como un grupo de 151 ilustraciones a la acuarela¹⁰, que responden a “[...] las costumbres, las razas en que se divide la población, los monumentos antiguos i curiosidades naturales, i todas las circunstancias dignas de mencionarse [sic]”¹¹. Estas descripciones tenían el propósito de establecer una narrativa y un discurso visual con el cual reconocerse culturalmente, pues la joven Nueva Granada, sumida en una profunda crisis de identidad, buscaba alejarse de sus innegables herencias

y encargado del Observatorio Astronómico de esta capital”; en *Obras completas de Francisco José de Caldas: publicadas por la Universidad Nacional de Colombia como homenaje con motivo del sesquicentenario de su muerte 1816*, Bogotá: Imprenta Nacional, octubre 29 de 1966, , pp. 183-211(p.209).

⁷ El 11 de enero de 1850, *El Neo-Granadino* publica la primera nota referente a la Comisión Corográfica, mencionando que “[...]os fondos votados por el Congreso para esta Expedición no han permitido completarla agregándole un jeólogo, un botánico i un pintor de costumbres i paisajes, cuyas obras completarían las de los Señores Codazzi i Ancízar i todas ellas formarían la mas preciosa Historia física i moral que de la República pudiera desearse [sic]”. Ramón González; “Expedición Corográfica” *El Neo-Granadino*, Bogotá, Imprenta del Neogranadino, III, 95 (11 de enero de 1850), p. 1.

⁸ Sánchez, p.36.

⁹ Los trabajos cartográficos de Codazzi fueron la base para la publicación de casi todos los atlas y publicaciones geográficas sobre Colombia en el siglo XIX. Díaz, Muñoz, Nieto, p. 147.

¹⁰ Con previo conocimiento del debate que implica la cuantificación de las imágenes de la Comisión, se debe precisar que el número de estampas referidas, es el mismo que se halla resguardado en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de Colombia.

¹¹ Fernando Caro Molina, “CONTRATA. Para el levantamiento de la Carta Geográfica de la Nueva Granada. Mayo de 1849”, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia XIII*, vol. 1-128, 45 - 46 (1955), p. 6.

coloniales¹², para lo cual configuraba nuevas formas de representación, o procuraba consolidar una imagen de “lo propio”¹³. Recaía entonces sobre los trabajos corográficos de la Comisión la conformación de la “cultura oficial”, es decir, el reconocimiento oficial de las razas o fenotipos, tradiciones, religión, vestuarios, arquitectura, reliquias, etc., que se enarbolan como parte del propósito de la construcción del “imaginario nacional”¹⁴.

Este último concepto, a su vez, puede ser entendido como “[...] la manera en que una sociedad ordena las representaciones que se da a sí misma”¹⁵. Todo ello implica, entonces, una instauración de pautas y normas representacionales y simbólicas que corresponden a un relato articulado y que son aceptadas, en mayor o menor medida, por la comunidad a la que van dirigida¹⁶. Un “imaginario de nación” puede ser definido, en consecuencia, como las pautas representacionales que sirven al discurso identitario de una comunidad, ligada a un territorio y a una causa común. Por tanto, es posible afirmar que las imágenes del *Álbum de la Comisión Corográfica* buscaban el establecimiento de una cultura oficial, no solo para el reconocimiento de los propios neogranadinos, sino para erigir una imagen de nación digna de proyectarse, pues sería ingenuo no reconocer que el conjunto de estampas de la Comisión “[...] fue concebido [desde este punto de vista] como una obra para promover la inmigración a través de la publicación de información sobre las ventajas del territorio neogranadino y las bondades de su población”¹⁷. En otras palabras, la Comisión Corográfica procuraba hacer las veces de un lente, cuya óptica pudiese cambiar la visión de un panorama desolador de emergencia cartográfica y económica de una joven nación, por uno de atractivas oportunidades mercantiles, donde aún estaba todo por hacer.

Es coherente con todo lo expuesto hasta aquí que la historiografía colombiana haya ponderado la labor de la Comisión como un pilar fundamental en la edificación del proyecto

¹² Nathaly Rodríguez Sánchez, “Construyendo nación en Colombia: herencias coloniales, metas modernas y formación republicana (1808-1830)”, *Pensamiento Jurídico*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 22(2008), p. 138.

¹³ Ivonne Pini, “Aproximación a la idea de “lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, *Historia Crítica*, Bogotá: Universidad de los Andes, 1997, p. 5.

¹⁴ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, pp. 11-22.

¹⁵ Juan Andreo García, “La formación de identidades y los imaginarios nacionales en Cuba a inicios del siglo XIX”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 34 (2011), p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, loc.cit.

¹⁷ Álvaro Villegas Vélez, “Representación moderna, paisajes y poblaciones en las acuarelas de la Comisión Corográfica”, *Memorias de la cátedra Manuel Ancízar, el bicentenario de la independencia, legados y realizaciones a Doscientos años*, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014, p. 318.

nacional¹⁸. Del mismo modo, y para poner el foco en las acuarelas de la Comisión, la historia del arte le ha otorgado un rol paradigmático para la cimentación de la imagen de nación. Es realmente complejo encontrar, a partir del siglo XX, alguna investigación sobre la imagen neogranadina que no parta del reconocimiento de las estampas de la Comisión como un eje rector para sus reflexiones. Desde “testimonio del pasado” a “espejo de la sociedad”, las acuarelas de la Comisión Corográfica han gozado de una creciente aceptación y de un arrollador interés por parte de los historiadores, los historiadores del arte, los sociólogos, antropólogos, entre otros. Pero ¿fueron las acuarelas de la Comisión Corográfica un verdadero cimiento para la formación del imaginario nacional neogranadino?

Los momentos del imaginario nacional

Un estudio complejo del imaginario nacional requiere, entre muchas otras cuestiones metodológicas, la comprensión de la imagen como una construcción social que se articula en diferentes momentos. Según George Didi-Huberman, nos encontramos ante las imágenes como ante el tiempo mismo. Esto quiere decir que existe una tensión temporal inherente al ejercicio de observar imágenes, puesto que reside en ellas “[...] un montaje de tiempos heterogéneos que forman un anacronismo”, lo que implica que en las imágenes convive una inextricable dimensión policrónica¹⁹. Subsiguientemente, las imágenes poseen, cuando menos, cuatro momentos²⁰ distintos de su observación:

1. El *momento de producción*, el cual responde al contexto cultural y técnico-material del autor, si se tiene identificado, y la sociedad en la cual se produjo. También contempla otros factores como las condiciones de trabajo: contratos, formas de mecenazgo, entre otras.

2. El *momento de circulación y uso*, que concierne a los alcances y las formas en las que las imágenes se emplearon. Para definir este momento es necesario comprender dos aspectos esenciales: a) La circulación de la imagen que implica un estudio de la forma de reproducción y de las relaciones económicas y culturales que hicieron posible que dicha imagen llegase a diversas sociedades. Un concepto clave para la reconstrucción de este aspecto es

¹⁸ Olga Restrepo Forero, “Un imaginario de la nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, [S.L.], Universidad Nacional de Colombia, 26 (enero 1999), pp. 30-58. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/16761/17646>

¹⁹ George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015, pp. 38-40.

²⁰ Lourdes Roca considera que la imagen “[...] significa cosas diferentes, en tres momentos que es necesario considerar: el de su creación, el de su tratamiento documental, y el de su reutilización.” Se parte de esta reflexión para la propuesta metodológica de los cuatro momentos de análisis. Lourdes Roca, “La Imagen como Fuente: una Construcción de la Investigación Social”, *Razón y palabra*, 1-12, 37 (2004), p.4.

el de “régimen escópico”, que, según Martin Jay, designa un sistema visual conformado por el universo de las imágenes en boga, que rigen tanto la forma de ver de una sociedad, como la forma de representarse a sí misma, es decir, es un sistema circular que se retroalimenta constantemente²¹. b) Por otra parte, el estudio del uso de las imágenes enfatiza la brecha entre los actos de “ver” y “mirar”, siendo el primero un ejercicio fisiológico e invariable del ojo humano, y el segundo, un constructo social e individual de un momento histórico particular²². En otras palabras, el uso de las imágenes responde a los avatares interpretativos devenidos del “régimen escópico” de una sociedad específica, en un periodo determinado.

3. El *momento de apropiación*, también entendido por la doctora Lourdes Roca como un momento de reutilización, se refiere a la forma en como han sido recibidas y reinterpretadas las imágenes en un momento posterior al de su *producción*. Es la cara opuesta del momento de *circulación y uso*, pero se enfoca en los receptores contemporáneos y medianamente posteriores al *momento de producción* de la imagen. Este fragmento del estudio requeriría reconstruir lo que se ha contemplado como el “ojo de la época”, asumiendo también el lugar dónde dicha forma de mirar se ha consolidado²³.

4. El *momento de apreciación*, es el ejercicio anacrónico del que hace eco George Didi-Huberman, una paradoja politemporal que invita a entender el pasado desde el lugar de enunciación, y que no es una estrategia *sui generis* de los estudios visuales, pues Michel De Certeau, por ejemplo, asume que “[1]a historiografía trata de probar que el lugar donde se produce es capaz de comprender el pasado, [...] concediendo al presente el privilegio de recapitular el pasado en un saber”²⁴.

²¹ El término “régimen escópico” es tomado por Martin Jay a través de Christian Metz, y designa también un particular comportamiento de la percepción visual, de una sociedad o un individuo, determinado por el entramado socio-cultural específico. El “régimen escópico” presenta las nociones de aquello que es verosímil, creíble o normal ver, y tabuiza todo lo que esté en sus márgenes. Véase Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós, 2003, pp. 221-251; María Ledesma, Régimen escópico y lectura de imágenes, Buenos Aires: UNER, 2005, p. 3; Daniel Chao, “Régimen escópico e imaginario social”, *Revista Afuera*, Montevideo, Universidad de la República de Uruguay, 6,11 (mayo 2012), pp. 1-7.

²² Hans Belting hace eco de esta necesidad de reconstruir la mirada de la época, pues asume que “(...) las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época”. Ver Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2012, p. 27.

²³ Para la doctora Roca, “[...] aquí es de primera importancia reconstruir lo que otros han llamado el ojo de la época, así como atender también a los estudios de recepción, porque el estudio de las imágenes sobre la sociedad ha sido el centro de atención, restando importancia a los análisis de la influencia de la sociedad sobre la imagen, factor también prioritario para nosotros”. Roca, p.6.

²⁴ Michel De Certeau, *La escritura de la historia*, México, D. F.: Universidad Iberoamericana, 2006, p. 19.

Surcando los márgenes de la historia del arte, los estudios visuales suponen nuevas alternativas de reflexión al respecto de las diversas posibilidades de interpretación y uso de la imagen como componente fundamental para el establecimiento de metarrelatos, particularmente de aquellos de índole visual como los imaginarios de nación. De tal modo, el papel de las imágenes producidas por la Comisión Corográfica es un caso paradigmático que precisa de una revisión policrónica.

La aurora de un Álbum nacional

Una de las razones por la cual resulta tan apasionante el estudio de las imágenes de la Comisión, es la escasa claridad al respecto del total de las acuarelas pintadas, cuáles fueron los procedimientos para conseguir las y cuántos pintores participaron de su elaboración. Al respecto del primer punto, fue gracias a un comentario descuidado de José María Vergara y Vergara que la común idea que prevalece es que el número total de las piezas podrían rondar los “miles”²⁵. Aunque es cierto que el total de acuarelas supera la cantidad contenida en el Álbum que hoy se custodia en la Biblioteca Nacional de Colombia, es del todo improbable que las imágenes se acerquen a los estimados de Vergara. Una aproximación más coherente proviene de la edición de 1853 de *Peregrinación de Alpha*, en la que la advertencia inicial, que hace referencia al plan editorial del proyecto, anuncia que la colección final habría de tener “[...] más de 400 láminas de tipos de población, trajes, paisajes, raros y monumentos antiguos”²⁶. En una nota del 9 de enero de 1852, *El Neo-Granadino* especula sobre la producción de “una obra de costumbres [sic] i estado social del país [...] con trescientas láminas”²⁷. Sin embargo, el mismo Codazzi informa al gobierno que hasta diciembre de 1856 se habían entregado 122 láminas ejecutadas por Carmelo Fernández, Henry Price y Manuel María Paz. Más precisamente, afirma que “a [su] modo de ver se completarán 200 láminas con las que faltan de las provincias de Bogotá, Neiva i Mariquita, de las de la Costa i de los Andaquíes u la Goajira [sic]”²⁸. Lo cierto es que, según Efraín Sánchez, el número total de láminas que debieron conformar la colección de la Comisión Corográfica, en el estado en que quedó el trabajo de Codazzi, se aproxima a la cantidad de 177²⁹. El fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de Colombia conserva 151 piezas, lo que permite hacer un cómputo de 26 láminas perdidas o fuera de su colección. Pero, a decir verdad, existen en

²⁵ Sánchez, p. 564.

²⁶ Manuel Ancizar, *Peregrinación de Alpha. Por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 i 51*, Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1853, p. 1.

²⁷ *El Neogranadino*, Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino, V, 191, 9 de enero de 1852, p. 14.

²⁸ Agustín Codazzi, *Informe sobre las láminas de la Comisión Corográfica*, Bogotá, 1856, p.3.

²⁹ Sánchez, p. 566

distintas colecciones privadas, muchas otras láminas elaboradas por los pintores de la Comisión Corográfica que fueron descartadas por el general Codazzi. De manera provisional, pueden contarse sesenta láminas de Henry Price³⁰ y siete acuarelas de Manuel María Paz³¹. Así, las imágenes de la Comisión Corográfica, de las que se tiene conocimiento, conforman una colección de 218 obras; empero, este conglomerado parece felizmente inagotable, pues la taxativa selección de Agustín Codazzi dejó por fuera muchas otras obras de las cuales se desconoce aún su paradero o su existencia.

Sobre el segundo tópico que atañe a la producción de las obras, se ha reconocido formalmente que los autores de las acuarelas del Álbum de la Comisión Corográfica son tres: Carmelo Fernández, al que se le atribuyen 29 acuarelas, Henry Price, con un total de 86, y Manuel María Paz con 102, si se cuenta el grueso de las láminas³². No obstante, la idea de que algunos otros pintores participaron de la ejecución de las láminas ha sido largamente comentada por los cronistas de la Comisión. Una primera impresión data de las postrimerías del siglo XIX, cuando Lázaro María Girón, escribe en *Un recuerdo de la Comisión Corográfica*, que “[...] era tan abundante el acopio de croquis para dibujos que traía el señor Paz, que hubo de resolver el jefe de la Comisión apelar a un pintor francés que estaba en Bogotá, para que pusiera en limpio algunos de esos estudios”³³. Es Efraín Sánchez quien devela en su importante investigación de 1999, que dicho pintor era el francés León Ambroise Gauthier, y que además participaron el alemán Albert Berg Von Schwering y el artista neogranadino Ramón Torres Méndez³⁴. Según Sánchez, de las 35 láminas correspondientes a las provincias de Chocó, Barbacoas, Túquerres y Pasto, [...] solamente tres se le pueden atribuir a Paz [...]”³⁵. Esto quiere decir que se le adjudican 32 láminas

³⁰ En 1985 Jaime Ardila y Camilo Ileras presentan 55 láminas inéditas de Henry Price en el libro *Batalla contra el olvido: acuarelas colombianas de 1850*. El lote fue comprado por Juan Kalb, coleccionista privado, que posteriormente vendió 54 de ellas al Banco de la República de Colombia. Tiempo después, esta misma institución halló cinco láminas inéditas entre los documentos que acompañaban el manuscrito *Impresiones de un viaje a América* de José María Gutiérrez de Alba. Véase Patricia Londoño Vega, *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Bogotá: Banco de la República, 2007, pp. 40-41.

³¹ La colección del Fondo Cultural Cafetero conserva seis acuarelas de monolitos, ídolos e imágenes de San Agustín pintadas por Manuel María Paz. Originalmente eran siete, pero una se perdió en un ataque al Palacio Presidencial. Véase Sánchez, p. 566.

³² Este cálculo se realiza sobre el total de las imágenes encontradas, pero el catálogo oficial de la Biblioteca Nacional de Colombia, adjudica, sobre las 151 láminas que posee: 29 a Carmelo Fernández, 25 a Henry Price y 97 a Manuel María Paz. Las atribuciones de las acuarelas en dicho catálogo han sido largamente discutidas.

³³ Lázaro María Girón, “Un recuerdo de la Comisión Corográfica”, *Revista Literaria de Bogotá*, Bogotá, II, 13 (15 de mayo de 1891), p. 369.

³⁴ Sánchez, pp. 350, 353, 589.

³⁵ *Ibid.*, p. 351.

al pintor León Gauthier. Por su parte, Albert Berg parece ser el autor del paisaje del fondo de la acuarela “Montaña de Sonsón”, originalmente atribuida a Henry Price³⁶. Finalmente, a Ramón Torres Méndez se le reconoce participación en la factura de la acuarela “Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá”³⁷.

La confusión que se ha suscitado en torno a estos aspectos se debe, en gran medida, a la forma de trabajo de la expedición, pues es preciso recordar, para finalizar la reconstrucción del *momento de producción* de las láminas de la Comisión, que los pintores oficiales que viajaron junto a Codazzi –como sugiere la cita anterior– siguieron el mismo periplo y pasaron las mismas penurias que el resto de los expedicionarios, situación que les permitió llevar únicamente consigo un exiguo equipo de acuarela que, sumado al forzado paso, apenas les daba tiempo para sacar escasos apuntes de dibujo y color³⁸. Dichos apuntes eran trasladados a la capital y puestos en limpio, en una carrera contrarreloj que obligó a Codazzi a buscar ayuda; para sortear esta situación se requirió la incorporación de integrantes adicionales al proyecto, como ya se ha relatado.

El periodo oscuro de la Comisión

Desde luego, el riguroso celo con el que Agustín Codazzi resguardó las imágenes terminó por perjudicar la divulgación de las mismas. Desde la abrupta conclusión de la Comisión en 1859, debido a la muerte del corógrafo italiano, y hasta mediados del siglo XX, las imágenes permanecieron ocultas tras un velo de penosa ignorancia para la sociedad colombiana. La reconstrucción del *momento de circulación* de las láminas – que es *ipso facto* una revisión de diferentes etapas –, implica el reconocimiento del fracaso editorial decimonónico que supuso el proyecto de la Comisión Corográfica. Tal fracaso se puede notar en un bajo indicador de circulación a pesar del gran número de publicaciones durante

³⁶ En realidad, se sospecha además de cuatro estudios de palmas del Quindío atribuidos al pintor inglés Henry Price. Londoño, pp. 21-22.

³⁷ Además de las observaciones de Efraín Sánchez, existe una hipótesis que considera que Ramón Torres Méndez también contribuyó con la acuarela “Entrada a Bogotá por San Victorino”. Carlos Felipe Suárez, *Estilo como condición. Aproximación al estilo de tres pintores de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada entre 1850 y 1859*, Tesis programa Diseño Gráfico, Cali: Universidad del Valle, 2007, pp. 72-75.

³⁸ A este respecto, es de vital importancia contar el hallazgo de una libreta de apuntes de Manuel María Paz, perteneciente al ingeniero Ramiro Henao Jaramillo, la cual fue reproducida, como facsimilar, por el Fondo Editorial Universidad EAFIT en el año 2011. Este material ha permitido descubrir, de manera más fidedigna, el modo en el que trabajaban los expedicionarios, y ha aportado nuevas vistas que, al parecer, no fueron contempladas en el programa de Codazzi. Manuel María Paz, *Libreta de apuntes de Manuel María Paz*, ed. facsimilar, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2011.

la época³⁹. De los trabajos relacionados con la Comisión, solo las crónicas de Manuel Ancízar vieron la luz de manera simultánea con el devenir del itinerario de las expediciones. Entre el 5 de marzo de 1850 y el 21 de diciembre de 1851, *Peregrinación de Alpha* fue publicado en cuarenta y tres crónicas que serían divulgadas por *El Neo-Granadino*, ejercicio literario que se vio interrumpido cuando a Ancízar le fueron endilgadas labores diplomáticas en Ecuador⁴⁰. Sólo dos años después fue compilado y editado por la Imprenta de Echeverría Hermanos⁴¹. En cualquier caso, su legado editorial permitió mantener los puentes informativos entre los acontecimientos de la empresa geográfica y la sociedad ilustrada del país⁴². *El Neo-Granadino*, diario fundado por Ancízar e impreso en su taller, se encargó de difundir algunos de los pormenores de los itinerarios, los problemas económicos y las contrariedades políticas. Se consolidó además como el semanario “oficial” de la Comisión, pues también publicó las notas sobre “Plantas útiles de la Nueva Granada” de José Jerónimo Triana y los relatos sobre provincias del país que escribió Santiago Pérez, el reemplazo de Ancízar. Aunque el apogeo de la popularidad en la prensa de la Comisión Corográfica se alcanzó en 1853⁴³, pueden encontrarse también citas curiosas en la prensa hasta en el último año de la vigencia de la comisión corográfica⁴⁴.

³⁹ Juan G. Zapata Ávila, “Balances y perspectivas. Estudios sobre la prensa en Colombia durante el siglo XIX”, *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 12, 23 (julio-diciembre de 2017), p. 84.

⁴⁰ La última entrega de la crónica de Manuel Ancízar se tituló “Peregrinación XLIII” y se halla en el número 188 del *Neo-Granadino*, del 21 de diciembre de 1851. Ello contradice lo afirmado por Fernando Parra, estudioso de la labor de Manuel Ancízar, cuando menciona que en total fueron cuarenta y cuatro entregas, y por Lina del Castillo quién asevera que dicha difusión se realizó entre 1850 y 1852. Véase Juan Fernando Parra Castro, “Manuel Ancízar y la edición de *Peregrinación de Alpha*. Nuevos presupuestos para el registro de iniciales de la cultura de diseño en Colombia”, *Revista KEPES*, Manizales, Universidad de Caldas 14, 16 (julio-diciembre de 2017), p. 46; y Lina Del Castillo, *La invención republicana del legado colonial: Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX*, Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes, 2018, p. 179.

⁴¹ Juan Fernando Parra Castro, *Imaginario y paisaje material en Peregrinación de Alpha (M. Ancízar)*, Tesis de Maestría, Maestría en historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016, p. 125.

⁴² Pueden percibirse en diversos números de *El Neo-Granadino*, una intensa correspondencia del público con las entregas de “Peregrinación” y las noticias que Ancízar daba sobre la Comisión, registrándose incluso, algunas reclamaciones airadas al escritor con el pseudónimo de “Alpha”. *El Neo-Granadino*, Bogotá: Imprenta del Neo-Granadino, III, 95 (12 de abril de 1850), p. 7.

⁴³ Del Castillo, p. 179.

⁴⁴ En una nota del semanario *Biblioteca de Señoritas* del 19 de marzo de 1859, se menciona “[i]ncreíble parecerá que a los 59 años del viaje de Humboldt, i que después de las excursiones de Boussingault, de Gros i de la comision corográfica, haya en la Nueva Granada una belleza oculta que me toque descubrir a mi [sic].” Eugenio Díaz Castro, “Una cascada nueva en la América del Sur”, *Biblioteca de señoritas*, Bogotá: Imprenta de Ovalles y Cía., II, 48, 19 de marzo de 1859, p. 10.

Por su parte, el extenso compendio de trabajos cartográficos también fue materia de algunas publicaciones. Aparte de las evaluaciones de Codazzi de las geografías provinciales de 1853, publicadas por entregas en el órgano estatal llamado *Gaceta Oficial* —el cual se imprimía en el taller de *El Neo-Granadino*—, se publicaron otros textos de gran importancia en esta materia. Entre estos están *Geografía física y política de las provincias de la Nueva Granada...* (1858)⁴⁵, *Geografía Física y Política de los Estados Unidos de Colombia...* de Felipe Pérez (1862)⁴⁶, el *Atlas de los Estados Unidos de Colombia* (1864)⁴⁷ y el *Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia...* (1889)⁴⁸. De tal modo, la reiteración de los mapas, publicados a su vez en diversos medios impresos, ayudaron a consolidar un ícono geográfico susceptible de ser interpretado como espacio de soberanía⁴⁹. La empresa de Codazzi, y los diversos relatos de Ancízar, Triana y Pérez, fueron un asunto nacional de relativo dominio público durante su actividad, y ciertamente, después de ella. No obstante, las láminas, un caso *sui géneris* en la Comisión, no vieron la luz pública durante el siglo XIX, con lo cual las posibilidades de formar un imaginario visual fueron nulas⁵⁰.

⁴⁵ El título completo de la publicación original es *Geografía física y política de las provincias de la Nueva Granada, publicado por la Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi*. Dicho volumen ha sido reeditado por el Banco de la República en una edición disponible en línea:

<http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2309>

⁴⁶ El título completo es *Geografía física i política de los Estados Unidos de Colombia, escrita de orden del gobierno jeneral por Felipe Perez, miembro de la nueva comision encargada de los trabajos corograficos de la republica*. Bogotá, 1862. Imprenta de la nación

⁴⁷ Según Olga Restrepo, el *Atlas de los Estados Unidos de Colombia. Cartas construidas con los datos de la Comisión corográfica y de orden del Gobierno jeneral*, por Manuel María Paz y Manuel Ponce de León, es el primer compendio de los trabajos cartográficos de la Comisión Corográfica. Ver Restrepo, p. 37.

⁴⁸ *Atlas geográfico é histórico de la República de Colombia (antigua nueva granada) el cual comprende las repúblicas de Venezuela y Ecuador con arreglo a los trabajos geográficos del General de Ingenieros Agustín Codazzi ejecutados en Venezuela y Nueva Granada. Construida la parte cartográfica por Manuel M. Paz, Miembro de la Sociedad de Geografía de París y redactado el texto explicativo por el Doctor Felipe Pérez. Todo de orden del Gobierno Nacional de Colombia*, París: Imprenta de Lahure, 1889.

⁴⁹ A este respecto puede entenderse que “[l]a imagen geográfica suele poner en escena un esfuerzo, (...) por miniaturizar el mundo como una estrategia para asignarle un orden, entenderlo y en definitiva, situarnos en él.” Carla Lois, Verónica Hollman, *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*, Rosario: Prohistoria Ediciones, 2013, p.19.

Consiguientemente, “[e]n su forma final, un mapa-logo no necesita ya de referentes cardinales de longitud o latitud, de nombres de lugares, ni de ríos, montañas, mares o vecinos, sino de su propia silueta”. Díaz, Muñoz y Nieto, p.145

⁵⁰ Este hecho puede inferirse, además, con una nota de *El Mosaico*, el 4 de junio de 1859, en el que se dedican dos páginas a describir el puente de Pandi y los jeroglíficos pintados en las piedras que se encuentran en sus inmediaciones; escenas retratadas en al menos tres acuarelas de Manuel María Paz, pertenecientes al *Album de la Comisión*, y de las cuales no se menciona, ni se reproduce, absolutamente nada. Véase Romualdo Cuervo, “Descripción del puente de Inconoso.

Se tiene conocimiento de que el plan inicial de Agustín Codazzi era imprimir, en París, el compendio de acuarelas en un esmerado volumen denominado “Museo pintoresco e instructivo de la Nueva Granada”, pero la proyección misma del libro empezó con serias dudas, pues en carta al Secretario de Estado del Despacho de Gobierno en 1856, Codazzi señalaba la necesidad de reducir el tiraje debido al escaso interés que podría despertar en Europa, y las escasas probabilidades de venderlo en el continente americano⁵¹. Quizá, el temor de Codazzi también radicaba en las pobres expectativas económicas, las desfavorables condiciones comerciales y las nulas garantías que aportaba una nación sin un claro gobernante en el poder. Pero contrario a ello, el ímpetu editorial y el auge de publicaciones de estampas costumbristas, caricaturas y tipos populares, que circulaban en los diarios y periódicos de Nueva Granada, habían construido un mercado y un público listo para la circulación de las láminas⁵². Pero aun cuando en un número de *El Neograndino* (1852) y *Peregrinación de Alpha* (1853) habían anunciado un álbum con trescientas o cuatrocientas láminas – como se mencionó anteriormente –, el gobierno nacional nunca logró consumir el proyecto gráfico y el horizonte visual decimonónico se extinguió con las láminas de la Comisión en el resguardo de la Biblioteca Nacional. Aparte de la reseña de Lázaro María Girón en 1892, casi nada se dijo de las láminas en el siglo XIX.

Desde luego son muchas las causas que pueden ensayarse para explicar por qué un grupo de imágenes de tal importancia no vieron la luz con prontitud, pero una de las más importantes razones radica en una retoma del poder político por parte de la iglesia católica hacia el último cuarto del siglo XIX; pues tras la culminación del interregno conservador entre 1855 y 1861, los gobiernos liberales emprendieron fuertes medidas de división de poderes, excluyendo a la iglesia, no sólo de las decisiones políticas, sino tras la imposición de una educación laica que la marginaba de la formación y mantenimiento de su propia feligresía⁵³. Como era de esperarse, cuando la iglesia y el conservadurismo retoman el poder, las retaliaciones no se hicieron esperar y la onerosa continuación de un proyecto de claros

Llamado jeneralmente de Pandi”, *El Mosaico*, Bogotá: Imprenta del Mosaico, 24 (4 de junio de 1859), pp. 190-191.

⁵¹ Citado por Londoño, p. 39

⁵² Una considerable constelación de publicaciones periódicas decimonónicas difundió estampas costumbristas. Entre los proyectos editoriales más importantes *El Argos* (1837), *El Observador* (1839), *El Duende* (1846-1847), *El Museo* (1849), *El Pasatiempo* (1850), *El Trovador* (1850), *El Neo-Granadino* (1849-1851), *La Siesta* (1852), *El Album* (1856-1859) y la *Biblioteca de Señoritas* (1858-1859). Para un panorama más preciso, véase Andrés Gordillo Restrepo, “El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX”, *Fronteras de la Historia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 8 (2003), p.48.

⁵³ Luis Javier Ortiz Mesa, “La Iglesia católica y la formación del Estado-nación en América Latina en el siglo XIX. El caso colombiano”, *Almanack*, Sao Paulo: Universidad Federal de Sao Paulo – UNIFESP, 6 (2013), p.9.

tintes liberales, como la publicación de las acuarelas de la *Comisión*, no estaba entre sus prioridades.

No obstante, en ese vertiginoso péndulo político decimonónico, el periodo finisecular se hace nuevamente propicio para retomar las empresas liberales y modernistas, y tras la experiencia de la *Comisión Científica*, se empezó a despertar un interés anacrónico por las láminas de la Comisión Corográfica, situación que fue en un lento *in crescendo* hasta la década de 1940, cuando se pueden contar algunas menciones en prensa⁵⁴, siendo quizá la más famosa reseña la que escribió Gabriel Giraldo Jaramillo en 1946⁵⁵. Dichos acontecimientos sirvieron como un exordio para exponer los motivos de la primera publicación de las estampas.

La versión oficial que se conoce sobre la divulgación de las láminas del *Álbum de la Comisión Corográfica* es que, entre 1953 y 1957 –un siglo después de haberse concluido la empresa de Codazzi –, la revista *Hojas de Cultura Popular Colombiana* reprodujo el conjunto de láminas del fondo de la Biblioteca Nacional en un suplemento que circuló desde el número 23 hasta el 63⁵⁶. Dicha versión es –como suele acontecer con los relatos oficiales– incompleta; pues como se pretende demostrar aquí, la oscuridad en la que se sumieron estas láminas tuvo algunos destellos menores que matizaron la penumbra.

Para iniciar la reconstrucción de este desperdigado rompecabezas es indispensable mencionar el manuscrito *Impresiones de un viaje a América* del escritor español –y agente secreto–⁵⁷ José María Gutiérrez de Alba. Entre las 466 acuarelas, grabados y fotografías que ilustran los diez volúmenes del autor ibérico, se encuentran 66 copias de las acuarelas de la Comisión Corográfica. Empero, dichas imágenes tampoco vieron la luz en publicación alguna durante el siglo XIX, pues tal como sucedió con las láminas del proyecto de Codazzi se debió “[...] esperar más de un siglo para que los deseos de Gutiérrez de Alba de publicar el libro que recoge su estancia de catorce años por tierras americanas se hicieran realidad [...]”⁵⁸. El 8 de noviembre de 2012 se dio al público, en una edición de Villegas Editores, las *Impresiones de un viaje a América. Diario ilustrado de viajes por Colombia*.

⁵⁴ En un artículo sobre la Villa del Rosario de Cúcuta se menciona: “Pero de la magnitud de la obra hablan elocuentemente la lámina del Album de la Comisión Corográfica de Codazzi, existente en la Biblioteca Nacional de Bogotá [...]”. Luis Gabriel Castro, “El templo histórico de la Villa del Rosario (Especial para el Registro Municipal de Bogotá)”, *Registro Municipal: órgano oficial del Distrito*, Bogotá: Imprenta Municipal, año LXI, 199- 201, 30 de junio de 1941, p. 136.

⁵⁵ Gabriel Giraldo Jaramillo, *El arte en Colombia: Colombia en 1850*, Bogotá: Librería Suramericana, 1946, 51pp.

⁵⁶ Londoño, p. 40.

⁵⁷ José Manuel Campos Díaz, *José María Gutiérrez de Alba (1822 – 1897): Biografía de un escritor viajero*, Tesis doctoral, Departamento de Literatura española e hispanoamericana, Facultad de Filología, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 139.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 149

1871-1873, publicación que incluyó la totalidad de las imágenes del diario. Como presa de alguna maldición, este proyecto decimonónico de divulgación tangencial de las láminas de la Comisión Corográfica –sin importar que fueran copias de menor factura técnica–, se vio frustrado, pues ninguna de ellas se publicó en el siglo XIX, aún cuando Gutiérrez de Alba tuvo a su disposición la imprenta de *El Cachaco, periódico agrídulce y jocoserio...*⁵⁹, desde 1879 hasta 1897, el año de su muerte.

