Buga entre copias. El copista como actor fundamental en el conocimiento musical.

Johan Andrés Cano Ramírez

Asesora: Sayuri Raigoza Rivera

Musicóloga y candidata a Doctora en Antropología Social

Universidad del Valle

Noviembre 2018

Nota del autor

Johan Andrés Cano Ramírez, Licenciatura en Música, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle.

Trabajo presentado para optar por el título de Licenciado en Música.

Esta investigación ha sido financiada con recursos propios del estudiante.

La correspondencia en relación con esta investigación debe ser dirigida a Johan Andrés Cano Ramírez, Licenciatura en Música, Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle sede Buga, Carrera 13 No. 5-21, Buga.

.

Resumen

El presente trabajo busca ampliar el conocimiento actual sobre el copista musical, dando una visión de manera global y a través del tiempo de su oficio, empezando en el antiguo Egipto con los escribas, personajes pertenecientes a altas ramas del poder y que ocupaban puestos administrativos en dicha sociedad; abordando también los copistas monasteriales y la creación de la imprenta, para finalmente situarlo en el contexto socio-cultural de Guadalajara de Buga a principios del siglo XX, a través de la figura y el rol desempeñado por Dolores Mera Soto, Laura María Soto y Susana Cifuentes. Copistas de la época, quienes fueron artífices fundamentales en la conservación y transmisión del conocimiento musical en dicha ciudad, haciendo posible que diversas piezas compuestas por músicos como Agustín Payan, pudieran conservarse para las futuras generaciones de la región centro vallecaucana.

Palabras clave: copista, música, copia, método, sociedad, mujer.

Abstract

The present work seeks to expand the current knowledge about the musical copyist, giving a global vision and through the time of his trade, starting in ancient Egypt with the scribes, the family members. Society; for the purposes of history and the role played by Dolores Mera Soto, Laura María Soto and Susana Cifuentes. Copiers of the time, who were instrumental in the conservation and transmission of musical knowledge in that city, making possible the various compositions composed by musicians such as Agustín Payan, conservator for future generations of the Valle del Cauca region.

Keywords: copyist, music, copy, method, society, woman.

.

Tabla de contenido

Introducción……...1

1. El copista: un oficio histórico……3

    1.1. El copista musical……12

    1.2. Imprenta en Colombia……17

2. Contexto socio-musical de Buga……19

3. Copia, archivo y presencia femenina……..…..……..34

4. Conclusiones……67

5. Anexos……78

.

Lista de figuras

Figura 1. Foto: pasillos escritos por Susana Cifuentes……41

Figura 2. Foto: regalo de Samuel Herrera a Laura María Soto……43

Figura 3. Foto: regalo de Samuel Herrera a Laura María Soto……43

Figura 4. Foto: regalo de Samuel Herrera a Laura y Natalia Soto……44

Figura 5. Regalo de Samuel Herrera a Laura María Soto……44

Figura 6. Obra escrita por Dolores Soto……...53

Figura 7. Obra escrita por Dolores Soto……...54

Figura 8. Obra escrita por Dolores Soto……...55

Figura 9. Imagen, método José Viteri……...56

Figura 10. Foto: álbum, Laura María Soto……...……56

Figura 11. Imagen, método José Viteri…….....57

Figura 12. Foto: álbum, Laura María Soto…..…….....57

Figura 13. Imagen, método José Viteri…..……...58

Figura 14. Foto: álbum, Laura María Soto……...59

Figura 15. Foto: álbum, Laura María Soto……...59

Figura 16. Imagen, método José Viteri……61

Figura 17. Foto: álbum, Laura María Soto……...61

Figura 18. Imagen, método José Viteri..……...62

Figura 19. Foto: álbum, Laura María Soto……...62

Figura 20. Imagen, método José Viteri……63

Figura 21. Foto: álbum, Laura María Soto……...63

Figura 22. Imagen, método José Viteri……64

Figura 23. Foto: álbum, Laura María Soto……...65

Figura 24. Imagen, método José Viteri……65

.

Índice de cuadros

Cuadro 1. Álbum de Susana Cifuentes……..38

Cuadro 2. Álbum de Dolores Mera Soto……...49

.

Introducción

El trabajo del copista musical ha sufrido una serie de transformaciones. Con las distintas herramientas de edición como Finale, Encore, Guitar pro,[1] o hasta la fotocopiadora, es posible que los músicos, no necesiten de un transcriptor o copista. Ya no es necesario tener una buena escritura musical, ni mucho menos papel pautado y varios lápices o bolígrafos para llevar a cabo nuestras copias. La frustración de equivocarnos, y que posiblemente ese error implique rehacer nuestro trabajo quedan en un segundo plano. Basta con un clic, o con el truco computacional más utilizado (Ctrl – Z) para que por arte de magia nuestro problema se solucione.

Pero ¿el trabajo del copista musical siempre fue tan fácil? Al hacernos esta pregunta, fue donde nos dimos cuenta hacia donde queríamos llevar nuestra investigación. Nuestro objetivo principal tuvo un cambio importante, pues ya no nos interesaba hacer una serie de arreglos para un instrumento de viento solista – como la trompeta - sino, que, nuestro trabajo, giró hacia un acercamiento al quehacer del copista musical, como actor principal en la reproducción y conservación de material pedagógico en la ciudad de Buga – Valle del Cauca, además de su importante papel en la adquisición de un repertorio amplio y variado para uso personal o de terceros. Tomando dicha ciudad en un periodo comprendido entre 1900 y 1930, tiempo de cambios importantes para la ciudad como: la creación del departamento (1910)[2], la instalación de la luz eléctrica, la creación de nuevas carreteras y vías del ferrocarril del Pacífico, la llevaron a ser una de las ciudades líderes del desarrollo en la zona, contando también con un importante puerto de vapores sobre el Río Cauca. Tiempo y lugar que coincide con el vivido por Dolores, Laura y Susana, tres copistas cuyo trabajo se encuentra en

[1] Editores de partituras, es decir, programas completos para escribir, ejecutar, imprimir y publicar partituras de música.

[2] Gobernación del Valle, (2018). por el DECRETO No 340 DE 16 DE ABRIL DE 1910 se dividió el territorio del país en trece departamentos, y se reunieron los antiguos departamentos de Cartago, Buga, y Cali para formar uno solo, con el nombre de DEPARTAMENTO DEL VALLE DEL CAUCA.

.

la academia de historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga, en el archivo musical Agustín Payán. Colección con el nombre de este director de Bandas, compositor y músico, nacido en Cartago, Valle del Cauca, el 20 de Octubre de 1890, en el hogar de don Agustín Payán Cuesta (también músico) y de doña Benilda Arboleda (Aponte, 2005, P. 51). Hablaremos de por qué se escogieron estos personajes, además de intentar dar una visión global del oficio del copista a través del tiempo y aportando un cuadro detallado donde se expongan las copias realizadas por cada una de ellas, a excepción de Laura, ya que su trabajo ameritaría una discusión un poco más profunda.

Por tal motivo, este estudio se divide de la siguiente manera: el primer capítulo, elabora un panorama histórico sobre el oficio del copista, partiendo desde la noción de escriba que se estableció en Egipto, pasando por el lugar de este actor en la edad media hasta la aparición de la imprenta, para retomar su labor en Europa, América latina, Colombia y terminar en una aproximación del oficio en Guadalajara de Buga.

El segundo capítulo, abordará la exploración del contexto social y musical de Buga (1900-1930) en las tres primeras décadas del siglo XX, enfocándose en el desarrollo cultural y la aparición de las copistas Susana Cifuentes, Laura María Soto y Dolores Soto.

Finalmente, el tercer capítulo, busca dar cuenta de la labor desempeñada por las copistas, a través de una serie de cuadros y análisis de algunas obras escogidas a nuestro criterio, para finalmente dar paso al análisis del método escrito por Laura María Soto. Es importante resaltar, que pese a una exhaustiva búsqueda en archivos, documentos, iglesias y notarias de distintas ciudades, el poder encontrar información sobre la vida de Dolores y Laura fue infructuosa, sin embargo, su legado como copistas sigue vigente, y es el que abordaremos en el siguiente documento.

.

1. El Copista: un oficio histórico.

Para entender el lugar del copista en la historia de la humanidad es importante entender que las sociedades han tenido un interés por dar a conocer quiénes son, qué practicas realizan y sus avances tecnológicos. Para ello han recurrido a diferentes formas de transmisión como: pictogramas, jeroglíficos e ideogramas, dando como resultado la creación de la escritura alfabética (Humboldt, 1990; Del rio, 2004, p. 13). Por esto, la pregunta sobre cómo conservar la información y el conocimiento ha sido una constante que ha encontrado diversos métodos en diferentes materiales: inscripciones, tablillas, láminas de plomo, monedas, cerámicas, mosaicos, esculturas, tradición oral, pero quizás la más popular de todas ha sido el libro manuscrito (códices) [3]copiados y reproducidos por personas especializadas en esta labor (los copistas o amanuenses) (Manzanero, 2001, p.1; Del rio, 2004, p.28).

Una de las sociedades más que preocupada por dicha conservación histórica es la egipcia, y es posible pensar que es en esta cultura donde algunas características esenciales en la configuración de la figura del copista empiezan a aparecer. Por eso para entender quién era el copista y en qué consistía su trabajo, nos remontaremos al antiguo Egipto, donde se encontraba una sociedad altamente organizada en su estructura social y cuyo escalafón del poder no era muy distinto al actual. En lo más alto de la pirámide estaban los que comandaban el estado (faraón, nobles y altos funcionarios), un poco más abajo los que ocupaban puestos administrativos o religiosos (escribas o sacerdotes), seguido de los artesanos y finalmente del resto del pueblo egipcio (la masa campesina) siendo esta última la más numerosa, ya que estaba conformada por el sector servil, encargado de las tareas del sector agropecuario y en gran medida de la construcción de grandes complejos reales, o de

[3] Por códice se entiende un libro manuscrito específicamente, un conjunto de hojas cosidas a lo largo de una cara o lado.

.

representaciones de personajes importantes de la corte (Urruela, 2006, p. 56; Chapinal, 2011, p. 3-4).

Esta organización, permitió que el rol de los escribas fuera fundamental en la conservación de su legado cultural siendo a través del hacer de los escribanos como se pueden reconocer las obras realizadas por los egipcios. Dicho contexto, determinó una valoración social del papel de aquellos que se dedicaban a la organización de papiros, donde consignaba las tradiciones, los saberes, y los rituales ceremoniales de la cultura egipcia. En sus diferentes etapas, el escriba, era el alto funcionario que dominaba el arte de la lectura y la escritura. Su profesión estaba fundamentalmente ligada a la administración del estado y a la clase sacerdotal, gozando de gran prestigio, y llegando a pertenecer a una clase social elevada (Panyella, 2005, p. 19; Del rio, 2004, p. 153).

El copista además de tener un espacio social de renombre en la comunidad egipcia, era también portador de una información clave y necesaria. Es quien hace el papel de conservar a través de la construcción del libro, entendido desde la dinámica cultural expuesta por Panyela (2005), lo más importante y sagrado de la civilización a la que pertenece. Hace las veces de un testigo clave y distinguido para decidir qué es viable de consignar en el papiro.

Por lo tanto, es indudable que el poder de la palabra escrita fue enorme, y por ello su utilización en Egipto estuvo vinculada estrechamente a la élite, incluso Áctoes – un escriba del antiguo Egipto – le dice a su hijo después de analizar los diferentes trabajos de dicha época, que el mejor oficio es posiblemente el del escriba (Padró, 2014, p. 207-208). Aunque el aspecto de la perpetuidad de la escritura también tenía su contraposición:

> Para borrar de la memoria a determinados personajes que, en un momento concreto, no se quiere recordar bastaba con omitir su nombre en los textos, o bien destruir de forma deliberada sus signos. Este hecho no se producía sólo a la hora de nombrar a los faraones, sino también en la proclamación del triunfo en una guerra, o del éxito de la actividad

.

política de un rey o monarca. (Chapinal, 2011, p. 5)

Cabe resaltar entonces que se hacen evidentes dos características en el antiguo Egipto frente al papel del escriba que se iría transformando en el copista medieval: una era su pertenencia a una clase distinguida, siendo en muchos casos el sirviente del rey y del estado y la otra, la calidad de su formación para el oficio (Pérez, 2005, p. 26). En Egipto, los niños y jóvenes con capacidades intelectuales sobresalientes eran seleccionados para ingresar a la escuela "casas de la vida", como la llamaban ellos, en procura de alcanzar altos niveles en la escritura y lograr, con los futuros escribas, una mayor capacidad para el desarrollo de los textos que versaban sobre diferentes temáticas, saberes que el escribano también debía dominar (Padró, 2014, p. 123; Panyella 2005, p. 21).

La otra característica está ligada a la capacidad del escriba, a sus conocimientos y a su formación para detentar el oficio. Era demasiado importante en la cultura egipcia y por lo tanto su formación intelectual debía incluir diversas ramas del saber (Del rio, 2004, p. 162-163). Tanto el saber propio como el rol social se agrupan en torno a una esfera clave en el papel del copista, que trasciende a occidente, al decidir qué debe ser copiado y bajo qué reglas de la escritura se recompone el documento. No basta con saber hacer, ni el prestigio social del copista, es fundamental tener la decisión sobre la información que se intenta transcribir (Del rio 2004).

> De todas las carreras que podía escoger un joven egipcio, la más ventajosa evidentemente era la de escriba, ya que suponía tener abiertas prácticamente todas las puertas de la burocracia estatal. Y es que hay que tener en cuenta que eran pocas las tareas relevantes del Estado que podían llevarse a cabo sin dominar la lectoescritura. (Chapinal, 2011, p. 6)

Finalmente, vale la pena anotar que el rol femenino en la sociedad egipcia, frente al rol de ser escribanas, estuvo restringido a pesar que en la civilización egipcia, hubo igualdad de derechos (Padró, 2014, P. 143; Panyella, 2005, p. 22) Esta libertad de acción de las mujeres se

.

vio menoscabada en el oficio de los copistas por razones de peso social, especialmente el referido al papel de esposas que debían cumplir las mujeres a muy temprana edad. Aun así, se han hallado algunas evidencias históricas que confirman que sí existieron mujeres escribanas que ejercían, como administradoras públicas o privadas, además de que algunas eran médicas, músicos o dueñas de tierras (Castañeda, 2008, p. 511; Panyella, 2005, p. 22; Chapinal, 2011, p. 8).

Este breve recorrido por Egipto, coloca de manifiesto que el oficio del copista tiene raíces en hechos fundamentales de la cultura humana y su papel, más allá de la transcripción se torna en un rol cultural que le hace partícipe del desarrollo de una comunidad y de una civilización determinada. Este sentir, parece mantenerse vivo en las distintas prácticas que se dan en occidente en los distintos periodos históricos. Vale la pena acotar, que ese rol fundamental del escriba de la tradición es el que va a ser prototipo del copista en las diferentes facetas en que se ve involucrado, ya sea en la trascripción de libros sagrados, libros de leyes, o de composiciones musicales.

En este último insumo se puede vislumbrar cómo el copista debe tener un pleno conocimiento de la disciplina y debe, a la vez, saber interpretar el legado que debe transcribir. Esta característica va a mantenerse a lo largo de los años, siendo uno de los elementos constitutivos de su figura, por lo que habría que pensar que, pese a los diversos avances tecnológicos, el copista ha emergido como un recreador de un determinado documento, es un intérprete eficaz de alguna obra en particular.

Y para poder entender cómo estos avances tecnológicos han cambiado, o no, la labor del copista, es pertinente seguir nuestro recorrido a través de los años hasta llegar al siglo V, o comienzos de la edad media. En esta época logra un esplendor de su quehacer, ya que su labor se torna no solamente individual, sino que da paso al hacer colectivo donde varios copistas se dedican a la transcripción de los documentos y obras heredadas de las diferentes

.

tradiciones culturales de la humanidad. Esta visión de una colectividad de personajes dedicados a la tarea de organizar, seleccionar y difundir distintos saberes, es el preludio de la biblioteca moderna de hoy en día.

El copista como tal es quien decide qué tipo de saber debe prevalecer hacia el futuro, es una suerte de filtro académico y su papel no se limita a la mera trascripción de un determinado contenido, sino que avizora qué conocimiento es necesario para realizar su difusión y transmisión. En él recae la herencia de los antiguos sabios, de las antiguas escuelas de conocimiento, y es a través de él como se puede preservar el testimonio de las civilizaciones. Este papel testimonial que envuelve al copista es un hilo conductor que ha hecho del copista no solo el heredero de una tradición sino que su labor ha podido testimoniar los diferentes cambios o rupturas o continuidades en el devenir cultural de una comunidad determinada.

Consolidado el oficio en la época medieval, podemos decir que las condiciones de trabajo de los copistas en los monasterios medievales eran variadas. Los monjes Cartujos copiaban aislados en su celda directamente de un modelo, mientras que copiaban directamente del dictado, lo que permitía realizar varias copias a la vez. El lugar del scriptorium – o grupo de copistas – dentro del monasterio podía variar. Algunos tenían un edificio dentro del claustro solo para ellos, como también podían estar repartidos por todo el recinto en pequeños salones (Manzanero, 2001, p. 4; Sanz, 1992, p. 43). Copiaban mientras había luz diurna y en condiciones muy difíciles ya que implicaba varias horas de trabajo durante el día, además de la imposibilidad de utilizar velas o candiles debido al peligro que presuponía para el pergamino. Su postura no le permitía apoyar la espalda, puesto que con la mano derecha escribía y con la izquierda iba alisando el pergamino o corrigiendo errores (Pérez, 2005, p. 29-30). Los libros podían ser copiados por un solo escriba o por varios repartiéndose las partes.

.

Las copias de dichos libros eran tan preciadas, que para evitar su robo, era común encontrar mensajes como: “si alguno se lleva este libro, que lo pague con la muerte, que se fría en un sartén, que lo ataque la epilepsia y las fiebres, que lo descoyunten en una rueda y lo cuelguen” (Carrillo, 2018, p. 27)

La reproducción de estos libros se volvió tan importante en la vida de los copistas, que para ellos, solo importaba el esmero, dedicación y tiempo utilizado para copiarlos, más que su contenido. Para los monjes, este trabajo tan laborioso, lleno de sacrificios y fatigas les valdría el cielo (J. Goff, 1986, p. 28). Un concepto muy distinto al pensamiento que tenían los griegos, por ejemplo, Horacio en su poema Exegi Monumentum habla de que como las pirámides y monumentos, el no morirá pues una gran parte suya permanecerá en el tiempo; haciendo alusión según Mallarme al texto que perdura en el tiempo (G. Steiner, 1996, p. 22).

Pero estos monasterios pasaron por tiempos muy difíciles, debido a la migración masiva de las tribus germanas (godos, vándalos, anglos, sajones, francos, alemanes, daneses) aunque ya se venían vivenciando una serie de crisis económicas, políticas, sociales y religiosas, que llevó a la concentración de la riqueza en pocas manos y a la explotación de las clases débiles. Hubo entonces en esta parte del mundo una gran dispersión social y aislamiento de poblaciones enteras que duraría hasta fines del siglo IX. Durante este período las plagas, las enfermedades y la pobreza no sólo mermaron la población, la producción artística y en general la cultura casi desaparecieron, ya no se utilizaba el latín sino en las iglesias o centros religiosos. Así también, la lectura y la escritura se limitaron el ámbito monasterial, donde se encargaban de copiar una y otra vez los códices para estudiarlos y preservarlos a lo largo de los años (J. Sánchez, 2016, p. 77).

No fue sino hasta mediados del siglo XII donde gracias a que pueblos musulmanes empiezan a comprar materia prima a las sociedades de occidente: maderas, esclavos y pieles, permitiendo que surgieran pequeñas ciudades, que posteriormente se convertirían en puertos

.

autónomos, modificando en gran medida la estructura social y económica de occidente, gracias a esas expansiones, seguido de una revolución cultural e intelectual (J. Goff, 1982)

Gracias a este aumento del comercio, como de la población y la gestación de grandes ciudades, se ve el nacimiento de las primeras universidades, como nos señala Sánchez (2016): "las primeras universidades se dieron en París y Bolonia, trayendo consigo una gran demanda de libros" (p. 78) Sánchez (2016) y Manzanero (2001) coinciden en afirmar que debido a la gran demanda de escritos, el oficio de copista, que antes era una actividad casi que exclusiva del sector religioso o monasterial, paso a ser un negocio para algunos sectores laicos, haciendo de la reproducción de libros su manufactura. Los centros monásticos no intentaron opacar o rivalizar con el sector laico, al contrario, era tanta la demanda, que los scriptorium no daban abasto y optaron por contratar copistas laicos.

Todo transcurría casi de la misma manera hasta mediados del siglo XV, donde surgió un invento que revolucionaria la manera en la que se copiaba hasta entonces. Con La imprenta de Gutenberg[4], el trabajo del copista se vio nuevamente amenazado. Aunque con este invento se logró un importante avance tecnológico en cuanto a la forma en la que se iban a reproducir los textos de allí en adelante, cambiando el mundo y llevando de una forma más rápida conocimientos e ideas a todas las personas (Pajares, 2010, p. 73; Atlas, 2002, p. 172), los copistas ya no tenían que ganarle la pulseada por el trabajo a sus colegas, sino también a los impresores, casas de compraventa de partituras y vendedores particulares. Aunque el costo de las partituras copiadas era menor al de las impresas, existía la posibilidad de alquilar las partituras impresas por cierto tiempo, o de tener una suscripción con estas casas editoras y así abaratar los costos.

[4] Atlas (2002): Gutenberg (1394/99- 1468) lo que hizo Gutenberg fue revolucionar la tecnología: sustituyo la madera por metal y el bloque sólido en una sola pieza por una pieza de tipo de imprenta distinta y separada para cada letra o carácter. Éstas eran franjas en un molde y podían organizarse y volverse a organizar de maneras distintas según fuera necesario. Este procedimiento recibe el nombre de impresión de tipos móviles. (pp. 172)

.

Debido a la aparición de casas de venta fantasmas y de personas anónimas que comercializaban copias, el trabajo era cada vez más escaso, llevando a copistas e impresores a tener choques entre sí, con el fin de ganar trabajo (Brugarolas, 2016) Uno de los casos más conocidos de dichas disputas fue el del clérigo copista Alonso Pérez y el impresor Francisco Fernández.

Estos dos señores querían tener la exclusividad de los derechos de producción de los libros de canto llano en el nuevo mundo, para tal fin, acudieron al consejo de Indias de Sevilla para que se les aprobara la petición. El primero en escribir al consejo fue Alonso Pérez; quien aun siendo copista, pide la exclusividad de imprimir dichos libros, argumentando que se deben de imprimir, porque si se copiaban a mano, como se hizo en España, tardarían demasiado tiempo en suplir la gran demanda que existía. Al darse cuenta de dicha petición Francisco Fernández también se juega sus cartas con el consejo. Dice, que la idea de imprimir dichos libros fue de él y no de Pérez. Además afirma ante el consejo, que Alonso Pérez no es impresor y que la muestra que mando al consejo no es impresa sino hecha a mano y que no poseía herramientas necesarias para su reproduccion. Por esta razón Fernández solicitó, que tanto él, cómo Pérez enviaran una muestra del trabajo que cada uno hacía, para que fueran juzgadas por expertos. Después de tanto dialogar llegaron a un acuerdo; tanto Pérez como Fernández serían los encargados de producir los libros de canto llano por los próximos 20 años, acabando así con la disputa de estos dos personajes. Aunque no se puede asegurar que, como en este caso, otros llegaran a puerto con final feliz para las dos partes (Ros, 2001).

Con la aparición de la imprenta el rol del copista se transforma, es más, se re-organiza bajo nuevas potencialidades y nuevas demandas, para seguir dándole cabida como un quehacer que ya deja de ser meramente un oficio de los monasterios para entrar en una cadena productiva con la aparición de la máquina. Esta nueva realidad coloca de relieve esas

.

nuevas demandas que prefiguran la era industrial, y que imponen nuevas maneras de mirar el oficio. Además, el papel un tanto místico del copista se pierde en el devenir de la máquina de imprenta, allí solo importa la reproducción masiva de los documentos, se va al traste la dedicación, el procesos selectivo, organizativo, y de preservación que realizaban antes.
Esto hace que el copista ya no sea una figura sumamente clave en la preservación de los testimonios culturales, sino que su papel se torna marginal frente a la puesta en marcha de la imprenta.

Compite no solo con la maquina sino con algo que esta posee, acortamiento de los tiempos. Esta nueva temporalidad que surge de la máquina y que anticipa la era industrial, hace de su oficio un quehacer singular. Casi que el copista bajo las nuevas dinámicas que inaugura la imprenta y su reproducción masiva, irrumpe como una ruptura de la tradición. La figura del copista se desdibuja en cuanto a su rol anterior, y su trabajo ya puede decirse es más limitado, pero estas limitantes hacen que los documentos legados por los copistas adquieran un valor cultural de mayor peso.
El documento legado de su puño y letra, que además muchas veces incluía ilustraciones, adquiere un valor artístico de mayor relieve que los documentos que son realizados a través del proceso de la imprenta. El trabajo del copista adquiere igual una dimensión artesanal que le da una nueva realidad a su tarea de perpetuador de una tradición.

Pero ¿quién es el copista y en qué consiste su trabajo? “el copista es el verdadero artífice de los textos que están destinados a sobrevivir. El copista es el que escribe materialmente el texto. Las palabras que lo componen pasan primero por el filtro de su cabeza, y luego quedan a salvo gracias a la destreza de la mano y al dictado interior” (citado en Suarez 2009) Esta es una de las definiciones más próximas a lo que es un copista. Además, el escriba no se limita a copiar un texto que para él no tenga sentido, sino que puede llegar a corregirlo con

.

intención de mejorarlo. Si bien, pueden haber errores de escritura o conceptuales en muchos casos, se ve la manipulación que el escriba hace (Suarez, 2009, p. 279).

1.1. El copista musical

Uno de los nuevos elementos a transcribir va a ser la música, que requiere de saberes específicos en el ámbito de la producción de piezas musicales. En este sentido, los llamados copistas musicales que son el objeto de la presente investigación y sobre quienes se han realizado un sin número de trabajos de investigaciones importantes. Son una tradición, entendida como un quehacer cultural que tiende a la preservación y transmisión de saberes musicales específicos y su labor es clave en la reconstrucción de determinadas piezas de autores reconocidos como bien se señala , por ejemplo: Cliff Eisen en "The Old and New Mozart Editions" quien argumenta que la última edición hecha de la música de Mozart en Viena, puede estar un poco fuera de contexto, debido a la desaparición de más de cien copias originales durante la Segunda Guerra Mundial, Por tanto, decidieron basar sus transcripciones en un grupo de manuscritos de la primera mitad del siglo XIX. Al tratarse supuestamente de transcripciones confiables de los que se habían perdido, dejaron de lado muchas copias manuscritas y algunos impresos hechos en el siglo XVIII. La hipótesis de esta decisión se basó, en que al ser copias realizadas por musicólogos, las versiones de principios del XIX tendrían menos errores que las copias anteriores.

El prestigio de los autógrafos pareció hacer innecesario el estudio detallado de las copias. Pero Eisen demuestra que los manuscritos hechos un siglo antes por copistas profesionales, son con frecuencia más confiables en aspectos como el uso de las articulaciones en las cuerdas y la resolución de algunas disonancias. Esto se debe a que tales transcriptores trabajaban en Salzburgo al servicio del compositor y conocían mejor su estilo que los musicólogos posteriores (Eisen, 1991). Se evidencia con este ejemplo, que el objetivo principal de Eisen no es estudiar al copista, no intenta determinar quién era, como trabajaba, o

.

si le pagaban por sus copias, simplemente se basó en su trabajo manuscrito para determinar qué copias eran más confiables.

Sobre los copistas versan distintas investigaciones de autores como: Luis Villegas, Rosario Alvares, pablo l. rodríguez, Lluís Beltrán, Ana Lombardía y Judith Ortega, donde todos se basan en investigar partituras o manuscritos musicales, con el fin de responder distintas interrogantes, que pueden ir desde hacer una simple catalogación archivística, como lo es el caso de la colección de manuscritos españoles, hasta intentar demostrar que alguna obra en particular le pertenece a cierto autor o simplemente entender, mediante las copias, las formas musicales que el copista utilizaba en su proceso de transcripción.

Hay también autores que se han encargado de estudiar al copista como autor o creador; en particular con estos trabajos, podemos visualizar que incluyen al copista como una parte fundamental o cuando menos, como parte importante de su investigación.

Interesa, en muchos casos, estudiar tanto las partituras como quien las escribió, encontrando detalles de suma importancia al momento de querer hacer una reconstrucción de personaje, o el saber por lo menos ¿cómo y porque? hacía su trabajo. Podemos exponer como ejemplo de este tipo de trabajos el de Jarvis (2007) llamado ¿did Johann Sebastian Bach write the six cello suites? Su trabajo parte de preguntarse si las seis suites para chelo atribuidas a Bach, fueron compuestas por él, o por su copista y esposa Anna Magdalena. Empleando el método forense de los señores Found y Rogers, como algunas consideraciones hechas por Kobayashi, analiza en las partituras claves, rayas, puntos y firmas, para esclarecer en primera medida quién copió las suites, puesto que Anna Magdalena fue por mucho tiempo la copista de confianza de Johann Sebastián y las partituras pudieron ser escritas por Ana pero de la autoría de Johann, lo que demostraría como errónea su hipótesis de ser de esa manera. Al querer esclarecer este punto de su investigación, encuentra una serie de problemas con respecto a las copias. En esa época se escribía con plumas de ganso, lo que hace más difícil la

.

identificación el copista, dado que el documento se pudo haber escrito con una o varias plumas, dando la impresión de que la caligrafía varía, añadiendo otro inconveniente. La caligrafía de Anna era muy parecida, por no decir igual a la de su esposo, haciendo que se creen ciertas confusiones. Ahora bien, no es que ella quisiera imitar el punto de su esposo para llegar a dar la impresión de que él fuera quien escribía las partituras, pues esto es muy complicado debido a que como lo explica el método Found y Rogers, al querer imitar una caligrafía, por tratarse de un proceso consiente, exige un nivel óptimo de concentración en cada letra, punto o raya que se plasma, al contrario de cuando se escribe con la caligrafía propia, donde es un proceso interiorizado y forma parte del inconsciente. En el proceso consiente es donde pequeños rasgos de escritura o manías que tenga el copista se pueden identificar, haciendo posible su identificación, por ejemplo: hacer las claves más cortas, plicas separadas del punto o perder la concentración en alguna letra al momento de escribir el texto. Otro factor a tener en cuenta es el paso del tiempo, pues según Found y Rogers, no se copia igual cuanto se tiene 20 años a cuando se tienen 50, esto obedece a lesiones o atrofia de músculos que se puedan presentar a distintas edades. Por eso se debe tener cuidado con la diferencia de edad entre Anna y Johann ya que era de 16 años.

En su trabajo Jarvis menciona algunos puntos de gran relevancia:

- La figura de Bach es intocable, aunque todos quieran estudiarlo y mostrar su humanidad, sus logros son tan grandes que es intocable, por ser considerado el padre del barroco.
- Las seis suites fueron redescubiertas por Casals (un violoncelista), estaban arrumadas y organizadas por título de estudio, ya que se consideraban de esta manera y no conciertos o suites.
- ¿Por qué hay tantas versiones con cambios que ayudan a la ejecución? Porque es considerado como un repertorio supremamente difícil en su tratamiento musical no es tan

.

claro (es difícil de interpretar) eso se debe a que según Jarvis, probablemente las escribió Anna y fue gracias a esos primeros años de acercamiento con Bach en Cothem.

- La vida de Bach está llena de conjeturas y especulaciones ya que no hay registro ni evidencia de cómo pudo haber sido su vida privada.
- Ana ganaba menos que Bach pero era la segunda mejor pagada de los músicos después de su esposo. Los primeros hijos que Johann tuvo con su primera esposa Carl y Wilhelm nunca la aceptaron porque sentían que su padre prestaba más atención a ella.
- Ana utilizaba copias para enseñar. Tocaba el clave muy bien y daba clases a niños.

Después de realizar todas sus indagaciones pudo llegar a una serie de conclusiones, en las cuales dice: que las seis suites para chelo pudieron ser escritas por Bach, pero son de menor calidad, o fueron escritas por otra persona pero muy cercana a Bach, ya que su estilo está muy implícito en la obra.

Tatlow otro autor que tuvo acercamiento con este problema, tiene una hipótesis diferente, la cual dice que Anna copio el manuscrito, pero lo hizo de un borrador de Bach y por eso hay tantos errores en su estilo (Jarvis, 2007) lo cual se considera muy poco probable, pues Anna conocía muy bien el trabajo de su esposo como para cometer semejante equivocación.

Uno de los puntos que más interesó a Martin, es que en cinco de las tapas de las suites, dice en francés escrita por Bach, pero en la parte de abajo, en una traducción que hizo el maestro Schwanenberger del francés, dice escrita por la Sra. de Bach, mas no, copiada por la Sra. de Bach, lo que pone un poco de suspenso, con respecto a la autoría de las suites. (Jarvis, 2007).

Existen varias miradas sobre el oficio del copista musical como la que expone Alejandro Vera (2013) en su trabajo aborda la investigación de los copistas en tres pasos y de la cual se hace énfasis en dos: Individualización y comparación, los cuales irán de la mano al individualizar a los diferentes copistas que puedan existir en el archivo, para posteriormente

.

comparar sus copias con las que carecen de una firma distintiva y así determinar a quién pertenecen.

Con el paso del tiempo, la técnica de impresión musical que se gestó en aquella época (imprenta de tipos móviles) fue decayendo a mediados del siglo XVIII sobre todo en España, donde el coste de producción de material musical ya era muy elevado para la demanda que había en este momento. Imprimir música con esta técnica conllevaba un gran trabajo y una gran infraestructura, puesto que se debía tener un tipo móvil para cada símbolo musical – plicas, puntos, círculos, claves, líneas de pentagrama, y además de tipos para letra en caso de tratarse de una obra vocal - por este motivo, se comenzaron a buscar distintas técnicas de impresión, las cuales no dieron resultado como la xilografía o la litografía.

En medio de esta búsqueda, se optó por utilizar el grabado sobre plancha de cobre, que consistía en plasmar toda una cara de la partitura en una plancha de cobre, para posteriormente agregarle tinta y con una prensa mediante presión, estampar la cara de la partitura en el papel.

Si bien las planchas de cobre no eran baratas, si era menos costoso que tener varios tipos móviles para la imprenta, además que permitía abaratar costos y tener una mayor facilidad a la hora de volver a imprimir una obra, ya que no se debían armar todos los tipos desde cero como pasaba con la imprenta, pues la plancha de cobre se podía almacenar y reutilizar en cualquier momento; lo único que se debía hacer era agregar tinta. (Bernardó y Marín, 2014, p 207),

El copista por su parte, gracias a la demanda de producción y venta de partituras “que permitió el abaratamiento de los costes de impresión para los editores” (Brugarolas, 2016, p.176) se vio obligado a evolucionar por decirlo de alguna manera, aunque en realidad lo único que hicieron fue organizarse en su manera de trabajar para poder agilizar su trabajo.

Formaron una red de numerosos establecimientos dedicados a la venta de música e

.

> instrumentos, muchos de los cuales tenían contactos con libreros de otras ciudades europeas. La gran mayoría de estos establecimientos proporcionaban copias manuscritas, muchas veces generadas bajo demanda. En todos los sentidos, a excepción de la técnica empleada para multiplicar la copia de partituras, estos establecimientos operaban como una casa editorial en cuanto a precios, etiquetas identificativas, garantía de la fidelidad de la copia, publicidad y distribución (Bernardó y Marín, 2014, p. 215-216).

Justamente este tipo de trabajo creó una serie de confusiones entre la música impresa y la manuscrita, dado que no era fácil saber de cual se trataba (Bernardó y Marín, 2014, p. 214)

1.2. Imprenta en Colombia

Mientras que en países como España se preocupaban por buscar nuevas técnicas de impresión y el copista por organizarse, en Colombia, para este tiempo, apenas estaba arribando la primera imprenta por petición de los jesuitas. La primera imprenta llego a Cartagena en 1769 siendo Josep de Rioja su primer impresor. En 1777 se forma la imprenta real, gracias el virrey Antonio Flores, utilizada para publicar calendarios, reformas administrativas, carteles, informaciones sobre higiene, control de epidemias, además de textos científicos a cargo de José Celestino Mutis (Guarín, s.f.).

La imprenta a Venezuela llega gracias a Francisco de Miranda, pero una vez fracasada su expedición, la deja en la Isla de Margarita, donde la compran los tipógrafos norteamericanos Lamb y Garangher, instalándose en la esquina de Veros en Caracas en el año 1808, donde publican el primer periódico del país, La Gazeta de Caracas. En su número 17 del 30 de diciembre de 1808, sale la primera crítica o comentario musical alusivo a la función de un drama alegórico - La España Restaurada - que terminaba con una canción patriótica. Sin embargo, para la primera edición de material musical, habrá que esperar hasta el 20 de febrero de 1824 en que Juan Francisco Meserón publica su Explicación y Conocimiento de los Principios Generales de la Música, editado por Tomás Antero. Desde 1821, después de

.

consolidada la Independencia de la Gran Colombia frente al gobierno español, la vida de la imprenta en el país se desarrolla enormemente con hombres como Valentín Espinal, Antonio Damirón, José Vicente Cáceres de Arismendi y Tomás Antero. Parece ser que fue este último el único que dispuso de tipos musicales en su taller. Comenzando sus trabajos en los primeros meses de 1824 y se mantiene en actividad hasta 1852 en que hace una segunda edición del librito de Meserón (Peñin, 1993, p. 27).

En nuestro país no es sino hasta finales del siglo XIX donde aparecen editoriales reconocidas como la de los hermanos Conti o G. Navia, Añadiéndose posteriormente a la lista, las publicaciones hechas por la revista Mundo al Día (todas estas ubicadas en Bogotá). En el Valle no hubo una imprenta sino hasta 1837 y llega a través de Quibdó, siendo empleada para imprimir documentos del gobierno, y en 1910 se crea la imprenta departamental (Imprenta Departamental s.f).

Lo llamativo de estos datos, es que no hay indicios de que dichas imprentas se hayan utilizado para imprimir música, a diferencia de países vecinos como Venezuela, donde la imprenta llega en el año 1808, y desde ese mismo instante, se puede decir que comienza la publicación de música en el país.

Por tanto, en ciudades de Colombia como es el caso de Buga, donde ya comenzaba a gestarse una serie de cambios importantes tanto para sus habitantes, como para el avance de la ciudad, llevándola a ser una de las ciudades líderes del desarrollo en la zona, al no contar con una imprenta musical y teniendo la necesidad de copiar y reproducir de alguna manera el repertorio o material pedagógico de reconocidos compositores, el copista musical se vuelve un actor fundamental en esta práctica, dando lugar a la aparición de Susana Cifuentes, Laura María Soto y Dolores Soto, tres mujeres fundamentales en la adquisición de repertorio y material pedagógico para la ciudad de Buga en las primeras tres décadas del siglo XX y cuyas

.

copias se encuentran en el archivo musical Agustín Payan de la academia de historia Leonardo Tascón de Buga Valle.

La figura del copista musical se va nutriendo de elementos hasta que se puede afirmar que el copista de partituras más que ser un trascriptor, actúa como un intérprete de la tradición musical de su contexto. En este sentido, el copista musical va a ser no solamente el que le provea a compositor, al músico, las partituras que este empleara en sus reportorios, sino que su trabajo va a ser necesario para la preservación de ese legado cultural.
Se torna en un agente cultural ya que a través de su hacer circulan diversas variedades de obras y su trabajo va a permitir que el copista musical en Guadalajara de Buga, adquiera un papel relevante para los fines de los músicos y compositores.

El copista musical es ante todo un intermediario cultural, si vale el termino, entre el sentido musical del compositor, la obra, y la puesta en escena de la misma. La construcción sistemática de reportorios es la tarea del copista, la de poder lograr con su trabajo generar una base musical para las interpretaciones. De allí, la definición del copista musical pasa por de ser un mero transcriptor. A perfilarse como gestor cultural, animador cultural, interprete, de alguna manera su rol es polifacético y es pieza clave en el desarrollo musical de una región.
El copista musical es ante todo un artífice del quehacer del músico en cuanto a la construcción de su legado particular. Es retomando su rica evolución histórica, como se puede decir que ante todo es un artesano del saber musical.

2. Contexto Socio-Musical de Buga-1900-1930

El comienzo del siglo XX para Colombia está marcado por la guerra de los mil días y sus consecuencias fueron inmediatas como la separación de panamá como un hecho trascendente de este proceso histórico (Fischer, 1998), (Castro, 2011, p. 9). Esta serie de acontecimientos de orden social a nivel nacional se daban casi a la par de ciertos desarrollos

.

en el ámbito de la cultura, y en especial en el área de la música en Colombia, pues en 1882 empieza a funcionar en Bogotá la academia nacional de música que supliría el vacío formativo de los aspirantes a músicos (Barriga, 2014, p. 236). De igual forma, en el año 1887se crea la sección de señoritas, dirigida a las mujeres de aquella época, que iniciaron su formación en música con ciertas restricciones, clases separadas de los hombres y solo podían acceder al piano, el violín, y clases de canto, pero aun así era un paso grande para el concepto de lo femenino en lo musical que se tenía en ese momento (Llano, 2004, p. 135), (Barriga, 2004, p. 12). Una de estas alumnas fue Carmen Vicaría Pinzón quien se formó en la escuela y que, posteriormente, se trasladó a Buga en el año 1920 y fundó su Escuela de Estudios Musicales que marcaría un hito en el desarrollo musical de Buga en las primeras décadas del siglo XX (Casas, 2010, p.101-102) La presencia de Carmen Vicaría en el contexto bugueño y su impacto en dicha sociedad está marcada por diferentes elementos que caracterizaron a Buga entre 1900 - 1930. Sin estos elementos se hace imposible explorar la perspectiva no solo de Carmen Vicaria sino de otras mujeres como Susana Cifuentes que irrumpieron con su trabajo musical en la ciudad señora.

Buga recibe el nuevo siglo bajo las ideas de la hegemonía conservadora que propendió por construir un país bajo una óptica de modernización y desarrollo “La hegemonía conservadora caracterizada por el impulso de obras públicas, especialmente ferrocarriles y carreteras cuyo propósito fue el de modernizar el país (Casas, 2014, p. 26).

Buga era el prototipo de ciudad que pese a los nuevos aires republicanos que se dan en su territorio y que específicamente se observan en su arquitectura tipo palacio de justicia, aún se mantiene en una especie de atmosfera colonial, máxime que no desea perder los nexos que la unen a la época de la colonia cuando jugó un papel de suma importancia, concibiendo un protagonismo en el Valle del Cauca que va a ser de ella una ciudad *sui generis* en el contexto del nuevo departamento en 1910, no solo representando un liderazgo dentro de la

.

región, sino que va a ser bastión de un sentido del progreso enmarcado en una filosofía de valores heredados de las dinámicas culturales del colonialismo como lo expresa Cuevas (2016):

> En las representaciones expuestas en los debates del concejo y en la prensa es latente la construcción de una identidad local sustentada en el uso del capital simbólico, para presentar a Buga ante ella misma y ante los demás como una ciudad modernizada que no había perdido los valores tradicionales" (p. 33)

Esta nueva visión de ciudad va a trazarse durante la primera mitad del siglo XX, y se constituiría en "una expresión del capital simbólico entendido este como las propiedades consideradas inherentes a la gente o grupo social, que aparentemente están definidas por valores o cualidades importantes para el resto de la sociedad, del orden, de la honradez, la autoridad, la honorabilidad, el buen gusto, la elegancia, y la moralidad, que entran a complementar lo económico, social y cultural (cuevas, 2016, p. 3).

Es este capital simbólico[5] que se ver reflejado en Buga en la búsqueda de una identidad de la ciudad que le permita diferenciarse de las otras poblaciones del recién consolidado departamento del Valle del Cauca. "La constitución del departamento del Valle del Cauca en 1910 permitió que ideológicamente las élites pudieran negociar algunas de su más enconadas diferencias y ayudo a gestionar recursos para avanzar en la transformación de las ciudades" (Cuevas, 2016, p.14)

Uno de los factores diferenciadores va a ser el desarrollo cultural de la población bugueña que se encuentra articulado a factores tan vitales como la acumulación de los equipamientos urbanos, expresados en la nuevas construcciones como parques, vías, espacios

[5] Bourdieu introduce de hecho una cuarta especie de capital: el capital simbólico. Se trata de ciertas propiedades que parecen inherentes a la persona misma del agente, como la autoridad, el prestigio, la reputación, el crédito, la fama, la notoriedad, la honorabilidad, el buen gusto, etc. Así entendido, el capital simbólico "no es más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido" (citado en Jiménez, 2005)

.

institucionales como el Palacio de Justicia, Teatro Municipal, la Basílica del Señor de los Milagros, el Puente de la Libertad entre otros (Zambrano, 2012, p.46). El desarrollo de Buga no va a ser acelerado porque está arraigado en un sentir de la población élite de la ciudad, que ve en el desarrollo un motor de cambio y de rupturas fuertes que amenazan el capital simbólico de la ciudad. Este "sentimiento bugueño" de progresar pero sin perder la herencia de las tradiciones es un modelo de construcción cultural que va influir notablemente en los agenciamientos culturales que se libren en su territorio. En gran medida, la cultura como expresión va a estar matizada por este proyecto ideológico que detentan las clases pudientes de la ciudad que se resume en el poder político, económico, y social materializado en alcaldes, concejales, fuerzas cívicas, hacendados, en la iglesia, entre otras manifestaciones sociales (cuevas, 2016).

La clave del progreso de modernización de Buga y la manera en que la sociedad se inserta en los nuevos paradigmas estriba en cuanto al obtener una infraestructura básica de servicios, estos garantizan una visión de progreso es así como la llegada de luz eléctrica y la puesta en funcionamiento del acueducto municipal se vuelven acciones reales, que significan en el imaginario local, la entrada de la localidad al siglo XX.

Todo este proceso social es nacido de esa pujanza de la élite, de esa idea de crear un territorio para la comodidad, tranquilidad y el mayor respeto por la iglesia católica, características que aún hoy expresan los bugueños (as) como emblema de su ciudad y como meta fundamental de la creación del municipio desde su fundación (Valencia, 2012, p. 7)

Por un lado la constitución de núcleos urbanos en Buga no es acelerada, y los barrios populares se hallan fuera del perímetro central de la ciudad. Es decir, se constituye una Buga nuclear que es la representación de los valores tradicionales, y la otra Buga que empieza a emerger en los linderos de la misma y que va a ser considerada como una extensión geográfica de la Buga centralizada pero no una continuidad de esos valores.

.

Esta situación trae un divorcio entre la Buga "clásica", histórica, hispana, por decirlo de algún modo, y la Buga nueva, popular, ajena a las grandes tradiciones de los terratenientes bugueños, pero al servicio de los mismos. Es la Buga de los trabajadores, de los empleados, que empieza a ser su tránsito a la modernidad, replicando esa ideología de una Buga mesurada, colonial, que se enmarca en una bien delineada pirámide social.

Fuera de ello es básica la presencia de la cultura en el desarrollo de la ciudad, entendida esta desde la visión de las familias adineradas de la localidad, quienes ven en el arte y en las prácticas artísticas una manera de continuar con su legado aristócrata enfocado y heredado de Europa, cuyo ejercicio como lo fue la actividad pianística es un símbolo de distinción social y de solvencia económica, debido a los altos costos de importación de este instrumento - el piano es un símbolo de las elites – (Galindo, 2017; Gonzales, 2006, p. 90)

En este sentido, la nueva masa bugueña que ocupa los linderos de la ciudad nuclear no cuenta con un proyecto cultural determinado, es un grupo poblacional que si bien tiene acceso a la ciudad "histórica" está aislada de los proyectos culturales del municipio, tal vez su participación está supeditada a hacer espectadores de las expresiones artísticas dirigidas y gestionadas desde el poder central, de las elites que administran a Buga.

Por ello, el piano se convierte en un instrumento que además de dar distinción, es un símbolo social que genera no solo estatus social sino cultural, y sirve como diferenciador social. El piano en Buga cumple una doble función, enaltece y justifica la distinción social y su posesión es un determinante de la clase social a la que se pertenece, y excluye de su práctica a el nuevo conglomerado de obreros, artesanos, empleados por sus altísimo costo en el mercado.

Es pues, una Buga hegemónica y clasista que lidera procesos musicales desde la élite y que va a gestarse en estas primeras décadas del siglo XX, desconociendo en gran medida las prácticas artísticas de los sectores nuevos de la ciudad de comienzos del siglo.

.

Un elemento poco investigado en este proceso de construcción de identidades culturales de Buga, es el rol que la iglesia ha jugado en el devenir histórico de la ciudad, y que sin lugar a dudas marco tendencias en el plano de lo musical y sobre todo en la manera de concebir la música como un componente litúrgico, especialmente en la conformación de coros eclesiásticos, interpretaciones pianísticas en determinados acontecimientos religiosos, misas cantadas, etc. (Casas, 2014, p.31).

Este aporte de la Iglesia donde la mayoría de los músicos de este periodo fueron partícipes de espacios de expresión artística en las iglesias de Buga, en especial la catedral de San Pedro, en donde asistían los habitantes de la parte central o hegemónica, quienes veían en esta iglesia no solo parte del legado fundacional de la ciudad sino un símbolo del otrora poderío de la colonia.

Sería posible dar pie mediante ejercicios de investigación que cuantificaran el papel que la iglesia cumplió en la difusión de la música en las primeras tres décadas del siglo pasado. Sin olvidar de plano el papel protagónico que ejerció la élite bugueña en la construcción del proyecto musical bugueño, entendiendo también que dicha elite era la clase social que tenía grandes nexos con lo eclesial "En esa época la mayor parte de las ejecuciones tenía lugar en las casas de gente acomodada que había comprado pianos en el exterior. Los comerciantes colombianos se especializaron en transportar pianos franceses desarmados con cargueros a lomo de mula para cruzar las cordilleras (como se cita en Casas, 2014)" (p.48).

Existe un impulso generado por las ideas del progreso que se materializan en servicios básicos, vías, construcción de equipamientos urbanos, mejoras al sistema educativo, cambios en las centralidades gubernamentales, irrupción de autonomías territoriales, entre muchos otros cambios que se hicieron visibles en las tres primeras décadas del siglo XX en Buga, y cuyo consecuencias en el plano cultural se ven contagiadas por esa especie de fe en lo nuevo, al que el bugueño(a) no es ajeno como ciudadano de un mundo que empieza a desplegarse.

.

