



**UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES**

Rector: Mons. Dr. OCTAVIO N. DERISI

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS
MUSICALES**

Decano: Mtro. ROBERTO CAAMAÑO

**INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
CARLOS VEGA**

**(FUNDADO EN 1966 POR VOLUNTAD TESTAMENTARIA
DE CARLOS VEGA)**

Directora: Lic. RAQUEL ARANA

Humberto 1° 656 - Buenos Aires - República Argentina

EDITADA CON EL APOYO
DE UN SUBSIDIO DEL
C. O. N. I. C. E. T.

Queda hecho el depósito que exige la ley 11.723.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Año 2 - Nº 2 - 1978 - Buenos Aires - Argentina

Directora: Lic. Raquel Arana
Secretaria de redacción: Dra. Pola Suárez Urtubey
Colaboraron en la preparación de este número:
Lic. María Emilia Vignati
Lic. Nerea Valdez
Sr. Guillermo Giono

SUMARIO

Cien años de la ciencia del Folklore.	4
La obra del Obispo Martínez Compañón por Carlos Vega	7
Creación y transmisión oral: algunas reflexiones por Gerardo V. Huseby	18
Los cantos de carnaval en el Valle de Santa María por Yolanda Velo de Pítari	24
La patología musical en la obra de José Ingenieros por Pola Suárez Urtubey	31
Lo musical en San Isidoro de Sevilla por R.P. José J. A. Alfaro del Valle	39
Epistolario de Carlos Vega	49

CIEN AÑOS DE LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Mediaba el siglo XIX cuando un vocablo de fuerte raíz arcaizante, sugestivo y tal vez no demasiado explícito, rotuló un cúmulo de cosas a las cuales Europa se había aficionado desde hacía tiempo. Eran cosas pequeñas, casi intrascendentes frente al bagaje de las ciencias ya formalmente constituidas; cosas antiguas pero vivas, latentes y funcionales en los estratos sociales culturalmente no elevados que habían hecho de ellas su patrimonio, herencia tal vez milenaria.

*Las fuertes corrientes que surcaban Europa desde el siglo XVIII provocaron una remoción de valores que incidió en un cambio óptico, en la consideración de hechos antes no observados; algunos títulos de obras tempranas documentan el cambio y crean los cimientos para el impulso que saldrá de Inglaterra poco antes de 1850. Las **antigüedades vulgares** de Bourne se publican en 1725; las **Reliquias de la antigua poesía inglesa** de Percy en 1765; las colecciones de Herder, las **Baladas líricas** de Wordsworth y Coleridge cierran el siglo XVIII y abren el nuevo siglo con un amplio espectro que atrae el interés casi desbordante de gran número de intelectuales. Crecen la recolección y el estudio de leyendas, cuentos, refranes, supersticiones, siempre con la clara idea de que se trata de algo valioso y antiguo: aquí estaban su importancia y encanto, en su antigüedad viva y simple y también en el sabor de la cosa propia, nacional, fuertemente arraigada en el pueblo al cual se volvieron muchos ojos, deseosos de encontrar un refugio ante el torrente convulso que signaba el movimiento romántico en marcha.*

*Así, el sentido de antigüedad de los hechos valorizados generó la voz 'anticuario' (**El Anticuario** de Walter Scott aparece en 1816) y las antigüedades en cuestión —incluidas en el pensamiento baconiano ya c. 1600 y reproducidas por D'Alembert un siglo y medio después— habrán recibido la adjetivación de 'popular' o 'vulgar' muy probablemente para deslindar campos con los objetos de estudio de otras ciencias que también se ocupaban de cosas antiguas, pero ignoraban éstas.*

*Bajo el doble impulso anglo-alemán y con considerable carga documental —especialmente literaria y mitológica—, los anticuarios intuyeron la enorme potencia de sus materiales y confiaron en ella. Alemania, cuyo aporte inicial fue definitorio, había producido gran cantidad de obras sobre tradiciones populares y ya entre 1806-1808 Arnim y Brentano aplicaron el vocablo **Volkskunde** a la ciencia embrionaria. Desde entonces se habló indistintamente de supervivencias, vulgaridades, antigüedades populares, tradiciones, hasta que en 1846 el arqueólogo William Thoms propone la palabra **Folk-Lore** y reclama para sí el reconocimiento de la paternidad. En la divulgada carta al director del periódico **The Athenaeum** aporta además una idea clave: el valor del estudio comparativo de los materiales, "...hechos insignificantes en sí mismos, que llegan a ser de importancia cuando se convierten en eslabones de una gran cadena".*

La palabra recién nacida —aceptada después universalmente aunque no sin reservas y discusiones— sólo pretendió en un principio nominar y delimitar esa gran masa de

hechos coleccionados y estudiados con mayor o menor rigor; Thoms la llamó **Folk-Lore**, ('the lore of the people', aclara). A este primer paso que quiso establecer una cierta autonomía de terrenos siguió un proceso cauto y silencioso pero eficaz, que condujo a la creación de la **Folklore Society** en Londres en 1878. Allí estaban William Thoms, Edward Tylor, Lawrence Gomme, Andrew Lang; todos ellos arqueólogos, etnólogos, antropólogos, coherentes en su amor por las cosas antiguas; todos hombres de ciencia que tratan de definir y concretar ideas y sentar las bases de la nueva disciplina científica en torno del **Folk** y del **Lore**. No fue fácil.

La primera publicación especializada fue la revista de la nueva Sociedad, **Folklore Record**, de 1878; el primer libro técnico, el **Handbook of Folklore**, es de 1890. Fue obra de intelectuales cuyo interés se centró en los hechos culturales propios de aquéllos que no lo eran; interés no exento del matiz exótico que teñía el pensamiento romántico y que obtuvo veloz respuesta a la proposición inglesa: en 1882 se constituyó en París el primer Centro de folkloristas; en 1889 también en París se reúne el Primer Congreso Internacional de Tradiciones Populares. La presencia activa del resto de Europa es inmediata: las primeras publicaciones españolas datan de 1881 motivadas por Antonio Machado y Alvarez, apellido ilustre que será sustituido a veces por el comprometido seudónimo 'Demófilo'. Italia se adhiere también al movimiento y los primeros trabajos que estudian los hechos propios del **popolino** se concretan en al revista **Archivio per lo studio delle tradizioni popolari**, de 1882 debida a Pitre y Marino.

Las corrientes de pensamiento de la época no pasaron inadvertidas para los primeros folkloristas. Tanto el evolucionismo como las teorías positivistas y el difusionismo dejaron sus rastros —de larga proyección— y se fueron esbozando diversos enfoques posibles que provocaron dinámicas controversias e incidieron en un intercambio fecundo a través del segundo Congreso Internacional, reunido en Londres en 1891 y el tercero, en París en 1900. Entre ambos, el Congreso Mundial de Folklore en Chicago, 1893. La relativa frecuencia de estas convocatorias prueban el empuje que había adquirido la recién llegada al campo científico y la inquieta actitud de sus cultivadores.

La reacción de América, ávida entonces de todo lo que ocurría en Europa —esa 'tierra prometida'— fue entusiasta y franca. Hacia 1900 casi todo el continente sabe de qué se trata y proliferan los interesados en lo tradicional y lo popular nacionales. América descubre América. Unos quince años antes los títulos de varios trabajos habían empleado la palabra **folklore** sin reservas.

En la Argentina son hombres de ciencia —en su mayoría arqueólogos— los que inician el movimiento. No obstante la frondosa documentación recogida sobre hechos locales —ya los cronistas habían descrito usos, costumbres y tradiciones—, es después de 1878 cuando el enfoque va más allá del mero interés costumbrista o nacionalista. En 1883 aparece la primera edición de **La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República** (más tarde titulada **Cancionero bonaerense** y finalmente **Folklore bonaerense**) en la que Ventura Lynch documenta materiales pampeanos basándose directamente en la observación: el gaucho y el indio son objeto de descripción y estudio en sus caracteres y costumbres; no faltan la música ni el baile. Típico representante de la generación del 80, Lynch fue un agudo intelectual que se interesó vivamente por disciplinas diversas, y si bien no adoptó el término **folklore** —que debió conocer tal vez durante sus viajes a Europa— su posición de observador objetivo lo coloca en los comienzos de los estudios folklóricos en nuestro país, estudios que abordó desde un punto de vista integral.

Entre 1883 y 1885 Samuel Lafone Quevedo envía una serie de cartas al diario **La Nación** con el objeto de 'abrir un nuevo campo a las investigaciones de nuestros hombres eruditos...'. En la provincia de Catamarca concentra su interés por las antiguallas y las tradiciones locales, y por muchas otras cosas: hombre de empresa, investigador, planificador interesado por lo social y cultural, con fuerte inclinación hacia la Historia y la Lingüística, volcó en aquel ámbito casi desértico todo su caudal adquirido en la Cambridge lejana. En 1888 reúne aquellas cartas en su obra **Londres y Catamarca** y allí registra por vez primera la voz anglosajona aplicada a cosas nuestras:

'... Todo ello se relaciona con usos y costumbres, FOLK-LORE [y tradiciones que van desapareciendo...']

El mismo diario argentino había publicado dos años antes, el 28 de mayo de 1886 un artículo de Paul Sébillot: 'El folklore - Las tradiciones Populares y la etnografía legendaria'; hasta ahora ésta parece ser la fecha inaugural de la impresión en nuestro país del vocablo propuesto por Thoms.

En 1893 Paul Groussac, en el Congreso Mundial de Folklore reunido en Chicago, lee un trabajo sobre 'Creencias y costumbres de las Provincias argentinas'; en obras posteriores da normas para la investigación folklórica y recomienda y propicia el método de encuestas.

También en 1893 Juan B. Ambrosetti da a conocer sus Materiales para el estudio del folklore misionero en la Revista del Jardín Zoológico de Buenos Aires que dirigía el Dr. Eduardo L. Holmberg. El mismo año insiste con Apuntes para un folklore argentino (Gaucho). Es el comienzo de una extensa serie de trabajos que alterna con su auténtica vocación de arqueólogo y que abren honda brecha a los que vendrán después.

En este siglo, los hombres y las obras dedicados al Folklore en nuestro país conforman larga lista; imposible no recordar sin embargo, las dos grandes figuras que dominaron el panorama durante los últimos treinta años: Carlos Vega y Augusto Raúl Cortazar. Ambos señalaron un camino nuevo no siempre coincidente y despertaron serias vocaciones a través del contacto personal, de la cátedra o con el inmenso aporte que significan sus exhaustivos y rigurosos trabajos.

Aquel gusto por las cosas antiguas de las gentes sencillas conquistó definitivamente su puesto entre las ciencias; sorteando discrepancias, dudas, indecisiones y errores, la ciencia del 'saber tradicional del pueblo' se afirmó como tal con los grandes nombres que la elaboraron, los resultados concretos de sus investigaciones, el logro y la proyección de nuevas ideas y nuevos métodos, con su ascenso a la cátedra universitaria.

Así cumple su primer centenario. Cien años de vida son pocos para una ciencia; es que ésta es una ciencia joven de cosas viejas, ciencia de supervivencias, de patrimonio viviente con nostalgia de tiempos idos, de cosas menudas; al decir de Carlos Vega, ciencia de '...lo que no vale una guerra', pero que como toda disciplina científica, valió más de una vida de dedicación y entrega.

R. A.

LA OBRA DEL OBISPO MARTINEZ COMPAÑÓN (*)

por Carlos Vega

El obispo Martínez Compañón fue un intelectual característico de las vanguardias afrancesadas de España en su tiempo, y su obra —débil y distante resonancia de Diderot y D'Alembert— singular en América colonial. Pero el hecho de que los filósofos de la Enciclopedia alcanzaran memorables realizaciones no nos obliga a exigir fruto proporcional a este vivaz y solitario clérigo, capaz de todo, menos de crear la diligencia, la idoneidad y el amor a la ciencia en quienes no los tenían de consuno. Y si como español eludió las direcciones tradicionales para adscribirse a las corrientes dominantes, como intelectual en las Indias resultó eminente americanista, y acentuó de este modo la grandeza de la Iglesia española.

En cabal sincronía y consonancia con los más elevados espíritus europeos de su tiempo, el obispo Compañón acometió una empresa superior a su enorme actividad, a sus medios y aún a su propia capacidad de coordinación. Fue, además, un español de su momento. Su infancia y su adolescencia recogen los beneficios del gran renacimiento de las ciencias, las artes, las letras y la filosofía que se extiende desde comienzos del siglo; los siente durante su juventud en España y por su alto estímulo se mueve en América. No ignora, sin duda, las viejas cédulas reales que promueven las ciencias naturales y encarecen el envío a España de "piedras, animales, plantas, yerbas, frutas", etc.; pero él supera por su cuenta las mayores exigencias de los monarcas. En la remota Villa de Trujillo, fuera de las rutas del mundo, debió sentirse desterrado; sin embargo, no es-

tuvo solo en el Perú. Altas inquietudes impregnaban el ambiente y hasta el virrey don Francisco Gil, amigo eminente del talento y de la sensibilidad, lo visitó una vez y le dijo palabras de admiración y alabanza.

Los sentimientos e ideas que animaron su comportamiento frente al mundo peruano circundante y, en particular, ante el indio menesteroso de amor y comprensión, nos lo revelan notablemente anticipado. Júzguese. Le escribe al Secretario de Estado con respecto a una colección de piezas "del tiempo de la Gentilidad" que envía a Madrid, y le pide que la presenten al rey y, después, al príncipe de Asturias. . . "para su entretenimiento y diversión, y que insensiblemente y con gusto pueda irse aficionando al estudio y conocimiento de las artes, civilidad y cultura de los Indios del Perú, anteriores a su conquista". . . Esto le dijo el obispo al dignatario de Palacio. Nada nos muestra mejor su calidad.

El doctor don Baltasar Jaime Compañón y Bujanda nació en el año 1735 en la villa de Cabredo, obispado de Calahorra (Navarra), de don Mateo Martínez Compañón y doña María Martínez de Bujanda. Puntual alumno, estudió filosofía en el Convento de la Merced de Calatayud, leyes y cánones en Huesca, y se graduó en Oñate de Bachiller, Licenciado y Doctor en Cánones. Antes y después se distinguió en varias oposiciones. Fue catedrático y rector del Colegio de *Sancti-Spiritus* y de la Universidad. Se ordenó sacerdote en 1761 y así empieza su brillante carrera eclesiástica.

* Este artículo corresponde a la primera parte de la obra inédita de Carlos Vega "Música Popular Peruana del Siglo XVIII. La Colección del Obispo Martínez Compañón". El total de la obra consta de tres partes: la primera es la que se incluye en este número; las restantes corresponden respectivamente, a la presentación de los textos y transcripción y análisis de las piezas musicales.

Los estudios que realizara Carlos Vega de la parte musical siguen los criterios ya especificados en su Fraseología y, según los presenta en este trabajo, su publicación debería ir acompañada por las reproducciones fotográficas de los originales (las que obran en este Instituto y una de las cuales se incluye en este número).

A mediados del año 1959 Carlos Vega consideró terminada la obra y pronta para su publicación, según se desprende de los párrafos siguientes extraídos de la correspondencia que mantuvo el autor con el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán:

"...He casi terminado mi libro *Música Popular Peruana del siglo XVIII*; 20 tonadas, cachuas, tristes, estilos, etc. que recogió un obispo, y que fotocopié y reescribí (salvo varias que son ilegibles). Estaban en Madrid". (12 jun. 1958).

"... Ya entregué a la editorial Nova, y está en galeras, mi libro "*La Ciencia del Folklore*" (...), tengo listo para entregar "*Música Popular [Peruana] del siglo XVIII*". (23 jun. 1959).

En 1765 se inician los episodios que modifican el curso de su vida: el rey lo nombró "para la Dignidad de Chantre de la Iglesia Metropolitana de Lima" —dice la relación de sus méritos— y en 1767 "se le despachó la respectiva Real Presentación". Martínez Compañón se embarca rumbo al Perú y en 1768 arraiga en América para siempre.

No se distinguió menos en América que en España. Desempeñó numerosos cargos cada vez mayores y se destacó por su bondad y su cultura. Muchos años después, cuando el *Mercurio Peruano* (t.XI, p.3) publicó en Lima la carta con que el obispo dedicó al rey su mapa de Trujillo, un preámbulo editorial trazó brevemente su semblanza: "...renovamos la preciosa memoria de un Personaje ilustre que vivió entre nosotros por tantos años, siempre con aquél ayre de suavidad y dulzura que le hicieron tan amable a todo este Pueblo, a quien edificaba su arreglada conducta y admiraba su selecta erudición."⁽¹⁾ Tal fue la impresión que dejó en Lima a quienes lo trataron en la década 1768-1778.

Nombrado al cabo obispo de Trujillo, "comenzó a regir la diócesis en 13 de Mayo de 1779" —dice Domínguez Bordona⁽²⁾— y el general Manuel de Mendiburu escribe que recorrió el área de sus dominios eclesiásticos "en los años 1782 a 1785 demarcando el mismo la situación de todos los lugares según fue recorriendo con esmero cada provincia"⁽³⁾. En memorial de 1796, que un sobrino suyo dirige al rey, se lee este párrafo confirmatorio y eficaz: "...visitó a su costa todo su obispado, penetrando por selvas y malezas, jamás acaso pisadas por sus antecesores; predicó en todas partes, e hizo resonar la voz del Evangelio en las más escondidas montañas"... y mucho más hizo; incluso... "recogió en la visita muchos materiales para componer la Historia del Obispado de Trujillo, que tiene escrita"... "a cuya publicación no le permiten por ahora dedicarse las obligaciones de su Ministerio ni el estado de su salud".

Más de diez años luchó desde su asiento episcopal: fundó 20 pueblos y trasladó 17; construyó 54 escuelas, 39 iglesias, 6 seminarios y 4 casas de educación para indios; hizo 180 leguas de caminos y 16 leguas de acequias e introdujo o incrementó la siembra de diversos cereales, etc. Además, formó una magnífica colección arqueológica y la envió a Madrid, donde se conserva hasta hoy. Sin embargo, no le acompañó

la salud; que es "débil" la suya, dice en carta de 1790, y acaso nunca la tuvo robusta. Era más bien bajo, delgado, enjuto, y tal vez padeció insospechable desendocrinia. (Calumnia póstuma del autor).

En 1788 mereció el Arzobispado de Santa Fe de Bogotá, pero siguió en Trujillo un año y nueve meses largos. El 30 de junio de 1790 se puso en marcha hacia el norte con sus gruesos tomos y sus colecciones. Ya en Cartagena, sobre el mar de las Antillas, envía a España buena parte de los materiales, y arriba por fin a su nueva sede el 12 de marzo de 1791. Aquí renovó su actividad de Trujillo. Hizo tales y tantas obras piadosas y fue tan certero en sus juicios y servicial en su alternar, que se granjeó alto aprecio del virrey, de la nobleza y del pueblo. Una anécdota que cuenta Groot nos muestra la originalidad y eficacia de su oportuna severidad: un cura convicto de escándalo cayó a los pies del pontífice llorando y pidiendo castigo y perdón. "A Dios es al que usted ha ofendido, y yo voy a pedirle para usted el perdón" —le dijo el prelado—, y desnudándose las espaldas empezó a azotarse con una disciplina, mientras, en escena de brutal dramatismo, clamaba y se retorció y se castigaba también el culpable arrepentido⁽⁴⁾.

El arzobispo quería volver a España; muchos años llevaba pensando en la vuelta. Pero la tierra de América, el escenario en que cobró notable altura su eminente capacidad de organizador, esperaba con larga paciencia el término de sus males. El buen clérigo sentía la proximidad de la muerte. En 1795 el apoderado solicita al rey su traslado a una diócesis de España, y un sobrino dirige igual súplica al monarca en 1796. El 17 de agosto de 1797, resignado a perder la luz de su Navarra y habiendo tomado las disposiciones postreras —entre ellas un tierno legado a la iglesia de su pueblo natal—, muere en Santa Fe de Bogotá, "entre lágrimas y sollozos de innumerales pobres"⁽⁵⁾, aquel vivaz prelado intelectual de "arregladas costumbres" y "suave genio", único en empresas, implacable en tesón. El historiador José Manuel Groot anota que "fue uno de los hombres más laboriosos que se hayan visto"⁽⁶⁾ y Ballesteros Gaibrois, al examinar su obra, lo considera "hombre de un talento [sic] notable y de singulares dotes de gobierno"⁽⁷⁾. Le debemos, entre muchas cosas, la primera colección de música popular peruana con treinta y seis láminas sobre danzantes y músicos, y por

(1) *Mercurio peruano. De historia, literatura y noticias públicas*, Lima, t. XI, p. 2, 1794.

(2) Jesús Domínguez Bordona, *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. Dibujos y acuarelas que mandó hacer el obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón*, Madrid, 1936, p. 4.

(3) Manuel de Mendiburu, *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, Lima, 1874-1890, t. II, p. 404.

(4) José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, 3ª edición, 1953, t. II, p. 408.

(5) Groot, *Historia...*, t. II, p. 409.

(6) Groot, *Historia...*, t. II, p. 349.

(7) Manuel Ballesteros Gaibrois, "Un manuscrito colonial del siglo XVIII". (*Journal de la Société des Americanistes*, n.s., t. XXVII, fasc. 1, p.146, 1935).

eso, en alto la claridad de sus viejos papeles, vuelve ahora su nombre ilustre y necesario.

Nueve gruesos tomos con más de mil trescientas láminas, sin texto, constituyen el legado del obispo que la Biblioteca Real de Madrid atesora con celo y orgullo. No es difícil suponer —y varios eruditos lo suponen— que las láminas de estos volúmenes son las ilustraciones de un *corpus* grande o pequeño de reseñas o explicaciones. Han discrepado los historiadores modernos. Algunos piensan que no existió; otros que inconcluso; o concluido y extraviado. Es cierto —escribe Luis Ulloa en 1936— que el obispo reunió documentos para una obra perdida o no totalmente redactada⁽⁸⁾; y el mismo año anota Domínguez Bordona que cree en la existencia “de estudios y descripciones, por desgracia no conocidos”⁽⁹⁾. Importa que nos detengamos en este punto para una valoración cabal de aquel notable ensayo.

Don Marcos Jiménez de la Espada dijo en 1881 que las láminas eran ilustraciones de una Historia “cuyo texto se ha perdido”⁽¹⁰⁾. El general Manuel de Mendiburu, que empezó a escribir su *Diccionario* allá por 1860, nos da interesantes detalles sobre la obra del obispo. “Trabajó mucho —anota— en escribir la descripción del país, sus climas, sus productos de todo género, riquezas y valores de sus frutos, con otros abundantes y curiosos datos estadísticos”. Y agrega: “En un interesante informe que remitió al rey acerca de las cosas notables y adelantos hechos en el Obispado de Trujillo, trata del animal carbunco”... etc. y detalla las obras que realizó. Después añade datos que, al parecer, obtiene de la correspondencia: “Hizo dilatados apuntamientos para formar una historia general del obispado, obra para la cual dijo Compañón necesitar de salud y de tiempo, que no tenía”⁽¹¹⁾. No obstante todo, don José Manuel Groot —que escribe voluminosa *Historia* al promediar el siglo pasado—, recuerda un *corpus* de actos y providencias del obispo que se conserva en el archivo del virreinato, pero ignora su “historia” y sus láminas; y esto es sorprendente porque dicho autor se funda en la oración fúnebre con que un religioso despidió sus restos en Bogotá.

Años después de la muerte del arzobispo, hacia

1803-1804, un pariente suyo, don Fausto Sodupe, entregó al virrey manuscritos, planos y demás papeles que dejó el arzobispo. Domínguez Bordona no publicó el texto, sino breves noticias sobre los documentos inéditos en que se habla de este episodio. A falta de más precisos datos —que sin duda no están en esas cartas— supongo que entonces se entregaron al virrey los nueve tomos y que en seguida fueron enviados a España. “Se habla en estos documentos, además —anota Domínguez Bordona— de los nueve tomos de dibujos, de los índices y noticias pertenecientes a los objetos de historia natural remitidos en 1788, y de los apuntamientos sueltos para la historia general de Trujillo que Compañón no llegó a escribir —siguen palabras textuales de un documento— *por su extenuada salud y sus continuas tareas y cuidados*”. En fin, confiesa el familiar Sodupe, según palabras de Bordona, “que el Arzobispo le encomendó la ordenación de sus papeles y redacción definitiva de la obra, pero se confiesa, por escasez de medios materiales, imposibilitado para tan ardua empresa”⁽¹²⁾.

No se trataba, pues, “de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de algunas de las estampas”, como decía el obispo⁽¹³⁾, sino de la coordinación y definitiva redacción de apuntes que, ampliados en un volumen de historia (natural y cultural) habrían complementado los nueve tomos de láminas y contenido informaciones independientes. Para “extender” unas pocas leyendas y nada más, sobraban tres de los “cuatro meses” que calculaba el obispo.

Pocos años antes, en 1798, una parienta española pide licencia para que José Antonio de Loredo, hijo suyo, vuelva a España por razones de salud y a fin de que haga entrega, de acuerdo con la última voluntad del prelado, “de diferentes producciones y preciosidades”. Y a esta altura contamos con el testimonio de un religioso naturalista coetáneo. El R.P. Manuel Sobreviela, que estuvo en el Perú entre 1791 y 1794, reconoce que al estudiar la fauna de Trujillo utilizó “la preciosa obra del Arzobispo”... “este digno prelado que unía a un celo verdaderamente apostólico el gusto por las observaciones filosóficas sobre los tres reinos de la Naturaleza”⁽¹⁴⁾.

(7) Manuel Ballesteros Gaibrois, “Un manuscrito colonial del siglo XVIII,” (*Journal de la société des américanistes*, n.s., t. XXVII, fasc. 1, p. 146, 1935).

(8) Luis Ulloa, (*Nota en que rectifica a Ballesteros Gaibrois*, en la sección *Mélanges et Nouvelles Américanistes*). (*Journal de la Société des Américanistes*, n.s., t. XXVIII, fasc. 1, p. 255, 1936). Traducción del autor.

(9) Domínguez Bordona, *Trujillo del Perú* ..., p. 6.

(10) Marcos Jiménez de la Espada, “Colección de ya-

rvafes quiteños”. (*Congreso internacional de americanistas*, Actas de la cuarta sesión, Madrid, 1883, p. 162.)

(11) Mendiburu, *Diccionario* ..., T. II, p. 404.

(12) Presumiblemente, Domínguez Bordona escribe estas líneas en su obra “Manuscritos de América” (*Catálogo de la Biblioteca de Palacio*, t. IX, Madrid, 1935), que no ha podido ser consultada por los revisores de este trabajo.

(13) Cfr. *infra*, p. 10.

(14) Manuel Sobreviela, *Voyages au Pérou faits dans les années 1791 à 1794 par les PP. Manuel Sobreviela et Narciso y Barceló ... publiées à*

Tales palabras no pueden referirse sólo a los dibujos, pero, en rigor, no está dicho si ese gusto era puramente oral o si las observaciones estaban escritas.

Ya hemos llegado a los tiempos en que vivía el obispo y, afortunadamente, nos es dado contar y sopesar las palabras esclarecedoras del protagonista mismo. Nada mejor. Leamos con atención la carta fechada el 13 de diciembre de 1790 que el propio obispo envió desde Cartagena (Colombia) a Madrid para el Secretario de Estado don Antonio Porlier. En ella habla el autor de los nueve tomos y del celo con que vigiló la exactitud de las reproducciones gráficas; se refiere a seis cajones de vasos y otros materiales que remite a Palacio y enhebra el siguiente párrafo con respecto a un séptimo cajón de piezas especiales:

"pero correspondiendo todas las dichas piezas a uno de los nueve tomos de la historia natural y moral de aquel obispado por estampas, estados y planos, en cuarto de papel de marca maior, que tengo ya enquadernados, me ha paresido conbeniente diferir la remisión de dicho caxón hasta que pueda hacer la de dicho tomo, para que, cotejadas dichas piezas y estampas, se bean la conformidad y perfecta semejanza entre unas y otras". . .

Era prolijo el obispo, y quería que lo comprobasen los demás. En otro párrafo de la misma carta se refiere a las personas o corporaciones que han revisado y reconocido la obra: el intendente de Trujillo y su asesor, los cabildos eclesiástico y secular, principales ministros de la real hacienda y otros, de Trujillo; y además el propio Virrey don Francisco Gil de Taboada cuando pasó por dicha ciudad. (Por este detalle sabemos que el Virrey vió los tomos hacia marzo de 1790). Añade:

"Y todos, y especialmente dicho Virrey, la han aprobado con elogios muy singulares en todas sus partes manifestándome los más vivos deseos de que quanto antes acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de algunas de las estampas, y que extendidas, las dirija sin demora a las Reales manos de S.M., por considerar que su Real ánimo quede muy complacido de ver una tal obra".

A continuación dice el obispo que desde el planteo inicial de su obra —aún cuando no tenga el mérito que le atribuyen— creyó que era "poco vulgar y común", "en quanto a su extensión, distribución de partes y método", y que, publicada, podría estimular la composición de otras en los demás obispados o provincias para una "historia general cumplida y perfecta". Agrega:

"Y aunque así por esto como por el trabajo que me ha costado, desearía poder poner la última mano a dicha obra con la más posible brevedad; pero mi débil salud, y las atenciones y fatigas que necesariamente me ha de traer un Arzobispado tan dilatado y tan nuevo para mí como el de Santa Fee, me hacen prudentemente rezelar que pueda retardarse por largo tiempo la conclusión de un trabajo que en otras circunstancias descansadamente podría evaquar en quatro meses. Sin embargo, yo haré lo que pueda para acabarla cuanto antes, y si el Señor me concediere esta satisfacción la remitiré luego a V.E. para que se digne ponerla a los Reales Pies de S.M.."

Esto escribió Martínez Compañón en 1790. No cuenta más de 55 años, pero tiene quebrantada la salud y es pesimista. Ahora sabemos en qué consiste una parte, al menos, del texto que falta. Las ilustraciones carecen de leyendas; el número de folio remite al índice y el índice cumple parcamente. He aquí algunos ejemplos de la forma en que se identifican las láminas, extraídos de entre los más cortos y los más largos del índice mismo:

Batán
Yndio texiendó
Español a Cavallo
Negros tocando Marimba y bailando
Indios de las Montañas de Lamas con trage ordinario

Es claro que no bastaba con esto. Por eso dice el obispo que quienes vieron la obra le expresaron sus deseos de que "acabe de extender las razones que faltan para la inteligencia y explicación de algunas de las estampas".

Todavía quedan otras palabras de Martínez Compañón, las más antiguas, las primeras, sobre el *corpus* ausente. Cuando terminó la visita a su diócesis, el obispo reunió los mapas seccionales e hizo un plano general de Trujillo que ofreció al rey en carta del 1° de octubre de 1786. Dice: "Por los mismos principios y causas, y con las mismas miras que esta carta, tengo hechos algunos apuntamientos para formar una historia general de este Obispado, o unas memorias a lo menos que puedan servir para ella; pero esta obra para ordenarla como yo deseo y la tengo delineada, pide salud más robusta que la que de algún tiempo a esta parte desfruto, y menos ocupaciones y cuidados". . . "tengo formada una colección, y otra de antigüedades". . . —añade más adelante—; pero, cosa sorprendente, no dice una sola palabra sobre los dibujos. Esto hace sospechar que la parte gráfica se inició después de 1786, cosa que parece poco probable, sin embargo.

