

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

■ **AÑO XXXI**
■ **2017**

NÚMERO 31

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco y Dr. Julián Mosca

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

REFERATO

Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Antonio Formaro (Universidad Católica Argentina), Lic. Héctor Goyena (Instituto Nacional de Musicología), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

MAGEN DE TAPA: Folio del manuscrito IIMCV Cusco 157, Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFG Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 31

11

ARTÍCULOS CON REFERATO

La problemática del nacionalismo musical argentino.

15

Roberto Buffo

La visita de Paul Hindemith a la Argentina.

55

Silvia Glocer

Músicos indígenas en el corpus institucional religioso de la Catedral Matriz de Cuenca, Ecuador, en el siglo XIX.

79

Aleti Molerio Rosa

Nuevos aportes para el estudio de la figura de fray Esteban Ponce de León y propuesta de reconstrucción histórica de su vida y carrera.

97

Julián Mosca

Hermenéutica en música: el monomito de Joseph Campbell y las funciones de Vladimir Propp en la forma sonata clásica.

169

Marcelo Rebuffi

La música está viva, y goza de buena salud. Algunas reflexiones.

213

Carmelo Saitta

El complejo *Cielito*. Su música.

229

Juan María Veniard

SECCIÓN RESEÑAS

Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el Nazismo, de Silvia Glocer y Roberto Kelz, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2016 (256 páginas).

259

Pablo kohan

El iconoclasta necesario: *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*, de Julio Mendívil, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2016 (221 páginas).

Ricardo Salton

263

NOTICIAS DEL INSTITUTO

269

CONVOCATORIA

279

PRÓLOGO



■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 31

■

La *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, de rigurosa periodicidad anual, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Por otra parte, cabe destacar que nuestra publicación está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el *Código de conducta y buenas prácticas* que define el *Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas*.¹ En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

Los artículos del presente volumen reflejan estudios llevados a cabo por investigadores argentinos y extranjeros y son la resultante de la convocatoria abierta extendida a la comunidad en el año 2016.

En este número 31 se presentan los siguientes trabajos:

_ *La Problemática del Nacionalismo Musical Argentino* por Roberto Buffo

_ *La visita de Paul Hindemith a la Argentina* por Silvia Glocer

_ *Músicos indígenas en el corpus institucional religioso de la Catedral Matriz de Cuenca Ecuador en el siglo XIX* por Arleti María Molerio Rosa

¹ http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf

PRÓLOGO

Revista del IIMCV N°31, Año 31 - ISSN: 1515-050x Prólogo / Prologue

– *Nuevos aportes para el estudio de la figura de fray Esteban Ponce de León, y propuesta de reconstrucción histórica de su vida y carrera* por Julián Mosca

– *Hermenéutica en Música: el monomito de Joseph Campbell y las funciones de Vladimir Propp en la forma sonata clásica* por Marcelo Rebuffi

– *La música está viva, y goza de buena salud. Algunas reflexiones* por Carmelo Saitta

– *El complejo cielito. Su música* por Juan María Veniard

12

Asimismo se incluyen dos reseñas de libros publicados en Buenos Aires

– Julio Mendivil, *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2016, por Ricardo Salton

– Silvia Glocer y Robert Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2015, por Pablo Kohan.

En último término, brindamos las noticias sobre las actividades realizadas en el IIMCV correspondientes al año 2016 y la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista N° 32 del año 2018.

Por último queremos destacar que el IIMCV está realizando los trámites necesarios para que esta publicación sea indexada e incluida en una mayor cantidad de bases de datos de relevancia en el área de la musicología.

Dra. Susana Antón Priasco
Editora



SECCIÓN ARTÍCULOS CON REFERATO



■ LA PROBLEMÁTICA DEL NACIONALISMO MUSICAL ARGENTINO

ROBERTO BUFFO

Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

En primer lugar, este trabajo de revisión musicológica e historiográfica aborda la problemática del nacionalismo en música en general y a partir de tal discusión, el movimiento nacionalista musical argentino en particular. Presenta las ideas de “nación” y “nacionalismo” y sus concepciones naturalista y determinista, y luego desarrolla la circunstancia histórica y socio-política del nacionalismo argentino. El concepto de “nacionalismo musical” es elaborado en base a las consideraciones emanadas de las teorías dalhausiana y tópica para entonces abordar el mismo circunscripto al contexto argentino, analizando dos obras señeras: la pieza para piano *El rancho abandonado* de Alberto Williams y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti. Finalmente lista los factores históricos y las características musicales del movimiento nacionalista argentino.

Palabras clave: nacionalismo, nacionalismo musical, teorías, Argentina.

THE ISSUE OF ARGENTINE MUSICAL NATIONALISM.

ABSTRACT

Firstly, this review paper approaches the issue of nationalism in music and the Argentine musical movement called Nationalism. It presents the ideas of "nation" and "nationalism" and their naturalistic and deterministic conceptions. Then, it develops the historical and socio-political circumstances of the Argentine nationalism. The concept of "musical nationalism" is elaborated based on the Dalhausian and topic theories, to then circumscribe it to the Argentine context based on the analysis of two key works: Alberto Williams' piano piece *El rancho abandonado* and Arturo Berutti's opera *Pampa*. Finally, it lists the historical factors and musical characteristics of the Argentine nationalism.

Keywords: nationalism, musical nationalism, theories, Argentina.



Concepto de Nacionalismo

Intrínsecamente ligado al concepto de "nación" y su proceso constructivo, se encuentra el fenómeno del "nacionalismo". Ya sea que se lo defina como una ideología, una doctrina, una teoría política, un principio, un movimiento o aún un sentimiento, se coincide en que el nacionalismo ha tenido y tiene un fuerte poder apelativo psicológico y emotivo y está fuertemente ligado al sentido de pertenencia e identidad. De acuerdo a la teoría de Ernest Gellner (1925-1995), el nacionalismo extrae su simbolismo de una entidad esencializada e idealizada denominada el *volke* o *volkestrum* al cual pretende defender, proteger, revivir o rescatar. El *volke*, que puede ser definido como "la condición de ser" de una nación en el sentido cultural de "ser un pueblo", surge en Alemania durante la resistencia frente a la hegemonía francesa en tiempos de Napoleón.¹

Teorías: Naturalismo versus Determinismo

El nacionalismo romántico, también llamado "natural", "orgánico" o "de la identidad", es una concepción filosófica en la cual el Estado deriva su legitimidad política como

¹ Véase Plesch, M. 2008: 59

consecuencia orgánica de la unidad de los individuos que gobierna. Esto incluye, dependiendo de la manera particular de cada práctica, factores como la lengua, la raza, la religión y las costumbres de la “nación”, tomando el concepto en su sentido primario de “conjunto de personas ‘nacidas’ dentro de la misma cultura”. Dicha forma de nacionalismo surgió como reacción a la hegemonía dinástica o imperial que proclamaba la legitimidad de un Estado de origen divino, como era por ejemplo el caso de los Luises franceses. Desde sus comienzos en el final del siglo XVIII, este “nacionalismo natural” se basó en la existencia de una cultura étnica histórica, en armonía con el ideal romántico. El concepto de un patrimonio cultural heredado de un origen común pasó rápidamente a ocupar un papel central en la siguiente cuestión romántica: ¿Es una nación unida porque proviene de la misma fuente genética, es decir unida por su raza, o es suficiente la participación en la naturaleza orgánica de la cultura *folke*? Esta problemática está en el centro de disputas que han continuado hasta la actualidad.²

Uno de los principales ideólogos del nacionalismo natural fue Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), quien en 1806 expresó en su célebre discurso *A la nación alemana*:

“Las primeras, originarias y realmente naturales fronteras de los estados son indudablemente las fronteras internas. Aquéllos que hablan el mismo idioma son unidos entre sí por una multitud de lazos invisibles por la misma naturaleza, mucho antes de la aparición de cualquier arte humano; se entienden entre ellos, permanecen juntos y son por su misma naturaleza un foco único e inseparable”.³

A partir de 1980, las ideas del nacionalismo romántico comenzaron a ser severamente cuestionadas. La supuesta “condición natural de la nación” es rechazada en favor de postular su carácter determinista de “construcción histórica”. Autores como Benedict Anderson (n. 1936), Eric Hobsbawm (1917-2012) y el mencionado Gellner han sido los pioneros de este movimiento revisionista y anti-esencialista. Desde tal perspectiva, actualmente se sostiene que la “nacionalidad” no es un atributo inherente a la condición humana y que las naciones no son entidades sociales primarias e invariables; por el contrario, se considera que la idea de “nación” tiene especificidad histórica. Las naciones se construyen o imaginan “desde arriba”, esto es, desde aquellos sectores que detentan el poder o pretenden hacerlo, y no “desde abajo” como postula la visión idealista romántica. En realidad, como lo indica Hobsbawm, las masas populares son las últimas

² Ayrton Almazan, J.M., 2004: 190.

³ *Ibid.* p. 191.

en ser afectadas por el surgimiento de la "conciencia nacional". La construcción discursiva de una nación requiere de la creación de valores simbólicos que la sostengan. Desde este punto de vista, la música, capaz de expresar sentimientos de afirmación colectiva, ocupa un lugar destacado en el conjunto de estos valores.⁴

Tomando entonces elementos de una o varias culturas "bajas", preexistentes, heterogéneas, tradicionales y de transmisión oral, el nacionalismo inventa una cultura "alta", homogénea, letrada y transmitida por especialistas. Los elementos de la cultura folclórica antigua, una vez pasado el proceso de selección y estilización, son modificados sustancialmente cuando no radicalmente transformados. La cultura resultante es impuesta sobre la sociedad, reemplazando y obstruyendo otros fenómenos culturales heterogéneos y tradicionales, y funcionando como un elemento de cohesión entre los individuos anónimos, impersonales y atomizados, característicos de los estados-naciones modernos.⁵

El Nacionalismo en la Argentina

La teoría determinística de Gellner, Anderson y Hobsbawn se puede aplicar en el análisis del fenómeno nacionalista argentino. En efecto, la segunda mitad del siglo XIX se considera el período histórico durante el cual la Argentina fue "inventada" o "imaginada" como un ejemplo claro de la relación existente entre el ingreso a la Modernidad y la construcción de la idea de "nación". El país se institucionalizó y la sociedad pasó de un *modus operandi* localizado y tradicional a una identidad internacional sostenida por una cultura letrada a su vez transmitida a través de un recientemente desarrollado sistema de escolaridad pública. Se adoptó un *volk* idealizado alrededor de la figura del *gaucho* que garantizaba la coherencia cultural, permitiendo la conformación del ideario argentino. Así, el gaucho prestó su cuerpo y su vida en las luchas por la independencia, su trabajo en la estancia, su voz para la literatura gauchesca y su canto, danza e instrumento emblemático, la guitarra, para la construcción de la música nacional. Hasta ese momento había sido, después del indio, el "Otro" por excelencia, portador de la barbarie denostada por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Pero entonces fue rescatado y metamorfoseado como la esencia de la argentinidad en peligro frente al fenómeno inmigratorio. La construcción de este "gaucho mítico" implicaba obviamente un considerable grado de idealización y fantasía, hecho que parece ser común en la fabricación de los llamados "tipos nacionales", pero que en el caso argentino presenta la particularidad de haber sido realizada a la manera de imagen invertida del inmigrante. Los males traídos al país por el proceso de modernización eran en consecuencia depositados en un nuevo "Otro", el inmigrante, quien era visto como el nuevo epítome de

⁴ Plesch, M., 2008: 59

⁵ *Ibid.* p. 60.

la barbarie y considerado el responsable de la incoherencia cultural, la corrupción del idioma y la irremediable pérdida de los valores tradicionales.⁶

En el *Facundo*, Sarmiento construye una “pampa imaginaria” que en verdad nunca había visto. Siguiendo los lineamientos románticos, la caracteriza como una llanura infinita, un vacío. Dicho vacío no es solo de habitantes sino también de sentido, de civilización, un espacio donde no hay lazo social. Y si no hay lazo social es porque la única sociabilidad que exhibe es la de la pulpería, que a la vez no es *res publica* y por lo tanto no cuenta como símbolo de civilización, entendida ésta como derivación de *civitas*, ciudadanía. Sarmiento bogaba porque tal vacío se llenará con la llegada de los inmigrantes, pero entonces surgió un problema impensado: si antes no había “nación” porque no había “pueblo”, ahora no la había porque los habitantes eran extranjeros. Se estableció de este modo una relación directa entre la concepción de la figura del gaucho y los efectos de la inmigración. La culminación de este proceso de valoración se evidenció en los años alrededor del Centenario de Mayo, en particular en los escritos de 1911 de Leopoldo Lugones (1874-1938) consagrando al *Martín Fierro* como “poema nacional”.⁷

La incansable laboriosidad del inmigrante y su denodada determinación por mejorar su situación económica eran descritas como un deseo insaciable por el dinero y un desembozado intento de trepar en la escala social. Peor aún, la militancia obrera y la organización sindical con la emergencia de huelgas y otras formas de protesta social eran consideradas importaciones espuria que podían corromper al, hasta entonces, “honesto trabajador argentino”. El gaucho, cuyo modo de vida había virtualmente desaparecido como resultado de los cambios en la estructura productiva del país, no representaba ya un peligro para la sociedad, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XVIII y primera mitad del XIX. Su cultura podía entonces ser apropiada e idealizada como el “ser argentino” pues ya no representaba una amenaza o riesgo dentro del orden establecido.⁸

La centralidad que tienen tanto el gaucho como la pampa en la conformación de un “imaginario colectivo nacional argentino” fue señalada por Adolfo Bioy Casares (1914-1999) en su breve ensayo de 1970 *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Al comienzo del mismo, el autor lanza una observación polémica: “cuando yo era chico, no había gauchos”. A partir de allí intenta reconstruir por un lado la existencia real del gaucho, y por el otro, su configuración simbólica o mítica. Esta primera aseveración de Bioy Casares resulta clave pues deja entrever que el gaucho es una construcción simbólica posterior a su existencia real. Así, su “idealizada figura”, tal como es concebida a partir de

⁶ *Ibid.* pp. 60, 61, 63, 64.

⁷ Fernandez Walker, A., 2013: 109 – 110.

⁸ Plesch, M., 2008: 65.

1910, aparece a posteriori de su “desaparición”, mejor dicho, de su transformación en mano de obra salariada: pasa de la estigmatización a la sublimación.⁹

Bioy Casares da cuenta de ello:

“En argentinos de diversas generaciones, el gaucho ha suscitado sentimientos dispares, pero tanto se afianzó el personaje no solo en el cariño sino en el respeto de todos, que hoy recordamos con algún escándalo el desfavor que padeció en otras épocas. Tal vez más correcto sería escribir ‘con algún escándalo y con algún peligro’ ya que a un estudioso que aventuró en cierta revista ilustrada durante el gobierno de Farrell o el de Ramírez unas disquisiciones que se reputaron desacato a los gauchos, quisieron meterlo preso”.¹⁰

20

Pese a todo lo discutido anteriormente en base a la teoría determinística, la visión romántica de la idea de nacionalismo no puede dejarse de lado en lo que respecta al caso argentino. Los comienzos del siglo XX representaron un punto de inflexión en la historia intelectual argentina. Esos años fueron testigos de la emergencia de un movimiento cultural opuesto al positivismo de la Generación del 80 y del PAN de Julio Argentino Roca (1843-1914) que dominó la política argentina de 1880 a 1914. Sus promotores consideraban inaceptable el “excesivo cosmopolitismo” de la sociedad argentina. Estos nacionalistas culturales formaban un heterogéneo grupo de jóvenes intelectuales basados en Buenos Aires. Provenientes en su mayoría de encumbradas familias de provincia, compartían de todos modos la creencia de los integrantes de la Generación del 80 para quienes las influencias extranjeras y la creciente ola inmigratoria representaban una amenaza para la nación. Alarmados por el peligro de desaparición de la “personalidad argentina”, promovieron la defensa de las “auténticas tradiciones culturales”.¹¹

Apuntaron entonces sus armas contra el positivismo de fines del siglo XIX, tan caro a la Generación del 80, considerándolo “utilitario, materialista y ajeno al verdadero carácter argentino”. En las palabras de Manuel Gálvez (1882-1962), uno de los líderes del

⁹ Fernandez Walker, A. 2013: 107 – 108.

¹⁰ Bioy Casares, A., 1986: 29

¹¹ Delaney, J.H., 2002: 625.

movimiento, su generación “estaba comprometida con la heroica lucha contra la atmósfera de materialismo, escepticismo y cosmopolitismo que despreciaba los valores intelectuales y espirituales argentinos”. El reflejo político de tal movimiento fue una reacción conservadora a la inmigración masiva y el activismo obrero, que cuajó en la ultra-católica Liga Patriótica Argentina y el movimiento nacionalista de fines de los años 20 cuyos líderes participaron en el golpe militar de 1930 que derrocó a Hipólito Yrigoyen (1852-1933). Los nacionalistas culturales argentinos se vieron a sí mismos como adalides de un idealismo que culpaba al positivismo de la disolución putativa de la cultura nacional. Esta devoción por lo que ellos definían como “nacionalismo cultural argentino”, profundamente enraizado en la historia, se relaciona sin dudas con la tradición romántica germana de comienzos del siglo XIX y la idea del *volk*.¹²

Central a estas ideas fue la obra de 1909 *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas (1882-1957). Concebida como un estudio del currículo europeizante de las escuelas argentinas para cuya realización recibió un subsidio estatal, se convirtió en realidad en un encendido manifiesto del movimiento nacionalista. En su crítica del sistema educativo argentino, Rojas argumentaba que la raíz de sus problemas era mucho más profunda que “simplemente pobre pedagogía”. La verdadera razón de los inconvenientes del sistema era la intrínseca incoherencia e inmadurez del “alma argentina”. Según Rojas, esta carencia de una personalidad definida había llevado a la adopción de una ecléctica mezcla de métodos educacionales extranjeros que nada tenían que ver con la realidad argentina. La diferencia fundamental entre las viejas naciones europeas y las jóvenes naciones latinoamericanas residía en el hecho de que aquéllas habían “existido espiritualmente” antes de haberse constituido como entidades políticas. La unidad étnica, cultural y espiritual de las nacionalidades europeas se reflejaban en un “núcleo espiritual” que se había formado “como consecuencia de una raza homogénea enraizada en el pasado remoto”. Por el contrario en Argentina, dicha “raza” estaba todavía en formación, y dicho proceso formativo había sido demorado por la excesiva heterogeneidad de la sociedad argentina debido a la masiva inmigración. Bregando por una “restauración educativa”, Rojas conminaba al gobierno a “imprimir un carácter nacionalista al sistema educativo argentino”, enfatizando la historia y literatura argentinas.¹³

Mientras la Generación del 80, incluso aceptando el “carácter distintivo” de la sociedad argentina y consecuentemente un tibio nacionalismo, había asumido o al menos esperado que la Argentina llegara a parecerse a las ricas naciones democráticas europeas, Rojas rechazaba con vehemencia ese camino y criticaba duramente a los intelectuales cuentistas por haber adoptado tal postura. Basándose en el ideario romántico de que una nación debe poseer una personalidad distintiva, reclamó que la emergente Nación Argentina se desarrollase de acuerdo a sus particulares características y siguiendo su

¹² *Ibid.* p. 626

¹³ *Ibid.* p. 629 – 631

propio destino, resultante de la singular mixtura de las razas indígenas y europeas fusionadas para constituir “una nueva identidad racial”.¹⁴

Manuel Gálvez estaba menos interesado en el desarrollo de teorías sobre la nación y su formación y más en la descripción y promoción de las cualidades que, según su entendimiento, definían el “carácter nacional argentino”. Manteniendo de todas maneras el ideal romántico de nacionalidad, Gálvez consideraba a las naciones como entidades únicas que poseían personalidades y destinos distintivos. Lengua y religión constituían las piedras angulares de este carácter colectivo. Central a sus ideas era la convicción de que los latinoamericanos, herederos de la tradición católica latina, o sea española e italiana, nada tenían que ver con las naciones protestantes del norte de Europa. El ansia materialista y el culto por el dinero de las segundas, asociados a un espíritu seco e intolerante, se contraponían a la generosidad y magnanimidad del misticismo de las primeras, de manera tal que la “raza argentina” resultaba de la mixtura de las culturas indígenas y latinas, principal y específicamente la española, y no de las “europeas” en general. Convencido de la crisis de la “raza latina” en Europa, Gálvez sostenía que la gran misión histórica argentina era el dar a la misma un nuevo comienzo. Como la tierra de la “nueva energía”, la Argentina debía llevar adelante “el ideal y la virtud latinas”.¹⁵

Consideraciones sobre el Nacionalismo Musical

Definiciones

Toda reflexión sobre el concepto de nacionalismo musical debe partir de la dimensión histórica del mismo. Una definición característica es la provista por William Apel en la versión 1969 de *Harvard Dictionary of Music*:

“El Nacionalismo es un movimiento de fines del siglo XIX y aún vigente hoy que se caracteriza por un fuerte énfasis en los elementos y recursos nacionales de la música. Está basado en la idea de que el compositor debe hacer de su obra la expresión de los rasgos nacionales y raciales, principalmente tomando como elemento de inspiración las melodías folklóricas y ritmos de danza de su país y

¹⁴ *Ibid.* p. 632.

¹⁵ *Ibid.* pp. 632 – 633.

eligiendo escenas de la historia o la vida nacionales como tema para sus óperas y poemas sinfónicos”.¹⁶

Según Apel, el movimiento adquirió relevancia fundamentalmente entre las naciones europeas “periféricas” como respuesta a la hegemonía alemana, y en menor medida, a aquéllas de Francia e Italia. Comenzó en Rusia y Europa Oriental desde donde se difundió a Escandinavia, Inglaterra, España y el Nuevo Mundo. Los compositores en esos países encontraron ventajoso el empleo del folclore nativo a fin de ganar reconocimiento internacional generalizado de sus obras. Otra era la situación de los creadores de los países “centrales” que no necesitaban echar mano de dichos recursos y consecuentemente produjeron “música universal” que satisfacía a cualquier audiencia.¹⁷

Las objeciones a esta definición son evidentes. La idea de Alemania como un “planeta dominante” alrededor del cual giran las “naciones periféricas” como satélites se debe entender casi incongruentemente dentro del contexto del nacionalismo germánico de fines del siglo XIX, movimiento que de hecho sostuvo la idea de la supremacía de la cultura alemana como un dogmatismo historiográfico central. Así, el nacionalismo se expandía de manera determinística de una región a otra sin considerar la confluencia de factores dinámicos internos que predispusieran a los músicos de cada país a articular un punto de vista sociocultural específico. En consecuencia, la definición falla por carecer de un contexto teórico sólido al negar el significado simbólico de los elementos culturales “intrínsecos” de dicho “nacionalismo”.¹⁸

En el ámbito argentino se encuentran definiciones similares. Así, Carlos Vega (1898-1966), luego de repasar las trayectorias europea y americana de los nacionalismos musicales, señala que “el nacionalismo aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales”, si bien admite el empleo de “las técnicas universales” mientras “se busca en el folclore los elementos caracterizadores”.¹⁹ Para Roberto García Morillo (1911-2003) “el nacionalismo está basado en la estilización del folclore vernáculo”²⁰, mientras que para Mario García Acevedo (1926-2013) es “el transparentar, consciente e intencionadamente, las configuraciones rítmicas, armónico-cadenciales y tímbrico-coloristas asociadas con la expresión del canto étnico y tradicional que caracteriza a un pueblo”.²¹

¹⁶ Apel, W., 1969: 564 – 565.

¹⁷ Schwartz-Kates, D., 1997: 2

¹⁸ *Ibid.* pp. 3 – 4.

¹⁹ Vega, C., 1981:15.

²⁰ García Morillo, R., 1984:101

²¹ García Acevedo, M., 1961: 40.

Subyacen en estas definiciones la idea de la inferioridad de los músicos populares, que deben ser llevados a un “plano más elevado” o ser “estilizados”, y la noción de la existencia a priori de técnicas musicales “universales”. Resulta entonces evidente que, aunque la definición tradicional de nacionalismo en música no lo explicita, haría falta algo más que incorporar giros musicales del folclore para producir una obra “nacional”.²²

Teoría Dalhausiana

24

En la imperiosa búsqueda de soluciones teóricas alternativas y la necesidad de revisar la visión tradicional del concepto, el estudio *Música y Nacionalismo* de Carl Dalhaus (1928-1989) constituye un punto de inflexión fundamental. Dalhaus hace una prístina distinción entre el concepto de nacionalismo musical como la auténtica conciencia y expresión del potencial creativo de una nación y las manifestaciones superficiales y circunstanciales de un “estilo nacional” como el agregado de rasgos técnicos resultantes de condiciones “locales” que pueden ocurrir sin tener en cuenta el contexto histórico o la intención ideológica. Afirma que el nacionalismo no se define por la tangible aparición de “hechos musicales” carentes de contexto sino que está esencialmente condicionado por los valores y creencias que la gente de una nación usa para identificarse musicalmente como forma de verdad estética.²³

Un aporte esencial del trabajo de Dalhaus es haber explicitado la falacia que, según la historiografía dominante, el lenguaje musical académico europeo “universal” corresponde, como se mencionó, a las músicas de Alemania, Francia e Italia. En los tratados tradicionales de historia de la música, la producción de los países de la periferia europea y desde luego la de Latinoamérica son mencionadas únicamente bajo el acápite de “escuelas nacionales”. De acuerdo a este paradigma, los países centrales tendrían “música” y el resto “nacionalismo”. Es consecuente con esta tergiversación de la realidad una presunción aún más preocupante por la cual la “universalidad” sería prerrogativa de las “naciones centrales”. Ocurre entonces que, al deconstruir la oposición nacional/universal destacando el hecho de que el llamado lenguaje pan-europeo tiene claras instancias de elementos que pueden denominarse “nacionales” y, viceversa, muchos de los rasgos estilísticos de las llamadas escuelas nacionales son también parte del lenguaje supuestamente “universal”, Dalhaus da el puntapié inicial para un fructífero debate por parte de los estudiosos del nacionalismo, notablemente Malena Kuss (n. 1940) y Gerard Béhague (1937-2005) sobre Latinoamérica.²⁴

²² Plesch, M., 2008:70.

²³ Schwartz-Kates, D. 1997: 4 – 5.

²⁴ Plesch, M., 2008:71.

Además de permitir la especulación acerca del derecho de la periferia a la aspiración a la universalidad, Dalhaus propone una visión anti-esencialista de los nacionalismos musicales y subraya el "carácter constructivo" de los llamados lenguajes nacionales al afirmar que:

"...si un compositor se propone que una obra musical sea de carácter nacional y su audiencia así lo cree, es algo que el historiador debe aceptar como un hecho estético aun cuando el análisis estilístico (es decir, el intento de verificar la premisa estética en referencia a rasgos musicales) no produzca ninguna evidencia".²⁵

25

En un párrafo de gran significancia por sus consecuencias ulteriores, que desafía las ideas hasta entonces aceptada respecto de los lenguajes musicales de los nacionalistas, Dalhaus afirma:

"Estéticamente es legítimo llamar a los bordones de cornamusa y las cuartas aumentadas típicamente polacas cuando aparecen en Chopin y típicamente noruegas cuando aparecen en Grieg [...] El color nacional no reside en rasgos separados, aislados, sino en el contexto en el cual se encuentran [...] Si hay un tipo de gente para quienes la música transmitida y que reconoce un cierto tipo de características como específicamente nacional a pesar de la proveniencia de las partes separadas, entonces esa gente constituye una autoridad estética".²⁶

En síntesis, al señalar el carácter situado del supuesto lenguaje "universal" pan-europeo, mostrar que elementos técnicos claramente objetivables como las cuartas aumentadas han sido usados para evocar la idea de "lo nacional" en dos culturas aparentemente disímiles y alejadas como Polonia y Noruega, y finalmente insistir en la importancia de la voluntad del autor sumada a la comprensión de la audiencia, Dalhaus desmantela por completo la definición tradicional de nacionalismo. Surge entonces el "nacionalismo musical" ya no como una mera combinación del lenguaje académico con

²⁵ Dalhaus, C., 1980:86 – 87.

²⁶ Dalhaus, C., 1980:95.

elementos tradicionales sino como una suma entre intención y recepción. Existe sin embargo un aspecto ausente en la trascendental revisión dalhausiana en cuanto a la articulación del nacionalismo musical con el imaginario político. Además de la suma entre intención y recepción, un factor fundamental para entender la legitimidad de la expresión musical nacionalista y que resulta fundamental a la hora de entender los nacionalismos programáticos como suelen ser los latinoamericanos, es la articulación de la poética de un determinado nacionalismo musical con el proyecto concomitante de identidad nacional que está siendo construido en ese particular momento histórico.²⁷

Teoría Tópica

Posiblemente una de las derivaciones más significativas de los preceptos dalhausianos en el campo de la musicología por su efecto movilizador y generador de nuevos caminos de investigación ha sido el surgimiento de la llamada “teoría tópica” propuesta originalmente por Leonard Ratner (1916-2011) sobre la música del Clasicismo y luego extendida y desarrollada por autores como Kofi Agawu (n. 1955) y Wye Allambrok (1943-2010). Esta teoría propone la existencia de *topos* musicales (*topoi*: del griego “lugar”; plural: *topoi*), es decir, estructuras convencionales dotadas de fuertes asociaciones de sentido. Los *topoi* no deben confundirse con los afectos musicales dado que no afectan al total de una obra, sino que son acciones, fragmentos, incluso motivos en el contexto mayor de la composición. Evidentemente los *topoi* son cualidades naturales de la música inherentes a ella; consisten en convenciones culturales e históricamente situadas, hitos referenciales que solo cobran sentido dentro de su propio contexto.²⁸

Desde un punto de vista estrictamente musical, estos *topoi* pueden adoptar la forma de esquemas melódicos, rítmicos, armónicos, texturales, tímbricos o una combinación de ellos en diversos grados de abstracción, desde la enunciación directa, claramente reconocible, casi “textual”, hasta otra enmascarada, “sublimada”, que podría rotularse como “evocativa”. De hecho, esta última modalidad es la que ha predominado en el nacionalismo musical de la mayoría de los países, tomando distancia al mismo tiempo que incorpora la tradición a su discurso. Lo importante destacar es la característica de recurrencia de un *topos* que atraviesa todo el repertorio nacionalista, apareciendo ya en posición temática ya en posición descentrada. La concordancia con la idea dalhausiana de que un mismo elemento musical, es decir un mismo *topos*, pueda tener significancia de identidad en diferentes culturas, es decir en diferentes “escuelas nacionalistas” de acuerdo al contexto, es evidente. El siguiente ejemplo referido al nacionalismo musical argentino resulta paradigmático y trascendente: se ha afirmado con frecuencia que

²⁷ Plesch, M., 2008:72.

²⁸ *Ibid.* p. 83.

obras como *Campera* de Carlos López Buchardo (1881-1948) o *Jeromita Linares* de Carlos Guastavino (1912-2000) poseen una indefinible "atmósfera argentina" que no puede ser explicada de manera concreta dado que al menos en superficie no presentan ninguna referencia explícita a danzas o canciones tradicionales. Sin embargo, poseen un fuerte poder evocativo de qué constituye "lo argentino" en música. Ocurre que en ambas obras los compositores, de acuerdo a la teoría tópica, utilizan inteligentemente un conjunto apropiado de *topoi*.²⁹

El Nacionalismo Musical Argentino

Consideraciones Generales

A pesar de que el formidable movimiento migratorio que tuvo lugar hacia la Argentina en las décadas de transición entre los siglos XIX y XX fue una necesidad geopolítica esencial para el progreso del país y a la vez consecuencia de la circunstancia mundial de la época, hubo una reacción generalizada de miedo y xenofobia en las clases dominantes frente a la amenaza de perder poder político y económico en manos de los inmigrantes. La elite cultural porteña desairaba socialmente a aquéllos que habían adquirido prestigio cultural y económico; los excluía adrede de las reuniones en el antiguo Teatro Colón y los estereotipaba como vulgares, avaros, materialistas e inescrupulosos. Los voceros de los privilegios de dicha elite lamentaban la pérdida de los "viejos tiempos" en que el liderazgo de la clase alta no era cuestionado; entre ellos figuraban celebridades literarias como Miguel Cané (1851-1905) y Lucio V. Mansilla (1831-1913).³⁰

Como respuesta al desafío inmigratorio, la elite argentina volvió la vista al pasado con nostalgia buscando una manera de preservar su identidad cultural. Intentó así construir un símbolo nacional perdurable a través del cual pudiese promover los valores y creencias "auténticos". Surge entonces la figura del *gaucho* como el habitante prototipo de las pampas; la singularidad de este "gaucho mítico" permitía también distinguir a la Argentina respecto de otros países latinoamericanos y de España. El gaucho era identificado por sus nobles atributos tales como coraje, independencia, individualismo y machismo que la elite podía alabar como virtudes nacionales. En el ínterin las características ostensiblemente negativas del gaucho tales como vagancia, indolencia, salvajismo y criminalidad podían ser ignoradas porque el "gaucho histórico" ya había desaparecido. En definitiva, el simbolismo del gaucho permitía defender las "tradiciones argentinas" en la arena competitiva de los nuevos valores y estilos de vida. Por contradictorio que pudiese haber parecido el ennoblecimiento del gaucho considerando las anteriores

²⁹ *Ibid.* pp. 82, 84.

³⁰ Schwartz-Kates, D., 1997: 75, 79, 80.

medidas represivas de la elite contra él, el fenómeno se explica en la perspectiva de la “identidad” como una respuesta al cambio cultural.³¹

En consecuencia, la práctica musical por parte del gaucho, que en los escritos de la primera mitad del siglo XIX aparecía descrito como un síntoma de desidia y holgazanería, era ahora interpretada románticamente como expresión del espíritu nacional. Desde el siglo XVIII hasta ese momento la música del gaucho se consideraba triste, desentonada y bárbara, y su guitarra representada como sucia, rota y desafinada; sin embargo, al pasar el gaucho de ser la representación misma de la barbarie para convertirse en este heroico, prístino y desinteresado individuo que simbolizaba la esencia íntima de la argentinidad, sus habilidades musicales fueron idealizadas en la literatura, las artes plásticas y aun en la música académica. Un ejemplo al respecto es la figura mítica del payador Santos Vega, que no solo cantaba bien: su voz era “majestuosa”, la emitían “ondulaciones purísimas” y su ejecución en la guitarra no consistía ya en simples punteos sino en “bordoneos maestros”. La nostalgia apareció de manera más abstracta a través de la explotación del *pathos* melancólico tradicionalmente asociado con el habitante de la llanura pampeana. El gaucho era un individuo solitario y melancólico cuya vida había sido arruinada por algún episodio infortunado en un pasado nebuloso. La idea de la tristeza de su existencia se asociaba también con sus actividades musicales. De hecho, los nacionalistas, en la construcción de su retórica musical, eligieron priorizar dicho *pathos* y las imágenes de soledad, abandono y lejanía. La preeminencia de *topoi* como los del triste, la milonga y la vidalita es una consecuencia de tal postura estética. Otra característica del “uso” del gaucho es el “distanciamiento”, constante estética que también aparece en la literatura y las artes visuales.³² La literatura gauchesca no evocaba un mundo perdido sino una “realidad artificial”. Así por ejemplo las obras de Lugones y Rojas construyen una visión romantizada del gaucho tan poderosa que la mitología termina por superar con creces a la realidad. Lo mismo se aplica a la producción del nacionalismo musical argentino que no refleja con fidelidad la música criolla, sino que crea a partir de ella una nueva realidad sonora.³³

Historia

El nacionalismo musical argentino se inició a mediados de la década de 1870 con compositores a los que no se podría clasificar como nacionalistas en un sentido estricto. Estos músicos no abrazaban la causa de la música nacional de un modo integral ya que de la misma manera como componían una obra con elementos extraídos del acervo folclórico, después escribían composiciones europeizantes sin el más mínimo guiño a

³¹ *Ibid.*, pp. 83 – 85.

³² Los conceptos de “uso” y “distanciamiento” se desarrollan con mayor detalle en la página 28.

³³ Plesch, M., 2008: 66 – 68.

esencias locales. De hecho, esta circunstancia y actitud estéticas se observan también en compositores subsiguientes de mayor y confeso compromiso con el nacionalismo, como Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924). En términos prácticos solo sirve consignar algunos pocos nombres ya que, frente a la imposibilidad de escuchar o leer su música, el interés sobre aquellas primeras figuras resulta relativo.³⁴

El precursor del nacionalismo musical en la Argentina fue el entrerriano Saturnino Berón (1847-1898), músico militar, veterano de la Guerra del Paraguay, que dirigió diversas bandas del Ejército Nacional. Cuando el 28 de mayo de 1880 arribaron a suelo argentino los restos del general José de San Martín, Berón dirigió una banda de doscientos ejecutantes en la ceremonia de recibimiento de los mismos. Escribió los poemas sinfónicos *La Pampa* (estrenado el 4 de abril de 1878, la noche en que abrió sus puertas el primer Teatro Colón) y *Buenos Aires*, y la sinfonía *Entre Ríos*. Uno de los temas folclóricos citados en *La Pampa* es el pericón nacional. Sus obras se han extraviado y solo se conocen a través de crónicas de la época. Se conservan algunas de sus marchas militares para banda en el Museo de Luján.³⁵

Otro pionero fue Luis José Bernasconi (1845-1885), maestro de Alberto Williams, con *Nenia*, escena descriptiva para soprano y orquesta sobre el poema homónimo de Carlos Guido y Spano (1827-1918), luego editado como *Romanza sobre un aire nacional argentino* (1878). En la Exposición Universal de París de 1878, la joven Nación Argentina quiso estar presente con su música. Se presentaron allí un puñado de composiciones pertenecientes a esta primera oleada de nacionalismo musical: *La Pampa* y *El paso de los Andes* de Berón, *Nenia* de Bernasconi e *Idilio* y *La danza de las culebras* de Francisco Hargreaves (1849-1900). De este último son también dignos de mención sus *Aires nacionales argentinos* para piano, así como las obras de Juan Alais (1844-1914) para guitarra sobre canciones y danzas tradicionales argentinas.³⁶

Si bien ni el manifiesto *Orígenes del arte musical argentino* ni la célebre página *El rancho abandonado*, op. 32 N.º 4, ambas creaciones de Alberto Williams, marcaron el comienzo absoluto del nacionalismo musical argentino, también es cierto que, debido al prestigio patriarcal del compositor y la difusión de su obra, constituyeron hitos fundamentales en su desarrollo. Es entonces importante distinguir entre obras "antecedentes" y compositores "precursores" respecto de aquellas composiciones catalogadas como "iniciadoras", "icónicas" o "puntos de partida" y de autores tomados como "piedras fundamentales".³⁷

³⁴ Conde, J.L., 2012: 226.

³⁵ *Ibid.* p. 226.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Suarez Urtubey, P., 1988: 140

En la revista *Mefistófeles* de 1882, dirigida por Bernasconi, se publicaron bajo el título general de *Aires nacionales* cinco artículos del compositor sanjuanino Arturo Berutti (1862-1938). A su vez en *El mundo artístico* de 1886, Juan Pablo Lynch (1827-1902) escribió el ensayo *Música popular argentina* y el mismo año apareció en la revista *El Arte* un artículo anónimo con el título de *Cantos populares* a modo de estudio etnográfico de las expresiones sonoras del pueblo. Tres años después, en 1889, se editó la *Colección escogida de bailes populares de la República Argentina* de Luis Bonfiglio.³⁸ El trabajo *La provincia de Buenos Aires hacia la cuestión Capital de la República* de Ventura Robustiano Lynch (1850-1888), publicado en 1883, representó el hito fundacional de la etnomusicología argentina, una disciplina por entonces apenas insinuada pero que habría de tener inmediata repercusión en la creación musical de la época. La temática de estas obras musicográficas quedaba implícita en sus respectivos títulos, con excepción de la de Ventura Lynch a la que posteriores ediciones cambiaron su denominación para clarificar su contenido. Es como si al hacer la curva de 1880 se hubiese acrecentado el interés por lo nativo-musical con lo cual se aceleró la irrupción de un auténtico nacionalismo. El hecho no fue casual: al margen del pensamiento y las motivaciones políticas y socio-culturales cuentistas, fundamentales sin duda, hubo dos vertientes colaterales que empalmaban en los escritos de Berutti y Ventura Lynch, predecesores de la creación operística del propio Berutti y de la obra instrumental y vocal de Alberto Williams y Julián Aguirre: ellas eran la mistificación e idealización de la figura del gaucho y la acción a la vez realista y redentora del *Martín Fierro* de José Hernández (1834-1886).³⁹

Arturo Berutti tenía veinte años en 1882 cuando publicó sus artículos en *Mefistófeles*. Su inquietud por lo popular se puso de manifiesto anteriormente a través de la composición: una pieza para piano titulada *Recuerdos de San Juan* y *El gato*, una orquestación sobre un tema popular. Tocado por esa sensibilidad, no extraña que haya surgido en él la preocupación por teorizar sobre la música del pueblo antes de proyectar esa realidad en sus obras de madurez, fundamentalmente la ópera *Pampa* de 1897. Berutti escribió en su primer artículo de *Aires*:

“La descripción de nuestra música nacional es un asunto de gran importancia, al mismo tiempo que de difícil precisión exacta, por cuanto no habiendo sido estudiada por ninguno de los músicos aficionados argentinos no tenemos hasta la fecha punto alguno de partida en qué afianzar nuestras ideas respecto de su mérito. Sin embargo, si fijamos la atención con alguna insistencia al escuchar las

³⁸ Sin datos en la bibliografía sobre años de nacimiento y fallecimiento.

³⁹ Suarez Urtubey, P. 1988: 96

producciones de nuestros músicos naturales, es decir, genuinos de nuestras pampas y montañas, encontramos en la primera audición que el mérito artístico y riqueza de estilo no son nada comunes y que, por el contrario, se despierta en nuestro espíritu un interés muy marcado en pro de las lamentaciones y bailes originarios de nuestro pueblo. Ahora, si agregamos a este interés producido sólo por la grata impresión de tan dulces como fecundas melodías, el deseo de analizarlas musicalmente con el oído del experimentado músico, nos tendremos que detener y hacer una división de las diversas formas musicales con que se presentan y en seguida un estudio especial de cada una de ellas para poder darnos cuenta de una manera aproximada de su importancia artística, ya sea como simple análisis músico o bien como estético".⁴⁰

Se infiere indiscutiblemente que había una postura nueva respecto de cuanto se había escrito anteriormente sobre el tema. Por primera vez se asumía una actitud profesional frente al problema. Berutti era músico y quería estudiar como tal el fenómeno popular dándole una importancia que iba mucho más allá de la ensoñación diletante de los románticos. Berutti evidenciaba ya un propósito de investigación en el plano técnico, de lo cual emergería un concepto estético. El hecho mismo de sugerir la búsqueda de una estética era síntoma de que el compositor sanjuanino apuntaba ya a tiempos nuevos. En cuanto al ensayo de Ventura Lynch, sus efectos no desembocaron directamente en la creación musical como en el caso de Berutti sino que se adscribieron en la más temprana historia de la etnomusicología argentina. Lynch entregó de hecho una obra capital para la futura investigación musicológica. Con estilo sobrio, escasa adjetivación y algunas expresiones gauchescas, describía dieciséis especies coreográficas y cuatro de tipo vocal-instrumental. Al describir una danza, abordaba cada especie desde diferentes ángulos, tanto el coreográfico como el musical, para lo cual acompañaba la pauta de la melodía y la del acompañamiento de la guitarra con detalles de compás, *tempo*, tonalidades y modos de ejecución. De esta manera, los compositores disponían de un marco referencial trascendente, y Lynch, siendo él mismo músico y pintor, tenía demasiados contactos con el mundo artístico como para no sospechar que hubiese (y

⁴⁰ *Ibid.* pp. 96 – 97.

en efecto hubo) vinculaciones fecundas entre sus investigaciones de campo y la creación sonora de tendencia vernácula.⁴¹

En definitiva, al correr la década de 1880 se acumularon los ejemplos de inquietud en torno de lo popular tradicional con miras a alimentar la producción musical culta. Todo esto ocurría en momentos en que los compositores de lo que posteriormente se denominaría la Generación del 80 estaban en Europa perfeccionándose con grandes maestros en las más prestigiosas instituciones. Volver a la Argentina y encontrarse con este movimiento de ideas y realizaciones, aún a pesar de las dificultades iniciales de re inserción de cada uno de ellos, no pudo haber dado otros frutos: la convergencia de la más alta técnica compositiva europea y el espíritu de la creación sonora tradicional popular era prácticamente inevitable.⁴²

Debe mencionarse en este punto una circunstancia histórica trascendental para el desarrollo y promoción de los valores culturales argentinos: la fundación de la institución *El Ateneo* el 25 de abril de 1892 a partir de las tertulias en la casa del poeta Rafael Obligado (1851-1920). Su relevancia y notoriedad fueron tales que su constitución misma apareció anunciada en las páginas del diario *La Nación*; incluso por esos años el periódico notificaba asiduamente sobre sus actividades. *El Ateneo* estuvo desde el principio planteado como lugar de definición y resguardo de la cultura nacional. La institución nucleaba a lo más conspicuo de la elite de la época y a los más sobresalientes representantes de las letras, las artes visuales y la música. Junto con Obligado estaban los escritores Ernesto Quesada (1858-1934), Calixto Oyuela (1857-1935) y Carlos Guido y Spano, el plástico Eduardo Sívori (1847-1918) y el músico Alberto Williams. Colaboradores destacados eran Bartolomé Mitre (1821-1906), Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Enrique Larreta (1875-1961), Leopoldo Lugones y Eduardo Schiaffino (1858-1935).⁴³

Su fundamentación ideológica quedó clara en la alocución fundacional de Oyuela. Uno de los principales objetivos era “fomentar la instrucción clásica para no caer en el criollismo vulgar y estrecho ni en la imitación servil”. Oyuela verbalizó así la cuestión de hacer más “sutil” y “natural” la mirada a Europa. Se pretendía que en el largo plazo algunas prácticas y/o conocimientos fueran apropiados como si hubiesen sido patrimonio de la Argentina desde los primeros tiempos. Los miembros de *El Ateneo* propiciaban una “cultura estética”, es decir, el cultivo de los principios de armonía y belleza, que fuese a contrarrestar los efectos negativos del progreso y la inmigración masiva. En palabras de Obligado, “para hacer arte nacional hay que descubrir la belleza de la pampa ya que de nuestra propia geografía debe brotar espontáneamente la inspiración”. Este ámbito de “sociabilidad culta” que representó *El Ateneo* fue importante no solo

⁴¹ *Ibid.*, pp. 97 – 98.

⁴² *Ibid.*, p. 99.

⁴³ Fernández Walker, A, 2013: 110 – 111

para discutir los problemas relacionados con la conformación de un arte, una literatura y hasta de un lenguaje nacionales, sino también con respecto a la conformación de instituciones y circuitos donde exponer, mostrar y hacer circular las obras realizadas, ya fueran textos, pinturas o composiciones musicales. Es interesante notar que las actividades con mayor poder de convocatoria que organizó la institución fueron los salones anuales de pintura y escultura, y los conciertos. La sección de música también llevó a cabo concursos de composición y conciertos en los que se ejecutaban las partituras ganadoras, también presentadas en la fiesta patriótica del 9 de julio.⁴⁴

Alberto Williams y El rancho abandonado

Respecto del nacionalismo en música, Alberto Williams escribió:

“El carácter nacional se forma inspirándose en elementos genuinamente americanos del folklore musical de cada pueblo. El artista debe formar su técnica en el yunque de los más grandes compositores de su tiempo para beber luego en la fuente popular; debe utilizar ritmos, motivos, intenciones, latidos del corazón, vibraciones del alma, de payadores y músicos autóctonos, de los que han pensado en verso y sentido en sones la vida humilde de las pampas, montañas y poblados, de los que han cantado y bailado con la sencillez de los niños, en los ranchos solitarios”.⁴⁵

“En mi país, la música nacional, que está en vías de formación, tiene su fuente natural en el folklore de los gauchos principalmente; buena parte en el folklore de los conquistadores, los quichuas y los negros, y algo de los motivos de los indios chaqueños y patagónicos”.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.* pp. 111 – 112.

⁴⁵ Williams, A., 1951 a: 74.

⁴⁶ *Ibid.* p. 73.

“La técnica pertenece a todo el mundo. Es el tesoro común que se va enriqueciendo con el aporte individual de todos los grandes compositores a través de las épocas y de los pueblos. No hay ninguna técnica musical italiana, ni francesa, ni germana. La técnica es el patrimonio universal de todos. La originalidad presenta tres fases distintas a saber: la originalidad universal, o mejor dicho, euro-peísta, que constituye el dominio técnico propiamente dicho; la originalidad nacional, que se inspira en el ambiente folklorista, y la originalidad individual, que Dios da a sus elegidos. La música argentina se ha orientado en nuestros días, desde 1890, bien podemos decir, hacia la originalidad nacional. Tenemos, pues, los argentinos, un jalón plantado en el estadio del arte, que nos caracteriza y nos distingue en el concierto de las nacionalidades [...] hagamos constar que el esfuerzo espontáneo de los argentinos para crear un arte propio, inspirado en los cantos y las danzas de nuestros payadores, se halla realizado y representa la manifestación más grande de nuestra independencia intelectual. ¡Alegraos, argentinos; nos hemos emancipado una vez más: tenemos una música argentina!”⁴⁷

Williams necesitaba recorrer el campo en búsqueda de inspiración y fue justamente después de una larga estadía en la estancia de un amigo que pudo lograr una composición que respondiese cabalmente a la “esencia nacional”. Se trató de la pieza *El rancho abandonado*, cuarto número de la serie *En la sierra*, su *opus* 32 para piano de 1890:

“Al regresar a fines de 1889 a Buenos Aires, mi ciudad natal, después de siete años de ausencia, pasados en el conservatorio de París, sentíme atraído, como por un imán, por el deseo de ver otra vez la pampa, que tan hondamente me

⁴⁷ Williams, A., 1951 b: 112 – 113.

había impresionado en mi niñez. Y en el año 1890, recorrí, en compañía de mi hermano Benjamín y de mi amigo Bernabé Ferrer, las estancias principales de Azul, Olavarría, Tandil y Juárez [...] ¡Qué contraste, ¿no es verdad?, para un recién llegado de París!?”.⁴⁸

“Los aires de la pampa me embriagaban. Las extrañas puestas de sol, el misterio de los ciclos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sabanas, el mugir de los rodeos de millares de vacunos, el balar de los inmensos rebaños, el relinchar de los potros en libertad, y el rumor de las nocturnas voces despertaban mi vena artística y cuando no andaba cantando, andaba improvisando versos, montado en un redomón”.⁴⁹

“Quise empaparme de la música de mi tierra para no ser un extranjero en ella. Quise escribir música de ambiente argentino, no meras transcripciones sino música de arte, de ambiente, de color, de esencia nativa. Y para eso fui a las estancias de la provincia de Buenos Aires, para conocer el canto y los bailes de nuestros gauchos. Tuve la suerte de encontrar en un rancho de Juárez a Julián Andrade, el compañero de Juan Moreira, gran improvisador. Allí conocí auténticos payadores, de chiripá y bota de potro, y vibrantes intérpretes nativos de hueyas, gatos, zambas, vidalitas, tristes y décimas...”.⁵⁰

“Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuya rica fuente

⁴⁸ Williams, A., 1951 c: p. 15.

⁴⁹ *Ibid.* pp. 15 – 16.

⁵⁰ Williams, A., 1938: 117.

había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones, de ese tiempo, parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos de las sabanas pampeanas, y remedaban ecos de misteriosas voces de las soledades. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890, mi obra ‘*El rancho abandonado*’, que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino. Así nació, pues, la composición más popular que he escrito, bajo el ala de los payadores de Juárez, y bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías. Toda mi producción, desde entonces, está animada por el soplo fecundo del folklore de la Pampa, y penetrada en su copa y en su raigambre por el alma popular argentina. Estos son los orígenes del arte musical argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez”.⁵¹

En este último escrito, el autor explicita que la obra no surgió naturalmente, como la querría una visión romántica del nacionalismo, por la cual las composiciones nacionales “exudan” música nacional casi sin proponérselo, sino que respondió a un propósito deliberado. Se cumplía así el primer requisito dalhausiano, la intención. Al señalar Williams que esta obra era la más popular que había escrito, se explicitaba también el segundo requisito, la recepción, lo cual no representaba una percepción subjetiva del compositor, sino que era un hecho histórico que podía conformarse fácilmente con la evidencia documental (*El rancho abandonado* ha sido sin duda una de las obras más frecuentadas del repertorio pianístico argentino). Finalmente encontramos en este célebre escrito de Williams un tercer elemento: la referencia a la técnica francesa cuya inspiración es alimentada por la música criolla. Este último elemento resulta crucial en la comprensión del éxito del nacionalismo musical argentino.⁵²

El viaje de Williams por las pampas no solo constituyó una de las experiencias formativas más significativas de su vida sino también que, a medida que transcurre el tiempo, adquiere características legendarias. No fue casual: el compositor estaba buscando un punto de inflexión creativo y de hecho ocurrió. En su relato del viaje es obvio que

⁵¹ Williams, A., 1951 c: 19.

⁵² Plesch, M. 2008: 73.

exagera la inspiración recibida y es así como los musicógrafos han refutado los aspectos ficticios de su historia. De todos modos, es importante destacar que Williams sí recibió una inspiración artística, si bien no es lo que puede deducirse de la directa lectura de su escrito y ciertamente ninguna que él pudiese haber llegado a reconocer de modo consciente. Dicha inspiración fue el haber encontrado un camino de fusión de las contradictorias corrientes de su tiempo cuya resultante fue justamente *El rancho abandonado*. Williams supo cómo proyectar esta obra como la piedra angular del nacionalismo musical y promoverla como epítome de la argentinidad. Una razón primordial de su éxito fue el haber definido la esencia nacionalista de la música argentina en términos de la vida rural y las tradiciones musicales del gaucho, una herencia cultural que ya tenía gran popularidad en los círculos intelectuales porteños. Y, en definitiva, esta identificación con la tradición gauchesca moldeó la conceptualización nacionalista de todos los compositores que lo siguieron.⁵³

El rancho abandonado no pretende remedar explícitamente ninguna danza o canción argentinas. Más aún, podría decirse que las evita deliberadamente ya que la referencia al ámbito rural se limita al título y a una cita de nueve compases evocando a la manera de la guitarra el rimo de huella; aparecen de este modo fusionados dos de los más característicos *topoi* del nacionalismo musical argentino: el de la guitarra rasgueada y el de la huella. La obra presenta una estructura tripartita ABA encontrándose dicha cita en el final de la sección B.⁵⁴

La sección A, de fuerte carácter nostálgico, evoca las imágenes de lejanía y soledad sugeridas en el título mediante el uso de una escala menor sin sensible, un discurso fragmentado y una armonía modal. Es aquí evidente la influencia de la escuela francesa de *fin de siècle*. La sección se estructura a través de la interacción de dos módulos de dos compases cada uno (compases uno y dos el primero; compases cinco y seis el segundo) que son sucesivamente yuxtapuestos y transpuestos a diferentes alturas, con una escala ascendente conectiva por grados conjuntos (Imagen 1).⁵⁵

La sección B presenta un carácter ansioso, inestable e impulsivo, logrado por la combinación de diferentes recursos: el *ostinato* rítmico en la mano izquierda, el uso de hemíolas en la melodía de la mano derecha y una armonía decididamente funcional y tensional (Imagen 2).⁵⁶

⁵³ Schwartz-Kates, D., 1997: 352 – 353.

⁵⁴ Plesch, M., 2008: 76.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.* p.77.

The image shows a musical score for a piece titled "El rancho abandonado" by Roberto Buffo. The score is written for piano and voice. The tempo is marked "Andante non troppo. (♩ = 60)". The piano part features a series of chords with fingering numbers (1-7) and dynamic markings such as "cantando sonoro" and "pp". The vocal line includes lyrics "c.i." and "v". The score is divided into two systems, with measures 1-8 shown.

Imagen 1. *El rancho abandonado*, cc. 1 – 8.

Al final de esta sección, antes de la reexposición de A se encuentra la famosa referencia a la secuencia armónica de la huella, con acordes en posición cerrada que imitan el rasguído de la guitarra: I – bVI – bIII – V – I. El ritmo del *ostinato* de la sección B cobra así retrospectivamente un nuevo sentido, recurso constructivo que Williams usaría con frecuencia en obras posteriores (Imagen 3).⁵⁷

Williams tomó elementos del folclore y los amalgamó con la tradición académica europea. Pero resulta indudable que la distancia existente entre la música rural argentina y *El rancho abandonado* es abismal. La cita de la huella está descentrada y no tiene función temática en la composición ya se trata solamente de una interpolación. El *topos* de la guitarra no es auténtico sino que se halla imitado en el piano, y el lenguaje armónico con sus numerosas progresiones y modulaciones debe más al academicismo europeo que a las simples armonías de las melodías populares. Es por todo esto que el nacionalismo musical argentino se considera esencialmente artificial, lo que de todos modos nunca fue visto por la crítica como un defecto sino por el contrario como una virtud que separa a los "meros folcloristas" de los "compositores nacionalistas" dotados de creatividad individual. La combinación del lenguaje post-romántico francés con los

⁵⁷ *Ibid.*

elementos de la música criolla en *El rancho abandonado* coincidía decidida e indudablemente con el ideal de país promovido por la elite política e intelectual porteña de la Argentina del Centenario.⁵⁸



Imagen 2. *El rancho abandonado*, cc. 21 – 24.

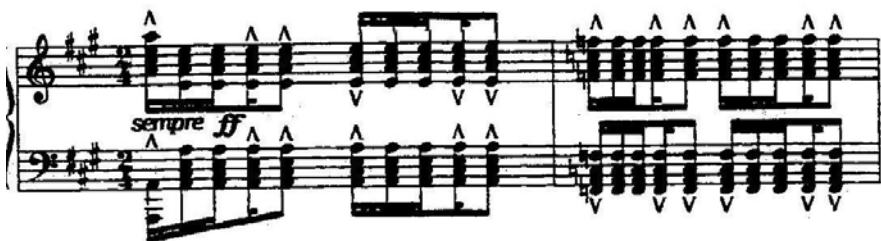


Imagen 3. *El rancho abandonado*, cc. 51 – 55 (continúa en página siguiente)

⁵⁸ *Ibid.* pp. 78 – 79.

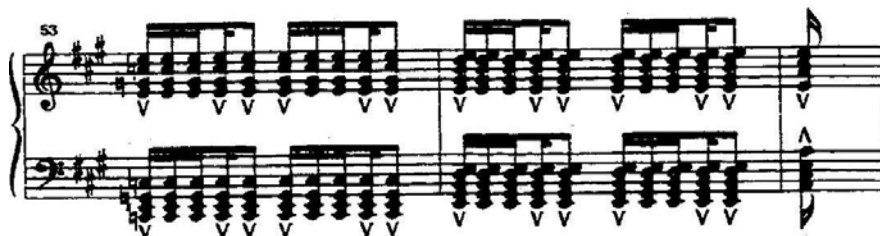


Imagen 3. *El rancho abandonado*, cc. 51 – 55 (viene de la página siguiente)

Arturo Berutti y la ópera *Pampa*

Así como la composición de Williams fue calurosamente recibida y quedó consagrada como fundacional, con amplia difusión que continúa gozando en la actualidad, la ópera *Pampa* de Arturo Berutti tuvo por el contrario un destino diferente. Fue considerada la primera ópera nacional por ser compuesta por autor argentino con temática específicamente nacionalista: las desventuras de Juan Moreira sobre la obra homónima de Eduardo Gutiérrez (1851-1889). Sin embargo, quedó prontamente en el olvido, y salvo esfuerzos deliberados en los últimos tiempos por rescatarla, nunca encontró lugar en la programación de los teatros líricos del país.⁵⁹

Al igual que la mayoría de los compositores de su generación, Berutti completó su formación en Europa. Al regresar al país en 1893 luego de diez años, otorgó una entrevista a *El Diario* anunciando que su próximo proyecto sería una ópera nacional sobre las epopeyas sanmartiniana y bolivariana, es decir, asociaba “lo nacional” a “lo histórico”. Nunca compuso esa obra.⁶⁰ Más adelante justificaría su elección temática de la siguiente manera:

“Necesitando y debiendo escribir una nueva ópera para seguir adelante con mi vocación, pensé mucho sobre el sujeto y hesité en su elección. Como es natural, evoqué los recuerdos y los dramas que ofrecen la historia y la sociabilidad europeas. Encontré que los asuntos principales y clásicos estaban ya agotados. Fíjeme

⁵⁹ Fernandez Walker, A. 2013: 114.

⁶⁰ *Ibid.* 115.

en nuestras campañas, porque verdaderamente, por su homogeneidad y unidad de raza, allí estaba el pueblo argentino... El carácter moral del gaucho, su vida íntima, sus infortunios y su lucha heroica y obligada contra la opresión de las ciudades que tendían a suprimirlo, a anularlo, llamaron mi atención. Entre las tantas leyendas que con carácter histórico y populares que de la vida de los campos corren, me interesó la que sintetiza la lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad, porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar a conocer por el arte de la vida campestre, su escenario, la familia, el hogar y las prendas morales del pastor de nuestras pampas, así como poner de relieve las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza, que puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia".⁶¹

Dicha justificación está en la misma línea que la de Williams: el habitante del campo argentino es el representante de nuestra verdadera "raza". Es interesante notar que, a diferencia de Williams, Berutti se expone en su escrito sobre el fenómeno de la desaparición del gaucho y enfatiza en la dicotomía campo-ciudad, siendo el campo donde estaba la verdadera civilización y la ciudad el muestrario de los males del progreso.⁶²

El proceso creativo de Berutti siguió un camino análogo al de la casi totalidad de los iniciadores de una ópera nacional en cualquier país, es decir, incorporó giros melódicos y danzas de la tradición folclórica viviente dentro de un contexto sonoro propio de la ópera ya consagrada. En este caso, los influjos de base provenían del formalismo germano recibido por el compositor en el Conservatorio de Leipzig, del italianismo que en sus años de estadía en Milán se abría hacia la estética verista, y todo ello complementado por la técnica del *leitmotiv* wagneriano y las óperas de autores franceses y rusos. *Pampa* se articula en tres actos sobre libretto italiano de Guido Borra. Los elementos nativos se dan por la incorporación de las danzas del gato y la cueca así como los aires del triste y las décimas del payador. Las formas más lentas parecen incorporarse con

⁶¹ Berutti; A., 1897, "Por qué escribí Pampa". Artículo periodístico, *El Diario*, 27/7/1897. Citado en: Fernández Walker, A. 2013: pp. 97-120.

⁶² *Ibid.* pp. 116.

mayor espontaneidad en el contexto, en tanto que las danzas rápidas se mantienen marginadas y artificialmente intercaladas.⁶³

Se trataba entonces de una tendencia propiamente argentina pero muy estrechamente ligada a tendencias europeas (paradójicamente querer ser argentino tenía que ver con una necesidad de imitar a Europa). Berutti quiso conectar su composición al verismo italiano en el que se hacía énfasis no ya en grandes personajes de la historia sino en hombres comunes, particularmente en una Buenos Aires plagada de inmigrantes recién llegados que luchaban por encontrar un lugar. La utilización de personajes cotidianos y tipos sociales reconocibles hizo que este movimiento estético fuese adoptado en Argentina con éxito. Podría entonces arriesgarse la hipótesis de que Berutti escogió dicho tema porque habiendo evaluado las diferentes posibilidades descubrió que lo que el público estaba demandando era una obra en donde se vieran reflejados estos símbolos locales que estaban buscando consolidarse. Por otra parte habría una razón bastante pragmática que sería que Juan Moreira, una vez eliminado el peligro del gaucho real, ya no era una figura tan rechazada ni siquiera por la elite, todo lo contrario: era enormemente popular. Aparecía en todos lados, desde cajillas de fósforos hasta libros de lectura para la enseñanza. El único paso que faltaba era la transformación de este personaje en protagonista de un drama lírico. El talento de Berutti también consistió en poder leer la oportunidad que se le presentaba de aprovechar la popularidad de un estereotipo para poder lanzar una obra que lo consagrara.⁶⁴

Los Conceptos de “Uso” y “Distanciamiento”

El decidido sincretismo del lenguaje musical europeo con los elementos del folclore nativo perseguido por los compositores nacionalistas argentinos está de acuerdo con las ideas de “uso” y “distanciamiento” inherentes a la teoría dalhausiana.⁶⁵ Adviértase el juicio de García Morillo sobre Carlos López Buchardo (1881-1948):

“Mas en la manera de enfocar el tratamiento del aspecto vernáculo no se limitó López Buchardo a una somera transcripción de esos elementos o a la sencillez admirable de Julián Aguirre, que creaba ‘a la manera popular’ sino que, por el

⁶³ Suarez Urtubey, P. 1988: 109 – 110.

⁶⁴ Fernandez Walker, A., 2013: 117 – 118.

⁶⁵ Plesch, M., 2008: 79.

contrario, el material folklórico aparece como tamizado e idealizado, al ser contemplado a través del prisma de su propia sensibilidad, asimilado a su universo espiritual y a su individualidad artística. Es incorporado de esta manera a su mundo interior, bien definido, donde sufre un marcado proceso de reelaboración, de estilización, que no le priva, sin embargo, de las características fundamentales y de la esencia prístina, que distingue a los elementos de nuestro cancionero étnico".⁶⁶

Alberto Williams explica y refuerza la idea de distanciamiento como sigue:

“Recorred los llanos y las montañas, los ríos y los mares, las ciudades y los desiertos, los talleres y los ranchos de vuestros países respectivos, prestando atento oído a lo que cantan u danzan las masas populares. Conservad en la memoria, como en un disco de fonógrafo, las ingenuas melodías que escuchasteis. Al recordarlos después, cuando regreséis a vuestro cuarto de trabajo, procurad inspiraros en ellos al improvisar y componer. Tratad que los motivos característicos y originales de esos aires populares formen la atmósfera de vuestro espíritu, y lo saturen, y es transformen en generadores de vuestra inspiración, No hagáis transcripciones de esos cantos y danzas, inspiraos en ellos; no reproduzcáis la imagen de la flor, aspirad su perfume; no dibujéis imitando, sino glosando el original; no repetáis, metamorfosead, no calquéis, cread”.⁶⁷

⁶⁶ García Morillo, R. 1984: 225.

⁶⁷ Williams, A., 1951 b: 72.

Carlos López Buchardo muestra una similar "actitud distante", partidaria de la estilización:

"Por la música popular, no desnaturalizada, sino concertada en manos del arte, es como resucita la personalidad espiritual de un pueblo. Apruebo que un músico estudie el folklore y se impregne de los cantos populares de su país, no para conformarse con transcribirlos copiándolos literalmente sino para descubrir dónde radica su emoción y espíritu y pueda así a su vez crear los originales y hacer obra de acuerdo con su sensibilidad y cultura".⁶⁸

44

Los conceptos de "uso" y "distanciamiento" en el nacionalismo musical argentino quedan de esta manera definitivamente explicitados. Los elementos de la música criolla son usados como fuente de material temático a desarrollar, tal el caso de la *Vidalita* de Williams, o bien como cita inserta, frecuentemente descentrada, en el contexto mayor de una composición que de otro modo sonaría "totalmente europea", como ocurre en *El rancho abandonado* del mismo compositor. Asimismo el fundamento ideológico se evidencia con claridad: el gaucho representaba el epítome del ser nacional, pero el compositor mantenía el "distanciamiento", por lo cual el "uso" de la figura idealizada del gaucho resultó ser indudablemente servicial.⁶⁹

Factores Históricos

El Rol de la Milicia

La Revolución de Mayo rompió el modelo de la sociedad colonial en la que existía una barrera infranqueable entre la gente urbana educada y el criollo común del campo, a menudo analfabeto. Al estallar las guerras de la Independencia contra España, las clases medias y altas de Buenos Aires reclutaron sus fuerzas entre el populacho urbano y las áreas campestres alrededor de la ciudad. Se podían entonces ver gauchos de las pampas, indios de las montañas, esclavos de las casas aristocráticas y mestizos de los ranchos suburbanos, todos bajo las órdenes de líderes de la elite porteña. En la intimidad de la

⁶⁸ López Buchardo, C., 1918, "La música y nuestro folklore". En *Nosotros*, AÑO XII, N° 109. Citado por: Schwartz-Kates, D. 1997: p. 66.

⁶⁹ Plesch, M. 2008: 81.

batalla, todas las barreras sociales y culturales desaparecían. Además el espíritu democrático de la revolución requería voces que diseminaran el nuevo sentido de la libertad; los gauchos fueron inmediatos portavoces de ese mensaje, glorificando los ideales revolucionarios con sus coplas y sus guitarras. Apareció la figura del "payador" como cronista de los eventos, y argentinos de todas las clases abrazaron su música con orgullo.⁷⁰

El general José de San Martín (1778-1850) jugó un rol muy importante en la diseminación de la música argentina. Melómano y hábil bailarín, ofrecía fiestas en las que se tocaba música de salón, mucha de ella de carácter criollo. Las bandas de sus ejércitos tocaban en eventos oficiales y reuniones sociales, haciendo conocer himnos, marchas, danzas y géneros pampeanos en boga en la época, como el malambo y el gato. Estos géneros no solo pasaron a Chile y Perú en función de su acción militar sino que también se extendieron por regiones del interior argentino donde no eran conocidos.⁷¹

El Circo

El llamado "circo criollo" en la Argentina sirvió como vehículo fundamental en la expresión de la nacionalidad. Mientras el teatro pertenecía a la elite, el circo era por el contrario propiedad de todos. Extremadamente popular, circulaba por su carácter nómada por toda la nación, a diferencia del teatro que se limitaba a las ciudades. Su expresión más temprana se remonta a fines del siglo XVIII y su apogeo a la era rosista: era simple y modesto, entreteniendo al público con acróbatas, malabaristas, bailarines y mimos, difiriendo en verdad poco de su homólogo extranjero.⁷²

A fines del siglo XIX y como respuesta al caudal inmigratorio, el circo criollo experimentó un súbito renacimiento con espectáculos dotados de un distintivo color nacionalista gracias a los esfuerzos de la familia Podestá. El éxito del *Martín Fierro* motivó a José Podestá (1858-1937), líder del grupo, a incorporar arreglos teatrales de la literatura gauchesca en los que aparecía la figura del mítico personaje. Su presencia se hizo tan importante que la audiencia no aceptaba ningún drama criollo que no lo incluyese, aunque fuese solo un comentarista de la acción. En sus producciones, Podestá presentaba canciones y danzas como elementos de color tradicionalista. Muchos de los géneros tales como gato, huella, pericón, cielito, media caña y estilo estaban casi extinguidos, y fue de hecho gracias al circo criollo que lograron sobrevivir y llegar a nuestros días.

⁷⁰ Rojas, R., 1948: 89 – 92.

⁷¹ Aretz, I., 1950, "San Martín, el ejército y la música". En: *La Nación*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1950, sección 2, p. 6. Citado por: Schwartz-Kates, D. 1997: p. 6.

⁷² Castagnino, R.H., 1953: 8 – 9.