> Es una época de euforia, con la creación del departamento y la adopción de una idea de progreso y civilización de las elites que, a pesar de las contiendas bipartidistas, lograron acuerdos para construir el ferrocarril del pacifico, carretera central, los acueductos, disponer de luz eléctrica, elabora proyectos agropecuarios de exportación. Buga se consideraba como un centro intelectual en el que aparecen personajes de la vida pública nacional como el general José María Cabal, los doctores Miguel Cabal, vencedor en Palacé, Manuel Antonio Sanclemente, ex presidente de la república, entre otros (casas, 2014, pág. 28)

Una de estas consecuencias puede ser el valor social que el bugueño(a) da al pensamiento y que se traduce en su afán por consolidar un territorio que no solo sea apto para el desarrollo material sino que involucre el arte como manifestación del espíritu, de allí surge el deseo de construir un derrotero cultural que se ve reflejado en la música como primer instancia de ese sentir de sus pobladores-dirigentes. Música que si bien tiene componentes empíricos también se ve nutrida por figuras como la ya citada Carmen Vicaría, Susana Cifuentes , Laura Soto y María Soto, quienes como mujeres hicieron parte de las innumerables expresiones musicales con las cuales Buga abrió el siglo XX, Su trayectoria como artífices del desarrollo musical en Buga siempre estuvo invisibilizada hasta los trabajos recientes de investigación que han puesto de relieve su inmensa contribución al desarrollo musical de la localidad bugueña, mediante la práctica pianística en cabeza de Vicaría y el trabajo de copista propio de Cifuentes, Laura Soto, y María Soto.

Consolidado el crecimiento económico y la modernización de la Buga de ese momento histórico que contaba con en ese comienzo de siglo con 18000 habitantes en 1901, hacia 1912 descendió a 11.378 y en 1929 ya con 272 manzanas, 19 calles, 19 carreras, 33.325 habitantes y un presupuesto de $25.61 Buga había logrado la llegada de la locomotora y el automóvil, además de la energía eléctrica (Citado en Fierro, 2018), (Zambrano, 2012, p. 46). Los

.

cambios lentos que sufre la ciudad y que dan muestra clara del espíritu bugeño que se aferraba a un pasado como manera de ser y representarse simbólicamente como territorio, como bien lo cita Cuevas (2016):

> Tal encuentro entre lo tradicional y lo moderno se hacía más evidente en el universo discursivo al denotarse la férrea defensa de las costumbres tradicionales bugueñas frente al fuerte influjo de aires modernizadores impulsados por los sectores jóvenes y letrados de la ciudad (p. 12).

El elemento clave en esta visión que se traducía como en un pasado plagado de señoríos, de hispanismos, y linajes frente a un presente y futuro que apelaba más por la inserción de Buga en los contextos de la modernidad como forma de contrarrestar el aire bucólico de la ciudad, se ve reflejado en las primeras décadas del siglo XX, en un nuevo escenario social que implica la participación femenina en el ámbito cultural, y en especial en la faceta musical. En este panorama sobresale la música como expresión artística que puede canalizar el sentir y la distinción bugueña, y es a través de ella como visiona la élite que puede mantener su nexo con Europa, sus vínculos con la cultura bogotana, y su capacidad para ofertar una ciudad que ve en la música un elemento más que artístico, se le observa como una manifestación de cohesión y liderazgo de una clase social.

> En el ámbito regional, la presencia de las mujeres en el aprendizaje del piano fue frecuente en varios municipios como Buga, Cartago, y Cali .Es necesario precisar que las mujeres pianistas iniciaron su formación musical con una de las figuras formadas en la academia nacional de música, Carmen Vicaria Pinzón, mientras que en Cali la formación profesional de las pianistas estuvo a cargo de Antonio María Valencia" (Casas, 2014, p. 49)

Esta Buga que en lo discursivo se mostraba reacia a el posible aceleramiento y cambios abruptos que traería el progreso en la vida apacible de la que hacía gala, tramitaba el

.

advenimiento del progreso de otras maneras, en especial con la consolidación de las experiencias y proyectos musicales que se tejían en la localidad, que estaban liderados por mujeres a pesar del ámbito familiar al que habían sido relegadas, "los oficios fueron alternándose entre ser ama de casa, maestra de escuela o internarse en la vida religiosa, todos ellos convencionalismos propios de la época" (casas, 2014, p.47). Es a través de la música como se forja un nuevo paradigma para las mujeres y en este espacio y mediante la incursión en el lenguaje pianístico, las mujeres de la localidad pueden acceder a cambios fundamentales en sus roles sociales.

El advenimiento del progreso será visibilizado en el ámbito musical, que no solo trae consigo las aclamadas figuras de músicos de género masculino sino que permite abrir una brecha para la incursión real de las mujeres en el quehacer musical de la ciudad y la comarca, este signo denota ya, de por sí, un manera distinta de la territorialidad que, si bien está basada en tradiciones conservadoras, busca en el ámbito artístico estar a la par de las grandes ciudades y, sobre todo, acata las nociones de progreso que se hacen presentes y se expresan en la inclusión de la mujer en la música. Era casi un deber social si se puede llamar así, que las "señoritas", aprendieran música ya que era una formación que distinguía y enaltecía el patrón social y cultural de la familia, y les otorgaba un valor agregado en su rol de mujeres preparadas para el matrimonio (Nieves, 2011, p. 29).

Esta mirada de la localidad se materializa y refuerza cuando Buga empieza a verse como un centro que acoge las múltiples manifestaciones artísticas que recorren el país " Guadalajara de Buga, en las primeras décadas del siglo xx, fue epicentro de la actividad cultural del Valle del Cauca, de ahí que las practicas musicales se identifiquen en diferentes espacios o escenarios de la ciudad, lo que permitió su difusión " (Casas, 2014 p. 35).

La existencia de un público que conocía y que ejercitaba el arte de la música en sus casas, en sus espacios sociales, permitió que el proyecto musical de las tres primeras décadas

.

del siglo XX se fuera consolidando y ampliando. A esto se le suma la participación de las mujeres que se formaban musicalmente y que constituían un capital cultural en potencia, que si bien no participaban en lo público del proyecto, eran bastiones del proceso desde su actividad anónima. La figura femenina en la vida musical aparece de manera discreta en la práctica del piano, con muy pocas jóvenes que aprendían de maestros que les daban clases particulares para una interpretación de nivel intermedio del instrumento (Casas, 2014, p. 37).

En este sentido, rastrear las posibilidades de la incursión femenina en el panorama bugueño se centra en dos figuras fundamentales Susana Cifuentes y Carmen Vicaría, quienes sobresalen en sus espacios de acción propios, por un lado Cifuentes, su práctica musical la lleva a desarrollar el arte del copismo musical con una gran incidencia en el contexto musical de la ciudad, y por el lado de Vicaria, fue ella quien gesto la enseñanza formal del piano en la ciudad convirtiéndose en un centro pinero de formación pianística en la región. Estas mujeres eran pertenecientes a la élite bugueña, en el caso de Carmen Vicaria también era una mujer de alta distinción social, máxime que su ascendencia era europea, básicamente su padre que era de origen italiano. Fuera de ello, Carmen Vicaria había sido formada en Bogotá, y su familia tenía no solo capital económico sino también una procedencia social de elite, lo que fue bien aceptado por los bugueños (as) de la alta sociedad, que la acogió tanto por su saber pianístico y su formación profesional, sino porque ella también representaba esos valores de clases que eran claves para la distinción social que ostentaban los dirigentes de la ciudad (fierro, 2018).

Se hace recurrente que el ciclo de formación básica en música es para los descendientes directos de la élite, aunque también correspondían a las familias judías de la ciudad y a estudiantes de escasos recursos a los que Carmen les brindaba una educación gratuita, aunque estos no acudían masivamente por carecer de capitales musicales previos, además la marca territorial era fuerte y la casa de Carmen Vicaria se ubicaba en el centro de la ciudad, a la cual no accedían con frecuencia las personas que vivían en las periferias del centro. Carmen

.

Vicaría inicio estudios de manera particular con la pianista bogotana Lucia Páez y paso luego al conservatorio, hasta que finalizó sus estudios, para más tarde fundar la academia de estudios musicales (Casas, 2012, p. 262).

De esta manera, se nutre el ambiente musical bugueño que tenía raíces en las grandes haciendas de la región, donde sus propietarios realizaban diversas reuniones, tertulias y demás actos de encuentro en donde la música era elemento primordial del mismo. De nuevo se constata la presencia del poder económico, político y social en la construcción del proyecto musical que se visibiliza a través de los dirigentes de Buga, quienes ven en la música un entretenimiento de clase y a la par por su poder de influencia la van convirtiendo en la actividad cultural predominante en el municipio. Ellos no solo actúan en sus diferentes facetas como detentadores de las diversas dinámicas sociales sino que contribuyen a construir la relevancia de la música como el símbolo de la expresión artística de la ciudad. La música es entonces un signo social " En la casa de don Ramón Becerra se hacían reuniones dominicales, durante las cuales el jefe de la casa tocaba el tiple, haciendo grupo con el mono Núñez, usando una bandola prestada, Don Pablo Eliseo Cabal se hacía cargo de la guitarra y cantaba (como se cita en Casas, 2014)" (p.36).

Este perfil de la actividad musical que puede catalogarse como recreativo en el sentido que la música era acompañante de veladas y que no había intenciones de ver la música como un oficio o profesión, enmarcaron el crecimiento cultural de Buga. Valga decir, que si bien en la élite no estaba marcada la intención de un proyecto musical a largo plazo para la ciudad, su quehacer espontaneo fue moldeando el territorio hacia las expresiones musicales como parte de un patrimonio cultural universal que era bien visto como imagen de distinción y de ser culto.

Surge en el imaginario bugueño la idea de que lo musical, más que un oficio o una profesión es ante todo la marca de distinción social que debe mantenerse a toda costa. La historia

.

musical de Buga está plagada de grandes músicos y pervive aun la idea de que los procesos musicales están articulados a la clase social propia de la dirigencia y prueba de ello fue la apertura de la Licenciatura en Música de la Universidad del Valle, en el año 2013, que se corresponde con la tradición donde la música como expresión y signo cultural ha permeado a Buga.

En este auge social que permitía que hubiese un crecimiento económico y por tanto las familias acomodadas pudieran establecerse, permitió también que la música, y particularmente en el piano, fuera un elemento clave de esa misma distinción; debido a su altísimo costo de importación, veían en este instrumento al protagonista de la música de salón y la manera en que las mujeres pudieran actuar en lo social sin devenir en presentaciones por fuera del ámbito familiar de su hogar (Galindo, 2017; Casas, 2010).

Aun así la música se convierte en el motor cultural de la comarca bugueña, y es a través de las practicas musicales como empiezan a tramitarse las nuevas realidades culturales de la sociedad de las primeras décadas. Es a través del florecimiento, permanencia, y consolidación de las múltiples expresiones artísticas, y en especial las musicales, como se gestan obras para que el oficio de la música tuviera espacios físicos en donde pueda ser difundido, y pueda acudir la gente a escuchar a los interpretes tanto nacionales como internacionales que desfilaron en estas décadas por los escenarios bugueños. “Los productos de naturaleza económica, los culturales (las compañías de teatro con sus elencos equipos y escenografía) también llegaban en tren el vehículo ideal para estos complejos desplazamientos y se exhibían en Buga, que era escala obligada e interesada de una gira de presentaciones cuyo destino final solía ser la capital del departamento (como se cita en Casas, 2014)” (p.29).

El auge musical cuenta con los equipamientos sociales como el teatro Olimpia, el Teatro Municipal, este último se convierte en el ícono del quehacer cultural bugueño, situado en el cruce de la Calle de Bolívar (Calle 6°) con la Calle de los Coches (Carrera 10°), del barrio

.

José María Cabal, dotando a la comarca de un teatro cuya construcción emula a teatros de grandes capitales en el mundo (Castañeda s.f.). Es pues no solo una construcción sino ante todo el despliegue de la jerarquía social bugueña que coloca al servicio de los habitantes un espacio que revela la distinción social de la ciudad. "Buga conto con la concurrencia de salas de espectáculos que fueron fundadas en ese tiempo: el Teatro Municipal, el Teatro Burgos, el Teatro Olimpia y el salón Montufar, alternando las presentaciones teatrales y musicales con otros productos culturales, de gran novedad" (Casas, 2014, p. 40)

Esta espacialidad, que hacía parte del desarrollo de la infraestructura urbana en Buga, se gestó a raíz de la gran aceptación de la música como vehículo de aglutinación social que permitía el entretenimiento de los pobladores. En ese sentido, cabe anotar que pese a que el proyecto musical fue gestado desde la élite, este fue difundido, masificado, si se permite el término, a través de las salas de espectáculos de la ciudad. Fue una acción que no se quedó con el solo gusto de la clase social de los hacendados, empresarios, políticos, sino que fue irradiado a la ciudad mediante los teatros, logrando con ello una mayor aceptación de lo musical en las primeras décadas del siglo XX, por parte de los pobladores bugueños.

Es pues evidente que la música como expresión artística cautivaba en mayor proporción que las otras artes a los pobladores bugueños, y es por ello que en las primeras décadas se gestaron innumerables proyectos musicales como la famosa Orquesta Payán, uno de los proyectos musicales en el municipio de Buga. La orquesta, integrada por reconocidos músicos de la ciudad, realizó presentaciones en los salones de cine Montufar y Burgos. Cabe anotar, que Agustín Payán fue célebre en Buga, cuando fue nombrado director de la banda municipal, y en el concurso de bandas departamentales organizado en conmemoración de las fiestas del centenario de la independencia y realizado en Cali, fue ovacionado y declarado fuera de concurso con su célebre composición "Serenata Aldeana", con la que obtuvo también más de 60.000 copias vendidas cuando fue grabado por RCA Víctor. Este músico marcó un

.

hito en su permanecía de doce años en Buga junto a celebres músicos de la ciudad con quienes entabló una sinergia artística insuperable (Aponte, 2005).

También hizo gran amistad con Susana Cifuentes, y a la postre de este vínculo surgió una relación profesional entre ambos ya que Susana Cifuentes era la copista de las partituras del maestro Payán. Esta labor musical que llevo a cabo Susana Cifuentes dio otro matiz a la presencia del músico en la ciudad, que fue adoptado como hijo ilustre de la misma y fue él quien compuso la música del Himno a Buga, ganándose los afectos de los bugueños y bugueñas.

La intensa y prolífica producción del maestro Payan ha sido verificada y conservada gracias a la labor esmerada, artesanal, y musical de Susana Cifuentes que logró darle a las partituras del maestro un toque especial para su posterior interpretación. Esta simbiosis entre el compositor y la copista pocas veces se ha dado de manera tan singular y entrañable entre dos Temperamentos musicales que logran acoplarse y producir cientos de partituras que hoy descansan en la Academia de Historia Leonardo Tascón de Buga.

Se puede decir que la relación entre Susana Cifuentes en su papel de copista y el maestro Payan es el símbolo más fehaciente de un diálogo artístico entre pares y que permite una revalorización del papel del copista en las primeras décadas del siglo XX. Y aunque existía la casa Conti en Bogotá, en donde se copiaban a través de imprenta las partituras, el perfil de Susana Cifuentes como copista permite una interpretación de los estados musicales del maestro. Su presencia en Buga dimensionó el proyecto musical que ya se tejía en la ciudad, y se correspondió con un tipo de formación de público, que aseguraba el éxito total de las jornadas culturales. Esta formación es clave para el éxito no solo de los espectáculos que eran recurrentes en Buga sino como una formación indirecta realizada por efectos de la música entre los asistentes a las presentaciones. Payán uno de los abanderados en este proceso, en la visita de Marco Fidel Suarez a la ciudad, fue el deleite y gozo de la comitiva presidencial,

.

que pidió al maestro lo acompañara por una gira por el Valle del Cauca (Aponte, 2005, p. 56). Todos aquellos logros de la orquesta de Payán conformada por músicos locales le dio mayor renombre a la tradición musical que Buga había gestado desde comienzos del siglo y que ahora lograba afianzar de mejor manera con el rol del maestro Payán en la ciudad.

Sumado a lo anterior otro factor determinante en la proyección musical de Buga fueron los distintos escenarios que se gestaron para la promoción y difusión de las orquestas, los grupos, los tríos, los solistas y demás cultores de la música. “el teatro Olympia fue en la década del 20 uno de los escenarios de concierto, en los que se estrenaron obras de artistas regionales, como los Salcedo Ospina y Manuel Salazar” (Casas, 2010, p. 43)

Fuera de estos escenarios, las haciendas también jugaron un papel de suma importancia en el desarrollo musical de la localidad ya que en ellas se celebraban encuentros, olimpiadas, tertulias, donde el elemento vital era la interpretación musical como en la hacienda la Brisa y la Belén, propiedad de Benigno Núñez, más conocido como el mono Núñez (Casas, 2010). Igual cabe mencionar que desde las élites de la ciudad el proyecto musical fue impulsado, y que fueron muchos los espacios musicales que se gestaron en la ciudad y que su desarrollo también estuvo ligado al hecho de que Buga era lugar obligado de las grandes compañías teatrales, músicos, declamadores, en su periplo hacia Cali, al ser un puerto de vapores sobre el rio cauca, los barcos tenían entre su itinerario de viaje a Buga, y por ende las compañías artísticas arribaban, dando cuenta que de antemano sabían de la existencia de magníficos teatros como el municipal para la presentación de su expresiones artísticas, y sumado a esto la existencia de un público receptivo a las manifestaciones culturales (Casas, 2014).

Este auge cultural de Buga estuvo centrado en varias experiencias de músicos de la región y de la localidad, quienes vieron en la ciudad, el espacio ideal para el desarrollo del quehacer musical, teniendo a las mujeres como participes del proceso musical gestado en las primeras décadas del siglo XX, en cabeza de Carmen Vicaria y Susana Cifuentes, quienes

.

desde sus ámbitos sociales, y en conjunto con los músicos de género masculino, hacen parte de la historia musical de Buga. Mujeres que tuvieron gran incidencia en los desarrollos del campo musical de la ciudad, y cuya participación amplia la perspectiva de formación y de consolidación de los procesos musicales que llevaban a cabo los hombres y donde muy seguramente Laura Soto y Dolores Mera también estuvieron involucradas con su contribución como copistas de métodos y de obras de autores locales y regionales, ya que junta a Susana ese quehacer produjo una simbiosis entre los géneros que contribuyó enormemente a que el papel de la mujer fuese reconocido socialmente por parte de los músicos de género masculino. Si bien esta valoración no fue extensiva en su época, se hace prioritario empezar a desplegar investigaciones que permitan develar el rol de las mujeres en el desarrollo de la música en Buga y para esto analizaremos detenidamente el material escrito por estos tres personajes.

3. Copia, archivo y presencia femenina

Al hablar de copista musical en la ciudad de Buga y la importancia que tiene en la actividad musical de la ciudad, debemos remitirnos a Susana Cifuentes, copista, pianista y maestra que con sus copias logró el reconocimiento de compositores como Agustín Payán o Pedro Morales Pino, quienes le encomendaban la reproducción manuscrita de sus obras, y de quien quizás sea la única copista de la que tenemos una información amplia gracias a la investigación de la maestra María V. Casas, siendo este trabajo y la figura de Susana un modelo que nos sirva para enmarcar en un determinado contexto a Laura y Dolores.

Susana vivió la época en la que Buga estaba sufriendo una serie de trasformaciones gracias a la creación del departamento, trayendo consigo una mentalidad de progreso, civilización e industrialización a la ciudad, tanto así que logran disponer de acueducto, luz eléctrica, proyectos de exportación y por si fuera poco, de la construcción del ferrocarril del

.

pacífico y la carretera central, además de convertirse en el puerto de vapores más importante para la región situado sobre el río Cauca (Fierro, 2018, p. 17).

Esta cuidad sumergida en el catolicismo, como dice Abadía 2016: "Buga la ciudad señora, la que sin orgullo puede decir que posee el monopolio de las grandes y augustas solemnidades del culto católico" (p. 127).

Es casi imposible hacerse un imaginario de esta ciudad sin su basílica o sin su tan arraigado sentimiento católico. Todo esto heredado gracias a la leyenda de un cristo mestizo quien se le habría aparecido a una india a las orillas del rio Piedras. Historia que se propagó rápidamente por todo el territorio, trayendo consigo innumerables devotos que a través del tiempo le han atribuido diversos milagros, creando una leyenda que incluso a día de hoy tiene una fuerza latente (Abadía, 2016, p. 129).

Gracias a esta fuerza religiosa y al culto hacia el señor de los milagros, las fiestas del santoral católico estaban siempre a la orden del día: procesiones, comparsas y retretas que se hacían en la ciudad estaban acompañadas siempre por grupos musicales o bandas militares, logrando un espacio integrador entre lo cotidiano y sacro. Este proceso consolida la presencia aún más del proyecto musical bugueño que fue abordado en el capítulo anterior de esta investigación y coloca de manifiesto la proyección de la música en distintos escenarios de la ciudad, en este caso la vinculación de la iglesia y sus fiestas al devenir musical de la región (Abadía 2016, p. 140).

Susana Cifuentes se desenvolvía en un ámbito musical un poco distinto, ya que las mujeres guardaban cierta discreción para ejercitar su arte y su saber musical en público. Era pianista y pertenecía a una familia acomodada de la ciudad, situación que le permitía su condición social en donde el piano era un símbolo de estatus, educación y cultura, entendiéndose como el ideal cultural europeo (Casas, 2014). Inició sus estudios de piano con Leticia Prado maestra particular que vivió en la hacienda de su padre (Casas, 2014, p. 52)

.

dichas lecciones hicieron de Susana una gran intérprete y una exigente profesora de piano, la cual contaba con varias alumnas al igual que doña Carmen Vicaría Pinzón egresada del Conservatorio Nacional de Música en Bogotá, quien fundó en 1919 la primera academia de estudios musicales en la región teniendo bajo su tutela a varios músicos reconocidos como: Ruth Marulanda, Carlos Montoya, Rodrigo Valencia y Gertrudis Kremer (Fierro, 2018).

En aquel entonces a la mujer se le vinculaba mucho a la práctica del piano, pero solo para interpretar obras en su propio hogar alcanzando un nivel interpretativo medio (Soler, 2016, p. 160; Casas, 2014, p. 37), teniendo un papel menos protagónico que el hombre en cuanto a creación e intelectualidad (Letelier, 2013, p. 10). Siendo Buga epicentro de la actividad cultural del Valle del Cauca, las prácticas musicales se daban en distintos escenarios lo cual hacia más fácil su difusión. La música de salón por ejemplo, fue acogida en mayor medida por las mujeres que tuvieron una formación musical básica, la mayoría ejecutaban la música en espacios privados, "debemos entender al salón como un espacio social en el que se desplegaron una serie de convenciones genéricas y sociales tendientes a reafirmar la hegemonía social, que nada tiene que ver con el cultivo intrínseco de la música (como se cita en Casas 2014)" (p. 35). Con el piano se tenía la ventaja de contar con música de manera permanente y aun costo mucho menor que el de alquilar orquestas de manera consuetudinaria.

La intención de que una mujer accediera a los saberes musicales no estaba en convertirla en una profesional sino en que, este arte, le permitía distinción social y una suerte de entretenimiento que no podía interferir en su proyecto de vida, encauzado hacia el matrimonio y la construcción de una familia, elementos presentes en la visión hegemónica y patriarcal sobre la mujer. De esta manera, eran marginales en un sentido del hacer musical, sus papel era menor frente al de al de los hombres y por lo tanto su talento, su capacidad, y su sensibilidad no eran valorados más que como una manera o un atributo de su estadía en casa,

.

había un proceso de invisibilizacion cultural del hacer musical femenino por fuera del canon establecido socialmente.

Si bien Susana fue importante en el ámbito de la música de salón, su gran legado de partituras manuscritas y su actividad como copista es la que se enfoca en este trabajo, dado que como afirma Casas (2014):

> La ruta de adquisición de partituras en Buga, en el periodo en mención se efectuó por tres caminos:
>
> 1. La compra de partituras, bien fuera por encargo a casas editoriales de Bogotá, como la de Egidio Conti, o a músicos que mantuvieron contacto con comerciantes y músicos que viajaron al exterior para adquirir su formación musical.
> 2. El intercambio de partituras con músicos extranjeros. Algunos de ellos visitantes en las pequeñas ciudades colombianas.
> 3. La transcripción o copia manuscrita efectuada por copistas o pianistas aficionados que recibieron en préstamo partituras de sus profesores o músicos cercanos y, en algunos casos, la toma directa del dictado de la partitura de los compositores contemporáneos, locales o regionales (como es el caso de Agustín Payán y Oriol Rangel) (p.19).

Haciendo del oficio de copiar una actividad importante y fundamental para la adquisición de partituras en la ciudad, convirtiendo a Susana con sus 32 copias halladas en el archivo Agustín Payan de la ciudad de Buga, y a Dolores con 52, en una ventana donde podemos explorar un poco del pasado musical de la ciudad señora. Cabe resaltar que las copias halladas por (Casas), en su investigación, son distintas a las 32 copias a las que tuvimos acceso, coincidiendo solo en el nombre de una obra “dime que si” nombre de la obra que se puede encontrar tanto en el cuadro entregado por la maestra, como en el cuadro recogido en esta investigación. No obstante, son obras diferentes partiendo del hecho de que son de distintos autores y diferentes ritmos. La hallada por la maestra tiene por autor a Nicomedes

.

Mata Guzmán y es un pasillo, mientras la hallada en la investigación presente, tiene por autor a Antonio Alba siendo esta un valse; lo cual haría cierta la hipótesis expuesta. Todos estos datos fueron posibles, después de una extensa indagación y clasificación de cerca de dos mil copias, contenidas en 11 cajas dentro del archivo musical Agustín Payán, de la Academia de Historia Leonardo Tascón. Aunque se hizo una revisión total del material, y se fotografió gran parte de él (dejando de lado métodos, libros y copias no manuscritas) se prestó especial atención a tres cajas específicamente. Las cajas 3, 9 y 11 fueron las escogidas, ya que en estas se encuentran las copias hechas por Susana, Dolores y Laura respectivamente.

En el siguiente cuadro se enlistan las obras halladas en el empastado de Susana teniendo el mismo orden en el que aparecen copiadas. Cabe resaltar que hay copias de compositores nacionales e internacionales, como también una predilección por los pasillos, valses y mazurcas teniendo gran similitud con las copias estudiadas por (Casas, 2014)

Cuadro 1. Álbum Susana Cifuentes

Nombre	Compositor	Ritmo	Total obras
Yo te quiero mucho			
pasillo	Juan Vicente días	pasillo	
La mascota	Polka	polka	
María	Juan Vicente días	Mazurca	
Las caricias		Mazurca	
El azulejo	J. V. Allstrom	Valse	
Que me duele el corazón	Sebastián Días Peña	Pasillo	
Piensa en mi	F.V.	Pasillo	

.

Yo quiero que me quieras		Pasillo	32 copias
Carnaval de venise	Julius schulhoff		
Por quien suspiras?	N. Matta		
No me olvides	J.V.	Pasillo	
Vienes o no	G. vidal	Pasillo	
Yaves	p.m.p	Bambuco	
El anillo de hierro			
Pesnando en ti	Filiberto Abelardo días	Danza americana	
Fumadoras de la zarzuela			
Los tilos		Danza	
Dame tu corazón	Ivanovici	Waltzes	
Abandonado	Emil waldteufel	Valse	
Dime que si	Antonio Alba	Valse	
Sueño amoroso	N.L. Causin	Mazurca	
Cuba guerrera	P.M.P.	Marcha	
Dúo de los paraguas	Chueca y Valverde		
Grande galop concert	Eduar holts		

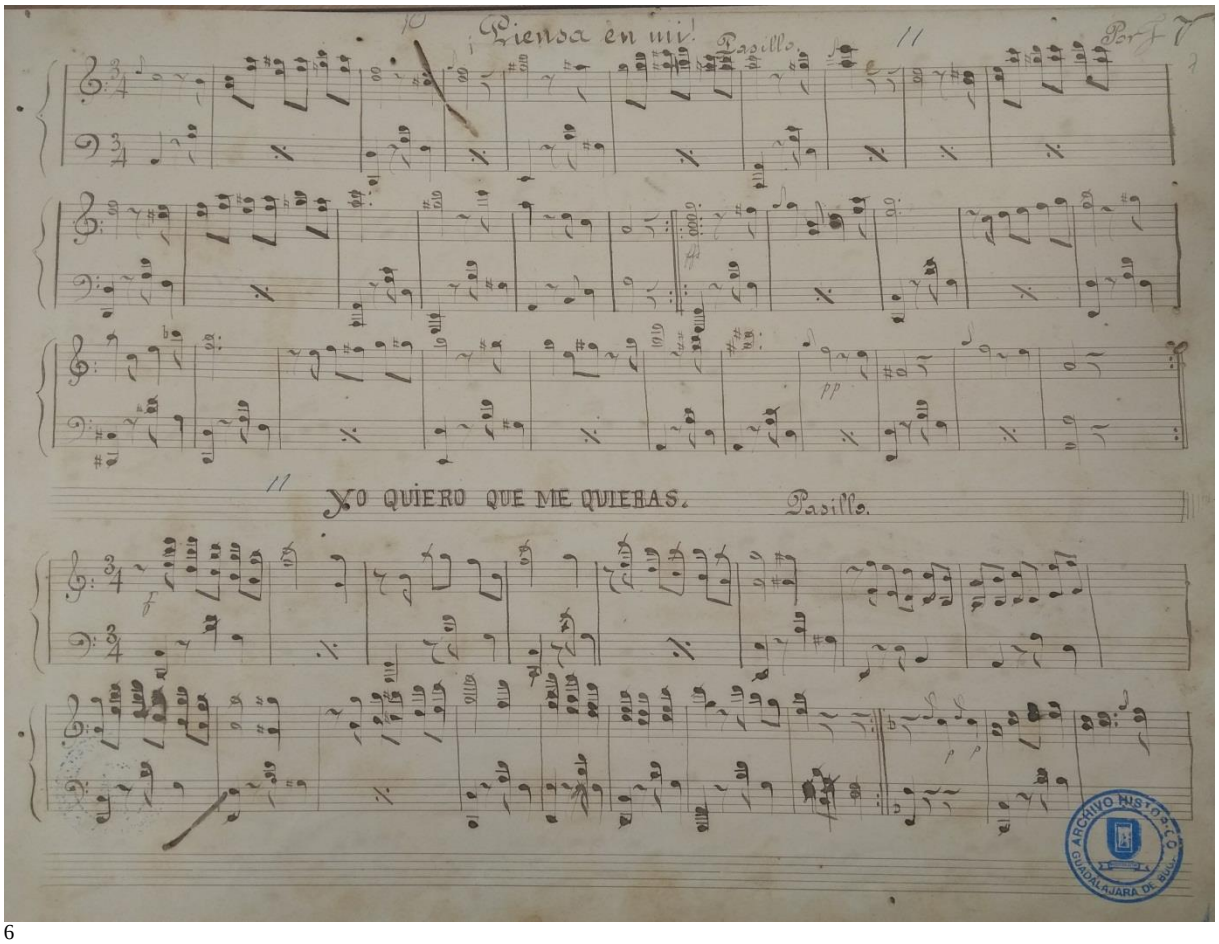
.

Serenata morisca			
Isabel	P.M.P.	Pasillo	
Los cocineros	Chueca y Valverde	Polka	
La aurora	E. Mach	Delirio con variaciones	
Juntos	Alicia Merizalde	Danza	
Los azabaches	Caballero	Tango	
Marcha fúnebre	J.L. Battmann	Marcha	

Este cuadro, como los entregados por (Casas, 2014) da cuenta de una actividad muy importante para adquisición del repertorio musical en la ciudad de Buga, teniendo como protagonista una mujer, en una época en la que la ciudad estaba sufriendo unos cambios importantes.

Cabe resaltar que todas las copias hechas por Susana y enlistadas en el cuadro anterior, fueron escritas para piano, y en su mayoría pasillos relativamente cortos. Tal es el caso de los pasillos: “piensa en mí” y “yo quiero que me quieras”, los cuales están escritos en una sola página, ya que el primero solo consta de 32 compases escritos a ¾ en la tonalidad de La menor, y el segundo tiene 19 compases también a ¾ pero en Do mayor.

.



6

Figura 1: pasillos escritos por Susana Cifuentes.

Si bien la mayoría de las obras copiadas por Susana son cortas, hay una en particular que es algo extensa, sobre todo si la comparamos con los pasillos antes mencionados. Dicha obra tiene por nombre "Vienes o no", un pasillo que consta de 12 páginas manuscritas para piano, donde hay varios cambios de tonalidad y de compas[7].

Sin embargo, Susana no es la mujer copista más prolífera del archivo Agustín Payán. En Cali, una ciudad con un acelerado crecimiento económico gracias al proceso de transformación de la caña de azúcar y de la tirilla de café, llegando a convertirse en el centro administrativo del sector público regional, aglomerando una serie de funciones burocráticas

[6] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.
[7] Véase en el anexo

.

gracias a su ubicación estratégica siendo un nexo entre la región y el pacifico colombiano, fueron el detonante de la industrialización y crecimiento del comercio en Cali (Vásquez 1990, p. 7)

Al empezar a vincularse al mercado mundial, las exportaciones e importaciones en la ciudad aumentaron considerablemente. El transporte, hotelería, almacenamiento y el comercio, fueron algunos de los sectores que crecieron gracias al paso obligado que debían hacer por la ciudad, ya que era la puerta de conexión entre el departamento y el puerto (Buenaventura). Aunque la mayor parte de la economía de la ciudad se debía a la caña de azúcar y al café, empezaron a surgir una serie de actividades que se irían acoplando poco a poco a la actividad socio-económica, como lo fueron las fábricas de cigarros (tabaco), cigarrillos, procesadoras de café, fábricas de jabón, la grasa animal y el maíz, solo por nombrar algunos de los distintos mercados que surgían en la naciente capital del Valle del Cauca (Vásquez 1990)

Esta modernización y urbanización que vivía Cali en ese momento moldeaban los gustos musicales locales, haciendo de particular interés la adopción de ritmos extranjeros, creando una diversidad en cuanto al repertorio utilizado en las serenatas, tertulias, reuniones familiares y conciertos de salón, haciendo que el bambuco y el pasillo, dos ritmos fuertemente arraigados en la comunidad vallecaucana a finales del siglo XIX, se empezaran a ver mezclados con ritmos europeos como el vals, la marcha, la mazurca y la polka (biblioteca departamental).

En este ámbito musical, seguramente era donde se desenvolvía la figura de Dolores Mera Soto, la copista más prolífera del archivo musical A.P. superando por 21 copias el trabajo hallado por Susana Cifuentes. En la presente investigación se realizó una pesquisa académica en los documentos de la Academia de Historia de Buga Leonardo Tascón, de igual forma en distintos municipios del Valle del Cauca en donde aparecía ligado el apellido Soto a

.

compositores como Samuel Herrera, quien firma un regalo para Laura de tres obras impresas de piano, y una cuarta firmada para Laura y Natalia soto como se puede constatar en las siguientes imágenes.



[8]

Figura 2. Regalo de Samuel Herrera para Laura María Soto firmado en Bogotá un jueves 25 de 1909.



[9]

Figura 3. Regalo de Samuel Herrera a Laura María Soto firmado un Julio 25.

[8] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.

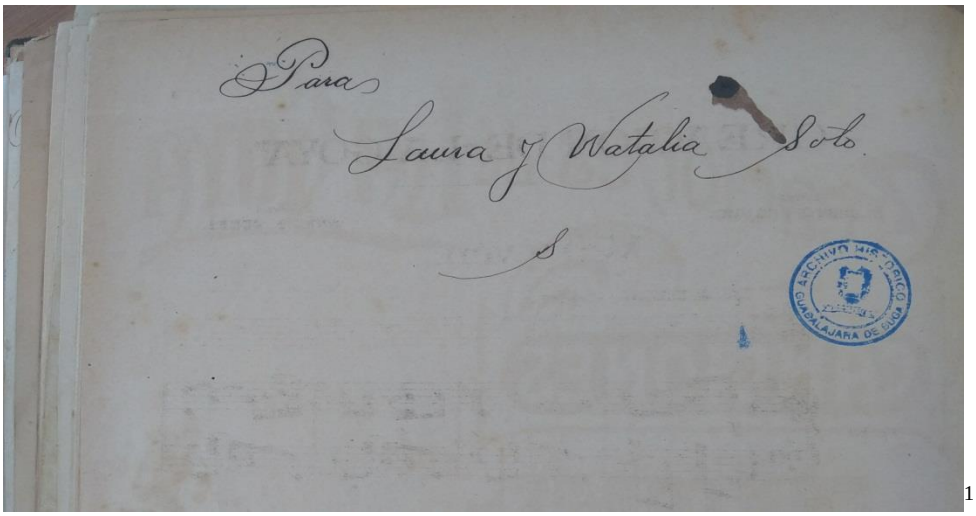
[9] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.

.



[10]

Figura 4. Regalo para Laura de parte de Samuel Herrera firmado en Bogotá un julio 25.



[11]

Figura 5. Regalo para Laura y Natalia Soto de parte de Samuel Herrera (la firma está al Reverso de la portada)

[10] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.
[11] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.

.

Al ver la relación que se tenía con el compositor tratamos de rastrear el apellido Soto en registros notariales de la familia de Samuel y de la de su esposa, viajando a diferentes municipios del Valle del Cauca solicitando dichos registros, pero fue infructuoso hallar documentación que nos hablara de Dolores o de Laura María Soto y su aporte como copista al desarrollo de la música en Buga.

Quizás Dolores y Laura sean un ejemplo claro de la poca información que se tiene de mujeres compositoras, instrumentistas, directoras o copistas en el siglo XIX, en especial en países con una fuerte creencia religiosa como Colombia, donde la mujer, como ya lo hemos citado en capítulos anteriores, era limitada por la visión patriarcal que dominaba las relaciones sociales de las mujeres, y que impedía que ellas tuvieran una presencia pública en prácticas artísticas como la música y era juzgada en sus acciones por el dogma de la Inmaculada Concepción de María y por la visión de la virgen como una mujer sumisa que educó y crió a su hijo Jesucristo (S. Bermúdez 1993, p. 99)

Bogotá era un ejemplo en ese tiempo de la influencia que tenía la iglesia sobre la ciudad, según Bermúdez (1993) gracias a la influencia del cristianismo y el romanticismo se tenía una imagen "divina" de la mujer, llamando a las señoritas de la élite capitalina el "bello sexo" y a los hombres el "sexo feo" o el sexo barbudo en contraposición de lo bello, ya que se entendía en esa época que la mujer debía ser no solo bella físicamente sino espiritualmente siendo la viva imagen de la omnipotencia divina y la mejor obra de la naturaleza, un ser indescifrable para el hombre (Bermúdez, 1993, p 106).

El matrimonio y la maternidad influenciados por esta corriente religiosa, fueron y siguen siendo, uno de los mayores obstáculos en la carrera musical de las mujeres. Al casarse se esperaba que la mujer cumpliera a cabalidad el papel de cuidado de los hijos y atención al esposo, quedando encerrada en el ámbito privado y domestico sin poder expresarse con total libertad (Letelier 2013, p. 9), (S. Soler 2016, p. 159). Aunque no solo el matrimonio era el

.

culpable de que las mujeres no triunfaran en la música. Tal es el caso de Rosita Renard, una fabulosa pianista chilena quien vio su sueño de ser concertista esfumarse gracias a la presión de su madre y a la presión social que se ejercía sobre la mujer en las primeras décadas del siglo XX llevándola a incumplir unos contratos de grabaciones en EE.UU. y por consecuencia que se le cerraran las puertas musicalmente hablando en dicho país como nos cuenta castillo (2010):

> La pianista en esa época era mayor de edad, pues tenía 26 años. Sin embargo, pudo más la presión de una madre despótica, formada en una sociedad conservadora y machista, que el apasionado amor de la hija por la música, y la autoconciencia que ésta tenía de sus dotes, que habían apreciado los más importantes críticos de Alemania y Estados Unidos. La situación de sometimiento de la mujer que se daba en la sociedad chilena en las primeras décadas del siglo XX se refleja aquí no sólo en la actitud de doña Carmen Artigas, sino también en la de Rosita, que no se sintió capaz de rebelarse contra el obtuso criterio de su progenitora (p. 50)

Éste es solo un ejemplo de la presión social a la que era sometida la mujer a finales del siglo XIX y comienzos del XX en varios países, donde las mujeres debían luchar contra la presión social y la falta de educación y de oportunidades de demostrar que podían hacer un trabajo similar o incluso mejor que sus pares masculinos. Además de la poca información sobre mujeres músicos a lo largo de la historia, muchas veces para que una mujer pudiera publicar sus obras debía usar un seudónimo masculino, como es el caso de Cecilia Bhol de Faber quien era conocida también con el nombre Fernán Caballero (S. Soler, 2016, p. 160-162) haciendo hoy en día más difícil su identificación.

Pero esto no solo ocurría en el ámbito musical, pues en la prensa de la época más de la mitad de los periódicos y revistas dedicados a las mujeres eran firmados por hombres y era muy usual que detrás de muchos de esos nombres en realidad estuviera una mujer. Aunque

.

habían algunos artículos firmados por mujeres, también se daba el caso de hombres que se escudaban en el nombre de una mujer para hablar de temas femeninos (Londoño, 1990, p. 6).

Quizás uno de los temas más debatidos en estos periódicos de Bogotá y en general en américa latina fue la necesidad de educar a las mujeres, pues se empezaban a dar cuenta que la figura femenina en el hogar era una influencia directa sobre los hijos, ya que pasaban la mayor parte del tiempo con ellas y ya veían con malos ojos que las mujeres fueran tan ignorantes y supersticiosas. Esto creó una discusión continua entre quienes decían que la mujer podía desempeñar un papel brillante en la sociedad, manteniendo actividades que la hicieran útil, sacándola del ocio y la monotonía teniendo diferentes canales de expresión a través del arte y los que se escudaban en la supuesta debilidad de carácter que ellas tenían, para alegar que debían estar subordinadas al marido y dedicarse estrictamente al hogar (Londoño, 1990, p. 4). Pero quizás uno de los problemas más significativos en cuanto a la invisibilidad de las mujeres en la música la ha tenido la musicología debido a la tardía incorporación del feminismo en sus estudios, marginando a muchas mujeres con talento, así como afirma Soler (2016):

> El canon de obras clásicas, el cual excluye todas aquellas obras musicales que han sido compuestas por mujeres, es uno de los puntos fundamentales sobre los que se ha centrado la crítica feminista. No hay ninguna duda que ha habido, a lo largo de la historia, intérpretes y compositoras mujeres las cuales poseían un gran talento musical y simplemente por el hecho de ser mujeres se les impidió desarrollar esta actividad del modo que sí lo hicieron sus colegas masculinos. Todo ello además, parece sorprendente si tenemos en cuenta que el origen del término música, procede de «las musas» de la antigua Grecia, vocablo el cual es femenino (p.160).

En este tiempo (finales del siglo XIX y comienzos del XX) nuestras copistas Dolores y Laura debían luchar contra todos estos problemas que las presionaban socialmente y las

.

dejaban en desventaja con respecto a los hombres. Aunque en este tiempo ya se empezaban a ver movimientos feministas luchando por el derecho a que se les reconociera como iguales ante los hombres, la opinión de la prensa y de algunos estudiosos de la época arremetían contra la figura femenina tildándola de pertenecer a una raza inferior, poseer un corazón grande y un cerebro pequeño, afirmar que la menstruación les enfriaba el cerebro, un ser pasivo cuya mente estaba en blanco y su vida debía limitarse solo al cuidado del hogar, lo cual llevó a la mayoría de mujeres intérpretes y compositoras al ámbito privado, es decir, a interpretar obras en su propio hogar y realizar también la labor de docentes (de piano fundamentalmente) también en el contexto doméstico (Bermúdez 1993, p. 109).

En este espacio doméstico o "música de salón", era donde muy probablemente se desenvolvían nuestras copistas. Este formato europeo copiado por las familias acomodadas del país, permitió que las señoritas de la época hicieran música en haciendas y residencias teniendo como aliado principal el piano, convirtiéndose en el instrumento favorito de dichos espacios, pues permitía la ejecución de un repertorio variado tanto de compositores locales como extranjeros, así como afirma Casas (2014):

> En Cali, Buga y Cartago, el salón fue protagonista de diversas actividades. Entre ellas, la de amenizar reuniones sociales, en los salones y clubes, como en la proyección de películas de cine mudo, donde las funciones eran animadas por orquestas, entre ellas, La orquesta Cali, dirigida por Hernando Sinisterra. También realizaban sus funciones en el Salón Moderno y los clubes Campestre y Belalcázar. Esta práctica se observa no solo en el caso de las partituras de Susana, pues repertorios, compositores, géneros y aires se recrearon en otras ciudades colombianas de similar manera (p.35).

Quizás la figura femenina más cercana con la que podríamos comparar a Dolores y Laura sería Susana. Aunque no se puede establecer una relación directa entre las tres, si tomamos en cuenta que no vivieron en épocas tan distintas, y geográficamente Buga y Cali están solo

.

separadas por unos 70km, lo cual no es mucho para una de las dos ciudades más importantes en lo que iba a hacer el departamento del valle junto con Buenaventura, y el hecho de encontrar las copias realizadas por ellas en el archivo musical Agustín Payán, se intuye intuir algún tipo de relación así no fuera de forma directa. Tomando como ejemplo a Susana, podríamos decir que Dolores y Laura probablemente habrían sido ambas, señoritas de familias acomodadas que les permitió estudiar algún instrumento y ante la necesidad de obtener un repertorio propio y variado, como también la convivencia con músicos y compositores locales o extranjeros con los que pudieran haber tenido algún tipo de contacto, las llevó a empezar esta labor como copistas. En el caso de Laura, al haber copiado un método de bandola, podemos pensar que su labor además de ser copista, también tenía que ver mucho con la docencia.

Las copias hechas por Dolores, fueron firmadas en Cali entre los años 1891 y 1894. Casi en su totalidad son pasillos, valses y mazurcas, viéndose reflejado un gusto tanto por los ritmos locales como por los europeos. En total son 52 copias, donde no todas tienen año de creación, compositor o ritmo especificado en la partitura. Por tal motivo, optamos por clasificar las obras, en el mismo orden que aparecen en el álbum escrito por Dolores Mera.

Cuadro 2. Álbum Dolores Mera Soto

Nombre	Fecha	Compositor	Ritmo	Total
Los bogotanos	Cali 15 de mayo de 1892	José Viteri	Valse	
Les venitiennes				
La (cotra) en la mano			Polka	
(galopa)	15 de mayo de			

.

	1892			
Valse				
Mascota			Polka	
Rogoleto				
Pasillo				
Para violín				
Las noches de diciembre			Polka	
Linda di chamounix		Gaetano donizetti	Opera	
Corn flower		Charles coote	Valse	
Los puritanos				
El entusiasmo			Pasillo	52
Yo te recuerdo mucho			Pasillo	
Día feliz			Pasillo	
La campaña				
A Bogotá			Mazurca	
Ausencia			Polka	
La primavera			Mazurca	
La Ernestina		Daniel Figueroa	Mazurca	
Las noches de diciembre			Polka	
Las caricias			Mazurca	

.

Los arreboles			Pasillo	
Una mirada de amor				
La despedida				
Los pesares del alma		José Viteri	Pasillo	
La niña				
Me olvidaras?				
El natalicio				
No más sufrir			Pasillo	
Piensa en mi		Román Viteri		
No me olvides		Román Viteri		
Besos y suspiros	Cali 14 de mayo de 1891	José Viteri	Valse	
El lamento				
Piensa en mi	Cali 16 de mayo de 1891	Román Viteri		
El melifluo			Pasillo	
El amaranto			Pasillo	
El manto			Pasillo	
Morir por ti			Pasillo	
El cumpleaños		José Viteri	Valse	
Valse numero 1				
Polka				

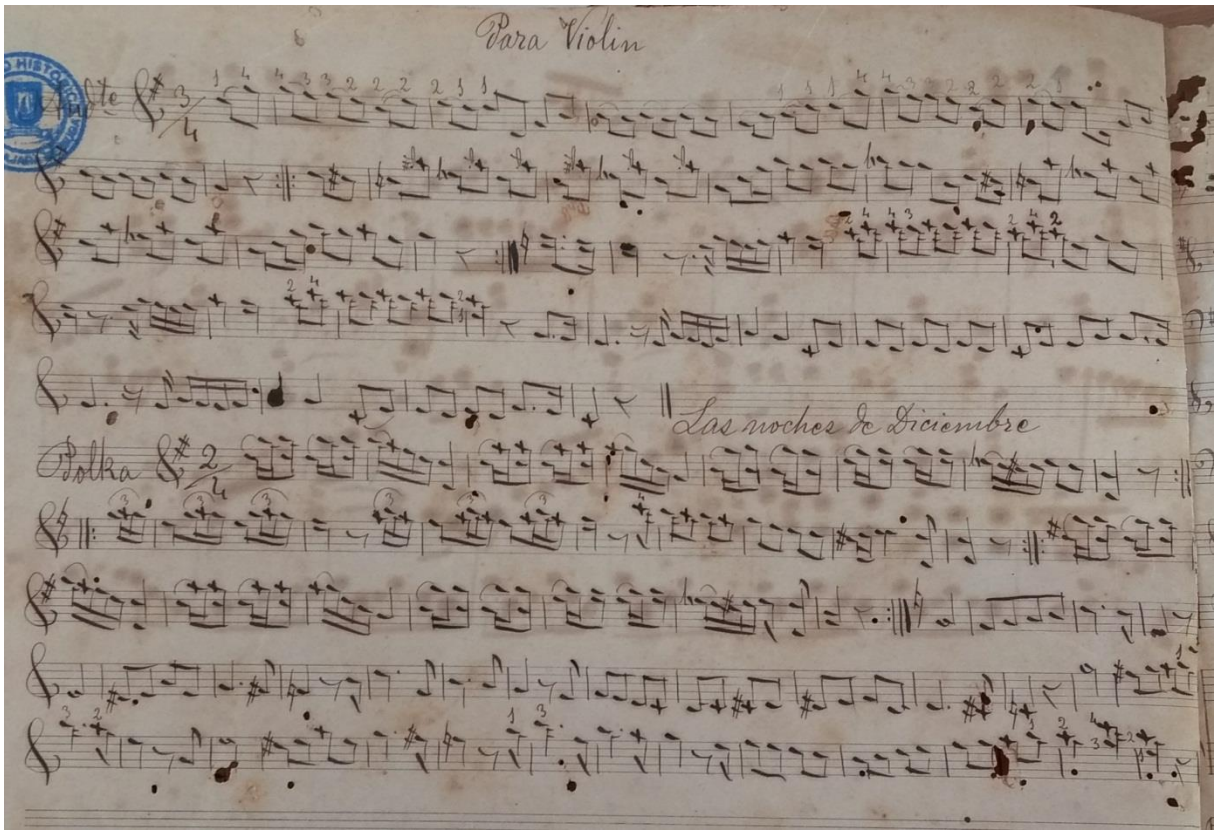
.

