Archi. V.

ISABEL ARETZ

MUSICA
Y
BAILES
en la
CAMPAÑA
de los
LIBERTADORES

INDUSTRIA ARGENTINA

ISABEL ARETZ

MÚSICA Y BAILES

en las ojo!

CAMPAÑA DE LOS LIBERTADORES

Buenos Aires, 2003

Pedir permiso para la reproducción de las láminas a Editores Importadores, Exportadora y Librería Garcia Ribeyro. S.C.R.L. Avda. José Pardo 120. Miraflores, Lima (1975).

LAS CAMPAÑAS

MUSICA Y BAILES EN LA CAMPAÑA DE LOS LIBERTADORES

ISABEL ARETZ

Foto portada. **Danza del Chimo**, de
La obra del Obispo Martinez de Compañon sobre el Trujillo del Perú en el siglo XVIII.

Depósito Legal:

Agradecimiento

PALABRAS LIMINARES

Los capítulos que integran este libro fueron escritos durante las dos épocas en que yo divido mi vida intelectual: La primera transcurrió en la tierra en que nací y la segunda, en la tierra de adopción, cuando fui a colaborar con Juan Liscano en la creación del Servicio de investigaciones folklóricas nacionales, ya en compañía del inefable Luis Felipe. Los artículos dedicados a San Martín y a la música de la época me fueron solicitados por el diario La Nación de Buenos Aires. El primero correspondió a la muerte del "Santo de la Espada", como lo bautizara Ricardo Rojas. Los artículos dedicados a Bolivar fueron escritos en Caracas, para dictar un par de conferencias en Buenos Aires cuando se festejaban los doscientos años del nacimiento del Libertador.

Como se verá en nuestra reseña, San Martín en su campaña a Chile y al Alto Perú, contaba con un ejército bien pertrechado y llevaba su propia banda de músicos - negros por cierto -, banda que servía tanto para ayudar a animar las marchas del ejército, como las batallas, y era la misma con la que luego amenizaban los festejos ejecutando las piezas para el baile: europeas de moda y criollas a veces, aprendidas en los países libertados. Bolívar, en cambio, llevaba clarines y tambores, y le salían al paso los músicos lugareños. En los festejos actuaban los conjuntos locales que ejecutaban la música bailable, correspondiendo a la conocida afición del Libertador por la danza.

Se trata aquí ~~así~~ de dos vidas con ideales comunes que se pusieron generosamente al servicio de la causa libertadora de los países del Sur, de los Andes y de Venezuela.

Este libro pretende ~~así~~ mostrar un aspecto no tratado en las historias patrias, que corresponde al humano y al social en que toda hazaña guerrera está engarzada.

PARTE I

TIEMPO DE SAN MARTIN

José de San Martin (1778 – 1850)
Retrato de 1829

BOSQUEJO BIOGRÁFICO

A San Martín, lo mismo que a Bolívar, se los conoce por haber sido forjadores de la Independencia de una gran parte de los pueblos de nuestra América, pero al presentarlos aquí, corresponde penetrar en sus vidas desde su formación, que comienza con los primeros pasos iniciales de todo ser humano.

José Francisco de San Martín y Matorras, de quien nos toca hablar primero, nació en Yapeyú, Misiones, el 25 de febrero de 1778. El padre de San Martín, Juan de San Martín, se había casado por poder con Gregoria Matorras, cuando como voluntario de una milicia, siendo entonces teniente de Infantería, fue destacado en junio de 1770 desde Buenos Aires a las Misiones sobre el río Uruguay. Allí se le reunió su esposa según la ley, y poco tiempo después el teniente Juan de San Martín fue nombrado gobernador del Departamento de Yapeyú. (77)

Los esposos San Martín tuvieron cinco hijos. El último de ellos nació el 25 de febrero de 1778. José Francisco de San Martín fue bautizado en un pueblo que por entonces era una simple reducción guaranítica. Allí transcurrieron los primeros tres años de su vida.

El Dr. Ricardo Rojas, de quien extraje estos datos, se pregunta: "¿Por qué nació José en una reducción de indios, cuyo nombre quiere decir en lengua guaraní 'Lo que está en sazón', 'el fruto llegado a su tiempo', como si el nombre de la cuna indígena marcara ya, con una voz de oráculo, el destino del héroe?" (77, p.16).

La única acta de los hermanos San Martín que se conoce es la de su hermana María Elena, fechada el 18 de agosto de 1778. Cuando la familia arribó a Madrid en 1783, el niño José tenía seis años (80, p.20).

En 1781 la familia San Martín vino a vivir a Buenos Aires y cuatro años después se trasladó a España. En Madrid, José de San Martín se educó en el Seminario de Nobles de Madrid, donde aprendió greografía, matemáticas, idiomas, esgrima y armas; adquiriendo también nociones de música - ya grande llegó a cantar con buena voz de bajo. Aprendió además baile, dibujo y pintura. Pero lo que resulta casi insólito es que desde los once años anduvo precozmente en batallas, y abrazó la carrera militar a los doce años. Esta carrera fue siempre en ascenso y abarcó veinte años de su vida, que fueron de luchas, dentro y fuera de España, por mar y por tierra, incluyendo el África.

Con el Regimiento de Murcia participó tempranamente en las acciones de guerra, que lo formarían como valeroso militar. En cambio, se conocen poco las acciones y personas que lograron templar su carácter, formando su relevante personalidad.

Hasta los veinte años, crece el militar, y desde entonces, mientras se distingue cada vez más como hombre de armas, completa evidentemente sus estudios generales con esmero. (En

1809 se señala que está enfermo de las vías respiratorias, enfermedad que lo acompañó durante toda su existencia, pero a la que supo sobreponerse, llegando a la edad de 72 años).

En 1810, los sucesos de Buenos Aires y la constitución de una nueva Junta popular semejante a la de Cádiz, fueron conocidos por San Martín, quien siguió atentamente los acontecimientos, y cuando ya al año siguiente tuvo noticias del carácter separatista de la revolución argentina, decidió regresar a la tierra de su nacimiento. Por entonces había cumplido ya 33 años. Rompió con sus juramentos españoles para ayudar a una nueva patria de cuyos confines él formaba parte.

El vaje del *Canning* – una fragata inglesa – duró un mes y medio, y desde el 9 de marzo de 1812 pudo dedicarse a desarrollar la gran empresa de su vida. En estas tierras dio inicio a su nueva carrera militar y comenzó la formación del Regimiento de Granaderos a caballo con indígenas de Misiones. En Buenos Aires estableció relaciones con las familias de mayor prestigio, y ya cinco meses después de haber llegado, formalizó su casamiento con la joven quinceañera Remedios de Escalada, con quien se casó el 12 de septiembre de 1812.

Como militar su primer enfrentamiento guerrero fue con una escuadra española que había salido de Montevideo, con la que libró el famoso combate de San Lorenzo, con sus ciento veinte soldados de tropa frente a casi trescientos del enemigo. Allí fue donde el sargento Cabral salvó la vida de San Martín, siendo herido de muerte.

En San Lorenzo se selló la paz de los ríos, y desde entonces comenzó la gran aventura. Un paraguayo – dice Ricardo Rojas – acompañó desde entonces a los granaderos en las campañas de Chile y Perú, y continuó con Bolivar más allá del Ecuador. Bozado se llamaba. Este "regresó en 1826 con solo siete granaderos de los que salieron con San Martín" (p.47).

A mediados de 1812 se había organizado en Buenos Aires la llamada logia Lautaro, que tomó el nombre de un caudillo chileno que murió en defensa de su patria. Sus integrantes debían llevar adelante la idea de la emancipación de América.

En el cuartel del Retiro, San Martín instituyó una orden de caballería patricia. Recibía entonces cadetes de las mejores familias, así como gauchos de las pampas. Desde 1813 todos llevaban la escarapela nacional.

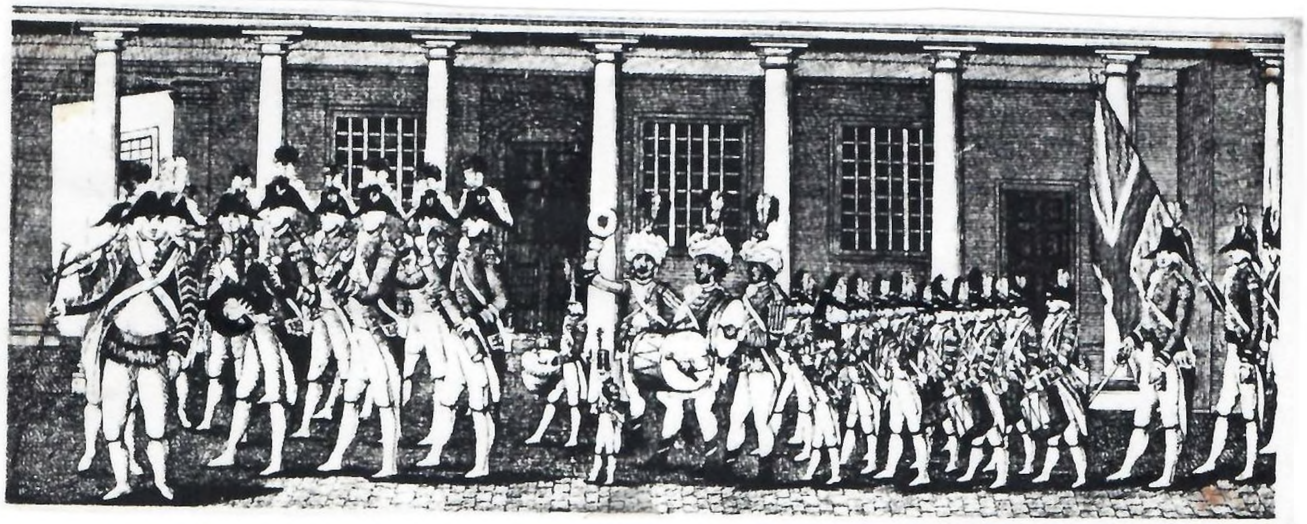
Después del desastre de Belgrano en Vilcapugio y Ayohuma, el gobierno dispuso que San Martín se trasladara a Tucumán con doscientos cincuenta granaderos, cien artilleros y el 7º de infantería, a suplantar a Belgrano. De Tucumán San Martín salió hacia el norte, al encuentro del General, del cual tomó una excelente opinión, y lo quiso apoyar, pero el gobierno decidió que San Martín lo suplantara en el comando del Ejército del Norte.

San Martín tuvo que restaurar el ejército con el regimiento de los Granaderos a caballo, dispuso de un contingente de negros para la infantería y otro de gauchos para la caballería.

En 1814 San Martín buscó ser trasladado a Cuyo. Quería pasar desde Mendoza a Chile con un ejército pequeño pero bien disciplinado, para luego ir por el mar a liberar a Lima. Pero San Martín enfermó y tuvo que ir primero de Tucumán a Córdoba, y sólo llegó a Cuyo cuando fue nombrado Gobernador, como él lo solicitara. Allí se sintió renacer y entonces hizo venir a su esposa Remeditos, que ahora tenía 18 años. En Mendoza ella bordó la bandera de los Andes y ofreció sus joyas para ayudar a la magna empresa.

En Mendoza, en 1816, nació su hija, que bautizaran Mercedes Tomasa. Por entonces San Martín pidió la asignación de un fundo rural para prevenir la época de su vejez, en tanto escribía que "*El estado de labrador es el que creo más análogo a mi genio*". El gobernador de Mendoza, que había reemplazado a San Martín para dejarlo que se dedicara a sus labores militares, respondió favorablemente a su pedido y le donó las cincuenta cuadras pedidas en El Retamo, y otras doscientas para la pequeña hija, pero San Martín prefirió que se reservasen para premiar a oficiales que se distinguieran en el oficio a la patria. El Gobierno donó entonces sólo la mitad para su hija y dejó la otra mitad para los oficiales como él pedía.

A comienzos de 1817 San Martín contaba con un ejército de cinco mil hombres para iniciar su campaña y aquí comienza nuestra propia reseña, pues se trata ya no sólo del aspecto guerrero de las campañas, sino del humano, compensador en parte de cruentos sacrificios personales, aunque nunca de la muerte heroica de tantos hombres que dieron sus vidas para qur tuviésemos en América patrias soberanas.



2. I Military band at the Changing of the guard at St James's Palace: engraving (c 1790)
(Una banda militar inglesa de 1790)

SAN MARTÍN Y LA CULTURA

A comienzos de 1817 San Martín contaba con un ejército de 5 000 hombres para iniciar su campaña y aquí comienza nuestra propia reseña, pues se trata ya no sólo del aspecto guerrero de las campañas "sino del humano, compensador en parte de cruentos sacrificios personales, aunque nunca de la muerte heroica de tantos hombres que dieron sus vidas para que tuviéramos en América patrias soberanas". Por ello, aparte la idea de que San Martín fuera un héroe glorioso "hay que exaltar la personalidad individual, que es la única que ha realizado y realizará siempre los progresos de la civilización", como escribiera Ernesto Florit, como director de Instituto Nacional Sanmartiniano (45, p 7)

Después de su formación en España, San Martín trajo su biblioteca a la que denominaba "mi librería" y con ella viajó a Mendoza, Chile y Perú.Cuando a raíz del triunfo de Chacabuco, el Cabildo chileno le obsequió a San Martín diez mil pesos para los gastos de su travesía hasta Buenos Aires, él los aceptó "sólo para disponer que se los destinara a fundar una biblioteca nacional". Él consideraba que "la ilustración y fomento de las letras es la llave maestra que abre las puertas y hace felices a los pueblos" (p.30/31) 45

Ya en el Perú, fundó por decreto del 28 de agosto de 1821 la Biblioteca de Lima, y dos meses después la inauguró solemnemente, ocasión en la que sostuvo que "La Biblioteca es destinada a la ilustración universal", en tanto "es más poderosa que nuestros ejércitos para sostener la independencia".

Allí en Lima, él había pedido además "a los cuerpos literarios" que la fomentaran "concurriendo sus individuos a la lectura de los libros, para estimular a lo general del pueblo a gustar las delicias del estudio".

Dijo esto durante la inauguración de la Biblioteca de Lima, de donde " se retiró S. E. después de haber recibido los homenajes de las musas que coronaron de guirnaldas al vencedor de Chile, al político y filósofo en el Perú" (Gaceta del Gobierno de Lima Independiente del 18 de septiembre de 1822, tomo III, N°25, págs. 2-3).

Su bilbioteca contaba con ochocientos volúmenes, aparte una cantidad de cartas náuticas. Doscientos cincuenta de esos libros se refieren a historia. Una buena colección correspondía a viajeros y otra a enciclopedias; un centenar de volúmenes eran de obras literarias y tambien figuraban libros de bellas artes.

Asimismo ~~También~~ la enseñanza fue gran preocupación de San Martín durante su protectorado en LimaOtro asunto que le preocupó a ~~San Martín~~ fue la sustracción que ya se hacía entonces de piezas arqueológicas, como lo prueban los siguientes decretos:

VI

[Decreto del Superior Gobierno Protectoral Delegado del Perú, por el cual se prohibe la extracción de materiales arqueológicos de las Huacas y ordena preservar dichas reliquias. Lima, 2 de abril de 1822.]

Los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú, son una propiedad de la nación, porque pertenecen a la gloria que deriva de ellos: las preciosidades de que abundan nuestros minerales, aunque puedan circular libremente en el país y mudar de dominio, pero el gobierno tiene un derecho a prohibir su exportación, cuando felizmente ha llegado el tiempo de aplicar a un uso nacional todo lo que nuestro suelo produzca de exquisito en los tres reinos de la naturaleza. Con dolor se han visto hasta aquí vender objetos inapreciables, llevarse a donde es desconocido su valor, privándonos de la ventaja de poseer lo nuestro. En precaución de esto, se ha resuelto lo que sigue:

EL SUPREMO DELEGADO

He acordado y decreto:

1°- Se prohibe absolutamente la extracción de piedras minerales, obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentren en las HUACAS, sin expresa y especial licencia del gobierno, dada con alguna mira de utilidad pública.

2°- El que contraviniere el artículo anterior, incurrirá en la pena de perdimiento de la especie, sea poco o mucho su valor, la que se aplicará al museo nacional, y a más mil pesos de multa aplicados a los fondos destinados a la instrucción pública. Los administradores de aduana y comandantes de resguardo, quedan encargados de velar la observancia de este decreto bajo su responsabilidad. Dado en el palacio del Supremo Gobierno, en Lima a 2 de abril de 1822.- Firmado: *Torre Tagle*.- Por orden de *S.E.B. Monteagudo*.

[Gaceta del Gobierno de Lima Independiente del 3 de abril de 1822, tomo II, N°27, págs.1-2]

Nuestra ciudad capital fue también considerada en su siembra de libros, en tanto el equivalente de una quinta parte de los ejemplares donados a Lima, fue entregado a la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, "La ciudad más digna de América por sus inmortales sacrifisios" (46, p.36).

Como se aprecia, San Martín poseía una "amplia instrucción aunque de hechura propia"(45, p.37).(Se sabe que cometía abundantes errores de ortografía, muy comunes por cierto en esa época y muy dismulados hoy, cuando las computadoras se encargan de corregirlos...)

Por otra parte, interesa conocer hasta qué punto le preocupaban a San Martín todos los asuntos del país, aún después de su destierro. Esto se aprecia en una carta enviada más tarde desde París a O 'Higgins, en la que le dice:

> "Si los que se llaman legisladores en América hubieran tenido presente que a los pueblos no se les deben dar mejores leyes, pero sí las mejores que sean apropiadas a su carácter, la situación de nuestro país sería diferente" (45, p.62)

Alguien se refirió a esto mismo en nuestros días, a través de un programa televisivo.

CAPITULO I
LA PATRIA NUEVA

BUENOS AIRES Y LA REVOLUCIÓN DE MAYO

3. La Revolución de Mayo se gestó en el Antiguo Cabildo

Tal como escribiera César Fernández Moreno, "La revolución argentina del 25 de mayo de 1810 comenzó realmente en España cuando la pétrea península fue invadida por Napoleón. Ocupados sus principales centros, desposeído su Rey Fernando VII, la pequeña ciudad de Cádiz se arroga el derecho de gobernar el imperio y forma un Consejo de Regencia de

origen municipal. Y ésta es la "trouvaille" jurídica de los revolucionarios americanos: ¿por qué no podría hacer lo mismo cualquiera otra ciudad del imperio" (~~Argentina~~, p. 69). Argentina dependía por entonces del poder español que estaba concentrado en Lima. La revolución ~~entonces~~ tuvo un carácter municipal; concretamente porteño, de la ciudad de Buenos Aires. Todo lo que no era Buenos Aires, o sea el virreinato en bloque, había quedado fuera del paso decisivo que se dio el 25 de mayo. En general, el interior estaba más adherido a las tradiciones, más aislado de las novedades políticas e ideológicas, no sentía tanto como Buenos Aires el agravio de ser una colonia. No veía muy bien la diferencia entre la colonialidad y la independencia, sobre todo si esa independencia tendía a limitarse, como de hecho sucedió, a la asunción por la ciudad de Buenos Aires de todos los poderes de la antigua metrópoli - Lima - que tenía además la ventaja de estar más lejos.

La textura política de la revolución gira y girará sobre esta polarización capital/interior. Primer entrecruzamiento: una fuerte tendencia federalista y *rousseaunianamente* ejecutiva quiere obligar al interior a ser libre (Mariano Moreno); contra una tendencia unitaria aunque de formas federales, que reclamaba la presencia nominal del interior pero conservándolo en su situación precedente, lo que aseguraba el predominio económico de Buenos Aires (Cornelio Saavedra). Estas dos tendencias radicalizaban los dos términos de la duda porteña: ¿qué hacer con el interior? El interior, por su parte, se resistía a que "hicieran" nada con él, y ésta es la tercera tendencia, que genera el segundo y más ostensible entrecruzamiento: porteño contra provincianos.

Pero cuando cayó Napoleón, un congreso reunido en Tucumán decidió declarar la independencia el 9 de julio de 1816. Y Desde ~~entonces~~ se distinguen en la Argentina la libertad de 1810 y la Independencia de 1816. El Congreso se trasladó a Buenos Aires en 1819, donde promulgó una Constitución, ~~pero desde entonces el interior permaneció divorciado de la capital~~.

En Buenos Aires, festejando la Revolución de Mayo de 1810, los músicos y poetas componen piezas épicas. Se cantan marchas patrióticas de tinte revolucionario y la población entera entona letrillas alusivas.

Por esa época brillaba el salón de Mariquita - llamada la Cásina del Plata -, donde asistía lo más graneado de la sociedad bonaerense. (Allí en 1812, se comprometió Remedios Escalada con el general San Martín). La música, la poesía y la danza alternaban con proyectos de beneficiencia y con la política: Se ejecutaban contradanzas, minúes y gavotas. La dueña de casa interpretaba al arpa y al piano, músicas compuestas por el maestro Juan Pedro Esnaola, a quien se debió la versión escrita del Himno Nacional, que había sido compuesto oralmente. En las casas se cultivaba la música del minué, el vals y la contradanza española, que se ejecutaba con piano y guitarra, y algunas veces se cantaba. También se bailaba el cielito.

Negros y zambos mantenían la profesión de maestros de danza, e inclusive había aficionados con igual profesión. Carlos Vega escribió que su función en lo que respecta a la

creación, consistía "en quitar, modificar o añadir figuras o movimientos a las danzas favoritas". (En Europa la "Bocana" fue creación de Bocán, maestro de danzar de Ana de Austria, y el "Rigaudón" de Rigaud). Las danzas suben a los salones desde el teatro o de la campaña y vuelven a bajar, cambiadas cada vez. Europa nos envió danzas cortesanas, y los conquistadores y también los inmigrantes después, trajeron las suyas. Todo fue adaptado y reacondicionado en Iberoamérica.

En lo que respecta a los instrumentos musicales, a principios del siglo XIX en los salones de Buenos Aires y de provincias, así como en Caracas, las señoritas y señoras cultas debían saber ejecutar el piano. Cuando yo realicé mi investigación en la provincia de Tucumán en los años cuarenta, personas mayores todavía recordaban las "mulas pianeras" que traían los instrumentos por las montañas, bien unidas, cargando cada una ~~la mitad del instrumento, acostumbradas a llevar el de un lado~~. De ahí su nombre de mulas pianeras. Siempre una mitad determinada del instrumento.

El repertorio pianístico era sobre todo el de las danzas de salón: minués, contradanzas, valses y algún descendiente criollo. Entre los cordófonos usados, la guitarra grande era la compañera de los cielitos y de los bailes criollos populares. En cambio, en los salones se tocaban clavicordios, además de arpas, violines, piano y también guitarras.

En lo que se refiere a los cantos patrióticos, Blas Parera (1765 – 1837) compuso varios y se cree que fue el autor de la primera música del Himno Nacional, sobre un texto de Vicente Lopez y Planes.

Se piensa que este himno había sido encomendado por la Asamblea General Constituyente de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Vicente Gesualdo, autor de una historia de la música en la Argentina, escribe que las estrofas contenían alusiones a todos los demás países de la América Latina y a ello, sin duda, debieron su gran popularidad en las nacientes Repúblicas. Una de ellas, consagrada a Venezuela, decía:

¡No lo veis sobre la triste Caracas
Luto y llanto y muerte esparcir!
¡No lo veis devorando cual fiera
Todo pueblo que logra rendir!

Con el correr de los años, por miramientos hacia la Madre Patria, el Himno fue despojado de la mayor parte de sus estrofas y reducido a estos solos versos y un coro:

Oid mortales el grito sagrado
Libertad, libertad, libertad;
Oid el ruido de rotas cadenas.
Ya su trono dignísimo abrieron
Las Provincias Unidas del Sud,
Y los libres del mundo responden
Al gran pueblo argentino: ¡salud!

CORO
Sean eternos los laureles
Que supimos conseguir.
Coronados de gloria vivamos.
O sepamos con gloria morir. (p. 483)

Por entonces, los escolares entonaban una llamada "Canción Patriótica" compuesta en celebración del 25 de Mayo de 1812; pero a partir del año siguiente ya cantaron "Oíd mortales el grito sagrado, Libertad, libertad, libertad". Diez años después, el 25 de mayo de 1822, los escolares salieron formados de dos en dos, y al son del tambor y de una orquesta completa llegaron a la Plaza de la Victoria. Allí, doce jóvenes entonaron el "Himno de la Patria" que ya había sido declarado oficialmente por la Asamblea de 1813.

En Buenos Aires, la música que nos ocupa se desenvuelve alrededor de la ópera italiana y el teatro lírico presenta sainetes, tiranas y formas similares, que tenían por escenario el Teatro Porteño -fundado en 1804-, después llamado Teatro Argentino. Allí presentaba sus obras Blas Parera. Pero quien por entonces ejerció real influencia en la vida musical de la metrópoli fue el Maestro de Capilla de la Catedral, José Antonio Picasarri (1769-1843).

Entre 1811 y 1820, en el teatro y en conciertos se ejecutan arias y fragmentos de óperas. Vicente Gesualdo escribe que "El teatro porteño de la época revolucionaria tiene un constante apoyo musical y la gesta dialogada tiene siempre música de fondo". (4:165). De acuerdo con un censo realizado, en la ciudad se cuentan por entonces cincuenta músicos.

COMPOSICIONES DEDICADAS AL VEINTICINCO DE MAYO

Los hechos acaecidos durante las jornadas de mayo de 1810, que culminaron el día 25, al repercutir en forma intensa en los destinos del país y también en el de los patriotas, actores o testigos de los mismos, dieron lugar a múltiples manifestaciones de regocijo. Pero fueron los escritores y, en general los artistas, los que tuvieron mejores medios a su alcance para trasmitir las hondas emociones que los conmovían. Así - y dejando ya de lado a los cronistas de los acontecimientos -, diremos que poetas y comediógrafos dedicaron al 25 de Mayo numerosas composiciones, con el deseo de ensalzar los hechos más gloriosos, de la misma manera que los músicos volcaron sus comentarios en el pentagrama.

A nuestros días llegan noticias de sus obras y también a veces las obras mismas, pero sólo en el caso del Himno Nacional argentino, un poeta y un músico lograron inmortalizar sus nombres junto con la canción, que quedó definitivamente incorporada a la vida cívica del país.

Vamos a recordar ahora - en fecha propicia -, algunas composiciones, anteriores y posteriores a nuestra canción nacional, que no merecieron la misma popularización. Hace excepción, aunque en parte, la primera "Marcha patriótica" escrita el mismo año de 1810,

cuyos versos fueron debidos al poeta y artesano de la Independencia, Esteban de Luca, y fueron publicados, sin firma, en "La Gaceta de Buenos Aires" el 15 de noviembre junto con una leyenda que decía: "por un ciudadano de Buenos Aires, para cantar con la música que otro ciudadano está arreglando". La canción, que comenzaba: *La América toda se conmueve al fin, y a sus caros hijos convoca a la lid*, se popularizó y en nuestros días se canta todavía en las escuelas.

Muchas otras poesías fueron publicadas en el curso de los años, en periódicos o compilaciones inclusive, de las que son temprana muestra "La lira argentina" y la "Colección de poesías patrióticas". Ya en nuestro siglo, Estanislao S. Zeballos reunió en un volumen gran número de composiciones de "la patria", algunas de las cuales en su tiempo fueron también musicalizadas. Por nuestra parte, no vamos a ocuparnos sino de las piezas musicales dedicadas al 25 de Mayo.

La segunda canción se estrenó el 24 de mayo de 1812, en el Coliseo Provisional con el "Melo Drama titulado el Beinte y cinco de Mayo", cuyo autor fue el músico y cómico Ambrosio Morante, colaborando en la música Blas Parera, compositor teatral y de Tonadillas. La obra de Morante tuvo gran éxito. Tal como escribiera Mariano G. Bosch, con la misma "llevó el entusiasmo a su culminación, cuando sonando clarines y voceando los vivas, llegaba el momento de cantar el Himno a la Libertad, como en la obra de Paris, Libertad, libertad, libertad". (15 p19). Diez años después, el 25 de mayo de 1822, los escolares salieron formados de dos en dos, y al son de un tambor y una orquesta completa llegaron a la Plaza de la Victoria. Allí, doce jóvenes entonaron el "Himno de la Patria" que ya había sido declarado oficialmente por la Asamblea de 1813.

Por la decisión de Morante y la de sus compañeros, aquella función se hizo "a total beneficio del gobierno, para destinar los fondos a fines útiles a la Patria".

La composición de Morante mereció los placemes de toda la concurrencia y el Cabildo se expidió sobre la misma pocos días después premiando a su autor, porque "profesaba nobles ideas, posee acentuado patriotismo, manifiesta ardiente empuje y deseos de que el público abrigue idénticos sentimientos".

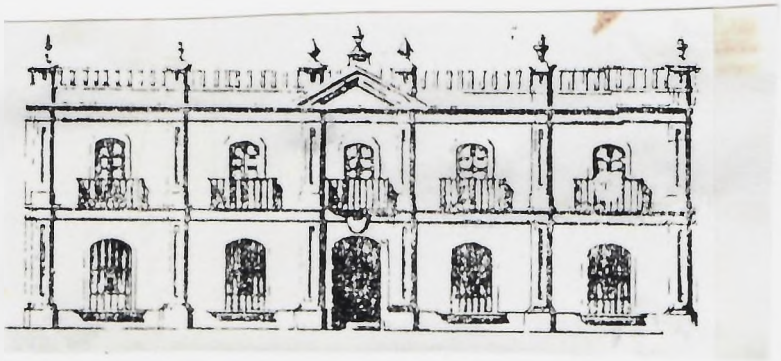
La dramatización de Morante sirvió para destacar la necesidad de crear un himno patrio que se pudiese cantar en todos los actos oficiales o de índole patriótica. Don Saturnino de la Roza siguió este llamado, cuando dos días después - otra vez según Bosch - hizo cantar en el tablado de la Plaza Mayor, una canción de cuya letra era autor y estaba musicalizada por don Blas Perera. Empero, esta obra, lo mismo que la anterior y la de Esteban de Luca, no llenó las aspiraciones de los patriotas como para declararla himno nacional.

Después, son demasiado conocidos los detalles que rodearon la composición del Himno argentino, que sobre versos de Vicente López y Planes y música de Blas Parera debía aprobar la Asamblea del año trece y elevar a la categoría de Marcha de la Patria. En cambio, interesa recordar el nombre de otros artistas, que en su medida quisieron reverenciar el día memorable. Así, el poeta y músico Juan C. Lafinur - coautor también con

Morante de la música de no pocos melodramas -, quien escribió años más tarde un llamado "Himno patriótico". Este se cantó en el Colegio Nacional de Mendoza durante una función dramática, celebrando el aniversario de mayo de 1822, según acota Estanislao S. Zeballos en su "Cancionero popular". El coro de esta composición decía:

Viva el ilustre día
Viva la hermosa edad
Que tras la tiranía
Nos dió la Libertad

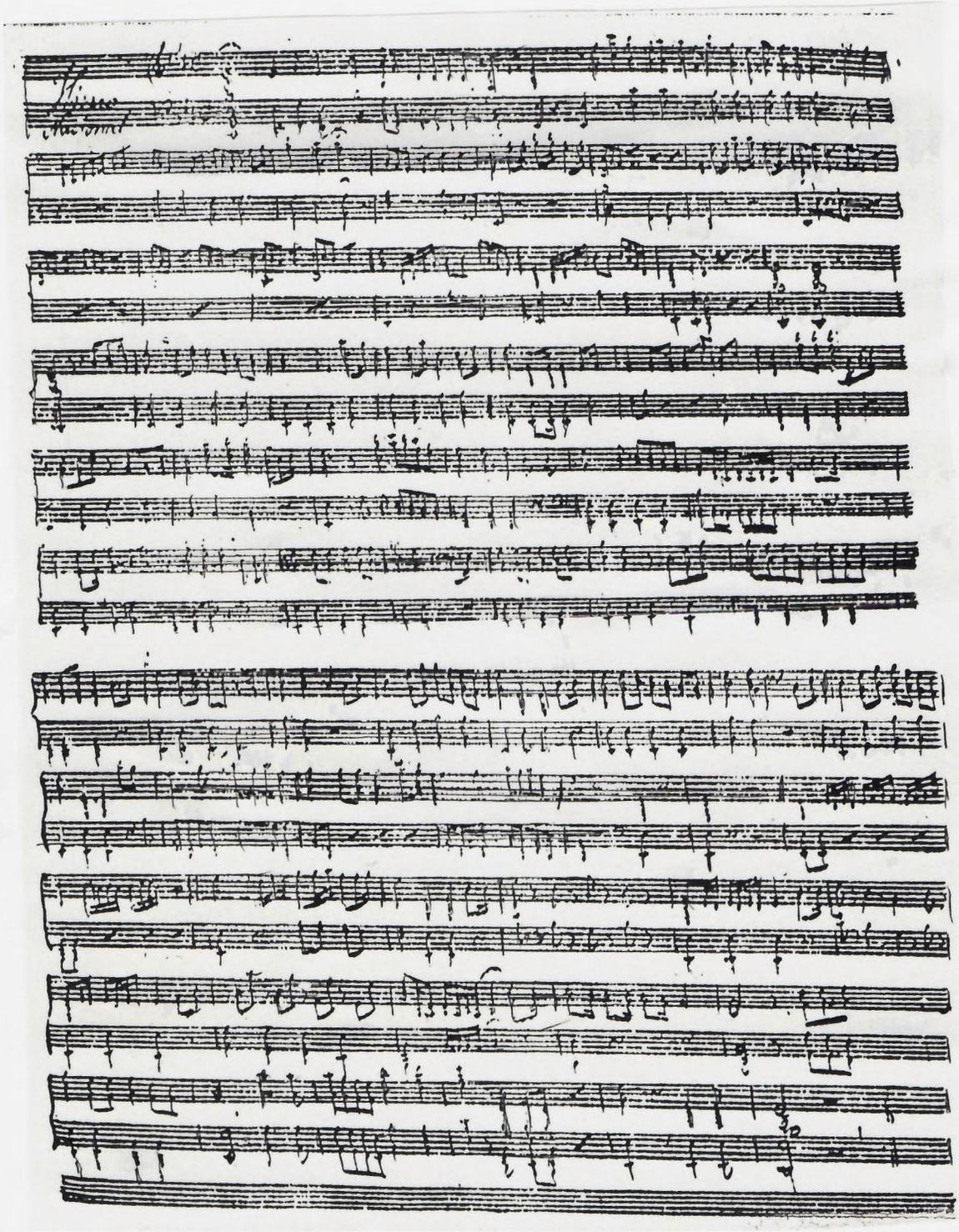
En Buenos Aires, más adelante se hizo escuchar otra composición dedicada a la misma fecha magna, que publicó la "Imprenta Litográfica" el 26 de mayo de 1830 con motivo de la fiesta patria, habiendo sido cantada el día anterior por el conocido músico don Luis Pablo Rosquellas "en una reunión de patriotas". La "nueva canción patriótica", como se anunció en la "Gaceta Mercantil", se intitulaba "El sol de Mayo" y llevaba acompañamiento de pianoforte. Pero ni esta canción, ni las anteriores, llegaron hasta nosotros con su música, según creo.



4. El Consulado de Buenos Aires. En los altos de este edificio funcionó, en 1822, la Escuela de Música y Canto, dirigida por el Prebitero Picassarri y su sobrino Juan Pedro Esnaola.

5. Blas Parera. Retrato al óleo que perteneció a Don Miguel de Luca, discípulo del maestro, y más tarde a Don Benjamín Villegas.

1. Himno Nacional



Manuscritos musicales de la época

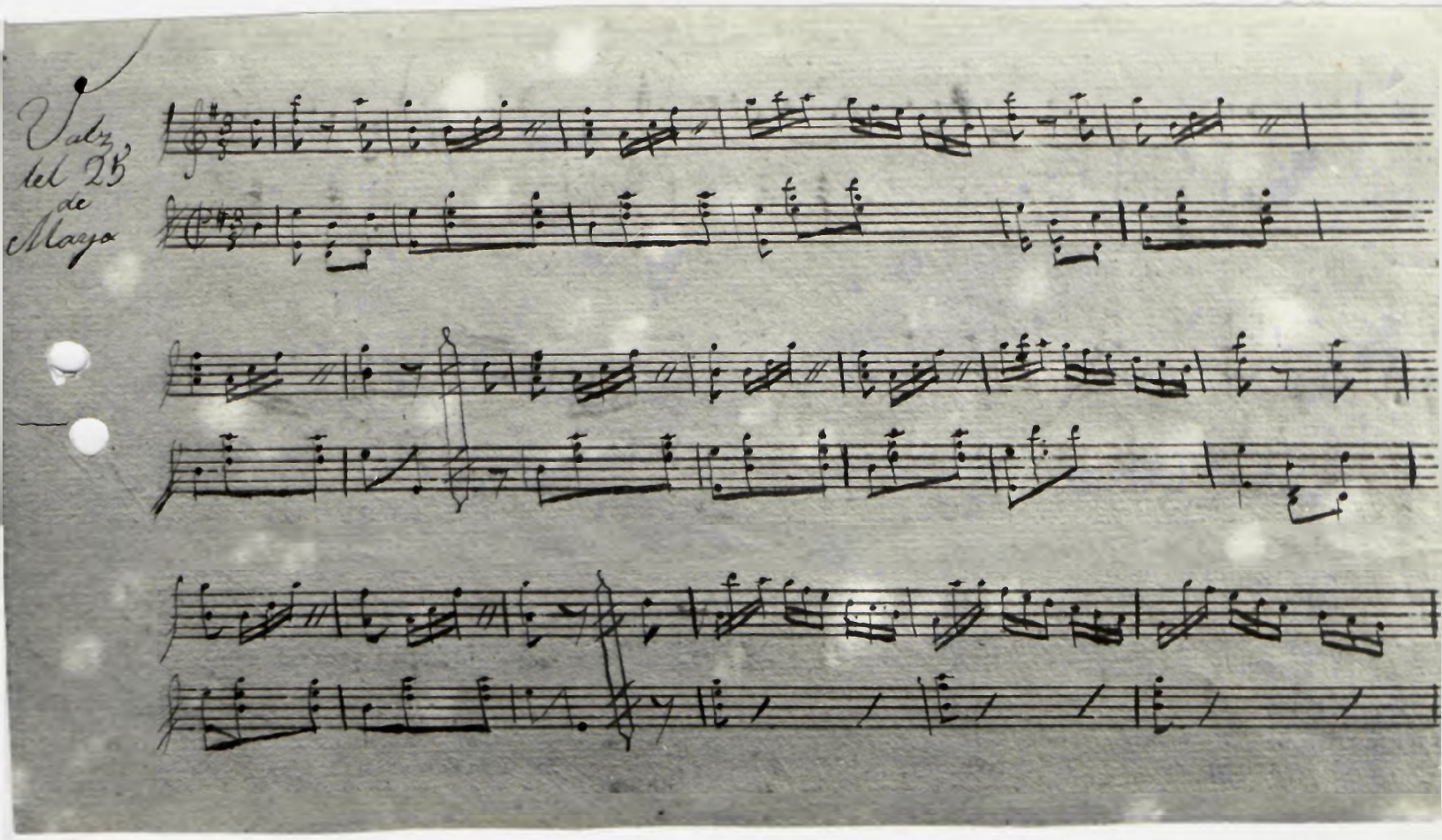
Una circunstancia feliz ha querido que llegara a mis manos, en Buenos Aires hace muchos años, una serie de manuscritos musicales que nos permitieron conocer músicas que se ejecutaban en los salones de la capital después de la independencia argentina. Como es sabido, nuestros historiadores pudieron dar noticia sobre el desenvolvimiento musical de la época gracias a los sueltos que publicaron los diarios y a algunos programas de conciertos conservados. En cuanto al movimiento más íntimo de los salones fue revelado por viajeros y escritores de entonces, que observaron las aficiones de los jóvenes porteños por la música y el baile. Con estos datos se pudo reconstruir luego la trayectoria de las danzas y canciones, fuesen europeas o criollas. Pero faltaba la música correspondiente, que al par que despejara incógnitas musicológicas como la del cielito, brindara un panorama de las inquietudes musicales de los antecesores de nuestros primeros compositores: Esnaola, Alberdi y Alcorta.

Este vacío vienen a llenar los manuscritos a que hago referencia, cuya conservación se debió a la tradicional familia de don Manuel Ruibal, a quienes llegaron las músicas dentro de un clavicordio de caoba. Vendido el clavicordio hace muchas décadas, las hijas conservaron los manuscritos musicales, que luego tuvieron la deferencia de facilitarme para su estudio.

Constan estos manuscritos de catorce cuadernillos y pliegos sueltos, conocidos los primeros en forma de álbumes. De entre los mismos he separado los que pertenecen evidentemente a los primeros veinte años de la Independencia y he dejado para más adelante el estudio de las piezas menos antiguas. Las músicas estudiadas están formadas así: un álbum mayor de treinta y siete hojas toscamente cosidas; uno de trece, íd.: un cuadernillo de siete hojas; cuatro hojas cosidas, dos hojas unidas y dos hojas sueltas. Todas de variados tamaños, en grueso papel de hilo con diferentes marcas de agua, entre las que se lee con claridad la fecha de 1818 en una serie de hojas, y parece entreverse la de 1811 en otra. La tinta es en todos los casos compuesta con sulfato de hierro y totalmente carente de campeche. La caligrafía musical acusa la intervención de distintas manos, con preponderancia de la de un escritor de temperamento nervioso, que alguna vez estampó su firma o seudónimo: Antón Peluca. Con esta caligrafía alterna sobre todo otra de notas redondas y en el álbum mayor se ve claramente la mano de un principiante, para el cual se han escrito lecciones de solfeo y teoría y fáciles piezas musicales para piano, alguna para ser ejecutada a cuatro manos.

Para conocer mejor el contenido de estos manuscritos - piezas todas para piano -, vamos a hacer una reseña rápida de sus páginas, comenzando por el álbum mayor. Como dijimos, el mismo se inicia con una serie de lecciones de teoría en las que cabe observar cómo por entonces se llama "medio punto" al semitono, "aspiraciones" a los silencios y a las notas: semibreve, mínima, semimínima, para seguir con la actual designación de corchea, semicorchea, fusa y semifusa. En la escritura se destacan, además, típicas abreviaturas y el empleo de la cu en lugar de la ce, así como el uso de la elle en lugar de la ye y hasta de la ceta en lugar de la ese. Esto puede observarse en el Vals dedicado al 25 de Mayo, de la

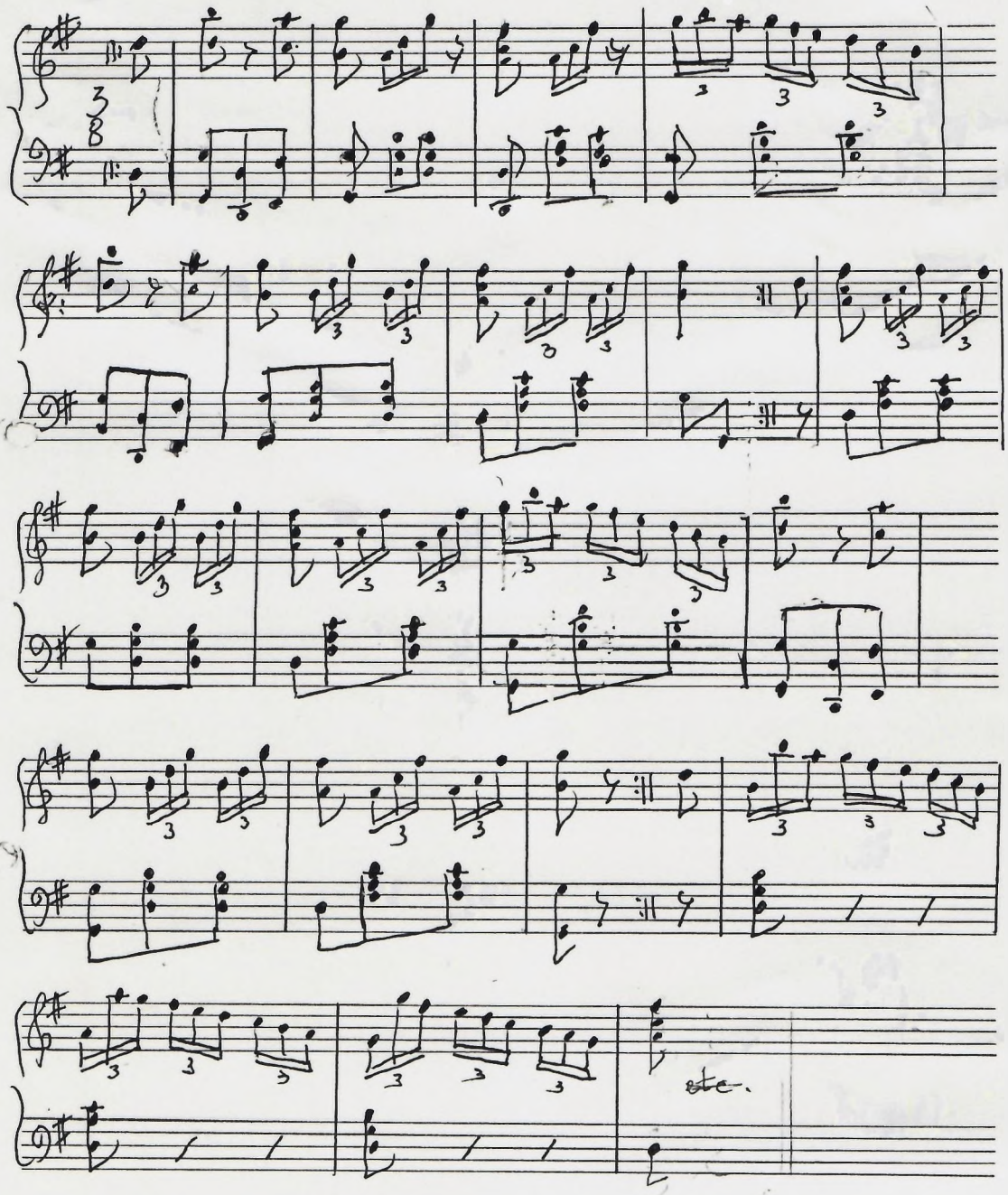
misma colección que reproducimos, y que además transcribimos para su mejor lectura. (Como se ve, el autor usa el compás de 3 x 8 en lugar del 3 x 4 consagrado).



3. Valz del 25 de mayo

Avanzando en el hojeo del álbum mayor, encontramos "Marchi do la Gollotina", que es como puede suponerse, la Marsellesa. Luego llama la atención un minuete inconcluso que lleva el nombre del autor: Antón Peluca. Este minué está mucho mejor armonizado que otros y muestra la mano de un músico conocedor de los clásicos. La caligrafía musical corresponde a la de la mayor parte de los manuscritos. En cuanto al nombre del autor, ya volveremos sobre el mismo más adelante. Siguen luego otros valses y minués, hasta que la vista se detiene en uno de ellos, pues va seguido por un Tabapuy (escrito en compás de 3 x 8). El tabapié o tabapuy era una parte musical que se agregaba a algunos bailes. Calzadilla habló del tabapié y las relaciones que se incluían en el cielo criollo, "allá por el año 44", en casa de los Senillosa, cuando dicho "baile gaucho" era interpretado a pedido del general Prudencio Rozas. El nombre de taba-pie responde a la forma métrica llamada septina, aunque aquí se aplica a una música que prescinde del texto.

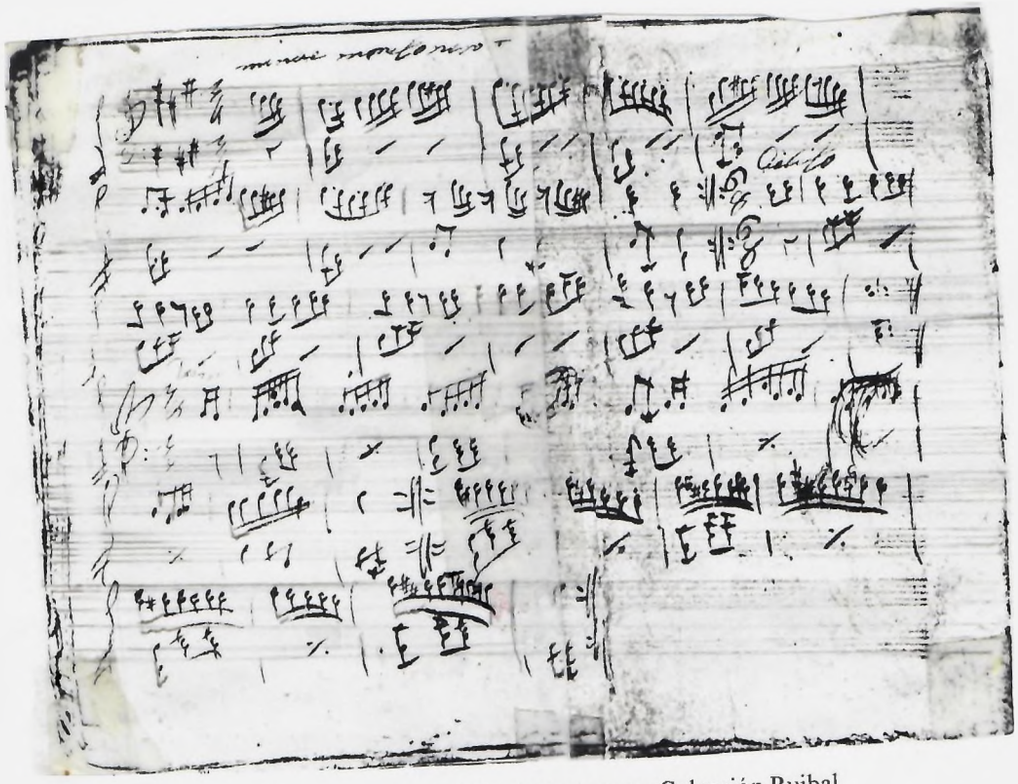
2. Valz del 25 de Mayo



Después de las primeras lecciones de teoría encontramos una serie de piezas para piano, que de acuerdo con los viajeros de principios del 1800, corresponden a los bailes en boga en los salones aristocráticos de Buenos Aires. Son estos bailes el vals, el minué y la contradanza. En cuanto al vals, en 1806 Alejandro Gillespie, uno de los jefes de las tropas inglesas que se apoderaron de Buenos Aires, asentó en sus "Observaciones" que durante su estada, en las tertulias se bailaban valses ejecutados al piano con acompañamiento de guitarra. Los otros dos bailes están documentados en nuestro país desde mediados del siglo dieciocho y se siguieron bailando durante toda la primera mitad del diecinueve. Así, Brackenridge, secretario de los comisionados norteamericanos que visitaron Buenos Aires en 1818 y asiduo concurrente a las tertulias de los Escalada, escribió que allí se danzaban minués que ejecutaban al piano las señoritas. Y el capitán Andrews, que pasó por Buenos Aires en 1825, citó igualmente minués y también la contradanza.

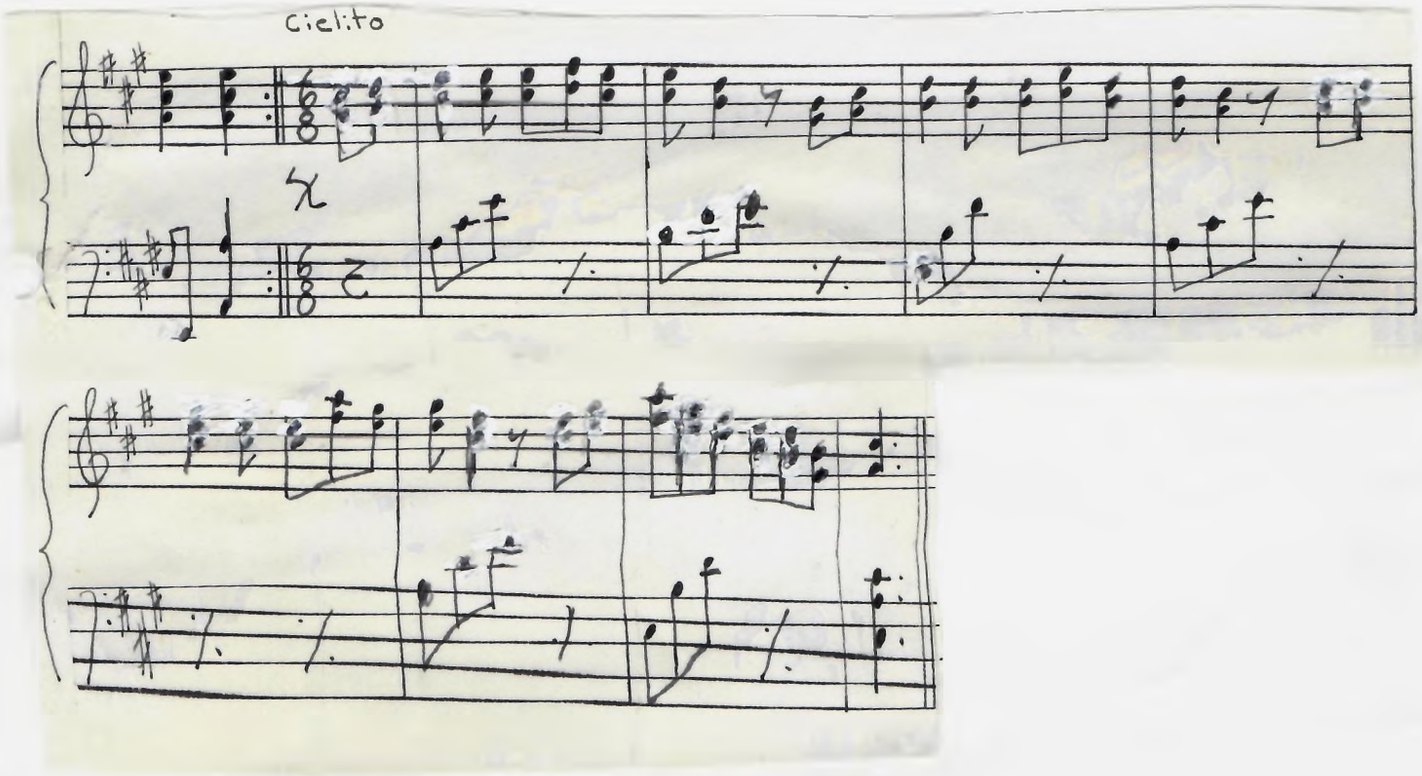
En general, estas danzas sufrieron lógicas transformaciones con el correr de los años, tanto en el orden musical como en el coreográfico. Las que nos ocupan, desde el punto de vista musical, son todavía de factura muy simple, bastante distantes de las elegantes composiciones debidas después a la inspiración de Esnaola. Algunos minuetes hay - lo mismo que un Adagio y un Rondó alegre - de tipo ligeramente mozartiano - y otros recuerdan el estilo de Pergolesi. Según nuestro historiador del teatro, ya citado, don Mariano G. Bosch, desde 1814 los porteños entran en contacto con obras de Mozart y Pergolesi y algunos compositores de menor cuantía, gracias a la orquesta del viejo Coliseo que lograra formar Picazarri, y poco después difunden composiciones de Cimarosa, Zingarelli, Mehul y Spontini, entre otros.