Nos ha dicho el autor que su obra podría servir de estímulo para que otras personas "se dedican a escribir cada una la historia de una Provincia."

Escribir. El pensó en concluir la suya— tal y como la hubiere concebido— pero ya vemos que nunca llegó a darle "la última mano". Significativamente llamó a sus láminas "la historia natural y moral", título de la obra del Padre Joseph de Acosta, como observa muy bien Luis Ulloa⁽¹⁵⁾. Si los "apuntamientos" iniciales, acrecentados luego, formaron parte orgánica de la obra, se puede hablar de una *corpus* que acaso no fue a España y que no aparece en América, por ahora.

No hay dudas, pues, de que existieron las notas. Y es tan cierto, que a base de su contenido se publicaron notables textos en vida del obispo.

Don José Ignacio Lecuanda, sobrino del prelado—según se afirma—fue contador, tesorero y contador real en Trujillo entre 1782 y 1790. Este joven, seguramente español, debió pasar a Sud América y moverse aquí por indicación e influencia del obispo, pues aparece en el distante Trujillo un par de años después de la ascensión del tío y, en 1790, mientras éste realiza su largo viaje a Bogotá, toma el camino opuesto y empieza a figurar en Lima, donde pronto se nos presenta como Contador de la Real Aduana. Es decir que su estada en Trujillo coincide con la del obispo e incluso es posible que haya vivido en el palacio episcopal. En febrero de 1791 se imprime su nombre en la primera lista de suscriptores del *Mercurio Peruano* y poco después se inician sus colaboraciones en esta publicación limeña.

Los escritos de Lecuanda son una versión personal del texto que corresponde a los viajes y a las láminas del obispo. Incluso se publican casi en el mismo orden en que se realizaron las visitas pastorales. No todos los artículos de Lecuanda tienen idéntica capitulación, pero siempre su plan es exhaustivo. Son excelentes trabajos en buena prosa. Se dividen en secciones que contienen noticias históricas y geográficas, población, animales, árboles, yerbas y demás vegetales, sepulcros y tesoros, escondidos de los indios y otras antigüedades, agricultura, industria, comercio. No faltan referencias a los trajes, al carácter y al aspecto de los habitantes, a los frutos europeos y a otros detalles. La prosa corre sin vuelo posible, pero en algunos momentos el autor se desencadena con brillo. Leamos un párrafo de la descripción de Chachapoyas:

"Esta grande extensión de tierras despobladas y desiertas, rodeadas de cordilleras y de enmarañados montes, es el quadro más hermoso en donde la naturaleza ostenta sus pri-

mores multiplicando los contrastes. Aquí el tigre audaz hace resonar las selvas con sus bramidos, destroza los ganados, e insulta al bravo león, y al oso furibundo: allí la *Guan-gana* o javalí, el venado, y otras muchas fieras son la presa del ciento pies y de las volantes vívoras que acaban con sus vidas, y las de los racionales que transitan: allí aparecen las marimondas, y los monos negros y blancos", etc.⁽¹⁶⁾

Quien lea estas descripciones y examine las láminas reconocerá que son recíprocamente complementarias; que un mismo espíritu las anima, y que coinciden en el tiempo y en la referencia a lugares rarisísimamente visitados. He aquí las descripciones trujillanas que publicó José Ignacio Lecuanda en el *Mercurio Peruano*.

1. "Descripción corográfica de la provincia de Chachapoyas", agosto 2 y 5 de 1792, tomo V, pp. 214 y 222. Sin firma. (El Índice añade el seudónimo *Sofronio*, que es el de Millán de Aguirre, por error.) (Dos números).
2. "Descripción geográfica de la ciudad y partido de Trujillo. Por Don Joseph Ignacio Lecuanda." Mayo 16 a junio 9 de 1793, tomo VIII, pp. 36 a 92. (Ocho números).
3. "Descripción geográfica del Partido de Piura, perteneciente a la Intendencia de Trujillo. Por Don Joseph Ignacio Lecuanda, Contador Interino de la Real Aduana de Lima." Julio 11 a agosto 4 de 1793, tomo VIII, pp. 167 a 223. (Seis números).
4. "Descripción del Partido de Saña o Lambayeque. Por Don Joseph Ignacio Lecuanda, Contador de la Real Aduana de Lima." Setiembre 26 a octubre 6 de 1793, tomo IX, pp. 54-83. (Cuatro números).
5. "Descripción geográfica del Partido de Caxamarca en la Intendencia de Trujillo. Por Don Joseph Ignacio Lecuanda. Contador de la Real Aduana." Marzo 13 y 30 de 1794, tomo X, pp. 167 a 214. (Seis números).

Más de doscientas páginas en total; un buen tomo.

Parece evidente —por lo que veremos— que don José Ignacio Lecuanda acompañó al tío en esos viajes infernales, pero, si alguna vez dice haber visto algo personalmente, jamás se refiere a posibles excursiones con el obispo. Nombra a su tío cuando lo tiene que nombrar, sin mezquindad ni adulación, con sobriedad y justeza, y habla de sus obras pías a su tiempo y en su lugar. Una vez, cuando describe al animal llamado "carbunclo",

(15) Ulloa, (*Nota ...*), p. 255, n 1.

(16) José Ignacio Lecuanda, "Descripción corográfi-

ca de la provincia de Chachapoyas." (*Mercurio peruano*, t. V, p. 221, agosto 1792).

menciona a quienes lo han tratado antes y en particular, a la "autoridad más respetable", "el sabio especulativo" Martínez Compañón, que "en su prolixa vista trató mucho, y dió más extensa idea de este animal"⁽¹⁷⁾. Es decir, que habla del prelado como de un investigador independiente.

Pues bien; según Luis Ulloa⁽¹⁸⁾, don José Ignacio Lecuanda, el sobrino, fue acusado de plagiar las descripciones provinciales del obispo; y contestó que él ayudó a su tío en las búsquedas y que no ocultaba la procedencia de los informes que utilizaba para sus descripciones. Debemos creer, entonces, que el sobrino Lecuanda ayudó al obispo a tomar los apuntes, como se ha dicho, y no tengo dudas de que los utilizó y de que la redacción de las páginas publicadas es obra suya exclusiva. Sin embargo, otro familiar del obispo, don Fausto Sodupe, dice en fecha muy posterior —como hemos visto— que Compañón le encomendó la redacción definitiva de la obra, pero que carecía de medios materiales para hacerla. En conclusión, salimos en busca de un posible *corpus* y ahora resulta que hay dos. Los apuntes que no pudo redactar el pariente han desaparecido. (Hace algún tiempo se dio la noticia del hallazgo de papeles trujillanos y yo hice averiguaciones sin resultados). Los otros apuntes, probablemente los primitivos borradores que conservó Lecuanda en su poder cuando pasó a Lima, merecieron competente elaboración, buena copia de antecedentes y redacción fluida. Lo raro es que el obispo y el otro pariente hayan ignorado voluntariamente la "historia" que publicó Lecuanda en el *Mercurio*. Tal vez misterios de las relaciones familiares. Tanto más oscuros si consideramos que la hermosa nota en que la familia pide el traslado del obispo a España en 1796 es —a mi parecer— obra de Lecuanda.

En fin, la "historia natural y moral" de Trujillo tuvo su texto. Parte quedó en borradores que no se han hallado todavía; parte fue oficiosamente publicada en 1792-1794. En rigor, basta con los capítulos conocidos y con las ilustraciones conservadas para reconocer el notable volumen de esta esforzada empresa intelectual.

La obra del obispo consiste en nueve tomos de láminas sin más texto que el de sus índices, y cada tomo contiene entre cien y doscientas láminas (en números redondos). El grueso papel mide 25 x 17 cm., poco más o menos, y la encuadernación original, muy mediocre, es de tafíete sobre madera; tafíete de color habano, en el primer tomo, rojo en los demás. El tomo I dice en el lomo: *Martínez/Compañón/Trujillo/del Perú/I*, y la etiqueta lleva el N° 89. La signatura de la Biblioteca de Palacio (de Madrid), en que se conservan los tomos, es 343 para el primero, y los números subsiguientes hasta el 351

para los ocho restantes. El tomo I, presidido por el escudo real de España y los retratos de Carlos IV y Carlos III, contiene: planos de provincias, pueblos, edificios y detalles de ellos, bóvedas, cerros (minas) y llanuras; retratos o figuras de militares, civiles o eclesiásticos, y estadísticas, censos o padrones de muy diversos hechos o cosas del territorio episcopal. Algunas de estas relaciones están destinadas a revelar el número de iglesias, pueblos nuevos, escuelas, caminos y acequias, etc., realizados por iniciativa del propio obispo; las restantes ilustraciones del lugar son puramente documentales.

El tomo II, también presidido por el escudo y esta vez, con el retrato de María Luisa a pluma, es para nosotros, el más interesante. No es difícil sintetizar su contenido a la luz de una sistemática posterior: éste es el tomo de los *tipos, trajes y costumbres* —incluso las *faenas rurales*— que tal auge alcanzarían durante el siglo XIX. Pero contiene algo más: música, veinte páginas musicales.

Los tomos III al VIII denotan contenido más homogéneo: están dedicados a la fauna y la flora. Y en cuanto al IX y último, después del retrato de Carlos IV, de un mapa de Trujillo y de tal cual detalle o planta de edificios actuales, consagra sus páginas a las "antigüedades" de la región (ruinas, cerámica, etc.) con adelantada visión de arqueólogo. Este parece haber sido realmente el último de los que concluyó el ordenador.

Como se ve, la obra del obispo responde a una concepción de alto porte. En su espíritu hierven las inquietudes del siglo y su enfoque tiene amplio diafragma. Su interés abarca con igual fruición los reinos de la naturaleza y el hacer, el pensar y el sentir de los diversos grupos humanos que pueblan su extensa diócesis. Es metódico, y el tipo de mentalidad que lo anima disuena en su contorno, tropieza con la inercia y le exige —le habrá exigido— todo ese sabio complejo de requisitos y diplomacia mínima que suele confundirse con la indolente paciencia.

La concepción original de su obra consistía —parece evidente— en un relevamiento general de la naturaleza y del hombre de Trujillo, incluso el habitante urbano, incluso la pura geografía y las complicaciones estadísticas. No fue posible, sin duda, con los colaboradores disponibles; era demasiado para él mismo.

El obispado de Trujillo abarcaba entonces doce "provincias", a saber: *Trujillo, Saña, Piura, Jaén, Lanús, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Huambos, Cajamarca, Huamachuco, y Pataz* (ortografía moderna). Pienso que el proyecto máximo del obispo se dividía en una presentación general de la diócesis y, después, en una descripción completa de cada provincia.

(17) Lecuanda, "Descripción geográfica de la ciudad y partido de Trujillo. (*Mercurio peruano*, t. VIII,

p. 58, mayo 1793).

(18) Ulloa, (*Nota ...*), p. 255.

En el tomo I, escudo, retratos y el "mapa topográfico del Obispado de Trujillo", es decir, el escenario general; censo de habitantes de todo el Obispado; censo de iglesias; cómputo de pueblos nuevos, etc.; caminos, etc.; escuelas; padrón de personas confirmadas... Todo esto, referente a la entera extensión de la diócesis. En cuanto a cada provincia, el plan se desprende de sus logros parciales, y podría enunciarse así:

1. Carta topográfica de la provincia
2. Plano de la ciudad o pueblo
3. Planos, vistas de conjunto o detalles de las principales o interesantes construcciones edilicias, o de lugares con minas.
4. Trajes característicos de personas civiles, eclesiásticas y militares
5. Trajes de indios
6. Costumbres. Juegos
7. Faenas rurales
8. Industrias
9. Caza y pesca
10. Danzas y música
11. Notas características.

Si el obispo no pensó sistemáticamente en estas divisiones, es claro que las realizó de hecho mediante un simple relevamiento prolijo. Cerca de dos centenares de dibujos se pueden distribuir en esas once secciones. La realización de su plan "provincia por provincia" *con todos los elementos culturales* debió ser muy difícil. Lo que se logró parece una simplificación: todas las láminas de trajes exóticos, costumbres, faenas, industrias, danzas, música, etc., de las provincias, en un tomo. El proyecto inicial de las doce provincias parece ahora visible en el tomo I solamente, y en cuanto a fechas, en las láminas o cuadros 6, 7, 8 y 9 del tomo I, se lee: "Trujillo (o Truxillo) del Perú" - "Mayo 25 de 1789". Este fue, al parecer, el año en que el obispo resolvió disponer la encuadernación de sus incompletos trabajos en los nueve tomos, pero ni aún así dio por terminada la tarea. Don Jesús Domínguez Bordona, que los examinó con cuidado, no omitió esta sencilla observación: "Hay en todos los volúmenes bastantes folios en blanco" (19). Así es. Estos folios en blanco tienen su interés. Porque importa ver dónde, en qué lugar del tomo se encuentran. Pues bien; los folios blancos están *en cada provincia*, probablemente destinados a esperar y recibir la copia de nuevas ilustraciones que nunca llegaron.

Todo lo consiguió el prelado para su carpeta de Trujillo, asiento episcopal; la carta, el plano de la ciudad, seis plantas y detalles de edificios, una decena de uniformes civiles y militares, una veintena de eclesiásticos; más de treinta láminas, por junto, sin contar la galería de retratos de obispos. Muy poco placer, en cambio, le dio la



"Danza de Pallas".

cosecha en las demás secciones. Eso sí, las cartas topográficas y el plano de la ciudad principal los obtuvo en todas las provincias y es porque consiguió lo más él mismo cuando visitó aquellos lugares. En cuanto a Cajamarca, pudo añadir tres planos y diez láminas de personas; en las demás, uno o dos planos y una sola lámina de trajes. En Jaén y en Huambos no logró nada, es decir, nada más que la carta topográfica y el plano. Pero él confió en sus colaboradores hasta último momento; por eso hizo dejar folios en blanco cuando mandó las carpetas al encuadernador. Y estas páginas en blanco son comunicativas. Ellas documentan la fe del obispo y su tenacidad, en tanto reflejan la negligencia de los colaboradores, más tenaces aún; prueban hasta qué punto vivió enamorado de un plan difícil, y certifican, en fin, que muchas de las grandes realizaciones intelectuales del período de la Enciclopedia se deben a imponentes proyectos iniciales de los cuales fueron magro producto. Muy lejos de abominar de esos desmesurados impulsos, generalmente domiciliarios e incógnitos, corresponde reconocer su valor estimulante y su fecundidad en resultados.

El obispo Martínez Compañón cerró, pues, sus nueve tomos (aún esperanzado en nuevas lámi-

nas) a mediados de 1789, diez años después de su designación para el servicio de la trabajosa diócesis. Él había soñado con presentar al rey Carlos III aquella noble primicia de afán, y acaso esperara algún destino compensatorio por las innumerables obras piadosas que realizó en Trujillo, según las constancias que —de paso— incorporó al tomo I; pero el rey murió el 11 de diciembre de 1788 y el prelado tuvo que pensar, a última hora, en presentar su obra al sucesor. La noticia de la exaltación de Carlos IV (diciembre 14 del mismo año 1788), debió de llegarle ya muy entrado el año siguiente y, poco después, los retratos del rey y de la reina. Lima juró al sucesor en octubre. El diligente obispo manda sacar copia, y el escudo real y la imagen de Carlos IV abren el tomo I, y el mismo escudo y la figura de Marfa Luisa constituyen el pórtico del II. Está adelantado el año 1789 cuando el obispo realiza estos complementos para "actualizar" la obra; añade además en el tomo I cuatro cuadros estadísticos sobre iglesias nuevas, pueblos nuevos o trasladados, con sus feligresías y colegios, caminos y acequias, e indicación de los lugares en que promovió la agricultura, censo de escuelas y padrón de personas confirmadas. Estos folios tienen al pie el siguiente lugar y fecha: "Trujillo (o Truxillo) del Perú y mayo 25 de 1789", como hemos dicho.

El obispo Martínez Compañón partió con sus materiales y sus láminas, rumbo a Colombia, en junio del año 1790. Cuando llegó al puerto de Cartagena (supongo que para descender a Bogotá por el río Magdalena), despachó para España seis cajones de materiales con la carta que hemos visto, y siguió viaje con el cajón de las piezas arqueológicas, sus nueve tomos y los apuntes destinados a nutrir el texto de la obra. En marzo de 1791 llegó a Bogotá y se posesionó de la sede arzobispal. Allí falleció en 1797 —ya lo dijimos—, sin haber recibido del rey las palabras y mercedes que él ambicionaba como recompensa por su generoso y honroso esfuerzo.

Los gruesos tomos de esta rica enciclopedia indiana nunca estuvieron realmente olvidados, o perdidos en anaqueles incógnitos. Apenas encuadradas las láminas, todavía en América, la obra fue consultada y aprovechada, como hemos visto, y luego, ya en la Biblioteca de Palacio, debió merecer, además de las regias miradas, la atención de los estudiosos allegados. Ya en la segunda mitad del siglo XIX los tomos son revisados por el gran americanista español Marcos Jiménez de la Espada, y este examen no carece de consecuencias. Durante su viaje por la zona andina, don Marcos escogió en Quito veinte melodías y mandó que las anotaran. Con ellas formó una colección y, para completarla, quiso publicar conjuntamente —según veremos más adelante— las veinte páginas musicales del obispo. Pero, ya porque la tarea resultó desagradable y pesada al músico que lo asesoraba; ya por el pesimismo del asesor; ya porque realmente faltara tiempo,

como se dijo, se añadieron a su colección, solamente cuatro de las que vio don Marcos en los tomos del obispo: la *tonada* "El Diamante", n° 13; la *tonada* "El Huicho", n° 15; la *tonada* o baile del Chimó, n° 6 y las Lanchas, n° 12. Habló Jiménez de la Espada en la cuarta reunión del Congreso Internacional de Americanistas (Madrid, 1881) y dijo que iba a presentar también al Congreso "una colección de *yaravíes* o tonos o melodías quiteños recogidos a elección mía y por mi encargo en la capital de la República ecuatoriana". "A ellos agrego —dice después— otros aires propios del Perú, criollos en su mayor parte, aunque algunos con nombre indio, copias de las ilustraciones, aún inéditas, a la Historia (cuyo texto se ha perdido) del obispado de Trujillo en el Perú, mandada componer por su erudito y celoso prelado el Sr. D. Baltasar Jaime Martínez Compañón después arzobispo de Santa Fe. No digo más acerca de esta materia —termina don Marcos— porque no paso de ser un mero aficionado al divino arte"⁽²⁰⁾. Este anuncio y la colección de veinticuatro obras, pues, se publicó en los volúmenes titulados *Congreso Internacional de Americanistas, Actas de la Cuarta Sesión*, Madrid, 1883. El músico asesor a que hemos aludido publicó, por su parte, en estas mismas actas, varias páginas sobre la colección de don Marcos y sobre la del obispo⁽²¹⁾.

A raíz de este formal comunicado los círculos de americanistas y de historiadores recibieron entonces más concreta información. Varios autores, entre ellos el chileno José Toribio Medina, escribieron páginas sobre diversos aspectos de la obra episcopal. El mismo don Marcos hizo años después otras anotaciones sobre el contenido de los tomos en las revistas *El Centenario e Historia y Arte*, y publicó dos dibujos, que más tarde reprodujo Luis Ulloa —a quien tomo el dato precedente— en una *Historia Universal*⁽²²⁾. En cuanto a la música, unos cuarenta años después de la comunicación de Jiménez de la Espada, los esposos Raoul d'Harcourt y Marguerite Béclard, ambos americanistas y músicos, tomaron una de las melodías publicadas con las actas del IV Congreso (la *tonada El Diamante*, N° 13) y la incluyeron en su gran libro *La musique des Incas et ses survivances*, París, 1925⁽²³⁾.

Los tomos del obispo fueron exhibidos durante la exposición que la Sociedad Española de Amigos del Arte organizó a mediados de 1930 en Madrid. José Gabriel Navarro, miembro de la Comisión, llama en el catálogo muy especialmente la atención sobre estos volúmenes "que forman —dice— completa colección de todos los tipos, españoles e indígenas, profesiones, juegos

(20) Jiménez de la Espada, "Colección...", p. 162-163.

(21) J. Y., [Prólogo-sin título a la colección de yaravíes quiteños] p. III - VIII.

(22) Ulloa, [Nota . . .] p. 255.

(23) Cfr. p. 465 y ej. N° 155.

(entre ellos el "hockey"), ocupaciones y oficios, y fiestas, así como de animales y flora, completados con planos de edificios e interesantes mapas, etc., de toda aquella importante región".... Añade que los dibujos acuarelados denotan una "ingenuidad adorable" y publica tres planos de edificios y once dibujos sobre costumbres⁽²⁴⁾. Poco después, el entonces director de la Biblioteca de Palacio don Jesús Domínguez Bordona, dedica en el tomo IX del Catálogo (Madrid, 1935), sección *Manuscritos de América*, una breve descripción de la Obra del Obispo, anticipo de la publicación que entregará al año siguiente. En seguida comentaremos esta publicación.

En el *Journal de la Société des Américanistes* (n.s., t. XXVII, París, 1935), el profesor de la Universidad de Madrid don Manuel Ballesteros Gaibrois dedica una treintena de páginas a los tomos del obispo Compañón, cuya obra considera preciso destacar —dice— "entre las múltiples maravillas bibliográficas" de la Biblioteca de Palacio⁽²⁵⁾. Ballesteros se propone "dar en lo posible una exacta idea de lo que esta obra excepcional y única contiene"⁽²⁶⁾; pero no copiando índices, sino ordenando su contenido por materias, excepto todo lo referente a la fauna y a la flora. Da algunos datos biográficos del obispo, "hombre de un talento notable y de singulares dotes de gobierno" y al cabo de breves notas sobre circunstancias conexas, Ballesteros aborda su "Catálogo" por materias y lo favorece con muchos párrafos aclaratorios al pie. Las indicaciones del Catálogo sobre cada lámina nos dan el título, el tomo y el folio del original, pero he aquí que al llegar a la sección "Música", Ballesteros reproduce, además del título de la composición musical, la letra correspondiente. Así tenemos la primera publicación de los textos que anotó el obispo. Con el Catálogo termina el trabajo de Ballesteros. Las notas al pie añaden justos elogios al cuidado del obispo y el cierre está a cargo de dos láminas que reúnen ocho dibujos de aves, plantas y enterramientos.

Hemos dicho que don Luis Ulloa escribió páginas históricas sobre América en una *Historia Universal* y reprodujo las dos láminas del obispo que publicó Jiménez de la Espada. Una mención de Ballesteros Gaibrois a este trabajo, dio pie a Ulloa para una rectificación que vio la luz en el *Journal de la Société des Américanistes* (n.s., t. XXVIII, París, 1935, pp. 253-256). Atento a lo suyo, este autor da varios antecedentes históricos referentes a la obra del prelado, y yo he aprovechado algunos aquí, como digo en cada caso. Es él quien nos informa que el arqueólogo peruano Dr. Julio A. Tello poseía copias fotográficas de gran parte de las láminas episcopales



"Danza de Carnestolendas".

y que publicó varias en diarios y revistas: doce, una vez, en *La Prensa* de Lima del 1° de marzo de 1935, con motivo del cuarto centenario de Trujillo⁽²⁷⁾.

Hemos anticipado que don Jesús Domínguez Bordona, director entonces de la Biblioteca de Palacio, publicó en Madrid en 1936 páginas referentes a la obra del obispo Martínez Compañón. Se trata de un trabajo muy importante. Consiste en un folleto-prólogo de 22 páginas y una carpeta con 208 dibujos distribuidos en 104 láminas bajo el título común de *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII*.

Nos da el folleto una documentada biografía del obispo —algunos de cuyos datos he reproducido aquí—, una reseña de comentarios sobre los manuscritos, una descripción de los volúmenes y un índice completo de las ilustraciones. Domínguez Bordona elogia al obispo con medida y justicia: "Su visita a la primera de dichas diócesis —escribe, refiriéndose a la de Trujillo— merece, en efecto, por sus esfuerzos y resultados, ser incorporada a la serie de grandes exploraciones coloniales que tan elocuentemente hablan del rena-

(24) El mencionado Catálogo de la Exposición no ha podido ser consultado por los revisores.

(25) Ballesteros Gaibrois, "Un manuscrito...", p. 145.

(26) *Ibid.*, p. 146.

(27) Al hablar de Tello, dice Ulloa con respecto a la tenencia de las láminas: "Il avait, je crois...". [Nota. . .], p. 255.

cimiento científico español durante el siglo XVIII. "El prólogo y la carpeta de Domínguez Bordona dan, por vez primera, noción cabal de lo que es "la historia" del obispo. Puede asegurarse que la vitaliza. El cuidado de elegir y reproducir más de doscientos dibujos lanza a los cuatro vientos antiguos secretos de los tomos coloniales, y al celebrar el esfuerzo y deplorar lo que falta, puede sorprendernos el hecho de que no aparezca en la carpeta ni una sola de las veinte melodías.

El historiador argentino José Torre Revello firma un folleto (*Biblioteca de Palacio en Madrid*, Facultad de Filosofía y Letras, publicaciones del Instituto de investigaciones históricas, N° LXXXIII, Buenos Aires, 1942) en que examina las diversas secciones de dicha biblioteca y da una bibliografía referente a sus fondos con un índice de documentos interesantes para nuestra historia. Brevemente se refiere en el texto al código del obispo, pero en nota al pie detalla las piezas y describe su contenido. En cuanto al tomo II señala que "contiene 18 folios con composiciones musicales bailables, con letra" (28). En fin, recuerda los escritos que se han dedicado al pontífice y a su obra.

La valiosa contribución de don Jesús Domínguez Bordona mereció las correspondientes notas periódicas y el comentario de los investigadores. En el Perú se produjo la resonancia explicable. La revista "3", N° 5, junio de 1940, Lima, dedicó su suplemento de dieciséis páginas llamado *Cuadernos de Cocodrilo*, a connotar la obra del obispo. La nota se titula *Coreografía Colonial/ Acuarelas mandadas hacer por D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda / Siglo XVIII*. Se reproducen en este suplemento ocho láminas o partes de lámina. Al final, el folklorista peruano A. J. B. (Arturo Jiménez Borja) reduce a un párrafo la biografía y la descripción que publicó Domínguez Bordona y dedica varias páginas a sopesar y documentar la supervivencia de las danzas que hizo dibujar el

obispo: "Muchas de estas danzas perduran, habiendo salvado sus nombres propios y movimientos más importantes; otras aparecen sumamente deterioradas e irreconocibles y por último las hay que han desaparecido". Un folleto del mismo autor (*Máscaras de Baile*, Lima, 1947) trae una rápida mención de las ilustraciones de Trujillo.

Varias veces retomó después Jiménez Borja el tema de las danzas peruanas y en todas recordó y utilizó los aportes del pontífice español. En un extenso trabajo titulado *Coreografía Colonial*, que publicó en los números 7 y 8 de la revista *Mar del Sur* (1949), Jiménez Borja relaciona de nuevo las danzas folklóricas peruanas actuales con las del obispo y con las de otros autores; en su libro *Instrumentos musicales del Perú*, Lima, 1951, se refiere una vez más el citado autor a las acuarelas del obispo y reproduce dos de ellas entre muchas otras de distinta procedencia; en la *Revista del Museo Nacional*, tomo XXIV, Lima, 1955, Jiménez Borja insiste en esos importantes vínculos de la moderna expresión folklórica con los documentos antiguos, recuerda —entre otros autores— a nuestro obispo, y reproduce una acuarela no sin la compañía de figuras de cerámica y fotografías rurales; en amplia nota ilustrada —*Taqi, pequeña historia de la danza popular peruana*—, que aparece en la revista *Cultura Peruana* N° 90, diciembre de 1955, vuelve al asunto, cita otra vez al prelado, refirma que las danzas de animales, motivo de las viejas acuarelas, viven hasta hoy, y publica una de las láminas episcopales. Aún cuando Jiménez Borja no menciona a Jesús Domínguez Bordona, su fuente es siempre la obra del español, en cuanto al obispo.

En 1957 trabajé durante siete meses en varios países de Europa con los auspicios de la UNESCO y dediqué dos a las bibliotecas de Madrid. Allí pude examinar los tomos del obispo y estas páginas son producto de aquel estudio y de posterior atención al tema.

Mag. Cachaia Ladgedida de quimachuco

E. 191.

Violin

Voz

Cello

De bien se de vo de set.

de dia man le ode vi bi, ca y me te me la muer te e no ap muer te ta mi e no ap muer te pa ta mi

blan sonada el supamare de gasa man.

Violin

Voz

Cello

De es bates don de tu be inco

ue re tu da ma da. Sin tien de vo tu be ni da, con ju se de tu he so da

CREACION Y TRANSMISION ORAL: ALGUNAS REFLEXIONES

por Gerardo V. Huseby

"L'essence de la critique est de savoir comprendre des états très différents de celui où nous vivons."

Renan

Cuando Francis Bacon afirmó que la imprenta, la pólvora y la brújula cambiaron la faz de la civilización, indudablemente no dejó librado al azar el orden de su enumeración. Resulta difícil en la actualidad comprender cabalmente hasta qué punto la difusión del texto escrito implicó una transformación radical de los procesos de aprendizaje y de comunicación, y por ende de la actitud total del hombre frente al hecho científico, literario o artístico. Este complejo fenómeno ha sido tratado en detalle en sus aspectos literarios, pero salvo estudios aislados sus profundas implicancias en el campo musical no han obtenido hasta ahora toda la atención que merecen. Mientras no se estudien y conozcan los procesos de transmisión oral y su funcionamiento en lo que a música respecta, mal se pueden comprender aquellos hechos musicales ubicados del otro lado de esa gran divisoria de aguas que en las capas socioculturales más elevadas se sitúa hacia el año 1500, pero que aún no se ha definido y completado en ciertos ámbitos folklóricos más "rezagados". También del otro lado de la vertiente se hallan aquellas áreas que no han sido alcanzadas aún por la cultura agresivamente visual de Occidente, y donde ciencia, literatura y música siguen siendo transmitidas por la vía milenaria de la voz y la audición.

En su libro *From Script to Print*, que ha gozado de merecida popularidad a partir de su publicación inicial en 1945⁽¹⁾, Henry J. Chaytor brinda una vívida imagen de este trascendental proceso, que caracteriza de la siguiente manera:

"La historia del paso del manuscrito al texto impreso es la historia del gradual reemplazo de métodos auditivos de comunicación y recepción de ideas por métodos visuales."⁽²⁾

Nuestra total dependencia de la palabra escrita nos impide formarnos una idea clara de los procesos mentales del intelectual medieval, teólogo, filósofo o poeta, y del copista y el juglar. Son muchos los testimonios que señalan entonces

una dependencia igualmente estricta de la imagen acústica del texto. La lectura era trabajosa y lenta (los manuscritos medievales abundan en abreviaturas y otros obstáculos semejantes), y rara vez silenciosa; el copista trabaja con la mente, la pluma y la lengua, aislado en su celda individual para protegerse de sus colegas igualmente sonoros. Al leer se nos genera una imagen kinestética que abarca además del aspecto visual esa voz interior que es a la vez oída y enunciada; el lector semianalfabeto o poco acostumbrado necesitará recurrir constantemente a las imágenes auditivas de ese modo producidas, reforzándolas inclusive con su voz real, mientras que para el lector habitual el aspecto visual del proceso cobra total primacía. Chaytor compara el estadio del lector medieval con el de un niño contemporáneo en las etapas iniciales del aprendizaje de la lectura, y señala además que aún quienes han logrado llevar debajo del nivel de consciencia esa voz interior que acompaña la lectura, recurren conscientemente a ella cuando se enfrentan con un pasaje de difícil comprensión o bien al leer un idioma extranjero que no dominan con comodidad. Hemos llegado a un punto en que ni siquiera podemos concebir la idea de lenguaje sin referencia a su forma escrita; para el hombre medieval, en cambio, el concepto de lenguaje era eminentemente acústico, circunstancia que explica además la total despreocupación por sistematizar la ortografía y la gramática, aún dentro de un mismo manuscrito.