El 25 de octubre	1894		Pasillo	
Luisa			Polka	
La cuadrilla francesa (fra. diávolo)			Daniele auber	
Norma				
Te adoro niña				
La unión		J. Vidal	Polka	
Niña				
The rose song			Valse	
Musical tiding			Polka	

Con este cuadro demostramos que aunque no se tiene casi nada de información sobre Dolores, podemos ver claramente que su ejercicio como copista fue tan relevante que superó en número a las hechas por Susana, convirtiéndose gracias a sus copias en una de las mujeres más importantes del archivo Agustín Payán.

Algo que vale la pena resaltar del trabajo hecho por Dolores en comparación al de Susana, es que dolores no escribió exclusivamente para piano. En su empastado se encuentra una obra que tiene como título “Para Violín”, una melodía escrita a ¾ con una extensión de 32 compases en Do mayor, donde hay algunas indicaciones de digitación.

.



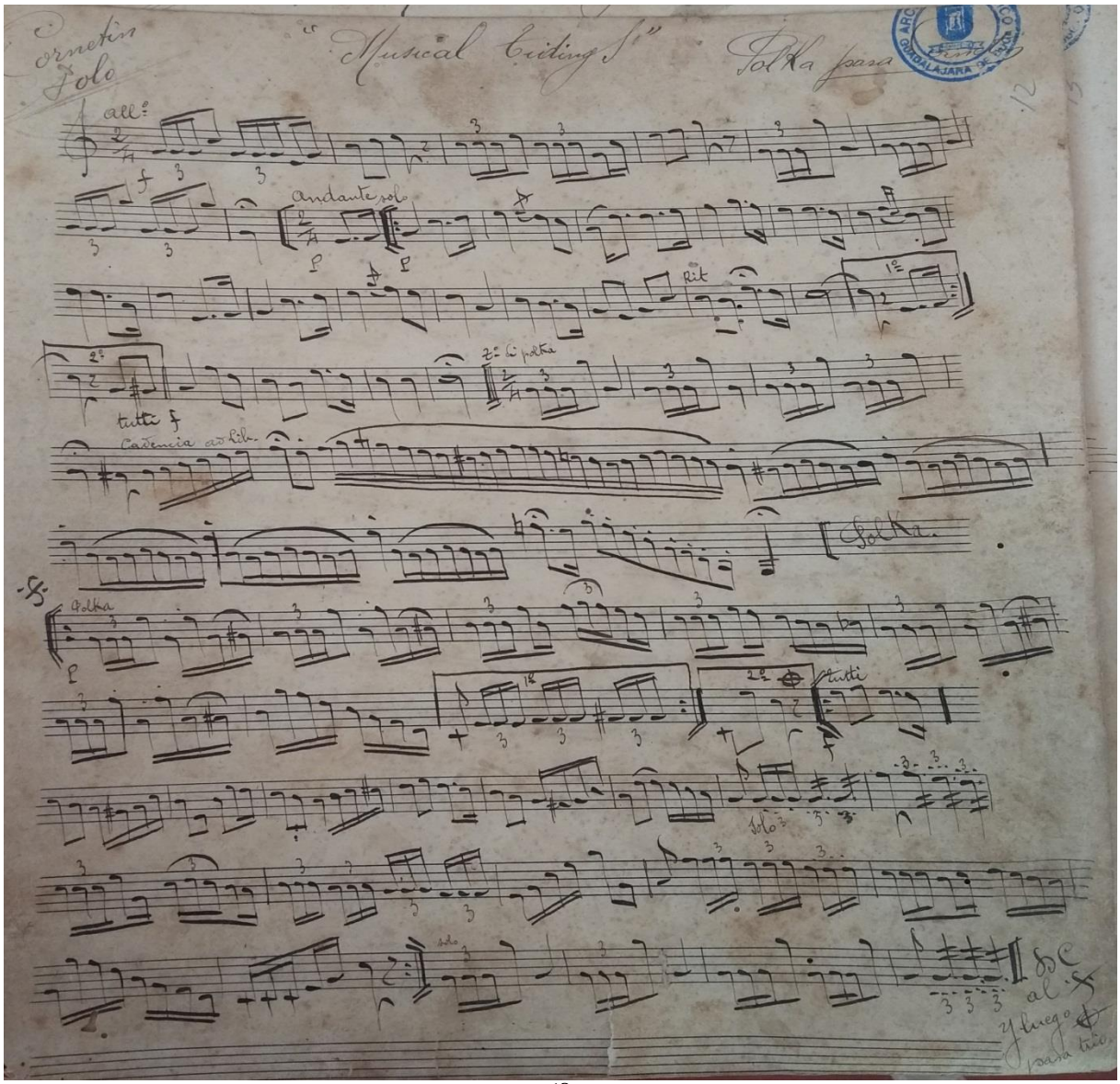
12

Figura 6: obra escrita por Dolores Mera Soto

También encontramos una obra escrita para cornetín solo, llamada Musical Tiding, una polka que consta de dos páginas y 111 compases escritos a 2/4. Su tonalidad inicial es Do mayor, modula Fa mayor, para finalmente terminar en la tonalidad inicial. La primera parte de la obra culmina con una cadencia, que si bien, no es muy virtuosa, tanto este pasaje como la obra en general si exige un nivel avanzado en dicho instrumento.

[12] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.

.

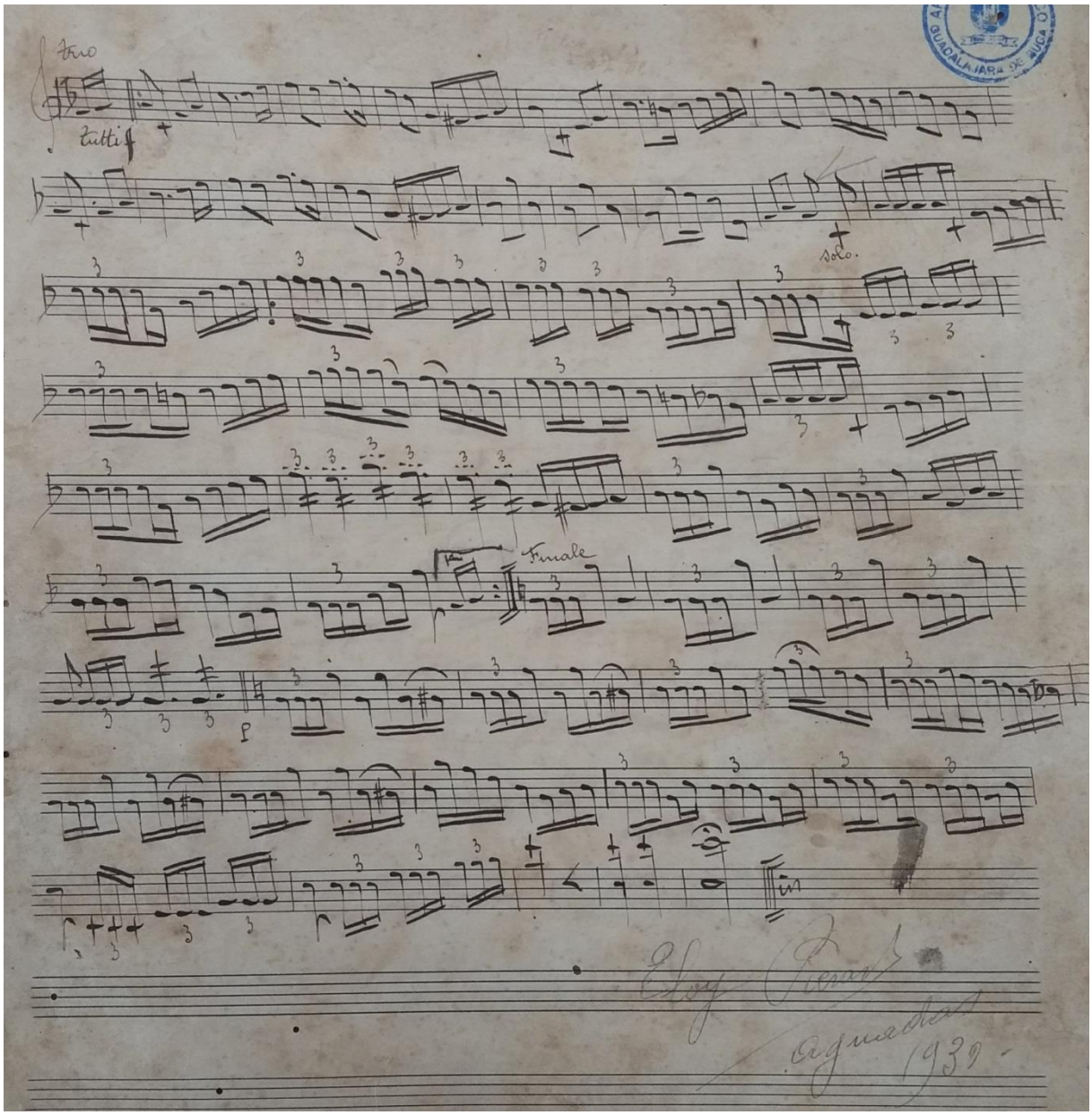


13

Figura 7: obra escrita por Dolores Mera Soto

[13] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.

.



14

Figura 8: obra copiada por Dolores Mera Soto

Al ver las distintas obras copiadas por Dolores y Susana, damos cuenta de una predilección por copiar obras para piano, sin embargo, en el caso de Dolores hay algunas excepciones, lo que implica un material más variado para su colección, convirtiéndose en una de las mujeres más relevantes para el archivo Agustín Payán[15].

[14] Foto recuperada del archivo musical Agustín Payan, contenido dentro de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga – Valle.

[15] Véase el material completo de Dolores Mera en los anexos.

.

Cómo también es importante nuestra escritora del método para bandola como labor de copista de 1930 Laura María Soto, método que encontramos en la caja 11 del archivo y que nos hemos dispuesto a comparar con el método escrito en 1868 para tiple y bandola del maestro José Viteri, ya que además de haber sido un material referente para la época, al compararlos directamente encontramos más similitudes que diferencias:

Partiendo del método copiado aparentemente por Laura María Soto en 1930, podemos encontrar varias similitudes con el *tratado completo de tiple i bandola de 1868,* del maestro José Viteri. Después de analizar detenidamente los dos métodos, encontramos las siguientes coincidencias:

El comienzo del escrito: si bien el método del maestro inicia con la pregunta ¿Qué se entiende por música? La respuesta que este da, es muy parecida, por no decir igual, a la que da Laura en su álbum.

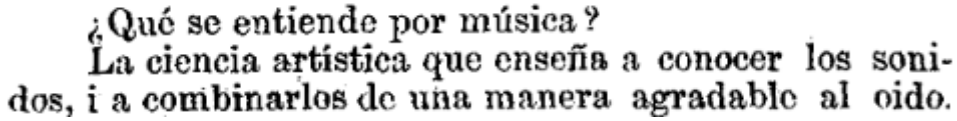

¿Qué se entiende por música?
La ciencia artística que enseña a conocer los sonidos, i a combinarlos de una manera agradable al oido.

Figura 9. Imagen método J.V[16].

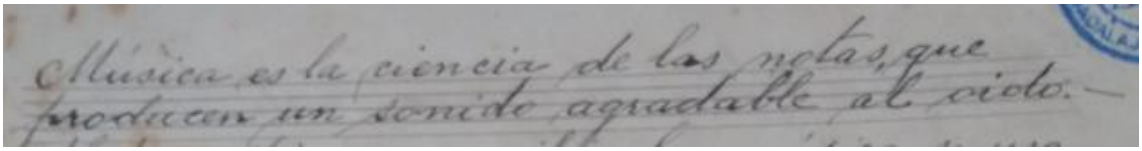

Música es la ciencia de las notas, que producen un sonido agradable al oído.—

Figura 10. Álbum L.M.S[17]*: música es la ciencia de las notas, que producen un sonido agradable al oído.*

Aunque no son exactamente las mismas palabras, la esencia se puede decir que es la misma. Más adelante vuelven a coincidir, al tratar de explicar la clave de Sol.

[16] J.v: método José Viteri
[17] Método escrito por Laura Soto

.

¿Cómo se representan los sonidos?

Por medio de puntos que colocados sobre cinco líneas denominadas *pauta* o *pentágrama*, toman el nombre de *notas;* pero despues de formar la *pauta* se le pone al principio un signo en forma de *&* que se llama *clave de sol*, cuya colocacion es siempre fija en la segunda línea de la *pauta*, contando estas de abajo para arriba: esta clave es la que se usa para el tiple.

Figura 11. Método J.V.

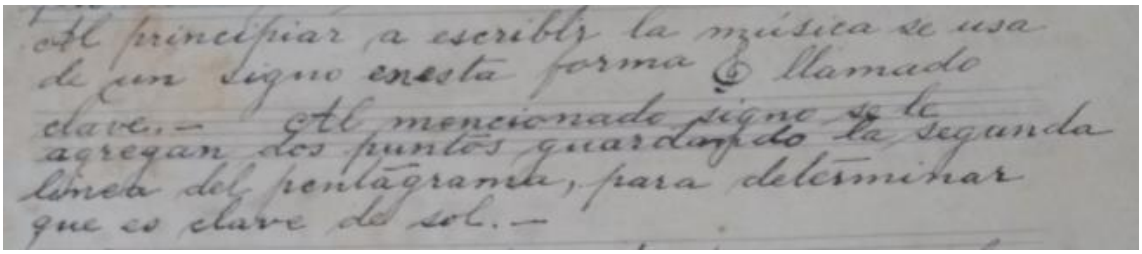


Figura 12. Álbum L.M.S: al principiar a escribir la música se usa de un signo en esta forma & llamado clave. Al mencionado signo se le agregan dos puntos guardando la segunda línea del pentagrama, para determinar que es clave de sol.

En este punto ciertamente dista un poco más de similitud, pero el orden en el que van desarrollando los puntos es casi igual. Al momento de hablar de las notas y su posición dentro del pentagrama, el maestro Viteri dice*: llamaremos líneas naturales a las que forman el pentagrama*, y le da el nombre correspondiente a cada línea. Luego hace lo mismo con los espacios, para posteriormente explicar las líneas adicionales. Lo mismo hace Laura, explica el nombre de las líneas, espacios y finalmente las líneas adicionales, solo que la explicación del maestro es un poco más larga y explicita a la que da Laura. La similitud que encontramos radica en llamar líneas naturales y espacios naturales, a las líneas y espacios del pentagrama, como la forma en la que explican la escritura de las líneas adicionales, además de seguir el mismo orden de los puntos en los dos métodos, con la diferencia que las ilustraciones en el método de J.V. están al final del documento, mientras que en el de Laura, están inmediatamente debajo de la explicación.

.

¿Cómo se conocen todas las notas por sus nombres respectivos?

Llamaremos líneas naturales a las que forman el *pentágrama*, i diremos: primera línea natural, *mi:* segunda, *sol:* tercera, *si:* cuarta, *re;* i quinta, *fa:* esto es colocando un punto sobre cada línea. Lámina 1ª ejercicio 1º

¿Cómo se llaman las distancias que hai de una línea a otra de la pauta?

Se llaman espacios, que tambien se cuentan de abajo para arriba; i el punto colocado en el primer espacio es *fa:* el segundo, *la:* el tercero, *do;* i el cuarto, *mi.* (Lámina 1ª ejercicio 2º)

¿I no se escriben notas fuera del pentágrama?

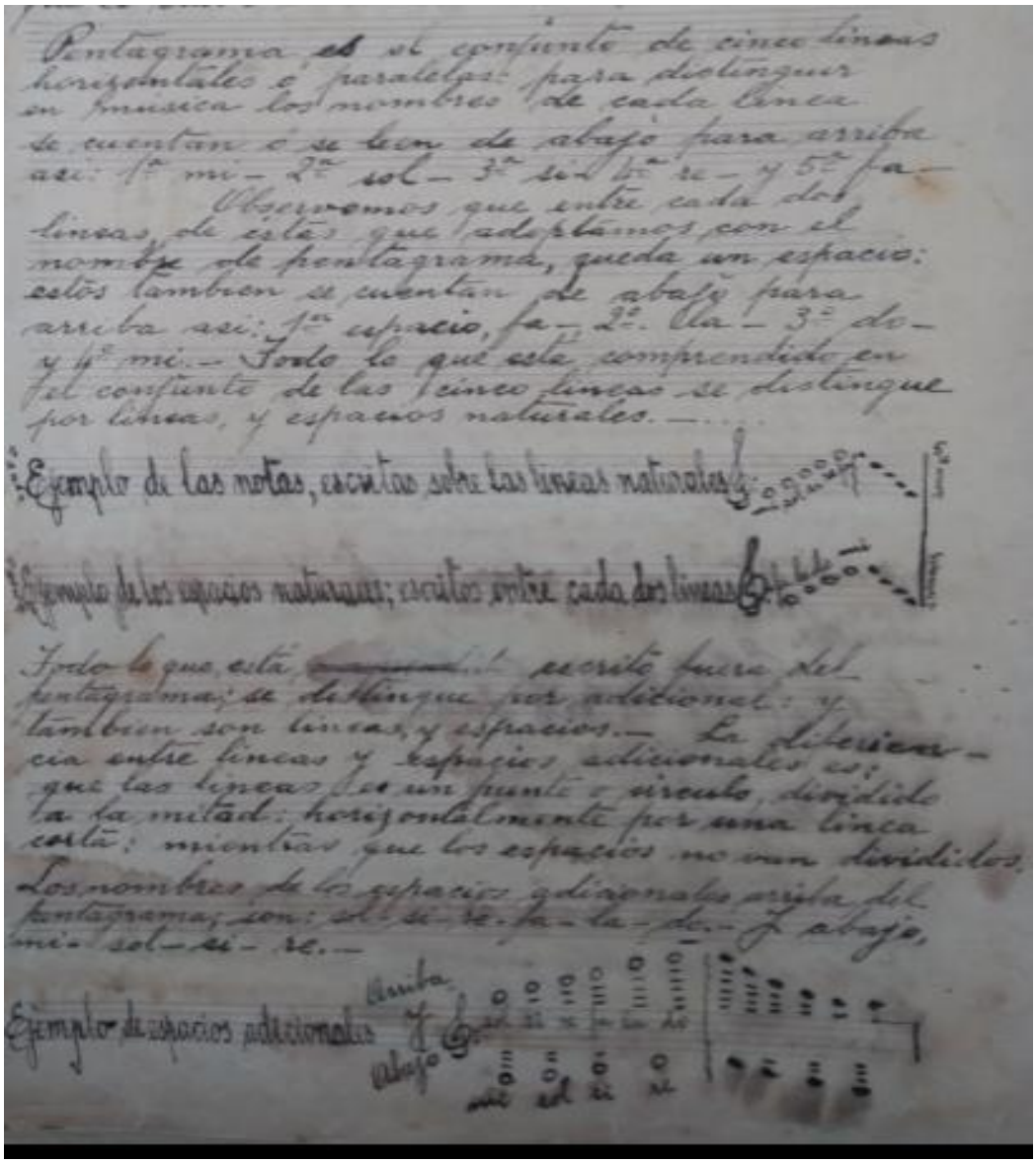
Sí se escriben, i se les dá el nombre de adicionales;

i como hai que distinguir tambien las líneas, de los espacios, diremos así: un punto con una pequeña línea horizontal atravesándolo, arriba de la pauta, se llama *la i primera línea adicional arriba:* dos pequeñas horizontales escritas gradualmente arriba de la pauta, i un punto colocado en la horizontal superior, se llama *do, i segunda línea adicional arriba:* formando esta nota con tres horizontales, es *mi, i tercera línea adicional arriba:* con cuatro, es *sol, i cuarta línea adicional arriba;* i con cinco horizontales, es *si, i quinta línea adicional arriba.* Lámina 1ª ejercicio 3º

¿Cómo son los espacios adicionales?

Un punto solo colocado arriba de la pauta se llama *sol, i primer espacio adicional arriba:* escribiendo un poco mas arriba de la pauta, un punto con una pequeña línea horizontal colocada entre el punto i la quinta línea del pentágrama se llama *si, i segundo espacio adicional arriba:* si este punto tiene debajo dos pequeñas horizontales, es *re, i tercer espacio adicional arriba:* con tres es *fa, i cuarto espacio adicional arriba:* con cuatro es *la, i quinto espacio adicional arriba;* i con cinco, es *do, i sesto espacio adicional arriba.*

Figura 13. Método J.V.



Pentagrama es el conjunto de cinco líneas horizontales é paralelas: para distinguir en música los nombres de cada línea se cuentan ó se leen de abajo para arriba así: 1ª mi – 2ª sol – 3ª si – 4ª re – y 5ª fa –

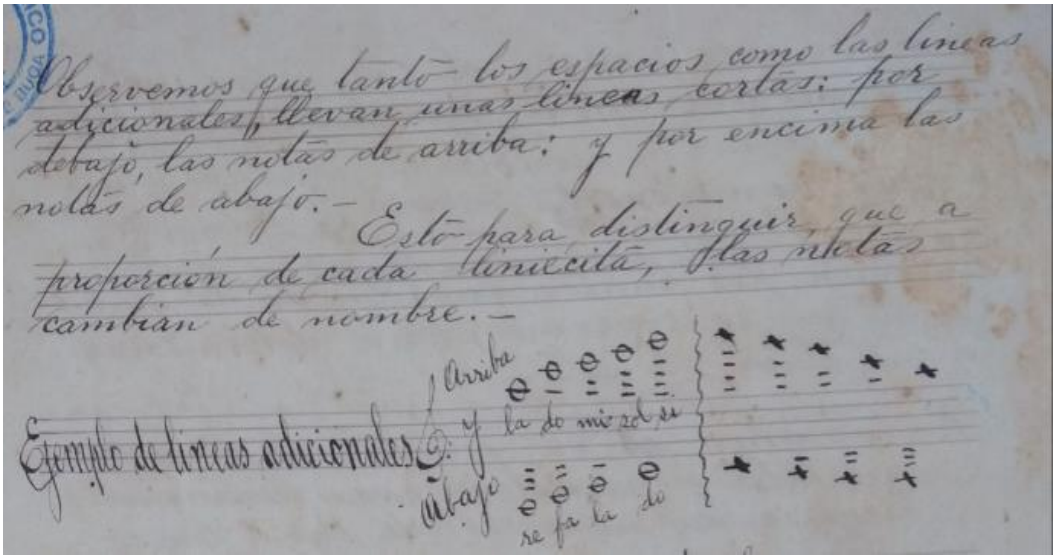
Observemos que entre cada dos líneas de estas que adoptamos con el nombre de pentagrama, queda un espacio: estos tambien se cuentan de abajo para arriba así: 1º espacio, fa – 2º. la – 3º. do – y 4º mi. – Todo lo que esta comprendido en el conjunto de las cinco líneas se distingue por líneas, y espacios naturales. – . . . .

Ejemplo de las notas, escritas sobre las líneas naturales

Ejemplo de los espacios naturales; escritos sobre cada dos líneas

Todo lo que está escrito fuera del pentagrama; se distingue por adicional: y tambien son líneas, y espacios. – La diferencia entre líneas y espacios adicionales es: que las líneas son un punto ó circulo, dividido a la mitad: horizontalmente por una línea cortá: mientras que los espacios no son divididos. Los nombres de los espacios adicionales arriba del pentagrama; son: do – re – mi – fa – sol – la – si. – Y abajo, re – si – sol – mi. –

Ejemplo de espacios adicionales



Observemos que tanto los espacios como las líneas adicionales, llevan unas líneas cortas: por debajo, las notas de arriba: y por encima las notas de abajo. –

Esto para distinguir, que a proporción de cada liniecita, las notas cambian de nombre. –

Ejemplo de líneas adicionales

Arriba

Abajo

Figura 14, 15. LM.S. Pentagrama es el conjunto de cinco líneas horizontales o paralelas: para distinguir en música los nombres de cada línea se cuentan o se leen de abajo para arriba así: 1° mi - 2° sol - 3° si - 4° re y 5° fa observemos que entre cada dos líneas de estas que adoptamos con el nombre de pentagrama, queda un espacio: estos también se cuentan de abajo para arriba así: 1er espacio fa – 2° la – 3° do – y 4° mi – todo lo que está comprendido en el conjunto de las cinco líneas se distingue por líneas, y espacios naturales. Todo lo que está escrito fuera del pentagrama; se distingue por adicional: y también son líneas y espacios. La diferencia entre líneas y espacios adicionales es: que las líneas en un punto o circulo, dividido a la mitad: horizontalmente por una línea corta: mientras que los espacios no van divididos. Los nombres de los espacios adicionales arriba del pentagrama; son: sol – si - re - fa – la – do y abajo mi – sol – si – re -. Observemos que tanto los espacios como las líneas adicionales, llevan unas líneas cortas. Por debajo, las notas de arriba. Y por encima las notas de abajo. Esto para distinguir que a proporción de cada liniecita, las notas cambian de nombre.

Posteriormente Laura explica lo que son los compases y las figuras musicales, y es aquí donde el orden de los puntos cambian de un método a otro, pues el maestro José Viteri pasa a explicar que es el tiple, como se tiemplan o afinan cada una de sus cuerdas y como se ejecuta una escala. Si bien Lura hace lo propio con la bandola, lo hace más adelante. Lo que se pudo notar en la explicación que cada uno dio de los compases y figuras musicales, es la similitud en los términos utilizados, es decir, el maestro utiliza las palabras como: semibreve, mínima y semínima para referirse a la redonda, blanca y negra respectivamente. Estos términos también son utilizados por Lura, con la diferencia, que ella siempre pone el ejemplo debajo de la información.

.

respectiva colocacion, formas que representan un valor determinado.

¿I cuántas son las clases de figuras, o de cuántos modos se escriben las notas?

De siete modos, a saber: en "semibreves" que son en forma de *O;* e indican que el sonido debe prolongarse inter se marca el "compasillo;" pero como los sonidos del tiple no tienen larga vibracion, se ha adoptado el sistema de batir con velocidad la pluma sobre las cuerdas correspondientes a la nota escrita en forma de semibreve, de "mínima," de "semínima" i en todas las figuras de duracion prolongada:

La "mínima" que vale la mitad de una "semibreve," es el mismo signo con una barrita vertical a un lado:

La "semínima" es un punto con una vertical a un lado, i vale la mitad de una "mínima:"

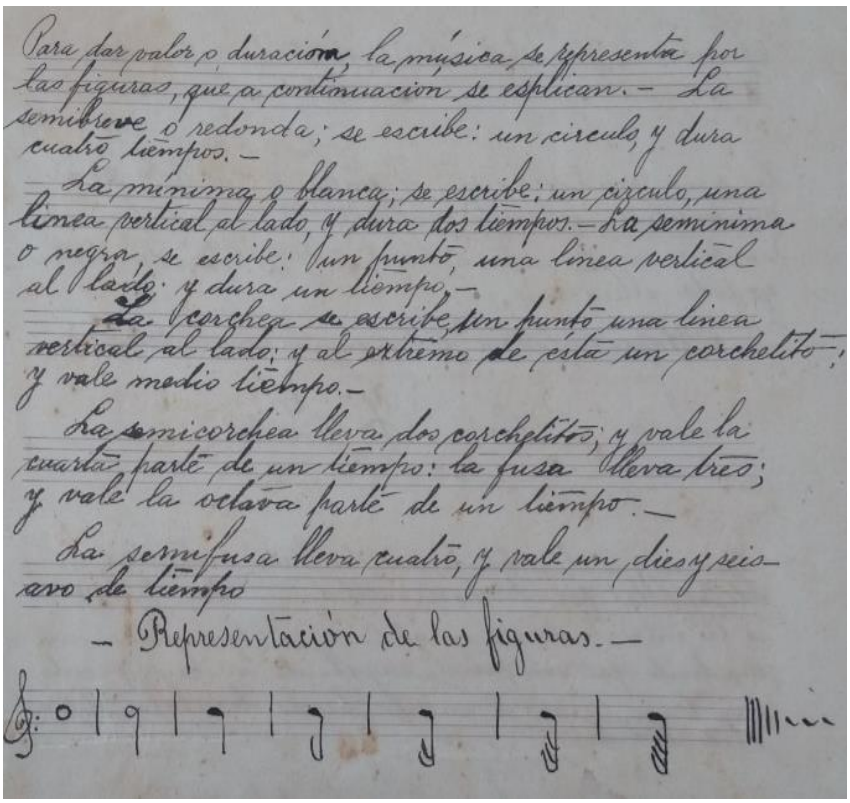
La "corchea" escrita como la semínima, pero agregándole una especie de cola al estremo opuesto al punto, vale medio movimiento; i cuando hai mas de una "corchea" se unen con una barra mas gruesa:

La "semicorchea" es con dos colas, o barras, cuando son dos o mas, i valen la cuarta parte de un movimiento:

La "fusa" es con tres barras, o colas, i vale la octava parte de un movimiento:

La "semifusa" es con cuatro colas, i vale la décima sesta parte de un movimiento. (Lámina 2ª números 3º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º i 9º)

Figura 16. Método J.V.



Para dar valor o duración a la música se representa por las figuras, que a continuación se esplican. — La semibreve o redonda; se escribe: un circulo, y dura cuatro tiempos. —

La mínima o blanca; se escribe: un circulo, una linea vertical al lado, y dura dos tiempos. — La semínima o negra se escribe: un punto, una linea vertical al lado; y dura un tiempo. —

La corchea se escribe, un punto una linea vertical al lado; y al extremo de ésta un corchelito; y vale medio tiempo. —

La semicorchea lleva dos corchelitos; y vale la cuarta parte de un tiempo: la fusa lleva tres; y vale la octava parte de un tiempo. —

La semifusa lleva cuatro, y vale un dies y seisavo de tiempo

— Representación de las figuras. —

Figura 17. L.M.S: para dar valor o duración a la música se representa por las figuras, que a continuación

.

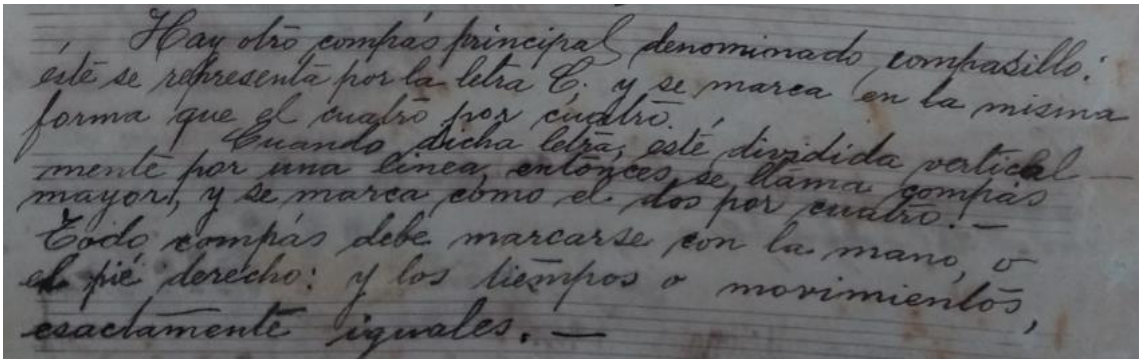
se esplican – la semibreve o redonda; se escribe: un circulo y dura cuatro tiempos – la mínima o blanca; se escribe: un circulo, una línea vertical al lado, y dura dos tiempos – la semínima o negra se escribe: un punto, una línea vertical al lado y dura un tiempo – la corchea se escribe un punto una línea vertical al lado; y al extremo de esta un corchetito y vale medio tiempo – la semicorchea lleva dos corchetitos; y vale la cuarta parte de un tiempo: la fusa lleva tres; y vale la octava parte de un tiempo – la semifusa lleva cuatro, y vale un dieciseisavo de tiempo.

De este punto se puede decir que Laura no se quedó utilizando un solo termino como el maestro José V. es claro que utiliza los términos italianos para referirse a las notas musicales, pero especifica en un lenguaje más familiar a nosotros de que se está hablando. En ese mismo punto J. V. habla del compasillo y como era de esperarse, él y Laura dan sus argumentaciones.

¿Qué se entiende por compasillo?

Un signo en forma de *C* que colocado en seguida de la clave indica que se deben marcar cuatro movimientos de la manera siguiente: el primero, como dando un golpe en el suelo con el pié: el segundo, moviendo el pié hácia la izquierda: el tercero, a la derecha; i el cuarto, hácia arriba. (Lánina 2ª número 2º)

Figura 18. Método J.V.



Hay otro compás principal denominado compasillo: éste se representa por la letra C. y se marca en la misma forma que el cuatro por cuatro.
Cuando dicha letra, esté dividida verticalmente por una línea, entonces se llama compás mayor, y se marca como el dos por cuatro.—
Todo compás debe marcarse con la mano, o el pié derecho: y los tiempos o movimientos, esactamente iguales.—

Figura 19. Álbum L.M.S: hay otro compas principal denominado compasillo y se marca de la misma forma que el cuatro por cuatro. Cuando dicha letra está dividida verticalmente por una línea, entonces se llama compas mayor, y se marca como el dos por cuatro. Cada compas debe marcarse con la mano o con el pie derecho: y los tiempos o movimientos, exactamente iguales.

La diferencia más notoria, es que Laura aprovecha para explicar de una vez el compás mayor (lo que ahora conocemos como compás partido), mientras que el maestro solo habla del compasillo como tal, aunque más adelante da una explicación de los compases binarios y ternarios más utilizados. Lo curioso es que los dos recomiendan marcar el tiempo con el pie,

.

esto me imagino que se debe a que por tratarse de un instrumento donde las dos manos van a estar ocupadas, la forma más fácil de llevar el pulso o marcar el compás es con el pie.

¿Qué es compas?
La medida del tiempo marcada con el pié, en el acto en que se ejecutan las figuras musicales.
¿Cuántas clases de compases hai?
Los mas usados son los "binarios" de los cuales hai cuatro, que son: el "compasillo," que ya conocemos: el "dos por cuatro," que se indica con las cifras o quebrado $\frac{2}{4}$ i se marca en dos movimientes, el 1º abajo, i el 2º arriba: el "seis por ocho," indicado por el quebrado, $\frac{6}{8}$ se marca tambien en dos movimientos, pero en cada uno de estos se marcan tres pequeños movimientos en los que en-

Figura 20. Método J.V.

— 15 —

tra una semínima con puntillo: el "doce por ocho" que se marca en cuatro movimientos, pero se le agregan o marcan tres pequeños movimientos en los que entra una semínima con puntillo $\frac{12}{8}$ (Lámina 3ª número 4º) I los "ternarios" son de tres clases, que se escriben i marcan de la manera siguiente: el "tres por cuatro" consta de tres movimientos, que el 1º es abajo, el 2º a la izquierda, i el 3º al alzar el pié; i en este compas, que se indica por el quebrado, $\frac{3}{4}$ entra una mínima con puntillo: el "tres por ocho" $\frac{3}{8}$ se marca esactamente igual al anterior, pero solo puede entrar en él una semínima con puntillo; por manera que los movimientos deben ser mas cortos: el "nueve por ocho" $\frac{9}{8}$ consta de tres movimientos en cada uno de los cuales se marcan tres pequeños. (Lámina 3ª número 4º)

Figura 21. Método J.V

.

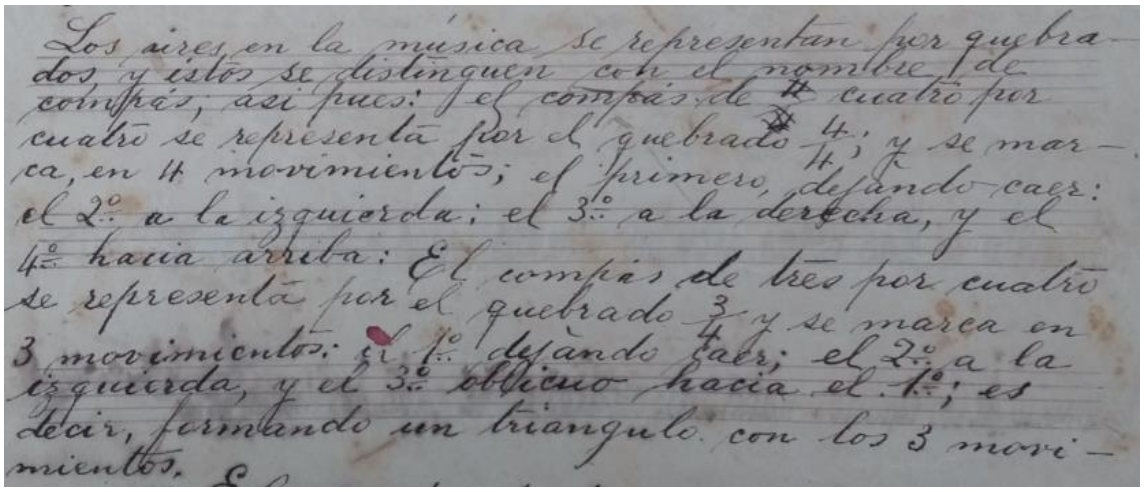

Los aires en la música se representan por quebrados y estos se distinguen con el nombre de compás, así pues: el compás de cuatro por cuatro se representa por el quebrado 4/4; y se marca, en 4 movimientos; el primero, dejando caer: el 2° a la izquierda; el 3° a la derecha, y el 4° hacia arriba: El compás de tres por cuatro se representa por el quebrado ¾ y se marca en 3 movimientos: el 1° dejando caer; el 2° a la izquierda, y el 3° oblicuo hacia el 1°; es decir, formando un triangulo con los 3 movimientos.

Figura 22 álbum L.M.S: los aires en la música se representan por quebrados y estos se distinguen con el nombre de compás, así pues: el compás de cuatro por cuatro se representa por el quebrado 4/4; y se marca, en 4 movimientos; el primero dejando caer: el 2° a la izquierda: el 3° a la derecha, y el 4° hacia arriba: El compás de tres por cuatro se representa por el quebrado ¾ y se marca en tres movimientos: el 1° dejando caer; el 2°a la izquierda, y el 3° oblicuo hacia el 1°; es decir, formando un triángulo con los 3 movimientos.

Podemos notar que el maestro J.V. no solo se enfoca en los compases más comunes como: el 4/4, ¾ o 2/4 como lo hace Laura, caso contrario al momento de hablar de los silencios, ya que el maestro solo dice que existen unas aspiraciones o silencios, y que equivalen a las siete figuras musicales respectivamente, es decir la aspiración de semibreve vale como esta, cuatro movimientos y así respectivamente. Pero Laura, si explica de una manera más profunda cada uno de los silencios y hace ilustraciones de cada uno de ellos.

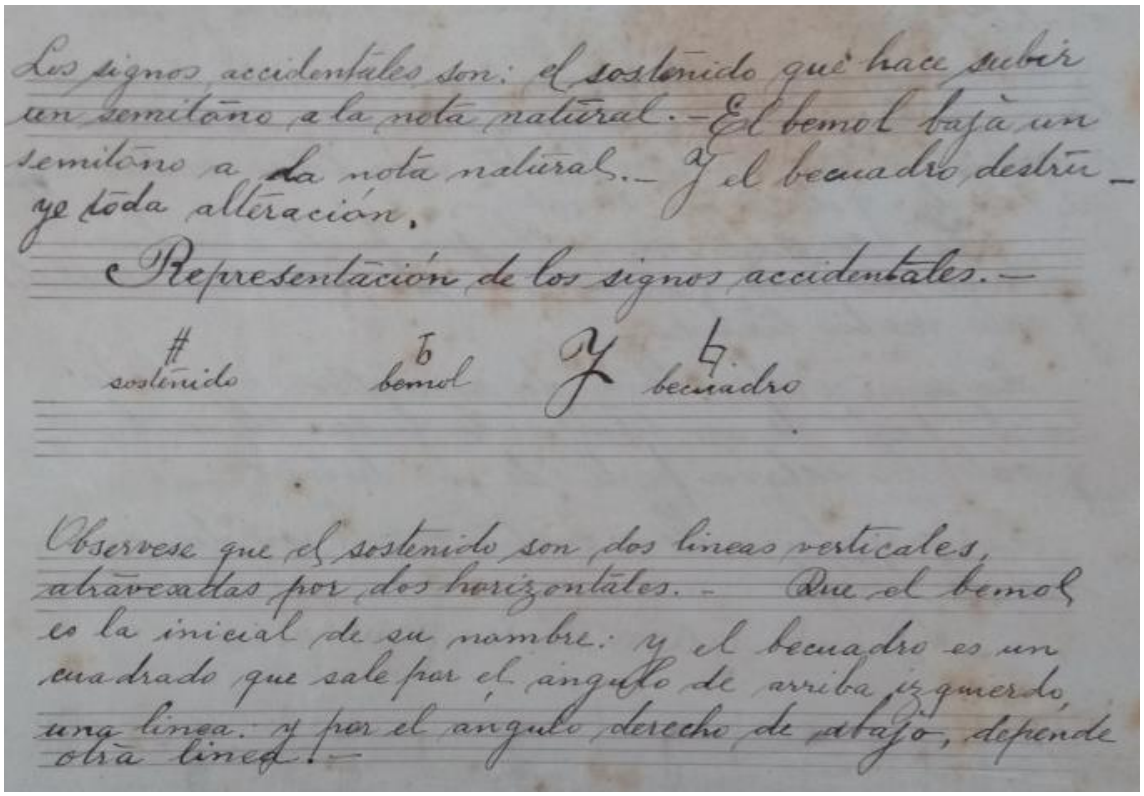
Los accidentes, como llaman estos dos personajes a los sostenidos, bemoles y becuadros, tienen una explicación muy puntual en el caso de Laura, es decir, solo dice como se llaman, cuál es su función y como se dibujan. En el método de J.V. además de dar estas explicaciones, agrega la manera en la que se pueden tocar en el tiple y explica, que si en un compás hay una nota con alguna de estas alteraciones, por ejemplo un do, todas estas notas (do) dentro del mismo compás tendrán la misma alteración.

.

¿Qué es lo que llaman accidentes?

Tres signos, de los cuales dos sirven para alterar los sonidos, i el otro para volver a su natural entonacion el sonido que ántes esté alterado por alguno de los signos anteriores que se llaman "sostenidos" i "bemoles." Un "sostenido" colocado ántes de cualquier figura, indica que debe subir su sonido medio tono, que en el tiple se ejecuta subiendo al traste siguiente: Un "bemol" puesto ántes de una figura, indica que debe bajarse a un traste, es decir, medio tono; i el "becuadro" quita cualquier bemol o sostenido que ántes haya alterado algun sonido. (Lámina 3ª número 5º) Pero la alteracion de los accidentes solo se efectúa en el recinto que encierran las dos barras o divisiones de compas, es decir: si un "do" está alterado, i en el mismo recinto hai otro "do" sin accidente, tambien sufre la alteracion que el primero; pero si en el compas siguiente hai otro "do," ya no debe ejecutarse alterado, a no ser que lleve el signo. Sinembargo, los sostenidos o bemoles puestos con la clave del principio de la pieza, afectan a todas las notas que llevan su nombre.

Figura 23. Método J.V.



Los signos accidentales son: el sostenido que hace subir un semitono a la nota natural.- El bemol baja un semitono a la nota natural.- y el becuadro destruye toda alteración.

Representación de los signos accidentales.-

sostenido b bemol ♮ becuadro

Observese que el sostenido son dos lineas verticales, atravesadas por dos horizontales. - Que el bemol es la inicial de su nombre: y el becuadro es un cuadrado que sale por el angulo de arriba izquierdo, una linea: y por el angulo derecho de abajo, depende otra linea.-

Figura 24. Álbum L.M.S: los signos accidentales son: el sostenido que hace subir un semitono a la nota natural - el bemol baja un semitono a la nota natural - y el becuadro destruye toda alteración. Obsérvese que el sostenido son dos líneas verticales atravesadas por dos horizontales – que el bemol es la inicial de su nombre: y el becuadro es un cuadrado que sale por el ángulo de arriba izquierdo una línea. Y por el ángulo derecho de abajo, desprende otra línea.

Estos son dos métodos particularmente parecidos, donde el orden en el que se van desarrollando los puntos es casi igual, dejando en el aire la sensación de que Laura se basó en el método del maestro para ir construyendo el suyo, pero con ciertas modificaciones que le permitieran una mayor comprensión a quien lo viera.

.

Conclusiones

En el presente documento hemos venido dilucidando la manera en la que el oficio de copista ha sido clave en la construcción de una identidad musical a lo largo de la historia, y cómo su hacer musical ha permitido el desarrollo de procesos culturales en determinados territorios.

Sin ir más lejos, este documento ha focalizado a Guadalajara de Buga, como un territorio en donde la figura del copista, y en especial la presencia de Susana Cifuentes, acompañada de Dolores Mera y Laura M. Soto, ha logrado ser un espacio de convergencia no solo de la reproducción de piezas musicales, sino ante todo ha sido el pivote para el tejido de experiencias y proyectos culturales.

En la historia política y cultural del Valle del Cauca, Guadalajara se Buga se destaca por ser epicentro de grandes acontecimientos en la región, y en especial por haber liderado durante las primeras décadas del siglo XX, un proceso cultural y social que la conllevo a ser uno de los territorios con mayor desarrollo en el naciente departamento del Valle del Cauca, del que fue capital en sus comienzos.

Valga decir que, Guadalajara de Buga era equiparable en cuanto a su poder político y económico a la ciudad de Cali de aquel tiempo, y allí en sus calles coloniales se tejieron de manera directa e indirecta grandes transformaciones que eran evidentes en los equipamientos y roles culturales.

Por ello, Buga se convierte en este lapso, en una suerte de zona del desarrollo cultural, y en el documento antes desarrollado podemos ver como este proceso es ante todo un proyecto gestado desde la elite bugueña, compuesta en su gran mayoría por hacendados, terratenientes, y políticos ya de renombre a nivel de la región y el país.

.

Es pues la música y sus modos de ejecutarla, el arte que cautiva al bugueño, y es en aras de fomentarla, como de manera indirecta se empieza a tejer un proyecto de ciudad culta, modelada y visibilizada por la música.

Grandes figuras del mundo musical de la región como Agustín Payán, Carmen Vicaria, y Susana Cifuentes convergen - como hemos mencionado antes - , en el territorio y logran cada uno a su manera ser partícipes de un proyecto ciudadano que no está escrito ni planificado, pero que se dio y se desarrolló bajo el auspicio de la elite bugueña, que creía ver en la música un nexo con las burguesías nacionales e internacionales.

La música era ante todo un gran componente de distinción social, tanto así, que empezó a contar con espacios como el teatro municipal, cuya construcción fue consecuencia de este devenir cultura enfocado en la música como expresión y deseo social de la élite.

Es así, como se puede evidenciar que la música fue vista como ese símbolo que distinguió la práctica cultural de la ciudad, y se alentó su ejercicio como la famosa escuela de música de Carmen Vicaria, y la presencia permanente de cultores musicales en tertulias, encuentros que derivaron en una identidad como territorio bajo la sombra de la música como acción que los unía y los representaba en la comarca.

La copista juega un papel preponderante en la Buga que ha sido detallada en el presente documento. La figura femenina y en especial el rol que asume en el quehacer musical del municipio, no ha de ser definitivo hasta que se consolida el oficio de copista, que Susana Cifuentes desarrolló en el ámbito artístico de la ciudad y sus municipios vecinos.

Es ella quien con su tarea de copiar cientos de partituras, que significan no solo la reproducción de obras de reportorio ya conocidas, sino que además copia las creaciones de los compositores locales y regionales como un modo de afirmar aún más la identidad local por la música.

.

Susana Cifuentes, y en especial su entorno familiar se convierten en el epicentro del proyecto musical en tanto las diversas creaciones de los distintos grupos que amenizaban y consolidaban el capital musical de Buga, están a su servicio en la labor de copista, y en especial el maestro Agustín Payán con quien además de tener un vínculo profesional y laboral, persistía una amistad que generaba una mayor concentración del quehacer musical en torno a Susana Cifuentes.

No solo era el compromiso de reproducción de las obras sino ante todo el despliegue cultural que se gestaba en las tertulias que se desarrollaban especialmente en la casa de Cifuentes.

Estos encuentros generaban no solo el fortalecimiento de los vínculos musicales sino que permitían el compartir los diferentes matices musicales que se daban en la región. Más allá de preservar ese legado de composiciones que los distintos autores asentados en la zona producían en aras de mantener y afianzar a la música como la imagen de mayor representación cultural de la ciudad, el rol desempeñado por Susana, Dolores y Laura, fue el de servir de múltiple enlace a las manifestaciones artísticas de los músicos de aquella época. Es este liderazgo, que no es tan abierto e independiente como el que exhibe Carmen Vicaria, quien además poseía una formación musical de carácter académico, les permitía sostener el proceso de copiado tan esencial para los desarrollos musicales de la época.

Aunque no fuese tan visibilizado el liderazgo de nuestras copistas (quizás a excepción de Susana), dado a su condición social y rol femenino en una sociedad de principios del siglo XX, rompió con ese papel pasivo de las mujeres en la música que solo estaba destinado para la interpretación de instrumentos como el piano pero bajo la tutela de los esposos y familia. Al hacer parte de un engranaje musical, fortalecen el rol de la mujer en el desarrollo musical de Buga, y en especial su oficio de copista hace que gran parte de las creaciones de su época perduren gracias su labor.

.

Surgen entonces, como pioneras del oficio de copista, siendo la cabeza visible en una ciudad intermedia, y logran la reproducción de obras y métodos musicales que de otra manera se hubiesen perdido del historial musical del Valle. Este aporte dado por Dolores, Laura y Susana a la cultura musical de Buga y de la región, las consolidan como un iconos femeninos de aquella época.

Una de las características del copista a través de la historia es la preservación de las piezas musicales, el servir de transcriptores de las creaciones musicales de los autores sean estos reconocidos o no, el papel del copista está emparentado con ser depositarios garantes de que aquellas composiciones musicales pueden ser miradas en futuros próximos,
Sin lugar a dudas, esta función de preservadores del patrimonio musical de sus épocas en cuanto a la producción musical se refiere, obliga a pensar la valiosa necesidad de que los copistas hayan permanecido en el tiempo y que su trabajo haya sido divulgado para poder conocer a través de las diversas partituras, el poder creativo de los autores (transmisión del conocimiento).

En la modernidad y post-modernidad, el oficio del copista ha sido revaluado y ya gracias a los múltiples avances tecnológicos y su labor decae en la medida en que los sistemas de reproducción son cada vez más asequibles y logran masificar en menor tiempo una partitura determinada.