La escenificación del ya mencionado *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez por parte de los Podestá adquirió ribetes legendarios.⁷³

El Teatro

De manera similar al circo, el teatro, esencialmente urbano, promovió obras de contenido nacional. Aunque las primeras expresiones coloniales consistían en simples viñetas españolas en un acto, para el tiempo de la Independencia aparecieron las obras criollas, destacándose el género del sainete. A posteriori de 1880, la inmigración creó mercado para espectáculos de sabor localista en los que el “gaucho” era el principal personaje, pero luego también se incluyeron arquetipos urbanos como el “compadrito” y el “gringo extranjero”. Musicalmente hablando, aparecían mezclados sin mayor prurito géneros folclóricos y urbanos e incluso híbridos como el llamado “tango criollo”. De todas maneras al incorporar los sainetes elementos de la tradición rural como parte de la nueva síntesis cultural, contribuyeron en gran medida a popularizar una conceptualización de la expresión musical gauchesca.⁷⁴

El Salón

El salón se erigió como una de las más importantes instituciones de la vida cultural de la elite argentina; era el ambiente natural de intelectuales, artistas, políticos y militares para socializar y comentar los eventos del día. Parte del entrenamiento era la ejecución de música. Hacia mediados del siglo XIX superaban con creces en importancia a los conciertos públicos y constituían el ámbito ideal para que compositores diletantes presentasen sus valsos, mazurcas, marchas, fantasías y paráfrasis sobre temas populares. También se bailaba: contradanzas, minués y gavotas hasta 1840; valsos, polcas y mazurcas de 1840 en adelante. Pese a la fuerte influencia europea, también era acogida la música argentina, pues se bailaban pericón, media caña y cielito, y se ejecutaban aires pampeanos en la guitarra. Fue precisamente en este ámbito en el cual Francisco Hargreaves encontró inspiración para escribir sus *Aires nacionales* para piano.⁷⁵

⁷³ *Ibid.* pp.17, 56.

⁷⁴ Vega, C., 1944: 293 – 295.

⁷⁵ Flury, L., 1959: 43 – 46.

Los Centros Folclóricos

Estos establecimientos, también llamados centros gauchescos, criollos, nativistas o tradicionalistas, fueron enormemente populares entre 1880 y 1920 en Buenos Aires, respondiendo, al igual que el circo criollo y el teatro, a la crisis de identidad causada por la inmigración. Sus nombres, como *Los hijos de la Pampa*, aludían expresamente a esa orientación nacionalista y sus miembros provenían de todas las clases sociales: ricos estancieros, clase media urbana profesional, obreros de los estratos trabajadores e incluso inmigrantes, especialmente ítalo-argentinos que adherían a las tradiciones gauchescas para superar o evitar reacciones xenófobas.⁷⁶

En los centros se tocaba la guitarra, se cantaban canciones folclóricas, se leían historias y poemas gauchescos. Incluso sus miembros usaban ropas tradicionales y actuaban en dramas camperos; los más talentosos ostentaban su habilidad de improvisación en las payadas. Y ni que hablar de la comida: asado a la parrilla, vino y abundante mate. Había un sincero convencimiento de incorporar a la vida diaria las bondades de las tradiciones rurales. Los centros declinaron en popularidad hacia 1920 en favor de las peñas, más comerciales y abarcativas de repertorios más amplios, incluyendo música del noroeste y el litoral además de lo estrictamente pampeano.⁷⁷

Espectáculos Tradicionalistas y Antologías Folclóricas

Los grupos de músicos y bailarines que participaban en producciones comerciales tradicionalistas contribuyeron grandemente en la difusión y valorización de la música folclórica argentina. Andrés Chazarreta (1876-1960), compilador, arreglador e intérprete del folclore fue uno de los más importantes directores de tales grupos. En 1921, la compañía de Chazarreta apareció en Buenos Aires con un espectáculo en el que se presentaban canciones y danzas nativas con instrumentos tradicionales, y escenografía y vestuario apropiados. La audiencia porteña respondió con entusiasmo y la compañía retornó cada año a la ciudad hasta 1939. Chazarreta publicó entre 1910 y 1959 la música que ejecutaba en una serie de once volúmenes en arreglos para piano. Si bien dichos álbumes constituyen más la obra de un artista que la de un folclorista y contiene música de diversos grupos culturales argentinos, es indudable que se constituyeron en elementos importantísimos de difusión de la música nativista, ya que tuvieron gran aceptación en su tiempo.⁷⁸

⁷⁶ Vega, C., 1981: 51 – 53.

⁷⁷ Schwartz-Kates, D. 1997: 286.

⁷⁸ Veniard, J.M., 1986: 106.

Características Musicales

Aspectos Rítmicos

El ritmo es un elemento vital de la música tradicional argentina, tanto de las formas rápidas como de las lentas. La mayoría de los géneros se basa en el compás binario compuesto de 6/8, con frecuente uso de la síncopa. Se ejemplifican dos modelos: el superior común a chacarera, gato, firmeza, palito y triunfo; el inferior típico de la zamba (Imagen 4).

48



Imagen 4. Modelos rítmicos de danzas argentinas

Hemiolas tanto verticales como horizontales saturan la música argentina, sirviendo frecuentemente para subrayar e intensificar cambios armónicos. En la hemiola vertical, la melodía alterna entre los compases de 6/8 y 3/4, yuxtapuesta a un acompañamiento en 3/4, típica fórmula de gato y chacarera (Imagen 5).



Imagen 5. Hemiola vertical en danzas argentinas

Ritmos en compás binario simple de 2/4 aparecen en la milonga (Ejemplo 6). En lo que respecta a la música vocal, presenta considerable variedad métrica ligada a una fluidez rítmica que sigue las acentuaciones del texto.⁷⁹

⁷⁹ Aretz, I., 1965: 40 – 42.



Ejemplo 6. Modelos Rítmicos de la Milonga

Aspectos Melódicos

Las melodías folclóricas argentinas son simétricas, basadas en frases regulares de dos o cuatro compases. Estas unidades melódicas recurren dentro de una obra mediante repetición, variación o secuencia, particularmente en géneros como la milonga donde piezas enteras se basan en la o las ideas de apertura. Ocasionalmente se presentan piezas que emplean configuraciones bimodales, hexatónicas o pentatónicas. El rango melódico se encuadra dentro de una sexta a una décima, raramente superando la octava. Las cadencias se resuelven por lo general en el tercer grado de la escala. En la mayoría de los casos el contorno melódico es descendente: muchas melodías gravitan alrededor de una dominante adornada antes de resolver en la medianta; comienzan directamente en la parte superior del rango desde donde descienden, o bien ascienden rápidamente para seguir luego con un descenso secuencial.⁸⁰

Algunos investigadores como Vega señalan que la música folclórica argentina deriva su riqueza del uso de una escala bimodal especial resultante de la fusión de una escala mayor con su relativa menor en terceras paralelas dobles. Mientras que la voz inferior de la escala se mueve por grados diatónicos, la superior muestra una marcada tendencia a las inflexiones cromáticas (Imagen 7).⁸¹

Sin embargo autores como Schwartz-Kates refutan estas ideas afirmando que si bien la escala bimodal es frecuente en el folclore del noroeste, raramente se la encuentra en

⁸⁰ Schwartz-Kates, D., 1997: 193.

⁸¹ Vega, C., 1944: 158.

la música pampeana, por lo cual una generalización de su uso a todo el folclore argentino no es válida. Por lo tanto, las inflexiones cromáticas no están relacionadas a esta escala sino a las funciones tradicionales de las notas extrañas a la armonía en el ámbito de la música occidental, es decir que llenan funciones expresivas y ornamentales, no tonales. La única excepción corresponde al ascenso y descenso semitonal de los grados sexto y séptimo de la escala menor en relación con la fluctuación con el tercer grado, particularmente en cadencias que usan la tercera de picardía. Tampoco estas alteraciones quedan ligadas a la fusión de formas modales sino a la circunstancia estándar de modulaciones pasajeras al tono mayor en obras que se encuentran en tonalidades menores.⁸²

50

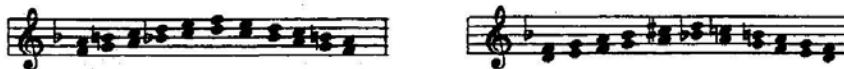


Imagen 7. Escalas Bimodales (según Vega)

Aspectos Armónicos

En general la música folclórica argentina presenta movimientos armónicos simples, predominando claramente las combinaciones de tónica, dominante y subdominante, y cambios frecuentes de mayor a menor y viceversa. Mientras en algunas formas como la vidalita hay un cambio armónico por compás, en otras como el gato, la huella y la milonga la armonía cambia cada dos compases. Las modulaciones son también estándar, a la dominante o subdominante con frecuente uso de dominantes secundarias. Por otro lado, es práctica común la textura vocal en terceras paralelas como recurso de embellecimiento siguiendo la tradición ibérica y sin alterar la armonía principal, si bien se escribe generalmente solo una línea melódica.⁸³

La guitarra, como instrumento armónico, es arquetípica de la música pampeana; en la pampa, como señala el folclorista Ismael Moya (1900-1981), "la guitarra es la inseparable compañera del payador: juntos constituyen una identidad". Los españoles introdujeron las primeras guitarras en territorio argentino en los tiempos de la conquista y colonización, haciéndose el instrumento rápidamente popular. Había guitarras de diferentes tamaños y nombres: *triple*, *vibuela*, *changando*, con cuerdas de tripa o hilo trenzado. Según Vega e Isabel Aretz (1909-2005) aún hacia 1940 existían varios sistemas de afinación en las zonas rurales. Se distinguen dos tipos de ejecución: el *rasgueo* rítmico-armónico para acompañar la danza, y el *punteo* melódico en pasajes solísticos a modo

⁸² Schwartz-Kates, D. 1997: 195 – 196.

⁸³ *Ibid.* 197 – 198.

de preludio de danzas e interludios de canciones. Su alternancia articula la división estructural primaria de las obras.⁸⁴

Aspectos Formales

Es difícil establecer principios abarcativos acerca de la estructura formal de las canciones y danzas argentinas. Si bien se parecen unas a otras en sus esquemas formales más externos, dichas similitudes son tan generales que no llegan a proveer información significativa. Mucho más importantes son las relaciones entre la música y/o el texto cantado y la coreografía. Se pueden distinguir tres modelos en la relación texto-música: en el primero, el texto influencia superficialmente la música a nivel de longitud de frase; en el segundo, las divisiones poéticas (estrofas) se correlacionan con las unidades musicales; en el tercero, el texto condiciona totalmente la música, aplicado este caso en realidad solo a las formas improvisatorias.⁸⁵

Con respecto a la coreografía, se identifican tres categorías. En la primera, las divisiones estructurales de la música se corresponden con las figuras coreográficas, por ejemplo en el gato en el que el zapateo coordina con el *punteo* de la guitarra. En la segunda, esta relación es aún más marcada, por ejemplo en el pericón en el que la música debe acompañar un número variable de figuras coreográficas repitiendo secciones estructurales de la forma. En la tercera, la danza improvisada condiciona enteramente a la música: es el caso único del malambo en el cual la competencia entre los bailarines define un amplio espectro de eventos formales, incluyendo la longitud de la danza, la estructura de las secciones y los detalles musicales internos. Otra propiedad de la coreografía de las danzas argentinas es la simetría estructural, derivada del principio coreográfico español denominado "cambio de sitio" según el cual las danzas consisten en dos secciones complementarias. Aplicado el mismo al repertorio argentino, se distinguen la *primera* de la *segunda*. En la *primera*, los bailarines ejecutan figuras que, al final de la sección, los deja en posiciones opuestas. El proceso se revierte en la *segunda*, en la cual los bailarines repiten la secuencia terminando en la posición de partida. La música consecuentemente se divide en dos secciones equivalentes y balanceadas, también denominadas *primera* y *segunda*. Se aplica a danzas como el gato, la chacarera y la zamba.⁸⁶

⁸⁴ *Ibid.* pp. 198 – 199.

⁸⁵ *Ibid.* pp. 200 – 201.

⁸⁶ *Ibid.* pp. 202 – 203.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APEL, Willi, 1969, "Nationalism". En: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 564 – 565.

ARETZ, Isabel, 1965, *El Folklore Musical Argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana, segunda Edición.

ARETZ, Isabel, 1950, "San Martín, el ejército y la música". En: *La Nación*, Buenos Aires, 13 de Agosto de 1950, sección 2, p. 6. Citado por: Schwartz-Kates, Deborah, op.cit.

AYRTON ALMAZAN, José María, 2004, *Música Instrumental y Vocal del Romanticismo*, Madrid, Ediciones Calameo.

BERUTTI, Arturo, 1897, "Por qué escribí Pampa". Artículo periodístico, *El Diario*, 27/7/1897. Citado por: Fernández Walker, Aldana, 2013, "La invención de una música nacional: El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XXVII, Número 27, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp. 97 – 120.

BIOY CASARES, Alfredo, 1986, *Memoria sobre la Pampa y los Gauchos*, Buenos Aires, Emecé.

CASTAGNINO, Raúl H., 1953, *El Circo Criollo*, Buenos Aires, Lajouane.

CONDE, José Luis, 2012, *Historia Ideológica de la Música*, Tucumán, Ediciones Trompetas.

DALHAUS, Carl, 1980, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Berkeley, California, University of California Press.

DELANEY, Jean H. & DELANEY, Jeane H., 2002, "Imagining *El ser argentino*: Cultural nationalism and romantic concepts of Nation in early twentieth-century Argentina". En: *Journal of Latin American Studies*, vol. 34 N° 3, pp. 625 – 638.

FERNANDEZ WALKER, Aldana, 2013, "La invención de una música nacional: El gaucho y la pampa en las composiciones de Williams y Berutti". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XXVII, Número 27, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp. 97 – 120.

FLURY, Lázaro, 1959, *Breve Historia de la Música Argentina*, Santa Fe, Editorial Colmegna.

GARCIA ACEVEDO, Mario, 1961, *La Música Argentina durante el Período de la Organización Nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

GARCIA MORILLO, Roberto, 1984, *Estudios sobre Música Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

LOPEZ BUCHARDO, Carlos, 1918, "La música y nuestro folklore". En *Nosotros*, AÑO XII, Número 109 (mayo). Citado por: Schwartz-Kates, Deborah, op. cit.

PLESCH, Melanie, 2008, "La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En: Pablo Bardin (compilador), *Los Caminos de la Música: Europa y Argentina*, San Salvador de Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, pp. 57 – 108.

ROJAS, Ricardo, 1948, "Los gauchescos". En: *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires Editorial Losada, (Tercera Edición).

SCHWARTZ-KATES, Deborah, 1997, *The "gauchesco" tradition as a source of national identity in Argentine Art Music*, Austin, Texas, Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin.

SUAREZ URTUBEY, Pola, 1988, "La creación musical". En: *Historia General del Arte en Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo V, pp. 93 – 205.

VEGA, Carlos, 1981, *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

--- 1944, *Panorama de la Música Popular Argentina, con un Ensayo sobre la Ciencia del Folklore*, Buenos Aires, Editorial Losada.

VENIARD, Juan María, 1986, *La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.

WILLIAMS, Alberto, 1951a, "Las fuentes de la originalidad en la música argentina". En: *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, Buenos Aires Editorial La Quena, vol. IV, pp. 68 – 75.

--- 1951b, "Orientaciones de la música argentina". En: *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, Buenos Aires Editorial La Quena, vol. IV, pp. 110 – 113.

WILLIAMS, Alberto, 1951c, “Orígenes del arte musical argentino”. En: *Obras Completas: Estética, Crítica y Biografía*, Buenos Aires Editorial La Quena, vol. IV, pp pp. 15 – 19.

--- 1938, “Acerca de la música argentina”. Artículo periodístico, *Diario Crónica*, 24/4/38. Citado por: Pickenhayn, Jorge O., 1979, *Alberto Williams*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.



ROBERTO BUFFO

Pianista y director de orquesta argentino. Egresó como Profesor Superior de Piano del Conservatorio de Música de la Provincia de Tucumán. Obtuvo el título de Masters en Música en las especialidades de Piano y Dirección Orquestal en la Universidad de Kansas (EEUU) así como el Doctorado en Artes Musicales con similares orientaciones en la Universidad de Minnesota (EEUU). Sus tesis doctorales se refirieron a las sonatas para piano de Joaquín Turina y la música para ballet de Alberto Ginastera. Es actualmente Director Titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha dirigido en Argentina, EEUU, Francia y Rumania. Tiene una extensa actividad como recitalista de piano, camarista y solista con orquesta. En agosto de 2016 obtuvo su Doctorado en Música (Especialidad Musicología) en la Universidad Católica Argentina sobre la música orquestal de Alberto Williams.

■ LA VISITA DE PAUL HINDEMITH A LA ARGENTINA

SILVIA GLOCER

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

En 1954 el compositor alemán Paul Hindemith llegó a la Argentina, donde permaneció por el lapso de dos meses realizando una gran cantidad de conciertos en Buenos Aires y Mendoza, con obras propias y del repertorio universal (sobre todo de música antigua), la mayoría de ellas en primera audición. Si bien algunos autores mencionan esta gira, ninguno ha detallado las actividades de este músico alemán y su relación con la Asociación Amigos de la Música, por quien fuera invitado. Esta asociación, creada en 1946 por un grupo de personas (músicos, arquitectos, etc.) exiliadas durante el nazismo creó los lazos posibles para su viaje. La información para reconstruir el recorrido de las actividades de Hindemith en el país, la encontré buscando en publicaciones periódicas de la época fundamentalmente en la colección hemerográfica que guarda la Biblioteca Nacional, fotografías del Fondo Julio Perceval que pertenece a la Universidad Nacional de Cuyo y del archivo privado de Carlos Grätzer. Este artículo relata en forma detallada su paso por este país, incluye fotografías –algunas inéditas– y una copia de una partitura manuscrita –también inédita– del compositor germano.

Palabras clave: Hindemith, Asociación Amigos de la Música, Guillermo Graetzer, Julio Perceval.

PAUL HINDEMITH TRAVEL IN ARGENTINA.

ABSTRACT

In 1954 Paul Hindemith arrived in Argentina, where he remained for two months performing a great number of concerts in Buenos Aires and Mendoza, with works of universal repertoire (especially Ancient music) and his own works, most of them in first audition. Although some authors mention this tour, none has detailed the activities of this German musician and his relationship with the "Asociación Amigos de la Música", for which he was invited. This association, created in 1946 by a group of people (musicians, architects, etc.) exiled during Nazism, created the possible links for their journey. The information to know the tour of the activities of Hindemith in the country, I found it looking in periodical publications of the time fundamentally in the hemerographic collection that keeps the Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", photographs from the Archive Julio Perceval that belongs to Universidad Nacional de Cuyo and the private archive of Carlos Grätzer. This article relates in detail to its passage through this country, includes photographs - some unpublished - and a copy of a manuscript score - also unpublished - of the German composer.

Keywords: Hindemith, Asociación Amigos de la Música, Guillermo Graetzer, Julio Perceval.



En 1954 el compositor alemán Paul Hindemith llegó a la Argentina y permaneció por el lapso de dos meses, realizando una serie de conciertos con obras del repertorio universal y creaciones propias, la mayoría de ellas en primera audición. Si bien algunos autores mencionan esta gira (Wulffen, 2010), ninguno ha detallado las actividades de este músico alemán en el Río de la Plata, en Mendoza y respecto a su relación con la Asociación Amigos de la Música, por quien fuera invitado. Esta asociación creó los lazos posibles para su viaje.

Pude armar el recorrido de las actividades de Paul Hindemith en el país durante aquella visita, con información recogida de diversas publicaciones hemerográficas de la época, pertenecientes a la colección que guarda la Biblioteca Nacional 'Mariano Moreno' en su Hemeroteca 'Ezequiel Martínez Estrada' y algunas revistas especializadas en música

de la Biblioteca de Ediciones Gourmet Musical.¹ Incluyo además algunas fotografías tomadas del Fondo Documental 'Julio Perceval' de la Universidad Nacional de Cuyo² y del archivo personal de Carlos Grätzer.³

Las redes del exilio

Era habitual que llegaran a la Argentina personalidades del mundo de la música y de la cultura en general, desde décadas anteriores. Del conjunto de compositores que nos habían visitado, podemos recordar la presencia de Igor Stravinsky o Richard Strauss quienes, entre otras actividades, dirigieron destacadas obras de su repertorio en el Teatro Colón.

Resulta interesante remarcar que en este caso la visita de este compositor fue promovida por la Asociación 'Amigos de la Música'.

[...] Al gestionar la Asociación Amigos de la Música, tras largas negociaciones, la venida de Paul Hindemith, y pudo hacer factible su presencia en nuestro ambiente, retoma y reinicia esta benemérita entidad un intercambio cultural que justamente en este caso, será singularmente provechoso.”⁴

Esta agrupación -creada en 1946 por un grupo de personas con inquietudes musicales- estuvo destinada desde sus inicios a organizar conciertos. Los antecedentes de su formación se pueden encontrar en la casa del arquitecto vienés Martín Eisler, exiliado en Buenos Aires desde 1938 (por causa del nazismo), quien había trabajado como director de escena en Londres, Bruselas, París y Bregenz y como escenógrafo en Viena y en el Festival de Salzburgo, actividad que continuó posteriormente en el Teatro Colón de Buenos Aires.⁵ Según ha relatado Ljerko Spiller:

¹ Agradezco a Leandro Donozo el material tomado de esta biblioteca: *Buenos Aires Musical y Ricordiana*.

² Agradezco a Ana María Olivencia la gentileza de haberme enviado las fotografías de este Fondo Documental.

³ Agradezco a Carlos Grätzer la gentileza de permitirme el uso del material de su archivo privado.

⁴ "Paul Hindemith en Buenos Aires", Polifonía. Revista Musical Argentina, Año IX N° 84-85, Agosto-Septiembre de 1954, p. 19.

⁵ Biografía de Eisler en: Douer y Seiber (comp.) 1995:21,-22

"[...] acá había un arquitecto vienés que se llamaba Eisler, que le gustaba mucho la música y tenía un estudio en un sexto piso en la casa, muy grande. Y ahí reunía muchas veces, mucha gente para hacer música de cámara. Me invitó a mí también. No eran conciertos, eran reuniones culturales amigables. E invitó también a los padres de mi señora [Carola Gielen] y algunas veces vino ella también con los padres y su hermano [Josef y Michael Gielen]." (Glocer, 2014, 192)

Según Valenti Ferro (1992, 257), "Amigos de la Música debía ser, como se había pensado, la réplica argentina de la Musikfreunde Gesellschaft, de Viena."

La Comisión Directiva fue presidida, desde su fundación hasta 1970, por la señora Leonor Hirsch de von Buch (entonces, de Caraballo), y contó con tres secretarías para las cuales fueron designados el compositor César Brero, Martín Eisler y Ernesto Lechner. Una cantidad de artistas exiliados por causas del nazismo (como Eisler, como dije anteriormente), formaban parte de esa entidad. Entre ellos, Ljerko Spiller, dirigía desde su fundación en 1949 el 'Conjunto de Cámara Ljerko Spiller', que años más tarde se convirtió en la 'Orquesta de Cámara de la Asociación Amigos de la Música'. En sus filas estuvieron los músicos –también exiliados por el mismo motivo- León Spierer, Leo Schwarz, Hilde Heinitz, Germán Weil y Jorge Urbansky⁶. También trabajaba para esta Asociación el musicólogo Ernesto Epstein⁷ que realizaba los comentarios de los conciertos.

Pero en particular un integrante de esta Asociación conocía a Hindemith desde antes del exilio de ambos: Guillermo Graetzer, quien dirigía el coro de esta institución. "Recuerdo que mi padre me contó que estuvo muy implicado en esa venida. Me comentó

⁶ Es de destacar que las críticas de sus conciertos en el diario *Argentinisches Tageblatt* las realiza el músico exiliado Guillermo [Wilhelm] Knepler, quien firma con las iniciales G.K. Las biografías de cada uno de estos músicos se pueden leer en Glocer, S:2016

⁷ Ernesto Epstein (Buenos Aires, 25-X-1910; Buenos Aires, 30-I-1997). Musicólogo, crítico, pianista. A comienzos de 1914, la familia Epstein se trasladó a París, por cuestiones laborales. En 1920 se trasladaron a Berlín. En 1934 obtuvo el diploma de profesor de piano, educación auditiva e historia de la música en la Escuela Superior de Música de Berlín (Staatliche Musikschule), siendo uno de sus mentores el musicólogo Curt Sachs. Al ser admitido como estudiante fue calificado de "seminario". Tras haber sido convocado en dos ocasiones para efectuar el examen para el servicio militar, abdicó a la ciudadanía alemana que le correspondía según el *ius sanguinis*. A partir de entonces, continuó sus estudios como ciudadano argentino. En 1939 obtuvo su título de Doctor en Filosofía (especialidad Ciencias Musicales) en la Universidad Humboldt, de Berlín. Casado con Helga Lancy Hertz, cantante, de familia judía al no vislumbrar un futuro posible para sus profesiones y con las complicaciones políticas en Alemania, decidieron partir hacia Argentina. Llegaron el 24-VIII-1939.

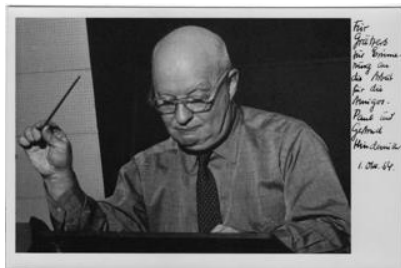


Imagen 1. Postal enviada por Hindemith a Graetzer, luego de la gira. Archivo personal de Carlos Grätzer.

campo de la educación musical argentina. Para ello había convocado –entre otros- a Ernesto Epstein y a Erwin Leuchter.¹⁰

En tiempos de la Alemania nazi, también la situación de Hindemith se había vuelto cada vez más complicada. Se vio obligado a renunciar a su trabajo docente en Berlín, su música pasó a formar parte de la Entartete Musik (música degenerada)¹¹, así llamada por los nazis. A pesar de sus esfuerzos por llegar a una situación conciliadora e incluso a pesar de la intervención de Wilhelm Furtwängler, los ensayos de su ópera *Matías el pintor* (*Matthias der Maler*) precipitaron su salida de Alemania.

También en Argentina, su obra generaba malestar en algunos sectores de la comunidad germano parlante. En octubre de 1933 Johannes Franze, profesor del Colegio Goethe de Buenos Aires, realizó un informe titulado ‘Escuelas Alemanas en Buenos Aires’, en el que formulaba denuncias para demostrar que era necesario hacer una ‘depuración’. Entre otros, acusaba a colegas de su propio colegio, como el maestro de canto Kudrass, de poseer fuerte inclinación comunista por haber representado *Wir bauen eine Stadt* de Hindemith, “un típico documento de cultura bolchevique de la Alemania de Noviembre, mientras su coro no es capaz de cantar bien una canción popular alemana”.¹²

⁸ En una comunicación personal por email, 17-02-2017.

⁹ Ver: Glocer, S. 2012: 65-101

¹⁰ Erwin Leuchter (Berlín, Alemania, 10-X-1902; Buenos Aires, 4-VII-1972). Musicólogo, director de orquesta y profesor. Estudió en la Escuela para Directores de Orquesta del Nuevo Conservatorio de Viena, con Guido Adler. Se doctoró en 1926 en Filosofía y Musicología en la Universidad de Viena con la tesis *Die Kammermusikwerke Florian Leopold Gassmanns*. Estudió composición en el Conservatorio de Viena con Egon Lustgarten y Rudolf Nilius. En Viena actuó como director de orquesta y de coro (1930-1936) y fue profesor en la Universidad Popular. Se casó con la pianista Rita Kurzmann. Juntos se exiliaron en Buenos Aires en 1936.

¹¹ Sobre “música degenerada” ver entre otros: Dümling: 2007:120-126; Glocer y Kelz, 2015; Kater: 1997.

¹² Schnorrbach 2005: 27-28.

Entre 1934 y 1937 Hindemith trabajó en Ankara, Turquía. A partir de 1938 vivió en Suiza. Allí estrenó el 28 de mayo de ese año *Matías...*, dirigida por Robert Denzler. Luego, en 1940 se estableció en Estados Unidos. En su etapa norteamericana, dio clases en la Universidad de Yale, donde ejerció una importante labor pedagógica. En 1953 fijó su residencia nuevamente en Suiza, ejerciendo como profesor en la Universidad de Zurich. Los horrores de la Segunda Guerra Mundial y el nazismo habían quedado atrás, cuando Hindemith desde Suiza, proyecta este viaje a la Argentina. Otro era el contexto político nacional e internacional.

La llegada a Buenos Aires

El 22 de agosto de 1954 el buque 'Augustus', de bandera italiana, ancló en el puerto de Buenos Aires a las 13.30 horas. Paul Hindemith y su esposa Johanna Gertrude Rottenberg, estaban a bordo.¹³ Con 58 años de edad, este alemán nacido en Hanau, el 16 de noviembre de 1895, ya había recorrido un largo camino como compositor, violinista, violista y musicólogo. Llegaba invitado por la Asociación Amigos de la Música para ofrecer una serie de conciertos organizados por esta entidad.

De la contratación se ocupó otro exiliado: Gerardo Uhlfelder¹⁴. Para ello, Gerardo, - fundador de la Organización Concierdos Gérard (junto con otro exiliado, Werner Wagner) - había viajado a Europa, ya que por correspondencia no había podido llegar muy lejos con las negociaciones.

[...] Con Hindemith y su esposa Gertrud tuve varios e interesantes encuentros en los salones del tradicional hotel Zum Goldenen Hirschen en Salzburgo. La austera figura del gran compositor alemán me impresionó desde nuestro primer encuentro. Su don de gentes, la forma afable de ser, la palabra mesurada con la

¹³ Habían embarcado en el puerto de Génova. Datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA). Algunos periódicos destacan su llegada: "Con calificado pasaje llegará hoy el buque italiano 'Augustus', *Clarín*, 22-VIII-1954, p. 6. "Paul Hindemith, entre nosotros", *Crítica*, 25-VIII-1954, p. 6. La publicación *Buenos Aires Musical* había anticipado su visita en su número 142 del 1º de agosto, p. 1. Epígrafe de foto: "Paul Hindemith. Famoso compositor alemán y director de orquesta que se presentará el mes próximo en Buenos Aires".

¹⁴ Según su hijo: "Él tuvo una gran amistad con Paul Hindemith. Yo tenía 2 años de edad cuando el Señor Hindemith vino a Buenos Aires. Mis padres me contaban que el matrimonio Hindemith, ellos y yo paseábamos por la calle Florida. Fue el matrimonio Hindemith, estando en Buenos Aires, quien me regaló el primer trajecito marinero." Relato de Silvio Uhlfelder, hijo de Gerardo en una comunicación personal por correo electrónico. Febrero de 2017.

que dio tono a sus conversaciones, me impresionaron fuertemente. No había duda alguna, por su forma de expresarse sobre la vida musical del continente, que yo lo habría de conquistar para venir a visitarnos. Empresa ardua, no obstante, considerando el alto costo involucrado en el desplazamiento del más insigne compositor germano en lo que iba del siglo. La entidad contratante en Buenos Aires me había dado precisas instrucciones, aunque con un cierto margen en caso de alguna dificultad que pudiera surgir.” (Uhlfelder, 1990, 64)

Uno de los motivos de la visita de Hindemith, era el estreno de su *Requiem*¹⁵, que finalmente “por razones técnicas internas del Teatro Colón no fue posible realizar”.¹⁶

La revista *Polifonía*, celebró la visita de Hindemith de esta manera:

“Es uno de los hechos culturales de mayor gravitación para nuestra vida musical y ha de dejar, sin duda, más allá del recuerdo de un acontecimiento extraordinario, la huella provechosa de su enseñanza y de su ejemplo. Buenos Aires ha acogido en más de una ocasión a los músicos más eminentes de cada época –recordemos brevemente las visitas de Camille Saint-Saëns, de Giacomo Puccini, de Richard Strauss, de Ottorino Respighi- escalones inolvidables que marcaron el creciente prestigio de nuestra vida artística, o las visitas, más recientes, relativamente, de Igor Stravinsky, de Manuel de Falla, de Henri Rabaul, de Franco Alfano. Sin embargo se interpuso un lapso en que, si bien llegaron a nuestras playas

¹⁵ *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd: A Requiem for those we love* es una composición de Hindemith de 1946, basada en el poema homónimo de Walt Whitman. Fue encargada por el Robert Shaw Chorale como homenaje póstumo al presidente Franklin Roosevelt, quien había fallecido un año antes.

¹⁶ Juan Pedro Franze, en una extensa entrevista que le hace a Paul Hindemith. Aparece publicada en: “Una entrevista con el autor de ‘Cardillac’”, *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 84-85, Agosto-Septiembre de 1954, pp. 19-21.

grandes intérpretes y distinguidos estudiosos no tuvo nuestro público un contacto directo con los compositores más destacados y célebres del momento. [...] Pues Hindemith no sólo es un extraordinario creador, sino, al mismo tiempo, uno de los músicos que más ha contribuido para la orientación estética y la renovación conceptual de la música de nuestros tiempos. Su mensaje y su ejemplo, de ese modo –aureolado no sólo por la fama sino mucho más por la profunda gravitación de sus ideas y de sus realizaciones-, va más allá de una directa ‘vivencia’ de composiciones notables, interpretadas por el autor. Es un hecho cultural que debemos reconocer como una era en nuestra vida musical.¹⁷

Gran cantidad de diarios y revistas cubrieron la gira del músico. Entrevistas, anuncios de sus conciertos, fotografías, críticas. En una rueda de prensa concedida a los críticos metropolitanos, un periodista argentino lo consulta y mantiene con el compositor el siguiente diálogo: “[...]–Aparte de Paul Hindemith, ¿quién cree usted que es el más grande compositor contemporáneo?” Hindemith, simpático, agudo y modesto le responde: “[...]– Aparte de usted, ¿quién cree que es el más grande crítico musical de estos tiempos?”¹⁸

Conciertos en Buenos Aires

En Buenos Aires debutó el 27 de agosto en el Teatro Colón dirigiendo obras de su autoría: *Metamorfosis Sinfónicas sobre temas de Weber*¹⁹, cuatro canciones orquestadas de *La vida de María*, un aria de la ópera *Cardillac*, interpretada por la soprano española Consuelo Rubio, y la sinfonía *La Armonía del mundo (Die Harmonie der Welt)*. El primero de

¹⁷ “Paul Hindemith en Buenos Aires”, *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 84-85, Agosto-Septiembre de 1954, p. 19.

¹⁸ “Notículas musicales”, *Clarín*, 26-IX-1954, p. 9.

¹⁹ Esta obra había sido estrenada en Buenos Aires, ocho años antes, dirigida por Juan José Castro.

los cinco conciertos que ofreció en el coliseo municipal²⁰, obtuvo –entre otras- la siguiente crítica:

“El concierto con que Paul Hindemith hizo su presentación en Buenos Aires, al frente de la Orquesta del Teatro Colón, se contará no ya como una de las notas más resonantes de este año, sino, también, entre los acontecimientos destacados de nuestra vida musical, cual lo fueron, en años pasados, las de otros compositores eminentes cuya participación en el movimiento artístico de la ciudad dejara imborrable recuerdo. Instrumentista de jerarquía –que como tal cultivara asidua y brillantemente la música de cámara- pedagogo, publicista, director y musicólogo, es empero, en la creación –hacia la que tempranamente se orientó con el impulso que dan las vocaciones inequívocas- donde Hindemith ha puesto de manifiesto la magnitud de su talento y la amplitud de su ciencia, profunda y siempre renovada, con rasgos que le ubican en la primera línea de la música de este siglo.”²¹

Luego dirigió dos conciertos orquestales y uno vocal, todos organizados por la Asociación Amigos de la Música²², para su ciclo de abono en el Teatro Metropolitan, al frente de la orquesta de cámara de esta Asociación y del coro del Collegium Musicum. En el primer recital, efectuado el 7 de septiembre, el programa quedó conformado con las *Dos Fantasías para cuerdas*, de William Byrd, la *Sinfonía N° 102*, de Joseph Haydn, y en primera audición, dos obras propias: el *Septeto para instrumentos de viento*, y la *Sinfonietta en*

²⁰ El programa se repitió el 29-VIII, 2-IX, 4-IX y el 10-IX.

²¹ Alberto Emilio Gimenez, “Crónicas de conciertos sinfónicos”, *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 84-85, Agosto-Septiembre, 1954, pp. 14-15. También se destacan notas y críticas en: “Fue aplaudido Paul Hindemith”, *La Nación* 28-VIII-1954, p. 4; “Paul Hindemith im Colon”, *Argentinisches Tageblatt*, 29-VIII-1954, p. 6; “Die Programme Paul Hindemiths”, *Argentinisches Tageblatt*, 4-IX-1954, p. 4; R.Y. “Paul Hindemith en el Colón”, *El Mundo*, 28-VIII-1954, p.7.

²² Anuncios: “Die Programme Paul Hindemiths”, *Argentinisches Tageblatt*, 4-IX-1954, p. 4; “Asociación Amigos de la Música”, *Argentinisches Tageblatt*, 11-IX-1954, p. 6; “Concierto de P. Hindemith”, *La Nación*, 08-IX-1954, p. 4; “Concierto de P. Hindemith”, *La Nación*, 15-IX-1954, p. 4; “El Maestro Hindemith dirigió otro concierto”, *La Prensa*, 8-IX-1954, p. 8.

mi. El 14 de septiembre dirige la *Sinfonía en Mi bemol K. 543*, de W. A. Mozart, la *Tercera Suite* de Jacobo Ficher²³ y dos obras suyas en primera audición, *Der Schwanendreher*, un concierto sobre antiguas canciones populares para viola y orquesta y el *Concierto para maderas, arpa y orquesta*. Los solistas en esta ocasión fueron Gerardo Levy (flauta), Pedro di Gregorio (oboe), Efraín Guigui (clarinete), Engel Umatino (fagot) y María Luisa Hollmann de Urbansky (arpa).

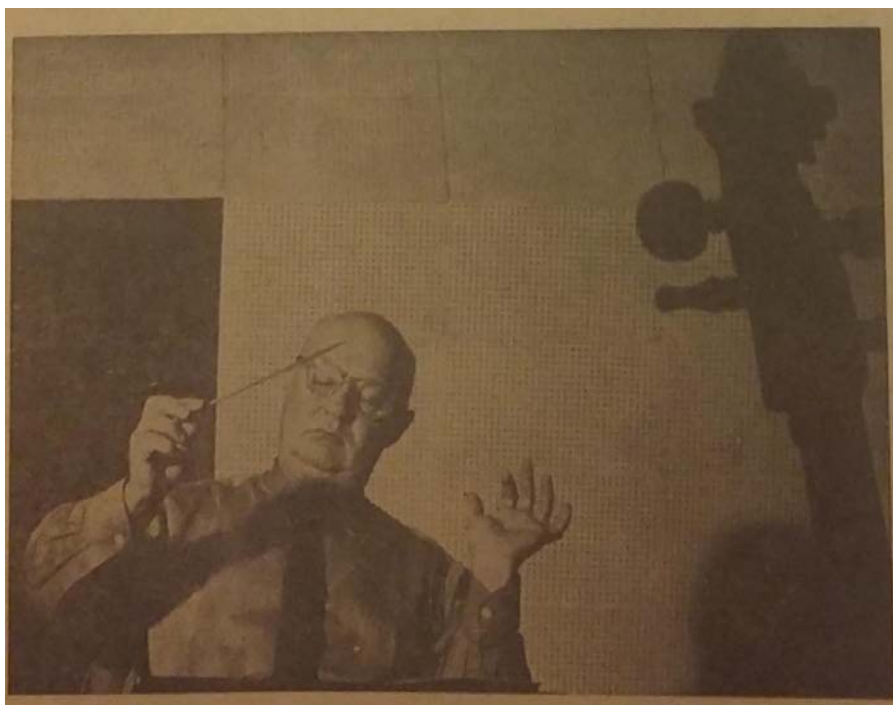


Imagen 2. Paul Hindemith fotografiado por Grete Stern, durante el ensayo para el primer concierto en "Amigos de la Música". Fotografía publicada en: *Buenos Aires Musical*, 15-IX-1954, p.1.

²³ La *Tercera Suite*, le había sido encargada a Jacobo Ficher, en 1953 por Fabián Sevitsky y estrenada en Indianápolis, Estados Unidos. [Dato en: <http://www.ciweb.com.ar/Ficher/index.php>. [Última visita 25-04-2017]. En esta oportunidad, en primera audición en Buenos Aires, fue dirigida por Paul Hindemith.

En el concierto realizado el día 29, que fue su despedida de Buenos Aires, intervino el Coro de cámara del Collegium Musicum²⁴ y los solistas Sante Rosolen (tenor), Virgilio Tagliavini (tenor) y Juan Carlos Ortiz (bajo). En la primera parte se escucharon obras antiguas en primera audición: *Cederunt principes* (organum a cuatro voces) de Perotino, *Danseries françaises del siglo XVI*, de la colección de Pierre Attaignant, tres obras de Giovanni Gabrieli: Sinfonía sacra *Virtute magna*, *Sonata octavi toni* y Sinfonía sacra *Nunc dimittis*. En la segunda parte, sobre texto de Rainer María Rilke y *Apparebit repentina diez*, para coro y conjunto de cobres, ambas obras de Hindemith (esta última en primera audición). Hindemith agregó —como final— un canon a tres voces el cual cantó el coro junto con el público, dirigido por él. La pequeña partitura (ver figura 4) se distribuyó previamente entre la gente, junto al programa de mano.²⁵ Como era habitual en este ciclo organizado por Amigos de la Música, el concierto se transmitió por Radio Excelsior y por onda corta.

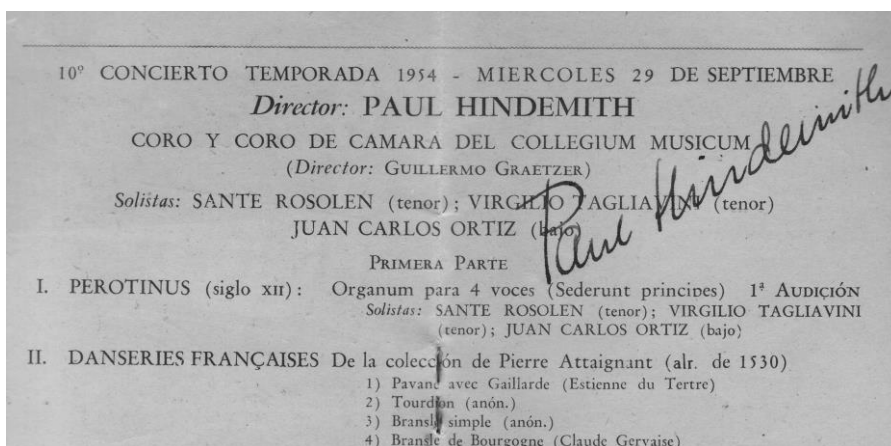


Imagen3. Firma de Paul Hindemith en el programa de mano del día 29 de septiembre de 1954. Archivo privado de Carlos Grätzer.

²⁴ Datos en: "Abschiedskonzert von Paul Hindemith", *Argentinisches Tageblatt*, 25-IX-1954, p. 6 y en anuncio en revista *Polifonía*, Año IX, N° 84-85, Ago-Sept, 1954. Y en el programa de mano que se encuentra en el Archivo privado de Carlos Grätzer.

²⁵ Dijeron los diarios: "al [público] se le había distribuido separatas de la pequeña composición" En: "Homenaje del público al Maestro Hindemith", *Clarín*, 30-IX-1954, p.8. Otro comentario al respecto: "[...] a modo de despedida, ofreció la primicia de un simpático Canon que, bajo su dirección, entonaron coristas y concurrentes unidos por la batuta de ese músico eminente, cuya visita ha representado para Buenos Aires un memorable acontecimiento." *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 86-87, Octubre, Noviembre de 1954, p. 28.

Sobre este ciclo de conciertos, la crítica subraya la idea acerca de que Hindemith trajo a escena no sólo obras de Mozart y Haydn, sino también de

“[...] otros creadores menos difundidos, algunas de cuyas páginas ha contribuido a sacar del olvido. De cuantos trabajos suyos incluyó en esos programas, señalaremos nuestras preferencias por la encantadora ‘Sinfonietta en mi bemol’, verdaderamente rica de imaginación y espiritualidad, por el apacible y grato ‘Der Schwanendreher’ (que André Vancoillie ejecutó muy hábilmente) y por las preciosas ‘Seis canciones corales’ sobre texto francés de Rainer María Rilke, cuya belleza logra hacer pasar totalmente desapercibida la maestría de escritura; maestría que no dejan de exhibir –pero ya como virtud primera– el ‘Septeto’ y el ‘Concierto para maderas, arpa y cuerdas’, de contenido evidentemente mucho más restringido. Recordaremos, también, las hermosas concepciones de Giovanni Gabrielli y el hondo ‘Apparebit repentina dies’ para coro y conjunto de cobres, del propio Hindemith.”²⁶

En Montevideo

También visitó la otra orilla del Río de la Plata, en este caso para dirigir la Orquesta Sinfónica del SODRE, en el Estudio Auditorio, el 18 de septiembre²⁷. De esa visita a

²⁶ *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 86-87, Octubre, Noviembre de 1954, p. 28. También salieron críticas en: J.M., “Hindemith bei ‘Amigos de la música’”, *Argentinisches Tageblatt*, 9-IX-1954, p. 4; G.K. [Guillermo Knepler], “‘Amigos de la música’ unter Hindemith, mit Vancoillé”, *Argentinisches Tageblatt*, 16-IX-1954, p. 4; “Concierto de P. Hindemith”, *La Nación*, 8-IX-1954; “Concierto de P. Hindemith”, *La Nación*, 15-IX-1954; “El maestro Hindemith dirigió otro concierto”, *La Prensa*, 8-IX-1954, p.8; “Paul Hindemith en Buenos Aires”, *Buenos Aires Musical*, 15-IX-1954, p. 1.

²⁷ “Kulturnotizen”, *Argentinisches Tageblatt*, 18-IX-1954, p. 2.



Imagen 4. Del programa de mano del 29 de septiembre de 1954. Archivo privado de Carlos Grätzer.

nea organizado y dirigido por Julio Perceval y auspiciado por la Asociación 'Amigos del Instituto de Estudios Musicales' en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y la Asociación Filarmónica de Mendoza. Este evento tuvo lugar entre el 7 de octubre y el 10 de diciembre y comprendió una serie de conferencias, conciertos sinfónicos, recitales, audiciones de música de cámara y de música vocal y coral.

Hindemith dirigió en el concierto de apertura de este ciclo, a la Orquesta Sinfónica de esa universidad en tres obras suyas: *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber*, *Nobilísima Visione* y *Matías el pintor*.²⁹ El recital se realizó el 7 de octubre en el Teatro Independencia.

la ciudad de Montevideo quedaron grabaciones efectuadas con dicha orquesta: *Variaciones en Sib Mayor, sobre un tema de Haydn op. 56*, de Johannes Brahms, *Die Hebriden, Obertura op. 26*, de Felix Mendelssohn, y dos de sus obras: *Nobilísima visione* y *Concerto para orquesta op. 38*.²⁸

El compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián era un adolescente durante aquella visita y recuerda a Hindemith como "un señor discretamente obeso, bonachón, de mirada cálida y sonrisa medida, de gesticación de dirección muy sobria y efectiva. Las dos composiciones propias me impresionaron mucho en aquel momento, y me siguen atrayendo cuatro décadas después." (Aharonián, 1997, 20).

Conciertos en Mendoza

Concluidas sus actividades en el Río de la Plata, Hindemith se trasladó a Mendoza para participar en un ciclo de música contemporánea

²⁸ Las grabaciones se pueden consultar en: <https://www.idagio.com/orquesta-sinfonica-del-sodre/recorridos> [Última visita 25-04-2017]

²⁹ Datos en: Juan Pedro Franze, "La música en el interior. Ciclo de música contemporánea en Mendoza", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N°, de 1954, p. 38.

“Este ciclo constituyó uno de los hechos culturales de mayor gravitación para la historia de la cultura en Mendoza y, para todo el país, uno de los acontecimientos más importantes del presente año.”³⁰

Antes del concierto, en un acto especial del que participaron autoridades provinciales y universitarias, le otorgaron el título de ‘Miembro Honorario’ del Instituto de Estudios Musicales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.³¹



Imagen 5. Diario *Los Andes*, 6-X-1954. p. 5.

³⁰ Juan Pedro Franze, “La música en el interior. Ciclo de música contemporánea en Mendoza”, *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 88, Diciembre, 1954, p. 38. Crónicas y críticas: “Paul Hindemith actuará la semana próxima”, *Los Andes*, 01-X, 1954, p. 4; “Ciclo de música actual iniciará Paul Hindemith”, *Los Andes*, 03-X-1954, p. 9; “Paul Hindemith actuará el jueves”, *Los Andes*, 05-X-1954, p. 5. Este periódico mendocino le realiza un extenso reportaje que se publica el 6-X-1954: “Hindemith nos habla de la música”.

³¹ Datos en: “Paul Hindemith actúa esta noche con la Sinfónica”, *Los Andes*, 7-X-1954, p. 5.



Imagen 6. De izquierda a derecha: Alejandrina Suárez, Julio Perceval y Paul Hindemith en la recepción brindada en Mendoza con motivo de su visita. Fondo Documental "Julio Perceval", UNCuyo.

Al día siguiente, el crítico de *Los Andes* escribió:

"[...] De una significación especial fue la velada por la importancia tanto de la composiciones como del hecho de que Hindemith asumiera la batuta para entregar su contenido y sus formas con la mayor propiedad que los medios hicieran posible."³²

³² "Como director y autor se aplaudió a Paul Hindemith", *Los Andes*, 9-X-1954, p.5.



Imagen 7. Paul Hindemith y su esposa Gertrud Rottenberg observan atentamente a Julio Perceval en el órgano. Fondo Documental Julio Perceval (UNCuyo)¹

Final del viaje

Hindemith estuvo en estas tierras del Sur por única vez. En su gira³³, dio a conocer al público varias obras suyas, la mayoría –como vimos- en primera audición, y repertorio de música antigua, aun un tanto inusual de ser incluida en conciertos en aquellos momentos.

El maestro alemán también dedicó su tiempo a conocer las ciudades de Buenos Aires, Mendoza y Montevideo y encontrarse con músicos y otros artistas notables como – además de los mencionados con los que compartió ensayos y escenarios- Julio Perceval, Jacobo Ficher³⁴, la fotógrafa Grete Stern o el bandoneonista Alejandro Barletta, de

³³ En esta gira por Sudamérica también visitó Rio de Janeiro (Brasil) y Bogotá (Colombia). Dato en: UHL-FELDER, 1990: 65.

³⁴ El maestro Ficher solía contar a sus alumnos que había conocido personalmente al compositor alemán y que había resultado ser una persona muy cálida. Hindemith le había dicho en ese momento que valoraba mucho sus sinfonías, pero que no las dirigía porque ya no estaba en edad de emprender el estudio de obras



Imagen 8. Afiche de un concierto de Alejandro Barletta, en 1955. En la foto tomada en septiembre de 1954, Paul Hindemith lo escucha con atención. Afiche tomado de: <http://www.ciweb.com.ar/Barletta/index.php>

Particularmente en el Teatro Colón

“[...] proporcionó una nota de muy grande significación: la venida de *Paul Hindemith* para dirigir con la orquesta estable algunas de las muestras de su producción original, medulosa, vasta, sólida y renovadamente atrayente en un grado que

quien opinó que “el bandoneón en sus manos tiene la sonoridad de un pequeño órgano”.³⁵

Dejó en el recuerdo de quienes lo conocieron su modo amable y un estilo de trabajo preciso.

“[...] Quedó un gran recuerdo como consecuencia del contacto con esa personalidad poderosa, con esa mente privilegiada y asombrosamente organizada, con ese hombre amable y sencillo, cuya actividad increíble como creador, director, instrumentista, musicólogo, pedagogo, publicista... (y puede que algo más de su labor se nos olvide momentáneamente) lo define como a una de las figuras eminentes de la intelectualidad de nuestro siglo.”³⁶

nuevas. Anécdota relatada por Pablo Kohan, discípulo de Jacobo Ficher, en una comunicación personal, 13-02-2017. De todos modos, como vimos, estrenó en Buenos Aires la *Tercera Sinfonía* del maestro oriundo de Odessa.

³⁵ Dato en: <http://www.ciweb.com.ar/Barletta/index.php> [Última visita 25-06-2017]

³⁶ Alberto Emilio Giménez. "Los conciertos en el Teatro Colón", *Lyrta*, en su primer número del año 1958, número extraordinario dedicado al Teatro Colón en su cincuenta aniversario. Le agradezco el dato a Eduardo Bokstein.

pocos creadores contemporáneos han logrado alcanzar. Demostrando facilidad natural y autoridad experimentada en el manejo directo de la orquesta.”³⁷

A la Asociación Amigos de la Música, anfitriona de su gira, le dedicó la obra *Gar viele gibt's, die halten sich für Amigos*, [Hay muchos que de verdad creen ser Amigos] un canon a 3 voces con acompañamiento de bronce (4 cornos, dos trompetas, dos trombones y tuba) que escribió ese mismo año de 1954. El público del Teatro Metropolitan lo estrenó, junto al coro del Collegium Musicum como vimos, en el último concierto que dirigió en Buenos Aires.

Dos textos suyos fueron publicados en revistas musicales porteñas. Uno –antes de su llegada-, es la transcripción de una conferencia que había dado el año anterior en Zürich vinculada a la idea del músico como creador. La revista *Buenos Aires Musical* reproduce parte de esa exposición en una traducción de Máximo Lowinger³⁸. El otro texto, muy extenso, sobre sus consideraciones acerca de la nueva versión de su obra *La vida de María*, que la revista *Polifonía* publicó en tres números consecutivos entre agosto de 1954 y diciembre de 1955.³⁹

“[...] ‘La vida de María’, remozada [...] es el resultado de ensayos continuos y de constantes correcciones. Varias canciones han sido escritas hasta cinco veces en versiones completamente distintas entre sí; otras, aunque conservando aproximadamente los antiguos contornos, habían sufridos más de veinte modificaciones en algunos de sus pasajes.”⁴⁰

Con posterioridad a su partida, la revista *Sur* escribió una nota en su número de Enero/Febrero de 1955, destacando la presencia de este compositor en Argentina, como uno de los más grandes acontecimientos de ese año que recién había terminado.

³⁷ Giménez, citado en nota n° 21

³⁸ Paul Hindemith, “La inspiración musical”, *Buenos Aires Musical*, N° 142, 1-VIII-1954, pp. 4, 6.

³⁹ En traducción de Juan Pedro Franze: Paul Hindemith, “‘La vida de María’ (Consideraciones acerca de la nueva versión)”, *Polifonía. Revista Musical Argentina*, N° 84-85, pp. 22-25, N° 86-87, pp. 5-8, N° 88, pp. 7-12.

⁴⁰ Paul Hindemith, “‘La vida de María’ (Consideraciones acerca de la nueva versión)”, *Polifonía. Revista Musical Argentina*, N° 84-85, Ago-Sept, 1954, p. 22. En el ciclo de Mendoza organizado por Perceval, *La vida de María* estuvo a cargo de la cantante Hilde Mattauch.



Imagen 9. Revista *Polifonia*, Año IX, N° 84-85, Ago-Sept, 1954. Dedicatoria: Für die "Polifonia", mit besten Wünschen [Para "Polifonia" con los mejores deseos]

Con su visita "Buenos Aires vuelve a una tradición añeja: ponerse personalmente en contacto con las figuras salientes de la creación musical."⁴¹

Los años de rechazo y censura habían quedado en el pasado. Juan Carlos Paz, en sus memorias, escribió acerca de Hindemith que "no le interesó mayormente el culto a la personalidad, propio de la egolatría expresionista" y que aspiró a "una integración en la línea tradicional, al igual que Brahms, que por algo fue ejemplo y punto de partida"⁴² para este compositor.

En Argentina Hindemith fue un referente musical para una gran cantidad de músicos, sobre todo para el grupo de compositores que formaron parte de la llamada generación del '45, entre ellos, Guillermo Graetzer.⁴³

Pero su obra —como es sabido— no solo giró en el ámbito de la composición, sino también en el de la teoría musical y la enseñanza. Como vimos, la creación del Collegium Musicum de Buenos Aires se inspiró en sus ideas.

En 1957, la editorial Ricordi lanza en Buenos Aires su libro *Adiestramiento elemental para músicos*. De él, el propio Hindemith afirmó:

"[...] Mi opinión es que nadie debería ser admitido en una clase de armonía antes de ser capaz de hacer los ejercicios de los primeros dos tercios de este libro, por

⁴¹ "La visita de Hindemith", *Sur*, N° 232, Ene/Feb, 1955, p. 70-72.

⁴² Ambas citas de este crítico en Paz :1987, 87

⁴³ En la primera etapa compositiva de Graetzer, que se extiende hasta finales de los años cincuenta, aparece una gran influencia de las tendencias neoclásicas. "La búsqueda de la música pura, de un arte regido por sus propias leyes de composición y no con carácter sentimental y autobiográfico, sumado a un penetrante influjo de la tradición germánica, especialmente a través de un 'retorno a Bach', son algunas de las constantes del estilo de Hindemith". Ver: Suárez Urtubey 2003: 110

lo menos. Las ventajas son evidentes: un estudiante instruido a fondo en los principios básicos de la música está, sin duda, mejor preparado que otros para la comprensión de la técnica de la armonía y para conseguir dominarla con rapidez.”⁴⁴

Siguiendo estos consejos del maestro alemán, el libro se incluye desde hace décadas, en los programas de estudio de la mayoría de los conservatorios de este país.

74

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONIÁN, Coriún, 1997, “El caso Hindemith (1895-1963)”, Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, N° 5, Marzo.

DOUER, Alisa; SEIBER, Úrsula (comp.), 1995, *Qué lejos está Viena*, Viena, Picus Editorial, pp. 21, 22.

DÜMLING, Albrecht, 2007, “Norma y discriminación: las Jornadas Musicales del Reich y la exposición ‘Música degenerada’”, Pascal, Huynh (dir.). *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezín*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 120-126

GLOCER, Silvia, 2012, “Guillermo Graetzer. Judaísmo y exilio: las palabras ausentes”, en *Latin American Music Review* (Robin Moore, ed.), The University of Texas at Austin, Spring/Summer, Vol. 33, N° 1, pp. 65-101.

--- 2014, “Encuentro con el maestro Ljerko Spiller”, Revista *Nuestra Memoria*, Año XX N° 38. Buenos Aires: Fundación Museo del Holocausto de Buenos Aires, 2014, pp.181-198. ISSN 1667-7382. Disponible en: <http://www.museodelholocausto.org.ar/multimedia-archive/nuestra-memoria-38/> (Última visita 25-04-2017)

GLOCER, Silvia; KELZ, Robert, 2015, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, Buenos Aires, Ediciones Gourmet Musical.

GLOCER, Silvia, 2016, *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, Buenos Aires, Ediciones Gourmet Musical

⁴⁴ Paul Hindemith, “Adiestramiento elemental para músicos”, Revista *Ricordiana*, Año VII, N° 4, 1957, pp. 11, 12.

KATER, Michael, 1997, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford University Press.

PAZ, Juan Carlos, 1987, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias II)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

SCHNORBACH, Hermann, 2005, *Por "la otra Alemania". El Colegio Pestalozzi en Buenos Aires (1934-2004)*, Buenos Aires, Asociación Cultural Pestalozzi.

SUÁREZ URTUBEY, Pola, 2003, "La creación musical en la generación del 45", *Historia general del arte en Argentina*, Vol. IX, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

UHLFELDER, Silvio, 1990, *Allegro ma non troppo. La música, la ópera y el ballet en el recuerdo y las anécdotas de un prestigioso empresario artístico internacional*. Buenos Aires, Galerna.

VALENTI FERRO, Enzo, 1992, *100 años de música en Buenos Aires*, Bs. As., Ediciones de Arte Gaglianone, p. 257.

WULFFEN, Bernd, 2010, *Deutsche Spuren in Argentinien: Zwei Jahrhunderte wechselvoller Beziehungen*, Berlín: Christoph Links Verlag, p. 157.

Hemerografía consultada

_ Paul Hindemith, "La inspiración musical", *Buenos Aires Musical*, N° 142, 1-VIII-1954, pp. 4, 6.

_ "Con calificado pasaje llegará hoy el buque italiano 'Augustus'", *Clarín*, 22-VIII-1954, p. 6.

_ "La cantante Consuelo Rubio y el Maestro Paul Hindemith hicieron declaraciones", *Clarín*, 24-VIII-1954, p. 8.

_ "Paul Hindemith, entre nosotros", *Crítica*, 25-VIII-1954, p. 6.

_ "Paul Hindemith en Buenos Aires", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 84-85, Agosto-Septiembre de 1954, p. 19.

_ "Una entrevista con el autor de 'Cardillac'", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 84-85, Agosto-Septiembre de 1954, pp. 19-21.

_ Alberto Emilio Giménez, "Crónica de conciertos sinfónicos", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 84-85, Agosto-Septiembre de 1954, pp. 14-15.

_ Paul Hindemith, "'La vida de María' (Consideraciones acerca de la nueva versión)", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, N° 84-85, pp. 22-25, N° 86-87, pp. 5-8, N° 88, pp. 7-12.

_ "Fue aplaudido Paul Hindemith", *La Nación*, 28-VIII-1954, p. 4;

_ "Hindemith y Consuelo Rubio actuaron ayer en el Colón", *Clarín*, 28-VIII-1954, p. 6.

_ R.Y. "Paul Hindemith en el Colón", *El Mundo*, 28-VIII-1954, p.7.

_ "Paul Hindemith im Colon", *Argentinisches Tageblatt*, 29-VIII-1954, p. 6;

_ "Die Programme Paul Hindemiths", *Argentinisches Tageblatt*, 4-IX-1954, p. 4.

_ "Concierto de P. Hindemith", *La Nación*, 08-IX-1954, p. 4.

_ "Dirigió Hindemith en Amigos de la Música", *Clarín*, 8-IX-1954, p. 8.

_ "El Maestro Hindemith dirigió otro concierto", *La Prensa*, 8-IX-1954, p. 8.

_ "Hindemith vino con la grandeza de su mensaje", *De Frente*, Año 1, N° 27, 9-IX-1954, p. 30.

_ J.M., "Hindemith bei 'Amigos de la música'", *Argentinisches Tageblatt*, 9-IX-1954, p. 4.

_ "Asociación Amigos de la Música", *Argentinisches Tageblatt*, 11-IX-1954, p. 6.

_ "Concierto de P. Hindemith", *La Nación*, 15-IX-1954, p. 4.

_ "Paul Hindemith en Buenos Aires", *Buenos Aires Musical*, 15-IX-1954, p. 1.

_ G.K. [Guillermo Knepler], "'Amigos de la música' unter Hindemith, mit Vancoille", *Argentinisches Tageblatt*, 16-IX-1954, p. 4

_ "Kulturnotizen", *Argentinisches Tageblatt*, 18-IX-1954, p. 2.

_ "Abschiedskonzert von Paul Hindemith", *Argentinisches Tageblatt*, 25-IX-1954, p. 6.

_ "Notículas musicales", *Clarín*, 26-IX-1954, p. 9.

- _ "Homenaje del público al Maestro Hindemith", *Clarín*, 30-IX-1954, p.8.
- _ "Paul Hindemith actuará la semana próxima", *Los Andes*, 01-X, 1954, p. 4.
- _ "Ciclo de música actual iniciará Paul Hindemith", *Los Andes*, 03-X-1954, p. 9.
- _ "Paul Hindemith actuará el jueves", *Los Andes*, 05-X-1954, p. 5.
- _ "Hindemith nos habla de la música", *Los Andes*, 6-X-1954. p. 5.
- _ "Paul Hindemith actúa esta noche con la Sinfónica", *Los Andes*, 7-X-1954, p. 5.
- _ "Como director y autor se aplaudió a Paul Hindemith", *Los Andes*, 9-X-1954, p.5.
- _ Alberto Emilio Giménez, "Crónicas de conciertos sinfónicos", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX, N° 84-85, Ago-Sept, 1954, pp. 14-15.
- _ Alberto Emilio Giménez, "Crónicas de conciertos sinfónicos", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX N° 86-87, Octubre, Noviembre, 1954, p. 23 y 28.
- _ Juan Pedro Franze, "La música en el interior. Ciclo de música contemporánea en Mendoza", *Polifonía. Revista Musical Argentina*, Año IX, N° 88, Diciembre, 1954, p. 38.
- _ "La visita de Hindemith", *Sur*, N° 232, Ene/Feb, 1955, p. 70-72.
- _ Paul Hindemith, "Adiestramiento elemental para músicos", *Revista Ricordiana*, Año VII, N° 4, 1957, pp. 11, 12.
- _ Alberto Emilio Giménez, "Los conciertos en el Teatro Colón", *Lyra*, 1958.

Sitios electrónicos

<http://www.ciweb.com.ar/Ficher/index.php>. Fecha de último acceso: 17-02-2017

<https://www.idagio.com/orquesta-sinfonica-del-sodre/recordings>. Fecha de último acceso: 17-02-2017

Archivos

- _ Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA).

- _ Hemeroteca "Ezequiel Martínez Estrada", Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" de la República Argentina.
- _ Fondo Documental "Julio Perceval", Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- _ Biblioteca Ediciones Gourmet Musical.
- _ Archivo privado de Carlos Grätzer.

■

SILVIA GLOCER

Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires y Licenciado en Artes, con diploma de honor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 1985 ejerce la docencia en esa carrera en las cátedras de Introducción al Lenguaje Musical y Evolución de los Estilos II. Coordina la Sub-área de música del Área "Artes del Espectáculo y Judeidad", en el Instituto de Investigación en Artes del Espectáculo de Filosofía y Letras (UBA). Es egresada del Conservatorio Provincial "Alberto Ginastera" de Morón, del Profesorado de Música, especialidad Guitarra. Allí ejerció la docencia en diversas cátedras. Desde el año 2005 es musicóloga en la Biblioteca Nacional, actualmente como miembro de la Dirección de Investigaciones. Estudia las relaciones entre música y política. Su tema de doctorado estuvo vinculado al exilio de músicos judíos que se dirigieron a la Argentina escapando del nazismo. Publicó: *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas por el nazismo* (2015), *Cartas de La Brasa. Patrimonio bibliográfico, 1926-1937* (2015) y *Teatro idish argentino (1930- 1950)* y *Melodías del destierro* en 2016.

■ MÚSICOS INDÍGENAS EN EL CORPUS INSTITUCIONAL RELIGIOSO DE LA CATEDRAL MATRIZ DE CUENCA, ECUADOR, EN EL SIGLO XIX

ARLETI MOLERIO ROSA

Universidad de Cuenca (Ecuador)

RESUMEN

El presente trabajo analiza la incorporación y funcionalidad de los músicos indígenas en el corpus institucional de la Catedral matriz durante el período comprendido entre los inicios del Obispado y durante el siglo XIX. Partiendo de un estudio crítico de modelos aplicados al tema y sobre la base del documentario obrante que utiliza fuentes inéditas conservadas en el Archivo de la Curia Arquidiocesana de Cuenca, se realiza un análisis de la actividad de los músicos indígenas en la institución catedralicia permitiendo una reconstrucción panorámica de los espacios de actuación y ejecución de prácticas específicas.

Palabras clave: Ecuador, Catedral Matriz, práctica musical, músicos indígenas.

ABORIGINAL MUSICIANS IN THE CORPUS OF THE CATHEDRAL OF CUENCA (ECUADOR), IN THE 19TH CENTURY.

ABSTRACT

80

The present work analyzes the incorporation and functionality of the aboriginal musicians in the institutional corpus of the Cathedral during the period between the beginnings of the *Obispado* and the nineteenth century. Starting from a critical study of models applied to the subject and based on the documentary that uses unpublished sources conserved in the archive of the Curia Arquidiocesana of Cuenca, an analysis of the activity of the aboriginals of the cathedral institution is realized allowing a reconstruction panoramic of the spaces of action and execution of specific practices.

Keywords: Ecuador, Cuenca, Cathedral, musical practice, aboriginal musicians.



Introducción¹

La historiografía en Latinoamérica ha prestado un especial interés en el tema indígena desde diferentes enfoques. Según el investigador Javier López Marín, estos estudios musicológicos desarrollan un escenario que refiere gran atractivo desde el siglo XVI: exótico para unos e identitario para otros.² De la misma forma, se suma a este contexto las investigaciones relacionadas con procesos de aculturación, tratadas desde heterogéneas posiciones intentando reconstruir el panorama de relaciones entre los implicados.³

El abordaje sobre la temática indígena dentro de la Catedral Matriz de Cuenca resulta complejo si desde el inicio se acepta que el mayor énfasis de este análisis debe centrarse en las interconexiones establecidas entre la actividad en las parroquias, especialmente urbanas, conformadas por los pueblos originarios existentes en la ciudad y su repercusión dentro de la Catedral. En este sentido, para llegar a construir un análisis transversal

¹ El presente trabajo forma parte de mi tesis doctoral titulada *La actividad musical litúrgica y religiosa de la Diócesis de Cuenca en Ecuador durante el siglo XIX* defendida en la Pontificia Universidad Católica Argentina en el año 2016.

² Marín López, J, 2012: 138

³ Nos referimos a los trabajos realizados por Geoffrey Baker, en particular Baker, 2008

más amplio es preciso comentar, aunque de forma sesgada, la realidad de las parroquias en cuestión.⁴

Según Geoffrey Baker, el fracaso de algunos estudios musicológicos referentes al tema se debe a que el enfoque se ha centrado únicamente en la Catedral, siendo esta una institución que bloquea oportunidades para el desarrollo indígena y disminuye las funciones de los músicos indígenas, reduciéndolos a ser subordinados permanentes.⁵

Se conoce que el numeroso asentamiento de pueblos originarios desde el siglo XVI en las zonas urbanas de Cuenca, precisó crear parroquias especialmente para ellos. Una de las congregaciones establecidas fue la de San Sebastián en 1578, luego del primer Concilio de Quito en 1570 en el cual se promulgaron 55 constituciones a favor de estos. Stevenson describe que gracias a los “aguijoneos” del Obispo Pedro de la Peña, este sínodo dictó una legislación de amparo y protección para los indígenas en el cual se insistía que todo “cura de indios” supiese el idioma quechua para establecer una mejor comunicación.⁶

Entre otras de las constituciones dictadas se indica, la importancia de crear los “pueblos de indios”, pero no por los sacerdotes sino por la intervención Real; para ello se decide la formación de “escuelas para los indios”, las mismas tenían como principal objetivo enseñarles a escribir y el aprendizaje de la doctrina.

En el documento, además, se detallan las regulaciones de la vida diaria de los pueblos originarios, los matrimonios, amancebamientos, hechicerías y cultos paganos; se estipula que las embriagueces eran faltas graves, además se dictaban las normas para el sacramento del bautismo, confirmación y extremaunción.⁷

La segunda congregación fue la de San Blas ubicada hacia el este, convirtiéndose en parroquia de nativos a partir de 1583.⁸ Existían otras parroquias en las zonas periféricas de la ciudad consideradas como rurales que funcionaban en estos pueblos y en sus jurisdicciones propiamente.⁹

Dentro de la disposición interna de las parroquias, la figura del cacique ocupaba una elevada posición social dentro de la “república de los indios”, como intermediario entre la comunidad nativa y los españoles. Desde el siglo XVI (1575) según las ordenanzas

⁴ El abordaje de la participación indígena en las parroquias urbanas en Cuenca, es un tema que requiere de un análisis profundo y se encuentra a la espera de ser estudiado. En este artículo intentamos un discreto acercamiento al tema.

⁵ Baker, G, 2008 : 178

⁶ Stevenson, R, 1965:172-194.

⁷ Vargas Ugarte, R, 1951: Vol. 189, Núm. 40, p. 154.

⁸ Paniagua, J, Truhan, D, 2003: 39.