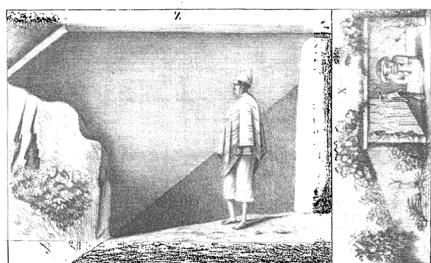


FIGURA 1. "Ruinas de un adoratorio de los indios y Un adoratorio de los indios". Litografía. Manuel María Paz, *Antigüedades indígenas. Ruinas de San Agustín, descritas i esplicadas por A. Codazzi*, 1863.



FIGURA 2. "Memoria del G. Codazzi. Ruinas de un adoratorio de los indios. Un adoratorio de los indios". Acuarela. José María Gutiérrez de Alba, *Impresiones de un viaje a América*, Colección Banco de la República de Colombia, tomo IV, 1873.

La publicación de índole geográfico que sí contribuyó a difundir algunas imágenes originales de la Comisión, pero no incluidas en el Álbum de la misma, fue *Jeografía física i política del estado del Tolima* de Felipe Pérez, publicado en 1862, en cuyo apéndice denominado *Antigüedades indígenas. Ruinas de San Agustín, descritas i esplicadas por A. Codazzi*, se incluyen siete láminas de Manuel María Paz (fig. 1), las cuales también fueron copiadas por José María Gutiérrez de Alba (fig. 2). Los bocetos de estas láminas también se publicaron en una edición facsímil de la libreta de apuntes de Manuel María Paz en 2011.

⁵⁹ El título completo es *El cachaco. Periódico agrídulce y jocoserio. Conservador, radical e independiente, consagrado a decir la verdad en chanza a todos los partidos, a todos los hombres y de todas las cosas.*

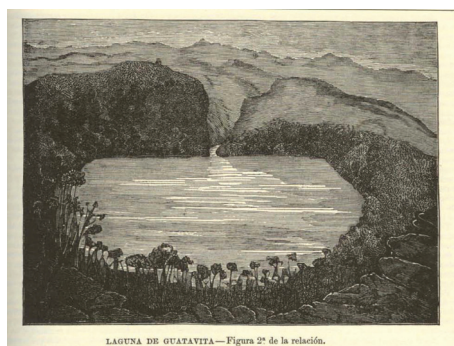


FIGURA 3. “Laguna de Guatavita”. Grabado. Antonio Rodríguez en *Papel Periódico Ilustrado*, I, 13, 15 de abril de 1882.



FIGURA 4. “Laguna de Guatavita, célebre por haber sido lugar de adoración de los aborígenes”. Acuarela. Manuel María Paz, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1853.

Existe también un registro de ocho láminas del *Álbum de la Comisión Corográfica* divulgadas en un importante diario de la capital neogranadina. En 1881 el reconocido artista Alberto Urdaneta fundó el *Papel Periódico Ilustrado*, una de los más importantes medios de difusión de la cultura en el país. En su edición número 10 del 15 de febrero de 1882, en las páginas 156 y 157, se reproducen dos imágenes originales de Carmelo Fernández, a saber: “Soto. Casa principal de Cachirí” y “Tunja. Casa de Boyacá en Tunja (Cuartel gral. de Barreto en 1819)”. En la edición de *Papel periódico* las dos vistas “grabadas por discípulos de Rodríguez” son ampliamente descritas en términos históricos y concluye afirmando que “[a]mbas vistas son tomadas del álbum de la comisión Corográfica dirigida por el Coronel Codazzi que está en la Biblioteca nacional. Fueron tomadas por los señores Carmelo Fernández y Manuel María Paz.”⁶⁰ También en el número 12 del primero de abril de 1882, se reproduce en un grabado de Barreto la lámina “Iglesia del Rosario de Cúcuta”, tomada originalmente por Carmelo Fernández. En el pie de la foto puede leerse “Tomada de un dibujo del álbum de la Comisión Corográfica”. En el número 13, del 15 de abril de 1882, reproduce, con la ayuda de Antonio Rodríguez, dos grabados inspirados en algunas acuarelas pintadas por Manuel María Paz: “Laguna de Guatavita” y “Laguna de Siecha” (fig. 3 y 5). En efecto, aun cuando es evidente su parecido con las originales (fig. 4 y 6), Urdaneta advierte a los lectores que las imágenes son tomadas del *Álbum de la Comisión Corográfica*, como puede leerse en la siguiente cita.

⁶⁰ Alberto Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, I, 10, 15 de febrero de 1882, p. 155

Las dos láminas que representan las lagunas de Siecha y Guatavita son copiadas de los dibujos del señor Paz del Album de la Comisión corográfica dirigida por el coronel Codazzi, que se guarda en la Biblioteca nacional [sic]⁶¹.



FIGURA 5. “Laguna de Siecha”. Grabado. Antonio Rodríguez, *Papel Periódico Ilustrado*, 13, 15 de abril de 1882.

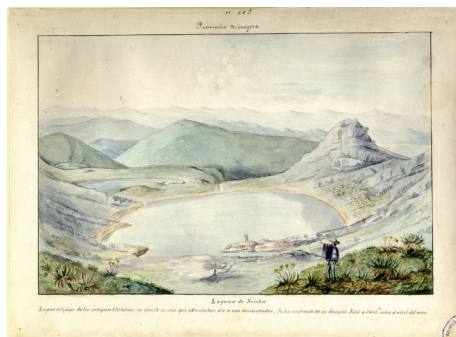


FIGURA 6. “Laguna de Siecha. Lugar religioso de los antiguos chibchas, en donde se cree que ofrendaban oro a sus divinidades se ha emprendido su desagüe”. Acuarela. Manuel María Paz, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1853.

Del mismo modo, en la entrega del número 25 del 6 de agosto de 1882 Urdaneta reproduce nuevamente en las páginas de su pasquín una estampa de la Comisión. En este caso se trata del grabado intitulado “Catedral de Ocaña donde se reunió la convención de 1828” (fig. 7), el cual es una reproducción de la acuarela de Carmelo Fernández de similar nombre (fig. 8).

En el número 17 del primero de junio de 1882, en la página 280, se encuentra una reproducción invertida de la lámina “Diosa de Oro. Córdoba”, tomada del natural por Henri Price, no obstante, en la edición de *Papel Periódico Ilustrado*, lleva el nombre de “Diosa de los telares” y pese a copiosa descripción de Liborio Lerdo, no se menciona en ningún momento que la imagen proceda de la Comisión, pero el parecido salta a la vista. Del mismo modo en el número 23 del 24 de julio de 1882, en la página 371, hay un grabado de Barreto denominado “Silla encontrada en territorio de los Panches”, que reproduce la lámina “Silla del cacique de Los Panches” de Henri Price. Sin embargo en *Papel Periódico Ilustrado* puede leerse “Esta figura es tomada del álbum de la Comisión corográfica y dibujada por el señor Manuel María Paz”⁶².

⁶¹ Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, I, 13, 15 de abril de 1882, p. 215

⁶² Liborio Lerdo, *Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, I, 23, 24 de julio de 1882, p. 373.

Estas reproducciones no son un dato menor, pues *Papel Periódico Ilustrado* era una publicación quincenal que pudo haber llegado a una gran parte de la población ilustrada de la joven República neogranadina, dado que, como consta en la advertencia final de su primera edición del 6 de agosto de 1881, su costo unitario era de 50 centavos de peso (fig. 9), lo que supone que era bastante asequible.⁶³ La repercusión de *Papel Periódico Ilustrado* fue tal que recibió la aprobación de sus lectores durante el tiempo necesario para llegar a los siete años de publicación, y ha merecido la creciente atención de estudiosos de la historia colombiana⁶⁴.



FIGURA 7. “Catedral de Ocaña donde se llevó a cabo la Convención de 1828. (Estado de Santander). Grabado de Crane – Dibujo de la Comisión Corográfica”. Grabado. Jorge Crane, *Papel Periódico Ilustrado*, 25, 6 de agosto de 1882.



FIGURA 8. “Iglesia de Ocaña donde se reunió la Comisión Colombiana”. Acuarela. Carmelo Fernández, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.

⁶³ En relación al costo de vida véase Miguel Urrutia y Mauricio Ruíz, “Ciento Setenta Años de Salarios Reales en Colombia”, *Ensayos política económica*, Bogotá: Banco de la República, 28, 63 (2010), pp.154-189

⁶⁴ Al respecto véase Gilberto Loaiza Cano, “El neogranadino y la organización de hegemonías. Contribución a la historia del periodismo colombiano”, *Historia Crítica*, Bogotá, 18 (1999), pp. 65-86; y Juanita Solano, “El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Su función como ilustración y la relación con la fotografía”, *Revista de Estudios Sociales* Bogotá, 39 (abril de 2011), pp. 146-156

ADVERTENCIA.

El PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO se publicará dos veces por mes. Cada número tendrá 16 páginas, y en ocasiones, como la presente, algunas más. La serie de 24 números vale \$ 7. La serie de 12 números vale \$ 4. El número suelto vale 50 cs. El Agente general es el señor Rufino Gutiérrez, y hay en Bogotá cuatro agencias más, á cargo de la " Librería Americana " y de los señores Vargas, García Rico y C., Manuel Pombo y Alejo Posse Martínez y C.* En el forro se publican avisos á razon de \$ 1 por cada cajilla.

PAPEL PERIODICO ILUSTRADO.

FIGURA 9. "Advertencia". Alberto Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1881



FIGURA 10. "Cachiri". Grabado. Discípulo de Rodríguez, *Papel Periódico Ilustrado*, 10, 15 de febrero de 1882.



FIGURA 11. "Casa Principal de Cachiri". Acuarela. Carmelo Fernández, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.



FIGURA 12. "Boyacá". Grabado. Discípulo de Rodríguez, *Papel Periódico Ilustrado*, 10, 15 de febrero de 1882.



FIGURA 13. "Casa de Boyacá provincia de Tunja". Acuarela Carmelo Fernández, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.

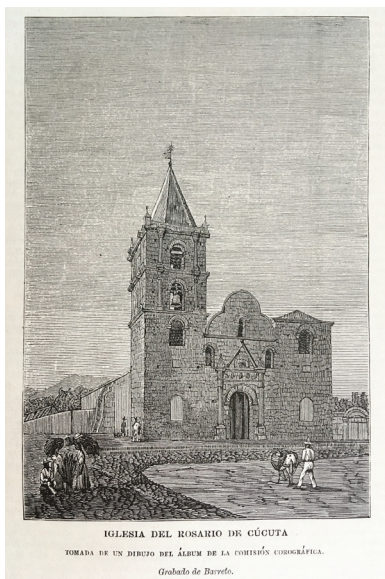


FIGURA 14. "Iglesia del Rosario de Cúcuta. Tomada de un dibujo de la Comisión Corográfica". Grabado de Barreto, *Papel Periódico Ilustrado*, 12, 1 de abril de 1882.



FIGURA 15. "Iglesia del Rosario de Cúcuta donde se reunió el Congreso admirable de Colombia". Acuarela. Carmelo Fernández, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1851.

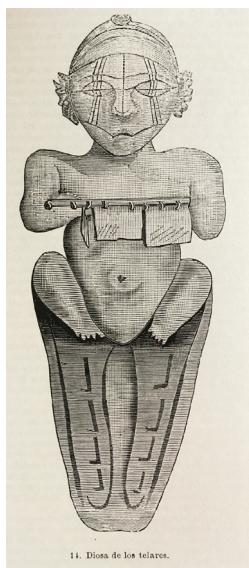


FIGURA 16. "14. Diosa de los telares". Grabado de Barreto, *Papel Periódico Ilustrado*, 17, 1 de junio de 1882.



FIGURA 17. "Diosa de Oro". Acuarela. Henri Price, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1852..



FIGURA 18. "Silla encontrada en territorio de los Panches". Grabado de Barreto, *Papel Periódico Ilustrado*, 23 24 de julio de 1882.

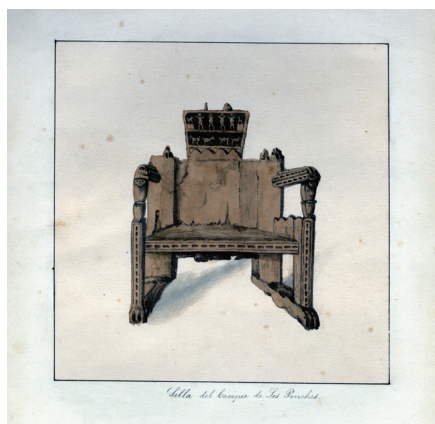


FIGURA 19. "Silla del Cacique de los Panches". Acuarela. Henri Price, *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, 1852.

La mínima propagación de estas imágenes, no obstante, no corresponden al uso que se le pretendía dar, dado que, como menciona Nancy Appelbaum en uno de los más completos y recientes estudios sobre la Comisión Corográfica, las dos estrategias que se pretendían seguir con la Comisión para la conformación del "imaginario nacional" eran: 1. Exponer el surgimiento de la raza mestiza o neogranadina como fenómeno de homogenización – y blanqueamiento– racial y 2. Sugerir que las regiones más blancas y homogéneas, donde se había alcanzado un mayor progreso, deberían desplazar paulatinamente a aquellas con una población más heterogénea – indígenas y negros –⁶⁵. Para dicho propósito era fundamental que, por una parte, las imágenes capturaran ese rasgo de homogenización, cosa que no sucedió, y por otra, que llegaran tanto al público nacional como a las principales naciones extranjeras, situación que, como se ha demostrado aquí, no logró consolidarse a lo largo del siglo XIX.

Modelos y reapropiaciones

Pese a larga exposición que se ha hecho de las precariedades que tuvo el proyecto de difusión de las acuarelas de la Comisión Corográfica, atreverse a decir que dichas imágenes no dejaron huella en las retinas neogranadinas resulta apresurado. La influencia de las

⁶⁵ Nancy P. Appelbaum, *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017, p. 24.

láminas podría medirse en otro sentido, pues pudieron tener otro tipo de repercusiones si es que fueron reapropiadas, copiadas o empleadas como modelos para nuevas composiciones. Según Olga Restrepo Forero,

[...] la falta de publicidad en los diarios no significa que su difusión sea escasa y sobretodo que su importancia política pueda desestimarse. [Las láminas] ejercen influencia, en gran medida a través de la obra de artesanos y pintores, que encuentran en ellas fuente de inspiración para sus obras. Tal es el caso, por ejemplo, del ya aludido Ramón Torres Méndez, quien incorpora en sus dibujos y litografías los “temas nacionales” de la Comisión y con ello logra proyectar su obra más allá de los estrechos límites de los tipos de la capital.⁶⁶

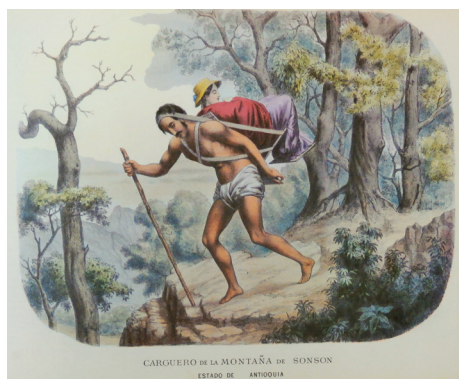


FIGURA 20. “Carguero de la Montaña de Sonson (Estado de Antioquia)”. Litografía. Ramón Torres Méndez, *Álbum de Costumbres Colombianas*, Museo Nacional de Colombia, 1910.

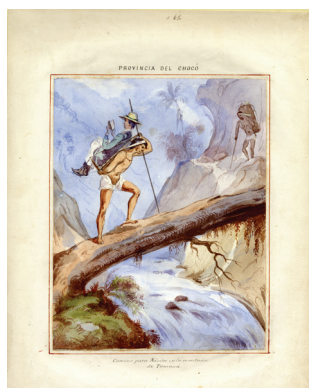


FIGURA 21. “Provincia del Chocó. Camino para Nóvita en la montaña de Tamaná”. Acuarela. Manuel María Paz (atr.), *Álbum de la Comisión Corográfica*, Biblioteca Nacional de Colombia, Ca. 1853.

Sin duda, los “temas nacionales” podrían ser la gran aportación al repertorio pictórico de Ramón Torres Méndez, puesto que su labor como pintor de costumbres bogotanas antecede a las láminas expedicionarias. Pero, si bien, como se demostró con anterioridad, la cercanía del pintor neogranadino con las imágenes de la Comisión es incuestionable, es incorrecto afirmar que su construcción visual de los “temas nacionales” se alimentase únicamente de las acuarelas de la Comisión. No ponemos en duda que algunas de sus estampas, en vista de que Méndez no fue testigo directo de las escenas, hayan tomado como modelo compositivo algunas imágenes contemporáneas a él, pero es preciso contemplar que en el “régimen escópico” neogranadino de mediados de siglo circulaba entre

⁶⁶ Restrepo, p. 39.

la población ilustrada una abundante producción pictórica de diversos artistas viajeros que retrataron el territorio colombiano antes de la Comisión⁶⁷. Si se toma como ejemplo “Carguero en la Montaña de Sonsón” de Ramón Torres Méndez (fig. 20), la cual señala Olga Restrepo como ejemplo para demostrar su parecido con la lámina que Manuel María Paz termina de pintar en 1853 (fig. 21)⁶⁸, es innegable que existe un parecido en cuanto a la composición del acto mismo de cargar, no obstante, asumir que es un lámina inspirada en la acuarela de la Comisión sería desconocer el enorme registro visual que tuvo el tema de “el carguero” en grabados, acuarelas y litografías de diversos álbumes de viaje anteriores (fig. 22 y 23). Por otra parte, dicha lámina es en realidad una edición de 1910, y su original es una acuarela del mismo Torres Méndez, titulada “Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón” y publicada por la litografía Martínez y Hermano en una edición de la colección *Costumbres Neogranadinas* (fig. 24), y que circuló a partir de 1851, al menos dos años antes de la ejecución de la acuarela de Paz. De hecho, la primera versión de la lámina de Torres Méndez posee una contraparte narrada y publicada en el periódico *El Pasatiempo*, en el número de 20 de diciembre de 1851, donde José Caicedo Rojas explica que “[...] Torres Méndez en esta imagen quiso retratar a un Senador de la República, su esposa y su hijo en su travesía por la Cordillera de los Andes”⁶⁹.

De un modo muy similar ocurre con la lámina “Bogas del Magdalena descargando un Champan”, también referida por Olga Restrepo, puesto que su primera versión es de 1851 y las láminas de la comisión que retratan un champan – ya sea en el río Magdalena, Meta o San Juan – son atribuidas a Manuel María Paz y obedecen a las expediciones posteriores a 1853.

⁶⁷ Entre ellos podría mencionarse a Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748), Alexander Von Humboldt (1799 a 1803), Desire Roilin (1823-24), las diversas estancias de Edward Walhause Mark (1843-1882), entre otros. Quizá el más completo recuento al respecto se encuentra en *Guía de forasteros: Viajes ilustrados por Colombia 1817-1857*, de Giorgio Antei, publicado por Seguros Bolívar en 1995.

⁶⁸ Manuel María Paz no visitó Sonsón durante sus viajes como miembro de la Comisión, no obstante, a él se le atribuye la acuarela “Camino para Nóvita en la Montaña de Tamaná” que posee una composición similar. Quién visitó Sonsón fue Henry Price y su acuarela de la “Montaña de Sonsón” no tiene ningún cargador, pero además es célebre por lo intrincado de su origen, pues esta la que se atribuye a Albert Berg.

⁶⁹ Citado por Olga Mayerly Tarazola, *Ramón Torres Méndez: La imagen del pueblo en la primera edición de sus láminas costumbristas 1851-1852*, tesis de maestría, Maestría en estética e historia del arte, Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2016, p. 70.



FIGURA 22. "El paso del Quindío". Grabado. John Potter Hamilton, *Travels through the interior provinces of Columbia*, London: John Murray, vol. II, Colección Museo Nacional de Colombia, 1827.



FIGURA 23. "Un sillero". Grabado. Desiré Roulin, Aparecido en *Magasin Pittoresque*, 1848.

Más allá de que la labor pictórica de Ramón Torres Méndez haya sido influenciada por las láminas de Paz o no, lo que es un hecho es que las obras de Méndez sí fueron publicadas en litografías nacionales y en trece grabados compendiados en el título *New Granada: Twenty months in the Andes*, de Isaac F. Holton y publicado en New York en 1857. Curiosamente, en este mismo título aparece un grabado titulado "Water Boy at Cartago" (fig. 25), similar a la acuarela "Cargadores de agua", atribuida a Manuel María Paz (fig. 26). Lo que resulta verdaderamente interesante es que en ninguna lámina de Ramón Torrez Méndez se toma el modelo de aguadores de la provincia del Cauca, y, en los alcances de esta investigación, no se ha encontrado un modelo más similar al reproducido en el libro de Holton. Esta podría ser quizá una evidencia del mínimo impacto internacional de una acuarela de la comisión en el siglo XIX.



FIGURA 24. “Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón”. Litografía. Ramón Torrez Méndez, *Costumbres Neogranadinas*, Litografía Martínez y Hermano, Colección de Arte del Banco de la República, 1851.

La función cíclica del “régimen escópico”, capaz de configurar un modo de ver y así mismo ser alimentado por las imágenes producidas a partir de ello, implica que las láminas que acompañaron contemporáneamente las acuarelas de la Comisión Corográfica, como las litografías de Ramón Torres Méndez, contribuyeron, quizá indirectamente, a configurar un imaginario nacional común. Pero afirmar, como lo hace Olga Restrepo, que las láminas de Torres transmitieron la mirada de los dibujantes de la Comisión es especular en demasía. No cabe duda de que sus imágenes son fruto y alimento de un mismo “régimen escópico” costumbrista, pero, como se ha demostrado, es inexacto atribuir la influencia total de la obra de Méndez a las acuarelas de la Comisión.

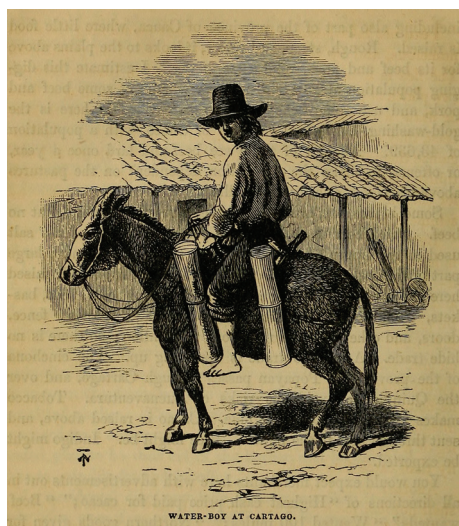


FIGURA 25. "Water-Boy at Cartago". Grabado. Isaac Holton F., *New Granada: Twenty months in the Andes*, New York: Harper & brothers, Library of Congress, 1857.

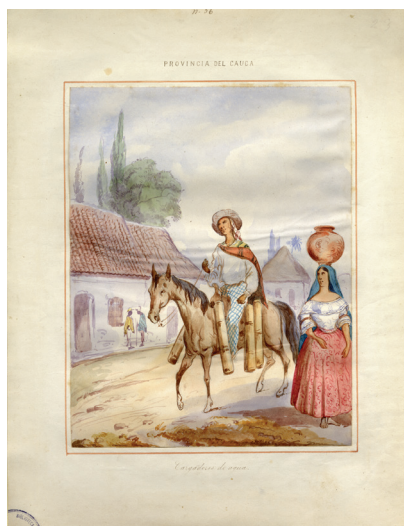


FIGURA 26. "Provincia del Cauca. Cargadores de agua". Acuarela. Manuel María Paz (atr.), Álbum de la Comisión Corográfica, Biblioteca Nacional de Colombia, 1853.

La Comisión vista desde hoy

Es un hecho consumado que, tras la publicación de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en 1953, sus imágenes se han diseminado exponencialmente, ocupando casi todo el espectro visual que hoy tenemos del siglo XIX. Resulta sumamente difícil encontrar una publicación sobre la historia de Colombia en el siglo XIX que no reproduzca las acuarelas de la Comisión. Es por eso que ha resultado sumamente fácil asumir que, desde lontananza, estas imágenes son el testimonio más eficaz que tenemos de la Nueva Granada. Dicha impresión empezó a fraguarse con la reseña de Lázaro María Girón quien señala que

Es obra inédita, de valor inestimable, que guarda entre sus hojas, joyas que son preciosas para Colombia. El extranjero que quiera formarse una idea general sobre este pueblo puede registrar las páginas de aquel libro, seguro de encontrar en ellas algo como una cristalización del complicado conjunto de país; porque allí están retratados bellos fragmentos de nuestro suelo con sus paisajes y su lujosa flora, la historia antigua de nuestros laboriosos aborígenes y además varias muestras de costumbres en diversas localidades⁷⁰.

⁷⁰ Girón, p. 1.

El valor histórico de las acuarelas de la Comisión es inestimable y a todas luces in-cuestionable, pero el indeleble efecto visual que ha consumado en la sociedad colombiana es una construcción tardía, consolidada un siglo después. Basta con una reconstrucción cronológica de los diferentes momentos de las imágenes de la Comisión para percatarse del abismo temporal que existe entre su factura y su circulación, y del escaso impacto que estas tuvieron de manera directa en las retinas de los neogranadinos (fig. 27). Sin querer emitir un juicio anacrónico, pero si en virtud de lo que aquí se ha expuesto, es posible, cuando menos, cuestionar la noción que se ha tenido del papel que la Comisión cumplió en la construcción del imaginario nacional de la Nueva Granada. Asumiendo como bien señala Nancy Appelbaum, que “[...] la cultura visual hizo parte integral de la conformación de naciones a mediados del siglo XIX en las Américas [...]”⁷¹, es notorio el error que supone la precaria circulación de las imágenes en contraste con los otros dos componentes del proyecto corográfico. Texto, cartografía e imagen, los tres componentes del proyecto inicial, eran vitales para imaginar la nueva granada. Pues

A partir de mapas e ilustraciones, acompañados de textos descriptivos, estas precarias y jóvenes repúblicas eran imaginadas en tanto naciones con paisajes y pobladores característicos ligados entre sí pero, al mismo tiempo, internamente divididos por territorios, razas y costumbres. Así, mapas, ilustraciones y textos apuntalaban la constitución de los territorios y pueblos que así se representaban⁷².

Sin el poder de la imaginación concreta que aportaban las láminas, tanto la prolífica cartografía de Codazzi y Paz como los bucólicos relatos literarios de Ancízar y Pérez circularon a ciegas sin la persuasión objetiva de aquellas escenas. En una incipiente república de pequeños centros de comercio desperdigados y marginados entre sí por intransitables montañas, con una población profundamente heterogénea, con las diferencias raciales acrisoladas por un desdén progresista y centralista, y con una ingente cantidad de lenguas autóctonas que configuraban una enorme cantidad de ciudadanos precarios e “iletrados”, la imagen era la palabra universal; el vehículo para predicar las ideas de nación. ¿Qué sería de una evangelización sin imágenes? Pues ante esa triste diatriba se vio confrontada la Comisión Corográfica; pese a haber contemplado todos los aspectos esenciales para la imaginación nacional. Como bien menciona Olga Restrepo, “[e]stas obras realizadas cumplidamente no pueden quedarse, entonces, guardadas en los anaqueles de las oficinas públicas. Si se trata de “inventar la nación” deben ser conocidas del público, a través de ese otro medio constructor de realidades que es la prensa”⁷³.

⁷¹ Appelbaum, p. 26.

⁷² *Ibid.*, pp. 26-27.

⁷³ Restrepo, p. 39.

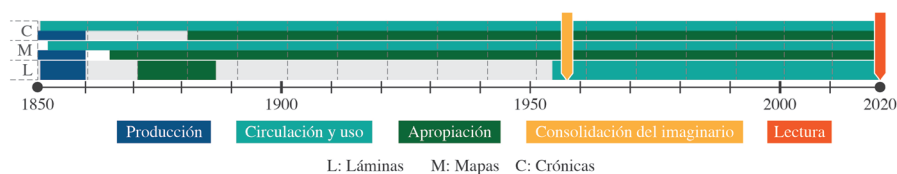


FIGURA 27. Comparativa cronológica de los momentos de producción, circulación, apropiación y lectura. Fuente: elaboración del autor

Si como dicen Appelbaum y Restrepo se requería de la circulación de imagen, texto y cartografía para la configuración del imaginario nacional, dicho acontecimiento no se dio sino hasta mediados del siglo XX, por lo cual no resulta descabellado afirmar que el imaginario total de la Comisión es un imaginario tardío. Pero dado que el proyecto nacional no podía esperar, como un asunto meramente circunstancial, ante la ausencia del material gráfico de la Comisión, es muy probable que aquellos mapas y relatos que sí circularon en el siglo XIX se hayan alimentado, directa o indirectamente, de las láminas más populares de aquel entonces, puesto que en esta relación *sine qua non* no habría sido posible configurar un imaginario nacional sin las estampas. La enorme cantidad de grabados y litografías extranjeras construyeron una imagen accidentada de la Colombia decimonónica que se hallaba fuera del control que habrían deseado tener los gobiernos de turno⁷⁴. Resulta obvio, sin embargo, que, ante la evidente polarización política, la liviandad de las divisiones geográficas y las constantes guerras civiles, la adecuada imaginación de la nación, pese a ser un imperativo esencial de una joven república, fue una prioridad procrastinada sin remedio. Ante la ausencia de un imaginario oficial, las láminas de costumbrismo producidas por los pintores neogranadinos hicieron la labor que se pretendía dar al *Album de la Comisión Corográfica*, transmitiendo indirectamente los testimonios para lo cual fue concebido. Debido a ello, las acuarelas de la Comisión no pasaron de ser un rumor, una reseña, tres escuetos grabados y un mito neogranadino que fue conocido por algunos pocos blancos letrados de la época, respondiendo quizá sin quererlo, a aquel despotismo ilustrado que caracterizaba sus adjetivaciones peyorativas de las provincias, tipos raciales y costumbres folclóricas. No obstante, es preciso decir también que aquellas láminas secretas empaparon las retinas de aquellos afortunados testigos con su profuso colorido y heterogéneo estilo, una respuesta concreta a la admiración sin par que todos los miembros de la Comisión,

⁷⁴ La dominación de los medios de producción y reproducción de imágenes representó un escollo gigantesco para el control del imaginario nacional de las naciones americanas, pues quien editaba las estampas decidía que se mostraba y qué se ocultaba. Véase Lina Del Castillo, “La Gran Colombia de la Gran Bretaña: la importancia del lugar de la producción de imágenes nacionales, 1819-1830”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 24, 12 (2010), pp. 124-149.

sin excepción, le profesaban a una tierra bendecida con la fertilidad y la fecundidad absoluta. Nuestra incapacidad de imaginar la Nueva Granada sin pensar en las acuarelas de la Comisión, es directamente proporcional a la incapacidad que tenían los neogranadinos de acceder a ellas. Pero, a fin de cuentas, ¿no son las inconsistencias del proyecto corográfico neogranadino el más fiel espejo de Colombia a lo largo de su corta existencia?

Grace Alexandra Mateus Rojas

gamateusr@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Grace Alexandra Mateus Rojas, “La corporalidad como herramienta hacia la generación de respuestas creativas en estudiantes de diseño”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 45-58.

RESUMEN

El presente artículo expone los resultados de una indagación en dos programas de Diseño Industrial en dos universidades bogotanas con el objetivo de identificar cómo algunas estrategias didácticas mediadas por la corporalidad pueden potenciar resultados creativos en los estudiantes. Comenzando por determinar el significado atribuido al término ‘creatividad’ por parte de la comunidad académica, se procedió a reconocer algunas de las estrategias didácticas mediadas por la corporalidad en una asignatura de taller; finalizando con la realización de un taller con dichas estrategias. Los resultados indican que estas estrategias pueden llegar a potenciar la generación de resultados creativos en los estudiantes, impulsarlos a la exploración de movimientos corporales, e involucrarlos en el proceso de creación y a pensar en una parte del cuerpo en particular.

PALABRAS CLAVE

Creatividad, corporalidad, enseñanza, diseño industrial

TITLE

Corporality as a tool to generate creative results in Design students.

ABSTRACT

This article presents the results from research carried out in two Industrial Design programs at two Bogota universities to identify how the implementation of didactic strategies mediated by corporality enhance creative results in students. Research was started to determine the meaning attributed to creativity by the academic community, then, to recognize some of the didactic strategies mediated by corporality implemented by teachers in one course at each university and finally organizing a workshop mediated by corporality. As a result, strategies mediated by corporality were found for teachers to implement in order to enhance the generation of creative results in students, such as encouraging them to explore body movements to involve them in the creation process or make them think of a particular part of the body.

KEY WORDS

Creativity, corporality, teaching, Industrial Design.

Diseñadora Industrial de la Universidad

Jorge Tadeo Lozano, Bogotá y Magíster en Diseño con profundización en investigación de la Universidad Nacional de Colombia.

En la actualidad se desempeña como investigadora y profesora en las áreas de creación e innovación de productos, así como en la asesoría de proyectos de investigación a nivel de pregrado y posgrado. Sus líneas de investigación se centran en la creatividad aplicada a la disciplina del diseño, la corporalidad y la didáctica.

Recibido 23 de abril de 2020

Aceptado 16 de octubre de 2020

La corporalidad como herramienta hacia la generación de respuestas creativas en estudiantes de diseño

Grace Alexandra Mateus Rojas

Introducción

En el presente artículo se ilustra el proceso investigativo llevado a cabo como tesis de grado de los estudios de Maestría en Diseño¹ para conocer cómo algunas estrategias mediadas por la corporalidad pueden potenciar resultados creativos en estudiantes de diseño. La indagación estuvo motivada por contribuir, desde la investigación en diseño, con una herramienta hacia la generación de resultados creativos por parte de los estudiantes. Con este propósito se identifica en la corporalidad una herramienta de utilidad para ser aplicada en procesos de creación en la disciplina del diseño. Con este estudio se busca hacer un llamado a la academia para promover el reconocimiento e implementación de la corporalidad por parte de estudiantes y docentes al momento de desarrollar proyectos de diseño.