Aun así, es imperativo pensar que este proceso acelerado de este tiempo hace que las perspectivas y las miradas sobre el pasado se inviertan y que de alguna forma se desdeñe el trabajo artesanal del copista, Por ello, es necesario y como consecuencia de este documento valorar el papel desempeñado por los copistas, y en este caso la labor realizada por estas tres copistas en el acto de que gracias a su liderazgo y su conocimiento musical, han podido preservar hasta nuestros días piezas musicales cuyo valor no es solo patrimonio de la música sino que compete a la memoria histórica de la región.

.

Es a través de este delicado proceso del copista que se puede apreciar los cambios, las mutaciones, los giros que los distintos momentos musicales han atravesado. Cada copia es una posibilidad para interpretar dichos cambios, dichas transformaciones musicales. En este sentido, cabe anotar que las copias realizadas no son meramente partituras sino documentos históricos que pueden leerse desde diversas disciplinas y que se constituyen en insumos importantes para la investigación de no solo el desarrollo musical sino también de los contextos en que estas fueron reproducidas.

Así, es como en este documento pudo revalorar y redimensionar, desde una óptica analítica la figura del copista y el cómo ese oficio que más que la mera reproducción de obras, ayudó a la preservación de un legado pedagógico musical. Aunque este trabajo deje ciertas interrogantes abiertas a futuras investigaciones como por ejemplo: ¿Quiénes fueron en realidad Dolores Mera Soto y Laura María Soto? Además de poder indagar más en el archivo musical Agustín Payán, teniendo en cuenta que esta investigación se centró en solo 3 de los más 10 copistas que se han podido identificar, sin contar los cerca de 1000 manuscritos que no tienen ninguna información sobre su copista. Esta es la manera en como la música se inserta en la historia de las comunidades y en como el legado musical de una comunidad es preservado para futuras generaciones de ciudadanos y ciudadanas.

.

Referencias Bibliográficas

Abadía, C. (2016) *Érase una vez una ciudad devota: descripciones de las prácticas religiosas, católicas de Guadalajara de Buga (1910-1935).* Guadalajara de Buga, Colombia. Universidad del Valle programa editorial.

Aponte, E. (2005) *vida y obra musical de cuatro compositores del norte del valle del cauca*. (Tesis de pregrado). Universidad del Valle Cali.

Atlas W. (2002) la música del renacimiento. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=YPd3S-68G6sC&pg=PA172&lpg=PA172&dq=gutenber#v=onepage&q=gutenber&f=false

Barriga, M (2004) *La educación musical en Bogotá 1880-1920. Pamplona, Colombia*. El Artista, núm. 1, noviembre, 2004, pp. 7-17 Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (Pp.7-17).

Barriga, M. (2014). *La Academia Nacional de música en Bogotá de 1882 a 1898: reglamentos, planes de estudio, usos y costumbres*. Recuperado de: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695014> ISSN

Bermúdez, S. (1993) *El bello sexo la mujer y la familia durante el olimpo radical*. Bogotá, Colombia. Editorial Ediciones Uniandes.

Bernardó, M. Marín, M. (2014*) hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII. Madrid, España. Universidad autónoma de Madrid*. Recuperado de: https://www.unirioja.es/mecri/archivos/Marin%20Bibliografia%20Musica%20Impresa.pdf

Brugarolas, O. (2016) *El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio chueca a francisco Bernareggi*. Anuario musical, n. 71, diciembre 2016, 163-178 ISSN: 0211-3538. Doi:10.3989/anuariomusical.2016.71.09

.

Carrillo, I. (2018) *El arte de marcar un libro: Ex Librix.* San Luis de Potosí, México. Centro de documentación histórica Rafael Montejano y Aguiñaga. ISBN: 978-607-535-068-4

Casas, M. (2010) *El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930*. Medellín, Colombia. HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local, vol. 2, núm. 3, junio, 2010, pp. 94-124 Universidad Nacional de Colombia.

Casas, M. (2014). *Álbum de partituras de Susana Cifuentes Salcedo (1883-1930), ecos de la historia Bugueña*. Cali, Colombia: colección historia y espacio.

Casas, M. (2012). En el silencio del piano: intérpretes y formadoras en las primeras décadas del siglo XX (un estudio de casos en Buga, Valle del Cauca). Bogotá, Colombia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Castañeda, J. (2008) *Señoras y esclavas. El papel de la mujer en la historia social del antiguo Egipto.* Jstor.org. vol. 45, núm. 2, pp. 505-515 Colegio de México. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/29764856

Castillo, D. (2010) *Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales.* Revista musical chilena. Recuperado de: https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1714/1585

Castro, J. (2011). *Panamá se separa: nacimiento del Nacionalismo en Colombia 1900-1915.* (Tesis de pregrado). Universidad de Cartagena. Cartagena, Colombia.

Chapinal, D. *El escriba en Egipto*, Núm. 3, mayo, 2011, pp. 3-22, Universidad Católica de Manizales

Cuevas, H. (2016) *Buga: tradición y modernización. El cambio urbano visto desde las representaciones en la prensa y los libros del consejo (1900-1935)* Guadalajara de Buga. Universidad del Valle programa editorial.

Del rio, A. (2004) *escritura y alfabetización. Su impacto en la antigüedad*. (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

.

Eisen, C. (1991) *The Old and New Mozart Editions.* Early Music, Vol. 19, núm. 4, Performing Mozart's Music I, Nov, 1991, pp. 513-532. Oxford University. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/3127914

Fierro, A. (2018) *Carmen Vicaría. Entre la distinción y la pedagogía musical*. (Tesis de pregrado). Universidad del Valle sede Buga.

Fisher, T. (1998) *Antes de la separación de Panamá: la guerra de los mil días, el contexto internacional y el canal*. Anuario colombiano de historia social y de la cultura, núm. 25, pp. 73-108, 1998. ISSN electrónico 2256-5647. Recuperado de: https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/16676

Galindo, L. (2017) *Hay un piano en San Juan de Betulia*. *Radio Nacional de Colombia*. Recuperado de: https://www.radionacional.co/noticia/musica/hay-piano-san-juan-de-betulia

Goff. J. (1982) *La civilización del occidente medieval.* París, Francia. Editorial Flammarion, París.

Goff, J. (1986) *Los intelectuales en la edad media.* Barcelona, España. Editorial Gedisa S.A.

González, E. (2006). *No doy por todos ellos el aire de mi lugar. La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX.* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona.

Guarín, O. (s.f.) *Biblioteca Nacional de Colombia [versión electrónica]*. Bogotá, Colombia. http://bibliotecanacional.gov.co

Humboldt W. (1990) Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano: y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad. Über die Verschiedenheit desmenschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts. Trad. Ana Agud. España. Antropos Autores textos y temas lingüística. (Ministerio de educación y ciencia) Editorial del Hombre.

.

Imprenta departamental del Valle (s.f.) Cali, Colombia. Recuperado de: http://cvisaacs.univalle.edu.co/cav/index.php/quienes-somos/organizan/imprenta-departamental

Jarvis, M. (2007) *did Johann Sebastian Bach write the six cello suites?* (Tesis doctoral) Faculty of law business & arts Charles Darwin University.

Jiménez I. (Ed.). (2005). *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*. México, D.F. Plaza y Valdez Editores.

Letelier, L. M. Amalia (2013) *El silenciamiento de la mujer en el ámbito de la composición de música docta en Chile*. CISMA, Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas. (4). Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4712137

Llano, I. (2004) *Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX.* Revista sociedad y economía, núm. 6, abril, 2004, pp. 133-156. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

Lloret, M. (2010) *falacias, juegos y universos paralelos*. ISBN: 978-1-4466-4391-4 recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=oM4XAwAAQBAJ&pg=PA51&lpg=PA51&dq

Londoño, P. (1990) *Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930.* Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. 27. num. 23. 1990.

Manzanero, f. (2001) *consejería de educación y universidades. Islas canarias*: gobierno de canarias, un solo pueblo. Recuperado de http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/recursosdigitales/autoria/f-manzanero/

Nieves, A. (2011) *Las señoritas al piano: dedicación musical de la mujer en el siglo XIX.* Antropología. Boletín oficial del instituto nacional de antropología e historia. Recuperado de:

.

https://www.academia.edu/11786155/Se%C3%B1oritas_al_piano_La_dedicaci%C3%B3n_musical_de_la_mujer_en_el_siglo_XIX_mexicano

Padró, J. (2014) *Historia del Egipto faraónico*, Madrid, España, Alianza Editorial S.A.

Pajares. R. (2010) Historia de la música en 6 bloques: bloque 1. Músicos y Contexto. Madrid, España. Editorial Visión libros.

Panyella, I. (2005). *El papiro egipcio: el primer libro de la historia.* Revista TK, núm. 17, pp. 17-23 ASNABI.

Peñin, J. (1993*) la publicación y difusión de la música en el mundo ibérico: la imprenta musical en Venezuela*. Revista de Musicología, vol. 16, núm. 3, pp. 1161-1168. XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/20795969

Pérez, S. (2005) *Escribas*. Casa del tiempo. Vol. 7, núm. 82, pp. 25-30 Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/82_nov_2005/index.html.

Ros, E. (2001) *libros de música para el nuevo mundo en el siglo* XVI. Revista de Musicología, Vol. 24, No. ½ Diciembre 2001, pp. 39-66. Sociedad Española de Musicología. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/20797687

Sánchez, J. (2016) *Manuscritos medievales iluminados, una iluminación para la Edad Media*. Biblioteca Universitaria, vol. 19, núm. 1, diciembre, 2016, pp. 73-89. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28547732007

Sanz J. (1992) *Tiempo de leer y escribir el "Scriptorium"*. ISSN 0214-896X, Nº 6, 1992, pp. 37-56. Recuperado de: http://www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C6-2_M%C2%AA%20Josefa%20Sanz.pdf

.

Soler, S. (2016). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer*. Doi: http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.10

Steiner, G. (1996) *Pasión intacta – ensayos 1978-199.* Bogotá, Colombia. Grupo editorial Norma.

Suárez, M. (2009) *el copista: ¿artesano o creador?.* Universidad de Oviedo. Recuperado de: http://institucional.us.es/revistas/habis/40/art_21.pdf

Urrela, J. (2006) *Egipto faraónico. Política, economía y sociedad*, Salamanca, España, editorial Salamanca.

Valencia, G. (2012) la configuración del departamento del Valle: 1904-1910. Recuperado de: https://doi.org/10.25100/hye.v6i34.1738.

Vásquez, E. (1990) *Historia del desarrollo económico y urbano en Cali.* Recuperado de: http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5486/1/Historia%20del%20desarrollo%20historico%20y%20urbano%20en%20Cali.pdf

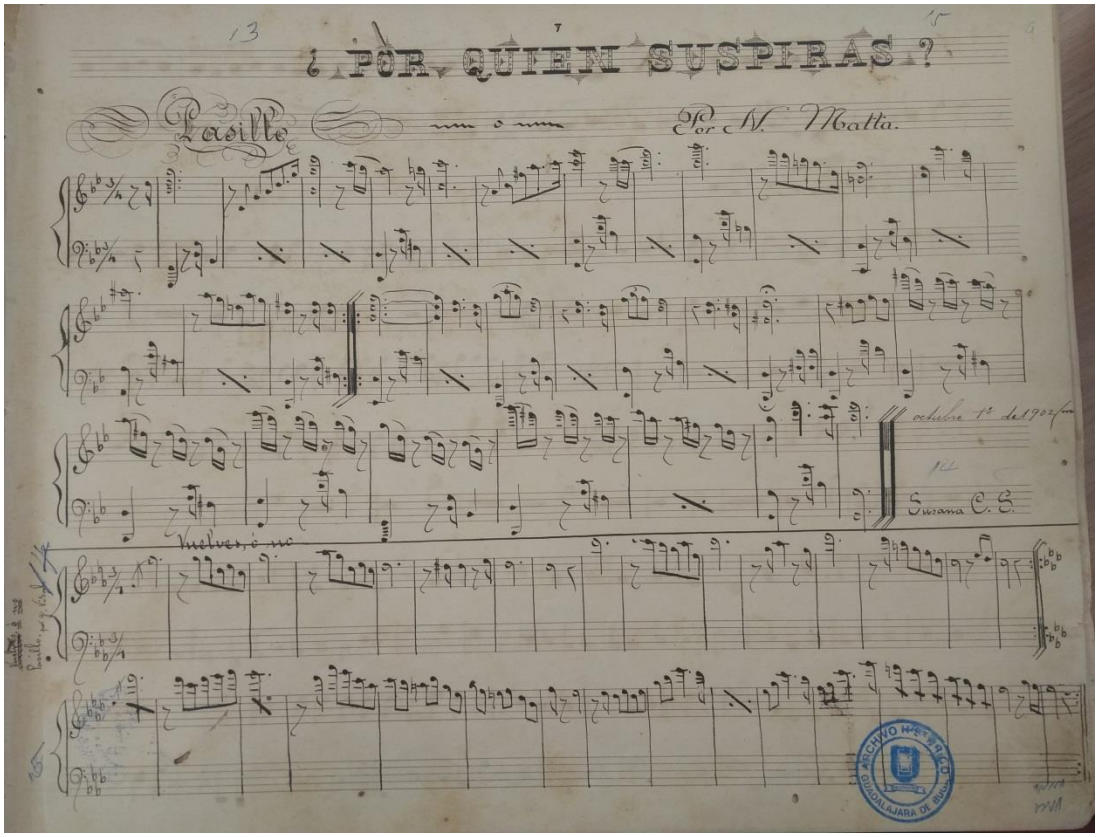
Vera, A. (2013) trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de lima en Santiago de Chile. Anuario musical, n. 68 enero-diciembre 2013, pp. 133-168 ISSN: 0211-3538. Instituto de Música Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4639448

Zambrano, E. (2012) *Crecimiento histórico y evolución urbana de la ciudad*. Recuperado de: ftp://ftp.ani.gov.co/Iniciativas%20Privadas/IP%20Via%20Puerto%20-%20Buga%20-%20Buenaventura/E/EII/EII2/EII28/EII282/POT/3%20DOCUMENTOS/RESUMEN/8%20CRECIMIENTO%20HISTORICO.pdf.

.

Anexos

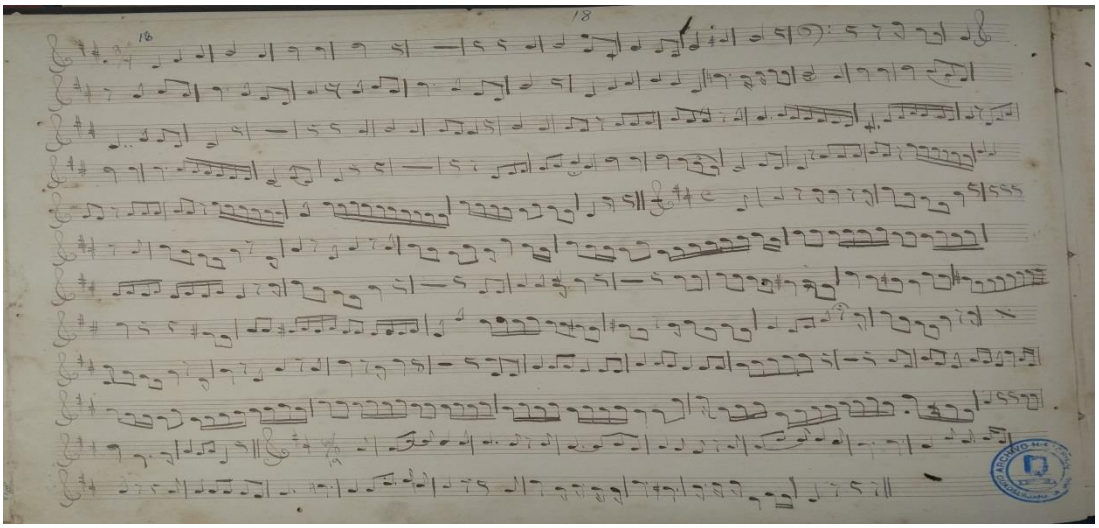
Pasillo vienes o no

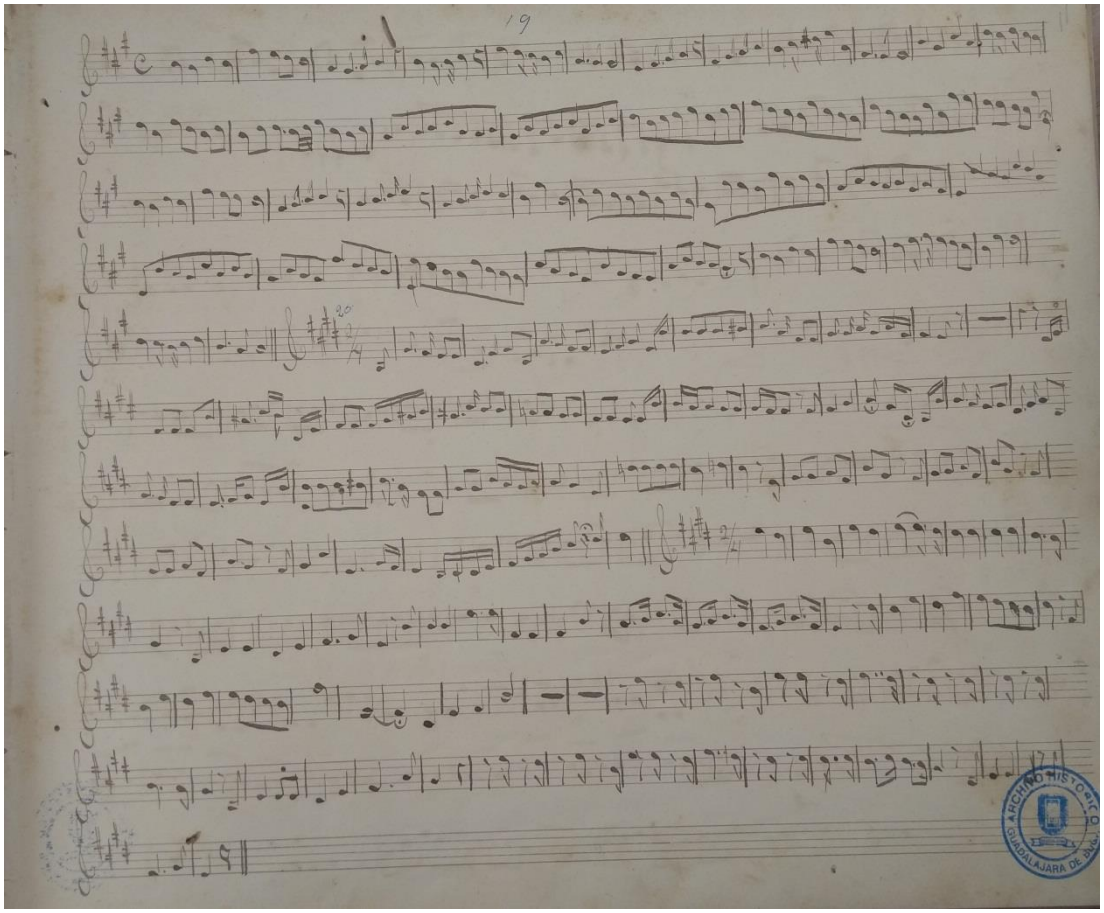


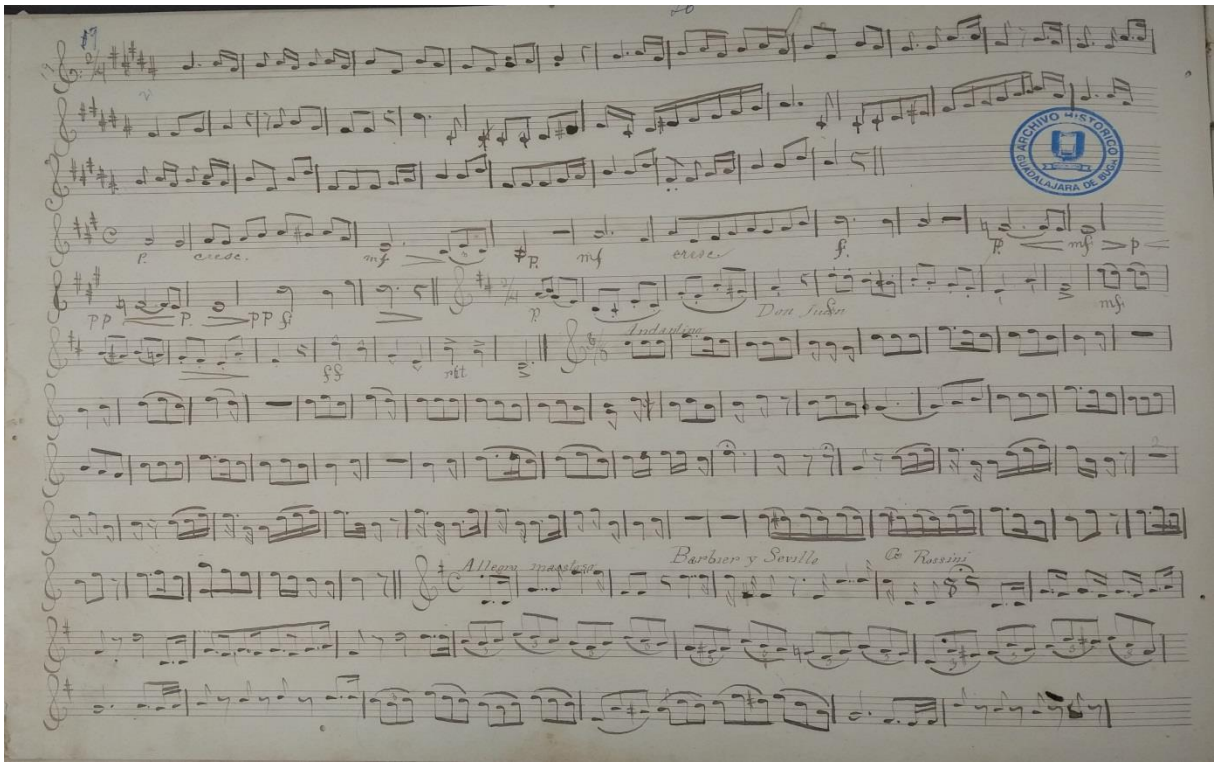
[18]

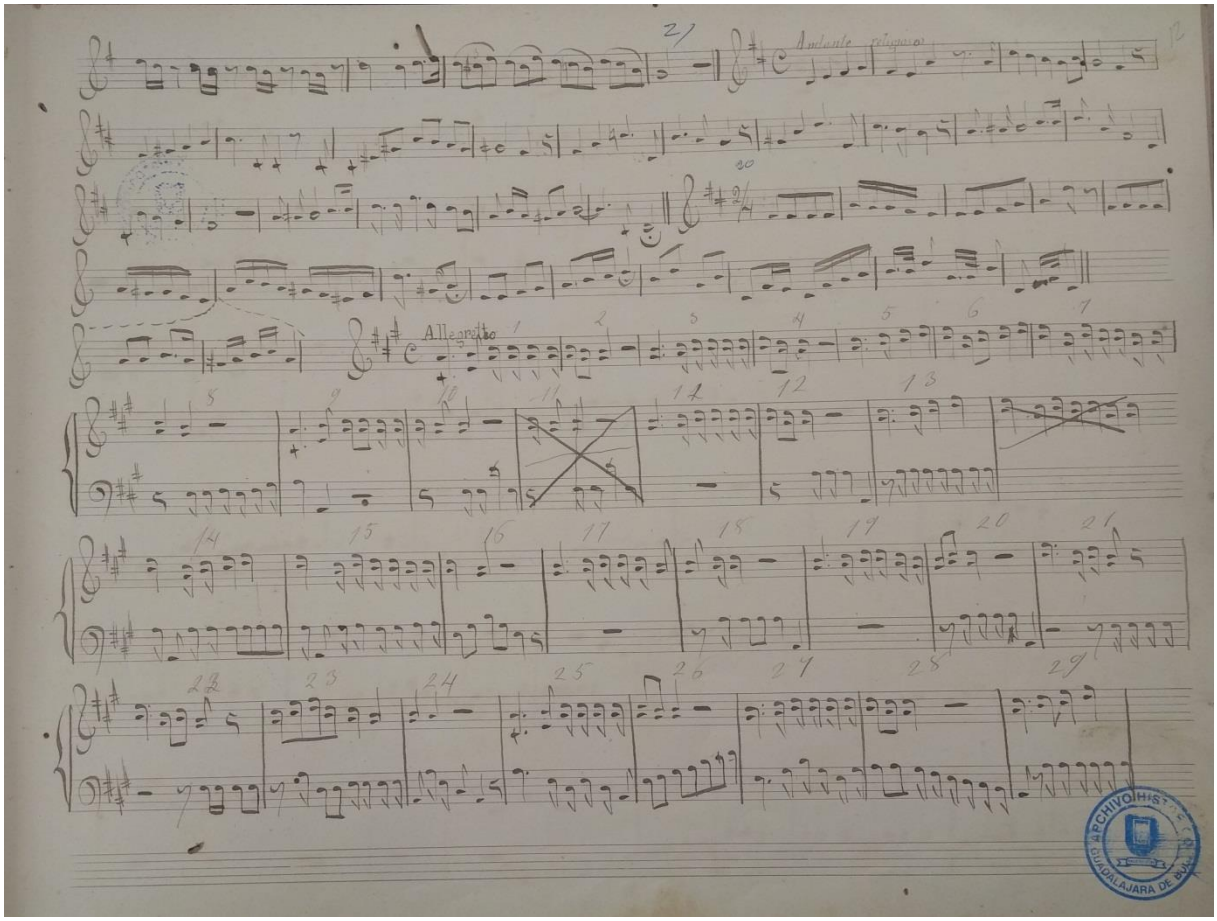
[18] El título de la obra está en la esquina inferior izquierda y en forma vertical

.

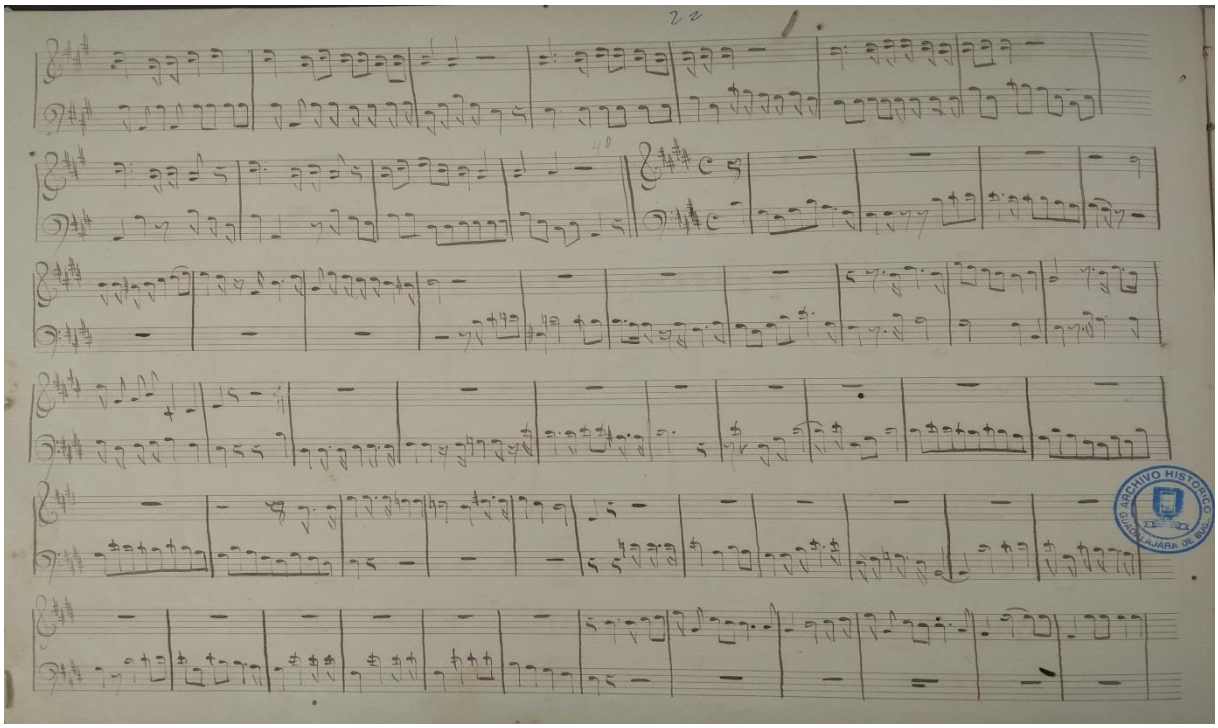


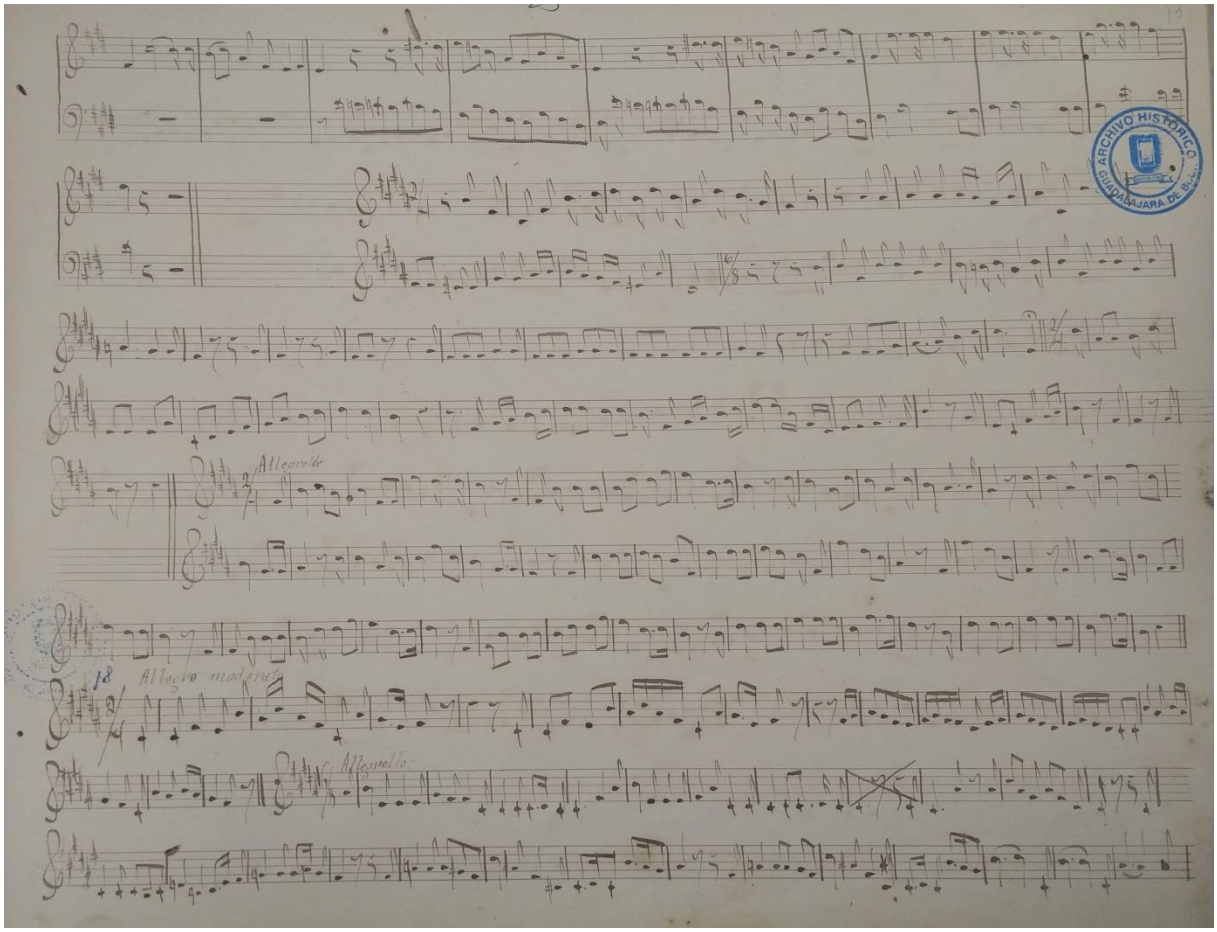



Andantino
Don Juan
Allegro maestoso
Barbier y Sevilla
Cº Rossini

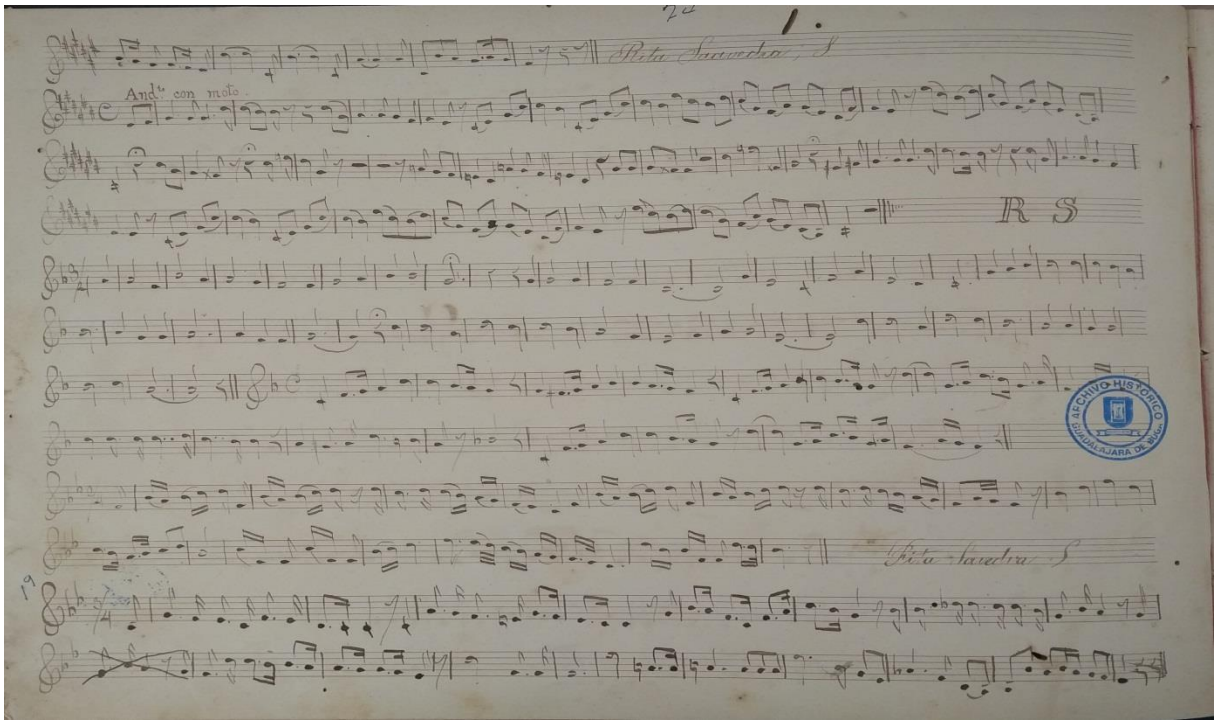

Andante religioso
Allegretto

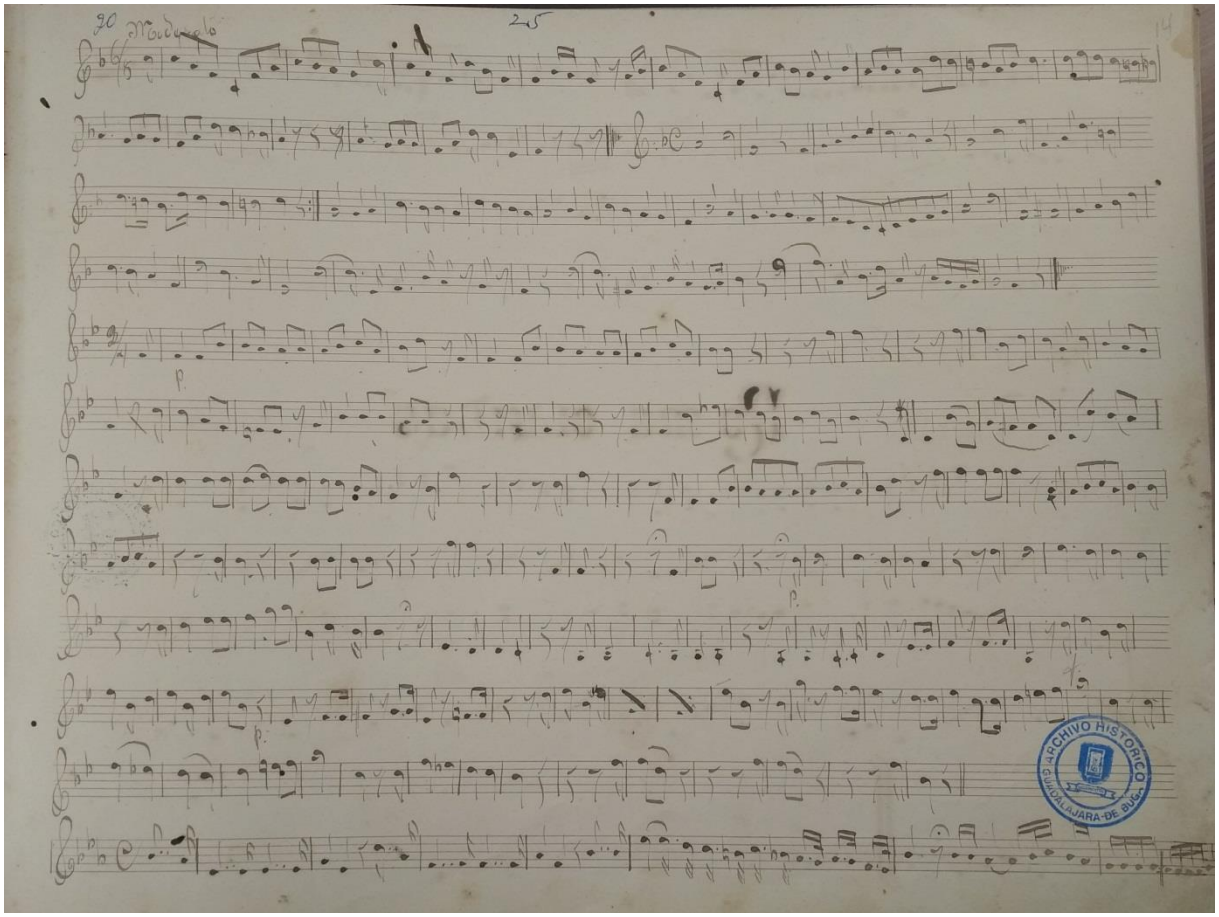
.

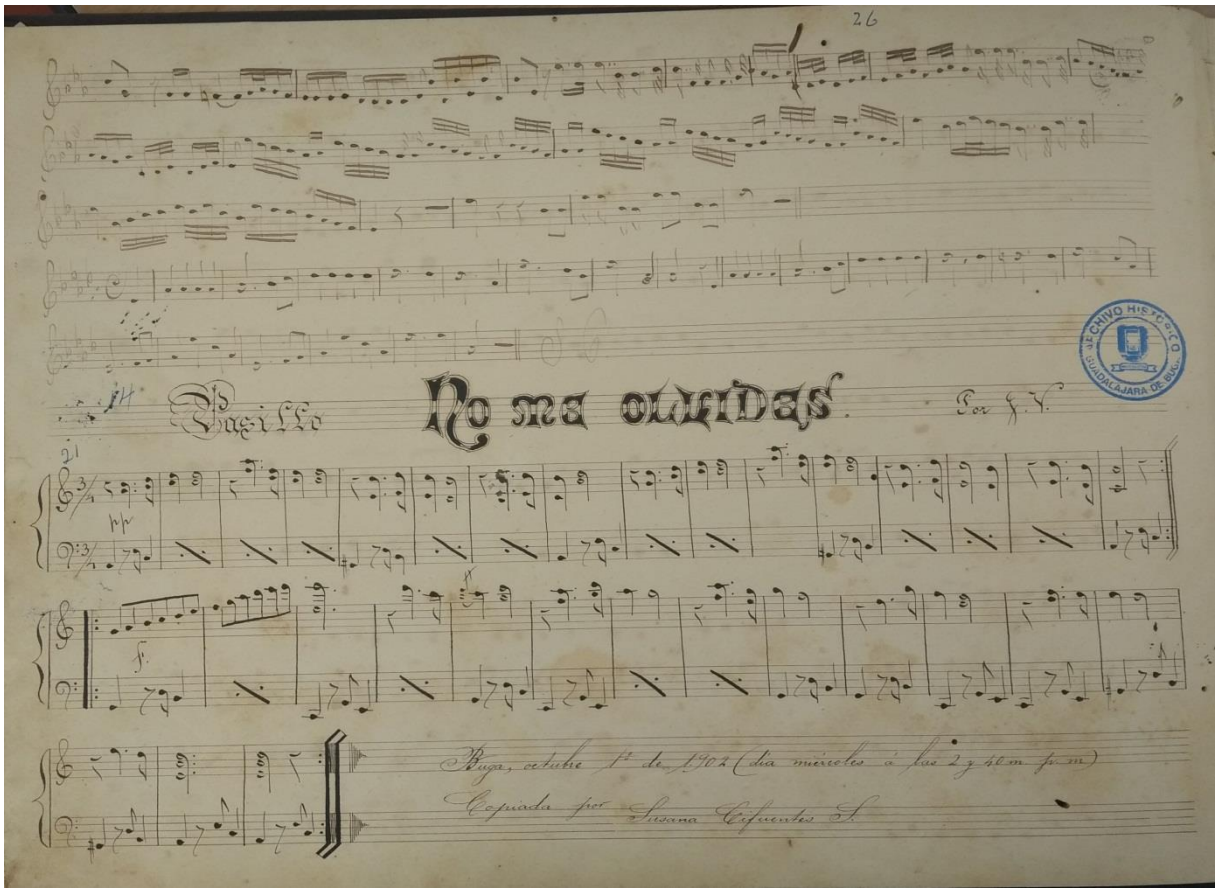



Allegretto
Allegro moderato
Allegretto

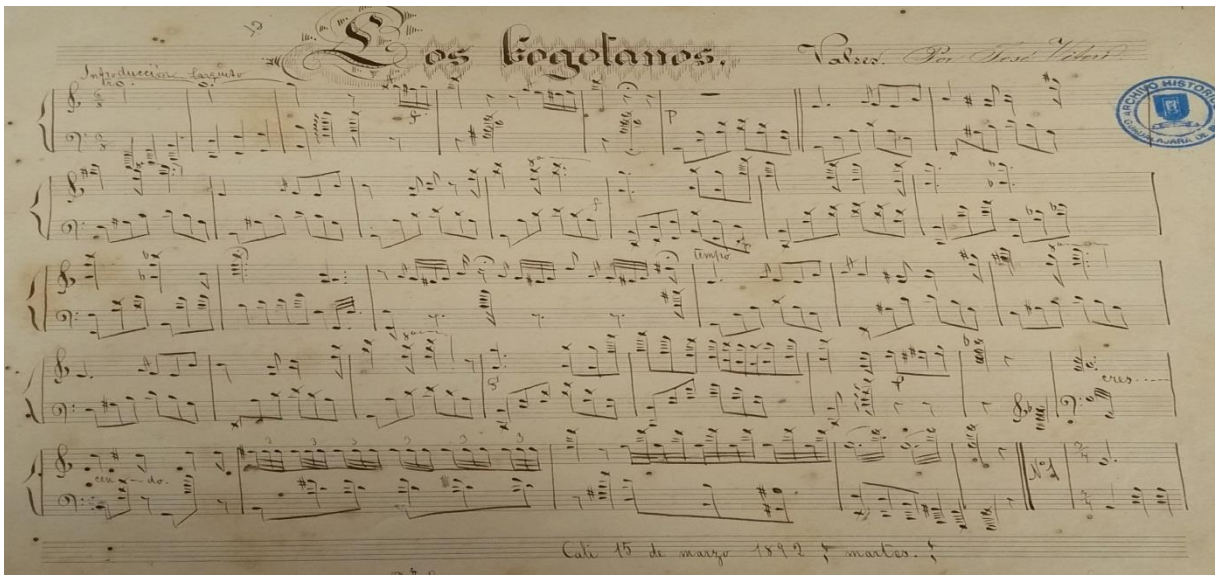
.


Rita Saavedra S
And.te con moto
R S
ARCHIVO HISTORICO GUADALAJARA DE BUGA
Rita Saavedra S

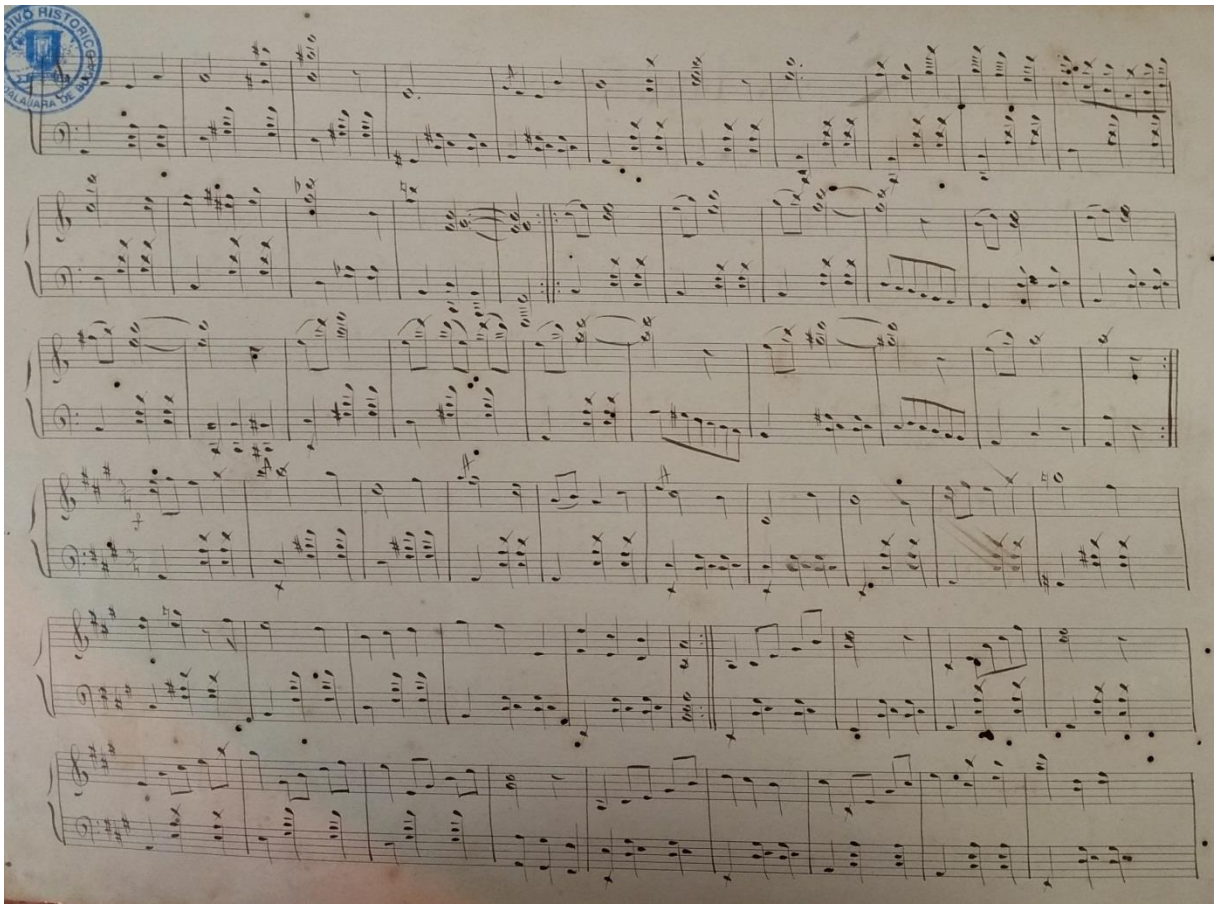

Moderato
ARCHIVO HISTORICO GUADALAJARA DE BUGA

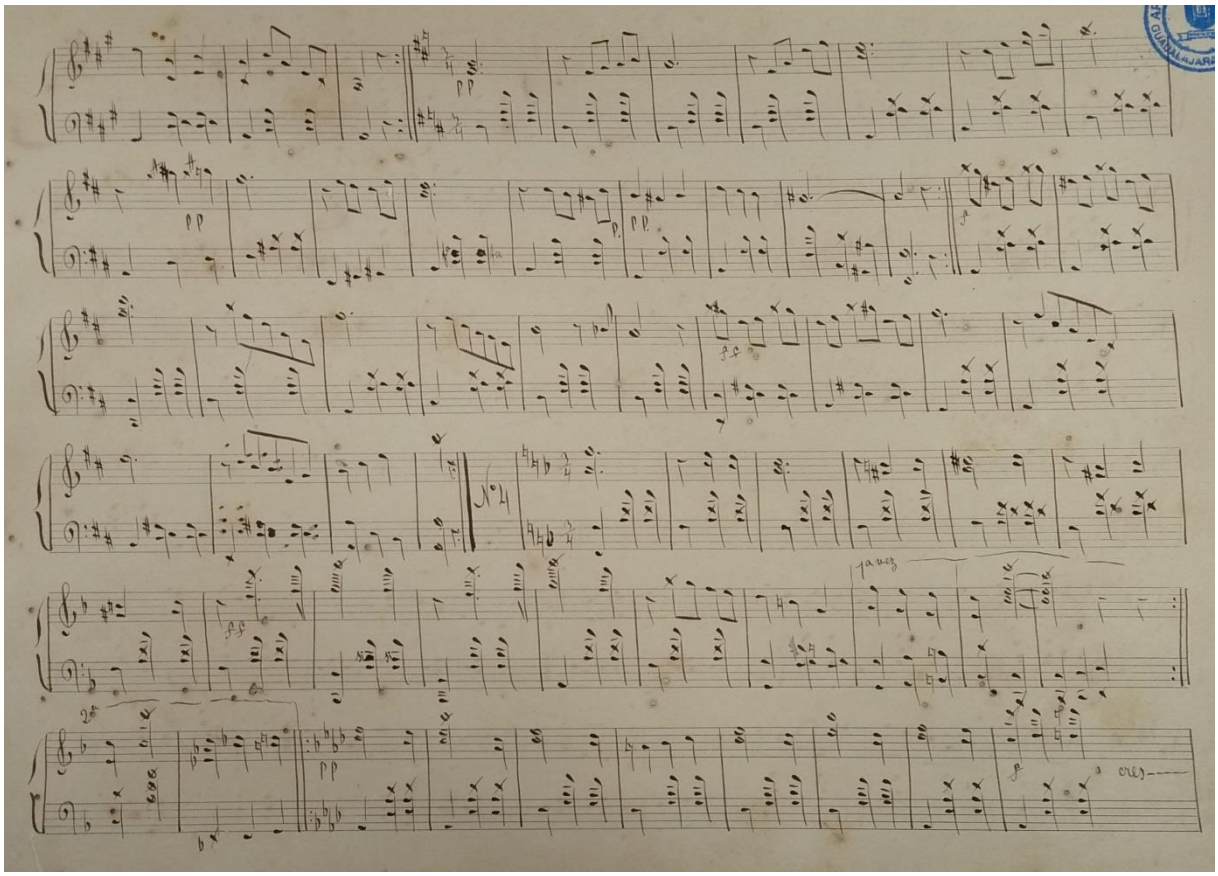


Álbum: Dolores Mera Soto

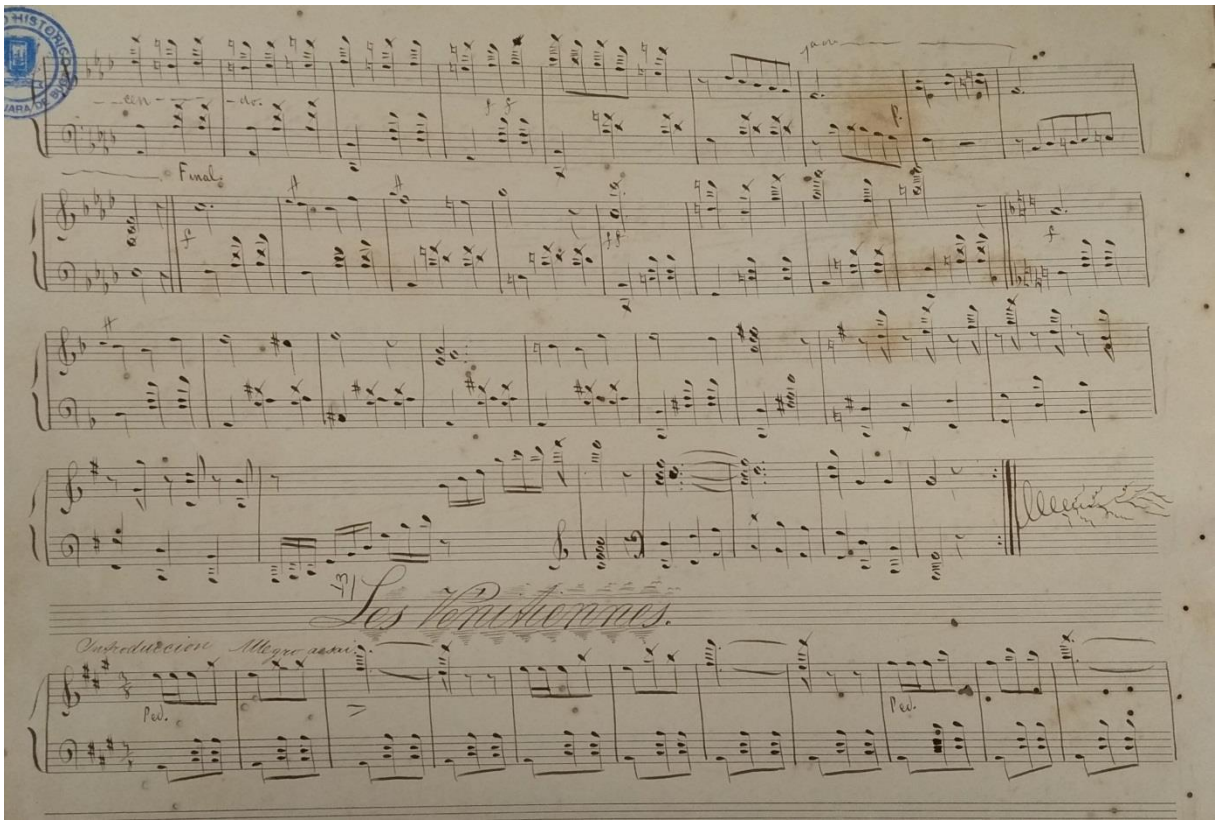


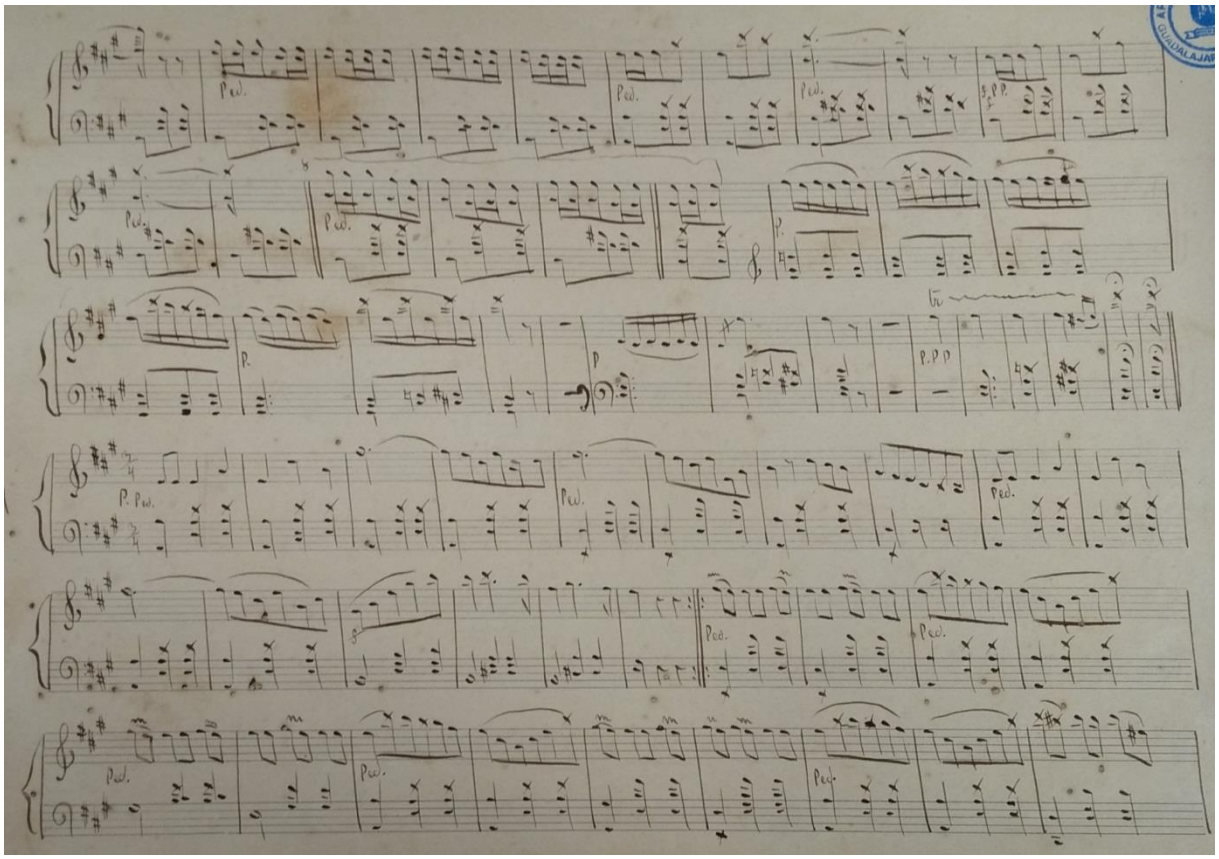
.