Continuemos con nuestro álbum: Entre los minués hallamos uno que si se mayoriza puede recordarnos el cuando. Hay otro minué seguido por una alemana; además, una Polaca dedicada a Da. Gregorita, dama que ha merecido el homenaje de varias piezas musicales. Ya a esta altura del manuscrito encontramos una serie de escalas seguidas por acordes, en algunas de las cuales aparecen los tonos representados por letras, tal como se usa en algunos países europeos, y luego aclarados por otra mano con los nombres castellanos. A continuación se incluyen una marcha, una obertura compuesta de largo-andante y allegro, y varios minués, una contradanza, valses y una serie compuesta por una primera pieza escrita en 3X4, cuyo nombre no se comprende. Al final del tercer compás se lee "chure", nombre que en su época correspondía a una especie de gavota. Luego aparecen un minuete, una alemanda y una jota. Más adelante se incluye un "Rondel a la digna Josefina", que muestra otra vez la costumbre de la época de dedicar las piezas musicales a las jóvenes porteñas. Entre las composiciones siguientes merece mencionarse un Fricace (en 2 x 4), baile muy de moda en Francia en épocas de la Revolución, y una Pieza inglesa en el mismo compás. Según Calzadilla, que recordó los bailes de 1830 a 1840, la Pieza inglesa se bailaba en las tertulias "para halagar a los concurrentes ingleses o inglesados, que muchos había..."

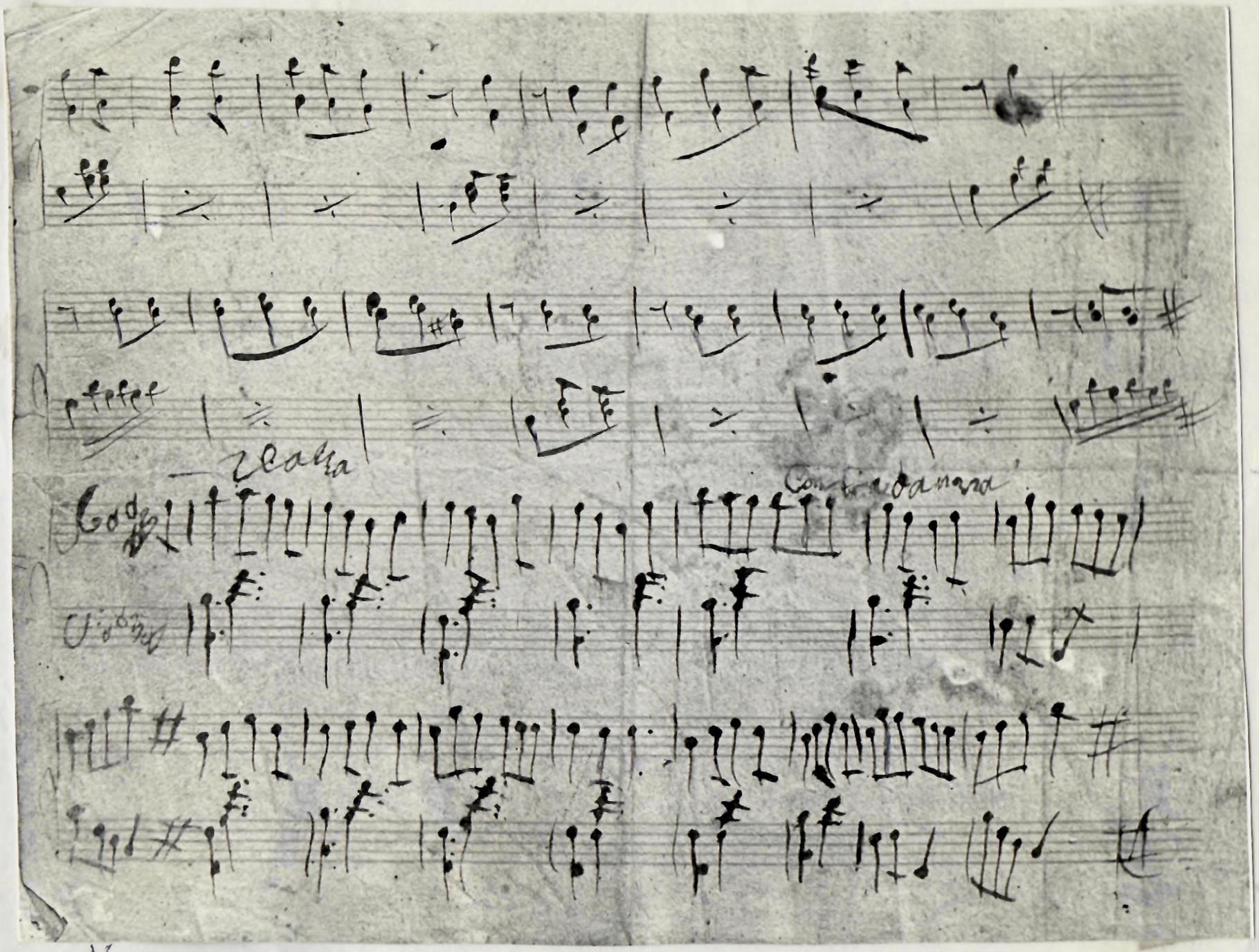


4. Manuscrito de Minué Montonero. Colección Ruibal.

5. Transcripción de la parte llamada cielito



Continuación del creito



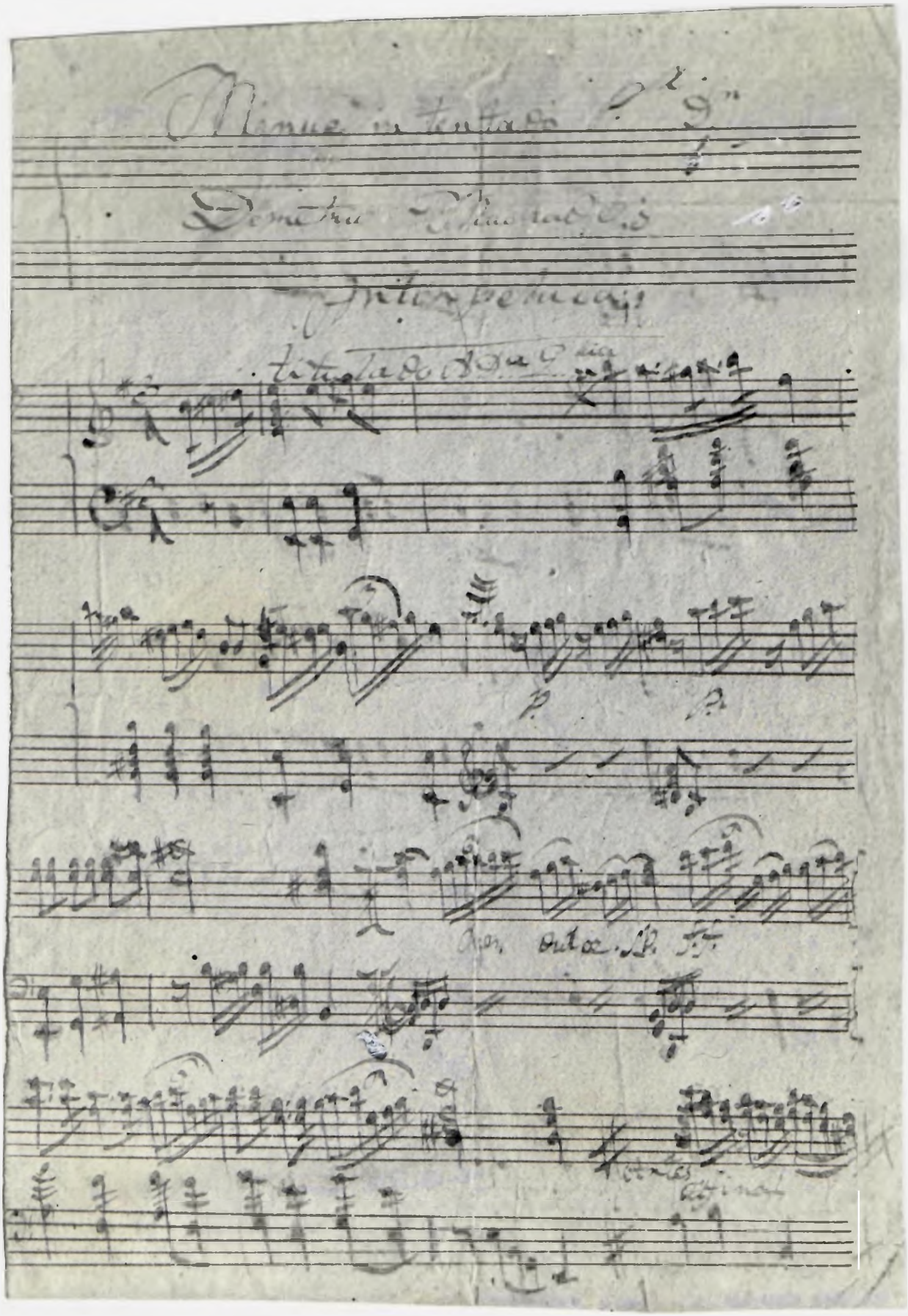
5. Valza Contradanza

Pero sigamos volviendo páginas. Muy pronto encontramos algo interesante: un Minué montonero seguido por su correspondiente Cielito. De acuerdo otra vez con Calzadilla, la sociedad porteña bailaba dos tipos de minué: el "minué liso", que servía para romper el baile, en el que tomaban parte "las señoras y caballeros de más categoría, acompañando a los dueños de casa", y el "minué montonero", que se diferenciaba precisamente por ese tiempo movido del final llamado cielito. Mas adelante volveré sobre este minué montonero y también sobre otros dos cielitos que aparecen como composiciones independientes.

Antes de finalizar la hojeada a este album, debemos detenernos todavía en la observación de dos tristes que muestran gran parecido con las contradanzas y cielitos, siendo evidente que todas estas piezas fueron escritas por una misma mano, que responde a conocimientos musicales bastante rudimentarios. La melodía de estos tristes no muestra mayor nexo con los célebres tristes peruanos que llegan por tradición oral hasta nuestros días, ni tampoco con los tonos del norte argentino; pero poseen la forma típica de estas especies, en las que alterna una parte cantada con otra de carácter ritmico, que hace de introducción e interludio. En cuanto al uso de esa especie en los salones de Buenos Aires está documentada, entre otras, por el viajero D'Orbigny, quien en 1828 alude a los tristes o romanzas peruanas que tanto aman los habitantes de Buenos Aires.

Los tristes del álbum que comentamos, lo mismo que los cielitos y el minué montonero, son las muestras más antiguas que llegan a nuestros días de estas especies que se ejecutaban en nuestros salones después de la Independencia. Las otras piezas que corresponden a la misma época del álbum, comprenden algunas composiciones de interés más bien histórico que musical. Un cuadernillo contiene varias obras sin nombre: una contradanza, algunos valses y minués. Más interesante es otro álbum de veintiséis páginas, correspondiente con seguridad a la tercera década del ochocientos. Entre las distintas piezas cabe destacar una especie de marcha con *retornelo*, denominada La Pola. Evidentemente, se trata de la música con que se cantó la muerte de Policarpa Salavarrieta, la patriota granadina fusilada en 1817. Sigue a La Pola una Marcha fúnebre, de diferente caligrafía musical, a la cual otra mano agregó "de Costas". Viene luego una composición intitulada "Mi destino" y otro "Vals del 25 de Mayo", que muestra cómo la fecha patria inspiró a los jóvenes argentinos. Sigue una gavota y luego el minué de "El barbero de Sevilla". Con respecto a la ópera de este nombre, cabe decir que si bien no se estrenó en Buenos Aires hasta 1825, desde varios años antes figuraban trozos selectos en los programas de los conciertos y hasta se componían en el país diversas piezas con sus temas principales. Al minué de "El barbero de Sevilla" le sigue un "Gran Valz Melancolía" y luego un "Minuet de Alzaga". Ignoro si se trata de la obra de un aficionado de este apellido o si el minué fue dedicado a uno de los Alzaga, conocidos músicos. Continúan luego otros minués y valses, entre ellos un "Minué de el orden", pero todas estas piezas muestran la mano de un aficionado sin mayores recursos técnicos.

Las páginas y cuadernillos restantes acusan igual antigüedad y tienen - excepto una - también escaso interés musical, aunque ayudan a ilustrar sobre el panorama de la música de la época. Así, aparece copiada en varias páginas la obertura de "La Italiana en Argel", obra de Rossini, que se dió en Buenos Aires en el Coliseo el 9 de julio de 1826, cuya música también figura fragmentariamente en conciertos de años anteriores. En 1822, en ocasión de



6.Minué intentado. Demetrio .....
Anton Peluca. Titulado "A doña [Gregoria?]

dar original y copia clara ?

La figura inicial

"El vals"

"Cadena"

"La reja" en campaña (1845)

"Zapatear verás agora"

"Saludos y molinete..."

Reconstrucción de la coreografía del cielito, de Carlos Vega.
Realización de Aurora de Pietro: En Cielito de la Independencia.

la solemne apertura de la "Academia Antonio Picazarri", se asienta en el programa la "Cavatina" de "La Italiana en Argel".

La página más interesante para el análisis es una hoja suelta, cuya música presenta los nombres de sus autores. Se trata del "Minué intentado" por don Demetrio Machado y Antón Peluca titulado "A Doña Gregoria" (Gregoria, tal como puede verse en la ilustración, está escrito abreviado). Ya vimos en el álbum grande que comentamos al principio, un Minuete de Antón Peluca y una Polaca dedicada a Doña Gregorita.

6. Danza de pareja suelta independiente, señorial.
"Minuet", acuarela de C. E. Pellegrini. Hacia 1830.

En lo que respecta a Antón Peluca cabe decir por fin que este nombre coincide con el título de un periódico cuyo primer número apareció en Buenos Aires en 1824, editado en la Imprenta de los Espósitos. Supongo que el autor de las músicas debió ser el autor del periódico, pero desgraciadamente no se sabe con exactitud quién escribió el Antón Peluca. Lo cierto es que, según Antonio Zinny, el número primero y único impreso apareció el 27 de enero y fue recusado por el agente fiscal del crimen. Por esta razón el segundo número circuló manuscrito y no sé si existirá algún ejemplar que pueda aclarar la incógnita sobre el "Avisador Universal" del mismo año de 1824, donde encontré el sábado 24 de enero un aviso, cuya leyenda se lee luego en el número impreso conservado y que dice: "El martes próximo sale el primer número de Antón Peluca, padre legítimo y natural de la Señora Doña María Retazos, ausente en Santa Fe, cuya correspondencia epistolar se da a luz y se

buscar foto mejor

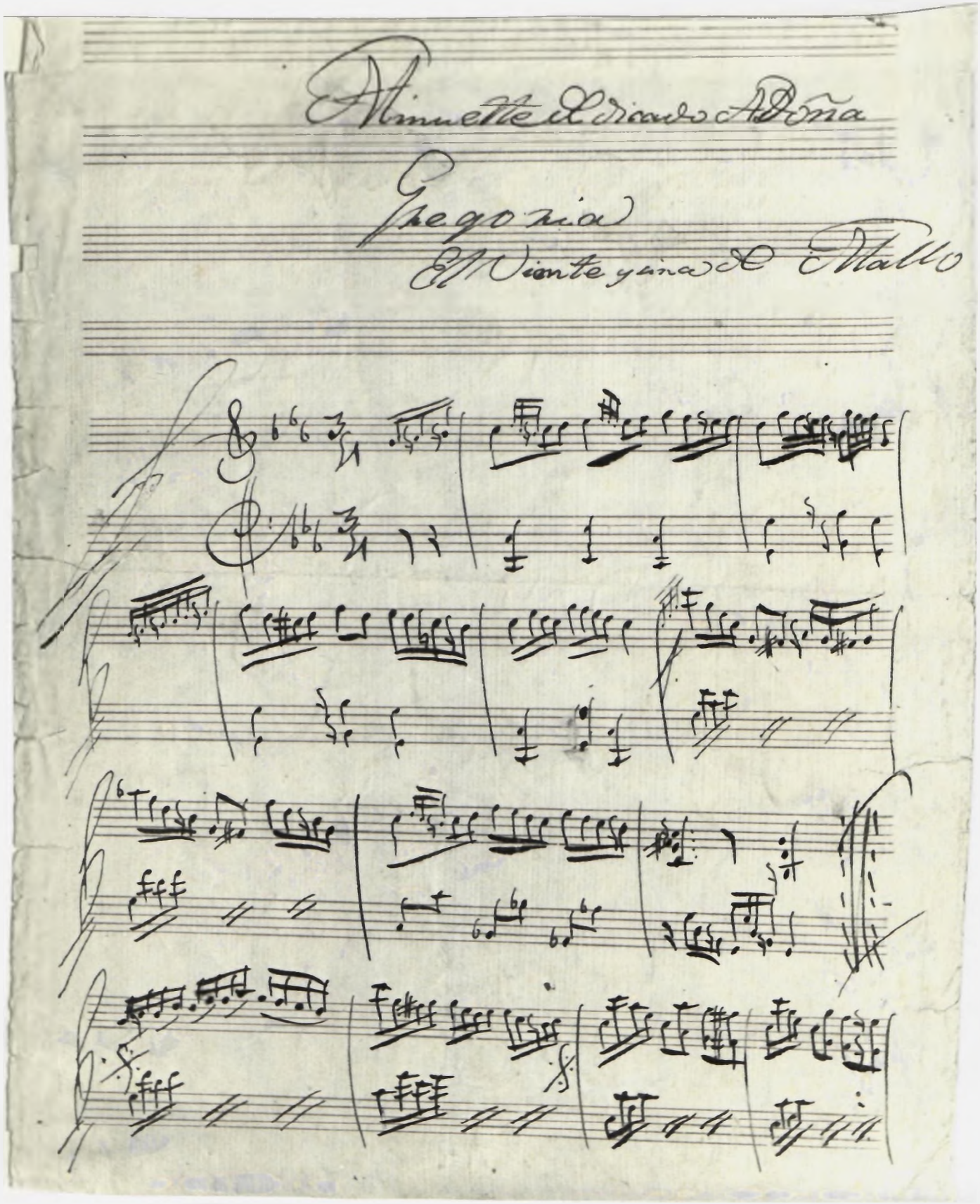
defienden las libertades del pueblo. Se hallará en la vereda ancha tienda de Ochagavia". María Retazos era otro periódico que apareció en Buenos Aires entre marzo de 1821 y octubre de 1822, redactado por el padre Francisco de Paula Castañeda. Por mi parte, pensé que el autor de María Retazos y Antón Peluca podían ser una misma persona: pero al consultar la bien documentada obra de Zinny me surgió la duda, puesto que dicho autor da como redactor del Antón Peluca a don Juan de la Cruz Varela, aunque no descarta totalmente la posibilidad de que el padre Castañeda haya podido escribir este periódico. En todo caso, debe tenerse en cuenta que cuando el Antón Peluca fue acusado, Juan de la Cruz Varela -siempre según Zinny- mandó ante el "jury" a un hombrecillo llamado Santiago Martínez del Monge, personaje irresponsable que declaró no saber leer ni escribir, por cuya razón - dijo- debía dictar el periódico llamado Antón Peluca. Luego he comparado la caligrafía de don Juan de la Cruz Varela y la del padre Castañeda con las pocas líneas trazadas en nuestro manuscrito musical, sin encontrar ningún parecido; y, además he revisado otros escritos de la época sin hallar el más mínimo indicio al respecto. En cuanto a Demetrio Machado nada he podido averiguar, aunque el apellido estaba bastante extendido por nuestro país y era bien conocido, sobre todo gracias al introductor de la vacuna, el doctor Antonio Machado en tiempos del virrey Sobremonte. En todo caso, creo que identificando a Demetrio Machado, su familia, su ambiente, sus inclinaciones políticas y sus amigos, éstos nos denunciarían posiblemente al autor del Antón Peluca.

La dedicatoria de varias composiciones a Doña Gregoria es también sugestiva, por cuanto su nombre aparece ligado a otra composición suelta, sin nombre de autor, pero intitulada "Minuette dedicado a Doña Gregoria El Veinte y Cinco de Mallo". No sé si esta dama tendrá alguna relación con doña Gregoria Madera de Genela que, según un aviso de la Sociedad de Lancaster, estableció en noviembre de 1823 una escuela normal adonde los alumnos podían concurrir sin costo alguno, tal como anuncia "El Argos". En todo caso, la fecha de este aviso está muy cerca de la aparición del Antón Peluca y coincide también con la fecha probable de nuestros manuscritos.

Y para concluir con la descripción de las músicas, quiero señalar todavía una pieza producida en fecha posterior, y que conmemora asimismo un hecho patriótico. Se trata de un "Minué de Uncativo", que evidentemente celebra la batalla de Oncativo o la Laguna Larga, de 1830, por la cual y de acuerdo con Sarmiento, tantas provincias quedaban libres de caudillos, comenzando a hacerse efectiva la unidad de la República propuesta por Rivadavia. Nada de extraño tiene, pues, que un contemporáneo celebrase la batalla con un minué que llevara su nombre.

Llegamos así al final de la consideración de estos manuscritos que pertenecieron quizás a un rivadaviano, y que según vimos, presentan un amplio panorama musical de la época inmediatamente anterior a la de los grandes músicos de entonces, entre los cuales se destacó en los salones porteños, en primer término. Juan Pedro Esnaola, de quien, como en sabido, se conservaron interesante composiciones.

Y con todo ello situamos musicalmente a la sociedad de la cual se desprendió San Martín en su valerosa campaña.



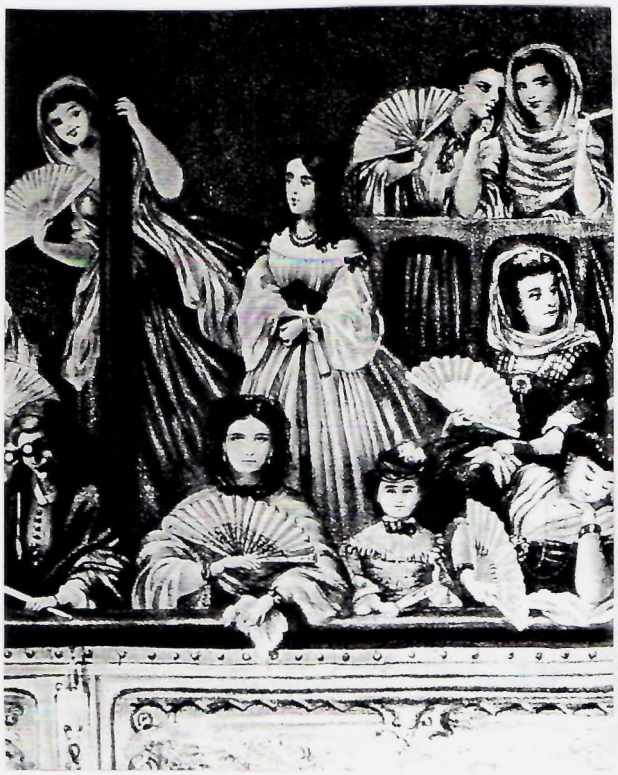
3. Minuette dedicado a Doña Gregoria El veinticinco de Mallo.

dar otra copia buena

Músicos en una procesión realizada frente a la iglesia de Santo Domingo de Buenos Aires. Detalle de un cuadro de Pellegrini existente en el Museo Nacional de Bellas Artes

joven inglés - Thomas George Love - que llegó a Buenos Aires en 1820, escribió que s porteños adoran el baile. En las horas de la noche, hijas, madres y abuelas se entregan ta diversión con espíritu juvenil. Me ha regocijado ver a padres, madres, hijos e hijas ando despreocupadamente, como si la vida no tuviera otro objeto que el placer. Algunas zas son muy bonitas. Los pasos de los bailes españoles son muy regulares. Las damas se ven con mucha gracia. El Cielito comienza con canciones a las que sigue un chasqueo ledos; luego tienen lugar las figuras. La Contradanza tiene movimientos complicados, ofrecen dificultades al extranjero; contorsiones de brazos y corridas hacia adelante y a atrás como el juego de enhebrar la aguja, o como nuestra danza cómica "oca-madre". o la parte de los brincos. La contradanza inglesa es más alegre y variada, tanto en la ica como en la figura. El vals tiene gran aceptación y se entregan a las volteretas éticas de esta danza voluptuosa. El minueto local es lánguido y desairado". (48, p. 217).

buscar foto



2 Pallière: en 1800 las damas ya iban a los conciertos.
(En Fernandez Moreno, Argentina, p. 190)

1 Bacle: Uno calienta la pava y otras se toman el mate
En Fernández Moreno. Argentina (p. 314)

10. El mate es la artesanía popular
En Fernández Moreno. Argentina (p. 315)

11. Bacle: Lavar en el rio y fumar en pipa
Lleva además la "pava" para el mate.
En Fernández Moreno. Argentina (p. 137)

EL GAUCHO PAYADOR

12. Pallière: Escena de la vida en el rancho

En contraste con la cultura ciudadana, la campesina despunta con el gaucho guitarrero, payador y andariego. Pero además, tal como escribe Fernández Moreno: "Durante el siglo XIX, el gaucho resultó ser uno de los personajes predilectos de los visitantes europeos, y, literariamente el héroe de la poesía gauchesca:

Soy gaucho y entiendanló
como mi lengua lo esplica:
para mí la tierra es chica
y pudiera ser mayor;
ni la víbora me pica
ni quema mi frente el sol (43, p. 453)

Por entonces, en las pulperías que fueron el lugar de reunión del gauchaje y sus payadores, por los años de la independencia se escuchaban los cielitos henchidos de fervor patriótico, que los poetas de la ciudad interpretaron y así comenzaron a circular impresos logrando inflamar el espíritu de los hombres de la campaña, en tanto llegaban a todas partes, cruzando los Andes, inclusive con los porteños que formaron parte del ejército de San Martín. Sirva de muestra el difundido Cielito de Bartolomé Hidalgo, dedicado "a la venida de la Expedición".

La venida de la expedición

CIELITO.

El que en la accion de Maipu
Supo el cielito cantar,
Ahora que viene la armada
El tiple vuelve á tomar.
Cielito, cielo que sí,
Eche un trago amigo Andres
Para componer el pecho,
Y despues le cantaré.

La Patria viene á quitarnos
La expedicion española,
Cuando guste D. Fernando
Agarrela.....por la cola.
Cielito digo que sí,
Coraje, y laton en mano,
Y entreverarnos al grito
Hasta sacarles el guano.

El conde de *no sé que*
Dicen que manda la armada,
Moro mal intencionado
Y con casaca bordada.
Cielo, cielito que sí,
Cielito de los dragones,
Ya lo veras conde viejo
Si te valen los galones.

Ellos traen caballeria
Del vigote retorcido;
Pero vendra *contra* el suelo
Cuanto demos un silbido.
Cielito, cielo que sí,
Son ginetes con exceso,
Pero en levantando el poncho
Salieron por el pescuezo.

Con mate los convidamos
Alla en la accion de Maipu,
Pero en esta me parece
Que han de comer *Curadú.*
Cielito, cielo que sí,
Echen la barba en remojo,
Por que segun olfateo
No han de pitar del muy flojo.

Ellos dirán: viva el rey
Nosotros La Independencia,
Y quienes son mas *Cojudos*
Ya lo dirá la *experiencia.*
Cielito, cielo que sí,
Cielito del Terutero,
El gudo que escape vivo
Quedará como un arnero.

Hidalgo murió en 1822 y sus tres últimos años fueron los más fructíferos en cuanto a su producción de Cielitos, que se vendían en las calles en hojas sueltas. El primero que escribió lo intituló "Cielito patriótico", y se lo adjudica a un gaucho que canta la acción de Maipú. El cielito comienza así:

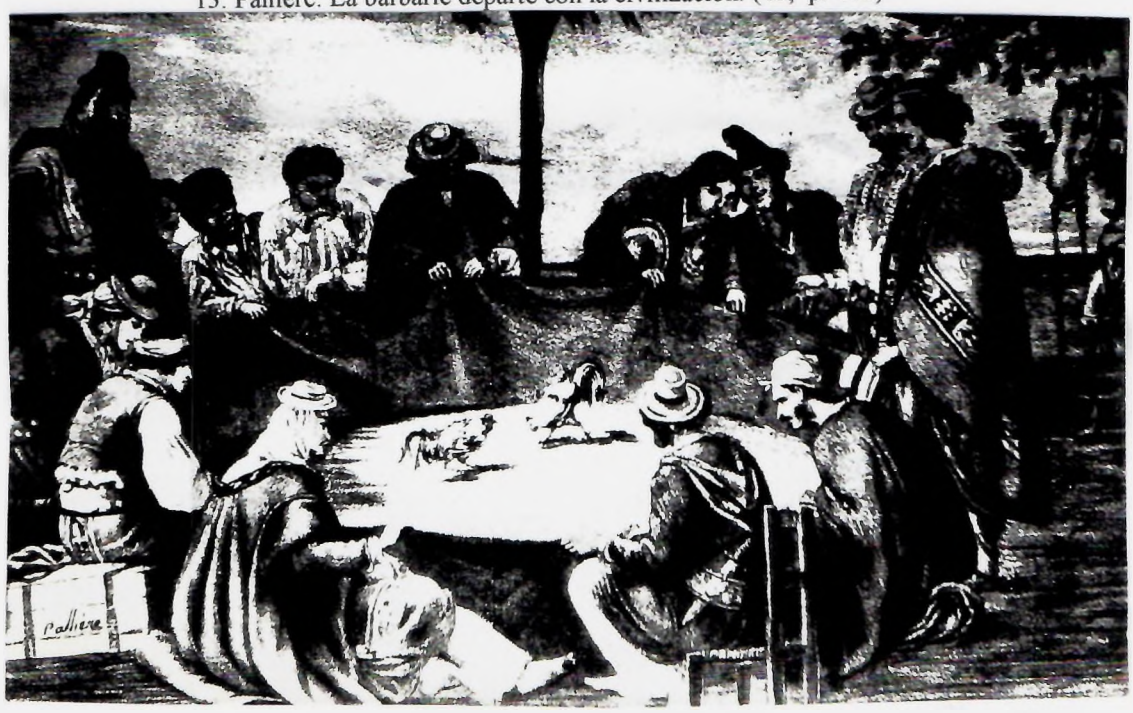
No me neguéis este día
cuerditas por favor.
Y contaré en el Cielito
de Maipú la grande acción.

(48, p. 229. Tomado de Antonio Zinny)

Por su parte, Martiniano Leguizamón reproduce un Cielito de 1821 dedicado al triunfo de Lima y El Callao, que dice:

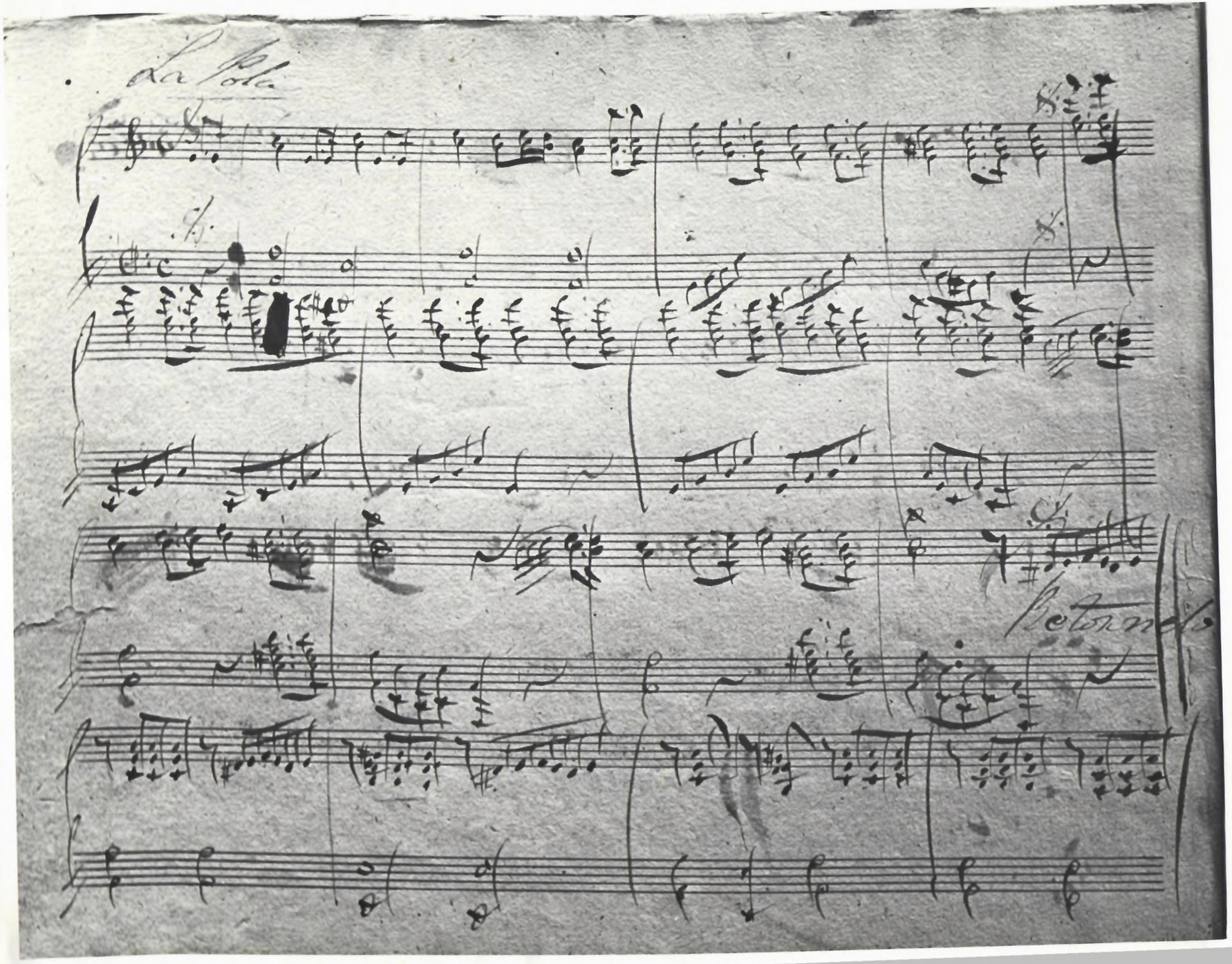
Descolgaré mi changango
para cantar sin reveses
el triunfo de los patriotas
en la ciudad de los Reyes.(58, p. 92).

13. Pallière: La barbarie departe con la civilización. (43, p. 472)



14. Pallière. Riña de gallos. (43, p. 454)

El paso de los Andes por el General San Martín


La Polo
Ritornello

CAPITULO II
EL EJERCITO DE LOS ANDES

SAN MARTÍN EN CAMPAÑA

Consolidada oficialmente la independencia argentina en Tucumán en 1816, San Martín organizó con argentinos y chilenos el ejército de los Andes para lograr la expulsión de los realistas de Chile. Con la colaboración de O'Higgins y Las Heras derrotó a los españoles en Chacabuco y conquistó Santiago en febrero de 1817. El paso de los Andes hacia Chile constituyó una verdadera epopeya, junto con la victoria de Chacabuco.Estas se reflejaron patrióticamente en Buenos Aires. El Cabildo costeó una gran función teatral en la que se presentó una tragedia en verso titulada "La jornada de Maratón" o el triunfo de la libertad. Se celebró así la espléndida campaña de Chile y el producto económico de la misma se destinó a las viudas de los héroes de la jornada de Chacabuco. El retrato de San Martín apareció en el prosenio y el público manifestó gran entusiasmo por el héroe, como se le llamaba.

San Martín volvió a Santiago en 1818 perdiendo la batalla de Cancha Rayada. Pero pronto, con una división de reserva, triunfó en Maipú, comenzando entonces para Chile el período denominado de la Patria Nueva.

Alentado por este triunfo, San Martín emprendió la deseada Expedición al Perú. El 20 de agosto de 1820 zarpó de Valparaíso con 4.000 hombres, en una improvisada escuadra. En 1821 tomaron Lima.

Ya en el Perú, él contó con el pueblo para el logro de la emancipación, puesto que fue a liberarlo haciendo respetar sus derechos. Así, no pasaron sino quince días para la declaración de la independencia. San Martín recibió entonces de los peruanos el nombramiento de Protector.

Un año después, en julio de 1822, San Martín se embarcó con rumbo a Guayaquil para entrevistarse con Bolívar, a quien le iba a dejar el campo libre renunciando a continuar en el Perú. Esto lo dejó escrito en Lima antes de viajar, de lo cual Bolívar tuvo conocimiento, tal como escribe el Dr. Alfonso Rumazo González.

aureles que le hizo sonrojar, mientras que Bolívar palideció - según se comentó - porque a l no le habían hecho un recibimiento igual.

'al como dice Jurado Noboa repitiendo a Teodoro Alvarado: "San Martín era un hombre de arácter franciscano, taciturno, positivo, metódico, nunca acostumbrado a los cumplidos ni las palabras persuasivas". (56, p.193). Y evidentemente, la entrevista con Bolívar no fue fectiva. San Martín todavía asistió a una espléndida cena que ofreció Bolívar a 50 nvitados y luego fue a un baile que daba la Municipalidad. A la 1 se retiró y Bolívar lo compañó hasta el bote, y es fama que San Martín como despedida le dijo: Ha terminado ni vida pública. Iré a Francia y pasaré lo que me queda de vida en el retiro. Sólo el tiempo los sucesos dirán quién de nosotros vió el futuro con más claridad. (cita de Teodoro lvarado: p. 201.)

a ciudad de Guayaquil, donde se encontraron los libertadores, se había independizado de España en 1820 por propia iniciativa y San Martín esperaba que los peruanos se ndependizaran así también, pero los españoles eran allí demasiado fuertes y ocupaban ima.

an Martín fue pues muy digno al elegir retirarse del Perú, máxime de que no conseguía uxilios de Argentina ni de Chile y no podía levantar nuevas tropas; aparte su precaria alud; que también lo obligó a renunciar a la vida pública. Pero conociendo su afán militar or liberar al Perú del yugo español, es de pensar que pudo renunciar porque sabía que sería ustituido por Bolívar y que la independencia con él triunfaría. Era el principio de la razón e lo antecedente y no el fin ya cumplido. A ello se agrega, desde luego, que Bolívar se le abía anticipado a San Martín, logrando la anexión de Guayaquil a la Gran Colombia y no l Perú, como lo proponía el Protector.

an Martín evidentemente tenía un alto concepto de Bolívar, que lo expresó en su retiro en rancia, al cual nos referimos en otro lugar. Por otra parte, a San Martín no le interesaba la ida pública, y en cambio Bolívar consideraba que al terminar la lucha armada comenzaba necesaria organización de los países

ubo gentes conscientes que clamaban por que Bolívar fuese a Lima; pero él envió a Sucre pidió también más tropas a Chile y al Río de la Plata para salvar la obra de San Martín. ste a su vez le escribió a Bolívar "Deseo concluya usted felizmente la campaña del Perú y ue los pueblos conozcan el beneficio que Ud. les hace. Adiós mi amigo, que el acierto y la licidad no se separen jamás de usted; estos son los votos de su invariable J. de San lartín". (80 p. 200). Esto ocurrió más de un año después de la conferencia de Guayaquil.

an Martín se alejó del Perú en septiembre de 1822. El Congreso le otorgó entonces el tulo de "Fundador de la libertad del Perú" y el grado de Capitán General. Su estatua fue olocada en la Biblioteca que él fundara.

Un año después de Guayaquil, Bolívar auxilió al Perú, que lo recibió con júbilo. En Lima, Bolívar le rindió tributo a San Martín destacando su gran obra.

LAS BANDAS DEL EJÉRCITO Y LA MÚSICA

Las primeras menciones sobre estas bandas aparecen en los "Recuerdos Históricos" de Damián Hudson, quien al referirse al juramento de las banderas en Mendoza, escribe que "a la hora convenida, el ejército, de gran parada, se puso en marcha dirigiéndose a la plaza, al son de cuatro conjuntos musicales que poseían sus cuerpos de infantería, de las bandas de corneta de la caballería montada, así como del regimiento de artillería. Luego, cuando cada cuerpo recibió su estandarte o bandera, estos fueron aclamados por el pueblo y a las alegrías del pueblo se sumaron las marciales armonías de las bandas de música que hacían resonar sus tambores y clarines.

Las bandas más famosas del ejército de San Martín fueron la del batallón N° 8, que dirigía don Matías Sarmiento, y la del batallón N° 11, que había obsequiado a San Martín el señor Rafael Vargas, un acaudalado vecino de la provincia de Cuyo. Esta banda compuesta integramente por negros, había sido instruida, según el general Gerónimo Espejo, para amenizar los festines de su dueño - el Sr. Vargas -, las procesiones de la Iglesia y los actos públicos que se organizaron. Con este objetivo, poco después de mayo de 1810, el señor Vargas envió a Buenos Aires a diez y seis de sus esclavos, para que aprendieran a ejecutar la música de instrumentos de viento. Para ello hizo encargar a Europa un instrumental completo con el cual se pudieran adiestrar. El apoderado desempeñó religiosamente el cargo, y a los tres o cuatro años de aprendizaje le devolvió una banda completa de profesores, tal como escribe Pereira Salas, de acuerdo con Jerónimo Espejo (70, p. 69)..

Estos negros quizás hayan asistido en Buenos Aires a la Academia de Música Instrumental que - según se lee en el "Correo del Comercio" del 24 de marzo de 1810 - que "con permiso del gobierno ha vuelto a establecer D. Víctor de la Prada, conocido por su habilidad en este arte precioso, y particularmente por el gusto y expresión con que toca la flauta que es instrumento principal, sin embargo de que posee también el clarinete, fagot y octavin.

En todo caso lo que nos interesa ahora es que en agosto de 1816, cuando el general San Martín pudo realizar la expropiación de los esclavos, el señor Vargas le obsequió la banda completa, con su vestuario, instrumentos y repertorio músical.

La otra banda, la del batallón N° 8, según el músico chileno don José Zapiola estaba compuesta en su totalidad de negros africanos y de criollos argentinos, todos ellos uniformados a la turca.... Debían ser muy buenos músicos y constituir una gran novedad para Chile pues añade este músico y memorialista excelente que tres o cuatro días después de la batalla de Chacabuco, cuando se publicó el bando que proclamaba a Bernardo O'Higgins supremo director de Chile, el pueblo, al oir aquella música creía estar en la gloria" (95 p. 85)..

Su éxito se comprende, porque por entonces las bandas de Chile servían casi exclusivamente para tocar retreta. En 1814 los hermanos Carrera habían organizado bandas militares que marchaban con la tropa, pero sin mayor uniformidad, y se limitaban a tocar tres o cuatro valses de dos partes. En cuanto al bien equipado batallón de Talaveras - también según Zapiola - no tenía música; pero si una banda de tambores y pífanos que alternaban con otra pequeña de cornetas.

La banda del batallón N° 8 no sólo se hizo famosa en Chile, sino que tuvo influencia decisiva - según el historiador chileno Eugenio Pereyra Salas - en la carrera del músico máximo de entonces, el ya citado don José Zapiola.

Las bandas de música que llevó San Martín a Chile y al Perú tuvieron la misión de servir a la causa, tanto en acciones guerreras como en actos sociales. Pero además, fueron decisivas en el plano puramente musical, en tanto sirvieron de modelo para la formación de nuevas bandas, enseñaron música a sus integrantes más capaces y establecieron un intercambio al difundir su repertorio y al ensanchar el propio con nuevas composiciones de músicos de los países hermanos.

Este repertorio, desde luego, no fue asentado en su tiempo, pero puede ser reconstruido, siquiera en parte, si nos servimos otra vez de pequeños datos que consignaron memorialistas y viajeros, testigos de la época. En este orden surgen en primer término dianas y marchas patrióticas, el Himno Nacional Argentino entre ellas, y luego las "piezas alegres", que incluían, como veremos, los bailes de moda en los salones y algunas danzas criollas.

El Himno Nacional Argentino fue la canción que sirvió principalmente para encender el ánimo de los soldados durante el adiestramiento del ejército, en víspera de las batallas, y luego para festejar los triunfos. José Antonio Estrella relató que el 25 de mayo de 1816, en Mendoza, asistió con su batallón y la famosa banda del N° 11 a una escena verdaderamente conmovedora: el himno patrio fue entonado por doscientas voces juveniles, alternando cada estrofa con una arenga patriótica, y luego, al terminar, las campanas de todos los templos, echadas a vuelo, mezclaron sus sonoras voces con las bandas de música que rompieron a tocar. El general Mitre escribió luego que en Valle Hermoso, después de dormir, San Martín mandó que las charangas de los batallones tocasen el Himno Nacional Argentino, cuyos ecos debían resonar bien pronto por todos los ámbitos de la América del Sur. Efectivamente, sus ecos resonaron de sur a norte y llegaron aún más lejos que nuestro ejército libertador. En Venezuela, en los llanos de Barinas, ya en 1818, un viajero inglés vio a Páez dirigir un coro de quinientos llaneros que entonaban gallardamente la canción patria argentina.

Esta canción se cantó por entonces inclusive con guitarra. El viajero inglés don Roberto Proctor escribió que durante su viaje de Buenos Aires a Chile, realizado en 1823, en la posta del Arroyito del Sauce los soldados empezaron a hacer música y le dedicaron la canción nacional, bien conocida en todo el territorio de la República, tanto en Chile como

en Perú. Se cantaba con gran brío y como de costumbre, acompañada con guitarra. Anota luego Proctor los versos del Himno argentino.

Después de la victoria de Chacabuco, según Vicente Pérez Rosales, el sarao con que se festejó la entrada de San Martín en Chile dio principio con la canción nacional argentina, entonada por todos los concurrentes a un mismo tiempo, y fue seguida por una salva de 21 cañonazos que no dejó de estremecer a todo el barrio. Esa noche la canción nacional argentina se cantó dos veces, la última por el propio general, quien se hizo acompañar por dos trompas que ejecutaron los negros de su ejército.

Esa es la época en que arriban a Chile bergantines con carga de instrumentos de música militar, de tambores y de pianos

Por entonces no se había creado todavía el actual himno nacional chileno y se cantaba la antigua canción patriótica de Robles, con letra del Dr. Vera. Esta y el Himno Argentino se ejecutaron también en los banquetes con que San Martín y el diputado D. Tomás Guido festejaron poco después el aniversario patrio, y luego, siempre unidos los ejércitos chileno y argentino, las canciones viajaron al Perú y finalmente asistieron a San Martín en Guayaquil.

En esa época ya se había agregado el himno peruano del músico D. José Bernardo Alcedo, que San Martín eligió en concurso público por él organizado en mayo de 1821. Antes de esto y desde la llegada de San Martín al Perú, se cantaba en las fiestas un brindis que adquirió gran celebridad. La letra escrita por Juan A. Ugarte, tenía un coro que decía:

Patriotas el mate
De chicha llenad,
Y alegres brindemos
Por la Libertad.

La música, esencialmente popular, pertenecía al compositor Juan Tena, el cual asistía a todas las horas en que estudiaba la banda. Gracias a los "Recuerdos" de dicho músico se puede saber la forma en que Matías Sarmiento ensayaba a sus integrantes. Escribió Zapiola que este músico tocaba el requinto y enseñaba a toda la banda instrumento por instrumento. Esta enseñanza debía ser laboriosa, pues los músicos no sabían solfeo y aprendían sólo de oído lo que les ejecutaban. El propio Sarmiento dice que antes de enseñar a los demás debía estudiar las partes del primero y segundo clarinete, lo cual le costaba mucho trabajo, debiendo repetir cada frase muchas veces. El flautín, en cambio, conocía los signos musicales y algo de la escala de la flauta, pero ignoraba completamente los valores...

Pero sigamos a las bandas de San Martín, ahora al Perú, pues es allí donde se relata un gracioso episodio que pone una vez más de manifiesto las argucias de que se valía San Martín para obtener victorias sin sangre frente a sus enemigos. Cuenta don Gerónimo Espejo que después de la posesión de Pisco, el 15 de septiembre de 1820, el virrey envió un parlamentario, que debía tener por objetivo oculto lograr el mayor número de informes.

Como se suponía que "en la parte reservada de su comisión entrase el número de retretas que por la noche oyese romper en casa del general en jefe, se dispuso un simulacro de bandas que lo desorientase, y en este concepto el jefe del E. M. dispuso que se arreglasen unas con música y cajas, otras con cajas y pífanos, otras con cajas y cornetas y otras de cornetas solas, en mayor número que el de cuerpos que realmente contaba el ejército". Escribe el general Espejo que, llegada la hora de la retreta, comenzó el estrepitoso toque de unas bandas tras otras, y advirtieron que el parlamentario oía y parecía llevar cuenta de ellas; mas en cuanto pasaron de veinte, Escudero (tal como se llamaba el español) empezó a desconfiar de la verdad. Relata entonces el general el episodio subsiguiente, bastante cómico: Escudero, que era andaluz, le preguntó al edecán Caparroz cuantas músicas tenían ellos. Y el capitán Caparroz, sin detenerse, respondió: Veinte, ¿y ustedes?. Escudero contestó al golpe: cincuenta, y sumada la de la Catedral, cincuenta y una...

El capítulo más interesante sobre la vida de las bandas del ejército de San Martín es el que se refiere a la música que éstas llevaron y difundieron por los países hermanos: himnos, marchas, dianas, y lo que es más sorprendente, bailes; bailes de moda en los salones, bailes europeos y bailes criollos. Y estos bailes eran ejecutados en los saraos, que - como dijimos - amenizaban las mismas bandas. Roberto Proctor, un viajero inglés que residió en el Perú con posterioridad a la partida de San Martín, asistió a un baile que dieron los argentinos residentes en Lima conmemorando la independencia de la patria: La música, en esta ocasión fue ejecutada por la banda del regimiento del Río de la Plata, que era excelente; y aunque era muy difícil para los ejecutantes de los instrumentos de cobre tocar por mucho tiempo, estos músicos se lucieron tocando además marchas en los intervalos.

Este regimiento del Río de la Plata incluía entonces los batallones 1, 2 y 8 de los Andes. El Nº 3 estaba constituido por los famosos músicos que le dirigía don Matías Sarmiento. Negros africanos y criollos argentinos uniformados a la turca vivificaron el repertorio de las bandas chilenas y luego dejaron muchas piezas de su repertorio en el Perú, volvieron con nuevas voces que enriquecieron el caudal musical de la patria. Así ocurrió que la victoria de San Martín tuvo un verdadero botín musical.

Aparte la ejecución de himnos y marchas patrióticas, en los campamentos los instrumentistas del Ejército de los Andes tenían otras funciones menos musicales, pero de mayor responsabilidad. Cornetas y tambores constituían un sistema de señales que actuaba en todos los actos de servicio y también hacia de telégrafo, y los pitos y tambores tenían a su cargo el toque de la carga. Este toque constituyó también una novedad en Chile. Don José Zapiola se lamentó en sus "Recuerdos" de que en su país "la música de este toque, traída por aquel ejército, y que se oyó desde Chacabuco hasta la última batalla de la independencia, y aun muchos años después", fuese "reemplazado con el sistema anárquico de que cada banda de música toque la suya. Con el agregado de variarse a discreción y según el gusto de los jefes de batallón".

Indudablemente, el toque de "a la carga" debió tener gran importancia en momentos decisivos, y San Martín debió comprenderlo así, ya que después de Chacabuco gratificó a los músicos con sesenta y cinco pesos. Esta suma aparece registrada entre "Las cuentas del

Gran Capitán", que publicara Mitre. Zapiola, quien se lamentaba de que este toque hubiese sido abandonado en su país, lo anotó en un pedazo de papel para que no muriese con él. No sé si se habrá conservado ni dónde. En todo caso, de haberse conservado, debiera figurar en sitio de honor entre los documentos de la emancipación americana.

Las especies musicales predilectas del pueblo en la época de la Revolución eran el cielito, tanto para el canto como para el baile; el triste o canción, y la cifra, preferida por los payadores. Además de otros "bailes nativos", cuyos nombres por lo común no fueron anotados, pero entre los que cabe mencionar el malambo y el gato. Estas danzas fueron, sin duda, las que se bailaron en Chile mezcladas con las populares chilenas. El malambo o zapateo se conocía también en dicho país y se bailaba en todas las fiestas en que el pueblo exteriorizaba su alegría por el triunfo de la causa nacional y americana.