⁹ Parroquias rurales como: Sayausí, Sidcay, Nulti, San Joaquín, Sinincay, Turi, Portete, Baños, entre otras.

del Virrey de Perú, Francisco de Toledo, “[...] los caciques estaban obligados al mantenimiento de un orden civil dentro de la comunidad indígena y en la más eficiente organización del cobro de las tasas tributarias y de los turnos de trabajo o mita”.¹⁰

Entre las actividades cotidianas del cacique se encontraba: “notificar al cura, los nacimientos, defunciones, y los nombres de las personas enfermas en el *ayllu*”¹¹

“[...] enseñar en la escuela a cantar, leer, escribir y rezar todos los días, mañana y tarde, a todos los muchachos hijos de caciques y principales de los *ayllus* y demás indios del pueblo”¹². Los caciques se consideran descendientes de los linajes nobles aborígenes, y en este sentido es posible equiparar su posición legal a la hidalguía en España.¹³

82

Como una forma de separarse conscientemente de las masas indígenas de la ciudad, muchos de estos indios principales, llamados “legítimos” por ser hijos de indios sin mezcla, adoptaron costumbres españolas como la vestimenta, y recibieron autorización para montar a caballo y portar espada y arma de fuego.¹⁴

Lo documentado en el trabajo de Robert Stevenson “Música de Quito”, sobre la educación de los caciques en los colegios franciscanos de Quito desde el siglo XVI, afirma como este acontecer trajo consigo una expansión de nuevos conocimientos y una consolidación de una clase noble entre los nativos. Según Javier López Marín, el ingreso a las instituciones peninsulares también puede considerarse un signo evidente de españolización al que solo accedía una élite selecta, a la cual se le otorgaba el derecho al título honorífico de “Don”.¹⁵

De estas instituciones se conoce una nómina de estudiantes caciques que asumían posteriormente, funciones como maestro de capilla, instrumentistas y cantores dentro del corpus institucional religioso; entre ellos se encuentran citados: Diego Lobato de Sosa

¹⁰ Tello, A, 1997 : 112

¹¹ Según Mario Godoy, *Ayllu* se define como los descendientes de un antepasado común, vinculados a un territorio, señorío étnico, que era regido por un cacique. En: GODOY, M, 2014 : 45.

¹² *Ibid*, p. 46.

¹³ *Ibid*.

¹⁴ Marín López, J, 2012 : 151.

¹⁵ *Ibid*.

Yarucpalla, Alonso Atahualpa quien “tocaba el violín, el arpa y el clavicordio”¹⁶ y Francisco Pillajo, “indígena, maestro cantor, vecino y natural de Cotocollao”.¹⁷ En el estudio de la documentación del archivo catedralicio cuencano, no se ha encontrado ningún caso identificado como músico cacique; sin embargo, se considera según los documentos consultados, que los maestros de capilla designados fundamentalmente en las parroquias, posiblemente eran caciques de la región, según la tradición.

Las divisiones parroquiales tienen un objetivo concreto y responde a mantener, por una parte un control de los tributos y por otra, a establecer una separación de clases, discriminatoria. Según Marín: “[...] bajo el pretexto paternalista de la defensa del indio y sus derechos esta segregación perseguía en realidad, mantener alejada y controlada a la población nativa para, de paso, recaudar con más facilidad los tributos y regular la abundante mano de obra de los naturales”.¹⁸

Los fundamentos de organización en las parroquias indígenas estaban instituidos por el Cabildo; sin embargo, a partir de la documentación y la bibliografía consultadas, se nota cierta autonomía y autosuficiencia dentro del proceso institucional. En la estructura, sobresale la importancia de la música como un medio eficaz para establecer una aproximación fluida con las poblaciones indígenas.

La autonomía puede apreciarse en las normativas aplicadas, y un ejemplo de esta realidad es como solo los indígenas podían ser parte del conjunto musical, llegando a entablarse discrepancias cuando el procedimiento era alterado. Un caso documentado en la parroquia de San Sebastián que refiere este particular, es el nombramiento de maestro de capilla solicitado por el indígena Mariano de Jesús Cabrera.¹⁹

En el oficio que Mariano de Jesús le hace al Cabildo expone: “[...] no siendo de justicia el que carezca yo de un oficio que no solo por rason del título me coresponde, sino aun por ministerio de la Municipal que prescribe ejerser dicho oficio con preferencia a los Blancos los feligreses de cada Parroquia [...] (Sic)”.²⁰

Por su parte, el párroco de la iglesia de San Sebastián, que en ese entonces era Bernardino Alvear (1806), defendía la posición del indígena al expresar:

¹⁶ Godoy, M, 2014 : 45

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Marín López, J, 2012 : 139.

¹⁹ AMCM. Documento Capitular. DC003. AHCA/C Exp 0322 CA 0191.Caja 6.

²⁰ *Ibid.* Folio 1.

[...] la Ley Municipal Ordena expresamente que en los pueblos y Parroquias de Indios haian de servir el oficio de cantores y Maestría los mismos Indios con ex-
cluite de los Españoles, dandoles pr libres de raza y servicios personales. Estas
palabras manifiestan abiertamente que a más de ser los Indios los empleados en las
plazas que se mencionan se hayan pr ellos exentos del Real tributo [...] (Sic).²¹

Otro caso citado se refiere al proceso de designación de ayudante de maestro de capilla del indígena Felipe Salamea de San Sebastián (1826-1829), donde se registra que los indígenas principales de la parroquia, le escriben un oficio al Vicario Don José Antonio Arévalo explicando cómo en un principio, cuando el señor Vicario designó como sustituto en la doctrina a Salamea, no habían aceptado el nombramiento porque ignoraban por una parte, su nacimiento y todos los servicios que habían brindado sus antepasados en la misma parroquia, además alegaban que los tenía “alucinados” el mestizo Manuel Quito, quien a fuerza de licores, mentiras y engaños hacía de la comunidad lo que quería, hasta el exceso de oponerlos a la orden superior.

Luego de haber observado por el espacio de tres años, la conducta irreprochable de Salamea, las aptitudes y pericia en el arte de la música, el honor y puntualidad con que se desempeña en todas las funciones, la honradez en sus procedimientos, la caridad y humanidad con que se expresaba con los pobres y otras cualidades, los había obligado a desmentir los primeros procedimientos y darle el seguro resguardo para ocupar la plaza en propiedad. Además, solicitaron que Salamea sustituyera a Espinosa en la maestría de capilla luego de su muerte.²²

Posteriormente, se conoce que Felipe Salamea se integra al servicio de la capilla catedralicia como clarinetista, en el año 1836. Este documento constata dos aspectos importantes de la organización parroquial: por un lado, la jerarquía gremial que la profesión musical adquiere y por otro, la importancia de la legitimidad del origen para la admisión al coro musical institucional.

La documentación obrante hace mención sobre las habilidades musicales de los indígenas y las funciones que cumplían dentro de la parroquia, entre las cuales se describen: ayudar en la misa, encargarse del canto durante el culto y acompañar al sacerdote en

²¹ *Ibid.* Folio 30.

²² AMCM Documentos sin catalogación anterior DTO 12. Folios 3 y 4.

los entierros²³; todo este acontecer logra en gran medida una organización sonora independiente donde es posible considerar que la infraestructura de las parroquias se distinguía de la Catedral, gracias a la presencia de los músicos indígenas.²⁴

Como se confirma en los trabajos de Baker, los músicos indígenas demostraban gran interés por desarrollar una formación artística musical, especialmente en los niños pertenecientes a la feligresía, con el objetivo de ocupar los puestos vacantes dentro de la parroquia.

Las relaciones de parentesco proporcionaban un acceso privilegiado a plazas y en este sentido, es posible “advertir que había continuidad en el cargo en la misma familia, a tal punto que se puede hablar de dinastías”.²⁵ Este proceder sugiere un marcado grado de localismo en la organización musical, y una resistencia para contratar a músicos de fuera. La preferencia de la parroquia en seleccionar a intérpretes indígenas antes que a españoles, mestizos o criollos; es comprensible si se considera lo que pagaban a los locales con respecto a los extranjeros.

Por otro lado, según Baker, los músicos locales sentían cierto grado de obligación religiosa y social con sus iglesias; ello los llevó a conformarse con un menor salario, pagos en especie o de hecho, a ningún pago en absoluto. Por lo tanto, es posible que los músicos considerasen sus funciones, al menos en parte, como una forma de homenaje a la iglesia, al sacerdote o al cacique, a una imagen santa o santo y como servicio a su comunidad; como tal, pueden haber esperado solo recompensas financieras ocasionales.²⁶ En este sentido, la música se situaba entre la profesión y el deber. El resultado es una limitada circulación de músicos indígenas entre las diferentes iglesias.²⁷

Poco se ha investigado sobre la actividad musical en sí misma dentro de las parroquias indígenas urbanas en Cuenca, sin embargo, la documentación consultada describe que los integrantes del coro musical indígena se consideraban dentro de la comunidad, con una posición privilegiada dado los beneficios sociales y económicos que adquirieron, como por ejemplo la exención de la mita y del tributo. Por otro lado, se conoce como en la organización musical adoptaban el modelo impuesto por el prototipo español; en consecuencia la estructura del corpus musical incluye a maestros de capilla, cantores e instrumentistas. En este escenario es posible deducir que:

²³ Poloni, J, 2006 : 232

²⁴ Marín López, J, 2012 : 142

²⁵ *Ibid.*, p. 233.

²⁶ Baker, Geoffrey, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Ed. Cit. p .158.

²⁷ *Ibid.*, p. 172.

En las parroquias indígenas se intenta imitar la ejecución de los cantores e instrumentistas españoles y criollos, a fin de legitimarse de alguna forma dentro de la sociedad. En cambio, habría sido la elite hispana la que promovió la ejecución de danzas nativas en las fiestas urbanas durante la mayor parte de la colonia, por una razón: la exhibición de la diferencia resultaba crucial para la afirmación de su propia identidad y privilegios.²⁸

En líneas generales, se concluye que para los músicos indígenas, el mejor lugar para emplearse eran las parroquias, pues allí conseguían convertirse en privilegiados, además de llegar a ocupar puestos como el de maestro de capilla: "Por lo tanto, es posible que el destino más deseado por un músico indio se encontrase bien lejos de la Catedral donde no pasaría de ser un simple subalterno".²⁹

La práctica institucional de los músicos indígenas en la Catedral Matriz de Cuenca

Un análisis de la situación del músico indígena en la Catedral Matriz en el siglo XIX devela que la documentación catedralicia registra de forma intermitente las referencias a la práctica de los músicos de este estatus dentro del corpus. Esta realidad puede estar relacionada con varios factores como la excepcionalidad en la incorporación de indios al corpus catedralicio o el poco detalle sobre el origen racial descrito en las actas capitulares de forma general; en este caso, se han encontrado pocos documentos que describan este particular y finalmente se ha detectado que los posibles cambios de nombre de los indígenas, pueda ser una circunstancia que hace difícil revelar a cuál etnia pertenecían.

A partir del estudio de los documentos catedralicios, se ha podido verificar que el mayor detalle de descripción sobre las identificaciones sociales, aparecen en las convocatorias de los oficios para edictos; en ellos, los aspirantes como forma de presentación incluían su procedencia: este es el caso de Joaquín Espinoza, quien resalta su condición social para acceder a la plaza de organista de la Catedral:

²⁸ Vera, Alejandro, 2009: 96-102.

²⁹ Marín López, J, 2012 : 143

A V. S. Y pido y supco qe teniendome pr admitido dentro del termino del Edicto, y sugentandome al examen correspondte, con exclusion del Sr Doctoral que patrocina á Juan Manuel Landin su criado, é igual opocitor ala maestria de organo, se sirva providenciar con arreglo a mis meritos, la prelacn qe solicito en dcha ocupacn. De organista en propiedad, á mas de ser hijo legmo, y *hombre español, sin mescla alguna*, y ser de justicia; jurando lo necesario en dro. Va Joaquin Espinoza (Sic).³⁰

La anexión de los originarios a la capilla catedralicia cuencana trajo consigo un proceso determinado por las autoridades que conformaban el Cabildo eclesiástico, al ser estas las instituciones que regían la contratación de los integrantes de la capilla musical. La abundante presencia de población indígena en la región y las difíciles condiciones de acceso a la ciudad, precisó entre otros factores, esta incorporación de forma casi inmediata.

En la documentación examinada se confirma, que los principales cargos musicales dentro de la Catedral en el siglo XIX, estaban ocupados por mestizos, (definido como la mezcla de diferentes razas, hombre blanco y nativos)³¹, criollos (definidos como los hijos de españoles nacidos en tierras americanas) y en menor cantidad por españoles, extranjeros y originarios. Es de resaltar que los vocablos “mestizo” y “criollo” aparecen en muy pocos casos dentro del documentario: “y no es seguro de que se pueda identificar como tales a todos los que son designados como simples moradores de Cuenca”.³²

Aún cuando es probable reconocer -según el apellido- la ubicación étnica, los registros no los identifican como tal. Es posible, según explica Jacques Poloni, que los mestizos fueran incluidos por los notarios en el grupo de los blancos, tal como lo hacían los curas en los libros parroquiales del Sagrario y la Catedral.

Por su parte, los criollos también eran integrados al grupo de los blancos y se les consideraba con igualdad de oportunidades con respecto a los peninsulares, a diferencia

³⁰ AMCM Documento Capitular DC004 AHCA/C Exp 0337 CA 0202 Caja 6.Cuenca Año, de 1808 No 2.Folio 21b.

³¹ “En un sentido estricto, un mestizo era el resultado de la mezcla de diferentes razas, en especial de hombre blanco y una mujer india. Sin embargo, había diferentes grados de mestizaje dada la variada naturaleza de los pobladores europeos así como de la población indígena [...] los mestizos vivían o como españoles o como indios pero, en realidad, no eran ninguna de las dos cosas”. MARÍN LÓPEZ, J, 2012 : 143.

³² Poloni, J, 2004 : 157.

del resto de los grupos que ocupaban puestos claramente inferiores.³³ Este acontecer declara que en los registros de la capilla musical catedralicia, pudo haber sucedido lo mismo, lo cual conlleva a todos los riesgos imaginables en la especificidad en este sentido.

Dentro de los mestizos existe una designación más: los *cholos*; este término se refiere a los individuos nacidos de un mestizo y una indígena.³⁴ La expresión también encierra un sentido despectivo: “generalmente señalaba a los indios de la ciudad hispanizados y aculturados”, hijos ilegítimos que certificaban su ascendencia indígena.³⁵

Paralelo a esta designación, coexiste la de los “mestizos en hábitos españoles” y en este caso, se refiere a los mestizos más cercanos al ámbito de los blancos. Otro aspecto importante a considerar en el contexto de la época, más allá de la descendencia, es la educación, aquella que define al individuo y lo ubican en la sociedad.

Mario Godoy afirma, que la formación de elites biculturales origina otro grupo denominado, *ladinos*³⁶; el mismo está integrado por los nativos que aprenden el español y se convierten en intermediarios con la población indígena, adquiriendo una posición social significativa con la función de comunicador.

Continuando el análisis relacionado con la organización dentro de la capilla catedralicia, se admite que el flujo de músicos españoles y extranjeros en el cargo de maestro de capilla en el siglo XIX fue mínimo, registrándose solo dos posibles casos. Primeramente, Thomas Illescas, del cual no se han podido encontrar datos precisos sobre su categoría social, pero podría ubicarse entre español, criollo o mestizo, pues se conoce que fue hijo del maestro de capilla de la Catedral Josep Illescas, (siglo XVIII hasta los inicios del Obispado 1789), quien al parecer era español.

Por su parte, el segundo caso es el de Melchor Ponce de León y Colón, de quien se conoce procedía de Lima, pero tampoco se documenta su condición social. Después de 1804, luego de la partida de Melchor Ponce, se detecta según la documentación consultada, una ausencia de músicos europeos en lo restante del siglo; ello trajo como resultado, el incremento y la conformación integral del corpus con músicos locales, quienes a partir de ese momento ocuparon los cargos de mayor relevancia.

³³ Marín López, J, 2012 : 147.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Masson, P, 1977: 104-114.

³⁶ Véase Espinosa, M, 1996. Según el autor, la ladinización, es la adopción del idioma español por parte de la población indígena: “Solo los individuos que hablaban el español tenían la posibilidad de ingresar a las instituciones educativas, artísticas. A los gremios artesanales, al clero y a la burocracia [...]. La ladinización como medio y fin del ascenso social, constituye una tendencia presente en la sociedad ecuatoriana desde la época colonial hasta la actualidad”.

El primer maestro de capilla nativo en el siglo XIX que ocupa el puesto, no como interino sino como designado, del cual se tienen datos más precisos es Martín Garate (1809); el texto de José María Astudillo Ortega *Dedos y labios apolíneos*, lo ubican como mestizo.³⁷ Así, el número de maestros de capilla nativos durante el siglo XIX fue superior a los peninsulares, y el resto de la capilla musical se conformaba principalmente por mestizos, criollos y nativos, en igual orden de protagonismo.

En el caso particular de los nativos, sus funciones dentro de la Catedral no eran exclusiva al ámbito musical, ellos realizaban distintas ocupaciones como acólitos, asistentes de sacristía, lavaderos, aguateros y campaneros. A pesar de que sus remuneraciones eran limitadas, se consideraba su trabajo privilegiado, al poder servir a la iglesia y enroscarse de alguna manera, con la clase de mayor jerarquía. La localización de músicos indígenas, según Javier López Marín, presenta serios problemas documentales:

Las fuentes catedralicias suelen ser opacas en cuanto al origen racial de los músicos, en parte porque el colectivo indígena carecía de una voz propia dentro del discurso institucional de la documentación catedralicia y su tradición estaba más vinculada con la oralidad que con el mundo escrito.³⁸

En el documentario se ha detectado que algunos nativos ni siquiera podían firmar sus recibos de renta; este es el caso de Fernando Quito, fuellero de la Catedral, de quien se evidencia la firma de recepción como testigo de Joaquín Espinosa organista de la capilla; otro ejemplo se encuentra en el documento de diezmo 002 del año 1812, el que describe la misma situación con el fuellero Matías Castro y el campanero Francisco Vallejo, pues al no saber firmar -a ruego de ellos- lo hacía Sebastián Torres, el subalterno del mayordomo ecónomo de la Iglesia Catedral.³⁹

Sin embargo, en este mismo contexto pueden establecerse excepciones referentes a los indígenas que ocupaban plazas de mayor importancia dentro de la capilla musical, incluso en el oficio de organista. Un caso documentado es el del capitular DC002 del año 1796, donde el señor Josef Obispo de Cuenca describe:

³⁷ Astudillo, J. M., 1956 : 15.

³⁸ Marín López, J., 2012: 150.

³⁹ AMCM Diezmos D002 AHCA/C 0450 CA: 0439 Caja 17.

El segundo es que no hay un sugeto que pueda tocar el órgano con proporción a lo expuesto en el capítulo antecedente, por cuya causa está encargado de este oficio un Indio que apenas entiende los Tonos del País nada correspondientes a la circunspección de la Cathedral. Es necesario para reparar este defecto solicitar y traer De la Capital de Lima un organista perfectamente instruido en lo que corresponde al mismo canto llano y que no acompañe los Divinos oficios con Tocatas propias más bien de casas particulares, como ahora sucede, y á este Fin deve asignársele el estipendio anual de quinientos Pesos, como es diaria su asistencia y continuo el trabajo a que queda sugeto (Sic).⁴⁰

El reclamo del Obispo apela a que no considera a los “indios” con suficiente instrucción para ocupar la plaza de organista; consiguientemente, rechaza la propuesta del repertorio que al parecer, no era el adecuado en el ambiente catedralicio; su solicitud intenta reformar la capilla musical y deja en evidencia el predominio del pensamiento eurocéntrico, considerándolo como único y auténtico.⁴¹

Otro ejemplo es el del indígena Bernardo Fernández, quien obtiene el nombramiento como arpista por el maestro de capilla Martín Garate en el año 1810; aunque se conoce que posteriormente, dicho maestro de capilla lo separa del puesto por su impericia en el arpa, sustituyendo este instrumento por la viola.⁴²

Yltmo Sor. El Abgdo Protr anate de Bernardo Fernandez Indo de S. Blas- Dice: que este le infra hallarse nombrado verbalmente pr el Sochantre y Maestro de Capilla Dn Martín Gararte en calidad de Arpista pa, las Misas de los Curas Rectores de esta Sta Iglecia Cathedral desde Enero del preste año, pr lo que se hace servir U.S.Y. aprobando dcho nombramto, mandar sele confiera el correspondiente

⁴⁰ AMCM Documento Capitular DC002 AHCA/C Exp 1477.19, 1477.20, 1477.21 Caja 20. Folios 63 y 63 b.

⁴¹ En Godoy, M, 2014 : 37, se expone el mismo criterio.

⁴² AMCM Documento Capitular DC010 AHCA/C Exp 1443 CA 0291 Caja 20. Folio 8.

documento en forma pa su futuro resgdo, Cuenca y Junio 2 de 1810. Cassamayor.

Cuenca Junio 4 de 1810. Informe ntro Venerable Dean y Cavildo (Sic).⁴³

Los estudios catedralicios en Latinoamérica sostienen, que dentro del proceso de contratación indígena, existe una preferencia de los instrumentistas por parte del Cabildo en contraste con los cantores, los cuales son rechazados, “apelando a cuestiones tímbricas, de pronunciación del castellano y de clase social”.⁴⁴ Javier López Marín, en su estudio sobre la Catedral de México afirma que la ausencia de “cantores indios” y la abundancia de instrumentistas, no obedece a la selección del Cabildo sino a la oferta del personal nativo y de sus preferencias. En la Catedral Matriz, la descripción de los cantores integrantes de la capilla musical no especifica con precisión la clase social, pero puede percibirse según los apellidos, que el mayor porcentaje pertenecía a la categoría de mestizos.

Por su parte, los oficios de campanero y fuellero son los que documentan con mayor precisión, la contratación de indígenas dentro de la capilla musical de la Iglesia Matriz, incluyendo la referencia a la categoría social. En el caso del campanero, el empleo presenta algunas dificultades; entre ellas: los riesgos por la altura de las campanas y la fuerza a emplear en hacerlas sonar, también el fuellero necesitaba de fuerza y destreza para la ejecución de sus funciones.

Con estas dificultades era de imaginar que fueran las plazas destinadas a los nativos; se argumentaba además, que estos oficios eran los de menor remuneración entre los integrantes de la capilla. Las diferencias en la renta son considerables, nótese en la siguiente tabla un ejemplo en el reporte financiero de la plantilla musical del año 1811.

Oficio	Renta	
Sochantre	80 pesos anuales	Martín Garate
Sochantre	25 pesos anuales	José Gavilanes
Tiples y cantores	20 pesos anuales c/u	Manuel Nibicela, Felipe Cedillo, Jacinto Cárdenas.
Violín 1	30 pesos anuales	Ermenegildo Parra
Violín 2	30 pesos anuales	Juan de la Vega
Viola	30 pesos anuales	Mariano Espinosa

⁴³ AMCM Documento Capitular DC008 AHCA/C Exp 0383 Caja 8. Folio1.

⁴⁴ Marín López, J, 2012 : 149.

Oficio	Renta	
Flauta 1	20 pesos anuales	Ramón Albarrasín
Flauta 2	20 pesos anuales	Lorenzo Espinosa
Campanero	6 pesos anuales	Francisco Vallejo Indio
Fueller	12 pesos anuales	Matias Castro Indio

Tabla 1. Reporte de rentas de la capilla catedralicia año 1811 (Fuente: Documento de Diezmo 02 AHCA 0450)

A partir del análisis de las plantillas catedralicias se ha podido reconstruir la generación de campaneros y fuelleros que integraban el corpus de la capilla musical durante los primeros años del siglo XIX, los cuales en los registros de diezmos y economía aparecen en algunos casos con la categoría de “indios”. La siguiente tabla indica los nombres y cómo son identificados en el documentario.

Oficio	Nombre	Categoría social	Documento de registro	Año
Fueller	Ramón Vallejo		AHC diezmo 001	1789- 1796
Campanero	Rafael Remache	Indio	AHC diezmo 001	1794
Campanero	Miguel Puluchi	¿?	AHC diezmo 001	1796
Fueller	Pablo Espinosa	¿?	AHC diezmo 001	1797
Campanero	Matías Saruma	Indio	AHC diezmo 001	1800
Fueller	Sebastián Thorrres	¿?	AHC diezmo 001	1801
Fueller	Rafael Remache	Indio	AHC diezmo 001	1805
Fueller	Andrés Justino	¿?	AHC diezmo 001	1805
Fueller	Fernando Quito Sebastián Thorrres	Indio	AHC diezmo 001	1806-1810
Campanero	Manuel Salamea	Indio	AHC diezmo 001	1806
Campanero	Eustaquio León Angelo Agila	¿?	AHC diezmo 001	1807

Oficio	Nombre	Categoría social	Documento de registro	Año
Campanero	Francisco Vallejo	Indio	AHC diezmo 001 y 002	1810-1812
Fuellerero	Matías Castro	Indio	AHC diezmo 001 y 002	1811
Campanero	Eugenio Salamea	Indio	Economía DC001 exp 055/ Diezmo DC002 AHCA EXP 045	1813-1814
Fuellerero	Matías Zaruma	Indio	Economía DC001	1815-1816
Campanero	Manuel Chica	Indio	EXP 055/	
Campanero	Pedro Torres	Indio	AHC diezmo 002	1816
Fuellerero	Enrique Quito	Indio	Economía DC001	1816- 1830
Fuellerero	Matías Zaruma	Indio	EXP 055	
Campanero	Alfonso Barros	¿?	Economía DC001 EXP 055/ Diezmo DC002 AHCA EXP 045	1817
Fuellerero	Leonardo Gutiérrez Diego León	¿?	Diezmo DC019 AHCA Exp 778, DC0028 AHCA/C Exp 0695 CA 0448 Caja 13	1838-1839
Fuellerero	Garbino León	¿?	Economía exp anexo 002, EC 002	1852
Fuellerero	Vicente Gerónimo	¿?	AMCM Documento 0024.	1870

Tabla 2. Registro de campaneros y fuellereros de la Iglesia Matriz en el siglo XIX.

Como resultado del estudio anterior, se observa una continuidad en los datos hasta el año 1852, aunque de forma discontinua; luego desaparecen los informes referentes a estas funciones dentro del archivo documentando; solo un fuellerero más en el año 1870. No se evidencian las causas de la desaparición de los registros, aunque se considera su

vinculación con problemas financieros y de reorganización en la capilla musical durante la segunda mitad del siglo XIX.

Por otro lado, se ha detectado que los campaneros ascendían a la categoría de fuelleros: este es el caso del “indio” Rafael Remache, quien en el año 1794 se documenta como campanero y en el 1805 como fuellero; es importante considerar que este ascenso incrementó sus rentas al doble.

Otro elemento a tener en cuenta, son las relaciones familiares, pues estas establecían una continuidad en las funciones: ejemplo de ello es la familia Vallejo, primeramente con Ramón Vallejo como fuellero 1789, y luego con Francisco Vallejo como campanero en 1810. Otro es el caso de la familia Salamea, quienes trabajaban como campaneros, primeramente Manuel Salamea 1806 y Eugenio Salamea en el 1813. Este proceder, según Stevenson es muy frecuente en las catedrales hispanoamericanas.⁴⁵

Los niños (seises) son otro de los grupos de “indios”, mestizos y criollos que se conocen, pertenecientes a la capilla musical de la Catedral. Los niños que poseían condiciones vocales tenían la posibilidad de integrar el coro de la iglesia Catedral y aprender el proceder del culto religioso. Los datos sobre los seises dentro del documentario son exiguos; las pocas referencias que se documentan, se registran en parte por los testimonios de los músicos en los oficios redactados para las convocatorias a edictos; en ellos se indica como desde niños pertenecían al coro de la Catedral.⁴⁶ Las actas capitulares no refieren ningún dato sobre ellos, ni de su participación dentro del culto.

Para finalizar, no se ha encontrado en la Catedral Matriz documento alguno que mencione o identifique la actividad como compositor, de integrantes indígenas del corpus, ni se conservan obras que certifiquen este proceder: “[...] de hecho, un repaso al contenido de diversos archivos hispanoamericanos muestra que música de autoría indígena conservada en archivos catedralicios es bastante excepcional”.⁴⁷

Sin embargo, es posible admitir que el impacto de la actividad musical indígena en Cuenca, sustentada por la oferta laboral en las parroquias y su inclusión en el discurso institucional catedralicio, es un proceso que encierra implicaciones de gran complejidad, las cuales deben ser estudiadas en profundidad.

⁴⁵ Stevenson, R, 1959 : 95-96.

⁴⁶ Ejemplos: Miguel Espinosa en su solicitud para maestro de capilla en el documento AMCM Documento Capitular DC036 AHCA/C Exp 0833 Caja 14. Folios 3b y 4; Miguel Morocho en su solicitud para la plaza de sochantre en el documento AMCM Documento Capitular DC034 AHCA/C Exp 0833 Caja 14.

⁴⁷ Marín López, J, 2012 : 154.

Hasta el momento, dada las importantes limitaciones de las fuentes valoradas y las escasas investigaciones sobre el tema, solo se ha presentado una panorámica general que debe ser ampliada en investigaciones ulteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTUDILLO, José María, 1956, *Dedos y labios apolíneos*. Quito, Ed. Cit. Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

BAKER, Geoffrey, 2008, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham, Duke University Press

ESPINOSA, Manuel, 1996, *Quito según los extranjeros. La ciudad, su paisaje gentes y costumbres, observadas por los visitantes extranjeros. Siglos XVI- XX*. Quito, Centro de Estudios Felipe Guamán Poma.

GODOY, Mario, 2014, *La música en la presidencia y Real Audiencia de Quito: capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*, Quito, Universidad Católica de Ecuador.

MARÍN LÓPEZ, Javier, 2012, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, Jaén, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, Serie Catálogos y Documentación, 2 vols. También versión digital en [https://www.academia.edu/7386603/Los libros de polifon%C3%ADa de la Catedral de M%C3%A9xico. Estudio_y_cat%C3%A1logo_cr%C3%ADtico](https://www.academia.edu/7386603/Los_libros_de_polifon%C3%ADa_de_la_Catedral_de_M%C3%A9xico. Estudio_y_cat%C3%A1logo_cr%C3%ADtico)

MASSON, Peter, 1977, "Cholo y china. Contenidos situacionales de dos términos interétnicos en Saraguro Ecuador". *ISA I*. Núm. XIV, pp. 104-114.

PANIAGUA, Jesús, TRUHAN, Deborah, 2003, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557- 1730): el Corregimiento de Cuenca*. León, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de León

POLONI, Jacques, 2006, *El Mosaico indígena. Movilidad, estratificación social y mestizaje en el corregimiento de Cuenca Ecuador. Del siglo XVI al XVIII*. Quito, Instituto Francés de Estudios Andinos, Editorial Abya-Yala,

STEVENSON, Robert, 1965, "Música en Quito", *Revista Musical Chilena*, año XVI, números 81-82, Julio- Diciembre, Santiago de Chile, pp.172-194.

STEVENSON, Robert, 1959, *The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union

TELLO, Aurelio, 1997, "La Capilla musical de la Catedral de Oaxaca en Tiempos de Manuel de Sumaya". *Revista Musical de Venezuela*. Núm. 34, Fundación Vicente Emilio Sojo. Caracas, Venezuela. CONAC.

VARGAS UGARTE, Rubén, s/f, "Sínodo Quitense". *Concilio limense II. AGI Paronato*. Vol. 189, Núm. 40, p. 154.

VERA, Alejandro, 2009, "BAKER, Geoffrey: *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*". *Revista musical chilena*. Vol. 6, Núm. 211, pp. 96-102. Versión electrónica: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902009000100011&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0716-2790200900010001



ARLETI MOLERIO ROSA

Doctora en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires en la especialidad de Musicología. Licenciada en dirección de orquesta del Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba. Magíster en Pedagogía e investigación musical. Profesora titular de la Universidad de Cuenca Ecuador de Historia de la música y dirección. Dirigió la primera maestría en Musicología en Ecuador. Preside equipos de investigación y dicta cursos de postgrado en la Universidad de Cuenca.

■ NUEVOS APORTES PARA EL ESTUDIO DE LA FIGURA DE FRAY ESTEBAN PONCE DE LEÓN Y PROPUESTA DE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE SU VIDA Y CARRERA

JULIÁN MOSCA

Pontificia Universidad Católica Argentina

RESUMEN

Nueva documentación histórica hallada en el Archivo Arzobispal de Cusco (Perú) y en el Archivo General de Indias nos permite ampliar y profundizar los datos conocidos hasta el momento sobre la figura del fraile agustino Esteban Ponce de León, compositor y maestro de capilla de la Catedral de Cusco durante la primera mitad del siglo XVIII, a la vez que apuntar hacia una reconstrucción de su vida y carrera.

Palabras clave: Esteban Ponce de León, Catedral de Cusco, Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

NEW CONTRIBUTIONS FOR THE STUDY OF THE FIGURE OF FRAY ESTEBAN PONCE DE LEON, AND PROPOSAL OF HISTORICAL RECONSTRUCTION OF HIS LIFE AND CAREER.

98

ABSTRACT

New historical documentation found at Archivo Arzobispal de Cusco (Perú) and Archivo General de Indias allows us to expand the known data about the Augustinian friar Esteban Ponce de León (composer and chapelmaster of the Cusco Cathedral during the first half of 18th century) and to make a reconstruction of his life and career.

Keywords: Esteban Ponce de León, Cusco Cathedral, Seminary of San Antonio Abad in Cusco.



1. Introducción

Los pocos datos que se conocían hasta el momento sobre la vida del fraile agustino Esteban Ponce de León, compositor y maestro de capilla de la Catedral de Cusco durante la primera mitad del siglo XVIII, provenían de dos fuentes:

1. Folios de tres manuscritos musicales obrantes en el repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco -el más antiguo fechado en el año 1738/9 y los dos restantes de 1750- en las que se consignan datos sobre su trayectoria laboral:

- a. Ms SSAAC IIMCV 245 (LCS 286; CV 97)¹: *Laudate Dominum* (1738/9).
- b. Ms SSAAC IIMCV 134 (LCS 170; CV 312): *Música de la Comedia de San Eustaquio. Aprended flores de mí.* (1750).
- c. Ms SSAAC IIMCV 330 (LCS 174; CV 335): *Música de la Loa. Borda de perlas y aljófár* (1750).

¹ Referiremos aquí a los manuscritos invocando la catalogación del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" efectuada por Diana Fernández Calvo (siglas SSAAC IIMCV), seguida por la catalogación de José Quezada Macchiavello (sigla LCS) y la de Samuel Claro (sigla CV).

2. Las investigaciones del musicólogo chileno Samuel Claro Valdés efectuadas en la década de 1960, y publicadas en su artículo –escrito en colaboración con Gilbert Chase- “Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)”.²

La primera fuente (los folios de los manuscritos musicales) nos permite registrar los siguientes datos:

_ Entre los años 1738 y 1739 fray Ponce de León estaba ejerciendo como compositor de música litúrgica y era reconocido con el grado, cargo o apelativo de ‘maestro’ (Ms SSAAC IIMCV 245).

_ En el año 1750 aparece identificado como fraile de la Orden de San Agustín, “Lector juvilado” (*sic*) -de lo cual se desprende que había ejercido la docencia- y maestro de capilla de la Catedral de Cusco en pleno ejercicio de sus funciones (Ms SSAAC IIMCV 134 y Ms SSAAC IIMCV 330).

Gracias a la segunda fuente, producto de los esfuerzos de Claro, conocemos que:

_ El 20 de julio de 1713 la Orden de San Agustín celebra un Capítulo Provincial en Lima³. A Esteban Ponce de León, miembro de la orden, se le otorga el último de los trece cargos destinados a la Casa del Cuzco.

² Claro & Chase, 1969: 22-24. También en Claro, 1974: XXXI-XXXII.

³ La Orden de San Agustín (o Ermitaños de San Agustín) tuvo su nacimiento oficial en el año 1244, aunque su tradición monástica se remonta a los tiempos de San Agustín de Hipona (354-430). La orden crece en importancia e influencia a partir de 1256, cuando por bula del Papa Alejandro IV se le unen varios cuerpos monásticos hasta entonces independientes, seguidores también de la Regla agustina. Los agustinos pasan así a disponer de 180 casas religiosas ubicadas en Austria, Alemania, Suiza, Países Bajos, Francia, España, Portugal, Hungría, Bohemia e Inglaterra (información extraída del sitio oficial de la Orden de San Agustín: agustinians.net). Las conquistas territoriales ultramarinas españolas, a partir del siglo XVI, sumaron por su parte más dominios a la Orden. Actualmente, la presencia agustina en el mundo supera 50 países. Los territorios agustinos se dividen, para su administración, en ‘provincias’, cuyas delimitaciones no siempre responden a criterios geográficos. La máxima autoridad de la Orden es el Prior General, con sede en Roma y elegido cada seis años. El gobierno de cada provincia recae en la figura de su respectivo Prior Provincial, cuyo mandato se extiende por cuatro años. Los conventos que integran cada provincia, a su vez, son dirigidos por sus propios Priors de Convento. Cada cuatro años, en cada provincia se celebra un Cabildo Provincial, en el que se reúnen representantes de todos los conventos que integran dicha provincia con el fin de tratar asuntos relacionados a la administración y gobierno de la jurisdicción (entre otras cosas, se vota al nuevo Prior Provincial). De manera similar, cada seis años, se lleva a cabo el Cabildo General, con el fin de reunir a los representantes de todas las provincias de la Orden en el mundo, elegir al nuevo Prior General y tratar altos asuntos de organización interna. (Información disponible en el sitio oficial de la Orden de San Agustín: agustinians.net). La Provincia del Perú fue fundada el 19 de septiembre de 1551, naciendo como un apéndice

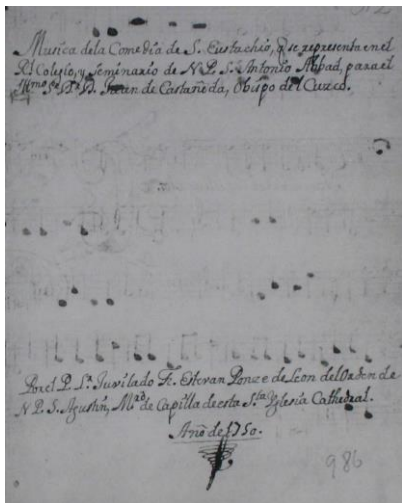


Imagen 1. Detalle de la carátula del Ms SSAAC IIMCV 134. En la sección inferior del folio se aprecia la leyenda “Por el P. L. Juvilado Fr. Estevan Ponce de Leon del Orden de [] N P. S. Agustin, M.º De capilla de esta S.ª Iglesia Cathedral. [] Año de 1750”

_ A partir del Capítulo Provincial siguiente, celebrado el 20 de julio de 1717, y hasta el de 1721, Ponce de León figura en las actas capitulares ejerciendo el cargo de lector de Teología Moral.

_ Desde el Capítulo Provincial de 1725 su nombre desaparece de las actas capitulares, “quedando sólo el de sus hermanos Paulo, Prior de Lima ese año y Provincial General de la Orden de 1746 a 1750, y Juan José Ponce de León, Provincial desde 1738 a 1742”.⁴ Pablo había recibido el grado de Doctor en Teología en la Real Universidad de San Marcos.⁵

_ Esteban Ponce de León pudo haber nacido alrededor del año 1692, fecha que sugiere Claro a partir de la siguiente especulación: “Si consideramos que para llegar a ser profesor de Teología Moral un candidato debía haber finalizado la carrera sacerdotal, Ponce de León tendría unos veinticinco años en 1717”⁶ (año del primer Capítulo en el que figura ejerciendo dicho cargo).

Las investigaciones de Claro, según él mismo refiere en su estudio citado⁷, tuvieron como fuentes documentales: las actas de los Capítulos provinciales que los miembros de la Orden agustina de la Provincia del Perú celebraron en Lima durante el siglo XVIII (conservadas, al momento, en el Convento de San Agustín de dicha ciudad)⁸; el estudio de Avencio Villarejo *Los Agustinos en el Perú y Bolivia (1548-1965)*⁹, del cual se sirvió para recolectar mayores datos sobre la trayectoria de los hermanos de Esteban Ponce

de la Provincia española de Castilla, hasta que en 1592 logra su independencia. La profusa tarea de evangelización encarada por los agustinos del Perú tras la fundación de su Provincia, provocó que los territorios de ésta se extendiesen rápidamente, teniendo que ser subdividida muy pronto en tres zonas de gobierno: una zona norte, administrada desde Trujillo; una zona central, gobernada desde Lima, y la zona sur, con cabeza en Cusco (Gutiérrez Arbulú & Campos y Fernández De Sevilla, 2012: 18).

⁴ Claro & Chase, 1969: 22-24.

⁵ Claro & Chase, 1969: nota al pie N° 80.

⁶ Claro & Chase, 1969: 23.

⁷ *Ibid.*: notas al pie N° 76-81 (pp. 22-24).

⁸ *Libro 5° del Beerro*, años 1711-1788 (Claro & Chase, 1969: 22, nota al pie 76).

⁹ Villarejo, Avencio OSA: *Los Agustinos en el Perú y Bolivia (1548-1965)*, Lima, Ed. Ausonia, 1965. Claro se sirve de las páginas 271-272.

de León (Paulo o Pablo y Juan José) mencionados en las actas capitulares agustinas; los *Expedientes de Agustinos* del siglo XVIII obrantes en el Archivo Arzobispal de Lima¹⁰, a través de los cuales confirma que Pablo Ponce de León obtuvo el título de Doctor en Teología en la Real Universidad de San Marcos; y finalmente, los libros de Actas Capitulares de la Catedral de Cusco¹¹, cuya consulta le permite afirmar dos cosas: a) las actas de cabildo catedralicias que giran en torno al año 1750, y que podrían contener el nombramiento de Esteban Ponce de León como maestro de capilla, se hallan perdidas; b) las actas de cabildo catedralicias correspondientes a los años 1667-1742 no contienen referencia alguna a Esteban Ponce de León.

101

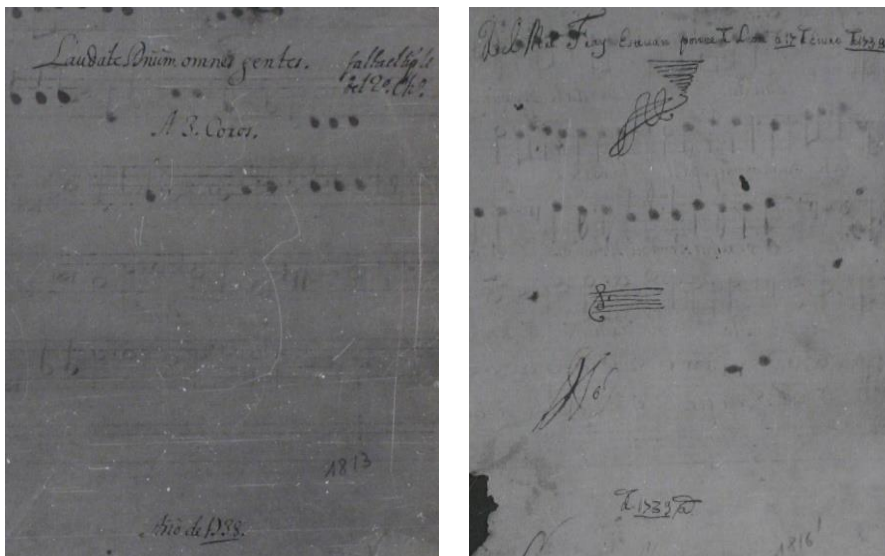


Imagen 2. Detalle de dos folios del Ms SSAAC IIMCV 245. En la sección inferior del primero (que oficia de carátula del Ms), se aprecia el registro de la fecha: "Año de 1738". En la sección superior del segundo, tiene lugar la leyenda: "Del Mrô. Fray Estevan ponce de Leon a 17 d Enero d 1739" (*svi*).

¹⁰ Legajo N° 13 (Claro & Chase, 1969: 23, nota al pie N° 80).

¹¹ Claro & Chase, 1969: 24, nota al pie N° 81.



Imagen 3. Detalle de la carátula del Ms SSAAC IIMCV 330. En la sección inferior del folio se aprecia la leyenda: "Por el P. L.^r Juvilado Fr. Estevan Ponce de Leon del orden de N. [/] P. S. Ag. Mró de Capilla deesta S.^{ta} Yglesia Cathedral [/] Año de 1750" (*sic*).

bispal con el fin de consultar las actas de cabildos y libros de fábrica de la Catedral cusqueña, así como otros documentos correspondientes al siglo XVIII, empresa lograda con éxito. Lamentablemente –debido a ciertas dificultades- en la ciudad de Lima no nos fue posible acceder al archivo documental del Convento de San Agustín, donde se conservan las actas de los capítulos provinciales celebrados por la Orden agustina durante los siglos XVII y XVIII, documentos –como se dijo- consultados por Claro. Si bien el musicólogo chileno describió con bastante detalle en sus escritos la información extraída de dichas actas, era nuestro deseo poder corroborar aquellos datos personalmente, tarea que completaremos en un futuro cercano.

En los estudios musicológicos más recientes sobre la actividad musical en el Cusco durante los siglos XVII y XVIII -como los de Baker, Fernández Calvo y Quezada Macchiavello- las referencias a Ponce de León se apoyan estrictamente en los datos documentales hasta aquí citados; no obstante, es posible advertir un esfuerzo por parte de estos autores de elaborar ciertas especulaciones a partir de dichos datos, apuntando

A su vez, Claro reconoce y agradece especialmente los aportes efectuados por dos personalidades: el musicólogo Robert Stevenson, por su "guía y cooperación en la búsqueda de datos sobre la vida de fray Esteban Ponce de León"¹², y el R. P. Víctor Díaz de Tuesta, entonces Superior de la Orden agustina en Lima, por su autorización para la consulta de las actas capitulares del siglo XVIII obrantes en el Convento de San Agustín. Díaz de Tuesta es quien, a su vez, brinda asesoramiento a Claro sobre algunos aspectos del funcionamiento interno de la Orden agustina, precisamente sobre los requerimientos que debía cumplir un aspirante para ser nombrado lector en Teología Moral¹³.

Aquellos son los datos fehacientes que hasta el día de hoy se conocían sobre la vida de Esteban Ponce de León y las fuentes de donde provienen. Con el fin de corroborar los datos observados por Claro, hemos efectuado un viaje de investigación a las ciudades de Cusco y Lima durante el mes de noviembre del año 2014. En Cusco, visitamos el Archivo Arzo-

¹² Claro & Chase, 1969: 22-23, nota al pie N° 76.

¹³ Claro & Chase, 1969: 23, nota al pie N° 79.

a dos aspectos de la vida del compositor: por un lado, su procedencia; y por el otro, su desempeño como maestro de capilla de la Catedral de Cusco. Baker (2005) y Fernández Calvo (2008), encargados del primero de estos aspectos, sugieren el nacimiento y formación inicial de Esteban Ponce de León en la ciudad de Lima. Baker, en su artículo "Parroquia, cofradía, gremio, *ayllu*: organización profesional y movilidad en el Cuzco colonial", basado en sus investigaciones en el Archivo Departamental de Cusco¹⁴ (Universidad Nacional de San Antonio Abad) y el Archivo Arzobispal de la misma ciudad, refiere que, si bien hasta principios del siglo XVII los maestros de capilla de la Catedral de Cusco provenían de España o de otras catedrales americanas, a partir de la segunda mitad del siglo XVII el cargo pasa a estar en manos de músicos nacidos y formados en la misma ciudad de Cusco, ciudad en la que desarrollaban la totalidad de sus carreras¹⁵. Pero,

"Una posible excepción es el maestro de capilla Esteban Ponce de León a mediados del siglo XVIII. Se ha encontrado poca información acerca de este músico. Parece probable que naciera y se formara en Lima. Sin embargo, aparentemente terminó su educación en Cuzco y no hay pruebas de que más tarde abandonase la ciudad para trabajar en cualquier otro lugar".¹⁶

Más tarde, en su libro *Imposing Harmony* (2008), Baker vuelve a expresar, en parte, la misma idea:

"Los orígenes y comienzos de la carrera de Esteban Ponce de León todavía no se conocen con certeza alguna, a pesar de las investigaciones de Samuel Claro, pero la escasa evidencia disponible sugiere que debería ser considerado al menos como un «hijo adoptivo» del Cusco".¹⁷

El segundo aporte especulativo corresponde a Quezada Macchiavello y gira en torno a la fecha de adopción, por parte de Ponce de León, del cargo de maestro de capilla de

¹⁴ Actualmente Archivo Regional del Cusco.

¹⁵ Baker, 2005: 186

¹⁶ Baker, 2005: 186, nota al pie N° 19. Traducción nuestra.

¹⁷ Baker, 2008: 259, nota al pie N° 94. Traducción nuestra.

la Catedral de Cusco. En su libro *El legado musical del Cusco barroco* (2004) propone –en base a investigaciones de campo realizadas en los archivos de la Catedral de Cusco por Mauricio Véliz– el año 1738 como fecha de este suceso, aunque sin revelar el sustento documental específico en que descansa esta afirmación. Creemos que esta especulación parte del hecho de que la obra litúrgica más antigua atribuible al compositor se conserva en el manuscrito¹⁸ fechado en 1738/9 (Ms SSAAC IIMCV 245, citado al comienzo del artículo), en cuya carátula aparece el nombre de Esteban Ponce de León acompañado del apelativo “Mrò.” (‘maestro’). Pero, ¿era efectivamente Esteban Ponce de León el maestro de capilla de la Catedral de Cusco por entonces? ¿Responde dicho apelativo de ‘maestro’ a la específica función de maestro de capilla, o se refiere más bien al grado académico universitario de ‘maestro’ (‘magíster’)?¹⁹

Según Claro, Stevenson, Baker, Quezada Macchiavello y Mauricio Veliz, la mayor parte de la documentación de la Catedral cusqueña relativa a las décadas centrales del siglo XVIII se encuentra hoy en día perdida. Sin embargo, nuestro contacto directo con el Libro de Cabildos catedralicio de los años 1667-1742 obrante en el Archivo Arzobispal de Cusco nos ha permitido corroborar que esta afirmación no sería del todo correcta, pues, por un lado, dichos registros, más que “perdidos”, parecerían haber sido omitidos²⁰ de las actas; y por el otro, porque existe en ellas un registro (de cuya existencia no hemos encontrado referencia en los escritos de los investigadores citados) que certifica fehacientemente el ejercicio del magisterio de capilla por parte de Ponce de León durante una década hasta el momento sometida a conjetura.

En base a lo expuesto hasta aquí, creemos que las principales incógnitas sobre la vida y carrera laboral de Ponce de León pueden resumirse en dos:

_Lugar de nacimiento, procedencia;

_Año de adopción del cargo de maestro de capilla de la Catedral de Cusco y duración en el ejercicio del mismo.

Cada una de éstas, a su vez, engloba un número de incógnitas subsidiarias. Así, de la primera se desprenden las siguientes preguntas: ¿en qué año tuvo lugar el nacimiento

¹⁸ Ms IIMCV SSAAC 245 (LCS 286; CV 97).

¹⁹ Ver más adelante, en el presente artículo, la disquisición sobre los grados académicos del modelo universitario escolástico medieval y la vinculación con el mismo de los frailes de las órdenes regulares que se abrían paso en los estudios universitarios.

²⁰ Los registros correspondientes a cada año se encuentran escritos uno debajo de otro en las páginas del Libro de Cabildos, de manera continua, aunque no siempre ordenada. Por ejemplo, en las actas correspondientes al año 1737, se mezclan asientos correspondientes al año 1738. Creemos que esto es una evidencia de que las informaciones que constan en el libro no son otra cosa que transcripciones de documentos que se labraban originalmente por separado, y que por ello el libro no refleja toda la información que se esperaría. Así, muchos de los nombramientos correspondientes a los magisterios de capilla o a contrataciones de músicos para la Catedral, podrían haber sido omitidos por los escribientes por esta razón.

de Esteban Ponce de León? ¿dónde inició su formación musical? ¿quiénes fueron sus maestros? Y de la segunda: ¿qué sucedió en su carrera durante los años que median entre la desaparición de su nombre de las actas de la Orden agustina (1725) hasta su primera mención en manuscritos musicales como compositor y 'maestro' (1738/9), y desde allí hasta 1750 cuando aparece designado como "lector jubilado"? ¿en qué año sucedió su muerte?

Basándonos estrictamente en los documentos que hemos podido hallar y estudiar durante nuestras investigaciones, intentaremos, en el presente artículo, aportar posibles respuestas a este conjunto de incógnitas.

105

2. Los nuevos documentos hallados sobre fray Esteban Ponce de León y su contexto



Imagen 4. El Libro del Cabildo Eclesiástico (1667-1742) en nuestras manos. Archivo Arzobispal del Cusco, noviembre de 2014

A lo largo de nuestras investigaciones, hemos podido hallar una serie de documentos de gran valor para el estudio de la figura de Esteban Ponce de León. Algunos de ellos son de carácter inédito, pues no han sido hasta el día de hoy mencionados ni estudiados por los investigadores de la música del período virreinal que se ocuparon –aun-que más no sea de manera tangencial- de la vida del fraile agustino. Si bien –y lamentablemente- la mayoría de estos documentos no nos hablan directamente de Esteban Ponce de León, nos brindan datos valiosos para la reconstrucción de su carrera, pues remiten a personajes y sucesos que conforman el marco contextual en el cual ésta se desarrolló.

A continuación, procederemos a describir cada uno de estos documentos hallados, separándolos según el archivo o fondo documental al cual pertenecen. Finalizada la descripción de cada uno, emprenderemos la tarea de aproximarnos a una reconstrucción –en base a los datos extraídos de dichos documentos- de la vida y carrera de Esteban Ponce de León.

2.1. Archivo Arzobispal de Cusco: Los Libros del Cabildo Catedralicio

En el Archivo Arzobispal de la ciudad de Cusco (AAC) descansan, entre incontables documentos de la época colonial de diferente naturaleza, los libros que registran las reuniones o ‘cabildos’ que el cuerpo directivo de la Catedral cusqueña celebraba cada año en diferentes oportunidades con el fin de tratar asuntos relativos a su gobierno y administración. De estos libros -catalogados en el Archivo como ‘Libros del Cabildo



Eclesiástico de la Ciudad de Cusco’- el AAC posee los correspondientes a los períodos: 1549-1586; 1590-1630; y 1667-1742²¹, siendo este último el consultado por nosotros a los fines de nuestra investigación.

106

-
Imagen 5. El Libro de Cabildos Eclesiástico (1667-1742). Archivo Arzobispal del Cusco, noviembre 2014.

2.1.1. La “Fee de muerte” del obispo Sarricolea y Olea, año 1740

En el Libro del Cabildo Eclesiástico perteneciente al período 1667-1742, conservado en el AAC, hemos podido hallar, entre las páginas que comprenden casi cien años de actividad catedralicia, un pequeño registro inédito del año 1740 en el que aparece mencionado Esteban Ponce de León en su calidad de maestro de capilla de la Catedral cusqueña.

El documento en cuestión se trata de una “Fee de muerte” (es decir, un acta de defunción) redactada con motivo del deceso del obispo del Cusco, Juan Sarricolea y Olea. En ella, el escribiente (Antonio de la Guerra, Secretario del Cabildo de la Catedral²²) declara constatar que la persona a la que ha visto difunta es la misma que conoció en vida, y certifica su descripción mediante la presencia de tres testigos. Uno de estos

²¹ AAC: Época Colonial, Cabildo, 3, 1667-1742. Al presente (año 2017), el AAC ha finalizado la digitalización integral de los tres libros. En el momento de mis visitas al Archivo (año 2014) el libro consultado todavía no se hallaba digitalizado.

²² Resulta curioso constatar que el nombre de Antonio de la Guerra aparece en algunos manuscritos musicales del SSAAC, por lo que podría inferirse que ejerció, durante sus años de estudio, como cantor de la Catedral y el Seminario.

testigos es, sorprendentemente, alguien identificado como fray Esteban Ponce, "maestro de capilla de esta Santa Iglesia"²³. El documento completo dice así:

[Sobre el margen izquierdo:] "Fee de muerte del Ilt.º S.ºr D.ºn D.º Juan de Sarricolea y Olea?".

[Cuerpo principal:] "En la Ciudad del Cuzco en seis dias del mes de Octubre de mil setecientos y quarenta años, yo el infraescrito de Cavildo, aviendose tenido noticia por la q corria en esta dha Ciudad de aver fallecido el Ilt.º Señor D.ºr D.ºn Juan de Sarricolea y Olea Obpº q fue de ella el dia dos de dho mes como a las doce de la noche en el Pueblo de Pomacanche Curato de este Obpº y Provincia de Quispicanche estando en vista y de donde lo traian a esta dha Ciudad para enterrarlo con la decencia q pedia y s devia a cadáver de un Principe de la Ygle.ª: pase oi jueves q se contaron seis de dho mes como a las onze del dia poco mas o menos al Palacio de dho Ilt.º Señor, y en la Segunda quadra de el lo ví tendido muerto naturalmente a lo que parecia y reconoci ser el mesmo a quien comunique y trate en vida, y en la primera quadra de dho Palacio halle a varios Sacerdotes diciendo Misa, y para q conste doi esta feé y testimonio en q.[?] puedo y à lugar en derecho de mando del V.º Dean y Cavildo En el Cuzco en dho dia mes y año siendo testigos el Dotor Don Diego de Sosa Mancho; el R. P.º Mrº fr. Estevan Ponze Mrº de Capilla de esta Sta. Ygle.ª y el B.ºr D.ºn manuel Calderon presentes= [/] [Firma:] Antt.º de la Guerra [/] Secretº²⁴

²³ Adaptado aquí del original a castellano moderno.

²⁴ AAC: Época Colonial, Cabildo, 3, 1667-1742, f. 425r. De aquí en adelante, todas las transcripciones de documentos de la época que citamos en el presente trabajo (manuscritos e impresos) se presentan reproduciendo la grafía original. Se transliteran los caracteres 'f' por 's', y 'ç' por 'z'. En los casos de abreviaturas

El valor de este documento inédito, de por sí breve y en nada alusivo a actividades musicales (al menos de forma directa), radica en el hecho de certificar fehacientemente que Esteban Ponce de León se encontraba ejerciendo el cargo de maestro de capilla de la Catedral cusqueña en 1740. De esta manera, las especulaciones de Stevenson y de Macchiavello y Véliz acerca de la toma del magisterio de capilla por Ponce de León en 1738 cobran ahora un sustento documental más firme. Particularmente, la sugerencia de Stevenson sobre la autoría de mucha de la música litúrgica que descansa en el repertorio del SSAAC y que remite a los años 1730 a 1740:

108

“Varios sets de salmos de vísperas anónimos: Dixit Dominus – Beatus Vir – Laudate Dominum omnes gentes; para 3 y 4 coros, fechados [entre] 1730-1750. Presumiblemente Fray Esteban Ponce de León escribió algunos de estos sets, a pesar de la ausencia de identificaciones de compositores en las partes”.²⁵

así como la que hace Samuel Claro sobre la autoría poncleoniana de la *Música de la Comedia de Antíoco y Seleuco* (de 1743) y la ópera-serenata *Venid, venid deidades* (1749).²⁶

Si bien hasta la llegada de nuevos hallazgos documentales continuaremos desconociendo la fecha exacta en la que Ponce de León tomó el magisterio de la capilla musical catedralicia, a partir de este momento podemos saber que estuvo activo en dicho puesto durante la década de 1740 hasta, por lo menos, 1750. La hipótesis de Claro acerca de que Ponce de León habría accedido al cargo de maestro de capilla en 1750, quedaría desde ahora descartada.²⁷

Más adelante, en nuestra reconstrucción de la vida de Ponce de León, nos ocuparemos de ofrecer nuestras propias especulaciones –basadas en las fuentes documentales que aquí exponemos– sobre los años en que pudo haber tomado y abandonado el magisterio de capilla catedralicio.

confusas (tan comunes en la escritura notarial de los siglos XVII y XVIII), incorporamos junto a la reproducción de las mismas –cuando lo creemos necesario– su descifrado entre corchetes.

²⁵ Stevenson, 1970: 45.

²⁶ Claro & Chase, 1969.

²⁷ *Ibid.*

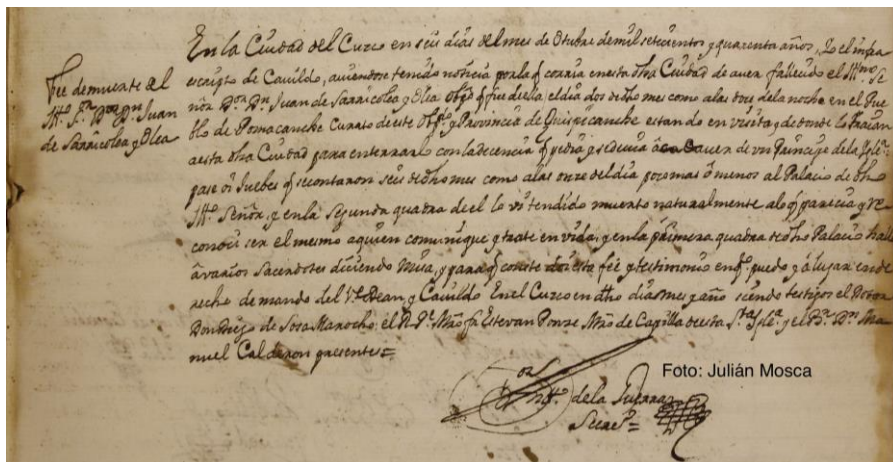


Imagen 6. Detalle de la “Fee de muerte” del Obispo Sarricolea y Olea en la que se nombra a fray Esteban Ponce de León en calidad de maestro de capilla de la Cate-

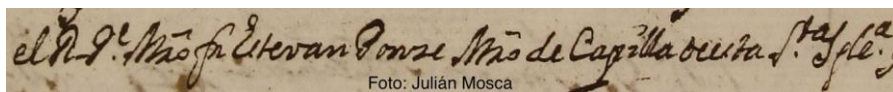


Imagen 7. Detalle del nombre de Esteban Ponce de León en la “Fee de muerte” del Obispo Sarricolea y Olea. Archivo Arzobispal del Cuzco, noviembre 2014.

2.1.2. Basilio Pancorbo, capellán de coro, organista y maestro de capilla interno de la Catedral de Cuzco

La figura de Basilio Pancorbo, compositor de al menos dos obras conservadas en el repositorio musical del SSAAC, ha sido descripta brevemente –en base a los escasos datos que de su vida se disponen– por Quezada Macchiavello²⁸ y Geoffrey Baker²⁹.

En el presente trabajo, creemos que Basilio Pancorbo es un elemento clave en el estudio de la carrera y vida de Esteban Ponce de León, debido a dos razones: por un lado, su coincidencia con el fraile agustino dentro de un mismo marco geográfico-laboral (la ciudad de Cuzco y su Catedral) y cronológico; y por el otro, la presencia del estilo

²⁸ Quezada Macchiavello, 2004: 149.

²⁹ Baker, 2005: 186, nota al pie n. 20; 2008: 73-74.

italiano en las obras de ambos compositores (manifestada –entre otras cosas- en la incorporación de los violines al orgánico tradicional de voces y continuo), lo que supone una posible vinculación entre los dos, al menos de orden estético.

En nuestras búsquedas en el AAC dimos con dos documentos referidos a Basilio Pancorbo, en los que se refieren algunos aspectos muy importantes de la carrera de este músico. Dichos documentos certifican las afirmaciones de Quezada Macchiavello y Baker acerca del interinato de tres años ejercido por Pancorbo en el magisterio de la capilla musical catedralicia entre los años 1724-1727, así como de su desempeño como organista en la misma catedral.

El documento en el cual consta que Basilio Pancorbo ejerció como maestro de capilla interino de la Catedral de Cusco se halla en el Libro del Cabildo Eclesiástico de los años 1667-1742 obrante en el AAC y referido por nosotros anteriormente. Se trata del registro del cabildo que el cuerpo directivo de la Catedral celebró el día 8 de noviembre de 1724, por motivo del reciente fallecimiento del maestro de capilla de la Catedral y la necesidad de cubrir la vacancia del cargo. El documento no menciona, curiosamente, el nombre del maestro de capilla que acaba de fallecer, pero gracias a las investigaciones de Baker puede suponerse que se trataba de Juan Lázaro Gallegos, muerto ese mismo año de 1724.³⁰ El documento completo dice así:

[Sobre el margen izquierdo:] “Cavildo sobre q la Maestria de Capilla se de p[or] oposición y se pongan edictos=”

[Cuerpo principal:] “En la Ciu.d del Cusco, en ocho dias del mes de Noviembre de mil setecientos y veinte y quatro a los Señores Venerable Dean y Cav.^{do} de la Santa Iglesia Cath.^l de esta dha. Ciu[dad] Govern.^r en ella y su obispado en sede vacante³¹. Estando juntos y congregados en su sala capitular que es la sacristia m^r [¿mayor?] de esta dha Iglesia coviene a saber el s.^r Arcediano D^r. D Fran^{co} Pachecho Porbocarrero el S.^r chantre D.^r D Joseph Hermosa y Cisneros, el S.^r Mrê [maestre] escuela [...], el S.^r Thesorero D.^r D Juan Joseph Rivadeneyra,

³⁰ Baker, 2008: 101-102.

³¹ Ese mismo año había muerto el Obispo del Cusco, Gabriel de Arregui.

el S.^r D.^r D Fran.^{co} Xavier Gonz.^s de la Guerra comisario del santo oficio Canonigo de dha santa Ig.^a el s.^r canonigo D.^r D Sebastián Gutrz [sic] de Inacedo, y el S.^r Canonigo Penitenciario D.^r D isidro de Peralta y Ovando, dixo dho. S.^r Arcediano q por quanto avia fallecido el Mrô de Capilla de esta Santa Iglesia, era necesario pasar a proveer de sugeto q sirviese dho empleo; y para que se haga eleccion en la persona más idonea, y proceder con m.^r [mayor] justificacion dixo dho S.^r Arcediano q era de sentir se pusieren Edictos para que concurriesen los que quisieren hazer oposicion = y el S.^r Chantre dixo q era de sentir q se proveyese luego de tal Mro de capilla = El D.^r Mre. Escuela se conformo con el parecer de dho. S.^r Chantre = El S.^r Thesorero, dixo q era de sentir se pusiesen Edictos = El S.^r canonigo D.^r D Fran.^{co} Xavier Gonz.[.] de la Guerra dixo q se conformava con el voto del dho S.^r Thesorero = El s.^r Canonigo D.^r Sebastian Gutrz de Iracedo dijo q se conformava con los votos del s.^r Chantre, y Mre escuela = y el s.^r Canonigo D.^r D isidro de Peralta dixo que se conformava con los votos del dho. s.^r Thesorero, y s.^r canonigo D.^r D Fran.^{co} Xavier Gonz. de la Guerra. Con lo qual determinaron dhos señores, que se fixasen Edictos pu.^{cos} [públicos] convocando dentro del termino de cuarenta dias a todos los sugetos que quisieren hazer oposicion de dha maestria de Capilla, para q dentro de dho termino se presenten judicialm.^{te} en esta Secretaria: y en el interim [sic] q se provea en propiedad se nombra al Mro D Basilio Pancorbo con toda la renta y emolum^{tos} q percivia desde el dia del fallecim^{to} del dho prestario, y lo firmaron dhos señores = [/ Firmas de los cabildantes]-

[Sobre el margen izquierdo de este último párrafo, una mano posterior escribió:]

“Fue Mrô de capilla dho Mrô Pancorbo hasta primero de Marzo de setecientos y veinte y siete a. [años] qu hasta dho día fue interino”.³²

Este documento asienta claramente que Basilio Pancorbo sirvió como maestro de capilla interino de la Catedral de Cusco entre el 8 de noviembre de 1721 y el 1 de marzo de 1724. Más adelante, en este artículo, profundizaremos sobre las implicancias que esto pudo haber tenido en la carrera de Esteban Ponce de León.

El segundo documento obrante en el AAC que refiere a la figura de Basilio Pancorbo, data del año 1731³³, es decir, cuatro años después de la finalización de su cargo interino de maestro de capilla. Este documento permite, por un lado, respaldar la afirmación de Baker sobre el ejercicio de Pancorbo como organista de la Catedral³⁴, y por el otro, darnos a conocer su participación en el coro de la misma.

El documento se encuentra dentro de un expediente que reúne varios papeles relacionados y consiste en una solicitud redactada por el propio Pancorbo (al final de la misma consta su firma) en la que expresa su renuncia a una capellanía obtenida once años atrás (1720), con el fin de transferirla al supuesto segundo heredero de la misma. Esta capellanía le otorgaba a Pancorbo la administración de unas tierras situadas en el valle de Abancai, por un valor de “quatro mil pesos, y doscientos de corrido en cada un año”³⁵. Había sido fundada por el matrimonio de Toribio de Barreda y Teresa Cano de Herrera en 1720 con objeto de favorecerlo y posibilitarle su ordenamiento como sacerdote, siendo que en dicho año Pancorbo era bachiller. La única condición que el matrimonio impone en el acta de fundación de la capellanía es la de que Pancorbo –una vez ordenado- celebre una cantidad de misas anuales en el altar de la Virgen de los Remedios en honor a “las benditas animas [sic] del Purgatorio”³⁶.

No obstante -y según se desprende de las declaraciones del mismo Pancorbo en el documento- su ordenamiento sacerdotal tuvo lugar gracias a otra capellanía, consistente en un puesto en el coro de la Catedral. Es por estas razones que en el documento de marras Pancorbo solicita permiso a las autoridades para traspasar generosamente la capellanía recibida del matrimonio Barreda-Cano de Herrera a una persona llamada

³² AAC: Época Colonial, Cabildo, 3, 1667-1742, fol. 320v.

³³“Expediente sobre traspaso de Capellanía hecho por Dn. Basilio de Pancorbo a Dn. Andrés de Barreda, 1731”, AAC: leg. LVI, 3°, 44. F. 8.

³⁴ Baker, 2008: 73-74.

³⁵ *Ibid*, fol. 3r.

³⁶ *Ibid*, fol. 5v.

Andrés de Barreda³⁷. Pancorbo aduce que, gracias a los ingresos³⁸ que le representan la citada capellanía en el coro más los servicios que brinda en la misma Catedral a través de su "asistencia al Órgano" (por lo que cobra "una renta de quinientos y cincuenta pesos"), tiene "lo suficiente y necesario para mi manutención, y decencia de mi estado". Agrega a su vez Pancorbo que otra de las razones que lo obligan renunciar a la capellanía de los Barreda-Cano de Herrera es

"el escrupulo que me causa, el no poder desir las misas todas de su fundacion, ni tampoco asistir ni manejar las dhas tierras por la continua y necesaria asistencia a este coro".³⁹

113

La importancia de este documento radica en permitirnos saber que Pancorbo ejerció como organista de la Catedral de Cusco. Lamentablemente no sabemos nada acerca de su actividad como miembro del coro catedralicio, aunque es probable que su "continua y necesaria asistencia a este coro" no significara una simple participación como cantor, sino quizás la dirección o guía del mismo. A su vez, podría pensarse que su puesto de organista haya podido estar en conexión directa con el de la capellanía que ejercía en el coro, aunque en el documento citado Pancorbo se encarga de separar claramente dichas ocupaciones.