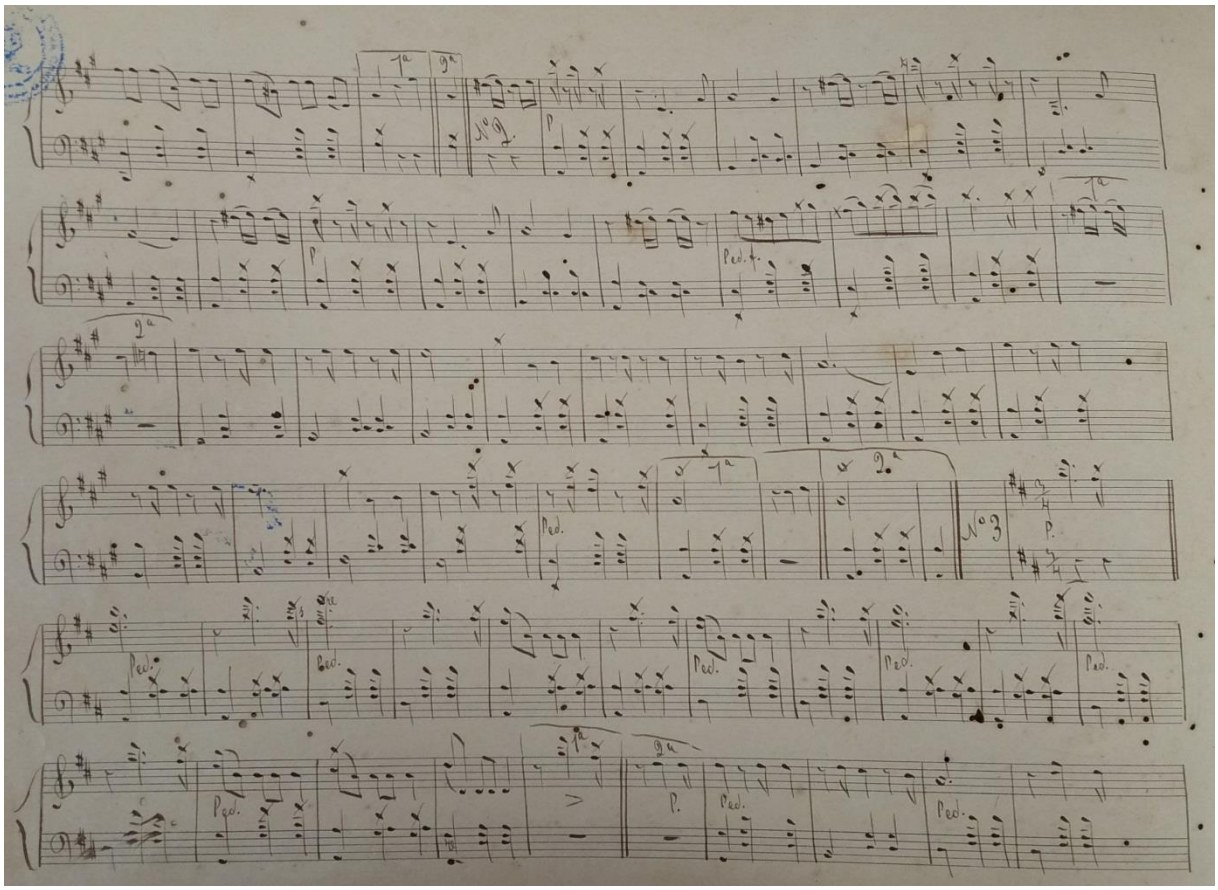


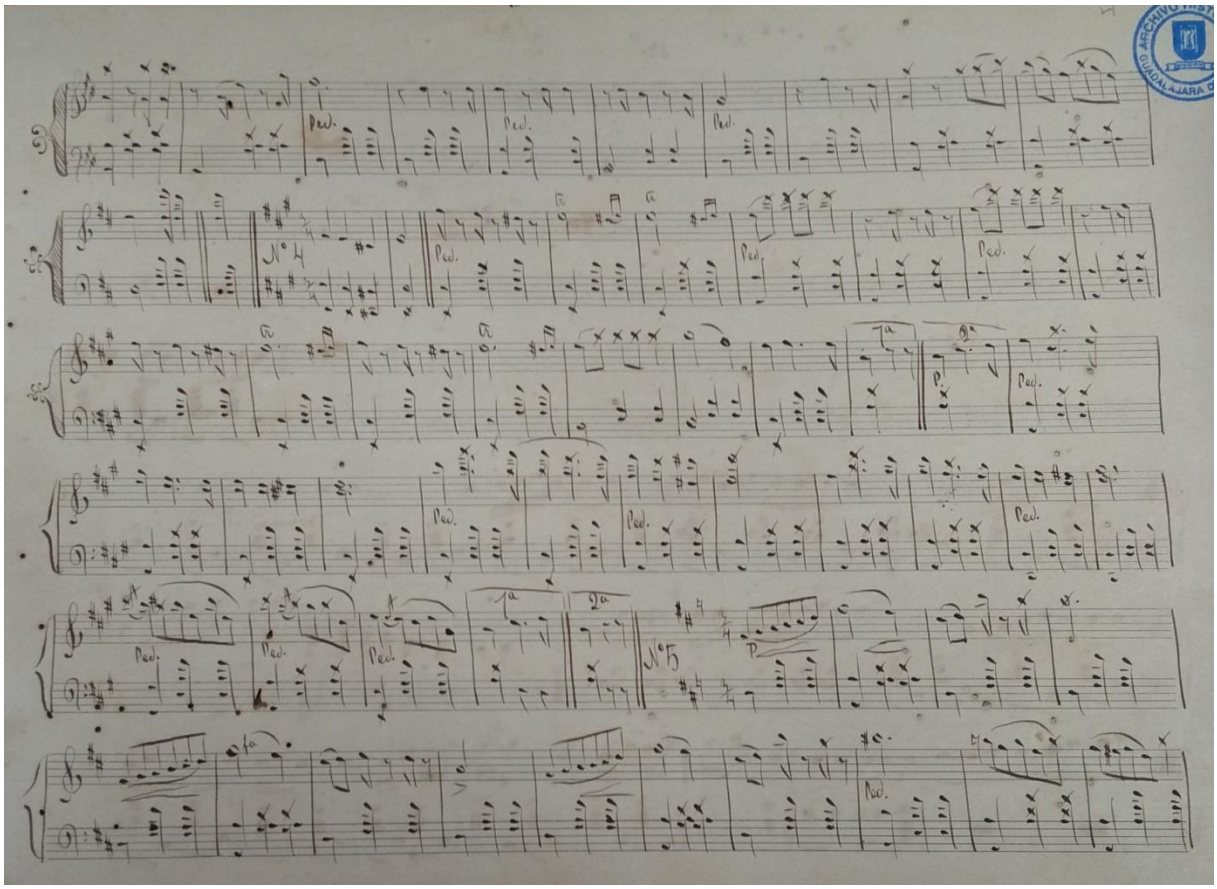
.


Final
Les Voisinnes.
Introduccion Allegro assai.
Ped.

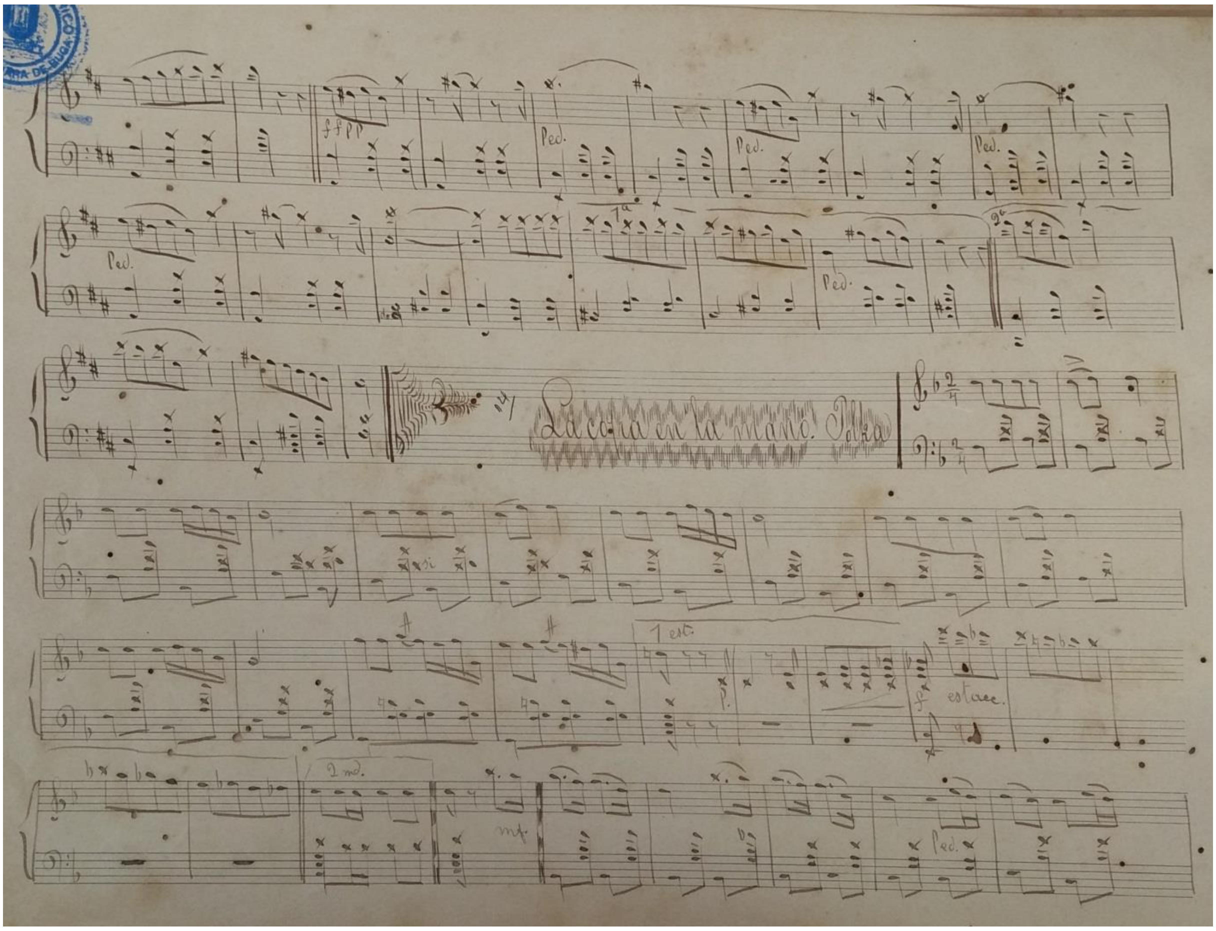

Ped.
P.P.P.

.

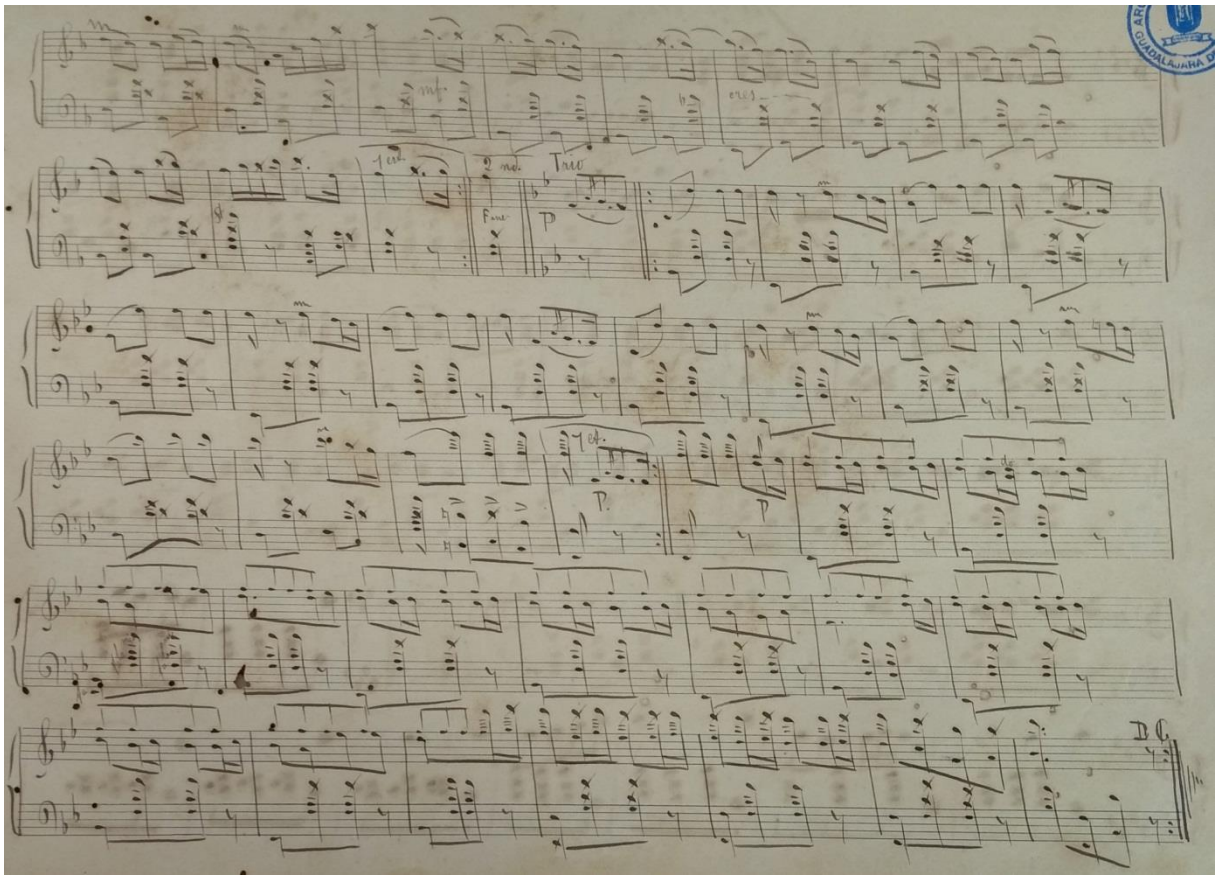




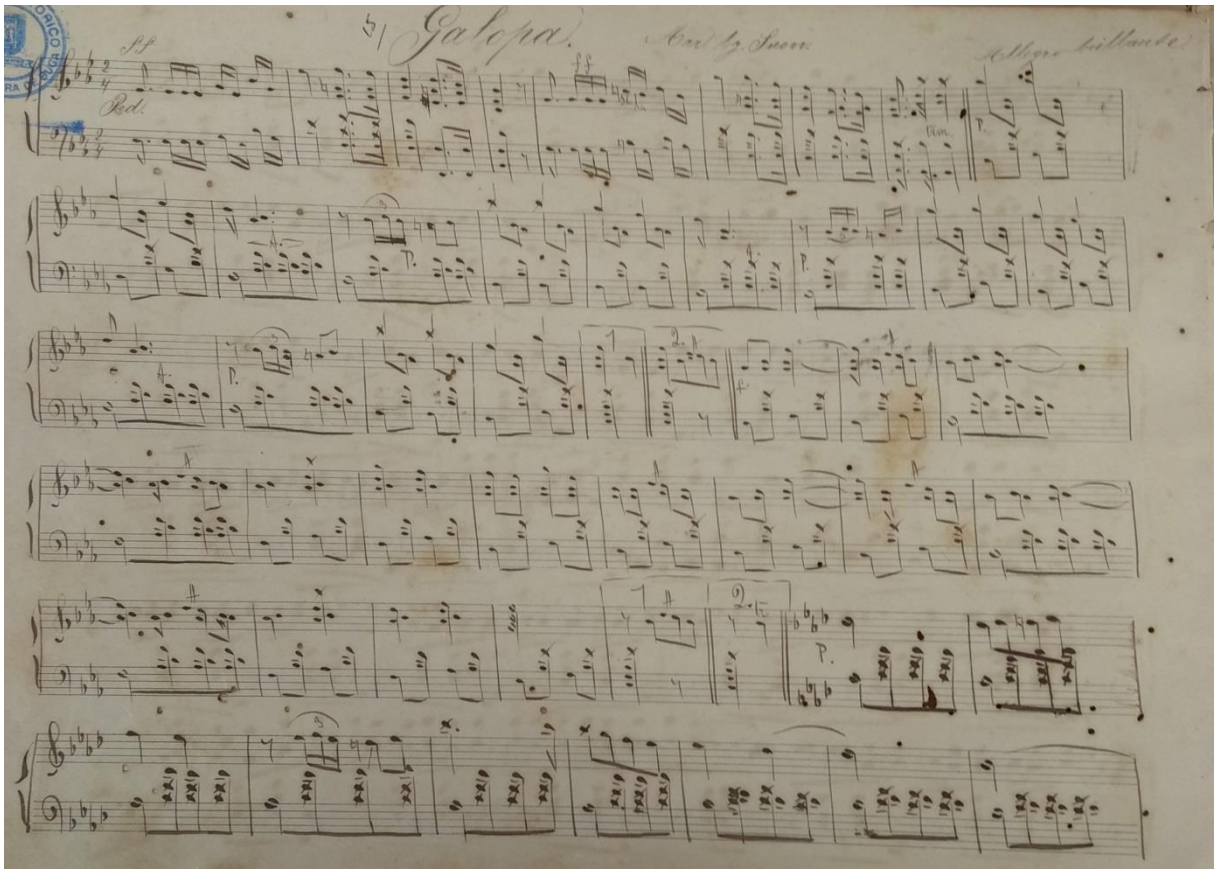
.

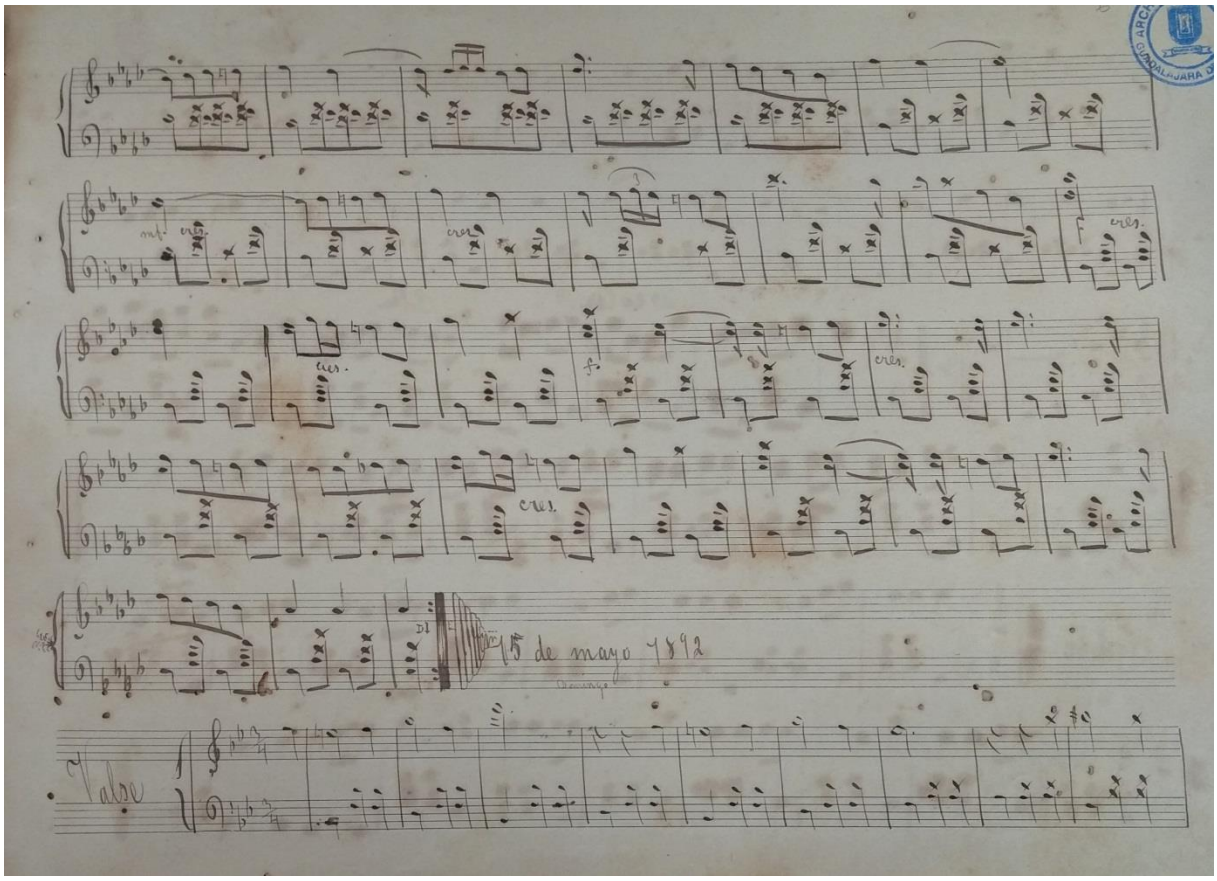


La caña en la mano. Polka
Ped.
estacc.
mf

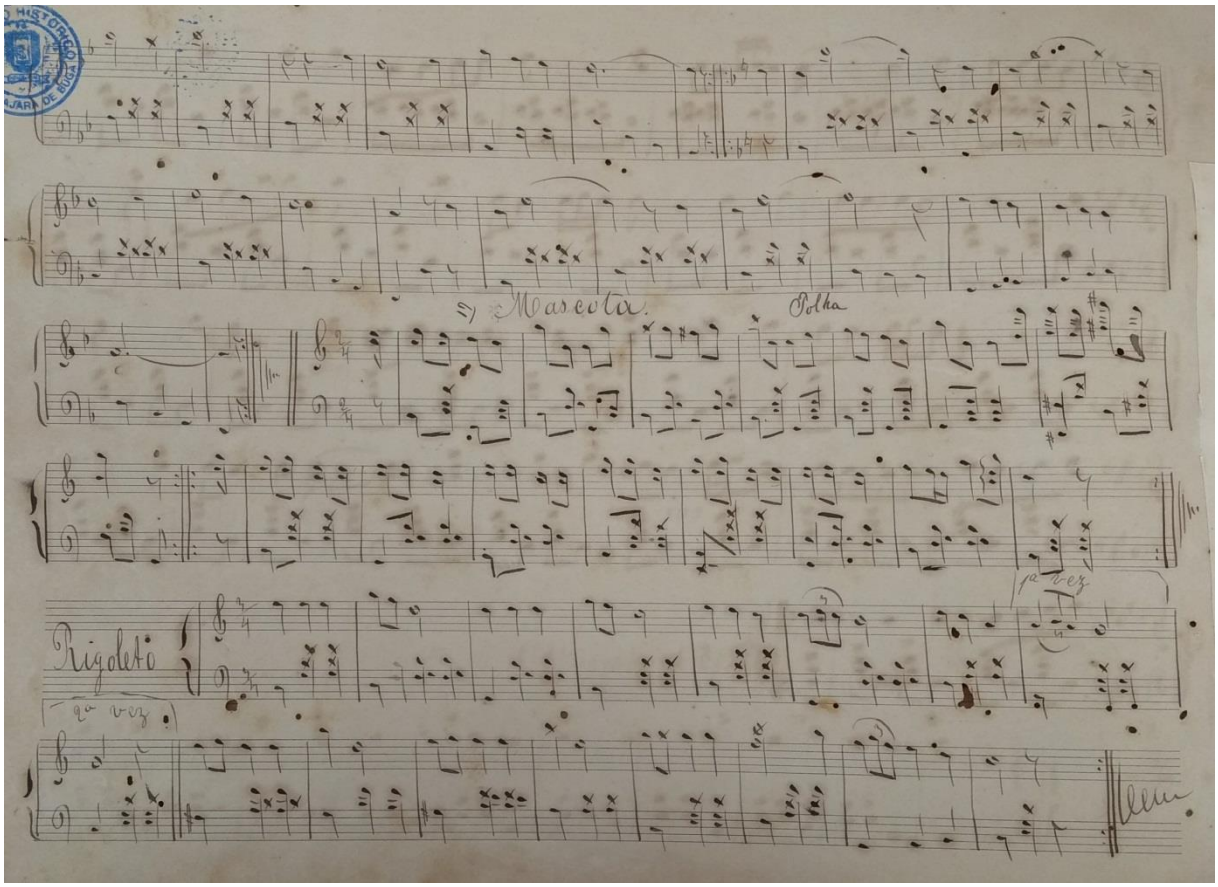

1er.
2 me.
Tres
Fine
P
Ter.
D.C.

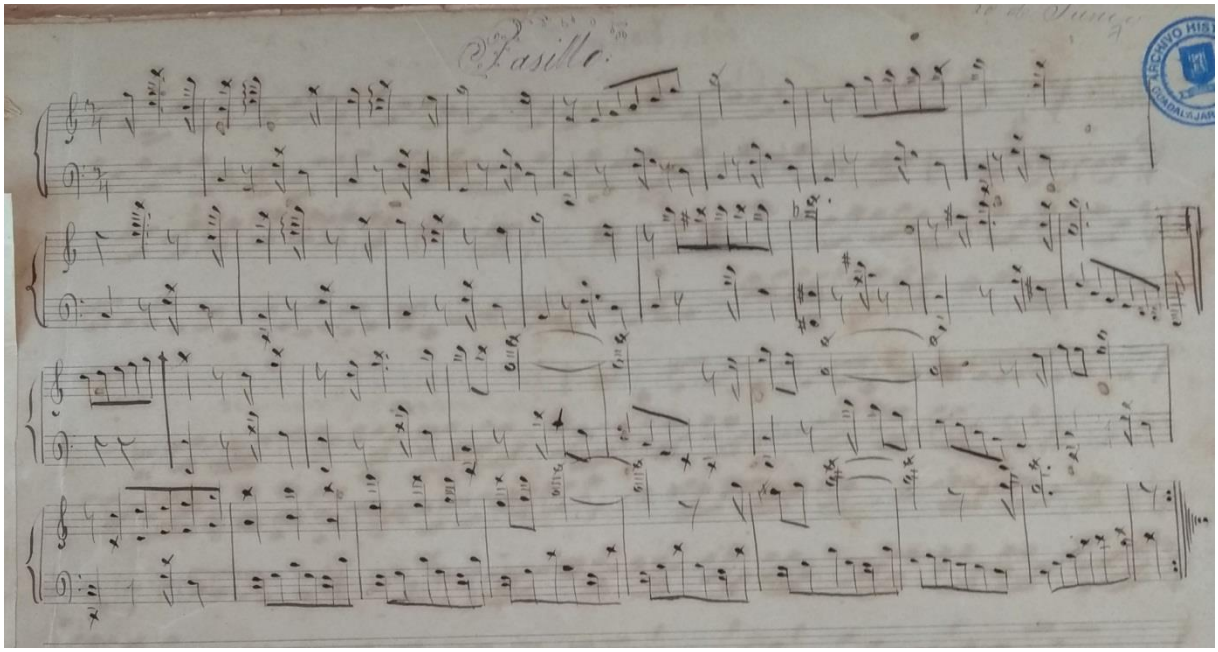
.


Galopa.
Ped.

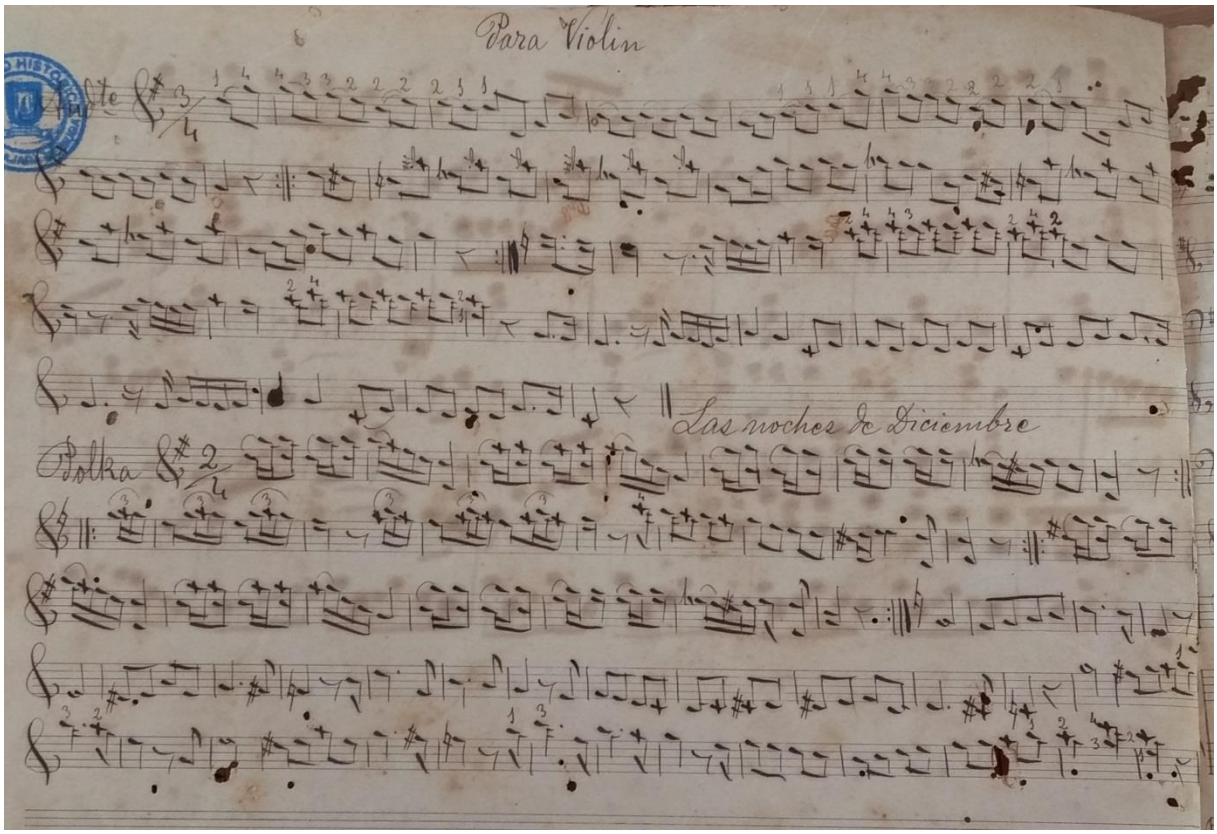

15 de mayo 1892
Vals

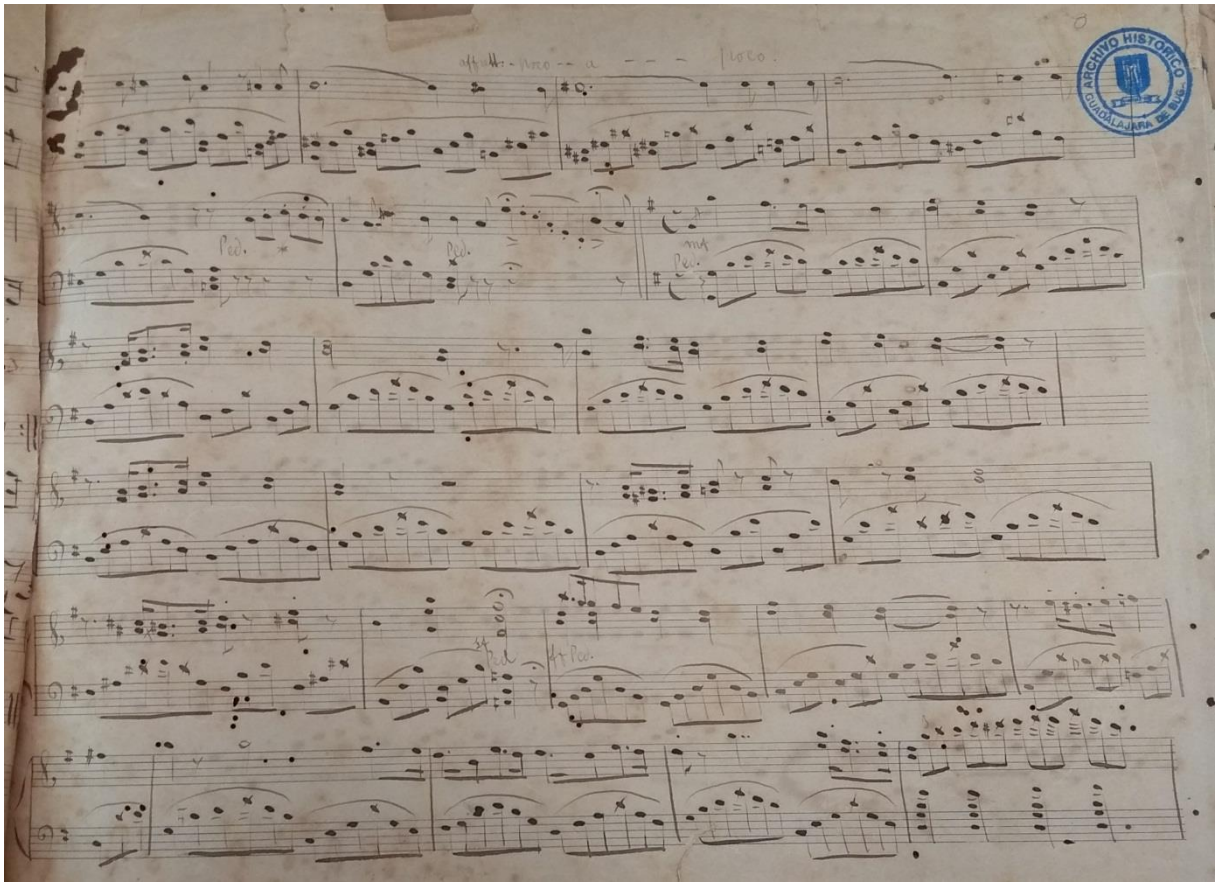
.


Mascota.
Polka
Rigoletto
1ª vez
(2ª vez)

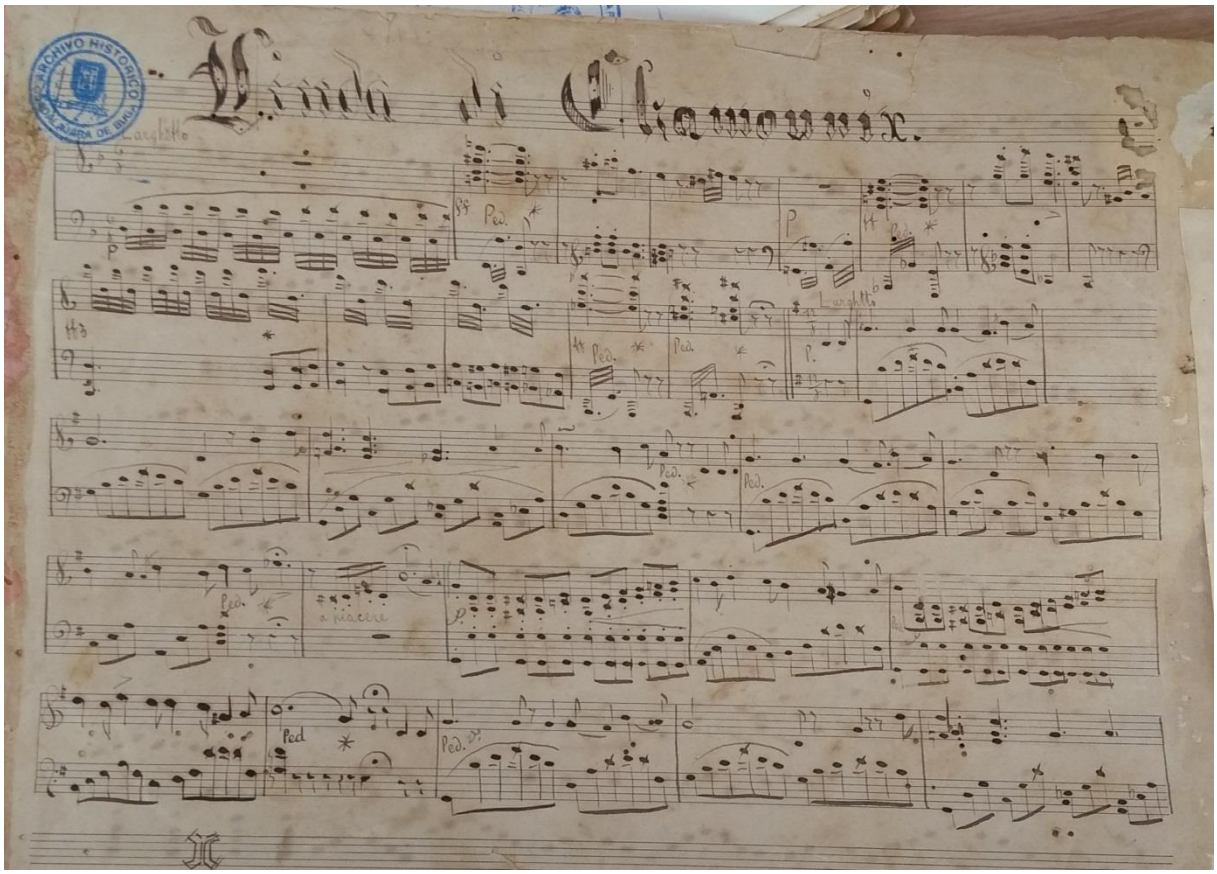

Pasillo.

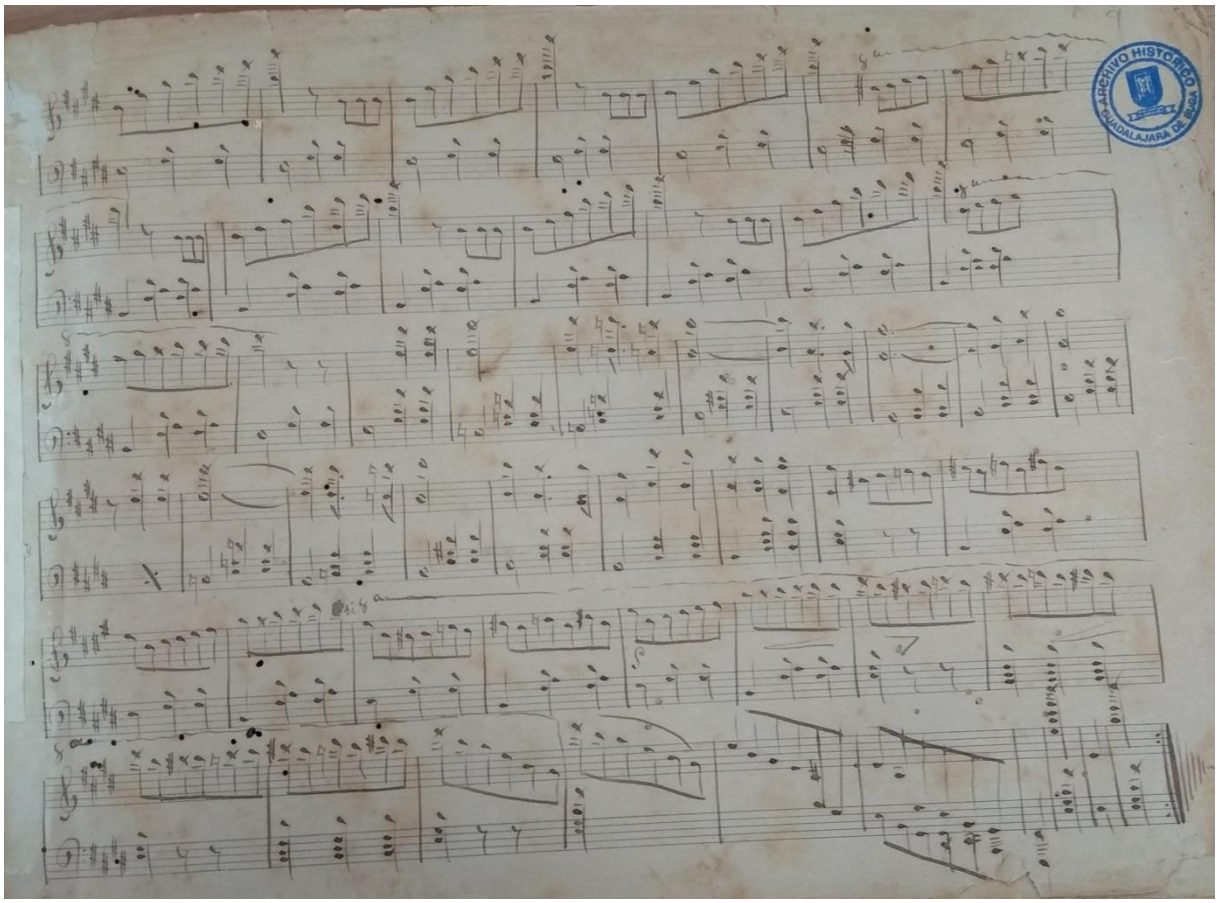
.


Para Violin
Las noches de Diciembre
Polka


ARCHIVO HISTÓRICO
GUADALAJARA

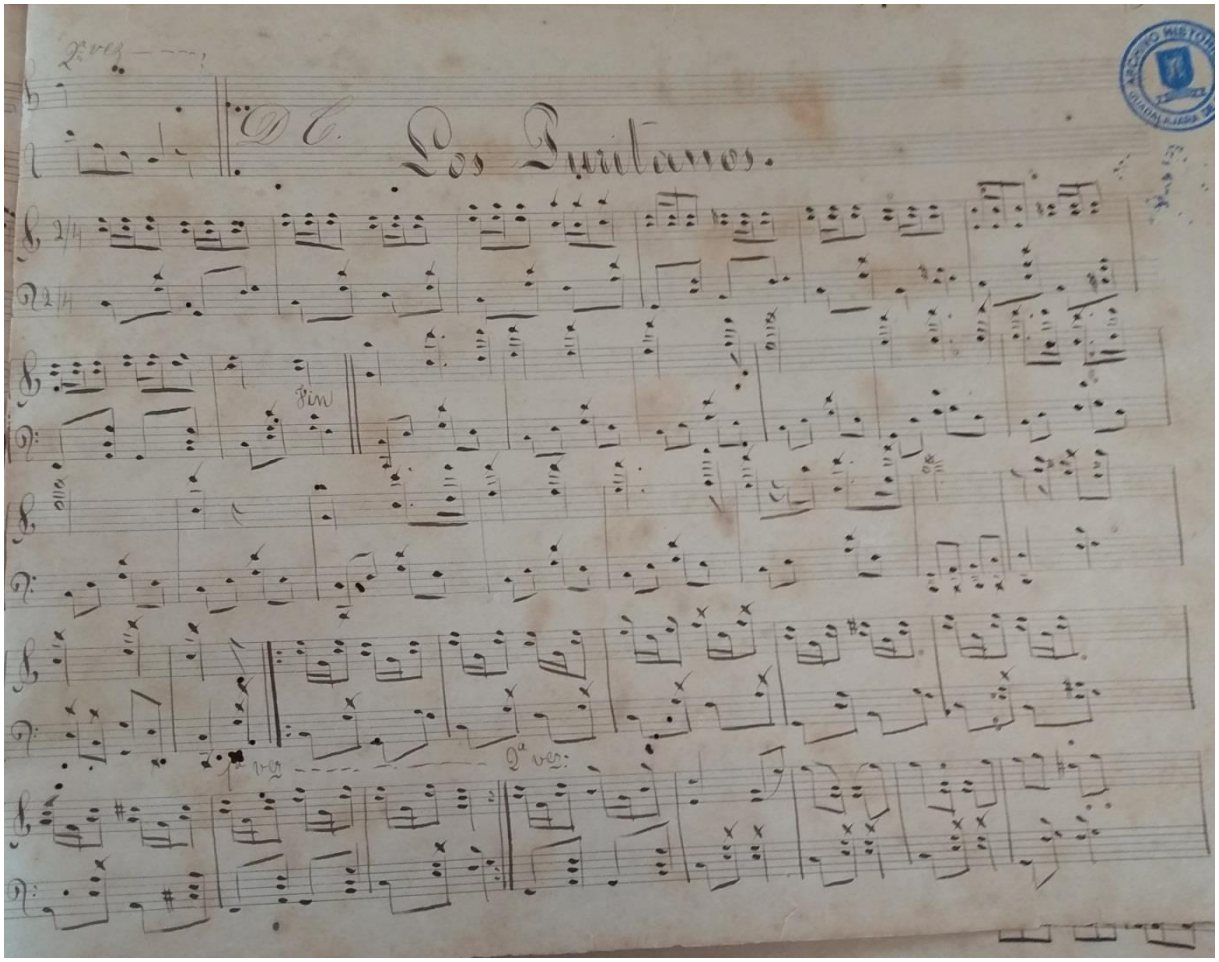
.