Como se ve el Ejército de los Andes no permaneció ajeno a la difusión de bailes y cantos argentinos, nativos y patrióticos, en Chile y en Perú, y luego, a su regreso al país, a su vez los músicos se encargaron de difundir el patrimonio musical de aquellos países, contribuyendo a hermanar el folklore musical y poético de las tres naciones.

BRINDIS Y CANCIONES

Los triunfos de los patriotas se festejaron siempre con fervor en actos populares y oficiales, que incluían desfiles, banquetes, brindis, discursos y bailes. La música para estos bailes estaba a cargo de las mismas bandas de los ejércitos, las cuales ejecutaban las danzas de salón: minuetes, contradanzas y valses, y los bailes fueron adquiriendo cada vez más auge a medida que se independizaban los países. A este repertorio ya nos referimos antes.

Lo que resulta ahora curioso señalar, es que en el Perú, en la comunidad de Chaquicocha, en Pariahuanca, Huancayo, Junin, se siguió celebrando el 28 de julio de cada año con actuaciones oficiales: reunión del Consejo Municipal, almuerzo de fraternidad para todo el pueblo y corridas de toros, seguida de un baile llamado Emancipación, al son de una banda de músicos y con la intervención de todo el pueblo.

José Eustoquio Machado escribe que el entusiasmo por la libertad de Lima se aumentaba con los triunfos de San Martín. Por entonces componían canciones alusivas, como la siguiente, que lleva un estribillo repetido cada dos cuartetas.

A la faz de la tierra juremos
Sostener con denuedo y valor
La alta gloria de ser hombres libres
O morir coronados de honor.

Largo tiempo el peruano oprimido
la ominosa cadena arrastró;
Condenado a cruel servidumbre
Largo tiempo en silencio gimió.
Más apenas el grito sagrado
Libertad en sus costas sonó
La indolencia de esclavos sacude,
La humillada cerviz levantó.
A la faz &.

No es tan grata, tras negra borrasca,
La presencia brillante del sol
Como fue la llegada del héroe
Que del MAIPU en los llanos triunfó.

Por doquier un ruido de alarma
Asustado el tirano escuchó,
Y volar de los libres al campo
Por doquier sus solados miró.
A la faz &.

En las tumbas del Inca inocente
Esta voz se sintió resonar:
QUE NO MORE EN TU SENO UN
TIRANO
MADRE ILUSTRE DE MANCO CAPAC

Y los hijos del Sol encendidos
De amor patrio en el fuego sagrado,
O MORIR ENTRE RUINAS
ENVUELTOS
Todos marchan alegres a unirse
A los bravos del CINCO DE ABRIL,
Todos arman la diestra, y sacuden
De sus cuellos el yugo servil.

La victoria su marcha precede:
¿Quién su esfuerzo podrá resistir?
Cada ataque es un nuevo trofeo
Cada choque es un lauro gentil.
A la faz &

Cual espléndida aurora levanta
De entre sombras risueña la faz,
Y a su vista las negras tinieblas
Con presteza se ven disipar;

Al aspecto benéfico y grato
De la amada, feliz libertad,
Pávido huye el atroz despotismo
Y con él la ignorancia se va.
A la faz &

Ved cuán bella hoy al mundo renace
Del Sol la hija con noble esplendor
En sus sienes diadema de gloria,
Y a sus plantas el yugo español:
No ajará más su suelo opulento
La insolencia del injusto opresor;
La crueldad, la barbarie y perfidia
No alzarán su semblante feroz,
A la faz &

Tornará a Saturno el reinado
A la sombra del gran Protector
De las Artes y ciencias la antorcha
Lucirá en esta inmensa región.

Bajarán de la esfera celeste
IGUALDAD, LIBERTAD Y LA UNIÓN,
Y en la tierra de Febo querida
Fijarán su sagrada mansión.

A la faz del tirano juremos
Sostener con denuedo y valor
La alta gloria de ser hombres libres
O morir coronados de honor.

(60, pp. 173/176.)

Los brindis eran de rigor en todos los banquetes, como los anónimos que siguen, del Cancionero de

Décimas improvisadas
Brindis al ejército victorioso y á su digno general

Ya se ha conseguido el fin,
Porque la Patria clamó.
A la lid Marco llamó
Y le venció San Martín.
Del uno al otro confín
De las Provincias unidas.
Resuenan las repetidas
Gracias que le tributamos
Al héroe que veneramos.
Y á sus tropas aguerridas.

La canción popular que sigue se cantaba en las fiestas de Lima y fue puesta en música por Juan Tewa, para la llegada del General San Martín.

Patriotas el mate
De chicha llenad.
Y alegres brindemos
Por la Libertad

Cubra nuestras mesas
El chupe[2] *y quesillo*[3]
El ají amarillo
Y el rosado ají.
Y á nuestras cabezas
La chicha se vuelve,
La que hacer se suele
De maíz o maní.
(Coro)

¡Oh licor precioso!
¡Tú, licor peruano,
Licor sobrehumano!
Mitiga mi sed.
¡Oh néctar sabroso
De color del oro,
Del indio tesoro!
Patriotas bebed.
(Coro)

Esta es más sobrosa
Que el vino y la cidra[4]
Que nos trajo la hidra
Para envenenar.
Es muy espumosa:
Y yo la prefiero
A cuanto el ibero
Pudo codiciar.
(Coro)

El seviche[5] *venga*
La huatia[6] *enseguida,*
Que también convida
Y excita a beber.
Todo indio sostenga
Con el poto en mano,
Que a todo tirano
Ha de aborrecer.
(Coro)

---

[2] Plato suramericano preparado en caldo con patatas dulces, leche y huevos. Le llaman Chairo en Bolivia y se hace con chuño, carne picada y legumbres.
[3] Queso especial, más pequeño, delgado y fresco que el ordinario.
[4] Jugo fermentado de manzana.
[5] Corvina cruda, despostada, adobada en jugo de naranja amarga, cebolla y ají amarillo.
[6] Comida envuelta en hojas de plátano y tostada bajo tierra.

Sobre la jalea
Del ají rico untada
Con mano enlazada
El poto apurad.
Y este brindis sea
El signo que damos,
A los que enjendramos
En la libertad.
(Coro)

El Inea la usaba
En su regia mesa;
Ahora no empieza,
Que es inmemorial.
Bien puede el que acaba
Pedir se renueve
El poto[6] *en que bebe*
O el gran caporal.
(Coro)

Al cáliz amargo
De tantos disgustos
Sucedan los gustos
Suceda el placer.
De nuestro letargo
A una despertamos:
y también logramos
Libres por fin ser.
(Coro)

Gloria eterna demos
Al héroe divino
Que nuestro destino
Cambiado ha por fin.
Su nombre grabemos
En el tronco bruto,
Del árbol del fruto
Debe a San Martín.
Juan A. Ugarte.

Existen otras muchas poesías dedicadas a San Martín en el Perú, entre ellas unas expresivas Décimas a la restauración de Lima:

Ya tan cerca de la muerte
San Martín nos da la vida...(p.278)

El 8 de octubre de 1821 se cantó en Lima este Yaraví celebrando al Protector:

Palomita hermosa
De todo mi amor,
Hagamos memoria
Del Inca Señor:

Vuela, vuela alegre
Aplaudiendo al fin
y dale las gracias
A mi San Martín.

Pero el Protector hubo de prohibirlo pues malas interpretaciones quisieron ver en él una intención monárquica, como escribiera Ricardo Rojas en "El Santo de la Espada" (p.388)

Otro aspecto de interés lo contituyen los banquetes que se organizaban como parte de los festejos de los triunfos independencistas. Como muestra transcribo la "improvisada cena" chilena, que se ofreció a San Martín junto con los vencedores de Chacabuco. En la casa de un desterrado, debidamente acondicionada, bajo salvas de artillería, "a la hora de la cena

[6] Calabaza pequeña en que los indios guardan el ají.

desfilaron pavos con cabezas doradas y banderas en los picos, cochinillos rellenos con naranjas en el hocico, jamones de Chiloé, almendras de las monjas, huevos quimbos, cornillas y otras golosinas. Queso de chancho, cebollas en escabeche y aceitunas sajadas en ají, estimulaban la sed para el chicolí de Santiago, el asoleado de Concepción y algunos vinos peninsulares. (Ricardo Rojas. Op. cit. p. 142)

CAPITULO III

LA VIDA EN LIMA

ampliar

16 Negros y frailes llevando las andas de Nuestra Señora de los Incunables. 1837.

DOCUMENTOS DE LA ÉPOCA

Para el conocimiento del Perú de la época nos podemos documentar con la obra de Pancho Fierro, limeño, de memoria misteriosa, que pinta con gracia y picardía cincuenta años de la Lima del 800, y con Leonce Angrand, parisino, que actuó como vicecónsul en Lima, donde realizó una extensa obra americanista, arqueológica, de documentación gráfica de la fisonomía urbana y de la vida popular e histórica.

Manuel Cisneros Sánchez, quien presenta las obras de Pancho Fierro, explica que: "Las festividades religiosas eran celebradas con excepcional pompa... Las procesiones... constituían un gran acontecimiento, siendo las más importantes las de la Semana Santa, la de Corpus, la de Sta. Rosa de Lima "Patrona de las Américas", la de la Señora de las Mercedes y la del Señor de los Milagros... Las procesiones eran acompañadas por cuadrillas de indios o negros, con vestidos típicos enmascarados, que danzaban el conocido "Son de los diablos", así como gigantes o "Papa-huevos", que eran gentes disfrazadas con cabezas más grandes que sus cuerpos"... y las "tapadas perturbaban con su desenfado a los devotos, sus burlas o insinuaciones. Las diversiones predilectas eran las corridas de toros y las peleas de gallos, que se realizaban en huertos privados o en locales especialmente

acondicionados. Cuando las peleas eran especiales, se anunciaban por las calles con una pequeña comparsa formada por un tambor, una corneta y un tercero que cargaba en la cabeza una jaula, dentro de la cual iba encerrado un hermoso ejemplar de gallo de pelea".

Las corridas de toros eran la pasión de los limeños... Al término del espectáculo, el Paseo y la Alameda se convertían en centro obligado de reunión, tanto de familias encumbradas como de las clases modestas, incluyendo las "tapadas", dice Cisneros.

En Lima, en Abancay y en otros lugares se hacían corridas de toros en obsequio del Libertador, y también peleas de gallos, así como toros coleados.

El Capitán Duane nos da una detallada descripción de una fiesta de toros coleados presenciada durante su viaje a la Gran Colombia, en los años 1822-23. Duane describe además los trajes de los participantes, y se preocupa, como todos los europeos, por la suerte de los pobres toros: y luego nos dice que "Las grandes efemérides cívicas y las festividades religiosas... eran celebradas, aparte de los respectivos desfiles militares y de las referidas procesiones, también con una Noche Buena".

La plaza o plazuela...era adornada...con guirnaldas, quitasueños y con el levantamiento de carpas, donde se instalaban improvisados puestos de comida y de comercios... Tamboriles, pitos y matracas producían una algarabía no muy agradable, a la que se sumaba el vocerío,... de las gentes ya enardecidas por el pisco, la clásica bebida nacional. Como signo, para dar término al festejo, se quemaban vistosos castillos de fuegos artificiales, preparados anteladamente por los pirotécnicos del barrio. "A veces la fiesta continuaba con una "jarana" en las casas, donde se bailaba la Zamba "al son de las guitarras cuando no de arpas, con acompañamiento de cajón y voces que estimulaban a las parejas para que la bailaran al estilo de "salón", o al "borrascoso", de acuerdo con el ambiente". La Moza mala y la Resbalosa pertenecían también a la familia zamacueca.

Los pregones de los vendedores se escuchaban a toda hora anunciando diferentes mercancías: leche, tisana, pan, agua, tamales, pescado, frutas. "Al son de "ante con ante" se pregonaba,... a la una, una bebida más o menos refrescante, que se vendía por vasitos. El ante es una mezcla de vino de chacra aguado, con azúcar, canela y pequeñas rodajas de frutas variadas". También se vendía chicha hecha de maíz, la misma que se empleaba en ceremonias sagradas de los incas.

A las dos de la tarde pasaba el bizcocho, y como los muchachos no tenían centavos suficientes para comprarlos, se inventó el juego de la "mosquita", por ~~ciento~~ muy poco higiénico: "los muchachos entregando uno o dos cuartillos, señalaba el bizcocho que deseaban, y, cuando el juego estaba hecho, el vendedor con un trapo o con la mano, espantaba las moscas, las cuales regresaban rápidamente"... Cuando una de ellas se paraba sobre un bollo señalado por un muchacho, este era el ganador y se lo llevaba. Pero si la mosca se posaba sobre un bollo no señalado por uno de los muchachos, el bizcocho era el ganador. A las 3 pasaban las vendedoras de pavos, gallinas y patos. A las 4, diferentes vendedoras, entre ellas las que traían "botijas de aguardiente de pisco", y también las

cierto

cesteras y vendedoras de esteras. A las 5 pregonaba la misturera. Esta "vendía ramitos de variadas y olorosas flores que, para acrecentar su fragancia, eran rociadas con aguas de olor"... A las 6 pasaba el velero, el mantequero y el vendedor de queso fresco. A las 7 aparecían las vendedoras de la clásica mazamorra limeña; "entre las más famosas se encuentra la mazamorra morada"... "echa a base de maíz y harina de camote, con frutas secas y frescas como piña, membrillo y otras". Ya a las 8, circulaban los vendedores de helados de piña y leche, quienes gritaban "riquipiñi" y "deleechi"... Una horas después pasaban los vendedores de rosquitas, que anunciaban "Revolución caliente, música pá los dientes. Con estos coincidia el sacristán de la parroquia, que pedía "una lismona para las ánimas del purgatorio, o para las ceras de Nuestro Amo"... A las diez se ponía punto final con el pito del sereno y su conocido canto: ¡Ave María pusísima, las diez han dado!. ¡Viva el Perú y sereno! Pero el sereno repetía lo mismo cada hora durante la noche, para seguridad de los vecinos, pues era mucho el bandidaje (entonces como ahora).

Aparte todos estos vendedores ambulantes, existían en Lima las vivanderas con puestos fijos. Estas vendían platos criollos como anticuchos, cebiche con mucho ají, chicharrones, y postres como los crujientes pastelillos de yuca amarilla, los deliciosos y crocantes picarones con miel y la sana y sabrosa mazamorra morada; y bebidas como chicha de jora, de maní y morada, así como pisco, cerveza y gaseosas".

17 Paseo del alcalde

18 Timbales y clarines p. 33

19 Tisanera p. 123

→ p. 127

20 Juego de gallos

21. ~~Vendedoras de velas~~ La mistonera p. 98

22. Vivanderas p. 102

23. Chasqui o correo

24. Danzantes

25. El farolero

f. 100

26. Corrida de toros

27 Danzante con sombrilla

28 Campesina viajando a la antigua

En cuanto a los salones de las casas, Ricardo Palma es sus "Tradiciones peruanas" nos describe un salón de lujo, el cual "ostentaba entonces larguísimos canapés (sofás) forrados en maqueta, sillones de cuero de Córdoba adornados con tachuelas de metal y, pendiente del techo, un farol de cinco luces con los vidrios empañados y las candilejas cubiertas de sebo. En las casi siempre desnudas paredes se veía un lienzo, representando a San Juan Bautista o a Nuestra Señora de las Angustias, y el retrato del jefe de la familia con peluca, gorguera y espadín: El verdadero lujo de las familias estaba en las alhajas y vajilla (...)

A las ocho de la noche la familia se reunía en la sala para rezar el rosario, que por lo menos duraba una hora (...) (Ricardo Palma. Tradiciones peruanas p.434)

Otra fuente documental de la época (o poco anterior) la constituye el Obispo Baltasar Martínez de Compañón, quien entre 1782 y 1785, había mandado dibujar y describir bailes, trajes y costumbres de su diócesis. Y también había mandado anotar músicas populares, como villancicos. Su trabajo abarca nueve tomos de aproximadamente doscientas páginas cada uno, incluyendo diecisiete cantos y tres danzas instrumentales; indígenas algunas, mestizas las otras. Entre sus dibujos hay muchos que corresponden a danzas de la época, y en ellos se aprecian instrumentos musicales como chirimías, arpas y bandurrias. En el curso de nuestro trabajo, mostraremos muchos de sus dibujos ya que las costumbres y bailes no pudieron variar tan rápidamente.

este

29. Juego de gallos
Col. Obispo Martinez Compañon

LA MÚSICA EN EL PERÚ

De 1805 data el "Libro de Zifra", un manuscrito existente en el Museo Nacional de Historia del Perú, en el que aparecen bailes españoles, franceses, portugueses, italianos e ingleses, que constituían el repertorio de principios de siglo, y fue en épocas de la Revolución que se produjo una verdadera emancipación musical, entre otras con la figura de Mariano Melgar (1790-1816), cuya música Perú nunca olvidó, tal como escriben en nuestros días Enrique Iturriaga y Juan Carlos Estensoro.

Por su parte, San Martín que tenía afición por la música como ejecutante de guitarra, al afianzarse en Lima, convocó a "todos los profesores de bellas letras, a todos los compositores y aficionados" con el objeto de que crearan una marcha nacional del Perú. Alzedo (1788-1878) fue el triunfador al componer la que se llamó luego canción nacional y finalmente himno. Esta pieza se trasmitió oralmente e iba siendo transformada hasta que se hizo una restauración. Pero luego el pueblo al trasmitirla la volvió a cambiar.

Durante la república inicial, se siguió además difundiendo la música religiosa. En la Catedral de Lima trabajaba el compositor Pedro Jiménez de Abril (cuyo seudónimo fue Pedro Tirado) considerado como el mejor músico de su tiempo.

Por entonces figuraba también en Lima un excelso músico genovés, violoncelista, Andrés Bolognesi que copiaba música para la catedral. En 1812 dirigía óperas de Cimarosa y de Paisiello, así como El Barbero de Sevilla. Con la independencia, él y sus subordinados se quedaron sin su antiguo protector, un arzobispo amante de la música y la situación de la catedral se hizo frustrante: ya no tuvo fondos para pagar a los músicos. Inclusive se llegó a echar mano hasta de la plata que cubría los altares.

Bolognesi tuvo que retirarse en 1823 y se fue a vivir a Arequipa. Hasta 1830 él había tratado de lograr el pago de sus músicos, lo cual ocurrió finalmente; pero la música en la "infantil república" continuó ocupando el último lugar en el presupuesto. La excelencia que había caracterizado anteriormente a la música eclesiástica limeña no se dio más, pero en cambio, se realizaron funciones en casas de ópera y en "concert halls". Es conocida la tradición existente por entonces en Perú en materia operática, con la creación de "La Púrpura de la Rosa" por Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), quien utilizó temas tradicionales peruano, resolviendo ya entonces una problemática que aún se le presenta en nuestros días a muchos compositores, como dijera el Dr. Robert Stevenson, quien analizó a fondo esa ópera.

peruanos

Pedro Tirado de Lima a Sucre, como músico compositor de la Catedral, y en Lima continuó como maestro de capilla Bonifacio Llague. Por otra parte, a José Bernardo Alzedo (1788-1878) se le considera compositor representativo del Siglo XIX. Ya nos referimos a él como autor del himno del Perú. Después de 1821 se incorporó al batallón Nº 4 de Chile en calidad de músico mayor. (El hecho de ser mulato no le permitió hacer carrera sacerdotal en el Perú, como era su deseo). Entre 1823 y 1864 realizó dos breves viajes a Lima.

Iturriaga y Estensoro escriben además que:

> Por diversas razones, tanto personales como artísticas, José Bernardo Alzedo (1788-1878) representa al compositor peruano del siglo XIX. Fue hijo de un médico cirujano y de una mujer negra de apellido Reluerto (Raygada 1954). Su condición de mulato le da una certificación de peruanidad costeña que comparte con otros artistas importantes de su tiempo como el pintor de próceres Gil de Castro (1783-1841) y el costumbrista Pancho Fierro (1807-1879). Inició sus estudios musicales en el convento de los agustinos con el padre Cipriano Aguilar y en seguida con fray Pascual Nieves en Santo Domingo. Allí despierta su vocación religiosa y profesa humildemente como hermano terciario conventual. En Santo Domingo escribe ya música para la iglesia. En 1821, (...) ante la imposibilidad de llegar a ser sacerdote por el color de su piel, abandona el convento. Poco después se incorpora al batallón N° 4 de Chile como 'músico mayor'. (55 p. 110-111)

Unas 40 composiciones manuscritas de Alzedo se conservan en la Biblioteca Nacional de Lima y otras 24 en la Catedral de Santiago, donde permaneció entre los año 1823 y 1864. Después regresó al Perú, donde fue recibido con honores, pero pasado el momento, murió pobre y solo.

Alzedo compuso también obras de carácter patriótico, como himnos, loas, marchas y una obertura intitulada "La Araucana", en las que se destacan ritmos marciales definidos, que hace resaltar con la instrumentación. Y creó composiciones populares como las canciones La Chicha y La Cora, y piezas de moda en esa época como valses, boleros y pasadobles, que fueron mencionados por sus biógrafos, pero que no se conservan según se cree.

En Perú, la independencia fue marcada por un carácter francamente antiespañol de parte de sus habitantes, que, europeos al fin, recibieron con beneplácito a compañías inglesas. Y la vida musical se intensificó con las sociedades filarmónicas, que incluían no sólo conciertos, sino bailes y comidas.

La tradición española sobrevivió sólo en las tonadillas escénicas, pero ya mestizadas y con temas nacionales: Algunas incluyen yaravies o canciones peruanas. Por otra parte, la difusión de la música estaba a cargo de intérpretes nacionales: Rosa Merino, la Chepa Manteca, Julián Carabayllo, y otros. Este fue un inicial predominio de lo nacional.

El pueblo, por su parte realizaba y realiza aún, autos sacramentales que habían sido implantados por los misioneros, y que se perpetuaron con sus textos, música y drama. Las danzas populares, también trasplantadas de España, fueron en muchos casos rehechas por los indios y por la población mestiza y criolla, como las de los diablos, cuya tradición pervive hasta la actualidad. Estos tuvieron gran auge en Lima y aparecían acompañando las procesiones del Corpus Christi, inmortalizadas por Pancho Fierro. Por otra parte, las corridas de toros, tan gustadas por españoles y criollos, también dieron tema para un baile dramático denominado Waca-waca, pleno de burla y picardía...

LOS LIBERTADORES NO TIENEN VIDA PRIVADA

En Lima se dice que San Martín tuvo amores con Rosita Campuzano, quien se propuso conquistarlo dado su fama de hombre serio y seco. En 1822 San Martín le concedió a Rosita la Orden de la Divisa, en cuya banda se leía: "Al patriotismo de las más sensibles", en tanto le dijera: "Para hacer hereditario el amor a la gloria" (56, p. 190).

Después, en Guayaquil, San Martín conoció a Carmen Mirón y Alayón. Cuando él volvió a Lima, meses después, ésta lo visitó. Ella tuvo un hijo llamado Joaquín Miguel de San Martín.

Visiblemente enfermo al regreso de Guayaquil, San Martín puso fin a su carrera militar y política. Primero viajó a Chile, viviendo un tiempo con la familia de O'Higgins. El 3 de febrero de 1823 pasó a Mendoza, donde recibió la noticia de la renuncia de O'Higgins.

Robert Proctor que trató a San Martín en Mendoza, después de su hazaña en los Andes, escribe que "Por la tarde, con frecuencia venía a nuestras reuniones y nos divertía mucho con cantidad de anécdotas interesantes que tenía manera fácil de narrar, animada por su rostro fuertemente expresivo, (74p. 241).

Su joven esposa estaba por entonces muy enferma en Buenos Aires y clamaba por él; pero cuando llegó a la capital, en 1824, ella ya había fallecido. San Martín viajó entonces a Francia con su hija de ocho años, donde tuvo que hacer su nueva vida. Dieciocho años después, un marino francés le preguntó a San Martín por su concepto sobre Bolívar, y éste le respondió: "Es el hombre más asombroso que ha conocido la América del Sur". (cita de Abel Castillo, p. 201).

Alejado de su tierra y amigos, falleció a los 72 años, el 17 de agosto de 1884, cuando había quedado casi ciego.

San Martín, lo mismo que O'Higgins y que Bolívar, fueron objeto de la ingratitud de sus pueblos. Sobre San Martín, Sarmiento dijo que "Había en el corazón de este hombre una llaga profunda que ocultaba a las miradas extrañas, pero que no escapaba a las de los que lo escudriñaron. ¡Tanta gloria y tanto olvido!" (85 T V, p. 138).

CAPITULO IV
LAS DANZAS DE LA EPOCA

AFICIÓN DE SAN MARTÍN POR LA MÚSICA Y EL BAILE

San Martín amaba la música. Cuando joven había recibido lecciones de canto y baile y cantaba muy bien con su buena voz de bajo. Pablo Garrido, el escritor chileno, dice que el General " no ocultaba sus artísticas dotes y gustaba demostrarlas en fiestas íntimas y en grandes saraos oficiales. Se hacía acompañar de dos trompetas de negros de sus bandas de música argentinas y cosechaba siempre sinceros y nutridos aplausos". A su afición musical de debe seguramente la formación de las bandas de su ejército y el papel que éstas desempeñaron.

Aunque no haya sido reconocido como músico, se sabe que en la escuela se enseñaba música y baile. Cuando joven estudió guitarra, conservando la inclinación por el instrumento, que volvió a pulsar en los últimos años de su vida. Si bien es cierto que estos datos no los consignan sus principales biógrafos, su afición y su respeto por la música lo prueba el hecho de que durante su estada en Santiago, en 1817, haya tenido dos pianos (prestados desde luego), y lo que es más importante, que él, tan sobrio en sus gastos, haya invertido treinta y dos pesos, nada menos, "en templarlos, componerlos y ponerles funda de bayeta", tal como escribe Mitre al referente a las cuentas del Gran Capitán.

La naturaleza lo había dotado de una buena voz. Don Vicente Pérez Rosales en sus "Recuerdos del Pasado", describe el sarao que se dio en Santiago en casa de don Juan Enrique Rosales para festejar el triunfo de Chacabuco y menciona al pasar "la voz de bajo, áspera pero afinada y entera del héroe" que electrizara a todos cuando cantó la canción nacional argentina, acompañado por el son viril y majestuoso de un par de trompas que ejecutaron dos negros.

También le gustaba escuchar música. Don Benjamin Vicuña en sus revelaciones intimas sobre la vida del general San Martín en Europa, relata como le agradaba a este embarcarse en las costas normandas, para pasar "las noches envuelto en su capa, oyendo el canto de los marineros, porque hacían cadencia las olas".

Creo que bastan estos pocos datos para mostrar que San Martín poseía sensibilidad musical.

En lo que al baile se refiere, su afición debía correr pareja con su exquisito don de gentes que tantos contemporáneos destacaron. María Graham, después de tratarlo en Chile,

escribió en su diario: "Sus modales son, en verdad, muy finos y elegantes sus movimientos y persona y no tengo inconveniente para creer lo que he oído, de que en un salón de baile pocos hay que le aventajen". (49)

En Lima, don Basilio Hall, que se ocupó del baile en palacio que ofreciera San Martín el 29 de julio de 1821, en celebración de la independencia del Perú, escribió que éste participó cordialmente de la alegría general, y "bailó y conversó con todos los que se hallaban en el salón, con tanta soltura y amabilidad que, de todos los asistentes, él parecía ser la persona menos embargada por cuidados y deberes". Los viajeros Hall y Miller están, además, acordes en manifestar que antes de su llegada había pocos bailes. Miller escribe que San Martín, al establecer su cuartel general en la ciudad, adquirió la costumbre de reunir en el palacio una vez por semana, y enseñó allí a las limeñas a bailar contradanzas de las que "no estaban muy al corriente". Explica Miller que por entonces las señoras sólo tenían costumbre de bailar minuetes, fandangos, mariquitas y guachambes, pero "como eran tan capaces discípulas, se hicieron inmediatamente bailarinas muy graciosas y apasionadisimas de aquella diversión".

Lo mismo que en Mendoza y en Lima, en Santiago de Chile -según el general Bartolomé Mitre- quedó el recuerdo de las tertulias de San Martín, a las que asistía la sociedad más selecta y en las que nuestro prócer rompía el baile con un minué. Efectivamente, en el mencionado relato del sarao con que se festejó la entrada de San Martín a Chile. Vicente Pérez Rosales consignó que después de cantarse el Himno y de darse una salva de 21 cañonazos, el baile dio comienzo con el minué, y añadió que le siguieron la contradanza y el rin que eran los bailes favoritos entonces.

Tampoco debió ser San Martín ajeno a bailes alegres en los que intervendrían músicos populares. Por lo menos el general Mitre alude a una partida extraordinaria anotada en las cuentas del capellán, en la que dice que se gratificaron dos pesos al que tocó la guitarra en una noche de alegre baile, y añade Mitre: "¡Felices tiempos, en que las alegrías de sus poderosos no costaban sino dos pesos al tesoro del pueblo, y esto por una sola vez!".

Pero más importante que la música y las danzas que pudo conocer y enseñar San Martín, son las músicas que llevara con su ejército. Las bandas de los Andes han merecido a su paso elogiosos comentarios, pues tuvieron parte primordial, no sólo en las acciones heroicas, sino también en las fiestas populares y sociales con que se festejaban aquellas.

Las bandas de San Martín, como dijimos antes, se encargaban de amenizar los saraos de importancia, ejecutando además de marchas y cantos patrióticos, la música necesaria para el baile. Nadie mejor que Proctor ha descrito esta función de las bandas, como vimos en la parte que dedicamos a San Martín, el ejército y la música. En cuanto a los bailes no necesitaban mucho para ser variados y transformados y hasta para recibir nuevas figuras. ¿Así, qué significa por ejemplo el betún o zapateo del cielito?

El cielito y el pericón, de acuerdo con Carlos Vega, son dos contradanzas argentinas, que mencionaron varios viajeros. Y el cuando y la sajuriana pertenecen al grupo minué-gavota, que se criollizó dejando varias danzas que aun hoy conocemos.

Las danzas viajaron con los ejércitos, con o sin conocimiento del jefe supremo. Vicuña Mackenna escribió que los negros del famoso batallón Nº 4 llevaron del Perú a Chile, en 1824 o antes, la *zamacueca*, enseñada a la banda en Lima por el músico Alcedo, que fuera autor del himno peruano.

En lo que atañe a los soldados de San Martín, estos debieron llevar cantos y bailes que ejecutaban al son de la guitarra o el tiple, y quizás del requinto, que tocaba el director de la banda del batallón argentino No. 8. El general Gerónimo Espejo anotó algunos versos a uno de estos payadores, que acompañaban al ejército de San Martín en su paso de los Andes, con las palabras siguientes: "Un poeta rústico, de esos que no escasean en las muchedumbres argentinas, un soldado del regimiento de Granaderos a Caballo para transmitir a sus camaradas y compatriotas la tradición de ese hecho a que contribuyó con su brazo, compuso una redondilla que glosó en su estilo vulgar y dijo:

Día doce de febrero,
entre la una y las dos,
se dio la primera voz
"¡A sable los granaderos"
En Chacabuco empezó
poco a poco el tiroteo
hasta que, con más aseo
vivo fuego se encendió.
Un duro cuadro formó
el enemigo severo,
haciéndonos muy ligero
tal resistencia, de modo
que quiso perderlo todo
día doce de febrero.

Carlos Vega, en su folleto sobre la *sajuriana* interpretó esta descripción de Proctor como la de una danza nativa grave, y agregó, basado en el hecho de que fuese ejecutada por el regimiento del Río de la Plata: "Esto significa que las danzas viajaban con nuestros ejércitos, no como polizontes, sino oficialmente, en primer plano, y con el concurso de las propias bandas militares". Respalda su aseveración en este caso el testimonio de Zapiola, el músico chileno citado, quien con sus quince años de edad asistió a la llegada de San Martín a Chile y cuando ya viejo escribió sus "Recuerdos de treinta años" -con muy buena memoria por cierto- consignó que San Martín con su ejército en 1817 llevó el *cielito*, el *pericón*, la *sajuriana* y el *cuando*, especie de minuet que al fin tenía su "allegro". (

También debió el ejército llevar estas danzas al Perú. En todo caso, en Chile quedaron desde entonces documentadas. En 1817 se anotó una versión musical de la sajuriana que figura en la colección Carvajal, y de la cual poseía una copia Carlos Vega. Esta melodía es semejante a las de varias secudianas que recogí en la tradición oral chilena en mi viaje de 1942. El *cuando* fue anotado también pocos años después de la estada de San Martín y publicado en 1828 en versión muy similar a las que se conservan hasta hoy por tradición oral en nuestro país. Del *pericón* y del *cielito* quedaron menciones escritas, posteriores a 1830, y rastros en la tradición oral en cuanto al Cielito; mientras que el pericón suele revivirse.

Lo curioso del caso es que en los primeros años de la revolución argentina, sólo el *cielito* está documentado con su nombre en los salones porteños. Pero esto no importa, pues nuestras danzas criollas surgieron al argentinizarse las distintas danzas europeas, cultas o populares. Al principio bastaba que determinada composición musical llevase nombre y especialmente texto propio para que se constituyese en cabeza de especie ¿Qué fueron si no en su principio, nuestro *gato escondido*, el *remedio*, el *triunfo*, etc?

De acuerdo con Vicente Gesualdo, hasta en "El Patriota" de Buenos Aires del 3 de noviembre de 1821, apareció la descripción de un suntuoso baile realizado el 31 de octubre, celebrando la toma de Lima por el general San Martín:

> Se abrió el baile a las diez de la noche con cuatro contradanzas a un tiempo de quince parejas cada una, a lo ancho del patio-sala. Posteriormente se varió el método, y se pusieron las contradanzas a lo largo del patio. Entonces eran solamente tres simultáneamente, pero a 20 parejas cada una. Los minués que se bailaron en todo el discurso (sic) de la noche fueron siempre a cuatro, interpolados entre la clase civil y militar. A la una la Sra. Da. Carmen Madero arrebató a los espectadores tocando en el fortepiano y cantando el interesante largueto italiano: un non so che mi sento. La señora Adela Bompland ejecutó una excelente pieza musical, en que a voz general hizo brillar su posesión en el forte-piano. A las cuatro se bailó un famoso vals a siete parejas, y a las seis de la mañana se concluyó el todo. (p. 217). 48

El 25 de mayo es recordado anualmente con un festival que dura tres días. El 25 los muchachos cantan en la madrugada el himno nacional y por las noches se ejecuta música militar en la galería del Cabildo.

En lo que se refiere a los bailes criollos, la revolución americana rompió el marco aristocrático, y los payadores cantaron para el pueblo en verso octosílabos, los "ideales de la revolución".

Los gauchos, en general, expresaron su sentimiento en coplas que se entonaban en los cielitos heroicos, que siendo orales, comenzaron a imprimirse después de 1810. En hojas impresas llegaron los cielitos a la campaña inflamando el patriotismo, y en 1819 ya habían cruzado los andes con el ejército de San Martín.

En la época que nos ocupa, en provincias imperaba la música oral tradicional, ejecutada más a menudo en la guitarra, en el arpa o en el violín. Los numerosos viajeros que recorrieron el interior del país, dejaron buenas descripciones sobre el particular. Carlos Vega nos da muy buenas referencias sobre bailes que la tradición conservó hasta hoy, como la *Zamacueca*, el *Abuelito*, la *Mariquita*, el *Bailecito*, la *Perdiz* y el *Gato miz miz*, además del *Minué* y la *Contradanza*. La *Zamacueca* llegó a Chile desde el Perú en 1824 o 1825.La *Zamba peruana* se bailó en Chile en 1812 y 1813, junto con el *Abuelito*. Antes de 1800 se nombra la *Mariquita*, que luego se cita en el Perú. Además, por esa época se llamó *bailecito* a todos los bailes criollos, pero también a un baile en particular que en muchos lugares era el gato. La más antigua mención la halla Vega en una cita de Tupiza, Bolivia en 1814. Es bien sabido que durante la colonia se irradian las danzas desde Lima, y entre las piezas en sentido inverso, de Buenos Aires a Santiago y luego a Lima, el *Cuando* y el *Pericón*. Este se menciona en Chile en 1828. La *Perdiz* junto al *Gato mis mis* se cita tanto en Buenos Aires como en Chile y en el Perú. Concretamente en 1825, el viajero Lafond ve bailar el *mis mis* en Arequipa. Existe además una mención de 1780 de San Juan de Lurigancho, Perú, que atribuye a un cura la prohibición de bailar ciertas danzas, tolerando sin embargo el Agua de nieve, el gatito miz-miz y el minué. Esta cita la reproduce Carlos Vega del tradicionista Ricardo Palma.

MÚSICA Y DANZAS POPULARES

La música criolla surge y se desarrolla a raíz de la Independencia. Durante la colonia nuestros países eran satélites de España; después fueron libres y tanto los indígenas incorporados al nuevo mundo, como los negros y los "criollos" iniciaron un proceso de recreación de la cultura heredada, que fue adquiriendo nombres y matices propios. Eso explica el gran florecimiento de músicas y bailes del siglo XIX, que dan base sólida al folklore musical de América Latina y que sirven de caracterización a cada uno de nuestros pueblos.

No se trató de un rompimiento con lo español, se trató de una libre interpretación de lo heredado, de dar curso libre a la imaginación y de desarrollar los gérmenes en un arte nuevo, tanto en el orden académico como en el popular que nos ocupa. Así, por ejemplo, en materia de instrumentos musicales, las antiguas guitarrillas se multiplican en todos nuestros países; se varía la fabricación, se encuentran encordados y temples diferentes, y se acompañan con instrumentos de percusión de los más variados. La creatividad popular no tiene límites.

El Fandango

Junto con los bailes de salón había llegado a la América española el fandango, que no era uno sino varios, aparte de que se llamó fandango también a una fiesta, diversión o jolgorio, como ocurrió después con el joropo en Venezuela. En todo caso, en España, en el Siglo XVII, se conoce con este nombre a una danza andaluza, y en el país vasco, el fandango es una variante de la jota aragonesa.

cita?

En la América que adquirió su independencia, el fandango poco a poco fue dando lugar a otros bailes criollos como la Zamacueca y la Zamba, que se bailaron y se siguen bailando hoy, tanto en Argentina como en Chile, Bolivia y Perú con ese u otros nombres como Chilena y Marinera, o como el Bambuco en Colombia y el propio Joropo en Venezuela, que además del *valsiao* inicial desarrolla figuras de las danzas de galanteo. En todas partes, tanto el fandango español como sus descendientes criollos, están encaminados "a hacer una pantomima de un galanteo", como escribe el capitán Charles Stuart Cochrame durante su residencia en Colombia, en 1823-24, y ello se observa en numerosos otros bailes desde México hasta Argentina. Estos son los bailes que recrearon los criollos de América y que tomaron gran impulso al despuntar el Siglo XIX y a los cuales no fueron ajenos los libertadores.

El fandango mencionado como baile desapareció misteriosamente y hoy sólo se recoge su nombre en rincones apartados de Venezuela, y no sé de otros países de América.

32 - Guitarristas de 1822, según María Graham, Chile.

31 - Chingana criolla (1822) Chile

procedencia?

La Zamacueca

Vieja danza típica de las *remoliendas* provincianas de Chile, de las *trincheras* argentinas, y en general del pueblo de Bolivia y Perú. Fue bailada por todas las clases sociales, y descrita y dibujada por viajeros curiosos.

Se menciona con este nombre en la época de los Libertadores. Después su nombre se simplifica a Cueca, y también se cambia a Zamba, Chilena y hasta Marinera.

Fue exaustivamente estudiada por Carlos Vega en su libro de 1952, en el cual le dedicó 131 páginas describiendo toda su trayectoria y vida hasta entonces, expurgando citas de viajeros y noticias de memorialistas y publicistas como Zapiola y Vicuña Mackenna de Chile, y reproduciendo ilustraciones del siglo pasado, su forma coreográfica, musical y poética.

Tal como dice Vega, en 1821 entró San Martín a Lima y el pueblo se sintió libre hasta 1823, en que los españoles retomaron el poder. En 1824 caen los castillos del Callao y es cuando llega Bolívar.

De acuerdo con Vega, la Zamacueca - danza de una pareja - sería continuación del Fandango; pero ¿de cuál fandango?. Fandango fue fiesta, baile y música, y como baile cambió con las épocas y los países.

La Zamacueca se compone de un solo tema musical de ocho compases, que se repite de acuerdo con los versos, y luego se repite para la segunda, y a veces para una "tercera".

Como forma coreográfica, la Zamacueca, sobre las repeticiones musicales se desarrolla básicamente en siete tramos que son realizados sobre un círculo imaginario, con vuelta redonda, medias vueltas y contorneos. De acuerdo también con Vega, la Zamba se bailó en los salones peruanos hacia el año 1810 o poco antes y este nombre de Zamba pervive hasta hoy, junto con los de Cueca y Marinera; este último no en Argentina sino en Perú. La Zamba, según el veraz músico chileno José Zapiola, era popular en Chile hacia los años 1812 y 1813, junto con el *Abuelito*, y ambos provenían del Perú. Estos eran bailes llamados de *chicoteço*, es decir picarescos. (95p. 407 a 538).

Sobre el baile de "zambas y cholitas", el viajero Max Radiguet, quien presenció una fiesta en Amancay, se expresó así:

> (...) una llanura cubierta de tiendas y de ranchos, de los que se escapa, mezclado al concierto burbujeante de las pailas y las cacerolas, el son de las guitarras y de los tambores. Cholos, zambos y negros, se detienen en la llanura. Ahí dan pábulo a sus robustos apetitos y se entregan a las coreografías más extravagantes. Sobre todo los negros desnaturalizan las danzas graciosas y sentimentales del Perú, introduciendo en ellas las posturas grotescas y los impulsos desordenados de sus *bamboulas* africanas. Mas tarde, la turbulenta zarabanda se dispersa por las colinas para recoger amancaes; después, a la caída del sol, toda esa población, afiebrada por los excesos del día, sube a caballo; las mujeres pierna aquí, pierna allá, al uso del país, descubriendo hasta la rodilla, el molde irreprochable de su media de seda espejeante. Hay que ver entonces a zambas y a cholitas, ebrias de zamacueca y aguardiente de Pisco, la frente bañada de sudor, los cabellos sueltos, las narices dilatadas, hundir la espuela en los flancos de sus caballos (...) (75, 1971, p. 72).

32.- Danza peruana denominada Zamacueca
Adherida a papel filigranado en 1823, es copia variada de una anterior.
Colección de Alejo González Garaño

13

33. Samaqüeca Dibujo de Pancho Fierro (1803- 1879) en "Album pintoresco para Athenais de la Barra" (Lima, 1839).

34. Estampa de la zamacueca al estilo "borrascoso"

35. Dos maneras de bailar la zamacueca en Amancaes.
(Acuarelas de Pancho Fierro Lima, Museo de Arte).

36. Samacueca. Del "Album pintoresco para Athenais de la Barra" (Lima, 1839)

El Gato

Entre las otras danzas criollas de la época bailadas en Perú, podemos citar el *Gato* retrocediendo hasta el 1800, en tanto se conserva en Argentina hasta hoy. Además como *Gato mismis* se menciona tradicionalmente en Perú en 1780 y como *Mismis* se cita en 1823 y en 1825.

En Arequipa (Perú) se bailó hacia 1825, de acuerdo con el viajero francés G. Lafond, quien apunta que "Después de los cantos patrióticos, uno de los oficiales toca la guitarra; en fin, se termina por bailar algunos boleros, el guachambé, el ondú y el mis mis, danzas de carácter, muy conocidas en la América española" (Cita de Vega, p. 551).

El Gato o Bailecito

En Buenos Aires, hacia 1823, se venden "versitos de pie de gato llamados el Cielito". Con pie de gato se refieren a los versos que eran seguidillas. El gato se llamó *Bailecito* en el centro del país, y se conoció también como *Perdiz*, como consta documentalmente en Chile, en 1828 y 1831-32.

El baile consta de seis tramos que se realizan sobre un cuadro imaginario, y constan de: vuelta haciendo castañetas sobre dos versos repetidos -, giro-id. -, zapateo del hombre y contorneo de la mujer (sin castañetear), media vuelta con castañetas para cambiar de lugar; zapateo-contorneo y giro final hacia la izquierda, sobre el lugar, acercándose ambos. Esta es la "primera" del baile, que se repite a la voz de "segunda" con nuevos versos.

Aquí hay que agregar que el gato recibió también el nombre de cielito. Este era un "gato de cuatro", es decir, que lo bailaban dos parejas.

La Mariquita

Se trata ahora de una antigua danza con coplas alusivas a la Mariquita, que se cantaba en las tonadillas que amenizaban los entreactos de las funciones teatrales en las capitales de España y de América. Se conservan todavía coplas con las que se cantaban en Argentina las "boleras a todos modos", que datan del milochocientos.

En Venezuela, el General de la Plaza incluye la Mariquita entre las melodías que ofrece en su libro de 1883. Por su parte, el sabio viajero Alcides D'Orbiguy vio bailar la Mariquita en 1830 en los salones de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia.

También en los manuscritos del General Miller, que datan de 1829, y que fueron traducidos por el general Torrijos, aparece una mención de la Mariquita que se bailaba en Lima, junto con minuetes, fandangos y guachambes, cuando las señoras no estaban muy al corriente en contradanzas, las cuales las enseñó a bailar San Martín como vimos.

El Triunfo

Otra danza que alude a hechos de armas, es sin lugar a dudas el *Triunfo*, que de acuerdo con Vega se conoció en el Perú en la primera mitad del siglo pasado. Vega cita unas coplas "sin duda alusivas a los soldados que en 1824 se encontraron en Junín y Ayacucho".

Este es el triunfo niña,
de los peruanos;
tan bonito que lo hacen
los colombianos.

Este es el triunfo, niña
de los patricios;
bajan los godos, niña
como granizo.

Este es el triunfo, niña
de los patriotas;
que caían realistas
como gaviotas.

(crt. p. 654)

La Huella

De esta danza criolla se recogen en la tradición oral versos con referencia a las guerras civiles, lo que le hace pensar a Vega que la danza puede remontarse a 1824, a la época de las últimas batallas de Junín y Ayacucho:

A la huella, huella
desen las manos
que se las das
a un libre americano.

El cielito

> *"El cielito fue el gran canto popular de la Independencia. Atraído por la revolución, vino de las pampas bonaerenses, ascendió a los estrados, se incorporó a los ejércitos, y difundió por Sudamérica su enardecido grito rural."*
> ***Carlos Vega***

Antes de entrar a tratar sobre la música que acompañó la danza criolla de figuras conocida con el nombre de *cielito*, conviene discriminar las diferentes acepciones que tiene y que tuvo el término, tanto en el ambiente popular como entre escritores e historiadores antiguos y contemporáneos.

El cielito nombre

El cielito existió principalmente como poesía ya antes de la Revolución de mayo. Desde entonces surgió con fervor patriótico. Aparece con el nombre tomado de la mención de la palabra *cielito* en una copla–estribillo que alterna con coplas de variados temas: sean de guerra, de triunfo, de crítica, humorísticos, etc.

Hay cielitos poesía, cielitos cantados, cielitos bailados y hasta cielitos-sainete. Los viajeros del siglo XIX lo citan cuando lo ven bailar en los salones de Buenos Aires, de Corrientes o del Paraguay. Y se cita entre las músicas que llevan los ejércitos al norte, a Chile y al Perú.

Por mi parte, durante el viaje de recopilación y estudio del folklore musical que realicé al Uruguay en 1944, encontré que varios informantes del interior llamaban cielito a la parte movida del estilo. ~~Puedo sacar en conclusión que no existió o por lo menos que no~~ llegó hasta nosotros ninguna especie musical que caracterice al cielito-música, en tanto se llamó así a una parte más movida de diferentes piezas cantadas: Triste, Estilo, e inclusive algunas bailadas: Minué montonero, Pericón. Como pieza de por sí se designó así a un cielito cantado con coplas y estribillo, y a uno bailado: el Cielito de la bolsa y el Cielito en batalla. Pero también se llamó cielito al Gato de cuatro que bailaron los gauchos.

El cielito poesía

El primer cielito patriótico se oyó en tiempos de las invasiones inglesas, y a partir de 1810, los cielitos fueron cantos encendidos a favor de la Revolución de Mayo, y luego cantaron toda la historia de la Patria.

La forma poética llamada cielito consta por lo general de una serie de coplas que alternan con cuartetas a manera de estribillos, las que citan indefectiblemente la palabra cielito.

Allá va cielito y cielo,
cielito de mi esperanza,
que vencen los imposibles
el amor y la constancia

dice una copla que recogió Juan Alfonso Carrizo en Tucumán.

Abundan las letras antiguas que se refieren al baile del cielito, y muchas de ellas fueron escritas por poetas cultos de Buenos Aires. Así, el "Cancionero Argentino" de 1837 (la fecha de 1827 que se lee en su portada fue impresa por error) presenta una "Colección de poesías adaptadas para el canto". Entre ellas aparece el siguiente cielito, muestra del género cultivado en los salones de la época:

Amada guitarra mía,
Los dos debemos cantar
Tú con la suave armonía
Yo con mi voz desigual.
Cielito cielo cantemos
Nuestro sabor es cantar.

En el capítulo siguiente, dedicado a la pervivencia de San Martín en la oralidad, incluimos una serie de textos de cielitos, muchos de ellos dedicados a San Martín.

El cielito música

Los cielitos fueron en gran parte destinados al canto y en épocas de la revolución argentina sirvieron de portavoz de los principales acontecimientos políticos. Su música pudo ser la misma de las especies que llegan a nuestros días con los nombres de *tono, estilo* y *triste*, que albergan distintos tipos de letras. También pudo existir una melodía, o una especie melódica particular, que mereciera el nombre de Cielito. En todo caso, al lado del cantado y del simplemente recitado, siempre en épocas de la Revolución, un baile acoge las mismas letras, de cuyos estribillos tomará su nombre en un afán por nacionalizarse. Me refiero a la contradanza que de acuerdo con Carlos Vega, prohijara en el Plata tres danzas criollas: el cielito, el pericón y la media caña.

Ya entrando de lleno al terreno de la música, se explica la variedad de cielitos que presentara Josué T. Wilkes en su trabajo a propósito de un "Discurso sobre la música" donde se analizan en un plano de igualdad un supuesto cielito, parte del "Himno de los Restauradores" de Massini; tres cielitos del minué montonero de Esnaola, un acompañamiento de cielo reproducido por Lynch; varias melodías de Beltrame que parecen canciones,(quien las ofreció sin indicación de procedencia en sus cuadernos dedicados a la descripción coreográfica de la danza), junto con otros tipos de cielos de la más variada procedencia, y hasta originales de nuestra época. (No podemos explicarnos cómo fue posible comparar ejemplos tan dispares, y mucho menos discurrir sobre el compás que debía corresponderles, como acontece en el trabajo mencionado).

El feliz hallazgo de un cielito entre manuscritos musicales que conservó la familia Ruibal de la época de la Independencia, permite por primera vez conocer una versión musical del baile que se practicaba en los salones del Plata hace más de un siglo y medio. La pieza muestra la misma armonía rítmica que acompaña a las contradanzas de la época, que se incluyen en el mismo álbum musical, y curiosamente, coincide con la entrada del pericón que sobre recuerdos escribiera Antonio Podestá ("Pericón por María"), así como con uno de Andrés Beltrame. Su dibujo rítmico se repite en músicas de la tradición oral del litoral argentino, y sobre todo en el Uruguay.

Los cielitos musicales al ser pautados para piano solo, perdieron sus letras, pero conservaron el nombre de la especie.

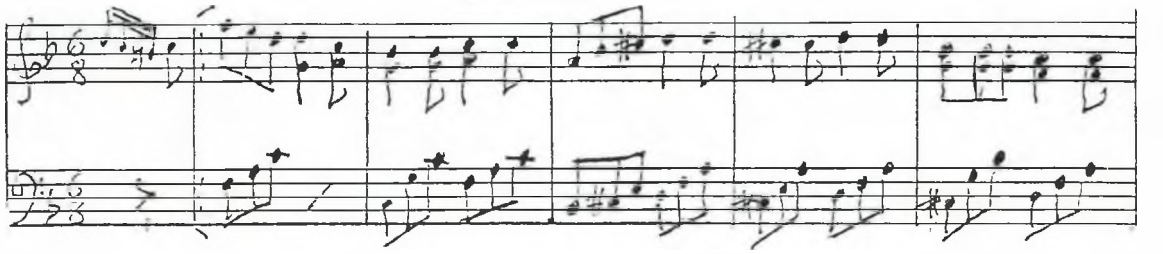
Pero además, el nombre fue aplicado a una parte determinada, generalmente de carácter movido, de distintas canciones y danzas. Así, en el Uruguay, según pude apreciar durante los viajes que realicé por el interior del país hermano en 1943 - se llamaba cielito al interludio instrumental del Estilo: un breve *allegro* entre parte y parte cantada. Como parte integrante de la danza, aparece el cielito en el antiguo pericón y en el minué montonero. Sobre el pericón, baste recordar la cita de don Ventura R. Lynch, el costumbrista bonaerense de la segunda mitad del siglo pasado, quien al describir esta danza habla del cielo, su última figura. Y en cuanto al minué montonero, conocíamos su cielito o movimiento alegre, gracias a una difundida composición de Juan Pedro Esnaola. Esta forma ha sido confirmada ahora por el hallazgo de un minué montonero de época anterior.
Este hallazgo desagradó a Carlos Vega en su tiempo y mi trabajo motivó acerba crítica en su libro "Las Danzas populares argentinas", Buenos Aires, 1952, pág. 196. Hoy releo lo que escribí y sigo considerando que el documento de Ruibal es hasta ahora el primero que se conoce de la música de un cielito proveniente de un salón proteño de la época. El mismo fue debidamente analizado en su papel y caligrafía para atestiguar su antigüedad.