En el estado del arte se buscó encontrar investigaciones sobre el uso de la corporalidad como herramienta didáctica hacia la generación de resultados creativos en la disciplina del diseño. En la literatura académica se encontraron contribuciones de autores que han centrado sus investigaciones en el estudio de la creatividad, la didáctica en diseño o la corporalidad², más en la investigación se integraron en las búsquedas de información las cuatro palabras claves: corporalidad, creatividad, didáctica y diseño para focalizar los resultados.

¹ Estudios desarrollados en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá durante los años 2015 a 2018.

² Solo desde el campo de la creatividad, el psicólogo estadounidense Steven Smith menciona la existencia de más de 65 millones de definiciones sobre el significado del término en internet. Steven Smith, *Los profesores desean fomentar la creatividad, pero castigan a los niños por ser diferentes*. En <https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/destacadas/home/1/los-profesores-desean-fomentar-la-creatividad-pero-castigan-los-ninos-por>

Luego de una primera revisión de literatura en la base de datos scopus no se encontró ningún artículo que involucrara las cuatro palabras claves, fue así como se tomó la decisión de ampliar el espectro de búsqueda y emplear sinónimos como *corporeity*, *corporeality*, *body*, *bodily* y *embodiment*³. Fue así como, después de un análisis de los artículos encontrados y del desarrollo de mapas conceptuales sobre el trabajo de los autores que abordan las palabras claves, se hizo necesario llevar a cabo un proceso de interpretación del concepto corporalidad, ya que ningún referente teórico hacía uso del término corporalidad o expresaba “se ha de entender la corporalidad de esta manera”.⁴ Para la selección de los referentes teóricos se seleccionaron aquellos que hicieran uso de la corporalidad en el trabajo con estudiantes y que hubieran logrado resultados creativos.

Luego del análisis llevado a cabo, se identificó a la diseñadora holandesa Sietske Klooster, para quien un movimiento corporal se convierte en un insumo hacia la génesis de ideas en el proceso creativo. A través del método *choreography of interaction* le otorga valor al movimiento corporal, al desarrollo de un recorrido en el espacio físico. En este método la diseñadora propone la experimentación de movimientos, así como aprovechar la riqueza expresiva de los mismos al momento de diseñar.⁵ En el proyecto de investigación se denominará la corporalidad de Klooster corporalidad sensible.

El siguiente referente en la investigación es el trabajo desarrollado por el docente Oskar Schlemmer, de la escuela de la Bauhaus en el ballet triádico. En el Ballet se identifica la preocupación de Schlemmer por promover en los estudiantes la generación de movimientos corporales como insumos para dar forma a una idea. Schlemmer afirmaba “*partimos de la situación corporal, de la existencia, del caminar (...) del saltar y del danzar (...) dar un paso es un acontecimiento grandioso, mientras que levantar una mano, mover un dedo, no lo son menos*”.⁶ Se encuentra que en el ballet los estudiantes empleaban su propio cuerpo para generar una propuesta de creación, involucrando elementos como el vestuario, las escenografías, la música, los recorridos en un espacio físico. La corporalidad en Schlemmer se denominará

³ El proceso de búsqueda, revisión y clasificación de la información se puede apreciar de manera más detallada en el estado del arte de la tesis de maestría. Grace Mateus, *La corporalidad como agente potenciador de la creatividad en estudiantes de diseño*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2019, pp. 28-48. Disponible en <http://bdigital.unal.edu.co/70492/1/1020729959.2018.pdf>

⁴ *Ibid.*, Anexo H, pp. 346-348.

⁵ Caroline Hummels, Sietske Klooster, *Move to get moved: A search for methods, tools and knowledge to design for expressive and rich movement-based interaction. Personal and Ubiquitous Computing*, Switzerland: Springer Nature, v. 11, 8 (2007), pp. 677-690. https://www.researchgate.net/publication/220141377_Move_to_get_moved_A_search_for_methods_tools_and_knowledge_to_design_for_expressive_and_rich_movement-based_interaction/link/00b49526bc2ecd38d2000000/download

⁶ Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 112.

estructurada, pues los movimientos responden a un orden, se encuentran definidos dentro de una coreografía.

Finalmente, se encuentra en la bailarina y directora alemana Pina Bausch un interés por impulsar en los bailarines identificar en sí mismos aspectos que los hacen únicos como individuos, empleando su cuerpo para exteriorizar un anhelo, un sentimiento, una crítica. La corporalidad en Pina es una corporalidad externalizada, en una obra dirigida por ella podían aparecer risas, quejas, fatiga, llanto, ilusión, la expresión de un sentimiento.

Como se ilustró, existen autores (Klosster, Schlemmer, Bausch) que han empleado la corporalidad como una herramienta en el trabajo con los estudiantes, logrando resultados creativos. En el Ballet triádico de Schlemmer, se diseñaron los pasos⁷, el vestuario, los personajes, las escenas, el sonido; en Klooster el movimiento corporal se convierte en un recurso hacia la generación de nuevas ideas, (se puede apreciar en el diseño de un florero, cuyo proceso de creación no se centró en dar forma a un contenedor de líquidos, sino en el movimiento generado fruto del acercamiento de sus brazos con las flores), en Pina Bausch se identifica la importancia de la expresión, del sentimiento, del mensaje a comunicar, mediante el uso de recorridos, saltos, giros, la aparición de elementos como agua, rocas, sillas, hojas⁸.

Una vez reconocidos los referentes teóricos, la indagación se orientó a determinar ¿de qué manera se pueden implementar estrategias mediadas por la corporalidad hacia la generación de resultados creativos en estudiantes de Diseño Industrial en algunas universidades bogotanas? Para dar respuesta a este interrogante se establecieron los objetivos específicos de la investigación: caracterizar el significado del término creatividad en dos programas de Diseño Industrial para el período comprendido entre los años 2012 a 2016, identificar la implementación de la corporalidad en algunas asignaturas de taller de diseño y desarrollar un taller de exploración-creación mediado por la corporalidad con estudiantes de diseño.

Metodología

La indagación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, en el cual se busca dar sentido e interpretar los fenómenos, a la luz del significado que las personas le otorgan, dando valor a las concepciones, opiniones y comportamientos, con el objetivo de reflexionar y construir una visión del objeto de conocimiento.⁹ Se implementó el estudio de caso en dos progra-

⁷ Con una clara influencia del ballet, más generando una propuesta particular de movimientos

⁸ Pina Bausch ha sido considerada como precursora del movimiento danza-teatro. Adolfo Vázquez, *La Danza teatro de Pina Bausch*, 2006. Danza Ballet. Disponible en <https://www.danzaballet.com/la-danza-teatro-de-pina-bausch/>

⁹ Irene Vasilachis, *La investigación cualitativa*, Barcelona: Gedisa Editorial, 2006, pp. 1-22. <http://jbposgrado.org/icuali/investigacion%20cualitativa.pdf>

mas de diseño industrial de dos universidades bogotanas; las universidades Jorge Tadeo Lozano y Nacional de Colombia, consideradas pioneras de la enseñanza profesional del diseño industrial en Colombia¹⁰. Como fuentes de información se emplearon los proyectos educativos de los programas de diseño industrial vigentes para los años 2012 a 2016,¹¹ se desarrollaron entrevistas semiestructuradas a algunos estudiantes, docentes, directores y egresados de los programas de diseño, se revisaron los contenidos programáticos de las asignaturas de taller de diseño y se realizó trabajo de campo en una asignatura de diseño por programa donde se hubiese implementado el abordaje de la corporalidad entre los años 2012 a 2016.

Para llevar a cabo el análisis de la información se diseñaron instrumentos como cuadros de síntesis de información y diagramas de flujo que facilitaron la lectura, interpretación y reflexión de los resultados. En la imagen a continuación se presenta uno de los instrumentos implementados en la investigación, (un cuadro de síntesis de información) en el cual era ubicada la información obtenida de las entrevistas y de la revisión de los PEP, separando las respuestas que hacían referencia al significado del término creatividad al abordaje. Este instrumento se utilizó para el análisis de la información de los dos programas de diseño.

¹⁰ Juan Buitrago, “La Profesionalización Académica del Diseño Industrial en Colombia. Reflexiones en Función de la Construcción del Objeto de Estudio”, *Actas de Diseño*, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Buenos Aires, 9 (2010), pp. 64–71. En https://www.researchgate.net/publication/273915212_La_profesionalizacion_academica_del_Disenio_en_Colombia_Reflexiones_en_funcion_de_la_construccion_del_objeto_de_estudio. Alfredo Gutiérrez y Camilo Angulo, “Cuatro Décadas del Diseño Industrial Tadeísta [1974-2014]”, *Imaginario 6*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2013, pp. 5-9. https://www.researchgate.net/publication/320187477_Cuatro_Decadas_de_Disenio_Industrial_Tadeista_1974-2014. Unimedios, *Pioneros del saber: Gabriel Bernal primera generación de docentes del diseño industrial en la universidad Nacional*, 2015. Disponible en <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/pioneros-del-saber/article/gabriel-bernal-primera-generacion-de-docentes-del-diseno-industrial-en-la-universidad-nacional.html>

¹¹ Universidad Nacional de Colombia. *Proyecto Educativo de Programa (PEP)*. Bogotá: 2015. Disponible en http://www.pregrado.unal.edu.co/docs/pep/pep_2_32.pdf; Universidad Jorge Tadeo Lozano. *Proyecto Educativo del programa académico de Diseño Industrial UJTL (PEPA)*, Bogotá, 2013. Disponible en https://www.utadeo.edu.co/files/collections/documents/field_attached_file/proyecto_educativo_del_programa_de_diseno_industrial_2013.pdf

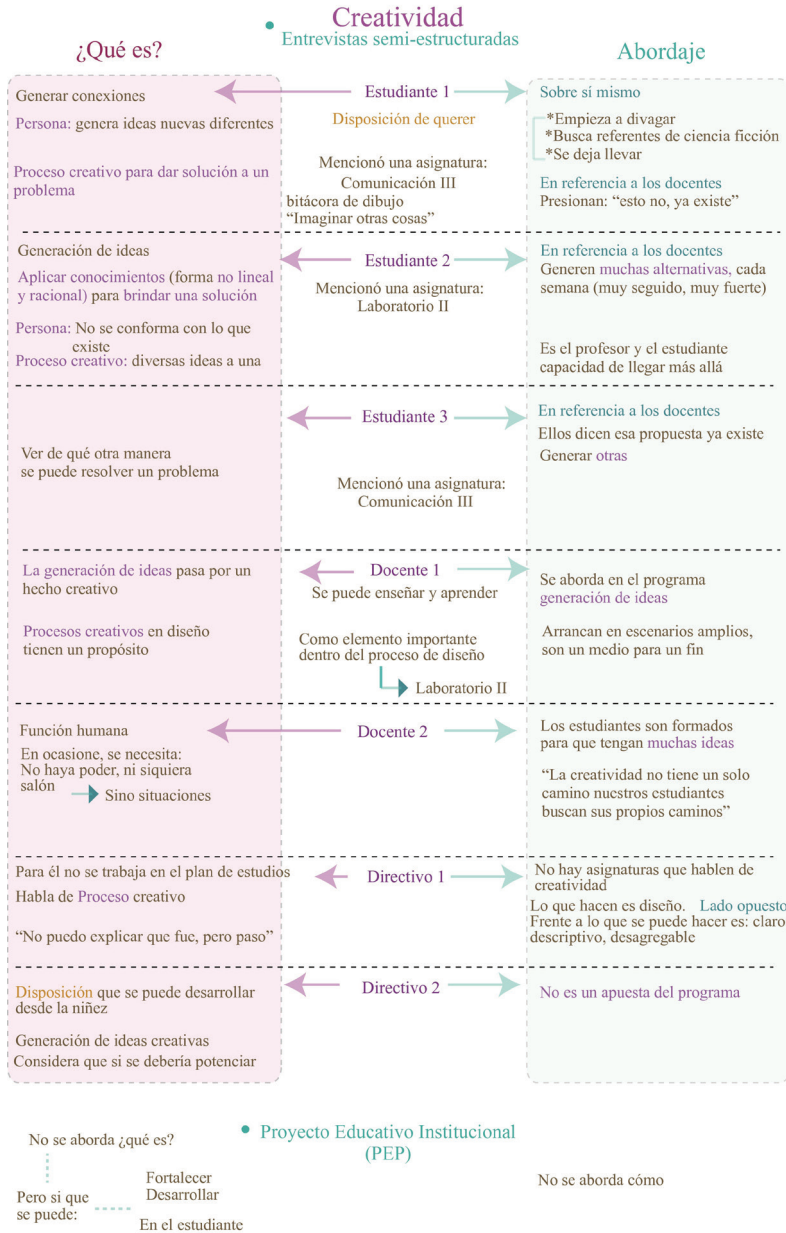


FIGURA 1. Instrumento diseñado hacia la caracterización del abordaje de la creatividad de los programas de Diseño Industrial. Se muestra su implementación en el análisis de la información obtenida del programa de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Colombia. Fuente: elaboración propia.

A partir de la información obtenida de las entrevistas y de la revisión de los PEP, el instrumento facilitó la reflexión de los datos. En la imagen a continuación se evidencia un apartado del análisis desarrollado sobre el abordaje de la creatividad en el programa de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Colombia.

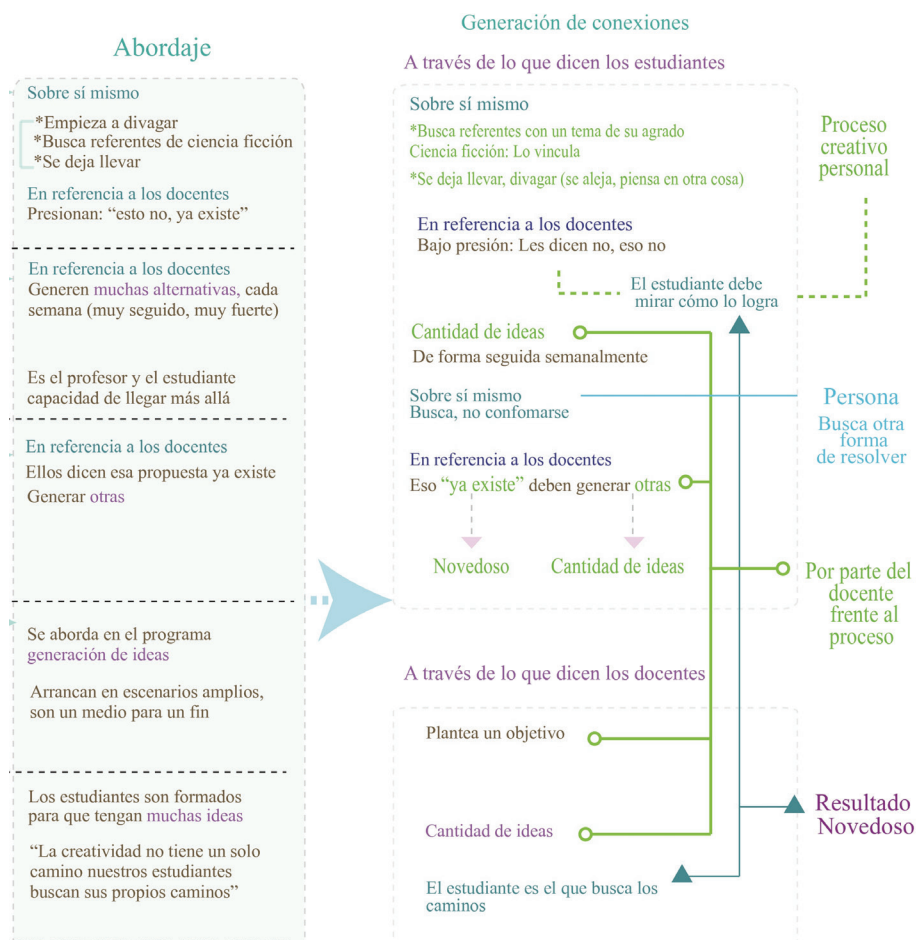


FIGURA 2. Muestra de una sección del proceso de reflexión sobre el abordaje de la creatividad del programa de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Colombia para el período de tiempo comprendido entre los años 2012 a 2016. Fuente: Elaboración propia.

En el proceso de investigación se hizo uso también de diagramas de flujo que permitieron sintetizar la información derivada de la indagación. En la siguiente imagen se pueden observar los resultados obtenidos de la implementación de la corporalidad en las dos asignaturas de taller de diseño estudiadas.

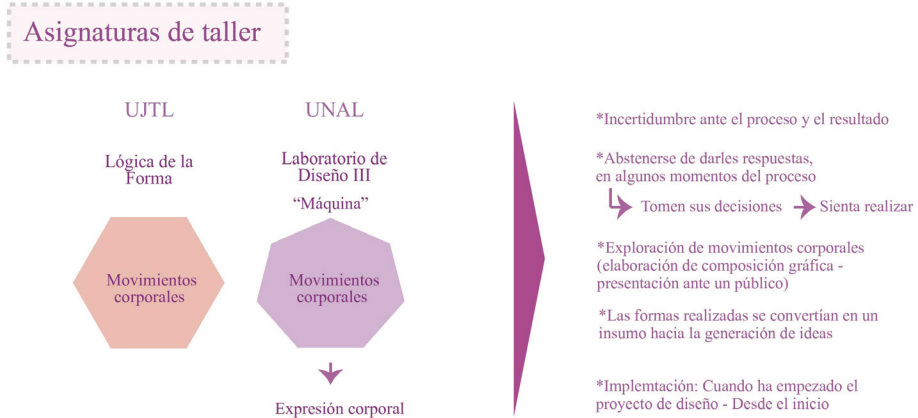


FIGURA 3. Instrumento diseñado hacia la identificación de la implementación de la corporalidad en dos asignaturas de taller de diseño. Fuente: Elaboración propia.

Una vez obtenida la información de la caracterización del abordaje de la creatividad de los programas, del abordaje de la corporalidad en dos asignaturas de taller de diseño, con la información derivada de la corporalidad de los referentes teóricos, se configuró el taller de exploración-creación. El cual se desarrolló en el mes de noviembre del año 2016 con estudiantes del programa de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Colombia. A continuación, se puede apreciar un cuadro de síntesis de información con cada uno de los tres componentes del taller.

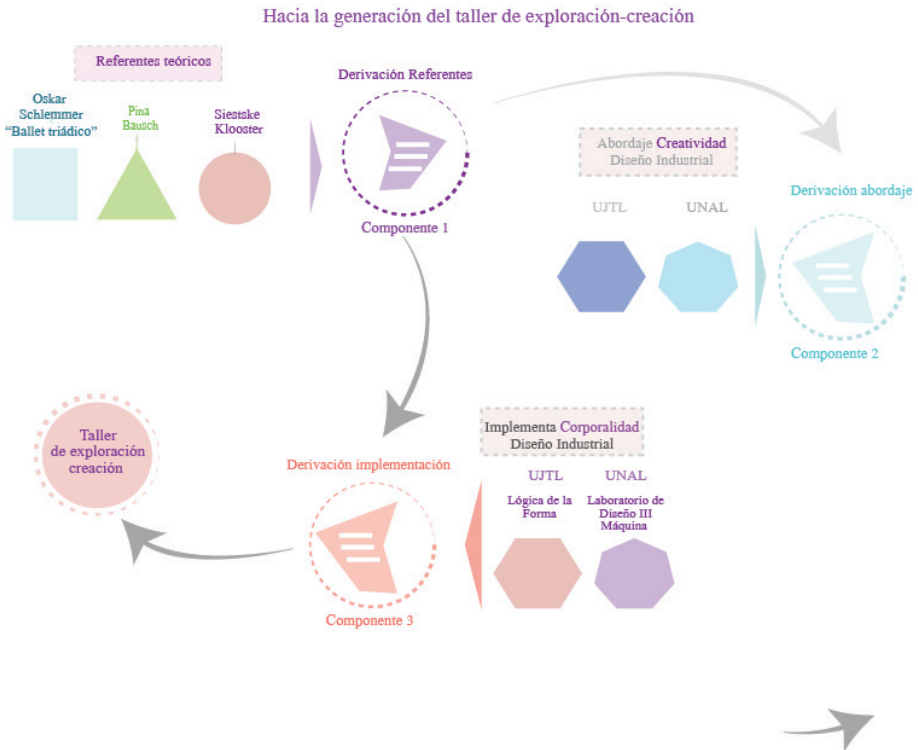


FIGURA 4. El instrumento permitía visualizar cada uno de los tres componentes del taller.
Fuente: elaboración propia.

Resultados

Para obtener respuesta al interrogante ¿de qué manera se pueden implementar estrategias mediadas por la corporalidad hacia la generación de resultados creativos en estudiantes de Diseño Industrial en algunas universidades bogotanas? se ha de mencionar primero aquellas estrategias identificadas de los referentes teóricos. En ellos, se encontró el uso del **movimiento corporal** (ya sea espontáneo, como en la diseñadora Klooster) o bajo una estructura definida, con el uso de una coreografía como en el Ballet triádico en Schlemmer, el empleo del **espacio físico como recurso para la ejecución de los movimientos** (pudiéndose utilizar un auditorio, una zona al aire libre o dentro de un salón de clase, dependiendo del espacio con el que se cuente), así como **la utilización de diferentes materiales o recursos para la ejecución de los movimientos**; (en Schlemmer se emplea un vestuario que condiciona los movimientos; en Pina Bausch se emplean

elementos como por ejemplo rocas, agua, mobiliario; en la diseñadora Klooster se utilizan grafías para la captura de las huellas de los movimientos que se realizan y **dependiendo del objeto a diseñar el uso de materiales relacionados**, por ejemplo para el diseño de un florero, la diseñadora hace uso de flores, para el diseño de un pañuelo de bodas emplea los anillos de matrimonio. Otro de los aspectos encontrados fue el **fin para el que es empleado el movimiento** (en el caso de Schlemmer y Bausch se reconoce el propósito de comunicar un mensaje), en Klooster se emplea el movimiento como recurso hacia la génesis de ideas. Finalmente, se identifica en Bausch su interés por la persona que está detrás del movimiento (porque descubra aspectos particulares de sí), esta deducción proviene de las palabras expresadas a una de sus bailarinas: “tu fragilidad es también tu fuerza”¹².

De la indagación de las estrategias mediadas por la corporalidad del estudio de dos asignaturas de taller de diseño se encontró el interés por **la exploración y generación de movimientos corporales como una representación del estudiante** hacia la generación de ideas. En las asignaturas estudiadas: Lógica de la forma del programa de Diseño Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, esta estrategia se implementó cuando ya el proyecto de diseño ha iniciado. Es decir, para ampliar el abanico de posibilidades de creación. En la asignatura Laboratorio de Diseño III, de la Universidad Nacional de Colombia, cuando se desarrolló el proyecto de la máquina criptoantropomórfica de Bogotá, la exploración de movimientos se efectuaba para que el estudiante ampliara sus posibilidades de movimiento y expresión corporal, como insumos previos para el desarrollo de un proyecto para ser presentado ante un público.

Ahora bien, **para la exploración de movimientos se emplean diferentes recursos y materiales**. En el taller de diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano se recurrió al uso de pliegos de papel, pintura, pinceles, fotografías de los movimientos; en el de la universidad Nacional fueron invitados docentes de danza y expresión corporal. Tal como se identificó en los referentes teóricos, se empleó **un espacio físico**, pero haciendo uso de diferentes lugares, en el taller de diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano los estudiantes podían trabajar dentro del salón de clases o en los corredores de los salones o en la zona verde de la universidad, en el taller de diseño de la universidad Nacional se empleó un escenario.

Por otra parte, en las dos asignaturas se encontró la estrategia de mantener a los estudiantes con la **incertidumbre sobre el proceso y la finalidad del uso de la corporalidad**. También, los docentes se abstendían de brindarles **a los estudiantes respuestas sobre**

¹² En el documental de Wim Wenders (Director), Pina [Documental] BiM Distribuzione, Alemania, Co-production Alemania-Francia-Reino Unido, ZDF, Neue Road Movies, 2011, se aprecia como Bausch impulsaba a sus bailarines a descubrir aspectos propios de su ser y hacerlos presentes en la danza. Una de sus bailarinas comentó como Bausch en una oportunidad le había expresado “Tu fragilidad es también tu fuerza”.

qué hacer en algunos momentos del proceso de diseño, para que los estudiantes tomaran las decisiones sobre sus proyectos.

En relación con los resultados del taller desarrollado con estudiantes, el abordaje de la corporalidad no se centró en la generación de movimientos corporales, la estrategia se dirigió al **reconocimiento de una particularidad de sí mismos**, sugiriendo a los estudiantes pensar en una parte del cuerpo que ellos consideraran única hacia la génesis de ideas. Se recurrió también al planteamiento de varios interrogantes sobre la parte del cuerpo elegida para que los estudiantes tuvieran varias posibilidades de selección en la génesis de ideas, en el taller no se hizo uso de escenarios (no se buscaba comunicar un mensaje ante un público), se empleó un salón de clases, más no se utilizaron las sillas para sentarse y las mesas para escribir, decidiendo los estudiantes utilizar como su lugar de trabajo el piso del salón, se mantuvo la incertidumbre sobre el resultado y el paso a paso, como resultado del taller los estudiantes crearon una composición gráfica.

En síntesis, en la investigación se encontraron las siguientes estrategias mediadas por la corporalidad hacia la generación de resultados creativos: la implementación de **movimientos corporales** (espontáneos o sugeridos), así como la **identificación de una parte del cuerpo en particular**, cualquiera de estas dos estrategias se puede abordar con los estudiantes. Ahora bien, cada una de estas estrategias **viene acompañada de aspectos** como: el **uso de diferentes materiales** para el abordaje de la corporalidad (por ejemplo pliegos de papel, marcadores, pintura, pinceles, cámaras fotográficas para la captura del movimiento) y el **uso de un espacio físico** (pudiendo ser un salón de clase, un auditorio o el aire libre), **la elección de la etapa de su implementación en el proceso de diseño** (ya sea cuando el proyecto se encuentra en marcha para ampliar el abanico de posibilidades de creación o en el inicio del proyecto), **el tiempo de su abordaje** (en una sesión de clase, en algunas sesiones en particular o durante el transcurso del semestre académico). También, se identificó la implementación de las siguientes estrategias que, al ser implementadas de manera conjunta con el abordaje de la corporalidad, aportan a la generación de propuestas creativas como: **mantener la incertidumbre** en los estudiantes frente al proceso y el resultado, así como **evitar brindarles respuestas** sobre qué hacer en determinadas fases del desarrollo de las propuestas de diseño, para incentivar la toma de decisiones personales.

En la investigación, producto de la caracterización del abordaje de la creatividad en los programas de Diseño Industrial se lograron identificar algunas características de un resultado creativo. Entre estas características se encontró que es un resultado **diferente a lo convencional**. Es decir, que contrasta con lo que existe (que no es habitual o tradicional), **que produce impacto**, sugiriendo en las personas pensar ¿cómo llegó a ese resultado? e **impredecible** (se desconoce de antemano qué se originará). Se ha de aclarar que no todas las características tienen que estar presentes para identificar si un resultado es creativo, sino que el análisis desarrollado en los dos programas de diseño permitió reconocerlas y concentrarlas.

Se encontraron en varias de las composiciones gráficas realizadas por los estudiantes en el taller, características de un resultado creativo. Se observó que en la mayoría de ellas el resultado fue impredecible, no se podía reconocer a simple vista cuál había sido el punto de referencia (en este caso, la parte del cuerpo seleccionada empleada como génesis para su creación). Además, las composiciones elaboradas se alejaron de basarse de la forma literal del cuerpo, incitaban a pensar ¿cómo llegó a ese resultado? En la imagen a continuación se presenta una de las composiciones elaboradas durante el desarrollo del taller por un estudiante.



FIGURA 5. Composición gráfica realizada por un estudiante del programa de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Colombia durante el desarrollo del taller. Fotografía tomada por Grace Mateus

A continuación, se presenta el análisis de la composición gráfica elaborada por el estudiante.

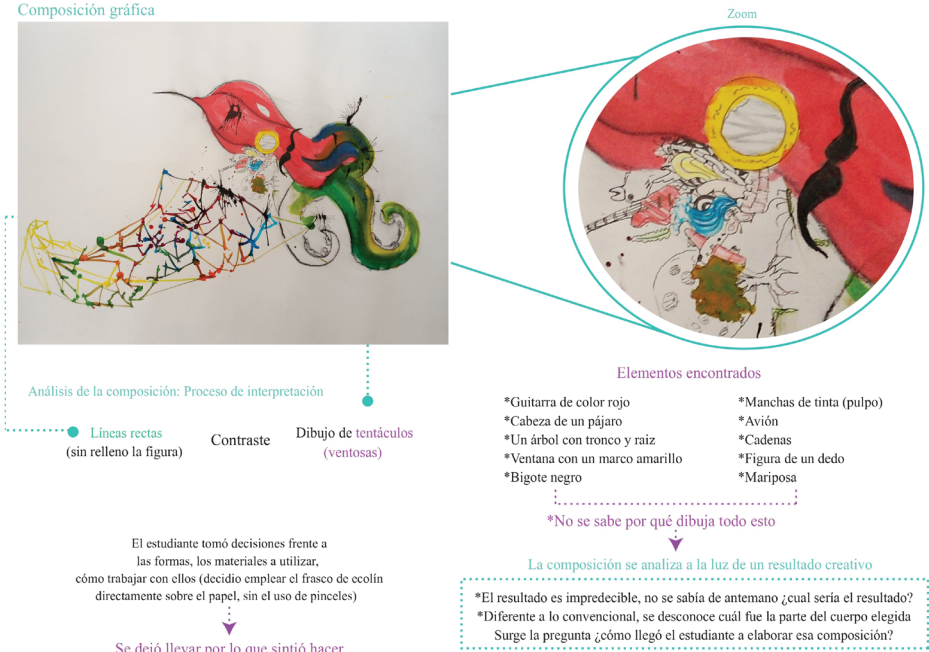


FIGURA 6. Análisis de la composición. Fuente: Elaboración propia.

Como resultado de la investigación, se llega a la construcción de una definición sobre el término corporalidad, la cual se interpreta como la identificación de la presencia del cuerpo, otorgando valor al movimiento corporal, a particularidades de sí, a sensaciones, emociones, sentimientos, expresiones, experiencias, habilidades, como insumos hacia la generación de resultados creativos. Bajo esta noción se puede acercar a los estudiantes a través de ejercicios de exploración y experimentación con su propia corporalidad. Esta noción de corporalidad desde la disciplina del diseño viene a posibilitar en los estudiantes abrir su mirada al reconocimiento de particularidades, habilidades y experiencias que los hacen únicos, otorgándoles libertad y empoderamiento en el desarrollo de sus proyectos de diseño.

Conclusiones

Se pueden implementar diferentes estrategias mediadas por la corporalidad para potenciar resultados creativos por parte de los estudiantes. En los casos de estudio, se identificaron dos: la exploración de movimientos corporales y el reconocimiento de una particularidad (abordada en el taller). Las dos estrategias se convierten en detonantes hacia la generación de resultados creativos y tienen en común el interés por favorecer en el estudiante dirigir su mirada a su corporalidad.

Se descubre que al implementar la corporalidad los estudiantes descubren aspectos que pueden pasar desapercibidos en su cotidianidad, como un movimiento corporal, su sonrisa, una sensación, una habilidad (aspectos que hacen parte de sí) transformándolos en un insumo en sus procesos de creación de proyectos de diseño. La transformación se origina en la interpretación que el estudiante realice de su corporalidad.

Se identifica que el abordaje de la corporalidad se puede implementar para un proyecto de diseño que se encuentre en marcha, para favorecer la generación de ideas antes no previstas o desde el inicio del proceso creativo hacia la génesis de las mismas. Es elección del docente tomar la decisión frente a la etapa de diseño en la cual decide implementarla.

Se pueden emplear diferentes materiales y recursos en el abordaje de la corporalidad, con el uso de (papeles, marcadores, pinceles, pintura) cuando la meta es la elaboración de una composición gráfica, o recurrir a objetos relacionados con el producto a diseñar, como flores para el diseño de un florero o involucrar la creación de un vestuario, escenografía, sonido cuando el proyecto contempla la presentación ante un público. Así como recurrir al uso de cámaras fotográficas para la captura de movimientos, el empleo de papel calcante para replicar formas realizadas en un papel para nutrir el proceso de creación. Descubriendo así que cada docente decide los recursos y materiales que va a emplear.

Fruto de la investigación se concluye que la concepción de corporalidad de cada persona, de cada estudiante, de cada docente, de cada colectivo, de cada institución es particular, así como la manera de hacerla presente también.

Se pueden implementar diferentes espacios para el abordaje de la corporalidad, como un salón de clases, los pasillos de la universidad, un auditorio, la zona verde. No es una limitante no contar con espacios amplios, lo que es importante es que el estudiante se apropie del espacio en el que va a trabajar. Esta variedad de espacios físicos encontrada en la investigación se convierte en una invitación a explorar diferentes opciones de espacios de trabajo. Incluso aspectos como cambiar la disposición de sillas y mesas de la forma habitual en la que se ubican en un salón de clases. Para escribir sobre las mesas favoreció que los estudiantes que realizaron el taller de exploración-creación se ubicaran en el suelo, ubicando su cuerpo en diferentes posiciones, permitiéndoles explorar y experimentar en relación con su cuerpo, los materiales y la elaboración de su composición.