Pero con anterioridad a la difusión del texto impreso los textos escritos eran escasos, e igualmente escasos quienes se hallaban en condiciones de leerlos. La función que cumple hoy el libro estaba entonces cubierta por la recitación en público, ya fuera con fines didácticos o bien de entretenimiento. Ya en 1936 Ruth Crosby señaló con claridad la importancia y la continuidad de este fenómeno, y puntualizó algunas de sus características fundamentales.⁽³⁾ Aún en el caso de aquellos pocos que sabían leer y te-

(1) Chaytor, Henry J., *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*. Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd., 1945. Londres, Sidgwick & Jackson, 1966.

(2) *Ibid.*, p. 4.

(3) Crosby, Ruth, "Oral Delivery in the Middle Ages" (*Speculum*. Vol. XI, N° 1, enero 1936, p. 88).

nían acceso a los libros, la lectura implicaba un proceso de grabar en la memoria el contenido por vía esencialmente auditiva, de modo similar a la manera en que los estudiantes retenían en la memoria las disertaciones de sus maestros. En el campo del entretenimiento, ya fuera popular o cortesano, existió siempre una clase profesional de recitadores públicos; hasta el día de hoy en los ambientes iletrados su vehículo apto es el verso, y Chaytor anota que sólo a partir del siglo XIII comenzó a tener aceptación en Europa la recitación narrativa en prosa. Casi atrofiada nuestra memoria por la constante disponibilidad del texto, nos asombra la enorme capacidad retentiva de aquellos versificadores profesionales; recordemos por otra parte que las más de las veces no sabían leer y su repertorio era en su totalidad de procedencia oral. Chaytor proporciona algunos ejemplos que permiten disipar nuestro posible escepticismo frente a la legendaria memoria de bardos y ministriles. En la India se les exige a los estudiantes que memoricen un texto íntegro y lo reproduzcan en la sala de examen; se dice también en la India que si se perdieran todos los ejemplares escritos o impresos del Rigveda, se podría reconstruir el texto de inmediato y con total exactitud (su extensión equivale a la suma de la Ilíada y la Odisea), ya que los libros sagrados son memorizados en su totalidad. Algunos valdenses conocían de memoria el Nuevo Testamento y libros completos del Viejo; en Islandia se ha conservado un gran volumen de poesía tradicional por medios exclusivamente orales. El ejemplo que proporciona Chaytor con respecto a Islandia merece una cita textual:

"Otra serie de *rimur* compuesta por el mismo autor (Sigurdur Bjarnason) en 1862 tiene una historia muy peculiar. No se conservó ninguna versión manuscrita del poema, pero un hermano menor del poeta lo había aprendido de memoria a los quince años, y había anotado entonces el primer verso de cada estrofa. Cincuenta y cinco años más tarde, en Canadá, y sin haberlo repasado en su mente durante treinta años, dictó la serie completa, de 4,000 versos de extensión, la que fue publicada en Winnipeg en 1919.⁽⁴⁾

El impulso tomado por los estudios folklóricos en el transcurso del último medio siglo ha dado como resultado una revisión total de los conceptos de tradición y transmisión oral, y ha señalado la necesidad de un replanteo de la teoría literaria referente a etapas anteriores o paralelas a la difusión del texto impreso. Se destaca en ese orden la labor llevada a cabo por el clasicista Milman Parry a partir de mediados de la década

del 30, y continuada por su discípulo Albert Lord. Ambos trabajaron en la recolección de poesía épica de los pueblos eslavos del sur. Parry falleció sin llegar a plasmar sus teorías por escrito; partiendo de las ideas de su maestro, Lord escribió un libro que debiera ser lectura obligada para todo interesado en folklore o en literaturas orales.⁽⁵⁾ Un análisis exhaustivo de los procedimientos utilizados por los cantores serbocroatas y de las transcripciones de los textos correspondientes, lleva al autor a formular una teoría que en la segunda mitad del libro es aplicada con asombrosos resultados a los poemas homéricos. En el capítulo final, Lord también demuestra satisfactoriamente la aplicación de su teoría a la poesía narrativa medieval. La definición que Parry diera del concepto de fórmula le sirve de base:

"...grupo de palabras que es empleado habitualmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada."⁽⁶⁾

Lord la analiza en profundidad, y determina que interviene en los procesos de creación por fórmula todo un complejo de elementos técnicos: peculiaridades en la sintaxis, en la distribución de pausas y acentos y en la línea melódica (así la denomina el autor); sustituciones de palabras, encadenamientos característicos de las frases, pleonasmos, aliteración, etc. Emerge la fórmula como un concepto flexible y, en las palabras de Lord, nunca sagrado sino meramente útil: la perfecta identidad de ritmo y pensamiento. Surge también el concepto de economía (la utilización por parte de un mismo cantor de la misma fórmula cada vez que se encuentra con determinada situación), que al ser aplicado a los poemas homéricos le permite al autor defender la hipótesis de un Homero de carne y hueso, tal vez célebre en su época por su talento superior, que habría sido al mismo tiempo un eslabón más de una larga tradición oral, dos de cuyos temas recurrentes habrían sido la Ilíada y la Odisea. Según Lord, la fama de Homero y de sus versiones de ambas epopeyas habrían inducido a algún escriba a fijarlas.

El arte del cantor, dice Lord,

"...reside no tanto en aprender por medio de la repetición de fórmulas consagradas por el tiempo sino en la capacidad de componer y recomponer las frases en atención a la idea de ese momento y según el patrón establecido por las fórmulas básicas (...) Lo importante no es la ejecución oral sino más bien la composición *durante* la ejecución oral (...) Con la poesía oral estamos en presencia de un proceso particular y de rasgos propios en

(4) Chaytor, *From Script...* p. 117, citando a Sir William Craigie (*The Art of Poetry in Iceland*,

(5) Lord, Albert B., *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1960.

(6) Parry, Milman, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style" (*Harvard Studies in Classical Philology*, N° 41, p. 80).

el cual llegan casi a fundirse entre sí el aprendizaje oral, la composición oral y la transmisión oral; éstos no parecen ser más que diferentes facetas de un proceso único.”(7)

Consciente de las implicancias y del alcance de su teoría, Lord aclara explícitamente que se aplica a todo tipo de poesía narrativa (no sólo heroica sino también romántica o histórica), tanto en un nivel cortesano como en ámbitos folklóricos. Reconoce además el autor la dificultad de determinar con respecto a los textos medievales cuáles representan ya una creación inicial escrita, dado que la literatura escrita durante largo tiempo reflejó el estilo y la modalidad característica de su progenitora oral.

“Un poema oral no es compuesto para la ejecución sino *en* la ejecución (...); el canto, la ejecución y la composición son aspectos de un acto único.”(8)

Siempre según Lord, el cantor comienza su aprendizaje desde niño y pasa por tres etapas: a) escuchar y absorber; b) la aplicación experimental de lo aprendido; c) la ejecución ante un público crítico. La tradición que ha convertido en propia a lo largo de los años le proporciona los medios que le permiten componer con rapidez sin el auxilio de la palabra escrita y sin memorizar una forma fija. El cantor aplica las mismas fórmulas y técnicas de elaboración formulística a diferentes canciones, y se maneja no en términos de palabras sino de grupos sonoros, de conjuntos de palabras organizadas según una cadencia rítmico-melódica determinada. Los cantores estudiados por Lord eran capaces de brindar tras una única audición su versión de un poema en muchos casos de más de 10.000 versos. Del mismo modo, los ministriles y juglares medievales acrecentaban su repertorio apropiándose de los poemas que escuchaban recitar a sus colegas o rivales; la recitación pública de una *chanson de geste* o de un *roman d'aventure* implicaba pues convertirlo en propiedad común.

No es posible dentro de los límites de este artículo dar una cabal idea del rigor con que Lord lleva sus análisis a sus últimas consecuencias, y la exactitud con que se cumplen sus postulados en los extensos y abundantes ejemplos que proporciona. Incluye dos citas textuales adicionales antes de pasar al párrafo siguiente:

“Creo que una vez que conozcamos los hechos de la composición oral dejaremos de buscar el original de una canción tradicional. Desde un punto de vista, cada ejecución es un original. Desde otro, es imposible remon-

tarse a través de la labor de generaciones de cantores hasta llegar al momento en que algún cantor cantó por vez primera una determinada canción.”(9)

“...No podemos por lo tanto hablar correctamente de “variante”, ya que no hay original que variar! Sin embargo, las canciones se relacionan entre sí en grado variable, si bien no en una relación de variante a original, a pesar de la frecuencia con que se recurre a un concepto erróneo de transmisión oral; dado que “transmisión oral”, “composición oral”, “creación oral” y “ejecución oral” son una y la misma cosa. Nuestro mayor error consiste en querer llevar a una rigidez “científica” un fenómeno esencialmente fluido”.(10)

Quisiera referirme ahora a dos instancias de la aplicación al campo de la música de conceptos idénticos o paralelos a los enunciados por Lord: las ideas que Carlos Vega expresara con referencia a la creación musical folklórica, y los estudios sobre la creación y transmisión del canto gregoriano temprano realizados por el musicólogo estadounidense Leo Treitler.

Mucho antes de que Lord formulara su teoría, Carlos Vega había llegado a conclusiones esencialmente similares en sus estudios sobre la música folklórica de nuestro país. Ya en el *Panorama*(11) encontramos expuesto su pensamiento al respecto, luego ampliado en la *Fraseología*(12) y en *La Ciencia del Folklore*:(13)

“...el pueblo recibe, con el repertorio de hechos particulares, algo más que los hechos en sí. La ciudad le da, ínsitos en los hechos, estructuras estróficas, ciclos de temas, orden de rimas, sistemas tonales, rítmicos y armónicos, estilos, moldes, nociones, modelos, ideas madres, en fin, que condicionan y encarrilan la escasa recreación folklórica. Puedo hacer *un* soneto pero no soy el creador del soneto...”(14)

“...podemos encontrar un sistema tonal anti-quísimo en los cantos que el pueblo compuso ayer mismo. Las supervivencias, entonces, pueden ser, no los productos particulares, sino los sistemas, los modelos, las nociones, etc.”(15)

“La modificación de lo circundante puede no requerir ni siquiera el propósito de modificar; basta la intervención del espíritu para que haya modificación aún sin voluntad de creación. Hay que tener presente que *entender es modificar*. Nada musical de lo que llega al espíritu se instala en él tal como fue expresa-

(7) Lord, *The Singer...*, p. 5.

(8) *Ibid.*, p. 13.

(9) *Ibid.*, p. 100.

(10) *Ibid.*, p. 101.

(11) Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires, Losada, 1944.

(12) Vega, Carlos, *La Música popular argentina*.

Fraseología. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1941.

(13) Vega, Carlos, *La Ciencia del folklore*. Buenos Aires, Nova, 1960.

(14) Vega, *Panorama...*, p. 41.

(15) *Ibid.*, p. 42.

do por otro espíritu. El solo acto de percibir importa el rozamiento de lo que llega con lo que estaba, y ambos, avecindados, se conmueven. En segundo lugar, **conservar es modificar**. Nada de lo que permanece en el espíritu se mantiene como llegó. Y en tercer lugar, nada de lo que sale del espíritu retorna como llegó ni como estaba en él.

Externar y, mucho más, **expresar, es modificar**. Todo esto, ausente la voluntad de crear (...) las modificaciones mínimas equivalen a la **conservación**. No es paradoja."⁽¹⁶⁾

"**Variación y recreación** son dos grados superiores a la **interpretación** (modificación involuntaria mínima) e inferiores a la **creación** (modificación voluntaria máxima). Ambos procesos engendran modificaciones que no alteran las formas y las normas tradicionales. Son movimientos **dentro de la casa**. Todo esto ausente o vigente la voluntad de crear; todo esto intervención del espíritu sin alteración del sistema."⁽¹⁷⁾

"La intervención del individuo, pues, en la corriente tradicional, altera y modifica, aún sin que el músico asuma la actitud de creador. No hay creación pura en los dominios de las clases populares. Los cancioneros derivan principalmente por recreación e hibridación"⁽¹⁸⁾.

La profunda familiaridad de Carlos Vega con los procedimientos de creación y transmisión oral de la música folklórica le permitió aplicar los mismos postulados a la canción medieval y elaborar una nueva teoría al respecto. Es lamentable que al permanecer inédita su monumental obra dedicada a las canciones de los trovadores y troveros, no sea posible hacerse una idea clara de la índole y la magnitud misma de su aporte a una teoría oral de la creación y transmisión de la música.

Leo Treitler, quien en la década del 60 había demostrado su interés por los problemas de la crítica histórica⁽¹⁹⁾, se basa directamente en los estudios realizados por Parry y Lord en el campo de la poesía épica y los aplica a los estratos más antiguos del repertorio gregoriano. En dos artículos⁽²⁰⁾ en los que pone de manifiesto una poco frecuente combinación de agudeza crítica y sentido común, da por tierra con el concepto

de centonización, tal como había sido planteado originalmente por Paolo Ferretti⁽²¹⁾ siguiendo una línea de pensamiento ya presente en la monumental obra de Peter Wagner⁽²²⁾ y derivada en última instancia del pensamiento estético formalista de Benedetto Croce. Razones de tiempo y espacio me impiden una explicación detallada de la atrayente teoría de Treitler, no exenta de cierta complejidad conceptual; creo útil sin embargo delinear sus puntos fundamentales, estrechamente vinculados con los postulados de Lord. Parte Treitler de la necesidad de considerar al canto llano como de creación esencialmente oral, lo cual implica reconocer por razones prácticas que la condición básica que informa todo el proceso es la continuidad de la ejecución. El cantor no prepara esbozos, no consulta un catálogo de fórmulas y decide cuáles combinar entre sí, ni tampoco vuelve atrás para incorporar modificaciones⁽²³⁾. Antes de comenzar traza una estrategia; en los momentos de articulación del texto se detiene brevemente y en el acto concibe lo que vendrá, al tiempo que fija su atención en la frase siguiente del texto. Al menos en esta hipotética etapa inicial anterior a la fijación escrita del repertorio, el cantor no memoriza melodías íntegras en todos sus detalles, ni siquiera "improvisa" encadenando fórmulas a manera de módulos prefabricados. El proceso de aprendizaje, iniciado en la infancia, le ha dado las armas para trazar una estrategia flexible e instantánea, en la cual las fórmulas melódicas, o los sistemas de fórmulas, como los denomina Treitler (los que varían según la tipología básica de cada melodía, establecida según su función litúrgica, su modo, etc.), son utilizados con la máxima flexibilidad, alargándolos, acortándolos o modificándolos según las necesidades del texto. El cantor posee así todo un repertorio de fórmulas estereotipadas y flexibles, cada una de las cuales se halla a su disposición para cuando las circunstancias dictadas por el tema (el texto) y el sistema de fórmulas (el modo, etc.) le exijan una frase de tales características. Dichas fórmulas pertenecen a un complejo de hábitos y asociaciones de ideas que le permiten componer a alta velocidad⁽²⁴⁾. Había dicho Albert Lord con respecto a la poesía épica:

"La manera de componer del cantor está dic-

(16) *Ibid.*, p. 85-6.

(17) *Ibid.*, p. 86.

(18) *Ibid.*, p. 87.

(19) Treitler, Leo, "On Historical Criticism" (*The Musical Quarterly*, Vol. LIII, N° 2, abril 1967, p. 188), y "The Present as History" (*Perspectives of New Music*, Primavera-verano 1969, p. 1).

(20) Treitler, Leo, "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant" (*The Musical Quarterly*, Vol. LX, N° 3, julio 1974, p. 333), y "Centonate Chant: *Ubles Flickwerk*

or *E pluribus unus?*" (*Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXVIII, N° 1, Primavera 1975, p. 1).

(21) Ferretti, Paolo, *Estetica gregoriana, ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Roma, Pontificio Istituto de Musica Sacra, 1934, Da Capo Press, 1977.

(22) Wagner, Peter, *Einführung in die Gregorianischen Melodien*. (3 vols.). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1911, Hildesheim, Georg Ohms, 1970.

(23) Treitler, "Homer and Gregory...", p. 346.

(24) *Ibid.*, p. 356.

tada por las exigencias de la ejecución a alta velocidad, y aquél depende de sus hábitos inculcados y de su asociación de sonidos, palabras, frases y versos (...) Las fórmulas emergen como reflejos condicionados”.

El propio Treitler parece admirarse de hasta qué punto las teorías de Lord se pueden aplicar con absoluta justeza al canto gregoriano temprano. Este autor señala también el papel de la memoria en la transmisión oral, y cita extensamente a Frederick C. Bartlett⁽²⁵⁾; merece mención aquí la idea de este último de que la memoria no es un proceso de reproducción sino de reconstrucción. Lo cual, volviendo a Treitler, nos lleva a reconocer el hecho de que en la transmisión oral de la música no se pueden delimitar con precisión los conceptos tradicionales de improvisación y composición⁽²⁶⁾. A los efectos de subrayar la diferencia diametral que existe entre la teoría de la centonización y esta nueva teoría oral de la creación y transmisión del canto llano, cito textualmente Ferretti y nuevamente a Treitler.

Dice Ferretti:

“Se toman del fondo común de la música tradicional un cierto número de fórmulas pertenecientes a un determinado modo y tipo melódico, y se las funde, se las encadena entre sí de modo de construir un todo orgánico, homogéneo y lógico. A primera vista, la melodía así lograda parecerá haber sido creada en un solo impulso. Se la considerará original, dado que es natural y armoniosa en todas sus partes”⁽²⁷⁾.

“Los escritores (“melografi” en el original) gregorianos de melodías, compusieron cantos que son verdaderos centones, en los cuales fórmulas musicales, tomadas de aquí y de allá, se hallaban hábilmente combinadas entre sí”⁽²⁸⁾.

Afirma Treitler:

“En lugar del paradigma según el cual se presupone un acto de composición que da como resultado una pieza, la cual, en ausencia de la escritura, es confiada a la memoria y luego reproducida repetidas veces en la ejecución, podemos pensar en un proceso repetido de ejecución-composición algo intermedio entre la reproducción de una melodía fija y memorizada y la invención improvisada de una nueva. Denomino a este proceso “reconstrucción”; el ejecutante debía pensar cómo se desarrollaba la pieza y reconstruirla activamente según aquello que recordaba”⁽²⁹⁾.

“Como corolario a esta interpretación, se

puede brindar una explicación alternativa de la unidad y coherencia orgánica de los cantos basados en fórmulas, coherencia que nunca ha sido mi intención poner en duda. No es que esa cualidad sea consecuencia de la selección juiciosa y de la hábil combinación de fórmulas por parte de los compositores, sino más bien que las fórmulas de una determinada familia melódica han crecido dentro de una misma matriz, y así como cada una se ha desarrollado en una posición funcional especial dentro de la melodía, producirá por lo tanto la impresión de ser especialmente adecuada para ocupar esa determinada posición (...) No hay ninguna necesidad, sin embargo, de justificar la coherencia de las melodías *a pesar* de su carácter formulístico, o de considerar esa cualidad como un singular triunfo sobre la adversidad”⁽³⁰⁾.

Treitler proporciona abundantes ejemplos musicales, entre ellos un análisis detallado del tracto *Deus, Deus meus*, los que hacen aún más convincente su brillante teoría.

Deseo mencionar aquí otro fenómeno quizás digno de mayor atención de la que ha recibido hasta ahora. Aún hoy sobrevive en Buenos Aires un hecho cuyas características lo emparentan estrechamente con los cantores serbocroatas de Parry y Lord, y con los múltiples hechos semejantes que se dan o se dieron en todos aquellos ámbitos en los que el texto escrito no impuso su tiranía. En las domas y asados criollos con los que se celebran las fiestas patrias en la provincia de Buenos Aires, en la ribera opuesta del río, y casi a diario entre la peonada de Mataderos* cantores profesionales se trenzan con contrapuntos que todavía hoy son el reflejo fiel de la tradición del payador pampeano. Con talento admirable y pasmosa velocidad, elaboran sus acertadas réplicas por sobre el rico acompañamiento de sus guitarras embanderadas, contestando siempre los versos que acaba de pronunciar el adversario y tratando de superarlo e incluso ponerlo en ridículo. Los temas son relativamente limitados: los aspectos más anecdóticos de la historia argentina son fuente constante. La métrica y la línea melódica son fijas, pero hay amplia flexibilidad en el detalle; aún a primera audición se aprecia la utilización de fórmulas que parecen responder en todo a aquéllas descritas por Albert Lord. Hace unos años escuché al más respetado y admirado de los cantores de los últimos tiempos, el mulato Juan José García, ya fallecido, quien por entonces estaba aprendiendo a leer guiado por la enfermera que lo cuidaba. Tenía alrededor de setenta y dos años, y se aba-

(25) Bartlett, Frederick G., *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge (Inglaterra), 1932.

(26) Treitler, “Centonate Chant...”, p. 11.

(27) Ferretti, *Estética gregoriana...*, p. 95-6.

(28) *Ibid.*, p. 117.

(29) Treitler, “Centonate Chant...”, p. 11.

(30) *Ibid.*, p. 11-12.

La traducción castellana de las citas textuales pertenece al autor del artículo.

* Mi información data de hace unos cuatro años.

lanzaba sobre sus versos casi sin dejar terminar los suyos a su contrincante, al que con frecuencia dejaba malparado. Poesía oral sin duda, y bien cercana en su esencia y en sus procedimientos a los antiguos poemas épicos cuyo exponente más alto parece haber sido el quizás mítico Homero.

Rapsoda griego, bardo celta, escaldo nórdico, ministril medieval, cantor yugoslavo o payador pampeano; todos ellos y muchos más pertenecen a una misma tradición, tan antigua como el hombre, viva y vital en tanto y en cuanto el texto escrito no se convierte en norma y hábito y la memoria no pierde su capacidad de reconstrucción creadora. Siguiendo a Lord, es necesario tener presente que, cuando se fija un poema oral por escrito, como ocurrió con los poemas homéricos, con el Beowulf o con el Kalevala, no estamos en presencia de un original arquetípico y puro, sino de algo así como una fotografía instantánea de un proceso fluido e incesante. Más o menos pulida o depurada, dicha "instantánea" no es más que una versión entre infinitas posibles. La noción de un original incorrupto pertenece a nuestro lado de la divisoria de vertientes; la podemos aplicar a la Divina Comedia, al Quijote o a Hamlet, pero no a una saga, al Mio Cid o al Romance de Delgadina. No es fácil sin embargo aceptar que la creación y la transmisión de la música respondan a las mismas leyes fundamentales. ¿Pero no resultaría acaso inconcebible que hombres insertos en un mismo contexto sociocultural aplicaran un esquema mental totalmente diferente a su poesía y a su música? Todo parece indicar que también en el campo musical debemos acostumbrarnos a pensar en términos de creación y transmisión oral, de ausencia de originales "puros", de múltiples variantes según quien sea el intérprete y según las circunstancias específicas en que cada

ejecución tiene lugar. La necesidad de fijar una versión única sólo se produce cuando la polifonía adquiere un grado de complejidad que hace impracticable su subsistencia en un nivel puramente oral; durante las etapas tempranas de su desarrollo, sin embargo, parece haber admitido un margen considerable de aleatoriedad, siempre y cuando se respetaran los puntos de consonancia obligada.

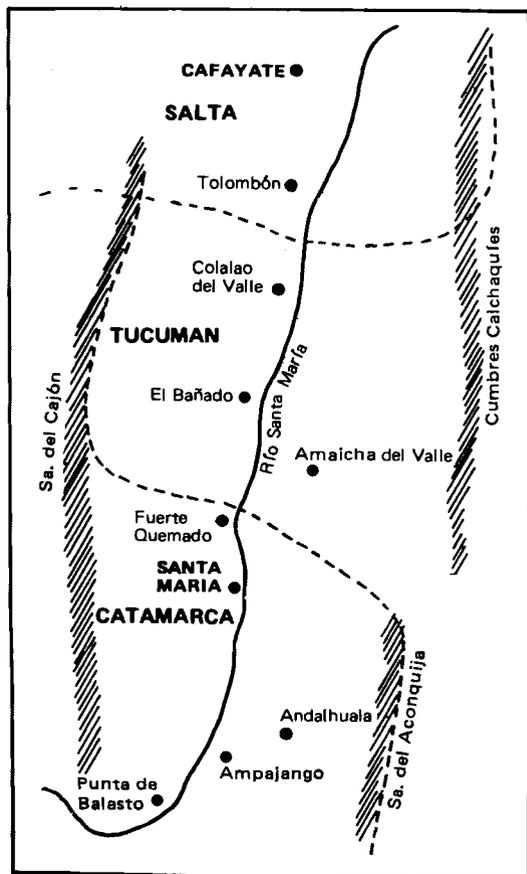
Coincide esta transición con la época en que la literatura de las capas socioculturales elevadas deja de ser oral, la era de Dante y de Petrarca. Pero en el campo de la música monódica de tipo solístico, el carácter oral parece haberse mantenido en gran medida hasta el vuelco producido en la balanza por la difusión de la música impresa. En los ambientes rurales y entre el pueblo iletrado el influjo del texto impreso parece haber sido mucho más lento y débil; al igual que su literatura, su música seguiría siendo esencialmente oral y fluida, en algunos casos hasta hoy. El concepto de creación y transmisión oral de las artes temporales parecería ser un concepto subyacente en toda la historia de la humanidad; su vigencia absoluta sólo se quiebra cuando el hombre se ata al lenguaje escrito, produciéndose a partir de entonces una bipolaridad cuya importancia no puede ser subestimada. A la luz de estos postulados será necesario por lo tanto un replanteo de la historia de la música, cuyo estudio deberá estructurarse partiendo de la base de esa fundamental bipolaridad. Será normal entonces aplicar al estudio de gran parte de la música europea medieval metodologías tomadas de la etnomusicología y la folkmusicología, quizás como único camino para llegar a penetrar su esencia, tal como Carlos Vega parece haberlo entendido hace más de cuarenta años.

Stanford, California, agosto de 1978.

LOS CANTOS DE CARNAVAL EN EL VALLE DE SANTA MARIA

por Yolanda M. Velo de Pítari

El Valle de Santa María o de Yocavil —zona sur de los Valles Calchaquíes— pertenece políticamente a tres provincias argentinas: Salta, Tucumán y Catamarca; son sus límites geográficos las localidades de Cafayate y Punta de Balasto y las cadenas montañosas del Cajón, del Aconquija y Calchaquíes.



Si bien presenta unidad geomorfológica, hidrográfica y climática⁽¹⁾, la relativamente baja altura de las Cumbres Calchaquíes y el Abra del Infiernillo con respecto del Aconquija (4.500, 3.200 y 5.400 metros sobre el nivel del mar, respectivamente), provoca una notable diferencia entre las zonas norte y sur del Valle: la cadena nombrada en primer término permite el paso de vientos húmedos provenientes del Atlántico; éstos, al condensarse en las Sierras del Cajón, (5.000 metros), originan lluvias estivales que posibilitan un mayor desarrollo de la agricultura en la zona norte. Existe aquí una importante industria vitivinícola, derivada del cultivo de la vid en latifundios. En el sur, minifundista, sólo se cultiva otro tipo de frutales (duraznos, membrillos, nueces) y ajíes, que permiten, a lo sumo, una industria de tipo casero.

Las especies animales autóctonas son escasas y la cría de ganado se realiza a nivel pastoril. La vegetación, de tipo estepario, presenta pocas especies arbóreas, la más importante de las cuales es el algarrobo.

Desde antes del 6000 aC., se desarrollaron en el Valle culturas cada vez más complejas⁽²⁾: a la ampajanguense, paleolítica inferior y la más antigua detectada hasta el momento en territorio argentino, sucedió la ayampitense, paleolítica superior, y, en fecha cercana al comienzo de nuestra era, varias culturas agroalfareras productoras de importantes tipos cerámicos —Ciénaga, Con-

(1) Para mayores datos ver: Alfredo Bolsi, *Estudio antropogeográfico del Valle de Santa María - Catamarca*, Resistencia, Departamento de Extensión Universitaria y Ampliación de Estudios, Universidad Nacional del Nordeste, 1957.

(2) Para cronología de las culturas y tipos cerámicos ver: Dick Edgar Ibarra-Grasso, *Argentina Indígena y Prehistoria Americana*, Buenos Aires, Tea, 1967, Tercera parte, cap. VI, Cuarta parte, Cap. VI, y Quinta parte, cap. II, V y VI.

dorhuast, Candelaria, Aguada, Andalhuala—. Hacia el año 1000 de nuestra era comienza a desarrollarse la cultura santamariana, de agricultores superiores semiurbanos, también con cerámica caracterfstica y una organización social y militar evolucionada. Mantuvo relaciones comerciales con el imperio incaico —cuya influencia es evidente en algunas piezas cerámicas— y fue probablemente la más alta cultura prehispánica desarrollada en la Argentina. En todo el Valle existen numerosos e importantes yacimientos arqueológicos que lo convierten, en este sentido, en la región más rica del país.

La penetración de los españoles se produjo a partir de 1536, provocando una reacción indígena que alcanzó su más violenta intensidad durante el siglo XVII, cuando se desencadenaron las "guerras calchaquíes"⁽³⁾, finalizadas con el triunfo español. La cultura aborigen se desintegró con el "extrañamiento" de los grupos más rebeldes⁽⁴⁾, la utilización del quechua⁽⁵⁾ para la evangelización y el asentamiento de colonos españoles. En muy poco tiempo el Valle se convirtió en cómoda y pacífica vía de comunicación entre Cuyo y Oruro, el "camino del despojado"⁽⁶⁾, muy transitado por arrieros.

Cuando en el siglo XIX el país comienza su vida independiente, las nuevas ideas llegan amortiguadas, dado el aislamiento de la zona y su comunicación más fácil con Lima que con Buenos Aires; el Valle continúa su forma de vida colonial, que se va modificando muy lentamente. El proceso de cambio se aceleró en las últimas décadas de este siglo con la construcción de caminos que comunican rápidamente con las ciudades de Salta, Tucumán y Catamarca; éstos, si bien facilitan el éxodo de la población hacia zonas de mayores y mejores fuentes de trabajo, también favorecen la comercialización de los productos de la región y un mayor desarrollo de su industria⁽⁷⁾.

Salvo en la ciudad de Santa María, casi totalmente urbanizada, los festejos del carnaval⁽⁸⁾ conservan características tradicionales; éstas tienen diferentes grados de pureza, ya que se encuentran presionadas —especialmente en el pla-

no musical— por las manifestaciones de la cultura urbana que llegan a través de los modernos medios de comunicación masiva. Aunque el carnaval no se festeja de manera uniforme en todo el Valle, podemos hablar de un "carnaval tipo", describiendo las características comunes a la mayoría de las localidades visitadas.