En contraste con la afirmación de Baker⁴⁰, creemos posible que Pancorbo no haya tenido que esperar a finalizar su interinato en el magisterio de capilla para asumir el puesto de organista. Por lo que se desprende de las propias palabras de Pancorbo, dicho cargo de organista pudo haber estado ejerciéndolo con anterioridad a 1724. Además, el hecho de haber sido nombrado maestro de capilla interino por el Cabildo en 1724 supone una necesaria vinculación previa de Pancorbo con la Catedral y con las

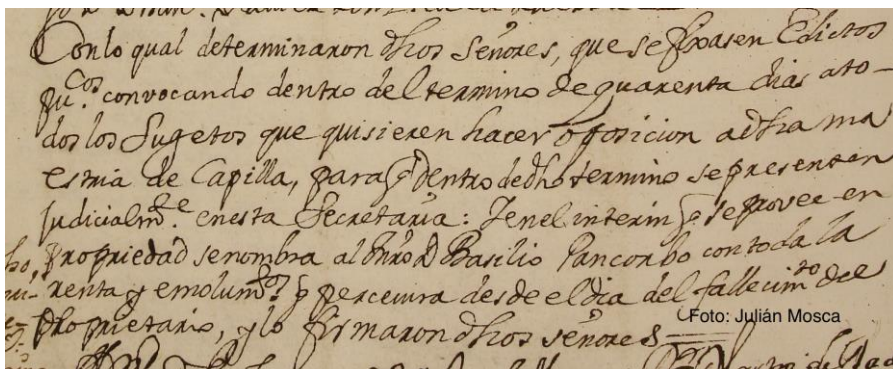
³⁷ El traspaso legal se vio obstaculizado por una aparente falsificación en la copia que conservaba Pancorbo del certificado de fundación de la capellanía. Según certifica el escribano que revisó la documentación presentada por Basilio, la familia Barreda habría destinado, en realidad, como segundo capellán a un joven expósito colegial de San Bernardo, cuyo nombre fue tachado y falsificado en favor del de Andrés de Barreda. El documento finaliza con una convocatoria notarial a Andrés de Barreda a prestar declaración. Desconocemos, obviamente, la compleja trama que subyació en este acontecimiento legal, así como su resultado.

³⁸ La palabra que utiliza Pancorbo es "congrúas". El *Diccionario de Autoridades* (1729, Tomo II) define el término "congruas" así: "La renta Eclesiástica que necessita qualquiera persona o Comunidad Eclesiástica, para su mantenimiento y decencia competente, según la calidad de su estado. De ordinario, y con especialidad se suele tomar esta palabra por la renta Eclesiástica, que precisamente debe tener el que pretende ordenarse de Presbytero, para su decente sustento, areglada [sic] su cantidad a las Synodales de las Diócesis. Viene del Latino Congruus. Latín. Ecclesiasticus *proventus cuique Clerico congruus*".

³⁹ *Ibid*, fol. 3r.

⁴⁰ Baker, 2008: 73-74.

actividades musicales relativas a ésta, ya sea a través del órgano o de su puesto en el coro.



114

Imagen 8. Detalle del acta del Libro del Cabildo Eclesiástico (1667-1748, f. 320v) en el que se nombra a Basilio Pancorbo maestro de capilla interino de la Catedral de Cusco. Archivo Arzobispal de Cusco, noviembre 2014.

Como se dijo, el documento de marras se encuentra incluido en un expediente conformado por otros varios papeles, entre los cuales se encuentra el acta de fundación de la capellanía del matrimonio Barreda-Cano de Herrera. A continuación, transcribiremos solamente la solicitud de renuncia de Pancorbo a esta última:

“El Mrô D.ⁿ Basilio de Pancorbo. Clerigo Presbitero domiciliado de este Obispado. Capellan propietario de la Capellania que instituieron, y fundaron D.ⁿ Thoribio Barreda y D.^a Theresa Cano de Herrera, su muger, sobre las tierras normadas Ancaichura, sitas en el Balle de Japaquara de la Probinsia de Abancai, con el principal de quatro mil pesos, y doscientos de corridos en cada un año, como mejor proseda de derecho, paresco ante VS.^a: y digo que fuera de esta dha Capellania tengo otra que es la que sirbo en el coro de esta Sancta Yglesia Cathedral, a cuiu titulo me ordene, y tambien goso la renta de quinientos y sinquenta pesos, que se me dan por la asistencia al Organo. De manera que con solo estas dos

congruas que reporto en dha S^a Yglesia, tengo lo suficiente y necesario para mi manutención, y desensia de mi estado y no necesito de la dha Capellania que fundaron los dhos Dⁿ Thoribio de Barreda y y D^a Theresa Cano de Herrera, a lo que se agrega el escrupulo que me causa, el no poder desir las misas todas de su fundación, ni tampoco asistir ni manejar las dhas tierras por la continua y necesaria asistencia a este coro, por lo qual ê determinado, el traspasar la dha Capellania en Dⁿ Andres de Barreda que es llamado a ella después de mis días por llamamiento de los fundadores como consta, y parese del testimonio que presento con el Juramento necesario en cuia atención para que esta seccion, y ha paso de mi derecho de Cappellan de la dha Capellania tenga efecto y pueda en virtud de ella pasar a servirla el dho Dn Andres de Barreda solisito la benia y facultad de VS.^a y para conseguirla pongo en su consideración que por la Misericordia de Dios tengo la suficiente para mi manutención, y desensia con las referidas dos congruas que persibo anualmente de la dha S^a Yglesia Cathedral, como así lo juro por Dios nrô Señor Yn bervo saserdotis, que es lo que se requiere por derecho, para que un Eclesiastico puede seder su Capellania y dha congrua respecto de que en este caso se cela el que no quede destituido, interpuesto a calamidad con desdoro del estado sacerdotal, y hallandome yo libre de estos reselos tiene lugar la seccion, y traspaso de la dha Capellania en el dho Dⁿ Andres de Barreda y para que se le confiera = [/] A VS.^a pido y suplico que en atension a lo referido se sirba de concederme licencia para que yo pueda traspasar la dha Capellania en el dho Dⁿ Andres de Barreda segundo llamado a ella y por

este medio se aquiete el escrupulo que me causa el [no poder]⁴¹ cumplir con la obligacion de las Misas de su fundasion y ser de Justicia que pido.

[Firma, debajo:] Basilio de Pancorbo⁴²

116

2.2. Archivo General de Indias

En el Archivo General de Indias⁴³ existen dos interesantes documentos no mencionados ni estudiados aún por ninguno de los investigadores que han tratado, aunque sea en parte, la vida de Esteban Ponce de León o su entorno. Dichos documentos no nos hablan del compositor, pero sí de dos de sus hermanos, Juan José Ponce de León y Pablo Ponce de León, identificados en calidad de tales por Samuel Claro durante sus investigaciones de las actas capitulares de la Orden agustina.⁴⁴

2.2.1. Fray Juan José Ponce de León

Juan José Ponce de León, al igual que sus hermanos Pablo y Esteban, fue monje de la Orden de San Agustín. Como Pablo, llegó a ocupar puestos de alta jerarquía dentro de la Provincia del Perú, siendo electo Provincial en 1738. De las actas capitulares de la Orden en la Provincia peruana, investigadas en el año 2012 por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, se desprende que en 1746 –año del terrible terremoto que azotó cruelmente a la ciudad de Lima- Juan José donó al convento de esa ciudad setenta negros adquiridos en Chile, a cambio de una pensión por su valor.⁴⁵

El primero de los documentos obrantes en el Archivo General de Indias al que nos referiremos ahora, es una licencia manuscrita que data del año 1731⁴⁶ y consta de tres folios escritos de ambas caras. En el recto del primer folio, Juan José Ponce de León – a través de su escribano, Miguel Gómez de Peralta, que es quien escribe- solicita permiso a la Real Audiencia de Cádiz, en calidad de miembro de la Orden agustina, para abordar un barco y regresar a Lima, habiendo finalizado un recorrido por diferentes

⁴¹ El manuscrito se encuentra arruinado en ese punto, pero se infieren escritas dichas dos palabras.

⁴² AAC: leg. LVI, 3^o, 44. F. 8, f. 3r-3v.

⁴³ Consultado a través de su página web: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/agi/portada.html;jsessionid=37DF6400973A38C5E9EB4CECE01E5117> (última consulta: 10-XII-2014).

⁴⁴ Claro & Chase, 1969: 22-24.

⁴⁵ Ver Gutiérrez Arbulú & Campos y Fernández de Sevilla, 2012: 33.

⁴⁶ AGI: Contratación, 5479, N. 3, A. 13.

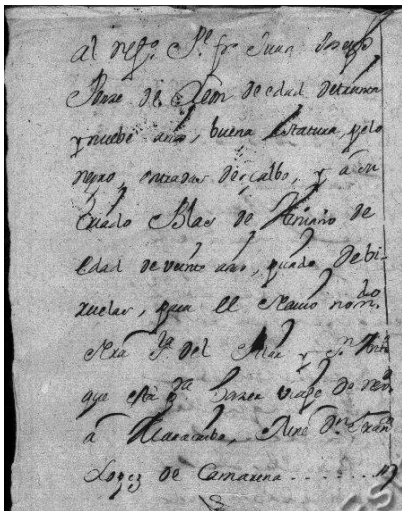


Imagen 9. Detalle del último folio de la licencia de viaje de Juan José Ponce de León, en la que se describe su aspecto físico. Foto: Archivo General de Indias.

dependencias de su Provincia. Fundamenta su pedido exhibiendo la “real zédula” que habilita su retorno a la capital peruana. A su vez, solicita permiso para viajar junto a su criado mestizo, Blas de Uriniano (o Uriniani), a quien trajo consigo desde su partida en Lima.

En el dorso del primer folio, Pedro Sánchez de Bernal (escribano) declara haber comprobado fehacientemente que el criado que acompaña a Juan José es el mismo que trajo desde Lima. La fecha que se registra junto a la firma del documento es 19 de septiembre de 1731. Más abajo, y continuando en el recto del folio siguiente, comienzan los registros de las declaraciones de tres testigos que, bajo juramento, declaran ante conocer a Juan José y por sobre todo -lo que parece ser la motivación más importante del documento- dan fe de que Blas Uriniano es su criado y es el mismo que lo acompañó desde Lima. La fecha de estas declaraciones es 22 de septiembre, tres días después de la anterior.

117

El primero de los testigos que se presenta ante Sánchez de Bernal, es el “R.^{do}. P.^e. Mrô fr. Juan de la Daga” (sic), de la Orden de San Agustín. El Reverendo Padre Maestro fray Juan de la Daga, de cincuenta años de edad, declara conocer a Juan José Ponce de León desde hace mucho tiempo y “con bastante familiaridad”. En el Archivo General de Indias consta, a su vez, la respectiva licencia de viaje de Juan de la Daga, en la que se lee que ejercía el cargo de Procurador General de la Provincia de Lima.⁴⁷

El segundo de los testigos se presenta como “Dn. Phelipe Luis de Quintana” (sic), vecino –según parece leerse en el manuscrito- de Cádiz, de “más de veinticuatro años de edad”. Felipe declara conocer “al dho [“dicho”] R.do P.e Mrô” (se refiere a Juan José) desde hace más de año y medio, y que durante ese tiempo ha visto, efectivamente, a Blas de Uriniano desempeñarse como su criado. De esto se desprende que la estadía de Juan José fuera de Lima fue, como mínimo, de casi dos años.

En el verso del mismo folio se registra la declaración del tercer testigo, “Dn. Miguel Venitez” (sic), capitán de Infantería Española que se embarca en el mismo navío que Juan José Ponce de León en dirección al Perú, con motivo de “servir el empleo de

⁴⁷ AGI: Contratación, 5479, N.3, R.11.

Corregidor de la ciudad de Arequipa".⁴⁸ Al igual que los testigos anteriores, declara bajo juramento que le consta que Blas Uriniano es el criado de Juan José y que es el mismo que trajo de Lima.

Debajo de las firmas respectivas de Miguel Benítez y Pedro Sánchez de Bernal, cerca del final de la hoja, otra mano –de caligrafía apresurada– nos brinda una copia de la Real Cédula que portaba Juan José Ponce de León y que debió presentar ante las autoridades con el fin de obtener los permisos necesarios para embarcar. El texto de la cédula real, escrito en la persona del Rey, se extiende hasta ocupar la totalidad del recto del folio siguiente (el último folio del documento). En él se expresa que Juan José Ponce de León estuvo en tierras españolas cumpliendo deberes encargados por la Orden agustina (sin especificarse cuáles), y que habiéndolos “evacuado y concluido” desea restituirse a su Provincia (es decir, a Lima). Para tal fin, el rey solicita al presidente y a los ministros asesores del Tribunal de la Casa de Contratación de las Indias, le otorguen permiso para embarcarse en cualquier navío de bandera española que se dirija rumbo a aquellas tierras, con su criado y “los Baules de su ropa y libros” (sic), sin que le “pongan envarazo” (sic).

Finalmente, en el verso de este último folio, una mano diferente –en pocas líneas y en columna angosta– asienta una serie de interesantes datos concernientes a la descripción física de Juan José Ponce de León y de su criado. Gracias a ellos, sabemos que Juan José tenía por entonces treinta y nueve años de edad, “buena estatura” y “pelo negro” con “entradas de calbo” [sic]. De Blas de Uriniano solamente se expresa que tenía al momento veinte años de edad y que se hallaba “picado de viruelas”. Se menciona a su vez el nombre del navío en que emprenderían el viaje hacia Lima desde el puerto de Veracruz: “Nuestra Señora del Pilar y San Antonio [de Padua]”, bajo el mando del maestre Francisco López de Camarena.⁴⁹

⁴⁸ En el Archivo General de Indias consta la cédula real del nombramiento de Miguel de Benítez como Corregidor de Arequipa, con fecha 6 de septiembre de 1731, y la licencia en la que solicita permiso para viajar al Perú en compañía de dos criados. El escribano es el mismo que gestiona la licencia de Ponce de León, Miguel Gómez de Peralta. (AGI: Contratación, 5479, N.1, R.25).

⁴⁹ Los datos que aporta por sí solo el documento de marras acerca de este navío y su maestre fueron confrontados con los que similarmente constan en la licencia de viaje de Juan de la Daga (citada en nota al pie N° 45 de este trabajo) –compañero de viaje de Juan José Ponce de León – pudiéndose comprobar que coinciden totalmente. Con el fin de clarificar un poco más la cuestión, se realizó una segunda confrontación de dichos datos con los que ofrece otro documento obrante en el Archivo General de Indias, catalogado como “Registros de ida de las naos sueltas que fueron a Maracaibo. Años de 1703 a 1731” (AGI: 10.13.8.626, Contratación, 1680). Si bien no pudimos lograr un acceso directo a este documento –debido a que no se encontraba aún digitalizado–, sí hemos podido consultar la descripción de su registro catalográfico, en la que se menciona a un Francisco López de Camarena, efectivamente, en calidad de maestre de la nave “Nuestra Señora del Pilar y San Antonio de Padua” en el año 1731. Las coincidencias de año y nombres entre ambos documentos nos han posibilitado confirmar el papel de esta persona y el porqué de su aparición en la documentación aquí estudiada. Debemos estar, sin duda, muy agradecidos a la meticulosidad de la burocracia

La lectura y transcripción del documento en su totalidad no es fácil. Esto se debe, en parte, a la caligrafía veloz de las manos que intervinieron en su redacción y al extenso uso de abreviaturas y contracciones, tan comunes en los escritos notariales hispanos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Teniendo en cuenta estos obstáculos, la transcripción es la siguiente:

[Folio 1 – Recto:]

[Sello Real:] “Veinte maravedis. SELLO QUARTO, VEINTE MARAVEDIS, AÑO DE MIL SETECIENTOS Y TREINTA Y UNO” [/]

[Sobre el margen izquierdo, en tinta más clara:] Cadiz y Sep.^{brc} 18 de 1731 cupo del of.º de ls miro[?]

Miguel Gomez de Peralta en nre. [nombre] del Fr. Juan Joseph Ponze de Leon del orden de S^a Agustin ante V.S. parezco, y hago exhibición de la R^l Zedula por la que se le concede a mi Parte lizencia para poderse restituir a la Prov^a de Lima de donde vino a diferentes dependencias pertenecientes a ella por haverlas concluido, y q pueda volver asimismo un criado q trajo de dha Prov.^a llamado Bras de Uriniano [agujero en el folio] mestisso y q pueda transportarse en qualesq^{ra} navio de vadera que haga viaje p.^a las referidas Provincias, y respeto [respecto?] de estar habilitandose un Rxº [?] para Maracaibo =
A V.S. supp.^{co} aia por exhibida dha R^l Zedula, y en su vista se sirva mandar que por la conit^{ua} [¿constancia?] Pral [o “Gral?”] de esta R^l Audiencia se la forme a mi

aplicada por la Casa de Contratación que, combinada con las nuevas tecnologías de comunicación, nos permite hoy en día ejecutar cruzamientos de datos por demás valiosos a la hora de identificar personajes de la historia.

Parte y a dho su criado el despacho de embarcación que necessitare para el Re-
ferido Navío, que en ello Rceviré [¿recibiré?] mra. et.a [?].

[Firma sobre el margen derecho:] Miguel Gomez de Peralta”

[Folio 1 – Verso]:

“Justificamos [¿de esta parte?] que el criado que expresa en el com.^{do} ante^{de} es el
mismo que trajo de Lima y llev[a] ahora en su compañía para su asistencia; por
la [...] Pral. de esta r. aud.^a se le dará el Desp. de embarcación que pide para su
persona y la de dho su criado en conformidad de la r^l cedula que â exhibido[?]
[...]En Cadiz a dies y nueve de Sep.^{re} de mill setet. treinta y uno.

[Firma:] Pedro Sanchez de Bernal

[sobre el final de la hoja:]

En la ciudad de Cadiz a Veinteydos días del mes de sep.^{re} [continúa en el folio
siguiente.]”

[Folio 2 – Recto:]

de mil setez.^{os} treinta y uno ante mí el es.^{ro} de [...]Miguel Gomez de Peralta p.^a
la justificaz.^{on} que le está mandada dar por el auto antezedente pres^{to} por testigo
a R.^{do} P.^c Mrô fr. Juan de la Daga del orden del S.ⁿ S.^{ro}. Aug.ⁿ de la Prov.^a de
Lima de q.ⁿ recibí juram.^{to} q se[?] hizo y.^{or} dar dos acerdotís [dos sacerdotes?]
seg.ⁿ drô y en cargo del oficio decía Verdad y preg.^{do} por el contesto del pedim^{to}
y auto antez^{te} Dijo que conose a Blas de Uriniano mestiso q se expresa en dho
pedim^{to} y q es el mismo q el R.^{do} P.^c Mrô frai Juan Ponse de Leon del dho orden
trajo; en su asistencia y servicio de la Prov.^a de Lima y q restitúendose haora a

ella le buelbe a llevar en la misma conformidad en el navío q de proximo se esta desp.^{do} de[?] Rx.^o[Mx^o?] al P.^{to} de Maracaybo lo qual save por la razon referida y por la de conozer al otro R.^{do} P.^e mucho tiempo con bastante familiaridad; y ser la Verdad en cargo del Juram.^{to} q ha dado lo firma[?] y q es de edad de sinquenta a[ños] Doy fee =

[Debajo, sobre margen izquierdo, firma:] R. Juan de la Daga

[Debajo, seguido de la firma:] Anttemi

[Debajo, sobre margen derecho, firma:] Pedro Sanchez de Bernal

[Debajo de las firmas, en la sección inferior de la hoja:]

Luego [...] de la otra presentz.^{on} y p.^d la referida Justificaz^{on} el otro Prac.[!][?] pres.^{to} por testigo a D.ⁿ Phelipe Luis de Quintana Vez. [vecino?] de esta ciudad q.ⁿ R.^{oz} en mi Juram^{to} q lo hizo a Dios y una Cruz Seg.ⁿ dhô y en cargo del prometio dezir Verdad y preg.^{do} por el Honor del pedim^{to} y [...] dijo q save y le consta q Blas Uriniani mestiso del mismo q trajo en su servicio el R.^{do} P.^e Mrô fr Jun Ponse de Leon del orden de S.ⁿ Aug.ⁿ de la Prov.^a de Lima y q siendole presiso bolberse a ella le lleva en su asistencia seg.ⁿ y como le trajo; y en el navío q deprox.^{mo} se esta Desp.^{do} de Rxo.^o al P.^{to} de Maracaibo; lo qual [...] el testigo por conozer mas de [a]ño y medio al otro R.^{do} P.^e Mrô y haver Visto tratar al dho mestiso como tal criado y por ser p.^{co} y notorio p.^{ca} voz y fama y la Verdad en cargo del Juram^{to} q ha hecho en q [...] lo firma y que es de mas de ventey quatro a[ños] Doy fe =

[Debajo, firma:] Phelip [sic] Ruiz de Quintata

[Junto a la firma:] Anttemi

[Debajo, firma:] Pedro Sanchez de Bernal

[Folio 2 verso:]

En conocimiento[?] de la dha presentaz.ⁿ y para dha Justificaz.ⁿ el dho Procurador pres^{to} por testigo a Dn Miguel Venitez, Cap.ⁿ de Infanteria Española q deprox.^{mo} esta para hacer viaje en el Rx.^o q se esta dep.^{do} para el Puerto de Maracaybo a servir el empleo de Corregidor de la Ciu^d de Arequipa de las Provincias del Peru de q.ⁿ en virtud de la comision q me esta dada Rre[?] sú Juram.^{to} q lo hizo por Dios y una Cruz y so cargo dél ofrecio dezir Verdad y pr eg.^{do} por el Honor del pedim^{to} pres^{do} Dixo q sabe y le consta q Blas Uriniani mestiso vino en compañía del R.^{do} P.^c Mro Fr Juan Ponse de Leon del orden de Sⁿ Aug.ⁿ en el navio q de Abiso bino a este Puerto de la Veracruz de que fue Cap.ⁿ D Juan Frnz Arras desde cuio tiempo hasta este de la fha lo ha visto en las casas de dho P.^c Mrô asistiéndole en su servicio y aora lo lleva para el viaje q ha de hacer en dho navio Mx.^o [?] de Maracaybo lo qual sabe el testig.^o por haverlo Visto ser y pasar asi y q es el mismo q trajo en su compañía y ser la Verdad p.^{co} por[?] estar io en cargo del Juram.^{to} que lleva dho lo firma y qes de edad de treintaysiete a[ños] =

[Debajo, firma:] Miguel Benitez

[Al lado:] Anttemi

[Debajo, firma:] Pedro Snachez de Bernal

[Debajo, otra mano escribe:]

Sacado de una R.^l cedula q orig.^l presento el M p Ju Jp.^s Ponze del orden de Sⁿ Agustín cuio tenor es el sig.^{te} [/]

El Rey = Por quanto el M p Ju Jp fr Ponze de Leon del orden de Sⁿ Agustin [fin del folio, continúa en el recto del siguiente.]

[Folio 3 recto:]

[continúa del folio anterior] ha representado, q haviendo venido a Espana con los poderes y Procuracion q en [sic] de su Prov.^a de Lima a diferentes dependencias, y encargos pertenecientes á ella, los á evacuado y concluido, y esta en disposicion de restituirse a la ref.^{da} su Prov.^a Zg.^a executado, suplica se le conceda liz.^a p^a envarcarse en qualesquiera Navio de Vandera Mia con un criado, los Baules de su ropa y libros, y haviendose visto en mi cons.^o de las Ind.^s he venido en ello. Por tanto mando al presid.^{te} y Mnôs Asesores del Trib^l de la Cassa de la Contracio.ⁿ de las Ind.^s no le pongan envarazo, ent[?] haga su viaxe en qualesquiera Navio de bandera mia q hisiere viaxe a dhas Prov.^{as} con los cofres de su ropa libros, y el criado, q expresa, q dize trajo de Ind.^s q tal es mi Voluntad Dada en Sev.^a a 24[22?] de Ag.^{to} del 731 = Yo el Rey = p^r mandado del Rey nro[?] s^o Dⁿ fran^{co} Diaz Roman = y al pie de dha Rl. Zedula ay tres rubricas de firmas – Es copia de dha R^l Cedula q Orig.^l bolvio a llevar [...] el dho R.^{do} P. M.^o fr Ju Joⁿ Ponze de Leon = Cadiz veintiocho de sept.^e de mil sett.^{os} treinta y uno[.]

123

[Debajo, otra mano escribe:] En [...] de octubre y se le dio el despacho de embarcazion[.]

[Dos firmas.]

[Verso del folio:]

Al dej.º[?] P^c. fr Juan Joseph Ponze de Leon de edad de triunen [sic] y nueve años, buena Estatura, pelo negro, entradas de calbo, y á su criado Blas de Uriniano de edad de veinte años, picado de biruelas, que el Navio nom.^{do} Nra S^{ta} del Pilar y S.ⁿ Anton que está p^{ra} hacer viaje de Mx^o á Maracaibo, Mre Dⁿ Fran^{co} Lopez de Camarena.

[Firma].

124

A través de la lectura del documento completo, se infiere que fray Juan José Ponce de León efectuó, alrededor de 1730 y por encargo de la Orden, un viaje a Europa de por lo menos un año y medio de duración en el cual uno de los destinos fue la ciudad española de Cádiz. Según se desprende de la declaración del segundo testigo, Felipe Ruiz de Quintana, vecino de Cádiz, Juan José había permanecido en dicha ciudad por más de un año y medio⁵⁰.

Desconocemos los motivos de dicho viaje y la naturaleza de los encargos que fue enviado a cumplir Juan José en Europa, en compañía del procurador de la Provincia, Juan de la Daga. Es muy probable que el personaje central del viaje haya sido Juan de la Daga, en calidad de Procurador General de la Provincia de Lima, y que Juan José simplemente haya viajado en calidad de acompañante. Quizás, una de las razones del viaje pudo haber sido acompañar o escoltar al capitán español Miguel Benítez hacia el Perú para su toma del cargo de Corregidor de Arequipa; o bien para asistir a la celebración de un Capítulo General de la Orden. Por el momento no disponemos de mayores datos que nos permitan conocer lo que verdaderamente sucedió.

Ahora bien, ¿qué es lo que el análisis de este documento aporta a nuestro objeto de estudio?

_ Entre aproximadamente 1730 y 1731, el hermano de Esteban Ponce de León, Juan José, llevó a cabo un viaje a España enviado por la Orden agustina. ¿Pudo haber realizado en algún momento un viaje similar el compositor, en tanto fraile de la Orden? De ser posible esto, ¿justificaría un viaje de este tipo su ausencia de las actas capitulares a partir de 1725?

_ La edad de Juan José, en 1731, era de 39 años; por lo tanto, su nacimiento (o al menos el registro legal del mismo) tuvo lugar en 1692, sorprendentemente el mismo año que

⁵⁰ Naturalmente, siempre que el testimonio de Ruiz de Quintana no haya sido falso con el fin de acelerarle a Juan José los trámites respectivos a la embarcación de su criado.

Samuel Claro calculó para el nacimiento de Esteban Ponce de León, su hermano. Esto nos obliga a repensar la fecha de nacimiento propuesta por Claro, o al menos a someterla a revisión.

1) Con respecto al primer punto, es claro que en el documento analizado no se presenta ninguna referencia a Esteban Ponce de León. Descartamos de plano que haya acompañado, por lo tanto, a su hermano en la travesía a España. Si tenemos en cuenta la meticulosidad con la que la Casa de Contratación registraba a cada pasajero (hemos podido apreciar el celo puesto por la Audiencia en la identificación del criado Blas de Uriniano, para lo que se requirió nada menos que tres testigos), no es pertinente pensar en un posible extravío de documentación al respecto. Tampoco hemos podido encontrar, en nuestras consultas *online* del Archivo General de Indias, licencias y expedientes de viaje similares, a nombre de Esteban Ponce de León. Sin ánimos de ser prematuramente determinantes en este aspecto, por el momento podemos decir que no hay registros de que Esteban haya viajado a España en algún momento de su vida, al menos con permiso de la Orden o enviado en nombre de ella.

2) Sobre el segundo punto, con la clara excepción de que Esteban y Juan José hayan sido gemelos o mellizos, es muy poco probable que el nacimiento de los dos hermanos haya ocurrido el mismo año de 1692. Como ya hemos dicho anteriormente, la proposición de esta fecha para el nacimiento de Esteban parte de la especulación de Samuel Claro sobre la edad necesaria que debía tener un fraile agustino para ser ordenado sacerdote y asumir el cargo de lector en Teología Moral.

Profundizaremos en este último aspecto más adelante, durante nuestra reconstrucción de la vida de fray Esteban Ponce de León.

2.2.2. Fray Pablo Ponce de León

Del fraile agustino Pablo Ponce de León sabemos, tal como menciona Claro⁵¹, que ejerció como Prior del convento de Lima en 1725 y como Provincial desde 1746 hasta 1750, y que alcanzó el título de Doctor en Teología por la Real Universidad de San Marcos. Como ya hemos dicho, Claro recoge estos datos de las actas capitulares obrantes en el Convento de San Agustín de Lima, de documentos del Archivo Arzobispal de la misma ciudad y de la obra de Avencio Villarejo ya citada.

⁵¹ Claro & Chase, 1969.

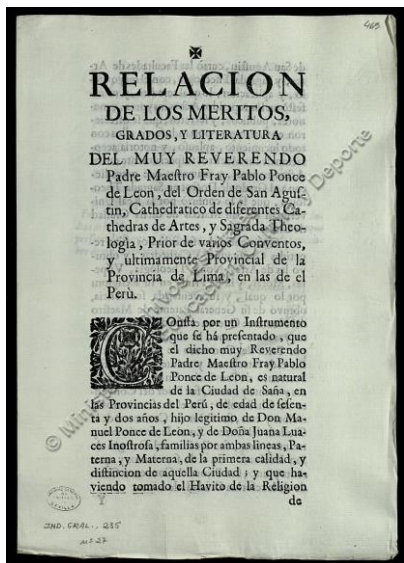


Imagen 10. Primer folio de la Relación de Méritos de Pablo Ponce de León.

Foto: Archivo General de Indias

En el Archivo General de Indias existe, bajo el título de “Relaciones de méritos y servicios”, un corpus documental consistente en noticias sobre personalidades ilustres americanas y españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII, en las que se detallan datos de su vida, carreras y logros alcanzados. Muchas de estas noticias, que asumen el aspecto de modernos ‘curriculum vitae’, tienen como protagonistas a frailes de diferentes órdenes religiosos (como agustinos, dominicos y carmelitas entre otras) que desempeñaron trayectorias importantes dentro de las mismas, ya sea en la esfera académica, directiva, o en ambas.

126

Entre estas Relaciones, hemos podido hallar la correspondiente a fray Pablo Ponce de León⁵², en calidad de fraile destacado de la Orden de San Agustín por su carrera académica y ejecutiva transitada. Se trata de un documento inédito –nunca mencionado anteriormente por los investigadores- y de gran valor para nuestros estudios, pues aporta ciertos datos cruciales

sobre la familia Ponce de León: por un lado, los nombres de los padres de los tres hermanos, y por el otro, el lugar geográfico del nacimiento de Pablo, que bien pudo haber sido el mismo del de Esteban.

El documento, redactado en 1751, dice así:

“RELACIÓN DE LOS MERITOS, GRADOS, Y LITERATURA DEL MUY REVERENDO Padre Maestro Fray Pablo Ponce de Leon, del Orden de San Agustín, Cathedrático de diferentes Cathedras de Artes, y Sagrada Theologia, Prior de varios Conventos, y ultimamente Provincial de la Provincia de Lima, en las de el Perú.[/]

⁵² AGI: Gobierno, Indiferente general, 235, N.27.

Consta por un Instrumento que se há presentado, que el dicho Reverendo Padre Maestro Fray Pablo Ponce de Leon, es natural de la Ciudad de Saña, en las Provincias del Perú, de edad de sesenta y dos años, hijo legitimo de Don Manuel Ponce de Leon, y de Doña Juana Luaces Inostrosa, familias por ambas lineas, Paterna, y Materna, de la primera calidad, y distincion de aquella ciudad; y que habiendo tomado el Havito de la Religion de San Agustin, cursò las Facultades de Artes, y Sagrada Theologia, con el mayor zelo, y aplicaci3n, lo qual acreditò, y manifestò en los repetidos Actos mayores, y menores, publicos, y secretos, que se ofrecieron en su tiempo, portandose en ellos con todo lucimiento, aplauso, y notoria aceptacion de sus Maestros; especialmente en los Actos mayores, y exámenes que precedieron à el Grado de Doctor en Sagrada Theologia, que se le confiriò por la Real Universidad de San Marcos de dicha Ciudad de Lima.

Que concludos sus Estudios, hizo repetidas Oposiciones à Cathedras, y obtuvo las de Artes, Nona, Theologia, Visperas, Moral, y la de Prima en su Religion; por lo qual, y su aventajada suficiencia, obtuvo de su General Patente de Maestro del Numero: Que en el año de mil setecientos y veinte y uno, le eiligò su Provincia por Prior del Convento de Guamachuco: En el de setecientos y veinte y cinco, fue Secretario de Provincia: En el de setecientos y veinte y nueve, fue Prior del Convento de Challacollo: En el de setecientos y treinta y tres, fue Prior del Convento de la Ciudad del Cuzco: En el de setecientos y treinta y siete, fue Rector del Colegio de San Ildefonso: En el de setecientos y quarenta y uno, fue Prior del Convento Grande de la referida Ciudad de Lima.

Y últimamente en el Capitulo Provincial, que celebrò su Religion el año de mil setecientos y quarenta y seis, saliò electo Provincial de dicha Provincia de Lima,

cuyo cargo quedaba exerciendo el año de setecientos y quarenta y ocho, con notable aplauso, y aceptación, no solo de su Convento, sino de todos los vecinos de aquella Ciudad, habiendo desempeñado tambien exactamente su obligacion en los demás cargos que quedan expressados. [/]

[En bastardilla:] Formòse en esta Secretaria del Consejo, y Camara de Indias de la Negociacion del Perù, del citado Instrumento que presentò la Parte, y se le bolvió. Madrid à quince de Septiembre de mil setecientos y cinquenta y uno.

[Firma manuscrita y rùbrica:] Miguel Gutierrez”.

Este valioso documento certifica la validez de los hallazgos de Claro sobre la figura de Pablo de Ponce de León, a la vez que los amplía. Partiendo de la edad del fraile consignada al momento de la redacción del documento nos es posible situar el nacimiento de Pablo Ponce de León en 1689. Nos permite saber, además, cuál era el nombre de los padres de los tres hermanos: Manuel Ponce de León y Juana Luaces Inostrosa; así como la ciudad de establecimiento de la familia: Saña (o Zaña).

Con respecto a los padres de los tres hermanos Ponce de León, lamentablemente no hemos podido hallar en el AAC ninguna documentación que refiera a sus personas. Existen en dicho archivo diversos documentos de los siglos XVII y XVIII relacionados al apellido “Ponce de León”, pero ninguno refiere a Manuel, o a los hermanos Pablo, Juan José y Esteban. En este sentido, es probable que algunos de los papeles obrantes en el AAC, como el testamento de Sebastián Ponce de León, cura de Maras (1761)⁵³, su carta informando el estado de una doctrina en Cotabambas (1739)⁵⁴ y el acta matrimonial de Juan Ponce de León con María Sánchez (1740)⁵⁵, refieran a parientes en tercero y cuarto grado de nuestros protagonistas, como tíos y primos.

La ciudad de Saña, que menciona el documento como cuna de Pablo Ponce de León, es el pueblo peruano situado actualmente en la provincia de Chiclayo del Departamento de Lambayeque (noroeste del Perú). Si bien fue fundado en 1563 con el nombre de Santiago de Miraflores de Saña, solía conocerse con el nombre de Saña por ser la capital de la colonial y rica provincia de Saña (hoy en día distrito), perteneciente al

⁵³ AAC: Época colonial, Testamentos, Caja 33.1, leg. LXIX 2, 23.

⁵⁴ AAC: Época colonial, Correspondencia, Caja 10-12-20, leg. XXII, 1, 8. F. 6.

⁵⁵ AAC: Época colonial, Causas matrimoniales, Caja 21.2, leg. 6ª, 1, 195, 3, F-2.

obispado de Trujillo. Hasta las primeras décadas del siglo XVIII, la ciudad supo gozar de un esplendor económico muy importante. Entre los sucesos históricos relevantes asociados a ella y recordados hoy en día, se encuentra el de haber sido lecho de muerte del Obispo y santo Toribio de Mogrovejo, fallecido en 1606 en el Convento de San Agustín de esta ciudad.

Gracias al *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América...*, del capitán español Antonio de Alcedo (1788)⁵⁶, sabemos de la Provincia de Saña que

129

“los frutos que produce son muchos, pues ademas del trigo, maiz, arroz y demas semillas, hay todo género de frutas, cañafístula, cocos grandes, dátiles, y mameyes; lábrase mucha sosa o barrilla, que allí llaman lico, de que hacen legias y sacan mucho sebo de las cabras que compran en la Provincia de Piura, para engordarlas en esta [...] de cuyas pieles curten cordobanes, y de estos tres renglones consiste principalmente el comercio que constituyen esta Provincia una de las mas ricas del Reyno: tambien comercia en ropas que fabrica de finísimo algodón, como manteles, servilletas, toallas; coge asimismo mucho tabaco, algun vino, y hace bastante azucar, y unas esteras de juncos delgados que allí llaman petates. [...] es de excelente clima, y de territorio muy fértil y ameno”.⁵⁷

Con respecto a su capital, cuenta Alcedo que, “situada cerca de la Costa del mar del Sur”, “entre los pueblos de Lambayeque y Guadalupe” en 1685 fue asaltada por el pirata “Eduardo David” (Edward Davis), “y desde entonces se pasó á establecer la mayor parte del vecindario al Pueblo de Lambayeque”.⁵⁸

En 1720 una fuerte inundación azota el pueblo, arruinándolo casi en su totalidad. Dice Alcedo: “[...] hoy solo subsisten el convento de San Francisco, y el Hospital de San

⁵⁶ Alcedo, 1788: Tomo IV, pp. 489-490.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 489.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 490.

Juan de Dios, con algunas pocas familias nobles, pero muy pobres".⁵⁹ Debemos recordar que Alcedo escribe estas palabras en las décadas finales del siglo XVIII, cuando la vida de la ciudad se encontraba en decadencia.

De la Relación de Méritos de Pablo se desprende que la familia Ponce de León era de antigua data en Saña, pudiendo haber tenido lugar su asentamiento en los tiempos fundacionales o bien en el curso del siglo XVII durante el apogeo económico de la ciudad. Según nuestros cálculos (efectuados a partir de las fechas reveladas por este documento), el nacimiento de Pablo habría tenido lugar en Saña cinco años después del asedio pirata de Davis, de lo que se infiere que la familia Ponce de León no habría participado del éxodo hacia el pueblo de Lambayeque mencionado por Alcedo. Aunque no tenemos aún documentos que lo certifiquen, es muy probable que tanto Juan José como Esteban Ponce de León hayan nacido en Saña al igual que su hermano Pablo, y que los tres iniciasen sus carreras monásticas en el convento que la Orden de San Agustín mantenía en dicha ciudad.

130

3. Hacia una reconstrucción de la vida y carrera de fray Esteban Ponce de León a partir de los documentos descriptos

Los documentos hallados durante nuestras investigaciones y que acabamos de describir y transcribir, constituyen los elementos que nos permitirán acercarnos a emprender una reconstrucción histórica de la vida y la carrera de Esteban Ponce de León, con el fin de acercar respuestas a las incógnitas planteadas al comienzo de este artículo, a saber:

– Lugar de nacimiento, procedencia: ¿en qué año nació? ¿dónde inició su formación musical? ¿quiénes fueron sus maestros?

– Año de adopción del cargo de maestro de capilla de la Catedral de Cusco, y duración en el mismo: ¿qué sucedió en su carrera durante los años que median entre la desaparición de su nombre de las actas de la Orden agustina (desde 1725) hasta su primera mención en manuscritos musicales como compositor y "maestro" (1738/9), ¿en qué año sucedió su muerte?

Como ya sabemos, el único antecedente con el que contamos para nuestra empresa, en este aspecto, es la reconstrucción parcial realizada por Samuel Claro a partir de los resultados de sus investigaciones ya mencionadas. En su trabajo, si bien breve, Claro se arriesgó a tejer algunas importantes hipótesis sobre la vida de Esteban, calculando su fecha de nacimiento y el año en que jubiló y adoptó el cargo de maestro de capilla.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 490.

Posee el valor de haber sido el primer intento de bosquejo biográfico y el único hasta el día de hoy. Baker, en 2008, menciona justamente que los únicos logros obtenidos en el estudio de la figura de Esteban Ponce de León fueron los efectuados por Samuel Claro en 1969.⁶⁰

Ya hemos ido comentando algunos de los problemas que presenta la reconstrucción efectuada por Claro a la luz de nuestros nuevos hallazgos documentales. En primer lugar, hemos señalado que el año de 1750 no pudo haber sido el año de toma del cargo de maestro de capilla de la Catedral cusqueña debido a que en la "Fee de muerte" del Obispo Sarricolea y Olea del año 1740, Esteban Ponce de León aparece mencionado en pleno ejercicio de dicho cargo. En segundo lugar, el año consignado por Claro para el nacimiento de Esteban (1692) coincidiría con el año del nacimiento de su hermano Juan José, de acuerdo a los datos que expresan las cédulas y registros del Archivo General de Indias referentes al viaje de este último a España.

131

Teniendo en cuenta estas cosas, una revisión de las hipótesis tejidas por Claro se vuelve obligatoria para poder emprender nuestra propia reconstrucción histórica de la vida y carrera de Esteban Ponce de León. Con el fin de revisar las conjeturas del musicólogo chileno sobre el año de nacimiento de Esteban Ponce de León y el desarrollo de su carrera académica y laboral como miembro de la Orden agustina, hemos emprendido un análisis de caso sobre las carreras de diferentes frailes agustinos que actuaron durante la primera parte del siglo XVIII, ya sea en Perú o en España. Los casos estudiados han sido extraídos de las valiosísimas Relaciones de Méritos que nombramos a la hora hablar sobre Pablo Ponce de León. A través de estos documentos es posible conocer –en lo que respecta a la vida de un fraile–, principalmente: la edad a la que ingresaba a la Orden, el tiempo que transcurría hasta que profesaba, los años en el que iniciaba y finalizaba sus estudios universitarios (Artes y Teología) y pasaba a ocupar cargos docentes o directivos en universidades, colegios y conventos. Nuestro acceso a esta documentación fue posible gracias a que muchos de estos papeles se hallan hoy día digitalizados en el Archivo General de Indias. Creemos que a través del análisis comparado de los mismos y del cruzamiento con otras fuentes que nos permitan una contextualización adecuada de los datos extraídos, puede obtenerse un panorama bastante claro de la manera en que se desarrollaba la carrera intelectual y profesional promedio de un fraile agustino en aquellos tiempos, permitiéndonos una reconstrucción bastante aproximada de lo que pudo haber sido la vida de Esteban Ponce de León. Las fuentes de las que nos hemos servido para la contextualización y confrontación de los datos extraídos de las Relaciones de Méritos mencionadas son, principalmente:

– Para la interpretación de los términos relativos a las titulaciones académicas de la época (títulos y grados universitarios): el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias

⁶⁰ Baker, 2008: 259, nota al pie N° 94.

(1611), el *Diccionario de Autoridades* (1726 y ss.) y bibliografía especializada sobre la materia⁶¹.

_ Para la interpretación y la contextualización de los nombres con que aparecen designados determinados cargos y nombramientos religiosos dentro de la Orden agustina: además de los diccionarios arriba citados, la *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín, de Francisco de Avilés (1719)⁶²; la *Crónica continuada de la Provincia de San Agustín del Perú* del cronista oficial de la Orden, Juan Teodoro Vázquez (1672-1736)⁶³, y la Constitución del Seminario y Universidad de San Antonio Abad de Cusco⁶⁴ de 1699, consultada por nosotros en el Archivo Arzobispal de dicha ciudad.

132

La *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín, traducción del latín al castellano por Francisco de Avilés publicada en Madrid en 1719, encarna un valioso documento de época que nos informa sobre las diversas disposiciones y normativas que regían la vida interna de esta orden religiosa durante el siglo XVIII.

La *Crónica* de Vázquez, por su parte, constituye una herramienta inestimable a la hora de contextualizar los datos extraídos de las Relaciones de Mérito conservadas en el Archivo de Indias, ya que nos ofrece, por un lado, descripciones de lo sucedido en los Capítulos celebrados en Lima por la Provincia Peruana desde la segunda parte del siglo XVII hasta la segunda parte del XVIII, y por el otro, relatos de vida de frailes agustinos ilustres del Perú. Lamentablemente, a lo largo de sus dos tomos, no se encuentra mención alguna a la familia Ponce de León (curiosamente, el Capítulo del año 1713 en el que sabemos se nombra por primera vez a Esteban en un cargo, fue pasado por alto por el cronista).

⁶¹ Citada correspondientemente en cada caso.

⁶² Regla de S. Agustín, y Constituciones de su religión, compendiadas, y traducidas de Latín en Castellano: dedicadas a los venerables, y en Christo muy amados Hijos de la Provincia de Castilla de la Observancia del Orden de los Ermitaños de N. Padre San Agustín, Madrid, Juan Sanz, 1719. Este documento tiene la particularidad de poseer un apéndice titulado "Compendio de las Actas que revocando todas las antecedentes puestas en esta Provincia de Castilla, Orden de N. P. S. Agustín, renovó, y puso su Difinitorio en Capitulo Provincial, celebrado en Madrigal año de 1718 y el celebrado año de 1721 [...]"; en el cual la numeración de páginas se reinicia sin ofrecer continuidad ni distinción con respecto a la empleada en el cuerpo central de la obra. Para solucionar este problema, a la hora de citar hemos decidido referir a las páginas de este apéndice con la aclaración "bis" entre corchetes junto al número de página. Cuando esta aclaración no se encuentra, significa que la paginación indicada refiere a la del cuerpo central de la obra.

⁶³ Dos tomos. Manuscrito obrante en el Archivo Histórico Nacional, Madrid, España: Códices, L.41 y L.42. Existe a su vez una edición moderna con estudio previo, edición y notas de Teófilo Aparicio López, Valladolid, Estudio Agustiniano, 1991 (Ver Lazcano, 1993: 46-47).

⁶⁴ AAC: Época colonial, Rentas, Caja 31, leg. LXXXIX, 1, 6., fols., 128+: "Miscelánea de documentos varios, referentes al Seminario de San Antonio Abad de Cusco, período 1627-1912". Este documento no se halla individualizado en la catalogación del AAC, sino mezclado con otros papeles relativos a la administración del SSAAC. En adelante nosotros lo citaremos bajo el título de 'Constitución del SSAAC'.

Por último, la Constitución del Seminario y Universidad de San Antonio Abad de Cusco (en otras palabras, el reglamento que regía dicha institución) nos informa sobre la edad y diferentes requisitos que debía reunir un estudiante de sus aulas para alcanzar las titulaciones en los diferentes grados académicos de la época, como bachiller, licenciado, maestro y doctor.

De los casos analizados extraídos de las Relaciones de Méritos –tanto peruanos como españoles⁶⁵- puede inferirse, a manera de promedio, que el ingreso de una persona a la Orden agustina tenía lugar entre los catorce y dieciséis años de edad⁶⁶. Entrar a un convento para formar parte de la Orden significaba ‘tomar los hábitos’. Luego de un año de noviciado, se ‘profesaba’ (es decir, se juraban los tres votos de pobreza, obediencia y castidad)⁶⁷ y a partir de allí era posible enrolarse en los estudios universitarios de Artes (por Artes se entendía el estudio de la Filosofía y la Metafísica⁶⁸) y de Sagrada Teología. Ambos estudios eran conocidos entonces como ‘estudios mayores’⁶⁹, pues para acceder a ellos se requería rendir cuenta de sólidos conocimientos previos de gramática y latín, conocidos como ‘estudios menores’. La *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín nos confirma esto:

“Los Coristas sean examinados en Gramatica; y antes de cumplir diez y ocho años, no vayan à Estudios mayores, y estèn, si puede ser, en Noviciado, y sino, en otros Conventos sugetos inmediatamente al Superior”.

Debemos aclarar que el término “corista” era, en este contexto, un sinónimo de “novicio”, ya que una de las tareas principales de los novicios en las órdenes religiosas era la de servir en el coro para el canto llano durante las misas y oficios.⁷⁰

⁶⁵ Casos analizados: fray Diego Fermín de Vergara; fray Juan de Ulloa; fray Joseph de Cossio; fray Cristóbal Linero; fray Juan Faxardo; fray Dionisio de Villavicencio. Todos ellos frailes de la Orden de San Agustín.

⁶⁶ “[...] no se ha de recibir en la Orden, sino los que fueren utiles, y puedan servir à la Religion. Estos han de tener por lo menos catorce años, han de ser virtuosos, y muy inclinados a la perfeccion, y de fuerzas bastantes para tolerar los trabajos de la Orden. Los conversos, han de tener veinte años, y saber la Doctrina Christiana; y lo mesmo se requiere en los Donados: Para todos es necesario licencia del Provincial, consentimiento de la Consulta, y la mayor parte de los votos del Convento”. (*Orden... y Constituciones*, 1719).

⁶⁷ *Diccionario de Autoridades*, voz “Professar”.

⁶⁸ *Diccionario de Autoridades*, voz “Artes”.

⁶⁹ Según el *Diccionario de Autoridades*, los ‘estudios mayores’ comprendían, entre otras facultades o ciencias, la “Jurisprudencia Canónica y Civil, la Philosophia, Theologia Escolástica, Moral, y Sagrada y otras desta class [sic], que se aprenden y enseñan en las Universidades”. Los ‘estudios menores’, por su parte, abarcaban “la Gramática, y otras de Oratória y Poesía” (*Ibid.*).

⁷⁰ El *Diccionario de Autoridades* define el término ‘Chorista’ así: “El que canta, sigue, y assiste de ordinario en el Choro, al tiempo de los Oficios Divinos y horas Canónicas. Regularmente se llaman assi en las Religiones

Dentro de los estudios mayores las Artes eran consideradas 'facultad menor' y la Sagrada Teología 'facultad mayor'.⁷¹ De ambas facultades, los estudiantes egresaban con el grado de bachiller, que era el primer título posible de alcanzar en toda carrera universitaria.⁷² Como dice Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611):

"BACHILLER, es el primer grado que se da en las universidades a los que han oído alguna facultad, como en Artes, Teología, Cánones, Leyes, Medicina, y por ser premio de virtud y de letras, se presupone, que es una primera corona y laureola con que el graduado se anima a pasar adelante. [...]"⁷³

134

En las *Constituciones* del Seminario y Universidad de San Antonio Abad de Cusco del año 1699, bajo el título "Consti[tución] 9ª - De las conclusiones que an de tener los Artistas" se especifica, en referencia a la obtención del grado de bachiller en Artes, lo siguiente:

"[...] ordenamos que cada Estudiante aya de tener cada año un acto general de la materia que dentro de el huviere oído con apercevimiento de que el tercer acto general que tuviere sera el de suficiencia para que por el se le de y confiera el Grado de B.º [Bachiller] en Artes y menos que con este Grado ninguno de los que de si en adelante cursaren podra pasar a recibir el Grado de B.º en Sagrada Theologia".⁷⁴

Es decir, tres años de estudio en las aulas (coronado cada uno por un examen final o 'acto') eran necesarios para la obtención del grado de bachiller en Artes. Germán Marquínez Argote, en su investigación sobre la enseñanza de la escolástica en las universidades de la América colonial, dice efectivamente que la facultad de Artes ocupaba tres

y Ordenes Sagradas los Religiosos que aun no son Sacerdotes, deputedos para cantar los Psalmos y demás Preces, y oficiar las Missas. Viene de la voz Choro, y se pronuncia la *ch* como K. Lat. *Chori ministerio mancipatus Monachus*" (Tomo II, 1729).

⁷¹ Marquínez Argote, 1993.

⁷² Pavón Romero & otros: 2013.

⁷³ Covarrubias, 1611.

⁷⁴ Constitución del SSAAC, 1699: fol. 82r.

años o cursos, estudiándose en el primero de ellos la lógica de Aristóteles y de Pedro Hispano; en el segundo la física de Aristóteles y el tratado del alma, y en el tercero la metafísica, quedando reservado los estudios de ética o moral para la facultad mayor de Teología.⁷⁵

Para ser nombrado bachiller en Sagrada Teología se requería cumplir cuatro años de estudio en el aula.⁷⁶ Al respecto, la Constitución del SSAAC determina:

“Los Estudiantes Theologos an de ser obligados a cursar las materias de Theologia en la forma que arriba se refiere [ver cita anterior de esta Constitución] y atener cada uno en cada año de los quatro un acto general si enteramente hubieren oído dos materias cumplidas y al quarto año de sustentar cada uno un acto general de todas las materias que en los quatro años huviere consumado y este quatro [quarto] exercicio sera el de suficiencia para que pueda recibir y se le confiera el Grado de Bachiller en Theología si así lo aprovare el Prelado que estuviere presente o quien en su lugar huviere de dar el Grado [...]”.⁷⁷

Resulta interesante aclarar que el grado de bachiller –fuere cual fuese la facultad- era el único que requería para su obtención el cumplimiento de un plan de estudios normalizado, con la exigencia de asistir regularmente a las aulas para ‘oír’ los diferentes cursos que lo componían.⁷⁸ Al concluir el bachillerato, el estudiante se hallaba validado para comenzar a ejercer profesionalmente su disciplina; aunque era posible ir más lejos en la carrera académica, con el fin de ganar ciertos reconocimientos y privilegios corporativos dentro de la comunidad universitaria, de acuerdo al modelo escolástico medieval, mantenido (con ciertas variantes) hasta la llegada de las reformas educativas liberales en el siglo XIX.

⁷⁵ Marquinez Argote, 1993.

⁷⁶ Con respecto al tiempo que debían prolongarse los estudios de las diferentes facultades, encontramos coincidencias entre las *Constituciones* del SSAAC y la *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín: “El tiempo de los Estudios es, (en esta Provincia [Castilla]) tres años de Artes, y quatro de Theologia”. (AVILES, 1719: 18 [bis]).

⁷⁷ Constitución del SSAAC, 1699: fol. 82v.

⁷⁸ Pavón Romero & otros: 2013.

“Los primeros datos que debemos considerar para entender el modelo universitario medieval es que antes que instituciones de enseñanza, las universidades nacen como gremios. Es decir, como asociaciones de individuos con intereses comunes, cuyo propósito es la obtención de defensa de privilegios, así como el control monopólico de un bien. [...] El objetivo de las universidades medievales, más que la enseñanza, es la formación de profesores [...] más que abogados, la universidad medieval formaba catedráticos de derecho; más que médicos, formaba catedráticos de medicina. [...] El monopolio universitario era, entonces, la formación de catedráticos y la expresión material de dicha formación era el grado académico. [...] desde el punto de vista académico, los grados universitarios medievales no acreditan conocimientos; certifican, más bien, distintos aspectos docentes. [...] también tienen un valor corporativo, pues llevan aparejados ciertos privilegios, dentro y fuera de la propia universidad”.⁷⁹

El grado de licenciado, como su nombre lo indica, tuvo su origen en la ‘licencia’ o permiso que la Iglesia otorgaba en la Edad Media a los bachilleres para poder ejercer la enseñanza.⁸⁰ El requisito que debía cumplir un bachiller para alcanzar el grado de licenciado, era solamente el de avocarse durante cuatro años a la práctica docente en calidad de pasante.⁸¹ A partir del siglo XVII, luego de ciertas reformas impulsadas por la Corona española⁸², pasa a exigirse que el aspirante invierta esos cuatro años en la adquisición de bibliografía y en el perfeccionamiento personal del estudio de su disciplina, en lugar de hacerlo en la docencia.⁸³

⁷⁹ Pavón Romero & otros: 2013.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² La finalidad de esta reforma se basaba, por un lado, en razones simples: los docentes titulares de las cátedras no querían ceder sus horas a los pasantes para que estos realizaran sus prácticas docentes. Ver Pavón Romero & otros: 2013.

⁸³ Pavón Romero & otros: 2013.

El *Diccionario de Autoridades* define el término 'licenciado' de la siguiente manera:

"LICENCIADO. Usado como substantivo, se toma por el que ha sido graduado en alguna facultad, dándole licencia y permiso para poder enseñarla. Latín. *Candidatus. Licenciatus.*"

137

Sobre el grado de Licenciado en la facultad de Artes, la *Constituciones* del SSAAC dicen:

"Los Bachilleres en Artes que de oy en adelante pretendan el Grado de Liz^{do}, en esta facultad, an de haver cumplido indispensablemente sus cursos enteros con los ejercicios que refiere la constitucion nueva" [ver cita de la "Constitución 9^ª" más arriba].⁸⁴

Es decir, para acceder al grado de licenciado se exigía la obtención previa del grado de bachiller.

El grado de maestro (magíster) o doctor estaba relacionado estrechamente con la enseñanza⁸⁵, pero éste no era ya un grado 'habilitante' para la misma —como el de licenciado—, sino más bien un grado prestigioso, indicador de una meritoria experiencia en

⁸⁴ Constitución del SSAAC, 1699: fol. 12r.

⁸⁵ No debe confundirse el grado académico de Maestro con el título o cargo de 'Maestro de estudiantes'. La maestría de estudiantes consistía en el ejercicio de una tutoría o asistencia personalizada al estudiante, que en los conventos llevaba a cabo un fraile especialmente asignado a dicha tarea. Según Felicísimo Martínez Díez (citando al dominico Domingo de Guzmán): "[...] Puesto que se ha de dedicar un especial cuidado a los estudiantes, asígneseles un fraile que esté consagrado a ellos, sin cuyo permiso no escriban sus cuadernos ni asistan a las clases, y que corrija todo lo que acerca del estudio vea reprehensible en ellos... Y según pareciere al maestro de los estudiantes, determinése un lugar apropiado, en el cual, después de las disputaciones o de las Visperas, o en otro tiempo, si estuvieran desocupados, se reúnan, estando él presente, para proponer sus dudas y problemas [...]". (Martínez Díez, 2004: 241). Por sus funciones de orientador y guía de los estudiantes, el cargo Maestro de estudiantes se emparentaba con el de 'Maestro de novicios'. Dice María Dolores Mira Gómez de Mercado: "En el siglo XVI en cada convento había novicios y estudiantes y el maestro de novicios era a su vez maestro de estudiantes. Cuando el novicio hacía la profesión de votos seguía bajo la dirección del maestro de novicios hasta que se ordenaba de presbítero, por ello al maestro se le denomina indistintamente". (Mira y Gómez De Mercado, 2013: 134, nota al pie 337).

la docencia. Obtenerlo significaba pasar a ser reconocido como un par entre los doctores o maestros de la cúpula universitaria, con los derechos y privilegios que esto acarreamba⁸⁶.

Según el *Diccionario de Autoridades* (1732), el grado de maestro se hallaba relacionado con el estudio de la Filosofía:

“MAESTRO. En las Universidades es el grado que se da en la Philosophía después de el de Bachiller. Usa de borla azul en el bonete. Latín. *Magister artium*”.

138

Coincidiendo en parte con esta definición, en las Constituciones citadas del SSAAC puede hallarse que el grado de maestro aparece siempre asociado a la facultad de Artes, que como ya hemos aclarado, abarcaba el estudio de la Filosofía y la Metafísica. No obstante, el grado de maestro en Sagrada Teología también existía (como se desprende de la lectura de las Relaciones de Mérito y de la *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín), aunque no se halle especificado en las Constituciones del SSAAC.

Para poder hacerse del grado de maestro, las Constituciones del SSAAC señalan que el aspirante debía haber recibido previamente no sólo el título de bachiller, sino también el de licenciado:

“El que huviere de Graduar de Maestro abra presentado sus títulos de Bachiller y Licenciado sino constare en el mismo claustro averlo recibido algunos días antes y habiendo depositado los derechos como esta dicho [...]”⁸⁷

Si bien -como se desprende del fragmento arriba citado, y como es posible comprobar a través del estudio de registros universitarios de la época⁸⁸- era bastante común obtener el grado de maestro unos días después del de licenciado, mediante el sólo pago de las ‘propinas’ reglamentarias, esto no parece que funcionase así para los miembros de

⁸⁶ Pavón Romero & otros: 2013.

⁸⁷Constitución del SSAAC, 1699: fol. 90r. No falta la referencia al bonete de borla azul. Durante la ceremonia de graduación: “Llegados al lugar del Grado estará en una messa una salvilla y sobre ella el Bonete con la borla azul [...]” (*Ibid*).

⁸⁸ Ver Pavón Romero & otros: 2013.

una orden religiosa. De la *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín se desprende que un fraile licenciado debía contar con una importante trayectoria docente antes de poder aspirar al grado de maestro:

“Ninguno sea promovido à ser Maestro, sin leer doce años, ò Predicar gloriosamente con aplauso; y el Testimonio de Provincial, y Difinitorio, remitasse al Rmo. General”.⁸⁹

139

Por lo tanto, el grado de maestro remitía estrechamente al reconocimiento de una considerable trayectoria en el ejercicio del cargo de lector o, por lo menos, un ejercicio meritorio del mismo, como hemos señalado⁹⁰. En la licencia y cédula de viaje de Juan José Ponce de León hemos podido observar cómo tanto Juan José y Juan de la Daga aparecen designados con dicho grado académico (a través de la abreviatura “Mrô”), así como el mismo Esteban Ponce de León en el acta de defunción del obispo Sarricolea y Olea de 1740 y en las portadas de los dos manuscritos musicales de 1750 citados.

Debe tenerse en cuenta que, a diferencia de los estudiantes seculares, un fraile que desease cursar los estudios superiores (o bien recibir los grados que de estos se desprenden) requería el permiso y habilitación previa de la orden religiosa a la que pertenecía. Un monje no podía comenzar sus estudios superiores si la Orden no lo autorizaba, ni tampoco recibir las diversas titulaciones sin su permiso. La *Regla... y Constituciones* de la Orden de San Agustín en su capítulo XXXI (“De la promoción à Estudios, y Grados”) regula lo siguiente:

“Ninguno [fraile] será promovido à Estudios, sin que primero los Padres del Convento en que ha vivido den testimonio, de que es persona humilde, de buena vida, y fama laudable; y así, los que estuvieren notados de algun vicio, no se admitían a Estudios; y si yà fuesen admitidos, se les privará de ellos, y el Superior

⁸⁹ Aviles, 1719: 19 [bis].

⁹⁰ Esto mismo se comprueba al leer las carreras académicas de los frailes plasmadas en las Relaciones de Mérito (AGI). Ver más adelante en el presente artículo.

que los admite, será privado del oficio, y carece de voz passiva por cinco años, sin dispensacion".⁹¹

Sobre el modo en que se seleccionarán los frailes que deseen cursar estudios superiores, dice:

“Quando llegue el tiempo de promover à Estudios, los promovendos han de ser primero examinados públicamente en el General, delante de todos los Padres de la Escuela; el examen será leyendo, y construyendo una leccion en alguno de los Autores Clasicos de la lengua Latina, y respondiendò à lo que fuesen preguntados en el punto de Grammatica, por el que estoviesse alli por mayor. Despues de examinados, por votos secretos, juzgaràn los Padres de la Escuela, quales son capaces, para ser promovidos à Estudios mayores, y daràn noticia al Superior. Ninguno se ha de admitir, que no sepa bien la Grammatica”.

Luego de alcanzar la licenciatura, el fraile graduado podía aspirar a solicitar el cargo de lector (es decir, docente), con el fin de impartir cátedra en el colegio de alguno de los conventos de la Orden o bien en la Universidad. El *Diccionario de Autoridades* (1734) define el término ‘lector’ de la siguiente manera:

“LECTOR. Título o grado que en algunas Comunidades Religiosas equivale a lo mismo que en las Universidades llaman Cathedrático”.

El nombramiento de lector era otorgado por la Orden, y el fraile accedía a él luego de un examen de oposición ante un tribunal examinador. Juan Teodoro Vázquez, en su crónica mencionada sobre la Provincia del Perú, nos da a entender que el fraude en los exámenes de oposición al cargo de lector no era algo extraño ni inesperado. Al describir en su obra citada los hechos sucedidos en el Capítulo provincial que la Orden celebró

⁹¹ Aviles, 1719: 228-229.

en Lima en el año 1711, refiere ciertas medidas tomadas por el Definitorio⁹² para combatir anomalías que, según parece, eran moneda corriente en los exámenes de oposición:

“A los comunes preceptos ordenados a la observancia monastica, y culto divino añadieron los nueve Padres del Difinitorio algunos pocos. El primero fue imponer obediencia a los examinadores para decir antes del examen la question a ninguno de los que se examinan de Lectores, pues de que estos sean buenos, o malos pende todo el credito de nuestro sagrado habito, y no se puede hazer juicio del examinando si ya lleva prevenido lo que ha de responder en el publico escrutinio. Por esto se mandó lo segundo, que solo los Maestros Lectores jubilados y actuales fuessen examinadores”.⁹³

141

Estas palabras de Vázquez deben ser evaluadas a la luz de lo que señala Campos y Fernández de Sevilla sobre la extrema importancia que la Orden agustina depositaba en la formación académica de sus frailes. Una de las vías de las que disponía la Orden para la adquisición de poder y participación en la sociedad colonial americana, era la de apostar a la formación universitaria de sus regulares con el fin de que, una vez egresados, ocupasen cátedras en diferentes universidades, como –en el caso de la Provincia del Perú– la de San Marcos (fundada en 1571) y la de San Ildefonso (erigida en universidad pontificia en 1608):

⁹² Definitorio: “El cuerpo que componen los Religiosos Definidores, que es uno como Consejo o Junta superior con el General, o Provincial, formada para el régimen y gobierno de la Religión. Dicese tambien Difinitório. Latín. *Difinitorum consessus*.” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732). Definidor: “El sugeto que en algunas Ordenes de Religiosos tiene el cargo de especial autoridad, que consiste en ser de los Ministros que forman uno como Consejo, para el gobierno de la Religión, en que se resuelven y determinan los casos más graves y importantes de ella. Dividese en Definidor general, que es el que assiste a las Juntas del General y toda la Religión, y en Definidor Provincial, que solo assiste en una Provincia. Latín. *Difinitor*”. (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732).

⁹³ Vázquez, fol. 206v.

“Un estímulo para incentivar el amor al claustro y a la vida retirada era fomentar la vida ascética y espiritual [con el fin de acercar a los monjes a las familias distinguidas a través del rol de confesor y guía espiritual], y el cultivo de las letras y las ciencias por medio de conseguir títulos académicos –Maestro, Doctor, Presentado, Lector, etc.- y acceder a los claustros universitarios concurriendo a las oposiciones de cátedras. [...] Por uno y otro camino no pocos llegaron a ocupar puestos en importantes instituciones y a ser consejeros de destacadas personalidades”.⁹⁴

Más tarde, en la descripción del Capítulo celebrado en 1717 (en el cual se eligió como Provincial a Alejandro Paz), Vázquez vuelve a insistir sobre el mismo asunto referido al nombramiento de lectores:

“Por fin se bolvio a mandar con obediencia que ninguno de los Examinadores, directa, indirectamente digan al que se examina de Lector, la question que le han de replicar precepto digno de repetirse e muchas veces, por que de su rigida observancia pende el que no entren a la honrosa Linea de Lectores, los que solo pueden acarrear descreditos al habito con su cortedad”.⁹⁵

Según se desprende de las informaciones de Claro⁹⁶, fue precisamente en este Capítulo de 1717 celebrado por la Orden agustina en Lima, en el que Esteban Ponce de León accedió al nombramiento de lector en Teología Moral. Pero, lamentablemente, no puede leerse en Vázquez ninguna información sobre este hecho en particular.

Podemos conocer las responsabilidades laborales que concernían a un lector de Teología Moral dentro de un convento, a través de la lectura de la *Regla...y Constitución* de

⁹⁴ Gutiérrez Arbulú & Campos y Fernández de Sevilla, 2012: 20.

⁹⁵ Vázquez, fol. 222v.

⁹⁶ Claro & Chase, 1969.

la Orden de San Agustín. En la misma, se explica el oficio del "Lector de Moral" de la siguiente manera:

"En cualquier Convento, donde huviere, à lo menos, diez Frayles de familia, [...], se debe señalar un Religioso docto en la facultad de Theologia Moral, el qual explique, y declare los casos de conciencia, por lo menos tres vezes en la Semana. A la leccion de esta practica Theologia, y otros de superior graduación, con todo esso se les exorta, ruega, y amonesta, para que asistan quando pudieren. A cerca de los demàs Sacerdotes, si alguno no quisiere assistir, el Prior le debe castigar, y no debe ser admitido para Confessor; y si lo fuere, debe ser suspenso; y si durare su pertinacia, debe ser privado de confessar, y mudado de aquel Convento.

El Lector de casos, en cualquiera leccion ha de proponer tres puntos, los quales se han de tratar, y conferir en la leccion siguiente, quedando escritos, y fixos a la puerta del General; y à cerca de ellos, tres Padres, à lo menos, pondrán sus dificultades en contra; à las quales tiene obligacion de satisfazer el Lector, y dar la resolucion à lo dicho. Hanse de tratar las materias, que estèn mas en uso en las Naciones, guardandose mucho de las opiniones anchas, y de las que se rozan con las proposiciones condenadas por la Santa Sede. El Prior, que fuere omisso en hazer observar esto, tiene privación de oficio. El R. Provincial en sus visitas, ha de cuydar mucho de hazer, que esto se observe, porque conduze à la salud de las almas; y si hallare algun desobediente, le castigará conforme se ha dicho".⁹⁷

⁹⁷ Aviles, 1719: 204-205.

Más tarde, en el mismo documento, se aclara: "Ninguno sea Lector antes que Sacerdote, y examinado; y siendo Lector no pueda tener otro oficio, ni ser Prior".⁹⁸ Es decir que el cargo de lector era de ejercicio exclusivo y no podía ser compartido con otro oficio, y que para ejercerlo había que ser sacerdote. Este dato, sin duda, nos es de un gran valor a la hora de proyectarlo sobre la carrera de Esteban Ponce de León. Antes de pasar a ese punto, creemos útil repasar algunos ejemplos de carreras de monjes agustinos españoles y americanos que dedicaron su vida al estudio y ejercieron como lectores en diferentes materias.

144

La Relación de Méritos de fray Diego Fermin de Vergara⁹⁹ —redactada en 1725— nos ofrece un buen ejemplo de la carrera promedio de un fraile agustino que iniciaba los estudios superiores para luego ser nombrado lector (en este caso se trata de un agustino en España):

“Consta, que el P. M. Fr. Diego Fermin de Vergara, Religioso de la Orden de San Agustín, tiene treinta y quatro años de Habito; y que aviendo professado en el Convento de nuestra Señora de la Cerca, de la misma Orden, en la Ciudad de Santiago de Galicia, en veinte y cinco de Julio de mil seiscientos y noventa y dos, se le dieron licencias por su Provincial para estudiar en dicho Convento las Artes (como lo hizo) y para passar à estudiar la Sagrada Theologia à la Univesridad, y Convento de Salamanca, en donde sustentò un Acto de Theologia, y de allí passò à la de Alcalà, y sustentò en ella otro de una parte de Santo Thomàs, como es estilo en aquella Universidad, de la qual passò el siguiente año à su Convento de Toledo, y en èl sustentò otro acto de otra parte de Santo Thomàs, como tambièn es costumbre; y aviendo venido después al Colegio de Doña Maria de Aragon desta Corte, fue en èl Colegial Passante, sustentò allí otro acto de Theologia, y hizo sus oposiciones à las Cathedras de Artes, hasta que consiguió una; de forma, que aviendose empleado en estos ejercicios literarios, y estudios mayores diez

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ AGI: Indiferente, 219, N.127.

años, se le diputò despues para que passasse a enseñar, y leer Filosofia en el Colegio de su Orden de la Ciudad de Soria, como lo hizo por tiempo de tres años; y passados estos, fue electo por Maestro de Estudiantes de su Colegio de San Gabriel de la Ciudad de Valladolid, y assimismo se le nombrò Lector de Theologia de dicho Colegio, y de alli passò al Convento de la Villa de Madrigal, donde se celebrò Capitulo Provincial [...] y en dicho Capitulo, se le nombrò por Regente, y Lector de Theologia en los Estudios del dicho su Convento de la Cerca de la Ciudad de Santiago de Galicia; y estando anexo por Synodo à este empleo el de Examinador Synodal de aquel Arzobispado, los exerció ambos, por tiempo de ocho años, como tambien el de Revisor de libros de todas las Librerias publicas, y particulares de aquella Ciudad, en virtud de nombramiento, y facultad, que (en atencion à su literatura, zelo, y buenas prendas) le concedió el Tribunal de la Inquisicion de aquel Reyno, en cinco de Marzo de mil setecientos y ocho [...]