La estrategia implementada en el taller de hacer pensar a los estudiantes en una parte del cuerpo única, así como proponer diferentes preguntas a responder sobre esa parte de su cuerpo, (formuladas para ampliar el abanico de posibilidades de elección, no decirles el propósito del taller manteniendo la incertidumbre en el paso a paso), darles la oportunidad de ubicarse como lo quisieran en el salón (por lo cual tomaron la iniciativa de trabajar en el suelo) favoreció en ellos empezar a realizar trazos con libertad, materializando en formas, en movimientos sobre el papel lo que llegaba a cada una de sus mentes, expresando lo que sentían (que provenía de su individualidad, de reconocer sus habilidades, sus experiencias, afectos o emociones) todas estas estrategias repercutieron en la generación de propuestas creativas.

Finalmente, se identificó en la investigación desarrollada que abordar la corporalidad en los estudiantes favorece el reconocimiento de particularidades, de características personales repercutiendo de manera positiva en su autoestima al reconocer cualidades de su ser.

Bernard Gordillo Brockmann

bernardgordillo@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Bernard Gordillo Brockmann, "Musical Cosmopolitanism in Central America: in search of an Obituary of Alejandro Cousin (ca. 1835 - 1910)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 61-75.

ABSTRACT

During the latter half of the nineteenth century, the countries of Central America incorporated European musicians into their state-generated projects. Administrations from Guatemala to Costa Rica appointed composers from Italy, Germany, Belgium, and Spain to help stimulate national musical culture and education, giving them leadership roles in state institutions. Belgian composer and conductor Alejandro Cousin arrived in the late 1850s and spent the rest of his life in El Salvador and Nicaragua where he established the national military band. This article, in the form of an obituary, sheds light on his noteworthy artistic legacy in Central America.

KEY WORDS

Alejandro Cousin, cosmopolitanism, military band, Nicaragua, Central America.

TÍTULO

Cosmopolitanismo musical en América Central: en busca de un obituario de Alejandro Cousin

RESUMEN

Durante la segunda mitad del Siglo XIX, los países de América Central integraron músicos europeos a sus proyectos de construcción estatal. Desde Guatemala hasta Costa Rica se contrataron compositores de Italia, Alemania, Bélgica y España en posiciones de liderazgo en instituciones del estado. El compositor y director belga Alejandro Cousin llegó a América a finales de la década de 1850, permaneció gran parte del resto de su vida en servicio gubernamental en El Salvador y en Nicaragua, donde estableció la banda militar nacional. Este artículo, a manera de obituario, ilustra su importante legado artístico en esta región.

PALABRAS CLAVE

Alejandro Cousin, cosmopolitanismo, bandas militares, Nicaragua, América Central.

Bernard Gordillo Brockmann nació en Nicaragua y se desempeña como Research Associate del Center for Iberian and Latin American Music (CILAM), University of California, Riverside. Ph.D. de la University of California (Riverside) e instrumentista de Indiana University (Bloomington), el Guildhall School of Music and Drama (Londres) y el Centenary College of Louisiana (Shreveport). Premiado con el Ingolf Dahl Memorial Award y la Fundación Fulbright, ha participado como ponente en reuniones de la Society for American Music, American Musicological Society y Society for Ethnomusicology.

Recibido 10 de agosto de 2020

Aceptado 19 de septiembre de 2020

Musical Cosmopolitanism in Central America: In search of an Obituary of Alejandro Cousin (ca. 1835–1910)

Bernard Gordillo Brockmann

Introduction

In one of his many chronicles for the Argentine newspaper *La Nación*, Rubén Darío (1867–1916), celebrated Nicaraguan *modernista* poet and essayist, wrote a memoir of his trip to Belgium in April of 1907.¹ Among the individuals he highlighted was Blanca Cousin Oudart de Zelaya (1875–1957), wife of Nicaraguan president José Santos Zelaya López (1853–1919).² Born in Namur, Belgium, Cousin had left the country as a child along with her family, subsequently living in Central America, where she rose in status as part of Nicaraguan society.³ At length, the poet showered her and Zelaya with praise, both whom he had known for a number of years. He also paid tribute to an elder member of their family: “My home country owes much of its artistic progress to her father, Mr. Cousin.”⁴

¹ I would like to thank Leonora Saavedra for her guidance and suggestions on this article; Jorge Eduardo Arellano for providing beneficial source material; the administration and staff of the Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA, Managua) for their generous support over many years; and the University of California Institute for Mexico and the United States (UC MEXUS) for the residency that allowed for the completion of this article.

The chronicle appeared over two essays; see Rubén Darío, “Vida belga”, *La Nación*, Buenos Aires, May 17, 1907; and “Vida belga”, *La Nación*, Buenos Aires, Jun. 9, 1907.

² “Blanche Marie Therese Alexandra Cousin”, Oct. 16, 1875, in *Belgium, Births and Baptisms, 1560–1890*, FamilySearch.com, accessed Dec. 21, 2012, [database access limited to subscription].

³ *Guía ilustrada del estado de Nicaragua*, Rome: Oficina Poligráfica Romana, 1898, p. 13. Blanca Cousin arrived in Nicaragua on December 6, 1884.

⁴ “Vida belga”, *La Nación*, Buenos Aires, Jun. 9, 1907, p. 6, in Rubén Darío, *Crónicas desconocidas, 1906–1914*, ed. Günther Schmigalle, Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2011, pp. 82–83. “A su padre, el profesor Cousin, se debe mucho del progreso artístico de mi país natal.”



FIGURE 1. Zelaya Cousin Family, early 1900s. Source: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.

With this brief, passing mention, Darío only hinted at the extent to which Alejandro Cousin (b. Belgium, ca. 1835–d. Cherbourg, France, September 2, 1910),⁵ Belgian composer, conductor, and instrumentalist, had contributed to the cultural development of Nicaragua during the second half of the nineteenth century. What follows is a biography of Cousin that traces his personal and professional path in Latin America. I present it in the form of an obituary, suggesting homage as much as incompleteness begat by significant archival lacunae, that seeks to shed light on a little-known Belgian musician from the nineteenth century. My hope is to show that European immigrant musicians were protagonists in fomenting

⁵ The registry of birth for Cousin is not extant. However, a manifest of a ship traveling from British Honduras (today, Belize) to New Orleans, on February 14, 1868, listed an “A. Cousin... Belgian” as 33 years of age; see “A. Cousin,” *New Orleans, Passenger Lists, 1813–1963*, Ancestry.com, accessed May 23, 2018, [database access limited to subscription]. The date of death was announced in the Salvadoran newspaper *Diario del Salvador*, which cited the French periodical *Le Matin* (Paris); see “El ex Presidente Zelaya en Bruselas. La muerte de su suegro frente a las costas de Francia,” *Diario del Salvador* (San Salvador), Oct. 3, 1910.

musical culture and education in Central America, not infrequently taking a role in more than one of its countries. They contributed to state-generated projects across the region, and fulfilled local cosmopolitan desires that drew from European music and theater.

A Belgian Musician Dies

On September 2, 1910, while on a transatlantic passenger vessel nearing Cherbourg, France, Alejandro Cousin passed away at approximately 75 years of age. At the time of death he was accompanied by his daughter, Blanca Cousin de Zelaya, and grandchildren (Figure 1).⁶ José Santos Zelaya, recently deposed President of Nicaragua, awaited them at Cherbourg, and expected to take family to Brussels. In lieu of transporting the deceased to the Belgian capital, he was buried at Cherbourg.⁷ Cousin was preceded in death by his wife, Léonie Oudart de Cousin, who is laid to rest in Managua.⁸

Cousin (Alexandre Joseph Theodore Cousin) was born in Belgium, possibly from Namur.⁹ He may have been the son of or related to Alexandre Cousin (1801–1861), former Director of Music of the 2nd Regiment of the Belgian Infantry.¹⁰ Documentation of the early years of his life is unknown, particularly his musical education. Yet his professional activity in Latin America points to a substantial background in music,¹¹ as

⁶ All of the Zelaya Cousin children traveled with their mother and grandfather: Berta, Isabel, Leonor, Emelina, Santos, and Anita. They remained in Nicaragua after José Santos Zelaya left the country in late 1909; see “Desde la Havana. Entrevista con el ex-presidente Zelaya...,” *Diario del Salvador* (San Salvador), Mar. 8, 1910; and “Nicaragua. Don Alejandro Cousin solicitó...,” *Diario del Salvador* (San Salvador), Aug. 10, 1910.

⁷ “El ex Presidente Zelaya en Bruselas. La muerte de su suegro frente a las costas de Francia,” *Diario del Salvador* (San Salvador), Oct. 3, 1910. An alternate account of Cousin’s death is evidenced in the ship manifest of the *Tagus*, dated September 5, 1910. On a voyage from New York to Southampton, England, “Alejandro Cousin, male, 80 [years old], musician, Belgian” passed away as a result of “senile decay, gastritis, cardiac syncope, [and] malaria.” Apparently, he had been traveling alone as none of his family members are accounted for in the manifest; “Alejandro Cousin” Sep. 5, 1910, in *UK and Ireland, Incoming Passenger Lists, 1878–1960*, Ancestry.com, accessed Mar. 6, 2020, [database access limited to subscription].

⁸ I have confirmed that Léonie Oudart de Cousin is buried in Cementerio San Pedro, a historic burial ground for foreigners in Managua; see Figure 4.

⁹ “Blanche Marie Therese Alexandra Cousin” Oct. 16, 1875, in *Belgium, Births and Baptisms, 1560–1890*, FamilySearch.com, accessed December 21, 2012, [database access limited to subscription].

¹⁰ Gregoir Édouard Georges Jacques, *Les artistes-musiciens belges au XVIII^{me} et au XIX^{me} siècle*, Bruxelles: Schott Frères, 1885, p. 14. This is a supposition of mine.

¹¹ On a “List of Aliens” contained in a manifest of a ship traveling from Ostend, Belgium to London, England on May 11, 1858, Cousin declared his profession to be that of “music teacher,” in *England, Alien Arrivals, 1810–1811, 1826–1869*, Ancestry.com, accessed May 23, 2018, [database access limited to subscription].

well as training in civil engineering.¹² As a piano accompanist, he arrived in Panama in June of 1858 on a tour with “M.C. Tolly, violinist, from the Paris Conservatoire, with his wife, prima donna of the Paris Opera.”¹³ They gave performances in Panama City and Aspinwall (Colón) before traveling to Lima, Peru, where Cousin briefly resided as a private teacher of voice and piano.¹⁴ He returned to Aspinwall not long thereafter and similarly worked as a teacher of “singing, the piano, and other instruments,” in addition to advertising his services as a piano tuner and technician.¹⁵ At Aspinwall he collaborated as piano accompanist in a public performance with prima donna Sophie Amic Gazan and her sister, Emilia Kammerer, in a program of opera arias and duets (Figure 2).¹⁶ The concert also featured Cousin as piano soloist in the waltz *Las perlas de oro* (*Pearls of Gold*), a composition of his, and in a demonstration of the “saxophorno,” perhaps one of the earliest appearances in Latin America of the musical invention by Adolphe Sax (1814–1894). He interpreted opera arias by Rossini and Donizetti, in arrangement

¹² It is unclear as to when he received training as a civil engineer, perhaps during the period in which he returned to Belgium (ca. 1872–ca. 1882). Nevertheless, beginning in 1889, he took part in a Commission of Isthmus Studies to determine the viability of an inter-oceanic canal through Panama, and was listed as having such expertise; see “The Canal Commission to make a Fair Report,” *Panama Star and Herald* (Panama City), Nov. 18, 1889; “El canal de Panamá,” *El Siglo Diez y Nueve*, Mexico City, Nov. 27, 1889; “La venida del a Comisión de Estudios al Istmo...”, *Estrella de Panama*, Panama City, Jan. 18, 1890; and “Le Canal”, *Panama Star and Herald*, Panama City, Mar. 19, 1894.

¹³ “We learn that a troupe of French Artistes...”, *Panama Star and Herald*, Panama City, Jun. 12, 1858. Tolly and his wife continued to tour Latin America the following year, collaborating with an ensemble in Guatemala City on at least one occasion; see Rafael Vásquez A., *Historia de la música en Guatemala*, Guatemala: Tipografía Nacional, 1950, p. 314.

¹⁴ “A. Cousin, Profesor de canto y piano...”, *El Comercio*, Lima, Peru, Sep. 17, 1858.

¹⁵ Alejandro, Cousin, “To the Public”, *Panama Star and Herald*, Panama City, Dec. 23, 1858.

¹⁶ “Salón del Cabildo, Gran concierto vocal e instrumental”, *Panama Star and Herald*, Panama City, Dec. 11, 1858. Sophie Amic Gazan (born Kammerer) met an untimely death not long after her collaboration with Cousin, while traveling by steamship from Panama to San Francisco in late December of 1858. She and Emilia were the daughters of Jakob Friedrich Kammerer (1796–1857), German inventor of the phosphorous matchstick. Twenty-four years old at the time of death, Sophie was married to Theodore Amic Gazan de la Perriere, a professional musician and photographer. According to historians Peter Palmquist and Thomas Kailbourn, he and “Joseph Mazzuchelli (*Amic Gazan and Mazzuchelli*) were the earliest known artists to take photographs on paper on the Pacific coast of North America.” As well, he was a former French soldier once employed in a similar capacity by the Mexican government. “Died. On board the Golden Age...”, *Daily Alta California*, Dec. 29, 1858; “We learn with regret that Madam Sophia Amic-Gazan...”, *Panama Star and Herald* (Panama City), Jan. 20, 1859; Otto Krätz, “Kammerer, Jakob Friedrich,” in *Neue Deutsche Biographie* 11 (1977), accessed March 8, 2020, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd137711999.html#ndbcontent>; Peter E. Palmquist and Thomas R. Kailbourn, *Pioneer Photographers of the Far West: A Biographical Dictionary, 1840–1865*, Stanford, California: Stanford University Press, 2000, p. 82; “French Expedition to Mexico”, *Daily Alta California*, Dec. 12, 1859.

SALÓN DEL CABILDO,
Gran concierto vocal e instrumental
para el domingo, 12 de Diciembre
ofrecido por la célebre Cantatriz
SOFIA AMIC-GAZAN,
prima donna absoluta del teatro Superior
de VIENA oct. y alumna del conservatorio
de Milan con el concurso de la Stai
EMILIA KAMMERER
 hermana de la Sra. Amic-Gazan y el pro-
 fesor Sr.

A. COUSIN.

1.ª PARTE.

1.ª LA FAVORITA (Donizetti) o más fernand-
 Cantada por la Sra. Emilia Kammerer, con acompa-
 ñamiento de piano, por el Sr. Cousin.

2.ª ADANTE Y RONDO escrito por Berriot para
 la célebre *Mulder*, y cantado por la Sra. S. Amic-
 Gazan con acompañamiento de piano.

3.ª Y. LOMBARDI-Aria de la ópera de Verdi,
 tocado por el Sr. A. Cousin, en el Saxoforno, con
 acompañamiento de piano por la Sra. Emilia.

4.ª LA SEMIRAMIS- Gran Duo de la Sublime
 ópera de Rossini, cantado por la Sra. Amic-Gazan
 y su hermana.

5.ª LAS PERLAS DE ORO- Vals compuesto y
 ejecutado en el piano por el Sr. Cousin.

6.ª LA SOLEA- Linda canción española, com-
 puesta para la Sra. Amic-Gazan y cantada por ella.

2.ª PARTE.

1.ª GRAN AUDETE, música del mismo Rossi-
 ni, y cantado por la Sra. Emilia.

2.ª HERNANI- Cavatina de la hermosa ópera de
 Verdi, cantada por la Sra. Amic-Gazan con acompa-
 ñamiento de piano.

3.ª TORQUATO TASSO-Aria de la ópera de
 Donizetti, tocado por el profesor Sr. Cousin en el Sa-
 xoforno, acompañamiento de piano.

4.ª LA COLASA- Chistosa canción andaluza
 cantada por la Sra. Emilia.

5.ª BOLERO DE LAS VISPERAS SICILIA-
 NAS, de la ópera de Verdi cantado por la Sra. Amic-
 Gazan.

6.ª LA FLOR DE LA CANELA- Canción espa-
 ñola arreglada expresamente por el maestro Mulder
 para la Sra. Amic-Gazan y cantada por ella.

Precio del boleto 2 pesos fuertes. Empezará las 8
 en punto.

NOTA.- Se tomarán los boletos de Concierto en el
 Hotel Aspinwall, en el San Nicolás, en el Comercio
 Restaurant, y en el Hotel de la Municipalidad la noche
 del Concierto.

OTRA.- Se suplica a las familias que quieran hon-
 rarnos con su asistencia tengan la bondad de llevar sus
 niñas el domingo por la mañana como es costumbre
 hacerlo.

FIGURE 2. Concert Program, Salón del Cabildo, Aspinwall (Colón), Panamá, December 12, 1858. Source: *Panama Star and Herald*.

for the saxophone, with Kammerer accompanying at the piano. A positive review of the concert noted, “Sr. Cousin also added much to the entertainment of the evening by his masterly performance on the Saxophorno, and the pretty waltz....”¹⁷ These accounts are a testament to the professional abilities and musical experience he initially brought to the American continent, which contributed to his later successes in Central America.

¹⁷ “Madam Amic-Gazan’s Concert”, *Panama Star and Herald*, Panama City, Dec. 14, 1858. Cousin may have known Adolphe Sax personally.



FIGURE 3. Banda de los Supremos Poderes, Managua, Nicaragua, 1890s. The bearded man at center may be Alejandro Cousin. Source: *Guía ilustrada de Nicaragua*.

By the end of June of 1859, Cousin had secured the directorship of the Banda de los Supremos Poderes in El Salvador. On at least one occasion, his work with the band attracted a positive review: “Mr. Cousin and the young musicians, who deserved the most complete approval from people of good taste who heard them, left nothing to be desired. It was noted, above all, how much the musicians have advanced in the style of military music, under the direction of Mr. Cousin.”¹⁸ His fortunes later took a turn for the worse when war

¹⁸ “Crónica Local. Gran retreta de gala”, *Gaceta Oficial*, El Salvador, Jun. 1, 1859, p. 3. “Nada dejaron que desear el Señor Cousin y los jóvenes ejecutores, quienes merecieron la más completa aprobación de las personas de buen gusto que les oyeron; notándose sobre todo lo mucho que los individuos de la música marcial han adelantado en estilo, bajo la enseñanza de Mr. Cousin.” The official chronicle printed the concert program, yet omitted the composers. However, two works can be deduced as arrangements from *opéras comiques* by French composer Daniel F.-E. Auber (1782–1871): the overture *Le domino noir* (The Black Domino, 1837), and a “grand potpourri on the most beautiful themes” from *La part du diable* (The Devil’s Share, 1843). “Gran pot-pourri sobre los más bonitos motivos...”

broke out during the Liberal administration of president Gerardo Barrios (1813–1865).¹⁹ On October 26, 1863, alongside a number of foreign officers who worked for the government, Cousin was arrested and nearly executed by an occupying military force, following the departure of Barrios from the capital.²⁰ His most enduring musical composition written while in El Salvador was the military march *Gerardo Barrios* (paso doble), which functioned in a ceremonial capacity as a patriotic or national music.²¹

From the end of the 1860s until his death, Cousin resided primarily in Nicaragua, while spending about a decade in other places (from the early 1870s onward). In 1868, the administration of president Fernando Guzmán Solórzano (1867–1871) hired him to be the founding director of the Banda de los Supremos Poderes,²² a military institution with a ceremonial and educational function, based in Managua (Figures 3 and 4).²³ Once established in the capital, Cousin also worked as an entrepreneur. He and French engineer Paul Lévy later received government concessions to pursue business projects.²⁴ Cousin left Nicaragua for about ten years, for reasons that remain unclear, and spent them in El Salvador and Belgium. In the former, he was appointed “special commissioner” to represent the Salvadoran government in assisting Honduran internal affairs, resulting in the

¹⁹ Pedro Zamora Castellanos, *Vida militar en Centro América*, Guatemala: Tipografía Nacional, 1924, p. 403.

²⁰ “Central America. Arrival of the Salvador. Twenty Eight Days of Siege of San Salvador”, *Panama Star and Herald*, Panama City, Nov. 17, 1863. Barrios would be executed two years later; see “Central America. Salvador,” *Panama Mercantile Chronicle*, Panama City, Sep. 17, 1865.

²¹ The march/paso doble was recorded by Victor in 1926; see “Gerardo Barrios”, Victor matrix BVE-35691, *Discography of American Historical Recordings*, accessed May 23, 2018, http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800009931/BVE-35691-Gerardo_Barrios.

²² “A Granel. El señor don Alejandro Cousin...”, *Diario del Salvador*, San Salvador, Sep. 30, 1910. Nicaraguan Secretary of State Tomás Ayón hired Cousin to direct the band. On at least one occasion, Cousin acted as Ayón’s courier, delivering an important diplomatic message to a representative of the United States; see Tomás Ayón, and Alfonso Ayón. *Escritos varios de los doctores Tomás y Alfonso Ayón*, ed. J. Andrés Urtecho, Managua: Tipografía Nacional, 1914, pp. 327 and 332.

²³ “Noticiero Centroamericano. Nicaragua. Managua, 12 mayo”, *Diario del Salvador*, San Salvador, May 14, 1910; “Constancias-certificaciones, suscritas por A. Cousin, Director de la Banda S. S. P. P., Oct–Nov 1892”, IHNCA, RS – Sección 2 / RS – 0069 (Managua). His appointment can be deduced, as can some of the later dates of his years in Nicaragua, from a particular letter of recommendation for musician Miguel Castillo, of whom Cousin had known since 1868. Furthermore, in his *Notas geográficas y económicas sobre la República de Nicaragua* (1873), Paul Lévy claimed that Cousin had founded the Banda de los Supremos Poderes. Nicaraguan composer Luis A. Delgadillo later echoes this point, referring to the ensemble as a “banda presidencial” (“presidential band”), while noting it to have been dissolved at the end of the 1920s; Luis A. Delgadillo, “La música indígena y colonial en Nicaragua”, *Revista de estudios musicales* 1/3 (1950), p. 55.

²⁴ “Decreto de 14 de marzo...”, *Colección de decretos legislativos*, Ministerio de Fomento, Nicaragua, 1870, pp. 159–160. Cousin and Lévy were given concession to build public water fountains in various municipalities.



FIGURE 4. Banda de los Supremos Poderes, Managua, Nicaragua, early 1900s. Source: B. Gordillo.

Leiva-Cousin Agreement of 1873.²⁵ During his time in El Salvador, Cousin also founded a *Sociedad Filarmónica* (Philharmonic Society) in the capital.²⁶ He then returned to Belgium and married Leonie Isidore Josephe Oudart (d. 1893). They had two children, the aforementioned Blanca and a son, Luis Alejandro (ca. 1881–1935), who later held the position of Minister of War under Zelaya.²⁷ In mid-July of 1882 Cousin resided, once again, in Nicaragua, where he resumed the direction of the Banda de los Supremos Poderes.²⁸ Among the official obligations of the ensemble were to give concerts, known as *retretas* (tattoos), twice a week at *Parque Central* in Managua. The programs were published in advance, and reflected the musical tastes of the day—popular dances, military marches, and opera arrangements, as well as compositions by the director.²⁹ Additionally, he sold and rented pianos in the capital, and offered a selection of sheet music for piano and other instruments.³⁰ Moreover, toward the end of the 1880s, he received a government concession to establish beer breweries,³¹ and much later, a matchstick factory.³²

A proponent of music education, Cousin advocated not just for the musicians under his direction, but for its inclusion in the public education system. In early December of 1888, he published an essay in the Managua newspaper *El País* that beseeched the government to incorporate music education into the national curriculum.

²⁵ The agreement was signed by Cousin and Honduran president Ponciano Leiva on July 18, 1873; “Comunicados. Convenio Leiva-Cousin” *El Porvenir*, Managua, Oct. 25, 1874; and José Ángel Zúñiga Huete, *Presidentes de Honduras*, Mexico: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2 (1988), p. 15.

²⁶ Rafael González Sol, *Datos históricos sobre el arte de la música en El Salvador*, San Salvador: Imprenta Mercurio, 1940, p. 14.

²⁷ “Blanche Marie Therese Alexandra Cousin”, Oct. 16, 1875, in *Belgium, Births and Baptisms, 1560–1890*, FamilySearch.com, accessed December 21, 2012, [database access limited to subscription].

²⁸ “Retreta”, *El Ferrocarril*, Managua, Jul. 22, 1882. A passing mention of Cousin noted that his recent taking charge of the band, suggesting a return to Nicaragua, had produced excellent results for the band.

²⁹ For a representative sample of published programs, see “Retreta de Esta Noche”, *El País* (Managua), Dec. 4–29, 1887; and “Retreta de hoy”, *Diario de la Capital* (Managua), Apr. 5–Aug. 30, 1891.

³⁰ Alejandro Cousin, “Avisos. Música”, *El País* (Managua), Apr. 4, 1888. He also sold strings and replacement parts, and offered cornets, flutes, violins, and other instruments.

³¹ “Otro idem de 22 de marzo, a favor de don A. Cousin”, *Colección de decretos legislativos* (Managua: 1887), 70–71. Cousin received an exclusive, five-year concession from the government to establish breweries in the departments of Managua, Masaya, and Granada.

³² In March of 1903, the Zelaya government (specifically, the Ministerio de Fomento) granted Cousin a twenty-five year concession to manufacture and sell matchsticks throughout Nicaragua; see “Sección Oficial. Poder Legislativo. El Gobierno de Nicaragua concede al señor Alejandro Cousin...”, *La Gaceta* No. 1896, Nicaragua, March 10, 1903.

The first paragraphs of the essay exhibited a nuanced argument, revealing a certain depth of argument and character of thought:

It is an apparent fact that, after a few years here, the government of this Republic has made an effort at expanding public education, reducing illiteracy in the most remote villages, and preparing a new generation that would compare favorably with many cultivated countries in Latin America.

For this, one factor is necessary—peace—a requirement alongside the integrity of a government which has ruled up to this point, and with the hope that the future may see a continuance, which would undoubtedly advance education towards greater strides, and as a consequence, the progress of the agriculture industry, the only future wealth that the generous soil of this beautiful country bestows upon us.

I repeat, the government has done much for education, but I dare say it isn't everything they could have done. It might be due to omission or lack of initiative, yet one thing is certain, there's an absence of music education in our cities. Music, which is heard in all programs on the smallest stages in other countries; music, which has raised the stature of some nations, more than their literature; music, which strengthens familial ties and relieves the soul diminished by work; music, nearly the only diversion during long tropical nights; music, a necessary adornment of youth, etc.

As a country progresses, one necessity brings about another. Nicaragua's advancement arrived a few years ago to the point at which music education can now be introduced.³³

Cousin left the directorship of the Banda de los Supremos Poderes at the beginning of the 1890s, as his social status rose with the marriage of his daughter to prominent Liberal figure José Santos Zelaya.³⁴ Not long thereafter, Zelaya staged a coup d'état and initiated

³³ Alejandro Cousin, "Instrucción Musical", *El País*, Managua, Jan. 19, 1888. "Es un hecho muy palpable que desde algunos años acá, los Gobiernos de esta República se han esforzado por ensanchar la instrucción pública, sacando así de la ignorancia hasta los pueblos más insignificantes y preparando a una nueva generación que en nada cederá a los pueblos más cultos de América. / Para esto se necesita de una importante cosa que es la paz. Esta condición agregada a la honradez de los Gobiernos que han regido hasta la vez, y con la esperanza de que los futuros sigan observando la misma conducta, sin duda hará marchar la instrucción a grandes pasos, y como consecuencia, el progreso de la agricultura, que es el único porvenir de riqueza que nos brinda el suelo generoso de este bello país. / Si, lo repito, los Gobiernos han hecho muchísimo por la instrucción, y sin embargo me atrevo a decir que no es todo lo que hubieran debido hacer. Sea por olvido o por carencia de iniciativa, lo cierto es que algo falta en la instrucción de nuestros pueblos, y es la música. La música, que figura en todos los programas de las más humildes escenas de otros países; la música, que ha elevado muy alto el nombre de algunos pueblos, más que su literatura. La música, que estrecha los lazos de la familia, que solaza el espíritu abatido por el trabajo; la música, casi el único recreo de las largas noches de los trópicos, el adorno necesario de la juventud, etc. etc. / A medida que un país va progresando, una necesidad trae consigo otra: así es que, el progreso de Nicaragua ha llegado hace algunos años, a tal altura que puede introducirse en ella la instrucción musical."

³⁴ According to the official registry of her marriage to Zelaya, Blanca had lived in Managua for "more than seven years." She married Zelaya on May 12, 1892; "José Santos Zelaya", *Nicaragua*,



FIGURE 5. Tomb of Léonie Oudart de Cousin, 2013, Cementerio San Pedro, Managua, Nicaragua. Source: B. Gordillo.

a sixteen-year dictatorship of Nicaragua.³⁵ This was to take a bittersweet turn for Cousin when his wife Léonie Oudart passed away in June of 1893 (Figure 5). Cousin also held other government positions during the Zelaya administration. Late in life he was appointed Consul General of Nicaragua in Brussels, Belgium.³⁶

Cousin's musical output, given that much of it remains lost, comprises a couple of known compositions—the march *Roberto Sacasa*³⁷ and national anthem *Hermosa soberana*³⁸ (Figure 6)—that served as official music under different Nicaraguan presidential administrations, those of Roberto Sacasa and José Santos Zelaya, respectively. Modeled after the

Civil Registration, 1809–2011, Ancestry.com, accessed March 4, 2020, [database access limited to subscription]. Zelaya fell from power in 1909 as a result of U.S. intervention.

³⁵ Jorge Eduardo Arellano, *La pax americana en Nicaragua (1910–1932)*, Managua: Fondo Editorial CIRA, 2004, pp. 84–89.

³⁶ “Bulletin officiel”, *La Revue diplomatique: politique, littérature, finances, commerce international*, Aug. 1909, p. 7.

³⁷ Alejandro Cousin, “Nicaragua. Robert Sacasa. Patriotic Air”, in John Philip Sousa, *National, Patriotic, and Typical Airs of All Lands*, Philadelphia: H. Coleman, 1890, p. 173.

³⁸ Alejandro Cousin, *Himno de Nicaragua*, Managua: Tipografía Nacional, 1905. After the fall of Zelaya, *Hermosa soberana* became the official anthem of the Liberal Party in Nicaragua, a status it continues to hold at present. Its association with Zelaya would be thus inextricable, leading Luis A. Delgadillo to refer to it as a “presidential march”; see Luis A. Delgadillo, “Por nuestro himno nacional”, *La Prensa*, Managua, Mar. 12, 1939. “...marcha presidencial...”

bellicose French anthem *La marseillaise*, the unattributed text of *Hermosa Soberana* evokes an exoticist maternal image of the Nicaraguan sovereign³⁹:

<i>Original</i>	<i>English translation</i>
Hermosa soberana	Beautiful, sovereign,
Cual sultana, Nicaragua	That sultaness, Nicaragua,
De sus lagos al rumor	From whose lakes, it is said,
Ven en sus hijos denodados	Sees in her valiant sons,
Los soldados del honor	Soldiers of honor,
Siempre libre y hechicera	Always free and enchanting,
Su bandera ve flotar	Her standard flies.
Apacible se reclina	She reclines peacefully,
Cual ondina de la mar,	Like a sea nymph,
Orgullosa cual deidad,	Proud deity,
Muestra altiva y noble el pecho	Exhibits an elevated and a noble bosom
En defensa del derecho	In defense of justice
Y su santa libertad	And her sacred liberty.

Although few in extant number, a handful of programs of the Banda de los Supremos Poderes included works by Cousin. Published in local Managua newspapers, they consist of the polka-mazurka *Leonie*,⁴⁰ paso doble *Del Atlántico al Pacífico*,⁴¹ and *Los Ecos del Salvador*.⁴² It is worth noting that the aforementioned march/paso doble *Gerardo Barrios*⁴³ may be the only work still performed in Latin America.⁴⁴

³⁹ *Recordatorio patriótico: obsequio del Señor Presidente de la República, Doctor Don Alfonso Quiñones Molina, a las escuelas de El Salvador*, San Salvador: Imprenta Nacional, 1923, p. 94.

⁴⁰ “Retreta de esta noche”, *El País*, Managua, Dec. 11, 1887.

⁴¹ “Retreta de hoy”, *Diario de la Capital*, Managua, Jun. 14, 1891. The work was dedicated to Aniceto G. Menocal, a Cuban engineer employed by the United States government to oversee the construction of an inter-oceanic canal across Nicaragua.

⁴² “Retreta de hoy”, *Diario de la Capital*, Managua, May 31, 1891; and “Programa del concierto de hoy”, *La Noticia*, Managua, May 15, 1917.

⁴³ A number of videos on YouTube attest to the work having been recorded in the recent past, and in ceremonial use by the Salvadorean military.

⁴⁴ The Bibliothèque nationale de France holds a number of works by an “A. Cousin,” which may have been written by the Belgian composer in question. They include *Narcisse et ses deux soeurs* (“comical song-march,” 1911) for voice and piano, and eleven works for solo piano, all dated 1909—*Baliverne-polka*, *Balladeuse* (polka), *Fructidor* (schottisch), *Les glycines* (mazurka), *Les Libellules* (valse), *Les yeux doux* (valse), *Marche des bretteurs*, *Polka des bons diables*, *Robinsonette* (marche), *Thilda* (mazurka), and *Trianon-schottisch*.

Aside from his compositions, Cousin left a legacy noteworthy for his influence on musicians with whom he worked while director of the Banda de los Supremos Poderes, in both El Salvador and Nicaragua. This also touched members of his own family. A prominent musical heir was a step-grandson, and child of President Zelaya and Brígida Pérez⁴⁶: Carlos Alfonso Zelaya Pérez (b. 1893), a promising vaudeville and concert pianist.⁴⁷ In late June of 1910, following a period spent outside of the country, Cousin returned to Managua where friends, colleagues, and musicians formerly under his charge celebrated their “unforgettable maestro.”⁴⁸ Showered with praise and gifts at an event held in his honor, the Banda de los Supremos Poderes performed a number of musical selections. The event turned out to be a final tribute to Cousin and his accomplishments in Nicaragua.