Unos días antes del sábado de carnaval se arman las "carpas", generalmente en el patio de un bar o almacén o en algún terreno baldío. Son precarias construcciones —una enramada o un toldo— que protegerán a los participantes de los ardientes rayos del sol del verano. Allí comerán, beberán, bailarán y harán o escucharán música. Se prepara el equipo sonoro, de pilas donde no hay corriente eléctrica; el de iluminación, de querosén, gas o electricidad; el fogón para preparar las comidas: empanadas, loco, tamales y sandwiches, y las bebidas: vino, gaseosas y cerveza envasados y, en ocasiones, vino "patero" (de elaboración casera, cuya uva ha sido pisada con los pies) y aloja, bebida preparada con la vaina del algarrobo.

El sábado comienzan los festejos, que virtualmente no se interrumpirán hasta el martes. Desde las primeras horas de la tarde se reúne gente en las "carpas". Hay quienes llegan de pueblos vecinos, o bajan de los cerros, recorriendo varios kilómetros a caballo, en mula o a pie; todos están vestidos con sus mejores galas y a veces llevan cajas para acompañar el canto. Algunos, siguiendo la costumbre tradicional, tienen entre sus manos ramos de albahaca, con los que adornan también cajas y sombreros. Muy pronto comienza la música, con discos o realizada por pequeños conjuntos instrumentales, a veces improvisados. Los más comunes son los integrados por bandoneón y bombo o bandoneón, violín y bombo. La música popular moderna alterna con la folklórica, sucediéndose zambas, chacareras, escondidos, gatos, bailecitos, cumbias, boleros y cha-cha-chás. Los jóvenes bailan todo; los mayores, sólo las danzas folklóricas.

También hace su aparición otra costumbre tradicional, probablemente relacionada con anti-

(3) Los aborígenes del Valle, diaguítas, son también llamados "diaguíto-calchaquíes" por el nombre de uno de sus más importantes jefes durante el período de resistencia a los españoles: Juan Calchaquí.

(4) Uno de los grupos más aguerridos, los quilmes, habitantes de las Sierras del Cajón, fueron extrañados a la ribera del Río de la Plata, donde sólo el nombre de una localidad se conservó de su paso.

(5) El quechua, lengua de los Incas, era extranjero para los diaguítas; ellos hablaban la lengua cacaña, hoy totalmente extinguida, salvo en algún topónimo. Ver Ibarra Grasso, op. cit. Cuarta parte, cap. VI.

(6) Sobre los caminos al Perú ver: Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*, Uni-

versidad Nacional del Tucumán, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942, Tomo I, pp. 22-23.

(7) Para más datos ver: Albert Meister, Susana Petrucci y Elida Sonzogni, *Tradicionalismo y cambio social. Estudio de Area en el Valle de Santa María*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1963.

(8) Sobre las características de los festejos del carnaval ver: Augusto Raúl Cortazar, *El carnaval en el folklore calchaquí*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949; Isabel Aretz, *Costumbres tradicionales argentinas*, Buenos Aires, Raigal, 1954, pp. 15-27; Adam Quiroga, "Folklore Calchaquí". (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año 27, 2a. secc., T. 5, n° 1, 1929, Cap. La Chaya y Amaycha).

quísimas ceremonias propiciatorias: los juegos con agua y con harina o almidón, que se arroja o se frota en el rostro de los participantes.

De pronto, alguno de los presentes, hombre o mujer, comienza a cantar, generalmente acompañándose con una caja; poco a poco se agregan otros y se forma un coro que canta durante horas: comienzan en las primeras horas de la tarde y continúan hasta la madrugada, cuando el alcohol y el cansancio hacen que la canción pierda su texto, convertido entonces en una especie de lamento quejumbroso acompañado por los golpes de la caja, ya no tan precisos.

En coincidencia con la época de carnaval, suelen realizarse dos ceremonias de parentesco ritual⁽⁹⁾: el "topamiento" de comadres o de compadres, mediante el cual dos personas estrechan sus lazos de amistad, y la "señalada", marcación del ganado caprino cuyo ritual mezcla elementos cristianos con otros del culto a la Pachamama. En ambas tiene gran importancia la música, realizada con las mismas características que la que forma parte del carnaval.

Nos vamos a detener especialmente en el análisis de las canciones que acompañan estos festejos, tratando por separado sus rasgos textuales y musicales.

En lo que se refiere al texto, la mayoría de los cantos de todo el Valle se basan en la copla **8 abcb**, de procedencia española y netamente folclórica⁽¹⁰⁾. Cuando se le agregan estribillos, éstos se emplean de manera diferente en la zona norte que en la sur; aquí suele ser de tres versos, generalmente pentasilábicos (a veces tetra y raramente octosilábicos), siempre con rima **aba**. En una sola ocasión documentamos un estribillo de cuatro versos (**5 abcb**). En la zona norte, en cambio, los estribillos son de dos versos (**4 aa**).

La combinación copla-estribillo⁽¹¹⁾ es también diferente. En el sur es común intercalarlos de la siguiente manera:

*Aquí me pongo a cantare
Soy del tesoro
debajo de este lumbal
cómo te quiero
cómo te adoro.
de mi pecho van brotando
Soy del tesoro*

*como agua de manantial.
cómo te quiero
cómo te adoro.*

(Rufina Corregidor, Punta de Balasto, Catamarca, 1972).

El texto de esta copla es interesante por el uso de la **e** paragógica en el primer verso, costumbre común en el Valle, que tiene antecedentes en la literatura española desde antes del siglo XVIII⁽¹²⁾

La combinación más común en el norte es diferente:

*Vení, vidita, cantemos
vení, parate a mi lado
Triste lloro al
verme solo.
que si te celan conmigo
decile que soy tu hermano.
Triste lloro al
verme solo.*

(Coro de cantores, San Carlos, Salta, 1973)

Excepcionalmente, se usan pareados (**8 aa**); en la zona sur los escuchamos reemplazando a las coplas, con lo cual se logra una notable sensación de dinamismo:

*Hemos señalado el caudal
y el domingo de carnaval.
Ya hemos dado las tres vueltas
denle lugar a la puerta.
Para mí un fausto día
y que viva doña María⁽¹³⁾.*

(Lídoro Villanueva, Pajanguillo, Catamarca, 1972)

Los pareados se usan en todo el Valle cuando alguien quiere dejar de cantar. En este caso se lo llama "remate" y no se le intercalan estribillos.

La temática de los textos es variadísima, y en lo que se refiere a su origen, pueden ser improvisados especialmente para la ocasión, cuando quien canta tiene habilidad para hacerlo —es el caso del último ejemplo— o pueden pertenecer al repertorio tradicional: hemos documentado textos iguales o con variantes a los publicados por Juan Alfonso Carrizo en sus monumentales *Cancioneros*. En otras ocasiones tienen más larga historia; la copla:

Cuando se muera este pobre muchacho

(9) Sobre este tema ver: Carlos Reyes Gajardo, "Parentescos rituales en el noroeste argentino" (*Revista del Instituto de Antropología*, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1958, pp. 7-16 y 33-59); José Pedro Bellomo "La señalada. Motivos de la montaña tucumana" (*Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires, Año XV, Vol. XXIX, n° 177, Junio de 1944).

(10) Ver: Bruno Jacovella "Las especies literarias en verso" (*Folklore argentino*, Buenos Aires, Nova, 1959, pp. 103-120).

(11) Sobre el texto de la baguala ver: Carlos Vega, "La forma poética de la vidala" (*Música sudamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1946, pp. 65-80).

(12) Ismael Moya, *Romancero*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1960, Tomo I, p. 45.

(13) Fragmento de una serie de pareados entonados durante la fase final de una "señalada", cuando se abren las puertas del corral para que las cabras huyan a los cerros. El estribillo, intercalado según la costumbre de la zona sur era: Cacharpaya/despachemos/que se vaya.

**no lo entierran en sagrado
entiérranlo en campo verde
que lo pisótie el ganado.**

(Coro de cantores, Andalhuala, Catamarca, 1972).

Aunque algo deturpada, tiene antecedentes en romances españoles del siglo XVI, habiéndose documentado variantes en Colombia, México, Chile y, en la Argentina, en las provincias de Buenos Aires, Catamarca, San Luis, Córdoba y Entre Ríos(14).

También tienen gran interés los textos de origen más reciente. Por ejemplo:

**Vengan santos milagrosos
vengan santos en mi ayuda
la vista se me enturbece
y la lengua se me anuda.**

(Coro de cantores, San Carlos, Salta, 1973)

Evidentemente se trata de una adaptación de la tercera sextina del *Martín Fierro* a una nueva estrofa. Esto demuestra que se están produciendo en el Valle procesos de folklorización no concluidos: uno de los cantores (no quien propuso el texto) reconoció su origen, pero el poema es tan sentido como propio que quien lo canta introduce modificaciones(15).

Desde el punto de vista musical, las canciones entonadas durante el carnaval son bagualas, única especie del Cancionero tritónico según Carlos Vega(16). Sus melodías, cantadas al unísono y articuladas sobre tres notas (las mismas del acorde perfecto mayor del sistema europeo)(17), incluyen a veces anticipaciones, acentos, glisandos, bordaduras, portamentos,

trémolos, que enriquecen enormemente aquel sencillo esquema melódico. Esta manera de cantar que se caracteriza por no abordar directamente los sonidos básicos de la melodía se llama *kenko*(18).

También en el aspecto musical debemos diferenciar los cantos del norte de los del sur del Valle. En esta última zona se los hace de manera distinta según se acompañen o no con la caja(19). Si se los hace sin ella, se entona solamente la copla, los comienzos de frase son téticos, y el *kenko* es menor. Por ejemplo(20):



(José Ramón Soria, Amaicha del Valle, Tucumán, 1970)

Si se utiliza la caja, se entonan coplas con estribillos. Cuando un grupo de "vallistos"(21) del sur se dispone a cantar, uno de ellos propone el texto del estribillo —que ellos llaman "tonada"—; el grupo entero lo entona, emitiendo en la frase musical correspondiente a la copla, una especie de tarreo sobre la sílaba "nai" o "hai"(22)

(14) Ismael Moya, *Romancero*, Tomo II, p. 137 ss.

(15) Sobre modificaciones introducidas por el pueblo en poesías de autores cultos ver: Ramón Menéndez Pidal, "Poesía popular y tradicional en la literatura española" (*El Romancero*, Madrid, Paez, s/f); Conferencia pronunciada el 22 jun. 1922. Sobre procesos de folklorización de algunas estrofas del *Martín Fierro*: Augusto Raúl Cortazar, " 'Martín Fierro' a la luz de la ciencia folklórica", (separata de *Logos*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n° 12, 1972).

(16) Ver clasificación de la música folklórica argentina en: Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944, pp. 89-108.

(17) Sobre la problemática del origen de la trítona (influencia europea o base psico-acústica natural), ver: Cristina Alvarez y María Ester Grebe, "La trítona atacameña y sus perspectivas interculturales", (*Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Año XXVIII, n° 126-127, abril-setiembre de 1974, pp. 21-47).

(18) Según Domingo A. Bravo, *Diccionario quichua santiagueño-castellano*, Buenos Aires, Eudeba, 1975: "*ckenko*: sinuoso, serpenteado; *ckenko*

ckenko: medio sinuoso, un poco serpenteado". En este sentido está vigente en el Valle.

(19) El canto sin caja no se realiza así por falta de este instrumento. Aún teniéndolo en las manos, los copleros modifican su manera de cantar según se acompañen o no con su ritmo. En la localidad de Andalhuala (Catamarca), hemos grabado coplas sin estribillo y sin acompañamiento de caja; cuando los cantores decidieron percutila anunciaron: "ahora vamos a hacer voz de caja", y variaron la manera de cantar (con estribillo).

(20) La pautaación de estas melodías sólo intenta ser una ayuda para visualizar sus características a través de elementos básicos. Muchas de sus sutilezas —especialmente cuando se realizan con mucho *kenko*— son virtualmente imposibles de transcribir. Además, se ha seguido un criterio fraseológico determinado por el texto.

(21) Nombre local de los habitantes del Valle.

(22) Isabel Aretz-Thiele, en *Música Tradicional Argentina. Tucumán. Historia y Folklore*, Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, 1946, p. 171 menciona el nombre que recibe la baguala en los valles tucumanos: *joí-joí*. Esto se debe probablemente a la sílaba con la cual se asienta la tonada.

Esto se llama "asentar la tonada":

Musical score for "asentar la tonada". It consists of six staves of music. The first staff is the vocal line with lyrics: "Ay ná. ná nai ná mai ná ná". Below it is the cajón accompaniment. The second staff has lyrics: "Me voy por un ver". The third staff has lyrics: "Ay ná ná nai ná mai ná ná". The fourth staff has lyrics: "va va va - cuer-de". The fifth staff has lyrics: "y me vel-va-que-rer". The sixth staff has lyrics: "y me vel-va-que-rer". The cajón accompaniment is shown as a series of rhythmic patterns with some triplets indicated by a '3' in a circle.

(23)

(Ramón Abalos, Amaicha del Valle, Tucumán, 1970)

Luego, alguno de los cantores propone los dos primeros versos de una copla con una entonación que, sin dejar de ser palabra hablada está muy cerca del canto llano, casi sobre una nota (que suele no tener entonación precisa en relación con el sistema temperado). Se canta el texto con el estribillo y luego se hace lo mismo con los dos versos restantes. Varias coplas se cantan con el mismo estribillo, "asentándose" el nuevo cuando se lo cambia, a veces luego de un remate.

Una variante en la entonación del texto se encuentra en la región catamarqueña del Valle: la

copla es comprensible cuando se la anuncia pues al cantarse su segundo y cuarto versos se convierten en una especie de lamento:

Musical score for a copla. It consists of six staves of music. The first staff has lyrics: "Al ca-bo me ha-bia jun-to do". The second staff has lyrics: "La Mi-na de la A-xu-fra-ra". The third staff has lyrics: "con quien de- [seaba el cantar]". The fourth staff has lyrics: "A- donde pa-da-can los hom-bres". The fifth staff has lyrics: "yah pie day-na cor-di-le-ra-". The sixth staff has lyrics: "yah pie day-na cor-di-le-ra-". The cajón accompaniment is shown as a series of rhythmic patterns with some triplets indicated by a '3' in a circle.

(24)

(Monasterio y Escalante, Pajanguillo, Catamarca, 1972)

Las melodías documentadas en el sur del Valle pertenecen al Modo A del Cancionero tritónico (acorde en estado fundamental)⁽²⁵⁾, con comienzo de frase casi siempre anacrúsico; alternan compases binarios y ternarios con gran libertad, y la caja, ejecutada con dos palillos, acompaña con esquemas rítmicos generalmente de subdivisión binaria, percibiéndose con cierta independencia respecto de la voz. Casi todas las frases terminan en la nota tónica, que tiene una duración mayor que los otros sonidos.

En la zona norte el canto es diferente: el esquema melo-rítmico es semejante, pero con menor énfasis en la tónica que es de más corta duración y en ocasiones de afinación imprecisa. Además, hay mayor proporción de compases ternarios, no se "asienta" el estribillo (quizá porque es poco frecuente que se lo cambie)⁽²⁶⁾, y la caja, siempre presente y ejecutada con un solo palillo, marca monótona y simplemente el pulso:

(23) Sólo se transcribe la primera parte de la copla, ya que los dos versos restantes repiten casi exactamente (con las variantes lógicas de la interpretación) las características de los dos primeros.

(24) En este ejemplo (con estribillo octosilábico) no se ha pautado el acompañamiento de la caja, ejecutada de manera similar al ejemplo anterior, porque el hijo de uno de los cantores —de dos años de edad— percutea al mismo tiempo un

instrumento similar al de su padre. La grabación resultó un buen ejemplo de transmisión oral, pero rítmicamente muy confusa.

(25) Ver: Carlos Vega, *Panorama...*, pp. 115-122 y *Las canciones folklóricas argentinas*, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1965, pp. 246-262.

(26) Es posible que un grupo de copleros cante con el mismo estribillo durante todo el carnaval.

Caja
Ven-gan san tos mi-la-gro-sos
Ven-gan san tos en mi-gu-yu-da
Ra-cian ven-ge
y-mar ten-go

(Coro de cantores, San Carlos, Salta, 1973)

El límite entre estas dos maneras de cantar coincide con el geográfico entre Tucumán y Salta. En Colalao del Valle, localidad tucumana casi limítrofe, se canta con características de ambas zonas: como en el sur, se "asienta" el estribillo, generalmente de tres versos y hay un mayor interés en la fundamental del sistema, pero esta nota puede no estar perfectamente afinada; la sucesión de compases y la ejecución de la caja son como en el norte:

Caja
Ay na na nai na na
ta de-jugl-po-der
Ay na na nai na nai na
Por si ama voy y
No pue-da vol-ver

(27)

(27) Aquí, también hay que destacar la entonación algo baja de la tercera del acorde (casi menor). Los hijos del informante lo hacían de la misma manera.

(Rómulo Moya, Colalao del Valle, Tucumán, 1973)

La diferencia entre la manera de cantar de los del norte y los del sur es totalmente conciente para los "vallistos". En Amaicha del Valle (Tucumán), grabamos a un informante que nos advirtió que él cantaba distinto de los habitantes de allí porque "era de otros pagos": había vivido hasta hacía muy poco en la localidad salteña de Animaná, cercana a Cafayate. Además de hacerlo con las características ya expuestas al describir las melodías de la zona norte, entonó una basada en el sistema tritónico, pero defectivo, es decir, con sólo dos notas:

Caja
En la pun-ta de-a-quel ce-rrro
Ten-guy-na me-za-la-van-do
Soy de-L Va-lle
Tal vez, lo ha-lle

(Víctor Hugo Yanez, Amaicha del Valle, Tucumán, 1970)

Si comparamos su canto con los ejemplos anteriores, veremos que él exagera la tendencia de la región norteña del Valle a restar importancia a la nota fundamental. Recordemos que en el sur la melodía se apoya con mayor insistencia en ella.

Los resultados del relevamiento efectuado en el Valle de Santa María permiten confrontar dos maneras de cantar cuyas áreas totales exceden dicho territorio: documentaciones realizadas en Cachi y Molinos (Salta) y en Andalgalá y Belén (Catamarca)(28) muestran características respectivamente similares a las del norte y el sur del Valle. Si además tenemos en cuenta los cantos y los toques instrumentales de la Puna(29), debemos considerar que en el territorio argentino las

(28) En archivo sonoro del Instituto Nacional de Musicología.

(29) En archivos sonoros del Instituto citado y del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".

melodías pertenecientes al Cancionero tritónico se presentan con variantes. La importancia de éstas indica la necesidad de realizar un profundo análisis de las expresiones tritónicas de todo el país para determinar si las variantes son tales o se trata de diferentes especies que tienen en común el sistema tonal.

Por otra parte, se hace referencia al canto de los valles, de los cerros y de la Puna, pero nuestro trabajo demuestra que los límites físicos no coinciden necesariamente con las diferencias culturales (musicales en este caso). El gran interrogante, por el momento sin solución, reside en aclarar la razón de esas diferencias. Carlos Vega⁽³⁰⁾ considera a este cancionero como una mezcla de elementos europeos y aborígenes; debemos suponer entonces que por lo menos una de estas tradiciones aportó algún tipo de variante. Descartado el origen español de las mismas (la conquista y colonización, si bien se produjeron a través de individuos provenientes de diferentes regiones de España, no transmitieron al territorio americano características diferenciales de su suelo natal: no hubo asentamiento de gallegos en un sitio, de andaluces o valencianos en otro, etc.), ¿es necesario pensar en diferencias culturales entre los primitivos habitantes del Valle? Este es el caso en que sólo el trabajo de un equipo de investigación interdisciplinario, (arqueólogos, antropólogos, historiadores, musicólogos) tendría posibilidades de responder.

En otro orden de cosas, sería también importante determinar con claridad la función que tuvo la música en los festejos de carnaval y en las ceremonias de parentesco ritual cuando se originaron. En la actualidad, con el uso de radios y discos, hay una tendencia a la desaparición de las manifestaciones tradicionales. Sin embargo, los "vallistas" consideran que para que los feste-



Ramón Avalos durante una sesión de grabación.

jos sean tales no deben faltar cantores de coplas. Más aún, el canto —a diferencia del baile— no es considerado diversión⁽³¹⁾, aunque no haya clara noción de por qué se realiza. Probablemente estemos frente a una pérdida de un sentido originario más profundo⁽³²⁾, quizá relacionado con ritos propiciatorios, que quienes lo cultivan en la actualidad no conocen.

(30) Carlos Vega, *Panorama ...*, pp. 115-122.

(31) Un participante en una "señalada" realizada en Pajanguillo, Pcia. de Catamarca, en 1972, se negó repetidamente a bailar —pese a ser considerado muy buen bailarín— por estar de luto debido al fallecimiento de su madre. Esto no le impidió cantar acompañándose con su caja durante la ceremonia y después de ella.

(32) Sería necesario pensar en la aplicación del concepto de entropía (medida de la pérdida de caracteres distintivos) a los bienes musicales. Ver: Norbert Wiener, *Cibernética y sociedad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 9-14.

LA PATOLOGÍA MUSICAL EN LA OBRA DE JOSÉ INGENIEROS (*)

por Pola Suárez Urtubey

En su pequeño volumen titulado *La Musicologie* (Paris, P.U.F., Que sais-je?, 1962, pag. 17) Armand Machabey alude a las disciplinas auxiliares de la musicología. Cita a la Historia general y Cronología, Geografía, Historia de las creencias, Astronomía antigua y astrología, Historia de las artes plásticas, de la literatura, del teatro, Arqueología, Iconografía, Epigrafía, Numismática, Filología, Rítmica y métrica, Acústica, Anatomía (del oído y de los órganos de la voz), Psico-fisiología de la audición y fonación, Medicina, Sociología, etc.

También se refiere, entre aquéllas llamadas a convertirse eventualmente en auxiliares, a la Patología. "Ella estudia —escribe— las lesiones o las anomalías de los órganos de la audición y de la fonación (en el dominio musical) así como los trastornos o alteraciones psíquicas de las facultades musicales". A continuación Machabey aclara que "en 1902, el Dr. Ingenieros había establecido el modelo de esta última categoría patológica en su análisis de los trastornos histéricos del lenguaje musical". Añade el autor francés que habrán de seguir algunos trabajos al primerizo de Ingenieros, los que ulteriormente habrán de multiplicarse.

Si bien Machabey no alude a la nacionalidad de ese "Dr. Ingenieros", lo cierto es que en la primera década del siglo la Argentina se pondría a la cabeza en el mundo en materia de patología musical. *Le langage musical et ses troubles hystériques*, de 220 páginas, editado en París por Félix Alcan en 1907, es el libro que abre crédito europeo a nuestro científico dentro de ese terreno.

Pero en otras ramas de la investigación ya era por entonces un consagrado. "El doctor Ingenieros —escribía Rodríguez Morini en la *Revista Frenopática Española*⁽¹⁾— es, hoy por hoy, el mentalista más fecundo y más original de todos los que escriben en lengua española. Su

labor científica es asombrosa y no hay periódico de la especialidad psiquiátrica, de los que se publican en Italia, Francia, España y América del Sur que no haya acogido en sus columnas algún trabajo del ilustre profesor de la Universidad de Buenos Aires".

Sergio Bagú, en su importante monografía *Vida ejemplar de José Ingenieros* (Buenos Aires, 2a. ed., El Ateneo, 1953, 257 páginas) señala que por el año 1904 "Europa ya conocía su nombre por los muchos artículos que llevaba publicados en sus revistas científicas "y alude a la acogida calurosa y consagratoria que se le dispensó a *La simulación de la locura*, una de sus obras capitales. Asegura este mismo biógrafo que más de treinta comentarios se hicieron en distintos países sobre dicho título. Algunos de tan esclarecidos autores como Max Nordau, para quien el libro fue "uno de los trabajos más admirables que la criminología y la psiquiatría modernas han producido en los últimos años".

A su vez, en la primera reedición de *Histeria y Sugestión*, cuyos capítulos ya habían sido traducidos separadamente al francés, italiano, alemán y ruso y publicados en revistas de los respectivos países, el editor Sempere, de Valencia, colocó esta advertencia: "El éxito obtenido por los libros del doctor Ingenieros, precedentemente publicados en esta Biblioteca, nos induce a reeditar en esta colección sus principales obras científicas, agotadas al poco tiempo de aparecer (...). El doctor Ingenieros es el hombre de ciencia americano más conocido en Europa".⁽²⁾

Por la misma época, en París, los *Archives Bibliographiques contemporaines* incluían su biografía entre la de los más eminentes sabios de Europa y América. Sergio Bagú (p. 97) aventura que, como respuesta a esa encendida apología europea "donde, en rigor, no había sino justa apreciación", escribió José Ingenieros en el año 1906 este pensamiento: "El éxito es benéfi-

(*) Este capítulo forma parte de un trabajo mayor (inédito) titulado *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*.

(1) Citado en *Archivos de Criminología, Medicina*

Legal y Psiquiatría, Buenos Aires, enero-febrero 1907.

(2) Citado por Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, 2a. edición, Buenos Aires, El Ateneo, 1953, pág. 97.

co: exalta el *yo* y, por ende, estimula al hombre de méritos. Pero tiene otra virtud mayor: destierra la envidia, enfermedad pasajera de los jóvenes talentosos y ponzoña incurable de los espíritus mediocres. Triunfar a tiempo, mercedamente, es el más favorable rocío para cualquier germen de bondad (En "Psicología del éxito", publicado en *Archivos de Pedagogía y Ciencias Afines*, t. I, Bs. As., 1906).

El camino de la ciencia

Nuestro científico y filósofo, que nació en Palermo (Sicilia), el 24 de abril de 1877, realizó sus estudios de bachillerato en el Colegio Nacional de Buenos Aires para ingresar enseguida en la Facultad de Ciencias Médicas, donde se graduó primero de farmacéutico (1897) y luego de doctor en medicina (1900).

La aproximación de Ingenieros a la investigación científica fue apresurada por Francisco de Veyga, profesor de Medicina Legal y sólo unos pocos años mayor que Ingenieros. En 1899 le encomienda el cargo de primer secretario de la revista científica *La Semana Médica* fundada por Tiburcio Padilla y dirigida por entonces por Veyga.

Consagrado totalmente a la patología mental y aunque no había recibido aún su diploma, el Dr. Veyga lo designó asimismo su Jefe de clínica en el Servicio de Observación de Alienados que acababa de fundar en la Policía de la Capital, como anexo a su cátedra de medicina legal. En junio de 1900 Ingenieros obtiene el doctorado con una monografía sobre la *Simulación de la locura por alienados verdaderos (sobresimulación)* la cual no será sino un capítulo de su magna obra publicada en 1903 como *Simulación de la locura ante la Sociología Criminal y la Clínica Psiquiátrica, precedida por un estudio sobre la simulación en la lucha por la vida en el orden biológico y social*, y traducida al italiano, ruso y francés.

En el año 1901 el doctor José María Ramos Mejía nombra a Ingenieros su Jefe de clínica de enfermedades nerviosas; poco después debía pasar el joven científico a ocupar el cargo de director del Servicio de Observación de Alienados. Así, a los 24 años, se ubica ya junto a las mayores personalidades del país dentro de su especialidad.

En verdad, Ingenieros estaba superiormente dotado y ningún obstáculo habría de impedirle realizar entre los veinte y treinta años una meteórica trayectoria. En 1905, el sabio de 28 años emprende el camino a Europa. El 14 de marzo de ese año el gobierno argentino lo designaba como representante ante el quinto Congreso de Psicología de Roma y al mismo tiempo lo comisionaba para estudiar los sistemas penitenciarios europeos. Su nombre era bien conocido en los círculos científicos italianos.

Entre el 26 y 30 de abril se realizó en la gran sala "degli Orazi e Curiazi", en el Campidoglio, el citado Congreso. Vale la pena consignar la nómina de sus miembros para valorar mejor la actuación del joven Ingenieros: Janet, Dumas, Piéron, James, Binet, Lombroso, Ferri, Sergi, Morselli, Bianchi, Mantegazza, Mosso Flesching, Gropali, María Montessori, Nicéforo, Ottolenghi y Patrizi, según se desprende de las actas publicadas por Sante de Sanctis en Roma, ese mismo año.

Ingenieros habló en la primera sesión, pero es en la tercera donde hallamos al Ingenieros que aquí interesa. En esa jornada, que giró sobre temas de Psicología patológica (psiquiatría, hipnotismo, sugestión y fenómenos afines, psicoterapia), presentó una ponencia sobre *Disturbios del lenguaje musical en los histéricos* en la que después de referirse, como cuestiones preliminares, a los orígenes de la música, a las condiciones de la emoción musical y la inteligencia musical, se dedica a estudiar la psicofisiología del lenguaje musical, su patología, sus disturbios histéricos, las amusias histéricas y la fisiopatología de las dismusias histéricas.

La patología musical según José Ingenieros.

Los estudios de Ingenieros sobre patología musical se manifiestan en 1902 y culminan en 1907 con la publicación de su libro en París. En efecto, de 1902 es su primera observación editada sobre el tema. El trabajo se titula "*Psicopatología del lenguaje musical*" y aparece textual, con diferencia de días, en dos publicaciones: *Anales del Círculo Médico Argentino*, t. XXV, N° 4, Buenos Aires, 30 de abril de 1902 y en *Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría*, Bs. As., mayo de 1902.

El punto terminal de sus estudios sobre el tema queda señalado pocos años después, cuando Ingenieros resuelve formar un volumen con todas las observaciones recogidas en ese lapso. Estando en París, da por terminado su trabajo, que queda en la imprenta de Félix Alcan cuando el autor retorna a Buenos Aires.

Pero entre el primer artículo y el libro, median decenas de escritos publicados en revistas del país y del resto del mundo. Así iniciaba Ingenieros, al ofrecer material propio sobre los estudios clínicos de las alteraciones del lenguaje musical de origen histórico, la sistematización de un capítulo nuevo en la bibliografía universal.

El detalle de ese material disperso, en orden cronológico de aparición, es el siguiente:

- 1 "Psicopatología del lenguaje musical" (*Anales del Círculo Médico Argentino*, t. XXV, N° 4, Buenos Aires, 30 de abril 1902).
- 2 "Psicopatología del lenguaje musical" (*Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría*, Buenos Aires, mayo 1902).