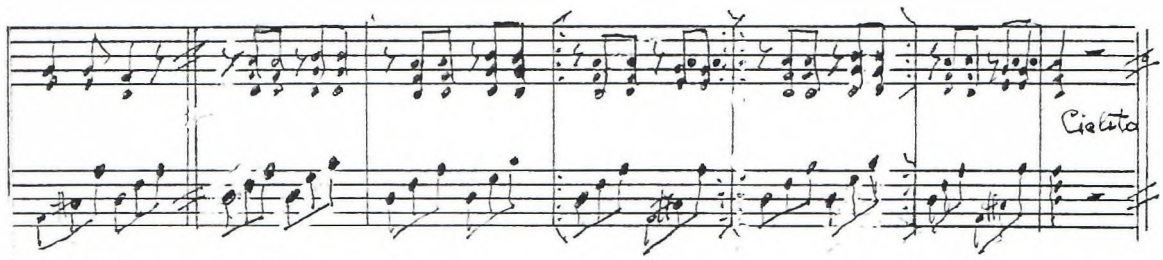
Otro documento de 1816, de Arequipa, fue especialmente analizado por Lauro Ayestarán en su obra "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay". La melodía de este cielito se intitula "El Cielito, bayle de Potosí", tampoco posee un carácter musical muy definido ya que sus dos frasecitas pudieran pertenecer a cualquier otra pieza musical. El Cielito de los manuscritos de Ruibal, según Vega, " es interesante página", aunque si "fuese leído e interpretado como corresponde (?), es decir en tiempo de *allegretto*, es una Jota con variaciones, o una Cachucha, o una especie cualquiera de las que por aquellos tiempos se difundían en los espectáculos de Buenos Aires.

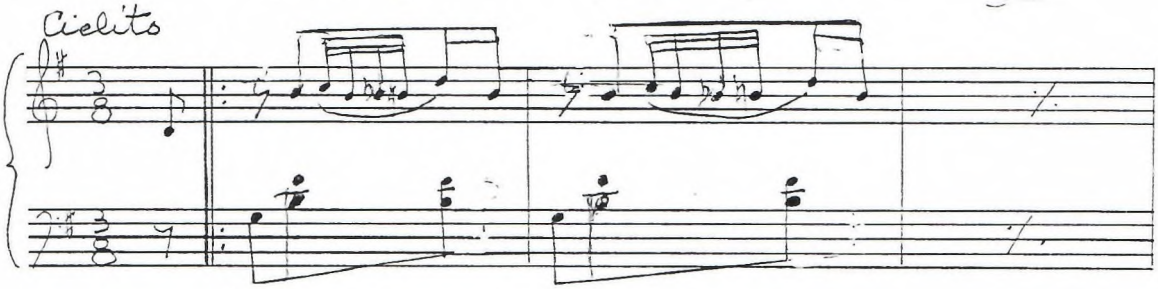
Otros cielitos de carácter concertante fueron compuestos y difundidos por músicos de diferentes épocas. El célebre violinista Massoni, escribió en 1824 un "Cielito con variaciones", y un ciego venido de Luján, que actuó en los teatros a fines de 1834, se hizo aplaudir con un "Cielito de ejecución" compuesto por él mismo.

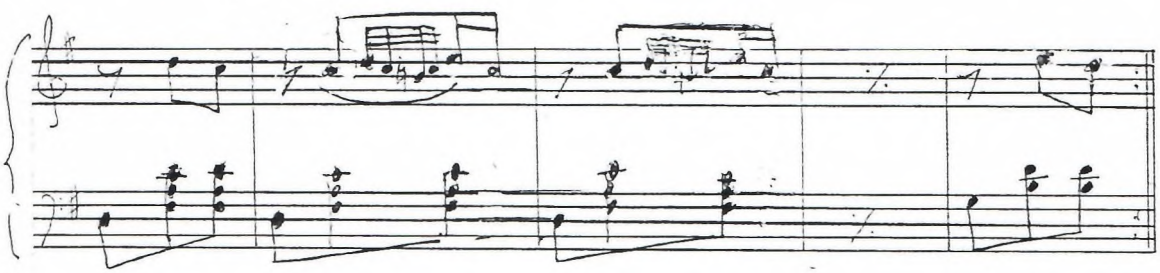
En síntesis, es evidente que no existe una forma especial que pueda distinguir al cielito, excepto cuando lleva letra y es cantado, ~~en cuyo~~ en este caso alternan las coplas con los estribillos, que tienen forma de cuarteta todos, con lo cual el cielito adquiere una estructura particular; ~~pero~~ (no sé si las cuartetas irían cortadas por interludios instrumentales.) El documento que reproduzco es tomado de una fotocopia del original. Como vemos, se inicia con un triste y le sigue un cielito; pero poseo otra copia más extensa (aunque de mala calidad) en la que se agrega una "valza contradanza" en ritmo de 6 x 8, la cual me pareció útil también transcribir. Como podemos apreciar, no se ajusta al ritmo conocido del vals.

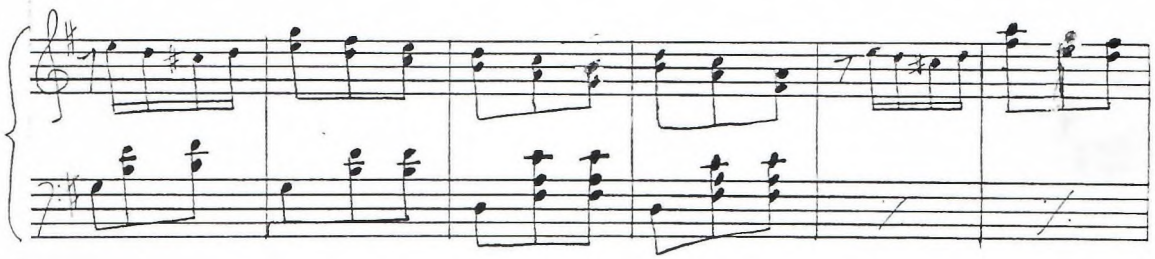
8. Triste

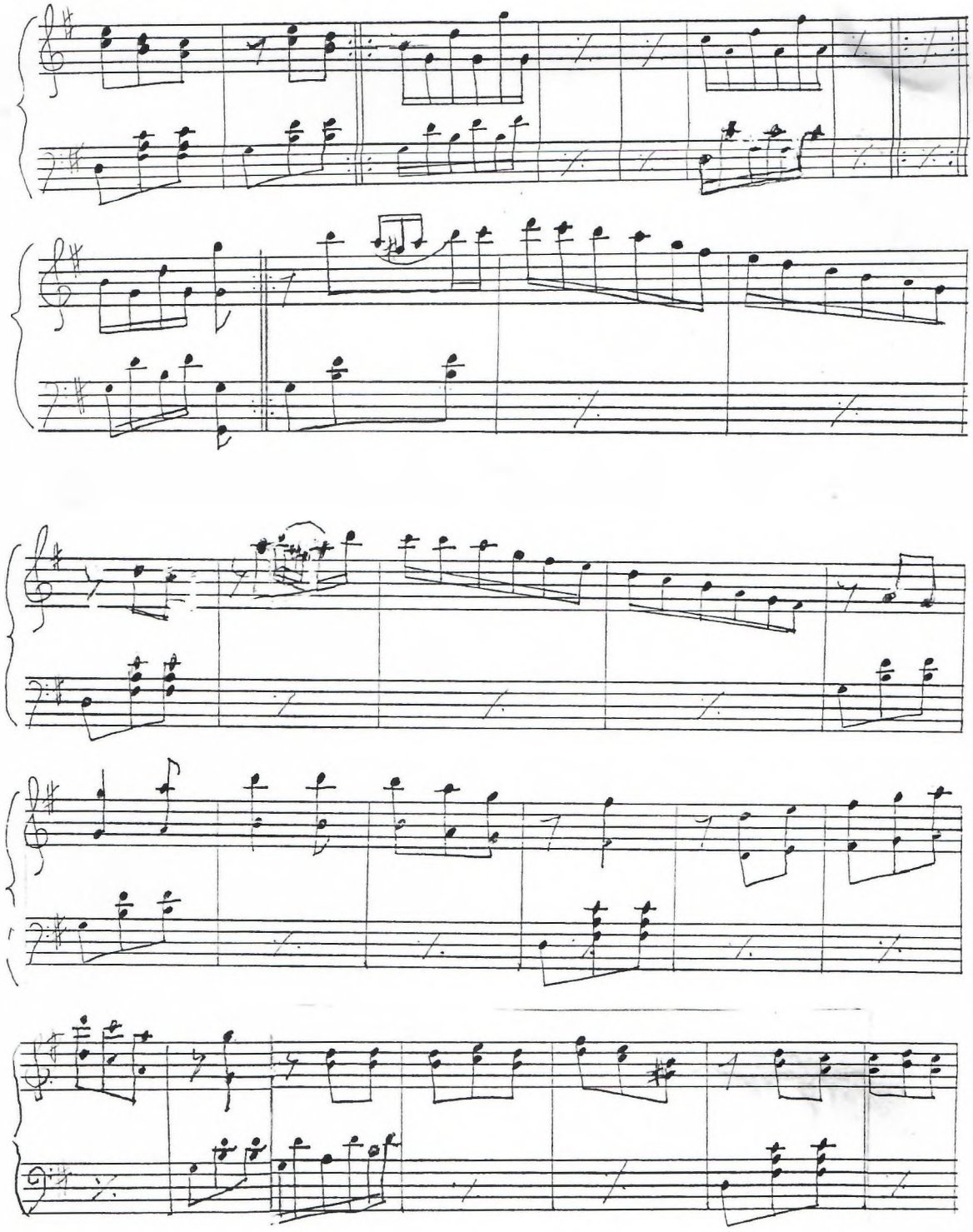


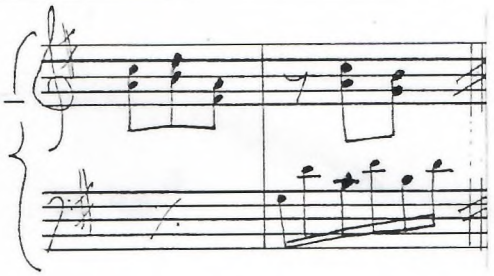






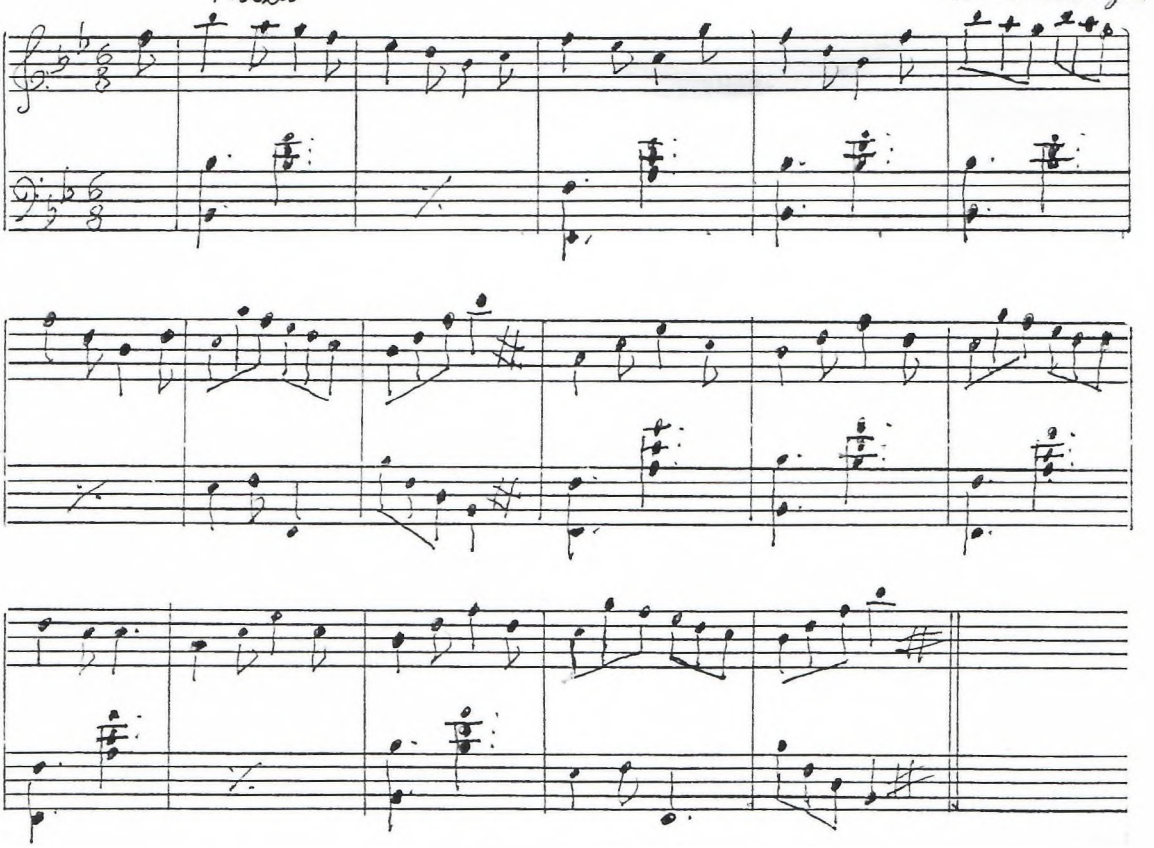






Valza

Contradanza



El cielito que comentamos, escrito en compás de 3 X 8, se compone de cuarenta y siete compases (creo que en el ejemplo falta la repetición de uno). Esta pieza difiere totalmente de otras difundidas en trabajos musicológicos, y plantea un interrogante sobre la posible variedad musical de la especie.

El segundo cielito del que reproducimos un fragmento es más completo e interesante desde el punto de vista musical. Igualmente escrito en compás de 3 X 8, consta de siete períodos de ocho compases; el primero presenta el tema y los restantes son variaciones. Los períodos se inician siempre en la tónica (sol mayor), pasan a la dominante en el cuarto compás y resuelven en la tónica en el último. (El segundo período acusa la falta de un compás, después del compás tercero, el cual debió ser igual al cuarto compás del período siguiente). La melodía, como puede verse, lleva abundantes grupetos en su primera parte, y procede por terceras paralelas en la segunda. Emplea, además, escalas y pasajes en octavas; todo esto sobre un acompañamiento casi uniforme.

Demás está decir que la música de los dos cielitos comentados corresponde a una pieza de la familia contradanza, y su música guarda estrecha relación con la música de las contenidas en los mismos manuscritos mencionados. Estamos, pues, frente a los cielitos que se bailaron en nuestros salones en épocas en que todavía la música criolla era cuestión más de rótulo que de fondo; sobre todo tratándose de los compositores que habitualmente cultivaban la música europea. Y esto mismo se observa al analizar la música correspondiente al minué montonero -compuesto de un tiempo lento y un cielito-, estampado en el mismo álbum manuscrito.

El cielito danza

Llegados a este punto y después de reconocer la amplia aplicación que tuvo el nombre cielito, conviene repasar antiguas menciones y estudios modernos sobre el baile, para separarlo de las que se refieren a especies diferentes. En cuanto a las menciones históricas no cabe duda que los testimonios responden en cada caso a lo que viera el testigo que escribe. La distinción es difícil cuando se trata de la contradanza o gato; al punto que nuestro máximo historiador de las danzas, que con tanta sagacidad descubriera el nexo entre contradanza y cielito - me refiero a Carlos Vega - no llegó a descubrir el nexo gato-cielito. Más, escribió que carecía enteramente de exactitud la afirmación de Arturo Berutti, de 1882, en cuanto éste escribió que el cielito "Es el gato propiamente en todos sus detalles", agregando Vega: "El cielito había caído ya en desuso y Berutti lo ignoraba". La litografía de Carlos E. Pellegrini de 1841, intitulada "El cielito", muestra claramente una figura de gato bailado por dos parejas. Y digo esto sin descartar el hecho de que se agregasen figuras de gato al cielito contradanza, cuando éste se interpretaba en el ambiente campesino. En todo caso, la prueba de que en algunos lugares se llamó cielito al "gato en cuatro", es decir, al bailado por dos parejas, lo he podido establecer personalmente en el sur de Córdoba a mediados del siglo pasado.

Con esta prueba a nuestro alcance, se interpreta mejor la descripción que hace el viajero d'Orbigny del cielito que viera en 1827 en Itatí, Corrientes. Al comentar la celebración de su propio onomástico dice el viajero: "Se bailó el alegre cielito, durante el cual se unía al sonido instrumental el canto de una o varias personas que entonaban las coplas más intencionadas. Durante esta danza tan vivaz, los bailarines hacen sonar los dedos, imitando el ruido de las castañuelas". Y como para no dejar dudas a nuestra interpretación, agrega d'Orbigny líneas más adelante:

> Tras largos requerimientos, se consiguió hacerme bailar un cielito, durante el cual mi torpeza para mantener alzados los brazos y castañetear los dedos, produjo infinito regocijo a la honorable concurrencia; el señor cura que se sostenía el vientre con ambas manos para reír mejor, hízome el honor de asegurarme que nunca se había divertido tanto. (35p.)

Como vemos, este era un cielito vivaz, que se bailaba con los brazos en alto, haciendo castañetas con los dedos, forma de bailar típica del gato y de otras danzas similares.

Además, José Antonio Wilde en su "Buenos Aires desde setenta años atrás", que trae recuerdos desde 1810, habla de dos variantes coreográficas, el *cielo en batalla* y el *cielo de la bolsa*, uno de los cuales ponía fin a las tertulias, a "pedido de los jóvenes". (El primero, según parece, fue difundido por los bailarines Cañete, hacia 1830, y se llamaba así porque éstos se enfrentaban en dos hileras). Otro cielito, no sé si variante coreográfica o musical, o simplemente de nombre, se menciona en los espectáculos de la compañía Catón que representa sus pantomimas a partir de 1832. Figuran en sus programas, entre otros bailes, "el Cielito del bagre sapo" y los conocidos "cielitos en batalla". Santiago Calzadilla, al hablar de "Las beldades de mi tiempo" (1830 a 1840), menciona además "la contradanza colombiana con una especie de cielito al final".

Vega intentó reconstruir la coreografía del cielito, aunque él mismo reconoce que éste "al cambiar de sitio y de ambiente social, perdió, ganó y modificó sus figuras". "Dos de sus variantes adquirieron su apellido propio: el Cielito en batalla y el Cielito de la bolsa", en tanto el Pericón y la Media Caña pudieron haber sido sus variantes. (89p.33)

Conclusiones. De acuerdo con los documentos disponibles citados, pienso que durante el siglo pasado se llamó cielito a muchas piezas que llevaban textos de cielito; pero la verdad es, que existen otras que se llaman así y no son cantadas, y hay estilos cuyo *allegro* se denomina cielito, sin que se entonen versos específicos.

En todo caso, Vega destaca con razón que "el Cielito fue, por excelencia, la danza de la Revolución. Su época de oro en los salones no duró muchos años a partir de las últimas batallas de la Independencia (1824). Su decadencia en la capital, como baile, se inició entre los años 1830 y 1835." (89 p.54)

El Dr. Antonio Wilde, en su libro de 1881, también citado por Vega, se refiere al cielo, décima y triste que dieron paso a las canciones españolas y más tarde a las italianas.

El Dr. Antonio Wilde, en su libro de 1881, también citado por Vega, se refiere al cielo, décima y triste que dieron paso a las canciones españolas y más tarde a las italianas. Nosotros, como pudo verse, encontramos hermanados el triste y el cielito en uno de los documentos Ruibal que transcribimos. Y otro cielito forma parte de un Minué montonero.

Por otra parte, desde la segunda mitad del siglo XIX y en la primera parte del siglo XX, diferentes estudiosos analizaron piezas que llevaban el mismo nombre. Pero las que hallamos publicadas no responderían a lo que llamamos "una especie musical". Son ejemplos todos de melodía y ritmo discímiles.

"Cielito" (litografía) por C. E. Pellegrini.
Del álbum "Recuerdo del Río de la Plata", 1841.

En esta litografía se ve un típico baile de gato en cuatro, que Pellegrini intituló "Cielito". Los dibujos que siguen fueron realizados en nuestro tiempo por la fina pintora y dibujante de las danzas argentinas Aurora de Pietro, quien utilizó la documentación ofrecida por Carlos Vega. Aquí se trata del cielito coreográficamente surgido de la contradanza, con una figura de zapateo del hombre y giro de la mujer, que hace castañetas.

DANZAS EN LOS SALONES

El Vals

El vals – la danza de giro – surge en el siglo XVIII como baile independiente de los poderes de las cortes y de los maestros de baile y conquista el mundo, "sin relación con las danzas finas" como dice en 1767 J.M. de Chavarne. En 1782 aparece un libro en Alemania que trata sobre el valsear, según escribe Curt Sachs (p.131). y a fines del siglo el vals se contituye en Europa en máxima moda. Por esa época el vals vienés se hizo clásico. Se aumentó la velocidad del baile cuando se enceraron los salones de baile y comenzaron a usarse zapatos adecuados. Entre 1825 y 1830 surgen nuevos bailes de pareja, hoy bien conocidos.

Nuestros países no fueron ajenos al auge del valse. Cuando en Buenos Aires – en 1821 – se celebró la toma de Lima por San Martín, como ya vimos, "se bailó un famoso vals a siete parejas". Entre tanto un músico peruano José Bernardo Alcedo compuso también "piezas de moda", entre las que se citan valses, boleros y pasodobles. Ya en 1821 se incorporó a un batallón de Chile como músico mayor.

En Buenos Aires, por entonces se componen valses junto a otras piezas en boga. Así el Vals del 25 de Mayo, un trozo de manuscrito que ya ofrecimos y que aquí transcribimos en su totalidad para facilitar su lectura. Como se ve, la primera parte está escrita en compás de 3x8 y va seguido por una *valza contradanza*, curiosamente birrítmica (escrita en 3 x 4 la melodía y en 6 x 8 el acompañamiento).

El Minué

El minué mencionado por Du Masiova en 1664, de acuerdo con Curt Sachs, fue danza popular de *Poitou,* y como danza artística, hija de la *courante*, y objeto de enseñanza de los profesores de baile en Francia. Fue danza de salón durante el reinado de Luis XIV, integrando una suite con el *branle*, la *courante* y la *gavota*. Como danza de salón adoptó un paso *menú* (menudo). Los pies no se podían levantar más de treinta centímetros del suelo y su manera era *douce* (dulce, suave). Esta danza cedió su puesto de privilegio a la contradanza hacia 1767, pero se siguió enseñando hasta el siglo XIX.

En América, el minué fue una de las danzas de salón preferidas. En Buenos Aires se compusieron minués y un Minuette como el de doña Gregoria que ya vimos en un capítulo anterior. En los países de nuestra reseña dio lugar a dos danzas criollas: el *cuándo* y la *sajuriana*. Pero además, se politizó, en tanto en Argentina se bailó primero un *minué montonero* y luego *un minué federal*, ya en época de Rosas.

39. El minué en el salón de los Escalada, según un cuadro de C.E. Pellègrini

El Minué montonero

Esta danza tiene algo del minué cortesano que se bailó en el Plata, al menos desde el siglo XVIII. Así, en 1747, en ocasión de las fiestas con que celebró Buenos Aires la coronación de Fernando VI, según consta en un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional, acudió toda la nobleza del pueblo y se bailaron *contradanzas, minuetes y arias*. Después de 1800 quedan documentadas varias clases de minués. Carlos Vega, en un estudio sobre las danzas criollas de la época, anota seis variantes: *el español, el abolerado, el minué a lo provinciano, el colombiano, el minué de la corte y el montonero o federal*. Santiago Calzadilla, que recordó costumbres desde 1810 especifica un nombre más, el del *minué liso*, que servía para romper el baile y en el que tomaban parte las señoras y caballeros de más categoría acompañando a los dueños de casa. Supongo que este *minué liso* es el minué común, pero en todo caso conviene señalar la designación. Calzadilla menciona también en su divertido librito el *montonero*,baile llamado en el año 40 *minuet federal*. El Dr. José Antonio Wilde, que escribió sobre la misma época, anota al lado del *minuet liso*, el *figurado* y el *de la corte*; aunque este último dice, se ejecutaba "rara vez". Y cita además "el montonero o nacional llamado más tarde, en tiempo de Rosas, el federal"... con lo que nos da en pocas líneas seis nombres de un mismo baile.

De los viajeros que nos visitaron en la primera mitad del siglo pasado, D'Orbigny, Andrews e Isabelle acertaron a mencionar el *minué montonero*. Andrews, que pasó por Trancas. Tucumán, en agosto de 1825, llegó inclusive a bailarlo, haciendo "discreta figura", como él mismo anota, y esto gracias a que ya estaba "bastante al corriente de las maneras y bailes del país"... D'Orbigny vio el minué montonero en dos pueblecitos de Corrientes, en Itatí y en Caacaty, en 1827 y escribió que esta danza estaba "muy de moda en el país"... Isabelle, que visita dos años después Buenos Aires y publica su crónica de viajes en 1835, menciona el cielito y la montonera que viera bailar en una tertulia. Para él, esta danza es enteramente arrebatadora...Seguramente por esta razón, el minué montonero alcanza las tablas y desde 1832 - de acuerdo con D. Mariano G. Bosch -, la compañía coreográfica que dirige el celebre Catón, incluye en sus pantomimas "los minuetos del Montonero" junto con cielitos, cachuchas y otros bailes.

En el Uruguay el montonero alcanzó gran difusión. Según Lauro Ayestarán: el montonero se baila en la Casa de Comedias el 11 de agosto de 1829. Después, en 1836 pasa a llamarse *minué federal*, y luego simplemente *federal*, y también *unitario*. El nombre de federal fue igualmente señalado en Buenos Aires por Calzadilla, en los salones, hacia 1846 tal como dijimos. En todo caso, en el teatro lo nombró así, no sólo en Montevideo, sino también en Buenos Aires. Los esposos Catón bailan las *boleras del federal* el 12 de agosto de 1836, según se lee en una Gaceta Mercantil de la época. Y poco más de un mes después, según Bosch, baila el minué federal la cómica rosista Ana Campomanes, en su beneficio, al que asiste Rosas con su familia.

El minué federal sigue ejecutándose con ese nombre en los salones adictos a Rosas y merece la atención de uno de los músicos máximos de entonces, Juan Pedro Esnaola, quien escribe en 1845 un "Minué Federal o Montonero". Antes, algunos compositores anónimos pautaron también minués montoneros. Por lo menos en Montevideo, Lauro Ayestarán

poseía nueve ejemplares distintos encontrados entre mil quinientas partituras de la antigua Casa de Comedias y de la Cantoría de la Iglesia de San Francisco, las cuales abarcan los años que van de 1802 a 1860. En Buenos Aires, donde al parecer casi no se conservaron partituras de esa época, llama la atención el hallazgo de un minué montonero suficientemente antiguo, entre los manuscritos musicales que conservara la familia Ruibal Salaberry y que comentamos hace muchos años en cuatro distintos artículos publicados en La Nación de Buenos Aires

Este minué montonero es desde el punto de vista musical, mucho mas primitivo que el debido al talento de Esnaola, y pudo haber sido escrito por lo menos dos décadas antes. Su estilo está de acuerdo con el de otras composiciones para baile contenidas en los mismos manuscritos. Como puede verse, esta pieza se compone de dos movimientos constituidos por dos períodos de ocho compases que se repiten. El primer período es típico del minué corriente y como aquél, aparece escrito en 3x4; siendo además anacrúsico. El segundo, de carácter alegre, constituye lo característico de esta forma de composición. Se trata de un movimiento llamado *cielito* y musicalmente similar a las contradanzas y otras composiciones de la misma época. Su fraseo corresponde al compás de 6x8 anotado, y su melodía en terceras paralelas, resulta semejante a la de ciertos bailes criollos que conocemos en nuestros días, y sobre todo recuerda a la melodía de nuestra danza tradicional denominada *cuándo*. Aunque no se trata sino de las dos primeras frases del cielito o movimiento allegro, este parecido me hizo reflexionar sobre el posible origen común del cuándo y el minué montonero. Luego, al comparar la forma de éste con un cuándo de 1827 llamado "Baile nacional de Chile" y reproducido por Eugenio Pereira Salas, el culto historiador de la música de aquel país, llegué a la conclusión de que se trata de dos piezas hermanas, con diferente nombre.

Nuestro minué montonero, lo mismo que el cuándo de Chile - que veremos después - carece de la repetición final de los compases lentos iniciales, repetición que se observa en el cuándo de nuestros días, lo mismo que en la mayoría de los montoneros del Uruguay, según comunicación del musicólogo uruguayo citado. Ambas piezas acusan como forma de composición, un primer tiempo de carácter moderado compuesto de ocho compases repetidos, y un segundo tiempo más movido, llamado cielito en el montonero que publicamos, y simplemente *allegro* en el cuándo, así como en los montoneros del Uruguay. Este segundo tiempo consta en nuestra danza rioplatense de ocho compases repetidos. En el cuándo de Chile el *allegro* se compone de ocho compases, divididos en dos semiperiodos de cuatro y cuatro compases, bisados respectivamente.

En lo que respecta a la forma coreográfica del montonero, para ir por orden, conviene dar otra vez un repaso a las citas de los viajeros antes mencionados. Andrews no se detiene a describir el baile; D'Orbigny, en cambio, famoso por sus minuciosas descripciones, trata de ilustrarnos sobre el carácter de la danza. Desgraciadamente pisa un terreno muy difícil, y así, sólo atina a decirnos que el montonero visto en Itatí, Corrientes,... "unía las serías características del género con figuras graciosas de la contradanza española". Las serias características corresponden desde luego a la parte del minué, pero su identificación de la parte subsiguiente, con figuras de contradanza, nos crea una seria dificultad de interpretación. Sobre todo, no sabemos qué figuras tendría exactamente la contradanza española que se bailaba en Corrientes, ya que esta danza poseía, según Carlos Vega, más de

veinte figuras. Por otra parte, los viajeros de esa época solían llamar españolas a las danzas y hasta a los habitantes del país. Recordemos que en tiempos de D'Orbigny sólo habían transcurrido doce años desde la declaración de la independencia argentina, y que nuestras tierras estaban pobladas en gran parte por españoles, sus hijos y sus descendientes. En general, los viajeros no distinguían muy bien a los españoles de los argentinos. Sus distinciones se referían más bien al indio, al negro y al gaucho; y algunas veces a las clases sociales existentes.

Volviendo a las figuras del montonero, en otra parte de la obra, D'Orbigny explica sus evoluciones, pero ahora, de una danza vista en Caacaty, en la cual -dice- se "une al carácter grave del minué común, el de esas figuras tan graciosas, esos pasos que los españoles hacen tan bien". Esta vez adivino que se trata de vueltas con castañetas y zapateos, figuras que quizás viera D'Orbigny también en la contradanza de aquellas tierras.

Isabelle, el otro viajero francés que vio en Buenos Aires lo que llamó la *montonera*, describe la danza como una "especie de minué saltado, en el cual la bailarina imita las castañuelas con los dedos". Sabemos bien que esta manera es propia de las danzas picarescas, y el minué montonero reúne precisamente una figura seria, grave mejor dicho, de minué, con una figura graciosa, con castañetas, propia de las danzas llamadas del país y hoy conocidas con el nombre de criollas.

Por mi parte, identifico el cielito de nuestro montonero con una parte de la coreografía del gato. En el artículo que dediqué al cielito, sugerí una antigua relación entre el gato y ciertos cielitos, relación que por otra parte se manifiesta todavía en la tradición oral de Córdoba. Esta tiene raíz popular a juzgar por un curioso aviso publicado en el Uruguay en 1823 y reproducido por Lauro Ayestarán en su trabajo sobre la primitiva poesía gauchesca. Dice el aviso: "Se venden unos versitos de pie de gato llamados el Cielito; no valen más que un medio, pero están muy divertidos". Esto aparte, el gato, o mejor dicho sus figuras, aparecen en aquella época integrando a veces el cielito, hecho que señalamos también en nuestro artículo dedicado al cielito.

Además, creo que la forma antigua de bailar el montonero debía coincidir con la del cuándo, el cual, según descripciones de la época, llevaba en su *Allegro* avances y retrocesos o círculos, seguidos siempre por zapateos. (No importa que por influjo de la Cueca quizás, haya llevado el cuándo pañuelos, en lugar de las castañetas mencionadas siempre en el montonero, lo mismo que en el cuándo de nuestros días).

El minué montonero se danza aún exhumado por tradicionistas o profesores de danzas argentinas, que a falta de referencias coroegráficas históricas, interpretan una parte de minué y luego un tiempo de vals, figura que ha reemplazado, no sé desde cuándo, la graciosa figura con castañetas que vieran los viajeros de hace más de un siglo. Yo me inclino más bien por la realización del tiempo alegre del montonero con figuras resumidas de gato: vuelta con castañetas, breve zapateo y cambio de frente.

El cuándo

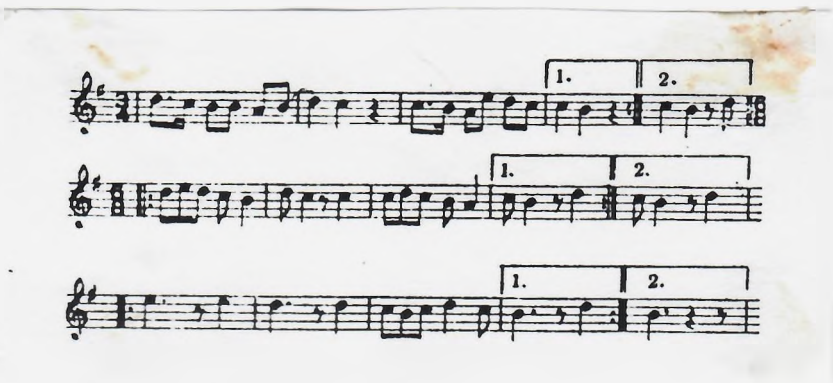
Cuándo será ese día
de aquella feliz mañana
que nos lleven a los dos
el chocolate a la cama

No cabe ninguna duda de que las danzas que se bailaron en América durante los siglos XVIII y XIX y que fueron abundosamente descritas por diferentes viajeros, llegaron en su mayor parte de España, fuesen o no oriundas de la península ibérica. Y tampoco se duda de cómo nuestros pueblos las adoptaron, acriollándolas de diferente manera y conservándolas en muchos casos en la tradición hasta nuestros días.

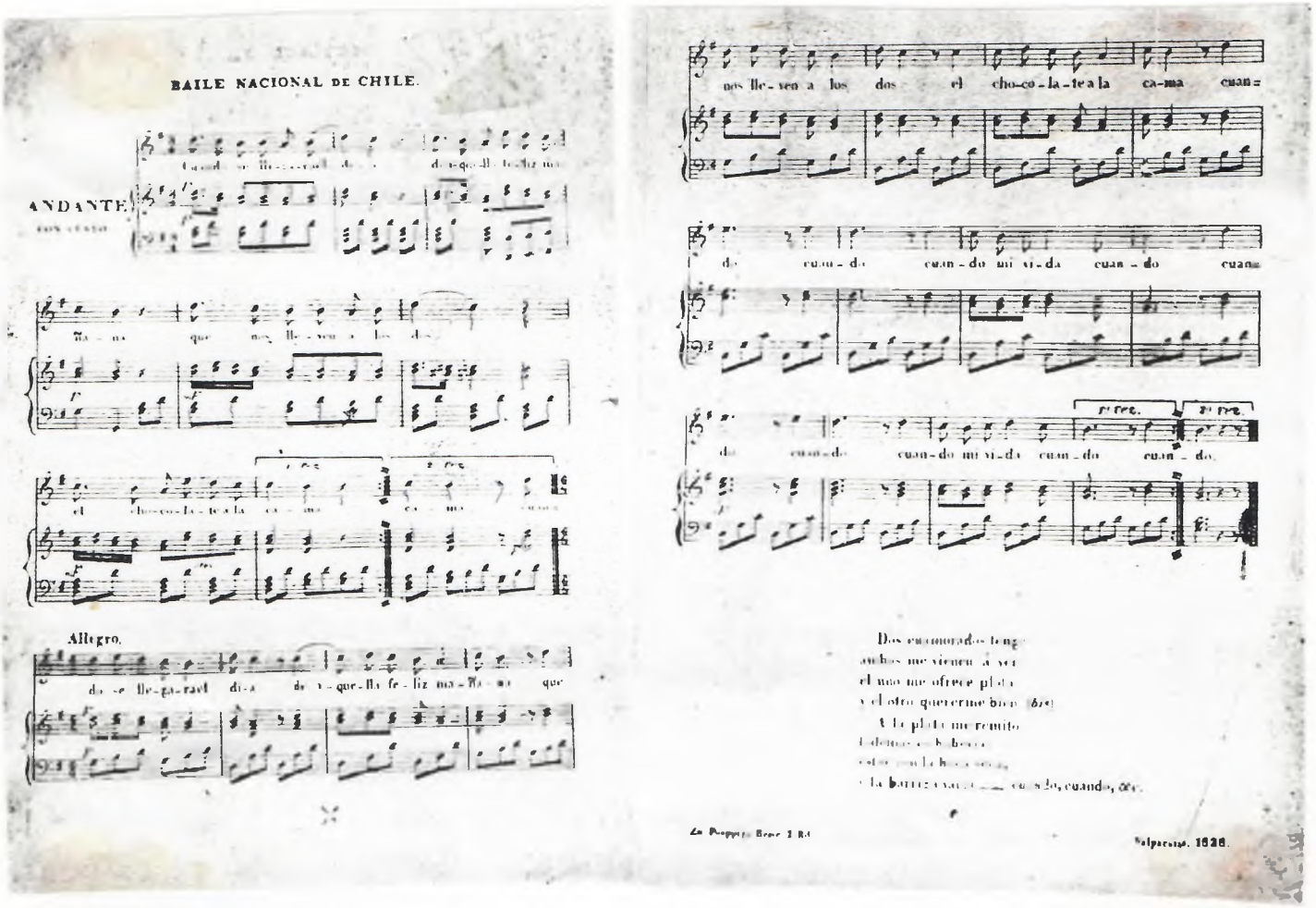
Lo difícil es encontrar no sólo citas, sino documentos musicales que certifiquen su traspaso a nuestra América. Una de estas excepciones la constituye *el cuándo*, - ya mencionado -, cuya trayectoria nominal va acompañada de coplas y músicas; y cuya sobrevivencia hasta entrado nuestro siglo ha permitido a diferentes historiadores estudiarlo inclusive en vivo. En este artículo nos referimos a su existencia documentada en Argentina, Chile, Cuba y Venezuela, y a vestigios españoles como parte de una "Tonadilla a Solo": "El juicio del Año" (1779) de Pablo Esteve, publicada por José Subirá en su libro de 1930. (86, p. 163).

El cuándo en Argentina y en Chile

La historia del *cuándo* en Argentina y en Chile está bien documentada. En Mendoza, el viajero inglés Caldcleugh lo vio bailar junto con el minué en 1821. En Chile, el músico y memorialista José Zapiola escribe que "San Martín, con su ejército, en 1817 nos trajo el *Cielito*, el *Pericón*, la *Sajuriana* y el *Cuándo*" (95, p. 47). Desde entonces, el Cuándo fue mencionado muchas veces; pero además existe un documento musical de 1828 que halló, publicó y comentó el profesor Eugenio Pereira Salas. Se trata de una hoja suelta que apareció en un Atlas de litografías publicado en Alemania por E. Poeppig en 1832, que data de 1828. (p. 263 y 332).



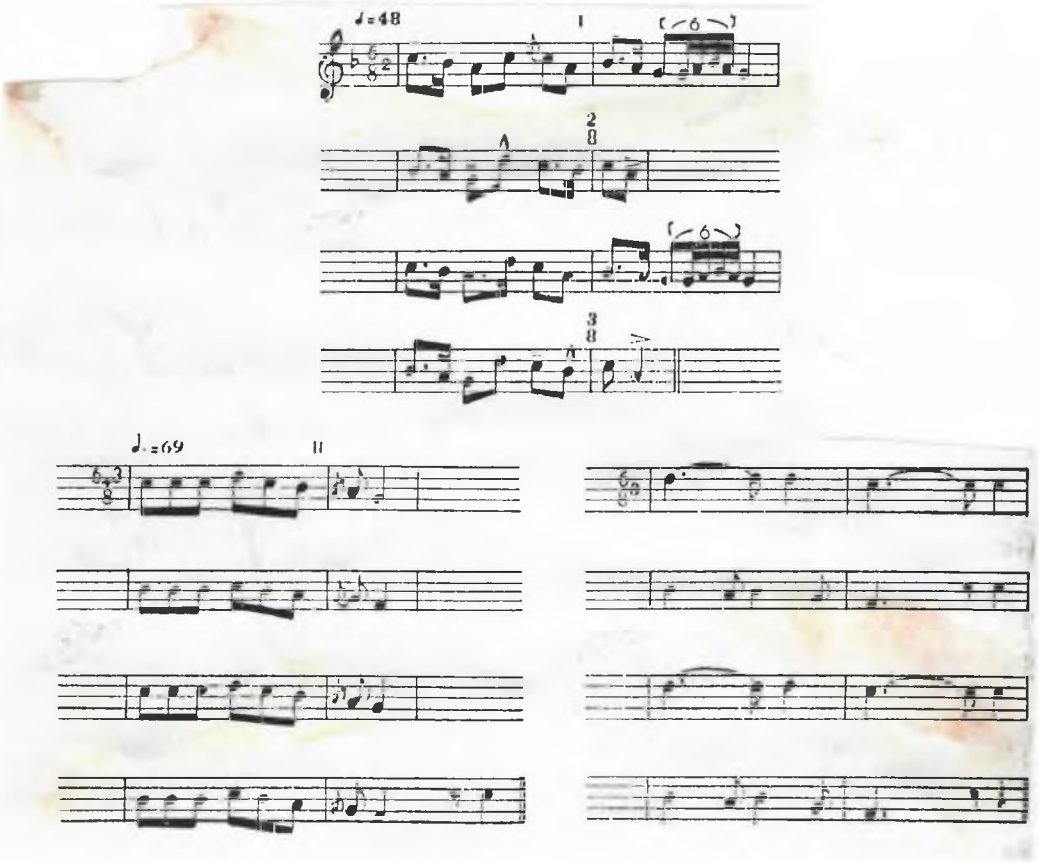
11 El Cuándo (1828) según Poeppig
Transcripción de la parte melódica



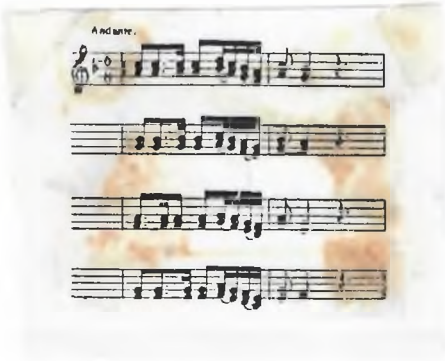
12 El Cuándo (1828) según Poeppig

En cuanto a la danza, como es sabido, existen diferentes testimonios escritos que señalan que el cuándo se habría bailado durante el siglo pasado, no sólo en los salones sino inclusive entre los gauchos bonaerenses, muy a principios de siglo (esto según una crónica publicada en 1884). Ocasionalmente se siguió bailando hasta principios de nuestro siglo, y finalmente pasó a engrosar el grupo de danzas que se ejecutan o ejecutaban por fervor nacionalista en escenarios y peñas, de lo cual fuimos todavía testigos. Para ello, se utilizaba la música conservada en la tradición oral, impresa desde principios de siglo. Primero, en una versión de Andrés Chazarreta que publicó Leopoldo Lugones en 1914, y luego en sucesivas versiones de diferentes tradicionistas y músicos.

Estas son todas muy semejantes a la que se ejecutaba en Chile, según la publicación de 1832. Yo misma recogí una en Tucumán, del arpista Vicente Herrera, la cual publiqué en 1946 en mi libro dedicado a estudiar el folklore musical de dicha provincia (p. 592).



13. Cuándo recopilado en Tucumán
por Isabel Aretz y Ramón y Rivera

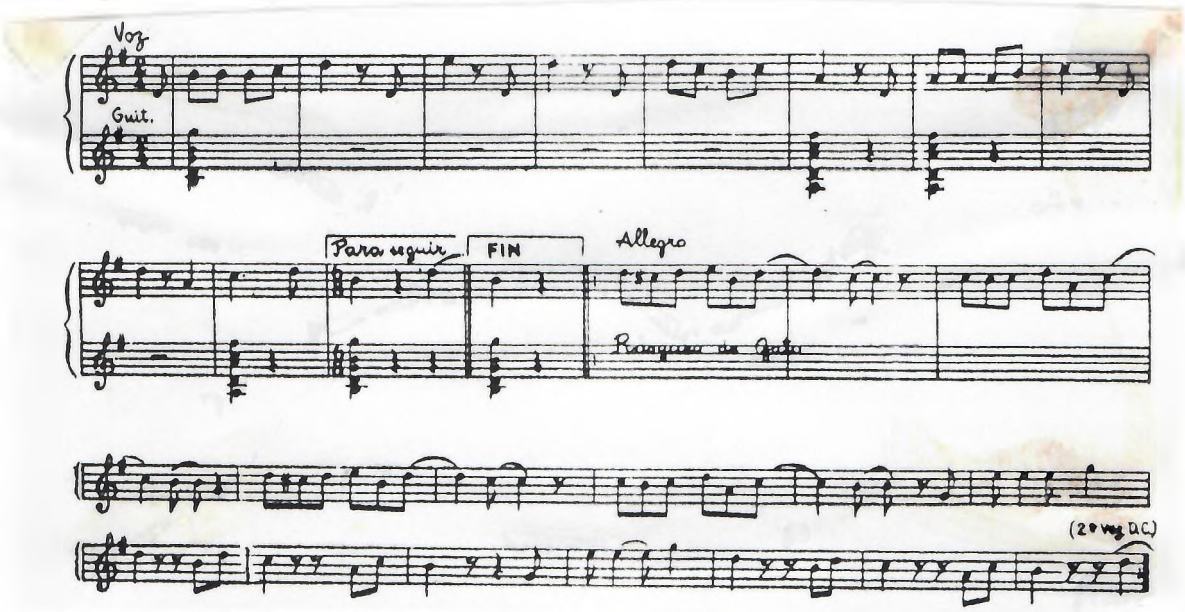


Tono original si b

14. Andante de la "Tonadilla a solo" intitulada "El juicio del año", de Pablo Esteve, que data de 1779
Publicación de José Subirá.

Allí ofrecí para su comparación, por vez primera, el Andante de la antes mencionada "Tonadilla o solo" de Pablo Esteve, que muestra cierto parecido con la segunda parte del cuándo, sobre todo con el que yo recogí en Tucumán (10, p. 592).

Por los documentos conocidos parecería que el cuándo no sufrió sino mínimas transformaciones musicales durante más de un siglo; sin embargo, en 1952 Luis Felipe Ramón y Rivera y yo tuvimos oportunidad de grabar en Argentina, una versión diferente ejecutada en guitarra por el célebre músico santiagueño Nachi Gómez. Este es el primer cuándo que conozco que es buena muestra de recreación, como puede apreciarse.



15. Cuando de Nachi Gómez

Nachi Gómez presumía con su edad: "Mis años no quiero avisar. Ando presumiendo a una chica", nos dijo con picardía. Y enseguida agregó: "desde 1887 he andao como ninguno..."

Este cuándo formaba parte de su extenso repertorio de músico veterano. Su mente brincaba de una época a otra, de un acontecimiento a otro, y hablaba, hablaba; sin embargo, no agregó mayores datos sobre la danza.

Carlos Vega, que hizo el estudio cuidadoso del cuándo, escribe que esta danza se bailaba en Mendoza en 1821. Modernamente se recogen constancias de su difusión por todo el oeste y centro del país. En cambio, en Buenos Aires y en el litoral -zona de dispersión antigua del minué montonero -, no se menciona el cuándo en los salones y sólo una vez hallé su nombre impreso en un programa, ya en 1840. En consecuencia, podría decirse que mientras el cuándo se bailaba en el oeste y en Chile, el montonero se practicaba en Buenos Aires y el litoral, lo mismo que en la vecina orilla del Plata. (El montonero se bailó también en Chile, según Sarmiento, pero sólo por los emigrados argentinos en la época de Rosas.)

La diferencia entre el cuándo y el minué montonero radica en que la primera de las danza es cantada, y precisamente con la palabra *cuándo*, en correspondencia con el estribillo. El montonero en cambio, es danza esencialmente instrumental. Además, el cuándo posee una sola melodía, que se conserva hasta nuestros días; el montonero, por el contrario, tiene muchas melodías diferentes pero con la misma forma, razón por la cual constituye esta danza una verdadera especie.

En síntesis, creo que el cuándo es una danza que lo mismo pudo llamarse minué montonero, pero cuya melodía recibió letra para el canto, tomando entonces la composición su nombre del estribillo. Por otra parte, es un hecho conocido que un baile puede adquirir nuevo nombre de un estribillo, al punto que suele darse el caso inverso, de dos o más danzas distintas con un mismo nombre, sólo por el hecho de que lleven las mismas coplas.

Sobre nuestro cuándo debo agregar que, al hacer su historia, Carlos Vega presintió que la danza debía haberse conocido en Buenos Aires con otro nombre. Así pues, con el hallazgo de la música del minué montonero, por su forma de composición y por su estilo melódico, queda establecido su nexo con el cuándo.

En la Habana, tal como escribe Alejo Carpentier, antiguamente los negros encontraban en la música "una profesión muy estimable, por haberse situado en el tope de sus posibilidades de ascenso en la escala social". Ahora bien, como los negros tenían sus propias disponibilidades musicales, resultó lógico que la música que se veían obligados a ejecutar recibiese la influencia en los ritmos y giros melódicos de la suya propia. De ahí nace una música cubana: la contradanza criolla, la danza con su danzón y la conga, la habanera, y varias piezas más. Y de ahí, que ya a fines del siglo XVIII, en los bailes públicos - en 1798 había 50 - se bailaban minués y contradanzas en los "intermedios". "Por no dejar el cuerpo quieto"..."se bailaban zapateos, congos, boleros y guarachas. Cuando la fiesta no era de asistencia muy distinguida, se coreaban canciones arrabaleras, hijas o contemporáneas del chuchumbé, ricas en retruécanos y en alusiones libertinas: el Cachirulo (...), la Matraca, la Cucaracha, el ¿Cuando? ese ¿cuándo? impaciente y enardecido que, sobre distintos ritmos, se ha cantado con la misma letra en diferentes tierras de América Latina:

¿Cuándo, mi vida?
¿Cuándo?" (22p. 110)

Agrega Carpentier que "A este repertorio subido de color" se añadían otras piezas más. El cuándo aparecía en estos intermedios jacarandosos, suponemos que por la contribución de sus coplas con alusiones picarescas como las que hoy conocemos.

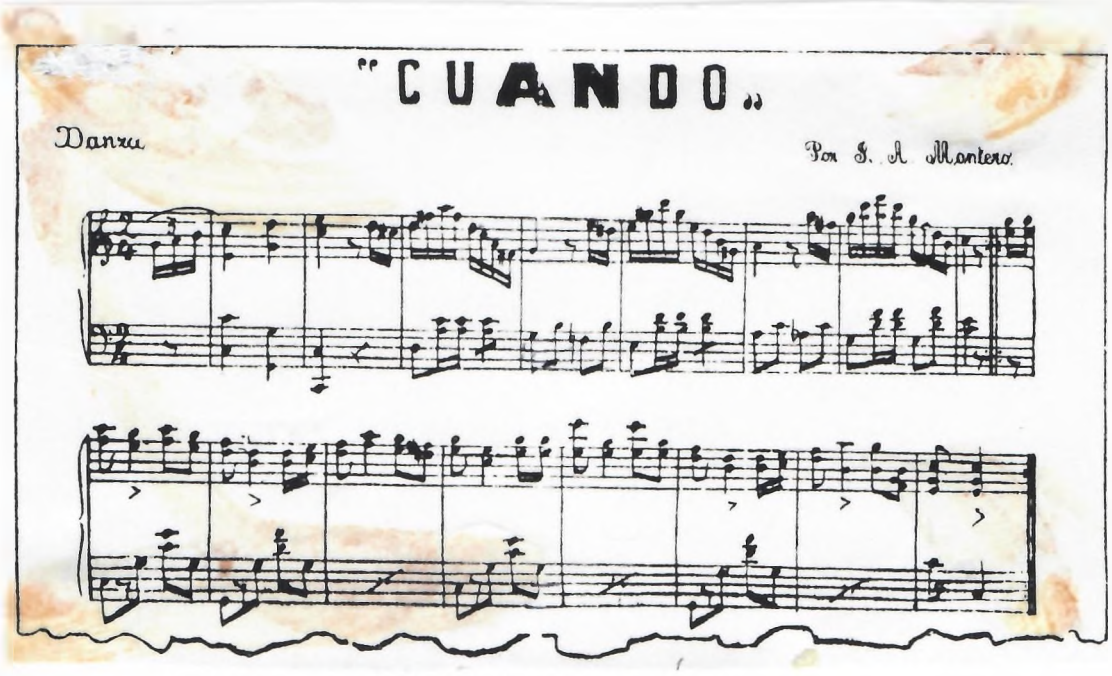
Pero en Cuba nada se sabe sobre la música ni sobre la danza. Esta última pudo estar relacionada quizás con la gavota o el minué, o bien con la contradanza. Y ésto último lo decimos por lo que se desprende de una partitura musical conservada en Venezuela.