Epilogue

In his homage to the “thirty years” of Conservative administrations (1858-1893), writer Anselmo Flete Bolaños highlighted Cousin in explaining the economic policies of president Vicente Quadra (1871–1875), who took a reactionary approach in his oversight of the national purse, which earned him a reputation as a miser.⁴⁹ Entitled “La banda” (“The Band”), the chapter recalled the seemingly arbitrary manner in which Quadra, on one occasion, adjusted the salaries of the members of the Banda de los Supremos Poderes. Set as an exchange between Quadra and an employee of the Treasury, the story painted descriptions of each musician, noting their instruments and salaries, which were summarily adjusted depending on the size of instrument, regardless of military rank or seniority. When Quadra asked after Cousin, whom he referred to as the man with the “palito” (“little stick” = baton), the president was wholly indifferent to learn of his reputation as a “great

⁴⁶ “The Final Curtain. Zelaya—Señora Brígida Pérez...,” *The Billboard*, November 13, 1948, 57.

⁴⁷ Luis A. Delgadillo, “A Manera de Suite... II. Cuánto vale la genialidad!”, *La Noticia*, Managua, Sep. 29, 1956. Carlos Alfonso Zelaya led a successful career in vaudeville, and as a Hollywood film actor, under the stage name “Don Zelaya”. Luis A. Delgadillo affectionately referred to him as the “Liszt salvaje” de Nicaragua” (“Savage Liszt” of Nicaragua). As well, Delgadillo considered him a “good friend and compatriot”; see Luis A. Delgadillo, “A Manera de Suite... II. Don Zelaya en yanquilandia”, *La Prensa*, Managua, Jun. 30, 1940.

⁴⁸ A local newspaper noted three members of the band: Víctor Manuel Zúniga conducted the program, Gilberto Bermúdez presented the honoree with a gold medal, and Nicolás Arróliga spoke on the band’s behalf. “Por un maestro,” *El Comercio* (Managua), Jun. 28, 1910. “...maestro inolvidable.”

⁴⁹ Anselmo Flete Bolaños, *Recuerdos de los treinta años* (Managua: Tipografía Nacional, 1914), 21–26. For a study on the “Thirty Years” of conservative rule in Nicaragua, see Arturo Cruz, Jr., *Nicaragua’s Conservative Republic, 1858–93* (New York: Palgrave, 2002). For a study on Vicente Quadra, see Jorge Eduardo Arellano, *Don Vicente Quadra: lección histórica de gobernante ejemplar* (Managua: Academia de Geografía e Historia de Nicaragua, 2008).

European musician.”⁵⁰ He was also taken aback by Cousin’s sizeable salary, especially when told it was insufficient for a person of his distinction. “And it is still meagre!” Quadra mocked, “And the man does no more than draw lines in the air with his little stick!”⁵¹ Although the employee tried to defend Cousin, the president was unable to appreciate the importance of the directorship of the band, and chose to eliminate his position altogether then and there. At the expense of Cousin and members of the band, this anecdote served to recall the austerity measures taken by Quadra that bordered on tragicomedy. Yet it also marked the high esteem Cousin enjoyed during his early years in Nicaragua, and of the memory he left upon death.

European musicians not unlike Cousin played important roles in Central America during the latter half of the nineteenth century, often serving to enrich local culture while helping to build musical organizations and institutions. Indeed, these musicians were to be found in every nation-state of the region: German composer Emil Dressner (fl. 1870–1885) in El Salvador and Guatemala⁵²; Italian conductor and composer Juan Aberle Sforza (1846–1930) in Guatemala and El Salvador⁵³; German conductor Gustavo Stamm (fl. 1880s) in Honduras⁵⁴; and Belgian conductor Jean Loots (1872–1929)⁵⁵ and Spanish music educator José Campabadal Calvet (1849–1905)⁵⁶ in Costa Rica. As Rubén Darío observed in *La Nación*, Alejandro Cousin had been a notable protagonist in the artistic development of Nicaragua. Indeed, he left an indelible mark on Nicaraguan musical culture, and built a foundation for generations of native musicians who would remember him fondly well into the twentieth century.

⁵⁰ Flete Bolaños, *Recuerdos*, 25. “...un gran artista europeo.”

⁵¹ *Ibid.*, 26. “Y aún es poco! Y el hombre no hace más que rayas en el aire con su palito!”

⁵² Dieter Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2005), 214; Carlos Urrutia Flemenco, *La ciudad de San Salvador, capital de la República de El Salvador* (San Salvador: Imprenta Nacional, 1924), 162; and Zamora Castellanos, *Vida militar*, 481.

⁵³ Alfred E. Lemmon, “Juan Aberle,” *Grove Music Online*, 2001, accessed February 25, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45842>; and “Juan Aberle Sforza,” <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/juan-aberle-sforza>.

⁵⁴ T.M. Scruggs, “Honduras,” *Grove Music Online*, 2001, accessed February 25, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13297>.

⁵⁵ Bernal Flores Zeller, “Republic of Costa Rica,” *Grove Music Online*, 2001, accessed February 25, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41086>.

⁵⁶ “José Campabadal Calvet” <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/jose-campabadal-calvet>.

Tiago de Oliveira Pinto

tiago.oliveira@hfm-weimar.de

Ens.hist.teor.arte

Tiago de Oliveira Pinto, "Musicologia sem fronteiras: O intangível e o material na musica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 77-93.

TÍTULO

Musicología sin fronteras: lo intangible y lo material en la música

RESUMEN

El 14º Encuentro del Comité Intergubernamental de la UNESCO para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Intangible, se celebró en Bogotá entre el 9 y 13 de diciembre del 2019 con la asistencia de mas de 1400 participantes de 134 países del mundo, reunión que dio un especial protagonismo a las tradiciones asociada con el Carnaval de Barranquilla (Colombia). Este trabajo considera desde una perspectiva musicológica los aspectos principales del concepto de Patrimonio Cultural Intangible promulgado por la UNESCO en 2003 donde la música no figura en forma específica en ninguno de sus cinco ejes temáticos.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio cultural intangible, UNESCO, musicología, Carnaval de Barranquilla

TITLE

Musicology without Borders: On the intangible and the material in Music

ABSTRACT

On December 9-13, 2019, the 14th Intergovernmental Committee for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage met in Bogotá, in Colombia with the attendance of 1400 participants from 134 countries around the world. The meeting especially highlighted the traditions associated with the Carnival of Barranquilla (Colombia). This work examines from a musicological perspective the concept of Intangible Cultural Heritage as established by UNESCO in 2003 where music does not appear explicitly in any of its five thematic axes.

KEY WORDS

Intangible cultural heritage, UNESCO, musicology, Carnival of Barranquilla.

Oliveira Pinto es doctor con tesis en etnomusicología de la Freie Universität Berlin, y actualmente profesor de Musicología, y Estudios Musicales Transculturales de la Universidad de la Música Franz Liszt de Weimar (Alemania) donde también se desempeña como director del departamento de Musicología Weimar-Jena. Hasta 2002 fue director del Instituto Cultural Brasileño de Alemania, profesor visitante en el Instituto de Antropología Social de la Universidad de São Paulo (2001-06) y presidente de la Sociedad Brasileira de Etnomusicología. Con trabajo de campo en Brasil, Portugal, Turquía, África y el sudeste asiático; es autor de numerosos libros, artículos, capítulos monográficos y catálogos.

Recibido 10 de marzo de 2020

Aceptado 1 de septiembre de 2020

Musicologia sem fronteiras: O intangível e o material na música¹

Tiago de Oliveira Pinto

Musicologia e antropofagia

O ano de 1928 é um marco importante para a arte moderna no Brasil, em especial também para a busca por uma música nacional. É o ano em que o escritor, ensaísta e ativista cultural Oswald de Andrade publica o seu *Manifesto Antropófago* e Mário de Andrade o seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Neste mesmo ano um jornal austríaco, o *Tages-Post* de Linz, publica um artigo absolutamente inusitado. Em alemão, a reportagem sob o título “Moderne Musik oder kanibalische Reklame” (Música moderna ou propaganda canibal) diz o seguinte:

(...) Faz pouco um jovem pesquisador brasileiro de nome Villa Lobos, que se desprende do seu grupo de expedição nas densas florestas brasileiras, foi aprisionado por um grupo de indígenas, que praticam a antropofagia. Na aldeia foi despido pelos selvagens a atado a uma árvore, enquanto os indígenas cantavam cantigas curiosas durante os preparativos para o banquete. Estas cantigas, particularmente admiráveis, acompanhadas por instrumentos desconhecidos, prenderam a atenção do jovem estudioso de tal modo, que deslembrou de sua terrível situação. Neste meio tempo os seus colegas deram com a sua falta e se colocaram à sua procura. O encontraram no último instante e o libertaram. Os selvagens fugiram depois de uma salva de tiros bem dada. Quando Villa Lobos adquiriu a consciência, seu primeiro pensamento foi fixar aquelas melodias de canibais que tinha

¹ Este ensaio dá continuidade a algumas ideias básicas do projeto de intercâmbio e pesquisa “Circulating Knowledges”, iniciado por Nina Graeff e financiado pelo DAAD (2020-2022). Trata-se de um projeto colaborativo entre universidades e comunidades tradicionais da Colômbia e do Brasil. A tradução do texto original para o português é de Maria Ximena Alvarado Burbano, professora do Departamento de Música da Universidad del Valle de Cali e doutoranda da Cátedra UNESCO em Transcultural Music Studies da Universidade Franz Liszt de Música de Weimar, Alemanha. Agradeço a Maria Ximena pelos momentos de encontro com integrantes de grupos musicais do litoral Pacífico colombiano durante o 14. COM em Bogotá e pelas tantas ideias que trocamos naqueles dias intensos de dezembro de 2019. Agradeço também especialmente a Nina Graeff, grande pesquisadora e inspiradora no mundo material e imaterial da cultura musical.

Bezugspreise für Linz:
Monatlich 3 Schilling 30 Groschen
Jahrespreis ins Haus 30 Groschen

Mit Postlieferung:
Monatlich 3 Schilling 70 Groschen
 Der Bezug kann mit jedem Tage beginnen,
 muß aber mit Monatsfrist eintreten.

Einzelnr. Nummer 20 G., Sonntagsnummer 30 G.
 Verl. Hoffmeister & Sonto Wien 22.564.

Mit Postlieferung nach dem Auslande
 (bei Zahlung unter Schiefer):
 Für Deutschland (Postfachamt München
 Nr. 8653) monatlich . . . 4 RM. 3.60
 • Tschecho-Slowakei (Postfachamt
 Prag Nr. 22.564) monatlich 4 Kr. 20.—
 • Jugoslawien monatlich . . . Dinaro 60.—
 • das übrige Ausland monatlich . . . 8.50

Schiffverteilung:
Linz a. D., Baumstraße 23, 1. Stof.
 Eröffnungszeiten: 11—12 Uhr, 3—5 Uhr.
 Samstag nachmittags u. Sonntag geschlossen.

Verkaufsstellen:
Linz a. D., Baumstraße 23, oberer Stock
 Eröffnungszeiten: Linz, Hauptpostamt, Baumstraße 23, von 8 bis 12 Uhr u. 6. Reichsdruckerei Könnigsbrunn 49 Montag bis Freitag von 8—11 und 2—7, Samstag von 8—12 und 2—6, Reichsdruckerei Baumgassestraße 47, Strohholzerstraße 13a, Mörsener Reichsdruckerei 41a, Kaiserstraße 2 Montag bis Freitag von 8—12 und 1—7, Samstag von 8—12 und 2—6; Detsch, Reichsdruckerei R. Zerkow 9 von 8—12 und 2—7, Sauer, Reichsdruckerei Ruggatz 93 von 8—12 und 1—7, ferner Sonntag von 9—11.

Abgabe täglich an Werktagen um 10 Uhr, Samstag um 12 Uhr. Abgaben können nicht am Hauptpostamt, sondern am nächstgelegenen Zapfen-Einzelverkauf, Schluß der Abrechnung von Montag für nächste folgenden Tag 4 Uhr nachmittags.

Tages-Post
 mit der **Sonntagsbeilage „Bilder-Woche“.**
 Fernsprecher Serien-Nummer: 6090

Teil eine Erhöhung der Bezugsgebühren ein, so sind bei vorausbezahlten Beträgen die entsprechenden Nachzahlungen zu leisten.

Im Falle höherer Gewalt, Betriebsstörung oder Strafs haben die Besteller und Lieferanten keinen Anspruch auf Nachlieferung oder Erfüllung des entsprechenden Entgelts.
 Für unregelmäßige Beiträge keine Haftung. Rücksendung nur gegen Rückporto.

Nr. 166. **Linz a. d. Donau, Freitag den 20. Juli 1928.** **64. Jahrgang.**

FIGURA 1. Primeira página do Tages-Post de Linz, de 20 de julho de 1928

acabado de ouvir. Conseguiu anotar trechos de memória e mais tarde os transformou em peças musicais. Um editor, a quem Villa Lobos ofereceu esta coleção de danças e cantigas exóticas, realizou a sua edição com tanto êxito, que a primeira tiragem logo se esgotou².

Não é difícil imaginar quem veiculou esta nota à imprensa europeia: Heitor Villa-Lobos se encontrava no continente e, como de costume, burilava a sua própria biografia, neste caso coincidentemente (ou não) em sintonia com o “manifesto antropófago” do mesmo ano. As palavras grifadas no texto original do jornal austríaco ainda dão ênfase ao aspecto da antropofagia. Da mesma forma o título do texto “Moderne Musik oder kanibalische Reklame” – colocado sem ponto de interrogação – destaca as duas afirmações, a da música contemporânea e a da antropofagia, lado a lado, sugerindo que há algo de exoticamente espetacular e de propaganda no fato noticiado. Enquanto, porém, no Brasil o conceito de antropofagia já se vincula a uma estética de arte nacional, os europeus ainda têm em mente um subcontinente sul-americano, onde a antropofagia faz parte do cotidiano. Poucas décadas antes ainda havia sido publicado um trabalho minucioso com um mapa mundi da antropofagia (Andree, 1887)³. O assunto, portanto, permanece nas ciências sociais de língua alemã, enquanto no Brasil, a partir de 1922, a “antropofagia” se transforma em metáfora cultural para a incipiente modernidade no país.

² “Moderne Musik oder kannibalische Reklame”, Tages-Post, Linz, 20 de julho, 1928, p. 3. A tradução é minha. Ver Fig. 2.

³ O mapa mostra as principais regiões onde se pratica a antropofagia até o final do Sec. XIX. Ver Richard Andree, *Die Anthropophagie. Eine ethnographische Studie*, Leipzig, 1887.

O que, no entanto, mais chama atenção na reportagem do jornal austríaco de 1928 é a figura prototípica do antropólogo e pesquisador de música: nada o interessa mais do que discernir uma melodia, um estilo desconhecido, exótico, que logo busca fixar no papel, para o seu reaproveitamento posterior. No caso de Villa-Lobos este reaproveitamento é uma composição musical. Este aspecto serve de *Leitmotiv* para o presente ensaio: O pesquisador e sua pesquisa, o pesquisado e a análise alheia sobre a sua música. As indagações são inspiradas em Oswald de Andrade, que no seu Manifesto do mesmo ano postula:

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”⁴.

Ou seja, quem é presa de quem, quem devora e quem é deglutido?

Aparentemente a experiência de Villa-Lobos reportada no jornal austríaco enriqueceria a música “de arte” a partir das composições editadas mencionadas ao final da reportagem. Fica evidente, porém, que quanto às origens indígenas das suas composições, o compositor não lhes dava a menor atenção no sentido de entendê-las. Trata-se, no caso das composições editadas, de uma transposição de um universo cultural a outro, sem maior compreensão ou preocupação com as fontes⁵.

Mas Villa-Lobos não só foi movido pelo interesse artístico. Também se mostrou apegado a uma aspiração (etno)-musicológica, ao fixar os sons estranhos, com que foi depurado, no papel. Este interesse na pesquisa aponta para outro tipo de ofício, além daquele de compositor: ao utilizar a música exótica para, a partir da mesma, chegar à produção de saber para a academia, o pesquisador destila informações musicais que retém e desvincula do universo do material etnográfico que lhe deu ensejo. O novo produto que surge desta maneira pertence ao campo de estudos da chamada “etnomusicologia”.

Etnomusicologia, uma musicologia antropofágica

A anedota sobre Villa-Lobos, provavelmente uma “auto-anedota,” publicada no jornal de Linz, serve de metáfora etnomusicológica, ao permitir enxergar a ansiedade antropofágica de etnomusicólogos quando se apoderam dos seus objetos de estudo: “só me interessa o que não é meu”. À maneira do “movimento antropófago” no Brasil, a disciplina foi,

⁴ ‘Manifesto antropofago’, *Revista de Antropofagia*, I, 1 (maio 1928), p. 3.

⁵ A reportagem de jornal indica que, ao querer recuperar as melodias exóticas de memória e anotá-las, Villa-Lobos age em consonância com colegas seus na Europa, compositores- pesquisadores que tiveram suas composições inspiradas em sonoridades exóticas que encontraram nos seus próprios países.: Béla Bartók e Zoltán Kodaly na Hungria ou do também compositor romeno Constantin Brailoiu, que teve mais fama como pesquisador do folclore musical do seu país, além de outros compositores do Séc. XX etc.

de fato e ao longo da sua história, produzindo transcrições, análises, conclusões e teorias que, expelidas como resíduos do ingerido, pouco ou nada tinham mais em comum com aquilo que havia sido deglutido.

Esta observação nos leva a questionar o relacionamento entre pesquisador e pesquisados. Mais do que a musicologia histórica, a etnomusicologia produz majoritariamente para o seu meio acadêmico e não para quem atua fora do mesmo (músicos, representantes de comunidades estudadas etc.). Seu discurso está voltado à academia com assuntos que principalmente interessam a seus membros, não aos produtores da cultura musical estudada. A reportagem sobre Villa-Lobos remete ao fato de muitas produções acadêmicas entendidas como etnomusicológicas não repercutirem de verdade no meio social que lhes deu ensejo. Ao mesmo tempo, não incidem sobre a musicologia histórica e tampouco oferecem abordagens originais e conceitos próprios às ciências sociais, mesmo que ambas sempre tenham cedido suas epistemologias e os seus principais métodos de pesquisa à etnomusicologia.

Prescrever e descrever música

Importante lembrar, que do ponto de vista de uma ética de pesquisa, a etnomusicologia está em clara desvantagem em relação à musicologia histórica. Por não colher os seus dados em um meio social ou entre agentes musicais vivos, a musicologia histórica não tem dívida moral ou social com os seus pesquisados, pois em geral os autores da produção musical estudada já não vivem mais. Ao fazer a ponte entre estes mortos do passado e os vivos dos nossos dias, oferecendo os resultados da sua pesquisa diretamente a músicos de hoje através de material para execução, edições etc. (partituras, material de orquestra), a musicologia histórica sempre gerou fartos frutos para a prática musical. Este foi o principal motivo para o seu surgimento em meados do Sec. XIX e continua sendo um dos resultados mais importantes de suas atividades de pesquisa⁶. Portanto o resultado escrito em pauta musical de uma é prescritivo (a partitura para ser tocada), o da outra, quando acontece, é descritivo (a transcrição). Prescrever exige ação, descrever em primeiro lugar apenas atenção na escuta. À etnomusicologia não cabe “prescrever” a música, pois, neste caso, quem faz música e sabe fazê-lo pertence à comunidade estudada, e não ao meio acadêmico. Ainda é rara uma etnomusicologia que produz material para uma execução artística e para a performance. Movimentos de revitalização de tradições de música, em geral são encabeçados por performers

⁶ Basta tomar como exemplo os grandes projetos de edição das obras de Johann Sebastian Bach ou de Ludwig van Beethoven que ocuparam gerações de pesquisadores, dentre eles os maiores nomes da musicologia do Sec. XX e XXI, e que são mantidos por suas próprias instituições de pesquisa. Também no Brasil merece reconhecimento o trabalho monumental de Francisco Curt Lange com documentos musicais brasileiros e de outros países da América do Sul no passado, ou de Paulo Castanha, representante de uma “arquivologia” musical brasileira preocupada com o resgate de inúmeros documentos musicais históricos no país.

que pesquisam com o olhar para a prática da música, sem se preocuparem com o discurso acadêmico sobre a mesma.

Nos deparamos aqui com um problema mais geral e que atinge muitas disciplinas das humanidades, não apenas a etnomusicologia. É quando se criam aportes teóricos desvinculados da realidade estudada. Isso leva, no nosso caso, a uma musicologia sem música, a uma disciplina que se reporta ao outro, mas com o seu produto final desconectado do mesmo.

Assim, ironicamente, aquela musicologia que parte de um campo de material inerte (arquivos de compositores mortos) estimula a ação musical viva (de performers, orquestras, concertos etc.), enquanto a outra, que tem o meio social vivo como o seu campo de pesquisa, se limita a descrever e a analisar.

Patrimônio cultural e música

A partir do início deste século surge um novo paradigma para os estudos musicais com a promulgação da Convenção da UNESCO de 2003, que após quase três décadas de negociação feita por representantes de países asiáticos, africanos e latino-americanos, estabelece a definição de um conceito expandido de patrimônio: o do patrimônio cultural intangível. Depois da Convenção da UNESCO do Patrimônio Histórico e Natural de 1972, a nova Convenção apura critérios para a salvaguarda e propagação deste patrimônio intangível, definindo-o, simultaneamente, como patrimônio vivo da humanidade, ao lado das edificações e dos monumentos que já se enquadram no conceito de patrimônio mundial. Diante disso, o estudo científico da música ganha novas prerrogativas, com a oportunidade de ampliar do seu quadro de referências e mesmo para o aumento das suas epistemologias.

A definição do que seja patrimônio vivo ou intangível, porém, ainda não situa o elemento musical. A convenção da UNESCO de 2003 é sucinta ao enumerar cinco áreas específicas:

1. Tradições orais; 2. Performance/artes cênicas; 3. Costumes e práticas sociais (incluindo-se rituais, festivais etc.); 4. Saberes e práticas focadas na natureza e no universo; 5. Conhecimentos especiais no campo dos trabalhos e dos ofícios técnico-manuais⁷.

O fato da música não figurar explicitamente enquanto termo e conceito nos cinco itens de patrimônio intangível elencados pela Convenção da UNESCO, estimula a reflexão musicológica, pois estes cinco itens estão ligados a fatos musicais, cada um à sua maneira: música está nas tradições orais, está obviamente nas artes cênicas, nos festivais e rituais, é tematizada pelos saberes tradicionais e também se encontra nos cantos de trabalho e nas

⁷ Para mais detalhes verificar o texto completo da Convenção de 2003 no site unesco.org

artes e ofícios manuais. É significativo que hoje aproximadamente 60% dos itens inscritos na Lista Representativa da UNESCO para o Patrimônio Imaterial da Humanidade são musicais ou manifestações ligadas à música⁸.

Patrimônio e herança culturais (*cultural heritage*) são abrangentes. Entender música neste contexto significa abarcar vários domínios simultaneamente. Não se trata apenas do referencial teórico a partir do qual se descreve, analisa e avalia um determinado fazer musical – o que depende do questionamento e da finalidade do projeto de pesquisa – mas deve condizer sobretudo aos anseios e às prioridades daqueles cuja música é pesquisada.

O encontro na Colômbia

Uma experiência recente que mostra a dinâmica como o reconhecimento e a divulgação do patrimônio imaterial ganhou amplo espaço público nos últimos anos é o 14º encontro intergovernamental da UNESCO para o Patrimônio Cultural Intangível que ocorreu de 9 a 13 de dezembro de 2019 em Bogotá. Mais de 1.300 representantes e funcionários de organizações governamentais, membros de ONGs e especialistas de 135 países se encontraram na capital colombiana. Foram discutidas 42 propostas de inscrição à Lista Representativa e às categorias da salvaguarda urgente e dos projetos comunitários que ilustram a boa prática da manutenção do PCI. Pela primeira vez em uma reunião como esta, houve também a exclusão de um item já inscrito na Lista Representativa: o carnaval belga de Aalst. Fatos xenófobos e de teor racista ocorridos durante os cortejos carnavalescos de 2019 neste evento da Bélgica causaram a eliminação formal do carnaval de Aalst da Lista Representativa do PCI.

Mas o evento de Bogotá foi, sobretudo, um grandioso festival da diversidade cultural da Colômbia, e uma mostra das políticas públicas de salvaguarda do patrimônio intangível do país, veiculadas pelo ministério da cultura e por diferentes ONGs.

The Committee opened with a beautiful ceremony displaying the colourful Carnival of Barranquilla, introduced by the president of the Republic of Colombia, Mr Ivan Duque, and the Director General of UNESCO, Ms Audrey Azoulay⁹.

À margem dos plenários e das discussões entre especialistas, os participantes desta 14ª COM da UNESCO puderam presenciar apresentações diárias e discussões com grupos das diversas regiões da Colômbia. Representantes de povos indígenas, de comunidades das regiões do Pacífico e do Caribe, assim como dos Llanos Orientales tiveram a oportunidade

⁸ Tiago de Oliveira Pinto, *Music as Living Heritage, An Essay on Intangible Culture*, Berlin: Edition EMVAS, 2018.

⁹ Comentário a respeito do evento de abertura na página oficial da UNESCO, www.unesco.org.

de se apresentarem a um grande público internacional. Ficou evidente que na Colômbia a força expressiva das diferentes manifestações culturais se define “a partir dos territórios”. Há, neste país, uma vinculação direta do respectivo elemento de patrimônio cultural com o território que representa. Ou seja, além das dimensões históricas, social e comunitária, necessárias para a sua identificação, cultura aqui também inclui a dimensão territorial.

Quando, por exemplo, se fala de cultura afro-colômbiana, a questão só é levada adiante quando clarificada a sua origem regional: estamos aqui falando da região do Pacífico ou do Caribe Colombiano? As diferentes dimensões veiculadas pelo conceito de cultura na Colômbia a partir da territorialidade, fazem do seu patrimônio intangível um universo excepcionalmente diversificado e dinâmico.

O Sr. Alfonso David Fontalvo Torres, um representante do Carnaval de Barranquilla, manifestação inscrita na Lista Representativa da UNESCO como PCI colombiano em 2013, e presente durante esta reunião internacional, testemunhou-me a importância do encontro da UNESCO para o reconhecimento das culturas locais da Colômbia:

Para nosotros significa que es una nueva era en cuanto estamos mostrando todo que nosotros tuvimos que mostrar y que nunca se había conocido y hoy a través de esto se está conociendo para el mundo o que nosotros tenemos y que no se valoraba porque no había la imagen internacional. Es una cosa que se logra el acercamiento del que no conoce con el que conoce. Y el que lo conoce (...) abre la puerta para todo el mundo para que reconozcan o que verdaderamente tiene. Y eso se debe a esta época de la cultura que se está manejando. Y por eso estamos nosotros aquí... Una nueva era cultural, tanto folclórica como social¹⁰.

Percebe-se nesta fala de um protagonista da cultura carnavalesca de Barranquilla que o discurso mudou completamente desde a incursão imaginária de Villa-Lobos na floresta amazônica em 1928. Naquela altura interessava apenas o ponto de vista do pesquisador-compositor. Hoje, finalmente, é o saber dos que produzem a cultura estudada que importa conhecer. Diferente de uma busca da cultura alheia, para dela se apoderar, a Convenção de 2003 preza as informações dos agentes culturais que servem de referência aos pesquisadores, e não o contrário.

Nessa conversa com um protagonista da cultura carnavalesca de Barranquilla, percebe-se que o discurso mudou completamente quando pensamos em musicologia e etnomusicologia: diferente do ponto de vista do pesquisador acadêmico, hoje é o saber de quem produz a cultura estudada que adquire relevância. Mais importante do que sair à procura de apreender uma cultura estrangeira é, a partir de agora, receber informações de agentes

¹⁰ Informe personal durante la 14. COM de la UNESCO en el “Centro Agora”, Bogotá, 12 de diciembre de 2019.

culturais e ser formado como pesquisador por eles para saber lidar com seu patrimônio cultural.

Existe também um fator de participação direta dos agentes culturais, que contribuem para o processo de paz em algumas regiões do país, um processo extremadamente lento e doloroso. O representante do carnaval de Barranquilla, o sr. Alfonso David, também falou sobre este delicado momento da existência de muitos colombianos. Ele afirma que o PCI da Colômbia é uma tradição viva que ...

...más que todo es una cosa de importancia para los jóvenes, porque estamos viviendo una era muy difícil, por el asunto de tanta cosa mala que está habiendo¹¹.

O material e o imaterial na música

Uma nova questão para a pesquisa musical que se coloca a partir da Convenção da UNESCO de 2003 diz respeito à possível aproximação entre o histórico e o antropológico na musicologia. Esta aproximação dos aportes historiográficos e sociais fica mais plausível se considerada a fundo a dinâmica das trocas entre o material e o intangível no patrimônio cultural¹². Mesmo que enquanto fenômeno acústico e performático a música decorra no tempo e não seja palpável, ela carece, para a sua concreção, de elementos igualmente concretos, ou seja, de artifícios materiais e tangíveis.

Primeiramente, a materialidade musical se faz especialmente clara na musicologia histórica, que se ocupa de manuscritos, partituras, autógrafos etc., estando ligada a fontes-monumento e a recursos materiais¹³. De fato, a cultura material faz parte central dos estudos de história da música. O musicólogo da PUC de Santiago de Chile, Alejandro Vera, comenta a este respeito no seu texto sobre a história da guitarra barroca e do *guitarrón* chileno:

La musicología, y en particular la musicología histórica, es en gran medida historia de la cultura material, aunque rara vez se muestre consciente de ello¹⁴.

¹¹ Alfonso David Fontalvo Torres, 'Testimonio', Bogotá, 12 de diciembre de 2019

¹² Historiografía e aportes antropológicos na musicologia já vêm sendo explorada por pesquisadores da América Latina faz tempo, como Luiz Heitor Correa de Azevedo, Egberto Bermudez, Olavo Alén Rodrigues, Martha Ulhoa etc.

¹³ A materialidade é importante também nos estudos da música popular, que, embora menos pautada em música anotada, depende de materiais como fonogramas e fontes audiovisuais.

¹⁴ Alejandro Vera, "La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino", *Revista Musical Chilena*, 70, 225 (2016), pp. 9-49

Eis aqui, portanto, outro motivo porque não é toda e qualquer música que se enquadra em uma definição “radical” de patrimônio intangível: ela será sempre também constituída por aspectos claramente materiais. Música é material no que concerne as suas fontes, quando escritas, mas também é metaforicamente material quando se trata de uma obra de autor, finda, definida e imutável, tal qual, por exemplo, o “Rudepoema” de 1926 para piano solo de Heitor Villa-Lobos¹⁵. Nada mais objetivamente material do que uma obra entendida nestes moldes. Na verdade, toda e qualquer obra de arte é, em si, “objetivada” na genuína acepção do termo. Mesmo sendo de natureza imaterial, ela existe tal qual artefato físico, como ocorre com uma peça de teatro ou com a mencionada obra musical, concreta em si e concluída.

Objetos de um patrimônio cultural histórico são oriundos do passado. Assim, uma obra de arte musical, quando apresentada, foi resgatada de outras épocas e a partir de material inerte (partituras, textos, fonogramas) para ganhar vida atual através da apresentação musical (em geral um concerto clássico ou evento congêneres no presente). Portanto, a partitura como fonte-monumento nos possibilita resgatar o passado fazendo-o audível no presente através da ‘busca no tempo’.

Diferente deste caso, a performance musical, que surge do saber dos seus agentes, no momento e a partir de um determinado contexto social (festivo, ritual, espontâneo etc.), se encontra essencialmente no presente. É principalmente através do presente das tradições orais que um estudo mais aprofundado poderá também chegar ao conhecimento sobre a sua história. A performance serve como janela através da qual se pode avistar o passado. Na pesquisa se dá a **busca no espaço**, onde há uma manifestação cultural, um momento vivo dentro de determinado espaço físico e no aqui e agora. Neste patrimônio vivo a história coexiste de forma intangível nas entranhas do acontecimento musical do momento. Dissipa após o silenciar da música, sem deixar vestígios materiais, para apenas ecoar, por mais um tempo, nos ouvidos e na memória.

As duas formas de relação entre tempo e espaço nas diferentes maneiras do fazer musical podem ser exemplificadas com algumas palavras-chave conforme a tabela que segue.

¹⁵ De acordo com o filósofo Theodor Adorno a composição musical é literalmente material, pois as suas estruturas formais e sonoras são, simultaneamente, o seu “material musical” (*musikalisches Material*). Trata-se, portanto, na música escrita e composta, de uma grandeza palpável, que em si é impregnada de historicidade. Para Adorno este elemento material é o principal ponto de partida para qualquer análise de obras musicais compostas e de “arte.”

HISTÓRIA	PRESENTE
Tempo	Espaço
Material	Intangível
Obra escrita	Tradição oral
Partitura	Performance
Interpretação	Improviso
Estável	Mutável
Definido	Em formação
Sólido	Fluído

Se a partitura de uma obra musical de um compositor como, por exemplo, Ludwig van Beethoven, ou gravações sonoras desta obra permanecem imutáveis, o fazer musical neste domínio do patrimônio histórico só prevê mudanças através do seu único elemento vivo: a interpretação. A performance jamais poderá ser refeita de forma absolutamente idêntica a um momento musical anterior, mesmo que a busca do músico por uma reprodução fiel da composição esteja em primeiro plano. As pequenas mudanças ocasionadas pela interpretação, no momento em que é aurificada, aproximam a música de autor ao patrimônio cultural vivo e, portanto, intangível.