Tambien consta, que en virtud de comision, dada en veinte y siete de Enero de setecientos y doce, por el P. M. Fr Miguèl Sanchez, Provincial que era de dicha Orden, de la Provincia de Castilla, al Padre Prior de dicho Convento de Santiago, se hizieron las pruebas, è informaciones de los años que avia leído Artes, y Theologia el referido Fr. Diego Fermin de Vergara, y aviendo sido estas aprobadas por el Difinitorio, fue jubilado de Lector, y recibido para Maestro, segun el estilo,

y costumbre de dicha Provincia; y despues en Junta celebrada por la Congregacion intermedia, de la Provincia de Castilla, en dos de Noviembre de setecientos y diez y seis, fue electo por Rector de su Colegio de la Villa de Agreda [...]".¹⁰⁰

De las Relaciones de Méritos analizadas pertenecientes a casos de la Provincia del Perú, se obtiene que los frailes agustinos del Perú cursaban sus estudios universitarios en el Colegio y Universidad de San Ildefonso y/o en la Real Universidad de San Marcos, ambos de Lima (no debe olvidarse, sin embargo, la presencia en Cusco de la Universidad del SSAAC y la Universidad de San Ignacio fundada en 1621¹⁰¹). La ausencia de un número grande de instituciones educativas en América, quizás volvía menos trabajosa la carrera formativa de un fraile que aspiraba a la docencia, en comparación con lo que sucedía en España (véase la cantidad de instituciones por la que pasa fray Fermín de Vergara en el documento arriba citado durante su formación académica).

Robles Ortiz afirma que la Universidad de San Marcos de Lima, la primera de América (1551), fue fundada de acuerdo a los lineamientos de la española Universidad de Salamanca y sirvió a de modelo al resto de las universidades peruanas que aparecieron más tarde.

"[...] si bien San Marcos elaboró sus propias normas y constituciones, su aparato académico y administrativo se guió por el modelo salmantino. Comenzó con las Facultades de Teología y de Artes o Filosofía; luego inauguró la de Cánones o Derecho Eclesiástico; después la de Leyes o Derecho Civil, y en el siglo XVII la de Medicina, carrera que entonces no gozaba de mucha atracción entre la juventud".¹⁰²

Con respecto a la función de esta Universidad dentro de la sociedad colonial peruana, agrega Robles Ortiz:

¹⁰⁰ *Ibid.*, ff. 1-2.

¹⁰¹ La Universidad de San Ignacio de Cusco, administrada por los jesuitas, cerró sus puertas tras la expulsión de esta orden religiosa en 1767.

¹⁰² Robles Ortiz, 2006: 40.

“San Marcos fue de enorme beneficio para la nobleza colonial, cuyos hijos podían unir a sus títulos nobiliarios las credenciales profesionales con las cuales acrecentarían su status prominente dentro de la estratificación social que era inseparable del factor racial. Allí se formaron teólogos, filósofos, abogados y médicos. Los grados otorgados fueron los de bachiller, licenciado y magíster o doctor. Fue, pues, una institución de carácter aristocrático y elitista”.¹⁰³

Un caso peruano dentro de las Relaciones de Méritos, muy interesante debido a la cantidad de datos cronológicos que despliega, es el del fraile agustino Juan de Ulloa. El documento, redactado en 1737, dice así:

“Por diferentes Instrumentos comprobados, que se han presentado, consta: Que el Maestro Fay Juan de Ulloa, es natural de la Ciudad de los Reyes, en las Provincias del Perú, de edad de cinquenta años, y hijo legitimo de Don Joseph de Ulloa, y de Doña Francisca Diaz de Valboa, vecinos de la propia Ciudad; nieto por parte paterna, de Don Lorenzo de Ulloa, y de Doña Beatriz de Villela; y por la materna, de Don Pedro Diaz de Valboa, y de Doña Maria de Molina, personas todas de notoria calidad, distincion y noble proceder.

Que habiendo tomado el Habito de Religioso de la Orden de San Agustin, en el año de mil setecientos y uno, en el Convento Grande, que tiene esta Religion en la referida Ciudad de los Reyes, profesò en el de setecientos y dos, de que resulta tener treinta y siete años de Habito; y que en este tiempo estudiò las Artes, y Sagrada Theologia en el Colegio, è Universidad de San Ildephonso de la mencionada Ciudad, manifestando su aprovechamiento en repetidas funciones, que

¹⁰³ Robles Ortiz, 2006: 41.

se ofrecieron en el citado Colegio, y en la Real Universidad de San Marcos de la propia Ciudad, pues mereció que se le confriere por ella el Grado de Doctor en Sagrada Theologia, habiendo precedido los requisitos que se acostumbran; y por iguales consideraciones le creò el General de su Religion por Maestro de su Orden, de la Provincia del Perù, por su Patente de doce de Septiembre del año mil setecientos y veinte dos. [...].”

Tenemos aquí que Ulloa, oriundo de Lima y descendiente de una familia distinguida de la ciudad (“personas todas de notoria calidad, distinción y noble proceder”) contaba con cincuenta años de edad en 1737 (el año de redacción del documento), por lo que su nacimiento tuvo lugar en 1687. En 1701 ingresa al convento agustino, con catorce años de edad (la edad mínima según la *Regla y Constituciones...* de la Orden de San Agustín), y luego de un año de noviciado, en 1702, profesa jurando los tres votos sagrados.¹⁰⁴ “En ese tiempo”, dice el documento, estudió “las Artes, y Sagrada Theologia”. Es decir, que podemos suponer que con 15 años cumplidos comenzó el bachillerato en Artes. Debido a que estos estudios, como hemos visto, ocupaban tres años, Ulloa habría egresado en 1704¹⁰⁵, con 17 años de edad. En 1705 habría dado inicio a los cuatro años de estudios de Sagrada Teología, de los cuales egresa en 1708, con 21 años. A su vez, nos dice la Relación de Méritos que recibió el grado de Doctor en Sagrada Teología “habiendo precedido los requisitos que se acostumbran”. Suponemos que Ulloa, una vez recibido de bachiller en Sagrada Teología, cumplió con los cuatro años de estudio, prácticas docentes, exámenes y pagos de propinas correspondientes para acceder al grado de licenciado en 1712 y ser habilitado en el ejercicio de la docencia. Si en 1722 recibió el grado de maestro, son diez los años que mediaron entre tal fecha y su año de recepción de la licenciatura (1712), lo cual significa que dichos diez años de ejercicio de la docencia fueron considerados suficientes como para ameritar el recibimiento del grado de maestro.

Además de las Relaciones de Mérito, otra fuente interesante para conocer datos sobre las carreras de los frailes agustino en el Perú, es la ya mencionada *Crónica continuada* de Juan Vázquez, en la que se incluyen -entre muchos otros- los relatos de la vida de los

¹⁰⁴ Es interesante notar que el total de años de Hábito que calcula el documento es de treinta y siete años, pero si se resta esta cifra al año de redacción, da como resultado el año 1700, en lugar de 1701 (año de ingreso al convento). Creemos que esto podría deberse a un error de cálculo, o bien a que el documento fue redactado un año antes de lo que en él mismo se consigna.

¹⁰⁵ El cálculo de estas fechas se hace suponiendo años enteros de cursada como en la actualidad. Es decir: el primer año de Artes de marzo a diciembre de 1702, el segundo de marzo a diciembre de 1703, y el tercero de marzo a diciembre de 1704. Lo mismo para el resto de los períodos de estudio que se mencionan.

frailes agustinos Alonso Bernal y Saldaña y Pedro de Tobar. El fraile agustino Alonso Bernal y Saldaña, "varón tan eminente en virtudes y letras", oriundo de Trujillo, vivió durante las últimas décadas del siglo XVII y, luego de alcanzar con grandes muestras de talento el oficio de lector, optó por una vida de sacrificada clausura que sorprendió a todos sus contemporáneos. Al comentar los inicios de Bernal y Saldaña en la Orden agustina, Vázquez nos transmite algunas valiosas referencias sobre las instancias y vicisitudes por la que transitaban los agustinos peruanos desde su noviciado hasta la finalización de sus estudios superiores:

"Fue su Patria (y por esto mas felice que las mas plausibles cortes) la noble y leal ciudad de Truxillo en el Peru [...] pidio nuestro santo habito, y fue admitido à nuestra compañía con bendicion de sus virtuosos Padres, y singular regocijo de toda la comunidad. En el noviciado entre las trabesuras de su mucha viveza no dexaban de asomarse las vislumbres de una inocencia cotumbina, y una docilidad grande al estudio de las virtudes religiosas.

Practicó con la debilidad de niño quantas son indispensables à un cabal Novicio, y como era de vivo ingenio, y docil capacidad supo en breve todos los preceptos del canto llano, del reso y constituciones. Cumplio el año, con aprobación de todos y singular regosijo suyo, se determinó a abrase perpetuamente con la Cruz de la Religión, cuya aspereza ya havia comenzado à experimentar en el Noviciado: y no ignorando, que son los votos tres fortisimos clabos con que la alma se crucifica hasta la muerte, los aplicó voluntario à la suya, y convirtió el dia que murio al mundo en sabor de glorias el verdadero calvario de la Profesión. Festivo con tan dichosa muerte en que se mexora tanto la vida, partio por obediencia á nuestro insigne Colegio, donde con el fomento de su Lector, y conato de su estudio, dio luego su vivo ingenio patrocinado de su docilidad lucidas muestras de su fineza.

Con singulares excesos en el aprovechamiento de las letras respecto de los demas y ninguno en la practica de las virtudes, passò la carrera difícil de corista y estudiante, como pocos aventajados en los estudios, como los mas en la observancia religiosa: esto es no se especialisò en la vida mystica pero no abandono ninguna de las observancias comunes, pues su modestia siempre fue igual, la obediencia à los Prelados, y sujeción à su Maestro nunca en el descaecieron, y en fin la asistencia al coro à la Missa, comunión, y demas funciones del Colegio (que son prolijas, y pessadas) fue perenne en su determinación. Correspondio con el fruto de lucidas conclusiones, à los riegos de enseñanza con que fecundaron el campo fértil de su talento los excelentes Agricultores de aquel Emporio de ciencias; de cuiò abrigo apartandolo por entonces la precision del tiempo, passò à nuestro Convento grande a disponerse à la sublime dignidad del sacerdocio, y al laborioso empleo de Lector.

Conseguido uno y otro con sobrado anhelo, y no sè si con igual fruto, comenzò a dar en ambos empleos lucidas pruebas de su talento sublime: En cathedra y pulpito fue tan estremado que con dificultad se podria distinguir el exceso pero como se acabò breve la competencia, por haberse concluido la Lectura, quedò tan plausible su Oratoria que no se caía su aplauso de la boca de los sabios, y del vulgo. Como era de los amados Dicipulos de Tobar era numerado entre los religiosos observantes, y como este erudito no desmentían, sino acreditaban sus acciones, su gran juicio y no mudable modestia era estimado de su Lector y venerado de todos. Ocuparonlo los Prelados en algunos officios de entidad, cuià

obligacion desempeñando como se esperaba de su gran talento, y religiosidad, hubiera sin duda ascendido, si prosigue la carrera hasta la primera silla".¹⁰⁶

Este singular testimonio peruano nos permite comprobar que los estudios superiores o universitarios eran iniciados inmediatamente luego de la profesión o jura de votos (por las palabras de Vázquez, se infiere que Bernal y Saldaña realizó dichos estudios en el Colegio de San Ildefonso, fundado en 1612 por la Orden agustina), y que una vez finalizados, permitían el acceso al "empleo" de lector, pudiendo ser éste compartido con el de sacerdote. A su vez, Vázquez realiza algunas menciones a la formación musical que los frailes agustinos peruanos recibían durante el noviciado (precisamente, el estudio del canto llano), así como a la obligación que contraían durante sus estudios superiores de servir en el coro durante las misas (labor, por cierto, "prolija y pesada").

151

Sobre Pedro de Tobar (maestro de Bernal y Saldaña), dice Vázquez similarmente:

"Fue recibido à nuestra compañía con singular aplauso de toda la comunidad [...]. Desde los primeros passos de Novicio se mostró tan amoldado à los rigores del Instituto, que parecia haver estudiado en la calle solo maximas de religioso. No hallò jamas en el la enteresa del Maestro travesuras de Niño que morigerar, sino madureses de ansiano, que aplaudir, assi bastando à su bien inclinado genio, la correccion de los otros, p.^a no caer en sus yerros, sobraba para que siempre executasse lo mexor el estímulo de lo que obraban los aplaudidos. [...] su estudiosa aplicación à quanto deben saber los Novicios era tan rara que en pocos Mezes en reso, canto, ceremonias, estatutos monasticos y latinidad, no le resò que saber, assi aplicado todo à la practica de las virtudes y leccion de libros espirituales quando llegó al tiempo de consagrarse à Dios en las aras de la Profesion [...] Fixó en la Cruz del Instituto con los tres firmes clavos de los

¹⁰⁶ Vázquez, ff. 19v-20v.

solemnes votos passò luego por orden de la obediencia a nuestro insigne Emporio de las Letras colegio de S.^a Ildephonso donde poniendo por fundam.¹⁰ para adquirir la sabiduria el santo temor de Dios, y el cabal cumplimiento de los divinos mandatos regla y constituciones, merecio tanta ilustración en su desembarasado discurso, que fue un milagro de los estudiantes de su tiempo.

152

Las conclusiones publicas con que (en las dos facultades de Philosophia y Theologia) hizo ostentación de su bien logrado estudio, fueron las mas lustrosas y plausibles que se vieron en esta insigne republica; y como en ellas solo havian influido una humildad profunda, un estudio aun mas efficaz en las virtudes religiosas, que en las cuestiones escolasticas, un puro deseo de satisfacer con estos esplendores, la enseñanza y fomento que debia à la religion, merecio unos aplausos sin humo de vanidad, y unos creditos que desde entonces lo dexaron vigilado como excelente Maestro de virtudes de Letras.

Corrida sin el menor deslíz la florida, y por esso peligrosa, carrera de estudiante y de corista, ascendio casi aun tiempo à los dos nichos del sacerdocio, y la Lectura, en el uno fue un Angel puro en el candor de las constumbres en la modestia religiosa, y en el fervor que con todos los dias sacrificaba en los altares el Cordero immaculado; en el otro fue en enseñar una luz de superior lucimiento, en arguir un rayo, de irrefragable eficacia, cuyo vivo ardor no pudo apagar toda la nieve de ochenta años, vilo de esta edad arguir en forma media hora como pudiera un mansebo. No solo como excelente Lector, si como ajustado Sacerdote y perfecto religioso enseñò cuydadosos à sus discípulos, pues no solo los sacó aprovechados en las ciencias, sino singulares en las virtudes, y tan insignes en prendas religiosas [...].”

En este segundo testimonio nos informa Vázquez sobre la existencia de dos facultades en el Colegio de San Ildefonso, la de Filosofía y la de Teología (de manera similar a la que hemos observado en el SSAAC), y alude nuevamente al ejercicio del cargo de lector una vez completado los estudios.

A partir de los documentos presentados y analizados al comienzo del capítulo; de lo hasta aquí expuesto sobre las características de los estudios universitarios y los grados académicos posibles de alcanzar en el marco de las órdenes religiosas del mundo hispánico; de las carreras promedio de los frailes agustinos y de los datos concretos que conocemos sobre la carrera de Ponce de León gracias a las investigaciones de Claro sobre las actas capitulares agustinas, emprenderemos la anunciada tarea de intentar una reconstrucción histórica de la vida y carrera de Esteban Ponce de León.

153

Tomando como modelo el caso del fraile agustino peruano Juan de Ulloa extraído de las Relaciones de Mérito y analizado anteriormente, si Esteban Ponce de León fue nombrado lector en Teología Moral en 1717 (tal cual afirma Claro¹⁰⁷), para aquel año hubo necesariamente de haber finalizado sus estudios superiores de Artes y Sagrada Teología y posteriormente la licenciatura en esta última facultad. De esta manera, teniendo en cuenta que la suma de ambos bachilleratos ocupaba siete años (tres de Artes y cuatro de Teología), y que la licenciatura requería cuatro años de estudio y de ejercicio docente como pasante, Esteban tuvo que haber transitado el estudio de las Artes entre 1706 y 1708, el de Sagrada Teología entre 1709 y 1713 y la licenciatura entre 1714 y 1717¹⁰⁸. Si, como Ulloa, profesó y comenzó su bachillerato en Artes a los 15 años de edad, en 1706 Esteban tenía 15 años, por lo que obtendríamos su nacimiento habría tenido lugar en 1691 (es decir, un año antes de la fecha sugerida por Claro).

Aun así, creemos que sería justo pensar que para cuando en el Capítulo de 1713 la Orden le otorga por primera vez un nombramiento o cargo¹⁰⁹ (desconocido), Esteban ya debía contar con su bachillerato en Sagrada Teología completo, lo que seguramente lo habilitaba para poder ejercer un cargo dentro de la Orden. Si tenemos en cuenta que el Capítulo de 1713 se celebró el día 20 de julio, para que nuestra hipótesis cronológica sea válida sería necesario correr quizás un año hacia atrás la fecha calculada anterior-

¹⁰⁷ Claro & Chase, 1969.

¹⁰⁸ Nuevamente, al igual que como hicimos con el caso de Ulloa, el cálculo de estas fechas se hace suponiendo años enteros de cursada como en la actualidad. Es decir: el primer año de Artes de marzo a diciembre de 1706, el segundo de marzo a diciembre de 1707, y el tercero de marzo a diciembre de 1708. De la misma manera, los cuatro años de estudios de Sagrada Teología habrían finalizado en diciembre de 1713, y los cuatro de la Licenciatura en 1717.

¹⁰⁹ Claro & Chase, 1969. Lamentablemente Samuel Claro no describe la naturaleza del cargo o nombramiento que la orden le entrega a Esteban a Ponce de León en dicho Capítulo. Nuestra infructuosa visita al Convento de San Agustín de Lima en 2014 nos ha impedido tomar contacto con las Actas capitulares de dicho año para investigar este dato. Se espera ampliarlo en futuras investigaciones.

mente para el comienzo de sus estudios en Artes (es decir: de 1706 a 1705). Esto implicaría que su fecha de nacimiento podría haber sido la de 1690 en lugar de 1691. En todo caso, debemos tener siempre en cuenta la imposibilidad de obtener fechas exactas mediante este tipo de cálculos, ya que –entre otras cosas– tampoco contemplamos aquí las diversas vicisitudes que suelen sufrir las vidas de los hombres y que con frecuencia retrasan sus carreras de estudio (períodos de enfermedad, por ejemplo).

Continuando con nuestra hipótesis, a partir julio de 1713 el bachiller Esteban Ponce de León se encontraría radicado en la ciudad de Cusco, dado que –según nos informa Claro a partir de lo que recoge de las actas capitulares– es en dicha ciudad a donde es destinado para ejercer el cargo que recibe de manos de la Orden. Podríamos pensar que fue allí en donde llevó a cabo sus cuatro años de licenciatura, compartiendo el estudio personal con el ejercicio de pasantías docentes... ¿Podría tratarse el cargo otorgado por la Orden de una pasantía docente en la Universidad y Seminario de San Antonio Abad? Aún más, ¿se estableció Esteban Ponce de León en Cusco realmente en 1713, o para entonces ya se encontraba residiendo en dicha ciudad? Y, de encontrarse ya viviendo allí con anterioridad, ¿habría ido a parar a esas tierras para cursar su bachillerato en Sagrada Teología en la Universidad de San Antonio Abad?

A partir de ser nombrado lector en Teología Moral en 1717, con su licenciatura completa¹¹⁰, Ponce de León habría dado inicio a una labor en la docencia que se habría extendido por un espacio de tiempo desconocido. En este aspecto, los únicos datos certeros que conocemos son: que en el Capítulo de 1721 aún continúa ejerciendo el cargo de lector¹¹¹, y que para 1750 (como reza en las carátulas de los Ms SSAAC 134 y 330) era ya "Lector jubilado". El estudio de los casos presentes en las Relaciones de Mérito y de las legislaciones de la *Regla... y Constitución* de los Orden de San Agustín nos lleva a pensar en dos supuestos:

- 1) Que al igual que Ulloa, luego de diez años de ejercicio docente (la *Regla... y Constitución* estipula doce) haya recibido Esteban el grado de Maestro. De haber sido esto así, la graduación habría tenido lugar en el año 1727 (o 1729 si se calculan doce en lugar de diez años de ejercicio).
- 2) Y que –si acaso a imitación de las costumbres de la Provincia de Castilla¹¹² y de lo que consta en la *Regla... y Constitución* de la Orden agustina– la recepción del grado de Maestro acarrearía en la Provincia del Perú automáticamente la jubilación en el

¹¹⁰ El período de cuatro años de la licenciatura coincide casualmente aquí con los cuatro años que solían mediar entre la celebración de un Capítulo y otro dentro de la Orden agustina.

¹¹¹ Claro & Chase, 1969.

¹¹² Ver Relación de Méritos de fray Diego Fermín de Vergara, citada anteriormente.

cargo de lector, Esteban pudo haber jubilado en dicho cargo en 1727 (o 1729), tras recibir el magisterio académico.

Un dato firme que sí conocemos, gracias a nuestras investigaciones en el AAC, es que en el año 1740 Esteban ya ostentaba claramente el grado académico de Maestro (ver la "Fee de muerte" de Juan de Sarricolea y Olea que consta en el *Libro de Cabildo* catedralicio de los años 1667-1742), y paralelamente se encontraba desempeñando el magisterio de la capilla musical de la Catedral. Si tenemos en cuenta lo que dice la *Regla... y Constitución* de la Orden de San Agustín acerca de que el oficio de lector no podía ser compartido con ningún otro (es decir, requería dedicación exclusiva), no sería incorrecto pensar que para entonces Esteban ya estaba jubilado del cargo de lector, lo cual le permitía dedicarse por entero a su función de maestro de capilla.

155

A este respecto, un dato crucial que nos aporta Claro es que a partir de 1725 Esteban desaparece para siempre de las actas capitulares de la Orden agustina. Se trata de un hecho significativo, ya que de haber continuado en el cargo de lector hasta 1750 debería haber seguido figurando en las actas capitulares ratificado en dicho cargo, tal como sucedió en el acta capitular de 1721.

A nuestro parecer, resulta muy sospechosa la coincidencia de la fecha de la desaparición de Esteban de las actas con la de la adopción interina, por parte de Basilio de Pancorbo, del magisterio de capilla de la Catedral cusqueña. Pancorbo, según las actas del Libro de Cabildo catedralicio citado más arriba en nuestro artículo, fue nombrado maestro interino de capilla el 8 de noviembre de 1724. La Orden agustina inauguró en Lima su Capítulo del año 1725 el día 21 de julio¹¹³.

Basilio Pancorbo sería muy joven en 1724, si consideramos que en 1720 era bachiller y aspiraba al sacerdocio. Probablemente se encontrase recién ordenado, o próximo a ordenarse.¹¹⁴ Resulta significativo, en este aspecto, que haya sido nombrado en calidad de interino en el puesto de maestro de capilla, y no de permanente. El acceso a este puesto pudo haber estado relacionado con la capellanía que ejercía en el coro catedralicio, a través de la cual se ordenó sacerdote, o con sus funciones de organista en la Catedral. Lo cierto es que su interinato -pensado inicialmente de menor duración por el Cabildo- se extendió por tres años, por lo que suponemos que el Cabildo catedralicio no encontró personas capaces a las que nombrar en el puesto de maestro de capilla, ni durante el plazo de cuarenta días otorgado en su edicto de finales de 1724, ni durante los tres años siguientes. Cabe preguntarse en dónde se hallaba Esteban Ponce de León cuando se llamó a este concurso. Lo más probable es que en 1724 se encontrase ejerciendo su cargo de lector. Ahora bien. Si Pancorbo se hallaba desempeñando el cargo

¹¹³ Gutiérrez Arbulú & Campos y Fernández de Sevilla, 2012: 32.

¹¹⁴ Ya en 1731 aparece mencionado como "Clérigo Presbítero".

de organista y ejerciendo en el coro de la Catedral con anterioridad a la adopción del magisterio interino de capilla, tal cual hemos sugerido en su momento, ¿quién lo reemplazó en dichas ocupaciones entre noviembre de 1724 y marzo de 1727? ¿Es factible pensar que Esteban Ponce de León pudo haber recibido, a finales de 1724, una licencia de la Orden agustina para suspender su labor de lector y sustituir a Pancorbo en el órgano o en su desempeño en el coro catedralicio?

La facilitación de licencias a los frailes con el fin de autorizar alejamientos temporales de los conventos y de sus ocupaciones se encuentra documentada en la Orden agustina. En el AAC hemos podido hallar un documento titulado "Nomina de los Religiosos Agustinos, q.^e se hallan fuera de su Conv.^{to} con la respectiva licencia ò de Ayudantes de algunos S.^{es} Parrocos, ò administrando Haciendas de comunidad [...]"¹¹⁵. Aunque no se halla fechado, por la caligrafía y la tinta pareciera corresponder a la primera mitad del siglo XVIII:

"Religiosos con licencia

El P. P. F. Manuel Alvares Chinchilla. Asilo

El P. F. Manuel Alvarez Farfan. S. Anton

El P.F. Pedro Cabrera. Coponaque *

El P. F. Juan Vargas. Paucartambo

El P. F. Diego Rivera. Velille

En haciendas:

El P. F. Jose Ochoa. Miraflores.

El P. Fran.^{co} Delgado. Chungarà.

El P. F. Fran.^{co} Villavicencio. Chilca.

El P. F. Ysidro Xara. Ayllaca

El P. Oròz Anciano, y enfermo habitual. Yucay

¹¹⁵ AAC: Época colonial, Órdenes religiosas, Caja 25 M. 1, leg. XVI, 4, 77. F.1. El documento consta solamente de un folio, y ofrece además una lista de frailes "apóstatas", esto es, en fuga.

* He sabido ultimam.^{te} q.^e el P. F. Pedro Cabrera no está en Coponaque, y p.^r tanto se halla sin licencias. [...]"

Si bien en la lista de nombres que este documento ofrece no figura el de Esteban Ponce de León, se trata de una prueba fehaciente de que tal tipo de licencias existían.

157

De haber ocurrido así, tras la finalización del interinato de Pancorbo y luego de cumplir un desempeño competente en el órgano y/o en el coro catedralicio, Esteban pudo haber accedido al puesto de maestro de capilla que quedaba nuevamente vacante (en realidad, a ciencia cierta, lo estaba desde 1724), retornando Basilio a sus funciones habituales. Esteban Ponce de León contaría –según nuestro cálculo– con 36 o 37 años de edad en 1727, una edad razonable para la toma del cargo.

Podríamos preguntarnos, además, por qué Pancorbo no continuó en el cargo de maestro de capilla tras su interinato; o, dicho de otra manera, por qué no fue titularizado en el mismo tras tres años de ejercicio como interino. Si tenemos en cuenta que –en base a lo que el mismo Pancorbo declaró en 1731– durante la década de 1720 gozaba de dos capellanías (la del matrimonio Barreda-Cano Herrera, y la que ejercía en el coro) más la renta como organista de la Catedral, la toma del cargo de maestro de capilla en calidad de permanente pudiera haberle exigido la renuncia a ambas capellanías y al cargo de organista, debido a la dedicación y responsabilidades que el magisterio catedralicio comportaba. Como Pancorbo no pertenecía a una orden religiosa regular, sino que era sacerdote secular, dichas capellanías eran probablemente las que aseguraban su sustento diario. Si bien en 1731 renuncia a una de ellas (las tierras en Abancai), es interesante notar que lo hace argumentando no contar con el tiempo suficiente para atender las obligaciones que ésta le imponía. A este respecto, es interesante recordar el caso de Martín Barzena,¹¹⁶ organista de la Catedral cusqueña de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX que, al pretender recuperar su puesto de organista luego de un paréntesis en las funciones, el Cabildo catedralicio le impuso la condición previa de renunciar a la capellanía que venía ejerciendo en el coro, dado que sus obligaciones como organista le impedirían continuar cantando.¹¹⁷

¹¹⁶ Estudiado y citado por Baker, 2008: 104.

¹¹⁷ Debe tenerse en cuenta que, según Baker, en los años en que se desempeñó Barzena el coro catedralicio se encontraba en plena decadencia, y parte de su labor de organista “incluía cubrir los errores de los cantantes de la catedral” (Baker, 2008: 105). Barzena criticó fuertemente estas disposiciones del Cabildo denunciando la “vulgarización” a la que se estaba sometiendo el instrumento por medio de tal empleo abusivo (Baker, 2008: 104).

Tal como sugerimos anteriormente, en 1727 Esteban pudo haber recibido el grado académico de maestro como reconocimiento a su trayectoria de lector y simultáneamente haberse jubilado de este último cargo. Si bien su ejercicio docente pudo haberse visto interrumpido a partir de 1724 por sus labores musicales en la Catedral como sustituto de Pancorbo, la Orden pudo haber considerado sus siete años de ejercicio continuado en el campo de la docencia (1717-1724) como suficientemente meritorios para el grado de maestro, e incluso reconocer entre dichos méritos el servicio musical prestado en la capilla catedralicia por tres años entre 1724 y 1727. Nuevamente, la carrera de Matías Barzena, estudiada por Baker, sirve como ejemplo:

158

“[...] estudió música en el seminario [de San Antonio Abad] con Núñez [del Prado], cantando tanto polifonía como canto llano en la catedral; tocó el órgano en importantes ocasiones en las que ambos instrumentos eran requeridos; y compuso piezas polifónicas en latín que fueron ejecutadas en la catedral. En 1778 fue galardonado con el puesto de maestro de estudiantes de teología en la Universidad de San Antonio Abad –la misma posición que el *maestro de capilla* Juan Lázaro Gallegos sostuvo unos setenta años antes- como recompensa de sus muchos años de servicio en tanto *cantor* [del] *seminario* en la catedral, y en 1781 recibió una cátedra en filosofía”.¹¹⁸

Aunque se trata de un caso tardío en la historia de la música colonial del Cusco, la carrera del organista Barzena pudo haber sido muy similar a la de los maestros de capilla cusqueños de la primera mitad del siglo XVIII. El mismo Baker menciona puntos de contacto entre las carreras de Barzena y el maestro de capilla Lázaro Gallegos, muerto en ejercicio en 1724 y setenta años anterior. A este respecto, lo único que diferenciaría a Ponce de León de estos maestros mencionados es que Esteban era fraile de una orden regular, y por lo tanto su formación académica tuvo que haberse desarrollado dentro del marco normativo de la propia Orden agustina, recibiendo los diferentes grados académicos de acuerdo a las consideraciones que esta imponía.

¹¹⁸ Baker, 2008: 104. Traducción nuestra.

De haber accedido Ponce de León al cargo de maestro de capilla de la Catedral en 1727, su desempeño en este puesto tuvo que haberse extendido necesariamente alrededor de 30 años. Baker documenta, a través de sus investigaciones en el AAC¹¹⁹, que el 30 de septiembre de 1758 el cargo de maestro de capilla de la Catedral del Cusco fue asumido por Laurencio Núñez del Prado¹²⁰; de lo que podría inferirse que Esteban habría abandonado este puesto en las cercanías del año 58, ya sea por deceso, o por enfermedad u otro tipo de impedimento. Quizás, entre el cesamiento de su magisterio catedralicio y la llegada de Núñez del Prado haya podido mediar algún período de vacancia cubierto por un interinato similar al ejercido por Pancorbo en la década de 1720, pero hasta el momento no hemos hallado registros documentales que así lo sugieran. Si Esteban hubo de abandonar por muerte su puesto de maestro de capilla de la Catedral el mismo año de la asunción de Núñez, su edad al momento del deceso en 1758 habría sido –en base a nuestros cálculos– de 67 o 68 años.

4. Conclusiones

Hecha esta reconstrucción a partir de los datos recabados de nuestras fuentes, se obtiene que la hipótesis de Claro sobre el nacimiento de Esteban Ponce de León en 1692 pareciera en verdad bastante acertada. Nuestros cálculos sobre la cantidad de años que pudo haberse extendido la etapa estudiantil de Ponce de León hasta su habilitación para el ejercicio del cargo de lector arrojaron como fecha de nacimiento la de 1690 o 1691, presentando tan sólo dos años de diferencia con la propuesta por Claro. Debe tenerse en cuenta que, al resultado de nuestros conteos, sin embargo, sería prudente sumarle o restarle un año, en base a que es imposible saber (al menos hasta el momento) por ejemplo, si al ser nombrado Esteban lector en 1717 llevaba por lo menos ya un año de licenciado, o si había ejercido algunos años previos como Maestro de Estudiantes, u otro cargo similar a la espera de la obtención del cargo de lector. Tampoco podemos saber si dicho cargo de lector lo desempeñó en el convento de San Agustín de Cusco, o en un claustro universitario (probablemente la Universidad del SSAAC). Si bien aún no es posible afirmar nada seguro al respecto, por nuestra parte nos inclinamos a pensar que el cargo de lector de Teología Moral de Esteban pudo haber estado vinculado a la vida del convento y no a la de la universidad, dado que en los conventos –según se desprende de la lectura de las constituciones de diferentes órdenes regulares de los siglos XVII y XVIII– las lecciones de Teología Moral (también conocida en la época como Casos de Moral) formaban parte de la vida cotidiana de los frailes y de su formación sacerdotal¹²¹.

¹¹⁹ Al momento de las investigaciones de Baker, este archivo se llamaba 'Archivo Departamental del Cusco'.

¹²⁰ Baker, 2008: 101.

¹²¹ Puede observarse que parte de los temas tratados en los compendios de Teología Moral de la época se relacionaban directamente con las cuestiones prácticas del culto: como por ejemplo los sacramentos y la

En cuanto a la relación de Esteban Ponce de León con el SSAAC, podemos decir que es posible que haya sido en sus claustros en donde llevó a cabo el estudio de los cuatro años de Sagrada Teología. Quizás Baker haya tenido en mente una hipótesis semejante a la hora de sugerir que Esteban pudo haber *completado* su formación en Cusco¹²². De acuerdo a nuestros pensamientos, no sería descabellado suponer que, luego de egresar del bachillerato en Artes (¿cursado posiblemente en el colegio de San Ildefonso de Lima?), las inclinaciones o habilidades musicales que manifestaba el joven Esteban Ponce de León inspirasen a las autoridades del convento la idea de enviarlo a Cusco con la doble finalidad de completar en el SSAAC sus estudios de Sagrada Teología, y al mismo tiempo profundizar allí su formación musical, dado el prestigio que gozaba dicha institución en la enseñanza y producción de la música. Esteban tendría allí la posibilidad de servir como cantor de música polifónica en el coro de la Catedral, de aprender la ejecución de instrumentos, de servir como organista en determinadas ocasiones y de estudiar el arte del contrapunto o 'canto de órgano'.¹²³

De una manera u otra, es claro que la música fue lo que terminó ganando el mayor espacio en la carrera de Esteban Ponce de León (su nombramiento como maestro de capilla de la Catedral es una prueba de esto), y es por esta razón que nos parece muy significativo el hecho de que a partir de 1725 haya desaparecido para siempre de las actas capitulares de la Orden, pues esto nos sugeriría una desvinculación definitiva con las responsabilidades más directamente relacionadas a su situación de fraile (al menos en lo tocante a lo académico). Creemos que esto puede vislumbrarse de una manera más clara si comparamos la carrera de Esteban dentro de la Orden con la de sus dos hermanos. Tanto Juan José como Pablo demostraron —de acuerdo a los cargos en los que se desempeñaron— una avidez de abrirse paso en la esfera política, alcanzando puestos importantísimos como los de Prior de Convento y Prior Provincial. Esteban, en contraste, pareciera haberse conformado con alcanzar el grado académico de maestro luego de su ejercicio como lector, para depositar todos sus esfuerzos en los quehaceres musicales.

Con respecto a la formación musical de Esteban Ponce de León, por el momento es imposible realizar especulaciones desde el plano histórico. Nuevamente, es la ausencia de referencias documentales lo que atenta contra toda iniciativa en este sentido. Creemos, sin embargo, que no sería del todo incorrecto pensar en un posible contacto de Esteban con Torrejón y Velasco, si es que el primer tramo de sus estudios académicos (los bachilleratos en Artes y en Sagrada Teología) hubo de desarrollarlos en Lima (posiblemente en el Colegio de San Ildefonso). Debemos recordar que durante las dos

manera de administrarlos, o la manera en que debe celebrarse la misa, etc. (Ver, por ejemplo: *Suma de Theologia Moral* de Jaime de Corella, Barcelona, 1700, Tercera Parte; o *La flor del moral*, del fraile agustino José Faustino Cliquet, Madrid, 1733).

¹²² Baker, 2005: 186, nota al pie N° 19.

¹²³ Para una descripción más detallada de las funciones y estudios musicales a las que un estudiante podría acceder en el SSAAC, ver Fernández Calvo, 2012.

primeras décadas del siglo XVIII Torrejón continuaba desempeñándose como maestro de capilla de la Catedral limeña, y es probable que –dado este escenario- durante dicho tiempo el joven Ponce de León haya podido recibir algunas lecciones del viejo maestro español, o al menos haber oído y/o participado en la ejecución de su música.

A este respecto, resulta interesante señalar que entre los manuscritos musicales del repositorio del SSAAC existe un Magnificat¹²⁴ a cuatro coros (doce voces) por Torrejón y Velasco, en cuyo folio correspondiente al Tiple 1 del Primer Coro figura escrito el nombre de un cantor (seguramente un niño), “Estebanillo”:

161



Imagen 11. Detalle del ángulo superior derecho de la parte del Tiple del Coro I del *Magnificat* de Torrejón obrante en el SSAAC, en el que puede observarse el nombre del cantor “Estebanillo”. (Foto: AAC)

Curiosamente, al dorso de la parte del Tiple 2 de ese mismo coro, se advierte una inscripción que –aunque de no fácil lectura a causa de la decoloración sufrida por la tinta y la caligrafía algo caprichosa- parece decir:

“S.^r Religioso[?] Fray Esteban Ponce”.

¹²⁴ Ms SSAAC IIMCV 157.

En cuanto a la segunda palabra ("Religioso") la interpretación paleográfica no es fácil, y quizás podría estar diciendo, al menos en parte: "P.^o Liz^{do}", lo cual se traduciría como "Padre Licenciado".

Tratándose de una obra de Torrejón en el SSAAC, todo indicaría que fue copiada en Lima y enviada desde allí a Cusco. ¿Habría cantado en Lima un joven Esteban Ponce de León ("Estebanillo") esta obra, y ya como maestro de capilla de la Catedral cusqueña, años después, solicitado su envío para su ejecución en Cusco?

162



Imagen 13. Dorso de la parte de Tiple 1 del Coro 1 del Magnificat de Torrejón y Velasco obrante en el repositorio musical del SSAAC, y en la que se aprecia una inscripción con el nombre de Esteban Ponce de León (Foto: AAC)

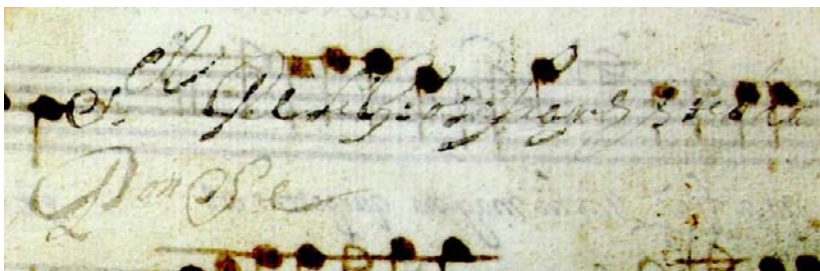


Imagen 14. Detalle ampliado de la inscripción, con el nivel de contraste y color modificados para realzar la tinta. Las manchas que se observan corresponden a las cabezas de las notas musicales escritas al dorso del papel.

Agradecimientos

A la Dra. Diana Fernández Calvo, en su memoria, directora de mi tesis doctoral, principal impulsora en mi carrera docente y musicológica (particularmente en el estudio de la música virreinal americana) y quien me propusiera enfocar mi tesis en la figura de Esteban Ponce de León. A Mons. Juan Antonio Ugarte Pérez, Arzobispo del Cusco en los tiempos de mi visita al AAC, por su amable disposición y generosa gestión durante el período en que se extendió mi investigación. A todo el plantel del Archivo Arzobispal del Cusco: Padre Ernesto Cucho Dolmos (Asesor), Arch. Graciela Romero Quispe (Encargada), Lic. Nayut Dávalos Fernández (Asistente) e Ing. Fredy Medrano Fernández Baca (Informático), por la atención, la calidez y el trato tan generoso recibido a cada momento durante mis largas visitas al Archivo. Al personal del Convento de San Agustín de Lima: Srta. Jessica Fajardo (Administradora) y Sr. William Aguilar (Telefonista), por su generosa y atenta disposición a la hora de atender mis consultas. Al Maestro José Quezada Macchiavello y su esposa, Lola Márquez, por los cordiales momentos compartidos en mis estadias en Lima. A Richard Valdelomar y Cecilia Cayo Torres, amigos y compañeros de inolvidables aventuras en Lima. A la Dra. Pola Suárez Urtubey, por su guía y apoyo siempre presentes. A la Lic. Nilda Vineis y el Dr. Pablo Cetta, por su cálida amistad e invaluable apoyo constante. A mis colegas y amigos Lic. Diego Alberton, Prof. Santiago Giacosa, con quienes compartí esos momentos de desazón que conlleva toda investigación. A mis padres y mis hermanos.

163

Abreviaturas empleadas

- _ AAC: Archivo Arzobispal de Cusco.
- _ AAL: Archivo Arzobispal de Lima.
- _ AGI: Archivo General de Indias.
- _ ARC: Archivo Regional de Cusco.
- _ CV: Sigla que identifica la catalogación efectuada por Samuel Claro Valdés (1969) de los documentos obrantes en el Repositorio musical del SSAAC.
- _ f.: folio.
- _ IIMCV: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires").
- _ LCS: Sigla que identifica la catalogación efectuada por José Quezada Macchiavello (2004) de los documentos obrantes en el Repositorio musical del SSAAC.
- _ Ms: Manuscrito.
- _ r: folio recto (a continuación del número).
- _ SSAAC: Seminario de San Antonio Abad de Cusco.
- _ v: folio verso (a continuación del número).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fuentes primarias

1.1 Archivos

1.1.1. Archivo de Música Colonial Americana (AMCA), Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (IIMCV- UCA)

Folios documentales del repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (microfilms obrantes en el IIMCV – UCA).

- _ Ms IIMCV 91: 3ª Lamentación del Jueves Santo Aleph. Ego vir videns, 1749
- _ Ms IIMCV 92: 3ª Lamentación del Jueves Santo Aleph. Ego vir videns
- _ Ms IIMCV 113: Lauda Jerusalem
- _ Ms IIMCV 134: Apreñed flores de mí
- _ Ms IIMCV 135: Venid, venid deidades
- _ Ms IIMCV 245: Laudate Dominum, 1738
- _ Ms IIMCV 247: Dixit Dominus, 1741
- _ Ms IIMCV 248: Dixit Dominus a 5. Año de 1742
- _ Ms IIMCV 330: Borda de perlas y aljófar
- _ Ms IIMCV 331: Comedia de Antíoco y Seleuco

1.1.2. Archivo Arzobispal del Cusco (AAC)

_ Época colonial:

. Documentos varios correspondientes a: Capellanías, Correspondencia, Fábrica e inventarios (Catedral de Cusco), Méritos y servicios, Miscelánea, Testamentos, Órdenes religiosas, Rentas. (En el cuerpo del artículo se señala, para cada cita o referencia a estos documentos, la respectiva signatura topográfica del Archivo).

. Folios documentales del repositorio musical de San Antonio Abad de Cusco (digitalización del ARC obrante en el AAC). Al momento de nuestras consultas (año 2014) no se encontraban catalogados.

1.1.3. Archivo General de Indias (AGI)

_ Documentos varios de los siglos XVII a XVIII relativos a la Orden de San Agustín. (En el cuerpo del artículo se señala, en cada cita de estos documentos, la signatura topográfica del Archivo).

2. Fuentes secundarias

ALCEDO, Antonio de, 1788, *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo reyno de Granada. Con la descripción de sus provincias, naciones, ciudades, villas, pueblos, ríos, montes, costas, puertos, islas, arzobispados, obispados, audiencias, vireynatos, gobiernos, corregimientos, y fortalezas, frutos y producciones; con expresión de sus descubridores, conquistadores y fundadores: conventos y religiones: erección de sus catedrales y obispos que ha habido en ellas: y noticia de los sucesos mas notables de varios lugares: incendios, terremotos, sitios, é invasiones que han experimentado: y hombres ilustres que han producido*, Madrid, Imprenta de Manuel González. Acceso online: <https://archive.org/details/diccionariogeogr09alce> [última consulta: 11-XI-2014].

AVILÉS, Francisco de OSA, 1719, *Regla de S. Agustín, y Constituciones de su Religión, compendiadas, y traducidas de Latin en Castellano: dedicadas a los Venerables, y en Christo muy amados Hijos de la Provincia de Castilla de la Observancia del Orden de los Ermitaños de N. Padre San Agustín. Por su menor hijo, é indigno Provincial de la Provincia de Castilla*, Madrid, Juan Sanz.

BAKER, Geoffrey, 2008, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres, Duke University Press.

--- 2003, "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", en: *Latin American Music Review*, Vol. 24, No. 1, Spring/Summer, pp. 3-7.

---, 1999, "Música y músicos en el Cuzco colonial, 1650-1770", en: *Revista del Archivo Departamental del Cuzco*, No. 14, Cuzco, Archivo Departamental de Cuzco.

--- 2002, "El Cuzco colonial: Musicología e historia urbana", en: *Incas e indios cristianos*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Instituto Français d'Études Andines, Asociación Kuraka.

CLARO, Samuel & CHASE, Gilbert, 1969, "Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos musicales del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco (Perú)", en: *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, vol. 5.

--- 1974, *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1611, *Tesoro de la lengua castellana o española*, acceso online: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll> [última consulta: 30-XI-2014].

GUTIÉRREZ ARBULU, Laura & CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, 2012 *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*,

Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, N° 35, Madrid, Ediciones Escorialenses (EDES), 2012.

LASCANO GONZÁLEZ, Rafael, 1993, *Bibliographia Missionaria Augustiniana -América Latina (1533-1993)-*, Madrid, Editorial Revista Augustiniana.

MARQUINEZ ARGOTE, Germán, 1993 "La escolástica colonial de los siglos XVI y XVII", en: MARQUINEZ ARGOTE, Germán & OTROS: *La filosofía en América Latina. Historia de las ideas*, Bogotá, El Búho, pp. 81-104.

166

MARTÍNEZ DÍEZ, Felicísimo, 2014, *Domingo de Guzmán, evangelio viviente*, Salamanca (España), Editorial San Esteban.

MIRA Y GÓMEZ DE MERCADO, María Dolores, 2006, *Actualización, estudio y edición del Diálogo sobre la necesidad de la oración vocal, Obras virtuosas y Santas ceremonias de Fray Juan de la Cruz – 1555*, Tesis Doctoral, Universidad de Almería, Departamento de Ciencias Sociales.

PAVÓN ROMERO, Armando & OTROS, 2013, "Cambio académico. Los grados universitarios de la escolástica a los primeros ensayos decimonónicos", en: *RIES – Revista Iberoamericana de Educación Superior*, vol. 4, N° 11. Acceso online: <https://ries.universia.net/article/view/125/1250> [última consulta: 30-12-2016].

QUEZADA MACCHIAVELLO, José, 2004, *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1726-1739, *Diccionario de Autoridades* (Título original: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las pbrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*), Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726. Acceso online: <http://web.frl.es/DA.html> [última consulta: 09-III-2014]

ROBLES ORTIZ, Elmer, 2006, "Origen de las Universidades más antiguas del Perú", en: *Historia de la Educación Latinoamericana*, N° 8, pp. 35-48, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

STEVENSON, Robert, 1959, *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epocha*. Wahington, Pan American Union.

STEVENSON, Robert 1961, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, University of California Press.

--- 1970, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington DC, OEA.

VÁZQUEZ, Juan Teodoro OSA, s/f *Crónica continuada de la Provincia de San Agustín del Perú*, manuscrito obrante en el Archivo Histórico Nacional de España, sección Códices, L. 41 y L. 42. Acceso online: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=2&txt_id_fondo=184171 [última consulta: 10-XII-2014]

VILLAREJO, Avencio OSA, 1965, *Los Agustinos en el Perú y Bolivia (1548-1965)*, Lima, Ed. Ausonia.

167

2.2. Sitios Web:

ALPHABETUM AGUSTINIANUM (en Sitio Oficial de la Orden de San Agustín), <http://iha.augustinians.net/index.php?page=provincia-di-peru> [última consulta: 02-X-2014].

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areascultura/archivos/mc/archivos/agi/portada.html;jsessionid=CDC2D76950294AB3CB63FE8643124088> [última consulta: 30-XII-2014]

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE ESPAÑA, <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/ahn/fondos-documentales.html> [última consulta: 30-XII-2014]

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, www.bne.es [última consulta: 11-XII-2014]

INSTITUTUM HISTORICUM AGUSTINIANUM (en el Sitio oficial de la Orden de San Agustín), <http://iha.augustinians.net/> [última consulta: 20-XI-2014]

INTERNET ARCHIVE, <https://archive.org/> [última consulta: 20-XI-2014]

NUEVO TESORO LEXICOGRÁFICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIloginNtll> [última consulta: 30-XI-2014]

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (PARES), <http://pares.mcu.es/> [última consulta: 30-XII-2014]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (RAE), www.rae.es [última consulta: 20-XII-14]

SITIO OFICIAL DE LA ORDEN DE SAN AGUSTÍN, <http://augustinians.net> [última consulta: 20-XI-2016].



JULIÁN MOSCA

Doctor en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, Licenciado en Composición (UCA) y Diplomado en Música y Tecnología por la Universidad Nacional de Quilmes. Se desempeña como investigador en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA) y como docente en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA).

■ HERMENÉUTICA EN MÚSICA: EL MONOMITO DE JOSEPH CAMPBELL Y LAS FUNCIONES DE VLADIMIR PROPP EN LA FORMA SONATA CLÁSICA

MARCELO REBUFFI

Conservatorio "Juan José Castro"

RESUMEN

La finalidad de este ensayo es ofrecer una aproximación hermenéutica sistemática aplicada al lenguaje musical tonal y las estructuras morfológicas de él derivadas que permita "reconectar" a la música con la coyuntura socio-política a la cual siempre ha pertenecido, no en carácter de mera receptora sino también de manera activa, contribuyendo en la retroalimentación de un sistema ideológico patriarcal vigente aproximadamente durante los últimos cuatro mil años a la vez que, paradójicamente ofreciendo estrategias para deconstruir tal ideología.

Palabras clave: hermenéutica, monomito, sonata, simbología, subdominante.

HERMENEUTICS IN MUSIC: JOSEPH CAMPBELL AND VLADIMIR PROPP THEORIES AND THEIR INFLUENCES ON THE CLASSICAL SONATA FORM.

ABSTRACT

170

The purpose of this essay is to provide a systematic hermeneutic approach applied to tonal musical language and the morphological structures of its derivatives allowing to "reconnect" music with the socio-political situation of which it has always belonged, not in a receptive manner but also active, contributing to the feedback of a patriarchal ideological system existing for approximately the past four thousand years while, paradoxically offering strategies to deconstruct such ideology.

Keywords: hermeneutics, monomyth, sonata, symbology, subdominant.



Introducción

Este ensayo consta de tres partes. En la primera de ellas me enfocaré en deconstruir la idea de la posibilidad de existencia de ejemplos de música pura en las obras (tonales) compuestas antes de la aparición del dodecafonismo. Una vez disuelto tal obstáculo, utilizaré la segunda parte para ahondar sobre las notables semejanzas estructurales y conceptuales que pueden establecerse entre la configuración de la forma sonata (desde su surgimiento y hasta los primeros años del siglo XX) con las ideas de Vladimir Propp y Joseph Campbell, entre otros, acerca de cómo las diferentes culturas (alejadas entre sí en tiempo y espacio) han generado narraciones mitológicas y religiosas similares en cuanto a estructuras y contenidos. La tercera parte será utilizada para exponer cómo el sistema propuesto se ajusta a la estructura de varias obras consideradas "maestras" por la tradición.

Primera parte: El contrasentido de la música tonal pura

La primera pregunta clave que debemos hacernos es: puede el sistema tonal engendrar música "pura" o "absoluta"?

Mucho se ha dicho y escrito sobre las dos (presuntas) categorías de música pura y música programática. Si bien la frontera entre ambas ha resultado (no casualmente) un tema difícil de dilucidar, en general ha habido un consenso "grosso modo" para ubicar de uno u otro lado a los exponentes (tanto a obras como compositores). Así, óperas, ballets, canciones (Schubert y los Beatles incluidos), música de cine, poemas sinfónicos y una larga lista de etcéteras quedaron del lado de la "impureza", mientras que fugas, variaciones, sonatas y sinfonías (todas aquellas que por supuesto no ostentasen apodos tales como "*patética*", "*pastoral*", "*trágica*" y otra interminable lista de etcéteras) pasaron a formar parte del selecto bando de la inmaculada y absoluta pureza.

171

Esta división fue, curiosamente, bastante aceptada por los músicos "académicos" (compositores, intérpretes e intelectuales) especialmente durante el siglo XX, y en general (hay que decirlo) observada con cierta incredulidad silenciosa por músicos populares y melómanos. Lo notable es que cada vez que observamos y analizamos en detalle a los especímenes que integrarían el selecto y distinguido club de la música pura, nos topamos siempre con las impurezas que caracterizan al grupo de los especímenes contaminados con agentes extramusicales. Por ejemplo: ¿son puras manifestaciones musicales los movimientos de una suite de Bach? ¿No fueron acaso construidos utilizando esquemas originalmente pensados para ser danzados? Suele argumentarse que tales piezas ya no eran danzadas en la época de Bach, pero ello no puede ser un argumento válido para legitimarlas como exponentes de la música pura puesto que de todos modos se hayan compuestas con estructuras rítmicas, formales y hasta de carácter diseñadas originalmente con fines extramusicales. Por lo tanto, el hecho de que se omita (posteriormente) el baile no le quita a la música el vínculo con su genealogía. Caso contrario, podríamos seguir avanzando embanderados con el endeble argumento y llegar a considerar música pura un ballet de Tchaikovsky toda vez que se ejecute sin bailarines en el escenario. No olvidemos que, en teoría, puede ser considerada música pura toda aquella obra instrumental que carezca de relación con lo extramusical.

Curiosamente, la dificultad para defender la categoría de la música absoluta queda patente en el "*Diccionario de Música de Oxford*". Cuando allí buscamos la definición de "música pura",¹ nos remite a "música abstracta"². Entonces buscamos dicho término y, para sorpresa, nos envía de regreso a "música pura". Esto, puede ser considerado tanto un error como un elegante escape ante la complicación de dar sentido a una definición de por sí deficitaria. Cuando en cambio buscamos "música

¹ "Música pura". Véase *música abstracta*. Diccionario de música de Oxford, 2008 : 1025

² "Música abstracta" Término alternativo para música pura. *Ibid*, p. 999.

programática"³ esboza (por oposición) una definición de lo que (no) es la música absoluta.

Voy a centrarme en este trabajo en la forma sonata clásica. Es de destacar que en torno a dicha forma fuesen tan habituales las referencias hacia los elementos femeninos y masculinos, y la tensión dialéctica que de ellos emana. En la página 275 de su *Tratado de la Forma Musical*, Julio Bas cuenta que Beethoven consideraba a los dos temas de la exposición frecuentemente como un principio opositor y otro implorante, y al conflicto entre ellos como un diálogo entre un hombre y una mujer, o entre un amante y su amada.⁴ Es más sugerente aún el hecho de que incluso entre muchos de los teóricos que insisten en defender la existencia de la categoría de la música pura, se valgan usualmente de los conceptos "masculino" y "femenino" dado que no parecen muy "puramente" musicales dichos términos. Y ni que hablar de la terminología "puramente" musical usual: ¿cómo explicamos términos como "allegro", "vivace" o "scherzo"? ¿No aluden (y por ende significan) ellos conceptos extra musicales?

172

Un punto importante para entender el grueso error que han cometido (y siguen cometiendo) ciertos sectores intelectuales que afirman que existe música tonal pura es que aplican criterios "modernos" pero profundamente anacrónicos para analizar música del pasado. Porque podemos debatir acerca de si manifestaciones como el serialismo integral o el dodecafonismo pueden engendrar música pura, y en ese campo resulta razonable la discusión de si existe la posibilidad o no de emancipación del arte respecto de la imitación de la naturaleza (con todo lo que ello significa). En opinión de quién escribe este artículo no existe la música pura, pero explayarme sobre la música creada a partir de las premisas del dodecafonismo excedería por mucho los límites de estos escritos. Lo que es seguro, es que la música tonal jamás ha sido absoluta ni pura, y las huellas de lo extramusical se han grabado en la terminología de manera inequívoca.

Se ha pretendido que por ejemplo una obra como la "*Primavera*" de Vivaldi sea considerada música programática por llevar un apodo "no estrictamente musical", como si el término *Allegro* con que se titula a su primer movimiento no tuviese también una connotación descriptiva similar. ¿Por qué deberíamos considerar menos descriptivo lo alegre que lo primaveral? ¿Con qué criterio se traza la línea divisoria? No

³ "Música programática". Música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico. Estrictamente hablando, la música programática debería estructurarse conforme a un plan textual y el término "programático", de acuerdo con la definición de Liszt, sería "todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de una obra". El concepto es anterior a la definición de Liszt. *Ibid*, p. 1024.

⁴ Bas, J., 1947

parece muy rigurosa la vara con la que hemos medido y delimitado pertenencias y filiaciones.

Pero el verdadero golpe de gracia a las ilusiones sobre la posibilidad de existencia de música tonal pura lo ha dado el concepto de tonalidad en sí mismo, porque cada una de las distintas tonalidades encerraba un significado particular, asociado a un estado emocional distinto del cual los compositores se valían a conveniencia. Se ha debatido mucho sobre las causas de tales diferencias entre las tonalidades. Lo más razonable es que los temperamentos irregulares generaban escalas con diversos tipos de intervalos, o sea objetivamente producían escalas distintas y no simples transposiciones de la misma escala (como sí hace el temperamento igual). Lo interesante, es que el temperamento igual no se aplicó sistemáticamente hasta entrado el siglo XX, lo que coincide (no azarosamente) con los primeros intentos de abolir la tonalidad. Por consiguiente, el hecho mismo de componer usando el sistema tonal, daba por hecho que los compositores (en su inmensa mayoría tecladistas) apelaban a las distintas características extramusicales que el material escalístico les ofrecía.

173

Se ha discutido también sobre el hecho de que no todas las tonalidades tenían el mismo significado para todos los compositores. Esto es cierto solo en parte, dado que ha habido notables coincidencias también respecto de ciertos tonos. Do mayor, por ejemplo, ha sido considerado casi siempre como un tono que reflejaba pureza, ingenuidad, etc. Y esto no es casual ya que los temperamentos irregulares usualmente estaban pensados y calculados meticulosamente para que Do mayor resultara la más consonante de las tonalidades. Re mayor, por su parte, era un tono relacionado con lo marcial, y de hecho sus intervalos eran menos puros que los de Do mayor. Esa dureza generada por las microtonales disonancias devenía en la evocación de un afecto totalmente distinto, y único. Pero de cualquier manera, ya sea en las notables coincidencias o en las esperables (y deseables) disidencias en torno al significado de cada clave, o inclusive, en torno a la idea de si realmente las escalas podían sonar lo suficientemente distintas como para objetivamente impactar de manera determinante en la psiquis de los compositores al extremo de que estos les asignaran propiedades, aún así, resultan particularmente acertadas las palabras de Rita Steblin, quien es una de las mayores autoridades en la materia. En su esclarecedor libro "*A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*"⁵ Steblin discute ampliamente el tema (que fue centro de atención de los compositores durante siglos) y se refiere a lo "inmaterial" de la discusión sobre si el fenómeno (del sonido propio de cada tonalidad) tiene validez científica o si se trata de una mera proyección psicológica (como si ello no fuese determinante en el arte!) dado que los compositores sí le asignaban un espíritu

⁵ Steblin, R., 2002: 224.

o color propio a cada una de las escalas. Entonces, poco importa seguir intentando demostrar en qué grado las microtonales diferencias interválicas (objetivas en los temperamentos usados hasta el siglo XX) podían o pueden evocar afectos distintos, dado que de hecho los compositores objetivamente componían música distinta según el tono elegido, al igual en que en la música clásica de la India cada raga se usa con propósitos expresivos particulares. El célebre caso de Beethoven y su Do menor es tan solo uno de los innumerables que podrían citarse.

Toda esta información sobre los temperamentos irregulares ha sido durante años (casi todo el siglo XX) prácticamente silenciada, tildada de intrascendente y reducirla a meras anécdotas (como la de Beethoven con su Do menor). Creo que esto no es casual, puesto que justamente se atacaron los cimientos mismos de la vinculación entre música y significado, lo cual constituía la máxima prioridad de la música tonal. La enorme fascinación de los compositores en torno a lo que se denominó la "teoría de los afectos" (*Affektenlehre*) da cuenta de ello.

Producto de semejante ocultamiento de la evidencia devino en que incluso los músicos comenzaron a pensar como si el temperamento igual hubiese sido la norma desde siempre, cuando jamás lo fue. Así, se reescribió la historia forzando a la música del pasado a encajar en los anacrónicos cánones y premisas del serialismo, dado que el temperamento igual funciona de manera apropiada con la música atonal justamente porque hace sonar a todas las escalas mayores y menores similares entre sí, asignando idéntica proporción (y valor) a todos los semitonos. Pero esa "igualdad" (y carencia de color distintivo) no ha sido nunca el ideal estético de la música de los siglos anteriores.

Durante el siglo XX las opiniones de los mismísimos Mozart o Beethoven (por citar a dos eminencias entre tantos otros autores) sobre las tonalidades fueron desestimadas como si de pequeñeces se hubieran tratado, y de pronto sus músicas, creadas para representar las más variadas emociones e ideas, se volvieron totalmente carentes de otro significado que el sonido mismo. El caso extremo probablemente sea el de J.S.Bach, al punto de que se valieron de sus célebres 48 Preludios y Fugas del *Clave bien Temperado* para hacer apología del temperamento igual como si esa hubiese sido la intención original del compositor. De hecho hemos mayoritariamente aprendido en las clases de historia de los conservatorios cómo supuestamente J.S. Bach fue una especie de pionero en demostrar cómo podía componerse en todas las tonalidades gracias a las bondades del "nuevo" temperamento igual, cuando en realidad, y gracias a investigaciones como las de Owen Jorgensen⁶ podemos comprender que el objetivo de su obra fue exactamente el opuesto, o sea, demostrar cómo se podía escribir en todos los tonos aprovechando el color único que los temperamentos irregulares otorgaban a cada escala. Esa es la razón por la cual en cada una de esas piezas se aprovechan determinados intervalos y se omiten otros, dado que según la escala en la

⁶ Owen, J., 1991: 568-711.

que se componía, algunos eran más utilizables, y esto constituía un oficio muy bien conocido por todos los compositores profesionales hasta el siglo XX.

Por otra parte, además del silenciamiento del argumento clave, se generó una gran confusión respecto de ciertas declaraciones de algunos célebres personajes del pasado (particularmente del período romántico). Como veremos a continuación sus palabras fueron claramente tergiversadas y/o sacadas de contexto, en un intento por sugerir cómo los ideales y premisas del serialismo acerca de la pureza estaban (supuestamente) ya instalados como cánones para los compositores de música tonal.

175

María Dolores Escobar Martínez (2013) en su libro *"Lenguaje, música y texto: análisis de una relación interdisciplinar"* compila varias frases tales como:

— "En la música vive una substancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible". Beethoven.

— "La música es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito". E.T.A. Hoffmann.

— "La música tiene un acceso directo a la esencia de las cosas". Wagner.

— "La música es revelación del Absoluto bajo la forma del sentimiento". Hegel.

— "El compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende". Schopenhauer. (p. 51)

Ante todo debemos señalar que en todas estas frases se evidencia un énfasis puesto en ideas acerca de lo infinito y lo profundo. O sea, se refieren a cuestiones más cuantitativas que cualitativas. Pero centrémonos en los compositores. Respecto de la sentencia de Beethoven, cabe preguntarnos: ¿hay algún arte que hoy pueda ser considerado totalmente aprehensible? Particularmente luego de los aportes de pensadores como Jaques Derrida o Umberto Eco, no creo que ningún pintor o escritor serio pueda aceptar complacido ello. Por otra parte, la idea de "substancia eterna e infinita" suena más a descripción programática que a ausencia de ella. No imagino cómo un "purista" podría defender lo contrario de manera consistente. La frase de Wagner va en consonancia con el verdadero espíritu de la idea de pureza romántica, o sea el de superar a la palabra en cuanto a potencia descriptiva. Un "hablar más claro que con las palabras mismas". Y en efecto, la escritora cita inmediatamente (p. 53) que en opinión de Dalhaus, no fue Eduard Hanslik sino Wagner quien aseguraba: "que la

esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras” lo cual era motivo para considerarla un arte superior al literario.

Se evidencia entonces otra enorme equivocación histórica referida al presunto nacimiento del concepto de la música pura como idea romántica, ya que la pureza a la que el romanticismo se refería, aludía al desafío de los compositores de escribir un cierto tipo de música que pudiese generar todo tipo de emociones y descripciones prescindiendo del lenguaje hablado. Nunca se refirió tal concepto a la idea estética que quisieron imponer los partidarios del serialismo, que es la de una música instrumental que nada expresa fuera del sonido mismo.

176

Segunda parte: El significado de la música y el monomito

Si la música tradicionalmente ha evidenciado por lo menos hasta los comienzos del siglo XX claros vínculos con significados extramusicales, ¿cuáles han sido ellos? ¿Podemos sistematizarlos de alguna manera? El presente trabajo tiene por objeto relacionar de manera sistemática al lenguaje tonal con los esquemas heredados de la mitología. Para ello, es menester abordar las constantes mitológicas dominantes de la cultura en cuyo marco la música se inserta.

A lo largo de la historia de la cultura, las diferentes disciplinas artísticas (música incluida) han ostentado con orgullo su vinculación con el mundo de los símbolos. Ellos eran utilizados o bien para referirse a los más encumbrados misterios religiosos e iniciáticos, para aludir a los internos e intrincados laberintos de la psiquis humana, o simplemente para describir el mundo doméstico externo. Pero era una constante para el arte la utilización de símbolos al hablar del mundo “extra artístico” (permítasenos la expresión) porque justamente lo que siempre nos ofreció el arte fue poder hablar del mundo, o bien de un nivel más profundo del que normalmente el mundo doméstico habla, o bien de las cosas que el mundo se empeña en silenciar o minimizar. Estas dos tendencias o caminos pueden sintetizarse en los dos grandes rumbos que el mundo simbólico ha tomado. Si se utilizaban los símbolos para narrar historias “oficiales” y por lo tanto servían a los propósitos de sostener y legitimar los *statu quo* reinantes obtenemos lo que se ha denominado “mitos”. Podríamos denominar a esta tendencia como “sacralizante”. Por el contrario, cuando se han utilizado los símbolos para narrar historias no exentas de cierta dosis de “herejía” como reacción al mito dominante, estas han sido configuradas y reformuladas en general de manera colectiva por los pueblos durante siglos, y verdidas en lo que denominamos “cuentos maravillosos (o de hadas)”, entre otras variantes. Esta tendencia la denominaremos “contracultural”.

Varios de los pensadores más notables del siglo XX, tales como Sigmund Freud, Carl Jung, Claude Lévi-Strauss, Joseph Campbell, Vladimir Propp, Algirdas Greimas, Mircea Eliade, George Dumézil, han coincidido en que los esquemas heredados en mitos y cuentos maravillosos, sea a través de la religión u otras vías, no son reliquias de un pasado que ha muerto, sino que viven en nosotros en tanto realidades psicológicas que configuran, en lo individual y en lo colectivo todo lo que los humanos hacemos u omitimos; es decir, nuestra cultura. Así, tanto Jung como Freud y Campbell se han centrado en la interpretación del significado de las historias, mientras que autores como Lévi-Strauss, Greimas y Propp se enfocaron en demostrar cómo las historias se estructuraban de manera similar e incluso idéntica.

177

Ha sido la notable musicóloga Susan McClary quien pudo reinstalar en los círculos académicos la discusión acerca de si la música podía o no ser considerada un lenguaje puro. Sus profundos (y por ello controversiales) análisis sobre varias de las obras consideradas maestras por la tradición han logrado reanimar el debate. En su famoso libro "*Feminine Endings*"⁷ explica desde una perspectiva feminista cómo la música contribuye a construir nociones de género retroalimentando así al sistema patriarcal. Luego de leer la obra de McClary es fácil comprender cómo la mera idea de la música pura es una estrategia del sistema patriarcal para invisibilizar su propaganda y maximizar entonces su efectividad, puesto que al desligar el lenguaje musical de un posible significado (más o menos encriptado) se estaría ocultando una fabulosa máquina de reproducción de códigos semióticos que garantizan la auto preservación del sistema dominante. Según su punto de vista, no es casual que en una sonata "típica" el segundo tema "(femenino)" sea conquistado y desplazado al tono del primer tema, el "masculino".⁸ Esta idea, consolidada como estructura morfológica y reproducida incontables veces durante la historia de la música no haría si no legitimar los ideales de conquista y dominación propios del patriarcado. La inspiradora contribución de McClary nos ha abierto la puerta para (re)entender la música como metáfora. Después de todo, ese lugar de aparente privilegio en el que algunos intelectuales intentaron situar a la música respecto de las otras artes (el de la música absoluta) más que un privilegio resultaba un lastre que impedía comprender la música mucho más profundamente (y en consecuencia a nosotros mismos en tanto sus creadores y consumidores).

Por su parte, el brillante musicólogo Robert Walser ha logrado demostrar de manera contundente cómo los códigos semióticos extramusicales están presentes en la música popular. En su libro "*Running with the Devil*" aborda y profundiza exhaustivamente en el tema.⁹

⁷ McClary, S., 1991: 13-17.

⁸ *Ibid.*

⁹ Walser, R., 1993: caps. 2 y 3.