- 3 "Enfermedades del lenguaje musical" (*Nuevos Rumbos*, Montevideo, marzo 1904).
- 4 "Notas sobre el mecanismo fisiológico del lenguaje musical" (*La Semana Médica*, Buenos Aires, 17 de noviembre 1904).
- 5 "Clasificación de las aptitudes musicales" (*Ideas*, N° 19, Buenos Aires, noviembre 1904).
- 6 "Notas sobre el mecanismo fisiopatológico de las afasias musicales históricas" (*La Semana Médica*, Buenos Aires, 8 diciembre 1904).
- 7 "Notas sobre el mecanismo fisiológico del lenguaje musical" (*Bibelot, Revista musical*, Año II, N° 39, Buenos Aires, 15 diciembre 1904).
- 8 "Contribución a la patología del lenguaje musical" (*Argentina Médica*, Buenos Aires, 10 y 17 diciembre 1904).
- 9 "Clasificación de las aptitudes musicales" (*Bibelot*, Buenos Aires, Año II, N° 41, 15 enero 1905).
- 10 "Las perturbaciones generales del lenguaje musical" (*Archivos ...*, enero-febrero 1905).
- 11 "Trastornos del lenguaje musical en los histéricos" (*Archivos ...*, mayo-junio 1905).
- 12 "Las enfermedades del lenguaje musical. Prefacio del libro" (*Bibelot*, año III, N° 58, 30 setiembre 1905). Se acompaña la siguiente aclaración: "Antes de entregar a la imprenta los manuscritos de su nuevo libro "Las enfermedades del lenguaje musical", nuestro distinguido colaborador, el doctor José Ingenieros, nos ha remitido, desde París, el "prefacio" del libro, que da una idea general de su contenido, del espíritu científico y estético que lo preside, y, por fin, de su estilo. Es, por lo tanto, una verdadera primicia que nuestros lectores sabrán apreciar en lo que vale".
- 13 "Psicofisiología del lenguaje musical" (*Archivos ...*, noviembre-diciembre 1905).
- 14 "Psicofisiología del lenguaje musical" (*La Semana Médica*, 16 noviembre 1905).
- 15 "Patogenesi e classificazione delle disfasie musicali isterici" (*Atti del V Congresso Internazionale di Psicologia*, Roma, 1905).
- 16 "La patología delle amusie isteriche" (*Archivio di Psichiatria Il manicomio*, Nocera, Año XXI, N° 3, 1905).
- 17 "Les troubles du langage musical" (*Annales Médico Psychologiques*, Paris, noviembre-diciembre, 1905).
- 18 "Psicofisiología del lenguaje musical" (*La Escuela de Medicina*, México, 30 noviembre 1905).
- 19 "Estudio clínico sobre las dismusias histéricas" (*Gaceta Médica Catalana*, Barcelona, 15 enero 1906).
- 20 "Psicofisiología de la emoción musical" (*La Semana Médica*, 1° febrero 1906).
- 21 "Origen y función de la música según la psicología biológica" (*Música*, Buenos Aires, Año 1, N° 2, 15 enero 1906; N° 3 y N° 4, febrero 1906).
- 22 "Psicofisiología de la emoción musical" (*Archivos ...*, marzo-abril 1906).
- 23 "Le trouble du langage musical chez les hystériques" (*Journal de Psychologie Normale et Pathologie*, Paris, marzo-abril 1906).
- 24 "La psychologie du langage musical" (*Revue de Philosophie*, Paris, 1° abril, 1906).
- 25 "Le langage musical et ses troubles chez les hystériques" (*Revue de Psychiatrie*, Paris, mayo 1906).
- 26 "Formas y evolución de la inteligencia musical" (*Archivos ...*, mayo-junio 1906).
- 27 "Etude clinique des aphasies musicales" (*Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Año XIX, N° 4, julio-agosto 1906).
- 28 "The disorders of the musical language among hysterics" (*Neurological Journal of Nervous and Mental Diseases*, New York, octubre 1906).
- 29 "La patología del lenguaje musical" (*La Escuela de Medicina*, México, 1906).
- 30 "The physiological explanation of musical language" (*Neurological Journal*, London, 1906).
- 31 "Les troubles du langage musical" (*Vie Normale*, Paris, 1906).
- 32 "El lenguaje musical y los trastornos histéricos" (*Argentina Médica*, Buenos Aires, 3 febrero 1907).
- 33 "Pathology of certain forms of Amusia" (*The Journal of Mental Pathology*, London, 1907).
- 34 "Sobre patología del lenguaje musical" (*Revista Frenopática Española*, Madrid, enero 1908).

A esta extensa bibliografía deben sumarse otros títulos aparecidos en publicaciones de difícil acceso para nosotros, pero a las cuales remite Ingenieros en el prefacio de su libro al referirse a sus trabajos y comunicaciones parciales. Son los aparecidos en: *Archives de l'Anthropologie criminelle* (Chronique latine, Lyon, 1904); *Revista Ibero Americana de Ciencias Médicas* (Madrid, febrero 1906); *Nuestro tiempo* (Madrid, abril 1905) y *Revista de la Academia de Medicina (passim)*, México).

En nuestro poder gran cantidad de aquel material, es innecesario detenerse en él por cuanto no son sino fragmentos o capítulos de su libro definitivo sobre el tema *Le langage et ses troubles hystériques*. Sergio Bagú (*Vida ...*, pág. 93) expresa que "este volumen, que Ingenieros venía preparando desde 1902, quedó terminado y ya en la imprenta cuando emprendió viaje de regreso a Buenos Aires". La estada europea del sabio argentino, a raíz de ese primer viaje para asistir al Congreso de Roma, se extendió de abril de 1905 a octubre de 1906. En ese lapso recorrió Italia (Roma, Florencia, Turín, Venecia, Milán, Nápoles) y posteriormente visitó Viena, Weimar, Berlín, París, Niza, Montecarlo, Madrid, Londres. "Conoció a Ribot —dice Bagú (pág. 92)—, mientras corregía pruebas en la imprenta de Al-

can, en París". Por su parte *Archivos ...*, en su edición de noviembre-diciembre de 1906, al hacer el resumen de la labor de Ingenieros en Europa cita *Le langage ...* como editado por Alcan en París en agosto de 1906, si bien la aparición del volumen tuvo lugar sólo al año siguiente.

Si nos atenemos en cambio al artículo publicado el 30 de setiembre de 1905 en la revista musical argentina *Bibelot* (N° 12 de nuestra referencia bibliográfica) como anticipo del prefacio del libro, podría parecer que éste estaba ya listo y entregado a la imprenta en 1905. Ahora bien, como Ingenieros presenta en *Le langage...* el caso de una enferma que le fuera confiada por el doctor Eduardo Audenino, jefe de clínica de Cesar Lombroso en Turín, durante su permanencia en Roma para el V Congreso (abril de 1905), debemos arribar a la conclusión de que el libro fue concluído en Europa en ese año de 1905. Sería por tanto, el resultado de tres años de investigación experimental, particularmente efectuada en el Hospital San Roque, y de su especial contracción a los sujetos histéricos y sus estigmas y accidentes.

El libro apareció por vez primera en Buenos Aires, en traducción española, cuando Anibal Ponce, autor de la revisión y notas, lo incluye con el título de *El lenguaje musical y sus perturbaciones histéricas. Estudios de psicología clínica*, como sexto volumen de las *Obras completas* de Ingenieros (Ediciones L. J. Rosso). Años más tarde, 1952, la obra fue reeditada en la versión castellana por Editorial Hemisferio, con prólogo, otra vez, de Anibal Ponce.

A juicio de este último, "por la orientación y por el método, *El lenguaje ...* forma parte de *Histeria y sugestión*", desde el momento que las experiencias de trastornos del lenguaje musical se le presentan como casos específicos dentro de aquellos problemas de psicopatología general.

El lenguaje musical y sus perturbaciones histéricas.

El lenguaje musical, que abarca 271 páginas en la edición de *Obras completas* por nosotros consultada, se divide en dos partes. La primera incluye "Problemas de psicología musical" y se organiza en tres capítulos: "Origen y función del lenguaje musical", "Psicofisiología de la emoción musical" y "Formas y evoluciones de la inteligencia musical". La segunda parte trata sobre "El lenguaje musical y sus perturbaciones histéricas", desarrollado en los siguientes capítulos: "Psicofisiología del lenguaje musical", "Patología del lenguaje musical", "Las perturbaciones del lenguaje musical en los histéricos", "Las amusias histéricas", "Las hipermusias histéricas", "Las paramusias histéricas" y "Fisiopatología de las afasias musicales histéricas".

Tal como corresponde, en el Prefacio del libro Ingenieros hace la presentación sintética del

status quaestionis: "*Pocos médicos —escribe— aún entre los especialistas de patología nerviosa y mental, conocen detenidamente las perturbaciones completas y curiosas que pueden ocurrir en el lenguaje musical (...)* Esta materia, interesante si las hay, mereció llamar la atención de los ilustres neuropatólogos y psicólogos; recordemos las monografías u observaciones clínicas de Charcot, Brown-Sequard, Stricker, Bernard, Knoblauch, Wysman, Wallaschek, Brazier, MorSELLI, de Sanctis, Blocq, Ingren, Lowenfeld, Cristianini, Levi-Bianchini y otros. Sin embargo, aunque se va constituyendo con caracteres definitivos la patología general de estas amusias y afasias musicales, ningún autor, que sepamos, ha descrito ni estudiado hechos de esa índole ocurridos en sujetos histéricos".

Así ubica Ingenieros el problema que lo ocupa. No es el primero, por cierto, en dedicarse a las amusias de manera general. Y toda la primera parte de su libro será una referencia bibliográfica rigurosa, honesta, de aguda penetración crítica, realizada con magistral autoridad y método científico. Es en cambio el primero en ocuparse de las *amusias histéricas*, con lo cual añade un nuevo capítulo a la psicopatología del lenguaje musical. El apresuramiento con que Armand Machabey asigna a Ingenieros el "haber establecido el modelo" de la patología musical, significa por tanto no haber leído el libro de Ingenieros, donde el autor justiprecia con la más absoluta probidad el aporte de sus colegas a la patología musical y el suyo propio, referido a un aspecto particularizado.

La primera parte del libro, ya se lo dijo antes, se ocupa de problemas de psicología musical. Y es lógico. Es tema candente desde la segunda mitad del siglo XIX en que nace en Alemania la *Musikwissenschaft* o ciencia de la música. Se opera en esas décadas un proceso de "cientificación" de los estudios musicales, favorecidos por el desarrollo del positivismo, por la exaltación del método científico, en la certeza de poder extender a todas las actividades humanas, incluidas las de tipo ético y artístico. La Musicología representó entonces, sobre todo, un ideal de cientificidad, una aspiración hacia un mayor rigor en los estudios musicales, dirigidos no sólo hacia el documento histórico, etnológico o arqueológico, sino también hacia la acústica, la fisiopsicología del sonido, la teoría musical, las indagaciones sobre la naturaleza de la armonía, de la melodía, del ritmo, etc.

Uno de los problemas que apasionaron a los primeros musicólogos del siglo pasado fue el del origen de la música. Y así Ingenieros rinde culto al tema en el primer capítulo del libro: "Origen y función de la música".

El problema del origen de la música se relacionó con los primeros estudios de sociología y de etnología, ciencias que comenzaban a dar sus primeros pasos bajo el auspicio del positivismo.

Las teorizaciones sobre el origen de la música adquieren un sesgo polémico cuando entre los años 1890 y 1891 aparecen en la revista filosófica inglesa "Mind" una serie de artículos de Herbert Spencer, de Edmund Gurney, estudiosos de los problemas musicales en relación con la psicología, y del musicólogo Richard Wallaschek. Spencer, que en 1857 ya había fijado sus ideas al respecto, en su *Ensayo sobre el origen y función de la música*, afirmó que ella tiene su origen en una sobreabundancia de energía vital, que de alguna manera necesita exteriorizarse. La música representa para él, entonces, la expresión de cada tipo de sentimientos. La teoría de la evolución es aplicada rigurosamente por Spencer para explicar el desarrollo de la música e Ingenieros sustenta resueltamente la posición de aquél.

El capítulo II está dedicado a la "Psicofisiología de la emoción musical". También aquí corresponde recordar que las búsquedas fisiopsicológicas constituyen otro de los temas más apasionantes de la *Musikwissenschaft*.

La correspondencia entre cada elemento musical y su percepción psicofisiológica guía las indagaciones del primer gran especialista alemán en este terreno, Herman Helmholtz, el autor de *La percepción de los sonidos como fundamento fisiológico para la teoría de la música*, editado en 1863.

Pues bien, Ingenieros se propone aquí dilucidar tres cuestiones, esenciales a su juicio, para el estudio de la emoción musical. La primera consiste en saber si la música actúa sobre el organismo humano; la segunda en determinar las reacciones fisiológicas que constituyen o acompañan la emoción musical; la tercera, en establecer si esas reacciones emotivas son propias de la emoción musical o comunes a todas las emociones.

Como en el capítulo anterior, despliega el autor un impresionante aparato bibliográfico, antes de llegar a las siguientes conclusiones: 1º) Las excitaciones musicales determinan un aumento de las actividades fisiológicas generales del organismo; la influencia de la música es "un hecho experimental demostrado"; 2º) Las excitaciones musicales, en ciertas condiciones, determinan en el organismo las reacciones *funcionales* transitorias que caracterizan una emoción, 3º) Fisiológicamente, no existen reacciones funcionales que sean específicas de la emoción musical; se trata de reacciones comunes a todas las emociones en general, determinables por la música en ciertas condiciones.

A partir de esta última conclusión, señala Ingenieros que si bien *fisiológicamente* no existen

diferencias entre la emoción musical y todas las otras emociones, esas diferencias residen en el contenido psicológico, en las representaciones de sentimientos o estados emotivos que la acompañan. Más adelante dirá que "*coexisten diferencias de la aptitud individual para experimentar las emociones musicales. Estas diferencias son el producto de las predisposiciones congénitas combinadas con la educación musical, determinando en cada individuo un coeficiente propio de inteligencia musical*".

Esta última afirmación lleva a Ingenieros a ocuparse en el capítulo siguiente de la "Forma y evolución de la inteligencia musical". Naturalmente, en el desarrollo de la inteligencia musical Ingenieros hace hincapié en el papel de la educación. Siendo entonces la formación y evolución del lenguaje musical un producto directo de la educación, el problema de las aptitudes musicales viene a identificarse para nuestro científico con el de la educabilidad del lenguaje, pues ella se funda en las aptitudes congénitas de cada individuo.

Ante la exigencia que el autor se plantea de aplicar a su observación de las aptitudes musicales el "método clínico" aconsejado por Malapert para todo examen sintético de las aptitudes individuales, clasifica dichas aptitudes en cinco grupos: Idiotismo musical (sordera tonal), Imbecilidad musical (sordera musical), Inteligencia musical; Talento musical; Genio musical.

A raíz de la diferenciación que hace entre idiotas e imbeciles musicales el eminente musicólogo francés Lionel Dauriac escribió a Ingenieros para formularle una consulta sobre dicha clasificación. Dauriac (1847-1923), especialista en asuntos musicales y filósofo, era desde 1881 profesor en la Universidad de Montpellier y de 1896 a 1903 en la Sorbona. Desde 1907 presidió la sección francesa de la Sociedad Internacional de Musicología.

La lectura de ambas cartas⁽³⁾ es sumamente reveladora respecto de la ubicación de nuestro científico dentro de la bibliografía ya existente sobre el tema. Dauriac la coloca en primer plano al reconocerse representante de una psicología "subjetiva e introspectiva", pero no empírica, a diferencia de Ingenieros, cuyo método radica en la "observación clínica", "objetiva y experimental en el sentido más moderno de la palabra".

Tras los tres primeros capítulos que componen la primera parte del libro, Ingenieros se introduce en el tema específico que motiva su monografía, *El lenguaje musical y sus perturbaciones históricas*. Como ya se vio, comprende esta se-

(3) Tanto la carta de Lionel Dauriac como la respuesta de Ingenieros fueron incluidas bajo el título "Sobre psicología musical" en *Al margen de la ciencia*, colección de artículos del autor publicados en Buenos Aires, Ed. Lajouane, 1908, 428 páginas, entre las

páginas 331-340. Este libro apareció en otra edición con el título de *Crónicas de viaje*, Ed. Elmer, 1957. Pero en este último está excluido el material epistolar que aquí nos interesa.

gunda parte siete capítulos, en el curso de los cuales va abandonando cada vez más la referencia bibliográfica para realizar su personal aporte a través de las experiencias recogidas en Buenos Aires desde 1902 y las más recientes observadas en Italia durante aquel primer viaje.

En el capítulo referido a la "Patología del lenguaje musical", el tema lo obliga a detenerse primeramente en la patología del lenguaje verbal, es decir en la *afasia* o pérdida de la memoria de los signos que sirven al hombre civilizado para comunicar sus ideas a sus semejantes. De ahí pasa a las alteraciones del lenguaje musical, es decir a las *amusias*. Admite Ingenieros que esta especialización científica tiene ya unos veinte años de existencia cuando en el curso de 1883-1884, Charcot planteó definitivamente las bases clínicas de las *afasias musicales* o *amusias*. En este punto corrige a numerosos autores europeos que, ignorando el minucioso estudio realizado por Charcot, atribuyen a Knoblauch la instauración clínica de las *amusias*.

Después de exponer, con amplitud, profundidad y deslumbrante aparato crítico, los trabajos existentes sobre las perturbaciones de los centros fisiológicos del lenguaje musical, propone la nomenclatura que habrá de adoptar para toda la parte clínica de su monografía: *amusia pura*, combinada, total, múltiple, simple, completa e incompleta, las cuales, combinadas, dan doce variedades. A ellas añade otras perturbaciones del lenguaje musical a las cuales clasifica en *hipermusias* y *paramusias*. Unas son exageraciones mórbidas de las funciones musicales; las otras comprenden perturbaciones atípicas del lenguaje musical, como pueden ser las fobias musicales, las transposiciones sensoriales (audición coloreada, olfato musicalizado), las perturbaciones en la percepción del ritmo y de la sonoridad, etc.

Por este camino llega a lo que será su aporte original e inédito: *las amusias de origen histérico*. Antes de pasar a la descripción de los hechos observados y al tratamiento utilizado en cada caso, el autor recuerda un carácter específico de todas las perturbaciones histéricas: *son síndromes "funcionales" y no síndromes "anatómicos"*. En su magistral trabajo sobre *Histeria y Sugestión* ya se había detenido sobre el tema.

Quince casos diferentes de distintos tipos de *amusia* son descriptos en *El lenguaje musical y sus perturbaciones histéricas*. Con pocas excepciones, casi todos los casos han sido observados por este profesional en la Clínica Neurológica de la Facultad de Medicina de Buenos Aires, en el Hospital San Roque.

El libro concluye con el capítulo de "Fisiopatología de las *afasias musicales histéricas*". El pa-

ralelismo genético y fisiológico entre el lenguaje articulado verbal y el lenguaje musical, sobre lo cual el autor se había detenido en capítulos anteriores, lo lleva a afirmar la correlación entre la fisiopatología de las *afasias* y de las *amusias*. De este modo llega a trazar la localización anatómica de las imágenes del lenguaje musical en el cerebro.

La repercusión de sus investigaciones en este campo.

El triunfo de Ingenieros al presentar en París este trabajo fue resonante, al punto de obtener una recompensa no común en la historia de la medicina argentina. En efecto, la Academia de Medicina de París, a la que Ingenieros presentó su novedad, lo premió con un accésit. En cuanto a la crítica científica, fue igualmente consagratória. Desde la *Revue Philosophique* de Ribot, Lionel Dauriac realiza la recensión de la obra, asegurando que "es la más importante sobre patología musical que se haya escrito en lengua francesa", en tanto que Pierre Janet reconocía en Ingenieros "haber agregado un capítulo interesantísimo al estudio de las perturbaciones neuropáticas"⁽⁴⁾.

Pero fue en Londres donde la penetración crítica del ilustre Maudsley destacó el espíritu esencialmente abstracto de Ingenieros, una vez más puesto de manifiesto en este trabajo. Al presentar Maudsley *Le langage musical* a la consideración de la "London Neurological and Mental Society", se comprometía en estas apreciaciones: "Hay una singularidad en los libros de este autor; y es que proponiéndose tratar un tema monográfico, se deja transportar por la generalidad sintética. Así, por ejemplo, para estudiar la *Simulación de la locura* formuló una teoría general sobre la simulación en la lucha por la vida, y para estudiar *Los accidentes histéricos* formuló por vez primera la doctrina de la concordancia entre la teoría psicológica de Janet y la fisiológica de Sollier, hasta entonces consideradas como antagonistas por sus propios autores; debo advertir que el mismo Sollier acepta ahora su modo de ver (...). Este nuevo libro, publicado por Alcan en su colección de obras médicas, ofrece el mismo rasgo; se propone estudiar las *afasias musicales histéricas*, pero hace previamente una disertación general sobre la psicofisiología del lenguaje musical. Me parece que el doctor Ingenieros es un filósofo obligado a escribir sobre asuntos médicos y psicológicos, por cuya causa sus temas le resultan estrechos. Pero esto no es un inconveniente, pues nos obliga a leer dos temas distintos dentro de la misma unidad de la obra".⁽⁵⁾

(4) Citado por Anibal Ponce en las palabras de presentación de *El lenguaje musical y sus perturbaciones histéricas*, sobre el que gira este trabajo.

(5) Citado por Anibal Ponce en *José Ingenieros. Su vida y su obra*, Buenos Aires, s/e, s/d, p. 116-117.

Valoración de la obra

Ya se vio la opinión que promueve en su momento *Le langage musical ...* Valía la pena para los fines de nuestro estudio averiguar sobre la vigencia de las investigaciones y teorías de Ingenieros en el desarrollo de la psicopatología. Dada nuestra incapacidad para intentar una apreciación crítica en terreno tan ajeno a nuestra especialidad, se trató por tanto de buscar esos juicios en profesionales idóneos que hayan abordado la valoración de esta obra.

Uno de ellos es el doctor Gregorio Berman, que fuera discípulo de aquél y autor de "La obra científica de José Ingenieros" publicada por la *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, Año XVI, N° 3-4 de mayo-junio de 1929. En el capítulo V, en que lo juzga por sus investigaciones psiquiátricas (p. 32-37) se lee lo siguiente:

(...) Se hallaba en su apogeo cuando publicó el lenguaje musical y sus alteraciones histéricas, que venía trabajando desde hacía un lustro. Esta obra es un alarde de fuerza, de imaginación, de audacia. Se enfrentaba con lo más difícil, como si se tratara de temas familiares: en psicopatología era el problema de la afasia, en psiquiatría el discutido dominio de las enfermedades funcionales, en arte y psicología la emoción musical, el más complejo y hondo de los sentimientos estéticos. Como el héroe de los cantos de Hesiodo, que salta alegremente cuando encuentra una proeza que realizar, para mayor gloria de su patria y lucimiento personal, así Ingenieros ante las duras tareas del pensamiento. No importa que la mayor parte de las interpretaciones de las afasias musicales histéricas esté hoy caduca. Los problemas de psicología musical, y las formas y evolución de la inteligencia musical están admirablemente expuestas y, conforme dice Ponce, han pasado veinte años y no se ha escrito nada más claro, preciso y metódico sobre el lenguaje musical.

El otro autor al que recurrimos en busca de un juicio crítico sobre la validez y perdurabilidad de las teorías de Ingenieros en el campo de la psiquiatría, dentro del cual se ubican los problemas del lenguaje y sus perturbaciones histéricas, es Anibal Ponce. En su *José Ingenieros. Su vida y su obra* (Buenos Aires, s/e; s/d) Ponce, que junto con Veyga acompañó a Ingenieros hasta el último momento de vida del sabio (murió el 31 de octubre de 1925) emite opiniones críticas sobre el tema que nos interesa. En las páginas 65-66 se lee lo siguiente:

Sería inútil repetir ahora, a propósito del *Langage musical*, lo que ya hemos escrito con motivo de *Histeria y Sugestión*. Desde el punto de vista médico, fuerza es subrayar que los comentarios a que el libro obliga traerían, no sólo la crítica de la concepción moderna

de la histeria, sino también la crítica de la concepción moderna de la afasia. Ingenieros estudia dentro de las perturbaciones histéricas del lenguaje aquellas variedades de disturbios del lenguaje musical conocidas hasta entonces vagamente. Su concepción de la fisiopatología del lenguaje —dentro de la cual el lenguaje musical no es más que un detalle— encuadra dentro de las líneas generales de la sistematización de Charcot, tan admirablemente vulgarizada por Grasset. Pero en ese mismo año de 1906 en que Ingenieros presenta su libro, Pierre Marie intentó romper las normas del esquema clásico. Lo que su escuela dijo entonces —en complicidad con el bergsonismo a la moda y la reacción mística triunfante— llegó, por momentos, al absurdo. Aceptada, sin embargo, durante algunos años, agoniza ahora entre nosotros. Basta leer los trabajos de Henschen, los finos análisis de Head, las recientes interpretaciones de Pieron sobre los centros coordinadores, para darse cuenta de que si el esquema de Charcot, aproximado y grosero, ha alcanzado en nuestros días mayor perfeccionamiento y sutileza, no ha sufrido, para nada, en la reciedumbre de sus cimientos anatómicos.

Pero aquí, como en tantos otros libros de Ingenieros, el tema inicial, en apariencia reducido y estrecho, se integra en una visión amplia de psicología clínica en conformidad con los modernos postulados de las ciencias naturales. Después de reconocer, con Spencer, en las inflexiones de la palabra emocionada las formas primitivas del lenguaje musical, analiza minuciosamente el poder emotivo de la música, las formas y la evolución de la inteligencia musical como introducción obligada a la psicofisiología y a la patología del lenguaje musical. Desde entonces, y van ya diecinueve años, no se ha escrito sobre el lenguaje musical nada más claro, preciso y metódico. El libro posterior de Dupré y Nathan —tan comunmente citado— con estar, en muchos puntos, casi calcado sobre el de Ingenieros, le es inferior en todo concepto, por la mezquindad del análisis y la indigencia de su síntesis. Razón de sobra tenía, pues, Lionel Dauriac —la más alta autoridad en psicología musical— cuando después de afirmar, desde las páginas austeras de la *Revue Philosophique*, que el libro de Ingenieros era "la primera obra seria de patología musical publicada en lengua francesa", terminaba rindiendo su homenaje al talento del psiquiatra.

Como dato curioso, digamos que también incurrió Ingenieros por la crítica musical en la época de su primer viaje a Europa. En la revista varias veces citada *Bibelot* (Buenos Aires, Año II, N° 54, p. 2-5, 30 julio 1905) aparece con el título de *Amica* un comentario fechado en Roma, en el mes de junio, donde da sus impresiones so-

bre la ópera de ese nombre de Pietro Mascagni. En relación con esos mismos espectáculos que presencia en la capital italiana, publica en el diario *La Nación* de Buenos Aires (14 julio 1905) una correspondencia titulada "La temporada lírica de Mascagni". Este artículo fue incluido por Anibal Ponce en el Tomo V de las *Obras completas*. Por último, encontramos un trabajo interesante en 1923, en la *Revista de Filosofía*, por él fundada en 1915. Mensualmente esta publicación presentaba monografías y una abundante bibliografía sobre el tema al cual habría de dedicar Ingenieros gran parte de su vida. Ya

sea con su nombre verdadero o con el seudónimo de Julio Barreda Lynch, llevaba adelante su programa de renovación de la antigua filosofía especulativa.

En lo que nos interesa, se trata de "La pasión de Isolda" a través del drama wagneriano, un estudio psicológico del personaje a semejanza de los estudios de Dauriac. También los personajes de Werther y Don Juan fueron objeto de análisis similares, que le permiten realizar deslumbrantes ejercicios de indagación psicológica sobre un tema muchas veces abordado por el filósofo Ingenieros, el del amor.

LO MUSICAL EN SAN ISIDORO DE SEVILLA (*)

por José J.A. Alfaro del Valle

"Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa".

"Así, pues, sin la música ninguna disciplina puede ser perfecta, puesto que nada existe sin ella".
(Etimologías, lib. III, cap. XVII, 1).

Introducción:

La figura de San Isidoro de Sevilla está vinculada en el común saber de las personas cultas a su obra más nombrada, *Las Etimologías*. No significa que se conozca verdaderamente esta magna obra del conocimiento medieval. Pero sucede además, que este gran sabio sevillano escribió no menos de veinte trabajos de particular importancia cada uno de ellos, de los que comúnmente apenas se nombran dos o tres.

Y si es desconocido San Isidoro en cuanto sabio y escritor, en el campo de la Teoría Musical y la Musicología solamente se citan algunos párrafos de *Los Oficios Eclesiásticos* o de las *Etimologías*. Se afirma su importancia, pero no se fundamenta esta afirmación.

La causa de este desconocimiento por largo tiempo soportado (trátese de San Isidoro o de la mayoría de los escritores medievales) podría colocarse en la falta de material de primera mano. Las fuentes musicológicas, en este caso, no resultan fáciles de alcanzar para el común de los estudiosos. La versión completa de las obras del sabio de Sevilla no existe. El lector castellano debe valerse de diferentes traducciones a distintas lenguas, pasando a ser su fuente original una versión de versión. Esto en lo que respecta a algunos capítulos de los dos libros arriba nombrados, puesto que los demás son prácticamente desconocidos.

Fundamento para una posterior elaboración propia o ajena es el presente trabajo, en el que con el mayor cuidado han ido seleccionándose los textos de sus obras que directa o indirectamente

tuvieran que ver con lo musical. Para ello se ha investigado la totalidad de la obra isidoriana en el original de la Patrología Latina de J. P. Migne (Biblioteca del Seminario Metropolitano) acompañando la traducción a cada uno de esos textos. Se ha respetado la autoridad lingüística de las escasas versiones ya existentes, realizando las correspondientes a las obras carentes de ella. Con todo, puesto que bajo el punto de vista musical no toda versión literariamente buena es también la más exacta, se han añadido a continuación las notas explicativas.

Tres partes, pues, tendrá este trabajo: 1) enumeración y clasificación de la obra isidoriana; 2) presentación de textos y traducciones; 3) notas aclaratorias.

La selección de los textos está basada no sólo en criterios personales, sino también en orientaciones superiores recibidas de la cátedra. Sin embargo, es claro que a diferente criterio habría correspondido diferente selección. Quizá alguien habría dado menos o más importancia al estudio de los números, o se habría extendido más en la clasificación de los pies métricos, etc.

Parece, sin embargo, que la simple lectura de la presente antología hace pensar en un Isidoro distinto, de mayor personalidad, más completo y universal que el presentado ordinariamente. Una rápida mirada sobre los textos invita y arrastra a un posterior análisis y elaboración musicológica en profundidad sobre la obra de esta figura que con razón es considerada en el mundo católico como el último Padre de la Iglesia de Occidente.

* Este trabajo fue realizado por el R.P. José J. A. Alfaro del Valle en 1974, como alumno de la cátedra de Historia de la Teoría del Prof. Juan Francisco Giacobbe, con el fin de dar a conocer la importancia del pensamiento isidoriano en el campo de la Teoría Musical y en el musicológico. Con ese propósito realiza una selección de las obras religiosas, filosóficas, histó-

ricas y literarias. Dada la extensión del trabajo se incluye en el presente número la primera parte del mismo, que abarca desde los *Libros de las Sentencias* hasta la *Regula Monachorum*.

Las notas aclaratorias agregadas al final, corresponden al número de párrafo de la versión latina, señaladas en la traducción castellana por un asterisco.

OBRA ISIDORIANA**A. CIENCIAS RELIGIOSAS**

a) Escritos teológicos:

- 1 - *Liber de ordine creaturarum*. Patrologiae Cursus Completus. Sancti Isidori Hispalensis Episcopi Opera Omnia. J. P. Migne, Parisiis, 1850, t. LXXXIII.
- 2 - *Liber sententiarum*. J. P. Migne, t. LXXXIII, y Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1971. Versión de Julio Campos Ruiz.
- 3 - *Synonima, de lamentatione animae peccatricis*. J. P. Migne, t. LXXXIII.

b) Trabajos escriturarios:

- 1 - *Allegoriae Sacrae Scripturae ad Orosium*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 2 - *De ortu et obitu Patrum*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 3 - *In libros veteris ac novi Testamenti prooemia*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 4 - *Liber numerorum, qui in sanctis Scripturis occurrunt*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 5 - *Quaestiones in Vetus Testamentum*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 6 - *Quaestiones de veteri et novo Testamento*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 7 - *De fide catholica, sive contra iudaeos*. J. P. Migne, t. LXXXIII.

c) Escritos canónicos y disciplinarios:

- 1 - *De origine officiorum. De Ecclesiasticis officiis*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 2 - *De origine ministrorum*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 3 - *Regula monachorum*. J. P. Migne, t. LXXXII y Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1971. Versión de Julio Campos Ruiz.