Com isso em mente, percebe-se que a pesquisa cultural da prática musical de tradição escrita, pode ultrapassar o aspecto material para adentrar nas dimensões que encontra além da partitura ou do fonograma¹⁶. Ou seja, o novo desafio desta pesquisa é transfigurar conceitualmente a materialidade, para também, à sua maneira, chegar ao intangível musical. Portanto, a composição musical é materialmente fixa, mas surge a cada apresentação, através da interpretação musical, que sempre representa uma ‘nova versão do estável’ (*variation of the stable*).

Contrário ao processo da interpretação da obra musical composta, a música de tradição oral ganha vida por meio de uma criação momentânea, na qual se realiza uma **fixação instantânea do mutável** (*stabilization of the variable*) dentro de um contexto mais amplo, que pode incluir ensejos tais como rituais, festivais etc. Este elemento mutável forma o núcleo da tradição musical, compartilhada por todos, demonstrando que o sistema funciona a partir da criação de variantes, muitas vezes também atadas ao estilo próprio de quem as executa.

Assim, enquanto na tradição oral o sistema oferece o arcabouço para inúmeras realizações, redefinindo sempre uma grandeza flexível, a obra musical escrita influi e desenvolve

¹⁶ Assunto que musicólogo britânico Nicholas Cook tratou em *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press, 2013.

o sistema musical, do qual é expressão viva, levando o estável a uma mutação gradativa. É esta mutação gradativa do sistema musical que é responsável pelo percurso da história da música ocidental através dos seus diferentes períodos de estilo, do medieval ao renascimento, do barroco ao classicismo etc.

Resta a pergunta, em que medida a prática oral também molda um sistema musical, tal qual a música escrita, que teve seu desenvolvimento histórico no mundo ocidental. Na verdade a música sempre reflete um jogo contínuo entre o variável e o fixo, entre o mutável e o estável. São duas perspectivas opostas sobre um mesmo fenômeno. Uma delas privilegia o aspecto material, já consagrado, decaracter por vezes museológico¹⁷, a outra dá ênfase ao intangível, dinâmico, produto de uma ação viva e momentânea.

Resumindo, podemos colocar os dois elementos lado a lado:

Composição musical - fixa

Processo de interpretar uma **nova versão do estável**

(The variation of the stable / das Variieren des Festen)

Tradição musical - variável

Processo de **criar uma versão instantânea do mutável**

(The stabilization of the variable / die Festigung des Variablen)

Cultura material e patrimônio vivo: os instrumentos musicais

Com a Convenção da Salvaguarda do Patrimônio Intangível em pleno curso de implantação na América do Sul e em muitos países filiados a ela, já se faz necessário superar a dicotomia entre o material e o intangível na cultura. Os argumentos acima sugerem um processo que relaciona o material com o imaterial de forma diferenciada e mútua. Urge abandonar a noção antagônica e bipartida de realizações culturais, especialmente onde o material e o imaterial coexistem lado a lado, mesmo sem estarem em contato direto.

Afinal, os fatos culturais nos mostram que cultura material depende do intangível para obter sentido, e o intangível necessita do material para ser colocado em prática. Ou seja,

¹⁷ Recentemente a compositora austríaca Olga... definiu a cultura musical de concerto e de ópera, como é mantido pelas grandes casas de ópera, principalmente na Europa e na América do Norte, como uma prática "museal", que privilegia obras do passado, dando pouco espaço para obras contemporâneas e que buscam formas alternativas de realização.

ao passo que edificações e objetos imóveis só podem surgir a partir de ideias e de planos elaborados de antemão, amparados em saberes altamente especializados e mesmo em imperativos metafísicos, a manifestação cultural imaterial depende de objetos e de espaços físicos, mesmo de edificações, para fazer perceptível a sua existência. Muitas vezes até a continuidade da manifestação cultural viva se vincula a lugares e contextos físicos históricos, onde eventualmente já se mantém faz longa data.

Instrumentos musicais estão entre os artefatos que melhor representam o aspecto material na música, ao mesmo tempo que são essenciais para a realização sonora e por isso mesmo suportes do patrimônio vivo e intangível. É significativo que instrumentos musicais sempre estão entre os itens inscritos na Lista Representativa do PCI. O que mais interessa neste reconhecimento do instrumento enquanto cultura imaterial são os saberes relacionados à construção e ao uso do mesmo, suas técnicas e sua arte. A cítara *guqin* da China foi inscrita na lista do PCI em 2003 com todo o seu aparato não apenas organológico, mas também simbólico, histórico e mitológico¹⁸. Em Bogotá (2019) o *fedele*, violino tradicional e seu repertório da Noruega, foi reconhecido como o mais novo item organológico na Lista do PCI.

Um instrumento de importância iconográfica para a cultura musical colombiana é a concertina do vallenato do Caribe Colombiano. A concertina ilustra bem o quanto cultura viva pode redirecionar elementos culturais oriundos de outras partes para lhes dar uma feição local e identificadora em termos de patrimônio cultural.

Originária da Alemanha, a concertina mais utilizada no vallenato continua sendo de fabricação da Hohner, de Trossingen. A UNESCO alemã, recentemente, inscreveu a prática da concertina característica do norte do país, da região de Mecklemburgo, no inventário nacional do patrimônio intangível (...). Diferente dos instrumentos que permanecem na Alemanha, os instrumentos importados pela Colômbia recebem um tratamento próprio dos lutiers e dos músicos colombianos. Isso lhes confere uma sonoridade singular, que só mesmo se encontra no vallenato¹⁹.

Um instrumento musical cuja técnica de construção e repertório foi recentemente inscrito na Lista Representativa da UNESCO é o órgão de tubos alemão. Na 12. COM, a reunião intergovernamental do patrimônio intangível da UNESCO de 2017, reconheceu-se o processo de construção do órgão e os saberes ligados às tecnologias retransmitidas de geração para geração de construtores. São elementos que caracterizam o que a concepção

¹⁸ Ver Omid Bürgin, "Representations of Guqin in China today: from Recurrent Nostalgia, Cultural Etiquette to Revival Movements", B. Hanneken y T. de Oliveira Pinto (eds.), *Music in China Today. Ancient Traditions, Contemporary Trends*, Berlin: VWB, 2017, pp. 75-110.

¹⁹ Ver Egberto Bermudez, "Beyond the vallenato. Accordion traditions in Colombia", H. Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas. Klezmer, Polka, Tango, Zydeco and More!*, Illinois: University of Illinois Press, 2012, pp. 201-231

de patrimônio intangível tem de mais característico e único. Para a minha grande surpresa, ao visitar a Catedral Primada da Cidade de Bogotá em dezembro de 2019, encontrei o bellissimo órgão desta igreja, de origem espanhola do Sec. XIX, recém restaurado e em pleno funcionamento, graças ao labor de um organeiro alemão, Gerhard Grenzing. Grenzing, cuja oficina se encontra próxima na Catalunha, especializou-se na reconstrução instrumental e na restauração de órgãos de tubo dos Secs. XVIII e XIX, especialmente da Espanha e da América Latina. Restaurou o órgão de Bogotá em 2015.

Portanto encontramos, nestes dois elementos culturais colombianos, vallenato e órgão de tubos de Bogotá, aspectos do patrimônio intangível alemão plenamente atuais na costa atlântica e na capital colombiana. Evidente que aqui não se trata de um patrimônio cultural alemão, mas sim do melhor que pode oferecer o patrimônio cultural vivo e genuinamente colombiano.

Valores simbólicos e intangíveis

A que conclusão chegamos? Certamente esta: estudar a relação e dependência mútua dos domínios culturais material e imaterial pode ajudar a entender melhor o funcionamento e a importância da atual dinâmica cultural, suas práticas contemporâneas e, em especial, a participação das comunidades e dos próprios agentes culturais na definição do que faz parte e do que não pertence ao seu patrimônio, histórico, diversificado e vivo.

Percebe-se, portanto, que uma ação cultural sempre resultará em valores simbólicos, portanto intangíveis, atrelados à mesma, seja cultura material ou intangível:

Cultura material:

estável/natureza sólida = valores intangíveis

Cultura imaterial:

transitória/natureza efêmera = valores intangíveis

O que mais surpreende, nesta comparação, é que unir os dois discursos pode incentivar uma “integração musicológica”. Surge até mesmo a suspeita de que a bipolaridade entre as vertentes histórica e etnológica das pesquisas musicais existe essencialmente por causa da separação instituída de longa data entre o material e o imaterial nas disciplinas culturais e históricas. Isso significa que tapar esta brecha e juntar em um só discurso o material e o intangível, pode levar a uma maior sintonia entre etnomusicologia e musicologia histórica, o que até agora parecia impossível. Encerrar-se-ia com isso a era do esquema bipartido do

“edifício musicológico”²⁰, fundado em preconceções culturais oriundas no Séc. XIX²¹. Com o apoio epistemológico da Convenção de 2003 a velha musicologia chegaria, menos segmentada e mais plena ao novo milênio.

Ao abrir mão de uma separação rigorosa entre o material e o intangível, a pesquisa cultural pode fornecer dados novos para o discernimento de questões no campo da cultura popular e de tradição oral, assim como renovar o âmbito da chamada musica erudita ou de concerto. A inscrição do órgão de tubos alemão na Lista representativa da UNESCO é um bom exemplo disso.

A relação do patrimônio imóvel com o patrimônio intangível ilustra, finalmente, que uma relação de troca e de múltiplos enlaces entre as duas faz parte intrínseca de um contexto social e cultural mais abrangente.

Musicologia e a estética global

Não é apenas dos seus conteúdos que vive patrimônio histórico e cultural, é seu uso que determina a verdadeira importância e o significado social que tem. Diferente dos valores globalizados com que qualquer sociedade se depara hoje em dia, patrimônio e diversidade culturais reforçam o local, e são mantidos através de práticas vivas que suscitam o que podemos entender como elementos essenciais para a articulação e manutenção de uma determinada identidade cultural. Através desta dinâmica todo patrimônio cultural ganha importância social, cujas formas de expressão se renovam e resinificam continuamente.

Em última instância, e em se mantendo o olhar para as múltiplas atividades culturais em todo o mundo, o artefato cultural, obra de saberes e do labor humano, extrapola o espaço local e geográfico onde já desempenhou algum papel. Passa a contribuir à construção de uma história global. Diferente da globalização homogeneizante, para a qual já alertou Stephan Zweig em 1925, denominando-a de “monotonização do mundo” (*Monotonisierung der Welt*), uma história global se funda na diversidade das histórias locais, assumindo cada um dos respectivos pontos de vista para confrontá-los com questões importantes do mundo contemporâneo.

²⁰ Termo de Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Viena: Breitkopf & Härtel, v. 1, 1885, pp. 5-20.

²¹ De fato, a etnomusicologia ainda encerra nas suas entranhas uma significação oriunda do Séc. XIX. Tentou libertar-se dela quando da fundação da Sociedade de Etnomusicologia (SEM) nos EUA em 1956, que oficializou o seu novo nome. No entanto, cometeu o equívoco de, neste mesmo momento, abandonar o método comparativo e a historiografia. Ao banir estas duas abordagens metodológicas, a etnomusicologia fortaleceu a bipolaridade musicológica, fazendo com que o fosso existente entre as duas vertentes da disciplina se aprofundasse ainda mais, além de acanhar o seu próprio enfoque metodológico de pesquisa.

Não apenas os saberes implícitos e tradicionais ou o aporte analítico dos musicistas, também uma grande porção de ação corporal e mimese determinam performances e são responsáveis, no seu conjunto, pelo acontecimento musical. Música é este todo, que, quando avaliada esteticamente, se abre à contemplação pura, à percepção do belo impregnado nas configurações sonoras e harmônicas. Da mesma forma pode também instigar uma dimensão expressiva para atingir e liberar emoções. Som, saberes e gestos – é aqui que decorre a música, e dela até mesmo o silêncio faz parte, aqui e alhures, em todos os tempos e períodos históricos. Mas como reunir traços tão diversos e conectar a pluralidade de visões e de concepções, se não através do modelo que insere o fato musical no imenso bojo do patrimônio da humanidade? O patrimônio tanto histórico quanto vivo, que somente a música é capaz de viver e de concretizar, lhe confere a verdadeira designação de, neste inédito manejo simultâneo do material e do elemento vivo, se destacar de todas as manifestações culturais e artísticas do mundo.

Portanto, se inserido simultaneamente nos dois universos de patrimônio cultural, qualquer estilo de música nos possibilita chegar a uma estética musical de dimensão global, da maneira como se compreende a própria noção de patrimônio. Trata-se de redimensionar a estética musical enquanto patrimônio vivo ou histórico. Isso ajuda a perceber a música enquanto fenômeno universal, profundamente humano, e por isso mesmo diverso e único. É bem o que diz o músico dançante de Barranquilla, Alfonso David, no encontro da UNESCO em Bogotá: “Y por eso tamos nosotros aquí”.

O meu entendimento de uma estética musical global se pauta fundamentalmente no reconhecimento das seguintes grandezas:

- (1) na noção de que configurações sonoras e musicais são culturalmente específicas, simbolicamente construídas e mentalmente organizadas, estando presentes em toda parte no mundo;
- (2) nos estudos recentes da neurologia, que se pautam na avaliação diferenciada dos aspectos psicológicos enquanto experiência musical;
- (3) na universalidade inerente à música, através da sonoridade, dos seus sentidos e usos corporais, dando-lhe autonomia para oferecer momentos de profunda satisfação estética a quem a pratica, compartilha, percebe e presencia, e, finalmente,
- (4) no fato de toda música resultar de uma ação humana.

Sem poder discorrer mais a fundo sobre estes aspectos elencados, quero sugerir, que os quatro itens acima são essências também para uma definição geral do que seja patrimônio cultural da humanidade. Basta lhes substituir o termo música por cultura ou ação cultural. As duas Convenções de Patrimônio Cultural da Humanidade da UNESCO – a de 1972 do patrimônio histórico e a de 2003 para a salvaguarda do patrimônio intangível – ainda nos devem esta definição.

Epílogo: por uma musicologia sem fronteiras

Nas suas dimensões históricas e como patrimônio cultural vivo musica acompanha o fluxo do tempo organizando períodos históricos, e pontua a simultânea excepcionalidade do momento presente, a que todos estamos expostos. Nada mais justo, assim, buscar por uma musicologia contemporânea, comprometida com as dimensões histórica, social e com a repercussão global dos fazeres musicais. Ganha importância o aporte aberto e transdisciplinar, não mais pré-concebido, ou seja, compartimentalizado *a priori* em uma ou outra vertente musicológica. A inclusão da experiência prática do diálogo com os agentes e produtores musicais ganha relevância, assim como a inserção na dinâmica pedagógica, com que se dá a transmissão dos saberes musicais de uma geração a outra. Surge renovada também a questão de uma política cultural, quando as atividades musicais são pensadas dentro de uma concepção universal de música enquanto patrimônio vivo e elemento essencial para a diversidade cultural da humanidade. Deste modo abrem-se novas frentes para uma atual ciência da música, histórica e viva, condizente com as questões sociais, econômicas e políticas mais prementes dos nossos dias e com um forte potencial de ação social e local.

Diante desta ciência musical renovada e aberta para trocas constantes de enfoques, métodos, estéticas e saberes, vemos dissipar os últimos entraves epistemológicos da antiga musicologia bipartida. Imagino que semelhante aos “médicos sem fronteiras” ou aos “repórteres sem fronteiras”, é hora do estabelecimento de uma “musicologia sem fronteiras” – ressaltando que, diferente dos médicos e dos repórteres, que buscam atravessar fronteiras físicas, as fronteiras a serem suplantadas pela musicologia serão de ordem muito mais simbólica do que material.

Anexo:

Reportagem sobre Heitor Villa-Lobos no *Tages Post* de Linz, Austria, de 20 de julho de 1928.

Moderne Musik oder kannibalische Reklame.

Wie die „Deutsche Zeitung für Paraguay“ berichtet, wurde in den dichten Urwäldern, die große Teile von Paraguay bedecken, kürzlich ein junger brasilianischer Forscher namens Villa Lobos, der bei einer Expedition in jene Gebiete von dem Haupttrupp abgekommen war, aus dem Hinterhalt von Angehörigen der dort umherstreifenden, noch dem Kannibalismus anhängenden Stämme überfallen, niedergeschlagen und verschleppt. Im Lager wurde er von den Wilden entkleidet und an einen Baum gebunden, während die Indianer unter Absingen eigentümlicher Gesänge die Vorbereitungen zu dem bevorstehenden Schmause trafen. Diese durch ihre Eigenart ungemein auffallenden Gesänge, die von bisher unbekanntem Instrumenten begleitet wurden, fesselten den jungen Gelehrten derart, daß er über dem Zuhören sogar von seiner furchtbaren Lage abgelenkt wurde. Inzwischen hatten seine Kameraden das Verschwinden ihres Gefährten entdeckt und sofort die Suche aufgenommen. Sie trafen noch im letzten Augenblick ein, um ihn zu befreien. Die Wilden flüchteten nach der ersten gut sitzenden Salve. Als Lobos wieder zu sich kam, war sein erster Gedanke, die soeben gehörten Kannibalenmelodien festzuhalten. Er schrieb einige Bruchstücke aus dem Gedächtnis auf und bearbeitete sie später zu geschlossenen Musikstücken. Ein Verleger, dem Lobos diese Sammlung exotischer Tänze und Gesänge anbot, übernahm die Drucklegung mit dem Erfolge, daß die erste Auflage sofort vergriffen war.

Guillermo Enrique Vélez Pardo

velezgu@stud.sbg.ac.at

Ens.hist.teor.art

Guillermo Enrique Vélez Pardo, “La Misión y la Música. Los Villancicos de Santa Eulalia, Guatemala”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 95-124.

RESUMEN

La música desempeñó un papel estratégico como medio de evangelización y aculturación de los nativos en el Nuevo Mundo. Esto se manifiesta fundamentalmente en el villancico, género muy difundido en las colonias. Los manuscritos de Santa Eulalia, provenientes de zonas rurales del noroccidente de Guatemala, constituyen las fuentes más tempranas de este género en territorio americano. Este trabajo presenta un análisis de la técnica usada en estas fuentes para la composición polifónica de villancicos y asimismo constata una estrecha relación entre algunas de estas piezas y el modelo musical de la *folía*.

PALABRAS CLAVE

Música colonial, Santa Eulalia, Guatemala, misión y música, técnicas de composición, folía

TITLE

The Mission and its Music: The villancicos of Santa Eulalia, Guatemala

ABSTRACT

Music played a strategic role as a means of evangelization and acculturation of the native population of the New World. This is manifest in musical forms as the villancico, widespread around the colonies. The Santa Eulalia manuscripts, originated in rural zones in northwestern Guatemala, provide the earliest source of this musical genre in the American continent. This article presents an analysis of the techniques used for the polyphonic composition of villancicos in this source, and also proposes a close relation between some of these pieces and the *folia* as musical model.

KEY WORDS

Colonial music, Santa Eulalia, Guatemala, music and missions, composition techniques, folia

Musicólogo e instrumentista, se inició en la Universidad de Antioquia (Medellín) y hace varias décadas reside en Salzburo donde realizó sus estudios de Bachelor y Máster en Musicología y Ciencias de la Danza en la Universidad de Salzburo, donde también cursa du doctorado. Concertista y profesor de flauta dulce del Instituto Orff de la Universidad Mozarteum, Salzburo, y del Conservatorio Richard Strauss de Múnich, profesión a la que ha dedicado ya más de tres décadas en diferentes escuelas musicales de Baviera.

Recibido 16 de enero de 2020

Aceptado 19 de mayo de 2020

La Misión y la Música. Los Villancicos de Santa Eulalia, Guatemala

Guillermo Enrique Vélez Pardo

Introducción

La música jugó un papel predominante como medio de evangelización y aculturación de los nativos del Nuevo Mundo. El poder del canto, como fenómeno social unificador, fue instrumentalizado por los misioneros convirtiéndolo en estrategia para la difusión de la fe cristiana. La palabra asociada al ritmo y a la armonía pasó a ser así un vehículo eficaz de información que pretendía alejar a los nativos americanos de sus creencias paganas, posibilitando así su conversión a la nueva religión y su sometimiento a un nuevo orden social bajo el dominio español. Esto se manifiesta fundamentalmente en un género que en las colonias americanas llegó a su plenitud en el siglo XVII en los centros catedralicios: El villancico.

Estas composiciones poético-musicales arraigadas en la tradición litúrgica de la Península Ibérica eran un componente imprescindible en las festividades religiosas, como las fiestas de los santos y sobre todo en Corpus Christi y Navidad. El villancico contaba con características especiales: Su lengua vernácula, en contraposición al latín de los oficios religiosos, su carácter alegre y jocoso, su humor y creatividad, el uso de instrumentos y en algunas ocasiones de la representación y del baile hicieron de él un medio óptimo para la consolidación de la fe cristiana en la sociedad, no solo en la Península sino en especial en sus colonias. Todas estas cualidades, las cuales dejan entrever su vínculo con lo rústico y lo popular, llevaron a este género musical a convertirse en una significativa atracción de las fiestas de la Iglesia. Para cada festividad se componían nuevos villancicos y su preparación suponía intenso trabajo por parte de las personas encargadas de escribir las letras y del maestro de capilla para la composición de la música. Las nuevas letras se guardaban celosamente en secreto para ser publicadas luego, en el momento de la fiesta, en pliegos sueltos que eran repartidos entre los creyentes.

Este trabajo se ocupa de la música en las misiones y se propone realizar un análisis de las técnicas de composición usadas en los villancicos de los códices de Santa Eulalia, provenientes de la región que ahora cubre el departamento de Huehuetenango en el noroccidente de Guatemala.

Estos documentos salieron a la luz al ser entregados a unos misioneros canadienses en el año de 1963. La colección contiene un total de 15 documentos localizados ahora en Bloomington, Indiana. En contraposición a la mayoría de las fuentes de música colonial americana, que se encuentran en archivos catedralicios de centros urbanos, los códices de Santa Eulalia proceden de una región rural y fueron conservados con gran cuidado por los indígenas durante más de tres siglos. Estos manuscritos contienen composiciones de letras y música elaboradas por los propios indígenas y son un reflejo de la evangelización misionera a través de la música. Concretamente se trabajará con la música de uno de los códices: El códice Santa Eulalia M. Md. 7, que contiene los villancicos más antiguos del Nuevo Mundo escritos en lengua hispana.

En su primera parte este trabajo hace una aproximación al villancico explicando sus orígenes y su forma, para después pasar a la segunda parte que trata de las misiones y la música concretizándose en el contexto y entorno en que se crearon los códices musicales de Santa Eulalia y, en la tercera y última parte del trabajo se hace un análisis tanto poético como musical de una pieza en forma representativa, para pasar luego, a través de ejemplos escogidos, al estudio de los sistemas de composición utilizados por los indígenas para componer sus villancicos polifónicos. Para concluir, se presentan algunas piezas del códice que tienen una estrecha relación con la Folía.

Este análisis parte de la transcripción musical de las obras del códice Santa Eulalia M. Md. 7 hecha por Baird¹ y de las más recientes investigaciones sobre la Folía llevadas a cabo por Giuseppe Fiorentino², sin las cuales habría sido imposible realizar este trabajo.

El Villancico

Orígenes

El término villancico ya nos da una idea de los inicios de este género: La villa y sus habitantes, los villanos. Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, o española de 1611 se refiere a las *villaneskas*, definiéndolas de la siguiente forma:

¹ Sheila Raney Baird, “*Santa Eulalia M. Md. 7: a Critical Edition and Study of Sacred Part Music from Colonial Northwestern Guatemala*,” Tesis de Maestría, Denton: North Texas State University, 1981. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc503964/m1/1/>

² Giuseppe Fiorentino, “Folía: El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita”, *De Música*, Kassel: Reichenberger, 17, 2013.

“Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remendándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarillos alegres. Este mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi”³.

Covarrubias en su definición diferencia entre dos tipos de canciones que comparten un mismo origen rústico, El *villancico culto* de características seculares y de carácter cortesano y el *villancico religioso* como género religioso cantado en Navidad y Corpus Christi. El *villancico culto*, cultivado en las cortes, cuyos versos tomados de temas profanos y de refinadas aspiraciones poéticas presentaban ya a mediados del siglo XVI una forma establecida que consistía en un estribillo y una o varias estrofas organizadas de forma determinada⁴. Paralelamente, el villancico se fue desarrollando en el ámbito de las festividades litúrgicas, con textos de carácter exclusivamente devocional y llegando a ser así exclusivamente un género religioso.

El villancico consta de un estribillo y una o varias coplas y cantándose luego al final de cada copla de nuevo el estribillo, lo que conlleva a su morfología básica A-B-A (estribillo-copla-estribillo). Ejemplos de este tipo anteriores al villancico y en lengua vernácula abundan ya en la monodia medieval. Un buen ejemplo de ello, y quizá el más antiguo, son las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, una recopilación de más de 400 cantigas a la Virgen del S. XIII. Además de estos cantares religiosos, también está vinculadas con la historia del villancico otras manifestaciones poético- musicales profanas: las Cantigas de Amigo y las jarchas, coplas finales en romance, de las moaxajas árabe-andaluces, que también presentaban esta estructura. Sin embargo, el término villancico aparece por primera vez en el siglo XV como título de un poema en el Chansonnier Espagnol d’Herberay des Essarts (c. 1463). La primera pieza musical conocida como villancico aparece a finales del siglo XV y se encuentra en el Cancionero de la Colombina (E-Sco 7-1-28, f. 48) bajo el título Andad pasiones andad de Pedro de Lagarto. A partir de ese período aparece una buena cantidad de este tipo de composiciones de carácter cortesano en cancioneros musicales como el de Palacio (E-Mp 1335) con más de 300 villancicos y el Cancionero Musical de Segovia (E-SE Ms. s. s.), que a pesar de que la mayoría de sus piezas sean franco-flamencas, contiene una colección de 37 piezas españolas. Como compositor cabe destacar a Juan de la Encina, de cuyas composiciones aparecen en estos dos cancioneros, especialmente en el Cancionero de Palacio. Andrea Antico también publicó algunas de ellas en su segundo y en su cuarto libro de frótoles. (RISM 15162, 15172). La similitud estilística entre el villancico y la frótola es evidente y presenta también la forma de la barzelletta, un tipo de frótola. Esto se puede apreciar también en sus características musicales: Estilo contrapuntístico

³ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, Madrid: Luis Sanchez, 1611, 2ª parte f. 74v. <https://archive.org/details/A253315/page/n14/mode/2up>

⁴ Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, Colegio de Mexico, Estudios de Lingüística y Literatura, 42, 1999, p. 15. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvhn08kd>

simple en gran parte homofónico a tres o cuatro voces. Melodías silábicas, predominantemente con movimiento por grados conjuntos y la línea melódica principal en la voz superior. Unas décadas más tarde, dos cancioneros nos mostrarían el surgir de un nuevo estilo musical del villancico: El Cancionero Musical de Barcelona (E-Bbc M 454) y el Cancionero de Upsala o del Duque de Calabria (RISM 155630). El contrapunto por imitación en cada una de las partes y la equidad melódica de las voces son las características que llenan de expresividad y frescura este nuevo estilo de villancico. Este nuevo estilo de composición será el que marcaría la pauta para nuevas y más sofisticadas composiciones polifónicas que harían parte del mundo sonoro de las catedrales americanas⁵.

En cuanto al aspecto poético, como ya lo mencionamos, el villancico había alcanzado una forma determinada que exigía la pericia del poeta y de la cual nos ocuparemos ahora.

Forma

En el Capítulo XXIV titulado “de los Villancicos” Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* nos ilustra acerca del villancico:

“Villancico es un genero de Copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demás Metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos, pero este solo para la música. En los Villancicos ay Cabeza y Pies: la Cabeza es una Copla de dos, ó tres, ó quatro versos, que en sus Ballatas llaman los Italianos Repeticion, ó Represa, porque se suele repetir después de los Pies. Los Pies son una Copla de seys versos, que es como Glossa, de la Sentencia, que se contiene en la Cabeza”⁶.

Díaz Rengifo encabeza su definición con el rasgo más importante que diferencia este de los otros géneros poéticos: La música. Poesía y música son inseparables y el objeto inmediato de la composición poética es la música. En una entrevista realizada por Anastasia Krutitskaya a Margit Frenk y a Omar Morales, Frenk describe estos dos componentes como “los dos lados de esa moneda única”⁷. De ahí que la estructura formal del villancico es tanto musical como poética. Sin embargo, el texto, por producirse primero supedita la estructura musical, que al mismo tiempo es más simple, pues mientras las estrofas, que en música se llaman coplas, llevan diferente rima, la música que las acompaña es la misma.

⁵ Paul Laird y Pope Isabel, “Villancico”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, New York: Grove an imprint of Oxford University Press, 2001, pp. 621–623..

⁶ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española: con una fertilissima silva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y un divino estímulo del amor de Dios*, Madrid: En la imprenta de Francisco Martinez, 1644, pp. 30-31. En <https://books.google.at/books?id=-GoU4aUPf6kC>

⁷ Anastasia Krutitskaya, “El cancionero de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)”, entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril, en É. A. Calderón Alcántar y A. Krutitskaya (eds.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 31.

Díaz Rengifo explica, asimismo, las dos partes estructurales, la Cabeza (estribillo) y Pies (estrofas o coplas) comparando el estribillo, que comienza con la máxima o sentencia que marca la pauta temática, con la primera parte de la bipartita *ballatta* italiana, que se repite para finalizar la pieza, aclarando así la forma característica del villancico ABA. Los pies, que son las estrofas (una o varias), tienen como función glosar el estribillo, tal como lo aclara Díaz Rengifo la glosa “despliega, y declara, lo que contiene aquella sentencia”⁸ del estribillo.

El autor expone enseguida las rimas adecuadas para la Cabeza, que varían según el número de versos. Siendo estos cuatro, hay dos posibilidades: una con correspondencia entre el primer y el tercer verso (rima alternada) y la otra con correspondencia entre el segundo y el cuarto (rima abrazada). Más adelante explica la diferencia entre los seis versos de los pies y su rima correspondiente que por su claridad preferimos citar directamente:

“Los Pies de cada Villancico de ordinario han de ser seys. Los dos primeros se llaman Mudança, y los dos siguientes, segunda Mudança: porque en ellos se varia, y muda la sonada de la Cabeza. A los dos postreros llaman Buelta: porque en ellos se vuelve al primer tono, y tras de ellos se repite el uno ò los dos versos ultimos de la Represa. Las consonancias de los Pies seràn segun fueren los de la Cabeza. Y assi quando en la Cabeza del Villancico, que fuere de quatro versos, concertantes (primero, y quarto) (segundo, y tercero) la misma consonancia avrà en las dos Mudanças, y la Buelta serà semejante a los dos versos ultimos de la Cabeza [...]”⁹

Margit Frenk nos proporciona un ejemplo ilustrativo sobre esta forma básica del villancico tomado del cancionero de Gaspar Fernandes (tabla 1). Como puede verse en este ejemplo, la letra del villancico se ajusta exactamente a la definición formal común del villancico de Díaz Rengifo.

Es así como el villancico alcanza ya en el Siglo de Oro de la literatura española su punto culminante en cuanto a forma literaria. No obstante, cabe anotar que esto ocurre cuando el género religioso apenas empieza a desarrollarse y a cobrar fuerza en el Nuevo Mundo. Como nos lo explica Frenk, en el siglo XVII este aspecto formal literario del villancico, aunque no cayó en desuso, como lo muestra el ejemplo citado, dejó de ser un aspecto primordial en las composiciones, dando paso al aspecto funcional: difusión y consolidación de la fe católica. Sin importar mucho la forma poética, el término villancico pasó a designar cualquier composición poético-musical para ser cantada en importantes festividades de la Iglesia. De tal manera que el término señalaba su aspecto religioso llegando a asumir cualquier otra forma, como la del romance o el soneto u otras formas de rima¹⁰.

⁸ Díaz Rengifo, p. 41.

⁹ Díaz Rengifo, p. 32.

¹⁰ Krutitskaya, pp. 31–32.

<i>cabeza</i>		– Hombre, pues coméis la renta del pan de Dios, decid cómo. – Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	A B B A
<i>mudanza 1</i>	}	–¿Sabéis lo que a Dios le cuesta aquesse pan que coméis? ¿No será bien que miréis, si es para vos esta fiesta, quién ha de comer y cómo, y si entráis en esta cuenta? –Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	c
<i>mudanza 2</i>			d
<i>vuelta</i>			c
<i>repetición vv. 3-4</i>			b a B A
	20	–Aquesse pan celestial, hombre, ¿sabéis apreciarlo y que no tenéis caudal con que podáis vos pagarlo? Quien así a comer se asienta sepa lo que come y cómo. –Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	e f e f a b B A
	25	–No debéis bien de saber que lo que coméis es Dios, ni tampoco quién sois vos, pues os llegáis a comer. Entremos agora en cuenta de lo que coméis y cómo. –Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	g h h g a b B A

TABLA 1. Villancico de Gaspar Fernandes, *Hombre, pues coméis la renta*¹¹

Las misiones y la música

Fuentes del Repertorio de San Miguel de Acatlán

Nos revela Robert Stevenson que el documento musical más antiguo de Hispanoamérica escrito en castellano se encuentra en una colección de villancicos proveniente de San Juan Ixcoi, en el actual Departamento guatemalteco de Huehuetenango. Esta colección fue concluida por Tomás Pascual, el maestro de capilla de esta localidad, el 20 de enero de

¹¹ Krutitskaya, p. 31.

1600 y abarca, entre otros, unos 20 villancicos y coplas fechadas con los años 1595, 1597 y 1599¹².

En otro de sus escritos, Stevenson señala que este documento hace parte de una colección de nueve códices y otros manuscritos de canto llano provenientes de los pueblos de San Juan Ixcoi, San Mateo Ixtatán y Santa Eulalia, entregados en el año 1963 a los misioneros Edward Moore y Daniel Jensen por estas comunidades. Estos valiosos documentos fueron conservados durante siglos por chamanes de la región, para ser usados en las celebraciones más importantes¹³.