El gran pianista chileno Claudio Arrau comentaba que entre los discípulos de Liszt se daba por descontado la asociación de ciertas obras musicales con leyendas y mitos. De hecho Arrau fue discípulo de Martin Krause, uno de los últimos discípulos de Liszt, que por cierto había estudiado con Carl Czerny, y este, a su vez con Beethoven. Arrau era sin duda heredero de todo aquel pensamiento mítico implícito en la música a tal punto que resultaba innecesario explicitarlo en cada ocasión. Así; la *Sonata en Si menor* de Liszt era vinculada con la leyenda de Fausto, la *Balada en Si menor* (del mismo autor) con la historia de Hero y Leandro,¹⁰ y el *Concierto para Piano N.º 4* de Beethoven con el mito de Orfeo y Eurídice.¹¹

178

Después de todo, resulta extraño que haya tanto arte plástico retratando Cristos y Orfeos (entre otros) a la vez que (comparativamente) encontremos tan pocas obras musicales estructuradas en torno a esos tópicos, sobre todo teniendo en cuenta que para ambos artes los mecenas procedían de las mismas elites. El objetivo central de esta investigación consiste en demostrar cómo los códigos semióticos que han dado forma al lenguaje tonal están profundamente embebidos de la tradición mítica (sacralizante y contracultural) y han configurado las formas musicales mismas, al punto de que ellas ofician como recreadoras de las historias heredadas por la cultura de manera tal que en cada sonata se halla implícito el periplo de Orfeo (o cualquier otro semejante) y no sólo en los casos donde ello se explicita.

Por otra parte, la hermenéutica (en tanto herramienta que permite describir un significado) nos ha enseñado que los cuadros de los museos nos hablan mucho más que de Orfeos y Cristos, ya que una visión más profunda de ambos personajes nos revela que ambas historias comparten un trasfondo similar, si atendemos a sus aspectos fundamentales. Jung denominó "arquetipo" a aquella tendencia colectiva de crear imágenes similares, y este concepto resulta crucial para entender el arte como metáfora. ¿Pero, metáfora de qué?

En 1928 se publicó un libro fundamental en la historia del pensamiento: "*Morfología del cuento*", del estudioso del folklore ruso Vladimir Propp.¹² Allí el autor revela una estructura narrativa interna común a los cuentos maravillosos. Primeramente esa estructura fue deducida de los cuentos maravillosos rusos y aplicada a los mismos, pero rápidamente se le encontró una validez prácticamente universal, dado que cuentos y mitos de todas partes del planeta evidenciaban su presencia.

Dicha estructura está dada por una serie de 31 funciones o acciones realizadas por los personajes. No todos los cuentos pasan por todos esos puntos, siendo algunas acciones omitidas en ciertos casos. La tendencia lógica general es que cuanto más largo es el

¹⁰ Horowitz, H., 1984: 163-173.

¹¹ Horowitz, H., 1984: 193-196

¹² Propp, V., 1968

cuento, más funciones tienden a aparecer, como si emergieran a la superficie desde lo profundo y, por el contrario, en relatos breves el esquema se simplifica como si se esbozara su imagen con menos *pixeles*. Pero curiosamente, casi siempre se mantiene el mismo orden básico estricto. El hallazgo fue sorprendente e influyó en pensadores notables como Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes, entre muchos otros.

En el año 1949 el antropólogo y mitólogo norteamericano Joseph Campbell publicó una obra fundamental para la mitología comparada: "*El Héroe de las Mil Caras*",¹³ donde describe lo que se ha denominado "el periplo del héroe". Campbell coincide con Propp al hablarnos de un "monomito", es decir un mismo relato que se repite una y otra vez en la historia de la cultura de las distintas sociedades, separadas en tiempo y espacio. Campbell y Propp se complementan mutuamente con sus trabajos. De hecho, si tenemos en cuenta las notables coincidencias entre ambos, podemos apreciar cómo el monomito es una exégesis psicológica y hermenéutica de las funciones de Propp. A su vez, las funciones de Propp proporcionan una necesaria base científica a partir de la cual elaborar dicha exégesis.

179

¿Qué nos dicen Propp y Campbell respecto de ese viaje heroico? Básicamente que nuestro héroe o heroína emprenden una aventura a un lugar alejado y desconocido con el objeto de encontrar una solución a un problema que no puede resolverse en el mundo ordinario. La búsqueda puede tener por finalidad hallar un objeto mágico, alguna persona secuestrada o extraviada (la célebre princesa o un miembro de la familia), un sabio consejo etc., que permitan restablecer un equilibrio perdido (muchas veces causado por una fechoría causada por el enemigo).¹⁴ Así, nuestro héroe oficia de representante del mundo real, que deposita en sus hombros la pesada pero noble tarea de salvarlo reconectándolo con la fuente extraviada. Obviamente esos mundos son el consciente y el inconsciente, que debe ser visitado y conocido para enriquecer la experiencia, porque a pesar de que es un mundo lleno de peligros singulares, es también el lugar donde ha de encontrarse la solución para las carencias del mundo consciente.

Lo interesante que nos muestran una y otra vez tanto los mitos como los cuentos maravillosos es la idea recurrente de que ese mundo oscuro al que se accede al cruzar el umbral es un paso ineludible del viaje en pos de una verdadera plenitud. Al dejar atrás la zona de confort del castillo de la experiencia cotidiana aburguesada, el mundo de la noche es normalmente regido por una bruja, una ballena o dragón que representan tanto a la madre devoradora, como el útero materno desde donde se habrá de renacer, siempre que se haya producido una necesaria muerte simbólica o literal del héroe. Así, el héroe debe reconectar el mundo nocturno, maternal y lunar con el solar, diurno y paternal que ha dejado atrás y al cual debe regresar luego de pasar por varias pruebas e iniciaciones que lo califiquen como apto para la tarea. Por ejemplo, ese umbral al que

¹³ Campbell, J., 1959

¹⁴ Propp, 1958: 16-21.

se refiere Campbell está custodiado por guardianes que determinarán la idoneidad o no del héroe para seguir adelante en su travesía.¹⁵ Es sugerente que en la música nos topemos usualmente al final de la exposición de una sonata con la doble barra, que es quizá la expresión más parecida que podría haberse encontrado a la idea de un umbral, puerta o portal que debe ser traspasado. Por supuesto la primera casilla representaría la negativa de los guardianes como consecuencia de que aún no estemos aptos para ingresar a ese mundo del cual nos protegen, a la vez que la segunda casilla mostraría la aprobación de ellos para dar un paso adelante en el periplo heroico.

180

Lo importante, es que se deja el mundo del padre para introducirse nuevamente en el de la madre para poder renacer. Aparece por lo tanto la alegoría del descenso o *catábasis* como condición para un nuevo nacimiento. Esta es la razón por la cual los cuentos maravillosos abundan en figuras como la de la cueva como expresión del útero materno, el vientre de la ballena devoradora o, sencillamente y como sublimación de lo anterior, la Diosa que debe ser tomada por esposa.¹⁶

Aquí es donde debemos adentrarnos en el funcionamiento del sistema tonal. Sabemos por Schenker, Schönberg, McClary y tantos otros, que el sistema tonal se rige por esa constante necesidad de restablecer un orden perdido (al igual que los cuentos maravillosos) representado como el afianzamiento hegemónico de una tónica, y esto no cual no puede garantizarse en tanto no suenen los tres grados tonales presentados en un orden apropiado.

La razón por la cual en una forma sonata los dos temas son expuestos en tonos distintos, es porque allí están siendo expresadas dos ideologías contrastantes. Recordemos que cada tonalidad representaba un sistema de significación único. Al igual que en cualquier telenovela de los mediodías, nuestros personajes femenino y masculino se encuentran imposibilitados de estar juntos, esto es, de sonar en la misma clave, de instalarse en un mismo sitio. Luego de limar las asperezas durante el desarrollo nuestros personajes se "reconcilian" en el tono de la tónica durante la reexposición, como sucede al final de las telenovelas. La carencia de la que hablaba Propp es así trascendida.¹⁷

Pero lo más interesante del asunto es que se habla también y de forma recurrente, del alejamiento de uno de los miembros de la familia. En el caso de Propp dicho alejamiento¹⁸ constituye de hecho la primera de las funciones que él menciona como fundamentales en los cuentos maravillosos. Los cuentos comienzan usualmente con

¹⁵ Campbell, 1959: 50-56.

¹⁶ Campbell, 1959: 56-76.

¹⁷ Propp, 1968: 34.

¹⁸ *Ibid.*, p.12.

un alejamiento de uno de los miembros, e insisten con esa idea cuando el héroe deja el hogar,¹⁹ cuando es transportado cerca del objeto de su búsqueda.²⁰

Hemos mencionado cómo ese cruce del umbral representa un viaje al mundo materno. El viaje al pasado ha sido un tópico bastante usado en el cine y la literatura probablemente porque representa una búsqueda de esa madre primordial que todo lo satisfacía durante la vida intrauterina, pero también es posible que remita a cuestiones históricas concretas grabadas en nuestro inconsciente colectivo. En ambos casos, es sugerente, como afirma el psiquiatra Claudio Naranjo,²¹ que tantas culturas compartan la idea de un paraíso del cual hemos caído por culpa de nuestro accionar. Hoy, muchas investigaciones antropológicas (sólidamente respaldadas por múltiples hallazgos de la arqueología) muestran que hace unos cuatro mil años la humanidad adoraba mayormente a diosas en lugar de dioses. Reveladores libros como el de Rianne Eisler *El Caliz y la Espada*,²² o *El Mito de la Diosa*²³ de Ann Baring y Jules Cashford ahondan en este fascinante tema, acerca de cómo la humanidad cambió la imagen de sus deidades, adorando primero a diosas que representaban vida y fertilidad, para luego pasar a alabar a dioses de la guerra armados con rayos y espadas.

181

Al parecer dicho cambio fue propiciado porque ciertas condiciones climáticas favorables cambiaron radicalmente, propiciando que los pacíficos recolectores de frutos se tornaran impiadosos cazadores de animales y humanos. Es posible que se haya dado un efecto contagio, es decir, al comenzar a invadirse unos a otros, no quedó más remedio que adaptarse al uso general de la violencia. Como sea, es evidente que las elites comenzaron a crear mitos cosmogónicos que explicaran la supremacía del hombre (por su mayor fuerza física) en un detrimento tal de la mujer (y las características asociadas a ella) que incluso fue literalmente expulsada de panteones y (sobre todo) trinidades.

La Profesora de Religiones antiguas Francesca Stavrakopoulou²⁴ opina que la diosa Asherah era simbolizada con el árbol de la vida, lo que entonces demostraría que ha estado presente en la tradición bíblica desde los comienzos. Es posible que esta diosa de la fertilidad (llamada en ocasiones Astaroth, Ishtar, Astarté) haya tenido que ser silenciada (en tanto amenaza al ideal de conquista que entonces comenzó a imperar).

Los cuentos maravillosos han sido configurados por la sabiduría ancestral de los pueblos que, al narrarlos una y otra vez durante generaciones, supieron recrear un

¹⁹ *Ibid*, p. 23.

²⁰ *Ibid*, p. 31.

²¹ Naranjo, C., 200: 9.

²² Eisler, R., 2003

²³ Baring, A., Cashford, J., 2005

²⁴ Khamneipur, A., 2015

refugio de la diosa arcaica. Aunque en dichos relatos mayoritariamente los héroes sean hombres y las brujas mujeres, tenemos suficientes ejemplos clásicos de heroínas como para inferir que un tipo particular de idiosincrasia está allí presente, en oposición a los mitos dominantes impuestos desde las estructuras de poder. Concretamente la idea de la mujer como personaje central y protagonista. Blancanieves, Cenicienta y hasta Caperucita Roja son célebres ejemplos de ello, entre muchos otros.

Susan McClary ha mostrado de manera contundente en *Feminine Endings* cómo la idea de lo "otro", lo femenino, lo bello, ha sido sistemáticamente eludido por la asepsia patriarcal, poniendo énfasis en lo sublime y trascendente antes que en lo bello y mundano.²⁵

Este alejamiento de la naturaleza ha permitido avanzar sobre la misma eliminando la culpa del avasallador, dado que si la naturaleza y lo femenino dejan de pertenecer a lo sagrado, deviene en lícito por parte de los hombres el someterlas y conquistarlas impiadosamente. Por supuesto que ello produce un severo impacto en nuestra cultura, y los efectos sociopolíticos y ecológicos están a la vista.

Si repasamos la historia (registrada) de la música occidental, desde los antiguos griegos, pasando por *Musica enchiridis* y hasta el siglo XX, podemos ver cómo la relación interválica entre un sonido dado y otro situado a una quinta superior del mismo ha sido la relación armónica dominante, al punto que el término "dominante" se impuso posteriormente como natural. Esta "naturalidad", como tantas otras, es condicionada por la coyuntura cultural (en este caso) patriarcal. En suma, la distancia entre las notas iniciales de los dos tetracordios que constituían la escala era de una quinta en casi todos los casos, salvo cuando se interponía el fatídico tritono.

Es curioso pero muy significativo que la dominante no haya sido la tónica, tanto nominal como conceptualmente. Lo verdaderamente "dominante" era la cosmovisión teocéntrica y la figura de lo humano en tanto imagen y semejanza de lo divino. Seguramente por ello sonaba tan natural el hecho de que las voces se desplazasen a intervalos de quintas paralelas,²⁶ evidenciando cómo una voz debía seguir fielmente a la otra. Si deconstruimos la idea de la "dominante" y percibimos su alcance de una manera más profunda y amplia podemos percibir que la tónica no es sino lo humano en la tierra hecho a imagen y semejanza del creador "dominante". Y por lo tanto esa tónica debe desplazarse siguiendo minuciosamente los movimientos dictados por su dominante, que se sitúa por encima, en el cielo, siendo ésta última quien en realidad guía. Esta ausencia de libertad de las voces (en comparación con estructuras polifónicas posteriores) era una directa y casi obvia traslación de un esquema socio-político-

²⁵ McClary, 199: 80.

²⁶ En la técnica polifónica primitiva conocida como *Organum*.

religioso producto de una cosmovisión bajo la cual el ser humano debía aspirar a seguir a su creador.

La tensión dialéctica entre tónica y dominante, entre el arriba y el abajo, tomó aún mayor impulso con los aportes de Gioseffo Zarlino,²⁷ quien en un intento por demostrar la "naturalidad" de la tríada menor (y con ello de las escalas menores e indirectamente las subdominantes) esbozó la idea de los armónicos inferiores. Sabemos hoy que esto es una inversión matemática de la serie de Fourier, que aunque inexistente para la acústica, cobra fundamental sentido psicoacústico para comprender el funcionamiento del sistema tonal. Así, si invertimos la serie de Fourier a partir de un sonido cualquiera obtenemos un acorde menor (subdominante respecto de la nota fundamental) que se genera desde arriba hacia abajo y cuya nota (verdaderamente) fundamental es la quinta, o sea la dominante del acorde. Tengamos en cuenta que el modo dórico ha sido de capital importancia (probablemente el más importante) tanto para los griegos como para la Edad Media. Aún a pesar de que se refrieron con ese nombre a dos escalas distintas, permutando los nombres dórico y frigio, en ambos casos sus triadas construidas sobre la tónica eran acordes perfectos menores. Los modos griegos eran construidos de arriba hacia abajo, y las escalas y acordes menores descritos por Zarlino también se producían de esa manera, y eran generados, como dijimos, por la quinta de la tríada fundamental, o sea, la dominante de la escala. La dominante, así, solapadamente era el centro creador del sistema, o sea Dios. Vemos entre estos dos distantes puntos históricos un itinerario ideológico que revela un trasfondo inmutable.

Debo aclarar que estas propiedades no las tiene el sonido intrínsecamente, más ello no elimina la inevitable metáfora por cuanto la asociación es la norma de nuestra psiquis. Así como el color negro nos remite a la inseguridad de la noche con todos sus demonios psíquicos, así también determinados sonidos o combinaciones de los mismos son más propensos a reflejar ciertos significados que la psiquis proyecta. En consecuencia, la inversión de Zarlino es un hecho tan real como la serie de Fourier, y su demostración es la consonancia del acorde menor aceptada como tal durante siglos. Probablemente esta inversión de sentido sea una reacción psicológica construida matemáticamente, más esto no elimina su existencia en tanto psicológicamente verdadera.

Muchos músicos se sienten casi defraudados por la naturaleza cuando descubren que sólo los acordes mayores son presentados (de manera inmediata) por la serie "natural". Pero, acaso lo "psicológico" que invierte y compensa, no es natural también? No es la psiquis parte de la naturaleza? Caso contrario deberíamos contentarnos exclusivamente

²⁷ Fubini, E., 2002: 75.

con la música que nos pudieran ofrecer los "naturales" sonidos del viento o los pájaros. Ciertamente la música, tal como la conocemos, es bastante más que eso, y constituye un severo error, un simplismo, quitarle al arte la acción de la psiquis humana cuando ese es justamente su rasgo distintivo. El acorde menor y la subdominante están allí para mostrarnos desafiantes cuánto más hay de nosotros en la música. Por supuesto, para eso debemos terminar de aceptar que se trata de nosotros, y no de una pureza que nos es ajena y nos excluye.

Lo verdaderamente sugerente es que la idea de la subdominante, en tanto función estructural, haya estado tan eludida. Sabemos que la subdominante adquiere su nombre no por estar situada un escalón debajo de la dominante sino por ser verdaderamente una dominante inferior, simétricamente opuesta a la otra en relación equidistante de quinta (inferior) respecto de la tónica. Así, la subdominante resulta de una inversión de la dominante respecto de la tónica. Debemos comprender al círculo de quintas como una síntesis arquetípica colectiva entre la serie de Fourier y la inversión de Zarlino. Siguiendo esta lógica, la dominante es el primer escalón hacia el lado de los sostenidos. O sea, al elevarnos tonalmente a través del círculo agregamos en cada estación un sostenido (o un becuadro que neutraliza a los descendentes bemoles) y viceversa, al descender por el círculo agregamos bemoles o becuadros al asunto.²⁸

Entonces, las célebres tres funciones tonales eran constituidas por una tónica y dos satélites que gravitaban en torno a ella.²⁹ Uno tendiendo hacia las alturas y otro hacia el abismo. Quien considere demasiado "poética", "metafórica" o "subjetiva" esta descripción debería recordar que estos temas eran de suma importancia para la época. Dare dos ejemplos por demás contundentes. En primer lugar, la palabra "escala". La etimología de la palabra proviene del término *scala* del latín, y significa escalera. ¿Escalera hacia dónde? La respuesta parece obvia. En un mundo teocéntrico como el medieval, es obvio que los términos "arriba" y "abajo" han significado el cielo y el infierno entre los cuales los humanos debían debatirse. La existencia humana entera giraba en torno a esos tópicos. Cualquier cuadro de la época lo representa de manera clara y contundente.

Sabemos que los antiguos modos griegos eran pensados y direccionados desde arriba hacia abajo mientras que los más modernos modos eclesiásticos comenzaban de abajo

²⁸ Resulta lógico que al ascender nos topemos con sostenidos y dobles sostenidos cuyas grafías representan las cruces propias de un pensamiento patriarcal, mientras que al descender nos encontremos con bemoles, cuyo diseño se parece tanto a una figura preñada, de carácter marcadamente femenino. Sería ingenuo creer a estas alturas que esos símbolos y signos pudieran haber representado esas funciones durante tanto tiempo si no hubieran estado en íntima consonancia con aspectos psicológicos individuales y colectivos profundamente arraigados a la psiquis.

²⁹ Evidenciando una concepción geocéntrica que, aunque errónea en lo astronómico, es siempre adecuada en lo psicológico. Todo individuo ve y construye al mundo desde sí, y esto es una verdad que se ha proyectado al firmamento. Es por lo tanto una verdad psicológica.

y se elevaban. Y la razón de este cambio es universalmente conocida: los modos, o escalas (escaleras) fueron invertidos porque debían conducir a Dios, elevarse hacia él (que por supuesto estaba en el cielo).

No es difícil entonces comprender que psicológicamente la dominante se sitúa en el cielo y la tónica en la tierra (donde habitan las almas que debían ascender por esa escalera.³⁰ Consecuentemente el papel infernal era asignado a la subdominante. Quien siga teniendo dudas acerca de la relación entre lo teológico y lo musical, recuerde que el tritono era considerado el "*diabolus in musica*".³¹ Como puede apreciarse, terminologías todas que distan bastante de ser puramente musicales.

185

Los cuentos y los mitos abundan en imágenes de descensos a los infiernos que se producen sólo después de los intentos del héroe por escapar de la caída. En efecto, la transformación se termina produciendo a través del descenso y no al evitarlo. Consideremos que dentro de la tradición cristiana, el mismo Cristo debió morir y descender a los infiernos para volver a la vida victorioso. Pero esta "teología del descenso" estaba igualmente contenida en la *Parábola del Hijo Pródigo*,³² donde la rebelde conducta de uno de los hijos que decide marcharse del lado de su padre es celebrada por este (tras un regreso humilde del desobediente) como un mérito mayor que la obediencia del otro sumiso hermano que nunca se marchó del lado del progenitor. Así, Cristo daba precisas "instrucciones" a sus seguidores sobre cómo trascender los obstáculos espirituales y psicológicos, y tales enseñanzas fueron posteriormente recogidas por varios de los más influyentes textos religiosos como *la Divina Comedia* de Dante Alighieri y *La Noche Oscura del Alma* de San Juan de la Cruz. Es lógico que estas estructuras hayan también cristalizado siglos después en las formas musicales, tal como propuso Lévi-Strauss.³³

Entonces, atendiendo a la correspondencia arquetípica de las funciones tonales con las implicancias hermenéuticas sugeridas, la antigua lógica propuesta por la ortodoxia ascética y representada cabalmente por el hermano del hijo pródigo es sumamente relevante para entender el trasfondo de lo que la parábola pone en cuestión. Aquel hermano obediente era el hijo mayor, y repite esa idea que se da en los cuentos (en los cuales es siempre el menor el que triunfa).

³⁰ La libertad de la tónica respecto de la dominante fue gradual y colectivamente conquistada con el desarrollo de la polifonía, que coincidió con un arduo trabajo de desentierro de la función subdominante, como veremos después. Recién entonces la tónica pudo verdaderamente hacer uso de su libre albedrío.

³¹ El intervalo denominado tritono se situaba entre las notas fa y si. Es importante notar que parte de lo demoníaco del intervalo fuese la subdominante, si consideramos que la escala típica mayor es la de Do mayor, y la nota fa su cuarto grado (subdominante). Más allá de que la escala mayor se haya constituido como tal en tiempos posteriores, no podemos dejar de señalar la obvia conexión entre esos hechos.

³² Evangelio según San Lucas 15,11-32.

³³ Lévi-Strauss, C., 2000

Bruno Bettelheim, quien fuera uno de las máximas autoridades en la interpretación psicológica nos explica que en los cuentos maravillosos, a diferencia de los mitos, nos encontramos con héroes representados por personas normales que realizan gestas heroicas, y no por semidioses o dioses.³⁴ Las personas normales son más débiles y menores que los dioses. Esto puede ser interpretado como una exhortación de los cuentos a encontrar en la debilidad una fortaleza, en tanto crítica contracultural a la idea (en aquella época) dominante, de que el primogénito es más importante que los otros hijos. Los Evangelios abundan en esta idea de revalorización de lo que es aparentemente no tan importante. El particular interés de Cristo en predicar precisamente en las capas sociales consideradas menos dignas para el conocimiento, también darían cuenta de ello.

La exhortación a hacernos pequeños como el hermano menor, puede aludir a esa condición de ser como niños a lo que se refiere *la Biblia*, como también a recrear las condiciones intrauterinas de los meses de gestación y evocar así un nuevo nacimiento que es condición *sine qua non* para el héroe. No es casual que la cueva (como émulo del útero) haya sido elegida desde tiempos inmemoriales como santuario literal.

Pero también puede interpretarse al hermano menor como un intento posterior (y más afortunado) del mismo héroe que trató de encarnar y realizar el (o los) hermano(s) mayor(es). El menor de ellos es retratado siempre como el más receptivo, asimilando los intentos fallidos previos. La exposición de una sonata nos muestra usualmente una repetición, con un primer intento que se apega a la dominante tratando de instalarse (infructuosamente) en ella (lo que equivale a la estrategia de los hermanos mayores) mientras que el último intento correspondería a aquel hermano menor que sí emprende el descenso representado por la segunda casilla, que se aleja del padre-dominante descendiendo hacia el desarrollo en busca de la subdominante. En los cuentos al igual que en la parábola queda claro cómo los hermanos mayores temen "humillarse"³⁵ y pecan siempre de orgullo.

Resulta retrospectivamente evidente que ha habido un "natural" rechazo cultural a la idea de catábasis o descenso. Las pruebas en torno a dicho fenómeno señalan a la inversión del sentido de los modos griegos como su piedra angular, pero también a muchos otros factores como la reticencia a integrar a la subdominante a la par de la dominante, sumado a todo el asunto del tritono, e incluso la "corrección" de los modos menores con la tercera de picardía en el último compás de las composiciones que comenzaban en tonalidades menores. Por otra parte, cualquier tratado escrito durante

³⁴ Bettelheim, B., 1994: 30.

³⁵ Humus en latín significa tierra. No casualmente comparte la raíz con la palabra humildad. En ambos casos se marca la idea del descenso. Recordemos que la tierra, como el agua eran los dos elementos considerados femeninos, en oposición al aire y el fuego.

el período tonal evidenciaba explícitamente la asociación entre los tonos menores y lo femenino.

Entonces, queda claro que la catábasis ha sido al menos desde los orígenes de la notación musical asociada a la región subdominante en tanto representante de ese temido descenso, y ha sido esquivada de manera sistemática hasta que fue comprendida como medio para el ascenso hasta que colectivamente y de manera gradual se pudo entender el significado de la catábasis. El lado humano de Cristo sin dudas representa un paso fenomenal en la historia del pensamiento por cuanto comienza a deconstruirse (y complementarse) la idea platónica de pureza.

187

Podemos vislumbrar de qué manera la mujer y lo femenino en general fue silenciado, y cómo ello ha devenido en la consolidación del conocido patriarcado. El filólogo e historiador francés Georges Dumézil llegó a la conclusión de que el *trifuncionalismo*³⁶ no se circunscribe exclusivamente a los antiguos pueblos indo-iranianos, y que no se manifiesta solamente en la organización social, sino también en la mitología, la ideología y la religión. De hecho nuestra "moderna" democracia consta de tres poderes, y sea esta tripartición derivada de una posible religión común ancestral o no, ello no elimina las coincidencias tripartitas de nuestras culturas posteriores. Las ideas de Jung respecto a un inconsciente colectivo son otra explicación posible, y altamente probable.

Es obvio que la música no ha escapado a esta trifuncionalidad, y especialmente en lo que concierne al parámetro de la altura (quizás el más importante en la música tonal) las trinitades adquieren fundamental importancia. Las "tríadas" han constituido durante el período tonal y gran parte del modal, la estructura armónica fundamental de los sistemas de escritura musical. Los acordes son combinaciones de tres sonidos a distancia de tercera (otra vez el número tres). Pero si ahondamos más en la manera en que el sistema tonal funciona, nos encontramos pronto con las tres grandes funciones tonales: la tónica, la dominante y la subdominante.

Cuál es el poderoso fundamento que se esconde atrás de las trinitades? sean producto de un legado cultural común o la manifestación de una actividad arquetípica colectiva involuntaria, ¿qué es lo que otorga tan tremenda fuerza al número tres como para constituir el núcleo mismo de arcanas sabidurías religiosas, míticas, iniciáticas?³⁷

Mi hipótesis es que la trinidad no es una especulación intelectual abstracta, o una pura entelequia. Caso contrario jamás hubiera podido instalarse con la fuerza con que lo hizo, y con la "naturalidad" con que se manifiesta aún. La razón, estriba en que nuestra

³⁶ Dumézil, G, 1941

³⁷ Hasta la "profana" alquimia se basaba en dicho número. Las fases Nigredo, Albedo y Rubedo coinciden perfectamente con el recorrido del monomito y las funciones proppianas.

primera impresión al nacer, nuestra más inmediata idea del mundo es una trinidad de la cual somos parte, porque apenas nacemos tenemos una madre, un padre y a nosotros mismos. En consecuencia, es lógico y esperable que toda la psiquis se estructure en torno a tremenda experiencia cognitiva inicial. Por supuesto, todo esto es reforzado y retroalimentado por el hecho de que toda la cultura que automáticamente empezamos a absorber es trinitaria.

Que el arquetipo femenino ha inspirado al arte, es algo instalado en el saber popular desde hace varios milenios. Las (femeninas) musas griegas dan cuenta de ello. Pero al arte ha sido, a la vez, la posibilidad de darle a lo femenino nuevamente un lugar donde manifestarse y hasta reivindicarse, dada la represión patriarcal de los últimos milenios. Es probable que los compositores sintieran consciente o inconscientemente el desequilibrio interior y exterior que alimenta al sistema patriarcal, y en tanto seres sensibles y creativos, hayan desarrollado estrategias y formas que pudiesen contener a los arquetipos que el mundo doméstico desvalorizaba.

Como hemos dicho, esta integración de lo femenino ha sido gradual y colectiva. Porque más allá de que podamos establecer, por ejemplo en la historia de la música, hitos individuales como los de Haydn o Beethoven, el profundo y perdurable impacto de sus obras evidencia que la necesidad de tales formas de expresión fueron generadas por movimientos colectivos del cual los genios representan la vanguardia.

Bajo esta perspectiva socio-histórica y hermenéutica resulta natural que la sonata haya surgido luego que la fuga, en tanto necesidad narrativa. En la exposición de una fuga típica, las entradas del tema en sus versiones de sujeto y respuesta se dan en torno a tónica y dominante. Esto continúa la idea de la hegemonía de ese vínculo Padre celestial- hijos. La diferencia con el *organum* a la quinta es que en todo caso en la fuga las relaciones de quinta no son simultáneas sino sucesivas. La fuga presenta en diferido lo que antes sonaba superpuesto. La subdominante queda también excluida de la exposición fugal, aunque en su desarrollo, y particularmente con J.S.Bach, comienza a evidenciarse el poder que encarnará y desatará en el desarrollo de la sonata.

En la forma sonata se mantiene este esquema dual dado entre tónica y dominante. Pero en lugar de alternar entre ambos grados, la exposición permite al autor explayarse en cada uno de ellos conformando dos grandes áreas que de hecho dan a luz a temas distintos, verdaderamente contrastantes. Muchas sonatas de Haydn nos muestran exposiciones cuyos dos temas son variantes de una misma línea, lo cual constituye indudablemente el eslabón entre lo fugal y lo sonatístico. Clemens Kühn afirma en su *Tratado de la Forma musical*,³⁸ que los sujetos eran cláusulas, fórmulas a partir de las cuales se elaboraban las fugas, por ello eran asombrosamente parecidos entre sí, con anterioridad a Bach. Es lógico relacionar esa impersonalidad con lo divino, con la

³⁸ Kühn, C., 1992: 142.

trascendencia de lo personal en tanto humano. Por otra parte, los contrasujetos eran contruidos en contrapunto invertible, pensados para sonar simultáneamente con el sujeto, erosionando aún más el carácter individual de la línea melódica.

En cambio en la sonata los temas se presentan uno después del otro, o sea yuxtapuestos en lugar de superpuestos para que dispongan de su propio e individual espacio (y tiempo), y sean reconocidos precisamente como individualidades. La fuga, por su parte, es fundamentalmente monotemática. Si bien existen ejemplos de fugas con más de un tema, como las fugas dobles o triples, en ellas se manifiesta de todas maneras una unidad de afectos que opera como trasfondo único en torno al cual los múltiples temas no son sino caras o costados de una misma construcción. Así, la fuga se inserta en el marco de un pensamiento marcadamente teocéntrico mientras que la sonata representa lo antropocéntrico, explicitando los conflictos típicamente humanos que también se evidencian en la novela. Los temas de una sonata usualmente resultan transformados tras el desarrollo, mientras que en la fuga el sujeto se mantiene incólume, como Dios. Las diferentes manipulaciones contrapuntísticas como inversiones, retrogradaciones, aumentaciones, disminuciones, etc., simbolizan más un cambio de perspectiva del espectador que una real transformación del sujeto, dado que esas técnicas no generan cambios en las proporciones sino en los puntos de vista desde donde las apreciamos.

Hoy la física considera al *Big Bang* como el modelo cosmológico predominante para describir los comienzos del universo. La teoría afirma que el mismo se hallaba en un estado de muy alta densidad (una singularidad) para luego expandirse en todas las direcciones. En mi opinión no es casual que existan tantas coincidencias con lo que sucede en una fuga, siendo que allí también tenemos una concentración temática de orden máximo que una vez enunciada no deja de aparecer a través de todas las voces, expandida igualmente en todas las direcciones.

Lévi-Strauss (2000) afirma:

Cuando el mito muere, la música se hace mítica del mismo modo que las obras de arte, cuando la religión muere, cesan de ser sencillamente bellas para tornarse sacras.[...]. Los órdenes de la cultura se relevan y, a punto de desaparecer, cada uno transmite al orden más próximo lo que fueron su esencia y función. Antes de sustituirla, las bellas artes estaban en la religión, como las formas de la música

contemporánea estaban ya en los mitos aun antes de que comenzase a existir.³⁹

(p. 590).

Las palabras de Claude Lévi-Strauss resultan esclarecedoras para comprender estas transferencias, reciprocidades y paralelismos entre los diferentes órdenes de la cultura. El autor considera que en el momento en que el mito perdió su poder en el pensamiento del hombre moderno, alrededor del siglo XVII, la música asumía las formas de la mitología agonizante.⁴⁰

190

Siguiendo este punto de vista, así como es entendible que las sociedades primitivas se preocuparan primero en relatar cómo su mundo fue creado (relatos cosmogónicos) para luego abundar en los pormenores (ciertamente más domésticos) de cómo sus héroes realizaron ciertas hazañas reafirmando ese mundo ya creado, es razonable que cuando la transferencia de la que habla Lévi-Strauss se produjo, los compositores hayan sentido la necesidad de crear formas musicales cosmogónicas primero, para posteriormente narrar las peripecias de sus (más humanos) héroes. Así como en el *Génesis* bíblico se narra primero la creación del macrocosmos y se deja para el final a lo humano, es lógico encontrarnos con esa misma secuencia en la historia de la forma musical. De esa manera y a grandes rasgos, las fugas creaban los universos a imagen y semejanza de cómo los dioses lo hicieron al principio de los tiempos, mientras que las posteriores sonatas se encargaron de mostrar los periplos que los héroes realizaron a través de esos mundos ya configurados.

Es precisamente en el desarrollo donde la sonata nos ofrece un medio para dar forma, abordar y exorcizar lo "oscuro" encarnado en la subdominante en tanto representante de lo que ha sido negado en la exposición. Bajo este punto de vista, ese miembro de la familia que se ha alejado, sea la madre cuyos costados oscuros personifican a la terrible madrastra o a la bruja, la princesa encantada o durmiente, etc., son todas imágenes de "lo que falta" de lo que es necesario llevar a casa, al mundo "real".

No casualmente tantas veces esa bruja sea una mujer vieja. Esto nos habla de algo que nos remite no solo a lo femenino sino también a lo antiguo, como probablemente es representado el matriarcado en nuestro inconsciente colectivo. Por otra parte, aquello que se refiere a lo durmiente también refleja de inmejorable manera la condición de la subdominante durante la exposición, en tanto latencia, potencialidad que debe despertarse. Ese despertar a través del beso pone el énfasis de cómo el héroe debe

³⁹ Lévi-Strauss, C., 2000: 590

⁴⁰ Bertholet, D., Miñana, I., y Aguado, J., 2005: 296

apelar a algo más que su fuerza y agresión (presentes en la exposición). Debe aprender a comunicarse con sus sentimientos, para así acceder a otro nivel de consciencia. En muchos cuentos la amabilidad de héroe termina siendo determinante para resolver los problemas. Entendido de esta manera, el beso despierta tanto al héroe como a la princesa. Y en realidad, la crítica que podemos hacerle a Campbell y a Propp respecto de la estructura simbólica fundamental que describieron, tienen que ver con la unilateralidad con la que son mirados los personajes en tanto conductores de la acción. Como dijimos, el beso cataliza un despertar tanto para uno como para otro, y más aún, habla de cierta sincronía de ambos personajes ahora listos para iniciarse en una realidad nueva, porque así como la princesa yacía dormida en un sueño del que no podía despertar, lo mismo podemos decir de la etapa del héroe previa al beso. Ambos están dando su feroz pelea a la vez que simultáneamente se hallan pasivamente dormidos.

Esto muchas veces no es advertido porque el sueño de la princesa parece más sutil que la batalla encarnizada del héroe con un monstruoso dragón lanzallamas. En todo caso, la asignación de características tan opuestas a sus respectivas sombras (por ejemplo: sueño para la princesa y dragón para el héroe) tienen que ver con la construcción de género que la sociedad tipifica a través de la cultura: al activo héroe se le adjudica una sombra agresiva que representa los impulsos inconscientes de su costado oscuro, mientras que la pasiva princesa sufre por una sombra que refleja e hipertrofia su exagerada latencia. Y ambas son producto de un patriarcado que los estereotipa tiranamente.

Por ello es útil analizar los cambios que se encuentran en ambos temas en una reexposición respecto de la exposición. Aún los aparentemente pequeños detalles suelen revelar profundas transformaciones de carácter.⁴¹ La transformación del héroe es referida como apoteosis por Campbell⁴² y como una transfiguración por Propp.⁴³ Este autor incluye una función anterior que habla de cómo el héroe es marcado⁴⁴ (usualmente durante un combate). Esto puede interpretarse como un principio de la deconstrucción de su identidad inicial, que luego será divinizada en la transfiguración, simbolizando una muerte de la identidad anterior en pos de otra nueva y superior.

Ese volver a casa se ha representado con la idea obvia de la reexposición en la cual finalmente todos los elementos son (re)ordenados debidamente. Campbell describe

⁴¹ Nótese por ejemplo cómo W. A. Mozart en la reexposición del primer movimiento de su *Concierto para Violín en Re mayor k 218* decide omitir la primera parte del tema, que durante la exposición resulta el elemento más relevante (de hecho la obra se inicia con un tutti ejecutando ese motivo cuasi marcial, y el solista hace su entrada también con él). La omisión en la reexposición tiene un impacto claro en la obra, en tanto disminuye su carácter agresivo. En tal caso, la correspondiente modulación a Re mayor del segundo tema evidencia la transformación en el carácter del tema femenino mientras que el abandono de la agresión (y de la sección temática que la representa) evidencia lo propio para el primer tema.

⁴² Campbell, 1959: 89.

⁴³ Propp, 1968: 41.

⁴⁴ Propp, 1968: 33.

este proceso en el capítulo denominado "El Regreso".⁴⁵ Por su parte, Propp enuncia que la función asociada al regreso⁴⁶ se da inmediatamente después de que la carencia o fechoría inicial haya sido reparada. En ambos casos podemos interpretar cómo la "gravedad" de la dominante se reactiva luego de resolver la gran prueba en el "oscuro" reino de la subdominante. Ahora, el ascenso (*anábasis*) hacia la dominante, al padre, es finalmente posible porque se ha cumplido con el descenso a la subdominante, lo cual prepara la conclusión de la obra, por cuanto comienzan a alinearse debidamente los grados tonales. De hecho, esa dominante que nos llevará hacia la reexposición, suele aparecer en los cuentos como una ayuda del mundo exterior que llega usualmente cuando el héroe es perseguido.⁴⁷

Lo que sigue en una sonata clásica es la reexposición de ambos temas en el tono de la tónica. Esa vuelta a casa aparece en muchas sonatas de Haydn y de Beethoven como una "falsa reexposición" enunciada en un tono que no es la tónica para luego, compases después corregir el error y mostrarnos al héroe afianzado en su tono original.⁴⁸ Esa función parece estar relacionada con lo que Propp denomina como "Pretensiones engañosas de un falso héroe"⁴⁹, que trata de apropiarse de los méritos conseguidos por el protagonista. Propp enuncia una función llamada "La llegada de incógnito"⁵⁰ para aludir a ese hecho tan común en los cuentos. Esto es algo que Brahms, entre tantos otros ejemplos, parece cumplir al pie de la letra con la reexposición del primer movimiento de la *Sonata para Clarinete y Piano op. 120 No. 1 en Fa menor*, donde el regreso se produce de manera casi mágica, enlazando mundos distantes.

La milenaria sabiduría contenida en la alquimia parecería corresponderse cabalmente con la estructura explicada por monomito y descripta por las funciones de Propp. La fase *Nigredo*, que representa la confrontación con lo oscuro, no podría tener mejor correlato que en el descenso al inframundo (o al desarrollo de la sonata), por cuanto lo oscuro representa lo sombrío lanzado fuera de los muros de la civilización. La siguiente fase alquímica, la *Albedo*, representa la boda arquetípica de lo femenino y lo masculino. Propp da particular importancia a este concepto por cuanto representa la última función que él propone como "Boda del héroe y ascenso al trono". En este caso Propp condensa en una función a dos acciones distintas.⁵¹ La segunda de ella, el ascenso al

⁴⁵ "Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo transmudador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vello de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos." Campbell, 1959: 113.

⁴⁶ Propp, 1968: 36.

⁴⁷ Véase arriba.

⁴⁸ Ver por ejemplo la reexposición de la *Sonata para piano n.º 3 en Do Mayor, Opus 2 n.º 3*, de Beethoven.

⁴⁹ Propp, 1968: 39.

⁵⁰ Véase arriba.

⁵¹ Propp, 1968: 42.

trono, era representado en la alquimia como la *Rubedo*. No obstante la condensación hecha por Propp, es sugerente que se conserve el orden propuesto por la alquimia. Esto será nuevamente confirmado cuando nos refiramos a las ideas de Greimas, que hacen hincapié en la recurrencia de tres pruebas en los relatos.

En el caso de las sonatas, la idea de la boda se traduce en la recapitulación de los temas masculino y femenino en un mismo tono, mientras que la cadencia final alude al ascenso al trono mediante el cual la tónica puede finalmente ejercer su (otrora demorado) poder. Esto se manifiesta a través del nuevo equilibrio adquirido, basado en la afirmación que provee la sucesión de los grados tonales sin los impedimentos típicos de la exposición.

Otra de las funciones fundamentales descritas por el autor ruso se refiere a una "prueba difícil" que es impuesta al héroe.⁵² El clásico y típico pasaje técnicamente difícil de la última hoja de la obra al que deben enfrentarse usualmente los intérpretes se condensa en esta arquetípica función. En muchos casos ese pasaje debe ejecutarse a solo, y esto es llevado a las últimas consecuencias en los conciertos para solista y orquesta, donde esta función es amplificadora, hipertrofiada y convertida en una cadencia que aparece sobre la segunda inversión del acorde de sexta y cuarta. Hermenéuticamente podemos interpretar al acorde de tónica que se apoya en los cimientos de su dominante, como la conquista del cielo que en los mitos siempre alude al trono del padre. Cuando se realiza sobre dicho acorde, la cadencia suele constituir el paso final antes de la conclusión triunfal del movimiento.

El notable investigador lituano Algirdas Greimas se ha referido a esta prueba final como uno de los eventos más importantes de la estructura que describió Propp.

La atención del lector de Propp no dejaba de ser atraída [...] por la recurrencia de las tres pruebas que articulan, como otros tantos tiempos fuertes, el conjunto del relato y que son: la prueba cualificante, la prueba decisiva y la prueba glorificante⁵³

El esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe el «sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la cualificación

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ Greimas, 1976: 9.

del sujeto, que lo introduce en la vida; su «realización» por algo que «hace»; finalmente, la sanción —a la vez retribución y reconocimiento— que es la única que garantiza el sentido de sus actos y lo instaure como sujeto según el ser.⁵⁴

Si se sigue paso a paso al héroe del cuento maravilloso, se observa en efecto que éste, después de haber aceptado su misión, debe en primer lugar sufrir una especie de examen de paso [examen de passage] que le permite adquirir (o lo confirma como el detentador) de las cualificaciones requeridas para emprender una búsqueda que se acabará con el compromiso decisivo y la obtención del objeto de valor buscado; a continuación de estas hazañas, será reconocido y glorificado como un héroe⁵⁵

194

Greimas asevera que la prueba glorificante aparece en el relato cuando la prueba decisiva ha sido efectuada en el modo del secreto.⁵⁶ Nada más parecido a lo que ocurre en una cadencia de concierto, donde el solista (que encarna al héroe) recibe la total atención de la comunidad para poder demostrar las habilidades desarrolladas durante el viaje y conseguir el reconocimiento merecido. Siguiendo esta lógica, es claro que la prueba decisiva para el plan tonal de una obra consiste en el hallazgo, recuperación y apoderamiento de la subdominante extraviada, lo cual sucede a las afueras del mundo conocido por la comunidad. Esto hace que la prueba decisiva, siendo la prueba capital, pase a veces como inadvertida, sea minimizada, o no genere aún la merecida aprobación general de la comunidad. La prueba cualificante estaría cabalmente representada por el cruce del umbral, cuando el guardián anteriormente mencionado considera apto (calificado) al héroe para la difícil misión (que es la prueba decisiva).

A estas alturas resulta casi obvio relacionar las tres pruebas propuestas por Greimas con las tres fases alquímicas, al punto de que cada una de aquellas parece una fachada detrás de la cual se esconden los antiguos principios alquímicos.

Bajo estos puntos de vista podemos afirmar que la forma sonata es no solo una propaganda más del patriarcado (con la apología de un tema conquistando y

⁵⁴ Greimas, A. y Courtes, J., 1979

⁵⁵ Greimas, A., 1976

⁵⁶ Greimas, A. y Courtes, J., 1979: 166-167.

arrastrando a otro a su tono). La forma sonata ofrece mucho más que ello, porque otorga también la posibilidad de deconstruir a ese patriarcado rescatando lo sepultado por el sistema. Porque al alejar a la subdominante despierta una necesidad y anhelo de ella. Y esto solo puede ser saciado con el viaje en pos de la plenitud que otorga la reparación de la fechoría o carencia. Como hemos dicho antes, esta fechoría y carencia no es otra que la proyección de la herida que como civilización le hemos infligido a nuestra cultura, reprimiendo lo femenino y todo lo que a dicho término le hemos endilgado. Una suerte de mutilación que el verdadero arte ha venido denunciando.

195

La profunda atracción que la tonalidad y las formas derivadas de su funcionamiento han generado durante siglos ha consistido no solo en la enorme capacidad de representar (y reproducir) la ideología patriarcal dominante, sino también una eficaz vía terapéutica para desactivar sus males.

Los desarrollos de las sonatas enseñan que no hay otra manera para alcanzar el paraíso de la reexposición que no sea por medio de la peligrosa travesía infernal. Así, una vez pasadas las necesarias pruebas, el ascenso se manifiesta con la fuerza de lo inevitable. El héroe regresa entonces a un mundo que se ha transformado, que ya no sufre de la carencia que motivó el viaje y una vez allí, los cuentos nos muestran cómo aquella función femenina (ese arquetipo del cual la *Beatrice* de Alighieri es uno de los cabales ejemplos) nos revela el paraíso anhelado y nos guía en su recorrido. Podríamos interpretar también que el cielo se manifiesta como tal solo cuando Dante está apto para escuchar su intuición, ese otro costado de la personalidad que es su ánima, en tanto arquetipo femenino que completa a su psiquis.

La sonata, consecuentemente, opera como un caballo de troya en tanto ofrece herramientas para cuestionar esa realidad hegemónica patriarcal invitándonos a visitar otras zonas de nuestras psiquis individuales y colectivas. Así, en cada desarrollo, en cada viaje, se ritualiza con sonidos la necesidad impostergable de rescatar algo muy nuestro (tanto en lo individual como en lo colectivo) que se ha extraviado y alejado de nuestro horizonte, con el consiguiente empobrecimiento de nuestra existencia.

Tercera parte: Itinerario de la subdominante en la historia de la forma sonata

La subdominante en el desarrollo

En las páginas previas he sintetizado cómo el sistema tonal en general (y la forma sonata en particular) se ha conectado arquetípicamente con el monomito. He descripto así una forma sonata "modelo" en tanto dispositivo formal (como el monomito lo es para la mitología). He ahondado en a la sección central de la forma, el desarrollo, por

cuanto creo que ha sido la menos sistemáticamente estudiada de las secciones formales. En general se ha supuesto que en el desarrollo las reglas formales prácticamente desaparecían y primaba la fantasía, inventiva y creatividad sin límites del autor. Julio Bas (1947) opina en su *Tratado de la Forma Musical*, que "el desarrollo es la parte menos analizable de una forma cualquiera." (p.89). Esto no es cierto del todo, ya que como pudimos ver, lo que desaparecen son ciertas reglas que rigen en la exposición, que son las reglas "patriarcales". El desarrollo implica un ahondamiento en otro mundo, sostenido por sus propias reglas. Esas reglas son las del antiguo matriarcado probablemente, y son las que restablecen el poderío de la subdominante enterrada en el patriarcado. Si vemos cualquier desarrollo como la búsqueda (a veces desesperada) de la subdominante (y de las tonalidades que a ella se asocian al recorrer descendentemente el círculo de quintas hacia los bemoles) de pronto, los más disímiles desarrollos comienzan a parecerse y revelarse en tanto estructuras de compensación respecto de la exposición. Si entendemos este punto, comprenderemos la música de Beethoven no como una ruptura (como se repite hasta el cansancio) sino en cierto punto como de una verdadera continuación de la tradición heredada, aunque llevada hasta los límites de la hipertrofia. El particular énfasis con que aparece la subdominante en los desarrollos beethovenianos nos revela la imperiosa necesidad de (re)establecerla en el podio de los grados tonales. Por otra parte, es normal que en esas secciones sean revalorizados como determinantes ciertos motivos que se presentaban como actores secundarios en la exposición.⁵⁷

Por eso insisto con que no se trata sólo de la subdominante, o de los bemoles, sino de la necesidad de reivindicación de aquello que no parecía importante. Por supuesto, siendo que la música tonal ha priorizado el parámetro de la altura, es lógico que la subdominante sea quizás el canal principal a través del cual el arquetipo irrumpie. Pero esto ocurre en todos los parámetros del lenguaje musical, aunque explayarnos en eso excedería los límites de esta publicación. De todas maneras, podemos señalar que este fenómeno de la reivindicación de la subdominante como representante de lo descartado es muchas veces subrayado, potenciado cuando lo temático es (re)expuesto en voces interiores, desafiando la usual primacía de la voz superior en la exposición. Tanto la voz interior como la inferior, remiten a cierta introspección y ensimismamiento de manera más contundente que la voz superior. Es usual que luego de la entrada en los bajos o en alguna voz interior, la voz superior exponga el tema en registros más altos que nunca antes, simbolizando cómo se alcanzan las alturas por medio de permitir el descenso en la textura también, y no solo en el plano armónico-tonal.

⁵⁷ Ver al respecto, por ejemplo, el desarrollo del primer movimiento del *Cuarteto de cuerdas N.º 12 en Mi b mayor Op. 127* de Beethoven. A partir del compás 147, Beethoven elabora insistentemente un motivo que podría considerarse como de menor importancia en la exposición del primer tema. No obstante, es a través de ese elemento previamente considerado menor que Beethoven introduce la subdominante y fuerza un cambio en la armadura de clave que a su vez prepara el inminente arribo a la reexposición.

Veamos distintos ejemplos de las maneras en que la subdominante manifiesta su influencia en los desarrollos de sonatas.

En ocasiones el abordaje de la subdominante se da de manera directa, cuando el primer tema aparece expuesto en la subdominante, como sucede con el último movimiento del *Cuarteto de cuerdas en Do# menor N.º 14, Op. 131* de Beethoven o en el primero de su Sonata "*Pastoral*" No. 15 en Re mayor, Op. 28.

Otras veces se aborda la subdominante utilizando fragmentos del segundo tema. En el primer movimiento del *Concierto para violín en Re mayor Op. 61*, Beethoven desarrolla un motivo final de la exposición del segundo tema y le otorga una relevancia fundamental al presentarlo en la subdominante menor. Basta con escuchar la obra para percibir que esa sección del desarrollo constituye verdaderamente el corazón del primer movimiento. El caso del *Cuarteto de cuerdas N.º 12 en Mi b mayor Op. 127* citado más arriba es otro claro ejemplo de lo mismo. En este caso Beethoven se vale de un motivo también "intrascendente" del primer tema.

Una de las sonatas para piano más importantes de la historia, la "*Hammerklavier*" (en Si b mayor Op. 106) de Beethoven, evidencia en el desarrollo de su primer movimiento la capital importancia de la subdominante. Apenas traspasamos la doble barra se cambia la clave y se instituye la de Mi b mayor, que es nada menos que la subdominante de la pieza, dejando en claro cuál será el centro a partir de allí. Entonces Beethoven insinúa una entrada del primer tema en la subdominante que se interrumpe como tal, pero que prosigue multiplicada, ramificada con numerosas entradas fugadas sobre material del primer tema. Desde el compás 130 hasta el compás 192 Beethoven mantiene la clave de Mi b mayor. A partir de ese punto las claves comienzan a virar hacia el lado de los sostenidos. Después de todo, 62 compases de subdominante parecen cumplir con lo que exige el monomito.

Algo similar ocurre en el primer movimiento de la *Sonata n.º 2 en La mayor Op. 2 n.º 2*, cuando sobre la subdominante en modo menor (lo que significa una profundización extra de lo descendente) activa también una serie de imitaciones cerradas que además aceleran el ritmo armónico (a partir del compás 180). Pero su tonalidad relativa (Fa mayor) inicia antes de ello toda esta serie de imitaciones al final del compás 160. Todo el pasaje debe entenderse como parte de los dominios de la subdominante menor. No obstante, es notable que cuando aparece la tonalidad de Re menor, o sea propiamente la subdominante, se intensifique el pasaje en varios parámetros sincrónicamente. A partir de este pasaje Beethoven comienza a trasladar las cosas hacia el lado de los sostenidos para finalmente reexponer.

He presentado algunas de las diversas estrategias usadas por Beethoven para hacer ingresar a la subdominante en el desarrollo, o más bien, para hacernos evidente su influencia. Por supuesto que esas mismas técnicas están presentes en otros autores. El

desarrollo representa al inframundo de los mitos y cuentos, y su tránsito requiere una literal o simbólica muerte y resurrección, tal como el monomito anuncia. Presentar al tema en la subdominante representa darle muerte y enterrarlo en sentido alegórico, por cuanto aquella entidad temática que aspiraba a la elevación de la dominante, es de pronto condenada a atravesar el inframundo de la subdominante. Bajo esta óptica, todo ese repertorio de variantes aparentemente distintas, podría resumirse en el mencionado concepto básico de la reivindicación de lo oprimido en la exposición. Luego ahondaré más en ello al analizar más detenidamente tres ejemplos en los cuales se demostrará cómo también otros grandes compositores repiten el esquema mítico heredado.

La influencia de la subdominante en la reexposición

En ocasiones, la subdominante rebalsa los límites del desarrollo y genera, o bien un segundo desarrollo (lo que es habitual en Beethoven) o una reexposición del primer tema en la subdominante para luego recapitular el segundo tema en la tónica. De esta manera la sonata mantiene la relación de quinta prefijada en la exposición, pero descendida. Es innegable que este recurso no hace más que insistir sobre la idea de la reivindicación del cuarto grado. Este tipo de reexposición en la subdominante del primer tema debe entenderse como un "derrame" del desarrollo hacia la recapitulación. Ejemplos célebres de esto podemos encontrarlos en el primer movimiento de la *Sonata para piano n.º 16 en Do mayor, K. 545*, de Mozart (más conocida como *Sonata Facile*), y también en el primer movimiento del *Quinteto con Piano "La Trucha" en La mayor Op. 114* de Schubert.

En Haydn es usual que la reexposición sea enunciada de manera abreviada. Usualmente se le quita al primer tema su parte inicial (que suele ser la más característica) de manera que nos toma por sorpresa la salida del desarrollo. Esto parece condensar varias funciones de Propp. En primer lugar, señala un regreso,⁵⁸ pero además enfatiza el hecho de que el héroe no es reconocido al regresar.⁵⁹ Por otra parte en la mutilación del tema percibimos aquella función que se refería a la marca que recibe el héroe durante su periplo,⁶⁰ e incluso puede vincularse con la función que alude a cómo el héroe gana una nueva apariencia.⁶¹

Pero hay más, porque Haydn suele hacer coincidir el arribo a la reexposición (abreviada) a través del contacto con la subdominante, que al enunciarse cataliza una vuelta

⁵⁸ Propp, 1968: 36.

⁵⁹ *Ibid*, p. 39.

⁶⁰ *Ibid*, p.33.

⁶¹ *Ibid*, p. 41.

inmediata, casi por teletransportación hacia la reexposición. Nada casual resulta que los cuentos maravillosos abundan en la idea del objeto mágico que posibilita un traslado milagroso a tierras lejanas. Entonces, la reexposición abreviada, cuando es propiciada por la subdominante condensa también las funciones que hablan de cómo el héroe es ayudado en su regreso⁶². Un ejemplo de esto podemos apreciarlo en el duodécimo compás del desarrollo del primer movimiento de su *Sonata (Divertimento) en Mi b mayor, Hob.XVI:16*. Apenas suena en el desarrollo la subdominante de manera clara, literalmente aparecemos en medio de una reexposición que hermenéuticamente interpretada ya ha comenzado antes de que nos sumemos. Entramos en medio de la recapitulación de un primer tema cuando ha sido casi enteramente enunciado. Esto deviene en un aparente recorte del primer tema. Lo determinante es que la puerta de entrada a la reexposición y la de salida del desarrollo es la subdominante.

La *Sonata en Si b mayor Hob.XVI:17* de Haydn muestra un esquema similar en sus movimientos primero y tercero, donde el arribo a la reexposición elimina al primer tema. Debemos agregar que, en el primer movimiento, ambos temas de la exposición basados en material similar, presentado primero en la tónica y luego en la dominante. Este esquema deriva de la exposición de la fuga, sin dudas. El último movimiento también revela los vínculos con el pasado apegándose al esquema de la suite, donde lo monotemático está aún muy presente. En tal caso las modulaciones no tenían aún el poder de generar material nuevo respecto del que se expone en la tónica al comienzo de la pieza. En consecuencia, estos primeros ensayos de forma sonata son interesantes porque muestran la génesis de un pensamiento sonatístico que es también evolución de un estadio anterior. Haydn fue el más ilustre autor (entre muchos otros, claro) en quien recayó la responsabilidad de configurar la forma sonata tal como la heredarían luego Mozart y Beethoven. Y aún en estos intentos incipientes se revela la problemática arquétipica en torno al siempre rebelde cuarto grado.

El primer movimiento de la *Sonata (Partita) en Sol mayor, Hob.XVI:6* de Haydn insiste con la idea de reexponer abreviadamente, obviando al primer tema. Aquí, una vez que en el desarrollo suena insistentemente la subdominante en el compás noveno a partir de la doble barra, nos dirigimos a la reexposición donde aparece directamente el segundo tema. La muerte del héroe típica del monomito, no podría ser más eficazmente representada.

Otra variante consiste en reexponer primero al segundo tema y luego al primero. Esto no hace más que relegar al primer tema haciendo foco en el segundo, e invirtiendo de ese modo la primacía otorgada a lo masculino en la exposición. Esto puede apreciarse en el tercer movimiento de la *Sonata en Do menor Hob.XVI:20* de Haydn.

⁶² *Ibid.*, p. 36.

En el primer movimiento del *Divertimento para piano en Do mayor, Hob.XVI:3* del mismo autor aparece la variante de reexponer el primer tema en modo menor, expuesto inicialmente en modo mayor. Esta idea de mostrar a un primer tema bemolizado, menorizado, no hace más que señalar de otra manera un debilitamiento de la hegemonía masculina que también puede entenderse como una aceptación de aquellos costados oscuros que eran despreciados en la exposición.

Entonces, ya sea "hundiendo" al primer tema tonalmente en la subdominante o en el modo menor, eliminándolo o acortándolo, o ubicándolo en un lugar secundario, todas estas estrategias, siempre relacionadas con la subdominante y el costado descendente del círculo de quintas, no hacen más que relativizar la otrora primacía del aspecto masculino. En suma, nos revelan las marcas del necesario descenso.

La influencia de la subdominante en la exposición

Cuando el tema femenino de una exposición se presenta en un tono ascendente, o sea virando hacia el lado de los sostenidos del círculo de quintas (lo que es la norma de la sonata) está representando cuán asociado está el objeto de la búsqueda al ascenso ascético simbolizado por el arquetipo del padre. La necesidad de unirse con la princesa y ascender al padre se somatiza arquetípicamente, como hemos dicho, en la última función de Propp. Pero lo que se evidencia hermenéuticamente en una exposición típica es el vacío de la existencia (representado con la idea de la carencia) que el monomito denuncia. El verdadero acceso a lo femenino sólo se da cuando el héroe desciende y permite ser transformado por ese descenso, lo cual coincide con el descenso de su princesa al tono principal.

Particularmente en lo que respecta a las sonatas en modo menor, sabemos que el segundo tema suele exponerse en el tono relativo del primer tema (en ocasiones, como en el primer movimiento de la *Sonata Kreutzer* de Beethoven) el segundo tema se presenta en la dominante). Aún en los casos en que el segundo tema se exponga en la tonalidad relativa mayor respecto del tono menor del primer tema, tras analizar cientos de casos, debemos concluir en que esto no cambia la lógica de la sonata en general en tanto dispositivo de compensación tonal. Aunque el segundo tema no sea presentado en la dominante, ocurre muchas veces que la primera casilla del final de la exposición lleva las cosas hacia la dominante principal para repetir la sección. Por lo cual, de manera explícita la función estructural de la dominante impone su autoridad en la exposición. Un ejemplo de esto es el primer movimiento de la *Sonata "Patética"* de Beethoven.

Otras obras, como la *Sinfonía "Inconclusa"* de Schubert revelan cómo ciertos planteos aparentemente heterodoxos de la exposición son resueltos siguiendo la lógica compensatoria. En ese movimiento, en Si menor, podemos ver a un Schubert desafiante de las normas introduciendo en la exposición un segundo tema en sol mayor. Este tono debe ser comprendido como la escala relativa de la subdominante principal (Mi menor). Esto es algo que el autor ya había hecho en otras de sus sinfonías anteriores, lo cual debe entenderse como una emancipación del arquetipo femenino de la dependencia del masculino.

201

Hemos dicho anteriormente que el típico beso del héroe a la princesa tiene por objeto propiciar un despertar en los dos personajes por igual, dado que ambos están librando batallas contra sus respectivas sombras. Comprendido de esta manera, el rol de la princesa deja de ser verdaderamente pasivo para representar también un viaje hacia la maduración psicológica y espiritual. En consecuencia, dicho viaje debería cumplir, por cierto, con los requisitos del descenso. Ambos deberían morir en cierto modo para revivir transformados. El mito de Orfeo y Eurídice lleva explícitamente a ambos personajes al infierno, mostrando cómo el monomito actúa simultáneamente en ambos protagonistas.

Y Schubert parece entender muy bien esa cuestión al mostrarnos a las princesas en tanto verdaderas heroínas, y no tan solo meras espectadoras. Así, al presentar al segundo tema en la subdominante nos está sugiriendo que ese tema femenino ya se halla avanzado en su viaje por el infierno. No olvidemos que, según el mito, Eurídice desciende antes que Orfeo. Schubert parece representar esa estructura idea en su exposición.

El mismo descenso a la subdominante que Beethoven mostraba en la reexposición del segundo tema del primer movimiento de la *Sonata "Patética"* (antes de que el tema se traslade a la tónica) es adelantado aquí a la exposición de la *"Inconclusa"*. Se adelanta la catábasis del segundo tema, lo cual muestra a una princesa emancipada de la tiranía del tradicional rol de espera. Así como mencionamos cuentos maravillosos donde las heroínas son mujeres, resulta natural que ese esquema halle un eco en la música. Estos son lujos que puede darse un compositor cuando la forma utilizada (incluso a veces hasta los límites del estereotipo) se halla sólidamente instalada en la tradición a través de generaciones.

Desde Haydn en adelante, ha sido el desarrollo el ámbito "natural" de la subdominante. No casualmente, como hemos dicho, ha sido descrito como un lugar sin reglas, libre, cambiante, sinuoso, etc., todas características también asociadas históricamente a lo femenino. El desarrollo, es la sección modulante y cromática por excelencia. Susan McClary ha demostrado de manera contundente la asociación de lo diatónico con lo

masculino, y de lo cromático con lo femenino.⁶³ Así, podemos analizar el itinerario recorrido por la subdominante a través de la historia de la música tonal en pos de su lugar en la trinidad original. Haydn abrió la puerta para que dicha función fuese albergada en una sección formal, recorriendo un camino él mismo durante toda una vida que va desde esas primeras sonatas donde la subdominante apenas tiene lugar incluso en el desarrollo, hasta las últimas donde el arquetipo ha sido desenterrado, ubicado y glorificado en nada menos que la sección central de una de las formas más importantes de la historia de la música universal.

202

Mozart heredó el esquema y perfeccionó el arte de la exposición con una inagotable proliferación de ideas en lo que concierne particularmente a los temas femeninos. En Beethoven, por su parte, podemos apreciar una verdadera explosión, un desborde de la subdominante hacia la reexposición, que muchas veces genera un segundo desarrollo o por lo menos una coda que enuncia enfáticamente la conquistada subdominante, a veces incluso recurriendo a cadencias plagales. El caso del último movimiento del *Cuarteto de cuerdas en Do# menor* antes citado es un claro ejemplo, entre muchos otros. Pero en Schubert, el mismo desborde romántico de la subdominante se da hacia la exposición fundamentalmente, inundando muchas veces al segundo tema.

Como antecedente célebre de estas exposiciones "contaminadas" por subdominantes en Beethoven, podemos citar el primer movimiento de su *Cuarteto de cuerdas N.º 11 en Fa menor, Op. 95*. Esta obra y el primer movimiento del cuarteto inmediato anterior (*en Mi b Op. 74*) sugieren en sus desarrollos de manera meticulosamente ambigua a la subdominante (o su escala relativa).⁶⁴ Evidentemente, han sido intentos de Beethoven por encontrar estrategias narrativas distintas a las heredadas, y de hecho el *Op. 95* logra ubicar a la subdominante (a través de su tonalidad relativa) en la exposición del segundo tema, mientras que en el *Op. 74* ese grado es casi evitado, de no ser por las genialmente ambiguas alusiones en los desarrollos que permiten etiquetarlos también como monomitos.

Beethoven abrió la puerta a Schubert con estas obras, sin dudas. Pero lo curioso es que ambos al final de sus vidas se reconciliaron con la vieja tradición heredada de Haydn. Pareciera que el regreso al padre del que nos habla el monomito podría también percibirse a gran escala, contemplando el desarrollo de la tradición mitológica en sus obras a través de los años.

Es sumamente interesante el caso del primer movimiento del *Concierto de para Violín en Si menor Op. 61* de Elgar. Podría considerarse un continuador del esquema schubertiano dado que presenta al segundo tema en Mi mayor durante la exposición orquestal. Pero

⁶³ McClary, 1991: 100.

⁶⁴ Para el *Op 74* ver el compás 113. Para el *Op. 95* ver compás 75. En ambos casos en sólo fragmentos del compás se enuncia la subdominante o su relativa.

esto no puede considerarse un descenso verdadero, porque más allá de que la nota Mi sea cuarto grado de Si, al estar en modo mayor ese cuarto grado representa un ascenso hacia los sostenidos y no un descenso tonal. Luego, cuando el solista expone ese tema lo hace en Sol mayor, o sea en la relativa de la subdominante, virando hacia el lado de los bemoles. De esta manera, podemos ver cómo se desarrolla un viaje del segundo tema a través del tejido tonal inclusive dentro de la exposición, siguiendo la lógica monomítica. Esta pieza reúne el esquema típico heredado de Haydn, combinado con los aportes de Schubert, y evidencia el progresivo incremento de la apreciación colectiva del valor de la función subdominante, lo cual coincide con una paralela valorización general de la independencia del tema femenino de su rol pasivo.

Frente a la contundente evidencia de que el sistema tonal replica al monomito, es razonable deducir que los modos mayores hayan recibido cierta herencia mítica contrastante respecto de los menores. Siendo que cada tonalidad tenía un significado distinto, es posible contemplar todo un abanico de posibilidades diferentes para plasmar al monomito. Porque, así como Orfeo, Ulises y tantos otros héroes masculinos (incluido el moderno Superman) adhieren a la estructura monomítica aún pese a sus diferencias (como las tonalidades mayores adhieren al modo mayor aún pese a las microtonales, pero relevantes divergencias) existe también todo un abanico de mitos femeninos y tragedias que, siguiendo con la cita de Lévi-Strauss debió igualmente haberse mudado y salvaguardado en la música. El sitio razonable sería el modo menor, por todos los argumentos expuestos anteriormente.

El modo mayor representa de manera natural al viaje del héroe. Consecuentemente, el modo menor debió alojar inmediatamente por proyección y a modo de compensación, los "restos" psicológicos que vivían en los mitos. Es probable que el modo menor implique una asimilación de ciertas estructuras míticas femeninas y trágicas, cuya actividad arquetípica haya quedado patente por ejemplo en las historias de Antígona y Electra.

Lo trágico y lo femenino parecen haber coincidido para occidente en las tríadas menores. Basta ver cualquier ópera escrita durante el auge de la tonalidad para constatarlo. Susan McClary deja estas asociaciones muy en claro cuando analiza a ciertos personajes operísticos que condensan lo femenino, lo irracional (la locura) y (consecuentemente) el destino trágico.⁶⁵

Probablemente la tensión dada por la puja entre el antiguo matriarcado y el más moderno patriarcado, haya generado que Sófocles se sintiese atraído a describir cómo lo femenino comenzó a ser problematizado por la civilización. Esa problemática, lejos de

⁶⁵ McClary, S., 1991: 35-52.

desaparecer, ha estado vigente durante el período histórico en que se circunscribe la tonalidad.

Las problemáticas relaciones entre hermanos patentes en la tragedia *Antígona* revelan un énfasis puesto en ese vínculo familiar que probablemente se relacione con la tendencia de tantas obras escritas en modo menor a utilizar el tono relativo mayor para alojar a su segundo tema. Tonalidades hermanas parecen receptáculos arquetípicamente adecuados para representar relaciones de hermandad. Como hemos dicho, las obras en tonos menores se sujetan al monomito también, pero no sería ilógico aceptar que sean dos estructuras míticas las que convergen en la sonata en modo menor, como si se tratase de un contrapunto a dos voces a gran escala. Después de todo, el contrapunto ha surgido como herramienta para expresar distintas realidades de manera simultánea y coordinada, por lo que no sería nada extraño que la psiquis usara ese mismo dispositivo para simultanear dos (¿o más?) estructuras míticas distintas.

204

Además de todos los ejemplos que hemos invocado para explicar las diferentes maneras en que la subdominante impacta en la estructura formal, citaré tres ejemplos más. El criterio para elegirlos será el de incluir a tres de las más grandes obras del repertorio sinfónico de la historia de la música: *La Novena Sinfonía de Beethoven*, la *Sinfonía "Inconclusa"* de Schubert, y la *Sinfonía "Júpiter"* de Mozart. De esta manera evito utilizar un criterio basado en mis gustos personales, así como hurgar en obras consideradas de menor relevancia.

Debo señalar que todo este complejo sistema de traspaso del pensamiento mítico al lenguaje musical sugerido por Lévi-Strauss (en citas anteriores) y desarrollado en estas páginas gracias a los aportes de tantos notables pensadores del siglo XX, no sugiere una actividad consciente por parte de los compositores en todos los casos. Evidentemente, en la mayoría de los casos la actividad arquetípica monomítica ha viajado por canales inconscientes. Pero lo inconsciente jamás significa carencia de sentido, ni es producto del azar. La psicología ha aportado mucho al explorar los dominios psicológicos que están fuera del alcance de la consciencia, y la lógica que guía su conducta.