Viuda di Clicquot.
Larghetto
Ped.
a piacere

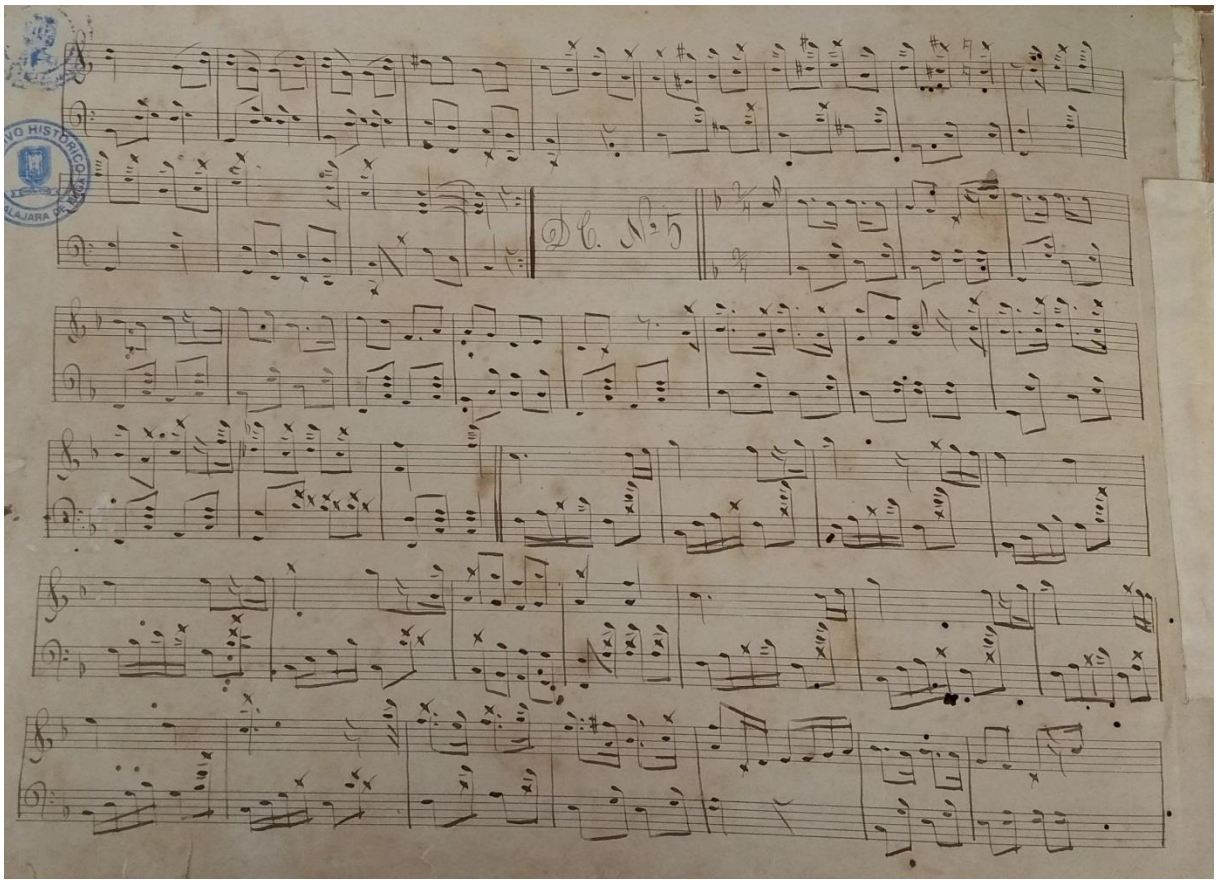


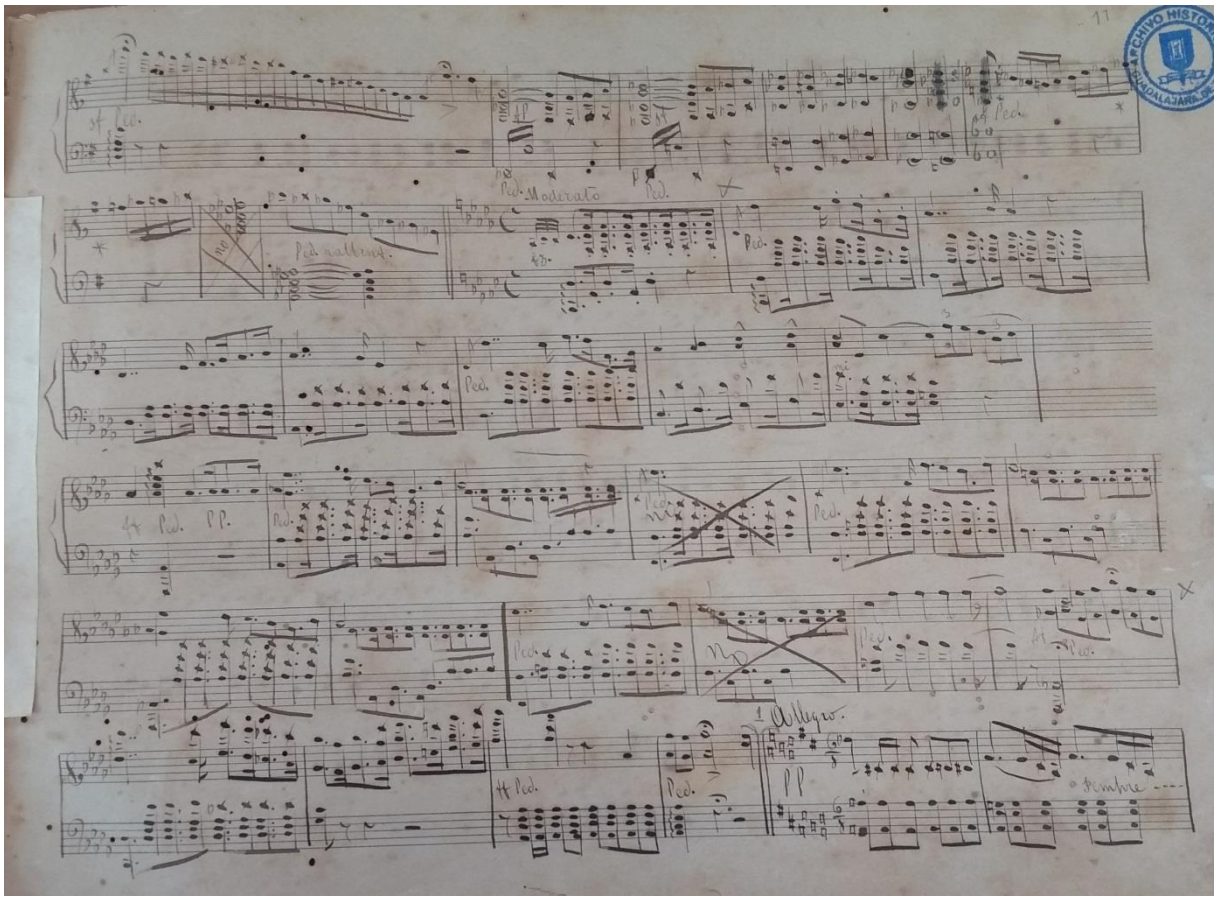
.


Corn Flower
Tabc.
ff
2
X
Nº 2

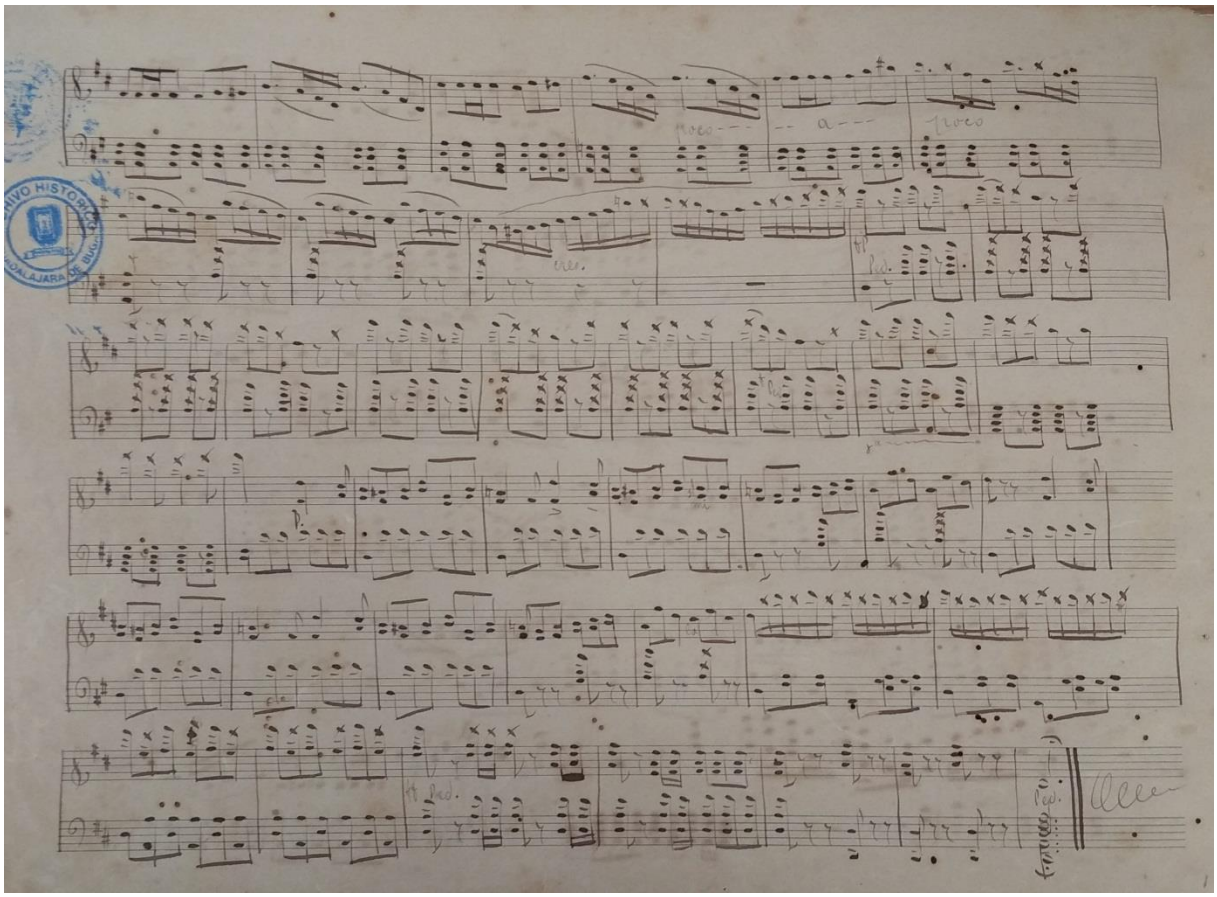

2 vez
D.C.
Los Puritanos.
Fin
2ª vez:

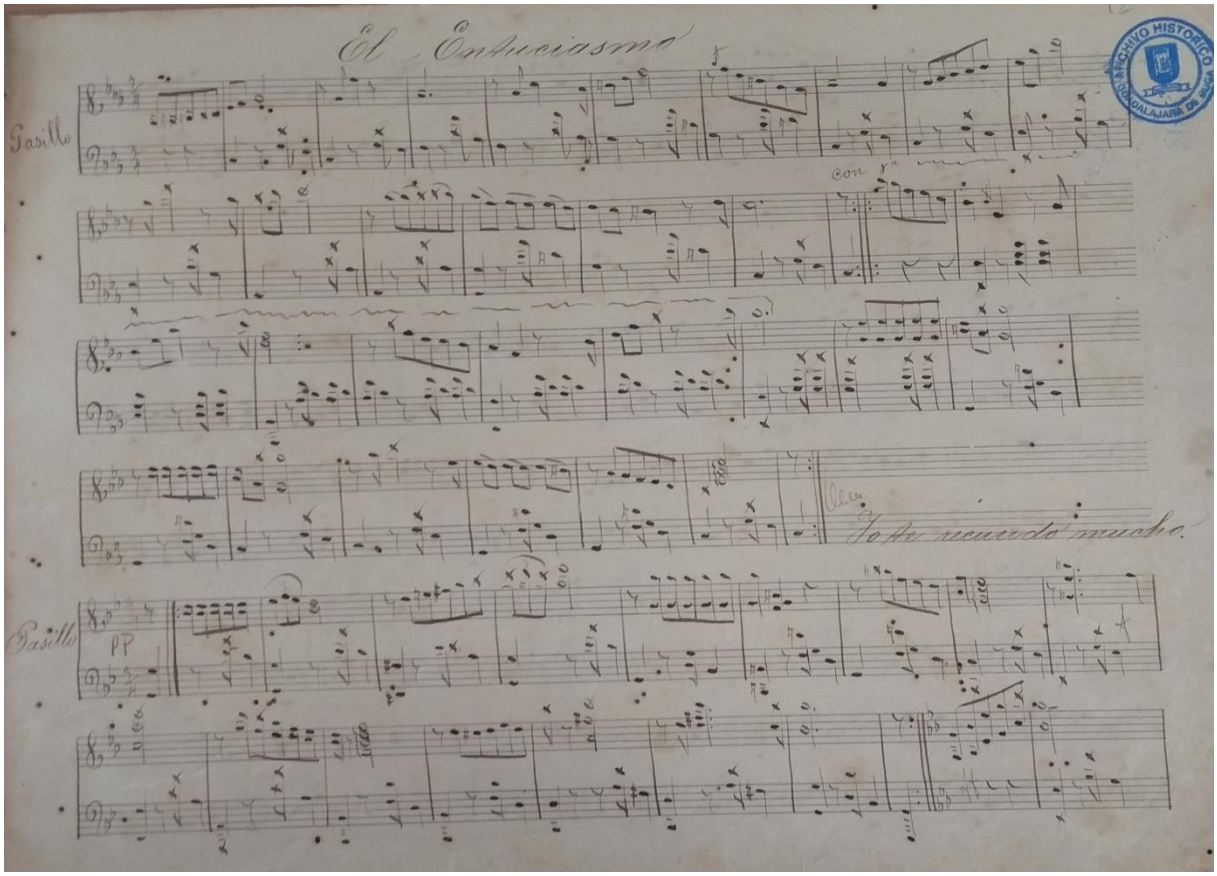
.



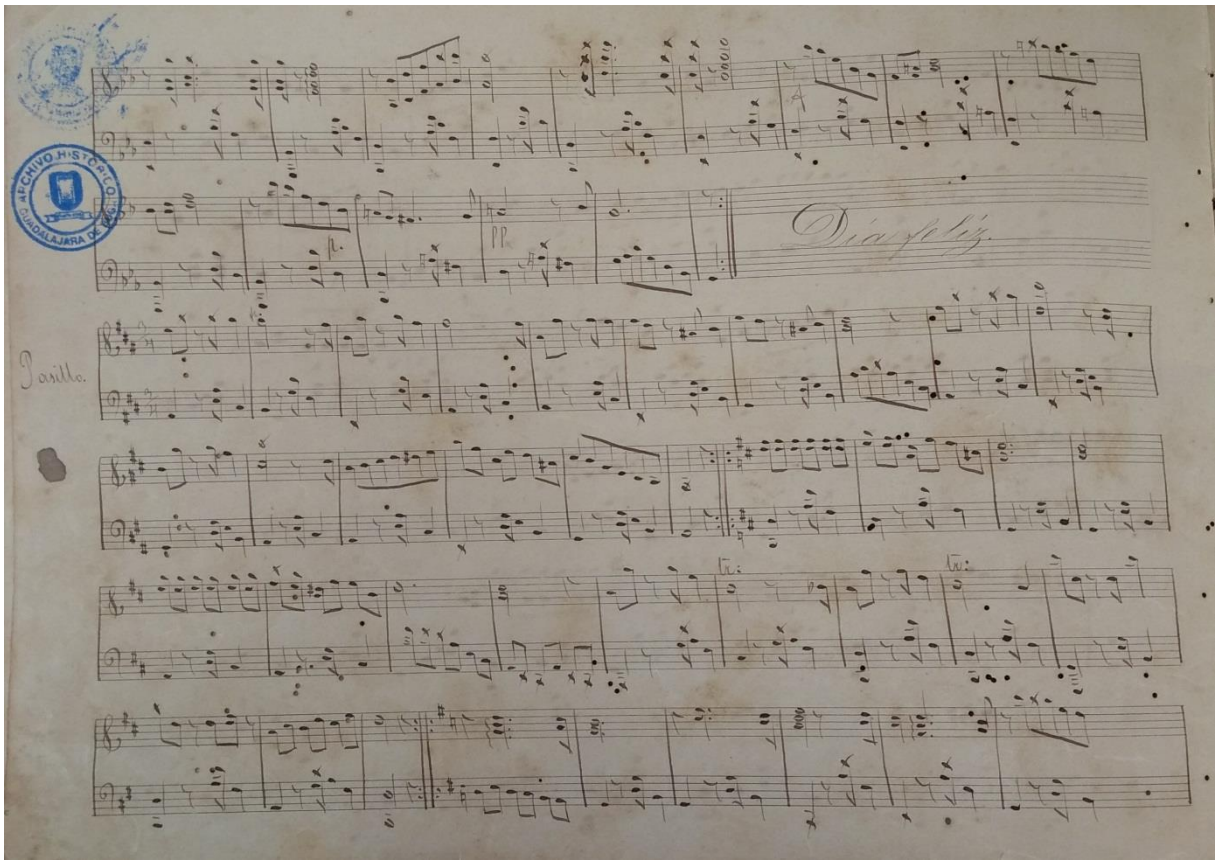


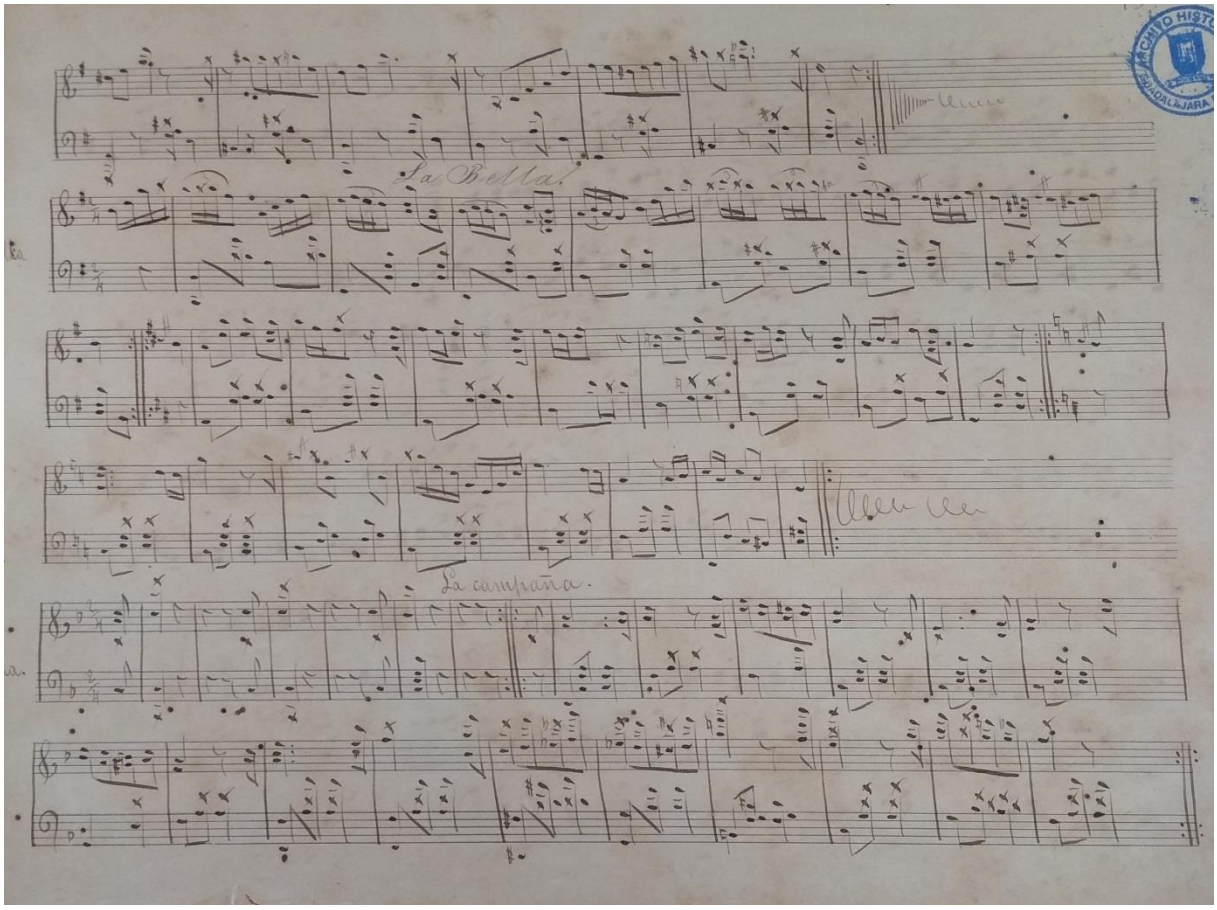
.



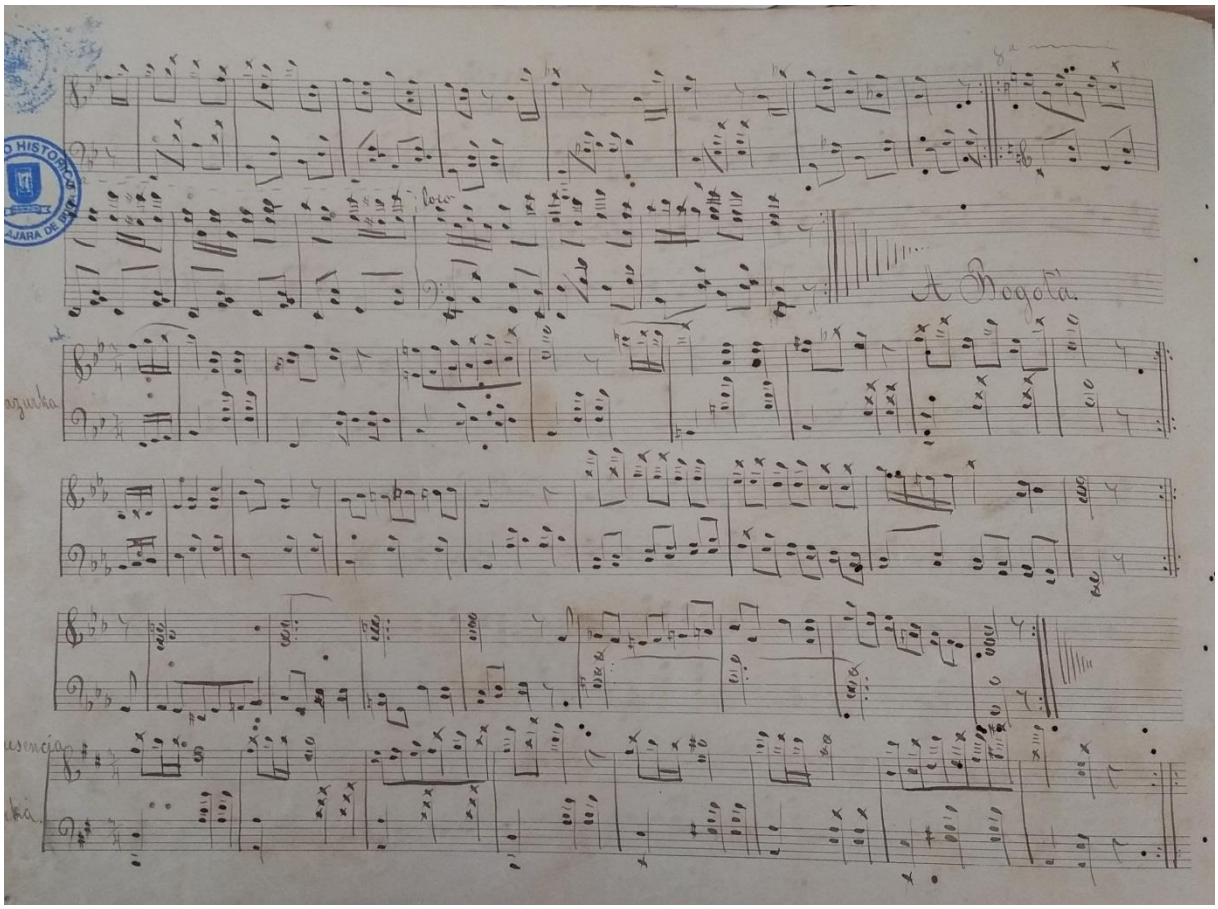

El Entusiasmo
Fasillo
Fasillo
PP
Yo Re recuerdo mucho.

.

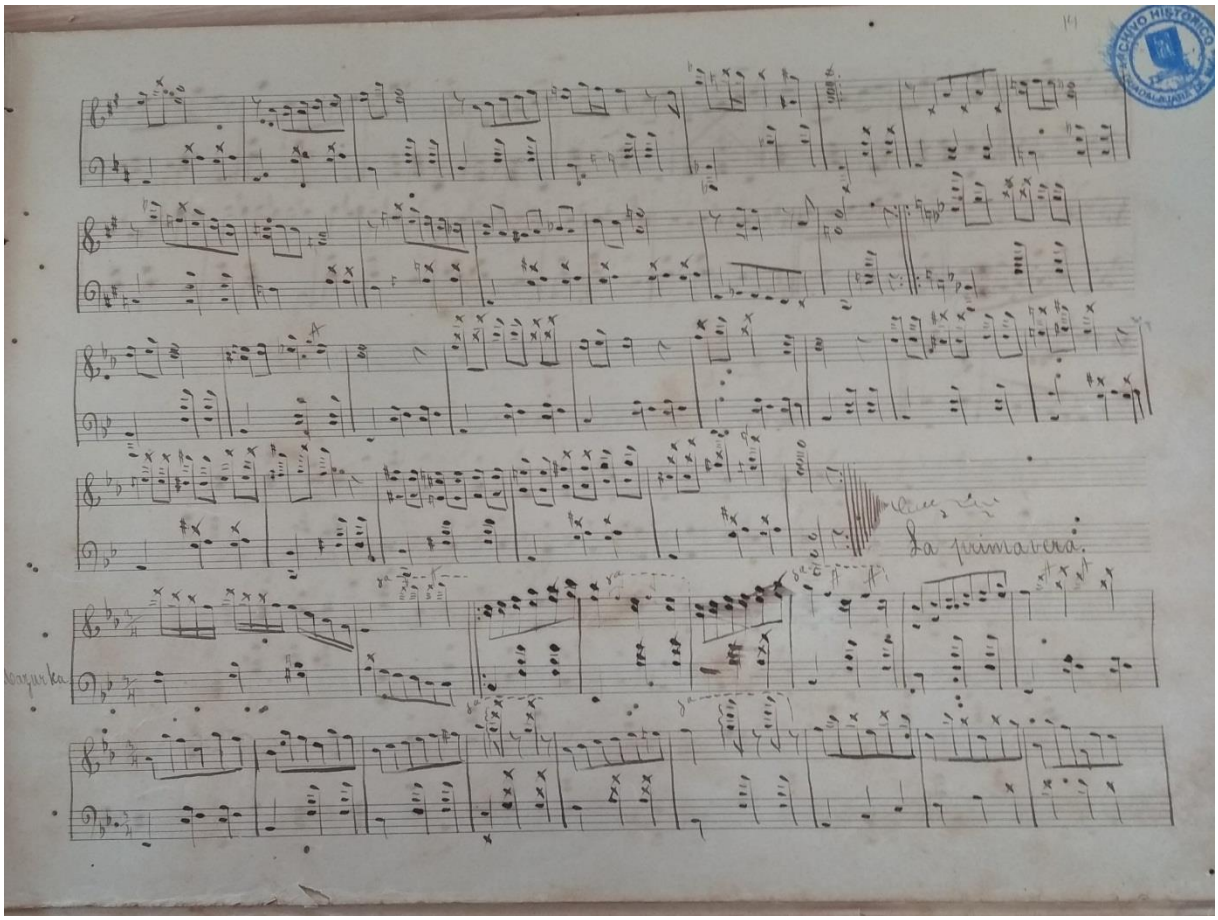

ARCHIVO HISTÓRICO
GUADALAJARA
Día feliz.
Jarillo.


ARCHIVO HISTÓRICO
GUADALAJARA
La Bella!
La campaña.

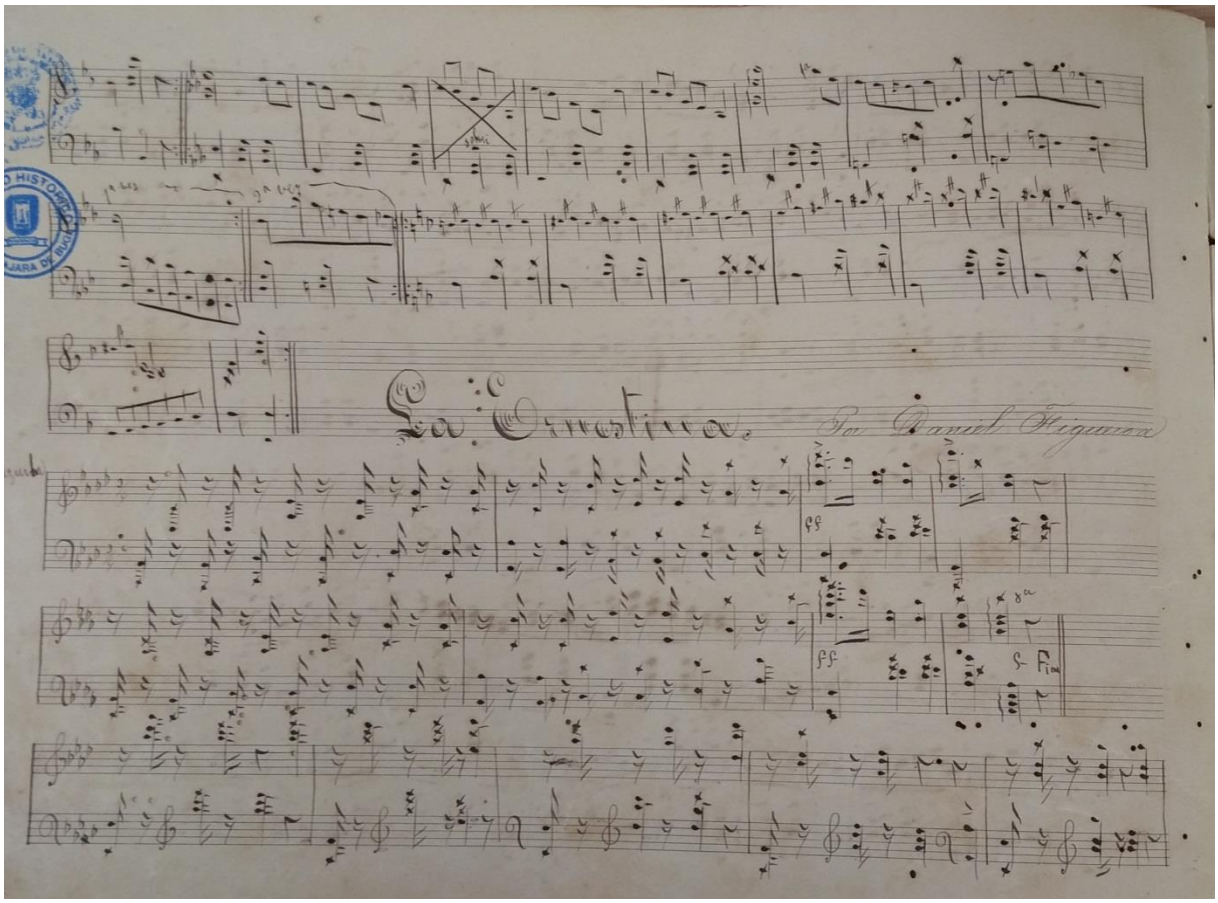
.

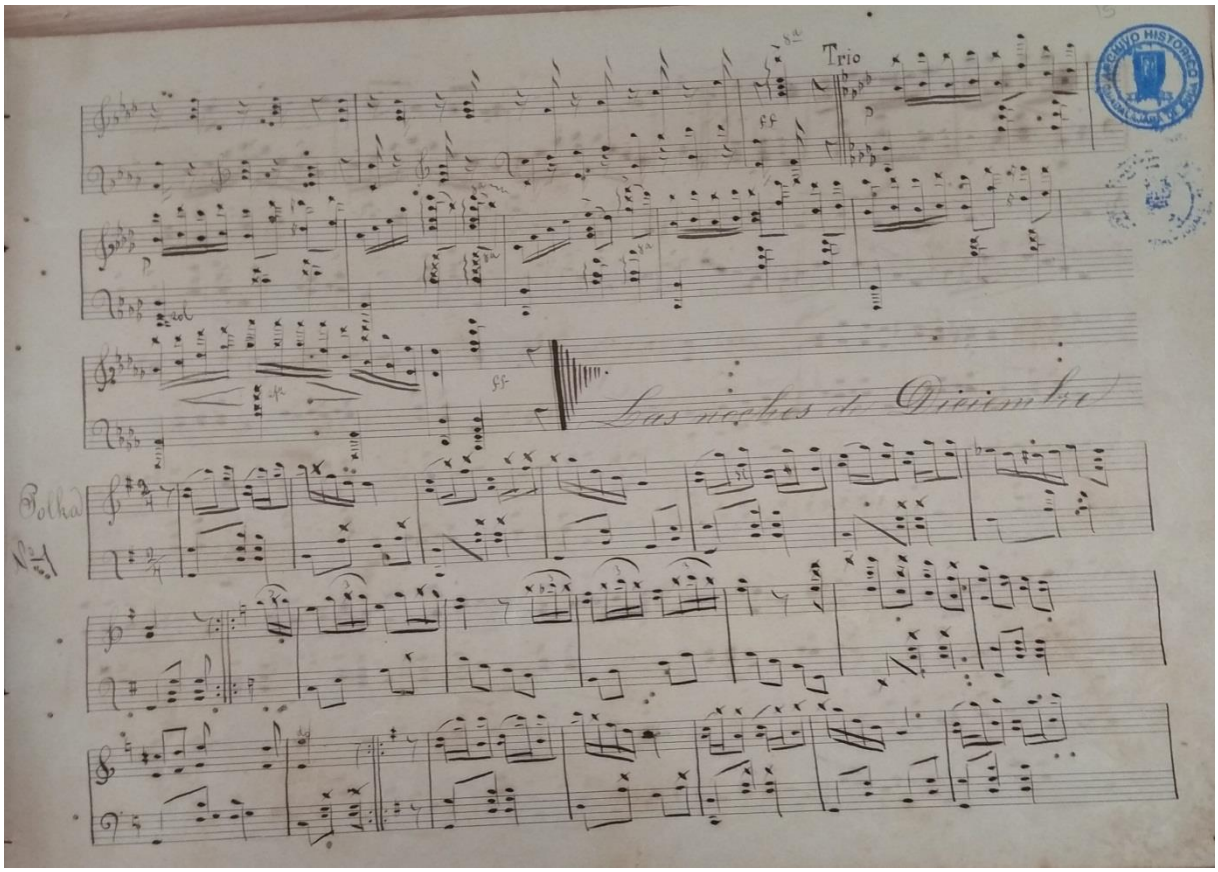

A Bogotá.

.

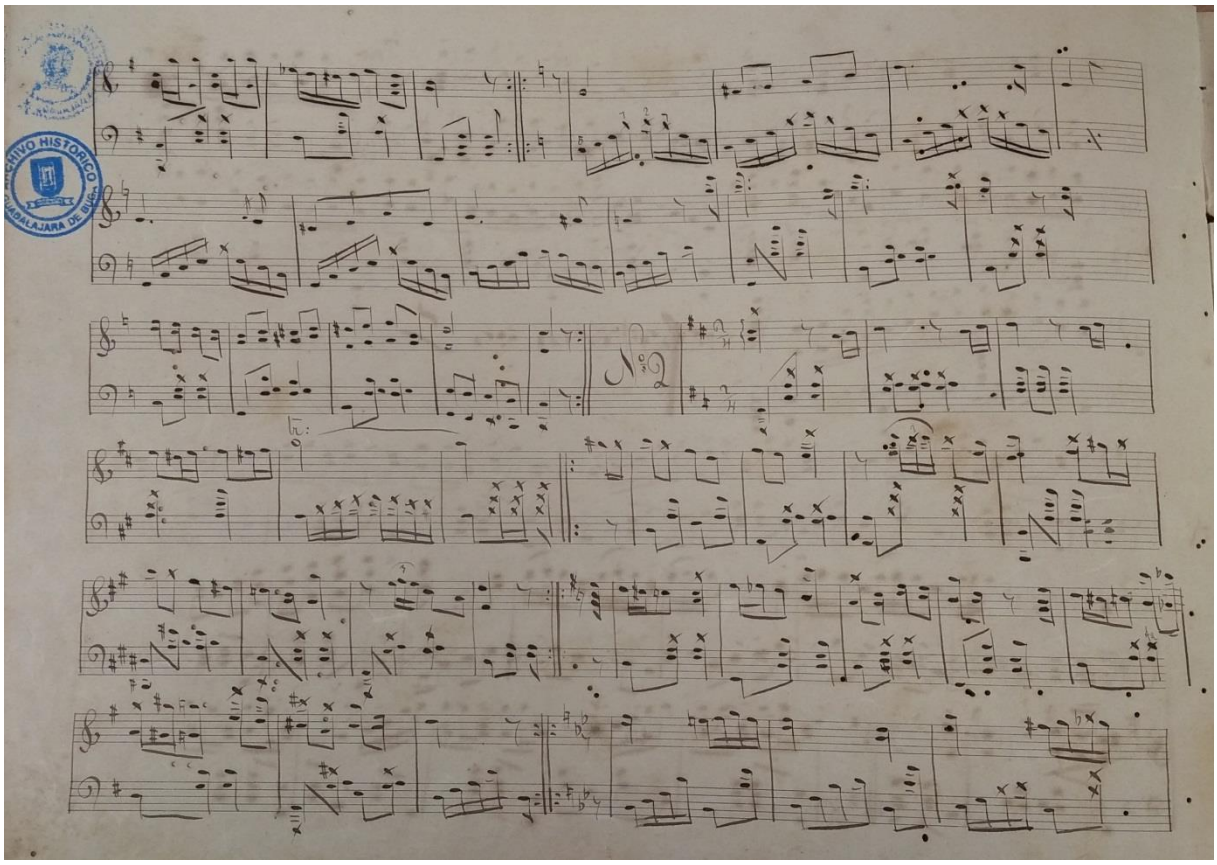

la primavera.

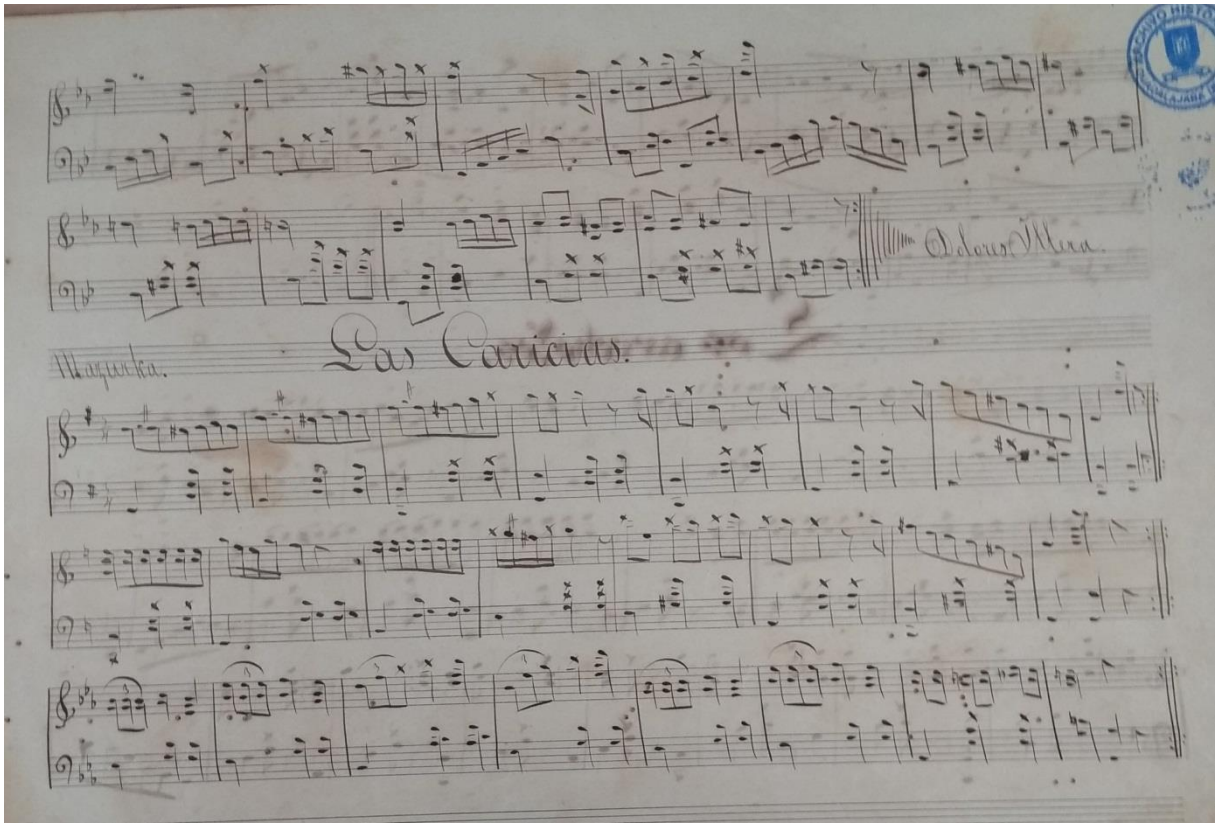
.


La Cucaracha
Por Daniel Figueroa

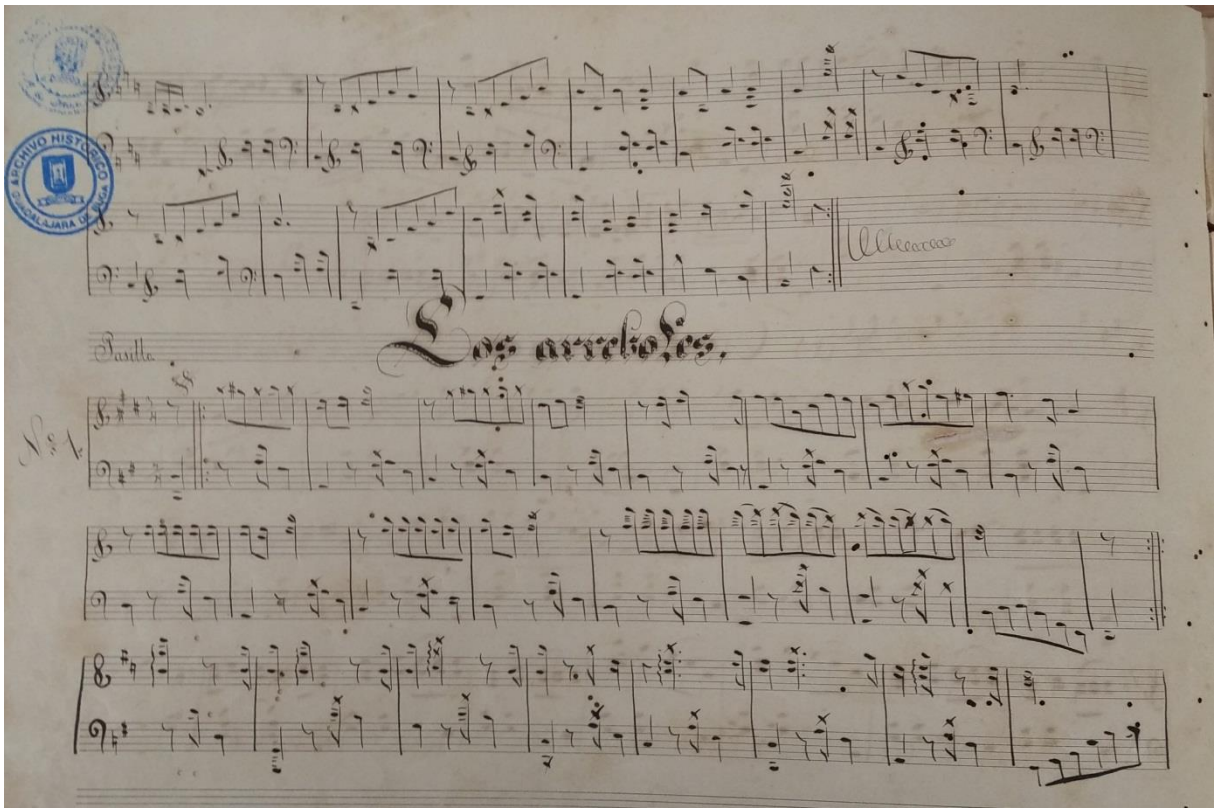

Trio
Las noches de Diciembre
Polka

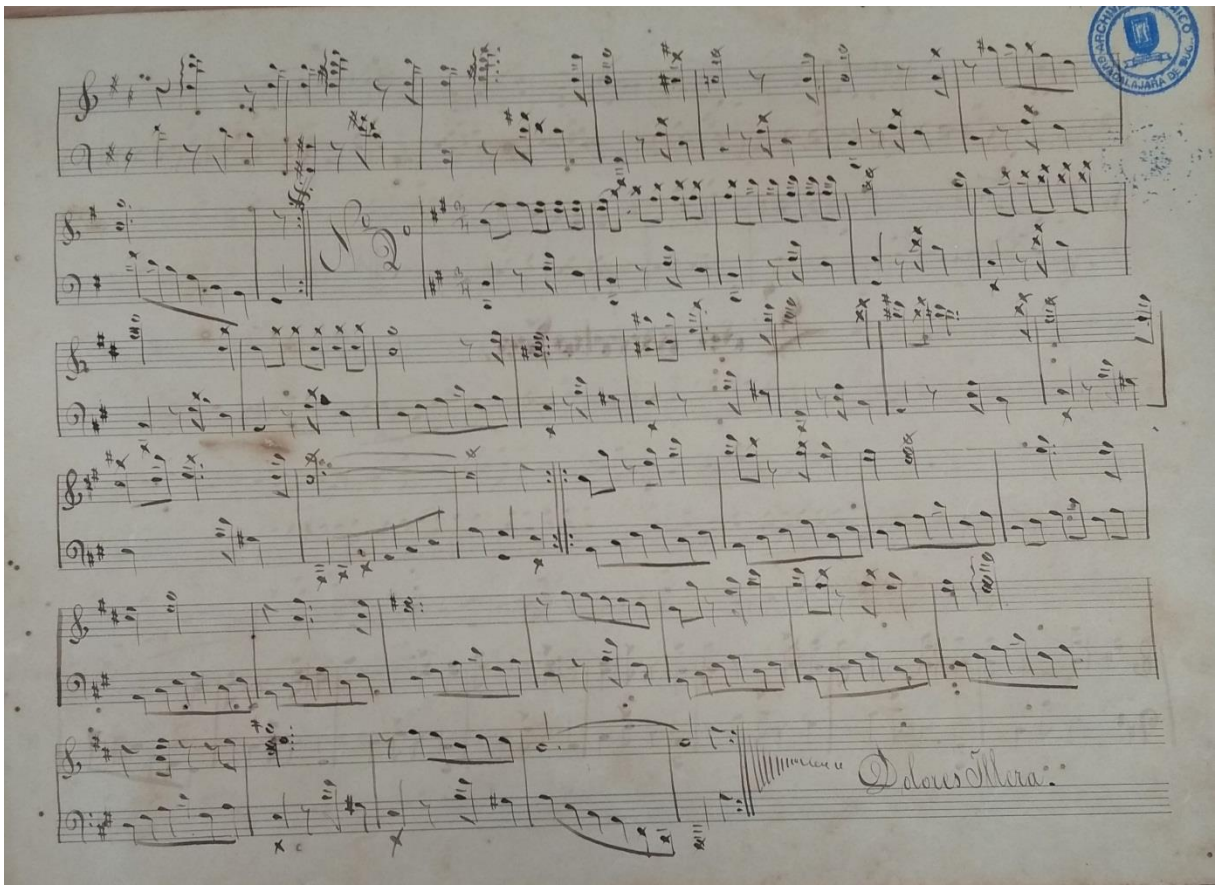
.



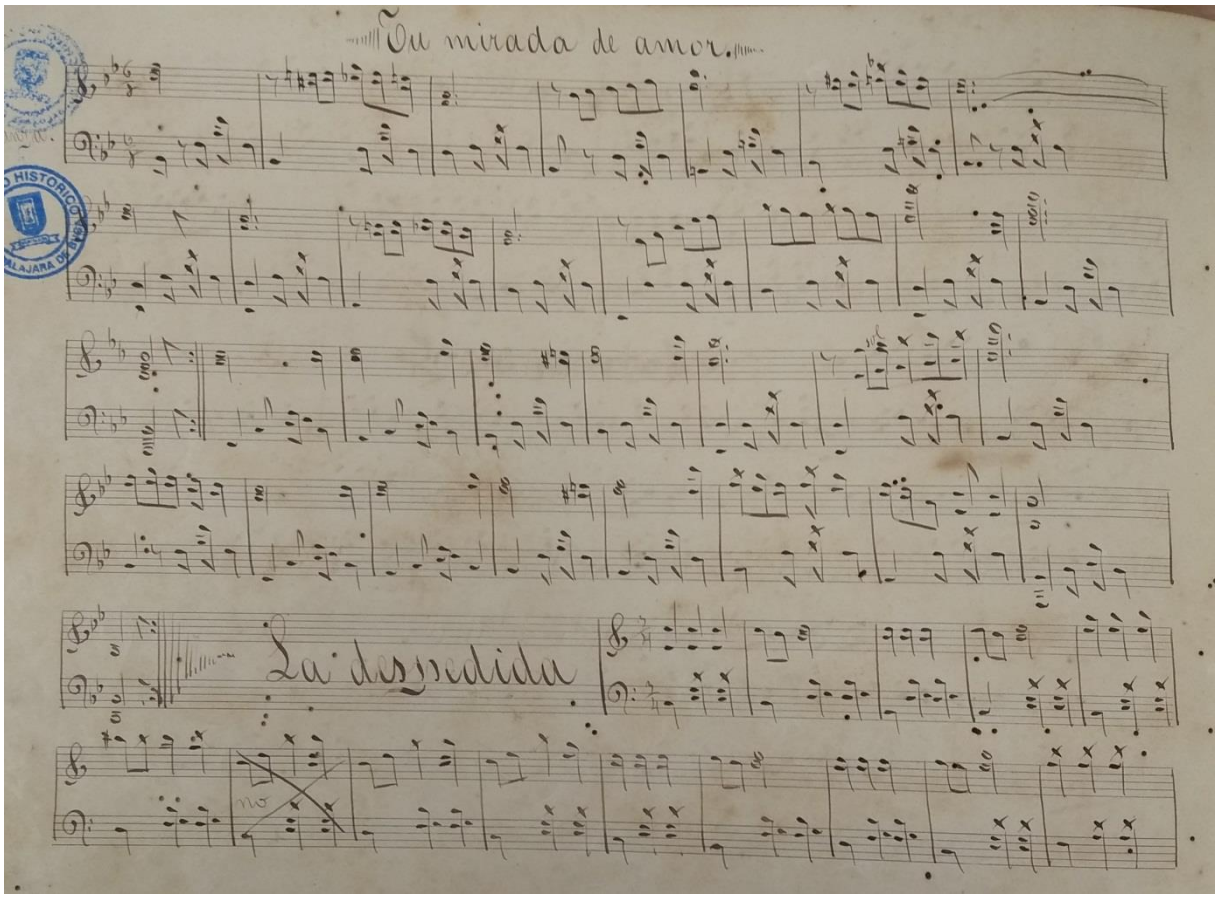

Las Caricias.
Mazurka.