El primer documento del cuándo que aparece en Venezuela es de tipo musical. Se trata de una composición de José Angel Montero que lleva por título "Cuándo" y la especificación

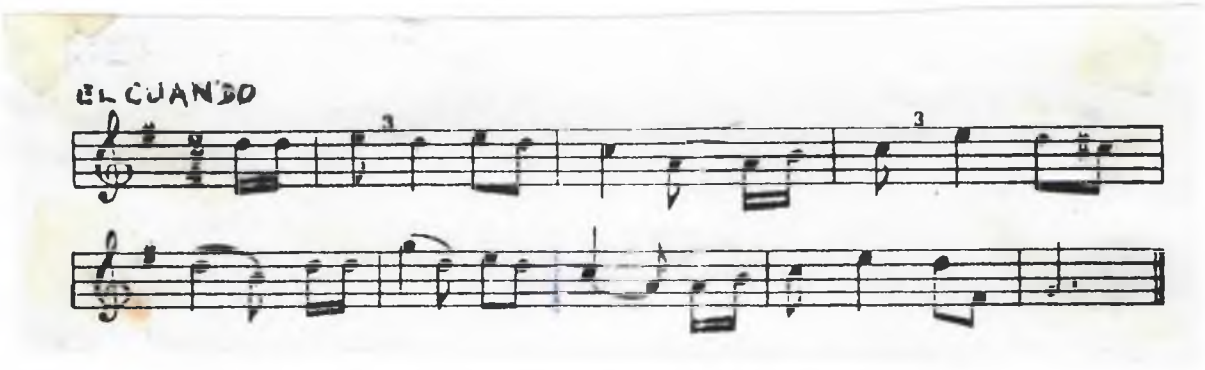
del mismo autor, intitulado "Amarillo". Esta copia me fue obsequiada por el maestro Juan Bautista Plaza poco antes de morir.

El autor de este cuándo, José Angel Montero, nació en Caracas en 1839. Era hijo del profesor José María Montero, de quien recibió las primeras lecciones de música. Fue tiple en la capilla en la cual era maestro su padre. Estudió varios instrumentos de cuerda y de viento, descollando en la flauta. Después se destacó como director de orquesta y de banda, y llegó a ser maestro de capilla de la S.I. Metropolitana. Fue miembro de la Academia de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. Montero estudió composición y compuso quince zarzuelas y la ópera "Virginia", que logró montar en el Teatro "Caracas" (1873) en la época de Guzmán Blanco. Fue autor además de treinta oficios de difuntos, dieciseis oberturas, cuarenta y cinco marchas, y numerosas piezas de salón, de las cuales arregló muchas para orquesta y para banda militar. Montero cuenta quizás como el músico de más renombre en su época. Murió en 1881. (, pp. 307/309).

¿De dónde le nació la idea a Montero de intitular "Cuándo" a su danza? Podría ser un nombre casual. Pero no lo es si analizamos bien su música. Como se ve por nuestra reproducción, esta consta de dos períodos de ocho compases cada uno, que se repiten, ambos en compás de 2x4. El primer período no muestra nada en particular para nosotros; en cambio, el segundo, tiene un cierto aire del cuándo bien conocido en Chile y Argentina. Pero además, y por encima de este parecido, muestra un característico pie rítmico de corchea negra en el primer tiempo de cada compás, e igualmente un pie en tresillo en el correspondiente acompañamiento. Este es el ritmo que distingue a la danza venezolana de la sencilla contradanza europea a dos partes y en 2 x 4, que se popularizó en este país y que dio lugar a nuevas composiciones.



16. Cuando de José Angel Montero



17. El Cuando según De la Plaza

Un segundo documento musical del cuándo aparece en Venezuela entre las ilustraciones del libro del Gral. Ramón de la Plaza, intitulado "Ensayos sobre el Arte en Venezuela" y publicado en Caracas en 1883 (p.14). Las piezas musicales que ilustran este libro se incluyen como un apéndice y van precedidas por el título general de "Aires Nacionales de la República de los EE.UU. de Venezuela".

El Cuándo que reproducimos lleva el Nº 40 y de la Plaza no alude a él en el texto de su obra. Junto con esta pieza aparecen muchas melodías de las que no se hallan rastros en la tradición oral de este país, como lo hemos constatado en nuestros viajes de investigación folklórica.

El cuándo publicado por de la Plaza se compone de un solo período de ocho frases, bastante anodinas; pero si se observan bien, se ve que corresponden casi nota por nota con la línea melódica del segundo período del cuándo de J.A. Montero, transportado a una quinta inferior. Ramón de la Plaza era amigo de Montero y éste era miembro de la Academia de Música - como vimos - de la cual de la Plaza era director.

Estos son los únicos documentos escritos que aparecen en Venezuela. Durante nuestros viajes de estudio por el interior del país hemos preguntado siempre a los informantes más viejitos por una música o un baile de este nombre, sin resultados positivos, excepto en el pueblecito de Tononó, en el Estado Táchira, donde José de la Luz Monsalve - nacido en 1876 -, recordó una copla que cantaba su mamá, la cual decía:

Cuando mi vida cuándo,
será esa feliz mañana
que nos lleven a los dos
a acostarnos a la cama.

Como se ve, aquí, en lugar de ofrecerles el conocido chocolate, los llevan a acostarse... Pero Monsalve no recordaba que la copla hubiese pertenecido a ningún baile. Evidentemente la mamá la conservaba en su memoria con la melodía correspondiente, de tiempos anteriores. Quién sabe si la habría bailado en sus mocedades...

Conclusiones. Parece cierto que el cuándo era una danza que tenía un movimiento moderado y otro vivaz. Así se conservó también en Venezuela según la versión de Montero, donde pasó por el tamiz de la danza venezolana, que era un tipo de contradanza de dos partes, escrita en 2 x 4, que se acriolló, adquiriendo un nuevo ritmo para el acompañamiento del segundo período.

La danza en Venezuela da origen al merenge, y en muchos casos llega a denominarse danza-merenge. Este nombre le viene precisamente por su segundo movimiento, en el que se aprecia el ritmo típico que dará formación al merengue venezolano y a muchas otras especies musicales, cantables o bailables. Este ritmo se caracteriza por el uso del tresillo en el primer tiempo del acompañamiento en cada compás, como apreciamos en el cuándo de Montero.

En cuanto a los países del sur, fueron bien conocidas las danzas con dos movimientos: "un serio y un alegro" de un baile que "se canta y se bayla" según consta en 1791 en un Mercurio Peruano (Vega, p. 305). A esta familia pertenece el cuándo que citan en 1838 en Lima como una "tonada chilena", "en ocasión de bailarse y cantarse en una representación", y que años después, "en un anuncio similar" aparece con el nombre de "el Cuándo argentino". (Vega, p. 302).

Carlos Vega pensaba que el cuándo, como baile, era una danza aristocrática europea, importada hacia 1790, simple variante de la gavota, danza "en que un movimiento vivo seguía a otro pausado o aparecía entre dos trozos de minué". Esta danza se encuentra en el pueblo con "frenéticos rasgueos de guitarreos, redobles de bombos, repiqueteos de zapateadores y jaleos de mirones", donde "la parte del allegro original adoptó las fórmulas locales y acabó por asemejarse a la vuelta con zapateos de cualquiera de las danzas criollas picarescas". (p. 306)

Como vemos, por sobre todo está claro que el cuándo recibe su nombre de unas coplas españolas que comienzan con la pregunta de ¿cuándo?. Y es cierto que en Venezuela existe una danza instrumental que lleva este nombre, la cual guarda similitud melódica con la segunda parte de la pieza tan bien conocida en Argentina y en Chile, la cual se había cantado "en todas las tierras de América Latina", tal como dice Carpentier.

Ahora falta conocer otros documentos de España, poéticos, musicales y coreográficos, que sin lugar a dudas deben de existir. A nuestros colegas de España les toca seguir el rastro de este cuándo, tan afincado en países de América y sin lugar a dudas, llegado de la península ibérica, posiblemente con una tonadilla.

CUANDO...

N.º 2

Moderato

PIANO

mf (pp la 2ª volta) just

1. 2.

Allegretto

f

muta

mf

1. 2. T.º I.º

pp

13

D.C.

rall.

FIN

[8]

18. Versión de Andrés Chazarreta

CAPITULO V
FIN DE LA EPOPEYA

Cumplida la gran hazaña, San Martín regresó a Buenos Aires. Su señora, que tanto ansiaba verlo, no pudo esperarlo y falleció de consunción el 3 de agosto de 1823, en la primavera de su edad. Era precisamente el mismo día del segundo aniversario en que su esposo, elevado por la victoria en las cumbres de la fama, asumía el gobierno del Perú independiente con el título de protector.

Ya en Buenos Aires San Martín tuvo que tomar la decisión heroica de abandonar el país. Pero San Martín no perdía la esperanza de volver a su "Tebaida" mendocina o de volver a un retiro tranquilo a orillas del Paraná.

Años depués, en febrero de 1827 regresó a Buenos Aires, pero al llegar, la situación que pensaba encontrar había cambiado. Rosas estaba en el poder y él no quiso entrar en guerra con sus compatriotas. No desembarcó del *Countess of Chichester*: solicitó un pasaporte para Montevideo y de allí regresó a Europa.

San Martín llegó a Bruselas y luego viajó a París, pasando por entonces por muchos trabajos. Pero en 1831 se encontró con su viejo amigo y camarada de armas de la guerra en España, ahora acaudalado empresario, quien le relató sus grandezas estando frente a otra grandeza: un Libertador del nuevo mundo. El amigo le prestó su apoyo para restaurar sus finanzas y adquirir la casa en Grand Bourg, donde pudo esperar la vejez junto a su hija, ya casada, y con dos nietas.

San Martín deseaba morir en este su país y hubiera querido regresar todavía para servirle, hasta que por fin, ya enfermo, ~~hizo~~ redactó su testamento: Legó su sable al General de la República Don Juan Manuel de Rosas, por haber salvado a la Patria de la humillación extranjera. Expresó su deseo de que al morir su corazón fuese depositado en Buenos Aires.

Desde 1848 declinó su salud, falleciendo el 17 de agosto de 1850 a las tres de la tarde. Fue enterrado en Boulogne sur Mer.

Un hombre de color, de apellido Rolón, educado en Italia, compuso una "Marcha fúnebre".

Sus restos fueron repatriados en 1880 y hoy reposan en la Catedral Metropolitana de Buenos Aires.

CAPITULO VI
PERVIVENCIA

Legó su corazón a Buenos
Aires y murió frente al mar,
sereno y canoso, con no
menos majestad que el
nevado de Aconcagua
en el silencio de los Andes.

José Martí

SAN MARTÍN EN LA ORALIDAD

Las canciones populares para San Martín, unas anónimas, otras con autor, están inflamadas todas del mismo fervor patriótico. Un sobrino del general Belgrano describe la ida al Perú hasta que se da la batalla:

Vacila la victoria
Mas la decide al fin
El bravo del patriota
General San Martín

y termina su composición (que entre estrofa y estrofa lleva un coro), con:

Lauros al Argentino
Lauros a San Martín
Lauros a los Cuyanos
Que han contribuido al fin.

Hay glosas en décimas, anónimas, dedicadas "A la victoria conseguidas en Maipo por las armas de la patria al mando del Eximio señor Capitán General de los Andes, don José de San Martín", cuya cuarteta dice:

La Patria hoy todo lo puede,
que su rival pereció
y asciende llena de gloria
a la esfera de Nación.

Juan Draghi Lucero, estudioso de la poesía cuyana, en su libro Cancionero Popular Cuyano, en un capítulo dedicado a la "Poesía vulgar chilena de fines del siglo XIX referida a sucesos de la Argentina", incluye una glosa dedicada a la "conmemoración de la gran batalla de Ayacucho", que firma Rosa Araneda, cuya cuarteta inicial y primera décima glosadora rezan así:

Gloria al valiente soldado
Por lo bien que se portó
En Chacabuco peleó
hasta que quedó botado

Gloria al noble San Martín
¡Oh pueblo! no te aniquila
él libertó a nuestro Chile
Dándole a la guerra fin,
Oyó el sonoro clarín
El godo muy asustado,
Pronto se vio acorralado
Por nuestros bravos hermanos,
y digan los ciudadanos
¡Gloria al valiente soldado! (pp. 339, 140)

En Buenos Aires, en la Revista de Derecho, Historia y Letras se incluyen poesías dedicadas al héroe, como las que reproducimos.

Décimas al Excmo. Señor Don José de San Martín y Beunza

Generalísimo super-virrey de esta capital de Lima, le dedica esta obra un anciano pobre de esta ciudad, hecha de su corto talento.

O gran San Martín ya el día
llegó de la Libertad:
y sólo tu potestad
pudo vencer tal porfía.
Sabemos que Dios te guía
y que eres otro David
considerémoslo así,
pues tu apelativo santo
de la Patria alcanzas tanto
que sin sangre estás aquí.

Has conseguido el laurel
de ganar sólo por ciencia
sin que pague la inocencia
rendirse como Recael.
Su mismo hermano fue de él,
su cuchillo, así la historia,
nos refresca la memoria,
y debes considerar
que una traición da lugar
a perderse la victoria.
Los pronósticos han dado
tiempo hace a conocer
que ésto se había de perder
como se había ganado.
Ya llegó el día deseado
que San Martín nos volvió
la tierra que Dios nos dio
maldecida de la Europa
digo, de esa infame tropa
con que abatida se vio.

¡O grande restaurador!
Dios corresponda tu anhelo
preparándote en el Cielo
tener asiento mejor.

¡O grande restaurador!
Dios corresponda tu anhelo
preparándote en el Cielo
tener asiento mejor.
La Gloria está a tu favor
en cuanto quieras hacer
sea tu Norte vencer
del modo que ahora has vencido,
y seas siempre aplaudido
con duplicado poder.

Tu apelativo es de santo,
señor y aquesta ciudad
espera en tu cristiandad
el no padecer ya tanto.
Trescientos doce años ¡cuanto!
habrá padecido aquí
tanto pobre que sin ti
se ha mirado abandonado
y los de Europa han triunfado
con un loco frenesí.

Ea pues Rosa divina:
San Martín a ti entregado
de la Europa, aquí ha triunfado
que es acción muy peregrina,

De otras glosas en décimas, dedicadas "A la victoria conseguida en Maipo por las armas de la patria al mando del Eximio. señor Capitán General de los Andes, don José de San Martín", damos la cuarteta inicial:

La Patria hoy todo lo puede,
Que su rival pereció,
Y asciende llena de gloria
A la esfera de Nación.

La valiosa investigadora argentina, Olga Fernández Latour publicó un libro intitulado "Cantares Históricos de la Tradición Argentina", en el cual nos dice que "son muy pocas las piezas poéticas de estilo tradicional que se conocen relacionadas con las campañas del general San Martín, y ofrece una glosa, al parecer popular, dedicada al triunfo de Maipú, cuyo tema es:

De San Martín valeroso
el coraje en la pendencia
y de nuestro Director
la conocida prudencia" (42, p. 20)

La batalla de Chacabuco liberada por San Martín contra un jefe realista el día 12 de febreo de 1817, mereció una glosa cuya cuarteta y primera décima apunta también Olga Fernández Latour.

Día doce de febrero
entre la una y las dos
se dió la primera voz:
--¡A sable los granaderos!

Con el correr de los años, San Martín fue citado en una décima de un largo cantar en contra del Gobernador Maubecia al ocurrir una sublevación en Catamarca, exactamente el 24 de agosto de 1866 en la Voz del Pueblo, Año I, Nº 11. Sobre el particular un paisano compuso unas décimas, no muy poéticas, en las que recuerda la acción de Maipú:

Este es el día, por fin,
colmo de felicidades,
que hasta las posteridades
resonará a su clarín.
En Mayo se pondrá fin
lo que en Mayo principió
el tirano sucumbió
en Maipú por San Martín,
así caerá Maubecín
Por Córdoba que lo elevó.(p. 257)

De otra larga poesía anónima extraigo otro par de décimas dedicadas a San Martín:

En valor y entendimiento
cual otro David te excedes
y la Virgen de Mercedes
multiplica tus alientos.
Logran todos tus intentos
desde el principio hasta el fin,
suene el heróico clarín
en este peruano clima,
pues quien hoy gobierna Lima
es el docto San Martín.
En Lima ya te ves
libre de tanto tormento,
ya tienes dicha y contento,
y es preciso alegre estés.
Pienso de que no lo crees
más es forzoso te cuadre
porque aunque la Europa ladre
pensando volver aquí.
Ruega a Dios, y dile así.
San Martín es nuestro padre. (p. 281/2)

Las quintillas que siguen, también anónimas, fueron dedicadas a la señora Remedios Escalada de San Martín y se intitulan: "Quintillas por la restauración nacionalista".

Sea del orbe aplaudido
De San Martín el valor
Pues en Lima ha establecido
Con gloria y con gran esplendor
El sistema esclarecido.

Le erige un arco inmortal
Hoy mi Patria cuando advierte
Al dichoso General,
Que el imperio de la suerte
Sigue su empresa marcial.

Venció, venció San Martín,
Eterna gloria consigue;
Dio a la lid augusto fin,
y toda América sigue
Un sistema hasta el confín.

Rinde al héroe americano
Señora, mi gratitud
Por tanto bien soberano
Las gracias que, a su virtud
Ha de elevarte tu mano.

Al pie de esta poesía aparece la siguiente nota del doctor Carranza:

> "María de los Remedios del Carmen Rafaela Feliciana, hija legítima del entonces canciller de esta Real Audiencia, don Antonio José de Escalada, y de doña Tomasa de la Quintana. Nacida en Buenos Aires, en la noche del 20 de noviembre de 1797, fue su madrina doña María del Carmen Sobremonte. El famoso domínico doctor Chorroarin, la desposó el 12 de septiembre de 1812 con el teniente coronel San Martín, jefe del entonces escuadrón de Granaderos a Caballo, siendo testigos el Mayor de este cuerpo, don Carlos de Alvear y su esposa Carmen Quintanilla[...] Doña Remedios, de familia eminentemente patriota, fue una de las bellezas de su tiempo, aunque de salud delicada y había contribuido con sus alhajas á la formación del inmortal ejército de los Andes"

argentinos valoraron y cantaron la marcha de los ejércitos para libertar a otros pueblos de América.

Otros versos hay, anónimos también, que tienen lenguaje culto, como la composición que finaliza:

Mientras tanto en himnos marciales
Lima aplaude la patria naciente
Viva exclama, el Perú independiente
Y con Cochran el gran San Martín. (p. 262)

La siguiente Letrilla fue dedicada por las limeñas a las chilenas, con referencia a San Martín:

LXXVIII

Hermosas hijas de Chile
Que de San Martín gozáis,
Tened lástima de nos:
Decidle que venga acá.

Orlará el sagrado mirto
Aquí, su sien inmortal;
Ved que estamos prevenidas:
Decidle que venga acá.

Es de pechos generosos
Al oprimido librar:
Solo nos basta su vista:
Decidle que venga acá.

Le esperan mil blancas manos
Que su carro tirarán,
Cantando alegres el triunfo:
Decidle que venga acá.

Si avaras de tanto bien
Solas le queréis gozar,
Mirad que somos hermanas:
Decidle que venga acá.

Vosotras por él gozosas
Alegres himnos cantáis;
ya labró vuestra ventura;
Decidle que venga acá.

Si acaso estáis persuadidas
Que le tratamos mal,
Mirad que somos patriotas:
Decidle que vengan acá.

Si creis que al deseado triunfo
Los limeños se opondrán,
Es vano vuestro temor:
Decidle que venga acá.

Si estuviera en nuestro arbitrio
El podernos trasladar
Iríamos a buscarlo:
Decidle que venga acá. (p. 256)

Tal como dijo Ricardo Rojas "El construyó en sí mismo el monumento en bronce que ahora lo inmortaliza en España y Argentina"

CIELITOS PARA SAN MARTÍN

Como dijimos antes, los cielitos aparecen en Buenos Aires en época de la revolución con todo su contenido patriótico. Los textos de los cielitos tienen una forma métrica y combinación de estrofas de corte muy popular: Son coplas seguidas de un estribillo que completa también una copla, como los que ofrecemos dedicados a San Martín. Los cielitos se cantaban, desde luego, acompañados con la guitarra.
Aunque se publicaron generalmente en forma anónima, muchos se deben al estro de Bartolomé Hidalgo.

CIELITOS PARA SAN MARTÍN

Cielito, cielo que sí,
Cielito de Fr. Cirilo
Y ya enderecé hasta el pueblo
Y ya me vine en un hilo.

Estaba medio cobarde
Porque ya *otros payadores*
Y versistas muy *sabidos*
Escribieron puras flores[8]

Huyó con todas las platas
Y aun alivió los conventos,
No dejando ni ratones
Con la juerza del tormento.

Cielito, cielo que sí,
Tome bien la derecera
Porque con la pesadumbre
No dé en una vizcachera.

Con puros mozos *de ganas*
San Martín entró triunfante,
Con jefes y escribanistas
Y todos los comendantes.

Cielito, cielo que sí,
Digo cese la pendencia,
Ya reventó la coyunda,
Y viva la Independencia.

Y en cuanto gritaron viva,
Y salieron *voraciando*
Los libres con las banderas
Que a la patria consagraron.

¡Qué bailes y qué junciones!
Y aquel beber tan prolijo,
Que en el rico es alegría
Y en el pobre es *pedo*[9] *fijo.*

Desconfiando de su alzada
Quitaron a D. Pezuela,
Porque el infeliz tenía,
Medio picada una muela.

Cielito, y luego a Laserna
Le encargaron el gobierno...
¡Ah, mozo para un encargue
Si no hubiera sido invierno!

Cielito, cielo que no;
Por el bravo San Martín;
No hubo ciego violinista
Que no rompiese el violín

Cayó Lima: unos decían,
Ya tronó: gritaban otros,
¡Óiganle al matucho viejo!
Que mal se agarró en el potro!

Cielito, digo que sí,
Todo era humor y alegría,

---

8 Luca, Lafinur, López y Varela

9 Idem

Y andaba mandando juerza
Toda la mujerería.

¿Y qué nos dicen, Señores?
De un tal general Cantera
Que diz que vino al Callao
A llevarse una sonsera...

Cielito, digo que sí,
Cielito de los excesos,
Este infeliz sucumbió
Como ratón en los quesos.

Cielito, cielo que sí,
Cielito de tres por ocho,
Que se empezó a desgranar
Lo mesmo que maíz morocho.

La acción de maipú fue cantada en un extenso cielito, que apareció publicado en Buenos Aires en 1875. Entresacamos solamente los versos dedicados a San Martín.

En el paraje mentado
que llaman cancha rayada,
El general San Martín
Llegó con la grande armada.
(...)
Cielito cielo que no
Cielito digo que sí,
Párese mi Don Osorio
que allí va ya San Martín
(...)
Viva nuestra libertad
Y el general San Martín,
Y publíquelo la fama
Con su sonoro clarín.
En Lauro Ayestarán, Ob.cit.

En 1821 Bartolomé Hidalgo - el peluquero poeta uruguayo - firmó un "Cielito patriótico" del "Gaucho Ramón Contreras", compuesto en honor del ejército libertador del Alto Perú. Este comienza así:

Si quiere saber FERNANDO
Cuál será de Lima el fin
Que le escriba cuatro letras
Al general SAN MARTIN

Y mucho más delante dice:

Los hechos de San Martín
Hoy la fama los pregona
Y la Patria agradecida
De laureles lo corona.

Este cielito y el anterior fueron publicados en 1917 por Martiniano Leguizamón en "El Primer poeta criollo del Río de la Plata". El primero contiene trenta y seis cuartetas y el segundo veinteseis. (Tomamos estos versos de Lauro Ayestarán "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay". Tomo I, 1812. Montevideo: Imprenta "El Siglo Ilustrado", 1950).

Un tercer cielito canta también el gaucho Ramón Contreras "Al triunfo de Lima y el Callao", por la pluma del mismo Bartolomé Hidalgo. Son treinta y ocho cuartetas entonadas "al son de su changango"... Esta vez damos completa la composición, pues se trata de una acción guerrera que concierne al Perú de nuestra reseña.

Descolgaré mi *changango*
Para cantar sin reveses,
El triunfo de los patriotas
En la Ciudad de los Reyes.

Cielito, cielo que sí,
Están los Sanmartinistas
Tan amargos y ganosos,
Que no hay quien se les resista

Apartando una torada
Me encontraba yo en mi hacienda
Pero al decir: Lima es nuestra
Le *largué al bagual* la rienda.

Cielito, cielo que sí,
Cielito de Fr. Cirilo,
Y ya enderecé hasta el pueblo,
Y ya me vine en un hilo.

Estaba medio cobarde
Porque ya otros *payadores*
Y versistas muy *sabidos*
Escribieron puras flores.

Allá va cielo y más cielo,
Cielito de la mañana...
Después de los ruiseñores
Bien puede cantar la rana.

Lima anduvo *endureciendo*
Entre el temor y el encono,
Y por ajuste de cuentas
D. Laserna largó el mono.

Cielito, cielo que sí,
Bien se lo pronostiqué,
Pero ya que ansí lo quiso
Tenga paciencia el Virrey.

Desconfiado de su alzada
Quitaron a D. Pezuela,
Porque el infeliz tenía
Medio *picada* una muela.

Cielito, y luego a Laserna
Le encargaron el gobierno...
¡Ah, mozo para un encargue
Si no hubiera sido invierno!

Juyó con todas las platas
y aun *alivió* los conventos,
No dejando ni ratones
Con la juerza del tormento.

Cielito, cielo que sí,
Tome bien la deresera,
Porque con la pesadumbre
No de en una vizcachera.

Con puros mozos de *garras*
San Martín entró triunfante,
Con jefes y escribanistas
Y todos los *comendantes.*

Cielito, cielo que sí,
Digo cese la pendencia,
Ya reventó la coyunda,
Y viva la Independencia.

Y en cuanto gritaron viva
Ya salieron boraciando
Los libres con las banderas
Que a la patria consagraron.

Cielo y ya las garabinas
Ylos cañones roncaron,
Y hasta las campanas viejas
Alli dejaron el guano.

¡Que bailes y que junciones!
Y aquel beber tan prolijo,
Que en el rico es alegría
Y en el pobre es *pedo fijo.*

Cielito, cielo que no,
Por el bravo San Martín;
No hubo ciego violinista
Que no rompiese el violín.

Cayó Lima: unos decían
Ya tronó: gritaban otros.
¡Oiganle al matucho viejo
qué, mal se agarró en el potro!

Cielito, digo que sí,
Todo era humor y alegría
Y andaba mandando juerza
Toda la mujerería.

¿Y qué me dicen Señores,
De un tal general Cantera
Que diz que vino al Callao
A llevarse una sonsera...

Cielito, digo que sí,
Cielito de los ecesos (sic)
Este feliz sucumbió
Como ratón en los quesos.

Como el hambre lo apretaba
Dejó el castillo al instante,
Y sacó la soldadesca
A ver si le daba aire.

Cielito cielo que si,
Cielito de tres por ocho,
Que se empezó a desgranar
Lo mesmo que el maís morocho.

Más de ochocientos soldados
Se pasaron de carrera.
Y en un tris no más estubo
Que se vieniese Cantera.

Cielito, digo que sí,
De hambre morir no quisieron.
Y les encuento razón
Porque estarían muy fieros.

Viendose entonces perdidos
Irse pensó por la costa
Y Cockran meniando bala
Jué matando esta langosta.

Cielito, digo que sí,
Por fin el pobre juyó
Y el Callao con sus cangallas
A San Martín se rindió.

Solo el general Ramirez
Quedó y también Olañeta,
Pero pronto me parece
Que entregarán la peseta.

Cielito, cielo que sí,
Cielito del bien que quiero,
Estos pobres han quedao
Dando gueltas al potrero.

La Patria según mi cuenta
Es lo mesmo que el banquero,
Que por precisión se lleva
La plata de enero a enero.

Cielito en este compuesto
Sepa el amigo Fernando
Que mientras él tenga apuntes
La Patria sigue tallando.

Que los medios que le quedan
Los va a perder, y muy presto
Y él no tiene *caracú*
Para coparnos el resto.

Cielito, cielo que sí,
Cielito de los corrales
O han de agachar sin remedio
O han de ir a los pajonales.

Y con esto honor y gloria
A los suramericanos
Que supieron con firmeza
Libertarnos del Tirano.

Provincias de Buenos Aires
Y de Cuyo, valerosas
Con triunfo tan singular
Debéis estar muy gozosas.

Cielito, cielo que sí
Cielito del fiero Marte
En empresas tan sublimes
Os tocó la mejor parte.

Cielito, digo que sí
Cielito de la victoria
La Patria y sus dignos hijos
Vivan siempre en mi memoria.

El presente Cielito de Hidalgo fue la respuesta que éste dio a una amable invitación de Esteban de Luca, quien en 1821 publicó sus versos "Al poeta Bartolomé Hidalgo incitándole a cantar la restauración de Lima", cuya parte final, dice así:

Por los suaves aromas
que exhala, hallar sabemos
A la humilde violeta
Que se oculta en el suelo.
No lo dudes, mi Delio,
Que todos por poeta
Te tienen en gran precio.
No olvides que ya diste
A San Martín gran premio,
Cuando cantaste un día
En Maipo su denuedo:
Canta, pues, hoy de Marte
Canta en sonoros versos,
En elogiar mi numen
No malgastes el tiempo.

Los críticos modernos adjudican este cielito a Hidalgo, y la presente versión la hemos tomado de Martiniano Leguizamón: "El primer poeta criollo del Río de la Plata", Buenos Aires, 1917, págs. 92 a 98).

El cielito que sigue lleva la firma del propio Hidalgo.

Cielo, y ya las carabinas
Y los cañones roncaron,
Y hasta las campanas viejas
Allí dejaron el huano.

Más de ochocientos soldados
Se pasaron de carrera,
Y en un tris no más estuvo
Que se viniese Cantera.

Cielito, digo que sí,
De hombre morir no quisieron
Y les encuentro razón
Porque estarán muy fieros.

Viéndose entonces perdidos
Irse pensó por la costa
Y Cockran meniando bala
Fue matando esta langosta.

Cielito, digo que sí,
Por fin el pobre juyó
Y el Callao con sus cangallas
A San Martín se rindió.

Solo el general Ramírez
Queda y también Olañeta.
Pero pronto me parece
Que entregarán la peseta.

Cielito, cielo que sí,
Cielito del bien que quiero,
Estas pobres han quedao
Dando güeltas al potrero.

La Patria según mi cuenta
Es lo mismo que el banquero,
Que por precisión se lleva
La plata de enero a enero.

Como el hambre lo apretaba
Dejó el castillo al instante,
Y sacó la soldadesca
A ver si le daba el aire.

Cielito, en este supuesto,
Sepa el amigo Fernando,
Que mientras él tenga apuntes
La Patria sigue tallando.

Que los medios que le quedan
Los va a perder, y muy presto,
Y él no tiene *caracú*
Para coparnos el resto.

Cielito, cielo que sí,
Cielito de los corrales
O han de agachar sin remedio
O han de ir a los pajonales.

Provincias de Buenos Aires
Y de Cuyo, valerosas,
Con triunfo tan singular
Debéis estar muy gozosas.

Cielito, cielo que sí,
Cielito del fiero Marte;
En empresas tan sublimes
Os tocó la mejor parte.

Y con esto honor y gloria
A los suramericanos,
Que supieron con firmeza
Libertarnos del tirano.

Cielito, digo que sí,
Cielito de la victoria
La Patria y sus dignos hijos
Vivan siempre en mi memoria

B. Hidalgo

SAN MARTÍN LABRADOR

Un aspecto poco conocido de las aficiones de San Martín, aparte la música y el baile, hace referencia a sus dotes de labrador, ya que además de precursor de las industrias agrícolas de Mendoza mientras fuera gobernador, en su vida privada le gustaba cultivar la tierra.

El Dr. Martín Duello Jurado, que fue director del Museo Argentino de Ciencias Naturales, escribió un folleto intitulado "San Martín Agricultor", el cual contiene las palabras pronunciadas en el Acto de Homenaje al Libertador realizado por el Club de Niños Jardineros el 17 de Agosto de 1938, frente al monumento de San Martín - el "Santo de la Espada" como lo denominara el Dr. Ricardo Rojas - monumento que se levanta en el Parque Centenario de Buenos Aires.

Los Niños Jardineros recordaron al héroe que el 12 de octubre de 1816 obtuvo del Cabildo de Mendoza unos lotes de terreno porque él no tenía dinero y en razón de que "El estado de labrador - dice en una carta- es el que creo más análogo a mi genio dentro de una vida toda ocupada al servicio de las armas". (p. 8)

San Martín no pudo disfrutar de su fundo, y ya al final de su vida en Francia, en el Grand Bourg, sobre el Sena, cultivaba plantas de su suelo.

SAN MARTÍN NUESTRO

San Martín no fue a realizar conquistas sino a liberar pueblos del continente. Sus biógrafos lo llamaron "Luminoso hijo del sol", "Santo laico" y "El santo de la espada"; pero en rigor no corresponde endiosarlo, ni creerlo santo, sino "colocarlo como hombre e imitarlo" – como dijera Florit, "en cuanto cabe ser imitado un hombre semejante". (p.11).

Como corolario, queremos transcribir los decretos que corresponden a la fundación de la biblioteca de Lima, el decreto sobre el establecimiento de enseñanzas mutuas, y el concerniente a la extracción de piezas arqueológicas y otros objetos antiguos.

Cuando San Martín fundó la Biblioteca de Lima emitió el siguiente decreto el 28 de agosto de 1821:

IX

> Convencido sin duda el Gobierno Español de que la ignorancia es la columna más firme del despotismo, puso las más fuertes trabas a la educación del Americano, menteniendo su pensamiento encadenado para impedir que adquiriese el conocimiento de su dignidad Semejante sistema era muy adecuado a su política; pero los gobiernos libres, que se han erigido sobre las rutinas de la tiranía, ~~dben~~ deben optar otro enteramente distinto, dejando seguir a los hombres y a los pueblos su natural impulso hacia la perfectibilidad. Facilitarle todos los medios de acrecentar el caudal de sus luces, fomentar su civilización por medio de establecimientos útiles, es el deber de toda administración ilustrada. Las almas reciben entonces nuevo temple, toma vuelo el ingenio, nacen las ciencias, disípase las preocupaciones de cual densa atmósfera impiden a la luz penetrar, propáganse los principios

conservadores de los derechos públicos y privados, triunfan las leyes y la tolerancia, y empuña el cetro la filosofía, principio de toda libertad, consoladora de todos los males, y origen de todas las acciones nubles.

Penetrado del influjo de las letras y las ciencias ejercen sobre la prosperidad de un Estado, por lo tanto declaro:
1°- Se establecerá una Biblioteca Nacional en esta Capital para el uso de todas las personas que gusten concurrir a ella.
2°- El Ministerio del Estado en el Departamento de Gobierno, bajo cuya protección queda este establecimiento, se encargará de todo lo necesario para su planificación.

Dado en Lima a 28 de agosto de 1821 - 2° de la Libertad del Perú.

José de San Martín-. Juan García del Río.

[Gaceta del Gobierno de Lima Independiente del 29 de agosto de 1821, tomo I, N°15, pág. 68]

X

[Decreto del Superior Gobierno Protectoral del Perú, por lo que se reglamenta el funcionamiento de la biblioteca nacional y se nombra la dotación de la misma Lima, 31 de agosto de 1822]

EL PROTECTOR DEL PERU

En un país que, habiendo sido bajo el sistema español en el centro del despotismo y la arbitrariedad, se han escaseado por una funesta política todos los recursos de la ilustración, prohibiendo la lectura de los libros selectos y el estudio de las ciencias relativas a los derechos del hombre, un gobierno independiente debió facilitar desde sus primeros pasos, la adquisición de conocimientos útiles a todas las clases del estado. Con este objeto se resolvió la construcción de la Biblioteca Nacional, que hallándose ya concluida con bastante perfección y hermosura, y recolectadas en ella obras ~~prciosas~~ de toda clase, exige un reglamento particular para conseguir su conservación y fomento, fijado las principales bases de su orden interior y público. Para lograr esos fines: preciosas

He acordado y decreto:

Artículo 1°- El Jefe Superior y Director nato de la Biblioteca Nacional, será el Ministro de Estado.
Artículo 2°- Habrá por ahora dos bibliotcarios que serán los jefes inmediatos de este establecimiento,cada uno de ellos con un sueldo de 800 pesos anuales: dos oficiales con 700; dos conservadores con igual dotación, dos amanuenses con la de 500 y un portero con 300. El gobierno aumentará o disminuirá el número de estos empleados y su sueldo según las circunstancias. bibliotecari

VIII

[Decreto del Superior Gobierno Protectoral del Perú, por el que se establece la inauguración del establecimiento de esneñanza mutua. Lima, 14 de setiembre de 1822]

EL PROTECTOR DEL PERÚ

Los gobiernos interesados en el progreso de las letras, no deben cuidar solamente que se multipliquen las escuelas públicas, sino de establecer en ellas el método más fácil y sencillo de enseñanza que generalizándose por su naturaleza, produzca un completo aprovechamiento y se economice el tiempo necesario para la adquisición de otros conocimientos. El hombre nacido en sociedad se debe a su patria, los momentos necesarios para poner a disposición de serle útil, deben aprovecharse con interés; y el modo de hacerlo valer con ventaja, es un invento más precioso e inestimable. El sistema Lancasteriano reúne esas cualidades cultas de Europa Llegado a esta capital un profesor acreditado en la eseñanza mutua, cuidó el gobierno de promoverla y destinar a este fin el Colegio Santo Tomás,

en que ha sido necesario hacer varios reparos en diversos departamentos y proveerlos de útiles, estando concluida la obra esencial.

He acordado y decreto:
1°- El jueves 19 del corriente en que se hará estreno del establecimiento de enseñanzas mutuas, se hallarán en él a las cinco de la tarde el Presidente de la Alta Cámara de Justicia, los oficiales mayores de los ministros, los Presidentes de las Cámaras del Comercio y del departamento, el Alcalde ordinario de turno, dos miembros de la Sociedad Patriótica, el Rector de la Universidad de San Marcos con el catedrático de retórica, los rectores de los colegios de San Martín, Santo Toribio, Libertad e Independencia; y el Director del predicho establecimiento. El Jefe Supremo con los Ministros de Estado concurrirán a la misma hora y ocuparán con la comitiva las sillas preparadas en el salón de enseñanza.
2°- Antes de la hora citada, se hallarán en él cuarenta niños, que se elegirán de las escuelas de la capital e irán con los respectivos maestros, lo que se encargará al presidente del departamento, previniéndole que deben colocarse al fin de la sala, en las bancas que al efcto se hallarán puestas.
3°- Luego que se hubiesen sentado el Jefe Supremo y demás funcionarios, el catedrático de la rectoría pronunciará un ligero discurso apertorio, concluido el cual los niños de las escuelas cantarán la marcha patriótica del Perú con la música del cuerpo de cívicos de infantería, y se despedirá allí mismo la comitiva.
4°- El Ministro de Estado expedirá las órdenes convenientes para el complimiento de este decreto, que se insertará en la Gaceta Oficil. Dado en el Palacio Protectoral a Lima a 15 de setiembre de 1822. Firmado: *San Martín* - Por orden de S.E. – *Francisco Valdivieso*.

[Gaceta del Gobierno de Lima Independiente. Gaceta Extraodinaria del 16 de setiembre de 1822, tomo III, pág. 4] (p.56).

En lo que se refiere a la sustracción de piezas arqueológicas, emitió los siguientes decretos:

VI

[Decreto del Superior Gobierno Protectoral Delegado del Perú, por el cual se prohíbe la extracción de materiales arqueológicos de las Huacas y ordena preservar dichas reliquias. Lima, 2 de abril de 1822]

Los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú, son una porpiedad de la nación, porque pertenecen a la gloria que deriva de ellos: las preciosidades de que abundan nuestros minerales, aunque puedan circular libremente en el país y mudar el dominio, pero el gobierno tiene un derecho a prohibir su exportación , cuando felizmente ha llegado el tiempo de aplicar a un uso nacional todo lo que nuestro suelo produzca de exquisito en los tres reinos de la naturaleza. Con dolor se han visto hasta aquí vender objetos inapreciables, llevarse a donde es desconocido su valor, privándonos de la ventaja de poseer lo nuestro. En precaución de esto, se ha resuelto lo que sigue:

EL SUPREMO DELEGADO

He acordado y decreto:
1°- Se prohíbe absolutamente la extracción de piedras minerales, obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentren en las HUACAS, sin expresa y especial licencia del gobierno, dada con alguna mira de utilidad pública.
2°- El que contraviniere el artículo anterior, incurrirá en la pena de perdimiento de la especie, sea poco o mucho su valor, la que se aplicará al museo nacional, y a más mil pesos de multa aplicados a los fondos destinados a la instrucción pública. Los administradores de aduana y comandantes de resguardo, quedan encargados de velar la observancia de este decreto bajo su responsabilidad. Dado en el palacio del Supremo Gobierno, en Lima a 2 de abril de 1822.- Firmado: Torre Tagle.- Por orden de S.E.B. Monteagudo.
[Gaceta del Gobierno de Lima Independiente del 3 de abril de 1822, tomo II, N° 27, págs.1 –2]

40. **Daguerrotipo**. 1848
Museo Histórico Nacional

Poner el año después del autor

BIBLIOGRAFIA
SAN MARTIN

1978

1- ACOSTA, Josefina. Historia del Libertador. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, ~~1978.~~

1972 2- ANGRAD, Leonce. Imagen del Perú en el Siglo XIX, Lima: De. C. Milla Batres, ~~1972.~~

3- ALDAO, Carlos. El General San Martín en Perú. Buenos Aires, 1920.

4- ARETZ, Isabel. Danzas y Contradanzas. En: Revista El Farol 219, Caracas, Oct. Nov. Dic. 1966.

5- _____. San Martín, los Ejércitos y la Música. En La Nación. Buenos Aires, 13 de agosto, 1950.

6- _____. Manuscritos musicales de la época de la Independencia, en La Nación. Buenos Aires, domingo 1o. de Abril de 1951.

7- _____. "El Minué montonero" En: La Nación, 8 de julio de 1951.

8- _____. Nuevos documentos sobre el Cuándo En: Selecciones folklóricas (Buenos Aires), No. 41. pp. 14-19.

9- _____. Viajes de investigación a seis provincias argentinas. 1952. (Inédito).

10- ARETZ-THIELE, Isabel. Música Tradicional Argentina, Tucumán. Historia y folklore. Universidad Nacional de Tucumán. República Argentina,1946.

11- AYESTARÁN, Lauro. La Música en el Uruguay. Vol. I. Montevideo: SODRE, 1961.

12- _____. La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. Tomo Y. 1812-1838. Montevideo: 1950

13- BLANCO FOMBONA, Rufino. Bolívar y el general San Martín. Caracas, 1991

14- BOLAÑOS, César. La música en el Péru y otros. Lima, Perú, Patronato popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985.

15- BOSCH, Mariano G. El Himno Nacional. Buenos Aires, 1957.

16- BOUSSINNGAULT, J. B. Memorias. Paris, 1903.

17- BURZIO, Humberto (Capitán de Navío Cont.). San Martín y el mar. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1959.

18- CALCAÑO, José Antonio. La ciudad y su Música. Caracas: 1948.

19- CALDCLENUGH, Alexander. Travels in South America during the Years 18, 19, 20, 21. London: 1825.

20- CALZADILLA, Santiago. Las beldades de mi tiempo (1830-1840).

21- CAPDEVILA, Arturo. La infanta mendocina. Buenos Aires, Atlántida, 1967.

22- CARPENTIER, Alejo. La música en Cuba. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

23-CARRIZO, Juan Alfonso. Cancionero Popular de Tucumán, recogido y anotado por... 2 tomos. Buenos Aires, 1937.

24- Cartas del General Don Manuel Belgrano al Libertador General Don José de San Martín. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1964. 2° ed.

25-Cartas de Simón Bolívar al fundador de la libertad del Perú Don José de San Martín. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1964. 3° ed.

26- Cartas del Gran Mariscal don Ramón Castilla presidente de la República del Perú al fundador de la independencia y protector de la libertad del Perú, Generalísimo de las armas Don José de San Martín. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1964. 3° ed.

27-Cartas de don Bernardo O'Higgins padre de la patria chilena al libertador General San Martín. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1964. 3° ed.

28-CISNEROS SANCHEZ, Manuel. Pancho Fierro y la Lima del 800. Lima, 1975.

29-Compendio de las campañas del ejército de los Andes. Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1825 (reproducción facsimilar).

30-CORTAZAR, Augusto Raúl. Poesía gauchesca argentina. Buenos Aires, 1969.

31-DAVIDSON, Harry C. Diccionario Folklórico de Colombia. Música, Instrumentos y Danzas, Bogotá: Publ. del Banco de la República. 3t.

32-DEL CARRIL, Bonifacio y Luis Leoni Hussay. Iconografía del General San Martín. Buenos Aires, Emecé, 1971.

33- DE LA PLAZA, Ramón. Ensayos sobre el arte en Venezuela. Caracas, 1883.

34- DOELLO JURADO, Martín. San Martín labrador. Buenos Aires, 1939. 12 pp.

35- D'ORBIGNY, Alcides. Viaje a la América Meridional. Buenos Aires: Ed. El Futuro, 1945.

36- DRAGHI LUCERO, Cancionero Popular Cuyano. Mendoza: 1938.

37- ESPINDOLA, Adolfo (Gral). San Martín, militar. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1959.

38- FAJARDO PALACIO, Manuel. Bosquejo de la Revolución en la América Española, Caracas, 1953.

39-_____. Cantares históricos de la tradición argentina . Buenos Aires: 1960.

40-FASANO, Enrique. San Martín, ese desconocido... El niño hecho hombre (semblanzas psicológicas de la vida del insigne prócer en la Madre Patria). Buenos Aires, Editorial "Emporio del Libro americano", 1980. 4º ed.

41- FARINI, Juan Angel. San Martín hasta la liberación de Chile a través de la "Gaceta de Buenos Aires". Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1964.

42- FERNANDEZ LATOUR de BOTAS, Olga. Prehistoria del Martín Fierro. Buenos Aires: 1977.

43- FERNANDEZ MORENO, César. Argentina. Barcelona: Ed. Destino, 1972.

44- FITTE, Ernesto J. Vicisitudes de San Martín en Cuyo. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1962.

45- FLORIT, Ernesto. La doctrina sanmartiniana. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1966.

46- Gaceta del Gobierno de Lima.

47- GARRIDO, Pablo. Historia de la Cueca. Chile, Ediciones universitarias de Valparaíso, 1979.

48- GESUALDO, Vicente. Historia de la Música argentina. T. I., 1536-1851. Buenos Aires: Ed. Beta, 1961.

49- GRAHAM, María. Diario de su residencia en Chile durante el año 1822 i de su viaje de Chile al Brasil en 1823. Tomo segundo. Versión española. Santiago de Chile, 1909.

50- GIANELLO, Leoncio. San Martín y el ideal de la independencia. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1964.

51- GRENON, S. J. P. Nuestra Primera Música Instrumental. Datos históricos. Buenos Aires: Persot, 1929.

52- GUIDO, Clara Rey de y Walter Guido. Cancionero Rioplatense (1880-1925) Biblioteca Ayacucho. Caracas: 1989.

53- GUILLESPIE, Alejandro. Buenos Aires y el Interior. Buenos Aires: s/f. (Prólogo 1818).

54- HAMILTON, T. P. Viaje a través de las Provincias interiores de Colombia. Londres: 1827.

55- ITURRIAGA, Enrique y Juan Carlos Estensoro. Emancipación y república: siglo XIX. En: La música en el Perú. Lima, 1985.

56- JURADO NOBOA, Fernando. Las Noches de los Libertadores. Vol. I, Quito, Ecuador. Ed. IADAP, 1991.

57- LACAU, María Hortensia. Vengan conmigo. Lecturas literarias para 7º grado. Buenos Aires, Plus Ultra, 1981. 6º ed.

58- LEGUIZAMON, Martiniano. El Primer poeta criollo del Río de la Plata. 1783-1822. Buenos Aires: 1917.

59- LUGONES, Leopoldo. La Musique populaire argentine En: Supplement a la Revue Sud-Americaine: (5): May, 1914.

60- MACHADO, José Eustaquio. Centón Lírico. Caracas: 1976.

61- MARTINEZ DE COMPAÑÓN, Obispo Baltasar. La obra del Obispo Martinez de Compañon sobre el Trujillo del Perú en el siglo XVIII. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberomaericano de Cooperación, 1978.

ver fecha 62- MAYOCHI, Enrique Mario. San Martín libertador de América. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano.

63- MEDRANO, Samuel W. El libertador José de San Martín. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950. 2º ed.

64- MELLET, Julien. Voyages dans l'interieur de la Amérique. Paris, 1925

65- El Mercurio Peruano. Tomo 3, No. 10, Folio 291, Lima: 1791.

66- MILLER, John. Memorias del general Miller al servicio de la república del Perú. Tomo I. Madrid, América, s/f.

67- MOYA, Ismael. El arte de los Payadores. Buenos Aires: Ed. P. Berruti, 1959.

68- PELLEGRINI, Carlos Enrique. Recuerdos del Río de la Plata. Buenos Aires, 1841.

69- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. Bogotá. Imprenta Nacional, 1945.

70- PEREIRA SALAS, Eugenio. Los Orígenes del Arte musical en Chile. Santiago de Chile: 1941.

71- PEREZ ROSALES, Vicente. Recuerdos del pasado. Santiago, 1869.

72- PICCIRILLI, Ricardo. Bernardo Monteagudo: colaborador del General San Martín. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1962.

73- PRADO, Pedro. San Pedro Alejandrino e T.I.

74- PROCTOR, Roberto. Narraciones del Viaje por la Cordillera de los Andes. Residencia en Lima y otras partes del Perú en los años 1823 y 1824, traducción y prólogo de Carlos A. Aldao. Buenos Aires: L.C.A., 1920.

75- RADIGET, Max. Souvenirs de l'Amerique espagnole. París, 1956.

76- RISOLIA, Marco Aurelio. San Martín, la Justicia y la organización judicial. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1965.

77- ROJAS, Ricardo. El Santo de la espada. Vida de San Martín. Buenos Aires, EUDEBA, 1978. 2º ed.

78- ROMAN, Marcelino H. Itinerario del Payador. Buenos Aires, Lautaro, 1957.

79-RUIZ GUIÑAZÚ, Enrique. El monumento al libertador. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1966.

80- RUMAZO GONZALEZ, Alfonso. El General San Martín, en referencia a Bolívar. Caracas: 1982.

81- SACHS, Curt. Historia universal de la danza. Buenos Aires, Centurón, 1944.

82- SÁNCHEZ DE FUENTES, Eduardo. El folklore y la música cubana. La Habana: 1929.

83- San Martín y la cultura. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1978. 5º ed.

84- San Martín y la declaración de la independencia argentina. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1960.

85- SARMIENTO, Domingo F. ~~Recuerdos de provincia. Buenos Aires, Tor.~~ Obras completas

86- SUBIRÁ, José . La Tonadilla escénica III. Madrid: 1930.

87-TORRE REVELLO, José y otros. San Martín y la cultura. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1978.

88- VEGA, Carlos. Contradanza y Cielito, en La Prensa. Buenos Aires 6 de mayo de 1939.

89- _____. La Forma del Cielito, en La Prensa, Buenos Aires, 8 de enero de 1939.

90-_____. Las Danzas populares argentinas. Buenos Aires: Instituto de Musicología, 1952.

91-VEGA, Carlos y Aurora de Pietro. El Cielito de la Independencia. Buenos Aires: 1966.

92- VICUÑA, Benjamín. De Paraíso a Santiago. Santiago de Chile, 1887.

93- WILDE, Antonio. Buenos Aires desde 70 años atrás.

94- WILKES, Josué T. "Discurso sobre la música" bajo el gobierno de Rosas, seguido del comentario gráfico musical que motiva acerca del Cielito, en Boletín Latino Americano de Música. t. IV, 1938.

95- ZAPIOLA, José. Recuerdos de Treinta años. (1810-1840) Santiago de Chile: 1881.

96- ZEBALLOS, Estanislao S. Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras. T. Y. Buenos Aires, 1905.

P. 120

PARTE II

TIEMPO DE BOLÍVAR

11 . Bolívar. Autor anónimo. Francia. Circa. 1828
Col. Fundación John Boulton. Caracas

Chui Araujo. El Padre de la Patria.
Papel maché, 105 cm.
Colección Biblioteca de Jajó.

43 Gerardo Aguilera Silva (1907-1976). Bolívar
39 x 29. Materias diversas sobre cartón piedra.
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas.

BOSQUEJO BIOGRÁFICO

Bolívar nació el 24 de julio de 1783 en una especie de "aldea tropical" llamada Caracas, con un límpido Guaire y un majestuoso Avila presidiéndola. Antes de cumplir los nueve años ya había perdido a su padre y a su madre. La negra Hipólita, su nodriza, "fue padre y madre" como dijera el propio Simón refiriéndose a ella. En 1799, cuando aún no había cumplido los 16 años, Simón viajó a Europa, Allí tuvo muy buenos maestros, entre ellos Simón Rodríguez y también Andrés Bello; pero fue Rodríguez quien tuvo la mayor injerencia en su formación. En 1824, en carta a Santander, Bolívar le dice: "El es un maestro que enseña divirtiendo, y un amanuense que da preceptos a su dictante". (7, p. 45).

Cuando Bolívar regresó a Caracas en 1802, con sus juveniles 20 años ya estaba muy felizmente casado y era un fervoroso "criollo americano" del cual iba a surgir el Libertador. En Caracas los jóvenes esposos entraron a formar parte de una sociedad fina y culta, que hacía música y leía versos. Pero su felicidad la tronchó pronto la muerte de la joven Teresa, quien enfermó de fiebre amarilla.