Analizando profundamente las ideas de Lévi-Strauss, y valiéndonos de las herramientas que Propp, Greimas, McClary y Campbell (entre otros) nos legaron, podemos afirmar, como hemos dicho, que los compositores han utilizado inconscientemente al monomito como una estructura para crear música. Pero ese mismo monomito fue utilizado como vara también inconsciente por el público y los músicos en general para evaluar la "calidad" de las obras de los compositores. Esto explica por qué las obras consideradas "maestras" por la tradición se ajustan, incluso más que las restantes a la norma monomítica.

En los tres ejemplos que siguen podremos observar cómo los mismos patrones aparecen una y otra vez, sin importar las diferencias estilísticas y demás. Por razones de

espacio me centraré exclusivamente en los movimientos escritos en forma de sonata, localizando inmediatamente la aparición de la subdominante durante el desarrollo y señalando el impacto en la estructura que se evidencia por el cambio inmediato en la escritura cuando dicha función emerge.

Comenzaré con el primer movimiento de la *Sinfonía n.º 41 en Do mayor, K. 551, Júpiter*.

En el compás 161 vemos una entrada contundente del primer tema que coincide con la aparición de la subdominante. Esta idea omnipresente del héroe ingresando en la cueva, encontrando a la diosa, etc., es representada de la manera más directa por Mozart, al punto de que al oír la pieza podemos suponer casi una reexposición en la subdominante, que luego descartamos cuando la verdadera recapitulación (en el compás 189) es manifestada. A partir del compás 161, verdadero epicentro del movimiento, comienzan a darse secuencias ascendentes, evidenciando un gradual ascenso hacia la reexposición, como dicta el monomito, dado que el retorno del inframundo es usualmente representado como un escape ascendente del abismo, pozo, fondo del mar, etc. También podemos encontrar el itinerario descendente que se dio hacia ese epicentro desde el cruce mismo de la doble barra, donde utilizando fragmentos del segundo tema (femenino) se aborda el tono de Mi bemol mayor. Mozart compensará esto presentando al primer tema en la reexposición en Do menor en el compás 212, y no parece causal la relación tonal de escalas relativas establecida entre ambos. Por supuesto todo esto es parte de las marcas que produce en los temas el desarrollo a partir del cruce de la doble barra y del tránsito por el lado oscuro del círculo de quintas, el del descenso.

El cuarto movimiento, por su parte, evidencia un descenso (desde el cruce de la doble barra) representado por la aparición de los bemoles, que contrasta con la "natural" tendencia ascendente de la exposición. Podemos establecer tres lugares clave en este desarrollo que manifiestan el poder de la subdominante para invertir las estructuras y direcciones de la escritura (algo que aquí sucede con un nivel de literalidad pasmoso). En primer lugar, en el compás 165 se usa el Fa (nota subdominante) como transición para hacer una nueva entrada del primer tema, y resulta sugerente que Mozart no haga sonar ningún otro elemento simultáneamente a ese Fa en el contexto de un movimiento que se destaca por la sobreabundancia contrapuntística. Visto este "vacío" con un criterio hermenéutico, nos permite comprender la enorme importancia que Mozart da a ese sonido (la subdominante) en el marco de una sección cuyo objeto es reivindicar la función que ese sonido representa, y asimismo compensando la escasez con la que ese grado tonal aparecía durante la exposición.

Mozart hace sonar inmediatamente un Sol y luego al Fa. Ese desplazamiento condensa toda la lógica de una sonata cuando cruzamos la doble barra; es decir, un desplazamiento del centro de gravedad desde la dominante (Sol) hacia la subdominante (Fa). La sensibilidad extraordinaria de Mozart percibe la eficacia de presentar a la subdominante sonando sin interferencias, a sus anchas. La subdominante eclipsa así a todo el

entramado polifónico circundante y lo silencia simbólicamente, erigiéndose como el elemento fundamental.

El compás 170 vuelve a introducir el Fa en los bajos (esta vez dura dos compases) y ahora el poder de la subdominante provoca una inversión en uno de los elementos temáticos pertenecientes al primer grupo de la exposición. Nos referimos a la serie descendente de corcheas luego de la figura apuntillada.

Hemos mencionado cómo la subdominante ejerce el poder de invertir la dirección tonal durante el desarrollo y atraer hacia sí como un agujero negro a todos los elementos que en la exposición tendían hacia la dominante, y el ascenso en general. La idea de la inversión, arquetípicamente comprendida, es clave para comprender la lógica de un desarrollo de sonata. La inversión se manifiesta tanto en el plano tonal como en el melódico, y como veremos (y por sorprendente que parezca) la misma lógica aparece también en otros parámetros.

Aquí Mozart invierte el sentido del flujo de las corcheas (que venía siendo descendente) y lo torna ascendente justo en el momento en que los bajos tocan la nota Fa y activan la función subdominante. Es de destacar que a este Fa de los bajos llegamos también por inversión del motivo melódico respecto de cuando dicho elemento apareció por vez primera en los violines en la exposición, entre los compases 5 y 6 (coincidiendo con la entrada de los bajos en la subdominante allí también). Se invierte también la textura (respecto de esa exposición) por cuanto se traslada a la voz inferior lo que antes era expresado en una voz superior. Resulta una constante en esta pieza (como en la historia de la música tonal) que alrededor de la subdominante el resto de los parámetros también se inviertan.

Pero el verdadero epicentro del movimiento es el compás 186. Aquí se amplifica arquetípicamente lo que sucedió en el compás 170, dado que hacia este punto se llega mediante cuatro secuencias por quintas descendentes partiendo desde La. En el preciso momento en que debería sonar la subdominante la secuencia tonal deja de descender para comenzar a ascender desde el Fa hasta el La. Pero coincidentemente, incluso las líneas melódicas son invertidas también y se tornan nuevamente (casi siempre) ascendentes (como ocurría en el profético compás 170). El significado de esto parece claro, las líneas melódicas podrán ascender (hacia la reexposición) si se permite sonar a la función subdominante que fue reprimida durante la exposición.

Pero hay más, porque ahora los vientos de madera pasan a tener un rol preponderante e inédito en el movimiento a partir del epicentro señalado, dado que hacen sonar el primer tema (el tema del héroe) luego de muchos compases de ausencia del mismo, y preanunciando una recapitulación que se produce pocos compases después. Hasta el parámetro tímbrico es afectado por el impacto de subdominante.

Vemos entonces cómo estos tres puntos de la pieza analizados aisladamente pueden (y deben) unirse para, al igual que una constelación, revelar un diseño, que es un itinerario de la actividad subyacente de la subdominante en este desarrollo, que evidencia gradualmente y con cada aparición un incremento de su influjo en la obra, al punto que partiendo (en el primer caso) de la mera enunciación en el "vacío" se apodera del plano melódico (en el segundo caso) para terminar impactando luego en lo armónico-tonal, e incluso lo tímbrico.

Adjudicar todo esto a meras coincidencias sería en mi opinión, cuando menos imprudente. Pero para disipar cualquier duda, citaremos algunos otros puntos clave de la reexposición, que evidencian las marcas del descenso y el poder transformador de la subdominante de la cual la tonalidad ahora se ha apropiado por estar en la reexposición. En el compás 243, cuando los bajos tocan el Fa, toda la secuencia de la cuerda se invierte nuevamente, deviniendo ahora en descendente la progresión armónica antes ascendente. Pero las maderas también invierten su línea, tornando ascendente su diseño justo a partir del mismo compás. Por otra parte, se activan además imitaciones canónicas entre ambas filas de violines. Una vez más todo cambia cuando "ella" (la subdominante) aparece.

Por último, entre los compases 304 y 305 toda la sección de las cuerdas se eleva una octava ascendente en medio de una secuencia descendente, y esto sucede en el momento en que suena Fa mayor. Otra vez se nos manifiesta la subdominante como puerta a la que se llega descendiendo pero que nos abre el camino al ascenso. La boda y el ascenso al trono constituyen la misma función en el esquema de Propp, como hemos visto. Y ello no podría ser más cabalmente representado en esta obra.

Este pasaje parece también compensar al pasaje anterior (compás 243) dado que, en aquel, la subdominante era aplicada al primer tema y aquí al segundo tema. Como hemos dicho, ambos temas son héroes y princesas al mismo tiempo, realizando viajes que, aunque sincronizados, son también individuales. Demasiadas coincidencias dentro de una obra maestra como para que sean consideradas fruto del azar o del capricho.

Analicemos ahora el primer movimiento de la *Sinfonía en Si menor, D. 759 "Inconclusa"* de Schubert:

Esta obra maestra es quizás más obvia aún que la de Mozart en cuanto a la manera en que la subdominante aparece reclamando un sitio que no tuvo en la exposición. Apenas cruzamos el umbral de la segunda casilla, Schubert insiste con esos pizzicatos descendentes de la cuerda, casi como si estuviéramos bajando escaleras cuidadosamente. En efecto, allí en el fondo aparecen en el compás 114 los bajos enunciando la melodía perteneciente al primer grupo temático, pero ahora sonando en la subdominante, mostrada sin tapujos. Monomito en su más pura expresión.

En el compás 122 una variación de esa línea es tocada por los violines (ambas filas en octavas). La conjunción simbólica de una línea que estuvo confinada al registro grave (lo inconsciente) con el registro agudo (lo consciente) tiene por objeto señalarnos tanto un ascenso del oscuro inconsciente, como un descenso de la aguda y elevada consciencia, que ahora se preocupa en enunciar lo otrora considerado indigno. Este procedimiento, hartado explotado por la técnica del contrapunto invertible, tiene por objeto satisfacer la necesidad arquetípica de representar esa comunicación entre los planos psicológicos.

Así, esta entrada de los violines representa una gradual comprensión de la trama antes oculta, permitiendo ascender a esa subdominante a través del registro y manifestarse plenamente. He señalado que la subdominante suele causar inversiones melódicas, y usé ejemplos de Mozart para demostrarlo. Aquí el compás 134 de los violines ejemplifica la misma actividad arquetípica, dado que la serie de notas del tema en la subdominante son espejadas melódicamente, mientras en los bajos comienza a surgir una resistencia representada por la dominante.

Todo el próximo pasaje puede entenderse como una pugna entre las fuerzas dominantes (relacionadas con los sostenidos) y las subdominantes (expresadas con bemoles) que quieren integrarse. Gradualmente los bemoles van tiñendo el pasaje hasta que en compás 170 los bajos retornan en fortísimo con el tema nuevamente en la subdominante, ahora impulsados por la ayuda de los violines. Todo el pasaje va ascendiendo trabajosamente (esto recuerda a la huida y la persecución descritas por Propp)⁶⁶ hasta que se llega a la dominante, la cual naturalmente enlaza con la reexposición.

He decidido dejar para el final a la que quizás sea considerada como la más grande de todas las sinfonías de la historia. Sin lugar a dudas se trata de uno de los más grandes íconos de la historia de la cultura mundial. El primer movimiento de la *Sinfonía n.º 9 en Re menor, Op. 125* de Beethoven adhiere a la estructura monomítica de cabo a rabo. Y asigna en el desarrollo a la función subdominante un lugar de privilegio casi sin precedentes en la literatura sinfónica.

El compás 160 es el punto de inflexión donde comienza el desarrollo. La manera en que arribamos al compás 160 representa de manera literal esa caída o catábasis, ese "bajar un escalón" respecto de donde se estaba. Hay que señalar que ese descenso es melódico, pero no se refleja aún en el plano tonal. La armadura de clave que aparece en el compás 164 evidencia la pérdida de un bemol, lo que representa un regreso ascendente en el plano tonal. Pero esto es una ilusión, porque Beethoven "amenaza" con repetir la exposición, pero finalmente ello no sucede. El hecho de que no haya una

⁶⁶ Propp, 1968: 36.

repetición literal hace que Beethoven se sienta forzado a emularla durante pocos compases.

Se evidencia también la tan arquetípica necesidad de colocar una doble barra para aislar las secciones, cuando se materializa en el compás 164. Arribamos entonces a un lugar similar al del comienzo, construido sobre la dominante principal, y con la misma armadura de clave. Pero este paradigma comienza a desmoronarse cuando los bajos en el compás 170 introducen el Fa#, porque ello activa la necesidad de resolver en la subdominante, lo que sucederá de manera inexorable en el compás 178. El trémolo se mantiene, pero comienza a derrumbarse la hegemonía de la dominante al caer primero hacia la tónica y luego hacia el casi predestinado cuarto grado. Al igual que ocurría en la "Júpiter" apenas la subdominante es abordada, eso repercute en cambios en el plano tímbrico por cuanto comienza a evidenciarse un inmediato y considerable aumento de la actividad lineal y temática de los vientos. Cuando uno vislumbra estas cosas llega a comprender arquetípicamente por qué las antiguas diosas eran consideradas deidades de la fertilidad y de la vida, pero también del cambio constante. Recordemos que la asociación de lo femenino con las cambiantes fases de la luna evidencia una relación psicológica profunda entre todas esas cuestiones.

Hasta el compás 201 la música se instala en la subdominante, y luego, hasta el 240 extiende su influjo valiéndose de su escala relativa o de alguna inflexión en Do menor, que debe entenderse como una extensión hacia el descenso a través de la puerta o grieta que se abrió con la subdominante. Luego de cumplido el requisito del descenso, Beethoven comienza a ascender esforzadamente en el plano tonal, representando la esperada *anábasis*. A partir del compás 301 ingresamos en la reexposición, y como siempre, los temas han sido transformados. El trémolo que en la exposición (y al comienzo del desarrollo) se valía de la dominante, ahora es trasladado a la tónica (en modo mayor) lo cual refleja un claro descenso tonal. Así, ha ganado la reexposición la capacidad para descender tonalmente, generando de ese modo un equilibrio más profundo del sistema tonal, en comparación con la siempre incompleta (y por consiguiente inestable) exposición. Como podemos ver, tal es la metáfora que se encuentra implícita en la siempre arquetípica sonata.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHRING, Anne y Cashford, Jules, 2005, *El mito de la Diosa*, Madrid, Ediciones Siruela.

BAS, Julio, 1947, *Tratado de la Forma Musical*, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C.

BERTHOLET, D., MIN□ANA, I., y AGUADO, J., 2005, *Claude L□vi-Strauss*, Valencia, Universitat de Vale□ncia.

BETTELHEIN, Bruno, 1994, *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas*, Barcelona, Crítica.

CAMPBELL, Joseph, 1959, *El Héroe de las mil caras*, México, D.F. Fondo de Cultura Económica.

DUMEZIL, Georges, 1941, *Jupiter, Mars, Quirinus. Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome*, Paris, Gallimard.

210

EISLER, Rianne, 2003, *El Cáliz y la Espada: Nuestra historia, nuestro futuro*, Madrid, Cuatro Vientos.

ESCOBAR-MARTINEZ, María Dolores, 2013, *Lenguaje, Música Y Texto: Análisis De Una Relación Interdisciplinar*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

FUBINI, Enrico y CUENCA, Maria Josep, 2002, *Los enciclopedistas y la música*, Valencia, Universitat de Valencia.

GREIMAS, Algirdas Julius, 1976, "Les acervo et les pro jets" en Courtés, Joseph: "Introducción a la Sémiotique narrative y discursive", París, Hachette.

--- 1983, *Du sens II*, París, Seuil.

--- 1989, *Del sentido II*, Madrid, Gredos.

GREIMAS, A. J. y COURTES, Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, vol. I*, París, Hachette.

--- 1982 *Semiótica. Diccionario razonado de las Ciencias del Lenguaje*, Madrid, Gredos.

GRUN, Anselm y DUFNER, Meinrad, 2000, *Una Espiritualidad desde Abajo*, Madrid, Narcea.

HOROWITZ, Joseph, 1984, *Arrau*, Buenos Aires, Javier Vergara.

JORGENSEN, Owen, 1991, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament and the Science of Equal Temperament*, Michigan, Michigan State University Press.

KHAMNEIPUR, Abolghassem, 2015, *Zarathustra*, Victoria, Friesen Press.

KÜHN, Clemens, 1992, *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Editorial Labor.

LAFRANCE, Jean, 2000, *El poder de la oración*, Madrid, Narcea.

LATHAM, Alison, 2008, *Diccionario Oxford de la Música*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

LEVI-STRAUSS, Claude, 2000, *El hombre Desnudo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI.

MCCLARY, Susan, 1991, *Feminine Endings*, Minnesota, University of Minnesota Press.

NARANJO, Claudio, 2000, *El Eneagrama de la Sociedad*, Valencia, La llave.

PROPP, Vladimir, 1968, *Morphology of the folk tale*, Austin, University of Texas Press.

STEBLIN, Rita, 2002, *A History of Key: Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New York, The University of Rochester.

WALSER, Robert, 1993, *Running with the Devil*, New England, Wesleyan University Press.



MARCELO REBUFFI

Profesor Superior de Violín egresado del Conservatorio Juan José Castro. En 2005 fue galardonado con el Premio Carlos Gardel, otorgado por el CD "La Vida y La Tempestad" grabado en vivo en Japón en 2004. Desde 2003, como miembro de Quatrotango ha realizado presentaciones en salas de los cinco continentes (Opera House de Sydney, Teatro Joyce de New York, BBC de Londres y Petronas Tower Philharmonic Hall de Malasia, entre otras) con repercusión en la crítica especializada (*New York Times*, *Los Angeles Times*, *Sydney Morning Herald*, *BBC de Londres*, etc.). Además de su faceta como concertista ha realizado investigaciones en el campo de la hermenéutica, lo que lo llevó a dictar conferencias en universidades de Estados Unidos, México y Argentina.

■ LA MÚSICA ESTÁ VIVA, Y GOZA DE BUENA SALUD. ALGUNAS REFLEXIONES

CARMELO SAITTA

Universidad Nacional de Quilmes

RESUMEN

A través de las opiniones de diferentes autores, se cuestiona el concepto de la función del arte en general y de la música en particular, en relación con la sociedad y especialmente con las políticas dominantes.

Palabras clave: Bauman, arte líquido, modernidad líquida, música y sociedad.

THE MUSIC IS ALIVE, AND IN GOOD HEALTH. SOME REFLECTIONS.

ABSTRACT

Through the opinions of different authors, the concept of the function of art in general and of music in particular, in relation to society and especially to dominant politics, is questioned.

Keywords: Bauman, liquid art, liquid modernity, music and society.



Para iniciar estas reflexiones, resulta pertinente considerar una cita que Sygmunt Bauman incluye en su libro *Modernidad Líquida*. El texto por él citado pertenece a *El arte de la Novela*, de Milan Kundera:

“Para el poeta, escribir significa derribar el muro tras el cual se oculta algo ‘que siempre estuvo allí’ [...] Para estar a la altura de esa misión, el poeta no debe someterse a las verdades ya conocidas y gastadas, a verdades que ya son ‘obvias’ porque han sido sacadas a la superficie y han quedado flotando allí. No importa si esas verdades ‘dadas por sentado de antemano’ son consideradas revolucionarias o disidentes, cristianas o ateas... o si se las ha considerado nobles, correctas o adecuadas. Sea como fuese, esas ‘verdades’ no son ‘eso oculto’ que el poeta está llamado a revelar, sino que son, más bien, parte del muro que el poeta debe revelar. Los voceros de lo obvio, lo autoevidente y lo que todos creemos, ¿no es cierto? son, según Kundera, falsos poetas.”¹

214

Bauman no se detiene en considerar la importancia de la actividad artística; revela un entramado social instrumentado desde las estructuras de poder donde no cabe la actividad artística, salvo que se acepten como arte -como muchos lo hacen- todas las producciones que bajo este término aparecen cotidianamente en los medios: el arte de la moda, de la cocina, del buen decir; entre muchas otras “artes”. No hay que olvidar la afirmación de Roland Barthes, quien en *Mitologías*, dice: “[...] las palabras son tomadas por las estructuras sociales, vaciadas de contenido y devueltas a la sociedad, así sin más”.²

Es necesario aceptar que la poesía es tal, no por las palabras que el poeta emplea sino por la asociación metafórica que éste hace con ellas, ya que allí está el proceso creativo

¹ Bauman, Z., 2012

² Barthes, R., 1988

(salvo el caso ya señalado de los "falsos poetas"). De algún modo, también podría hacerse referencia a las "falsas músicas", "falsas pinturas", etc., a los voceros de lo obvio, lo autoevidente, a todo aquello que brinda una gratificación inmediata y es, asimismo, de inmediata obsolescencia; podría hacerse referencia, en fin, a todo lo que, bajo el falso rótulo de producto artístico, tiene como objetivo la "alienación" de los individuos y del cuerpo social.

Pero el verdadero problema radica en saber si en una sociedad como la que tan bien describe Bauman es posible la actividad artística y cuál sería su sentido.

215

No hay duda de que todo producto que tiende a ser globalizado debe responder a las premisas del mercado, a su consumo efímero, a su simplicidad, a su alto nivel de redundancia (mayor comunicación, menor información). Pero, por fortuna, como era de esperar, tal propósito ha desencadenado la correspondiente reacción, y así Bauman cita a Zukin, quien sugiere que:

"[...] el agotamiento del ideal de un destino común ha fortalecido el atractivo de la cultura" pero "[...] según el uso común estadounidense, cultura es en primer lugar, etnicidad y la etnicidad es, a su vez, una manera legítima de tallar un nicho dentro de la sociedad [...] tallar un nicho significa, sin duda y por encima de todo, una separación territorial, el derecho a un espacio defendible."

Y por supuesto, esto significa la obligación de desarrollar la capacidad de convivir con las diferencias. Pero ¿acaso no ha sido siempre una característica del arte el presentar una particular cosmovisión, una determinada representación simbólica, un sentido de identidad, de historicidad, un legado de determinadas formas de la realidad, una trascendencia de hábitos y costumbres...?

Como es observable, no es fácil competir con el espectáculo, muchas veces lamentable, promovido desde las estructuras del poder político. Es suficiente ir hoy a un museo o a una sala de concierto para vivir esta experiencia.

George Steiner en su texto *Presencias Reales*³ coincide en subrayar que: "Del mismo modo que existe una literatura y una música trivial y oportunista, también hay un arte moderno que es un simple combate de sombras, que solo imita, con más o menos brío técnico, una lucha verdadera con el vacío" y en otro lugar: "En realidad solo la basura,

³ Steiner, G., 1992

solo el kitsch y los artefactos, los textos o la música, producidos exclusivamente con fines monetarios o propagandísticos, trascienden (transgreden) la moral. Suya es la pornografía de la insignificancia [...] La imaginación libre los desprecia"; y en esta misma dirección: "La visión periodística saca punta a cada acontecimiento, cada configuración individual y social para producir el máximo impacto; pero lo hace de manera uniforme. La enormidad política y el circo, los saltos de la ciencia y los del atleta, el Apocalipsis y la indigestión, reciben el mismo tratamiento".

Pero las estrategias del poder son infinitas cuando se trata de crear discursos destinados al convencimiento de las personas que constituyen un determinado grupo social. Aquí los argumentos son muchos y muchos los autores que se han ocupado de este "travestismo". Sin remontarse tan atrás en el tiempo, cabe recordar a Ralph Linton, en *El estudio del Hombre*⁴, quien da cuenta de manera clara y precisa de la relación entre cultura y sociedad y del sentido de la actividad artística, afirmando que el arte es una actividad alternativa cuya función es cuestionar el núcleo de una sociedad para dinamizarlo.

El ya citado Steiner dice: "En nuestro vocabulario y nuestra gramática habitan metáforas vacías y gastadas figuras retóricas que están firmemente atrapadas en los andamiajes y recovecos del habla de cada día, por donde erran como vagabundos o como fantasmas de desván"; e incluso la estrategia de: "El arte por el arte, es una consigna táctica, una rebelión necesaria contra la didáctica filisteo y el control político pero, exprimida hasta sus consecuencias lógicas, es puro narcisismo".

Y en el mismo sentido:

"El lenguaje no solo es incapaz de revelar estas cosas, sino que se esfuerza por hacerlo, por acercarse más a ellas, por adular o corromper lo que el silencio (la coda del Tractatus), lo que las inesperables y silenciosas visitaciones de la libertad y del misterio del ser (el término de Joyce es epifanía; el de Walter Benjamin, aura) pueden comunicarnos en momentos privilegiados. Tales intuiciones trascendentales tienen fuentes más profundas que el lenguaje y, si es que quieren conservar sus pretensiones de verdad, deben permanecer sin ser declaradas".

⁴ Linton, R., 1974

En otro lugar sigue diciendo Steiner:

“Los usos normales del habla y la escritura en las sociedades occidentales modernas están fatalmente enfermos. El discurso que tejen las instituciones sociales, el de los códigos legales, el debate político, la argumentación filosófica y la elaboración literaria, el leviatán retórico de los medios de comunicación: todos estos discursos son clichés sin vida, jerga sin sentido, falsedades intencionadas o inconscientes.

El contagio se ha extendido a los centros nerviosos del decir privado. En una infecciosa dialéctica de reciprocidad, las patologías del lenguaje público, en especial la del periodismo, la ficción, la retórica parlamentaria y las relaciones internacionales, debilitan y adulteran cada vez más los intentos de la psique particular de comunicar verdad y espontaneidad.”

Por su parte, Bauman describe una realidad que, a los ojos de muchos, resulta un tanto desesperanzadora. Los mecanismos públicos que se instrumentan más allá de las promesas ilusorias de las cuales hacen alarde las estructuras dominantes, producen lisa y llanamente un estado donde la alienación y el conformismo anulan toda otra posibilidad, todo otro deseo de superación, producto todo ello de una crisis existencial, una falta de sensibilidad, una fe ciega en un mercantilismo excluyente. George Steiner afirma:

“La paradoja se hace más profunda cultural y pedagógicamente, el envasado y la alta definición de la supremacía consensuada, han producido una duplicidad radical. Como nunca antes, los grandes libros, las obras preeminentes de los maestros de la Música y las Artes, son accesibles y ampliamente comunicadas. Sin

embargo, esta accesibilidad y este consenso disminuyen el potencial de encuentro inmediato con la experiencia estética y de libertad absoluta sin la cual tal encuentro no deja de ser espurio”.

Seguramente habrá una explicación para este particular fenómeno, además del sabido interés de ciertas estructuras dominantes en mantener alejadas a las personas de la producción artística bajo el falso concepto de la idea de arte, cuestión que ya Platón había definido con total claridad y que la historia se ha ocupado de desarrollar, con los sutiles métodos de persuasión con que se cuenta hoy día.

218

Como afirmara Linton, no hay que confundir una sociedad con un sistema social: éste, un conjunto de normas; aquélla, un conjunto de individuos que tiene contacto entre sí.

Cabe señalar que este conjunto de individuos comparte también intereses, ideales, objetivos comunes, etc. y que promueven aquello que es de su interés, ya sean éstos bienes materiales o espirituales.

Estas sociedades sufren diferentes procesos en el tiempo; o se consolidan - ya sea reduciendo sus miembros y cerrándose como grupo social - o se mueren o se transforman en otra, con fines discutibles. Es imaginable la trama social donde estas personas se van agrupando según intereses o, en la medida que dichos intereses sean otros, van cambiando de grupo. No es aquí donde es necesario estudiar a estos grupos, sean estos religiosos, sectarios, de diferentes agremiaciones, de diferentes profesiones, etc.; baste con considerar aquellas agrupaciones artísticas cuyas producciones están vinculadas a determinados quehaceres o actividades específicos como la música, la danza, el teatro, la literatura, la plástica etc. Así como las migraciones que se producen dentro de un mismo quehacer, cuyos miembros se pasan de una agrupación a otra movidos por intereses que no siempre son artísticos y que de manera menos evidente conspiran contra la difusión y la consecuente participación de otros individuos en la comprensión del sentido del arte.

Es posible, además, señalar aquellos factores individuales que conspiran de una manera u otra contra la valoración del arte y de su sentido por parte de los mismos artistas, debido a su natural tendencia al aislamiento, y por parte de los posibles destinatarios por su poco -cuando no nulo- interés por acceder al campo de la representación simbólica que promueve toda actividad artística y el sentido de su libertad.

En el texto de Steiner llama poderosamente la atención su profunda convicción acerca de la importancia del arte en general y de la música en particular, tanto en sentido individual como social, de la capacidad creativa, de la libertad que dicha actividad trae

implícita, de su poder como transformadora de las estructuras mentales de los individuos y por lo tanto de las estructuras sociales.

Resulta paradójico observar el cada vez mayor distanciamiento que se produce entre el desarrollo del conocimiento y el interés por las manifestaciones artísticas.

Sin embargo, mientras el mundo circula por estos andariveles, el arte en general, y la música en particular, continúan moviéndose entre viejos paradigmas: su insistente uso del espacio (en detrimento de el del tiempo), las viejas técnicas extendidas (también globalizadas desde hace ya mucho tiempo) muchas veces como un simple muestrario, en la imposibilidad de articular nuevas sintaxis, nuevas formas discursivas, en la imposibilidad de "saltar", de dar cuenta de la realidad social de una comunidad que, alienada, no logra salir de la mediocridad reinante.

219

Aunque no son pocos los artistas que creen que el arte todavía tiene sentido en nuestra sociedad y asumen su tarea con la responsabilidad necesaria, algunos se empeñan en cambio en mostrar la "arquitectura" de sus obras como un valor poético, y otros se vuelcan a manifestaciones tales como las instalaciones, los *happenings*, las performances, las intervenciones callejeras o el arte efímero, cuya validez se limita al tiempo de la exposición.

Hay quienes ponen más énfasis en las herramientas que en su posible proyección simbólica; otros están más interesados en mostrar que en narrar, como sucede en muchas de las pretendidas "artes sonoras". Posiblemente sean éstas algunas de las razones por las cuales el arte actual está más lejos de sus posibles destinatarios.

Retrocediendo, cabe preguntarse con Linton, cómo hace una estructura social para asegurarse de que los principios universales y particulares sean compartidos y respetados por todos los miembros de una sociedad (entendidos éstos como un conjunto de individuos por oposición a un conjunto de normas). Es sabido que lo hace a través de la enseñanza obligatoria, y entonces nos hallamos ante una flagrante contradicción: si la educación obligatoria tiene como destino la adaptación social ¿cómo se entiende que la actividad artística forme parte de la misma, dado que la función del arte es cuestionar al núcleo, propiciar el cambio, cuestionar el *statu quo*?

Cabe recordar que los pintores no se amedrentaron cuando aparecieron la fotografía, el afiche, la publicidad, el diseño gráfico, etc.; más bien, las mismas potenciaros al arte plástico. Los pintores no solo fueron conscientes de que no representaban la realidad, sino que también pusieron al espectador frente a los valores plásticos y a sus concepciones del espacio virtual.

Hoy día, aquellos agoreros de la muerte del arte en general y de la música en particular pueden quedarse tranquilos; desde sus orígenes el hombre hizo música y los cambios

experimentados a través del tiempo no han hecho más que consolidar un lenguaje que, junto con el verbal y el matemático, han sido, son y serán las potencias del espíritu humano. Y aún más; en el caso de la música, las neurociencias han comprobado que más allá de la actividad del cerebro tendiente a garantizar la supervivencia y la perpetuación de la especie, existen ciertos engramas mentales, ciertas asociaciones neuronales, que solo son posibles a través de la actividad musical en todas sus instancias: componer, tocar, escuchar.

Sobre la música y su sentido corresponde citar, junto con Bauman, la famosa sentencia de Schopenhauer: "la música, se presenta como lo metafísico de todo lo físico del mundo [...] Por lo tanto, podemos llamar al mundo tanto música encarnada como voluntad encarnada".

Pierre Jean Jouve, el ensayista y poeta francés, sitúa en la música *la promesa*, es decir:

"[...] el universal concreto de la fascinante y consoladora experiencia de lo irrealizado. En ella es a menudo manifiesta, la intimación mesiánica, pero los intentos de verbalizarla producen metáforas impotentes. Uno de los profesores de música y analistas musicales mejor cualificados de nuestro tiempo, Hans Keller, ha descartado por falsas toda la musicología y toda la crítica de música".

"Es solo con referencia a la muerte, que la gran antecámara del símil o la metáfora litúrgicos, teológicos, metafísicos y poéticos ([regreso], [resurrección], [salvación], [último sueño]) conduce a ninguna parte -lo cual, no significa que el viaje sea en vano- En cualquier otro terreno, la fenomenología del decir ha sido, desde Sumer y los presocráticos, la de la indispensable relación con la presencia y la otredad del ser y del mundo".

Y para continuar, Michel Inverti, en *La escritura del Tiempo*⁵, explicita los procesos formales propios de las disciplinas artísticas del tiempo, cuya función simbólica son consecuencia de la actividad creadora del hombre; dice:

⁵ Imberty, M., 1990

“El arte musical permite al hombre superar la angustia frente a la irreversibilidad y lo inevitable del envejecimiento y de la muerte, sustituyendo el tiempo real, destructor, creando un espacio cerrado, donde se perfila la ilusión de una existencia siempre nueva e indefinidamente inconclusa”.

Steiner afirma que:

“Allá donde se entrega absolutamente a los problemas de nuestra situación, la poética busca dilucidar la incomunicación de nuestros encuentros con la muerte -en su estructura terminal, las narraciones son ensayos para la muerte. Por inspirados que sean, ningún poema, pintura o pieza musical -aunque la música es la que más se acerca- pueden hacernos sentir en casa con la muerte, y menos desviarla con llantos de su propósito [...]

“La lúcida intensidad de su encuentro con la muerte genera en las formas estéticas esa declaración de vitalidad, de presencia vital, que distingue el pensamiento y el sentimiento serios de lo trivial y lo oportunista”.

“La pintura, la música, la literatura o la escultura serias, nos hacen palpables, como ningún otro medio de comunicación, la inestabilidad y el alejamiento insatisfechos y desamparados de nuestra situación. Somos, en los instantes claves, extraños para nosotros mismos errando ante los umbrales de nuestra propia psique. Golpeamos ciegamente las puertas de la turbulencia, la creatividad, la inhibición en la terra incógnita de nuestros propios yos. Y lo que es más turbador: podemos ser, hasta límites casi insoportables para la razón, extraños para quienes más habríamos de conocer, para quienes nos habrían de conocer mejor y sin ninguna máscara”.

“Al entrar en nosotros, la pintura, la sonata o el poema nos ponen al alcance de nuestro propio nacimiento de la conciencia. Y lo hacen a una profundidad de otro modo inaccesible. La literatura y las artes son los testigos perceptibles de esa libertad de llegar a ser de la que la historia no puede ofrecernos ninguna relación”.

222

“Sigue en pie la paradoja final que define nuestra humanidad: siempre hay, siempre habrá, un sentido en el que no sabemos qué es lo que estamos experimentando y de qué estamos hablando cuando experimentamos o hablamos de lo que es. Existe un sentido en que ningún discurso humano, por analítico que sea, puede extraer un sentido final del sentido mismo”.

En *Psicoanálisis de la Percepción Artística*⁶ Ehrenzweig dice:

“Podemos imaginar la expresión artística como una conversación entre el artista y su público que transcurriría simultáneamente a dos niveles. El lenguaje formal articulado perteneciente a la superestructura estética del arte y bajo esta superestructura estética discurre otra conversación, ésta secreta, entre la mente profunda del artista y de su público. Conversación secreta que no sólo usa un lenguaje inarticulado que no es posible captar racionalmente, sino que además tiene unos símbolos sometidos a un constante cambio debido a los procesos secundarios que los elevan constantemente hasta el nivel de la mente articulada. La mente profunda y creativa del artista debe crear sin cesar nuevos símbolos, todavía no

⁶ Ehrenzweig, A., 1976

usados para sustituir a los que ya han experimentado esa elaboración Gestalt secundaria que los ha convertido en un estilo y un ornamento".

Frente a la formulada pregunta acerca de si en una sociedad en crisis es posible la actividad artística y cuál podría ser su sentido, cabe considerar algunas valiosas opiniones:

Bignami en *Praxis artística y Realidad*⁷, dice: "El problema está en que la primera característica a tener en cuenta para definir el arte es la actividad abierta, innovadora y creativa, donde la apertura expresada en la aparición de nuevas corrientes, nuevos productos artísticos, constituye un rasgo fundamental". Y más adelante: "De esta manera el arte establece realidades alternativas distintas de la realidad objetiva externa de la obra y distintas también de lo puramente ideal de las 'ideas' no corporizadas en un objeto material, aunque esté claro que tiene que ver con una y con otras."

223

Y luego:

"El destino del hombre, su vitalidad y su función social son inseparables de la tarea de instaurar y construir una sociedad en la que pueda desenvolverse plenamente su capacidad creadora, después de superar diferentes formas de enajenación (economía-política-ideología)".

"El arte puede contribuir a esta tarea en dos formas fundamentales: con su propia actividad creadora (toda verdadera obra de arte es un proyectil contra la mediocridad, la oquedad espiritual y el gusto banal que satisface un sub arte por los medios masivos de comunicación) y con su función crítica (el arte puede contribuir así a elevar la conciencia de la realidad y con sus propios medios y no como simple propaganda o elaboración de tesis) puede ayudar a subvertir los principios de una sociedad que niega, por su propia naturaleza el principio creador".

⁷ Bignami, A., 1983

Humberto Eco en *Obra Abierta*⁸ expresa:

“La impresión de profundidad siempre nueva, de totalidad inclusiva, de apertura que nos parece reconocer siempre en toda obra de arte, se funda en la doble naturaleza de la organización comunicativa de una forma estética y en la típica naturaleza de transacción del proceso de comprensión, de apertura y totalidad; no está en el estímulo objetivo, ni en el sujeto, sino en la relación cognitiva en el curso de la cual se realizan apertura provocadas y dirigidas por estímulos organizados de acuerdo con una intención estética.”

Pierre Francastel en *Estructuralismo y estética*⁹ afirma:

“Entonces, evidentemente, las obras del hombre no harían más que encarar soluciones, formas preexistentes a toda actividad humana y por supuesto el fin esencial de las artes sería poner de manifiesto ciertos matices del pensamiento, reveladores de una delimitación del universo, cuyo carácter intelectual, inteligible, nocional, sería indiscutible [...]”

Y en *Sociología del arte*¹⁰: “[...] de acuerdo con este concepto, este pensamiento es, junto con el verbal y el matemático, una de las tres potencias del espíritu”.

Y por último, Feimberg en *El Arte y el Conocimiento*¹¹, dice:

⁸ Eco, U., 1979

⁹ Francastel, P., 1969

¹⁰ Francastel, P., 1972

¹¹ Feimberg, E., 1978

“Su notable propiedad consiste en que realiza simultáneamente multitud de funciones y sólo la concepción del mundo, la orientación ideológica, los gustos o la posición que adopta en la vida el autor que busca la respuesta, lo inducen a destacar como determinante una u otra función”.

Retomando la idea de un “arte líquido”, es decir, esas manifestaciones efímeras destinadas a morir por su propia naturaleza que han surgido en los últimos decenios y que, como ya se ha expresado, se limitan a mostrar. En cuanto estas “Manifestaciones sonoras”, tales producciones no involucran ni se vinculan a las artes musicales, dado que es fácil constatar que poco y nada tienen que ver con ellas salvo el hecho que parten también de sonidos. Estas instalaciones, intervenciones, performances, obras radiofónicas y lo que se dio en llamar “Arte Sonoro” nada tienen que ver con el lenguaje musical; son carentes de toda sintaxis y, seguramente, sus autores desconocen el complejo y rico mundo que nos ha dejado el siglo XX y que constituye el punto de partida de todo el quehacer compositivo musical actual.

Pero, por alguna razón, Bauman decide escribir en 2007 el opúsculo “*Arte líquido?*”, en donde insiste en señalar - en concordancia con su particular visión - la idea del arte efímero, de esas obras que se limitan a buscar un impacto máximo con obsolescencia inmediata, e incluso plantea la muerte de la función del verdadero arte. Para tal fin, se vale de algunas obras de tres plásticos: Jacques Villeglé, Manolo Valdés y Braun Vega.

Uno de estos tres autores, Hernán Braun Vega, le envía una carta al editor de la versión en castellano después de no tener respuesta de la enviada a Bauman, refutando la interpretación que éste hace de sus obras.

A continuación, algunos párrafos del autor:

“[...] debo decir que el Profesor Bauman debió hacer una mirada muy ‘líquida’ y superficial sobre mis obras, obras que expuse en Art Paris en 2009”
“desacuerdo con sus apreciaciones. Me temo que mi trabajo, está en las antípodas de lo que usted define como una “cultura de desvinculación, discontinuidad y olvido”, en ellas hay elementos que intervienen en la memoria (Velázquez,

Rembrandt, Picasso). Así como otros conceptos como el del sincretismo y la historicidad. Obras, que se valen de la intertextualidad”.

Y reafirma Braun Vega: “creo que mi trabajo está en las antípodas de lo que el Profesor Bauman define como “cultura líquida”.

Francisco Ochoa de Michelena, editor de dichos textos, haciéndose eco de la carta enviada a él por Braun Vega dice:

“[...] sin añadir una gota a lo ya caudaloso, puede decirse que el fenómeno del arte es oceánico. Pero de las consideraciones precedentes surgen, sin embargo, dudas sobre si Zygmunt Bauman puede ser piloto para esos mares, ya que no parece distinguir la ola más cercana ni saber otear los horizontes de popa y de proa [...]”.

Y más adelante, en relación al arte efímero dice:

“[...] pero luego está el ‘arte de los idiotas el de los que nada tienen que decir’, que no tienen ideas, y que, por ejemplo, propondrán la enésima -y ¿muy sesuda?- video instalación con aviones estrellándose contra rascacielos, habitaciones vacías y demás ocurrencias espirituales, ecológicas o tecnológicas... que nada añaden a la comprensión que ya tenemos del mundo y de nuestras vidas. Y eso es, sin embargo, lo que -con idiotas ínfulas políticas- pretenden: abrirnos los ojos, ampliar nuestra conciencia. Son gente que hace obscena ostentación de sus torpes e íntimas mayéuticas para comprender el mundo y sus propias vidas. Esos ‘artistas’, comparables a los infelices que trasladan la consulta del psicoanalista a los platós televisivos ¿nos van a enseñar algo? Claro que ese ‘arte’ es efímero,

claro que está condicionado a morir... es que nunca nació como 'arte', nunca fue de lo singular a lo general, no tiene idea, no tiene proyecto, no tiene un punto de vista sobre el mundo, no es reflexivo: se trata, tan solo, de individuos intentando asimilar para sí mismos el mundo y programarlo a sus circunstancias (la circunstancia del idiota que se cree artista); son 'ejercicios privados hechos públicos' y, como decía Arendt, la 'esfera de las apariencias' quema, quema lo que no debe aparecer en ella y lo quema inmediatamente."

227

Establecidos los términos y citadas las opiniones al respecto, cada uno deberá sacar sus propias conclusiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland**, 1988, *Mitologías*, Madrid, Siglo veintiuno Editores.
- BAUMAN, Zygmunt**, 2012, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- BIGNAMI, Ariel**, 1983, *Praxis artística y realidad*, Buenos Aires, EFECCE Editores.
- ECO, Umberto**, 1979, *Obra Abierta*, Madrid, Ariel.
- EHRENZWEIG, Anton**, 1976, *Psicoanálisis de la percepción Artística*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- FEINBERG, Evgueni**, 1978, *El Arte y el Conocimiento*, Buenos Aires, Editorial Boedo.
- FRANCASTEL, Pierre**, 1969, *Estructuralismo y Estética*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- FRANCASTEL, Pierre**, 1972, *Sociología del Arte*. Buenos Aires, Emecé editores.
- IMBERTY, Michel**, 1990, *Le Scrittore del Tempo*. Editorial, Ricordi Unicopli.
- LINTON, Ralph**, 1974, *Estudio del Hombre*, México, Fondo de Cultura Económica.

STEINER, George, 1992, *Presencias Reales*. Barcelona, Ediciones Destino.



CARMELO SAITTA

228

Compositor argentino nacido en Stromboli (Sicilia) en 1944; vive en la Argentina desde 1951. Estudió composición con Enrique Belloc, José Maranzano, Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini. Ha compuesto música de cámara y música electroacústica; Su obra: "La Maga o el Angel de la Noche" fue premiada en Bourges y por la Ciudad de Bs. As. También ha compuesto música para cine. Ha estrenado numerosas obras de otros compositores, como percusionista y como director. A desarrollado una intensa actividad docente en las Universidades de: Buenos Aires, La Plata, Quilmes y en el IUNA, como también en otras instituciones. Sus obras se han estrenado en el país y en: Uruguay, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, Dinamarca, Colombia, España, México, Sur Corea, entre otros. Son de destacar sus aportes a la difusión y el uso de los instrumentos de percusión en la composición musical, y del sonido y la música en los medios Audiovisuales y en la Pedagogía Musical

■ EL COMPLEJO *CIELITO*. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD

Academia del Plata

RESUMEN

Con el nombre distintivo de *cielito*, estrictamente, se encuentran en la música tradicional argentina, tres expresiones. Es por eso que nos referimos a un complejo, un conjunto que las abarca, cuyos elementos han sido distinguidos con esta denominación ya en el pasado. Uno de ellos es especie lírica y los otros dos lo son coreográfica. Nos centramos en el estudio de su música y, para el caso de uno de ellos, observamos especialmente el desarrollo que tuvo durante el siglo XX y su situación actual, pues como danza de estrado se presenta vigente, con desarrollo propio y buena difusión.

Palabras clave: danza tradicional, Argentina, análisis musical, *cielito*.

THE *CIELITO* COMPLEX. ITS MUSIC.

ABSTRACT

We strictly find three expressions with the distinctive name of ‘cielito’ in Argentine traditional music. That is why we refer to it as a complex comprising the three elements, which have already been distinguished under that denomination in the past. One of them is of a lyrical type while the remaining two are choreographic. We centre in the

study of their music, and in the case of one of them we specifically focus in its development throughout the 20th century and its current situation –a stage dance, still in force, with its own development and great diffusion.

Keywords: traditional dance, Argentina, musical analysis, cielito.



En música tradicional rioplatense el *cielito* constituye un complejo. Esto es: comprende varios elementos. Son tres las expresiones musicales que, en el pasado, estrictamente se designaron “cielito”, las que tuvieron dos funciones diversas: una lírica y otra coreográfica, advirtiendo que en diversas regiones en el interior del país recibieron esta misma denominación –entre otras que le eran más propias– variadas danzas, movimientos de danzas y aun figuras danzables, en tiempo animado.

Las tres expresiones que consideramos, distinguidas con la misma designación, fueron contemporáneas, popularizadas y generalizadas. La relación que entre ellas pudieron tener, después de haber definido musicalmente cada una, es tema que merece estudiarse. Los contemporáneos no se preocuparon por ello. Hoy puede ser interesante, también, conocer qué hay de tradicional en aquello que conocemos como “cielito”.

Cielito especie lírica

Esta expresión musical –que también denominamos “cielito canción”–, trata de los conocidísimos cielitos cantados, con intención patriótica y partidaria, de que habla la Historia nacional rioplatense. Lo constituían unas coplas que se entonaban con acompañamiento de guitarra. Son los famosos cielitos que se escuchaban en los fogones de los campamentos militares e, inclusive, se les cantaba al enemigo ubicado tras sus defensas, en los momentos de calma en los enfrentamientos. Hay constancia de ellos que abarca desde las primeras campañas de la Independencia (1812) hasta el sitio de Montevideo por los federales, treinta y cinco años más tarde. La letra de los cielitos de Bartolomé Hidalgo y los a él atribuido, de aquella primera época, han llegado hasta el presente por obra de haber sido impresos en su momento, como así también los de Hilario Ascasubi, que datan de la última época señalada, debido a la misma razón.

Es necesario, en este punto, hacer una aclaración. Estos cielitos impresos constituyen aquello que se entiende como poesía gauchesca, estos es, la de poeta letrado que realiza su trabajo a imitación de la poesía popular. No se trata de coplas tradicionales, no obstante que algunas que ofrece Hidalgo éste indica que eran cantadas por los soldados en Montevideo, aunque él se señala como autor, los que las hace, al menos, populares. En general se trata de *compuestos*, esto es, que comprenden diversas expresiones sobre

un tema. Con el tiempo se hicieron tradicionales algunas de sus coplas y estribillos, como lo prueba la recolección de material folklórico del Consejo Nacional de Educación para las escuelas Nacionales, iniciativa de Juan P. Ramos en 1921. Pero, de todos modos, si aquellos mismos no fueron cantados por el pueblo, eran fiel imitación de lo que estaba en boca del pueblo.

Estos textos de Hidalgo y también de Bartolomé Muñoz, que se encuentran varias veces publicados y hay extractos de allí tomados reproducidos en muchas fuentes, se presentan como una breve unidad o largas series de coplas que forman un compuesto. Los hay, así, de una copla hasta cerca de veinte, constituidas siempre por cuartetos octosilábicos. Lo importante y que debe destacarse, es que estas cuartetos en la que se vierten expresiones sobre un tema –porque no podemos decir que haya un desarrollo temático– llevan interpolados estribillos. Los estribillos –y es opinión nuestra definirlos así– se encuentran después de cada copla ocupando el lugar que les corresponde en ese carácter y son los que presentan la palabra “cielo” o “cielito”, de la especie. De modo que la estructura poética está formada por sucesiones de coplas y estribillos. Nada extraordinario en el cancionero popular tradicional de origen español. De aquí es que podemos establecer la forma mínima del cielito canción, que estaba formado por una copla, cuarteto octosilábico, y por un estribillo también cuarteto octosilábico. Hay ejemplo de esta forma mínima entre los atribuidos a Hidalgo, con el *Cielito a la aparición de la escuadra patriótica en el puerto de Montevideo* (1814),¹ que fue tomado de un informante oriental, todo lo que le otorga autenticidad, formado por una sola copla y su correspondiente estribillo, con la expresión “cielito” en el estribillo.

Es así que no existe el cielito canción tradicional que esté formado solamente por una cuarteta, sea ésta sólo la copla o sólo el estribillo, como a veces aparece modernamente reproducido, ni tampoco por una serie de coplas o de estribillos. Ese cielito tiene de base la estructura copla-estribillo. En un compuesto serán varias las coplas-estribillos. Lo mismo en Hidalgo y sus atribuidos, en Muñoz y en Ascasubi. Este último usa la designación que empleamos para aquello que consideramos complemento de la copla, en un estribillo de los que forman su *Cielito gauchi-patriótico para que lo canten en las trincheras de Montevideo sus valientes defensores*, contra las fuerzas de Rosas: “Allá va cielo, tirano, / cielito del estribillo...”

Según la documentación que aportan esas ediciones y otras que aparecen en publicaciones de la época de Rosas, las coplas y los estribillos poseen rima: a-b-c-b. Los estribillos han de presentar siempre la expresión “cielo” o “cielito” como fórmula de inicio. Así: “Cielo, cielo que sí...”, “Cielo, cielo y más cielo...”, etc., expresión que a veces aparece hasta en el segundo verso: “cielito de los...”. Es aspecto característico que, en la generalidad, los versos que riman en los estribillos lo hacen con palabras graves y muchas veces también en las coplas y es acento que se destaca mucho, por lo tanto, en

¹ Hidalgo, 1969

los remates. Esto, desde el punto de vista musical y si se respeta el acento gramatical con el acento musical, define un tipo de final de frase: aquella que apoya en el primer tiempo pero termina en el segundo, en lo que clásicamente se denomina "final femenino".

Parece averiguado que el "cielito canción" tendría su origen en lírica amorosa, por aquello de que "cielo" o "cielito", en toda América es expresión dedicada a la mujer amada y forma parte de la poética lírica popular. La temática de estos otros cielitos es de política partidaria: los de la Independencia con textos que denostan a los soldados españoles y, en especial, sus jefes; los de la época de Rosas, del bando de los federales o de los unitarios, que injurian a sus contrarios. Así se ha considerado que abandonó la lírica amorosa para convertirse en canto de batalla.² De este modo el "cielo" pasa de la mujer amada a ser "el cielo de la Patria amada", o el cielo de los federales, etc. Como eran propios de campamentos militares o se suponía que lo eran, sus letras –aun las elaboradas por poetas urbanos– debían obligadamente ser agresivas y muchas veces insultantes para un contrario que se halla implícito. Cabe decir que éstas, aún como trabajo poético a la manera popular, no tenían el destino prioritario de los campamentos militares sino la publicación panfletaria.

Si bien nos han llegado numerosas letras de cielitos, no nos ha llegado la música del cielito canción, salvo, y posterior en muchos años, una línea de acompañamiento que ofrece Ventura Lynch en su libro *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital...* (1883).³ Esa línea es una semifrase, formada por dos compases de armonía de *tónica* y dos de *dominante*, con indicación de repetición que así forma una frase de ocho compases; tonalidad de sol mayor, compás de $\frac{3}{4}$, señalado "*Wals*". No puede leerse una indicación a la izquierda del pentagrama que parece señalar "guitarra", que se justifica por el empleo de un solo pentagrama en clave de sol y el diseño que presenta de un acorde desplegado, haciendo un bajo. Señala: "Y así sigue siempre". Tenemos nada más que un acompañamiento. El canto se arreglaría a él pero, al menos, nos está indicando el valor ternario del género, su calidad de vals y su tonalidad mayor, en tiempos en que aun se recogerían cielitos.

Indiquemos que el ejemplo de versos para cantar el cielito que también ofrece Lynch es de temática amorosa, señalándonos esto que, una vez desaparecidas las luchas armadas, el cielito volvió a esa temática. Este texto se presenta por medio de coplas octosilábicas con estribillos heptasílabos, seguido por una seguidilla gitana a la que continúa un nuevo estribillo. En los estribillos sus dos primeros versos, dicen: "Cielo, cielo que sí / cielo, cielo que no...", cambiando cada vez los dos postreros. Este modelo de versificación, con versos de ocho, siete y cinco sílabas, se repite, no sin alguna alteración. Debe destacarse que ya no es el canto por coplas y estribillos octosilábicos de

² Gesualdo, V. 1978 : 111

³ Lynch, V. 1884: 32

Hidalgo y de Muñoz y que continuó Ascasubi. Pareciera que con el tiempo la versificación se hubiera ido enriqueciendo.

Algo sin duda pintoresco respecto del cielito canción, es una página de la revista *Caras y caretas*, la cual publicó, en 1905, unos fragmentos de *Al triunfo de Lima y el Callao, cielito patriótico...*, adjudicado a Bartolomé Hidalgo, con el agregado de una frase musical escrita para teclado que, dada su ubicación, hace suponer era con la cual se cantaba ese texto que data de 1821. El asunto es que se trata de la línea que ofrece Lynch con agregado de otra línea inferior que hace un bajo y acordes cerrados, en tónica y dominante, y señalado ahora "Tiempo de vals". De modo que acá no hay nada documental. Es interesante señalar que de este ejemplo musical da noticia Juan Álvarez, en 1908,⁴ como "procedente de 1821" y le llama la atención lo del "tiempo de vals", sin haber reparado en su origen.

233

La estructura musical base del cielito canción está formada por dos frases repetidas (cuatro frases) de ocho compases, que se corresponden a la estructura de copla-estribillo. Esta estructura base se ha de repetir tantas veces como coplas-estribillos tenga el cielito canción. A cada semifrase corresponde un verso (cuatro compases), de modo que dos versos completan la frase (ocho compases). Con una segunda frase se completa la copla y otro tanto se necesita para el estribillo. De modo que la estructura base del cielito canción requiere dos frases para la copla y dos para el estribillo, que son cuatro frases para la estructura base. Veremos de qué manera, en ejemplos de otros cielitos, la forma se halla constituida por dos frases diferentes. Una para la copla y otra para el estribillo, ambas repetidas. Esto ha de facilitar, sin duda, la concordancia de métricas en las series de coplas y estribillos de diferente métrica.

Podemos figurarnos al cielito canción dentro de un ámbito de desarrollo vocal pequeño, dada su difusión en ambientes muy populares, también considerando el hecho de que debía necesariamente entonarse a viva voz para oídos de un concurso numeroso y cuyo interés principal estaba en la letra. Así, en su carácter de canción de fogón y de intención partidaria, cuando no bélica, debía expresarse con la tensión musical y vocal de un pregón. En la recopilación de algunos cielitos de Bartolomé Hidalgo se lee: "Cielitos que con acompañamiento de guitarra cantaban los patriotas al frente de las murallas de Montevideo"⁵ que suponía debían ser escuchados por los contrarios asomados por sobre el parapeto que los guarnecía.

Los textos para cantar, según lo que se ha conservado y consideramos imitación real por su aceptación en su momento, se corresponden —como señalamos— con una frase

⁴ Álvarez, J. s/ed., s/f., p. 27. Nota del autor: Hay en esa elaboración un acorde que está reiteradamente mal escrito y esta mala escritura fue reproducida años más tarde por quien pretende ofrecer una genuina música de cielito, dando pruebas, inadvertidamente, del origen y de su copia

⁵ Hidalgo, B, 1969: 41

de ocho compases, canto silábico, con semicadencia al cuarto compás y, al fin del cuarto verso, octavo compás, su cadencia conclusiva. Dado el empleo de frases con terminaciones graves, en el carácter femenino de las cadencias bien pueden caber las de estilo o cifra. Las frases serán anacrúsicas si se inicia el texto con las palabras "cielo" o "cielito", porque el acento está en la segunda sílaba ("ci-e-lo"; "cie-li-to").

Desde el punto de vista musical este cielito no sería más que la típica canción popular española, melodía acompañada, formada por copla y estribillo, repetidos éstos tantas veces como requiriese el compuesto y repetida también la música, ésta idéntica o con ligera alteración.

Usemos un poco la imaginación para darnos cuenta que, si los cielitos se cantaban en los fogones de los campamentos militares o en otra ocasión semejante aunque no bélica, no iba a agotarse esta parte musical de la reunión en una sola copla entonada con su estribillo. De este modo, conociendo cómo funcionaba la música en esos ambientes, podemos asegurar que, en su intervención, el cantor entonaría una larga serie de coplas, generalmente sobre un mismo tema –teniendo en cuenta los ejemplos que han quedado y prueban esto mismo. Por qué no pensar que también se incluirían improvisadas, hasta que se agotara el tema, la inventiva o la paciencia de los oyentes. Si la música no habría de variar mucho, la entonación sí lo haría para dar énfasis al texto como es habitual en el canto acompañado de guitarra. Ciertamente que, como es de uso para lograr la aprobación de los oyentes, en los versos más agresivos, picantes, sorprendentes o de resolución más lograda, el cantor elevaría la voz, la afectaría, dilataría el tiempo o incluiría alguna variante vocal –por ejemplo hacia el agudo–, o instrumental, en su discurso musical.

Con los elementos que hemos señalado –anacrusa para el estribillo, finales femeninos asociables a los del estilo o cifra, etc.– no es difícil poder imaginar la melodía de uno de estos cielitos, en su versión mínima de una copla y su estribillo,

Al presente se cantan, dentro de la música de proyección folklórica, algunos cielitos con acompañamiento de guitarra y versos patrióticos tomados de los antiguos –algunos de ellos ya tradicionalizados– o producciones modernas. Musicalmente se trata creaciones de autor. Uno de ellos, es el *Cielito federal*, de Atilio Reynoso, que se acompaña en guitarra con cuatro estribillos, el primero tradicional (es el famoso: "Cielito, cielo nublado / por la muerte de Dorrego..."), que los entona con la particularidad de repetir el último verso. Es una lograda página musical que, lamentablemente, presenta corridos los acentos ortográficos en relación con los musicales, en aquello que parece ser una necesidad en las creaciones actuales y que no es así tradicionalmente.

Cielito instrumental

El cielito especie coreográfica se presenta dentro de dos expresiones musicales: como una página breve, instrumental, o constituyendo una danza de conjunto. Ambos recibieron la denominación *cielito*. El primero es el que hemos llamado "cielito instrumental" por no poseer parte vocal y, por lo tanto, no ser entonado. Nos ocuparemos de él en primer lugar por presentar menos elementos y no estar hoy vigente, pero esto no significa que haya sido antecedente del "cielito danza".

235

Distinguimos al cielito instrumental con esta denominación por no haberle hallado otra designación más apropiada. Se trata de una página instrumental que aparece escrita en forma independiente –aparentemente– de la danza y de las coplas entonadas, y que ha servido para integrarse en alguna otra danza. No podemos precisar un origen. Quizás haya sido el primero de los tres en aparecer en el Río de la Plata y los otros ser aplicaciones de éste. Lo que conocemos de él son los ejemplos musicales que han quedado y que nos muestran una pequeña pieza, de estructura simple (monopartita), en compás o tiempos ternarios, formado por dos frases musicales.

El cielito instrumental está constituido por dos frases de ocho compases, en relación de antecedente y consecuente, repetidas ambas, estructuradas como ya hemos visto por incisos y con semicadencias y cadencias conclusivas al final de las semifrases, según fuese su ubicación en las frases. Esta relación de antecedente-consecuente se presenta por medio de una segunda frase, variante de la primera (a - a'), o por dos frases diferentes que, en ocasiones, presentan elementos comunes pero que se complementan (a - b). En ambos casos siempre completando el discurso musical.

Este cielito, música de salón, pudo muy bien servir para la pura audición de los aficionados, que del mismo modo ejecutaban otras piezas de baile por el deleite de la audición. Pero lo importante es que aparece incluido en otras danzas. De este modo pasó a integrar, como movimiento *allegro*, otras danzas que hoy tenemos como tradicionales, siendo parte constitutiva de ellas. En el estudio que hemos expuesto sobre la media caña,⁶ lo hemos visto formando parte en alguno de sus ejemplos. De modo que al integrarse a otra danza no es más que un tiempo *allegro* y así se indica: "Allegro", "Alegre", "Cielo", "Cielito" o "Vals" (o nada, también). De donde surge preguntarse el por qué se denomina "cielito". Las otras expresiones anotadas quedan justificadas, inclusive porque se presenta como vals y se "valseaba". Hemos pensado siempre que "cielito" o "cielo", en danza, refiere a un *tempo* musical alegre, en compás o tiempos ternarios (danza ternaria) y que ha de bailarse por pareja independiente según se presenta en las figuras de la danza cielito, de donde podría provenir al menos la coreografía. De todos

⁶ Veniard, J.M., 2016 : 183-201.

modos, su forma es semejante a la del cielito canción en su estructura base: dos frases repetidas ambas.

La más importante inclusión de cielitos, como tiempos alegres en otras danzas, se encuentra en el minué montonero o federal, que ya hemos estudiado especialmente y remitimos a ello.⁷ Es importante esta inclusión allí, porque ha significado el que se conservaran muchos de ellos. Aunque hay ejemplos de estas danzas con un solo cielito, los hay con dos y tres que son diferentes entre sí, interpolados en un tiempo de minué. Hemos señalado, en aquel estudio, que su estructura debe considerarse en su forma máxima, que es de tres cielitos, teniendo en cuenta la posibilidad de que aquel que presente menos pudiera haber sufrido un extravío de partes, dada la precariedad del material en los documentos conservados.

Respecto de ese *corpus* puede hacerse alguna observación. En primer lugar, que su escritura es instrumental pero de danza. También hemos encontrado un cierto cambio de carácter entre las frases de antecedente y consecuente, las que repetidas cada una (dieciséis compases) totalizan treinta y dos para la página, porque no es forma *da capo*. Pero hay ejemplos con frases de dieciséis compases y alguno hemos hallado de veinticuatro compases (múltiplo de ocho), que da por resultado un número de compases mayor. En general, la primera frase manifiesta, por su escritura, ser en tiempo más pausado que la segunda. Considerando que iban juntas interpoladas entre tiempos de minué bailados como corresponden, esto nos ha hecho imaginar que en la primera había un movimiento de balanceo con castañetas —de las que hablan las crónicas— y, en la segunda, tiempo más vivo, un desplazamiento por parejas enlazadas, en giro.

En este punto parece quedar puesto de manifiesto que, en estos casos, el cielito instrumental es un "cielito danza", pero no se trata más que el caso de que este cielito danzable, se danzara. Ya veremos el "cielito danza" que queremos distinguir de éste aunque, como todo en música, no existan fronteras infranqueables.

Las métricas en que aparecen escritos —en forma indistinta— son en compás ternario de subdivisión binaria (3/4, 3/8) con clara escritura de vals, o binario con subdivisión ternaria (6/8), con idéntico resultado en la coreografía (los pasos que se hacen en dos compases de 3/8, ocupan un compás de 6/8). La tonalidad en que se presentan es siempre *mayor*.

Se impone establecer relación con el cielito canción. No parece tenerla en cuanto carácter, pero sí en la estructura de su frase musical, que es idéntica a las de aquel, aunque

⁷ Veniard, J.M., 1992 : 195-212.

tampoco le es privativa. Otra semejanza es que está constituido por dos frases musicales, con una peculiaridad en el cielito instrumental, que es que siempre presenta frases diferentes en la relación antecedente-consecuente.

Debe señalarse que en la segunda mitad del siglo XIX aparecieron algunas piezas de fantasía realizadas sobre el cielito. Están inscriptas dentro de la corriente musical del nacionalismo, en lo que hemos definido, para nuestra cultura, como "primera ola" y "segunda ola", que se dan entre 1875 y 1890. Estas piezas toman como sujeto especies populares o tradicionales, en la intención de dar carácter local a la composición. Sobre las obras que toman el cielito, que en principio tratábamos aquí y que presentan características peculiares, incluiremos su análisis en trabajo aparte que abarque el tema, por no hacer demasiado extenso el presente estudio.

237

Cielito danza

Se trata de la danza cielito, de la que también habla la Historia nacional, con referencias que indican su aparición para 1810 en el salón rioplatense, con proveniencia de la campaña donde habría sido una contradanza tradicional y que, en su letra, el carácter del "cielo" varió de una intención amorosa a la intención patriótica. No nos ocuparemos de esto, sino de su aspecto musical y su relación con el presente. Como toda danza tradicional de la época, tenía alguna copla o estribillo entonado y en ellos figuraba la palabra que la distinguía, en el caso "cielo" o "cielito". Se bailaba por varias parejas, era danza de conjunto y como danza de conjunto se desarrollaba en ella variadas figuras. En el salón se acompañaba de piano.

Bartolomé Muñoz, en su *Cielito de la Independencia*, compuesto y publicado en Buenos Aires en 1816 con motivo de la jura pública de la independencia nacional,⁸ expresa: "...el cielo ha de ser el baile / de los pueblos de la Unión...". Ya tenemos para entonces ubicado el cielito danza y su carácter patriótico, en el estribillo de un cielo canción.

En este punto debemos hacer una aclaración necesaria. Sobre la danza cielito estudió mucho y publicó, Carlos Vega. En su libro *Las danzas populares argentinas* le dedica un largo capítulo en el cual historia la danza, informa sobre su música, coreografía y cómo ha debido ser.⁹ De manera que, estando este completo trabajo, remitimos a él a quien desee informarse sobre estos aspectos. Nosotros, aparte de distinguir los otros tipos de cielito, queremos hacerlo con la música que hoy conocemos. Vega informa cómo debió haber sido esa música de la danza en el pasado, nosotros nos enfocamos —como hemos hecho en los anteriores trabajos similares— en la música que hoy poseemos, para

⁸ El tema de la autoría de este famoso cielito fue estudiado por Breda, E, 1974 : 297-330.

⁹ Vega, C: 1986 : 149-210

advertir, estudiándola con los antecedentes que hubiera, respecto de su carácter tradicional o no. Esto nació, tiempo hace, cuando como profesor de la materia Folklore Musical Argentino en la entonces Escuela Nacional de Danzas, debíamos explicar al alumnado y hasta algún profesor, que mucho de lo que bailaban con tanto interés era muypreciado pero no era antiguo ni tradicional, por lo menos así como lo hacían. Esta búsqueda de lo antiguo y de lo auténtico en lo conocido contemporáneo, nos llevó a la presentación de estas monografías, que ofrecemos en forma de serie en esta publicación.

Si en algún caso, como en el trabajo dedicado a la media caña, realizamos la presentación del resultado de esa búsqueda de antecedentes, fue porque faltaba y de ello hicimos advertencia. De todos modos, acá vamos a analizar la música del cielito danza desde un punto de vista diferente del de Vega y sin entrar en conflicto con él, porque dos análisis del mismo sujeto pueden desarrollarse correctamente, enfocados de forma diversa.

Por primero veamos un cielito en escritura instrumental que podría ser ubicado dentro del cielito danza. Es el más antiguo cuya música conocemos y podemos analizar. Se encuentra, con la indicación al inicio de *Cielito*, en la denominada Colección Ruibal, de manuscritos sin data ubicables en la tercera y cuarta décadas del siglo XIX. Este documento lo situamos hacia 1830 con amplitud. Lo conocemos porque lo trae reproducido en una lámina, en copia facsimilar, Isabel Aretz en su libro *El folklore musical argentino*.¹⁰ Lo tomó de la colección que ella tuvo ocasión de revisar hacia 1950, en la cual figuran otros dos que no conocemos. Lo hemos pasado en grafía de imprenta de la no clara reproducción y aquí lo presentamos en la escritura original para teclado (ver página 11).

El documento ocupa parte de un folio que contiene otra pieza musical, algo habitual para una época donde no abundaba el papel pentagramado. Según se observa allí, pertenece a dos hojas diferentes y un problema que presenta es que podría dudarse de si está completo. La grafía revela una persona hábil en la escritura manuscrita musical, lo que facilita su transcripción aunque a primera vista se vea ininteligible. Si bien se ha dicho que la colección Ruibal debe ser datada en la época de la Independencia nacional, lo que hemos podido observar cuando tuvimos ocasión de conocer un inventario de ella, es que pertenece a épocas diversas o es posterior. En este preciso caso, el ejemplo puede pertenecer a esa primera época porque la especie ya estaba entonces presente, aunque la copia fuese posterior.

Como puede observarse en la transcripción, se trata de una pieza que presenta seis frases con sus respectivas repeticiones, menos en la última, graficadas en forma muy clara. La forma sería: A (a - b - c - d - e - f). Curiosa forma, aun si no estuviera completa,

¹⁰ Aretz, I, s/f. Ilustración VII, e/pág. 194-195.

si no se tratara de una danza. Las frases, de ocho compases formadas por dos semifrasas, que se repiten y dan por resultado dieciséis compases, permiten figuras de coreografía de danza. De modo que aquí tendríamos cinco frases musicales repetidas y la última sin repetición, para una danza con cinco figuras diferentes. Es así que podría bailarse como danza de conjunto y aplicarle figuras de contradanza en dieciséis compases, posibilidad ésta que no la convierte musicalmente en contradanza.

Piano



Imagen 1 (continuación). *Cielito* anónimo. Colección Ruibal. Fotografiado por I. Aretz (ca.1950), copiado por J. M. Veniard (2016)

Debe precisarse, por consiguiente, que este cielito que tenemos a la vista no presenta la estructura de una contradanza. No está formado por números cerrados sino por frases cerradas. Se observa que no es más que una sucesión de frases, cada una repetida. No hay una relación de antecedente y consecuente entre ninguna de ellas, no hay secciones formadas por pares de ellas, primordial para completar las figuras de contradanza, que las son en los 32 compases (por pares de frases, cada una repetida) y con sentido musical.

El caso es que, aun así, estas frases parecen escritas para un acompañamiento de danza. Algunas de ellas (la *z*) no es más que una fórmula de acompañamiento. Pero, por otro lado, si es un cielito danza, ¿dónde podría ubicarse al menos el estribillo, entonado, que era obligado, donde sólo hay una de sus frases sin compases acéfalos, que conspiran contra los versos que debían entonarse? Una de las frases (la penúltima) es melodía acompañada pero no cabe ahí una copla ni un estribillo de cielito.

Según podemos observar, esta página responde exactamente a aquello que señalaron cronistas de los años veinte de aquel siglo, consignando que en reuniones de salón las parejas danzaban enteramente con pasos de vals lento una danza de conjunto algo similar a la cuadrilla inglesa, sin indicar que hubiera coplas entonadas. De modo que podemos estar en presencia de un cielito danza con posibilidad de ser bailado de esta manera o con figuras no completas de contradanza pero que, aun en este caso, no lo es desde el punto de vista formal musical, porque no presenta la forma correspondiente.