Esta colección de documentos, a la cual Stevenson le dio la designación de Repertorio de San Miguel de Acatlán, está compuesta por trece volúmenes y dos fragmentos datados entre 1570 y 1635 y se encuentra actualmente en posesión de la Lilly Library de la Universidad de Indiana. El catálogo de la biblioteca los numera del uno al quince, poniendo en algunos de ellos el nombre de su proveniencia: Los primeros 7 volúmenes proceden de Santa Eulalia, llevan ese nombre y numerados además con las siglas M. Md. 1-7¹⁴. El No. 8 proviene de San Juan Ixcoi y el No. 9 de San Mateo Ixtatán. Estos primeros nueve son los códices descritos por Stevenson. Los documentos 10 a 12 aparecen en el catálogo sin designación alguna. El No. 13, que aparece como Santa Eulalia M.G.5, es un antifonario que data del año 1635 y no está catalogado por Stevenson¹⁵.

Según Stevenson, además de la mencionada colección de villancicos, en estos manuscritos se encuentran las composiciones europeas más antiguas que llegaron a América y comprenden música de compositores españoles (Johannes Urrede, Alonso de Ávila, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Juan García Basurto, Diego Fernández, Matheo Fernández, Cristóbal de Morales y Pedro Pastrana), franco-flamencos (Josquin, Isaac, Mouton, Loyset y Compère)¹⁶. Por otro lado, en los manuscritos se encuentran algunas danzas, tanto instrumentales como vocales de carácter profano, que conforman el único repertorio seglar del siglo XVI descubierto hasta ahora en manuscritos del Nuevo Mundo¹⁷.

¹² Robert Stevenson, "The music of colonial Spanish America" en L. Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge University Press, 2008, p. 778. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521245166.021>

¹³ Robert Stevenson, "European Music in 16th-Century Guatemala", en *The Musical Quarterly*, 50 (1964), pp. 345-46, 352.

¹⁴ Indiana University, Latin American mss.—Guatemala Music, 1570-1635: Latin American mss.—Guatemala Music, 1570-1635 Papers of Various at the Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana, 2020. http://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire_text&docId=InU-Li-VAD6654

¹⁵ Baird, p. 3.

¹⁶ Stevenson, 1964, p. 345

¹⁷ Stevenson, 1964, p. 349.

La lengua predominante en los códices es el latín, pero también existen piezas, como los villancicos en lengua hispana y algunas en lenguas indígenas. Así mismo cuentan con inscripciones en español y náhuatl.

La estrategia misionera

El nacimiento de estos códices es un capítulo que se podría calificar como muy exitoso de la historia de lo que Jutta Toelle denomina “misión a través de la música” (“Mission durch Musik”)¹⁸ y que se manifiesta en la estrategia de los misioneros en su afán de profesar la religión entre los indígenas con el fin de separarlos de sus creencias propias y convertirlos a lo que los españoles consideraban como la única religión verdadera. Esta estrategia consistía en introducir a los nativos en una práctica musical, atractiva y novedosa para ellos, que estaba completamente ligada a los valores religiosos.

La historia de cómo la música y la Palabra de Dios llegó a estas tierras indígenas está documentada, especialmente en los escritos de Antonio de Remesal y Francisco Ximénez, los cuales, aunque tendenciosos por su condición de dominicos y su evidente visión eurocéntrica, nos proveen de valiosa información para ilustrar estos hechos y al mismo tiempo son un espejo del ideal misionero colonialista.

El su *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, publicada en Madrid en 1619, el dominico Antonio de Remesal hace un recuento de cómo Fray Bartolomé de las Casas y otros misioneros de su comunidad lograron entrar a estas tierras para someter a los habitantes a la religión católica y al dominio de la Corona Española¹⁹:

Los sermones y pláticas, el misionero De las Casas exponía su idea de persuadir a los nativos usando como único medio el poder de la palabra y el evangelio, provocaban risas y burla entre los conquistadores de la provincia de Guatemala. Los pensamientos del dominico, ya publicados en su libro *De unico vocationis modo*, no eran bien recibidos por los conquistadores, especialmente por sus duras críticas en cuanto al maltrato a los indios. Con el ánimo de librarse de la amenaza que el misionero representaba para ellos, y esperando que muriera o fallara en el intento, desafiaron al padre Bartolomé diciéndole que convirtiera sus ideas en hechos, evangelizando a los indios de Tezulutlán, llamado por los nativos Tucuruacán, también escrito Tuzulutlán, o Teculután, hoy los departamentos

¹⁸ Jutta Toelle, “Da indessen die Mohren den Psalm: Lobet den Herrn alle Heiden! abgesungen“, *Historische Anthropologie*, 22, 3 (2014), pp. 334–349. <https://doi.org/10.7788/ha-2014-0304>

¹⁹ Antonio de Remesal, *Historia de la Provincia de S. Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de nuestro glorioso padre Sancto Domingo: escribense juntamente los principios de las demas provincias de esta religion de las Indias Occidentales, y lo secular de la gobernacion de Guatemala*, Madrid: Francisco de Angulo, 1619, pp. 121-141. <https://archive.org/details/historiadelaconv00reme/page/n6/mode/2up>

de Alta y Baja Verapaz²⁰. La gente que habitaba allí, según Remesal, “era el Coco de los españoles”, pues ya habían intentado someterlos infructuosamente en repetidas ocasiones. Por ello “teníanla por feroz y barbara è imposible de domar y sugetar como avian hecho a las demás Provincias”²¹

Con una cédula expedida por Alonso Maldonado en 1537, De las Casas adquirió la bendición de la Corona Española para lograr sus propósitos. En esta Cédula el misionero recibe la garantía de que los indígenas no serían sometidos al sistema de encomiendas y que ningún español podría pisar el territorio indígena en un plazo de cinco años, cosa que serviría de argumento para pactar con los nativos, que odiaban a los españoles. De esta manera, Fray Bartolomé, con sus compañeros de orden Fray Rodrigo de Ladrada y Fray Pedro de Angulo, obtuvo vía libre para realizar esta empresa descrita por Remesal con las siguientes palabras que concretizan el ideal conquistador misionero:

“hacer que voluntariamente se hiziessen vasallos del Rey de Castilla, y como à tal Señor suyo le tributassen conforme su posibilidad: à enseñarles y predicarles la Fè de Cristo Nuestro Señor y que con las obras diessen muestras de lo que en ellos aprovechava la Religión Christiana, y esto sin ruydo de armas ni soldados, sino con sola la palabra de Dios y razones del santo Evangelio”²².

A este propósito se añadió la utilización de la música y la poesía como medio de propagación de la religión: Los misioneros, que conocían bien la lengua de los nativos, a partir de textos bíblicos “hicieron unas trovas, o versos del modo que la lengua permitia con sus consonancias è intercadencias, medidos como a ellos les parecio que hazian mejor sonido al oydo”²³

El siguiente paso de los dominicos en cuestión fue el recurrir a indígenas ya evangelizados que servirían para introducir la información cristiana a las comunidades aún no colonizadas. Estos cantares fueron enseñados a cuatro mercaderes nativos cristianos, muy conocidos por los habitantes de Tezulutlán, dado que varias veces al año visitaban la zona:

“Con gran cuydado enseñaron los Padres à estos quatro Indios que eran Christianos, las coplas ò versos que avian compuesto, y ellos con el gusto de la sustancia y el modo de ellos nunca oydo ni visto, los decoraban que no avya mas que pedir, aunque se tardó en esto casi asta mediado Agosto de este año de mil y quinientos y treynta y siete”²⁴

²⁰ Dieter Lehnhoff, *Espada y Pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*, Ciudad de Guatemala: Centro de Reproducciones Universidad Rafael Landívar, 1986, p. 67. En http://biblio3.url.edu.gt/publiclg/lib/2016/10/esp_pent/cap/0.pdf

²¹ Remesal, p. 122.

²² *Ibid.*, p. 122.

²³ *Ibid.*, p. 124.

²⁴ *Ibid.*, p. 124.

Al convertirse en intérpretes, los indígenas asimilan la música europea, proveyéndola de elementos propios (“los decoraban que no había más que pedir”). Por otro lado, recurren a instrumentos autóctonos en sus presentaciones:

“Entre tanto los Mercaderes pidieron un teplanastle, que es un madero hueco con cierta forma de averturas ò resquicios por donde sale la voz, instrumento musico de los indios, por tocarse algo sordo por su hechura, y con unos palillos aforrados en paño à modo de atambor, para levantarle de punto, sacaron las xonajas y cascabeles que llevavan de Guatemala, y al son destes instrumentos començaron a cantar las coplas y versos que trayan decorados”²⁵.

Según la interpretación de Remesal, los resultados del proyecto de fray Bartolomé fueron contundentes. La absoluta novedad del estilo musical y poético, la interpretación con instrumentos y la cantidad de nuevas historias con contenido mítico y religioso surtieron el efecto esperado:

“El nuevo empleo de los Mercaderes, la novedad del ejercicio de hazerse músicos, cosa que jamás avian usado en aquel parage. El nunca haber oydo tal genero de instrumentos juntos, ni con tal armonía y consonancia, y el dezirseles cosas que jamas avian caído en su imaginación. De como avia sido criado el mundo, como el hombre avia pecado y como para bolver al Parayso fue menester, presupuesta la ordenación divina que el Hijo de Dios muriese, y lo demás que de su vida oyan. Como nació de Madre Virgen, y los milagros que hizo. Y sobre todo el dezirles que los Idolos eran demonios y malos los sacrificios que se les hazian, particularmente matar hombres por agradarlos: causó tanta admiración al Cazique, y à los principales del lugar, con toda la demás gente que los avia oído, [...] que les dieron nombre de Embaxadores de nuevos Dioses. Porque a Cristo Señor Nuestro que ellos le nombravan por tal, nunca jamas le avian oydo”²⁶.

El cacique de la comunidad quedó tan positivamente sorprendido que pidió que volvieran al día siguiente a seguir cantando y “la gente que los oya se aumentò, porque ellos echaron, como se dize el sermón y acudió todo el pueblo à las coplas. Casi ocho días duraron los cantares...”²⁷

De esta manera lograron los misioneros establecer contacto con los moradores de la región, que ocupa la actual Verapaz, y preparar el terreno para su misión, que se extendería a otros territorios rurales de Guatemala, como la región de Santa Eulalia, de donde provienen los códigos musicales en cuestión.

El procedimiento de colonización se realizó por medio de una política llamada de *congregación* o *reducción* a poblados llevada a cabo por los dominicos en el noroccidente de Guatemala. Su objetivo era fundar nuevos pueblos para reunir a los nativos dispersos en el territorio, mantener el control sobre ellos, hacer más práctico el gobierno y facilitar la labor

²⁵ *Ibíd.*, p. 136.

²⁶ *Ibíd.*, p. 136.

²⁷ *Ibíd.*, p. 136

de catequización. A pesar de muchas dificultades, en las cuales no entramos en detalle, los dominicos alcanzaron sus objetivos fundando comunidades cuya vida giraba en torno a la religión²⁸.

Los códices encontrados en 1964 son una evidencia de ello. Particularmente el códice M. Md. 7 ofrece una muestra significativa de la música empleada por los misioneros e indígenas de estas jurisdicciones en las festividades religiosas. Este manuscrito contiene treinta y siete piezas, de las cuales treinta y cuatro están a cuatro voces. Casi las dos terceras partes del códice son villancicos en castellano. Contiene además algunas piezas en latín, tres sencillos cánticos en lengua indígena a varias voces y dos piezas instrumentales.

Tomás Pascual y el códice Santa Eulalia M. Md. 7

La autoría de la mayoría de los códices es incierta. No obstante, cuatro de ellos contienen inscripciones que dan a conocer el nombre de sus autores y del lugar de su procedencia: Los documentos más antiguos, M. Md. 1 y M. Md. 2 del año 1582 vienen firmados por Francisco de León, maestro de capilla de Santa Olaya (Santa Eulalia). Los códices M. Md. 5 y M. Md. 7 los firma Tomás Pascual, maestro de Capilla de San Juan Ixcoi, quien probablemente fue alumno de Francisco de León²⁹.

En el folio 11r del códice M. Md. 7, objeto de nuestra investigación, aparece una inscripción en náhuatl, la lengua franca de la región. El texto nos revela el autor y la fecha en que se terminó de copiar el códice. (ver fig. 1).

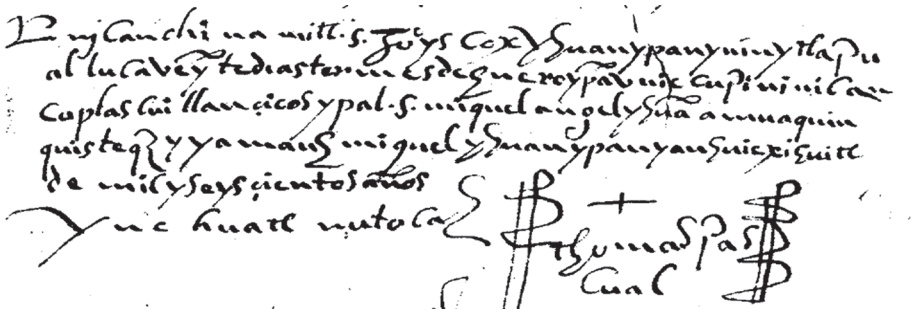


FIGURA 1. Inscripción del códice Santa Eulalia M. Md. 7. f. 11r³⁰

²⁸ Lehnhoff, pp. 71–72.

²⁹ Baird, p. 3.

³⁰ Baird, p. 55.

La traducción del texto nos la proporciona Jesús Gonzalo López:

“Aquí en la villa de San Juan Ixcoi y en este libro, el día 20 del mes de enero, copié coplas y villancicos para San Miguel Arcángel y Otros (Santos). En el año 1600 y yo firmo: Tomás Pascual”³¹.

Sobre Tomás Pascual, quién según esta inscripción copió el códice M. M7, se sabe muy poco. Según las investigaciones de Stevenson, Pascual estuvo activo como maestro de capilla de 1595 a 1635³². Stevenson también supone que muchas de las piezas del códice fueron compuestas por él. Del hecho de que la inscripción esté en Náhuatl y además tres de las coplas estén en lenguas regionales, se puede deducir que era un indígena. A estos argumentos se le añade el manejo del habla castellana por parte de Tomás Pascual, cuya escritura revela que este idioma no era su lengua materna³³.

El idioma empleado por Pascual en la inscripción es la forma clásica de Náhuatl, enseñada a los dominicos por los nahuas de México central, lo que hace pensar que Tomás Pascual aprendió esta lengua de los dominicos³⁴.

Sobre la profesión de Tomás Pascual podemos adquirir información en los relatos de Thomas Gage, un religioso que viajó por esos territorios precisamente en la época en que vivió Pascual. Gage cuenta que al maestro de capilla le llamaban fiscal. El fiscal era asistente del párroco y una persona que ejercía el poder en los poblados indígenas, pues era el encargado de ejecutar la justicia en nombre de la Iglesia, ya que el noroccidente de Guatemala era una jurisdicción religiosa. Era él quien debía enseñar a cantar leer y escribir en la escuela. En cuanto a las actividades musicales era responsable de dirigir a los cantores, las trompetas y chirimías. Esos instrumentos no solamente se tocaban en los servicios religiosos, sino también para recibir a personalidades en el pueblo y, según Gage, dominaban tan bien como los españoles. El fiscal tenía asimismo la obligación de acompañar musicalmente los servicios religiosos, que se celebraban por las mañanas y por las tardes. Él, como todos los que servían a la Iglesia, estaban exentos de los trabajos impuestos por los españoles³⁵.

³¹ Jesús Gonzalo López, “Notas al programa. Segundo Concierto: Siete obras de los Cantorales de Santa Eulalia”, en Fundación Juan March (ed.), *Ciclo de Música Iberoamericana*, Madrid, 1992, p. 35. <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc355.pdf>

³² Stevenson, 1968, p. 206.

³³ Stevenson, 1964, pp. 347–348.

³⁴ Laura Matthew y Sergio Romero, “Nahuatl and Pipil in Colonial Guatemala: A Central American Counterpoint”, *Ethnohistory*, 59, 4 (2012), p. 767. <https://doi.org/10.2307/23274572>

³⁵ Lehnhoff, p. 80.

Los villancicos de San Juan Ixcoi

El objeto de investigación en este trabajo se concentra en una parte del repertorio del códice M. Md. 7: Los villancicos. Para su análisis partimos de la transcripción hecha por Baird en su tesis de maestría. Además de ello, se cuenta con la transcripción de tres villancicos hecha por Stevenson³⁶.

Los estribillos de estas piezas son composiciones homofónicas basadas en la declamación silábica y están escritas a cuatro voces usando exclusivamente las consonancias básicas (unísono, quinta, tercera y sexta) o sus compuestas. Expresado en lenguaje musical moderno, por lo general estas consonancias se presentan en los villancicos como tríadas en estado fundamental con la duplicación de una nota en una de las voces. El uso del contrapunto imitativo es escaso y los estribillos donde se presenta finalizan en homofonía. El ritmo es ternario o binario y prevalece el uso del ternario. Las melodías se mueven básicamente por grados conjuntos en un ámbito que no sobrepasa la octava, predominando una extensión de quinta o sexta. La música de las coplas está escrita generalmente para la voz del tiple, aunque en algunos villancicos está concebida para dos voces de tesitura más baja. Salta a la vista que algunos villancicos comparten una misma música: Un caso extremo es el de un patrón musical que es usado en 6 villancicos, del cual, a continuación, se hará un análisis tanto poético como musical.

Un molde musical para seis villancicos

De la sagrada maria que oi nacio, Oy es dia de placer y de cantar, De la hermosa Rebeca, Forçado de amor de amores, Alegria pecadores y Desde el cielo bajo Dios, que Baird respectivamente y en su orden los numera con las cifras 6, 10, 19, 20, 21 y 22, presentan la misma música. Las diferencias se reducen a unas mínimas adaptaciones rítmicas al texto y a un cambio en cuatro notas del tenor, que en el quinto compás pasa a doblar el Altus en cuatro de los seis villancicos. Debido a la importancia que se le da a esta música en el códice, al aparecer tan repetidamente, se tomará como ejemplo para hacer un análisis tanto de sus textos poéticos como de la composición musical desde el punto de la forma.

Forma poética

Dado que los seis villancicos comparten una misma música, obviamente su estructura poética debe ser muy semejante en cuanto a la métrica y número de versos. Esto nos permite

³⁶ Stevenson, 1964, pp. 347–350.

hacer un análisis comparativo de los seis textos, que aquí se transcriben tal y como aparecen en la tesis de Baird, sin hacer ningún tipo de corrección (tabla 2):

FORMA MUSICAL	DE LA SAGRADA MARIA		OY ES DIA DE PALCER		DE LA HERMOSA REBECA		FORMA POÉTICA	
A	De la sagrada maria que oi nacio naço el sol (x3) que dios embio	A B B	Oy es dia de palcer y de cantar via todos (x3) a bailar		A B B	De la hermosa Rebeca ha escogido nuestro zacob (x3) el su vestido	A B B	A Cabeza
B	el sol en su naçimiento la tiniebla expelio maria que lo pario que dios in corompimiento	c d d c	Regozamos este dia por ser: de tan[to] palcer Pus en el tenemas: que bre misterios de garn alegria		c d d c	Alegria pues que bes pecador lo que [e] Res pues lo que eres se hizo y te hizo lo que [e]lles	c c d c	B Pies Mudanza 1 Mudanza 2
A	de la que gano el contento <i>que oi nacio naço el sol (x3) que dios embio</i>	c B B	començemos con melodia y de cantar via todos (x3) a bailar		c B B	De esau siendo quienes ha escogido nuestro zacob (x3) el su vestido	d B B	Vuelta Repetición
A	Estribillo		Estribillo		Estribillo			A Cabeza
	f. 5v-6r		f. 9v-10r		f. 19v-20r			
FORMA MUSICAL	FORÇADO DE AMOR DE AMORES		ALEGRIA PECADORES		DESDE EL ÇIELO BAJO DIOS		FORMA POÉTICA	
A	Forçado de amor de amores dios embia llena de gracia (x3) a maria	A B B	Alegria pecadores Ques nacida de quien naze (x3) nuestra vida		A B B	Desde el çielo bajo Dios su veniDa fue por danos (x3) siempre vida	A B B	A Cabeza
B	escogio la soberano toda limpia toda hermosa mas que lirio ni que Rosa y en ella se hizo humano	c d d c	de la Real generacion de david y de juda naze ota que nos da nuestra eterna redemçion		c d d c	bazo de la sumaltura por hazerse ygal a nos el eterno y sacro dios hizose hombre en su natura	c d d c	B Pies Mudanza 1 Mudanza 2
A	es dios y nuestro hermano <i>el que embia llena de gracia (x3) a maria</i>	c B B	maria consolacion escogida de quien naze (x3) nuestra vida		c B B	en maria virgen pura su venida fue por danos (x3) siempre vida	d B B	Vuelta Repetición
A	Estribillo		Estribillo		Estribillo			A Cabeza
	f. 20v-21r		f. 21v-22r		f. 22v-23r			

TABLA 2. Seis villancicos para una misma música. Análisis de la forma poética y musical.

La *cabeza* consta de tres versos, el primero y el último son versos de redondilla mayor (octosílabos) mientras que el segundo es quebrado (cuatro sílabas). El principio del tercer verso (cuatro sílabas) se repite tres veces, lo que, como veremos, repercute en la composición musical.

Los *pies* están compuestos por siete versos con una *mudanza* de cuatro y la *vuelta* de un solo verso, el quinto, no repite la rima del primer verso de la cabeza, tal como lo dicta la ya citada regla de Díaz Rengifo, sino la rima del último verso de la *mudanza*. El sexto y séptimo verso actúan como *repetición*, es decir, son idénticos a los dos últimos versos de la *cabeza*. La única excepción está en el villancico *Alegría pecadores*, en el cual el primer verso de la *repetición* no es igual al penúltimo de la *cabeza*, pero conserva la misma rima. Las letras de los seis villancicos que comparten la misma música han sido copiadas sin correcciones, tal y como Baird los transcribe en su tesis.

Como se puede apreciar (tabla 2), los seis villancicos son idénticos en cuanto a su estructura poética, presentándose una excepción en la *mudanza* de La hermosa Rebeca, que no presenta rimas abrazadas sino alternadas. Es de notar, como lo comenta Stevenson, que el castellano no es la lengua madre de quien puso sobre el papel, copió, estos versos³⁷. Esto se evidencia en algunas consonantes que aparecen trastocadas. La erre doble se confunde con la ere o aparece como ele y la jota como zeta. El problema en la escritura de estos y otros fonemas, como la confusión entre “t” y “d” aparece también en las letras de todos los villancicos de Tomás Pascual. Los versos de los villancicos, aunque no se pueden considerar como rimas cultivadas, cumplen con el aspecto formal que debe tener el género.

Análisis musical

Para este análisis partimos de la transcripción musical de Stevenson en la versión del villancico *Oy es día placer*, que aquí reproducimos (ej. mus.1).

El estribillo de estos villancicos abarca siete compases. Los dos primeros versos cantados por las voces de soprano y contralto cantando paralelamente por terceras concluyen en el quinto grado en octava mediada por una sexta en movimiento contrario (compases 1-3). La primera mitad del tercer verso de la cabeza se repite en los seis diferentes villancicos que comparten la misma música, consta de cuatro sílabas que se repiten tres veces. Esta repetición viene expresada musicalmente por medio del recurso de imitación: La primera vez tenor y bajo por terceras (compás 4), la segunda todas las voces (compás 5), que presentan a partir de este momento una estructura homofónica. El motivo musical resuena de nuevo por tercera vez para concluir el verso y por ende el estribillo (compás 6-7). Los cuatro versos que conforman la *mudanza* de la copla son cantados por el tiple solo, cuatro compases con repetición, para retomar en la *vuelta* la melodía inicial a dos voces del estribillo y terminar con los dos versos finales (*repetición*) continuando con la melodía del estribillo. Es de notar la diferencia de forma entre poesía y música: mientras la poesía presenta la forma A-B-A, la música se muestra con la forma A-B-A-A.

³⁷ Stevenson, 1964, p. 347.

♩ = ♩' [clefs: F3, C3, C3, C1]

Oy es di - a de pla - cer y de can - tar vi - a to - dos

vi - a to - dos vi - a to - dos a bai - lar. Re - go - za - mos pus en el te -

[Fine]

es - te di - a por ser de tan pal - cer [placer] gran a - le - gria. ne - mos que buen mis - te - rios de [D. C.]

EJEMPLO MUSICAL 1. Códice Santa Eulalia M. Md 7: Oy es día de placer. f. 9v-10r³⁸

Técnicas de Composición

Homofonía

Estos dos últimos compases del estribillo nos revelan una importante información acerca de la técnica usada en el códice de Pascual para componer pasajes homofónicos (ej. mus. 1). La homofonía es una característica fundamental de los villancicos y el acompañamiento silábico de los textos poéticos facilita su comprensión. Para analizar la homofonía se ha realizado un análisis de la relación interválica (ver ej. mus.1) entre las voces, donde, aquí y en las ilustraciones posteriores, las cifras situadas en la parte superior de cada voz expresan el correspondiente intervalo que dicha voz tiene con el tiple. En este análisis se constata que la composición está basada en series de intervalos intercalados: Entre el tiple y el bajo se alternan los intervalos de duodécima y décima terminando con un intervalo de decimoquinta (doble octava). Igualmente, entre el tiple y el tenor se verifica que los intervalos que las caracterizan son la quinta y sexta, los cuales se alternan. En esta secuencia aparecen intercalados dos intervalos de octava. El uso de la octava alfinal o insertada entre

³⁸ Stevenson, 1964, p. 347.

series de intervalos fijos se evidencia en todos los villancicos del códice. La relación interváltica entre el tiple y el contralto está marcada por la tercera, apareciendo sextas cuando hay octavas entre el tenor y el tiple.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 6/8 time and G major. The lyrics are: "vi a to - dos a bai - lar." Below the notes, there are intervallic annotations: Soprano (3, 3, 3, 6, 3, 6), Alto (5, 6, 5, 8, 6, 8), Tenor (12, 10, 12, 10, 12, 5), and Bass (no annotations). The Soprano line has a sharp sign above the second measure.

EJEMPLO MUSICAL 2. Oy es día de placer. Análisis interváltico del final del estribillo (compases 6-7).

Las series de intervalos entre las voces son un factor determinante en los villancicos de Tomás Pascual y el sistema ilustrado en este corto ejemplo de dos compases se extiende a través de toda la colección presentada por el códice. Observando el uso de esta técnica en algunos pasajes de los villancicos de San Juan Ixcoi puede deducirse el patrón que rige este sistema, el cual se presenta en tabla siguiente (tabla 3), que explica los intervalos que cada una de las voces debe seguir con respecto al tiple:

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	4ª	3ª....	6ª, 4ª
Tenor	6ª	5ª-6ª, 5ª-6ª ...	8ª, 6ª
Bajo	8ª, (15ª), 10ª, 12ª	12ª-10ª, 12ª-10ª....	15ª, 8ª, 10ª, 12ª

TABLA 3

Además de las series de intervalos fijos, se han añadido a esta tabla los intervalos usados por Pascual para iniciar o terminar una frase o composición. Observando estos intervalos se puede verificar que todos son consonancias: la octava, la quinta y la tercera con sus inversiones y sus compuestos.

El compositor hace uso de algunas variantes para dar diversidad a sus piezas. El villancico *Victoria, victoria quien a vençido*, que encabeza la colección del código (ej.mus. 3) nos trae una de estas variantes, que es sin duda la más usada en todos los villancicos de Pascual y donde la serie de intervalos que define la melodía del bajo son las décimas intercaladas con las octavas.

The image displays a musical score for the villancico "Victoria, victoria quien a vençido". It consists of two systems of four staves each. The top staff of each system is the vocal line with lyrics and intervallic analysis (numbers 1-8) written below it. The bottom three staves of each system are instrumental accompaniment. The first system covers the lyrics: "Vic - to - ria vic - to - ria quien a ven - çi - do el gran mi - guel que ven - cio". The second system covers: "A luz - bel el a - tre - bi - do y ven - cien - do del trium - pho". The intervallic analysis for the vocal line in the first system is: 4 8 6 8 | 8 4 5 4 3 6 | 6 4 5 | 4 3 4. In the second system, it is: 8 3 6 3 | 6 3 5 6 | 3 4 | 3 (4).

EJEMPLO MUSICAL 3. *Victoria, victoria quien a vençido*. Análisis interválico³⁹.

Este villancico de nombre *Victoria victoria*, fue compuesto para las fiestas del arcángel San Miguel. El ejemplo musical 3 muestra el estribillo completo y, como en la figura anterior, la relación interválica de cada una de las voces con respecto al tiple. En este ejemplo los intervalos decisivos para la generación del bajo son la décima y la octava. Las otras voces no presentan claridad en cuanto a su relación interválica. Se podría decir que el tenor se caracteriza por las sextas, que el compositor mezcla con octavas y décimas. La relación interválica entre el contralto no presenta una serie de intervalos que la puedan definir. Evidentemente el compositor ha compuesto la voz del contralto libremente. Añadiendo

³⁹ Transcripción Baird, p. 145.

los intervalos usados al inicio y al final de cada una de las dos frases del estribillo, el patrón usado se resume de la siguiente manera:

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	4ª, 8ª	composición libre	4ª
Tenor	6ª, 3ª	6ª con inserción arbitraria de 8as. y 10as	6ª, 8ª
Bajo	8ª, 10ª	8ª-10ª, 8ª-10ª....	8ª, 10ª

TABLA 4

Nos enseñan los maestros de la época, como Tomás de Santa María, que, para composiciones menores, como los villancicos, primordialmente se usan las cuatro consonancias básicas. Esto quiere decir que el acompañamiento de las letras del villancico se basa en el uso de octavas, quintas, terceras y sextas, y si se ajustan a la composición sus inversiones y sus compuestos, cuidando de no usar dos consonancias perfectas consecutivamente⁴⁰. Además, recomiendan igualmente que las principales (octava, tercera y quinta) aparezcan en cada uno de los acordes, que ellos llaman consonancias. De tal manera que, en una composición a cuatro voces, obteniendo la voz del bajo, sería más o menos sencillo escribir las voces del tenor y del alto agregando las consonancias que faltan y eventualmente duplicando una de ellas, según lo pida la composición y teniendo en cuenta el movimiento de las otras voces. Para ello se puede recurrir a inserción de octavas o cambios interválicos en el tenor. Al componer la voz del contralto el autor pasó por alto algunas de estas normativas: entre la cuarta y quinta nota ha repetido el intervalo de octava entre el soprano y el alto, es decir que se presenta un movimiento paralelo de la misma consonancia perfecta. Además de ello, vemos un intervalo de segunda entre tenor y contralto. Sin embargo, la incógnita mayor es la cadencia final, cuyos dos últimos acordes son un acorde de sexta que termina en otra tríada en segunda inversión. La razón de esta evidentísima falta solo podemos sospecharla. Podría ser un error del copista o del propio compositor, pero también podría ser un error de la transcripción. Lo cierto es que, siguiendo la secuencia de intervalos usando una décima en el bajo y no una decimoquinta, se llegaría a la cadencia usual. Prescindiendo de este último problema, tal vez las otras faltas pueden explicar por qué los villancicos del códice responden a sistemas de composición sencillos. Evidentemente se trata de músicos no profesionales. Por un lado, es factible que entre los misioneros que trabajaron

⁴⁰ Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdova, 1565, pp. 5-6. [https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_\(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s\)](https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s))

con Fray Bartolomé de las Casas no había ninguno que fuera ducho en las artes de la composición. Por otro lado, se puede asumir que el compositor o los compositores de algunos villancicos del código eran aprendices. En su labor de enseñarles a los indígenas la música europea, los misioneros recurrieron a métodos de composición que, aunque no produjeran obras de gran valor artístico, sirvieran para realizar obras polifónicas que, sin aspiraciones artísticas elevadas, pudieran cumplir con las exigencias de las festividades y oficios litúrgicos de las remotas y pequeñas parroquias fundadas y gobernadas por la Iglesia.

Estos sistemas para acompañar una melodía existente a varias voces están documentados en tratados teórico-musicales de la época, como lo son el *Melopeo* y *el Maestro* de Pietro Cerone (1613), *La Introduziona* de Vicentio Lusitano (1558) o *El Arte de tañer Fantasía* Tomás de Santa María (1565). Este último explica explícitamente estos dos sistemas que utilizan series de intervalos fijos entre las voces que hemos constatado en los villancicos de Santa Eulalia.

The first system of the musical score is for the piece 'No niegues virgen preciosa'. It features four vocal parts: Tiple (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Basus (Bass). The music is in 3/4 time. The Tiple part starts with a treble clef and a sharp sign above the first measure. The lyrics are: 'No niegues virgen preciosa tu'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A first ending bracket is shown above the first measure of the Tiple part.

1) Fa sostenido en el original

The second system of the musical score continues the piece. It features the same four vocal parts. The lyrics are: 'fa vor, a qui en es-tu ser vi dor'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A second ending bracket is shown above the first measure of the Tiple part.

EJEMPLO MUSICAL 4. Santa María: No niegues virgen preciosa, f. 43r⁴¹

⁴¹ Fiorentino, pp. 91–92.

Tomás de Santa María. El teórico español

En el folio 43r de su *Libro llamado Arte de tañer Fantasía*, Tomás de Santa María escribe:

“La otra manera de tañer el contra alto tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y así es cosa de poco arte, lo qual comunmente se usa, entre hombres y mugeres que no saben de música”⁴².