Desde entonces y de por vida, Simón fue el viudo de Teresa y nunca se volvió a casar. Pero si tuvo una intensa vida de relaciones, con dos afectos hondos. Primero con Manuelita Sáenz, en plena campaña libertadora. Luego con Joaquina Garaicoa, ya al final de su vida.

Al enviudar, en 1803 Bolívar viajó nuevamente a Europa, a España, Francia e Italia. Fue entonces que nacieron en él ideas políticas precisas. Asistió en París, en 1804, a la coronación de Napoleón, y allí mismo se encontró con su maestro y amigo Simón Rodríguez. La importancia política de este educador de juventudes se aprecia en un escrito de Bolívar, de 1824, en que le reconoce a Rodríguez que lo formara "para la libertad, para la justicia, para lo grande, para lo hermoso"...

Después de ese viaje, Bolívar volvió a París en 1805 y en 1807; además visitó los EE.UU, donde ya existía "una educación igual para todos". De estos viajes Bolívar volvió muy diferente, al punto que nadie lo reconocería. Se había gestado ya el futuro Libertador.

La libertad en Francia era indudablemente un paso para lograr la libertad en el mundo entero. Y para Bolívar, ahora su patria era preocupación absorbente.

44. El Congreso Constituyente de Venezuela firmando el Acta de Independencia el 5 de julio de 1811

Ver procedencia de foto

CAPITULO I
NACE UN HÉROE

BOLIVAR "EL HOMBRE"

Las vidas de San Martín y Bolívar quedaron al descubierto para la humanidad a través de las reseñas de los episodios heroicos y de su resonancia en la vida social. Pero también se expurgó su vida privada, porque los héroes no la tienen, y así es que se pudo escribir sobre "las noches de los libertadores".

En lo que respecta a la vida social de Bolívar, es fama que el Libertador "cantaba regular y recitaba mejor, y con esto podía enamorar al lucero de la aurora", tal como escribe Jurado Naboa en el Diario de Bucaramanga.

Bolívar era amante de la diversión y para ella tenía el tono de los europeos de la alta sociedad. Muy dado a las mujeres, hay toda una historia escrita sobre sus noches, que va corriendo paralela a los episodios de su grandeza como Libertador. Como dijimos, nunca volvió a casarse, tal como se lo prometiera a su mujer ya muerta, aunque generalmente una o más mujeres lo acompañaban en sus campañas, en tanto iba dejando frutos regados por su paso...

Bolívar confesó que el amor por Teresa Toro, fue la más grande pasión que él había sentido en toda su vida, al punto que toda nueva relación debía resultarle vacía, en tanto su corazón sólo palpitaba para la libertad. Sin embargo, - como anticipamos - hubo una mujer de prestigio, que sí tuvo importancia en su vida a partir de 1822, jugando un papel realmente destacado: La quiteña: Manuelita Saenz, a quien él llamó "la Libertadora del Libertador", y luego otra que le brindara también verdadero amor; hasta el fin, la "gloriosa" Joaquina Garoicoa, nativa de Guayaquil. Pensamos que la vida privada debió pertenecerle y no hacerse pública; pero acorde con su fama, esta nunca pudo pasar desapercibida.

A Bolívar la bastaban cinco horas de sueño. Era impaciente y como máximo -se observó- podía permanecer dos minutos sin moverse. Le gustaba bailar, enamorar, dictar tres cartas al mismo tiempo, correr, mecerse en una hamaca... Era excelente bailador de valses y de minuetes y en todas partes le ofrecieron bailes en los que se lucia. También recibió coronas de laureles, y se le brindaron banquetes con los consabidos brindis. Se le festejó su

cumpleaños y muy especialmente su santo, el día de San Simón. Pero por encima de todo, para el Libertador la obra "es cuerpo que requiere un cuerpo que la impulse". Su obra fue luchar para el logro final de la independencia de los pueblos de América.
Al despuntar el siglo XIX, en Venezuela era visible la diferencia que socialmente se establecía entre blancos y pardos, además de la que existía entre los "mantuanos" y los "blancos de orilla". Al declararse la independencia, los patriotas declararon la igualdad entre los hombres que habían de luchar todos unidos por su consolidación. Pero esta lucha no fue fácil.

Caracas era una pequeña ciudad con hermosas casas coloniales con sus techos rojos y el adorno de araguaneyes y bucares con su "palo floreado" (designación que el pueblo extendiera a los hombres excepcionales, entre los que sin dudas ya se apuntaba Bolívar).

Por entonces, tal como escribiera Robert Temple, en Caracas las "diversiones principales son el billar, las barajas y la música", Temple observa que este arte alcanzó gran perfección, seguramente a causa de que en sus ritos religiosos se empleaba diariamente tanto la música sagrada como la profana. De esta manera el pueblo tenía el oído preparado para la música.

Al comenzar el siglo XIX se hacían reuniones culturales con poetas y músicos en la casa de los Ustáriz, a las que asistía Andrés Bello, que era muy joven entonces. De acuerdo con José Antonio Calcaño, por ese tiempo comienza la segunda etapa de la música venezolana, que siempre había estado ligada a la iglesia, pasando así del templo a los salones. Fue por entonces que nació la canción patriótica, que debía exaltar los sentimientos populares, los cuales culminaron con la declaración del 19 de abril.

En todas las casas de distinción había pianos y toda señorita educada debía saber tocar este instrumento. El repertorio se componía de sencillas danzas, contradanzas y minués, algún bambuco, el fandango o valse fandango, germen del posterior joropo, y alguna pieza criolla como las que señalaría después de la Plaza. Fue en este siglo XIX que el valse había de alcanzar un desarrollo virtuosístico; pero esto ocurrió ya en la segunda mitad del siglo.

En cuanto a los conjuntos musicales, cuando se festejó el primer aniversario de la Revolución, actuaron cinco orquestas populares de treinta ejecutantes cada una. Y por entonces - de acuerdo a lo que dicen los viajeros -, había jóvenes caraqueños muy cultos que buscaban expresiones propias con énfasis en el aspecto político. Así, en 1811 se imprimió en Caracas una "Canción Americana" inspirada en la Carmañola de la revolución francesa.

Ese año hubo actividad teatral patriótica, además de los conciertos de Madame Tapray, que concluían con el canto de canciones independencistas. Por entonces se organizó una mejor orquesta bajo la dirección de José María Cordero. Pero el teatro donde se daban las funciones se dañó con el terremoto de 1812. Después ocurrió la entrada de Monteverde a Caracas y con la pérdida de la Revolución de Abril se vivieron meses de zozobra, hasta que

ocurrió un hecho sorprendente: llegó la noticia de que Bolívar avanzaba desde Mérida al frente de unas tropas. Fue estas, que después de luchar en Valencia, logró conquistar la ciudad de Caracas, decretando "la guerra a muerte".

Para ese año de 1814, autoridades eclesiásticas de Nueva Granada hicieron aparecer a Bolívar como enemigo de la religión, circulando ~~apareciendo~~ la presente Décima, que se atribuyó al clérigo García Tejeda.

Bolívar, el cruel Nerón,
Este Herodes sin segundo,
Quiere arruinar este mundo
I también la religión;
Salga todo chapetón,
Salga todo ciudadano,
Salga, en fin, el buen cristiano
A cumplir con su deber
Hasta que logremos ver
La muerte de ese tirano.

En cambio los partidarios de Bolívar tenían cantos muy diferentes. Así. una señora dueña de casa compuso el siguiente canto, entonado en una fiestecita y baile (muy falto de rima por cierto),

A cada cochino godo se le llega su sábado,
a nosotros nos ha llegado el tiempo de
poder hablar,
que bastante tiempo hemos estado
con un candado en la boca,
y ahora nos divertimos y otros estarán llorando, etc.

Muy pronto fue de rigor que todos los certámenes artísticos finalizaran con la ejecución de un himno a Bolívar, que escribiera en Caracas José María Salazar, al que puso música Lino Gallardo y cuyo coro decía:

Tu nombre Bolívar
la fama elevó
sobre otros héroes
que el mundo admiró.

44. Diseño del bordado del uniforme de los reguladores del Cabildo.
Caracas 1809. Archivo del Consejo Municipal. Caracas.

45. Miembros del Cabildo de Caracas.
Detalle del cuadro "El 19 de abril de 1810" por Juan Lovera 1835. Colección Concejo Municipal. Caracas.

47- Les Bolivars et les Merillos

Buscar procedencia

Documentos sobre algunas costumbres de Caracas

4º. La marquesa del Toro transportada por un esclavo. Detalle de un mural de la Quinta de Anauco. Caracas. por José Hilarión Hibarra. c. 1828.

. El marqués del Toro transportado por un esclavo. Detalle de un mural de la Quinta de Anauco. Caracas, por José Hilarión Hibarra c. 1828.

59. Traje de manumisa. c. 1810. Saya de zaraza o percal estampado. Camisa de holanda con encajes de hilo en el escote y mangas. Chal de holanda con bordados y calados en los extremos. Perteneció a una manumisa que había sido esclava de don José Pacheco y doña Antonia Díaz en Caracas. Colección Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial. Modelo: Oderre de Aldaca.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES Y LA MÚSICA

Durante el período que nos ocupa, existen diferentes fuentes documentales para el conocimiento de la música y los instrumentos musicales en uso. Entre los instrumentos que se ejecutaban durante las reuniones familiares, el arpa ocupaba el primer lugar. En tiempos de Bolívar, el arpa rústica era también uno de los instrumentos con que se acompañaban los bailes populares, y era ejecutada indistintamente por hombres o mujeres. Esta fue poco a poco reemplazada por el piano, ya hacia mediados del Siglo XIX, y si se trataba de la ejecución de partituras clásicas, se solía agregar el violín. Para la música popular, se usó siempre la guitarra con sus variantes, como el cinco y el seis, así como la bandurria que mereció una copla bogotana en 1831 que dice:

Atención noble auditorio
que la bandurria he templado:
y han de dar gracias, cuando oigan
la jácara que les canto

Por otra parte, las bandas se iban formando con los ejércitos y enriqueciendo su instrumental. Pero los conjuntos instrumentales numerosos eran propios de las iglesias, antes de pasar a los teatros. Los inventarios de los Jesuitas, a su expulsión, señalan en todas partes una larga lista de instrumentos musicales, muchos de los cuales habían pasado al dominio popular. En ellos se ejecutaban tanto músicas indígenas como criollas. Entre estos instrumentos cuentan cítaras, mandolinas y guitarras de diferentes clases, arpas, violines, flautas, oboes -las célebres chirimías- conservadas y llamadas chirisuyas, en Andahuailas, Perú, aun en nuestros días, trompetas y cornos que se apreciaban en los dibujos que mandó a hacer un siglo antes el Obispo Compañón, y que el pueblo siguió usando para acompañar los cantos y los bailes durante el proceso de criollización.

El repertorio musical de la época, en los salones, correspondía desde luego a la música europea. En una reunión en casa de los Blandin, a la que el viajero Duane fue invitado, este pudo escuchar la fina ejecución de un arpa francesa por varias señoras y del violín por un oficial que interpretó "con irreprochable estilo algunas sinfonías de Mozart". También hubo ejecuciones vocales y Duane apreció que poseían un acerbo copioso de partituras. Además, el mismo Duane tuvo allí oportunidad de escuchar música del país ejecutada por una joven en una lira o especie de arpa pequeña

Después de algunos minutos, los más jóvenes se entregaron al baile, y nos causó especial agrado, conjuntamente con la agilidad y gallardía de los danzantes, el novedoso estilo de sus pasos; era una especie de danza pantomímica, sin ágiles saltos, figuras ni piruetas con los pies, sino a base de movimientos en que se avanzaba y retrocedía de modo cadencioso. Luego bailaron otras danzas las chiquillas y los muchachos, con un compás admirable. La joven que había tocado al principio, le cedió su lira a otra, quien se desempeñó con similar ejecución. Se entonaron coplas, así como las habituales canciones patrióticas, en las que no dejaban de figurar las alusiones a Bolívar.

El baile se reanudó y la anterior ejecutante volvió a pulsar la lira. Nuevos aires y danzas nos hicieron pasar tan amablemente las horas que nos parecía aún temprano para resistir el deseo de quedarnos y seguir disfrutando de la función hasta el fin. Nos pusimos de pie y ofrecimos retribución por el entretenimiento que se nos había brindado; esta oferta fue rechazada con modestia manifestándonos que el placer que habíamos demostrado en escuchar esa humilde música representaba ya para ellos una generosa remuneración.

Sea cual fuere la superioridad de los estudios profesionales frente a la formación de estos músicos por naturaleza, confieso que mi placer fue tan completo y agradable como el que haya podido producirme en cualquier ópera la orquesta mejor combinada. Quizás la buena predisposición en que nos encontrábamos, la hora, el paraje e incluso lo inesperado del acontecimiento, contribuyeron a hacer más vivo el efecto y a intensificar nuestro deleite. Pero lo cierto es que, durante todo el transcurso de mi viaje, también me fue dable comprobar en muchas oportunidades la general aptitud para la música y el baile existente en todas las clases sociales y regiones del país. Causa ciertamente sorpresa lo generalizado que está el buen oído musical y la carencia total de desmaño por parte de los danzantes. Al solicitar noticias acerca del arpa, tuve conocimiento de que se trataba de un instrumento de fabricación nativa, y que no costaba más de cinco pesos; si en aquel momento hubiese estado de regreso, habría adquirido de buena gana uno de dichos instrumentos, aunque sólo fuera como recuerdo del solaz que nos proporcionó aquella velada. (p. 38-39).

Los bailes de salón comprendían el Minué, la Contradanza y el Vals, y como música criolla el Fandango, que había de convertirse en Joropo, Golpes de cuatro, cinco y tiple, y desde luego canciones.

En lo que se refiere al ambiente musical caraqueño, al despuntar el siglo XIX, estaban todavía activos algunos de los compositores venezolanos que constituyeron la llamada "primera generación", así como los de la "segunda generación" correspondiente a la "Escuela de Chacao", sistematizada por el Padre Sojo, el Presbitero Pedro Palacios y Sojo (1739 - 1799). Los primeros habían cultivado el repertorio religioso europeo y los segundos se formaron dentro del repertorio en el que despuntaban Haydn y Mozart. La magna figura venezolana era José Angel Lamas (1775 - 1814), autor del famoso "Popule Meus". De la segunda generación se destacaba Juan José Landaeta (1777 - 1814), autor del Himno Nacional, quien quiso fundar en 1811 una sociedad de conciertos, pero la situación política y social de entonces no favorecía el desarrollo musical. Landaeta, lo mismo que Lino Gallardo (1777 - 1837), componían canciones de tipo político y fueron encarcelados en 1812, hasta que con la entrada triunfal de Bolívar se los liberó. En 1814, Landaeta viajó a

Oriente y en Cumaná, en ese año, fue asesinado. Lino Gallardo pudo dedicarse a sus actividades musicales y a partir de 1817 se radicó en La Guayra.

De acuerdo con Ramón de la Plaza, hasta fines del siglo XVIII no se conocía fuera de Caracas sino la guitarra, el arpa y la bandola. En cuanto a los pianos, los primeros llegaron a Caracas en 1796.

COMIENZA LA EPOPEYA

El primer aniversario del 19 de abril de 1811 se festejó en Caracas como "el primer natalicio de la Revolución". Personalidades junto con el pueblo participaron luciendo vestidos de fiesta y escarapelas en los sombreros, con los colores de la bandera. Mijares escribe que "Bandas de músicos, seguidos de danzantes, recorrían la ciudad tocando aires alentadores". También se vieron "grupos de indios de los alrededores, cantando y bailando a su manera". Participaron, desde luego, las bandas de música, que llenaron el aire con los sones más melodiosos. Además, se montaron pequeños teatros en diferentes partes, donde la gente descansaba viendo farsas y escuchando canciones.

En ese tiempo, la Sociedad Patriótica era un centro revolucionario del cual participaban todas las clases sociales. El 2 de marzo de 1811 la Junta Suprema convocó la instalación del Congreso. El 5 de julio se declaró la Independencia de Venezuela y el 14 fue izada la bandera que ideó Miranda. Allí fue donde pronunció Bolívar su primer discurso, el 3 de julio de 1811.

Por entonces, los textos de las canciones llevaban al pueblo sentimientos de unidad continental. Vicente Salías escribió los versos para el himno de Venezuela:

Unida por lazos
que el cielo formó
la América toda
existe en nación.

Pero esta República desapareció un año después, hostilizada por la presencia española y también por miedo de los patriotas a un gobierno propio despótico. A ello se le sumó el 26 de marzo de 1812 el terrible terremoto. Bolívar subió entonces a las ruinas del templo de San Jacinto y pronunció las palabras que quedaron como un desafío: "Si se opone la Naturaleza, lucharemos contra ella y la haremos que nos obedezca". En octubre salió para Curazao y de allí continuó a Cartagena. (Hay que recordar que los neogranadinos tampoco habían sido felices en sus pasos para la independencia).

Bolívar, con intensa preparación intelectual, se improvisa como militar, pero poco a poco logra reunir una fuerza efectiva y adquirir seguridad en el mando. La epopeya comienza en Pamplona, donde pidió ayuda y se le prestó con el consentimiento del Gobierno de Cartagena. Pero tuvo que permanecer dos meses en Cúcuta, hasta que recibiera el permiso de liberar Mérida y Trujillo. en los Andes venezolanos.

Cuando el 23 de mayo de 1813 llegó a Mérida, Bolívar venía montado en una mula parda con estribos de bronce y con la espada que iba a ser "el símbolo perenne de la libertad americana", como escribiera Tulio Chosone. Fue allí en Mérida donde le adjudicaron el título de Libertador, el cual lo impulsó a seguir sobre Caracas, sin recibir más autorizaciones del gobierno de Nueva Granada; máxime que desde Trinidad había sido invadido el Oriente de Venezuela. La guerra debía de ser total y Bolívar mismo declaró la "guerra a muerte", pero no existió decreto, y al entrar triunfante a Caracas, en 1813, propuso "la reconciliación".

En esta campaña, en que las distancias se contaban por días a caballo, se incorporó el pueblo, y así se sucedieron luchas, triunfos y derrotas: Mérida, Trujillo, Valencia, Caracas...Por entonces se estaba combatiendo en todo el país, en tanto nacía el verdadero ejército venezolano. Y tres años después, Bolívar capitaneaba un ejército vencedor.

Tal como escribiera Miguel Acosta Saignes, en sus inicios Simón Bolívar "hubo de forjar la fuerza combatiente en plena pelea", y luego tuvo que crear varios ejércitos "dentro de la concepción general del Ejército Libertador" (p. 109). Tal como lo destacan las crónicas de la época, ya frente a las tropas bien organizadas, muchas veces hubo de valerse de la astucia, desbandando las fuerzas para despistar al enemigo y luego reunirlas para caer por sorpresa y triunfar. (En esto Páez fue el gran maestro).

En lo que se refiere a sus dotes combativas, él sin lugar a dudas había nacido para la epopeya, para fundar la libertad de América, y no para la lucha por el poder.

No es propósito de este trabajo seguir a Bolívar en todas las etapas de su gesta libertadora, con la que no sólo libertó políticamente pueblos, sino que también libertó a los hombres: a los indios de sus encomenderos hasta donde fue posible, a los negros de su esclavitud, y a los ciudadanos en general del yugo español. Bolívar consideraba que "al terminar la lucha armada comenzaba la obligación más ardua de los libertadores: organizar los países que se habían separado de España. Por ello decía que le temía más a la paz que a la guerra. El fue indudablemente todo un reformador social, que las circunstancias hicieron que tuviese que montar a caballo para pelear primero por la libertad.

Bolívar se llamó a sí mismo: "El hombre de las dificultades". Y tal como escribe Mijares "esa admirable capacidad de superar el fracaso (...) es en Bolívar la característica psicológica más constante." (p. 310) 39

Las reformas sociales que él ambicionaba como objetivo y justificación de la independencia, no podían ser adquiridas por la voluntad de un solo hombre, tenían que ser confiadas a las generaciones futuras, tal como escribiera Mijares (p. 554). 39 39

Mauro Torres, por su parte, acotó que: "Los temperamentos como el de Bolívar, reaccionan contradictoriamente a la adversidad y en lugar de abatirse, les sale una euforia y un

optimismo que los encabrita y los lanza a la acción". Y agregó: El afán de gloria será el resorte del Libertador. (p.)

En 1821 con la gran batalla de Carabobo, Bolívar logró poner punto final a siete años de guerras internas. El Libertador partiría entonces hacia el sur, para sembrar la libertad desde Colombia hasta Bolivia.

p. 140

~~pagina~~ 140 in bianco

CAPITULO II
MARCHA HACIA EL ALTO PERU

DEL TROPICO A LOS PARAMOS

Cuando Bolívar se puso al frente de la expedición que lo llevaría al sur, como escribiera Mijares, "dejaba atrás dos millones de kilómetros cuadrados cubiertos de banderas republicanas. Para liberarlo lo había recorrido en todas direcciones durante diez años". (39, p. 420).

Durante la campaña de Bolívar hacia el Alto Perú, el primer aspecto digno de mencionar es el de las formas muchas veces inéditas que resaltaron el paso de las tropas por llanos, sabanas y montañas, de tan diferente clima y geografía, con soldados salidos de tierras tropicales y no preparados para el ascenso a los helados páramos. Es conocido que los llaneros de Páez llevaban su torso desnudo y calzaban ojotas o sandalias, cuando no iban descalzos, y así emprendieron la gran hazaña, dejando muchas vidas por los caminos. Los habitantes de los páramos usaban en cambio adecuadas ruanas y estaban acostumbrados a la vida paramera. El Capitán Duane, que transitó esos caminos por aquella época, se sorprendió por el cambio de vestimenta de los habitantes.

> Hasta aquel momento habíamos venido observando que la ropa usada por ambos sexos era de colores claros, blanco, o de llamativos matices; de algodón o lino burdo en los hombres, y de muselina, zaraza o seda en las mujeres. Ahora, por el contrario, los colores claros habían desaparecido completamente, dando la impresión de que se llevaba luto general por alguna gran calamidad. Las mujeres vestían todas de negro, salvo algunas pocas que llevaban faldas de un azul oscuro. Las que no iban de negro usaban un amplio pañolón de este color. Además, tenían cubierta la cabeza y los hombros con una mantilla de tela negra o azul.
> Al expresar al teniente alcalde mi sorpresa ante semejante cambio, quedé aún más sorprendido por no haber parado mientes en lo que debía ser la verdadera causa que él me explicó con muy buen sentido. Me dijo, en efecto, que los trajes y tejidos usados en los valles de tierras cálidas no resisten los efectos del frío, y que los colores oscuros eran los más convenientes para vestidos cuyo lavado no es fácil, ni puede efectuarse todos los días; y que por tanto, eran razones de comodidad y economía las que imponían aquellos tintes que tanto nos asombraban, sólo porque aparecían repentinamente ante nuestros ojos después de estar acostumbrados durante largo tiempo a ver los trajes claros de otras comarcas. En realidad, la experiencia personal de los últimos dos días nos hizo ver la necesidad, no sólo de usar mayor cantidad de ropa mientras estuviésemos en las regiones frías, sino de renunciar a nuestras hamacas favoritas, y habituarnos al uso de camas de rudimentaria artesanía. (18, p. 309).

fig. 14 pl 3 7

51. Vestidos negros

Más adelante, el capitán va a encontrarse con los soldados del ejército que conducía Urdaneta: Los soldados caminaban con sus mujeres, a las que llamaban "rabonas" porque les cortaban las trenzas. Los soldados calzaban ojotas de cuero, vestían ropas corrientes, propias del llano.

52. Soldado con su rabona

1 136

Las tropas hacían ramadas como podían. Las tiendas de campaña eran sólo para los oficiales. El Libertador la compartía con un eclesiástico. O bien paraba en tambos, en la casa del cura en los pueblos, o en haciendas. El almorzaba rodeado de oficiales. Dormía en hamaca o en catre de campaña.

Los soldados jugaban a los dados y a la taba. El tute era juego viejo y el tresillo, llamado rocambor en Perú, se jugaba también desde el siglo XVIII.

El Libertador viajaba en mula y reservaba los caballos para las batallas. Pero en los festejos aparecía montando algún hermoso caballo, como el que le obsequiaran en la ciudad de La Paz, "cuyo aderezo tachonado con piezas de oro aumentaba su bizarría". Allí el Libertador fue recibido con un repique general de campanas y con el ruido de un cañón. Dicen las crónicas que usaba poncho. Se conservó uno de hilo, seda y lana de vicuña, tejido a mano con labores policromas de estilo "pallay" y flecos trenzados, que las damas cuzqueñas obsequiaron al Libertador.

Como distracción pública, se ofrecen corridas de toros, a las que se invita al Libertador. En los "ambigú" se ofrecían postres: helados, sorbetes y otros postres.

Las noticias eran llevadas por los chasquis, hombres a pie, con guarura para anunciar su llegada a los pueblos y luego pregonar sus noticias.

Las cartas del Libertador eran llevadas con escoltas de veinticinco soldados.

Después de la revolución, en Perú - tal como escribiera Ricardo Palma - todo subsistía menos el Virrey: Vestidos, vajilla, las empanaditas y el jerez, el refresco de naranja con ron de Jamaica... (Gaceta del gobierno. Estraordinaria lunes 22 de diciembre de 1823).

Otros episodios de la vida de los ejércitos en campaña, y sobre todo de la tropa, fueron reseñados por el coronel durante su viaje a Cúcuta, tal como sigue:

> Habíamos dejado atrás muchos atajos de ganado vacuno, por cierto el de más hermosa estampa que hasta entonces contemplara en las demás partes del mundo; pastaban en dehesas naturales de gran extensión, que ocupaban claros del bosque no invadidos por la vegetación silvestre. Dormimos a la intemperie cerca de uno de ellos, a tanta proximidad que podíamos percibir claramente las risas y cantos a que se entregaban de cuando en cuando los pastores, mientras vigilaban sus reses. Aquel día nos encontramos con un rebaño todavía más numeroso, junto con el cual viajaba un caballero europeo, trajeado de negro, bien montado y equipado. Se produjo el natural intercambio de saludos entre quienes se topan en medio de una selva inmensa al cruzar los empinados riscos de la cordillera. Los que no hayan tenido experiencia alguna de estos encuentros fortuitos, no pueden apreciar debidamente el placer que suscitan; los desconocidos traban amistad en el acto, y charlan como si se conocieran desde muchos años atrás. Aquel caballero era el comisario de abastecimiento del ejército del general Urdaneta, a quien, según nos informó, hallaríamos al pie del páramo. El se había adelantado, y me observó jocosamente: "Esos son mis almacenes que se transportan por sí solos",

> agregando que esta clase de comisariato permitía ahorrar los enormes gastos que suponían las grandes series de carreras de los ejércitos europeos. En efecto, el ejército no contaba con más bagaje que las mulas que transportaban las municiones, resguardadas en barriles impermeables, cubiertos por cueros de res. El sistema era excelente. Se estimaba primeramente el consumo promedio de carne que se requería de acuerdo con las fuerzas que habían de suplirse al ejército, y con el número de acompañantes; y con base en dichos cálculos, se traía ganado de los llanos y se le soltaba para que pastase en los yerbazales existentes en las inmediaciones del camino que habría de seguirse, en donde el ganado engordaba y adquiría peso antes de que se necesitara su carne para alimento de las tropas. (p. 358).

armée

Duane se refiere luego a su encuentro con el corps d'armée del general Urdaneta, vivaqueando a ambas orillas del camino y dice:

> Tuvimos que pasar cerca de varias de las fogatas, y al observar la bondad y cortesía que demostraban los soldados en sus hábitos y modales, no pudimos sino compararlos, y ventajosamente para ellos, con los de aquellas tropas de otras partes del mundo, cuya rudeza y vulgar impertinencia no tienen aquí imitadores. Tres o cuatro arbolillos, atados con cuerdas que se tendían bajo las ramas a unos cuatro o cinco pies del suelo, formaban el área de la cocina, donde ardía un alegre fuego para hervir los alimentos y tostar o asar la carne. Las compañías se organizaban en el número de ranchos requeridos, cuyo servicio se distribuían mutuamente. Conforme a la cantidad ya prevista, se sacrificaba a las reses en los sitios adecuados, y apartándose la porción de carne para cada rancho, se le llevaba al fuego. Como los utensilios de cocina son escasos y rudimentarios, la comida se prepara y reparte rápidamente; aunque aquí, al igual que en todos los lugares donde las verduras y frutas son abundantes, se aderezaban sopas y otros platos con yucas, arracachas, apios y el siempre gustoso plátano, que muchas veces hubieran podido dejar satisfecho a un epicúreo. (p. 359).

En esa oportunidad, la cercanía fue anunciada por "el monótono matraqueo o cadencia de las maracas, una especie de instrumento para llevar el compás, a cuyo son bailan los paisanos".... (p. 358-359).

Los correos eran muy importantes, y aparte los "chasqui" que llevaban noticias verbales de un pueblo a otro, las numerosas cartas y partes del Libertador eran llevados por oficiales con escoltas de soldados.

En cuanto a las armas, estos ejércitos llevaban fusiles, carabinas, pistolas, espadas, bayonetas, sables, grandes cuchillos y lanzas o picos. El capitán usaba pistola, carabina y una larga espada.

53. La Colombia que vio el Libertador
Gazeta de la ciudad de Bogotá. Capital del Dto. De Cundinarca Dom.23 de septiembre de 1821. 1=° p.376.

54. Transporte de caña de azúcar en mula

55. Aspecto de la carga de espalda en el Siglo XIX

Riña de gallos, Siglo XIX.

56. **Riña de gallos, Siglo XIX**

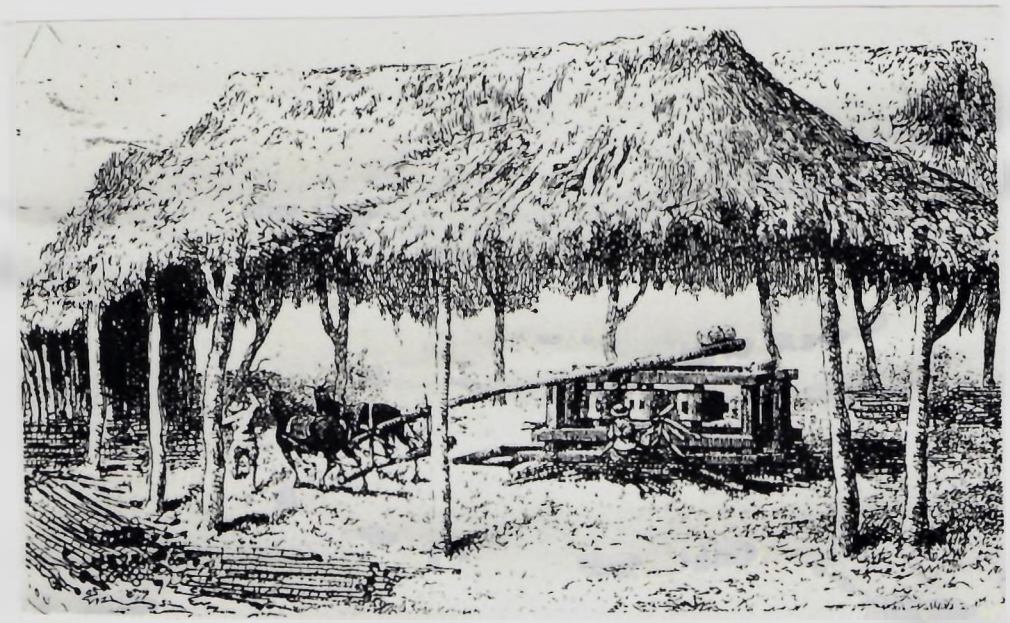
mamlanda

pr 89

147

57. Elaboración del pan de maíz

Maya Landa - p. 94



58 . Trapiche rústico de madera para caña de azúcar

Marulanda p. 96

59 . Vivienda típica de las tierras cálidas

Marul. p. 97

La Campaña de la Nueva Granada

La Campaña Libertadora de la Nueva Granada culminó bajo la dirección estratégica de Bolívar en la batalla de Boyacá, el 7 de agosto de 1819, y se constituyó en piedra angular para el surgimiento de la patria nueva y la iniciación del nuevo gobierno republicano. Este logró la liberación de Venezuela, Quito, Perú y Bolivia, llevando a la consolidación definitiva de la independencia de los países hispanoamericanos.

El 10 de agosto de 1819 entró el Libertador a Santafé donde una junta acordó los consiguientes festejos. La "festividad del triunfo" se realizó el 18 de septiembre. Las calles se adornaron, se colocaron siete arcos triunfales por los que pasaba solamente el Libertador: "Viva el grande Bolívar; viva el héroe a quien debemos nuestra felicidad; viva el inmortal Ejército de nuestros Libertadores"... Cuatro clarines rompían la marcha, saliendo de la plaza de San Diego y el paso de los héroes era sembrado con flores que caían de los balcones. Las campanas de las iglesias repicaban sobre las músicas marciales. Después de asistir a la catedral, se hizo un gran homenaje en la Plaza Mayor. La Gaceta estampó que "Habiendo ocupado sus sillas los tres señores generales, se oyó un golpe de música muy agradable y voces dulces y flexibles, cantaron una oda en honor de del héroe Bolívar..." En la Plaza habían colocado seis estatuas de tamaño natural que simbolizaban las características del héroe, entre ellas: La Religión, la Libertad, el Valor y la Constancia. Un coro de músicas entonó "un himno a Bolívar" y una hija del doctor Ignacio Vargas - muerto en el patíbulo - dijo emotivas palabras, le ciñó la corona de laureles a Bolívar y le entregó el escudo de Boyacá. Bolívar a su vez colocó la corona sobre las sienes de los dos generales y luego la arrojó sobre los soldados del Batallón Rifles, que a su vez la colocaron sobre la bandera. A todo ello siguió un homenaje en una casa de Santafé donde se realizó un baile. Se ejecutaron valses, contradanzas, minuetes y "todos los bailes acostumbrados".

José Ignacio Perdomo Escobar escribe que la contradanza denominada *La Libertadora* fue compuesta especialmente. Esta se tocó varias veces alternando con *La Vencedora* luego en el baile que se ofreció a los libertadores en el Palacio y en otras fiestas, que duraron cerca de quince días. Hubo corrida de toros, mascaradas, comidas populares, etc.

> En los festejos tocó la guitarra el General Santander, que era muy aficionado a la música en sus mocedades, y se cantaron galerones y canciones populares, entre otras una que llamaba la Cholita. En la celebración de los triunfos republicanos mandaban tocar La Vencedora cuando le tocaba el turno a poner a la contradanza.
> La *Gaceta extraordinaria de Santafé* de Bogotá hizo una larga descripción de la fiesta de Palacio. Afuera, el pueblo, en su contento, se dividió desde el atardecer en dos grupos que recorrieron la ciudad, cantando al son de tiples, bandolas y guitarras, las coplas de las emigradas, debidas al estro del doctor José Félix Merizalde. (p. 48/49). 44

Santander también dio un convite y en él Urquinaona improvisó un soneto que alguien estampó en lápiz en el periódico que consultamos en Bogotá.

Dos años después, "En la noche del 27 de junio se representó un dragma (sic) de Camelias en celebridad de la instalación del Congreso General y se anunció con la siguiente poesía, que reproducimos con su ortografía original.

La América infeliz, se vio afligida
Sugeta de la España al yugo fiero
Sin más ley, ni derecho que la fuerza,
El Déspota oprimía este Emisferio
Dominaba gran tiempo los tiranos,
Sin poder presentar ningún esfuerzo,
Holladas mira sus sagradas leyes,
queriendo en vano, quebrantar el fierro.
Mas ya finalizaron estos males,
Amaneció, por fin, el día sereno
De Boyacá, do fueron confundidas
Las grandes fuerzas del feroz Ibero.
¡Invicto General; Bolívar sabio
¡Ilustre Santander; Jefes guerreros!
Escuchad con placer lo que sentimos,
La voz veraz del pecho más sincero,
Pues fuistes de este día Precursores,
De esta jornada autores verdaderos,
A vosotros debemos Patria, amigos
Gobierno, Libertad quanto obtenemos,
Por vosotros gustosos advertimos,
Que en Colombia se erige hoy un gobierno,
Hechura, si, de vuestras propias manos.
Sin mescla alguna de poder ageno.
De la nación el Cuerpo Soberano
Que hoy representa al Colombiano suelo.
Por los solemnes votos expresados
En la voluntad libre de los Pueblos.
Ese cuerpo que ha sido tan deseado,
y que ha llegado el día en que le vemos,
Es a quien hoy gustosos dedicamos
Señores, de "Isabel el Drágma (sic) bello.

Gaceta de la Ciudad de Bogotá Domingo 10 de junio de 1821. Nº 98 (p. 316)

Meses después, en un convite que dio Santander fue improvisado el siguiente soneto, que alguien estampó a lápiz en la página de un periódico, soneto atribuido a Urquinaona.

Soneto

El sangriento laurel que un día adornaba
Del bárbaro Español la impura frente
De pura libertad, la llama ardiente
En Carabobo vi despedazada
El Pendón de la Patria tremolaba
Y el monstruo de la Iberia tarde siente,
Que todo plega ante la luz naciente,
Que su efímera gloria terminaba.
Contempla el colombiano enagenado
El fulgente astro de tan glorioso día
Y a impulso del placer, arrebatado
Exclama, de gozo lleno, y de alegría
Es Bolívar un Dios? ¡O si es un hondo
¿Respetad tiempo tan augusto nombre"

Cuando Bolívar siguió camino a Quito, desde Paso Real escribió una carta en la que con respecto a su viaje decía:

> En seis jornadas me he puesto de Santafé aquí. He tenido que detenerme más de lo que pensaba en algunos lugares, para satisfacer los vehementes deseos de los pueblos. Puedo decir que desde mi salida de esa he venido en triunfo hasta aquí. No hay testimonio de gratitud, de amor y de confianza que no me hayan prodigado estos pueblos con las expresiones más cordiales y sinceras de regocijo. En todo el camino grupos de gentes transportadas me han obstruido el paso, y las madres, con la ofrenda que han hecho de sus hijos a la patria, han consagrado otras tan naturales, tan sencillas, que las he apreciado más que los obsequios de mayor valor. Los arcos triunfales, los colores, las aclamaciones, los himnos, las coronas y ofrendas puestas sobre mi cabeza por las manos de jóvenes bellas, los festines y mil demostraciones de contento, es el menor de los presentes que he recibido; el mayor y más grato a mi corazón, las lágrimas mezcladas con los transportes de alegría con que he sido bañado y los abrazos con que me he visto expuesto a ser sofocado por la multitud. (23, p. 58/59).

TIPOS DE ECUADOR

60. Mujeres de clase media

61. India de la capital

62. Balsicona

63. Abanderado de la procesión

64. Indio guionero

65. Danza de indios disfrazados el día de reyes

66. Campesino de Simijoca

67. Indio que preside las entradas en los juegos de toros.

68. Vendedor de paja

69. Vendedora de ropa usada

70. Indio que preside la elección de alcaldes disfrazados

71. La giganta

72. Rancho campesino

73

74. Arriero.

75. Banderillero de Ancho

En junio de 1822 Bolívar llegó a Quito. El trayecto entre Pasto y Quito fue una verdadera marcha triunfal. En todas partes lo aclamaban; tanto los campesinos como los ciudadanos que le ofrecían agasajos. En Quito engalanaron las calles y los balcones estaban plenos de muchachas bellas. Allí fue donde quisieron colocarle una corona de laureles que él declinó hacia Sucre, el vencedor de Pichincha.

Juan Agustín Guerrero, "Yanaguanas del Ecuador del Siglo XIX" p. 136

76. El 16 de junio de 1822 Bolívar llegó a Quito, donde se encontró con su gran Maestro Simón Rodríguez

(Como se sabe, Simón Rodríguez fue hijo del músico de la colonia Cayetano Carreño, pero Simón cambió su apellido por desaveniencias de carácter con su hermano, de nombre Cayetano como su padre).

77 ·San Martín y Bolívar. Entrevista en Guayaquil

Buscar cita

Cuando Bolívar entró a Quito fue largamente aclamado, como en todas las entradas triunfantes anteriores. Pero allí debía ocurrir algo especial y fue su encuentro con Manuela Saenz, "auténtica representante del drama de América", como se dijera. Fueron solamente quince días, ya que el Libertador debió seguir a Guayaquil; pero este encuentro gravitó en toda la vida de ambos: no fue un amor intranscendente.

De Quito Bolívar viajó a Guayaquil donde se llevó a cabo la célebre entrevista con San Martín, de la que no se sabe mucho aunque se especuló bastante. En rigor, es evidente que San Martín optó por dejar a Bolívar la consolidación de la magna empresa, de la que él había sido artífice en el sur hasta Lima, pero sin la visión política y social revolucionaria de Bolívar, la cual el Héroe de los Andes debió percibir, a juzgar por sus resoluciones de entonces y sus declaraciones posteriores.

En 1820 Guayaquil se declaró por la independencia; pero estaba aislada. San Martín había contado con llegar antes que Bolívar a Guayaquil para incorporarla al Perú. Pero la victoria de Bolívar en Bomboná, y la de Sucre en Pichincha, así como la reunión de ambos y la llegada temprana de Bolívar a Guayaquil, decidió su colocación bajo la protección de Colombia el 31 de julio de 1822.

El antiguo Virreinato de Nueva Granada fue entonces declarado parte integrante de la República de Colombia, junto con la Capitanía General de Venezuela.

Estancia en Lima y Viaje a La Paz

Bolívar permaneció un año en el Ecuador. En julio de 1823 fue llamado del Perú para rescatarlo del imperio español. Pero él envió a Sucre, haciendo tiempo en tanto pedía más tropas a Chile y al Río de la Plata, con el deseo de salvar la obra de San Martín. Como dijimos antes, este a su vez le escribía a Bolívar: "Deseo concluya Ud. felizmente la campaña del Perú y que los pueblos conozcan el beneficio que Ud. les hace. Adiós mi amigo, que el acierto y la felicidad no se separen jamás de Ud; estos son los votos de su invariable José de San Martín". (~~R. González~~...)

Cuando en 1983 Luis Felipe Ramón y Rivera y yo visitamos Lima, trabajamos varios días en la Biblioteca Nacional recopilando datos de interés para nosotros y lo mismo que habíamos hecho antes en Bogotá, revisamos ~~libros~~ y periódicos con respecto a la epopeya del Libertador. Entonces mi esposo Luis Felipe anotó de la Gaceta del Gobierno del 10 de octubre, un escrito sobre el Banquete que le ofrecieran en Lima a S. E. el Libertador, que transcribo textualmente por que da una idea cabal de cómo se recibió al Libertador en Lima y cómo comentaban los periódicos los acontecimientos. La Gaceta del Gobierno habla así del Libertador Simón Bolívar.

Ayer se sirvió en su obsequio una esplendida mesa de cien cubiertos en las salas del antiguo palacio y en ella, Lima a pesar de sus infortunios, parece que no se había olvidado de su antigua opulencia. (...). La cordialidad rebosaba en medio del entusiasmo; y el presidente del congreso (doctor Figuerola) brindó el primero á nombre de la República:

Bolívar, dijo, hijo predilecto de la victoria, escucha la voz de la capital del Perú por el órgano del presidente de su congreso:

Como en el oriente
Al rayar la autora
El orbe se dará
En su rosicler:
Y los montes, prados,
Aves, plantas, flores,
Sienten los ardores
Del sol por nacer:
Así cuando brilla
O Simón, tu espada,

¡Qué regocijada
Brilla la ciudad!
El gozo mas puro
Rebosa toda alma,
En espada es la palma
De la libertad.
¡O tú que en Colombia
El yugo rompiste
Del pueblo que triste
Tres siglos llevó;
Y que en Carabobo
En Quito y en Pastos
La patria en sus fastos

Con gloria nombro:
El cetro de España
Rompe en esta esfera,
Y ante tu bandera
Caiga su pendón;
Y rompiendo Lima
Toduro sus cadenas
Cuente como Atenas
Un otro Simón.

En seguida el presidente de la República tomó la copa, y lleno de aquel fuego patriótico que lo distingue dijo: al pisar el héroe de Colombia la tierra de los Incas, he aquí nuestro Libertador, esclamaron inafenados de admiración y de gozo los hijos del sol. Sí, general: la fortuna va a guiar tus pasos: la victoria te espera en las heladas cumbres de los Andes para ceñirte con sus laureles, y las ninfas del Rimac entonan ya los himnos para celebrar tus triunfos.

Hasta entonces el general Bolívar, que modesto en medio de tantas glorias, no habia aun roto el silencio, brindó con su natural franqueza:

> *por el buen genio de la América que trajo al general San Martín con su ejército libertador desde las márgenes del Río de la Plata hasta las playas del Perú: el general O'Higgins que generosamente lo envió desde Chile: el congreso del Perú que ha reasumido de nuevo los derechos soberanos del pueblo, y ha nombrado espontánea y sabiamente al general Torre Tagle de presidente del Estado; y por que a mi vista los ejércitos aliados triunfen para siempre de los opresores de Perú.*

Contestó el sor. (sic) O'HIggins asegurando que había de ser siempre este día el más placentero de su vida, pues que veía reunidas las cuatro grandes secciones de la América meridional para ser mandadas por el hijo predilecto de la victoria.

Levantose inmediatamente el sor. Unanue, y con su acostumbrada elocuencia dirigiéndose a S. E. el Libertador de Colombia le arengó en estos términos.

Señor: Que el carro de los triunfos de V.E. corra con tanta velocidad a los estremos anstrales de Perú, cuanta ha sido lo que lo ha conducido del mar Atlántico al Pacífico, y que las amables ninfas de Apurimac los celebren con igual placer que las del Apure". (Sigue largo discurso).

Es copia fiel de la "Gaceta de Colombia". Nº 111. Bogotá Domingo 30 de Noviembre, de 1823. Trimestre 9". De la sección informativa sobre acontecimientos en el Perú.

Por entonces, los prodigios que se contaban del Libertador no eran leyenda. El 5 de diciembre de 1823 Bolívar libró la batalla de Araure, cuyo triunfo fue obra exclusiva de su arrojo, pues el combate estaba perdido, cuando él se puso al frente de la reserva y decidió la acción. Años después los llaneros, entusiastas partidarios del héroe cantaban:

¡Gloria! ¡Gloria! Bolívar;
¡Gloria, Libertador!
De Ceballos espanto,
De Araure vencedor.

Al año siguiente el 26 de agosto se libró la batalla de Junin y el 9 de diciembre la de Ayacucho, con las cuales quedó definitivamente libre el Perú. El 10 de febrero de 1825 se convocó el Congreso en Lima, ya que un año antes le habían confiado a Bolívar la Dictadura[9] del país. Las demostraciones de regocijo y agradecimiento al Libertador fueron entonces delirantes. Por decreto se le confirió el título de Gran Mariscal de Ayacucho y se le rindieron honores presidenciales. Con la espada en una mano y trazando códigos con la otra, logró libertad, concordia y orden, que se trasmitió también a Bolivia, que fue su hija.

Libre el Perú, en abril de 1825 Bolívar viajó al sur, primero a Arequipa y al Cuzco y después a La Paz, que había sido la primogénita de la libertad, al deponer las autoridades españolas, ya en julio de 1809. Allí Bolívar promulgó decretos de igualdad para los indígenas. A su llegada a la Paz se realizó una fiesta popular, y durante su tránsito por las calles se entonaron himnos patrióticos ejecutados por bandas de música de los cuerpos veteranos.

---

9 Esta palabra, ampliamente desprestigiada hoy, debió tener entonces el sentido de Jefe Supremo con amplios poderes.

En esa época, las bandas de música de los ejércitos eran las mismas que acompañaban los festejos de los triunfos de las armas. Aquí debe decirse que hasta entonces, las marchas de los ejércitos y las cargas fueron acompañadas, o bien con toques de diana de una corneta y tambores, o bien con las bandas que ejecutaban contradanzas y piezas criollas por todo acompañamiento.

Aquí hay un aspecto que merece ser resaltado, y es cómo se produce un intercambio de cantos y danzas entre los pueblos liberados. Así, podemos mencionar el Himno Nacional argentino que llevaron las bandas del Plata al Perú y que fue aprendido por los músicos patriotas. En 1818, un viajero inglés vio a Páez dirigir un coro de quinientos llaneros que lo cantaron en los llanos de Barinas. Esta canción se acompañaba por entonces muchas veces con guitarra. Así lo dice el viajero Roberto Proctor, quien la escuchó en una posta en 1823 en el camino de Argentina a Chile y anotó que así la oyó cantar también en Chile y en Perú. Muy pronto fueron compuestos otros himnos patrióticos, al punto que cuando el Libertador llegó a La Paz en diciembre de 1825 en la ya mencionada fiesta popular, las bandas de música ejecutaron piezas traídas por los ejércitos.

En el Perú, Bolívar abolió el trabajo de las mitas. Allí, tanto los indígenas como los negros sufrían una auténtica esclavitud, y no tenían voz que hablara por ellos. Bolívar atiende tanto a la guerra y a la política, como a la hacienda y al gobierno, como dice en una carta a Heres en 1824. El consideraba que "Toda revolución tiene tres períodos: la guerra, la reforma y la organización". El quiso remediar la explotación del pueblo, y "colonizar los países con sus propios habitantes".

EL RETORNO

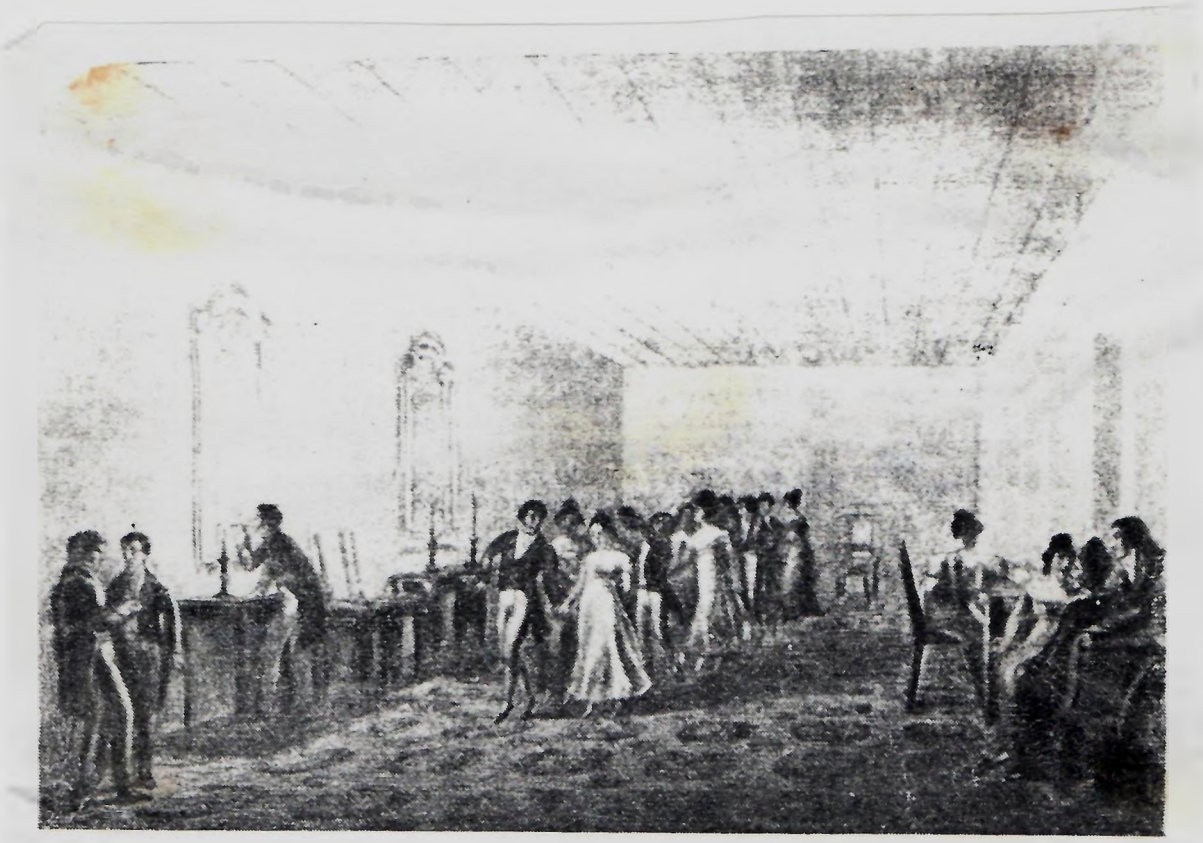
Cuando Bolívar se entera de los movimientos separatistas del Dtto. de Venezuela con respecto a la Gran Colombia, emprende el regreso a Venezuela. Para recibirlo se realizaron grandes preparativos dentro de las posibilidades de sus sufridos habitantes. Se decoraron las ventanas de las casas con hojas de diferentes árboles y arcos triunfales. Sonaron tambores y trompetas, y las gentes "se vistieron a la manera del país", como dijera el diplomático Sir Robert Ker Porter en su "Caracas Diary".

Los festejos duraron diez días y durante ellos, en las casas resonaban las músicas y los cantos, y se bailaba hasta en los barrios más humildes.

Porter se refiere especialmente a un barrio colombiano donde se bailaba "un ilegitimo fandango, ejecutado al tañido de una especie de guitarra negra ( ), acompañada por el sacudimiento en cadencia de una cantidad de semillas secas en una caja cilíndrica". Y dice que "al son de esta armonía, si se puede llamar así, cantaban y bailaban los participantes regocijados, que se divertían a sí mismos, por el retorno de su jefe favorito..." (trad. de p. 205, 1 col.)