Veamos lo señalado, en años posteriores, por algunos que se refirieron al cielito danza, de acuerdo con aquello que conocieron de él en ambientes populares. Arturo Berutti,

en su ya citado *Aires nacionales*,¹¹ indica muy poco, sin duda porque no le reconoce mayor entidad, ni musical ni coreográfica, aunque señala su popularidad. Dice así: "Este baile es el más popular en [la provincia de] Buenos Aires y difiere en algo respecto de su música que es de un carácter más expresivo y agradable que la del Gato, y en el ritmo un poco más pausado lo que contribuye a la mayor facilidad y exactitud en la destreza de las figuras."¹²

Ventura Lynch, en su citado libro, aparte del ejemplo musical que ofrece, señala como "cielo" a una figura del pericón, que es la última y en la cual: "Cada individuo coloca a su compañera frente a él. Esta vez hacen el *alegre* con *castañetas* y valsan hasta quedar colocados en la primera posición."¹³ Acá, en esta "cielo" que, como vemos, es en tiempo alegre y se valsa, están las dos figuras que señalamos sobre las frases de antecedente y consecuente.

Carlos Vega recogió hace unas décadas algunos cielitos, que si no presentan mucha antigüedad al menos pertenecen a la tradición oral del momento en que fueron tomados. Tres de ellos fueron publicados.¹⁴ Los tres, recogidos en 1952, pertenecen a la ciudad de Corrientes y alrededores, teniendo por esto mismas peculiaridades locales, en cuanto música litoraleña asociada a música paraguaya y también por el empleo de algunos instrumentos que no estuvieron en la campaña pampeana.

El primero de ellos, en orden a su publicación, tomado en Corrientes Capital, indicado "Cielito de Santa Fe", lo es en acordeón y guitarra.¹⁵ Presenta la siguiente forma unitaria: A (a - b - a) que, con la repetición de frases, da lo siguiente: A (a - a' - b - b' - b' - b' - b' - a). El segundo, tomado en Santa Catalina, Corrientes, también indicado "Cielito de Santa Fe", en guitarra y bandurria,¹⁶ presenta la forma siguiente, indicando frases: A (a - a - b - b - a' - a' - b). Estos dos ejemplos están interpretados a gran velocidad de modo que, en la escritura, los incisos en 3/4 pueden convertirse en compases en 6/8. El tercero, también tomado en Santa Catalina, Corrientes, indicado "Cielito", en arpa y guitarra,¹⁷ presenta la forma: A (a - a - a' - a' - a). En este caso, la melodía es la misma, de base —esto es, sin adornos y elementos accesorios—, que presenta como melodía única el cielito chopí paraguayo, también designado "Santa Fe", mas sin poseer la estructura formal que éste presenta. Claramente se percibe, como en el cielito chopí, una superposición de compás en 6/8 sobre el de 3/4, también, en este caso, una alternancia de compases en estas dos métricas. Curiosamente, este cielito no fue indicado

¹¹ Arturo Berutti, "Aires nacionales", en Veniard, JM, 1988

¹² Veniard, JM, 1988: 355

¹³ Lynch, V, 1884 : 24

¹⁴ Vega, C. 2008.

¹⁵ Ídem, n. 29, Ramón Mambrín, 57 y Gregorio Orriego, 48.

¹⁶ Ídem, n. 30, Antolín Aranda y Casimiro Fernández, 54.

¹⁷ Ídem, n. 31, Guillermo Almirón, 61 y Casimiro Fernández

“Santa Fe” como los anteriores. Su filiación le viene por cercanía cultural, de modo que, en cuanto chopí, no se trata de un celito pampeano.

Estos ejemplos presentan frase repetida, variada o no, como se indica, y los dos primeros poseen frases que son temáticamente parecidas entre ellos y que están en relación de antecedente-consecuente (a - b). La última toma, es un ejemplo simple, donde hay una frase que se repite y su variante, que a su vez se repite y, para cerrar, nuevamente la frase primera sin repetición. La frase final que no se reitera aparece, también, en los otros dos ejemplos (en el primero es la frase inicial y, en el otro, la frase segunda), como también se encuentra en el cielito de la colección Ruibal. No poseyendo carácter codal musical, sin duda tenía la función de ser cierre de la coreografía (el saludo).

242

De la misma audición de estos cielitos pertenecientes a zona extra pampeana, música de transmisión oral proveniente de un ambiente funcional, surge que estamos ante música de danza. También aquí las repeticiones de frases que se presentan con cambios de detalle –según ya hemos expuesto –, no producen alteraciones en la forma.

El Cielito, de Chazarreta

Veamos ahora el cielito que más se ha difundido en los estrados y que ha merecido la consideración de ser el representante de la especie. Se trata del que se dio a conocer de Andrés Chazarreta con el subtítulo “Baile pampeano” que, como en el caso de su versión de la media caña, se constituyó en el ejemplo considerado tradicional, en virtud de quien lo presentaba y de allí la difusión que tuvo. Se encuentra impreso para piano con letra indicada. No lo hemos hallado en su colección de álbumes iniciada en 1916 y lo conocemos por una edición de Ricordi Americana que lleva *copyright* de 1964, ya fallecido Chazarreta, y no hemos podido establecer cuándo fue realizado.

Estructuralmente está formado por la necesaria frase de ocho compases. Está precedido de una entrada de tres acordes (titulada: *Introducción*) que en la práctica se hacen arpegiados, acordes de *tónica y dominante* de la tonalidad de *do mayor*, en que se halla escrita la pieza. Cada frase tiene indicada la figura correspondiente para los bailarines y un par de versos de texto cantable.

El caso es que toda la danza está formada por una sola frase musical. No se trata de frases en relación de antecedente y consecuente, como hemos visto en la mayoría de los casos, ni de sucesión de frases, como también hemos visto. Sino una sola, como se vio en el caso del cielito tomado en Santa Catalina, Corrientes, que señalamos era un cielito chopí, paraguayo. Dos frases de esas corresponden a una estrofa o copla. Cada aparición de la frase presenta alguna variante –como suele darse en la música popular para evitar repetir igual– por ejemplo de altura, de duplicación a la octava, etc., que no

puede considerarse una *variación* en el sentido estricto que tiene este vocablo en el lenguaje técnico musical, ni ha de producir una relación de antecedente-consecuente. La forma es: A(a - a' - a' - a' - a') cada una de éstas repetidas, de modo que la frase se escucha diez veces. Al fin, viene a ser sólo una fórmula, repetida, de acompañamiento de la danza.

El texto para ser cantado está señalado de autoría de Chazarreta y esto creemos que es así porque no lo vemos tradicional, salvo dos coplas que son de corte amoroso y que podrían serlo. Se trata de la que comienzan con: "De tu casa a la mía / va una cadena...", y en la que inicia: "Tiene mi linda moza / flor en el pelo...", que están en el metro tradicional de la seguidilla gitana. Debe señalarse, entre paréntesis, que esto de la "cadena" que une, es una figura recurrida en letras de cielito. Las demás coplas, algunas también en el metro de la seguidilla gitana y otras de forma estrófica variable, no son más que indicaciones de las figuras de la danza, como las hacía el bastonero pero que no las entonaba. Esto de hacer las indicaciones entonadas como coplas de cielito, se ha hecho un poco general en la danza de estrado no sólo en esta especie, pero no es esto la poética tradicional. En este caso, las únicas dos estrofas que no van marcando las figuras son aquellas señaladas de corte amoroso.

Otra cuestión es que la letra no está formada por cuartetos octosilábicos ni por quintillas estrictas, como aparecen en los cielitos tradicionales o, al menos en los impresos del siglo XIX. Su estructura no presenta la simpleza de la fórmula popular tradicional, sino una con distintas métricas habiendo varias en la seguidilla gitana. En la última estrofa nos llama la atención que esté indicada la repetición de la frase de ocho compases, por tener carácter de figura final ("Formar el pabellón") que no hemos visto de este modo en los otros cielitos. En la práctica, en aquellos que lo bailan sin canto, el bastonero se ve en la necesidad de anunciar: "¡Otro pabellón!"; en aquellos que son cantados se repite el mismo texto y, en ambos casos, la segunda ronda se hace en sentido inverso de la primera.

El asunto es que no hay cambio ninguno en el aspecto melódico y sus acentos, cuando así lo marcan los versos diferentes y su relación en cuanto ubicación en la estrofa (en una de ellas hay un verso de seis sílabas, que se ubica forzosamente). Una letra entonada popular española en seguidillas presenta bien marcado los acentos en el verso de cinco sílabas y se ubica en compás binario. Bien diferente de las acentuaciones de las coplas octosilábicas del cielito tradicional, en compás ternario. Pero en estas letras de Chazarreta abunda el verso de cinco sílabas donde no se respetan las acentuaciones de la seguidilla. Quizás pueda decirse que éste es un cielito que proviene del centro del país, donde trabajaba Chazarreta, y ya se sabe que de allí al norte no se compadecen los acentos de la métrica musical con los prosódicos, algo desconocido en la música tradicional del litoral argentino y que más bien se rechaza. No corresponde la falta de concordancia de acentos en el estilo, la cifra, la décima, la milonga. No puede hallarse una copla de cielito del pasado con este desacuerdo. Imagínese una payada de contrapunto,

por milonga, donde un contendiente ubique mal un acento de su texto con respecto al de la música. Inclusive, en esta zona litoral se hacía tradicional burla de esto. Quizás vinieran de España los populares versos: "En tiempo de los *apóstoles* / los hombres eran *barbáros...*"

También hay que señalar algo muy singular en esta frase musical que presenta Chazarreta y que constituye todo el acompañamiento musical de la danza. Se trata de una frase semejante a la que es primera de una antigua canción popularizada en el norte argentino, de la que Chazarreta no habría tomado el consecuente –si de allí provino– que se presenta en esa canción, ni de ningún otro origen. Nos hallamos en el punto de preguntarnos de dónde y cuándo la tomó pero no lo podemos responder. Confiamos en que ha sido por medio de una recolección, esto es: así la oyó. Pero su toma no ha sido exitosa por esto que señalamos de la falta de una segunda frase que complete el sentido musical, fuese porque así defectuosa se la dieron o porque pudo valerse de aquella sola frase que señalamos, aplicándola directamente de la canción en un cielito, valiéndose del conocimiento que él tenía de los cielitos danza por frases reiteradas.

244

La frase que allí aparece es similar a la frase antecedente de las de *La petaquita*, canción tradicional en Salta. No le damos mucha antigüedad a esta conocida canción –también lo es en Chile– transmitida oralmente, pero señalemos que en la ciudad de Salta hemos frecuentado, a fines de los años setenta, a una señora de la sociedad local, mayor de edad entonces, que la recordaba de su niñez, a comienzos del siglo XX.

La estructura de la frase de ambas es semejante porque los incisos son idénticos –variando sonidos– y con los mismos cierres en el segundo tiempo. Y esto en todos los incisos. De manera que, en el caso de Chazarreta, es así en todos los incisos de toda la obra. Por lo tanto, este cierre *femenino* es el de los incisos, el de las semifrases y el de las frases. Y resulta característico y son tan semejantes las frases de una con la de la otra, porque ambas son mazurca. *La petaquita* es una mazurca cantada y la frase del cielito de Chazarreta también lo es y el parecido lo tienen en esto como así también en el aspecto melódico, en los cierres y en los acentos. Siendo la mazurca tan característica, le presta carácter a cualquier frase que le pertenezca. Pero aquí hay algo más: todos los incisos de este cielito son idénticos entre ellos y no es así entre todos los que forman las mazurcas, porque la especie sería entonces muy pobre y no habría merecido la difusión mundial que tuvo, inclusive en nuestra música tradicional.

Veamos los acentos reales que se producen en las frases de este cielito y que, por supuesto quienes lo cantan lo hacen: "Cie-li-to[^]y / cie-lo-o / cie-lo de / glo-ria..., con los acentos característicos de la mazurca. Y en la cadencia final de la segunda frase, dicen: "for-mén pos- / tu-ras." Llamamos la atención que todas las semifrases terminan, en el último compás, con una figura de blanca en el segundo tiempo, que en escritura de mazurca es de una negra porque el tercero es de silencio. Tiene su lógica porque Chazarreta no pensó en mazurca.

Reproducimos la primera semifrase y el último inciso, de la frase del cielito de Chazarreta (en primer lugar), comparado con los similares de *La petaquita* –en propia versión–, en la inteligencia que la edición de Chazarreta, que no podemos reproducir, es fácil de consultar y la música de *La Petaquita*, a más de conocida, se halla grabada en canto y es cuestión de buscarla también:



Imagen 2. Primera semifrase del cielito de Chazarreta, ídem de *La Petaquita*



Imagen 3. Último inciso del cielito de Chazarreta, ídem de *La Petaquita*

De modo que este cielito puede bailarse con pasos de mazurca, tanto como que mazurca fue la frase que a éste dio origen, fuese o no tomada de aquella canción. Es así que, en este aspecto, su música –como mazurca– no puede ser más antigua que el medio siglo XIX. Pero, sea deturpado por falta de su frase consecuente, que posee la mazurca y que el cielito también posee en los ejemplos antiguos como hemos visto, o haya sido tomado modernamente para crear una forma cielito, el ejemplar deja de ser valioso en cuanto tradicional también por su letra, como hemos señalado. Es el punto de indicar algo que también lo afecta en su autenticidad y que es el agregado de la figura del pabellón de la patria –del que ya hemos explicado su origen relativamente nuevo, en otro trabajo.¹⁸ También el de danzar un par de frases de gato, al final, recurso empleado ya en el nativismo de comienzos del siglo XX en los bailarines de estrado del pericón, con el fin de realzar la actuación y que no corresponde en el cielito e induce a engaño en cuanto a la especie tradicional. Afortunadamente algunos profesores de danza, con sus conjuntos, no lo hacen.

Todas las figuras que presenta son del tipo de las de la contradanza, algo muy común y natural que se hizo con los bailes de conjunto desde antiguo. Señalado esto, es fácil comprender que a cualquier danza que circulara en el Plata y que tuviera movimientos de pasos ternarios, le cabían figuras de contradanza o cuadrilla, genuinas o alteradas, si se deseaba bailar en conjunto. A esta aplicación la queremos definir como “bailar en contradanza”; esto es: la ubicación de figuras semejantes a las de aquella danza en otra

¹⁸ Ver nuestro trabajo Veniard, JM, 2015 : 135-160.

que lo permita y que históricamente lo presentara. Y así le cabe al cielito, como a alguna otra que ya hemos señalado en trabajo anterior. Esto de bailar en contradanza, como ya indicamos, no transforma la danza en la que se aplicara una o varias de sus figuras, o un segmento de una de ellas, en *contradanza*.

En la práctica, este *El cielito. Baile pampeano*, de Chazarreta, se lo ofrece como *Cielito del campo*, señalado: "recogido por Andrés Chazarreta" o con comentarios como: "esta es una danza tradicional argentina". Es interesante escuchar grabaciones con cantantes en vivo en lugares del interior del país, siempre en estrado y acompañando danza de espectáculo, donde lo cantan como mazurca. De este modo hacen apoyos musicales o claros acentos en el texto cantado (por ejemplo: "vayán saliendo...") que, por otro lado, son muy habituales en la forma enfática del habla del campo. También estos apoyos y acentos se reafirman por un cambio de sonido. Así, ejemplificando con la primera frase: "cie-lo de glo-ria", se hace acento en *lo*; en: "mo-zos y mo-zas, con bordadura inferior en *mo*, que en este caso destaca la nota siguiente. Del mismo modo se sigue en todos los versos y, al cierre: "for-men-pos-tu-ras", en *men*, un cantor entona una octava inferior de la nota que está escrita, y así queda apoyada por esto, musicalmente. Esto es una manera de interpretar, no está así escrito, el cantante se deja llevar por su intuición, por algo son profesionales, y ellos perciben mazurca y sin reparar en ello, así lo hacen. Y esto es lo que da valor e interés a las diferentes versiones, y hace a la especie viva y, como en otros casos que ya hemos visto, por medio del intérprete, bailarín o cantor, se responde a lo que la especie o la frase musical pide, independientemente de lo que está escrito.

Nuevas versiones del cielito danza

Según ya estamos viendo, el cielito tiene lugar, en la actualidad, en el estrado. Contrariamente a la generalidad de las danzas antiguas tradicionales, posee una importante presencia en los estrados de espectáculo por medio de la creación. Esto ha significado una nueva vida para la especie, dentro de la proyección folklórica, se entiende, pero vitalidad al fin. Y es caso único en una danza tradicional nuestra que hubiera perdido, en un momento, total presencia. Creemos que aquí se halla una influencia producida por medio de los ejemplos que dieron a conocer algunos músicos y poetas, como los hermanos Abrodos y el mismo Andrés Chazarreta, quienes a favor de sus respectivos prestigios lograron la difusión de la especie y su nueva vida. Se produjo exactamente el mismo procedimiento que hemos visto descripto en nuestros estudios del vals criollo y la ranchera: una difusión producto de la creación de músicos profesionales al que se le agregó el trabajo de poetas, recreando una especie sustentada por el imprescindible comercio musical. En el caso que nos ocupa, una especie extinta con supuestos de su forma original.

Es el punto en dejar en claro que, en relación a esas dos danzas mencionadas, en el trabajo dedicado a la ranchera nos dejamos llevar por aquellos que decían haber estudiado el origen del término *ranchera* y su momento de aparición, que lo daban en los años veinte y advertimos no sabíamos. Ahora hemos hallado, en catálogos de los discos *Nacional-Odeon*, grabaciones de "rancheras" —así señaladas— de mediados de la década anterior. También allí aparecen "vales criollos", aunque las indicaciones de estos son confusas respecto de su carácter porque también así se indican vales de producción local. Pero señalan, claramente, que los términos existían. De modo que, en este aspecto, nos corregimos de lo consignado allí de que las denominaciones aparecieron en la tercera década. Estas obras no las hemos hallado editadas en música en aquella década anterior y esto nos llevó a error, por llevarnos de sólo el deseo de contar con la música escrita para considerarlas y analizar. Aplicándolo al cielito, digamos que no los hemos hallado en catálogos de discos antes de lo que hemos señalado pero, aun así, pudiera aparecer. De todos modos éstos se ubicarían entre los antecedentes, como señalamos, del gran momento de expansión que luego conocería. Lo mismo puede decirse respecto del vals criollo y la ranchera: ese detalle no invalida para nada los análisis que se hicieron. Pero dejamos constancia del error.

Entre los antecedentes de esta nueva producción se encuentra *El Cielito* "Baile criollo", grabado en discos *Nacional-Odeon* en 1934 por el dúo Ruiz-Acuña (René Ruiz y Alberto H. Acuña)¹⁹, que no conocemos; también un *Cielito porteño*, que tiene presencia en los estrados hasta el presente y que dieron a conocer en 1942 Manuel y Roberto Abrodos, creación suya en música y coreografía, con letra de Alfredo Navarrique ("Arriba cielito y cielo / de Buenos Aires"...). Su letra, de carácter amoroso está formada por cuartetos de versos heptasílabos y pentasílabos, de la seguidilla gitana y estructura de frases en antecedente y consecuente, como ya hemos visto (frase repetida para los dos primeros versos (a), frase repetida para los dos postreros, en consecuente, (b).

Este *Cielito porteño* posee una introducción y se desarrolla por medio de tres coplas entonadas; un intermedio, que es la frase musical de la introducción (sin canto); otras tres coplas y un nuevo intermedio donde tiene lugar un recitado de una sola copla. La letra de esta pieza, en cuartetos octosilábicos, lo es con presuntas coplas de cielito pero sin sus estribillos. Finaliza con un gato, también con letra entonada, de una sextina, con el criollo "aura" de un dístico en nueve sílabas. Le hallamos carácter de vals criollo, debido, sin duda, a la época en que fue escrito. Esta estructura que presenta ha de aparecer en composiciones posteriores y de allí su importancia.

Del mismo modo que los anteriores, otros músicos y coreógrafos presentaron una versión propia, con mayor o menor suceso pero que, al presente, todas ellas constituyen un *corpus* de danza importante, que facilita las manifestaciones de aquellos cultores de

¹⁹ *Catálogo General de Discos Odeón-Columbia. 1946*, p. 46.

las expresiones tradicionales. No podemos sino alegrarnos por esto. Esta revitalización de la expresión se ha logrado con algunos ejemplos que son notables.

Un caso que merece citarse es el *Cielito de Tandil*, versos y coreografía de Juan de los Santos Amores, música de los Hermanos García, estrenado en 1962 ("El cielo imponente / la pampa infinita"...). En él se desarrolla la danza sobre estrofas cantadas y acompañamiento instrumental solo –en la versión original del conjunto de Amores, que suele reproducirse por grabación en los estrados de danza, alternan por estrofas solista masculino y femenino. Musicalmente posee frases de vals criollo, danzadas con figuras de contradanza, en un exponente más de estos cruces de que ya habíamos dado cuenta en trabajos anteriores. Posee un gatito (versión breve de gato) al final.

248

Uno de los más destacados es el *Cielito de la Independencia*, letra, música y coreografía de José Abrodo, 1971 ("Junta de la Patria Grande / bastión de la Independencia..."). Juntamente con el cielito de Chazarreta es el más difundido en la actualidad, gracias, sin duda, a la antigüedad que ya posee, la buena elaboración que presenta y al carácter criollo de su música. Debemos señalar que en estas composiciones más modernas ha desaparecido el carácter de vals criollo que presentaban las anteriores, por una búsqueda de incluir elementos de especies más tradicionales. Estructurado en estrofas, lo es con frases cantadas interpoladas con frases instrumentales sin canto pero todas danzadas, como ya parece que se ha generalizado en los modernos cielitos. Las frases con canto, de una estrofa, están formadas por dos frases de ocho compases repetidas, en antecedente y consecuente, esto es: 32 compases (a - b); las intervenciones instrumentales están formadas por una frase y su repetición variada, también en antecedente y consecuente (a - a'). Es interesante destacar que en muchas de las nuevas versiones se emplean las frases apareadas en relación de antecedente-consecuente, como es en este caso y ya hemos visto en los otros tipos de cielito.

La letra de esta pieza, en cuartetos octosilábicos, presenta desfase entre el acento prosódico y el musical, el que se hace muy notorio en el inicio, causando un inentendible primer verso, agravado por ser el comienzo: "Juntá de la Patria Grande...", término aquél que se comprende menos por no saberse de qué tratará el texto cantado y considerando la importancia que presenta en la música popular, para singularizar la pieza, la melodía y el texto de los dos primeros versos. Según hemos visto, en una versión posterior de los mismos hermanos Abrodo se hizo el cambio por: "Cantar de la Patria Grande..." y así algunos lo hacen, lo que da solución al problema del acento pero crea el de la coherencia en el texto, que está referido, según entendemos, a la importancia de la primera Junta de gobierno patrio. Posee un gato al final con la particularidad que tiene él la función del estribillo, que está formado por una sextina, con versos en siete y cinco sílabas, alternados. Su letra comienza con la expresión característica reservada al estribillo: "Cielito de los libres / cantad la Patria..." No obstante esas peculiaridades que señalamos, que la alejan de la tradición de la especie, es una lograda pieza musical que permite el lucimiento de los danzantes con figuras de danzas de conjunto.

Cielito de la Patria, (“El cielito de la Patria / hemos de cantar paisanos...”) es otro difundido cielito. Se ofrece como “tradicional” y no le hemos hallado autores, teniendo versión interpretada por Alberto Ocampo y su conjunto. Es danza con introducción y sin gato al final. Se cantan cuatro coplas octosilábicas con letras de estribillos de cielitos que nos parecen tradicionales o, al menos, de factura semejante. Posee dos frases musicales, como corresponde en esta estructura poética, en antecedente y consecuente. En la versión señalada se interpreta en canto y acompañamiento instrumental exclusivo pero lo hemos visto bailar con sólo las partes cantadas. Presenta una melodía de triste –sin el “¡Ay, de mí!” que, aunque tiene lugar para ubicarse esta expresión entonada– en la que se repiten, inclusive, los versos de a pares en cada estrofa, que es propio del triste y no lo es del cielito. En las interpretaciones se suelen hacer claros *portamenti*, también más propios del triste. Por esto mismo presenta un acusado carácter criollo, que permite danzar sobre una atractiva melodía.

Muchos cielitos han aparecido dedicados a peñas, a centros de recreación nativista y, por medio de estos centros, también en homenaje a distintas localidades del litoral argentino. En general las letras comienzan expresando un “cielo” o “cielito” genérico, para luego expresar el “cielo” de su dedicación. Las de homenaje tienen su mayor difusión localmente, donde debido a su letra representan una expresión musical de pertenencia, como muchas veces ha ocurrido –inclusive con adopciones de un ejemplar que ha pasado a ser la danza de la localidad, sin tener nada característico de él salvo su popularidad allí. Citemos algunas:

Cielito de la hermandad, música y coreografía de Rodolfo Zapata, dado a conocer en 1956. Se trata de un vals criollo con una frase de gato como intermedio y danza de gato al final, con letra cantada sobre textos de Leandro Luis Morales.

De los hermanos Abrodos hay que señalar varios *cielitos* de su autoría dados a conocer por su conjunto. Uno de ellos: *Cielito de Buenos Aires* (“A-lla en mi cielo querido / ci-g-lito de Buenos Aires”...), música y letra de Manuel Abrodos, en homenaje al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo (1960). Estructurado por coplas e intermedios instrumentales, todos danzados, también presenta la particularidad de que las coplas son melodías de triste, donde se percibe fácilmente en su letra la ausencia del *mote* “¡Ay, de mí!” que podría haberse cantado porque la parte instrumental hace el giro melódico que le corresponde. Así, sería: “Alla en mi cielo querido / [j-Ay, de mí!] / cielito de Buenos Aires”..., en una melodía que es similar a la de un *Triste entrerriano* publicado por Vicente Forte, en 1925.

Otros, dados a conocer por este conjunto musical, son: *Cielito de la batalla de Maipo*, inspirado en el cielito patriótico de Bartolomé Hidalgo sobre el mismo tema, letra y música de José Abrodos (“Allá en los llanos de Maipo / Osorio está cauteloso”...), con un gato como estribillo; dado a conocer por los Hermanos Abrodos en 1980, es: *Cielito del Sitio de Montevideo*, letra, música y coreografía de José Abrodos, con recitado y

con gato al final; también: *Cielito de los mares*, música y letra del mismo José Abrodo (1992). Otro, es el *Cielito de la Patagonia*, música de Sixto Abrodo ("Cielo de la Patagonia / del sur fue cuna y destino"...), con coplas y frases instrumentales, presenta un gato en la figura final del pabellón, inclusión que también se ha hecho general, y cierra con un balanceo del cielito, de dos frases musicales.

Cielito de los Bosques, música y coreografía de Carlos Alberto Cárdenas, en homenaje a la Peña de los Bosques, de Ezeiza (1980), sin letra cantada, posee en su primera frase musical reminiscencias del cielito de Chazarreta. Presenta frases en antecedente y consecuente pero no de a pares sino después de la repetición de las frases antecedentes (a) y consecuentes (b). Tiene una particularidad, que le da gracia a la danza aunque no fuese tradicional, y es el del agregado de un gato ("gatito" de una sola frase repetida, con giro y zapateo de una semifrase) con carácter de intermedio luego de las repeticiones de estas frases b. Al final, se escucha nuevamente el gatito, como cierre. Musicalmente nos parece muy agradable.

Cielito platense, letra de Orfeo Olmos, música de Miguel Krywyj, coreografía de Estrellita Olmos (1988), dedicado a la ciudad de La Plata ("Cielito celeste y blanco / cielito mío"...). Con canto y recitado que acompañan la danza, coplas con versos de ocho y cinco sílabas, donde dice en una de ellas: "Cielito, cielo platense / cómo te admiro...", presenta un gato con zapateado al final. Elegante música con frases en antecedente y consecuente.

Cielito de la mazorca, música de Selva Pérez, coreografía de G. Garate, primera audición en 1989. Exclusivamente instrumental, presenta frases de mazurca, de la que hallamos, en su frase b, reminiscencia –quizás casual– de la "*Danse de claquettes*", mazurca de *La fille mal gardée*, música de Ferdinand Hérold, que le da un carácter salonesco y antiguo, además con un tiempo muy pausado. Presenta un gato al final.

Cielito de las Tres Marías, música de Alejandro Carrizo, letra de Héctor Marcó y coreografía de Manuel Crespo, en homenaje a la Peña Tres Marías. Musicalmente es un vals cantado, con un gato al final para hacer la figura de pabellón y que se anuncia como gato cuyano.

Cielito de la campaña, música Héctor del Valle, coreografía José Rafael Citino, exclusivamente instrumental, sin gato agregado, con frases de vals lento y elegantes cadencias, que recrea el espíritu del cielito salonesco.

Cielito de Mar del Plata, música de Selva Pérez, letra y coreografía de Mirta y Raúl Silva. Es un vals lento con canto, recitado y frases instrumentales. Tiene un gatito como intermedio y gato al final.

Cielito de Parque Chas, dedicado a este barrio de Buenos Aires. Sus frases son características del vals lento criollo, con cadencias de estilo o cifra y con un gato al final como estribillo, muy cantable. Ignoramos los autores.

Los cielitos se mantuvieron, desde el punto de vista musical, dentro de un lenguaje tradicional, donde no es el caso de otras creaciones contemporáneas de proyección folklórica que han incluido, sobre todo, armonías disonantes. Algunos cielitos más nuevos presentan recursos tímbricos obtenidos de instrumentos de la música popular comercial; preponderancia del canto y del acompañamiento instrumental, abandonando la función de mero acompañante de la danza que tenía. De este modo, ciertos ejemplos llegan a percibirse como una canción en compás ternario que podría no tener coreografía. Dentro de estos cielitos más nuevos, están los siguientes:

Cielito de Santa Fe, música de Marta Viera, letra y coreografía de Juan de los Santos Amores, con gato al final, haciendo giro y zapateo.

Cielito de San Nicolás, música y coreografía de Huberto Gómez, letra de Elsa Golpe, 1993, dedicado a la Santísima Virgen de San Nicolás, sólo texto cantado en el gato final.

Cielito de Parque de los Patricios, música Selva Pérez (2000), coplas cantadas y frases instrumentales, gato al final, se percibe como una canción en compás ternario.

Cielito cañuelense, música y letra Selva Pérez y Gabriel Suárez, coreografía de Haydée C. De Tomatis y Néstor Tomatis, es composición instrumental, alejada de la música criolla tradicional. Sólo se canta el gato, después del cual se hace una frase de saludo.

Cielito de mi país ("Cielito, cielo argentino / cielo de paz y amor"...), música de Cholo Rey, letra y coreografía de Tito Vázquez (1990), es otro cielito con carácter de canción, con coplas cantadas e intermedios instrumentales, con gato al final.

Cielito de los abuelos ("Cielito de los abuelos / que vinieron desde lejos"...), de Lucía Ceresani, que ella interpreta, es un vals con gato al final, como estribillo.

Cielito del Bicentenario (2010) en homenaje al bicentenario de mayo de 1810. Exclusivamente instrumental, carácter litoraleño por los bajos marcados y los giros característicos de esa música con síncopas de tiempo. Presenta un gato al final.

Hemos hallado, además, dos cielitos que presentan una peculiaridad. Se trata del *Cielito del Libertador* ("En mil ochocientos diecisiete / sin que nadie lo comande"...), con coplas cantadas y recitado, que tiene carácter de canción y, como en algunos otros ejemplos similares, hay reminiscencias de las de Carlos Guastavino. Posee la característica, al final, de aquello que se indica como "tabapié con betún", que funciona como tiempo alegre en el ya habitual lugar del gato, y que se danza suelto, por medio de giros con

castañetas y con una frase de zapateado antes de la frase final, que es, como en todos los ejemplos, una semifrase de lo que se escuchó antes.

Otro que presenta esta peculiaridad al final, es el *Cielito de los patriotas*, música de Marta Viera, letra de Juan de los Santos Amores. Con introducción e intermedios de carácter criollo que no poseen las coplas cantadas, que presentan candencias de canciones de música popular sin raíz folklórica, salvo los cierres. Al final se indica: "Tabapié con betún", que es similar al del *Cielito del Libertador*, con giros con castañetas y semifrase de zapateado en la coreografía.

252

Con relación a esto que se denomina "tabapié con betún", parece provenir –al menos por la designación– del tabapui que Ignacio Núñez señala era bailado por "la clase inferior de la sociedad", junto con pericón, cadena, cielito de tres parejas, fandango y vuelú, agregando: "todos estos bailes inferiores se bailaban con música de guitarra y canto".²⁰ Santiago Calzadilla, en su memorias de las bellas de su tiempo, señala un "cielito criollo" que se bailaba, por 1844, en una tertulia determinada para complacer, en su presencia, al general Prudencio Rosas, quien gustaba de bailar "este baile gaucho, monótono en demasía y poco aristocrático", "rechazado por la mayor parte de la concurrencia". La danza adquiriría interés porque se le agregaban *relaciones* y un tabapie.²¹ De modo que este agregado, también señalado "taba-pié" tendría, en los nuevos cielitos, su respaldo histórico.

El profesor de danzas nativas Miguel Ángel Elías, requerido ante nuestra ignorancia del léxico de los coreógrafos nativistas, nos señaló que la expresión se difundió en algunos –y nos mencionó a Juan de los Santos Amores–, donde "tabapié" se refiere a un tiempo vivo y "con betún", zapateado.²² Carlos Vega señala la antigüedad de la expresión "betún", para indicar zapateado, ya en la segunda década del siglo XIX,²³ la que luego parece no haberse mantenido. Según hemos visto en estos ejemplos señalados, la música de ese remate final es la del recurrido gato, de donde la expresión no sería más que pintoresquismo. En ambos ejemplos está estructurado en forma semejante pero no igual. En uno: por dos frases danzadas en ronda, un zapateado en una frase y luego una frase de saludo final; en el otro: por una frase (danzada en dos medias figuras), una frase de zapateado, repetidas ambas y, luego del segundo zapateado, una semifrase de saludo.

Cabe volver, por último, al ya nombrado chopí, danza paraguaya de conjunto, de estructura invariable, también conocida como "cielito chopí" o "Santa Fe", que posee

²⁰ Núñez, I, 1996 : 130.

²¹ Calzadilla, S , 1969 : 46.

²² Conversación del 8 de julio de 2016.

²³ Vega, C, 1986 : t. 1, p. 199

una entrada de saludo y paseo de las parejas, en una frase musical lenta, repetida, seguida de una introducción a la danza, también en frase lenta. El tiempo vivo que sigue da comienzo con la misma frase anterior, que habrá de ser el antecedente de las dos frases que constituirán la danza. Ésta posee una única melodía de dos frases en antecedente y consecuente, pero con incisos comunes. Se presenta repetida con variantes cuatro veces la primera, que es la misma frase de la introducción, y dos veces la segunda y todo vuelto a repetir. Posee coreografía de danza alegre, picaresca, mímica y hasta acrobática, en la actualidad, y sin texto cantado. La única relación que le hallamos con nuestro cielito es, según ya indicamos, sólo en la frase musical que presenta el cielito de Santa Fe, correntino, que es la misma de la introducción y del antecedente del cielito chopí. Por influencia de cercanía, hay una danza de estrado titulada "cielito chopí formoseño", imitación de esta danza paraguaya, que ha hecho su aparición en estrados de fiestas nativistas, en esta provincia argentina.

Resumiendo este aspecto de la cuestión, podemos decir que los recreados cielitos danza presentan una gran variedad desde el punto de vista musical, en su estructura como en los orígenes temáticos de que se vale. Desde el punto de vista estructural, en general y de base, lo está por pares de frases en antecedente y consecuente, repetidas cada una. El danzar al final un par de frases o semifrases de gato, se hizo general salvo en algún caso en que el autor musical ha querido darle un carácter tradicional. Los más modernos no agregan este gato como danza aparte, sino que lo integran al desarrollo del cielito –al menos con una frase de gato haciendo balanceo y una semifrase de zapateo– en carácter de intermedio y haciendo algo similar al final, como cierre, con el agregado de una frase o semifrase de saludo.

Respecto del canto, se ha hecho general el que se alternen canto y parte instrumental con las mismas frases musicales, danzadas; también, que alternen cantantes y que se agregue recitado. Hemos señalado, en algunos ejemplos, una preponderancia del canto pero los hay también en que sólo se canta el gato final.

Los orígenes de las frases de estos cielito son amplios. Hemos hallado los que presentan las características de vals y, en los más antiguos, del vals criollo y del denominado "vals lento". Hallamos mazurca, desde el de Chazarreta. Pero abundan los que emplean frases de triste, siendo éste una canción, de modo que en ellos el cielito se percibe como una canción danzada. Es este aspecto hemos destacado alguno que consideramos un vals cantado. De modo que hay una gran variedad, tomando en cuenta, además, los que se presentan muy camperos, otros más ciudadanos, algunos salonescos, otros más tradicionales, considerando que varían en los tiempos entre el muy pausado y el alegre; también los ubicables en la música popular contemporánea y, en fin, los que se perciben como música litoraleña.

Con ellos se ha producido un cuerpo de danza importante, que facilita la manifestación de aquellos cultores de las expresiones tradicionales, y que por su relevancia no puede

sino alegrarnos. Es una revitalización de esta expresión y se ha logrado con algunos ejemplos que son notables y han de perdurar.

El complejo cielito, en sus tres manifestaciones, ha cubierto más de dos siglos, perdiendo y ganado vigencia en distintos planos, pasando por los salones, la campaña y terminando en el estrado de espectáculo, desarrollándose en todo aspecto: poético, musical y coreográfico, según el paso del tiempo, intereses y aceptaciones. En la actualidad es una expresión musical nuestra, como en la antigüedad también lo fue. Sus actores y sus ámbitos han cambiado pero no el gusto que muchos presentan por el canto criollo y su danza figurada.

254

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Juan, s/f., *Orígenes de la música argentina*, s/ed..

ARETZ, Isabel, s/f., *El folkllore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi,

BREDA, Emilio A., 1974, "Bartolomé Muñoz, el poeta de la Independencia (17??-1831)", en: *Investigaciones y Ensayos*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, n. 16, enero-junio de 1974, pp. 297-330.

CALZADILLA, Santiago, 1969, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, Sudestada.

GESUALDO, Vicente, 1961 -1978, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961; Buenos Aires, Hispamérica, 1978.

HIDALGO, Bartolomé, 1969, *Cielitos y diálogos patrióticos*, introd., notas y vocabulario por Horacio Jorge Becco, Buenos Aires, Huemul, 2° ed.

LYNCH, Ventura R., 1884, *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, Buenos Aires.

NÚÑEZ, Ignacio, 1996, *Autobiografía*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.

VEGA, Carlos, 1986, *Las danzas folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, ed. 1986.

--- 2008, *Panorama Sonoro de la música popular argentina*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 2° ed. a cargo de Héctor Goyena

VENIARD, Juan María, 1988, *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

--- 1992, "El Minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense", en: *Revista de Música Latinoamericana / Latin American Music Review*, Austin, Texas (USA), University of Texas Press, vol. 13, n°. 2, Fall/Winter, 1992, pp.195- 212.

--- 2016, "La media caña. Su música", en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, a. 30, n°. 30, 2016, pp. 183-201.

--- 2015, "El pericón. Su música", en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, a. 29, n°. 29, 2015, pp. 135-160.



JUAN MARÍA VENIARD

Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Fue investigador en el Instituto Nacional de Musicología, área de Musicología Histórica, y en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. Es miembro de número de la Academia del Plata. De su autoría son los siguientes libros publicados, en diversas instituciones: *Los García, los Mansilla y la música*; *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*; *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*; *Aproximación a la música académica argentina*; *La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza*; *La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española*; *Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000)*; *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires*. En esta *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* viene publicando una serie de trabajos monográficos sobre la música de las danzas tradicionales argentinas, que se continúa en el presente: "Un problema semántico: la danza «el federal»" (N° 25, 2011); "El origen del vals campero pampeano y del «vals criollo» nacional" (N° 27, 2013); "La mazurca y la «ranchera» en Buenos Aires, ciudad y campaña" (N° 28, 2014); "El pericón. Su música" (N° 29, 2015); "La media caña. Su música" (N° 30, 2016).

SECCIÓN RESEÑAS



■ **PAUL WALTER JACOB Y LAS
MÚSICAS PROHIBIDAS DURANTE
EL NAZISMO, DE SILVIA GLOCER Y
ROBERTO KELZ, BUENOS AIRES,
GOURMET MUSICAL EDICIONES,
2016 (256 PÁGINAS)**

PABLO KOHAN

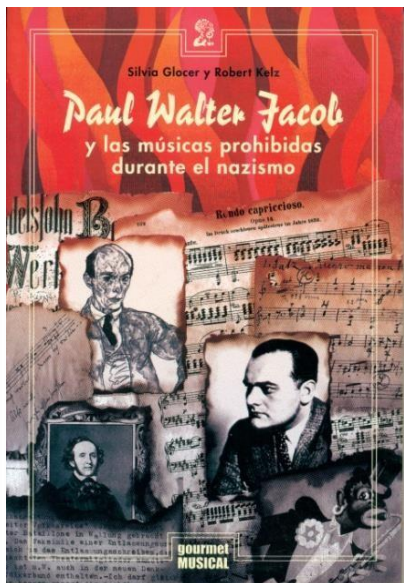
Universidad de Buenos Aires

■

La bibliografía sobre las políticas represivas del nazismo en lo atinente a la vida cultural, en general, y a la música, en particular, no es, precisamente, escasa. Existen extensos y documentadísimos tratados como los de Erik Levi, Michael Meyer o Michael Kater,¹ y también infinidad de estudios y ensayos sobre aspectos musicales específicos, fenómenos parciales o hechos puntuales. Además, no se puede no recordar las ediciones discográficas que se han detenido en el registro de los sonidos que fueron acallados bajo el imperio del terror. En ese sentido, entre varias más, cabe mencionar a la serie *Entartete Musik*, que Decca editó en los años 90 y que completa, en muchos sentidos, el panorama de los músicos perseguidos y las músicas prohibidas desde 1933 en adelante.

Ante este panorama no es ocioso preguntarse cuál es la razón de un nuevo libro sobre una materia largamente estudiada. La respuesta es sencilla. Para justificar la aparición

¹ Levi, Erik. 1994. *Music in the Third Reich*. London, Macmillan; Meyer, Michael. 1993. *The Politics of Music in the Third Reich*. New York, Peter Lang; Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*. New York / Oxford, Oxford University Press.



del libro de Glocer y Kelz (*Gourmet Musical*, 2015) alcanzaría con precisar dos asuntos nada menores. En primer lugar, las conferencias que ofreció Paul Walter Jacob sobre las músicas prohibidas por el nazismo pueden ser consideradas, con poco margen para el error, como las primeras conceptualizaciones teóricas sobre la metodología, la organicidad y las consecuencias concretas de las prohibiciones que los nazis aplicaron sobre la música. Y en segundo término, porque, créase o no, Jacob puso orden a todos sus pensamientos y les dio forma final en una serie de charlas que ofreció en Buenos Aires, en 1939, al poco tiempo de haber arribado a la ciudad.

Pero todavía hay algo más. No es sólo por haber sido Jacob pionero en la elaboración de un estudio sistemático sobre las persecuciones culturales de los nazis y por el he-

cho de haber sido acá, en el Río de la Plata, donde dio sus conferencias que el libro ya tendría su debida razón de ser. Más allá del tiempo y del lugar, que no son datos a soslayar, hay otras dos consideraciones que deben afirmarse y las que dan sustento a esta edición. Por un lado, y nuevamente con poco temor al error, puede convenirse que el análisis comprensivo de los acontecimientos que estaban teniendo lugar exactamente mientras Jacob formulaba sus tesis, es magistral. Así de sencillo. Y el último punto a destacar es que además, a diferencia de cualquiera de los tratados y ensayos antes mencionados, el escrito de Jacob está atravesado por una subjetividad que emerge invicta, pasional, ostensible y gloriosa. No es un investigador observando un fenómeno social desde una distancia científicamente prudencial sino un militante libertario exponiendo tanto sus pensamientos como su más profunda intimidad.

Sabedores del manto de desconocimiento que rodea al nombre de Jacob, en apenas dos páginas, en la introducción, Glocer y Kelz develan sus múltiples oficios, las peculiaridades personales imprescindibles y su compromiso con la defensa de la libertad. Definirlo como “atrevido, contestatario, rebelde, militante y revolucionario”, revela también una identificación por parte de los autores para con este personaje que nació en Alemania, en 1905, que falleció, en el mismo país, en 1977, y que, expulsado por la barbarie nazi, primero de su país y luego de Europa, vivió en la Argentina entre 1939 y 1949.

El libro está muy bien organizado, con el foco puesto en el tercer capítulo, “Música prohibida”, que no es sino la transcripción literal de las conferencias que sobre ese tema Jacob ofreció en el Verein Vorwärts y la Asociación Cultural Pestalozzi, en julio y septiembre de 1939. Para llegar a ese capítulo, Glocer y Kelz preparan el terreno. En el comienzo trazan una biografía de Jacob, músico, actor, periodista, director de teatro y de música y gestor cultural. La cronología va más allá de una mera cronología personal y apunta a delinear (y lo consigue) la conformación de una personalidad y una ideología determinadas. En el segundo capítulo, los autores narran la seguidilla de acontecimientos políticos, administrativos y culturales del nazismo, cuyo largo brazo también se extendía por fuera de Alemania aún antes de la guerra y de las invasiones, y cómo las medidas adoptadas fueron afectando directamente a Jacob. Como paso salvador, encontró refugio en una Buenos Aires a la que arribó no como un mero refugiado, que lo era, sino como el portador de una conciencia y una voluntad militante y libertaria que lo llevaron emprender múltiples proyectos musicales y teatrales, a desarrollar una intensa tarea periodística en el seno de la comunidad alemana y a elaborar tesis y ofrecer conferencias sobre las nefastas políticas de los nazis.

En el capítulo “Música prohibida”, a lo largo de sus cincuenta y seis páginas, Jacob argumenta de modo consistente y presenta un testimonio irrefutable del devenir cultural y musical de Alemania desde la asunción de Hitler al poder, en 1933. Traza una historia del antisemitismo en la música, desde Mendelssohn hasta Schoenberg, contextualiza las persecuciones a todas las minorías, enumera una lista completísima sobre los directores y los músicos, los compositores (además, pormenorizando en los perfiles discursivos, estéticos y hasta filosóficos de absolutamente todos y con un profundo conocimiento de cada caso), critica acérrimamente las conductas colaboracionistas de Richard Strauss precisando lugares, eventos y fechas, reconstruye el aquelarre administrativo que daba pie a que cualquier estamento burocrático pudiera armar su propia hoguera y, por último, elabora una taxonomía de tres tipos de músicas prohibidas con argumentos contundentes. Sin desentonar ni denotar ajenidad, en el medio del discurso afloran anécdotas, historias, críticas musicales y concluye por ofrecer un cuadro impecable de la música de su tiempo. La opereta, la música popular y hasta las corrientes pedagógicas tienen su lugar dentro esta conferencia/ensayo absolutamente extraordinaria.

Para completar la información, ya no sobre las iniquidades del nazismo sino sobre las actividades de Jacob mientras vivió en la Argentina, Glocer y Kelz incluyen algunos de sus artículos periodísticos publicados en el *Argentinisches Tageblatt* y una selección de la correspondencia que mantuvo con Fritz Busch. Al final, un apéndice de setenta páginas ofrece las biografías de todos los músicos referenciados en el libro.

Una última reflexión. Las conferencias sobre las músicas prohibidas fueron dictadas en castellano por el mismo Jacob. Es de presumir que el original fue escrito en alemán y que la traducción debe haber sido realizada por el autor con la ayuda de su esposa,

Liselott Reger. El español de Jacob es limitado y Glocer y Kelz han respetado el original en el que se deslizan innumerables faltas de ortografías y todo tipo de errores gramaticales. Los consabidos [sic] abundan y decoran el texto y devienen ya no solo en una molestia ocasional sino que, fastidiosos y distractivos, se interponen alterando la fluidez de la lectura. La Musicología y las ciencias humanísticas prescriben el respeto incólume a la fuente original y la inclusión de las aclaraciones que denotan que el error es del autor y no de los editores. Por el bien de Jacob y de quienes lo hemos admirado en su capacidad intelectual, tal vez se debería haber formulado una necesaria salvedad general y eliminar los errores ortográficos, las preposiciones y conjunciones equivocadas, algunos neologismos y hasta mejorar la expresión verbal. Los artículos publicados en el *Argentinisches Tageblatt* que aparecen en este libro y las cartas enviadas a Busch son traducciones de los autores de originales en alemán que permiten contemplar a Jacob en toda la magnificencia de su prosa y en el arte de elaborar formulaciones teóricas. Aún a despecho de los mandatos canónicos, Jacob se hubiera merecido una expresión verbal mejorada, en sintonía y en concordancia con la profundidad de sus pensamientos.



■ **EL ICONOCLASTA NECESARIO:
*EN CONTRA DE LA MÚSICA.
HERRAMIENTAS PARA PENSAR,
COMPRENDER Y VIVIR LAS
MÚSICAS*, DE JULIO MENDÍVIL,
BUENOS AIRES, GOURMET
MUSICAL EDICIONES, 2016
(221 PÁGINAS)**

RICARDO SALTON

Asociación Argentina de Musicología

■
Para empezar, una serie de datos técnicos.

Julio Mendívil es etnomusicólogo y charanguista, nacido en Perú y radicado en Alemania. Se doctoró en el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia, donde luego fue investigador, docente y finalmente director de la carrera de etnomusicología. Fue docente en la Universidad de Música y Teatro de Hannover, profesor visitante de diversas universidades de Europa y América Latina, director del Center for World Music de la Universidad de Hildesheim y presidente de la IASPM (The International Association for the Study of Popular Music) en su rama latinoamericana. Y, al momento de la edición de este libro, profesor de etnomusicología de la Universidad Johan Wolfgang Goethe de Frankfurt.

Ya específicamente sobre este trabajo, hay que decir que es una compilación de artículos escritos entre 2010 y 2015 y que, en buena parte, fueron antes publicados y/o leídos



en conferencias o congresos de su especialidad, en alemán o en nuestro idioma. Igualmente, es necesario aclarar que no se trata necesariamente de las mismas versiones que originalmente se conocieron en esos ámbitos académicos, publicaciones de divulgación científica, medios periodísticos o en la columna “Hablemos de música” que el autor tiene en la revista *online* suburbano.net que dirige el escritor Pedro Medina desde Miami. En cambio, fueron releídos y reordenados en tarea conjunta con el editor, escapándole al criterio cronológico.

Por último, el libro lleva un prólogo, “La música y sus otredades”, fuertemente comprometido ideológicamente con el material del volumen, a cargo del etnomusicólogo Philip V. Bohlman de la Universidad de Chicago.

Entrando en materia, vamos a empezar disintiendo levemente con el propio autor. Dice en un párrafo de su introducción que “Estos textos, entonces, son un esfuerzo por sacar a la etnomusicología de los pasillos universitarios y llevarlo a un público más amplio. A ello se debe el tono ensayístico de la mayoría de los artículos”. Y la pequeña diferencia de opinión es que si hay un destinatario primero y principal de todo lo que incluye este trabajo es precisamente el de los pasillos universitarios. Porque en muchos casos es allí donde no sólo sostienen con empecinamiento ciertas recetas y miradas endogámicas sino que es donde se promueven hacia el resto de la comunidad. Luego, ahora sí y con menor responsabilidad social sobre lo que aquí se debate, están los melómanos, los aficionados más o menos informados o un público que ni siquiera tiene conciencia sobre cuánto de lo recibido desde la formación cultural, escolar y social sin tamizarlo por una actitud crítica.

Mendivil propone un título que, ya desde el comienzo, plantea un discurso combativo, hasta podría decirse militante y con una clara intención de patear el tablero. Y en tal caso, más que en eso de “En contra de la música”, el contenido debe rastrear en el subtítulo, “Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas”. Leyendo este trabajo, es obvio que el autor está a favor de esta expresión humana, sino que a la vez piensa que no existe una música sino varias y que esa intencionalidad de buscar patrones comunes a toda la humanidad se da de narices con una realidad que, afortunadamente, es mucho más compleja.

El libro, como dijimos, es un compilado de artículos. Lo que no dijimos es que se trataba de muchos textos breves que fueron ordenados más o menos temáticamente pero no de manera estricta. Cualquiera de ellos puede ser leído de modo independiente y en orden aleatorio sin perder nada de su valor, su interés o su comprensión.

Dado que el material corresponde a distintos tiempos y que en su nacimiento fue preparado para muy diversos ámbitos, no hay un lenguaje uniforme ni todo puede ser abordado por igual soltura por lectores menos ilustrados en cuestiones etnomusicológicas o sencillamente musicales, o aún desconocedores de ciertos ejemplos que utiliza. Sin embargo, sobrevuela en todo –y allí se nota el prolijo y meticuloso trabajo de edición que se hizo junto a Leandro Donozo de Gourmet Musical- un cierto espíritu periodístico, divulgativo, que apunta a un pensamiento lateral más que al centro de las cosas. En tal caso, cuando los temas concretos aparecen es por la misma necesidad de utilizarlos para fundamentar lo que se quiere decir.

Puesto que no hay aquí capítulos, los títulos de los artículos pueden servir para orientar mejor el contenido. “La música más allá del sonido”, “Sobre el origen de la música”, “Un lenguaje no tan universal”, “¿Tiene sentido hablar de música?”, “¿Qué significa saber de música?”, “¿A qué llamamos folklore?”, “¿Qué es la música clásica?”, “Sobre el gusto musical”, “La música como mercancía”, “La música como industria”, “Sobre la música, la globalización y los discursos apocalípticos”, “A mi manera: la etnomusicología como un proyecto humanista”, etc., son algunos de los treinta que componen el cuerpo principal del libro. Pero aunque en todos ellos se proponen preguntas más o menos explícitas, y hasta pueden sonar muy pretenciosos en sus planteos, el autor se encarga muy bien de no cerrar el debate ni de pretender contestara esos interrogantes de manera unilateral. Por el contrario, todas esas preguntas disparan en el lector otras nuevas. Y lo mejor de todo es precisamente que, de ese debate sin duda necesario e interminable como la dinámica del arte y el entretenimiento, pueden participar en una misma mesa eruditos y curiosos, informados y no tanto, conocedores e ignorantes de los fenómenos. Eso sí, como ocurrió con Julio Mendivil, es imprescindible dejar de lado los fanatismos, las opiniones muy masticadas e inflexibles y las certezas de sabiondos con o sin diploma.



SECCIÓN NOTICIAS DEL INSTITUTO



■ NOTICIAS DEL INSTITUTO



1. Actividades generales de la Dirección y miembros del IIMCV

- _ Publicaciones del IIMCV
- _ Nueva web oficial del IIMCV
- _ Digitalización de materiales documentales del Instituto.
- _ Organización de Jornadas

2. Publicaciones del IIMCV

2.1 Libros digitales

Carlos Vega, (Yolanda Velo & Héctor Goyena, eds.): *Los Instrumentos musicales aborígenes y criollos de la argentina*, Buenos Aires, EDUCA, 2016, 1ra ed. digital (1 DVD) (ISBN 978-987-620-319-7

Se trata del clásico de Carlos Vega que vio la luz en el año 1946, y que debido a su calidad de obra pionera del género en nuestro país, se agotó rápidamente de las librerías. En el año 1965 (un año antes de su muerte) el autor encaró la preparación de una segunda edición ampliada de esta obra, que lamentablemente jamás llegó a publicar. Es así que nuestro Instituto inició el proyecto de lanzar la tan ansiada y esperada reedición, tomando como base la preparada por su autor en la década del '60 (manuscrito obrante en el Fondo Documental "Carlos Vega" del IIMCV), pero aprovechando la oportunidad para acompañarla de un cuidadoso estudio crítico que confrontase y contextualice las afirmaciones, descripciones, gráficos e ilustraciones del texto original de Vega con fuentes bibliográficas contemporáneas y posteriores a su época. Para llevar a cabo este largo y arduo trabajo se convocó a dos grandes figuras de nuestra musicología, los licenciados Yolanda Velo y Héctor Goyena, contándose además en los comienzos del proyecto con la inestimable colaboración del Prof. Santiago Giacosa (UCA – Instituto de Estudios Folklóricos "Raúl Cortazar") y los por entonces alumnos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA y miembros auxiliares del Instituto, Emiliano

García Pérez y Laura Desmoures. Tras muchos años de trabajo y mediando la valiosa colaboración de otras personalidades convocadas por los editores, el resultado es este que contemplamos aquí, una obra de consulta absolutamente ineludible para todos aquellos investigadores, docentes y estudiantes avocados a este campo de nuestra música. Como afirman sus editores, “La obra contiene aportes que hasta el momento no han sido superados. Uno de ellos lo constituye el tema de las clasificaciones de instrumentos, la mayoría de las cuales no se conocían en castellano. También merecen destacarse las descripciones minuciosas de la construcción y ejecución de varios de los instrumentos”.

270

El estudio crítico encarado por Velo y Goyena solidifica aún más la vigencia que esta obra de Vega, en particular, ha sabido gozar hasta nuestros días, pese a lo lejano de los tiempos de su primera publicación.

Carlos Vega, (Coriún Aharonián, ed.): *Estudios para los orígenes del tango argentino*, Buenos Aires, EDUCA, 2016, 2da edición digital corregida (1 DVD) (ISBN 978-987-620-310-4)

Esta obra, que en vida de Carlos Vega no llegó a ser publicada, sobrevivió tras la muerte de su autor en forma de apuntes y borradores inconclusos. Plenamente consciente del valor que rinde este aporte de Vega a la historiografía del tango argentino, el musicólogo uruguayo Coriún Aharonián tuvo a su cargo la ardua labor de analizar y organizar críticamente los borradores dejados por Vega (resguardados en los archivos del IIMCV) con el nada sencillo propósito de otorgarles una forma final para su publicación como libro; objetivo que se vio concretado en el año 2007, con la aparición de la primera edición en formato papel. Debido a su gran repercusión se agotó rápidamente de las librerías, razón por la que nuestro Instituto encaró esta segunda edición de la obra en soporte digital para facilitar un mayor acceso y alcance dentro de la comunidad científica y del público en general.

2.2. Actas de la XII Semana de la Música y la Musicología

2.2.1. Contenido:

_ Abras Contel, Juan Manuel: *El Piano en “Chacarera Beatboxera” y “The song of Anna O.”, dos obras para voz y conjunto de cámara.*

_ Balat, Juan Marcelo: *Criterios para el empleo de recursos técnicos e interpretativos en el repertorio para piano desde el periodo clásico al siglo XX.*

_ Carrascosa, Flavia: *Preludios de mujeres: abordaje comparativo del empleo de la forma en la obra de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa.*

_ Cristiá, Cintia: *Interrelación de la plástica y la música: en torno a los teclados de colores de Xul Solar.*

_ Fornaro Bordolli, Marita y Abrines, Ernesto: *Hugo Balzo: para comenzar una historia de la interpretación pianística en Uruguay.*

_ Frías, María Cecilia: *La impronta de la Escuela Pianística Francesa en Buenos Aires a través de la figura de Camille Saint Saëns.*

_ Mansilla, Silvina Luz: *Esperanza Lotbringer y Carlos Guastavino. Pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias.*

_ Murigao, Agustín: *El recital de piano: origen, evolución y vigencia.*

_ Panizza, Alexander: *Paradigmas cambiantes: revaluando rituales y convenciones en el concierto en vivo*

_ Prigollini, Diego Andrés: *Canon, Tradición, Tradicionalismo y Vanguardia, incidencia en la formación del pianista en ámbito de conservatorio.*

_ Ramos, José Miguel y Valdés, Nicolette: *Aproximación a la técnica de Claudio Arrau: Análisis y rescate de sus indicaciones autógrafas presentes en su corpus musical.*

_ Rocchietti, Pablo Antonio: *Johannes Brahms ¿Rapsodias o no? Indagaciones sobre las piezas para piano op.79 y op.119 no4 en base a un análisis poético, histórico y neutro*

_ Rueda Borges, Carmen: *Carmen Barradas: su lenguaje musical innovador en Uruguay*

_ Ruiz, Germán Alfredo: *La didáctica pianística en la primera mitad del siglo XX en Villa María. Córdoba*

_ Santisteban, Marisa: *La escuela pianística del maestro Vicente Scaramuzza: conceptos técnicos y estrategias didácticas a través del testimonio de sus alumnos*

_ Torres López, Rondy: *La música para piano en Colombia en el siglo XIX: entre romanticismo, costumbrismo y música popular*

_ Trimeliti, Alberto Sebastián: *La transcripción al piano de la partitura orquestal. De su historia y sus acercamientos semióticos.*

2.3. Partituras

Durante el año 2016 el IIMCV ha publicado las siguientes partituras de obras de compositores argentinos:

- _ Pablo Cetta: *Centaurea Cyanus* (para viola y procesamiento real)
- _ Eduardo Julio Cecchini: *La barranca* (tango)
- _ Pablo Di Liscia: *El aire, la reja* (para clarinete bajo)
- _ Diego Gardiner: *Insomnio* (para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano)
- _ Juan Ortíz de Zárate: *Aldonza* (tango para piano)
- _ Juan Ángel Sozio: *Preludio* (para guitarra)

272

3. Nueva Web oficial del IIMCV

El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ cuenta con un sitio web oficial: www.iimcv.org

Puesto a disposición del público en noviembre de 2016, el sitio web oficial del IIMCV tiene como objetivo principal estrechar los lazos con la comunidad científica y artística, poniendo al alcance de investigadores, docentes e intérpretes de todo el mundo un corpus documental único de alto valor histórico y musicológico.

Dicho sitio, en constante crecimiento, reúne la digitalización de los principales fondos documentales del IIMCV: Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena; Archivo de Música Colonial Americana y Archivo de Música Académica Argentina. Asimismo se han informatizado sus respectivos catálogos, facilitando las tareas de búsqueda y acceso a los documentos por parte de la comunidad interesada en su consulta. Estos documentos, además, pueden ser descargados gratuitamente, previa solicitud de permiso.

Nuestro objetivo principal es organizar, digitalizar, difundir y distribuir a través de los medios tecnológicos actuales estos documentos, muchos de ellos producidos a partir de la investigación musicológica en la Argentina, como así también partituras de dominio público de compositores argentinos, tanto manuscritas como publicadas.

A través del sitio también se puede acceder al catálogo de la Biblioteca de Investigación del IIMCV, que reúne más de 7000 volúmenes, entre libros especializados, partituras y

material discográfico, constituyendo a través de su interfaz de búsqueda una fuente invaluable para musicólogos, docentes, estudiantes e investigadores en general.

El sitio web oficial del IIMCV fue diseñado con el apoyo del Programa de Mecenazgo del G.C.B.A. (Proyecto N° 3373-RPC- 2015), en el marco del Proyecto de digitalización y difusión de los Archivos Musicales del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” dirigido por el Dr. Pablo Cetta (director del IIMCV), proyecto en vigencia desde el año 2015.

273

A la fecha, el sitio ha recibido gran número de consultas por parte de investigadores del ámbito nacional e internacional (entre estos últimos de países como Perú, España y Estados Unidos), siendo los fondos documentales más demandados hasta ahora los correspondientes al Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena y al Archivo de Música Colonial Americana.

4. Semana de la Música y la Musicología

En continuidad con las jornadas que anualmente realiza el IIMCV, se llevó a cabo entre los días 9, 10 y 11 de noviembre de 2016 la XIII SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA. JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN: “EL PIANO. HISTORIA, DIDÁCTICA E INTERPRETACIÓN” cuya coordinación general estuvo a cargo del Dr. Antonio Formaro. El Comité de lectura estuvo integrado por los doctores Pablo Cetta, Oscar Pablo Di Liscia, Julián Mosca, y la Lic. Nilda Vineis.

A continuación, detallamos el programa de las conferencias y ponencias presentadas.

Miércoles 9 de noviembre

13 a 14 hs. - Sesión 1:

_ Palabras preliminares a cargo del Dr. Pablo Cetta y la Lic. Nilda G. Vineis (IIMCV- FACM – UCA).

_ Conferencia inaugural: *El Piano*. Dr. Antonio Formaro. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA. (Argentina).

14 a 15 hs. - Sesión 2: Mesa 1 de comunicaciones

_ *El recital de piano: origen, evolución y vigencia*. Lic. Agustín Muriago. Candidato a Doctor en Artes Musicales. The Hartt School. University of Hartford. (EEUU).

– *Canon, Tradición, Tradicionalismo y Vanguardia, incidencia en la formación del pianista en ámbito de conservatorio.* Dr. Diego Andrés Prigollini. Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” (Argentina).

15 a 16 hs. - Sesión 3: Mesa 2 de comunicaciones

– *La escuela pianística del maestro Vicente Scaramuzza: conceptos técnicos y estrategias didácticas a través del testimonio de sus alumnos.* Lic. Marisa Santisteban. Universidad Autónoma de Madrid (España).

– *El Piano en “Chacarera Beatboxera” y “The song of Anna O.”, dos obras para voz y conjunto de cámara.* Dr. Juan Manuel Abras Contel. UCA (Argentina).

16 a 17 hs. - Sesión 4: Mesa 3 de comunicaciones

– *Hugo Balzo: para comenzar una historia de la interpretación pianística en Uruguay.* Lic. Marita Fornaro Bordolli y Ernesto Abrines. Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas y Escuela Universitaria de Música Universidad de la República (Uruguay).

17 a 18 hs. - Sesión 5: Mesa 4 de comunicaciones

– *Johannes Brahms ¿Rapsodias o no? Indagaciones sobre las piezas para piano op.79 y op.119 no4 en base a un análisis poético, histórico y neutro.* Lic. Pablo Antonio Rocchietti. Universidad Nacional de Lanús (Argentina).

Jueves 10 de noviembre

13 a 15 hs. - Sesión 6: Master class

– *El repertorio de piano desde el periodo clásico hasta el siglo XX.* Mtro. Juan Marcelo Balat. Orquesta Sinfónica Nacional - Fundación Beethoven. (Argentina).

15 a 16 hs. - Sesión 7: Mesa 5 de comunicaciones

– *La didáctica pianística en la primera mitad del siglo XX en Villa María. Córdoba.* Lic. Germán Alfredo Ruiz. Universidad Nacional de Lanús. Conservatorio Provincial de Villa María, Córdoba (Argentina).

16 a 17 - Sesión 8: Mesa 6 de comunicaciones

_ *Carmen Barradas: su lenguaje musical innovador en Uruguay.* Lic. Carmen Rueda Borges. Escuela Universitaria de Música de la República Oriental del Uruguay (Uruguay)

_ *La impronta de la Escuela Pianística Francesa en Buenos Aires a través de la figura de Camille Saint Saëns. Una aproximación.* Prof. María Cecilia Frías. Departamento de Artes Musicales y Sonoras, UNA. (Argentina).

275

17 a 18 hs. - Sesión 9: Concierto

_ Alumnos de la cátedra de piano del Dr. Antonio Formaro. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA (Argentina).

Viernes 11 de noviembre

13 a 14 hs. - Sesión 10: Mesa 7 de comunicaciones

_ *La transcripción al piano de la partitura orquestal. De su historia y sus acercamientos semióticos.* Lic. Alberto Sebastián Trimeliti. Universidad Nacional de San Juan. Universidad Nacional del Arte (Argentina).

_ *Preludios de mujeres: abordaje comparativo del empleo de la forma en la obra de Elsa Calcagno y Lía Cimaglia Espinosa.* Mg. Flavia Carrascosa. Universidad Nacional de San Juan (Argentina).

14 a 15 hs. - Sesión 11: Mesa 8 de comunicaciones

_ *Aproximación a la técnica de Claudio Arrau: Análisis y rescate de sus indicaciones autógrafas presentes en su corpus musical.* Doctorando José Miguel Ramos y Nicolette Valdés Retamal. Universidad de Talca (Chile).

15 a 16 hs. - Sesión 12: Mesa 9 de comunicaciones

_ *Paradigmas cambiantes: revaluando rituales y convenciones en el concierto en vivo.* Mtro. Alexander Panizza. Instituto Superior del Profesorado de Música 5932 "Carlos Guastavino", Rosario, Santa Fe (Argentina).

_ *Interrelación de la plástica y la música: en torno a los teclados de colores de Xul Solar.* Dra. Cintia Cristiá. Facultad de Humanidades y Ciencias - Universidad Nacional del Litoral (Argentina).

16 a 17 hs. - Sesión 13: Mesa 10 de comunicaciones

_ *La música para piano en Colombia en el siglo XIX: entre romanticismo, costumbrismo y música popular.* Ph. D. Rondy Torres López. Universidad de los Andes. Bogotá (Colombia)

_ *Esperanza Lothringer y Carlos Guastavino. Pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias.* Dra. Silvina Luz Mansilla. UNA – UBA – UCA (Argentina)

17 a 18 hs. - Sesión 14: Conferencia de cierre

_ *Tópicos musicales y retóricas de identidad en la música argentina para piano.* Dra. Melanie Plesch (The University of Melbourne– Australia).



CONVOCATORIA



■ CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA Nº 32 DEL IIMCV (UCA)



El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ de la Universidad Católica Argentina convoca a presentar trabajos de investigación para ser publicados en el próximo número 31 de su Revista.

Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales; podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología y se recibirán hasta el 29 de diciembre de 2017, serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica.

La evaluación de los artículos estará a cargo de dos evaluadores (uno de los cuales deberá ser externo). En caso de empate, se deberá recurrir a otro evaluador externo.

El resultado del referato será comunicado a los autores dentro de los cuatro meses siguientes al cierre de recepción de los artículos. El Instituto comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada.

Los artículos que no sean aceptados quedarán en el Instituto a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen. Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad.

Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la Editorial para recibir sugerencias de los correctores de estilo. En caso de aconsejarse modificaciones de importancia, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.

Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Normas de presentación:

- 1- Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión hasta de 50 (cincuenta) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc.).
- 2- El título debe estar en castellano e inglés junto a un resumen del trabajo de no más de 10 (diez) líneas en castellano y en inglés, y cinco palabras clave, también en castellano y en inglés.
- 3- Se adjuntará además un *curriculum vitae* abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.
- 4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), El texto en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a 1,5 de interlineado.
- 5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.
- 6- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.
- 7- Las citas bibliográficas, si no exceden de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre dobles comillas. Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
- 8- Para las referencias *op. cit* e *ibíd.* se deberá utilizar cursiva y minúscula.
- 9- Las referencias bibliográficas irán en el texto, con el apellido del autor y el año de la edición y página/s, todo entre paréntesis, a continuación de una cita textual.
- 10- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como sobreíndice, sin paréntesis.
- 11- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo los siguientes criterios de cita de libro, artículo de revista y de artículo publicado en Internet que se proporcionan a modo de ejemplo:

CONVOCATORIA

Revista del IIMCV N°31, Año 31 - ISSN: 1515-050x Convocatoria / Call for Papers

RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

SANCHIS, Rogelio. 1976. "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". *I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

KAUFMAN, Scott Barry. 2010. "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Versión electrónica disponible en:

<http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in> [Fecha de último acceso: 19-07-11]

281

12- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), deberán ser adjuntadas al mail en formato de imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi y debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes enumerados en el texto original. En el caso de contar con muchas imágenes se podrán remitir en CDs, DVDs o podrán ser subidos a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

13- No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria.

14- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

15 - La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

16 - Los autores de los artículos que sean publicados en el número de la Revista 32 -en formato papel- autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío puede ser realizado vía mail a: iimcv@uca.edu.ar

O en un CD vía correo postal o personalmente a:

Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" - Edificio San Alberto Magno

Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina