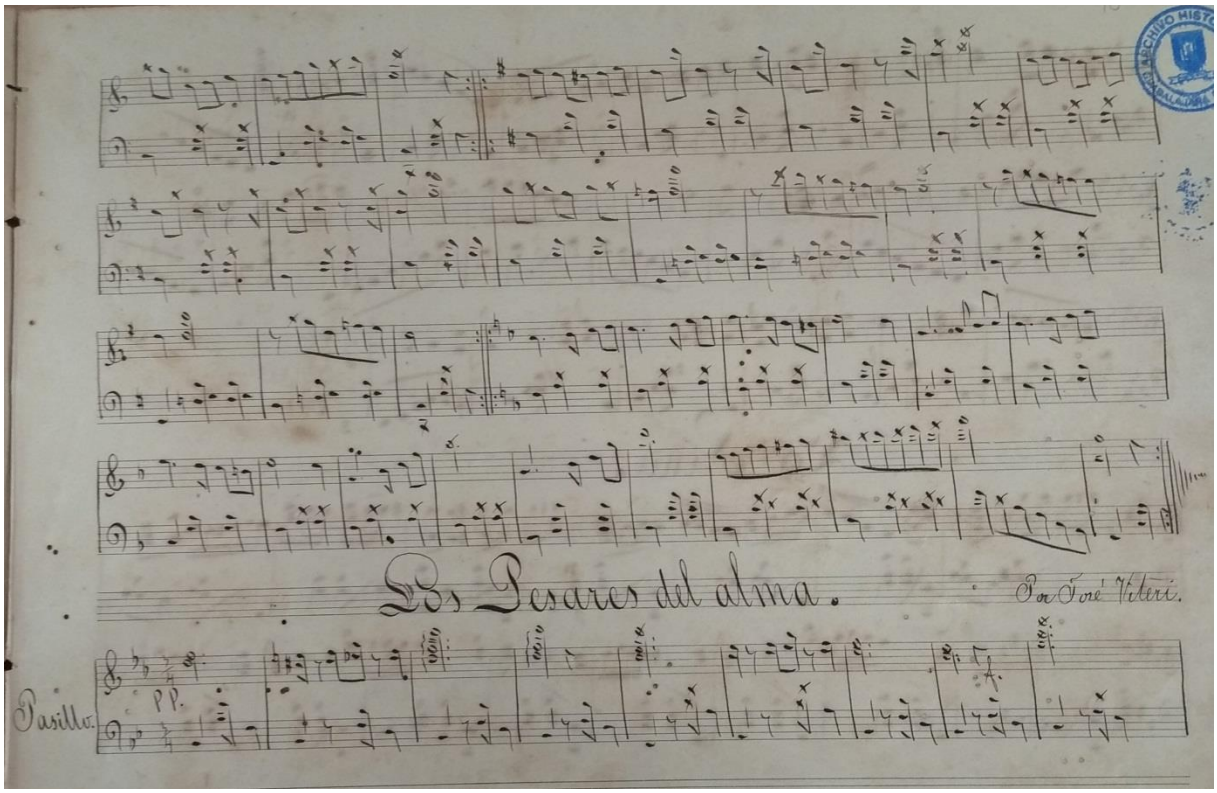
.


Los arrieros.
Dolores Mora.

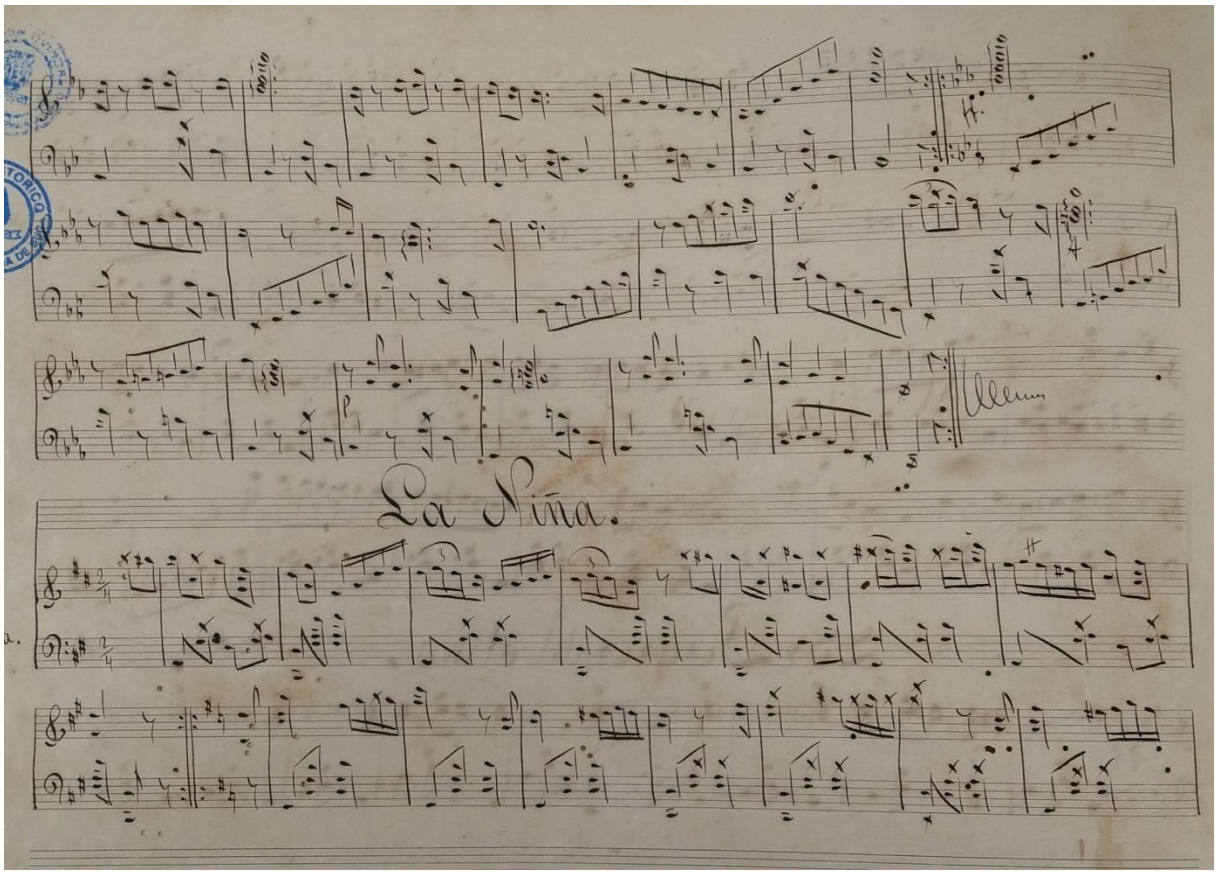


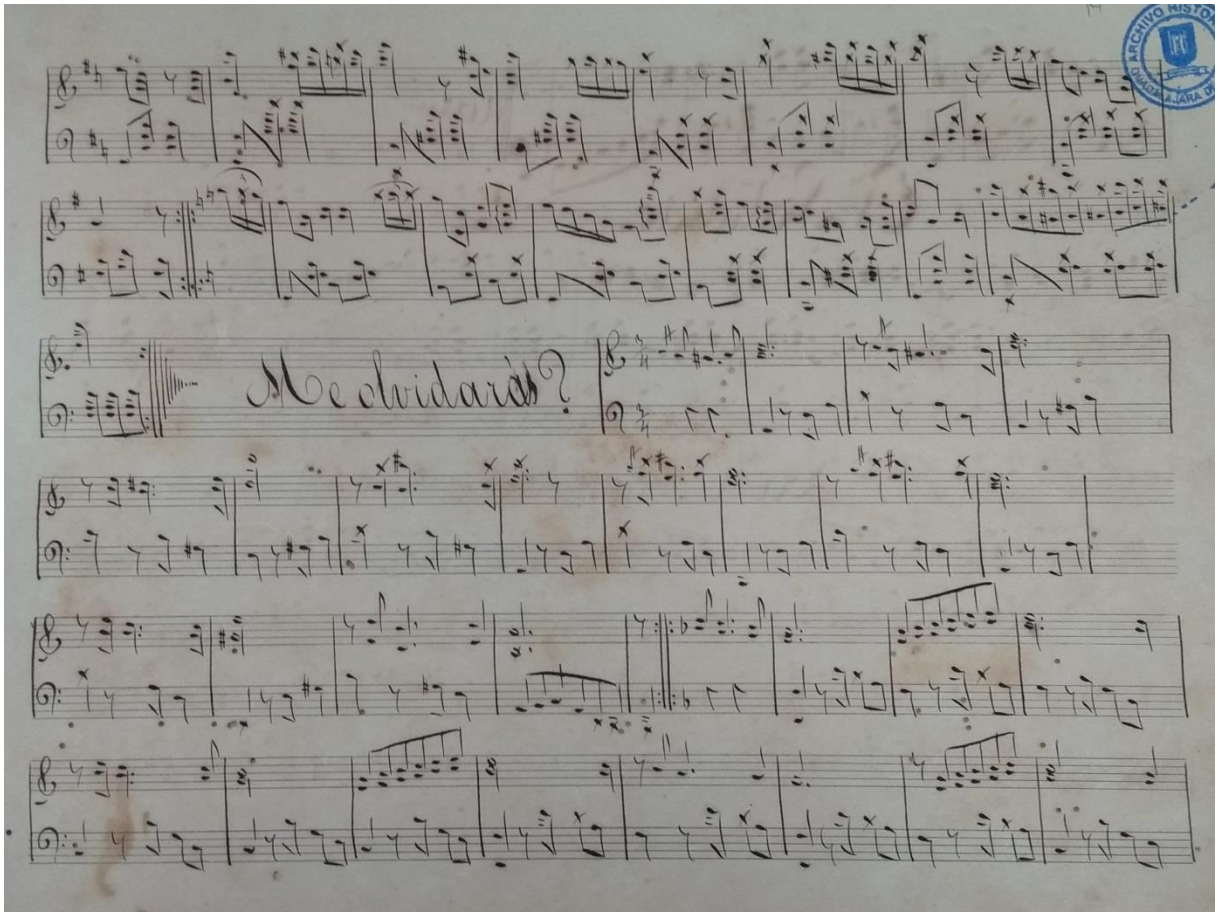
.


Su mirada de amor.
La despedida.

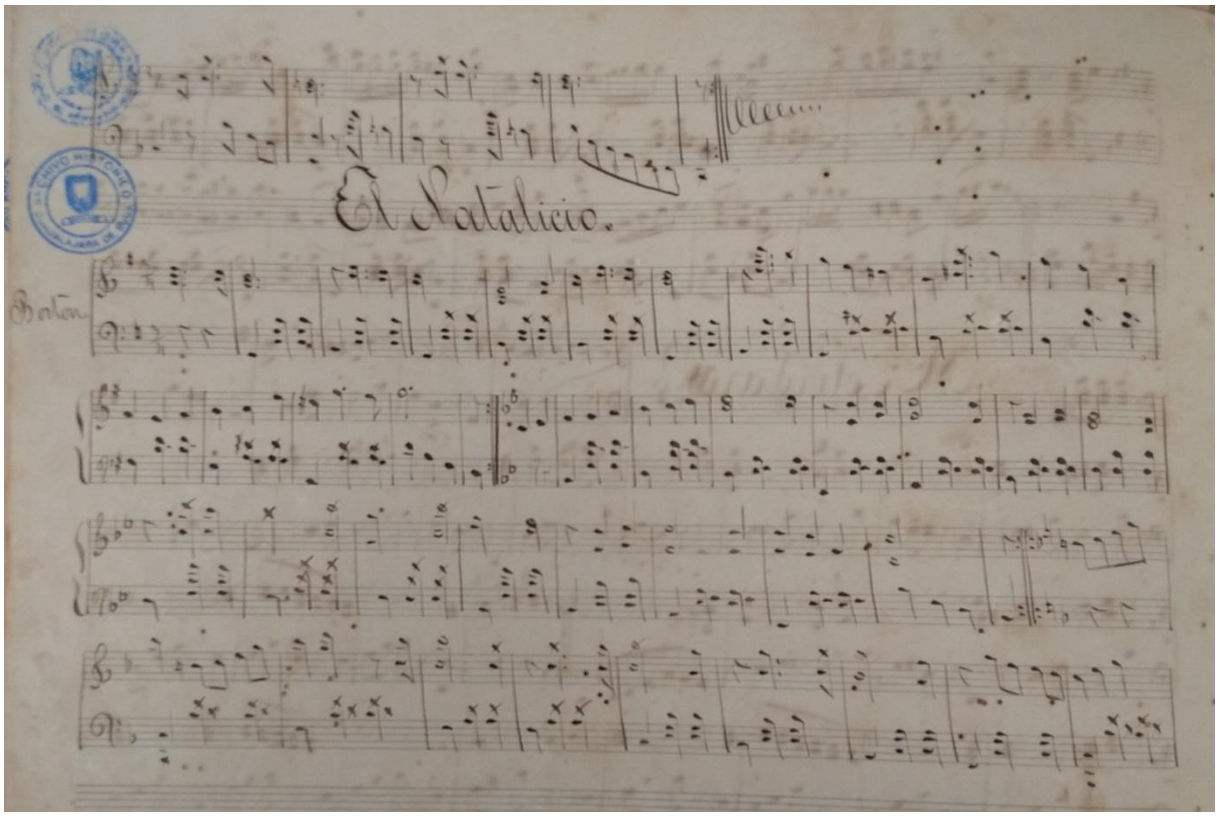

Los Pesares del alma.
Por José Viteri.
Pp.
Vasillo.

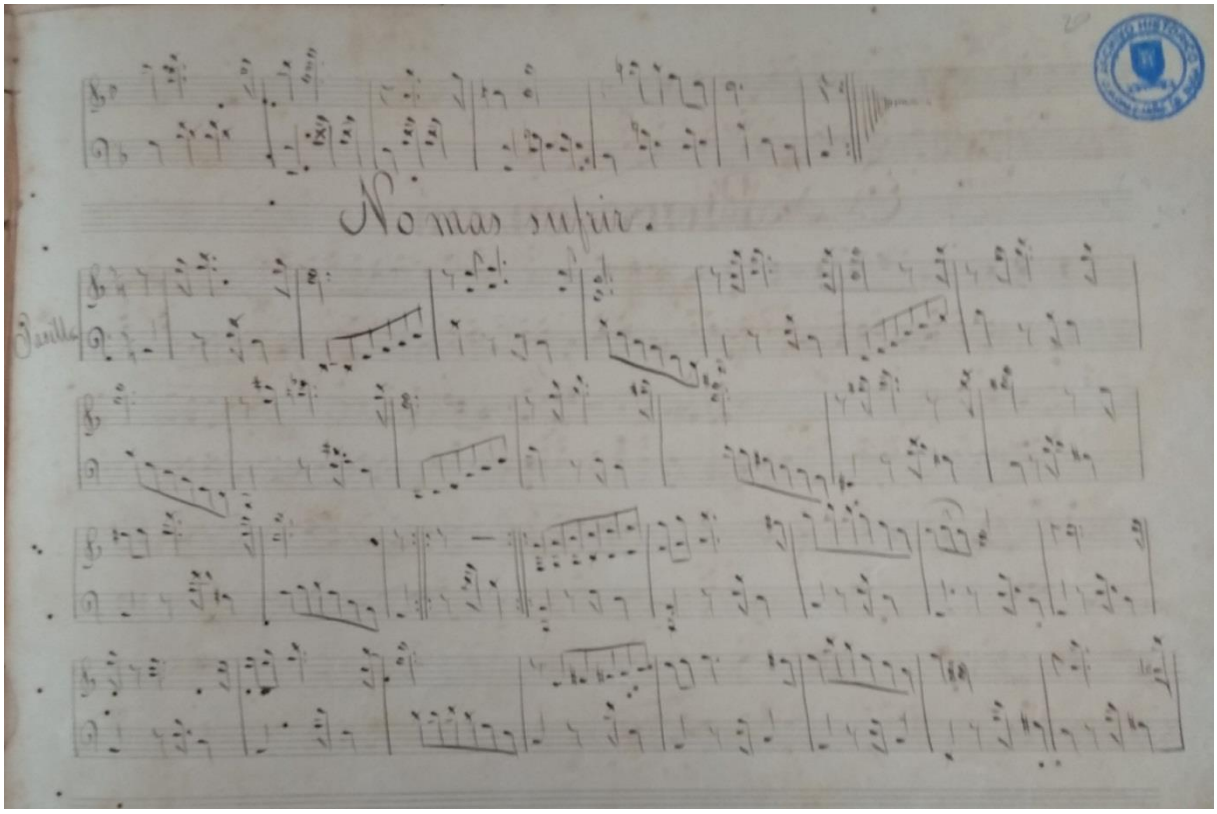
.


La Niña.

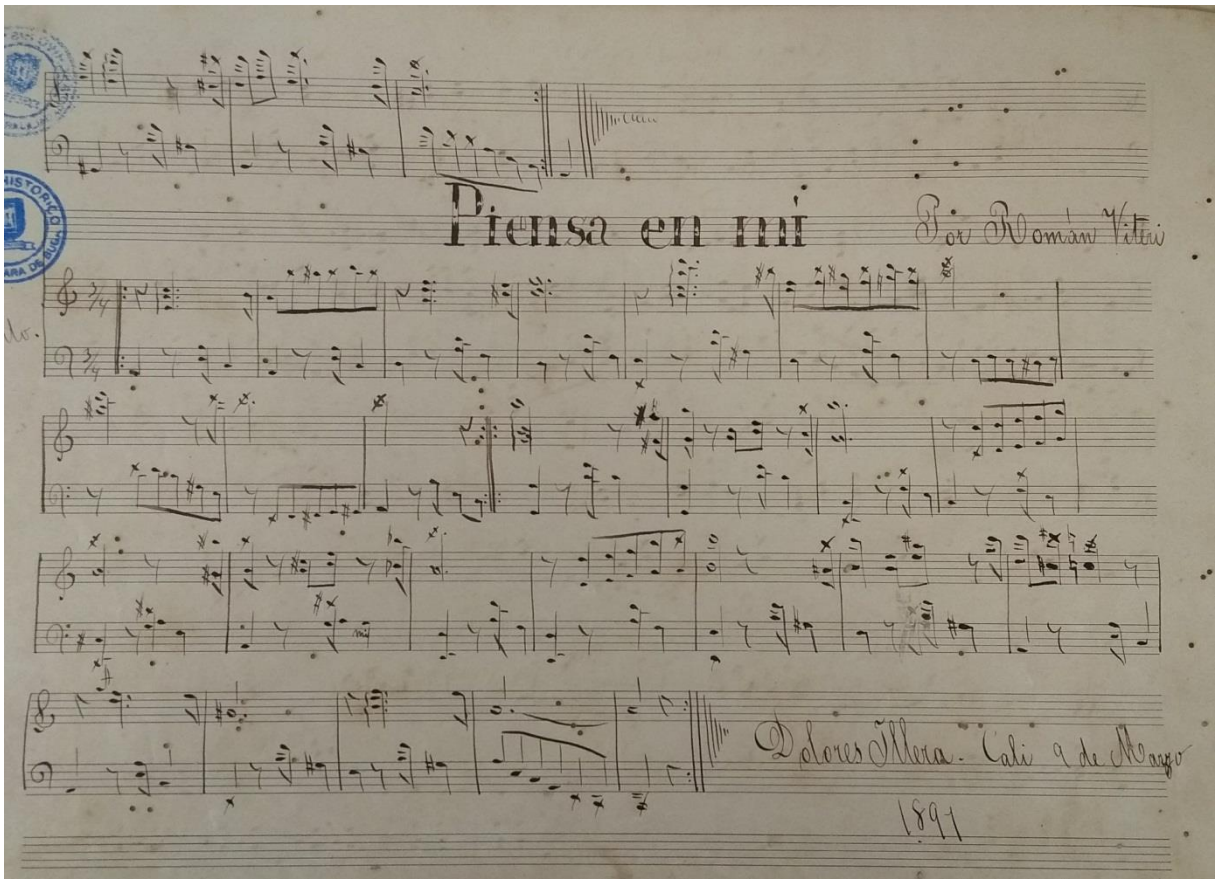

Me olvidarás?

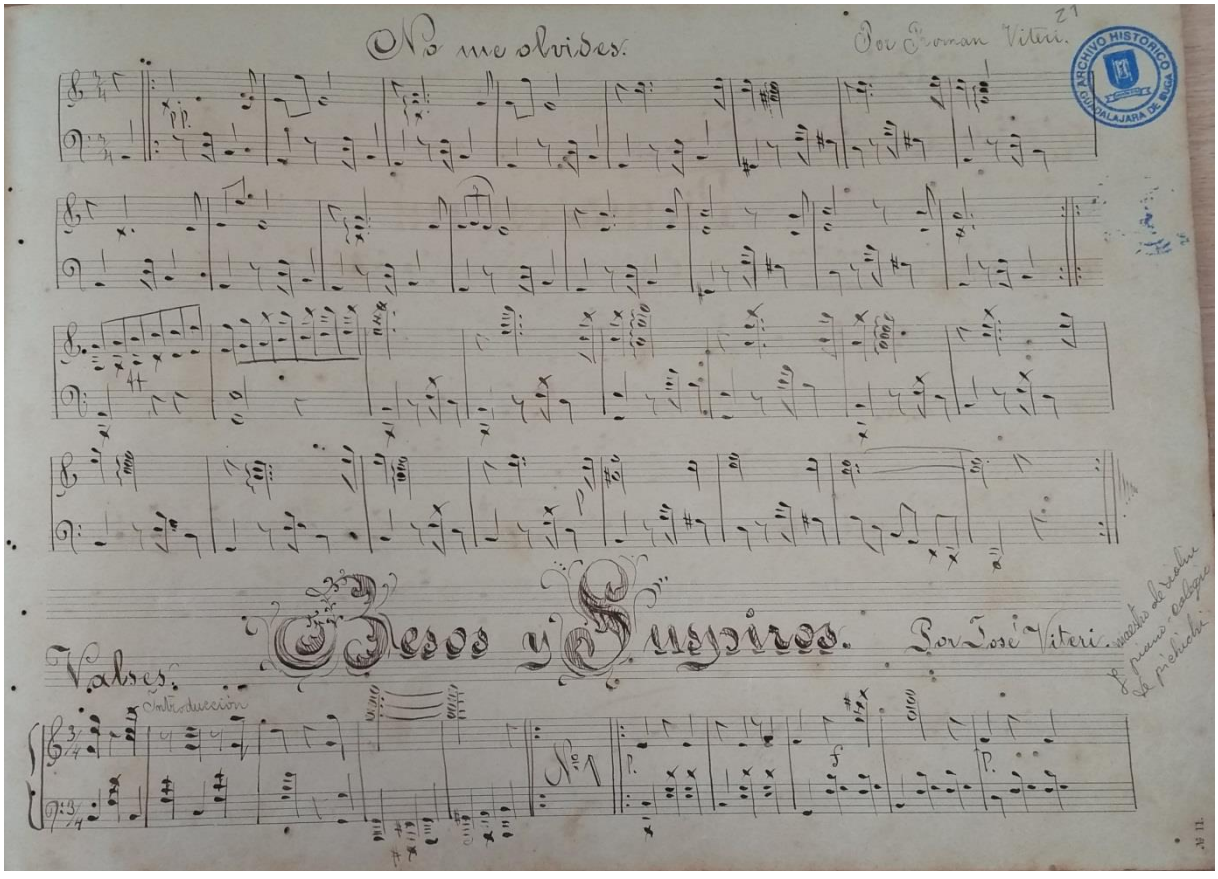
.

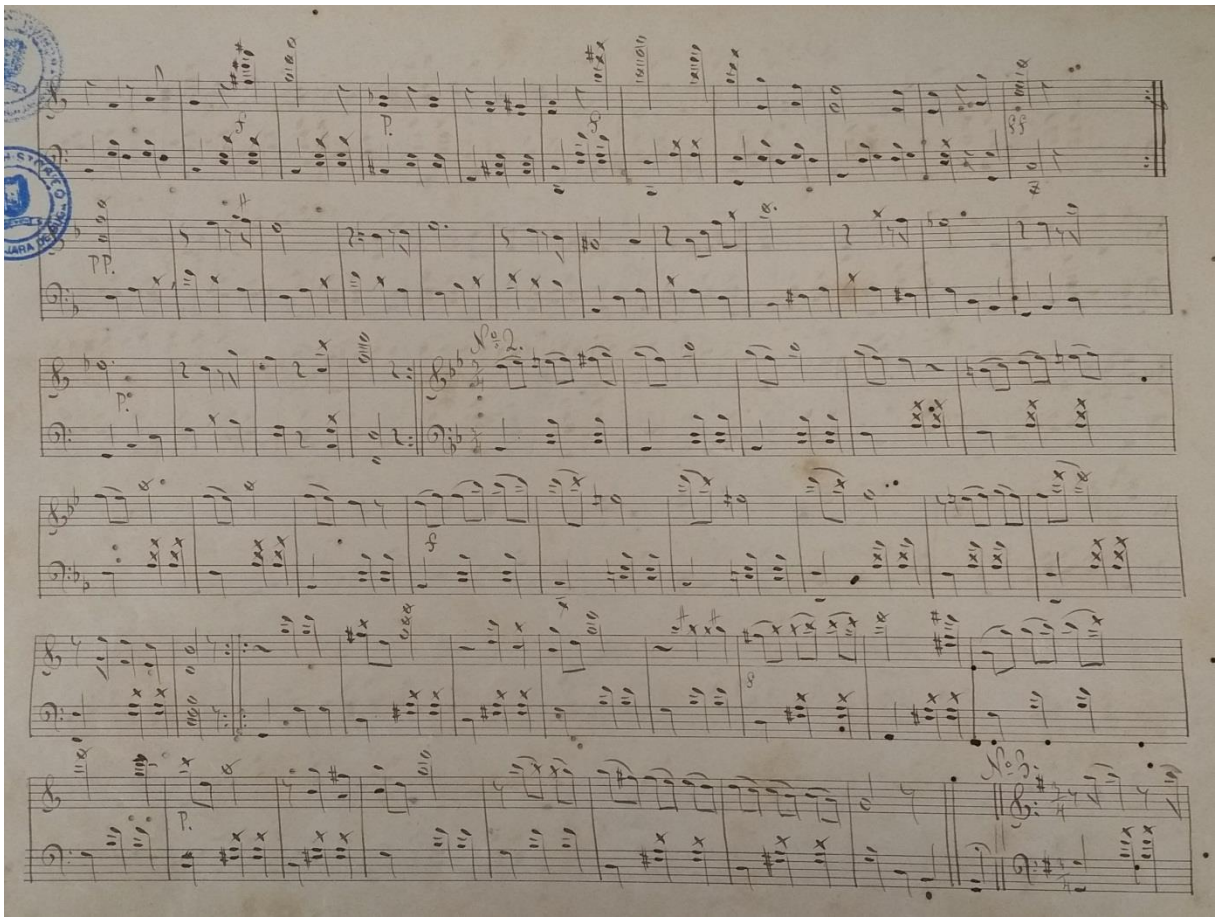

El Natalicio.
Barton

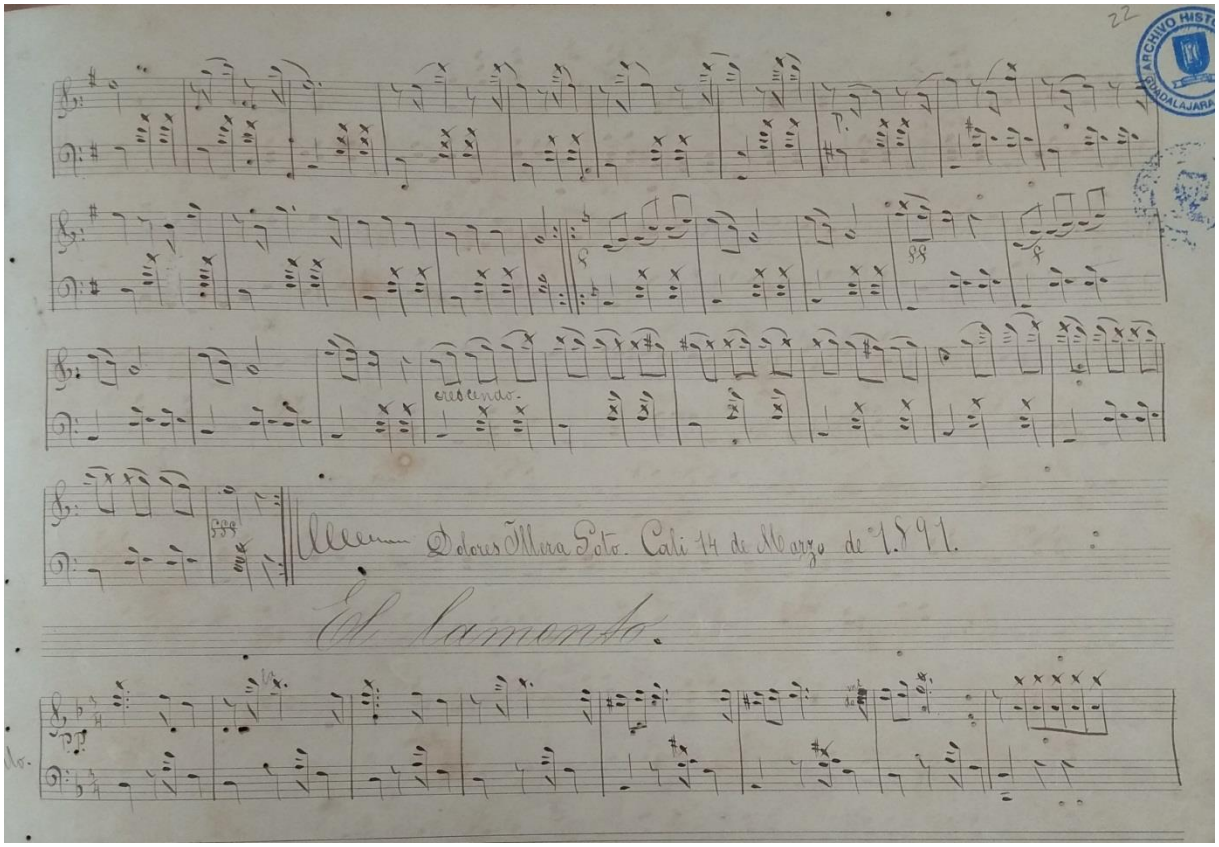

No mas sufrir.
Bonilla

.

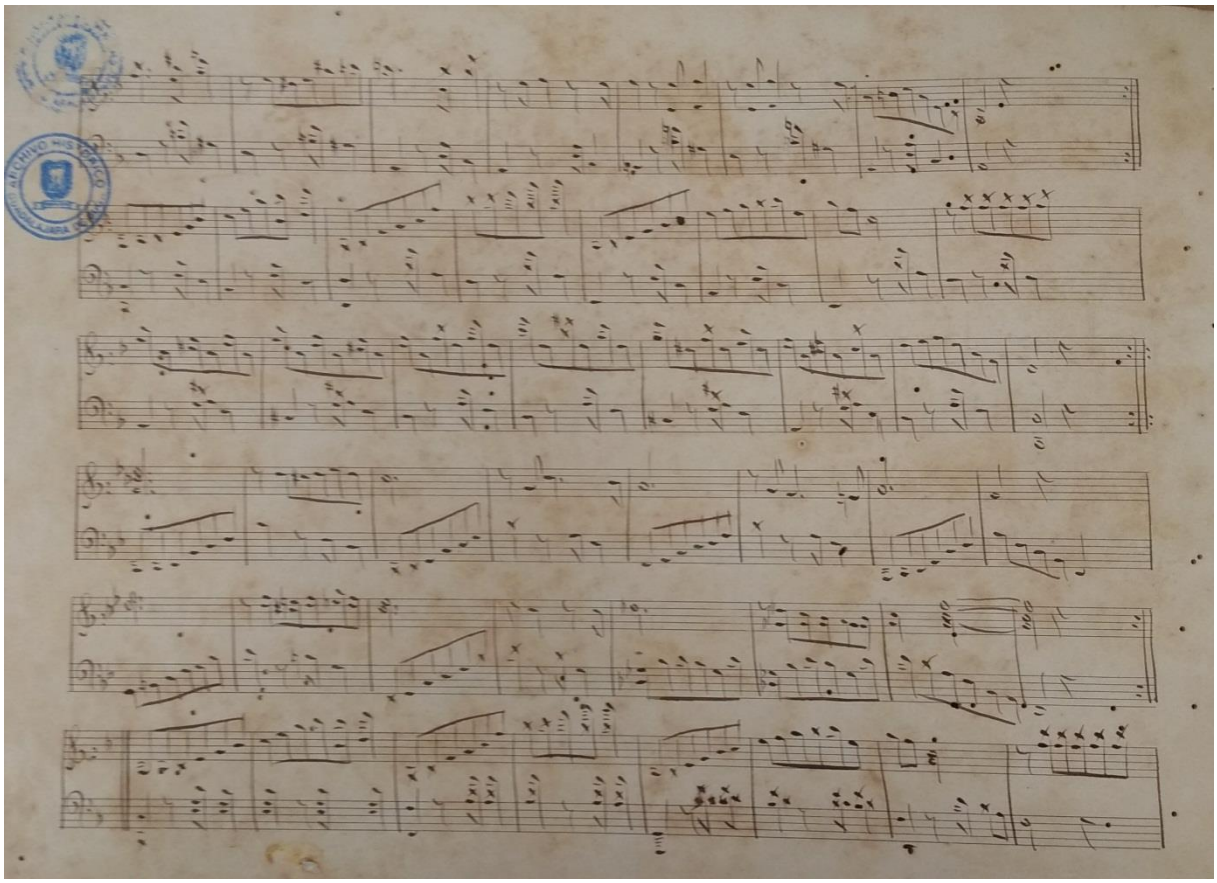

Piensa en mí
Por Román Viteri
Dolores Vilera. Cali 9 de Marzo
1891

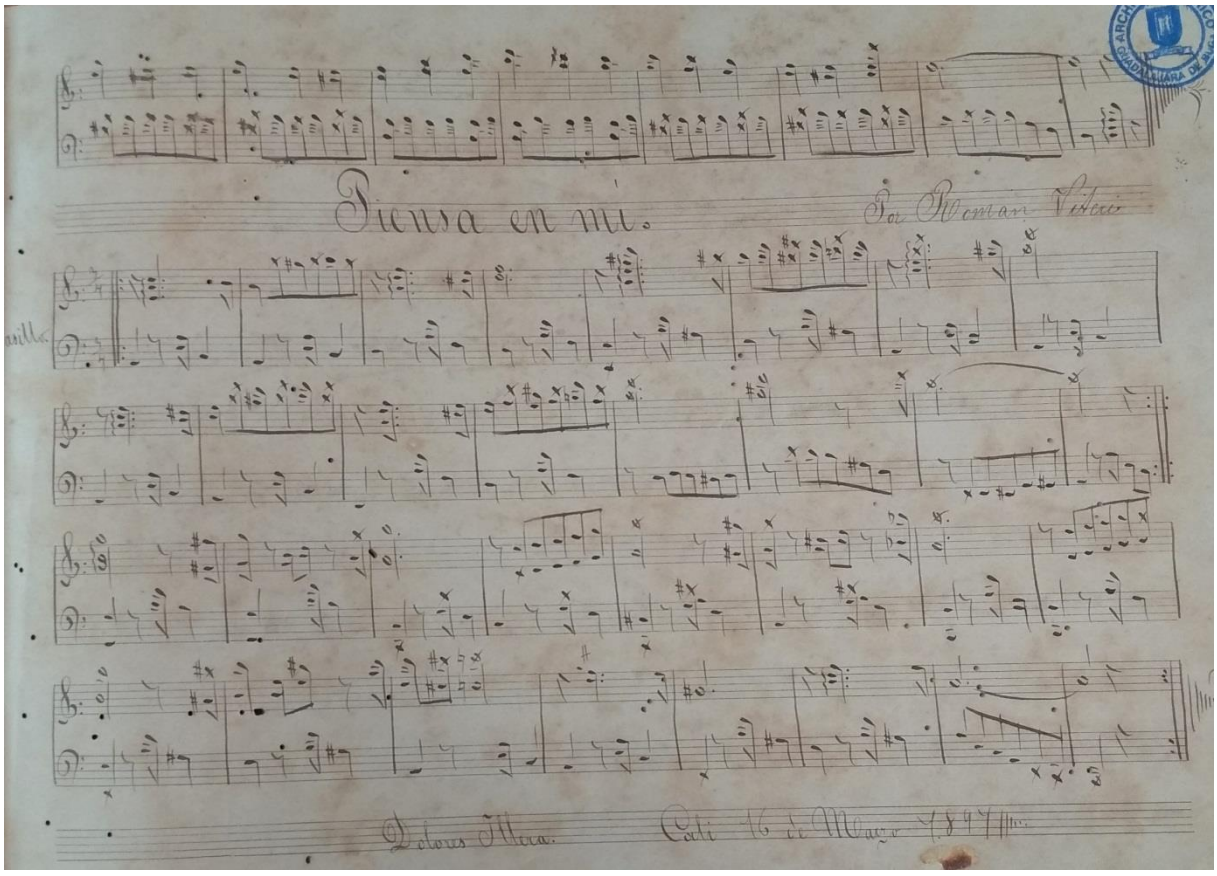

No me olvides.
Por Román Viteri.
ARCHIVO HISTÓRICO GUADALAJARA DE BUGA
Besos y Suspiros.
Por José Viteri.
Valses.
Introducción
No 1

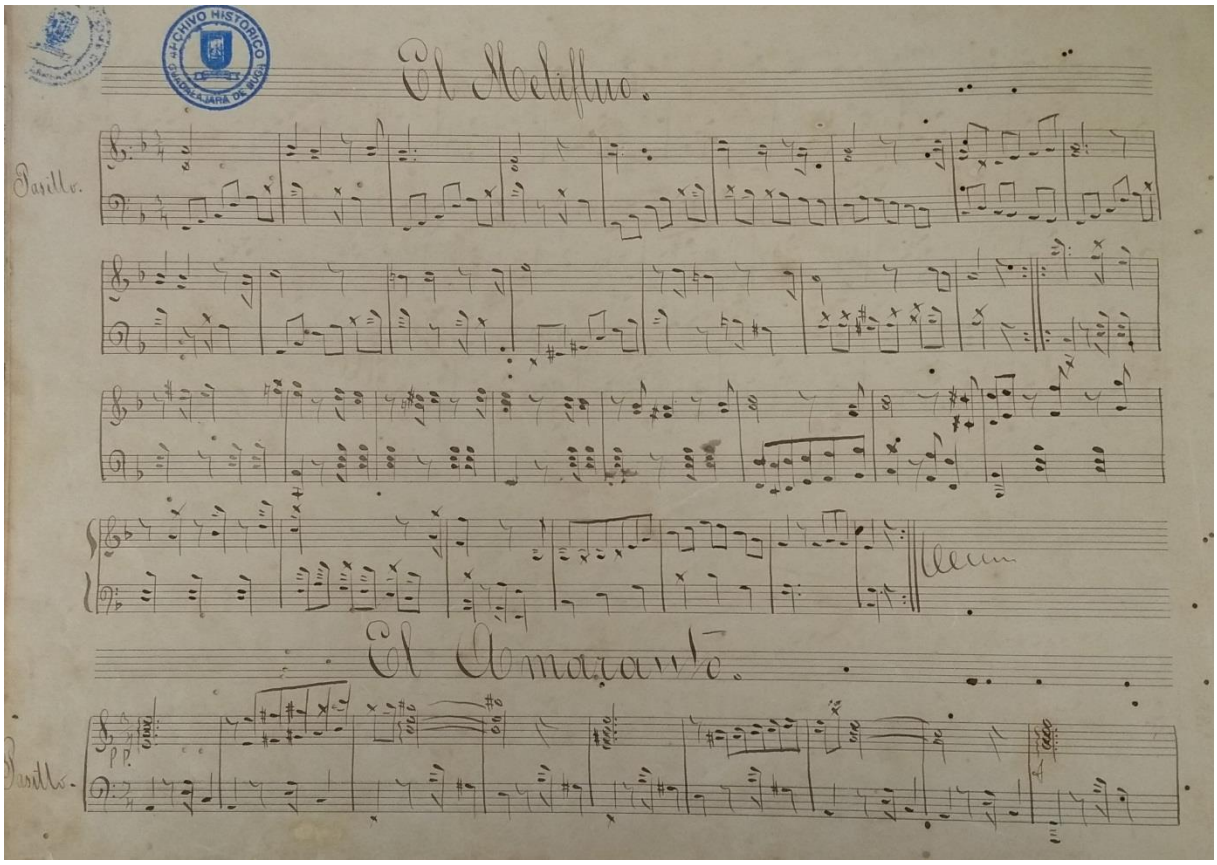

No. 2.
No. 3.

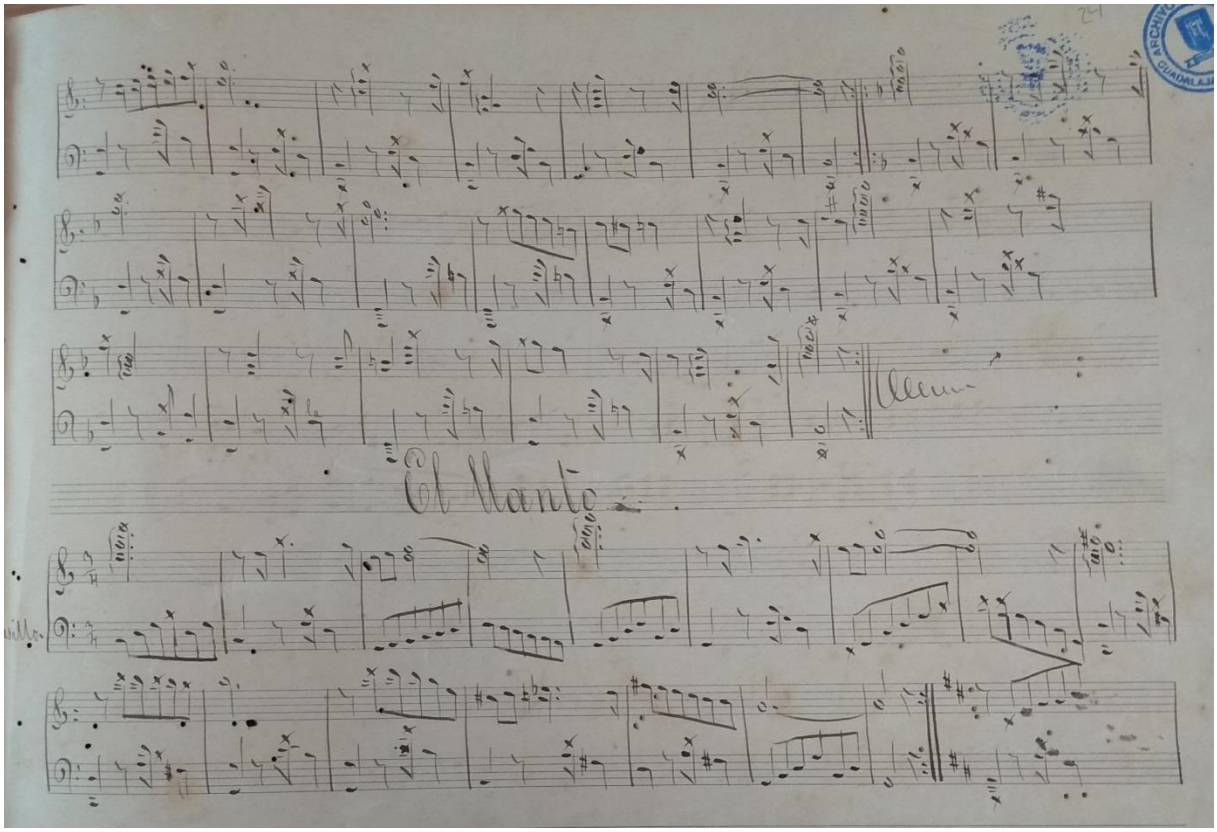

22
ARCHIVO HISTÓRICO
GUADALAJARA
Dolores Mera Soto. Cali 14 de Marzo de 1.891.
El Lamento.

.

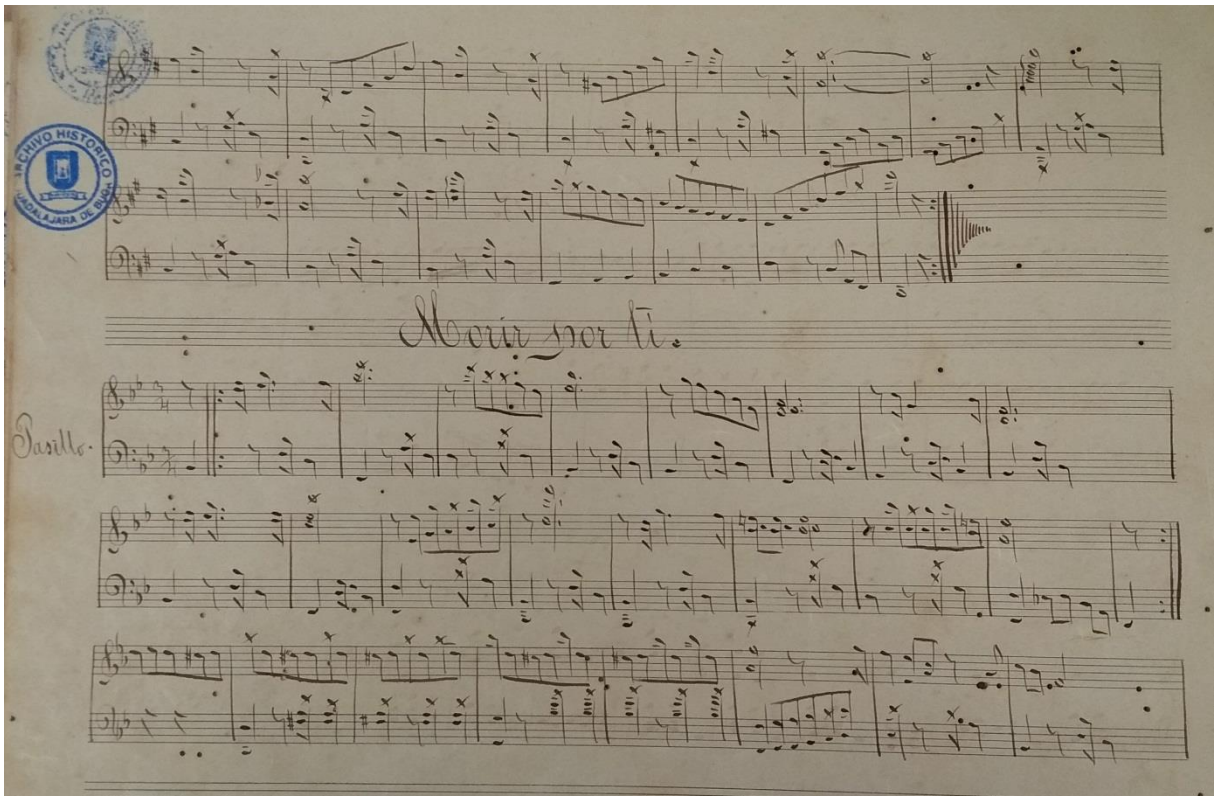


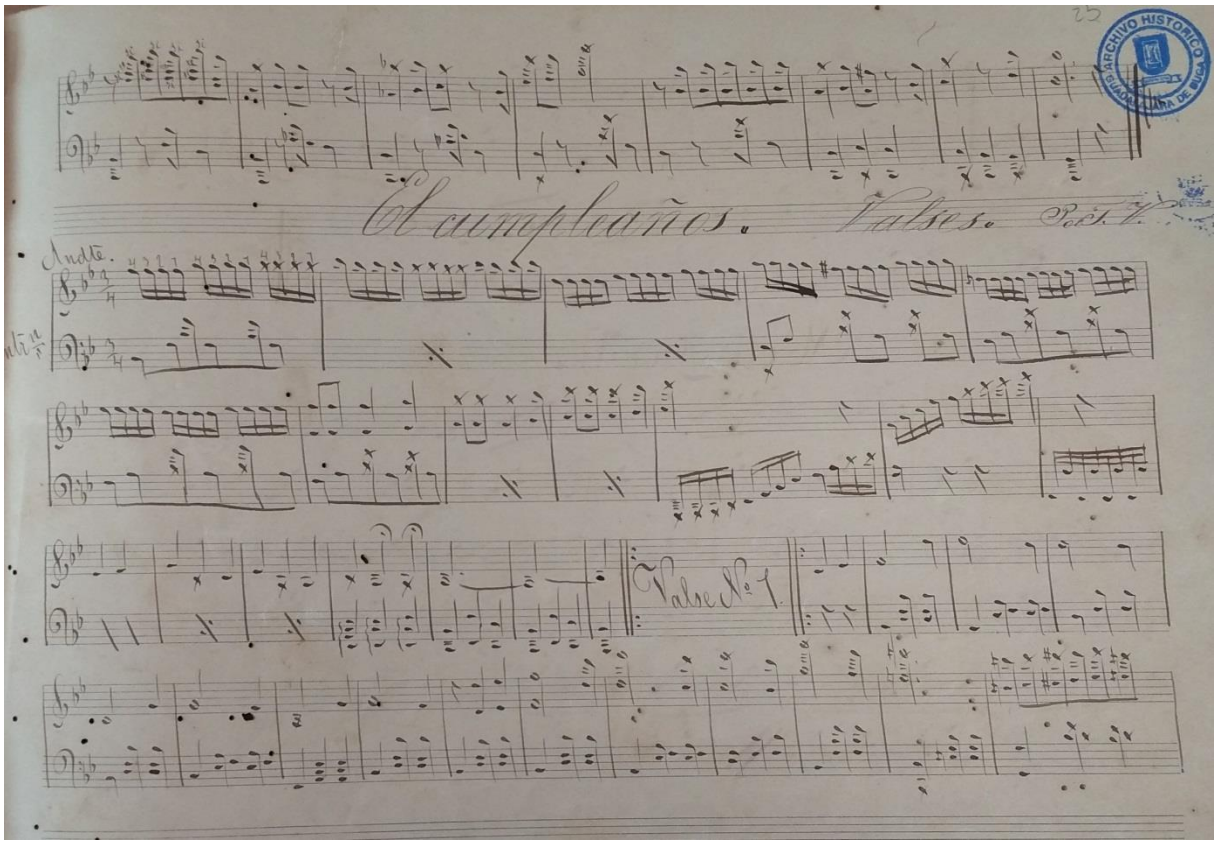

Pieza en mi.
Dolores Meza.