En enero de 1827 con Páez, a quien nombrara jefe civil y militar, reorganiza la administración. Pero ya el 4 de julio viaja a Bogotá y el 10 de septiembre asume la Presidencia de la República. En junio de 1828, una asamblea popular reunida en Bogotá le encarga reorganizar la República, dándole amplias facultades. Finalmente, el 20 de enero de 1830 el Libertador convoca a un Congreso, el cual nombra presidente a Antonio José de Sucre; pero este es asesinado en junio del mismo año. Esto constituye un golpe mortal para Bolívar, ya seriamente resentida su salud.

CAPITULO III
CELEBRACIONES



. Contradanza en una tertulia de la época colonial a principios del siglo XIX. Litografia de G. Scharf, que figura en el libro Viaje a través de los Andes, de Peter Eghmidtmeyer. 1824. Chile.

ver pág.

FESTEJOS PARA BOLÍVAR

En toda la literatura menuda que gira alrededor de la vida del Libertador, cobran relieve los festejos que marcaban sus triunfos, y entre ellos los bailes que se realizaban, en razón de la gran afición de Bolívar por la danza. Así, en las Memorias del General O'Leary con respecto al año 1818, anota el autor que después de una jornada tremendamente agotadora, de cinco o seis horas, vió a Bolívar bailar otras tantas poniendo toda su pasión en el baile.

José Manuel Groot describe la alegría ante el triunfo de Boyacá. Dice que de la plazuela de San Diego salieron cuatro clarines que rompieron la marcha de los libertadores, repicaron todas las campanas y se ejecutó una música marcial. En la plaza especialmente arreglada, se habían colocado seis estatuas de tamaño natural que simbolizaban las características del héroe: La Religión, la Libertad, el Valor y la Constancia. Un coro entonó un himno a Bolívar y una canción del doctor Ignacio Vargas - muerto en el patíbulo -. El presidente de la Junta dijo emotivas palabras ciñó una corona de laureles a Bolívar entregándole el escudo de Boyacá. Bolívar a su vez colocó la corona sobre las sienes de los dos generales y luego la arrojó sobre los soldados del Batallón Rifles, que a su vez la colocaron sobre la bandera. A todo ello siguió un homenaje en una casa de Santafé, donde se realizó un baile.

Durante todos los festejos que se llevaron a cabo se entonaron canciones guerreras y marciales, cantos de loor a los héroes y otros humorísticos, sobre patriotas, de españoles y de emigrados, y se realizaron también bailes de esparcimiento.

Reproducimos algunos textos que fueron difundidos en diferentes publicaciones, como la ODA siguiente:

Al Libertador de Colombia
Venit post multos una serena dies.
Tib. 3. Eleg.

¿Conque al fin has logrado
Afortunada Lima
Recibir en tu seno
Al inmortal BOLÍVAR?
¿A aquel rayo de Marte
¿A quien la envidia misma
Sus virtudes respeta
Y su valor admira?
¿A quien debe Colombia
Verse restablecida
Al rango en que hoy el mundo
a reconoce y mira?
A aquel que en Magdalena,
En Marta y Margarita
En la Nueva Granada
En Cúcuta y Barinas
Dio las pruebas más altas
De valor y pericia,
Siendo el Héctor peruano
Que aquesta Troya libra.
¡Oh día venturoso
¡Oh memorable día!
Celebra, pues, tus glorias
Tus júbilos explica,
Y del Tanaro al Nubia,
Del Eúfrates al Rimac

Canta las alabanzas
Del que hace hoy tus delicias
Ya serás respetada
De esas hordas altivas
Que habían orgullosas
Decretado tu ruina.
Ya la negra discordia
Y la infame perfidia
Al báratro profundo
Huirán despavoridas,
Ya... Pero ¿Pero cómo intenta
Mi débil fantasía
Formar de tus fortunas
Una razón prolija?
Y tú, sublime genio
De quien espera Lima
Y la América toda
El fin de sus fatigas,
Acepta más que el voto
la voluntad rendida,
Pues suele importar esta
Más que la ofrenda misma.

F.LL.

Los versos siguientes fueron dedicados al Libertador en un banquete con que lo obsequiaron en Lima en setiembre de 1822:

Como en el Oriente
Al rayar la aurora
El orbe se dora
En su rosicler;
Y los montes, prados,
Aves, plantas, flores,
Sienten los ardores
Del Sol por nacer;
Así cuando brilla
Oh Simón, tu espada,
¡Que regocijada
Brilla la ciudad!
El gozo más puro
Rebosa toda alma
Tu espada es la alma
De la libertad.
¡Oh tú que en Colombia
El yugo rompiste,
Del pueblo que triste
Tres siglos llevó;
Y que en Carabobo,
En Quito y en Pasto
La patria en sus fastos
Con gloria nombró;
El cetro de España
Rompe en esta esfera
Y ante tu bandera
Caiga su pendón;
Y rompiendo Lima
Todas sus cadenas
Cuente como Atenas
Un otro SIMÓN.

El viajero Samuel Haigh escribió también que los sudamericanos son aficionadísimos a los brindis, y algunos tienen gran facilidad para improvisarlos en verso. Aquí vamos a repetir uno que apareció publicado cuando se celebró "la fiesta de la patria" con motivo del día del cumpleaños de S.E. el Libertador. Con esa ocasión hubo iluminaciones y agasajos. El prefecto dio un baile público, se sirvió un "ambigú", después "de un magnifico refresco" y entre los brindis se pronunció esta octava:

Nunca día tan fausto y placentero
Brillar ha visto el cielo americano:
Glorioso hoy respiró el aire primero
Simón el Grande, el héroe colombiano.

Enjuga, Oh Patria, el llanto lastimero
Que ya estás libre del poder Tirano
Roto su cetro, rota la cadena
Cambia en risa y placer la antigua pena.

Y también fue compuesto un soneto:

Cual se inunda en placer triste viajero
Así en pavoroso horror de noche oscura
Acierta a divisar claro lucero
Que la senda perdida le asegura

Así al nacer del inmortal guerrero
Que a quebrantar los fierros se apresura
Forjados del feroz odiado ibero
Se holgó la Patria ufana en su ventura

Presentes al natal del héroe infante
Destinado al terror de los hispanos
Fueron gloria y valor siempre constantes

Y al cielo alzando Libertad las manos
Este, dijo, ha de ser el que levante
Mi trono en el Perú: temblad tiranos.

El miércoles 22 de setiembre de 1824 la Gaceta del Perú escribe:
"¡Gloria inmortal al Héroe que cual otro César no hizo más que llegar, ver y vencer!"

Pero la celebración de mayor colorido, por las rumbosas fiestas y la participación en ellas del Consejo de Gobierno del Perú, fue la del 28 de Octubre de 1825. Según la relación de tales festejos, publicada en la Gaceta de Gobierno de Lima el 30 de Octubre de 1825, No. 35, hubo

> Tres días de festejos en los cuales alternaron las ceremonias religiosas, los actos oficiales en el Palacio de Gobierno y los regocijos populares.
>
> A las 5 de la tarde del 28 se sirvió un suntuoso banquete en el Palacio de Gobierno. Prominentes figuras pronunciaron palabras de elogio y reconocimiento al Libertador: el Presidente del Consejo de gobierno, los Ministros de Guerra y de Hacienda, el Cónsul Británico, el General Necochea, el general Heres, el general Rivadeneira y otras distinguidas personalidades.

Pero mientras esto sucedía en Lima, el Libertador se encontraba en Potosí, en ejercicio del gobierno de la naciente Bolivia.

También Caracas siguió, con entusiasmo los lejanos acontecimientos, como lo prueba esta "Canción compuesta con motivo de la Batalla de Ayacucho por un ingenio caraqueño":

Coro

De Ayacucho en el campo, deshecho
Ha quedado el poder español;
Ya recobra el Perú su derecho,
Ya respiran los hijos del Sol.
Libertad, libertad, del Perú
En contorno del Cuzco sonó,
Libertad por los Andes se oyó,
Libertad repitió Auscamayú.

1

El león de la Iberia afamado
Cuando el eco terrible escuchó,
En la oscura caverna aterrado
El rugido postrero lanzó.
Vuela libre del Apurimac
A la sierra nevada el Cóndor,
Y recorre otra vez vencedor
El imperio del grande Capac.

Coro

Libertad, cinco mil combatientes
Por su causa no más conocía,
Y vencieron tan pocos valientes
Doble fuerza de la tiranía.
Presionero Laserna quedaba;
Canterac se somete a partido,
Canterac que se mira perdido
Pues su ejército entero lo estaba.

Nada temas, hispano guerrero,
De las armas recibe el honor,
Que de América el hijo, al Ibero
Da lección de bondad y valor.
Dijo Sucre: repasen los mares
Los esclavos del fiero Borbón;
Y que lleven por triste blasón
Su crueldad a los patrios hogares.

Coro

Noble Sucre salud; que tu gloria
Logre a edades remotas pasar;
Que con ella eternice la historia
Las de Lara, Miller y la Mar,
La de Córdova osado y prudente,
La de tanto oficial esforzado,
La de tanto invencible soldado
Que al peruano tornó independiente.

Coro

Pero ¿como guardarse podrán
Las hazañas de tanto varón
Si los fastos de América están
Llenos sólos del grande SIMÓN?
¿Quién podrá su constancia pintar?
¿Quién podrá referir sus victorias?
Todo queda inferior a sus glorias:
Caraqueños, mejor es callar.

En octubre de 1826, en el día del cumpleaños de Bolívar, a medianoche sonaron tambores y trompetas con una fiesta de soldados que daban vivas a Bolívar, a los cuales siguió un gran baile. En una crónica se asentó que los invitados fueron entretenidos con una especie de imitación de danzas indígenas y peruanas, a las cuales asistió Páez. Además, hubo "Versos que, según algunos autores, se cantaban en Lima y otras ciudades del Perú, en las misas en acción de gracias, entre la epístola y el evangelio"

De ti viene todo lo bueno, Señor,
Nos diste a Bolívar:
Gloria a ti, gran Dios.

¿Qué hombre es este, Cielos
Que con tal primor
De tan altos dones
Tu mano adornó?
Lo futuro anuncia
Con tal precisión
Que parece el tiempo
Ceñido a su voz.

De ti viene todo &. (p. 179) 43

También se conservan muchos de los saludos y agradecimientos pronunciados por el Libertador, como los siguientes, de Arequipa.

> "¡Hijas del sol!, ¡ya sois tan libres como hermosas! ¿Tenéis una patria iluminada por las armas del ejército libertador! ¡Libres son vuestros padres y vuestros hermanos; libres serán vuestros esposos, y libres daréis al mundo los frutos de vuestro amor!".

En Bolivia, el Cuzco no fue menos espléndido en su recibimiento tal como lo reproduce Mijares:

> El mismo O'Leary narró que: Los frentes de las casas estaban adornados de ricas colgaduras y ornamentos de oro y plata, y los arcos triunfales en las calles ostentaban los mismos ricos adornos, vistosamente arreglados, y de las ventanas y balcones caia una lluvia de flores y coronas de laurel que las manos preciosas de las bellas arrojaban al pasar la comitiva, así como puñados de monedas y medallas al pueblo que la vitoreaba. Lo mismo que en Arequipa, regalóle la municipalidad un caballo con jaez de oro, y del mismo metal las llaves de la ciudad que le presentaron, donde le esperaban las señoras principales de la ciudad con una corona cívica de oro cubierta de diamantes y perlas. Aunque no podía negarse a aceptar estos costosos regalos sin desairar a las que se los hacian, me consta que no conservó para sí ninguno de ellos, los repartió entre los oficiales de su estado mayor y algunos jefes del ejército y hasta entre los soldados dando la preferencia a los que más se habian distinguido en la campaña. Yo tuve el honor de ser obsequiado por él con las llaves de la ciudad. (p. 490). 39

Las Canciones patrióticas

Estas constituyeron un medio eficaz para comunicar entusiasmo y difundir los hechos revolucionarios. Unas fueron escritas y luego trasmitidas oralmente. Otras fueron improvisadas por juglares populares y repetidas por sus oyentes. Algunos de estos textos fueron reproducidos para su difusión; y los viajeros de la época se hicieron eco de las mismas. Entre los primeros, William Duane, quien asistió. En Maiquetía a una velada musical en la que se cantaban coplas y canciones patrióticas con alusiones a Bolívar. Estas eran acompañadas por un instrumento que tenía la forma de un arpa irlandesa, pero menor en una tercera parte, fabricada con madera liviana parecida al junípero (...) Al solicitar noticias del arpa - dice Duane - tuve conocimiento de que se trataba de un instrumento de fabricación nativa y que no costaba más de cinco pesos.

Describiendo su paso por el Táchira hacia la Nueva Granada, Duane refiere haber oído también en las carreteras y en la montaña que llaman "Selva de los Báquiros", las canciones patrióticas cuyo tema central giraba en torno a los nombres de Colombia y Bolívar. Estas canciones se acompañaban con guitarras y maracas.

Algunos viajeros que visitaron Caracas durante los años de 1808 y 1812 destacan a su vez el canto de canciones patrióticas con que terminaban las representaciones teatrales del Coliseo. Perdida la Primera República en 1812, se volvieron a componer y tocar canciones de acuerdo con los intereses monárquicos, hasta la entrada triunfal de Bolívar en 1813, en que se entonaron "Himnos a la libertad".

Bajo la firma de J. J. Illas, circularon entonces estas redondillas,

"AL GRITO DE LIBERTAD QUE DIO
CARACAS EL 19 DE ABRIL DE 1810"

Era una noche de opresión y llanto,
Larga noche de siglos, vergonzosa,
Grillos, cadenas y existencia odiosa
La tierra de Colón llevaba en tanto

Como retiembla atronador quebranto
De hirviente lava que el volcán rebosa
Así la voz terrible, estrepitosa,
Del indignado pueblo pone espanto.

I al grito de los libres, que escandece
A los tiranos, por doquier se empeña
La lid sangrienta, que en rencores crece.
Triunfó la libertad, de gloria ensueño,
El iris de Colombia resplandece
I una heroica nación nueva aparece.

Las canciones patrióticas se ejecutaban también en los teatros y eran muchas veces costeadas por el Gobierno revolucionario. El viajero inglés Robert Sample que asistió en 1811 como espectador de algunas representaciones en el teatro de Caracas, dice que las canciones "son cantadas ocasionalmente y el cantante - con frecuencia - no es sólo aplaudido sino obsequiado con monedas lanzadas al tinglado (...) yo vi a un protagonista obligado a detenerse en su trabajo a causa de una amigable moneda que le lanzaron y le golpeó en la cabeza".

Morón agrega que

> Después de haber quedado destruido el Coliseo por el terremoto de 1812, en muchas oportunidades, y para las celebraciones de fechas conmemorativas, se acostumbraba levantar tablados de madera en la Plaza Mayor, con el fin de que

los músicos interpretaran allí las canciones políticas, que eran especialmente compuestas al efecto. Varios observadores extranjeros describen sus experiencias en torno a estas representaciones.

Durante los años comprendidos entre 1808 y 1812 casi todas las representaciones teatrales del Coliseo terminaron con canciones patrióticas. La Gaceta de Caracas señala varias de ellas a través de estos años. Es interesante comprobar que dicho periódico informa cada vez que aparece una "canción patriótica nueva", pero sin ofrecer mayores datos. Es importante destacar que después de haberse perdido la Primera República, a mediados de 1812, volvióse a tocar (y componer) canciones patrióticas en favor de los intereses monárquicos. Asimismo, mientras los patriotas fueron adquiriendo paulatinamente posiciones y victorias, se divulgaron canciones a favor de la causa, tales como los "himnos a la libertad" que sonaron durante la entrada triunfal de Bolívar a Caracas el 3 de agosto de 1813.

Pero una vez perdida la Primera República - y desde fines de 1812 - el gobierno realista fue muy severo en cuanto a perseguir infidentes. Algunas de las causas judiciales de infidencia se originaron por el delito de cantar canciones patrióticas. Muchas de ellas se difundían rápidamente por diversas zonas del país (...) la vena y el talento popular creaba letras y tomaba melodías para "inventar" o improvisar canciones espontáneas de ese tenor. Hay algunos ejemplos de esto.

Durante la noche del 1° de enero de 1813 una patrulla realista pone presos, en el humilde barrio caraqueño de Ñaraulí, a cuatro pardos "que cantaban las canciones de la independencia

Y es fama que en 1814, cuando murió el feroz Nañez, los llaneros cantaban:

Si el General Bolívar
Fuera adivino
Ya supiera que Nañez
Murió en Ospino

En el Perú, desde los primeros tiempos de la vida republicana, se compusieron canciones sobre textos alusivos a la libertad y a la victoria, como escribe Iturriaga Estensoro tal como vimos al hablar de San Martín, quien propició la creación de una marcha nacional que se constituyó en himno.
En cambio, el himno de Colombia, cuyos versos compusiera Don Andrés Bello hacia 1825, no fue conocido hasta 1861. Se compone de seis octavas con su coro de versos cada vez diferentes:

El Himno de Colombia
Canción Militar[10]
Dedicada a S. E. El Presidente Libertador
Simón Bolívar

Otra vez con cadenas y muerte
Amenaza el tirano español;
Colombianos, volad a las armas,
Repeled, repeled la opresión.
Suene ya la trompeta guerrera,
Y responda tronando el cañón;
De la patria seguid la divisa,
Que os señala el camino de honor.

Coro
Suena ya la trompeta guerrera,
Y responde tronando el cañón;
Ya la patria arboló su divisa,
Que nos muestra el camino de honor.

II
¿Qué patriota de nobles ideas
Apetece la torpe inacción?
¿Quién aprecia el reposo entre grillos?
Ciudadanos morir es mejor.
Libertad, haz que dulce resuene
De Colombia a los hijos tu voz,
Que jamás uno solo se afrente
Prefiriendo la vida al honor.

Coro

Libertad, ¡oh cuan dulce resuena
De Colombia a los hijos tu voz!
No será que uno solo se afrente
Prefiriendo la vida al honor.

III
De la patria es la luz que miramos,
De la patria la vida es un don;
Verteremos por ella la sangre,
Por un bárbaro déspota no.
Libertad es la vida del alma;
Servidumbre hace vil al varón;
Defender a un tirano es oprobio,
Perecer por la patria es honor.

Coro
Libertad es la vida del alma;
Servidumbre hace vil al varón;
Defender a un tirano es oprobio,
Perecer por la patria es honor.

IV
Defended este suelo sagrado
Que crecer vuestra infancia miró;
En que yacen cenizas heroicas,
En que reina una libre nación.
Recordad tantas prendas queridas,
De la esposa el abrazo de amor,
De los hijos el beso inocente,
De los padres la herencia de honor.

Coro
Defendamos la patria querida
Que nos guarda las prendas de amor;
Defendamos los caros hogares;
Conservemos la herencia de honor.

---

10 Esta Canción fue compuesta por D. Andrés Bello hacia 1825, cuando Laborde, el vencido de Padilla, hizo una incursión por aguas colombianas; pero, según Amunátegui, no fue sino en 1861 cuando vio la luz.

V

Recordad los patriotas ilustres
Que cobarde crueldad inmoló;
¿No escucháis que apellidan venganza?
Embestid a esa turba feroz.
Recordad del Araure los campos
Que el valor colombiano ilustró;
A Junín, Boyacá y Ayacucho,
Monumentos eternos de honor.

Coro

Recordemos de Araure los campos
Que el valor colombiano ilustró;
A Junín, Boyacá y Ayacucho,
Monumentos eternos de honor.

VI

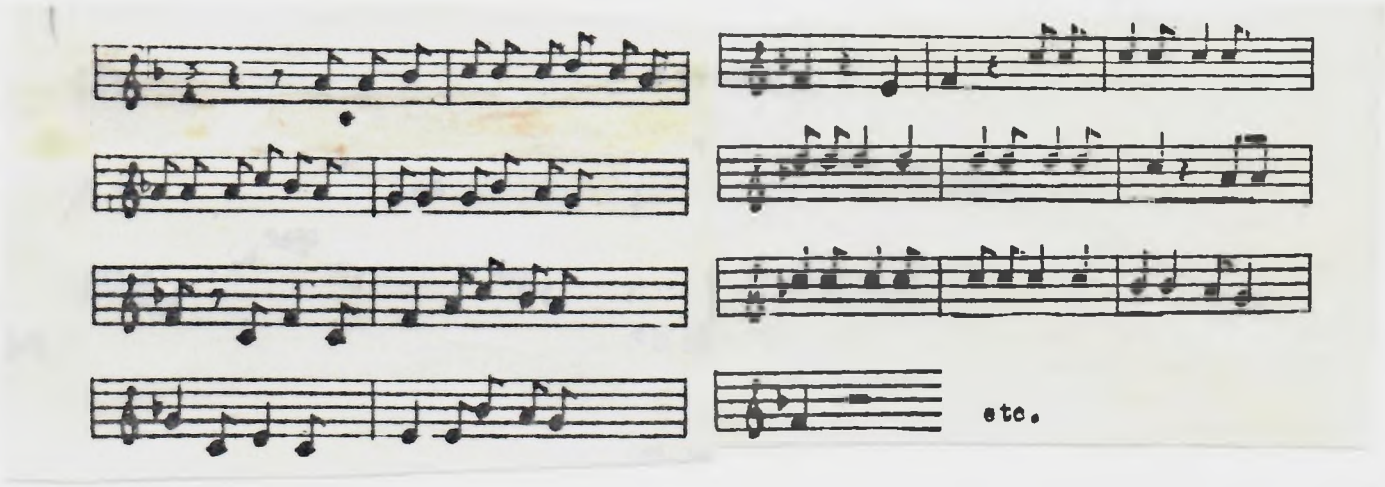
¿Veis llegar las legiones venales
Que conduce a la lid la ambición?
Contra pechos de libres patriotas
Impotente será su furor.
Atacad: una fe mercenaria
Poco da que temer al valor;
Por victoria hallarán escarmiento,
Por botín llevarán deshonor.

Coro

Avanzad, ¡oh legiones venales!
Que conduce a la lid la ambición,
Por victoria hallaréis escarmiento,
Por botín llevaréis deshonor.

(p. 162)

José Ignacio Perdomo Escobar escribe que la primera noticia de la aparición de los aires populares colombianos conocidos hoy, sólo se encuentra a raíz de la epopeya de la Independencia. Así el siguiente Galerón llanero que reproducimos de la obra de Perdomo Escobar.



ver pág.

19 Galerón llanero

En Colombia se hizo una buena recopilación de la música que se ejecutaba durante la époc de la independencia y el compositor y director de orquesta Blas Emilio Atehortúa realizó e nuestros días los arreglos para su ejecución orquestal.

La *Vencedora* es la contradanza con que se festejó el triunfo de Boyacá el 7 de agosto d 1819, por cuya razón recibió ese nombre. El coronel José María Cancino, que logró pasars al Ejército Libertador, dirigió a un grupo de músicos. Esta pieza fue considerada por much tiempo como el himno de la Nueva Granada.

La contradanza *La Libertadora* fue compuesta especialmente para recibir a los Libertadore en Santa Fe, después de la batalla de Boyacá en la fiesta que se realizó en el Palacio Sa Carlos.

La Trinitaria es otra contradanza cuya partitura habría pertenecido a Bolívar. Según e historiador Gabriel Porras Troconis. Bolívar regaló la partitura en 1827 a unos amigos d Cartagena.

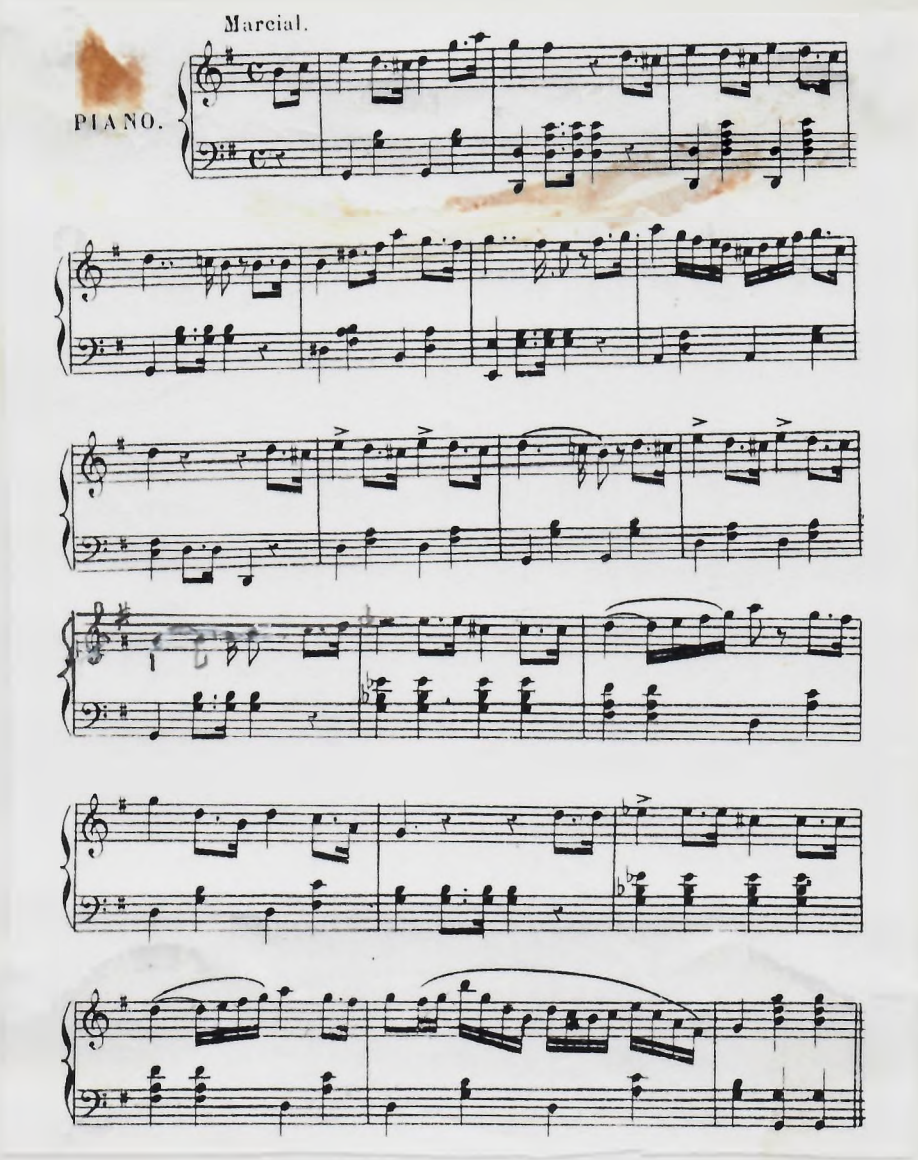
También figuran Bambucos en los repartorios de la época.

El Aguacerito es un bambuco incluido en el repertorio del Palacio San Carlos.

La Guaneña es otro bambuco que habría sido interpretado en la batalla de Ayacucho por la banda del Batallón Voltigeros. (En Colombia llamaban Guaneña a la mujer que acompañaba al soldado.)

20 CANCION PATRIOTICA

Por Atanacio Bello Montero



José E. Machado en el libro "Centon Lírico", publica numerosas poesías recopiladas por su abuelo, el escritor y costumbrista de su mismo nombre: José E. Machado; y de ellas extractamos las que se refieren a Bolívar.

TU NOMBRE, BOLÍVAR[14]

Tu nombre, BOLÍVAR,
la fama elevó
sobre el de otros seres
que el mundo admiró.

Asolar la tierra
es gloria feroz,
pero libertarla
es obra de un dios.
Viva, pues, BOLÍVAR
EL LIBERTADOR
y sus compañeros
en armas y honor.

En las Sabanas de Barinas, entre las notas del traductor del libro de Vowell, hay una referencia a la batalla de Araure que se libró el 5 de diciembre de 1813, cuyo triunfo fue obra exclusiva del arrojo del Libertador. El combate estaba perdido cuando él se puso al frente de la reserva y decidió la acción. Años después los llaneros, entusiastas partidarios del héroe cantaban:

¡Gloria! ¡Gloria! Bolívar;
¡Gloria, Libertador!
De Ceballos espanto,
De Araure vencedor.

y sobre *LAS QUESERAS DEL MEDIO* se cantaban estas cuartetas:

Yo no he estudiado en los libros
medicina ni Derecho;
pero el amor a mi patria
no me cabe dentro del pecho.

A los rayos de la luna
brillan allá en la sabana
los cachos de los novillos
como unas lanzas plateadas.

Y suspiro entristecido
pues me parece escuchar
el grito de: VUELVAN CARAS
en el aire resonar.

Atanacio Bello Montero fue otro de los compositores de canciones patrioticas como la que publicó de la Plaza en su conocido libro, la cual reproducimos.

---

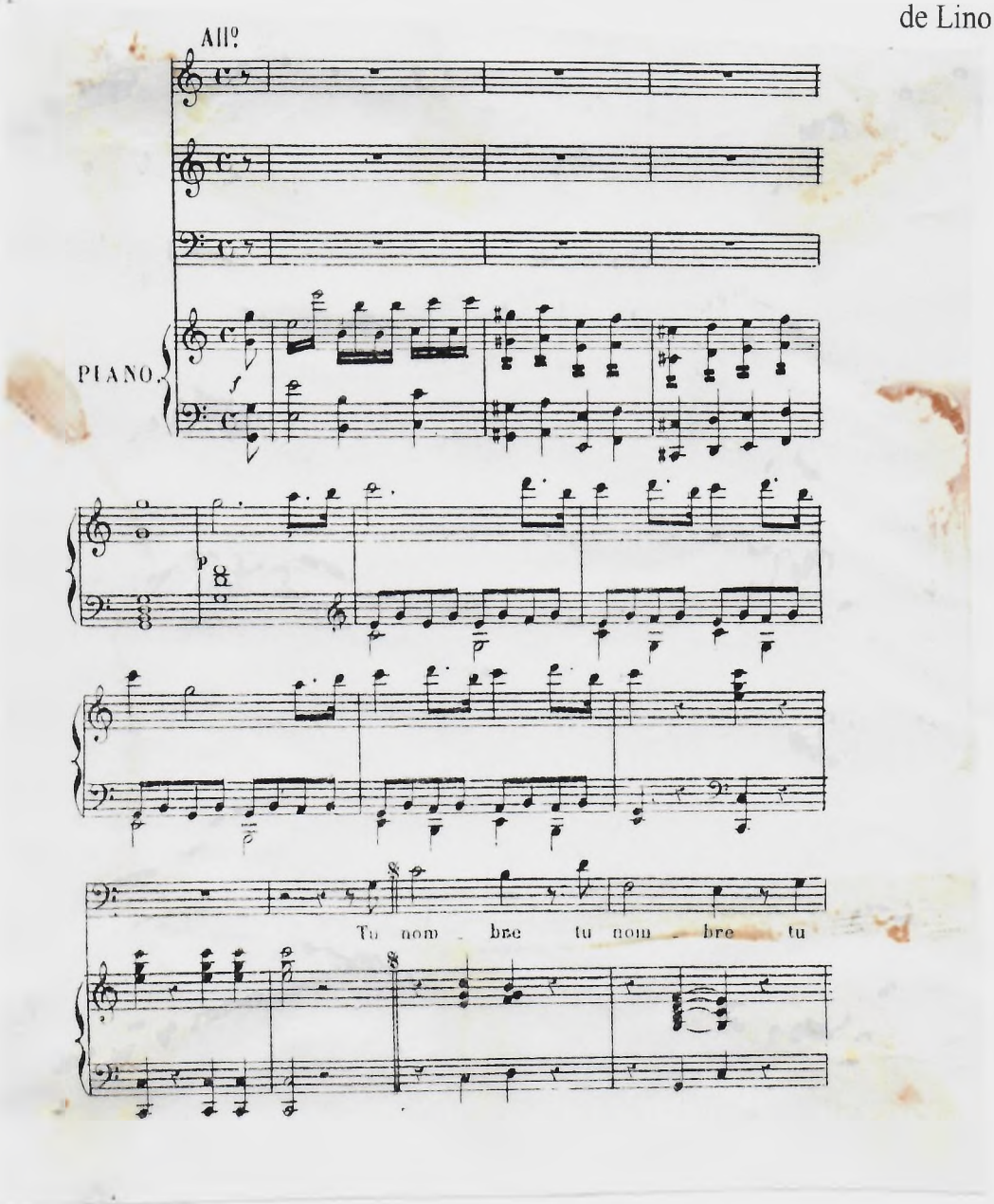
[14] Lino Gallardo, compositor ingenuo y de gracia ligera, como dice Ramón de la Plaza, escribió muchas piezas de baile y varias canciones patrióticas, entre las cuales descuella la música para esta letra, que obtuvo en su época lisonjero éxito.

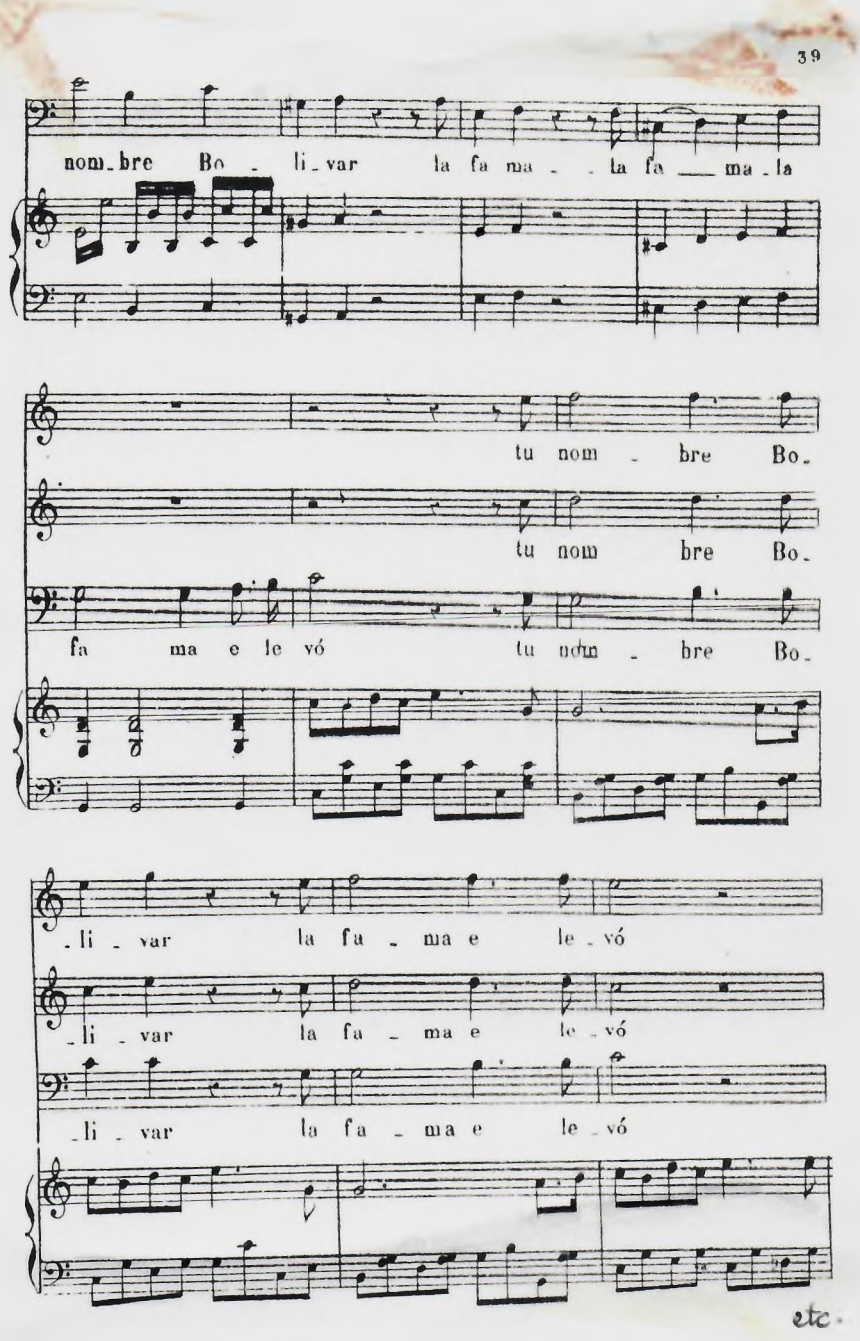
A Bello Montero se le reconocen además varias obras religiosas. Este músico se hizo soldado al formar parte del éxodo a Oriente.
El canto a la Victoria de Junín, de José Joaquín Olmedo, "ha quedado como el homenaje más fervoroso a la gloria de Bolívar y de las armas colombianas". (39 p. 424).

Entre los pardos, dos músicos sobre todo comenzaron a componer canciones revolucionarias destinadas a inflamar el ánimo de los independendistas. Ellos eran los ya nombrados Lino Gallardo y Juan José Landaeta. Lino Gallardo fue autor reconocido de numerosas canciones patrióticas que compuso en el correr de los años, como la que dedicó al Libertador en 1827.

21. FRAGMENTO DE CANCIÓN PATRIÓTICA

de Lino Gallardo





21. Fragmento de Canción Patriótica (Continuación)

Landaeta fue autor, entre otras, de una canción destinada a conmemorar la instalación del Primer Congreso de Venezuela, cuya letra comenzaba "Gloria americanos"...

Juan José también compuso una para los integrantes del Club de los Sincamisa, cuya letra inspirada en la Carmañola decía:

Aunque pobre y sin camisa
un baile tengo que dar,
y en lugar de la guitarra,
cañones resonarán.
Que bailen los Sincamisa
¡y viva el són del cañón! (10, p. 134)

Finalmente fue autor del Himno Nacional, aunque no exista la partitura que lo ~~atestiguaría~~. atestigue.

UN PARÉNTESIS SOBRE LA PATERNIDAD DEL HIMNO NACIONAL DE VENEZUELA

En 1987 Luis Felipe Ramón y Rivera publicó una monografía destinada a dilucidar la paternidad musical del Himno Nacional, atribuida a José Landaeta y a Lino Gallardo, confirmando los estudios del Maestro Juan Bautista Plaza que la atribuían al músico Landaeta. Aquí estamos ofreciendo las páginas iniciales de la "Canción patriótica" de Lino Gallardo, que incluyera en su conocido libro Ramón de la Plaza, y también de Juan J. Landaeta el "Gloria al bravo pueblo" - ninguna de ellas de puño y letra de los compositores, pero atribuidas a los mismos -. de su comparación surgen dos piezas de estilo diferente y por lo tanto de autor diferente. En cambio, tal como lo señalara el Maestro Juan Bautista Plaza, hay cierta coincidencia melódica entre Gloria al Bravo Pueblo y la Canción patriótica del mismo autor. (48, p. 221).

El Maestro Plaza, en el mismo libro de "Biografías, Análisis y Documentación", se refirió también al autor de la letra del Himno, que estaba afiliado al grupo de revolucionarios que integraban la "Sociedad Patriótica", donde "supo defender, como su verbo tribunicio", los altos ideales de libertad e independencia que allí se forjaban, de lo cual son fehaciente imagen las vibrantes estrofas del "Gloria al bravo pueblo".

OTROS CANTOS PATRIÓTICOS

Cuando Bolívar se dirigía en 1815 a los Cayos en San Luis, los patriotas cantaban estas estrofas con su correspondiente coro:

Coro:
Compatriotas: al arma, juremos
Derrocar al infame tirano
Y que nunca atrevido profane
De Caracas el suelo sagrado

A las armas, amigos, y suene
De la patria el tronante cañón,
A las armas, amigos, venguemos
De la patria ultrajada el honor.

Es un monstruo execrable el que amaga
A la patria con fiero baldón;
¿Qué es la vida sin patria y hogares
Qué es la vida sin gloria y honor?
Padres, hijos, hermanos, parientes,
Vuestros bienes, la vida, el honor;
El honor compatriotas ¿qué es todo,
Si perece, si falta el honor?
Compatriotas &

Si Numancia, ciudad de españoles,
Entre llamas al fin pereció,
Si Sagunto, habitada de esclavos,
Salvar pudo incendiada el honor:
¿Podrá ser subyugada Caracas
De hombres libres sagrada mansión?
No, patriotas, al arma, y que mueran
Los que quieran robarle el honor.
Compatriotas &

Los versos se deben al Dr. Vicente Tejera, y fueron compuestos en la isla de St. Thomas, en el año de 1816.

Durante la lucha en Oriente se contaban estas cuartetas. 1a

Por la calle van cantando
los indios americanos
ya se acabó la Regencia,
nos alegramos... nos alegramos.

Muchacho, dile a Fernando
que ya la América es libre;
y si piensa dominarnos
que se retire, que se retire...

Cantemos alegres, patriotas,
ya la España se voló;
y mueran los españoles.
Viva la unión, viva la unión.

Ya los pueblos son libres
de la nación, de la nación;
caiga por siempre el poder
que a todos nos oprimió.

Los versos finales de la canción dedicada a Páez que reproducimos, pertenecen a una Canción patriótica de 1828. b

A PÁEZ se debe

La gloria y blasón
De haber contrastado
La infame traición,
Del que astuto quiso
Lograr la ocasión
De hacer a Colombia
Su especulación.

Del mismo la espada
Que su diestra armó
Defiende a Colombia
En íntegra unión;
I bajo el auspicio
Del grande SIMÓN
Le da consistencia
Vida y esplendor.

¡Gloria! ¡Gloria! Bolívar;
¡Gloria Libertador!
De Ceballos espanto,
de Araure vencedor.

Las muchachas emigradas en cambio cantaban:

Mi General Bolívar
por Dios te pido,
que de tus oficiales
me des marido. (p. 241)

José Antonio Calcaño nos dice en su citado libro cómo gustaba Páez de que sus llaneros cantaran el "Canto de las Sabanas", canción patriótica muy popular en aquellos años, cuya letra procede de la vieja "Carmañola Americana" de tiempos de Gual y España. Y ya mencionamos el Himno argentino, cuya letra tenía entre sus estrofas alusiones a los demás países latinoamericanos. La que aludía a Venezuela decía:

¡No lo veis sobre la triste Caracas
luto y llanto y muerte esparcir!
¡No lo veis devorando cual fiera
todo pueblo que logra rendir!

La Guardia tenía también su canto, que entonaban todos en coro, que comenzaba:

El que quiera ser libre que aprenda
que en la Guardia tenemos por ley,
aborrecer a todo tirano
y detestar el nombre del Rey. (p. 241)

Pero no toda la poesía eran loas:

En el interior del país había habido juicios por cantar versos a Bolívar. Alberto Calzavara en su libro dedicado a historiar la música del período hispano, escribe que: Manuel Bruz, platero natural de Barcelona y vecino de Caracas, fue enjuiciado por cantar versos a Bolívar en noviembre de 1815. El expediente explica que se dio un baile en la casa de la señora Juana Morales, en el cual se cantaban canciones insurrectas como ésta:

El General Bolívar tiene un caballo
para matar españoles, europeos y canarios.

Por este motivo fueron llevados los cinco hombres del baile a la cárcel y puestos en incomunicación el 28 de noviembre de 1815. El Juez Supremo de Apelaciones, doctor Isidro González, declaró haber oído en dicho baile estas redondillas:

El general Bolívar tiene un caballo
que cuando va a la guerra se vuelve un rayo.

y otra:

El general Bolívar tiene un caballo
para coger españoles y los canarios.

En el expediente se declara que "sólo había de instrumentos músicos una guitarrita que llaman bandurria". (pp. 140/141)

LA POLA

En Colombia, una muy joven patriota - Policarpa Solabarrieta - trabajó por la revolución de su patria y fue fusilada en 1817, junto con su novio, Alejo Sabarain. Un Himno consagró a la heroína y se escuchó hasta en Argentina, donde yo tuve la oportunidad de recoger una versión musical en los años cuarenta. Dedico así un paréntesis de la epopeya bolivariana, para hablar de la Pola y de su himno que la inmortalizó:

Granadinos! La Pola no existe!
Con la Patria su muerte llorad
Por la Patria a morir aprendamos
Y juremos su muerte vengar!

Por las calles y al pie del suplicio.
Asesinos! gritaba, temblad!
Consumad vuestro horrible atentado
Ya vendrá quien me ha de vengar!

Y volviéndose al pueblo, le dice:
Pueblo ingrato, ya voy a expirar!
Por salvar tus sagrados derechos
¿Tanta infamia podéis tolerar?

Policarpa Solavarrieta, conocida popularmente como la Pola, cuenta entre las mujeres que tomaron parte más activa en la revolución que precedió a la emancipación americana. Nació en 1795, en la villa de Guaduas, departamento de Cundinamarca, no lejos de Bogotá. Mitre, al trazar su biografía, destacó su agraciado físico y sus altas dotes morales: "Era una joven bella - dijo - de ojos azules y cabellos rubios, dotada de una imaginación poética y corazón sensible, en quien las blandas virtudes de su sexo se hermanaban con la fortaleza de un alma varonil. Su primer pasión al estallar la revolución fue la patria; su segunda pasión fue un joven: Alejo Sabarain..."(p.)

Al iniciarse la revolución tenía la Pola apenas quince años; no obstante, trabajó intensamente en favor de la causa libertadora. Cinco años después pasó a Bogotá. Oculta en casa de una amiga, se encargó durante dos años de instruir a los patriotas de acuerdo con

los informes que obtenía sobre las tropas realistas. Colaboraban con ella numerosos amigos, entre ellos el que prometía ser su esposo, Alejo Sabarain, oficial del ejército republicano, a quien confiaba su novia los principales documentos relacionados con la revolución. Descubierto y hecho prisionero Alejo Sabarain, el virrey Juan Sámano encontró en su poder las pruebas fehacientes de la culpabilidad de la Pola; hizo averiguar entonces su paradero y la detuvo, juntamente con sus compañeros y amigos. Sometida a consejo de guerra, fue condenada a ser fusilada por la espalda. "por traidora a las banderas del Rey". Empero, antes de cumplirse la sentencia se le ofreció la oportunidad de su salvación, siempre que revelara el nombre de otros complotados. Como se negara a ello categóricamente, el 14 de noviembre de 1817 fue encadenada junto con su novio y fusilada. Un escritor dijo luego que ese día todos los patriotas lloraron en Bogotá.

Muerta la Pola, su nombre corrió por América como un símbolo de la libertad y escritores y poetas lo perpetuaron en bellisimas páginas. Los neogranadinos formaron además con su nombre el anagrama que puede leerse en el monumento que se levanta en su pueblo natal, y que dice: "Policarpa Salavarrieta, yace por salvar la patria". También compusieron ellos una canción fúnebre que se cantó en toda la América meridional y que conservó hasta nuestros días.

Tanto en Argentina como en Venezuela se conocieron tempranamente los pormenores heroicos de la vida de la Pola, así como los detalles patéticos de su ajusticiamiento. Sobre este particular, hace pocos años apareció un artículo bien documentado, junto con copiosa bibliografía. Además, el Dr. Rómulo Zabala, autor de dicho artículo, dio a conocer fragmentos de un drama histórico de Mitre que teatraliza precisamente la vida de Policarpa Salavarrieta.

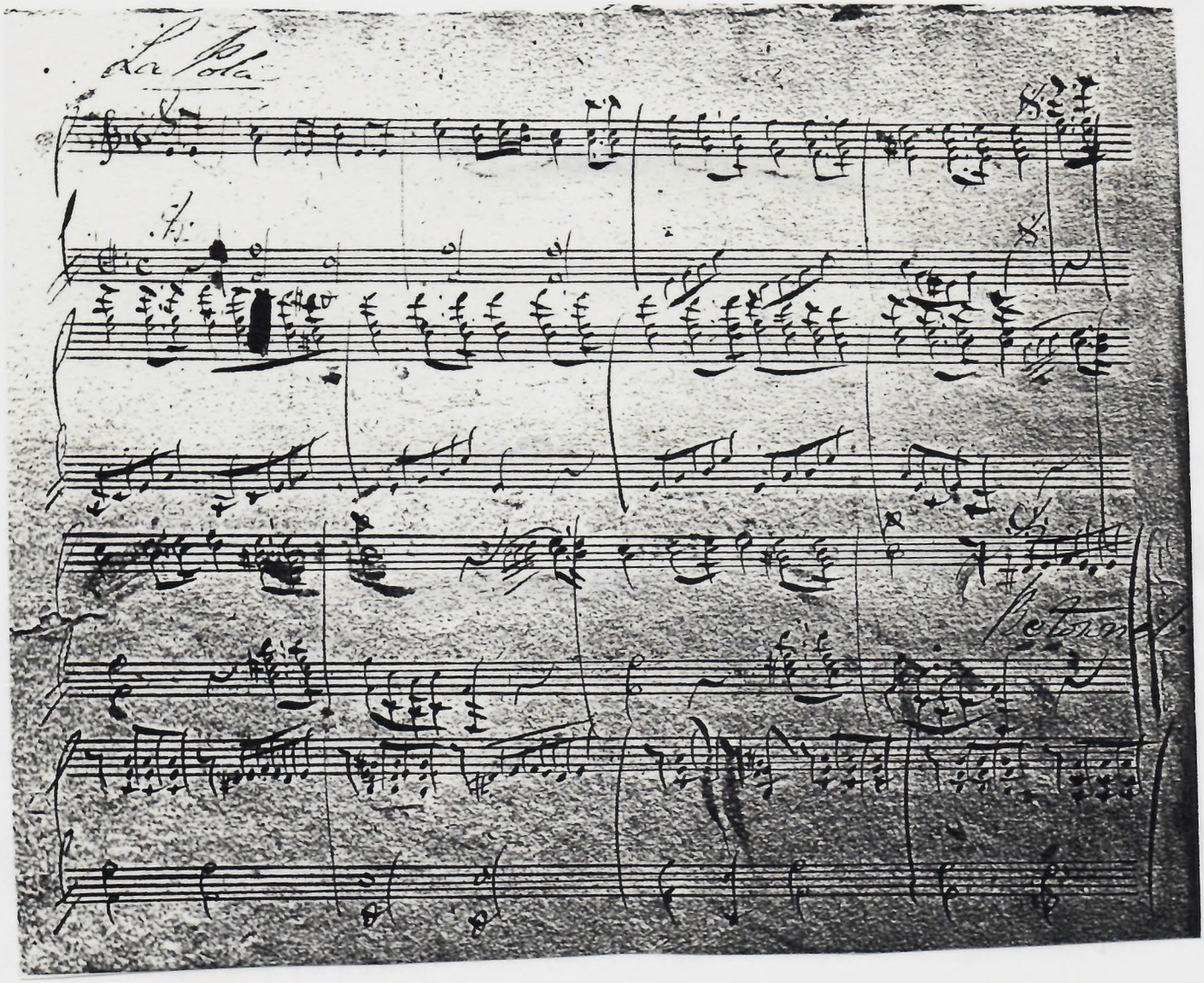
El himno o canción fúnebre, que los colombianos dedicaron a la Pola, circuló también en Buenos Aires desde los primeros años de su muerte, y luego fue impreso varias veces en nuestro país; la primera, seguramente, en 1837 en El Cancionero Argentino, Colección de poesías adaptadas al canto, editado en la Imprenta de la Libertad, de Buenos Aires. En este Cancionero se difundieron poesías de los más afamados escritores de la época, con la indicación curiosa, junto al autor de cada una, del nombre o iniciales del compositor que les había puesto la música. Desfilan así por el Cancionero, poetas de la talla de Esteban Echeverría, Florencio Varela, Juan Cruz Varela, José Rivera Indarte, Vicente López y otros, y figuran músicos como Esteban Massini, Manuel Fernández, Remigio Navarro - un negro célebre -, Josefa Somellera, una de las primera mujeres compositoras; Pablo Rosquellas, Virgilio Caravaglio, y los más célebres: Juan Bautista Alberdi y Juan Pedro Esnaola.