"LIBRI SENTENTIARUM"

Lib. I, cap. VIII.

De mundo.

(1) 6. Materies ex qua formatus est mundus, origine, non tempore, res a se factas praecessit, ut sonus cantum. Prior enim est sonus cantu, quia suavitas cantilenae ad sonum vocis, non sonus pertinet ad suavitatem ac per hoc utrumque simul sunt, sed ille ad quem pertinet cantus prior est, id est, sonus.

"LIBER NUMERORUM"

Cap. II. De unitate.

(2) 4. Unitas est pars minima numerorum, quae secari non potest. Idem autem unus semen numerorum, non numerus. Ex ipso enim coete-

B. OBRAS FILOSOFICO - CIENTIFICAS

- 1 - *Liber de natura rerum*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 2 - *Originum sive Etymologiarum libri XX*. J. P. Migne, t. LXXXII, y Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1951. Versión de Luis Cortés y Góngora.
- 3 - *Differentiarum sive De Proprietate Sermonum*. J. P. Migne, t. LXXXIII.

C. OBRAS HISTORICAS

- 1 - *Chronicon*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 2 - *Historia de regibus Gothorum, Wandalarum et Suevorum*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 3 - *Liber de viris illustribus*. J. P. Migne, t. LXXXIII.

D. OBRAS LITERARIAS

- 1 - *Epistolae*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 2 - *De fabrica mundi*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 3 - *Poemas*. J. P. Migne, t. LXXXIII.

Se ha investigado, además, en otros documentos que, a pesar de no pertenecer a San Isidoro, fueron coleccionados por él o tienen gran relación con su vida, como pueden ser los cánones de los Concilios Toledanos. He aquí algunas de estas obras:

- 1 - *Excerpta Canonum*. J. P. Migne, t. LXXXIII.
- 2 - *Concilia*. J. P. Migne, t. LXXXIV.
- 3 - *Epistolae decretales*. J. P. Migne, t. LXXXIV.
- 4 - *Dissertatio in veram et genuinam collectionem canonum Ecclesiae Hispaniae*. J. P. Migne, t. LXXXIV.

"LIBROS DE LAS SENTENCIAS"

Lib. I, cap. VIII.

El mundo.

6. La materia de la que fue modelado el mundo precedió a los seres de ella formados en razón de origen, no de tiempo, como el sonido al canto. En efecto, primero es el sonido que el canto, ya que la suavidad del canto corresponde al sonido de la voz y no el sonido a la suavidad; y así, ambos existen al mismo tiempo, pero primero es aquél de quien procede el canto, es decir, el sonido. (*)

"LIBRO DE LOS NUMEROS"

Cap. II. La unidad.

4. La unidad es la mínima parte de los números que no puede dividirse. El uno es origen de los números, pero no es número. Los demás manan

ri manant, vel procreantur; eundemque solum esse (constat) mensuram, et incrementorum causam, statumque dicrementorum. Nam omnium incrementa ab ipso incipiunt, rursusque usque ad ejus unitatem perveniunt.

Cap. III. De binario numero.

(3) 8. Binarius numerus prima numerorum procreatio, primaque est forma parilitatis corporatio motusque primi, sociusque praecedentis, et frater, est etiam medietatis capax. Nam bona malaque participat quadam discordia, qua sibi invicem adversantur; ut potequae prima poterit ab adhaerente separari, ut bina illa et munda quae figuraliter introducuntur in arcam, quae quidem, dum ex parilitate consistant, in se tamen mystice videntur esse divisa.

Cap. IV. De ternario numero.

(4) 13. Ternarius princeps est imparium, numerus perfectusque census; nam iste prior initium, mediumque finemque sortitur, et centro medietatis principiumque finemque aequali iure componit, qui dum vere constet ex tribus, secundum aliquid tamen unus est, quia tres unum sunt unum utique in Divinitate, tres in personarum distinctione; in natura unum, tres in appellatione . . .

(5) 18. Tria sunt et apud musicos genera sonorum, vox, flatus et pulsus: vox in faucibus, flatus in tibiis, pulsus vero in citharis . . .

Cap. V. De quaternario numero.

(6) 19. Quid quatuor dicam, in quo numero soliditatis certa perfectio est? Nam ex longitudine, et latitudine, et profunditate componitur decas, quae plenum efficit; decem enim ex quatuor numeris gradatim surgentibus integratur. Unum enim, et duo, et tria, et quatuor decem faciunt. Similiter et centum ex decade quaternario cumulatus . . .

Cap. VI. De quinario numero.

(7) 25. Sequitur Quinarius numerus, qui, sive cum aliis imparibus, sive cum suo genere sociatur se semper ostendit. Nam quinque per quinques faciunt viginti quinque, et quinques terni quindecim, et quinques septem triginta quinque; et quinques novem quadraginta quinque . . .

Cap. VII. De senario numero.

(8) 28. Senarius numerus primus et perfectus, et partibus suis primus impletur. Nam sextam sui intra continet, quod este unus; tertiam, quod duo; et dimidium, quod tres; haec enim summa in unum ducta, id est, unum, et duo, et tria sex faciunt. Nullus autem ante senarium invenitur qui suis partibus, dum dividitur, impleatur, cuius perfectio etiam ipso opere mundi clarescit.

Cap. VIII. De septenario numero.

(9) 34. Septenarius numerus a nullo nascitur,

o se engendran de él, es la medida, causa y estado de la aumentación y disminución. Puesto que todos los incrementos empiezan por él y nuevamente vuelven a su unidad. (*)

Cap. III. El número dos.

8. El número dos es la primera forma y procreación de los números, encarnación de la paridad y del primer movimiento, socio y hermano del precedente; capaz de ser dividido. Pues contiene cierta discordia entre lo bueno y lo malo que mutuamente se oponen; en cuanto que la primera parte podría separarse de su compañera, como aquellos pares de animales puros que en figura se introducen en el arca, los cuales ciertamente aunque se consideren una pareja, místicamente, sin embargo, parecen estar separados.

Cap. IV. El número tres.

13. El número tres es el príncipe de los impares y patrón perfecto; pues posee el primer principio, medio y fin; y en el centro de su mitad comporta con el mismo derecho el principio y el fin; y mientras consta de tres, de algún modo es uno, porque los tres son uno; uno, ciertamente en la Divinidad, tres en la distinción de las personas; uno en la naturaleza, tres en la denominación . . .

18. Tres son también entre los músicos los géneros de sonido: voz, sopro y pulsación; la voz en las bocas, sopro en las flautas, pulsación en las cítaras . . . (*)

Cap. V. El número cuatro.

19. ¿Qué diré del cuatro en el que se encuentra una verdadera perfección de solidez? Pues el diez que es la plenitud se compone de longitud, latitud y profundidad; y el diez se integra por los cuatro números gradualmente crecientes. Pues $1+2+3+4=10$. Del mismo modo que el cien es la acumulación de las cuatro primeras décadas . . .

Cap. VI. El número cinco.

25. Sigue el número cinco, el cual cuando se asocia con los impares o con los de su misma especie, siempre vuelve a mostrarse. Pues $5 \times 5 = 25$; y $5 \times 3 = 15$; y $5 \times 7 = 35$; y $5 \times 9 = 45$. . .

Cap. VII. El número seis.

28. El número seis es el primero perfecto y el primero que se integra de sus partes. Pues contiene su sexta parte que es uno; la tercera parte que es dos, la mitad que es tres; estas partes sumadas, $1+2+3=6$. No hay ningún número anterior al seis que esté integrado por las partes en que se divide; su perfección brilla en la misma obra del mundo.

Cap. VIII. El número siete.

34. El número siete no nace de ningún otro. Ni

nec generat, nec generatur. Nam omnes numeri intra decem positi aut gignunt alios, aut gignuntur ab aliis. Iste nec gignit, nec gignitur. Sex enim et octo generantur tantummodo. Quatuor autem, et duo creant, et creantur. Septem nihil gignit, nec ab altero gignitur.

(10) 35. Hic enim numerus septenarius juxta legitimum est; sive cum testificatur, ut septuaginta, et septingenti, sive cum toties in sese septies centeni septem; quique etiam juxta sapientes mundi ea ratione perfectus habetur, eo quod ex primo pari, ac primo impari constat. Primus autem impar ternarius est, primus par quaternarius, ex quibus duobus ipse septenarius consummatur; qui etiam partibus istis multiplicatus duodenarium reddit. Nam sive ter quaterni sive quater terni duodecim faciunt.

(11) 44. Sed iterum transeamus ad alia, quae numerum assignat. Septem apud veteres annumerantur genera philosophiae, prima arithmetica, secunda geometria, tertia musica, quarta astronomia, quinta astrologia, sexta mechanica, septima medicina...

Cap. IX. De Octonario numero.

(12) 48. Octonarius primus et perfectus est; nam ex primo motu, id est, ex duobus per duos quatuor generat, et bis facit octo adum perfectum. Hic autem numerus sanctus est, et in figura verae circumcissionis ascriptus. Quin etiam et septenario numero primus est, et ex septem est, sicut in principio idem qui fuit octavus in creatione mundi, et perfectio unitatis est.

Cap. X. De novenario numero.

(13) 52. Novenarius secundum se perfectus numerus est, et inde magis perfectus dicitur, quoniam ex tribus perfectis per formam ejus multiplicatus completur. At vero secundum alios imperfectus est; nam ut primi versus finem teneat, uno tamen semper indigus est, qui si adjiciatur ad novem, certam perfectionis atque integritatis regulam complet, in quo novenario numero illi accipiuntur, qui imperfecti sunt, et ad decem praecipua legis nequaquam perveniunt.

Cap. XI. De denario numero.

(14) 54. Denarius vero ultra omnes habendus est numerus, quia omnes numeros diversae virtutis ac perfectionis intra se continet; quilibet primi versus finis est, secundae monadis complet auspiciis, et formulam unitatis adimplet; in quo tantus fit complexionis terminus, ut ultra numerus nequaquam procedat sed denuo ad unitatem recurrat, sicque deinceps pro infinita numerorum multitudine habeatur.

Cap. XII. De undenario numero.

(15) 61. Undenarius numerus prima secundi versus monas est, qui imparibus suis non habet amplius nisi solam undecimam, quod est, sicut qui-

produce ni es producido. Pues todos los números de la decena, o engendran otros o son engendrados por otros. Este ni engendra ni es engendrado. Son producidos el seis y el ocho. El cuatro y el dos crean y son creados. El siete nada engendra ni es engendrado por otro.

35. Este número siete, está cerca del legítimo; ya cuando testifica, como los setenta y los setecientos, como en siete veces ciento siete; el cual según los sabios del mundo se le considera perfecto en cuanto que consta del primer par y del primer impar. El primer impar es el tres, y el primer par el cuatro, de los cuales está formado el siete; ambas partes multiplicadas dan el doce. Pues tres veces cuatro o cuatro veces tres hacen doce. (*)

44. Pero pasemos a otras cosas que designa el número. Entre los antiguos, son siete los géneros de filosofía; el primero la aritmética, el segundo la geometría, el tercero la música, el cuarto la astronomía, el quinto la astrología, el sexto la mecánica, el séptimo la medicina...

Cap. IX. El número ocho.

48. El ocho es el primero y perfecto; pues procede del primer movimiento, esto es, de $2 \times 2 \times 2 =$ al 8 perfecto. Este número es santo y relacionado con la figura de la verdadera circumcisión. Aunque el siete es primero, procede del siete, como en el principio el mismo que fue octavo en la creación del mundo, es también perfección de unidad.

Cap. X. El número nueve.

El nueve es perfecto en sí mismo y por eso se considera más perfecto, porque está formado de tres perfectos, multiplicado el tres por su forma. Pero según otros es imperfecto; pues para que llegue al principal siempre necesita de uno, el cual añadido al nueve completa la verdadera regla de perfección e integridad; por eso al número nueve se asemejan los que son imperfectos y no llegan al cumplimiento de los diez mandamientos.

Cap. XI. El número diez.

54. El número diez hay que considerarlo superior a todos los demás porque contiene en sí todos los números de diferente poder y perfección; y aunque sea el fin de la primera decena, completa la esperanza de la segunda unidad y cumple la fórmula de la unidad; en él se realiza de tal modo el término de la unión que el número no sigue adelante, sino que recurre de nuevo a la unidad y así sucesivamente se cumple para la infinita multitud de números.

Cap. XII. El número once.

61. El número once es la primera unidad de la segunda decena; con sus impares no tiene parte, sino sólo la undécima que es él, como el cinco

narius solam quintam, et ternarius solam tertiam. In Scripturis autem undenario numero transgressio praecepti significatur, sive diminutio sanctitatis.

Cap. XIII. De duodenario numero.

(16) 64. Duodenarius numerus inter alios numeros legitimus ex legitimis numeris est. Propterea septenarii partes altera pro altera multiplicatur. Nam quater terni, vel ter quaterni eundem numerum faciunt, hic autem partibus suis simul ductus non tam consummatur, sed exceditur. Ampliorem quippe de se ipsum numerum reddit; nam partes ejus usque ad sedecim perveniunt. Habet enim has quinque, duodecimam, quod est unum, sexta quod duo, quartam quod tres, tertiam quod quatuor, dimidiam quod sex.

(17) 65. Itaque unum, et duo, et tria, et quatuor, et sex, in summam ducta, sedecim sunt. Tali ergo ratione plusquam perfectus habetur. Hic autem duodenarius numerus, ut praediximus, in Scripturis legitimus, sive cum pro toto ponitur, sive cum in se multiplicatur; pro toto ponitur ut XII throni, et XII tribus, dum per duodecim thronos omnes judicantes, et per XII tribus omnes gentes significantur.

(18) 66. Pro se ipso autem, sicut duodecim per duodecim centum quadraginta quatuor efficiunt, quo numero omnis Ecclesia designatur. Idem autem frequentior est in Scripturis, et inter omnes numeros habetur insignior propter summan patriarcharum et apostolorum.

“DE ECCLESIASTICIS OFFICIIS”

Lib. I, cap. III. De choris

(19) 1. Chorus idem Moyses (Exod. XV) post transitum Rubri maris primus instituit, et utrumque sexum, distinctis classibus, se ac sorore praeeunte, canere Domino in choris carmen triumphale perdocuit. Chorus autem ab imagine factus coronae, et ex eo ita vocatus.

(20) 2. Unde et Ecclesiasticus liber scribit: “Stantem sacerdotem ante aram, et in circuitu ejus coronas fratrum” (Eccli. L. 13). Chorus enim proprie multitudo canentium est, quique apud Judaeos, non minus a decem constat canentibus, apud nos autem incerto numero a paucioribus plurimisque sine ullo discrimine constat.

Lib. I, cap. IV. - De canticis.

(21) 1. Canticum idem tunc Moyses primus invenit quando, percussa Aegypto decem plagis, et Pharaone submerso cum populis, per insueta maris itinera ad desertum gratulabundus egressus est, dicens: “Cantemus Domino, gloriose enim honorificatus est” (Exod. XV).

(22) 2. Deinde Debora, non ignobilis femina, in libro Judicum hoc ministerio functa reperitur (Judic. V). Postea multos non solum viros, sed

sólo la quinta y el tres sólo la tercera. En las Escrituras con el número once se significa la transgresión de la ley o disminución de santidad. (*)

Cap. XIII. El número doce.

64. El número doce entre los demás números es legítimo entre los legítimos. Pues proviene de la multiplicación de las dos partes del siete, una por otra. Cuatro veces tres o tres veces cuatro hace el mismo número; éste, sin embargo, sumado en sus partes no se completa, sino que excede, ya que da un número mayor que él; puesto que la suma de sus partes llega a dieciséis. Tiene estas cinco partes: la duodécima que es uno, la sexta que es dos, la cuarta que es tres, la tercera que es cuatro y la mitad que es seis.

65. Y así $1 + 2 + 3 + 4 + 6 = 16$. Por esta razón se le considera más que perfecto. Este número doce, como dijimos, es legítimo en las Escrituras, tanto cuando se pone en un todo, como cuando se multiplica por sí mismo; en su totalidad se encuentra en los doce tronos, las doce tribus, en cuanto que los doce tronos significan todos los jueces y las doce tribus todas las gentes.

66. Multiplicado por sí mismo, $12 \times 12 = 144$, con cuyo número se designa a toda la Iglesia. Es el más frecuente en las Escrituras y es considerado el más insigne entre todos los números por la suma de patriarcas y de apóstoles.

“OFICIOS ECLESIASTICOS”

Lib. I, cap. III.- Los coros

1. El mismo Moisés (Exod. XV) fue el primero que instituyó los coros después del paso del mar Rojo y enseñó a cantar al Señor el cántico triunfal con coros de ambos sexos, en clases distintas, presidiéndolos él y su hermana. El coro se hace en figura de corona y por eso se llama así. (*)

2. De ahí que el libro del Eclesiástico dice: “Colocándose el sacerdote ante el altar y a su derredor las coronas de hermanos” (Eccl. 50,13). Propiamente coro es la multitud de cantores; según los judíos consta de no menos de diez cantores; entre nosotros el número es incierto, muchos o pocos, sin distinción.

Libro I, cap. IV.- Los cánticos.

1. Fue el mismo Moisés quien primero instituyó el cántico, cuando herido Egipto con las diez plagas y ahogado el faraón con su gente, salió alegre al desierto por extraños caminos del mar diciendo: “Cantemos al Señor, pues gloriosamente se ha enaltecido”. (Exod. XV).

2. Después Débora, noble mujer, desempeñó este ministerio, según se encuentra en el libro de los Jueces (Juec. 5). Más tarde muchos otros

etiam feminas spiritu divino completas Dei cecinisse mysterio. Canticum autem est vox hominis, psalmus autem qui canitur ad psalterium.

Lib. I, cap. V.- De psalmis.

(23) 1. Psallere usum esse primum post Moysen David prophetam, in magno mysterio prodit Ecclesia. Hic enim a pueritia in hoc munus specialiter a Domino electus et cantorum princeps, psalmodunque thesaurus esse promeruit, cujus psalterium idcirco cum melodia cantilenarum suavium ab Ecclesia frequentatur, quo facilius animi ad compunctionem flectantur.

(24) 2. Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. Propter carnales autem in Ecclesia, non propter spirituales, consuetudo cantandi est instituta, ut qui verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur. Sic namque, ille beatissimus Augustinus, in libro Confessionum suarum (Lib. X, c. 33), consuetudinem canendi approbat in Ecclesia, ut per oblectamentum, inquit, aurium, infirmior animus ad affectum pietatis exurgat. Nam in ipsis sanctis dictis religiosus et ardentis moventur animi nostri ad flammam pietatis cum cantatur, quam si non cantetur. Omnes enim effectus nostri, pro sonorum diversitate vel novitate, cescio qua occulta familiaritate excitantur magis, cum suavi et artificiosa voce cantatur.

Lib. I, cap. VI. De hymnis.

(25) 1. Hymnos primum eundem David prophetam condidisse ac cecinisse manifestum est. Postea quidem et tres pueri in fornacem positi, convocata omni creatura, Creatori omnium Hymnum canentes dixerunt (Dan. III). Itaque et in hymnis et in psalmis canendis non solum prophetarum, sed etiam ipsius Domini et apostolorum habemus exemplum et praecepta de hac re utilia ad movendum pie animum et ad inflammandum divinae dilectionis affectum.

(26) 2. Sunt autem divini hymni sunt et ingenio humano compositi. Hilarius autem, Gallus episcopus Pictaviensis, eloquentia conspicuus, hymnorum carmine floruit primus. Post quem Ambrosius Episcopus vir magnae gloriae in Christo, et in Ecclesia clarissimus doctor, copiosus in huiusmodi carmine claruisse cognoscitur, atque iidem hymni ex ejus nomine Ambrosiani vocantur, quia ejus tempore primum in Ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt, cujus celebritatis devotio dehinc per totius Occidentis Ecclesias observatur. Carmina autem quaecumque in laudem Dei dicuntur, hymni vocantur.

cantaron el misterio de Dios, no sólo varones, sino también mujeres llenas de espíritu divino. El cántico, sin embargo es voz de hombre, el salmo es el que se canta con el salterio. (*)

Lib. I, cap. V.- Los salmos.

1. La Iglesia tiene como gran misterio que David fue el primero después de Moisés que practicó el canto con el salterio. Elegido especialmente por el Señor desde niño para este oficio, mereció ser no sólo príncipe de los cantores, sino también un tesoro de salmos y por eso su salterio se emplea frecuentemente por la Iglesia con la melodía de suaves cantilenas, con que los ánimos se inclinan más fácilmente a conversión. (*)

2. La primitiva Iglesia de tal modo salmodiaba que con una pequeña inflexión de la voz hacía resonar al salmista, de forma que era algo más parecido al hablar que al cantar. La práctica de cantar se instituyó en la Iglesia por causa de los hombres carnales, no por los espirituales, para que quienes por medio de las palabras no se arrepienten, se muevan por la suavidad de la modulación. Y por eso, el beatísimo Agustín, en el libro de sus Confesiones (Lib. 10, c. 33) aprueba la práctica de cantar en la Iglesia, para que por el regalo, dice, de los oídos, el ánimo más débil se levante al afecto de la piedad. Pues con esas santas palabras, más religiosa y ardentemente se mueven nuestros ánimos a la llama de la piedad cuando se canta que cuando no se canta. No sé por qué oculta relación, todos nuestros afectos, según la diversidad o novedad de los sonidos se excitan más cuando se canta con suave y artificiosa voz. (*)

Lib. I, cap. VI. Los himnos.

1. Es claro que el mismo David fue quien primero compuso y cantó himnos; después también otros profetas. Más tarde igualmente los tres jóvenes encerrados en el horno, convocando a todas las criaturas, cantaron un himno al Creador de todos (Dan. III). Y así, para cantar himnos y salmos tenemos el ejemplo y útiles preceptos sobre esto no sólo de los profetas sino también del mismo Señor y de los apóstoles para mover piadosamente el ánimo e inflamar el afecto del divino amor.

2. Hay himnos divinos y hay también himnos compuestos por el ingenio humano. Hilario obispo galo de Poitiers, eximio en elocuencia, fue el primero que floreció en la composición de himnos. Después de él, el obispo Ambrosio varón de gran gloria en Cristo, y preclaro doctor en la Iglesia, se sabe que floreció abundante en este género de composiciones, y estos himnos por causa de su nombre se denominan ambrosianos, porque en su tiempo comenzaron a celebrarse primeramente en la Iglesia de Milán; luego la práctica de su celebración se observa en las Iglesias de todo el Occidente. Ahora bien, se llaman

Lib. I, cap. VII. De antiphonis.

(27) 1. Antiphonas Graeci primi composuerunt duobus choris alternatim concinentibus, quasi duo Seraphim, duoque Testamental invicem sibi conclamantia (Isai. VI). Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius antiphonas constituit, Graecorum exemplum imitatus. Ex hinc in cinctis occiduis regionibus earum usus increbuit.

Lib. I, cap. IX. De responsoriis.

(28) 1. Responsoria ab Italis longo ante tempore sunt reperta, et vocata hoc nomine quod, uno canente, chorus consonando respondeat. Antea autem id solus quisque agebat; nunc interdum unus, interdum duo, vel tres communiter canunt, choro in plurimis respondente.

Lib. I, cap. X. De lectionibus.

(29) 1...Est autem lectio non parva audientium aedificatio. Unde oportet ut quando psallitur, psallatur ab omnibus; cum oratur, oretur ab omnibus; cum lectio legitur, facta silentio, aequae audiatur a cinctis.

(30) 3...Idea et diaconus clara voce silentium admonet, ut, sive dum psallitur, sive dum lectio pronuntiatur, ab omnibus unitas conservetur, ut quod omnibus praedicatur, aequaliter ab omnibus audiatur.

Lib. I, cap. XIII. De laudibus.

(31) 1. Laudes, hoc est, Alleluia canere, canticum est Hebraeorum, cujus expositio duorum verborum interpretatione consistit, hoc est "Laus Dei", de cujus mysterio Joannes in Apocalypsi refert Spiritu revelante vidisse, et audisse vocem coelestis exercitus angelorum, tanquam vocem aquarum multarum et tanquam vocem validorum tonitruum dicentium Alleluia.

(32) 3. In Africanis autem regionibus non omni tempore, sed tantum dominicis diebus, et quinquaginta post resurrectionem Domini Alleluia cantatur pro dignificatione futurae resurrectionis, et laetitiae. Veruntamen apud nos secundum antiquam Hispaniarum traditionem praeter dies jejuniorum, vel Quadragesimae omni tempore cantatur Alleluia; scriptum est enim: "Semper laus ejus in ore meo".

(33) 4. Quod vero post consummatam psalmodiam, sive lectionum praedicationem Alleluia in fine cantatur, hoc in spe futura facit Ecclesia, significans post annuntiationem regni coelorum,

himnos cualesquiera versos que se dicen en alabanza de Dios. (*)

Libr. I, cap. VII. Las antífonas.

1. Fueron los griegos los primeros que compusieron antífonas para dos coros que cantan alternando como si fueran los dos serafines y los dos Testamentos que se responden mutuamente (Is. 6). Entre los latinos, fue el mismo beatísimo Ambrosio quien primero instituyó las antífonas siguiendo el ejemplo de los griegos. Desde entonces creció su uso en todas las regiones occidentales.

Lib. I, cap. IX. Los responsorios.

1. Los responsorios fueron inventados hace largo tiempo por los italianos y fueron denominados así porque el coro responde de acuerdo a lo que un solista canta. Antes esto lo hacía uno solo; ahora, a veces canta uno, a veces dos, o comúnmente tres, respondiendo muchos a coro.

Lib. I, cap. X. Las lecturas.

1...La lectura sirve de no pequeña edificación para los que la escuchan. Por eso conviene que cuando se cante, canten todos; cuando se ore, todos oren; cuando se lea la lectura, en silencio, todos igualmente escuchen. (*)

3... Y por eso el diácono con clara voz pide silencio, para que, cuando se salmodia, lo mismo que cuando se pronuncia la lectura, se conserve la unidad por todos y así lo que se predica a todos, sea escuchado igualmente por todos.

Libr. I, cap. XIII. Las laudes.

1. Laudes, esto es, cantar el aleluya; es un cántico de los hebreos, cuya exposición consiste en la interpretación de las dos palabras, o sea, "alabanza de Dios"; sobre su misterio refiere Juan en el Apocalipsis que mediante la revelación del Espíritu vio y oyó la voz del celeste ejército de los ángeles, como voz de muchas aguas y como voz de poderosos truenos que decían Aleluya. (*)

3. En las regiones africanas se canta el Aleluya no en todo tiempo, sino sólo en los domingos y en los cincuenta días después de la resurrección del Señor como dignificación y alegría por la futura resurrección. Entre nosotros, sin embargo, según la antigua tradición de las Españas, excepto en los días de ayuno y de Cuaresma, en todo tiempo se canta el Aleluya; pues está escrito: "Siempre su alabanza en mi boca".

4. El cantar al final el Aleluya, después de acabar la predicación de los salmos o de las lecturas, lo hace la Iglesia con esperanza del futuro, significando después del anuncio del reino de los cie-

quae in hac vita per utrumque Testamentum mundo praedicatur, actionem nostram non esse futuram nisi in laudem Dei ...

Lib. I, cap. XIV. De offertoriis.

(34) 1. Offertoria. quae in sacrificiorum honore canuntur Ecclesiasticus liber indicio est veteres cantare solitos, quando victimae inmolabantur, sic enim dicit: "Porrexit, inquit, sacerdos manum suam in libationem, et libavit de sanguine uvae et fudit in fundamento altaris odorem divinum excelso principi. Tunc exclamaverunt filii Aaron in tubis productilibus, et sonuerunt, et auditam fecerunt magnam vocem in memoriam coram Deo" (Eccli. L. 16). Non aliter et nunc in sono tubae, id est, in vocis praedicatione cantu accendimur, simulque corde, et ore laudes Domino declamantes jubilamus in illo scilicet vero sacrificio, cujus sanguine salvatus est mundus.

Lib. I, Cap. XV. De missa et orationibus.

(35) 2...Quinta (oratio) deinde infertur illatio in sanctificatione oblationis, in qua etiam et ad Dei laudem terrestrium creaturarum virtutumque coelestium universitas provocatur, et "Hosanna in excelsis" cantatur, quod Salvatore de genere David nascente salus mundo usque ad excelsis pervenerit.

Lib. I, cap. XLI. De jejuniis Kalendarum Januariarum.

(36) 1. Jejunium Kalendarum Januariarum propter errorem gentilitatis instituit Ecclesia ...

(37) 2. Tunc enim miseri homines, et, quod pejus est, etiam fideles ... perstrepunt omnia saltantium pedibus, tripulantium plausibus, quodque est turpius nefas, nexis inter se utriusque sexus choris, inops animi, furens vino, turba miscetur.

Lib. II, cap. II. De regulis clericorum.

(38) 3...Senioribus quoque debitam praebeant obedientiam, neque ullo jactantiae studio semetipsos attollant. Postremo in doctrina, in lectionibus, psalmis, hymnis, canticis, exercitio jugi incumbant.

Lib. II, cap. VIII. De diaconibus.

(39) 3...Ipsi enim clara voce in modum praecanis admonent cunctos, sive in orando, sive in flectendis genibus, sive in psallendo, sive in lectionibus audiendis, ipsi etiam, ut aures habeamus ad Dominum, acclamant, ipsi quoque evangelizant, sine ipsis sacerdos nomen habet, officium non habet.

los, predicado en esta vida por medio de ambos Testamentos, que nuestra actividad no es futura sino en la alabanza de Dios ... (*)

Lib. I, cap. XIV. Los ofertorios.

1. Los ofertorios que se cantan en honor de los sacrificios, indica el libro del Eclesiástico que ya acostumbraban a cantarlos los antiguos cuando inmolaban las víctimas, así pues dice: "Extendió, dice, su mano el sacerdote a la libación y libó del zumo de la uva y difundió en la base del altar divino olor al excelso príncipe. Entonces clamaron los hijos de Aarón con largas tubas y tocaron e hicieron oír una gran voz ante Dios como recuerdo" (Eccl. 50,16). No de otro modo, también ahora con sonido de tuba, esto es, con la predicación, nos encendemos en el canto de la voz y pronunciando con el corazón y la boca alabanzas a Dios, nos alegramos en aquel verdadero sacrificio con cuya sangre se ha salvado el mundo. (*)

Lib. I, cap. XV. Misa y oraciones.

2...La quinta (oración) toma el sentido de la santificación de la oblación, en la cual y para alabanza de Dios se convoca a todas las criaturas terrestres y virtudes celestes y se canta "Hosanna en las alturas", que al nacer el Salvador de la estirpe de David, llegó la salvación al mundo hasta los cielos.

Lib. I, cap. XLI. El ayuno del primero de enero.

1. El ayuno de las Kalendaras de enero lo instituyó la Iglesia por causa del error de la gentilidad ... (*)

2. Así pues, miserables hombres, y, lo que es peor, aún fieles ... realizan todas las cosas de los bailarines, de los que se alimentan de aplausos y lo que es más bochornoso de decir, juntos entre sí los coros de ambos sexos, se mezcla la turba falta de sentido arrastrada por el vino. (*)

Lib. II, cap. II. Reglas clericales.

3...Muestren también a los ancianos la obediencia debida y no se sobreestimen a sí mismos por algún afán de jactancia. Finalmente dedíquense también al ejercicio de la doctrina, lecturas, salmos, himnos y cánticos.

Lib. II, cap. VIII. Los diáconos.

3...Ellos con voz clara en forma de pregón avisan a todos o para orar, arrodillarse, salmodiar, o para escuchar las lecturas; también ellos claman para que tengamos el oído atento al Señor; además evangelizan; sin ellos el sacerdote tiene nombre pero no oficio.

Lib. II, cap. XI. De lectoribus.

(40) 4. *Necesse est ergo in tantis rebus scientiae ingenium, quo proprie singula, convenienterque pronuntientur. Propterea et accentuum vim oportet scire lectorem, ut noverit, in qua syllaba vox protendatur pronuntiantis. Plerumque enim imperiti lectores in verborum accentibus errant, et solent irridere nos imperitiae hi qui videntur habere notitiam, detrahentes, et jurantes penitus nescire quod dicimus.*

(41) 5. *Porro vox lectoris simplex erit, et clara, et ad omne pronuntiationis genus accommodata, plena succo virili, agrestem, et subrusticum effugiens sonum, non humilis, nec adeo sublimis, non fracta, vel tenera, nihilque femineum sonans, neque cum motu corporis, sed tantummodo cum gravitatis specie. Auribus enim et cordi consulere debet lector, non oculis, ne potius ex se ipso spectatores magis quam auditores faciat. Vetus opinio est lectores pronuntianti causa praecipuam curam vocis habuisse, ut exaudiri in tumultu possent. Unde et dudum lectores praecones vel proclamatores vocabantur.*

Lib. II, cap. XII. De psalmistis.

(41) 1. *Psalmistarum, id est, cantorum principes, vel iautores, David sive Asaph exstiterunt. Isti enim post Moysen psalmos primi composuerunt et cantaverunt. Mortuo autem Asaph, filii ejus in ordinem subrogati sunt a David, erantque psalmistae, per successionem generis, sicut et ordo sacerdotalis; ipsique soli continuis diebus in templo caneabant, candidis induti stolis, ad vocem unius respondentem choro.*

(42) 2. *Ex hoc veteri more Ecclesia sumpsit exemplum nutriendi psalmistas, quorum cantibus ad effectum Dei mentes audientium excitentur. Psalmistam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos incitet auditorum. Vox enim ejus non aspera, vel rauca, vel dissonans; sed canora erit, suavis, liquida, atque acuta, habens sonum, et melodiam sanctae religioni congruentem non quae tragica exclamat arte, sed quae Christianam simplicitatem et in ipsa modulatione demonstret, nec quae musico gestu vel theatri arte redoleat, sed quae compunctionem magis audientibus faciat.*

(43) 3. *Antiqui, pridie quam cantandum erat, cibis abstinebant, psallentes tamen, legumine causa vocis assidue utebantur. Unde et cantores apud gentiles fabarii dicti sunt. Veteres, lamina*

Lib. II, cap. XI. Los lectores.

4. *Es, pues, menester ingenio para la ciencia de tantas cosas, para pronunciar cada uno de los elementos propia y convenientemente. Y por eso es necesario que el lector conozca la fuerza de los acentos para que sepa en qué sílaba se alarga la voz del lector. Pues no pocas veces los lectores ignorantes se equivocan en los acentos de las palabras, y suelen hacernos reír por ignorancia aquellos que parecen tener conocimiento, traicionando y jurando no saber en absoluto lo que decimos.*

5. *Así también, la voz del lector será sencilla y clara, acomodada a todo género de pronunciación, llena de virilidad, agreste, que huya de todo sonido grosero, no baja ni demasiado alta, no cortada o tierna, ni que suene a femenino, ni con movimiento del cuerpo, sino sólo con manifestación de gravedad. El lector debe atender a los oídos y el corazón, no a los ojos, no sea que haga de sí mismo más espectadores que oyentes. Es antigua opinión que los lectores por motivo de la pronunciación tuvieron especial cuidado de la voz, para que pudieran ser escuchados en el tumulto. De ahí que hasta ahora los lectores se llamaban proclamadores o pregoneros.*

Lib. II, cap. XII. Los salmistas.

1. *David y Asaf fueron creadores y salmistas, es decir, príncipes de los cantores. Después de Moisés fueron los primeros que compusieron y cantaron salmos. Muerto Asaf, sus hijos fueron designados por David para el oficio y eran salmistas por derecho de sucesión como el orden sacerdotal; y solamente ellos cantaban todos los días en el templo vestidos con estolas blancas y respondiendo el coro a la voz de uno.*

2. *De aquella antigua costumbre tomó ejemplo la Iglesia de formar salmistas con cuyos cantos las mentes de los oyentes se exciten al afecto de Dios. Es necesario que el salmista sea preclaro e ilustre en la voz y en su arte para que excite los ánimos de los oyentes con la caricia de la dulzura. Su voz no será áspera, ronca o disonante; sino canora, suave, clara y alta, que tenga sonido y melodía conforme a la santa religión, no que clame con arte trágica, sino que muestre en la misma modulación la simplicidad cristiana; que no huela a gesto músico o arte teatral, sino que lleve más la compunción a los oyentes. (*)*

3. *Los antiguos se abstienen de alimentos el día anterior al que se debía cantar; sin embargo, en caso de salmodiar comían frecuentemente legumbres por causa de la voz. De ahí que los*

pectori imposita, sub ea cantica exclamantes
alendis vocibus rationem demonstravere. Solent
autem ad hoc officium etiam absque scientia
episcopi, sola jussione presbyteri eligi quique
quos in cantandi arte probabiles esse constiterit.

"REGULA MONACHORUM"

(44) VI. De officio.

...In matutinis psallem di canendique consuetudo, ut utroque modo servorum Dei mentes diversitatis oblectamento exercentur et ad laudem Dei sine fastidio ardentius excitentur ...

cantores entre los gentiles se llamaran "Fabarii". Los antiguos, colocada una lámina en el pecho, mostraron la forma para cuidar las voces, repitiendo los cantos bajo de ella. Para este oficio y sin conocimiento del obispo con sólo el mandato del presbítero suelen elegirse también aquellos que en el arte de cantar se hayan mostrado más aptos. (*)

REGLA DE LOS MONJES

VI. Sobre el oficio.

...En los maitines se guardará la costumbre de salmodiar y cantar, para que se ejercite de ambos modos el espíritu de los siervos de Dios con el gusto de la variedad y se exciten con ardor a la alabanza de Dios sin cansancio ...

NOTAS

Es imprescindible la acotación personal al presentar tan valioso material, fundamento de posteriores estudios sobre lo musical en San Isidoro de Sevilla. Se hacen necesarias estas notas al margen, especialmente en lo que se refiere a la traducción. Si no es fácil conseguir en cualquier medio cultural la integridad de las obras de San Isidoro, es más dificultoso aún hallar alguna versión al castellano. Sólo de algunas obras existe traducción; pero aún en este caso y a pesar de la preparación filológica y lingüística de quienes la realizaron, son necesarias ciertas puntuaciones de tipo musicológico que ordinariamente se le escapan al lingüista. Todo traductor es también un intérprete y sin pretenderlo siembra su labor de ideas personales; es el peligro de la traición al autor original. Evitar esta traición es el motivo de las siguientes notas.

- (1) La misma idea se encuentra en San Agustín, *Confesiones*. Lib. XII, cap. 29. También en el lib. I.
- (2) El libro dedicado por San Isidoro a los números que se encuentran en la Sagrada Escritura tiene, por una parte, claras ascendencias pitagóricas, unidas, por otra, a un simbolismo netamente cristiano de extraordinaria belleza. Se han recogido solamente los números principales, en forma escueta, sin transcribir todo lo que San Isidoro recoge de la Escritura en relación con cada uno de ellos. Además de la escuela pitagórica hay otros ascendientes de la doctrina expuesta por el santo sobre los números. San Agustín en la cuestión 152 del libro I sobre el Génesis habla también acerca de la veneración a los números que se encuentran en las Escrituras. También en San Ambrosio, en sus interpretaciones místicas "pro octava" relacionadas con los himnos. Igualmente en San Epifanio: "De los misterios de los números".
- (5) La palabra "tibiis" parece ser usada aquí en forma genérica, lo mismo que "citharis"; esto parece deducirse del empleo del número plural en ambas. Por consiguiente la traducción "flautas" y "cítaras" tiene la misma significación genérica correspondiente al conjunto de instrumentos de viento y pulsación respectivamente. Por otra parte, "tibia" puede significar también el aulós, como "cithara" podría comprender también a la lira...
- (10) Notar que siete veces ciento siete = 749 = 7 y 7 x 7.
- (15) Al decir que el número 11 no tiene en sí sino la parte undécima que es él, viene a decir que solamente es divisible por sí mismo y por la unidad. A este número llamamos primo.
- (19) "Distinctis classibus". Va unida esta expresión a la anterior "utrumque sexum"; por eso el significado sería que cada sexo estaría en diferente grupo de cantores.
- (22) Nótese la especificación de "psalmus". Se canta con el salterio. "Ad psalterium", es decir, acompañándose con el salterio.
- (23) Principal razón de ser del canto en la Iglesia para San Isidoro es inclinar los ánimos más fácilmente a la conversión.
- (24) Nótese la especialísima forma de cantar que atribuye a la primitiva Iglesia, emparentada con lo griego. No se explica San Isidoro la relación profunda y misteriosa entre música y sentimientos.
- (26) Sobre esto mismo habla San Agustín en el libro X de las *Confesiones*, cap. 6 y 7. También en los comentarios al salmo LXXII.
- (29) Se toma la palabra "psallatur" en su acepción genérica de cantar. Propiamente sería "salmodiar", o, como antes indicé, cantar acompañándose con el salterio. Téngase esto en cuenta siempre que se presenta dicho vocablo. Cfr. San Ambrosio en su introducción a los Salmos.
- (31) La palabra "expositio" frecuentemente usada por San Isidoro significa propiamente explicación, aclaración y comentario.
- (33) Mayor sentido tendría la última parte admitiendo otra forma de hipérbaton, de este modo: "... que nuestra actividad futura no consiste en otra cosa que en la alabanza de Dios".
- (34) Bien puede traducirse "tuba" por trompeta. Sin embargo, quizá sea mejor mantener el mismo vocablo dando a la palabra la generalidad que parece tener en latín.
- (36) Ver San Agustín en su Tratado sobre las Kalendas de Enero.
- (37) "Perstreptunt omnia saltantium pedibus, tripulantium plausibus". La traducción literal sería: "Hacen ruido como los que saltan con los pies o bailan con aplausos".
- (42) "Effectum Dei". Bien podría ser "affectum". Tendría el sentido que de otra manera le falta. "Fabarii" como derivación de la legumbre "faba", haba.
- (43) "Fabarii" como derivación de la legumbre "faba", haba.

EPISTOLARIO DE CARLOS VEGA

Continuamos la publicación de la correspondencia entre Julián Ribera y Carlos Vega en torno a la música medieval, que iniciamos en el primer número de la Revista.

Acerca del mismo tema, el investigador argentino intercambió ideas con otros especialistas europeos. Uno de ellos fue Antoine Auda, musicólogo francés radicado en Bélgica, donde desarrolló fecunda labor durante la primera mitad de nuestro siglo. Sus estudios sobre diversos problemas musicales de la Edad Media hallan su complemento en las teorías de Carlos Vega acerca de la rítmica del riquísimo repertorio europeo de los siglos XII y XIII.

La conmemoración de los cien años de la creación del Folklore ha motivado la publicación de dos cartas acerca de este tema. No cabe duda de que Augusto Raúl Cortazar y Carlos Vega fueron los máximos exponentes de los estudios folklóricos científicos en nuestro país. Sus diferencias de criterio en ciertos aspectos teóricos no perjudicaron la relación fructífera y cordial evidenciada en estas cartas, modelo de jerarquía moral y de respeto mutuo entre científicos de envergadura.

Incluimos también en este número algunos facsímiles de cartas de diversa autoría conservadas en el Archivo del Instituto.

CARLOS VEGA - JULIAN RIBERA

Querido D. Carlos:

Al notar V. que el tiempo transcurría sin recibir letra ninguna de este viejo amigo, Dios sabe lo que V. habrá pensado. Pues muy sencillo: lo que no se hace en tiempo oportuno, se va dilatando y dilatando sin término, hasta que viene la vergüenza del retardo. Esta vez hay un poco de excusa: aquellos días en que recibí su carta estaba ocupadísimo y preocupado en las cosas de mi hacienda, luego tuve un quebranto de salud un poco terrible; y . . . la vejez nos hace también pesados y con pocos ánimos.

Le agradezco mucho su carta. Yo no tengo más que dos ejemplares de las Cantigas, los cuales están sucios, desencuadernados y llenos de apostillas y borrones. La edición es de la Academia⁽¹⁾. "Qué haré? me decía yo. Este amigo es de los que merecen cualquier cosa. Hay que servirle. Le mandaré uno de mis dos ejemplares. El sabrá perdonar la franqueza del desprendimiento. Vale más que lo tenga él, que yo, que nada puedo ya hacer". Y he mandado al correo certificándolo, el ejemplar. Puede ser que así, desencuadernado, lo pueda utilizar mejor.

1. Se refiere a *La Música de las Cantigas; estudio sobre su naturaleza y origen*, por Julián Ribera, Madrid, 1922. En 1889 la Real Academia Española había publicado la reproducción de los textos de las Cantigas con el estudio realizado por el Marqués de Valmar.

Leí la conferencia que tuvo V. la bondad de enviarme, publicada en La Prensa. Me hizo formar alta idea de sus trabajos. Me halagaría leerla para renovar la memoria y hablarle de ella; pero vale más despachar esta carta; no sea que se me enrede el tiempo y no la pueda escribir y mandar. El ejemplar de las Cantigas ya salió dos días ha.

No me extraña lo que V. me dice de Falla, Turina y ese señor Fuentes, cubano. Hace años que lo noto. Cuando publiqué las Cantigas, los franceses me alabaron; pero cuando publiqué los **Trovadores** y vieron que la prioridad de la música francesa (que ellos creían la maestra de todas) se discutía, entonces . . . me volvieron la espalda y dijeron de mí horrores. Y como nuestros artistas y compositores españoles han estudiado en París, se fueron con sus maestros, desdeñando al español que no seguía las inspiraciones de los parisienses.

Tarde o temprano se caerán del burro. Estoy habituado ya, desde hace tiempo, a estas cosas. Yo no he escrito nada para dar el gusto al bullanguero público, sino para darme el gusto de averiguar la verdad, sobre todo cuando ésta me ha de ser grata, y debe serlo siempre por ser verdad. Lo demás es hacerse **pretoriano** de la mentira. ¡Vaya un oficio!

Un día de estos puede ser que le mande alguna cosilla: una conferencia que dí, que vale muy poco o nada para el que no **ejecute** los ejemplos, que en ella se **ejecutaron**; pero puede ser un poco entretenido para el que como V. se toma el trabajo de ejecutarlos.

Creo que tiene V. razón. Es casi imposible que la música, analizada y ejecutada, no haga algún efecto. ¡Cómo podré yo a los 65 años, de repente, sin precedentes de años anteriores, haberme **inventado** (?) tantas y tan bonitas melodías? ¡Sería yo un caso milagroso y estupendo!

En fin, me sirve de consuelo el que existan hombres estudiosos como V. que me endulcen con su adhesión al ánimo senil que me resta.

V. siga con valor sus propias inspiraciones y trabajos.

Y mande de su afmo. amigo que le estima cordialmente.

Julián Ribera.

Carcagente, 8 agosto 1930.

Mi querido Maestro Don Julián Ribera:

Con infinita alegría he recibido su última carta con el magnífico presente de L[as] C.[antigas] (que no tiene precio para mí, tanto lo estimo). En este momento recibo además La música andaluza antigua y su influencia⁽²⁾, que acabo de leer y que revisaré esta tarde en mi cuartujo ejecutando los ejemplos. Un millón de gracias por todo.

Yo trabajo mucho en una dirección única: la de robustecer con nuevos argumentos la revelación de Las Cantigas, Troveros, etc. Ya estoy en condiciones de afirmar que "en pocas regiones se encuentra tan pura como en América la tradición de la música andaluza medieval y renacentista". Ahora procuro documentar prolijamente la presencia en América de tres de los cinco ritmos árabes, a saber: el taquil 1º, el taquil 2º y el majurí.

Empiezo por localizarlos en L.C. y en los T[rovadores], T[roveros] y M[innesinger]⁽³⁾; luego en el Cancionero de Palacio y en Salinas (versiones de

2. Julián Ribera y Tarragó, "La música andaluza antigua y su influencia" (Boletín de la Real Academia de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, N° 25, 1929).

3. Julián Ribera, La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger, Madrid, 1923-24-25 (3 fasc.)

Pedrell); después en las Colecciones españolas modernas, demostrando así su vitalidad en España. Después recurro a las escasas colecciones americanas —casi todas mal escritas—, mal comprendidos los ritmos (detalle que advierto por experiencia auditiva) y establezco su presencia en América.

Las colecciones americanas, son casi todas modernas; las argentinas posteriores todas a 1880. Pero afortunadamente, apareció un viejo Códice Peruano, manuscrito hacia 1690/1730, con ocho canciones en una especie de notación blanca. Obtuve copias fotográficas y al cabo de muchos meses de embates infructuosos y muy buena suerte conseguí transcribirlas. Sobre ocho canciones hay cuatro majuríes! Hay un Romance, dos canciones para tres y cuatro voces y una cuyo ritmo no he podido determinar y que parece taquil primero. Por el próximo correo le enviaré un par de ellas —melodías solas en el Códice, armonizadas por mí— con una copia fidelísima del original⁽⁴⁾. Melódicamente sugieren muy poco, pero documentan irrefutablemente, la presencia del majurí en América hacia 1700. Necesito su consejo en cuanto a la notación blanca, pues he resuelto transcribir íntegramente el Cancionero de Palacio y no siempre puedo hacerlo con seguridad debido a la confusión con que se expiden los tratadistas de notación blanca. Le suplico me diga qué texto bueno puedo adquirir para ilustrarme mejor.

En el Cancionero de Palacio hay una canción (184) cuya primera frase se encuentra exacta en una celeberrima canción popular argentina; nuestra Vidalita. He visto un solo majurí neto, pero no he podido localizar los taquiles primeros a que Ud. alude en L.C.- Otra del C[ancionero] de P[alacio] la N° 15, compás 5°, da una frase que se encuentra exacta y hasta en el mismo tono en las Canciones leonesas de Villar, 23. Ambas se asemejan también a la Vidalita, cuyo ritmo, según alguna carta anterior mía, me preocupaba tanto. Momentáneamente he debido abandonar la "musicogenia americana" para preparar otras conferencias del ciclo de cinco que ofreceré a partir del miércoles 17 próximo en el Colegio de Estudios Superiores. Le adjunto un programa con los correspondientes sumarios, clase por clase, y en él verá Ud. anunciada una nueva exégesis de L.C. (tercera clase). En la quinta clase, me ocuparé de los ritmos árabes presentes en América, etc.

Si usted me promete ser indulgente conmigo le enviaré por el próximo correo un brevísimo articulillo titulado "Orígenes del Arrorró". Este —enunciado en una anterior mía— fue escrito por mí en Diciembre de 1929 y apareció en Mayo de 1930 (número de Febrero atrasado). Quiere decir que no contiene sino una mínima parte de las observaciones que sobre el mismo punto he realizado hasta hoy. Una vez escrito y entregado, hallé en Rogelio Villar, en Pedrell, en el C. Palacio y en Disertaciones y Opúsculos numerosas canciones melódicamente semejantes al Arrorró, que usted llama "Arrullo" en D[isertaciones] y O[púsculos]⁽⁵⁾. También he comprobado que se presenta en el modo menor, con lo que se desvanece mi sospecha de que, acaso en T.T. N° 6 (? , doy números de memoria porque estoy en mi oficina) era sol mayor. Ahora creo que usted ha escrito muy bien. ¡Perdón!

Trabajo sin descanso y con gran resultado. Tropiezo con grandes dificultades, principalmente con la falta de los libros necesarios, si están impresos, y con la imposibilidad de consultarlos, si están en Europa. Un escritor nuestro decía que la tragedia de la cultura argentina consiste en estar a \$ 2.000 y a 20 días de Europa. Por mi parte me resigno pensando en que, si me fuera dado atribuirme un poquito de capacidad, podría exclamar con Schiller: "Grandes hombres debe querer hacernos el destino cuando tantos obstáculos nos oponen".

4. Se trata del código de Fray Gregorio de Zuola, cuyo estudio publicó Carlos Vega con el título de *La Música de un código colonial del siglo XVII* (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Literatura Argentina, Sección Folklore, Buenos Aires, 1931). Las melodías enviadas a Julián Ribera —que reproducimos facsimilamente—, fueron devueltas a Vega con comentarios marginales. Asimismo Ribera analizó algunos aspectos de ellas en su carta del 24 de febrero de 1931 (ver infra).

5. Julián Ribera y Tarragó, *Disertaciones y opúsculos (1887-1927)*, Madrid, 1928 (2 vols.)

Excúseme maestro estas líneas rápidas y desaliñadas; ya irán publicaciones. Entre tanto que no me falten sus cartas, que tanto me alientan, y crea en el invariable afecto y fe de su affmo. discípulo.

(C. V., 10 set. 1930)

Mi muy estimado D. Carlos Vega:

Recibí su grata del 10 de setiembre y casi al mismo tiempo su artículo sobre el **arrorró**. Ambas cosas le agradezco. Quería haberle contestado extensamente, como merecía; pero este cuerpo es demasiado viejo ya para trabajos que haría con gusto por secundar a V. en sus empresas. Tendré que ceñirme a lo más somero para no enfrascarme en averiguaciones que no puedo buenamente seguir haciendo.

Lo del **arrorró** interésame; ofrece un fenómeno que casi me sorprende. Haga el favor de cotejar la versión que di en Disertaciones y Opúsculos, con el N° 11 del 1er. fascículo de Trovadores; en éste la frase primera de aquella versión se repite no sé cuántas veces, y se nota que es la misma canción. Ve a V. la observación preliminar acerca de ese N° 11 del 1er. fascículo, como la juzgué **nana**. Y que el tema debía ser en esa música grato al público, porque en Minnesinger N° 5 hay una bonitísima canción que comienza lo mismo exactamente que la del N° 11. Creo, pues, que el **arrorró** en la versión que di en Disertaciones es viejísima y con singular constancia mantenida.

Respecto al taquil 1° del Cancionero de Palacio puedo recordar el N° 17 y 18, melodía cuya historia hago (por la letra) y hay testimonio antiguo de que tenía el ritmo ese de taquil 1°.

De taquiles 2° habrá V. visto en Cancionero de Palacio muchísimos. A este Cancionero he querido dedicarle un estudio especial, pues hace muchos años que lo empecé; pero no tengo la esperanza de acabarlo decentemente. Algún día, si me atrevo, le escribiré a V. un breve resumen de lo que yo he visto. Tal como Barbieri lo publicó no nos sirve del todo. Yo tengo ejemplar mío fotográfico. La tonalidad sobre todo es lo último que he estudiado mejor. Y Barbieri no creo que atinó a suplir los signos de alteración de sonidos en las notas.

No he tenido el gusto de recibir las canciones cuyo envío me anunció, de ese manuscrito peruano.

Todas las cosas de V. me interesan mucho. Si yo fuese más joven las aprovecharía para mis estudios; ahora sólo como espectador que se complace muchísimo de verle trabajar bien y con entusiasmo.

Mande de su affmo. amigo que le quiere y admira.

(J. R. 17 nov. 1930)

Mi muy querido D. Carlos: Continúo hoy, para que vea Ud. mi interés por sus trabajos y mi cariño personal, aun a riesgo de improvisaciones poco meditadas de un viejo cuya cabeza se cansa.

Pieza de Tomás Herrera: **Hijos de Eva** composición polifónica. El canto principal en estas polifónicas (por estadística hecha por mí del Cancionero de Palacio) el 90 ó 95% lo lleva la voz tiple, otras, poquísimas veces, el tenor, aquí en ésta, creo, **alto** 1°. A éste me ciño; tonalidad, la natural menor (sin indicación de cadencias, etc.).

Accidentes a suplir, la sensible. (El manuscrito la da con sostenido, —expreso— en la cadencia de la penúltima frase, que en esta música andaluza, es casi tópico). Pongo los sostenidos en rojo.

No lo pongo al sol de la 2a. frase, porque creo que modula a **do** en ella y vuelve al menor en la 3a. frase. No pongo sostenido en el **fa** de la cadencia final, porque ésa es de la escala de **la** mayor, cosa moderna. La cadencia **fa, sol #, la**, es casi tónica del Cancionero de Palacio, de las piezas eruditas y no populares. Eso creo de la pieza principal o modelo, es decir, de la melodía del alto 1º. Ahora los polifonistas no siempre respetan el tono, metiendo sus tercias, cuartas, quintas o sextas de su mecánica polifónica. (De eso le pondré algo más, cuando pueda mandar-le notas de mi estudio del Cancionero).

(Al llegar aquí, tengo un ataquillo de uremia y me meto en cama. Sigo tres días después, algo delicado; pero continúo aunque me exponga a decirle alguna cosa poco meditada. Dispense a este viejo que ya no está para mucho trote.)

Pieza: **Dime Pedro**. El canto principal lo lleva el tiple. Como el Ms. expresa, hay dos bemoles: **si, mi**. Es tonalidad que los tiene. Creo, por cadencias que es **fa** menor. Hay que suplir los bemoles de **la** y **re**, que no era costumbre escribirlos. Hasta en el siglo XVIII era frecuente omitirlos en los Mss.

Pieza: **Yo sé que no ha de ganar**. Es sencillísima, en **do** mayor. Y no hay que suplir accidentes.

Y vamos al majurí, que me ha interesado mucho. Al punto creí que estaba en **re** menor, comenzando por **fa** mayor. Ahora creo que es siempre **fa** mayor. Digo que es interesante, porque la melodía es de jota, que llevaría dúo de tercia, que los polifonistas no ponen —sin duda por lo vulgar— (la tercia inferior del **si** con becuadro expresado por xx sería **sol** sostenido). Pruébelo y verá. Los antiguos aplicaban varios ritmos a la jota. Pero, el majurí, raro.

Pieza: **Pardos ojos**. Esta es un poco peliaguda para la tonalidad. Tal como está notada, es tan inexpresiva, que hace dudar del tono en que está escrita. Parece que la letra expresa tristeza; y esa suele ser en tono menor. Yo me atrevería a admitir la probabilidad de ser **do** menor, al que hay que suplir los bemoles. En el Cancionero de Palacio hay varios casos en que se puede, por contrastes de versiones, probar que están en **do** menor, algunas que aparecen **do** mayor en lo escrito.

Y dispénceme V. Carlos, que no siga ya, porque me siento un poco mareado. Dentro de algunos días, cuando esto se despeje, pondré algo del Cancionero de Palacio, que no disgustará a V. Me figuro.

Suyo siempre afmo. amigo.

(J. R. Puebla Larga, Valencia - España, 24 feb. 1931)

Voy todos los domingos a Carcagente pero resido durante la semana en Puebla Larga (Valencia) que está al lado. Y aquí recibo más pronto la correspondencia.

“En el Cancionero de Palacio, también van deshermanadas las voces”. [Escrito en la solapa del sobre].

Honra a d De Tomas de Harca

Hijos de Eva habitastes al mal que causo ahora, de tanta honra desheredados que miseria memoria
 sus nobres que sus nobres causas ahora en vuestros ojos los nuestros misericordias amoscau
 di la libertad tanto os des y la almenencia de la era; de libertad y de comencia que el mundo tanto gloria

Hijos de Eva habitastes, al mal que causo a ahora de tanta honra desheredados,
 miseria memoria en vuestros.

Hijos de Eva habitastes, al mal que causo a ahora de tanta honra desheredados
 dos miseria memoria en vuestros.

Majuri
1a vez

4

Te que remota, fantea mi oerna de unos ramos y comi se
 suben se fante ay de mi ay ay de mi que me da muerte a que se la vida de
 Pardon dos de mis ojos de mis ojos fante como a ramos
 mañidre remora morando que el amor del
 moro quero del moro quero =

Querido amigo D. Carlos:

Mi pasión por la música y por las cuestiones de que tratan los apuntes que se ha dignado enviarme (con las reproducciones fotográficas y transcripción moderna) me impele a abismarme en su estudio; pero la debilidad de mi cabeza, se denuncia inmediatamente y tengo que dejarlo un poco disgustado y nervioso. Qué le vamos a hacer? Lo dejo, con ganas de volver; repito; y se repite el fenómeno; al fin, me lo digo: no está el horno para bollos. Por eso, me apresuré a enviarle lo del Cancionero de Palacio, en la forma deshilvanada, desordenada y tal como acumulé las papeletas escritas a lápiz, con repeticiones. Recíbalas como prueba de confianza y fe en sus enfoques de estudio de estas materias. Le envió la copia fotográfica del Cancionero con las escasas observaciones del verso a lápiz. Esta copia puede regalarla al Museo de mi parte, para que tengan ahí en la Argentina, un recuerdo. Las notas y papeletas, para V., pues considero que nadie mejor podrá utilizarlas, si es que sirven para algo.

Aún me parece que tengo borrador de transcripción y otras notas; pero éstas son de los primeros tiempos en que comencé a estudiar el Cancionero, muchas de las cuales no servirán, porque después fui variando de opinión, a medida que me fui certificando de cosas en que a primera vista no caí, por fiarme de Barbieri (antes de tener yo la copia fotográfica). No se las mando por si eso le sirve de embrollo en ver la claridad; pues no estoy yo para ir rectificando menudamente. Pero si V. insiste en embrollarse con tales notas, puede ser que me decida también a mandárselas.

Y dispense V. que este viejo no tenga más ánimo para servirle a V. Además estos días han sido muy movidos en España, y en las cosas de mi casa, para tener la serenidad y tranquilidad que requieren estos estudios. Vivo en el campo y desearía que las cosas públicas me dejen en paz. Así lo espero. Y mande de su afmo. amigo.

(J. R. Puebla Larga, Valencia 17 abr. 1931)

Mi querido D. Carlos:

Ayer eché al correo una carta para V., escrita a vuela pluma, para avisarle el envío de la copia fotográfica del Cancionero de Palacio. Hoy por la mañana recibo la de V. (24 de marzo) [No consta en el Archivo del Instituto]. Contesto también a vuela pluma, acosado por atenciones caseras; pero la apresuro, para que llegue a tiempo, si es que puede, antes de tirar su obra . . . para que V. esté tranquilo. Lo que V. hace está bien hecho y las principales y más seguras observaciones las ha visto V. muy bien.

Están poniendo la luz eléctrica en esta mi casa de campo esta mañana y a las 4 de la tarde he de ir al pueblo y estar allí dos días, en que no tendré holgura para estas cosas; por eso escribo de prisa y corriendo.

Las observaciones son muy discretas y juiciosas. Me place ver cómo trabaja y los criterios que sigue. No se puede pedir más en colección como ésa, no tan numerosa que pueda dar muchos testimonios de conformidad.

Nº 5: No me atrevo a asegurar la tonalidad. En caso de duda vehementemente vale más decidirse por lo paleográfico. Para suplir hay que tener fuerte razón. Y no habiendo en esta colección otros casos coincidentes, la prudencia aconseja la reserva. Su decisión de V. para mí es lo prudente: fa mayor.