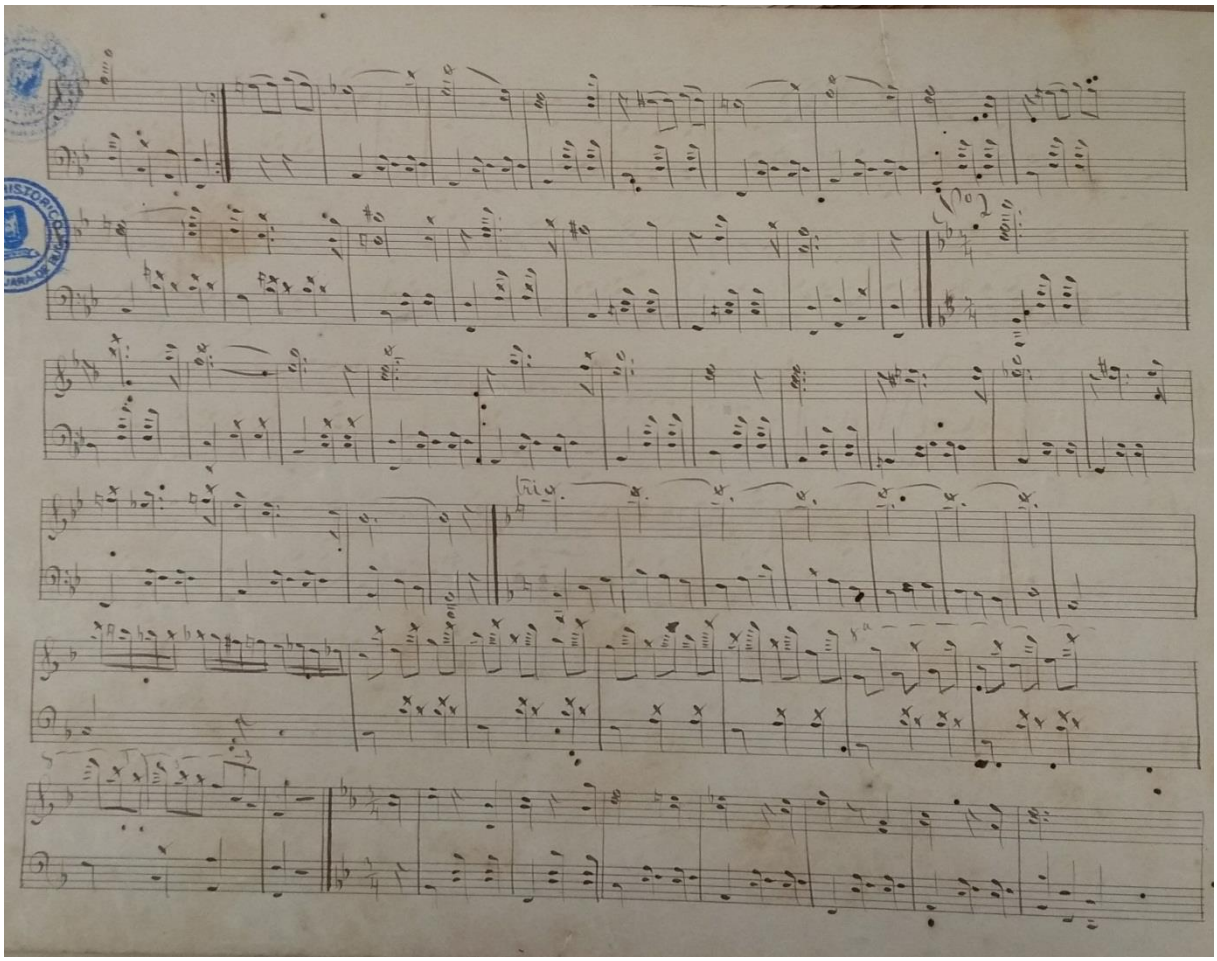

El Melifluo.
Fagotto.
El Amaranto.
Fagotto.


El Manto.

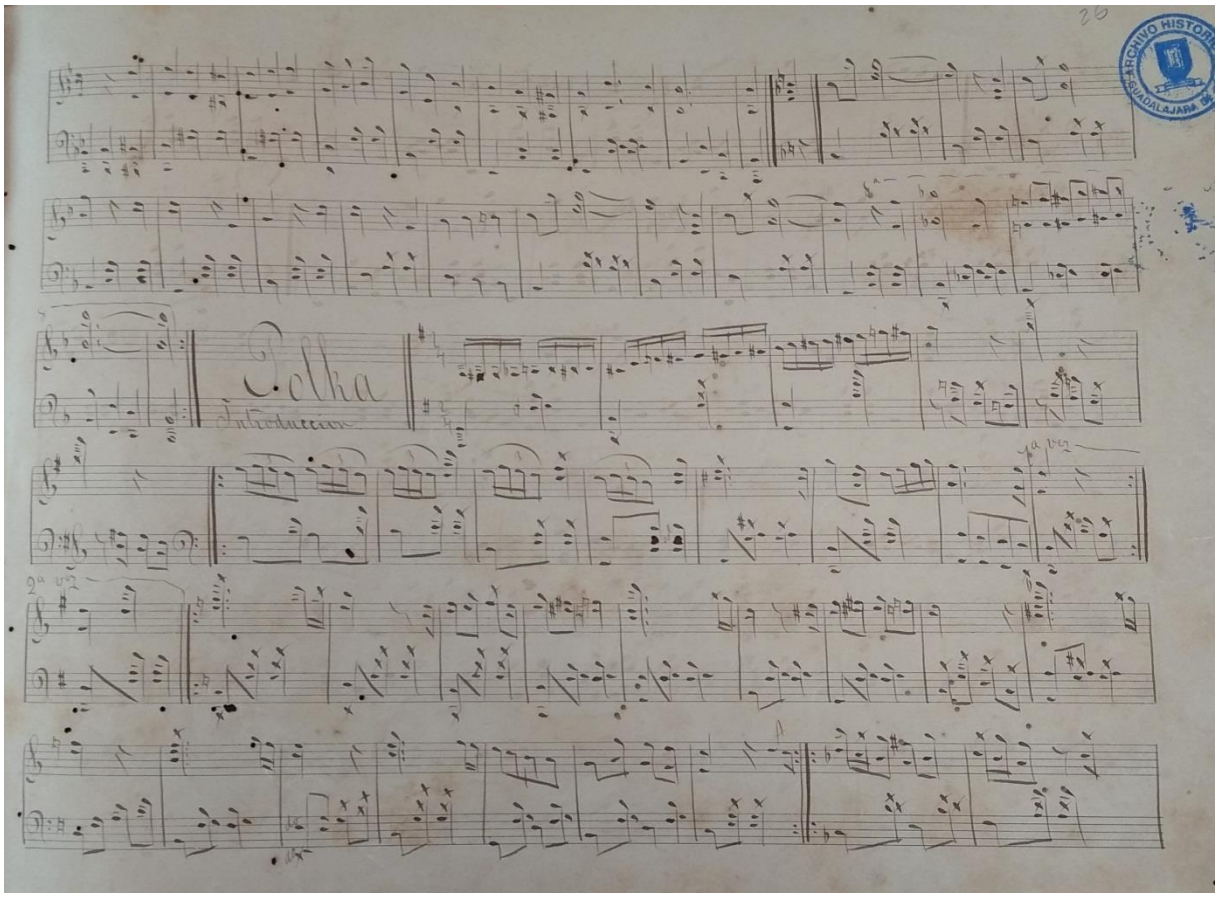
.

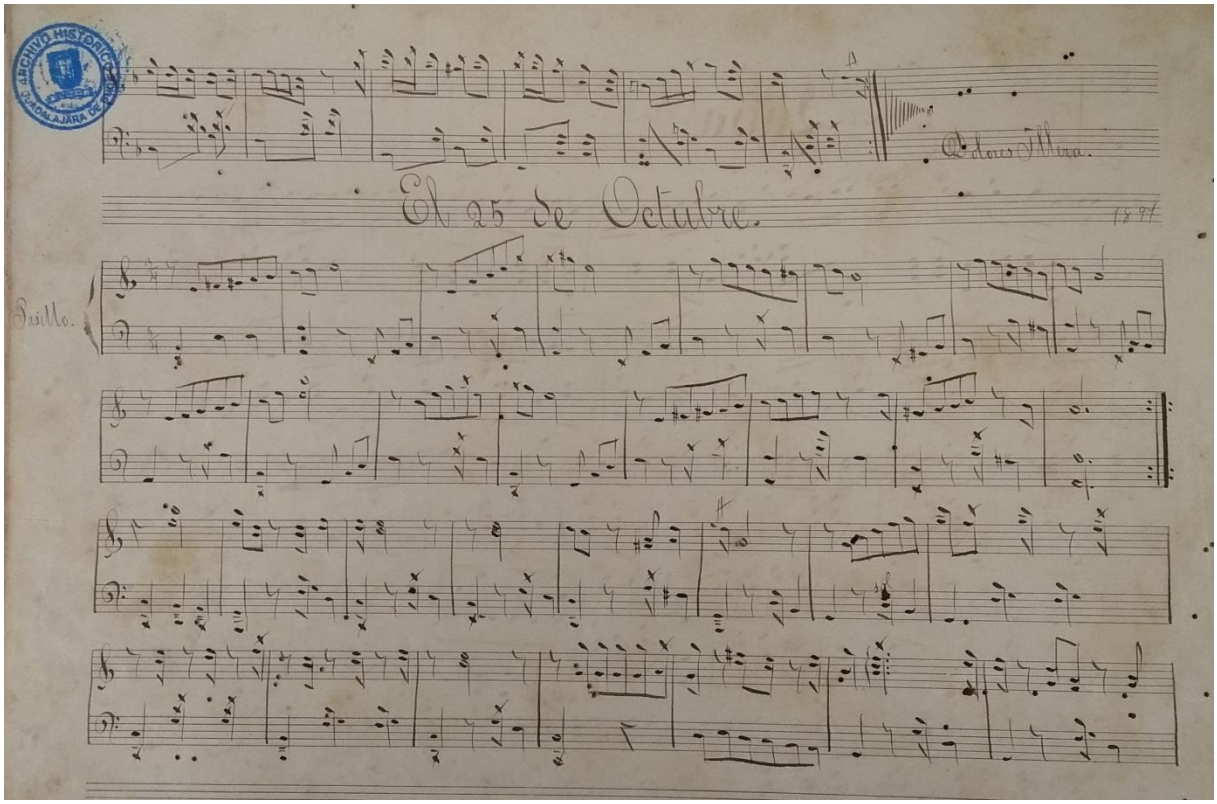

Morir por ti.
Pasillo.


Cumpleaños. Valses.
Andte.
Valse No 1

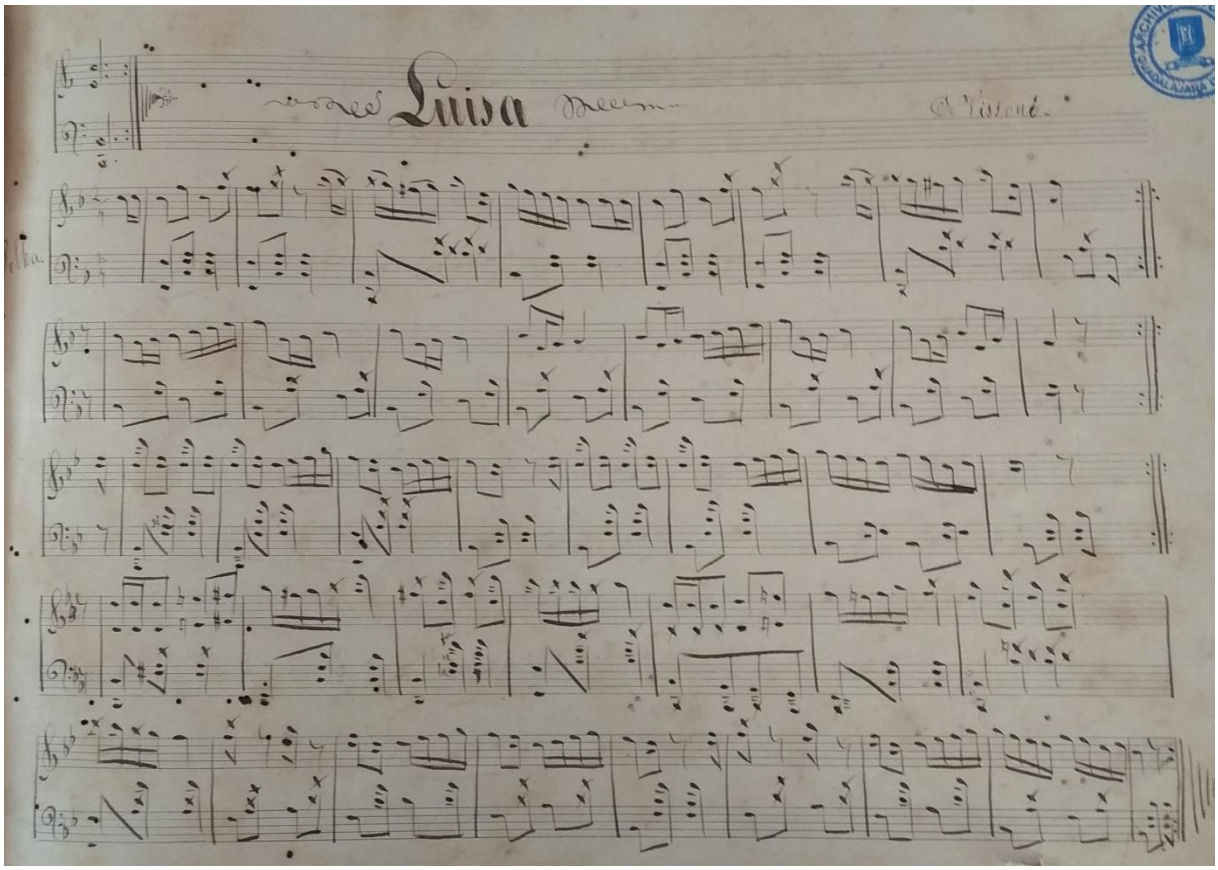


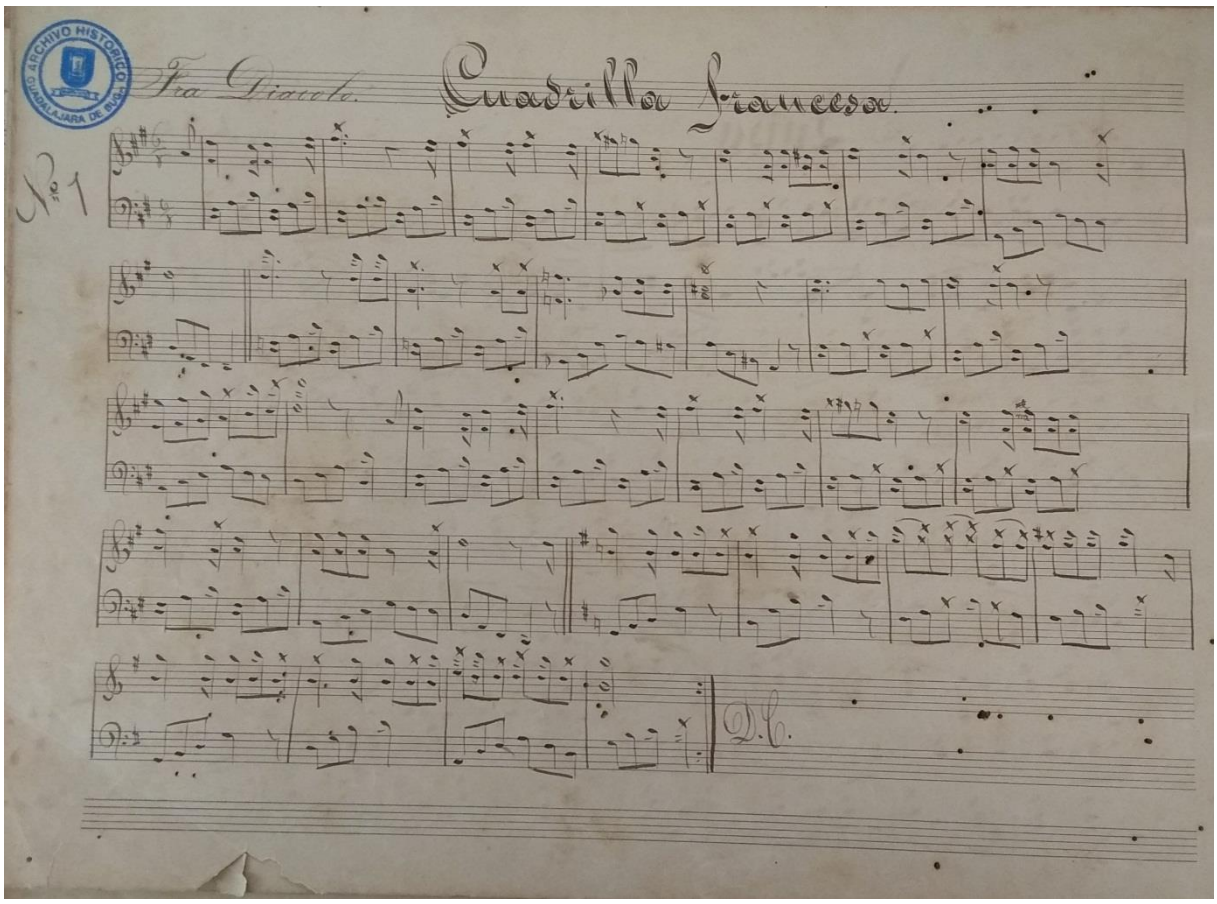
.


Polka
Introduccion
2ª vez
ARCHIVO HISTORICO
GUADALAJARA

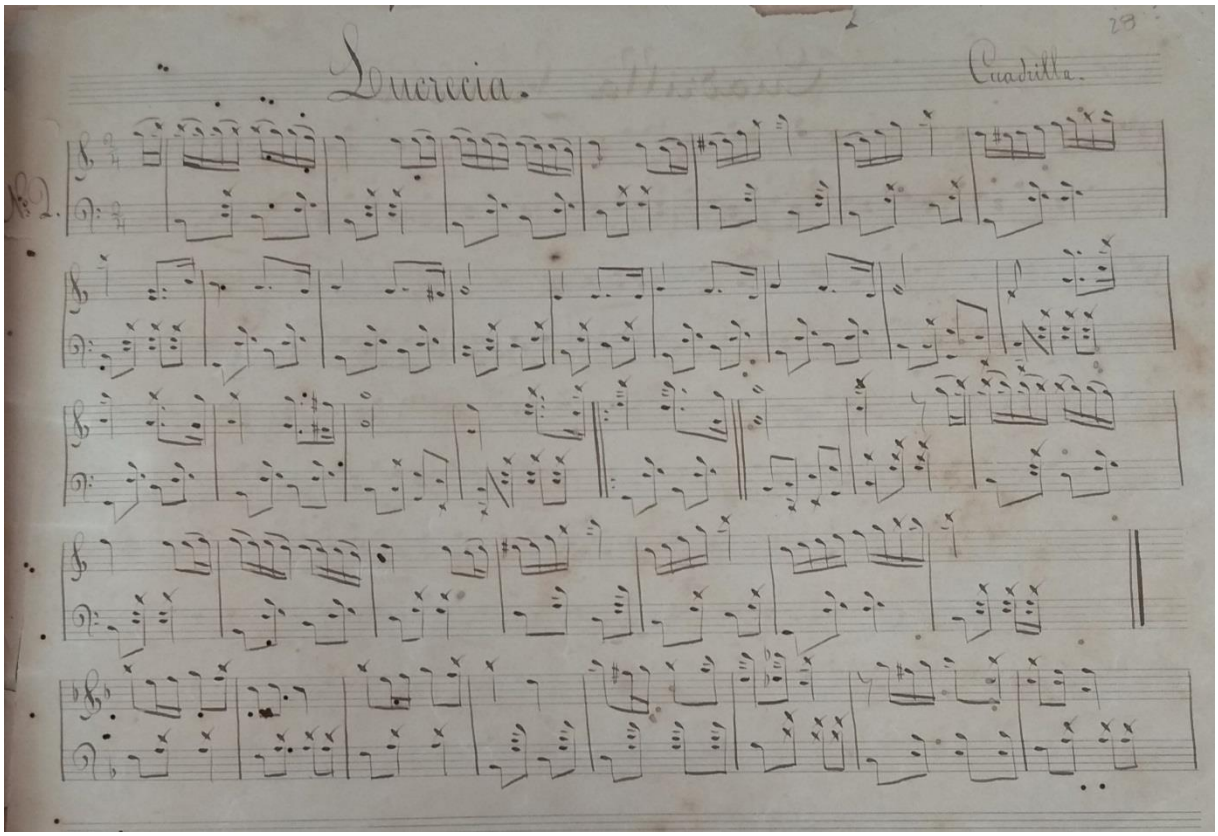

El 25 de Octubre.
1897
Brillo.
ARCHIVO HISTORICO
GUADALAJARA

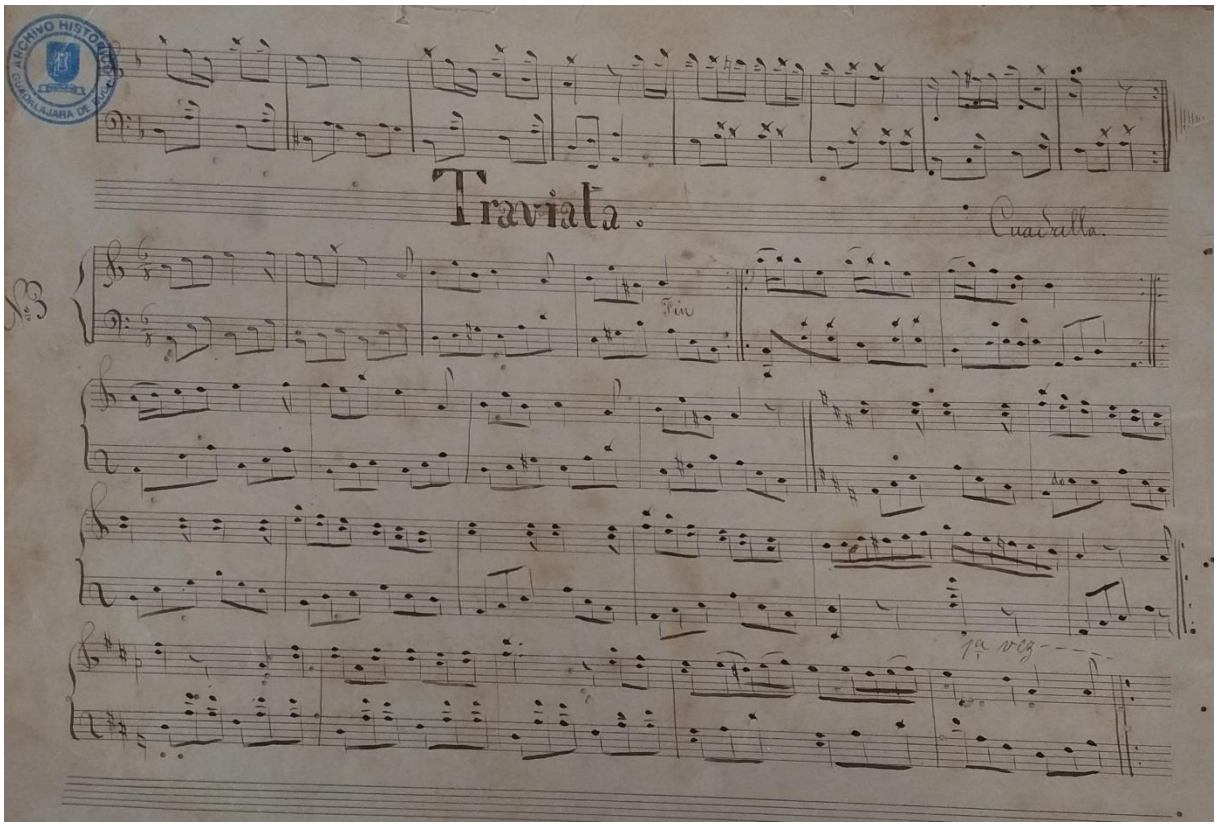
.


Luisa
C. Viscardi.


Fra Diavolo.
Quadrilla Francesa.
No 1
D.C.

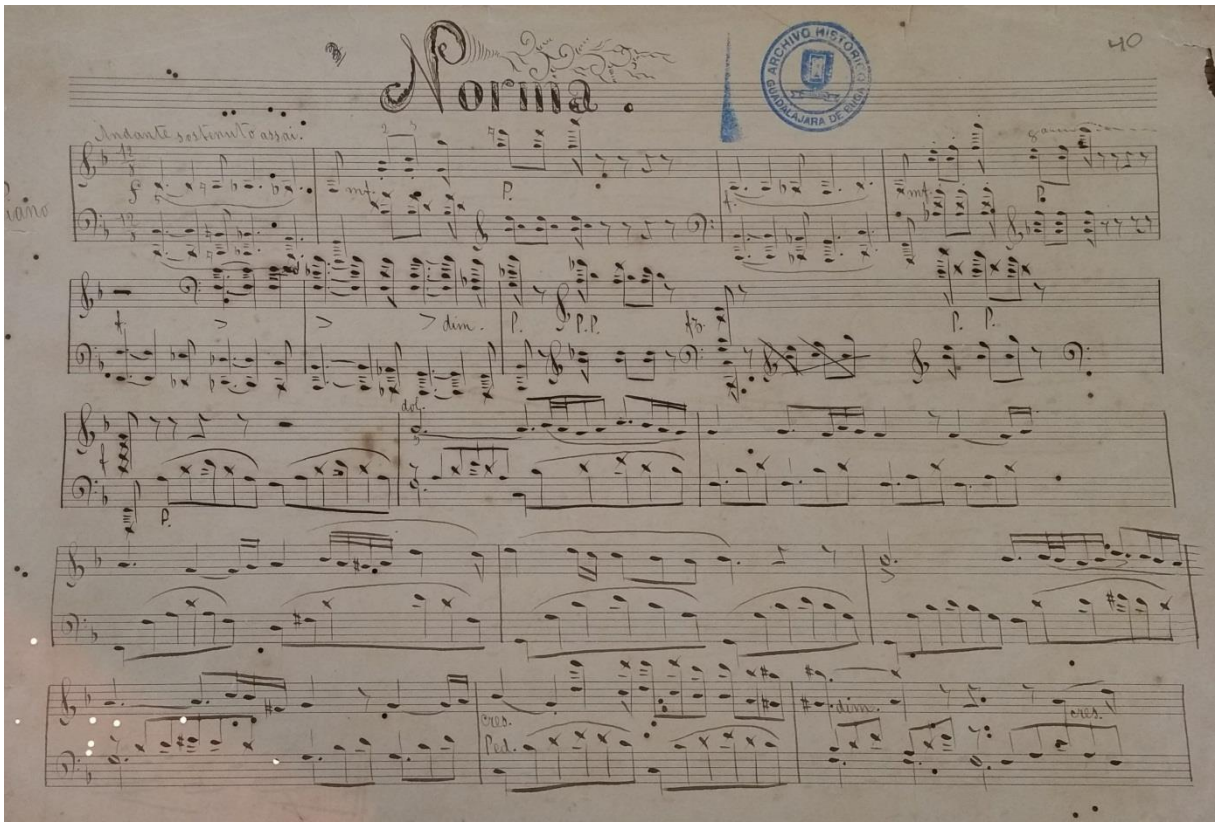
.

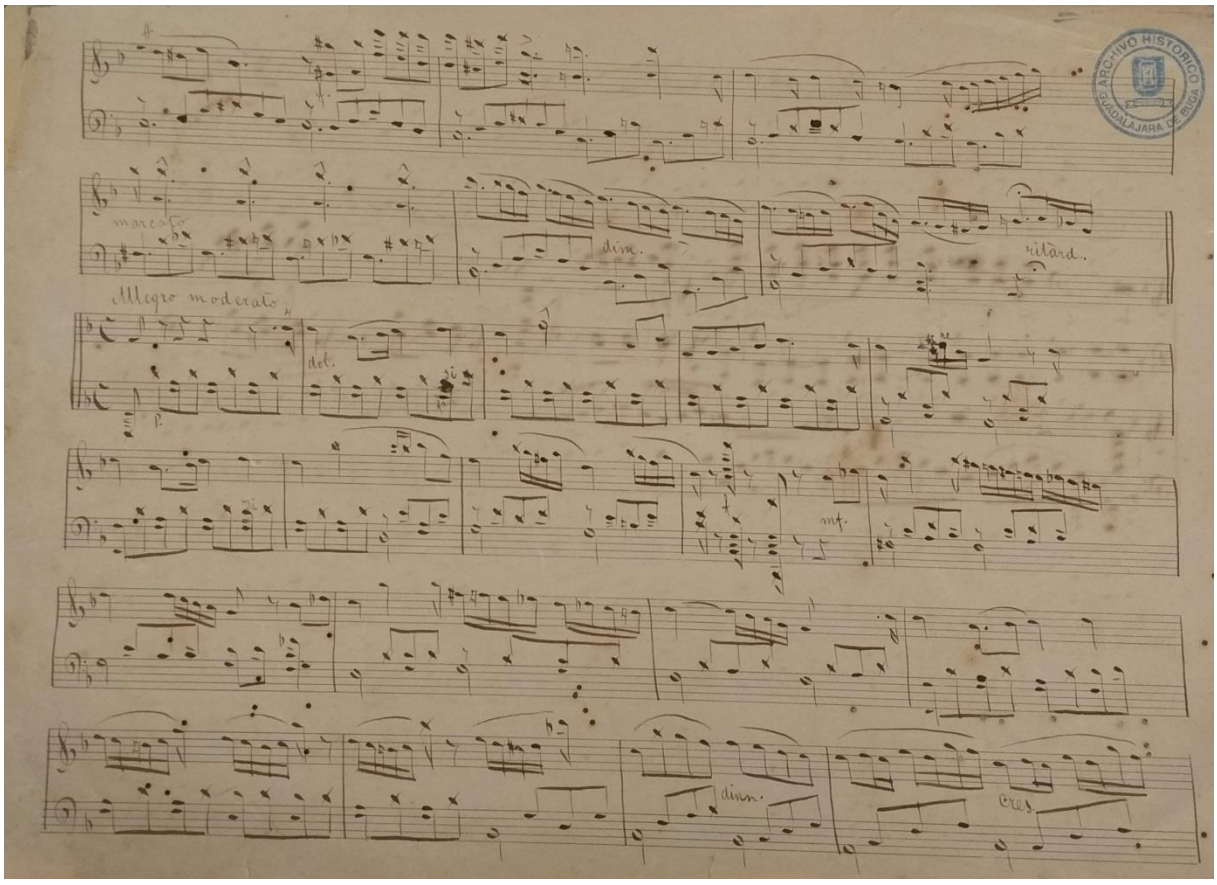




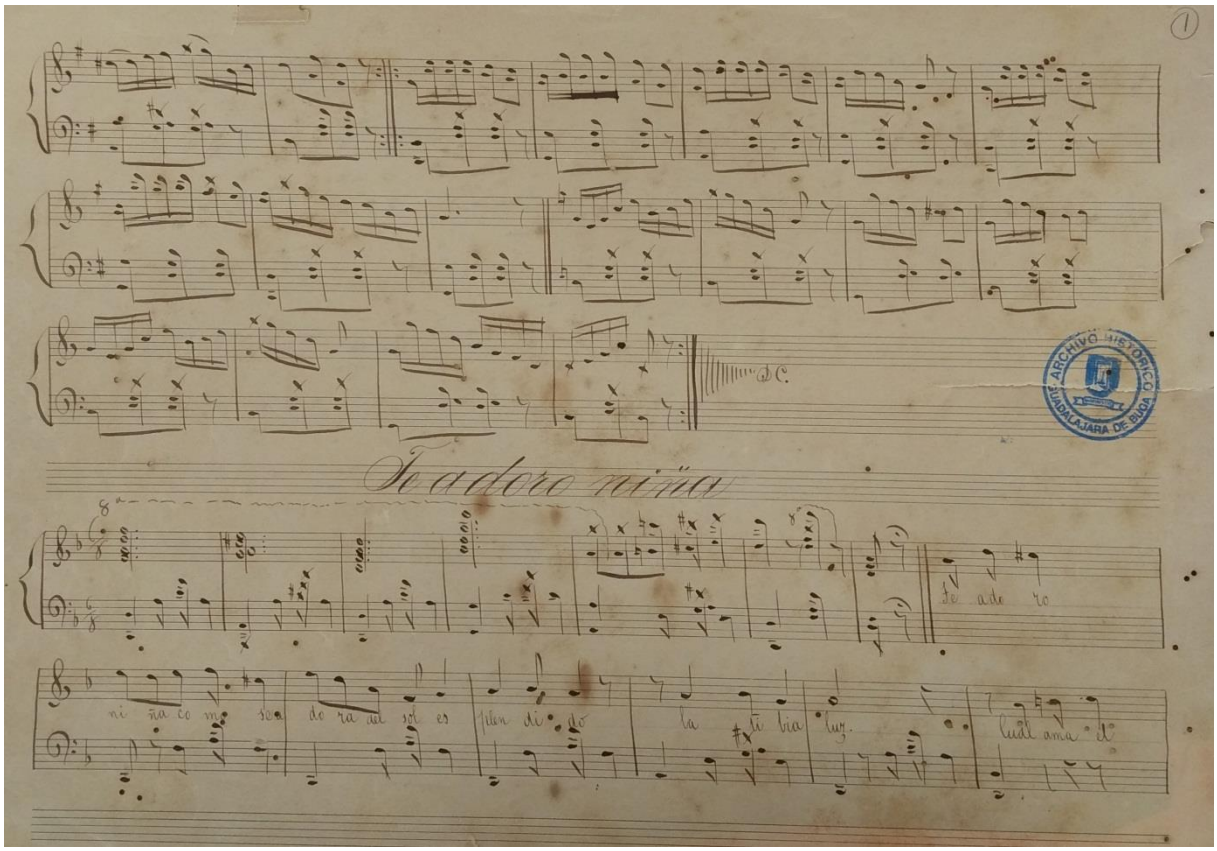
ARCHIVO HISTÓRICO GUADALAJARA DE MÚSICA

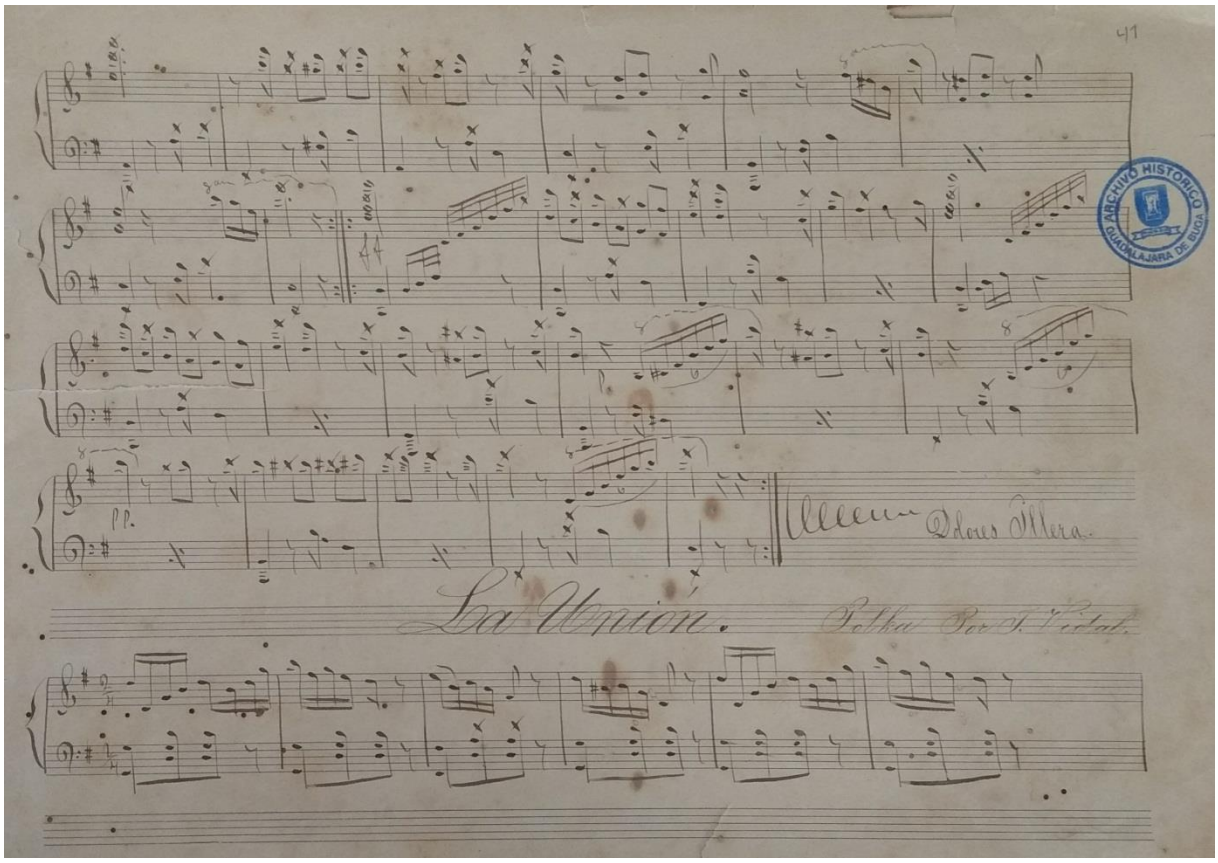
.


Norma.
Andante sostenuto assai.
dim.
dol.
Ped.
cres.

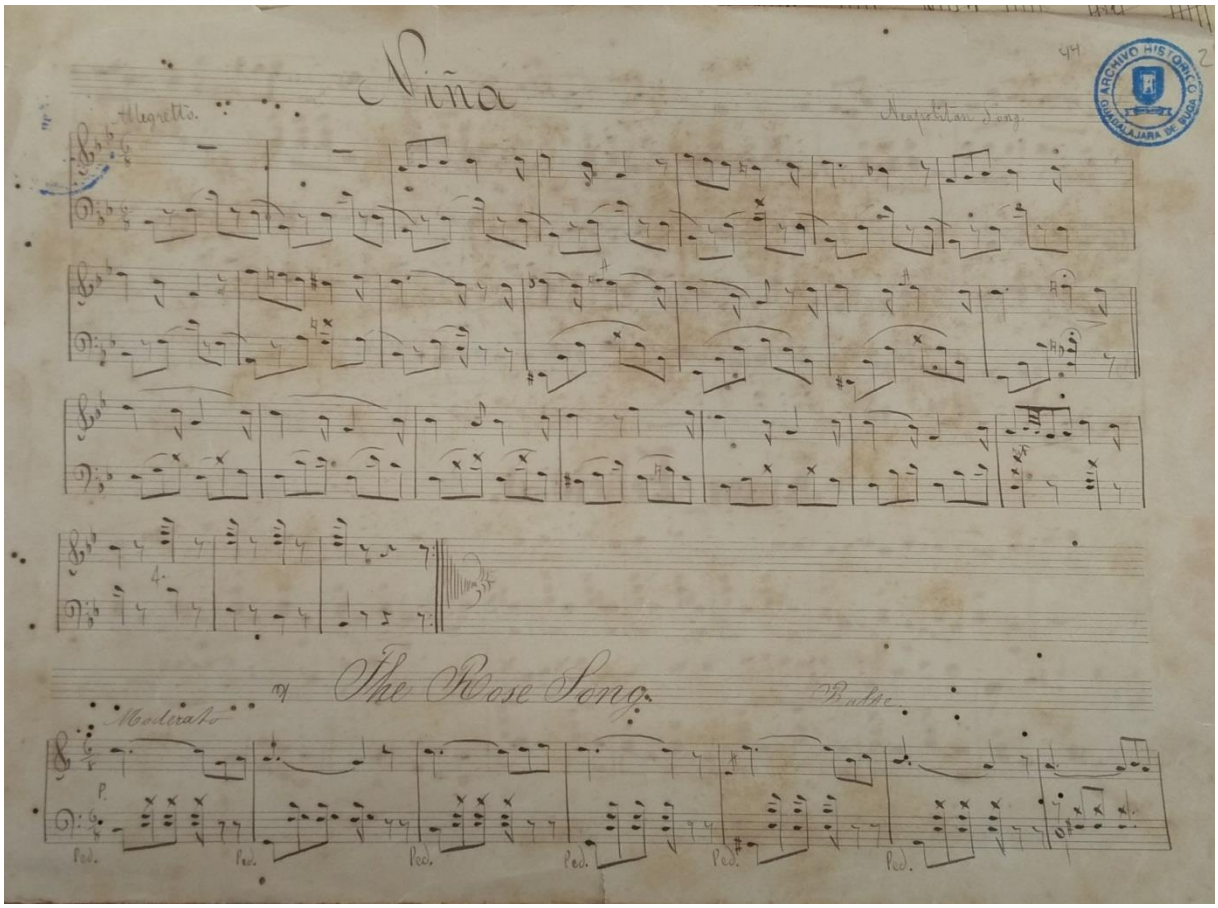

marcato
dim.
ritard.
Allegro moderato
dol.
mf.
dim.
cres.

.

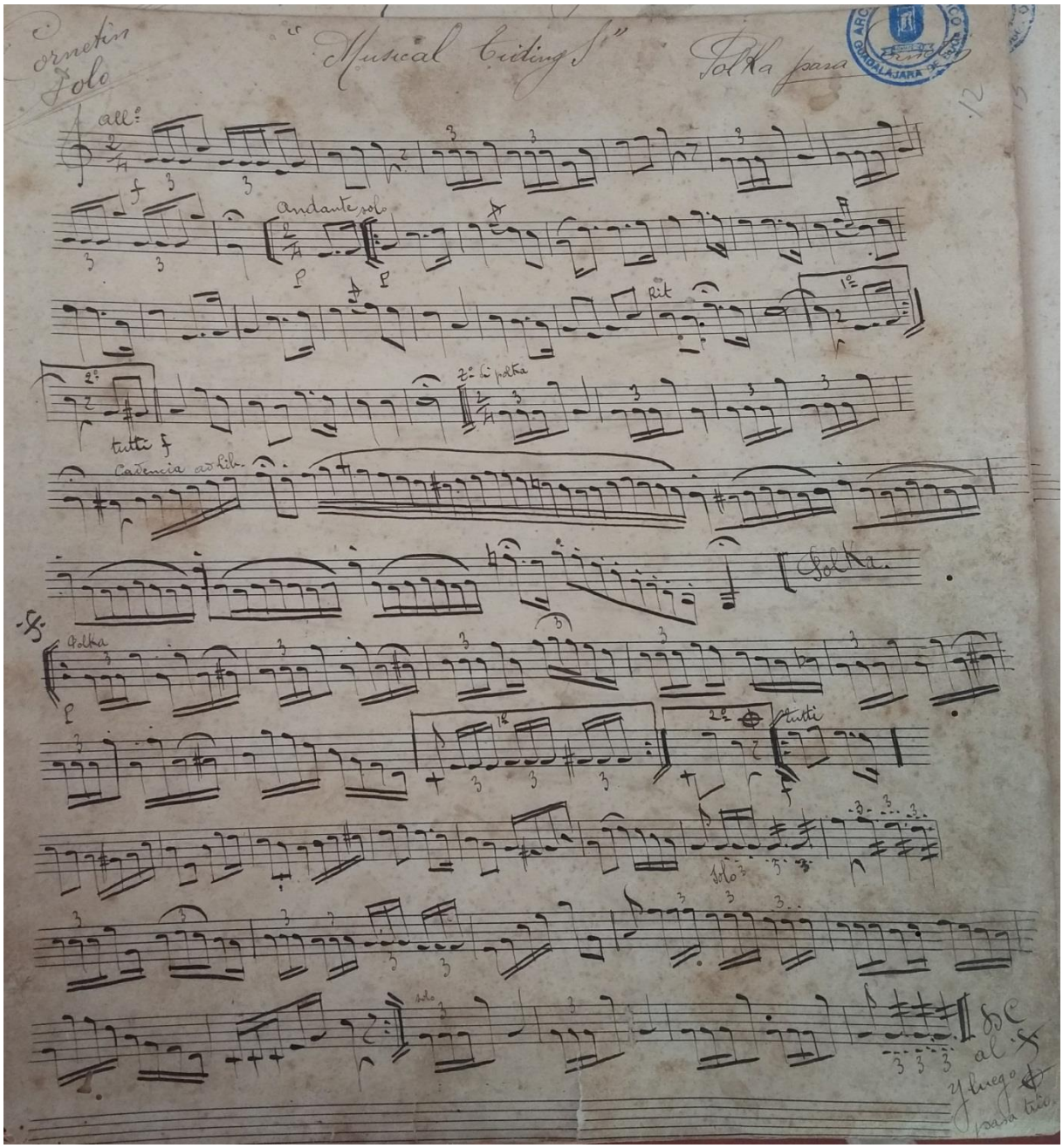

Te adoro niña
D.C.
Te ado ro
ni ña co mo
de ra da
sol es
pien di
do
la
luz.
cual ama
ARCHIVO HISTORICO
GUADALAJARA DE BUGA


41
44
Dolores Millera.
La Unión.
Polka Por S. Pidal.
ARCHIVO HISTORICO
GUADALAJARA DE BUGA

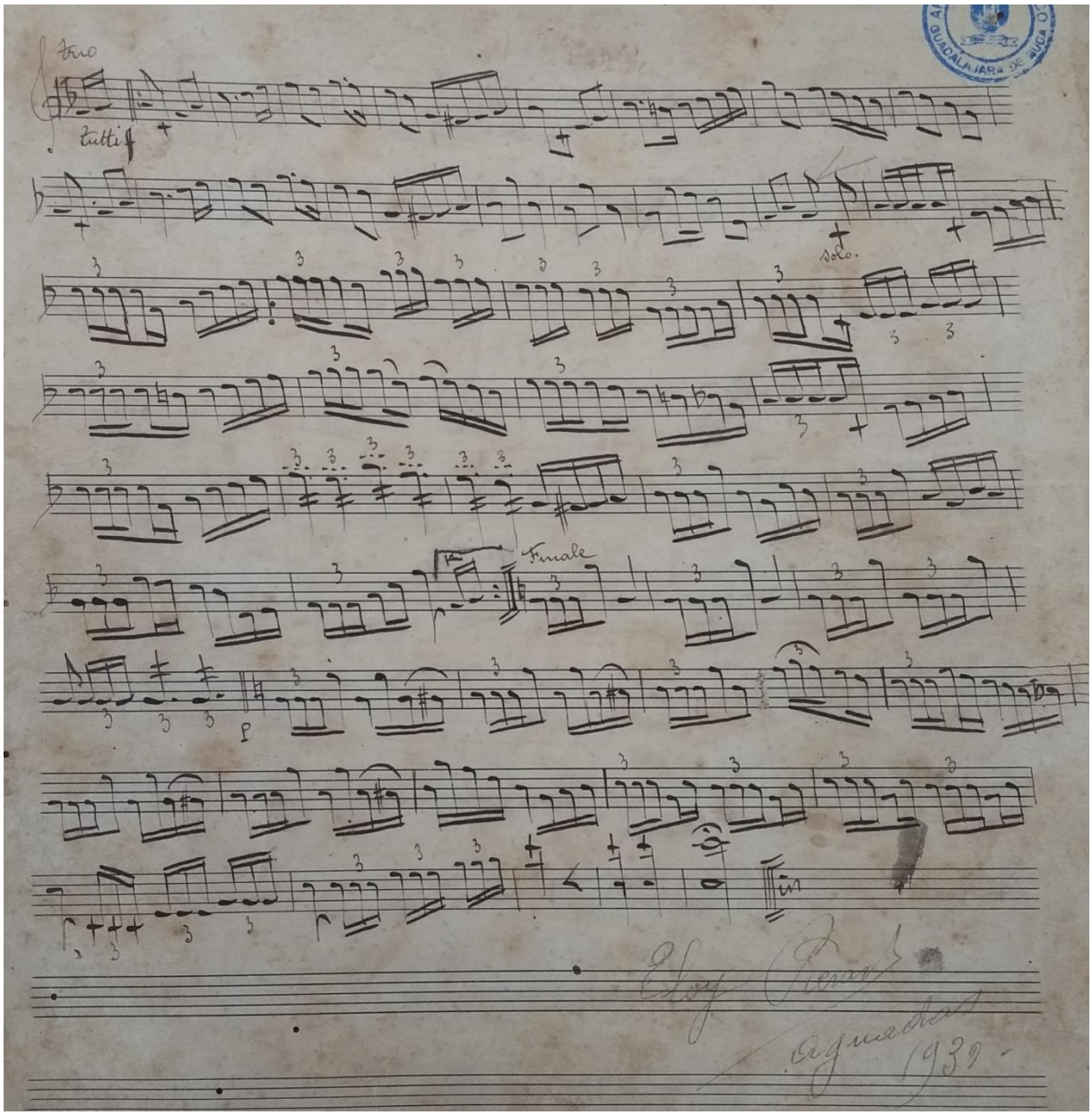
.


Niña
Allegretto.
Neapolitan Song.
The Rose Song.
Moderato
Rubio.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

.


Cornetin
Solo
"Musical Tidings"
Polka para
all.
andante sol.
Rit
1a
2a
2a la polka
tutti f
Cadencia ad lib.
Polka
Polka
1a
2a
tutti
Solo
Solo
D.C
al
y luego
pasa trio.

.


Tutti f
Solo.
Finale
p
Eloy Cano
Aguadeas
1939.

.