Seguidamente, y sin añadir más explicaciones da un ejemplo práctico de cómo hacerlo recurriendo al villancico No niegues virgen preciosa. A este ejemplo, transcrito por Giuseppe Fiorentino, se le ha añadido el análisis interválico para hacer notoria así la relación entre las voces (ej. mus. 4).

Este sistema coincide exactamente con el utilizado por Tomás Pascual en el primer ejemplo analizado en este trabajo (ej. mus. 1). Los intervalos fijos que lo definen tal como los describe la siguiente tabla (tabla 5) son: entre bajo y tiple la serie de duodécimas y décimas, entre tenor y tiple la de quintas y sextas y, finalmente, el movimiento en terceras paralelas del tiple y el contralto.

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	3ª	3ª....	unísono
Tenor	5ª	5ª-6ª, 5ª-6ª ...	4ª
Bajo	12ª	12ª-10ª, 12ª-10ª....	15ª

TABLA 5

Santa María incluye también en su tratado el sistema para acondicionar a cuatro voces una melodía en el soprano utilizando intervalos de décimas y octavas para realizar la voz del bajo. Él expone en su libro diez maneras para acompañar *arreo*. El arreo es entendido por Santa María como el movimiento por segundas en una melodía. El segundo método usado en las composiciones del código de Tomás Pascual viene expuesto por Santa María de la siguiente manera:

“La tercera manera se hace subiendo o baxando a octavas, y dezenas, a quinzenas y dezisetenas que son sus descompuestas”⁴³.

A manera de ilustración, proporciona tres ejemplos usando las octavas y las décimas y posteriormente otros tres ejemplos con los que ilustra el procedimiento a seguir, esta vez con decimoquintas y decimoséptimas, que son, como él mismo lo explica, las mismas octavas

⁴² Santa María, f. 43r.

⁴³ Santa María, f- 21c.

y décimas separadas por una octava. Los dos primeros, que transcribimos aquí (ej. mus. 3), se basan en el uso de décimas y octavas intercaladas, uno para subir, otro para bajar. A estos ejemplos se les ha añadido el respectivo análisis interválico:

The image shows a musical score with four staves. The first two staves are labeled 'Ej. 1: Subiendo' and 'Ej. 2: Bajando'. Below each staff is a sequence of numbers representing intervals. The intervals for 'Ej. 1' are: 3 4 3 4 3 4 3 4 3 6. The intervals for 'Ej. 2' are: 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4. The numbers 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15 represent octaves.

EJEMPLO MUSICAL 5. Tomás de Santa María: Tercera manera de hacer arreo. Ej. 1 y 2⁴⁴

Este análisis da a conocer las series de intervalos a usar. Además de la serie de décimas y octavas entre el tiple y el bajo, se observa un movimiento paralelo, marcado por sextas entre el tenor y el tiple. La melodía del contralto, en cambio, está definida por una serie de terceras y cuartas. En esta explicación práctica de Santa María para hacer *arreo* es reconocible el modelo de composición del villancico *Victoria, victoria* analizado en el ejemplo musical 2. Resumiendo, las reglas de Santa María para hacer arreo son las siguientes:

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	3 ^a , 4 ^a	3 ^a -4 ^a ...	6 ^a , 4 ^a
Tenor	6 ^a	6 ^a ...	8 ^a , 6 ^a
Bajo	10 ^a , 8 ^a	8 ^a -10 ^a , 8 ^a -10 ^a	15 ^a , 8 ^a

TABLA 6

⁴⁴ Santa María, f. 21v.

Estos dos sistemas para acompañar melodías que se mueven por grados conjuntos marcan casi la totalidad de los villancicos y otras composiciones del códice. Por regla general vienen aplicadas las dos técnicas en una misma composición. La serie 10^a-8^a es la más usada, prefiriéndose en no pocas ocasiones la serie 12^a-10^a para algunos inicios y cadencias. Estos sistemas, basándose en series de intervalos fijos, son poco flexibles. Al mismo tiempo, son prácticos y garantizan la creación casi automática de las tres voces que han de acompañar una melodía cumpliendo la normativa establecida. Aplicándolos, no aparecerán consonancias perfectas paralelas, no habrá cruce de voces y garantizarán un buen final. Al preestablecer resultados, se caracterizan, tal y como lo dice Santa María, por “cosa de poco arte” y no requieren la creatividad de un compositor. En los villancicos del códice, el autor trata de ganarse libertad insertando intervalos de octava entre las series voces y alterando el orden establecido, especialmente en la línea melódica del contralto. Desgraciadamente no siempre con buenos resultados. No obstante, el valor de este códice no está en la calidad de su música o en las destrezas de su(s) compositor(es). Lo que lo hace significativo es su singularidad. Esta fuente es tal vez el único documento de música religiosa que revela las prácticas musicales europeas de la música de uso cotidiano ya usadas muchos años antes en conocidas canciones de moda o danzas como la *ballatta* italiana. El códice Santa Eulalia M. Md. 7 no solo trae muestras de métodos de composición establecidos para hacer música de una manera fácil, sino también el uso de un modelo europeo muy usado en toda la música europea: “La Folía”.

La Folía

El modelo de la Folía

La Folía alcanzó su popularidad en Europa durante el renacimiento y el barroco y se usó como modelo para composiciones tanto vocales como instrumentales y también para la composición de danzas.

Este modelo conocido por sus típicas secuencias de acordes i-V-i-VII-III-VII-i-V-i para la ‘Folía tardía’ y i-V-i-VII-i-V-i que caracterizan la así llamada ‘Folía temprana’, según las denominaciones de Richard Hudson, aparece en numerosas piezas musicales del repertorio europeo. El esquema de la ‘Folía temprana’ aparece mucho antes de 1577, fecha en que aparecería la primera pieza musical con el nombre “Folía”, recogida por Francisco Salinas y publicada en su *De música libri septem*. La ‘Folía temprana’ se manifiesta en muchas variantes en cuanto a su estructura armónica y rítmica⁴⁵.

⁴⁵ Fiorentino, pp. 4-6.

Giuseppe Fiorentino, haciendo un análisis sistemático de un extenso repertorio que va desde finales del siglo XV hasta ya entrado el siglo XVII y basándose en investigaciones anteriores y en tratados teórico-musicales del siglo XV y XVI, explica que esta secuencia de acordes fue originada por “la aplicación de un proceso de composición-improvisación que genera intervalos predecibles y repetitivos a unas melodías que también son predecibles y repetitivas”⁴⁶. El proceso de composición e improvisación mencionado por Fiorentino no es otra cosa que los sistemas de composición explicados por Santa María y el mismo que se refleja en el código M. Md. 7 de Santa Eulalia. Según Fiorentino este método de convertir una melodía a un espectro sonoro homofónico a cuatro voces tiene sus inicios a finales del siglo XV y aparece ya en los escritos de Guilielmus Monachus y fue explicado también por otros teóricos como Pietro Aaron (*Libri tres de intitutione harmónica*, 1516) y Tomás de Santa María (*Libro llamado el arte de hacer fantasía*, 1565). Las melodías “predecibles y repetitivas” son en realidad cuatro fórmulas melódicas determinadas que Fiorentino deriva de sus investigaciones y que sirven como base para los dos esquemas armónico-melódicos de la Folia que Fiorentino extrajo de sus análisis. Estas melodías se muestran en la ilustración 9. Para ilustrar la relación que tienen estas melodías con las técnicas de composición usadas en el código Santa Eulalia M. Md. 7 se añade la voz del bajo generada por medio de las dos fórmulas de series interválicas explicadas anteriormente.

EJEMPLO MUSICAL 6. Melodías que generan los esquemas de la Folia, con su bajo correspondiente. Izquierda ‘Folia tardía’. Derecha, ‘Folia temprana’⁴⁷.

⁴⁶ Fiorentino, p. 211.

⁴⁷ Fiorentino, p. 37.

En la ilustración se puede observar que en las melodías de la parte superior se utiliza la serie 12^a-10^a para generar el bajo, que al mismo tiempo coincide con el esquema armónico de la Folia: la ‘Folia tardía’ a la izquierda, la ‘Folia temprana’ a la derecha. Los resultados son los mismos con las melodías de la parte inferior del ejemplo, solo que esta vez se ha usado la serie de intervalos fijos 8^a-10^a para generar la voz del bajo.

Tanto las melodías de la ‘Folia tardía’ como las melodías de la ‘Folia temprana’ están estrechamente relacionadas entre sí, pues generan el mismo bajo y, además, superpuestas son también consonantes sin importar cuál está en la voz superior, tal como se aprecia en el siguiente ejemplo musical:

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The first two systems show two superimposed melodies. The first system has a treble staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D) and a bass staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D). Fingerings are indicated below the notes: Treble (1, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 1) and Bass (8, 12, 10, 12, 10, 12, 10, 12, 8). Chord symbols below the bass staff are i, V, i, VII, III, VII, i, V, i. The second system has a treble staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D) and a bass staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D). Fingerings are indicated below the notes: Treble (1, 3, 3, 3, 3, 3, 1) and Bass (8, 12, 10, 12, 10, 12, 8). Chord symbols below the bass staff are i, V, i, VII, i, V, i. The third system has a treble staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D) and a bass staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D). Fingerings are indicated below the notes: Treble (8, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 8) and Bass (8, 10, 8, 10, 8, 10, 8, 10, 8). Chord symbols below the bass staff are i, V, i, VII, III, VII, i, V, i. The fourth system has a treble staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D) and a bass staff with notes (D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D). Fingerings are indicated below the notes: Treble (8, 6, 6, 6, 6, 6, 8) and Bass (8, 10, 8, 10, 8, 10, 8). Chord symbols below the bass staff are i, V, i, VII, i, V, i.

EJEMPLO MUSICAL 7. Arriba. Esquema con melodías superpuestas y bajo correspondiente. Abajo: El mismo esquema con las voces superiores invertidas.

En la parte superior se presentan ambas melodías a distancia de terceras mientras que el bajo sigue la secuencia interválica 12^a-10^a con respecto a la voz superior. La parte inferior nos muestra las dos mismas melodías, con voz intercambiada y a separadas por sextas. Esta vez han sido generadas usando la serie de intervalos 8^a-10^a entre la primera voz entre el tiple y el bajo. De donde se puede deducir que en ambos métodos se trata de un mismo sistema, en el que cada una de las voces puede estar en el tiple sin alterar el sistema. La única diferencia es que se invierten los intervalos que las separan, de donde queda claro que se trata de un contrapunto invertible.

A partir de estos razonamientos Fiorentino elabora un cuadro esquemático de las dos Folías, dándoles el nombre de esquema armónico melódico α , para la ‘Folía tardía’ y β , para la ‘Folía temprana’. Estos esquemas los representa Fiorentino de la siguiente manera:

The image displays two musical schemes, α and β , each consisting of two melodic series.
 Scheme α (top):
 - Left part: 'serie melódica y' (top line) and 'serie x' (bottom line).
 - Right part: 'serie melódica x' (top line) and 'serie y' (bottom line).
 - Each part is divided into two symmetrical sections, labeled $\alpha 1$ and $\alpha 2$.
 - Roman numerals below the notes: (i) V i VII III III VII i V (i).
 Scheme β (bottom):
 - Left part: 'serie y' (top line) and 'serie x' (bottom line).
 - Right part: 'serie x' (top line) and 'serie y' (bottom line).
 - Each part is divided into two symmetrical sections, labeled $\beta 1$ and $\beta 2$.
 - Roman numerals below the notes: (i) V i VII i V (i).

EJEMPLO MUSICAL 8. Los esquemas armónico-melódicos α y β .⁴⁸

Como se aprecia, Fiorentino da una denominación a cada una de las dos melodías: “serie melódica y” y “serie melódica x”. También divide tanto las melodías como el bajo (representado en romanos) en dos partes simétricas. Es también de notar que la primera y la última nota, así como el acorde que forman se especifican entre paréntesis, ya que en la práctica pueden o no aparecer. Fiorentino advierte que estos esquemas armónico-melódicos son flexibles. Las melodías pueden tener cambios rítmicos y pueden adaptarse según con venga los textos poéticos. Además, añade que pueden aparecer acordes adicionales como en cadencias finales (i-iv-V-i) o simplemente la repetición de una pareja de grados.

La Folia en los villancicos de San Juan Ixcoi

Este esquema no era desconocido para los indígenas de San Juan Ixcoi. Como veremos a continuación, el códice Santa Eulalia M. Md. 7 documenta este modelo. Se han encontrado cuatro villancicos que presentan una afinidad con la Folia: *Asi andando* (11), *Aquestan tonceria* (23-1), *O virgen maría* (28), *Maria Magdalena* (31)⁴⁹. Hay que anotar que

⁴⁸ Fiorentino, p. 37.

⁴⁹ Los números entre paréntesis corresponden a la numeración de Baird.

los dos últimos comparten la misma música. Para nuestro análisis hemos escogido el villancico *Asi andando* y una danza instrumental que se encuentra en el códice.

El villancico de Navidad *Asi andando* (No. 11, f. 10v) que celebra el parto de la Virgen es una muestra de ello. El modelo de la Folia define totalmente la música del estribillo del villancico, el cual se reproduce en ejemplo musical 7 con su respectivo análisis interválico y su esquema armónico en romanos.

The image shows a musical score for a villancico. It consists of two systems of music. Each system has four staves: a vocal line (soprano), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The guitar part includes fret numbers and chord symbols (i, V, VII, iv, V). The first system has six measures, and the second system has seven measures.

EJEMPLO MUSICAL 9. *Asi andando*. Estribillo. Análisis⁵⁰

El esquema armónico-melódico β se presenta aquí en todos sus detalles: La “serie melódica x” se encuentra en el tiple y la “serie melódica y” en el tenor, marcadas con una x (equis) debajo de cada una de las notas que las componen. Para facilitar la lectura del análisis se ha colocado el texto del estribillo únicamente debajo de la voz del contralto.

⁵⁰ Transcripción Baird, p. 160.

En la transcripción de Baird⁵¹ aparece el texto debajo de cada una de las voces. El estribillo está formado por dos frases musicales, compuestas cada una por dos semifrases. El esquema armónico de la primera frase coincide con el de la Folia presentando, tal como Fiorentino lo describe, un acorde adicional de cuarto grado en la cadencia. La secuencia de acordes es la siguiente: i-V-i-VII-i-iv-V-i.

En la segunda frase se presenta una variante del modelo de la Folia, donde el transcurso de las series melódicas se interrumpe, dejando la melodía abierta y suspendida en el acorde de quinto grado, precedido por un acorde de primer grado (compases 6-7), para luego retomar el transcurso de las series melódicas repitiendo dos notas y resolver con la misma cadencia con la que concluye la primera frase. Esto se refleja en la secuencia de acordes: i-V-i-VII-i-V-i-VII-i-iv-V-i.

En el código de Tomás Pascual encontramos también una danza profana titulada fahuana en la primera voz y en las otras tres voces favana. No solamente por el título, también por sus características es evidente que se trata de una pavana. La pavana es una danza cortesana lenta y procesional en ritmo binario. Por su carácter se puede asumir que fue usada para las procesiones. La pavana (favana) del código es tripartita y en su primera parte se advierte claramente el esquema armónico-melódico β de la Folia. El ejemplo musical 10 muestra un análisis armónico e interválico de esta primera parte de la favana.

The image shows a musical score for 'Favana. Parte A. Análisis' in 2/4 time. It consists of four staves. The top staff is labeled 'fahuana' and contains notes with intervallic markings 'X' and numbers '4', '3', '4', '3', '5', '4', '3', '4'. The second staff is labeled 'favana' and contains notes with intervallic markings '6', '6', '6', '6', '6', '8'. The third staff is labeled 'favana' and contains notes with intervallic markings '8', 'X', '10', '8', 'X', '10', '10', 'X', '10', '8'. The bottom staff is labeled 'favana' and contains harmonic analysis: I, V, I, VII, I, V, IV6, V, I.

EJEMPLO MUSICAL 10. Favana. Parte A. Análisis⁵².

Como en el ejemplo anterior (*Asi andando*), la “serie melódica x” se presenta en la voz del tiple y la “serie melódica y” en la voz tenor; en el ejemplo están marcadas con una x

⁵¹ Baird, p. 160.

⁵² Transcripción Baird, p. 179.

(equis). La secuencia armónica es idéntica al esquema de la Folía. Su única diferencia es que la cadencia contiene un acorde de cuarto grado insertado entre dos quintos.

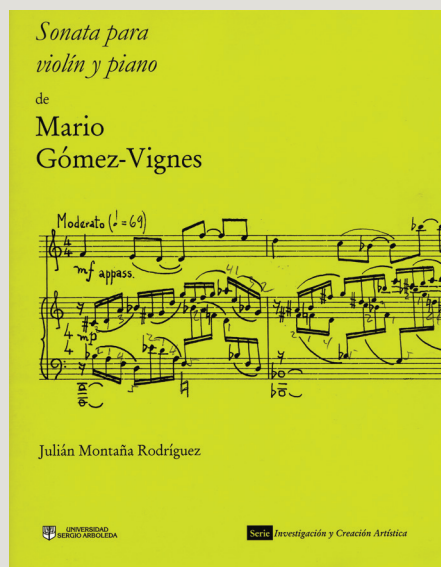
Estos dos ejemplos nos muestran que entre la música religiosa en el Nuevo Mundo estaba presente el esquema de la Folía como modelo de composición musical.

Conclusión

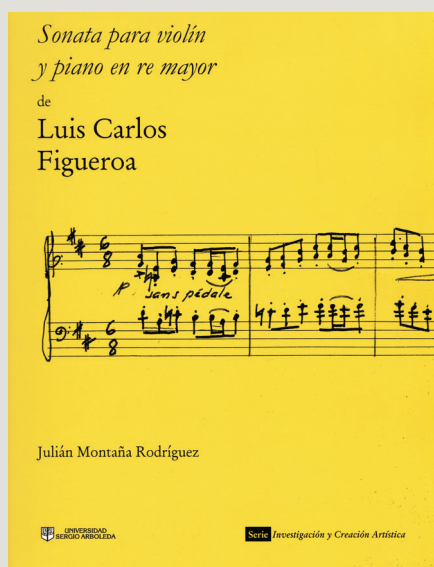
El propósito principal de este estudio ha sido sumergirse en el repertorio de villancicos de uno de los códices de música colonial más antiguos de Hispanoamérica con el objeto de investigar las técnicas de composición usadas en ellos. El contexto histórico y social en que nació esta música es particular. Se trata de regiones apartadas y gobernadas por la Iglesia, donde la presencia de los conquistadores españoles no jugó un papel determinante. Sus pobladores eran nativos que habían tenido que renunciar a su cultura y a su organización social para adoptar otros valores traídos de ultramar e impuestos por los misioneros. Los mismos indígenas servían a la Iglesia y aquellos que lo hacían estaban exentos de otros trabajos. Ellos eran los encargados de tocar los instrumentos y de tomar parte en las actividades musicales en los festejos religiosos. Fue en este entorno en el que Tomás Pascual, indígena de la región, se hizo Maestro de Capilla, dejando como legado un libro que él copió y en el que quedó plasmada la música de las festividades religiosas de ese tiempo y esa región. El códice de Santa Eulalia M. Md. 7 es un documento singular y único. Junto con los otros códices de Santa Eulalia, tal vez sea la única fuente donde quedó registrada música litúrgica recopilada y compuesta por indígenas. Aquí quedó plasmado el proceso de aculturación a través del trasplante, por usar el vocabulario de Stevenson, de la música y la religión española a los nativos de la región. La música del códice no es una música con aspiraciones artísticas elevadas, es una música funcional, ese es su carácter. El villancico de por sí es concebido para hacer partícipe a la comunidad en las festividades religiosas. Los villancicos del códice reflejan un método de composición ya usado y extendido en Italia y España desde finales del siglo XV para componer a varias voces a partir de una melodía conocida. Este método no exige mucha pericia ni creatividad musical; de hecho, podía ser usado, como dice Santa María, por personas que no tenían una educación musical. El uso de este sistema y las faltas que presentan algunas de las piezas del códice revelan que detrás de estas composiciones no había un músico profesional. Esto lo confirma el hecho de que varias composiciones estaban hechas con la misma música, al estilo de contrafactura. Un caso extremo, analizado en este trabajo, presenta seis letras diferentes para una misma composición musical.

El acomodar textos a modelos musicales preexistentes es algo ya muy conocido en la música europea. Ese es el caso de la Folía, cuya existencia también se constata en el códice. Este modelo musical tan extendido en Europa, en el renacimiento especialmente en Italia y España, llegó a Latinoamérica con otros modelos, como la Romanesca y el Passamezzo

dejando su huella en la cultura popular, pero no por escrito. El códice Santa Eulalia es la primera y tal vez única fuente musical escrita que atestigua la existencia de la Folia en el repertorio musical traído por los españoles.



Julián Montaña (ed.),
Edición crítica de la *Sonata para violín y piano en re mayor de Luis Carlos Figueroa*
Bogotá, Universidad Sergio Arboleda, 2018. 46 pp. +
cuadernillo parte violín, 14 pp.



Julián Montaña (ed.),
Edición crítica de la *Sonata para violín y piano de Mario Gómez-Vignes*
Bogotá, Universidad Sergio Arboleda, 2018. 57 pp. +
cuadernillo parte violín, 19 pp.

JUAN FRANCISCO SANS
*Profesor
Instituto Tecnológico
Metropolitano,
Medellín, Colombia*

Dentro de la música de cámara, el dúo de violín y piano es uno de los más socorridos. Existe un amplio y difundido repertorio escrito por los compositores más representativos de la tradición de la música académica para este conjunto (Corelli, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Franck, Prokofiev, etc.). Sin embargo, prácticamente no se conoce nada de la música escrita en América Latina para violín y piano, no porque no exista, sino porque la música no está publicada. He aquí entonces la importancia de una edición como la que nos ofrece Julián Montaña: dos sonatas para violín y piano de sendas leyendas vivas de la contemporaneidad musical colombiana, como son Mario Gómez-Vignes (1934) y Luis Carlos Figueroa (1923). Ambas publicaciones forman parte de la serie “Investigación y Creación Artística” del Fondo de Publicaciones de la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá, y representan sin duda un importantísimo esfuerzo –tanto del autor como de la institución– por recuperar y rescatar repertorios musicales relevantes de Colombia, para ponerlos a circular en ediciones curadas. Se trata sin duda de un trabajo de elevado nivel

académico y alta exigencia técnica, muy relevante para el conocimiento del repertorio de música de cámara latinoamericana, escasamente conocido y difundido por la falta de trabajos de esta índole. Estas ediciones van por tanto a constituirse en un paradigma para futuros trabajos de este tipo, y seguramente tendrán una presencia obligada en las cátedras latinoamericanas de violín, música de cámara, y en las salas de concierto.

Cada uno de los volúmenes está dividido en varias secciones. Luego de la portadilla, créditos, tabla de contenidos, dedicatorias, presentaciones y prefacios, se ofrece un estudio biográfico de cada compositor y de la tradición textual de las obras, así como un somero análisis de las mismas, ilustrado con reproducciones fotográficas de los compositores, recortes de periódicos, programas de mano, diplomas, además de la portadilla del manuscrito y la primera página de cada movimiento de los autógrafos. Le sigue la crítica a la edición y la bibliografía. De seguidas encontramos la partitura para violín y piano. Ambos libros finalizan con las respectivas notas críticas. Inserta en la solapa trasera de cada libro encontramos la *separata* de la parte del violín, algo que destaca particularmente, porque suele ser insólitamente obliterado en las escasas ediciones de música de cámara que vemos en el continente.

Si nos atenemos al contenido de estos trabajos, estamos sin lugar a dudas frente a lo que Feder llamaría una edición histórico-crítica.¹ Este tipo de ediciones ofrece no sólo detalles de las intervenciones operadas sobre el texto musical –a eso debería limitarse en todo caso una edición crítica

propia de dicha según Feder– sino también sobre el compositor, la obra y su contexto, tal como lo hace Montaña en este caso. Una edición musical conlleva un enorme esfuerzo de investigación, que no sólo tiene que ver con la exégesis de la partitura, sino además, con el contexto histórico, biográfico, estilístico, interpretativo y teórico en las que está sumergido el texto musical, independientemente de si tal trabajo forma o no parte de la publicación. Una edición de este tipo representa además un importante esfuerzo financiero por parte de la institución que la publica. Resulta por tanto perfectamente comprensible que el editor quiera aprovechar la oportunidad única que le brinda la publicación de una composición inédita, para volcar en ella toda la información que tanto le ha costado conseguir, documentar y analizar. En tal sentido, los abundantes comentarios y aportaciones que brinda Montaña en estos dos volúmenes, ofrecen información inédita, atinada y valiosa sobre los compositores y las circunstancias en la que estas dos sonatas fueron creadas. Las notas críticas abundan en detalles muy precisos y acuciosos sobre el proceso editorial, y dan cabal cuenta de las intervenciones realizadas.

Cabría no obstante acotar que la forma en la que está organizada la información en ambas publicaciones resulta confusa. La primera parte (presentación, prólogo, biografía y crítica textual) aparece en numeración arábiga, cuando lo usual es que los materiales que preceden al cuerpo principal de la publicación se numeren en romanos. Luego viene la partitura en numeración romana, que usualmente se reserva para textos subsidiarios como prólogos, presentaciones, prefacios, estudios preliminares, liminares, etc., y no para la parte más importante del libro. Al terminar la partitura, siguen las notas críticas. Inexplicablemente, en

1 V. James Grier, *La edición crítica de la música*, Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 127.

ellas se retoma la numeración arábica en la página que quedó previa a la partitura. El haber dejado las notas críticas para el final pareciera relacionado con el hecho que las mismas no fueron elaboradas únicamente por Montaña, sino adicionalmente por Diana Marcela Rodríguez y Pedro Mejía. En realidad, lo mejor hubiese sido poner al principio todo lo relativo a la crítica histórica –incluyendo las biografías, el contexto histórico, la crítica textual y, por supuesto, las notas críticas, destacando en todo caso la autoría de cada sección– numerado consecutivamente en romanos; y por último la partitura –el objeto central de la publicación– en arábigos.

Previamente acoté que, según Feder, estos dos volúmenes no deberían considerarse en rigor *ediciones críticas*, como reza el título, sino *ediciones histórico-críticas*, en atención al tipo de contenidos que efectivamente ofrece. Pero al examinar a fondo el trabajo, nos percatamos de que en realidad se trata de *ediciones autorizadas*. La razón fundamental es que ambas publicaciones han contado con la colaboración activa y expresa de los compositores de las obras, a partir de la cual se ha fijado un nuevo texto musical que cuenta con su anuencia expresa. El resultado es un texto musical que ofrece una lectura renovada de la obra, y que constituye su versión más reciente, acabada y avalada por el compositor, pero bajo la guía y tutela del editor. Como resulta obvio, la naturaleza de este tipo de ediciones es harto diferente a la de las ediciones críticas e histórico-críticas, cuyo ánimo procura restituir un texto musical a partir de las fuentes, con el fin de ofrecer una versión histórica y estilísticamente coherente y plausible. El caso es que en una edición autorizada, el trabajo del editor resulta sumamente ingrato, porque debe convencer al compositor de la racionalidad

de todas sus intervenciones, pero su esfuerzo termina siendo absolutamente invisible. En este tipo de ediciones, las notas críticas no tienen ningún sentido, pues las intervenciones que hace el editor a la obra se han de negociar forzosamente con el compositor, que es al final quien tiene la última palabra. Se presupone por tanto que la partitura resultante representa la voluntad última y expresa del compositor, lo que desecha por lógica y de facto todas las versiones previas. Además, como ediciones autorizadas, este tipo de trabajos se constituyen en lo sucesivo en un referente ineludible para cualquier ejecución de la obra o para cualquier nueva edición que se quiera hacer de la misma, porque expresan la voluntad última del compositor.

Dejar constancia de las diferencias entre la última versión y las versiones previas, como hacen Julián Montaña, Diana Marcela Rodríguez y Pedro Mejía en las notas críticas de los volúmenes de marras, no es por tanto coherente con el concepto de una edición autorizada. Eso sólo se debería hacer en el marco de una *edición genética*, cuyo objeto es evidenciar los diferentes estadios por los cuales ha pasado la obra hasta llegar a su testimonio definitivo (por lo menos en lo que al compositor se refiere), es decir, dar cuenta de los cambios operados a través de las épocas en la tradición textual, lo que Caraci Vela llama “autógrafos en movimiento”. Las ediciones genéticas recogen las variantes en las diferentes versiones, apuntes y bosquejos de la obra, para comprender cómo evoluciona el pensamiento del compositor a través del tiempo.² Vemos por tanto que el término

² Maria Caraci Vela. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*. Vol. 1 Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

“edición crítica” aplicado a estos trabajos no es un conceptualmente consistente.

En su descargo, cabe aclarar que el trasfondo de esta confusión no es imputable enteramente a los editores. Lo atribuyo a una circunstancia muy propia del medio académico, que suele desestimar la partitura en sí como conocimiento positivo. Muchos comités científicos y editoriales, evaluadores de proyectos, jurados de tesis, árbitros y referis académicos, etc., exigen que una partitura venga acompañada de un discurso verbal escrito, para que pueda ser considerada como “investigación”. Los editores de música que trabajan para la academia, se ven a menudo obligados a justificar su trabajo estrictamente musical, con extensas disertaciones, que describan en detalle lo que se hizo en la partitura, como si ella no pudiera explicarse por sí sola, como lo hace una fórmula algebraica. Lo cierto es que una edición autorizada no debería tener ninguna otra justificación más allá de la partitura misma, y debería ser juzgada en sus propios términos, y no con base a los comentarios del editor. El problema que una publicación así levanta todavía fuertes suspicacias acerca de su eventual científicidad, y de ahí que los editores se ven presionados a justificar su trabajo a elaborar una sólida contraparte verbal.

Los dos volúmenes –publicados ambos en un mismo tamaño y formato, como corresponde a una colección– se encuentran impresos con tapa blanda, con un elegante diseño de la cubierta a un solo color (amarillo una, verde la otra), que incorpora como imagen central junto a los créditos de la publicación, el incipit de los dos primeros compases de los manuscritos, un detalle muy llamativo y de excelente gusto. El texto está impreso en un papel especial que permite la reproducción fotográfica,

pero la parte musical está impresa en papel bond, un cuidado detalle que permite sea usada para la ejecución musical. Hago esta acotación que parece de Perogrullo, porque en América Latina existe la mala y extendida costumbre de imprimir partituras en papel glasé brillante, lo cual encarece innecesariamente la publicación, dificulta su lectura por el reflejo de la luz, evita que el libro se sostenga en el atril por su pesadísimo gramaje, e imposibilita las anotaciones a lápiz sobre su superficie por la textura de este tipo de papel. Habría un detalle que considerar para ediciones o reediciones futuras: la publicación no está cosida ni engrapada, sino encolada. Esto evita que el libro se mantenga abierto en el atril del piano, y que para ello haya necesariamente que forzarlo. Inevitablemente, el libro terminará rompiéndose y con las hojas sueltas, lo que lo inutiliza. Sugeriría tomar esto en cuenta para futuras reediciones de estos volúmenes, o para volúmenes futuros. Nunca hay que olvidar que una partitura es ante todo un insumo práctico para ponerlo en un atril y leerlo desde ahí.

No quiero terminar esta reseña sin llamar especialmente la atención sobre el excelente prefacio que escribe Montaña para el libro de la sonata de Mario Gómez-Vignes. Montaña adelanta un breve pero preciso diagnóstico sobre la edición musical en Colombia, diserta sobre su naturaleza e importancia, define los tipos de edición, habla sobre la música de cámara (en particular sobre la música de violín y piano en el país), y valora el fundamental trabajo del editor en esta tarea. Como insiste Grier a lo largo de su ya clásico libro sobre la edición crítica de la música,³ no basta sólo con editar y publicar partituras. El editor musical está

³ Grier, *loc. cit.*

hoy obligado a reflexionar, teorizar, conceptualizar, problematizar su trabajo. Esto es precisamente lo que hace Montaña con particular brillantez en esta pieza, con lo que está contribuyendo fehacientemente al desarrollo de la disciplina, en un continente tan ayuno de buenos trabajos a este respecto como lo es Latinoamérica.

Normas de presentación de originales

FOTOS, ILUSTRACIONES Y TABLAS

Las fotos, ilustraciones o tablas deben estar relacionadas directamente con el texto y ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Su resolución debe ser de al menos 300 dpi y en lo posible en formato TIFF. En caso de tablas de Excel, obtener las de mayor resolución como imágenes.

PIES DE FOTO

Deben identificar plenamente la obra o documentoreproducido, incluyendo datos de publicación, ejecución, técnicas y la colección a la que pertenecen y el nombre del fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor es responsable de 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 Word.

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

OTROS REQUISITOS

Cada artículo debe venir acompañado de un resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés. Un máximo cinco (5) palabras clave en español y en inglés y una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las referencias bibliográficas deben ser incluidas en las notas de pie de página. No se reciben listas

Artículos de revistas o periódicos.

Nombre y apellido del autor; título del artículo entre comillas; nombre de la revista o periódico en bastardilla (cursiva), tomo, volumen y número, fecha completa; página o páginas citadas.

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardilla o cursiva; lugar de publicación seguido de dos puntos; editorial seguida de coma; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Si se citan diferentes páginas deben ir separadas entre sí por una coma.

Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga de ellas. En las siguientes se usará solamente el apellido del autor seguido de las páginas citadas. En caso de que se cite más de una obra de un autor, estas obras se diferenciarán usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

En caso de faltante del año de publicación: s.f., del lugar de publicación: s.l., y de editorial, s.e. En el caso de autopublicación o publicación del autor, se usa [Publicación del autor].

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

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 o usar una palabra en sentido peculiar.

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan números romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas. Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras 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.

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

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 mundial,

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.

IMAGEN DE PORTADA:

Banda de los Supremos Poderes,
Managua, Nicaragua, comienzos del siglo XX.
Fuente: B. Gordillo.