Nº 6: La mayor. Para mí sorprendente! Como me figuro que lo ha sido para V.

Nº 9: Principalmente parece do mayor pero tiene cadencia interna en la; señal de que modula al menor. Algún polifonista es seguro que le pondría acor-

de de **la**, aún en cadencia **do**. (No es preciso que altere V. la clasificación. Me parece).

Nº 10: Creo buena su decisión.

Nº 13: La opinión de que el **#** afecta a las dos notas en medio de las que se escribe, me parece discretísima, ya que hay casos similares que lo evidencian. Es posible que ambas cosas las ejecutaran los cantantes y por eso, en esos casos de indecisión, la pusieran en el espacio intermedio entre las dos notas iguales.

Nº 14: Creo que se dicitó V. valientemente sobre todo justificado por el **#** de antecadencia aunque éste sea un tópico, que no siempre sea aplicable a los otros casos.

Y no va más. Perdona la pobreza de las observaciones. Y mande de su afmo.

(J. R., Puebla Larga, 18 abr. 1931)

Mi querido Don Julián:

Qué satisfacción tan grande! , qué inmensa felicidad, qué alegría me esperaba en Buenos Aires a mi regreso de la provincia de Jujuy! Qué regio inesperado presente! Acababa de imprimirse un pliego de mi libro en que deploraba yo no poder consultar el Cancionero de Palacio original y me encuentro con la copia fotográfica que me envía su infinita generosidad. Cuánto se lo agradezco!

Recibí también juntas sus dos cartas; muy contento con su contenido, pero no me envanezco porque su bondadosa opinión me acompaña. Sé muy bien que nunca podré llegar a la seguridad y maestría con que V. decide las cuestiones de tonalidad y aún entreveo que, en sus manos, alguno de mis mayores habría pasado a menor. Le prometo y me prometo estudiar mucho, pues la "virtualidad de su método" no sólo alcanza a los manuscritos de la Edad Media sino que, en cuanto a la tonalidad, comprende también los documentos posteriores al año 1700 de una manera rigurosa, como he podido ver en el estudio de mi Códice.

Mi libro va haciéndose con lentitud, demorado por huelgas y exceso de trabajo en la imprenta; lo espero con impaciencia, pues creo que es el primer trabajo de esta naturaleza que se hace en Sud América.

Me estoy preparando para hacer este año una nueva campaña de difusión de su obra. He anunciado un ciclo de conferencias sobre "La música de los Trovadores", que desarrollaré en el Colegio Libre de Estudios Superiores sobre la base de L.C. y de los tres fascículos para la parte musical. Cuanto más leo y releo T.T. y M. más me convenzo de la exactitud y grandiosidad de su descubrimiento y de la sagacidad de su método; la cuestión tonalidad es de una lógica aplastante. Me interesaría muchísimo saber si han escrito algo los alemanes.

He visto en Poesía Juglaresca y Juglares que Menéndez Pidal se manifiesta convencido de la influencia árabe; si M.P. no estuviera de acuerdo, la nueva verdad no dejaría de serlo, pero la influencia moral de esa opinión, en lo que atañe a la parte histórico-crítica del método, es inestimable.

En Jujuy, hallé el villancico de Navidad "San José y la Virgen y Santa Isabel" de Disertaciones y Opúsculos —con la música del arrorró— usado en su función española de villancico. Me voy documentando poco a poco respecto de esta canción de cuna que viene desde la época de los trovadores y L.C. En el "Narváez" de Torner, he visto el diseño inicial.

Mil cosas que escribirle, pero no quiero demorar más esta carta que tiene la urgente misión de significarle mi infinita alegría por su regio envío del Can-

cionero y sus apuntes referentes al mismo, y suplicarle me conceda la gracia de enviarme también las otras anotaciones tuyas como quiera que estén, pues aunque Vd. se haya superado —como dice— serán para mí preciosas. Le escribiré prontito.

Un abrazo de su discípulo y SS.

(C. V. 15 jun. 1931)

“Etimología de trovador, ¿fue resistida?” [Al margen].

CARLOS VEGA - ANTOINE AUDA

(De A.A. a C.V., 19 oct. 1948)

Muy distinguido colega:

Al recibir su carta, escribí al Museo del Hombre, para saber si le habían enviado la obra pedida por Ud. Como nada se había hecho, le mando hoy mismo un ejemplar de **Les Gammes Musicales**. He mandado comunicación de este envío al Museo del Hombre, a fin de que sepan que el encargo está cumplido.

Espero que encuentre cosas útiles en la lectura de mi libro. Los Modos y los Tonos no han variado en el curso de las épocas. Los troveros y trovadores han utilizado ese material en el mismo sentido que los músicos de la Edad Media. Lo que cambió es la terminología. El orden de los términos griegos sufrió un descenso de un grado en la Edad Media, un segundo descenso del mismo tipo en el Renacimiento. Ud. verá todo esto en mi libraco. Pero la doctrina no ha cambiado.

Nuestra concepción moderna de los Modos y los Tonos no es la misma que la de los antiguos. Es necesario, por lo tanto, tener bien en cuenta esto cuando se trate de establecer relaciones entre nuestra música modal y tonal con la de la Edad Media y del Renacimiento.

En lo que concierne al ritmo, le confesaré francamente que soy escéptico en lo que respecta a la Edad Media: tan pocos son los documentos que tenemos. Yo también traté de ver esto con claridad, pero he fracasado; ésa es la razón por la cual abordé los problemas de Modos y Tonos. Hago votos para que Ud. tenga más éxito que yo.

.....

* * * * *

(De C.V. a A.A., 26 ag. 1949)

Muy distinguido colega:

*He tenido el agrado de recibir su atenta carta del 19 de octubre y, semanas después, su hermoso libro **Les Gammes Musicales**. Aunque todo podía esperarse del autor de **Les Modes**, **Les Gammes**... no puede leerse sin verdadera sorpresa. Es, en efecto, una obra extraordinaria; sin duda el esfuerzo más grande y completo que haya consagrado la musicología a esa compleja cuestión.*

No he querido escribirle antes de leer su obra. Ahora la he leído y vuelto a leer, siempre con nuevo provecho. Multitud de problemas mayores y menores han recibido nueva claridad y, salvo detalles que todavía serán discutidos, es evidente que la musicología está en presencia de una obra magistral en cuanto a la Antigüedad y a la Edad Media.

Hago esta limitación, porque lo referente al Renacimiento puede sufrir objeciones, aunque sean respetuosas y amistosas. La idea, dominante en su obra, de que esas gamas alimentan toda la música superior, también fuera del ambiente eclesiástico, incluso hasta la Baja Edad Media y el Renacimiento, tropezará con grandes resistencias, y creo personalmente que debe usted meditar nuevamente la cuestión. Muchos especialistas creemos que, por lo menos desde la Baja Edad Media, hay otra música superior al lado de la gregoriana: la música que usa los modos mayor y menor "modernos" y otros más que después cayeron en desuso. Su afirmación de que... "La musique feinte n'est autre chose qu'une façon d'écrire et de solfier"... , perjudica, en mi opinión, los últimos capítulos de su bella obra. Las referencias documentales a una "musique feinte" aluden a una música, no a una ma-

nera de escribir; se refieren a sonidos —a melodías— no a la escritura. La conclusión de que “La musique de l’Antiquité, celle du Moyen Age, et en général la musique de la Renaissance, sont conçues d’après les lois de la tonalité”... está en abierta contradicción, no sólo con los documentos literarios, sino también con mucha música escrita desde el siglo XIII con todas sus alteraciones. Siento mucho no poder aceptar su idea de que los troveros y los trovadores utilizaron los modos y los tonos. Ningún teórico de la época afirma tal cosa; en cambio, Johannes de Grocheo dice expresamente lo contrario. Desde hace muchos años tengo todos los días ante mis ojos melodías medievales cuyas alteraciones —no sous-entendues sino escritas— impiden definitivamente identificar sus gamas con las antiguas.

Le dije en mi carta anterior que había logrado, por fin, descubrir la verdadera clave de la rítmica trovadoresca. He trabajado veinte años en esto. Me dice Ud. en su carta que es Ud. escéptico. Mal augurio para mi obra es esa posición suya previamente tomada. Si Ud. no tiene fe, tenga por lo menos esperanza. Es necesario admitir que un musicólogo a quien rodearon felices circunstancias, pueda haber nacido en la Argentina.

La música de los trovadores y troveros es la antecesora directa de nuestra música moderna, en mi opinión. Descubierta la clave rítmica, las pruebas resultan abrumadoras. El año que viene iré a Europa a presentar mis trabajos y es probable que vaya a Bélgica para tener la satisfacción de conocerlo y saludarlo.

.....

* * * * *

(De A.A. a C.V., 8 set. 1949)

Muy distinguido colega:

Le estoy muy reconocido por su juicio —demasiado elogioso— sobre **Les Gammes Musicales**. Acepto con el mismo reconocimiento sus observaciones que examinaré muy atentamente a la luz de los documentos.

¿Conoce Ud. la obra de Sesini: **Le Melodie Trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana**, Turín, 1942? Su tesis sobre el ritmo, muy interesante, me parece más convincente que todas las demás aparecidas hasta hoy.

Yo me ocupo especialmente de la música del siglo XIII, época en la que los documentos permiten ver un poco más claro, y adopto un método de transcripción totalmente nuevo.

Cuando se piensa que el ritmo —y la medida— de las obras de los siglos XV y XVI publicadas hasta hoy, reproducen muy defectuosamente lo que han querido los autores, no es sorprendente que se esté más o menos alejado de la verdad para las obras de épocas anteriores.

Al respecto, ¿conoce Ud. la obra —fundamental sobre este tema— del Dr. Tirabassi: **La Mesure dans la Notation Proportionnelle**? Esta obra se basa esencialmente en el TACTUS, “mesure-battement” única. He tenido una polémica con M. Casimiri sobre esto, en Acta Musicológica (1942). El Tactus fue objeto de dos artículos, de los cuales le envíé el primero; el segundo está en prensa. Es el Tactus lo que ha orientado mi búsqueda en la transcripción de la música medida del siglo XIII.

.....

* * * * *

(De C.V. a A.A., 20 nov. 1949)

.....

En mi carta anterior me olvidé de decirle que mis notas a su libro no tenían el propósito de iniciar una polémica epistolar! Pero usted lo ha entendido así y yo le agradezco la interpretación.

Le agradezco mucho la indicación de algunas obras modernas sobre nuestra materia. En realidad, conozco la existencia de esas obras, pero no me ha sido posible obtenerlas. Es muy difícil imaginar las dificultades con que debe tropezar un especialista de estas latitudes para conseguir los libros que necesita. La adquisición de los tomos de Coussemaker me exigió seis años de lucha epistolar con los libreros de Europa. La última carta de mi librero de Firenze (Olschki) me dice: "...Siamo spiacenti di non poter fornirle nessuna delle opere da lei desiderate". Es triste. Tengo mis archivos llenos de cartas semejantes datadas durante los últimos veinte años. Tampoco me han enviado el libro de Sesini, malogrado especialista que murió en un campo de concentración.

*Varios colegas, al enterarse de que trabajo en rítmica medieval, me preguntan, en primer lugar si conozco la obra de éstos o de aquellos autores modernos. Aún cuando estimo y agradezco la colaboración, y disimulo las dudas de los que me aconsejan —la duda de que yo pueda tener éxito— yo insisto en razonar así; los caminos que he seguido son tan complejos y originales; las monografías en que se apoyan los puntos esenciales de mi tesis son tan voluminosas; las colecciones folklóricas —posibles supervivencias medievales— recogidas por mí mismo, tan nutridas (tal vez las más ricas del mundo, estudiadas), **QUE, SI YO ME HE EQUIVOCADO, MI ERROR ES ABSOLUTAMENTE ORIGINAL, NADIE PUEDE HABERSE EQUIVOCADO DE LA MISMA MANERA QUE YO, NADIE PUEDE HABER ACERTADO DEL MISMO MODO QUE YO.** Es imposible coincidir conmigo ni en el error, ni en el acierto. Yo deseo vivamente conocer los trabajos de los especialistas, que no tengo y lucho por obtenerlos, pero no es fundamental el desconocerlos, aunque yo lo lamente. Tengo los teóricos y copias de los manuscritos medievales. Ahora, mi mayor empeño consiste en conseguir varios cancioneros que me faltan. En suma: creo haber hallado la clave de la notación trovadoresca, que no es idéntica a la de la polifonía. En esta pequeña diferencia reside el secreto.*

Todos los que dudan de mí tienen mucha razón; yo mismo dudaría de mí si no tuviera en la mano las pruebas que voy a ofrecer. Puede usted tener la seguridad de que nadie ha ofrecido —hasta donde yo conozco— el aparato probatorio que presentaré. Recibo sus dudas con simpatía; es natural. Si alguien creyera en mí, a distancia, yo pensaría mal de él. Pasemos a la cuestión francos belgas, que es más real.

* * * * *

(De A.A. a C.V., 14 dic. 1949)

Con respecto a las obras que no puede obtener, tal vez yo pueda ayudarlo. Hace poco los cuatro volúmenes de **Scriptores** de Coussemaker estaban en venta en Bruselas. Si Ud. puede comunicarme la lista de las obras que quiere adquirir, yo le informaré a medida que las encuentre en mercado.

¿Conoce las piezas musicales del trovero Gauthier de Coincy contenidas en **Les Miracles de Nôtre-Dame**, manuscrito del siglo XIII? Hay varias a dos voces. La manera en que están escritas fortifica considerablemente la tesis de Sesini, quien parece ignorar esta obra.

Tal vez encontraría Ud. en esas piezas elementos para su trabajo. El trovero mencionado vivió entre 1177 - 1236. Beck habla de él varias veces en su gran obra **Die Melodie...**

Creo que es bastante fácil obtener las fotofraffias de ese manuscrito. Hago votos por el éxito de sus investigaciones. Qué satisfacción para los musicólogos el poseer por fin la clave de la notación de la música de los trovadores y troveros.

Mis investigaciones sobre la notación del siglo XIII me hacen suponer que la notación de los siglos siguientes deriva de aquélla de una manera directa, sin una intermedia. Es un desarrollo normal y lógico, necesario por los progresos que los compositores imponen a las diferentes formas musicales.

Pienso que podré leer con mayor facilidad su francés, —aunque muy defectuoso— que el castellano que desconozco totalmente.

* * * * *

(De C.V. a A.A., 27 enero 1950)

Muy distinguido colega:

Nuestro trabajo —el suyo— es monótono, duro y pesado. Por eso, he decidido escribirle en francés. Estoy convencido de que Ud. encontrará en mi carta esparcimiento y diversión, en el caso de que pueda leerla. Es posible que me pida que le escriba otra vez en español.

*Con respecto a las obras que no puedo obtener, acepto su ayuda con mucha satisfacción y reconocimiento. Ya tengo los cuatro volúmenes de *Scriptores de Coussemaker*; los he leído, traducido y fichado. Conozco muy bien los teóricos medievales, excepto Grocheo (*Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft, 1899, heft I (donde se encuentra) Johannes Wolf: Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*). Necesito ese libro o trabajo. Tengo también los tres volúmenes de Gerbert. Necesito notaciones; necesito melodías de troveros y trovadores, porque leo su notación muy fácilmente después de veinte años de lucha. He leído mil melodías y quiero leerlas todas (¿comprende Ud. este francés-español?).*

Esta afirmación necesita ser aclarada porque parece audaz. Yo soy musicólogo profesional, "full time"; soy director del Instituto de Musicología del Ministerio de Educación de la República desde 1926; (tengo 50 años). Mi especialidad es la música folklórica: he publicado doce libros, veinte folletos y ochenta monografías breves. Pero mi verdadera, mi secreta, mi profunda devoción es la música medieval. Después de cuatro años de estudios, en 1933, he descubierto el secreto de la notación medieval. Desde entonces he consagrado mi vida a perfeccionar su lectura. Los resultados son la cosa más extraordinaria que nadie puede imaginar.

*Le he dicho que necesito notaciones. Hay varios manuscritos editados en facsímil: el *Chansonnier de Saint Germain des Prés*, el *Chansonnier de l'Arsenal*, el R. 71 (de Sesini), etc.; o copias fotográficas de algunos inéditos. ¿Puede Ud. puede averiguar si es posible conseguir algunos?*

En cuanto a Sesini, si Ud. quiere saber si ha hecho la transcripción con exactitud, le ruego que me envíe sólo dos "distintions" [sic] del original y la parte correspondiente de Sesini, y le diré enseguida si está bien. La transcripción de cantos a dos voces es también muy elástica. Le adjunto una transcripción de Wolf que no obstante las dos voces, no está bien; y como paralelo, mi transcripción. La ternariedad obligatoria de los troveros, "conte Chinoisse ou chinnoise" (elija Ud.).

Estoy muy cansado de maltratar su hermosa lengua. No piense por eso que soy un hombre de sentimientos malignos. Le ruego, estimado colega, coloque donde correspondan los signos que faltan (``''''''''''''''') y reciba la expresión de mis mejores deseos.

* * * * *

(De A.A. a C.V., 26 mayo 1950)

Muy distinguido colega:

Tranquílese estimado colega; entiendo muy bien todo lo que Ud. me escribe.

.....

La transcripción que Ud. me envió, la encuentro más en el espíritu de la época que la de Wolf. Como Johannes de Grocheo (alias Jean Grouchy) lo hace notar, la música popular se diferenciaba de aquélla reservada a los conocedores. Yo no pienso que los trovadores se hayan interesado en los "modos rítmicos". Su público no hubiera captado esas sutilezas rítmicas poco relacionadas con sus necesidades artísticas. Una melodía simple y natural les bastaba ampliamente.

Queda por probar que se las ejecutaba realmente así en la época. Faltan las razones y las pruebas. Por eso su trabajo sobre el tema será apasionante. Su transcripción, por otra parte, se acerca al método de Sesini más que al de Wolf y compañía.

.....

* * * * *

(De A.A. a C.V., 12 jul. 1950)

.....

Como ya le he dicho, no debe inquietarse por la redacción francesa de sus cartas. No son tan defectuosas como Ud. cree.

Cumpliendo su deseo, he pedido a la Biblioteca Nacional de París el microfilm del manuscrito "Fonds fr. 22.543"; no hay que cumplir ninguna formalidad para esto, por lo menos para los países de Europa. Supongo que será lo mismo para América.

Ha aparecido un solo volumen del **Chansonnier de Saint Germain**.

Ignoro las razones que han impedido la publicación del tomo II, el cual debía contener las transcripciones en notación moderna.

Todas las realizaciones de Sesini se han llevado a cabo según el principio seguido en los ejemplos que le he mandado.

Los musicólogos —tanto de Europa como de América— trabajan mucho en este momento sobre el siglo XIII. Es decir que su trabajo será recibido con mucho interés y su éxito será considerable, si, como lo espero, Ud. aporta la solución a la transcripción de la música de los trovadores. Es lógico pensar que la de los troveros se asienta sobre los mismos principios.

.....

* * * * *

(De C.V. a A.A., 21 set. 1950)

.....

Ahora puedo escribirle con un poco más de calma, y deseo en primer lugar agradecerle especialmente el envío del microfilm del Ms. 22.543 que he recibido con muchísimo placer. Todavía no he podido obtener el papel para las copias.

Es muy agradable para mí saber que mi trabajo será recibido con interés. Pienso llevar a Europa un pequeño libro en francés con la síntesis de mi trabajo, porque la obra completa abarcaría tres gruesos volúmenes.

He escrito a Acta Musicológica ofreciendo esa síntesis, pero me han respondido pidiendo el envío del manuscrito para examinarlo antes de su publi-

cación. Es claro que no lo haré. Por otra parte, pienso ofrecerles un capítulo que contenga un panorama de la música medieval según los teóricos.

Las reservas de Acta Musicológica me parecen muy justificadas, porque nadie creerá que yo he leído la música de los trovadores y troveros. Solamente Ud., estimado colega, cree en mí amablemente.

Hablemos ahora del dinero, siempre triste, cruel y dulce . . .

.....

* * * * *

(De A.A. a C.V., 6 dic. 1950)

.....

Ciertamente leeré con el mayor interés su síntesis sobre la música de troveros y trovadores, que está siempre a la orden del día en el campo musicológico y es de gran actualidad. Tal vez convenga hacer examinar el texto francés por un músico que domine bien esa lengua.

No hay duda de que esta notación no tiene nada que ver con los modos rítmicos y que, al ser de esencia popular debe usar ritmos ternarios y binarios no sistematizados.

.....

La radio Belga va a restaurar la antigua "Chapelle de Bourgogne" y a ejecutar los cantos según el método del Tactus. En consecuencia, voy a contribuir con el repertorio por ejecutar. Es mucho trabajo.

.....

* * * * *

(De C.V. a A.A., 31 enero 1952)

.....

Mis trabajos continúan con lentitud y durante este invierno más que lentamente, debido a que tengo otras ocupaciones apremiantes y muy absorbentes; pero ahora, reanudo la investigación de mis queridos y viejos amigos los troveros, cada vez más convencido de que entre mis manos han comenzado a cantar con su verdadera voz. He transcripto casi todas las melodías del Ms. 22.543, con un éxito extraordinario.

Cuando haya terminado mi librito (anticipación) sobre las monodias medievales, iré a Europa.

.....

* * * * *

CARLOS VEGA - AUGUSTO RAUL CORTAZAR

8-10-1960

Señor Carlos Vega
 Cangallo 1186
 CAPITAL

Mi querido amigo:

De vuelta de un breve viaje a Paraná tuve el gustazo de encontrarme con su libro (pocos días antes anunciado por nuestro querido amigo Aznar) y enriquecido para mí con su generosa dedicatoria. No he querido resistir a la tentación de cortar sus páginas, aunque sé que no podré dedicarme a su lectura hasta dentro de un tiempo, pues ando con déficit entre las 24 horas y las obligaciones cada día más endiablidamente complicadas y perentorias.

Lo primero que quiero decirle, con sólo ver la existencia del volumen, es que lo felicito por haber publicado un libro especial y autónomo sobre aspectos teóricos, metodológicos e históricos de la "ciencia del Folklore". No creo que nadie discuta el valor que para nuestra ciencia tienen sus aportes clarividentes, su vasta y fecunda experiencia, su penetración crítica; forman un sostenido caudal que honra a la investigación folklórica y a la cultura argentina.

Por una que otra vichada parcial y premiosa que lancé a algunos párrafos, veo que Ud. me honra recordando mi nombre y lo que modesta y sinceramente he procurado aportar desde mi punto de vista; a la pasada, me pareció que el vapuleo es de órdago en algunos pasajes. Que sea en buena hora. La discrepancia de criterio es fecunda si se mantiene en el plano sereno y cordial de la controversia objetiva y legítima. Así me parece que es en este caso, si no me engañan las pocas líneas leídas con explicable y anticipada curiosidad. Mis criterios y experiencias están en constante verificación y perfeccionamiento (concédame esta ilusión) desde el **Bosquejo . . .** y **El Carnaval . . .** Los diez o quince años transcurridos me han afianzado en algunos puntos e inducido, en cambio, a nuevas formulaciones en otros, creyendo mejorar. Espero que así sea en adelante. Precisamente su libro puede ser acicate para una revisión de esos textos, que ya me parecen lejanos, máxime cuando en estos últimos lustros he estado ocupado en temas profundamente conectados, es cierto, pero en campos algo diversos (Folklore y Literatura, por ejemplo). No será lo que menos agradezca de su libro. Merece leerse con calma, meditadamente; repensar las propias ideas, someter a crítica la crítica y desde luego arremeter con nuevas lecturas, algunas de trabajos que no conozco y que veo citados en la bibliografía, otras, de libros amorosamente reservados desde hace tiempo sin que esta agitada actividad diaria dé tiempo para saborearlos. En definitiva, el saldo será siempre positivo, aunque algún coscorrón (más enérgico para mí o menos justificado) me deje el escozor.

Entre tanto, no quiero demorar el envío de estas líneas; primero, para felicitarlo por su libro, tan digna y elegantemente presentado, por otra parte; segundo, para agradecerle sus buenas palabras; tercero, le diré en tono de confidencia, para que mi demora no me haga aparecer falsamente como retobado porque no todas son mieles.

Por pura casualidad, poco después de la revisión de su libro, me consultó Villalva Welsh sobre los colaboradores que consideraba más eminentes para el número especial de **Artes y Letras Argentinas**, que con Payró están preparando para el Fondo Nacional de las Artes, como homenaje al Sesquicentenario. Se trata de presentar un panorama de las diversas actividades artísticas incluidas en el campo de acción del Fondo; panorama vivo, crítico, actual, con algo de sus raíces y un poco de perspectiva. En otras especialidades están comprometidas firmas de primera fila. Para el capítulo "Las experiencias folklóricas" (se entiende de carácter artístico), propuse

su nombre para la sección música y danzas. Por desgracia, la exigüedad de la partida, ha obligado a reducir mucho cada capítulo del nutrido volumen planeado. Aquellos amigos me han dicho que podría ser una apretada síntesis de seis a siete páginas, de tamaño carta, a doble interlínea. Si se pueden ofrecer ilustraciones, artísticas a la vez que documentales, en buena hora. Se haría en cada caso un contrato, y aunque la partida también ha salido enflaquecida de los trámites en Hacienda, podría estirarse, para los colaboradores de primera línea, a unos tres mil pesos. Este asunto es urgente (por lo menos como respuesta y compromiso, para fijar luego la fecha de entrega) y éste es uno de los motivos que me mueven a juntar ambos asuntos en estas apuradas líneas, que acompaño con el saludo cordial de siempre.

Su amigo.

CORTAZAR

N.B.: Le ruego pronta respuesta sobre el último punto.

* * * * *

Buenos Aires, octubre 17 de 1960.

*Señor Doctor Augusto Raúl Cortazar
Capital*

Mi querido Cortazar:

A mi regreso del Certamen de danzas de Córdoba hallé su carta del 8, muy grata para mí, porque veo que, al fin, dos intelectuales argentinos pueden discrepar un poco, como en Europa, sin que sobrevenga mortal enemistad eterna y se alisten dos grupos de adeptos que agranden pequeñeces y coreen estribillos.

Sus palabras de elogio sobre el libro son muy gratas para mí por su alta procedencia. No creo merecer sino una pequeña parte; en rigor, largué el tomo como pude, prácticamente inconcluso.

Con respecto a lo que Ud. llama "vapuleo", debo confesarle que usted ha logrado hacerme leer mi libro, cosa increíble. Leer los propios libros es una especie de narcisismo infamante. Su venganza ha sido cruel. Pero no me parecieron los entreveros nada rudos, y tampoco le parecieron a Aznar. En privado, yo sacaría algún adjetivo y hasta algún párrafo, ahora, un año después de haberlo escrito, pero no tuve inquietud entonces porque el respeto que me merece su obra presidió siempre mis juicios y porque pensé que nadie, tal vez, haya leído sus escritos con tan serena atención y esmerada simpatía, ni aquilatado mejor su excepcional jerarquía. También quise decir esto, lo de su jerarquía, de modo que no hubiera dudas sobre mi verdadero pensamiento sobre usted, y aunque pienso que no alcancé a decir tanto como usted se merece —y nunca dije tanto de nadie—, creo que habré sacudido a muchos colegas que lo saben y lo callan, y pasan sobre sus libros como si nada hubiera ocurrido en ellos.

Y en cuanto al "coscorrón" "menos justificado", le ruego recordar que no fue mía la iniciativa; de todos modos, tenga la seguridad de que si es verdad que no fui justo, yo mismo me retractaré por escrito.

Con respecto al artículo, le agradezco mucho la distinción. Esto y aquello y su carta son gestos de quien puede hacerlos. Espero que podré entregar el artículo cuando pasen estos merengues folklóricos que se nos vienen.

Su afec. amigo.

CARLOS VEGA

The New York Public Library

Astor, Lenox and Tilden Foundations

FIFTH AVENUE & 42ND STREET
NEW YORK 18, N. Y.

New York, October 22, 1946

Mr. Carlos Vega
Cangallo 1186
Buenos Aires, Argentina

Dear Mr. Vega:

This is truly an excellent book and I am very happy to possess a copy. It represents probably the most valuable contribution to the history of instruments in the last years and it will be a standard work on the shelf of everybody connected with the lore of musical instruments.

May I express my gratitude for having sent it to me?

Most cordially,

Curt Sachs

Curt Sachs

CS:ag

Parece q. la letra aparece tristemente y
 era mejor ser en todo menor. Yo, me
 atiene a) la ^{admitida} probabilidad de ser
do menor, alq hay q suplir los
 demoles. En el concinon de Palacu
 hay varios can en q se puede, por
 contraste de versiones, probar que
 estan en do menor, algunos q aparecen
 de mayor en lo escrito.

y finalmente J. Carb, q. no nega
 ya, unq. me siento un pco mareado.
 Hecho de algun dia, cuando
 esto se despije, vendri algo del
 Canc.º de Palacio, q. me disgusta.
 ra' a H. Me figuro

Suyo siempre af. amigo
Julian Ribera

Voy todos los Domingos a Cavacante
 pero resido durante la semana en
 Pueblo Larga (Valencia) q. este al
 lado. y aqui recibo mas pronta
 la correspondencia.

Pueblo Larga (Valencia) - España) 24 Febrero 1997.

JUNTA PARA AMPLIACION DE ESTUDIOS
CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS
MADRID

20 de Agosto de 1931.

MEDINACELI, 4
TELEFONOS Revista de Filología y Secretaría: 94166
Secciones de Arte y Arqueología: 94167

Sr. D. Carlos Vega.
Bernardo de Irigoyen, 331.
Buenos Aires. R. Argentina.

Mi distinguido amigo: He recibido con viva satisfacción los seis pliegos que lleva usted impresos de su libro "La Música de un Códice colonial del siglo XVII", por lo que le doy a usted mis más expresivas gracias. Como se trata de una materia que me interesa mucho aprovecho el envío para mis estudios. Espero me enviará usted la obra completa.

Aprovecho la ocasión para felicitarle por la publicación de tan interesante trabajo y repitiéndole mi sincero agradecimiento por su envío, le saluda muy atte. su affmo. amigo y s. s. q. e. s. m.

Manuel de Pidal



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS QUE OTORGA:

- **Licenciado en Música, especialidad Composición.**
- **Licenciado en Música, especialidad Musicología.**
- **Profesor Superior de Música, especialidad Composición.**
- **Profesor Superior de Música, especialidad Musicología.**
- **Doctor en Música, especialidad Musicología.**

Los títulos que otorga la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Licenciatura, Profesorado y Doctorado están reconocidos por el Estado.

El campo profesional abierto a los graduados abarca la creación musical, la investigación musicológica en sus diversas áreas (histórica, etnomusicológica, folklórica), la crítica musical y la docencia en todos los niveles según las correspondientes especialidades.

DEPARTAMENTO DE INGRESO

Tiene por objeto impartir la enseñanza necesaria a fin de que los aspirantes a ingresar a la Facultad puedan adquirir los conocimientos previos, en caso de no poseerlos, para la realización de estudios musicales de jerarquía universitaria.

Los cursos del Departamento de Ingreso tienen una duración de dos años y el acceso a los mismos se cumple mediante un examen de aptitud de acuerdo con el programa correspondiente.

CURSOS DE EXTENSION CULTURAL Y DE POST-GRADO

La Facultad realiza anualmente cursos abiertos de Extensión Cultural y de Post-Grado, otorgando certificados reconocidos por el Ministerio de Cultura y Educación.