En cuanto a la poesía que nos interesa fue publicada en forma anónima, pero con una nota aclaratoria al pie que decía: "Esta canción fue hecha en honor de una heroína americana natural de Bogotá. Esta señora (Da Policarpa Salavarrieta) fue fusilada con su amante por no querer descubrir a los españoles las personas comprometidas en la causa de la independencia de aquella parte de América. Murió con un valor digno de la alma más magnánima, dirigiéndose al pueblo enternecido con estas palabras: No lloréis por mí,

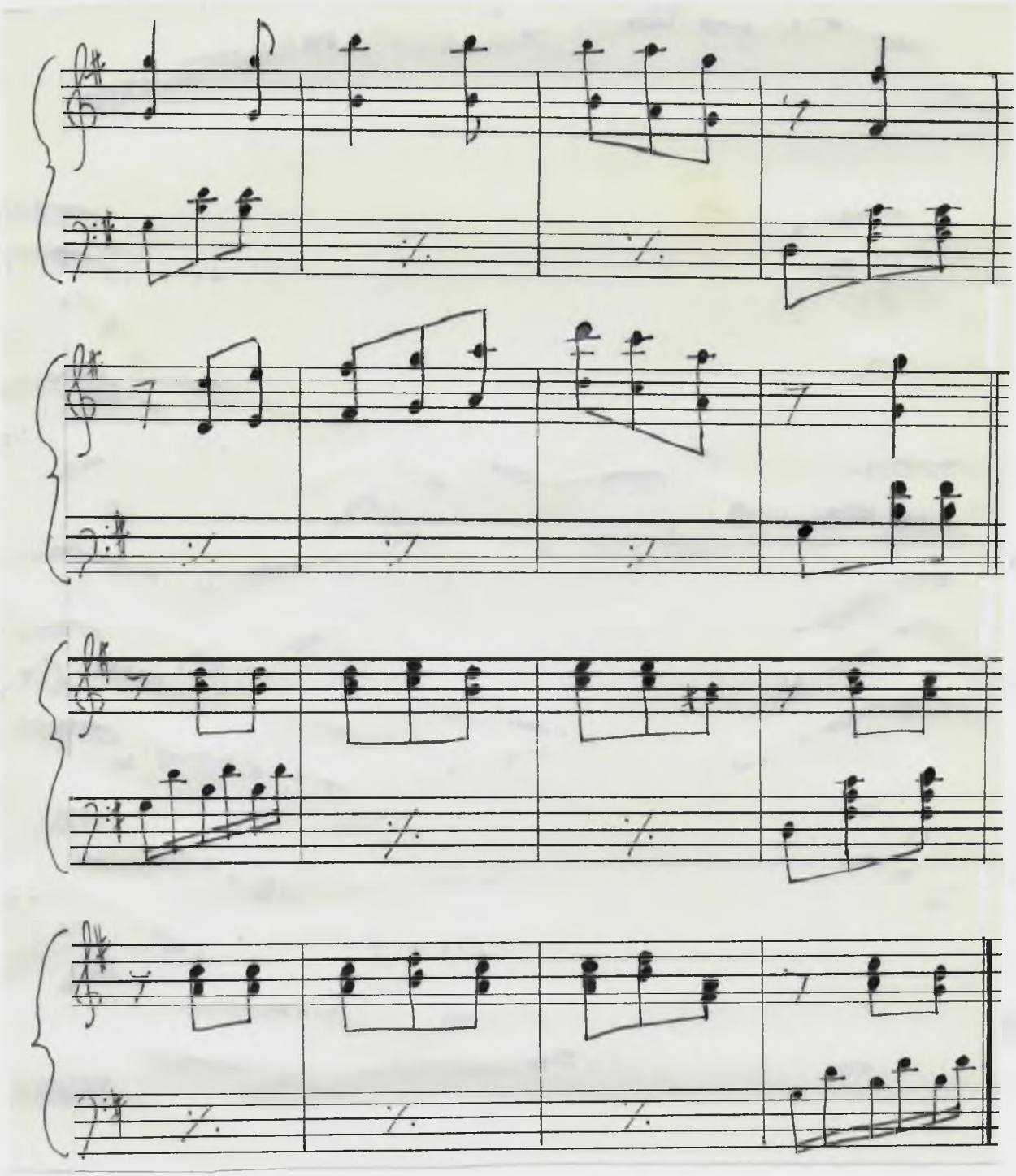
llorad por la esclavitud y opresión de vuestros abatidos compatriotas: sirvaos de ejemplo mi destino; levantaos y resistid los ultrajes que sufrís con tanta injusticia. Al subir al suplico tuvo sed, y, trayéndole agua un español, se negó a tomarla, dando por razón que ni agua quería de manos de sus enemigos. Mujer tan fuerte, merecía de la poesía americana algo más que una simple canción, pero mientras no exista otra cosa en su memoria, estimemos ésta, que recuerda hechos tan gloriosos y carácter sublime. El texto de la canción publicada comprende cuatro estrofas, que más tarde fueron reproducidas en diversos trabajos. Ya en nuestro siglo, Estanislao S. Zeballos incluyó en su Cancionero Popular (compilado y reimpreso) una Canción Popular anónima, intitulada La Pola, compuesta por cinco estrofas. Las cuatro primeras son reproducción apenas variada de la canción publicada en 1837. Como la obra de Zeballos es hoy también difícil de hallar, reproducimos a continuación la última estrofa que completa las tres estrofas que dimos antes.

Ni el temor ni halagüeñas promesas
Un momento me harán vacilar:
Por la patria gustosa yo muero,
¡Oh!, qué dulce por ella expirar.

22. La Pola (manuscrito)



23. La Pola (transcripción)



Las estrofas alcanzaron gran difusión y llegaron a popularizarse, al punto que se conservaron en la tradición oral, inclusive en provincias. Pude comprobar esto durante mis viajes dedicados a investigar la música folklórica del noroeste, y en mi libro dedicado a la música tradicional de Tucumán, incluí en el parágrafo de las canciones históricas, una intitulada La Pola. Además, en aquella oportunidad comprobé que la canción de la Pola había sido muy popular también en esa provincia. Al menos, podía interpretarse esto a través de un suelto que descubrí en un diario viejo de dicha ciudad. Se trata de la crónica del Tedéum del 25 de mayo de 1883, la cual firmara un alegre reportero con el seudónimo de Reporter Chico. Por entonces, los vestidos y las joyas de las damas concurrentes a los actos oficiales merecían largos párrafos, y, en este caso, el cronista no pudo dejar de describir risueñamente los trajes anticuados de algunos asistentes masculinos, y así se le ocurrió relacionar lo anticuado de los trajes con alguna canción en boga décadas atrás. Pero leamos mejor el párrafo: "Chalecos, había amarillos y bordados, que hicieron las delicias de muchos "dandys", en el tiempo cuando se bailaba con la música vieja, con Castro, Cañete, Kuto N. y los otros que tocaban La Pola".

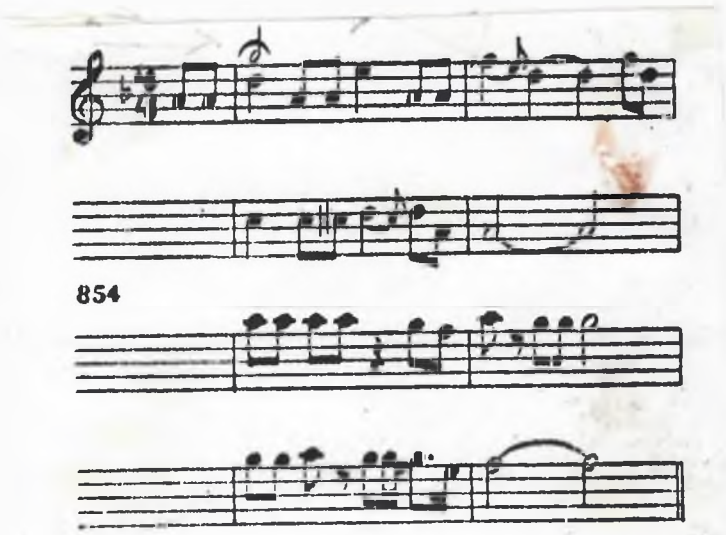
Cuando hace años extraje este párrafo de La Razón de Tucumán, supuse que la canción llamada "La Pola" podía ser la conocida canción granadina. Ahora lo creo con mayor seguridad, pues he podido comprobar cómo se popularizó en los salones de la época. En cuanto a la canción que obtuve en aquella oportunidad en la campaña tucumana, era por su letra la misma que difundiera la imprenta, sólo que el grito inicial de "¡Granadinos!" había sido substituido por un "¡Argentinos!"

La versión musical que incluí en mi libro y que ahora reproduzco, la obtuve en Santa Rosa, Monteros, de boca de la señora María Concepción de Riarte, quien la había aprendido, a su vez, cuando era niña, en Catamarca, de oírsela cantar a una esclava negra, oriunda de la misma provincia. Pero lo más interesante es que, junto con la canción, se conservara el nombre verdadero de la heroína, Policarpa Salavarrieta, así como algunos detalles de su muerte. Estos últimos, por cierto, confundidos con otro hecho conocido, en cuanto mi informante creía que la Pola era una patriota granadina, que se encontraba en Venezuela "encerrada en prisiones por su espíritu libertario y que fue condenada a muerte por hacer abrir la cárcel a los patriotas, conversando al guardián".

Volviendo a la música, en mi "Cancionero" ofrecí la melodía tal como me fue cantada, observando que su carácter concordaba con el de los versos. Dije, además, textualmente: "Supongo que alguna vez habrá sido publicada y sería interesante poder compararla". La casualidad ha querido poner ahora en mis manos, entre otras composiciones manuscritas de las primeras décadas del ochocientos, una pieza musical intitulada "La Pola". En artículo publicado hace años en La Nación de Buenos Aires, comenté en general los referidos manuscritos que comprenden varios álbumes y hojas sueltas, con una larga serie de piezas de salón, escritas para piano. En uno de los álbumes menores, de veintiséis páginas, aparece - tal como dije en esa oportunidad - una composición que evidentemente, corresponde por su

música a la canción fúnebre que algún músico neogranadino compusiera en homenaje a Policarpa Salavarrieta.

Andante moderato



29. La canción, conservada en la tradición oral tucumana

Esta pieza - que reproducimos ahora por deferencia especial de las guardadoras de los manuscritos, señora y señoritas de Ruibal Salaberry -, aunque no posee fecha, es con seguridad anterior al año de 1840 y puede pertenecer inclusive a los años próximos a 1825. En todo caso, el papel grueso de hilo, sus rayas de agua y demás particularidades de la escritura, por una parte, así como el análisis de las restantes composiciones musicales que acompañan a "La Pola", por otra, permiten ubicar estas músicas dentro de las primera décadas de la Independencia. Pero, por sobre todo, lo que nos interesa comprobar ahora, es que la composición para piano, del manuscrito antiguo, corresponde, efectivamente, al himno de la Pola neogranadina. Para esto conviene comprobar, en primer término, cómo la melodía puede ser cantada con los versos que circularon por nuestro país después del fusilamiento de la patriota. Y luego, puede cotejarse la misma melodía con la que obtuve por vía oral, en 1941, y que reproduzco. Para ello es necesario pasar por alto diferencias más aparentes que reales, como la pérdida de la fórmula puntillada en la melodía tradicional, y el aditamento de notas armónicas en la escrita para piano. Si se comparan ambas con cuidado, puede llegarse a percibir su viejo origen común. Las diferencias se justifican si se recuerda que entre una y otra versión han corrido más de cien años y se han sucedido muchos intérpretes de la canción oral, pudiendo inconscientemente deformar la melodía que habían aprendido de oído.

En síntesis: Nos ha tocado dar a publicidad la composición que creara algún patriota colombiano, la cual se difundió, tal vez primero sujeta a escritura, entre los músicos que poseían los conocimientos necesarios de la teoría musical, y cuya melodía trascendió al pueblo, el cual la perpetuó transmitiéndola por vía oral.

Durante el período conocido como "La Gran Colombia", una vez finalizada la guerra de independencia de Venezuela, se continuó utilizando la canción patriótica con fines similares. A propósito de la celebración del 19 de abril, en 1823, el periódico "El Venezolano" incluyó la loa y canción patriótica que se ofrecieron los días 18, 19 y 20 del mes de abril de ese año. Ambas obras, poética y musical, fueron ejecutadas en el "teatro provisional de esta ciudad", es decir, un tablado en la plaza mayor. El texto de la mencionada canción era como sigue:

Canción:

Viva Colombia, libre independiente,
Unamos nuestros votos, ciudadanos,
Viva el americno continente,
Y el suelo que es fatal a los tiranos.

Iris, ¡O Ninfa hermosa!
De la paz mensagera,
En la celeste esfera,
Veámoste brillar:
Y de la guerra odiosa,
El hórrido semblante
Ese arco brillante,
No puede tolerar.

Perdomo Escobar, el mencionado historiador de la música en Colombia, escribe que era de rigor en todos estos certámenes artísticos anuales, aunque no figurara en el programa, la ejecución de un himno oído por primera vez el 27 de octubre de 1822 y compuesto en esa fecha. A veces terminaba con un canto a Bolívar, escrito en Caracas por José María Salazar y con música de Lino Gallardo, cuyo coro decía así:

Tu nombre, Bolívar,
la fama elevó
sobre otros héroes
que el mundo admiró.

El mismo autor se refiere a un músico natural de Popayán, de nombre Juan Antonio de Velasco, autor de varias canciones patrióticas, quien ingresó como director a la banda del batallón Numancia, y que en el Perú logró pasarse al Ejército republicano peleando en Junin y Ayacucho. Más tarde, el 17 de noviembre de 1826, en ocasión de la llegada del Libertador a Lima, Velasco dio un concierto en el Palacio, en el cual tomaron parte profesores y aficionados venezolanos que estaban de paso en Bogotá, y se tocaron por primera vez oberturas de Rossini. Desde entonces, Velasco realizó audiciones musicales en su casa, ejecutando música alemana e italiana y esta costumbre fue adoptada también por otros músicos.

Las Bandas y la Música

La era de las modernas bandas militares comenzó en Europa en el Siglo XVII y las de caballería fueron instituidas en tiempos de Napoleón, en Francia. Las venezolanas comenzaron con clarines y cajas, y con toques simples. Al agregar otros instrumentos pudieron ejecutar contradanzas y bailes populares de la época; y también marchas patrióticas e Himnos.

En Bogotá, ya hacia 1809 se habían establecido dos bandas oficiales: la de Artillería, que tenía clarinetes, y la de Milicios que poseía dos fanfarrias. Estas bandas alternaban en las retretas. La de Milicios alegraba además con sus contradanzas las tertulias del altozano en la víspera de alguna festividad religiosa.

Las bandas estuvieron primero al servicio de los españoles y acompañaron luego a los libertadores. Así, en Caracas el primer aniversario del 19 de abril fue celebrado como "el natalicio de la revolución". Fue un día de gran jubilo en que

> Bandas de músicos, seguidos de danzantes, recorrían la ciudad tocando aires alentadores, los miembros del club patriótico recorrieron en procesión las calles principales, llevando banderas adecuadas a la fiesta... Ese día, en Caracas se vio muchos grupos de indios de los alrededores cantando y bailando a su manera, con más ingenuidad que gracia. Todos los rostros reflejaban alegría, cambiándose vivamente mutuos votos de felicidad. La noche trajo un cambio en la escena: Caracas quedó por completo iluminada, y los edificios públicos y muchas casas particulares mostraban inscripciones y emblemas que competían en ingenio y buen gusto. Las bandas de música continuaron llenando el aire de los sones más melodiosos, y a medida que declinaba el calor diurno, parecía aumentar el contento de los habitantes. Pequeños teatros montados en distintas partes de la ciudad servían de lugares de descanso donde se entretenía a la gente con farsas y canciones. La diversión se prolongó hasta altas horas de la noche, y cuando terminaron los festejos, todos los espíritus estaban animados del más vivo y grato entusiasmo.

ver bibl.?

En una cita de Manuel Palacio Fajardo se lee que La Banda que inicialmente tuvo mas fama fue la del Batallón Veterano que se pasó a las fuerzas patriotas en Maturín, con la victoria de 1813. Esto mismo ocurrió con otras bandas del ejército realista.

cita?

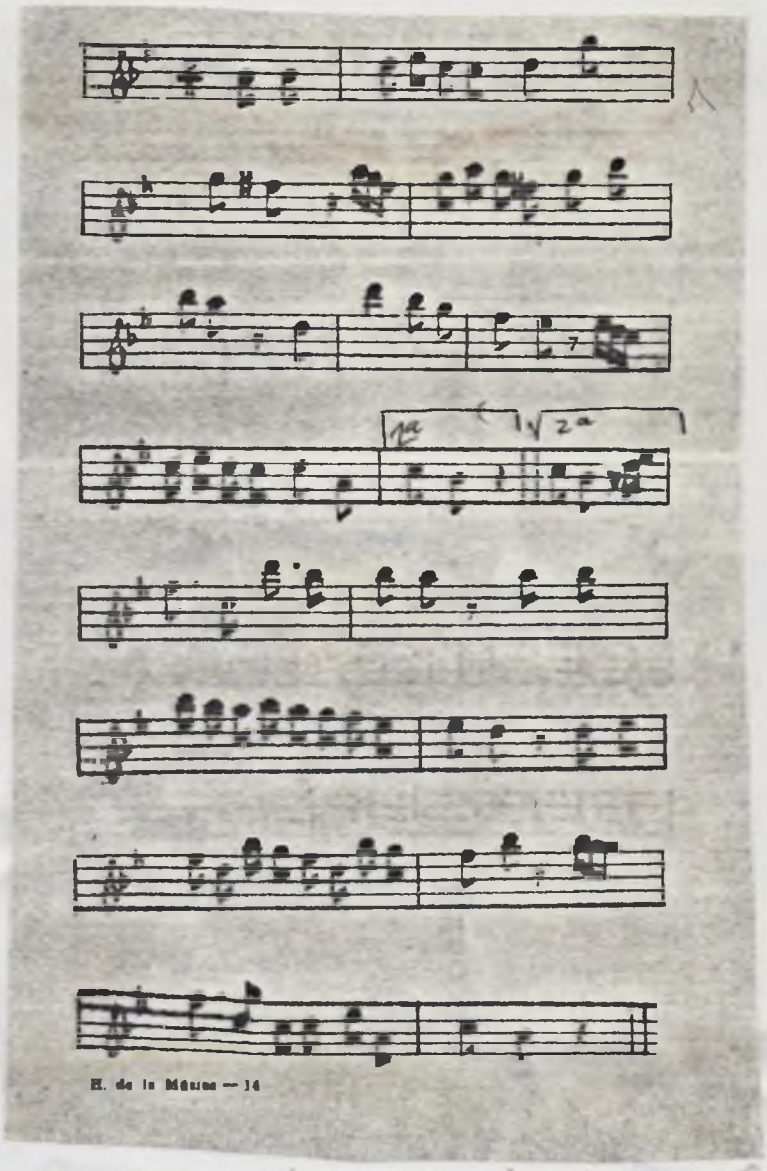
En lo referente al repertorio, consta por entonces que la música que se tocaba no era militar sino piezas de baile. Calcaño menciona en Oriente la Juana Bautista, la Conga y la Cachupina. Durante la batalla de Ayacucho es fama que la banda Voltigeros tocaba un alegre bambuco. En Boyacá en cambio se tocó una contradanza muy popular, que después se denominó "La Vencedora". Esta la tocó un pequeño grupo de músicos bajo la dirección de José María Cansino. Y cuando el Libertador hizo la entrada a Santa Fe se escuchó la música de cuatro clarines y luego una contradanza compuesta especialmente para esta ocasión, denominada "La Libertadora". Después, durante el baile que se le ofreció a los

libertadores en el Palacio, se ejecutó la misma repetidas veces, en alternancia con La Vencedora.

25 LA LIBERTADORA

25

CONTRADANZA HISTÓRICA



En José Ign Ignacio Perdomo Escobar
Historia de la música en Colombia
Apéndice musical.

Calcaño escribe que las "Bandas regulares en aquellas campañas tenían los batallones Voltígeros, Rifles, Legión Peruana, Número 1 del Perú, y sobre todo la del Vencedor, que era la preferida en el ejército, a pesar de ser pequeña, porque tenía extenso repertorio y tocaba con maestría".

Y es fama que "Cuando Bolívar concentraba sus tropas para buscar la acción definitiva de la campaña de 1821, la primera brigada de La Guardia, al mando del Coronel Ambrosio Plaza, se había situado en Barinas, y era allí, en la casa del Mayor Celis, donde ensayaba diariamente la banda. Meses después, en el campo de Carabobo, tocaron triunfalmente las cuatro bandas del ejército patriota". (10, p. 214).

José Antonio Calcaño nos da también noticia de las bandas establecidas en este país. Entre ellas, la Banda del Batallón de la Reina, organizada por Marquis, la que tuvo mucho renombre en los años que precedieron a 1820. Cuando la victoria de Maturin, en mayo de 1813, la famosa banda caraqueña del batallón veterano integró las fuerzas patriotas. Parece que en la aciaga guerra de nuestra Independencia, estaban los artistas músicos destinados a la persecución, y muchos de ellos al cadalso. Tocó a Juan Meseron, entre otros, la mala suerte de caer en una mazmorra y ser sentenciado a muerte. Puesto ya en capilla, el artista pidió una flauta para ejecutar algunas melodías cuyo recuerdo debía ser el último que le acompañara a la tumba. Oyéronle los carceleros conmovidos por la sublimidad de su canto, dieron prisa en participar a Morales la excelencia del flautista que iban á fusilar. Inmediatamente el jefe realista, más por curiosidad que por complacencia, le hizo comparecer á su presencia y le ordenó ejecutar algo en la flauta para oírle. El prisionero lo hizo, comunicando a su instrumento todo el acento de una expresión conmovedora a la cual no pudo resistir Morales, cuando en el transporte de su emoción le puso en las manos algunas monedas de oro diciéndole: "Un hombre de la habilidad de usted no debe morir. Ud. está en libertad y puede marcharse". (10, pp. 107/108).

El militar inglés George Laval Chesterton, que formó parte de las misiones extranjeras de ayuda a los patriotas, presenció en Angostura, en 1819, la entrada de Bolívar precedido de una banda de música, que por ese tiempo tocaba piezas de baile, ya que las marchas militares fueron compuestas con posterioridad, como dije.

En Colombia, José Ignacio Perdomo Escobar se refiere a la difusión musical que iniciara un músico natural de Popayán, de nombre Juan Antonio de Velasco, autor de varias canciones patrióticas, quien tuvo que ingresar como director a la banda del batallón Numancia, el cual en el Perú logró pasarse al Ejército republicano peleando en Junín y Ayacucho. Pero fue el 17 de noviembre de 1826, en ocasión de la llegada del Libertador a Lima, cuando Velasco pudo dar un concierto en el Palacio, en el cual tomaron parte profesores y aficionados venezolanos que estaban de paso en Bogotá y se tocaron por primera vez oberturas de Rossini. Desde entonces Velasco realizó audiciones musicales en su casa, ejecutando música alemana e italiana, y esta costumbre fue adoptada también por otros músicos.

El Coronel William Duane, que visitó la Gran Colombia en los años 1822/23, escribe que "Donde quiera que existan cuerpos militares dotados de su disciplina correspondiente, puede tenerse la seguridad de que se hacen sentir por la vía auditiva". Así, refiriéndose ahora a Caracas, nos dice:

> Imagínese una banda de veinticuatro músicos, la mitad tambores, con su tambor mayor a la manera alemana o francesa que, provisto de un bastón de mando, los dirigía en filas de seis al frente, ocupando todo el ancho de la calle y marcando el paso cuesta abajo, a ritmo más que acelerado. El sonido de aquellos tambores era el mejor que había oído en mi vida, y los pífanos me parecieron también excelentes. En cuanto al estilo del tema, la novedad y la vivacidad eran ciertamente indescriptibles.
>
> Alguien mejor dotado que yo para la música hubiera podido quizás trasladar aquello al pentagrama y repetirlo luego, pero me conformé con ponerlo improvisadamente en sílabas inglesas, las cuales, sea cual fuere la impresión que causen al lector, siguen hablándome el lenguaje tamboril de este modo, con un preludio, medio toque de marcha y redoble: R-r-r-ump'm y -bump'm - R-r-r- y thump y stump'm plump's y blump'm y blum-da capo. (...) El movimiento era tan rápido y los sonidos tan acordes, que creo que no puede existir nada más adecuado para despertar sensación. El ritmo, hablando técnicamente, era valiente y claro. Nuestra música militar en los Estados Unidos es, en términos generales, abominablemente monótona, y el paso se marca al compás del salmo 104. (18, p. 52/53).

Más tarde, al asistir a un desfile de tropas, escribió que en realidad se hubiera requerido que carecieran de oído o de espíritu para que no marcharan como es debido al compás de aquellos tambores, pífanos e instrumentos de viento de sonido inimitable, de los cuales había diversas bandas. La marcha se hacía a tres tiempos, rápidos y la atención y silencio de los que desfilaban eran ejemplares.

En el Perú, según el general Manuel Antonio López tenían bandas: el Voltigeros, el Rifles, la Legión Peruana y el Número 1 del Perú, pero la favorita del ejército era la del Vencedor, que sólo tenía cornetas, cornetines, pitos y tambores, pero que poseía un personal adiestrado, así como un abundante repertorio.

El mismo autor, en sus "Recuerdos de la guerra de la Independencia", al referirse a la batalla de Ayacucho, dice que cuando Córdoba profirió su vibrante grito: "División! Armas a discreción, de frente, paso de vencedores", se lanzaron las huestes al combate y la banda del Voltígeros rompió a tocar el bambuco, que era el aire nacional colombiano, y la misma muerte se convirtió en fiesta...

En lo que se refiere al repertorio de Marchas, Dianas e Himnos, quizás el Himno Nacional argentino fue el primero que llevaron las bandas del Plata al Perú y fue aprendido por todos los patriotas, inclusive en los llanos de Venezuela.

En lo que se refiere al repertorio de Marchas, Dianas e Himnos, quizás el Himno Nacional argentino fue el primero que llevaron las bandas del Plata al Perú y fue aprendido por todos los patriotas en los llanos de Venezuela

Bolívar - ya lo dijimos - era sensible a la música. En el artículo "San Pedro Alejandrino - Crónicas" hay una cita del señor Pedro Prado, que era músico de la banda del Batallón Pichincha, quien dice que una vez que estaban tocando en una retreta frente a la casa de San Pedro, se asomó el Libertador a la puerta y le dijo al director que la marcha que estaba ejecutando era muy triste y que "la cambiara por un aire alegre, de la tierra".

(50, T. I, p. 417).

CAPITULO IV
DANZAS Y BAILES

Como ya vimos al hablar de las campañas de San Martín, viajeros curiosos se encargaron muchas veces de ilustrarnos acerca de las danzas que vieron ejecutar, sobre todo las criollas como la zamacueca, de larga historia y con abundante descendencia musical y coreográfica. También el triunfo, de sugestivo nombre, y la huella cantada con versos alusivos a las contiendas. A ellas se agregaba el cielito, como baile y como canción, llegado de las tierras del Plata, y la cachucha, de origen más difícil de determinar. Las danzas europeas de moda eran enseñadas por maestros: la contradanza, tanto la inglesa, como la francesa y la española, y luego la contradanza americana. También el minué y las danzas criollas derivadas: la sajuriana y el cuando. Además, por esa época hizo furor el vals, que había de introducirse después al joropo, descendiente éste del fandango y cuyo nombre se aplicó también, como el de su progenitor, a la reunión donde se bailaba.

DANZAS DE SALÓN

El Minué

La época brillante del minué en Europa abarca de 1650 a 1750. En Colombia se documenta desde 1789. Se baila para la entrada del virrey Amat en Bogotá en 1804 y se baila el 17 de octubre de 1819 cuando entran los prisioneros de Boyacá, esta vez junto con el vals y la contradanza. En 1826 el naturalista J. B. Boussingault escribe que doña Manuela Zánz bailaba con igual éxito el minué o la cachucha, es decir un baile popular.

El minué llegó a bailarse "serio o afandangado". En el sur recibió un aire reposado y uno alegre en dos danzas descendientes (con mezcla de gavota), llamadas cuando y sajuriana, las cuales - como vimos - San Martín trajo a Lima con las bandas de su ejército, después de llevarlas a Chile.

La cachucha como baile era el extremo opuesto: Una danza alzada, como la sardana catalana y la jota, el aire propio de Aragón.

Julián Mellet en su libro "Viajes por el interior de la América Meridional" (1824) escribe que en Cartagena, Colombia, "los habitantes son generalmente aficionados a la música (y) el arpa es el instrumento que más les agrada; los hombres y las mujeres la pulsan muy bien

Ver si se corrigió

acompañan en sus cantos con mucho método". Por esa época (1826) se distinguían allí "los bailes de la aristocracia":

> Tres categorías de los bailes de salón, de la cuarta de tambores i de la quinta de gaita, había uno de llamada (de) blancas de la tierra, con sus correspondientes blancos de la misma clase, médicos, boticarios, pintores, plateros, etc... (que) ... se reunían en sus casas i bailaban ... Con música de cuerda más armoniosa i agradable para bailar que la de viento". Y termina: "aún había otra clase... (de) cuarteronas... las más cigarreras, costureras, modistas, bordadoras... (que) bailaban sin otra música que la de una o dos arpas cartajeneras que las mismas muchachas tocaban, i aún tocan maravillosamente, i la de una o dos flautas de aficionados que las acompañaban. (p. 264). 36

Y lo mismo ocurría en otros lugares de Colombia, e inclusive de Ecuador y Perú, países todos en los que - como en Venezuela - el arpa se conservó en uso hasta hoy, para acompañar lo que llamamos la música folklórica o música criolla, de formación post hispánica.

La Contradanza

Esta danza nace del branle, de rústico origen inglés; una danza popular de cadena que es adaptada por los maestros de danza cortesanos y entra a los salones como country dance o contradanza. Como danza coral que es tiene ~~con~~ formas básicas más antiguas que las danzas de pareja singular. La contradanza es pues una típica danza burguesa, que contrasto con el minué que es cortesano y requiere largo aprendizaje.

Por esa época, en América las danzas europeas de moda fueron enseñadas por los maestros de danza criollos: El minué y las danzas criollas derivadas, como la sajuriana y el cuando; y las contradanzas, tanto la inglesa como la francesa y la española, y más tarde la contradanza americana, y finalmente el vals.

José Antonio Calcaño se refiere a una contradanza ejecutada en los salones de Doña Tadeo Lozano, Marquesa de San Jorge, en 1813, en la cual "se bailaron curiosas figuras como, *el paseo, la cadena y el triunfo, las alas cruzadas, el paso de Venus y las ruedas combinadas*" (p. 216). 15

Desde entonces, en los bailes ofrecidos a los Libertadores se menciona siempre la contradanza, sin dar estos detalles, excepto en una descripción de Duane, por la que se aprecia que ya no se trata de la contradanza inglesa, ni de la francesa, sino de la española:

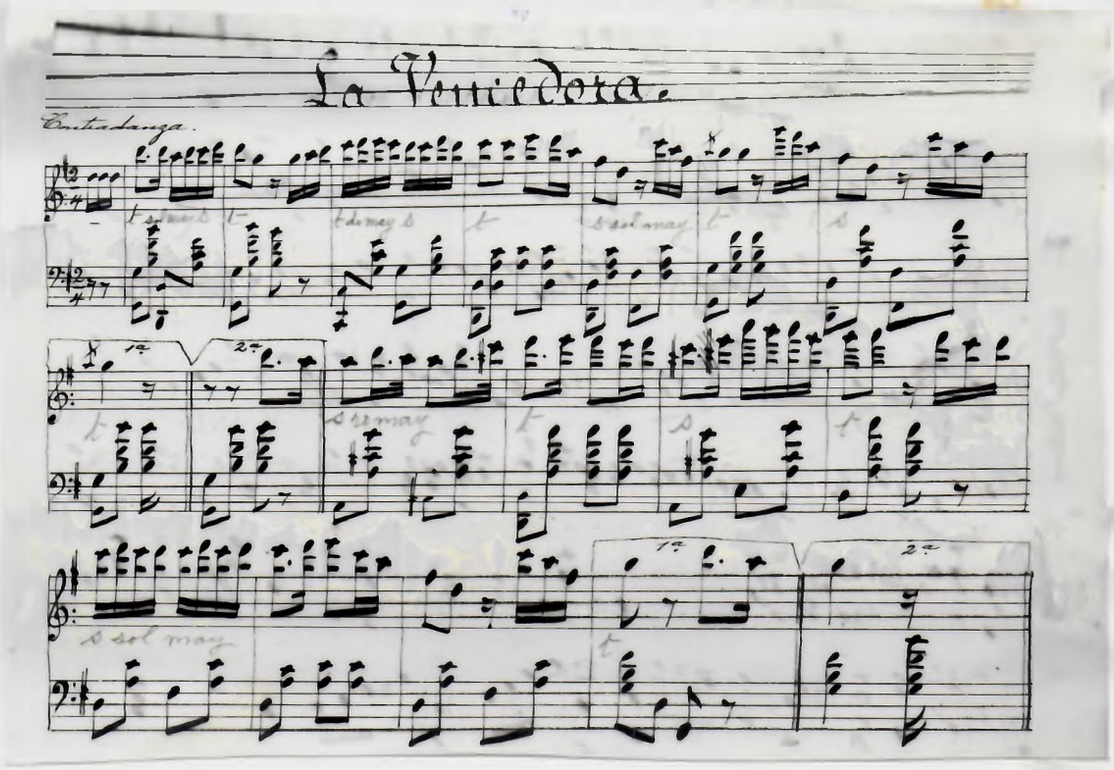
Dice Duane:

> En la contradanza española las parejas ocupan una posición similar a la que es de rigor en la~~s~~ nuestra y la norma es que la pareja principal debe bailar toda la pieza. Sin embargo, tanto el compás como las figuras son considerablemente distintos. Los pasos a base de figuras y de elásticos saltos, y, en una palabra, el ejercicio que supone nuestro estilo de baile, son algo desconocido en la danza española; el compás es, por lo general, más lento que el del valse, y, al igual que éste, consiste más bien en un paseo acompasado que en movimiento vivaces; implica también un mayor número de figuras, pues, aunque los danzantes cambian de sitio a la derecha y a la izquierda, y ejecutan todos los movimientos propios de las contradanzas nuestras, el baile se efectúa a un ritmo gradual, en donde las manos intervienen tanto como los pies, y la inclinación de la cabeza e inflexiones del cuerpo contribuyen a dar más gracia a los movimientos. Al principio, la fuerza de la costumbre se opone a que un espectador foráneo encuentre placer en este tipo de baile que en mi opinión no era lo suficientemente animado, pero al poco rato ya uno está habituado, y lo halla en extremo agradable, además de muy atractivo, por ser tan excelente la danza como la música.
>
> Después de la primera contradanza siguió un vals, y así se fueron turnando alternativamente las piezas hasta las doce aproximadamente, cuando un grupo de damas se retiró a tomar refrescos. Luego hicieron lo propio los caballeros , pero en forma alternada, a fin de no interrumpir el baile". (p. 102).

Aquí podemos agregar que las dos figuras principales de la contradanza, las calles y la rueda, dieron lugar con el correr del tiempo a la contradanza larga, la primera, y la segunda a la cuadrada, típicamente francesa. Esta última se desarrolla en tres variantes: el cotillón, las cuadrillas y los lanceros; estos últimos a principios del siglo XIX. La primitiva contradanza francesa pasó a España con los Borbones (1701) y recibió modalidades locales. Ya en 1735 está en América, junto con la inglesa y la francesa que dan lugar a nuevas formas americanas.

Tanto San Martín como Bolívar bailaron minuetes y contradanza, y es tradición que San Martín en 1821 enseñó a bailar la contradanza a las niñas limeñas, de manera que cuando llegó Bolívar pudo bailar con ellas.

26. CONTRADANZA



A esta contradanza se le puso el nombre de La Vencedora, por haber sido una de las piezas que se tocaban en la Batalla de Boyacá.

Las bandas de música que acompañaron a los libertadores ejecutaban contradanzas que componían los maestros criollos marcando los triunfos: La Libertadora, como ya dijimos fue compuesta en 1819 después del triunfo de Boyacá. Su ejecución alternó con La Vencedora en el baile ofrecido a los Libertadores.

El Vals

Este baile introduce la nota romántica en los salones europeos del siglo XVIII. Fue traído a América a principios del siglo XIX. Davidson que realizó una paciente búsqueda de documentos en Colombia para su Diccionario, escribe que el vals era el baile preferido por Bolívar. En el Diario de Bucaramanga aparece al respecto la siguiente mención: "S.E. me contó que había sido muy aficionado al baile... que siempre había preferido el vals y que hasta locuras había hecho bailando de seguido horas enteras, cuando tenía una buena pareja".

Don Medardo Rivas en su artículo "Las dos hermanas" (publicado en forma anónima) dice que el general Bolívar era un verdadero dios en la mente de todas las mujeres. A Bolívar le gustaba el bullicio, la agitación, las fuertes emociones... En los grandes bailes se acercaba a la más bella, la tomaba de la mano, y al compás de una música de viento atronadora, bailaba el valse con rapidez... con una especie de vértigo febril (p. 22).

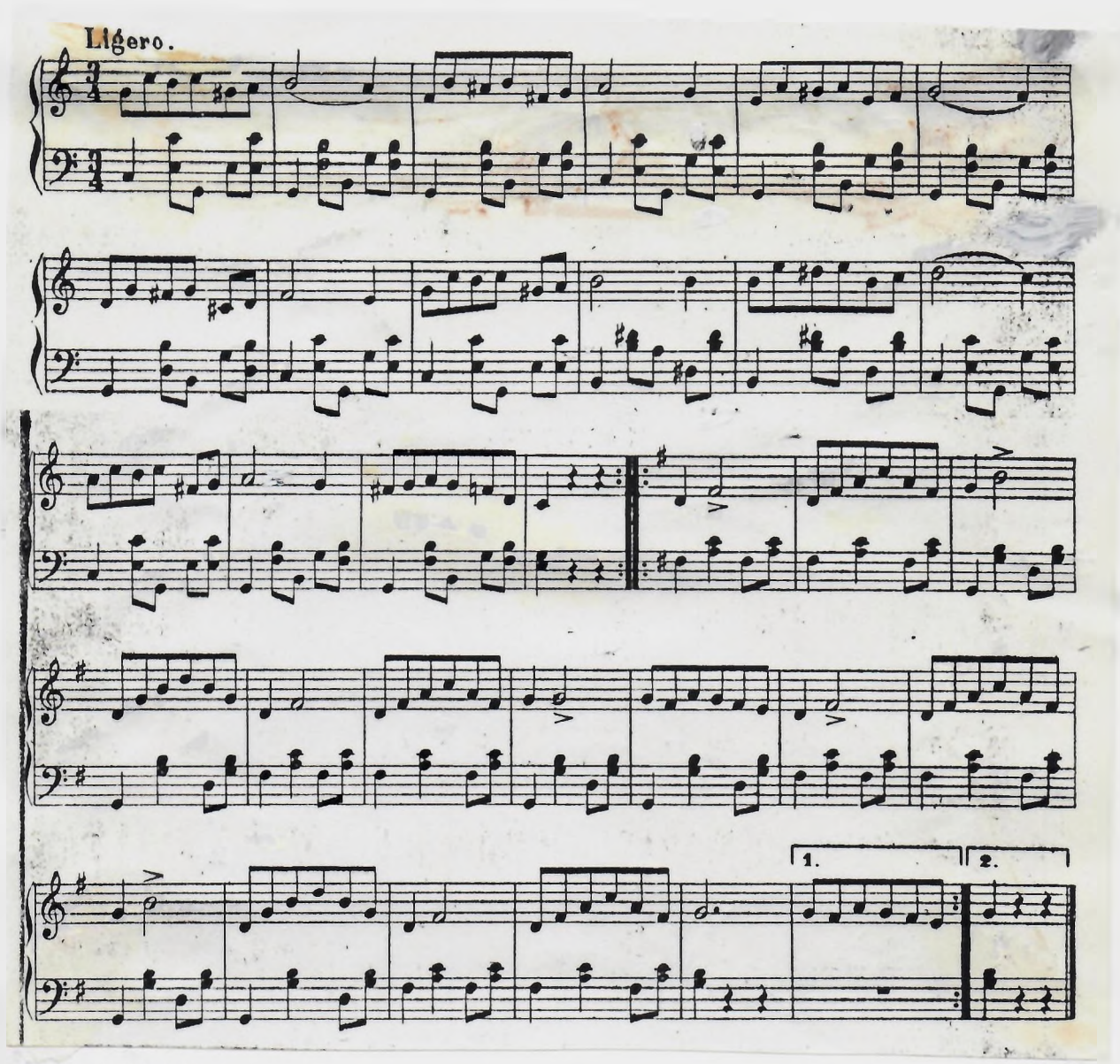
Confirmación de lo último se halla en el Tomo II del Archivo de Historia y Variedades de don Tulio Febres Cordero, en donde éste dice que según el mariscal Sucre, Bolívar bailaba

> muy ligero, lo que personalmente sabemos también por tradiciones de familia, pues doña Isabel Moriás, esposa del general León Febres Cordero y doña Teresa Gogorza, hermana del coronel Manuel Gogorza, tías ambas del suscrito, que fueron parejas del Libertador en el Ecuador y en Venezuela, respectivamente afirmaban contestes que bailaba con extremada ligereza, casi brincando, sin asentar los pies. (p. 23).

El vals se hizo popular en muchos países y llegó a folklorizarse: El pasillo ecuatoriano y colombiano es descendiente criollo que cambió de nombre. Pero como valse (ahora con la e) también fue aceptado por el pueblo: El coronel J. P. Hamilton en sus "Viajes por las provincias interiores de Colombia" (1827) relata que en el año de 1824, había "dos negritos ejecutando en violines, una joven en un pequeño tambor y un niño mulato en un triángulo... (y)... tocaron algunos valses con gran gusto... bailando algunos de los habitantes valsearon por una hora o dos". (T. I. p. 63)

Más adelante, en la segunda mitad del siglo, los compositores venezolanos - sobre todo - desarrollaron bellamente esta especie; y el pueblo hizo del valsiao la entrada al baile del joropo.

27. VALSE - FANDANGO



BAILES CRIOLLOS

El Fandango

Ramón Páez explica, en su ya mencionado libro, que las fiestas nocturnas se denominan fandango. Pero en su tiempo el fandango era también un baile. Y fue un baile progenitor, tanto en Venezuela como en los países que transitaron los libertadores y como baile picaresco, dio mucho que hacer a los castos obispos que debían cuidar de la moral y las buenas costumbres.

En Colombia, a principios del siglo XIX, el fandango fue tanto baile de parejas como danza colectiva. Se bailó en 1804 cuando llegó el virrey Amat, y se practicaba en 1810 junto con el bolero español y el minué. Ya en 1823, el coronel Duane oyó su música en Cúcuta, en la plaza, ejecutada con guitarras y otros instrumentos de cuerdas. Y un año después, el coronel J. P. Hamilton citó el fandango entre "las danzas de las clases altas" que presenció en Guaduas (27, p. 124).

Después, el fandango lo siguió practicando el pueblo. Así, en 1830 Davidson puede decir que:

> Las señoritas del Valle del Cauca, sobresalen en darse gustos sobre las damas españolas. Hay que ver como con un vestido ligero, con su talle arqueado y no aprisionado por un corset, ellas ejecutan... un fandango... sin otra orquesta que un negro agitando su alfondoque, un tubo de bambú que contiene algunas piedrecitas e improvisando cantos algunas veces bastante eróticos e historias escandalosas. (14, p. 202).

Por entonces las bandas pueblerinas ejecutaban su música.

Al hablar de los bailes presenciados por San Martín, mencionamos el fandango - fiesta y el fandango - baile, que también pudo presenciar Bolívar durante sus campañas, ya que el pueblo lo tenía como diversión propia. También se ejecutaban bailes que habían surgido del fandango como la zamacueca, cuya cuna fue Lima. En Venezuela quizás aún no había asomado el nombre de su descendiente, el joropo, pero no demoró mucho.

El ejemplo de valse-fandango que ofrezco es muestra clara del valsiado que inicia el joropo y que en nuestro ejemplo musical todavía se llama valse-fandango, pero que ya tiene la e en su nombre, que se agregó en Venezuela al vals europeo.

En Colombia, como veremos, al Bambuco se le llamó también fandango nacional y tuvo coreografía de danza de galanteo.

El Bambuco

Este baile es expresión colombiana de los bailes picarescos o de coqueteo llegados de España y representados por el fandango. Asimila figuras del Viejo Mundo como el "ocho", la "arrodillada", el "pañuelo" el "abrazo" o "vuelta" y los "coqueteos". Hoy se acompaña - como antaño - con tiple y guitarra o con dos tiples, o se ejecuta con una "estudiantina" completa, compuesta por cuatro bandolas, dos tiples y dos guitarras, a veces un requinto y como percusión el "clincho" o el "guache" de totuma. Pero también se dan versiones para banda, y es así como se ejecutó en los salones en tiempos de Bolívar. Davidson escribe que:

En el número 43 del periódico "El Cóndor" de Medellín (publicado allí el 23 de abril de 1871) aparece el artículo "Arenga notable" anónimo, (pero en letra contemporánea y en tinta, figura como autor don Juan F. Ortiz). Pues bien: en la pág. 340 se cuenta que por los años de 1827 venía el Libertador del Sur y salieron a encontrarle a La Palmilla un grupo de notables del lugar presididos por el anciano cura de Ibagué, don Silvestre Vega quien refiere que la comitiva llegó con el Grande Hombre a un toldo inmenso que habían formado a orillas del Combeima, en donde estaban las principales señoras del lugar, los músicos y las mesas del refresco. (Y allí) la música tocaba un bambuco capaz de alegrar a un muerto, disparaban cohetes, repicaban las campanas. (14, T.I. p. 416.)

En Colombia se sitúa el bambuco en el Distrito de Cauca en el Siglo XVIII y su nombre corresponde también, como el de fandango, a una reunión de canto y baile. El viajero francés Charles Saffray tuvo oportunidad de asistir a una "fiesta de negros", en que uno tomó un tiple y acompañado por un tambor cantó una tonada a la que denominó bambuco. Octavio Marulanda, el estudioso colombiano de nuestros días, sostiene que existen bambucos diferentes en las regiones andinas de Colombia. Por nuestra parte, ya documentamos el bambuco como baile en tiempos del Libertador, lo cual le confiere una antigüedad mayor de la generalmente conocida. Como música, el bambuco, de acuerdo a la tradición oral andina, posee los giros típicos de las danzas criollas.

En cuanto a la coreografía, en Colombia Davidson cita diferentes descripciones de la época que venimos estudiando, las cuales reproducimos porque nos dan buena idea de la coreografía, que podremos comparar con la de los bailes criollos:

... en la primera descripción que hemos encontrado de nuestro bambuco, con referencia a la población de Fontibón, se le llama "fandango nacional". (Esta información se encuentra en el T. I del Diario de una residencia y viajes en Colombia durante los años de 1823 y 1824, que publicara su autor, el capitán Charles Stuart Cochrane, en Londres en 1825) Cochrane dice en la pág. 129, que hicieron una corta excursión a la citada población y allí en una venta vieron a "un oficial de la república (que) bailaba el fandango nacional con una joven dama. Esta danza - agrega - está encaminada a hacer una pantomima de un galanteo. La música comienza lenta y monótonamente, pero gradualmente aumenta su andante o allegro. El caballero comienza por perseguir a la dama tranquila y gentilmente, y la dama retrocede en la misma forma, haciendo cortos círculos, girando sobre sus talones cada vez que su parejo se acerca, acelerando sus pasos y revoluciones a medida que el ritmo de la música acelera, hasta que ella percibe que él parece inclinado a abandonar la persecución; sigue el arrepentimiento y entonces el perseguidor se convierte en perseguido, haciendo retrocesos similares, y las mismas circunvoluciones que la dama acababa de practicar, hasta que al fin cede y se vuelve para encontrarla, y ambos se aproximan más cerca, aparentando haberse reconciliado, dan tres o cuatro pasos peculiares con sus pies, se hacen una venia y se retiran, tolerablemente exhaustos, entre las aclamaciones de los que están de pie, que hacen campo para otra pareja.

...cuando el Libertador venía del Cauca tendría yo unos doce o catorce años y estaba en Ibagué... Al Libertador le dieron un gran baile en el Cabildo. Bailó y estuvo muy contento. El ambigú fue superior. Yo fui de las muchachas que

> exhaustos, entre las aclamaciones de los que están de pie, que hacen campo para otra pareja.
>
> ...cuando el Libertador venía del Cauca tendría yo unos doce o catorce años y estaba en Ibagué... Al Libertador le dieron un gran baile en el Cabildo. Bailó y estuvo muy contento. El ambigú fue superior. Yo fui de las muchachas que hicieron y sirvieron el chocolate en esa noche. Como yo era una negrita muy viva, y sabía bailar bambuco, hicieron en un extremo del salón un claro para que lo bailara en presencia del Libertador. (p. 417, T.I.)

Cuenta también el autor, que en otras dos oportunidades fueron presenciados fandangos y en la población de Zulia danzaron "fandangos dobles". Además, en Ibagué vieron "un fandango de cuatro personas."

EL GALERÓN

Este baile aparece citado alguna vez, así como uno de sus descendientes, el torbellino.

Como es sabido, en nuestros días el galerón es un canto trovadoresco practicado sobre todo en el Oriente de Venezuela. Pero también existe un baile con este nombre que se practicó sobre todo en el Táchira. En tiempos de Bolívar, el galerón se bailaba junto con el fandango y otras danzas que vio Duane, como las folias, el bolero, y la capuchina. Así, durante su viaje por la Gran Colombia, él encontró en su camino a Cúcuta al "cóps d'armée" del general Urdaneta y pudo apreciar la vida en campaña de los paisanos. Después de comer, al son de las maracas estos formaban grupos para cantar y divertirse. Hombres y mujeres bailaban al son de un galerón o un bolero. "En otros sitios, bajo los enormes árboles del bosque, se oía, aunque apenas perceptibles, el rasgueo de las guitarras, así como diversas canciones cuyo tema principal giraba siempre en torno a los nombres de Colombia y de Bolívar". (p. 359).

Ya en Cúcuta, cuenta otra vez Duane que en la plaza mayor, hacia la cual daba su residencia, al oscurecer se reunían grupos de ambos sexos, y se escuchaban serenatas con música de guitarras y de otros instrumentos de cuerda, típicos del país. Luego se destacaba una cadencia más enfática y menos armoniosa, inicio del baile del galerón. En otros lugares vio además fandangos y varias danzas llamadas folías, bolero y cachupina.

Este viajero observa que dejaron de tocar la guitarra y la sustituyeron por las maracas, a cuyo son se bailaba el galerón. Y continúa con su descripción que no podemos omitir:

> Los sonidos consistían en la repetición de unas cuantas notas simples, y aun que eran muy rudimentarios tanto la manera de emitirlas como el énfasis que se les daba, no por ello dejaban de ofrecer una cadencia bastante regular.
>
> Tan pronto como se formó el círculo y comenzó a sonar la maraca, una despierta moza de unos dieciséis años de edad, engalanada con una hermosa basquiña negra, entró airosamente al redondel e inició una serie de evoluciones, en giros

vertiginosos: sostenía con una mano el borde la falda y hacia graciosas inflexiones con el cuerpo y con el cuello, dando la impresión de que se deslizaba sobre la tierra; en efecto, no eran perceptibles los pies ni los pasos, y sus movimientos parecían los de una figura que estuviese suspendida del aire por una cuerda, si no fuese porque revelaban gracia, desembarazo y placer. Las mismas características mostraban las féminas que iban interviniendo sucesivamente, en el orden que indicaré a continuación: la señorita que entró en primer término había estado bailando sin compañía durante dos o tres minutos cuando penetró en el círculo un garrido mozo, vestido con una corta chaqueta de algodón azul, pantalones de dril y buenos zapatos de cuero. La larga basquiña de la damisela parecía confirmar la paradoja de que las danzarinas carecían de pies; resbalaba en contorno sobre el piso, y el galán la hostigaba, marcando el compás, con movimientos que podrían denominarse pasos: la muchacha se desprendía haciendo círculos y él la seguía cadenciosamente hasta que, de súbito, la doncella se escapó entre la multitud, dejando que su perseguidor continuara bailando solo, aunque no por mucho tiempo, pues pronto intervino otra hermosa en la lid, más o menos de la misma edad que la anterior y en traje de zaraza. Su basquiña, sin embargo, no descendía esta vez a ras del suelo, y permitía contemplar sus lindas medias. También se deslizaba tan fugazmente como si estuviese dotada de las alas y del equilibrio que muestra un gavilán cuando se cierne para precipitarse sobre un polluelo. Sólo había dado unas cuantas vueltas cuando su pareja abandonó la lucha, y otro rústico caballerete entró en plan de triunfo, iniciando la persecución de la solitaria ninfa, quien esta vez puso pieza en polvorosa. Todo ello con movimientos a los cuales dan una nomenclatura tan significativa como la que utilizan quienes se jactan de poseer ciencias de más elevada alcurnia: *los races* (sic) o retrocesos, el *movimiento contrario*, el paso chaseo, etc. De los simples ejemplos que hemos citado, se comprendía que esta danza tenía algo de pantomima, una especie de animado y simbólico ballet, en el cual se trataba de reflejar diferentes aspectos de la vida humana a través de una alegoría, en la que cada uno tenía asignado un papel: rechazar el amoroso cortejo, huir de la persecución, eludir y frustrar al perseguidor, desdén y repulsión por una parte, requerimiento y halago por la otra. La fuga y el acosamiento se alternaban entre los sexos, según fuese hombre o mujer quien entraba en la liza, ella volando como si no tocara el suelo, y tuviese alas ocultas bajo la basquiña; él trajeado a veces únicamente con camisa y pantalón, muy bien lavados, con guarniciones de hilo de color, bordados en los faldones de la camisa, obra quizás de la misma dulcinea a quien escoltaba en los laberínticos giros de la danza, con zapatos o sin ellos, pues de cada diez sólo uno iba calzado. (pp. 14/15)

Duane comenta más adelante que mientras él comparaba mentalmente el galerón con las danzas rurales de otros países, y comunicaba sus impresiones a Isabel, (...) sintió de pronto gran asombro y regocijo al ver que Vicente, su criado caraqueño, "endomingado con camisa y pantalones de lujo, entraba como pareja de la beldad que danzaba sobre el tapete, y la cual acababa de poner fuera de combate a su anterior compañero. Era evidente que Vicente estaba resuelto a mantener en alto la reputación coreográfica de Caracas..." (p. 16).

49 . Baile del Bambuco en El Bordo (Cauca), Colombia. Siglo XIX.
Dib. Marulanda p. 210

Bailes de los Indios

En Lima, a principios del siglo XIX ya estaba establecida la música mestiza, en tanto los grupos aborígenes perpetuaban su música, con textos y bailes prehispánicos. Su música se caracteriza hasta hoy por el uso de la escala pentatónica, (de cinco notas equivalentes a las teclas negras del piano) que se percibe en sus melodías que se ajustan a patrones rítmicos muy precisos y por el uso de aerófonos de tradición precolombina, como las kenas, pinkillos, sikus, etc, de tambores de parches atados directamente y de sonajas y campanillas varias. La música mestiza reúne los instrumentos precolombinos con instrumentos de importación post-hispánica, pero de desarrollo propio como son todos los cordófonos: guitarras y guitarrillas diferentes, como el charango, bandurrias y bandolas, arpas y violines; así como el bombo y la caja, cuyos parches se prensan con aros, ajustados estos por medio de ataduras. El uso de los cordófonos agrega la armonía a la música que fuera monódica, e impone las escalas europeas, o agrega notas a las escalas pentatónicas, las cuales se perciben también en el canto, que además puede producirse a dúo, en terceras paralelas. (La música precolombina era principalmente instrumental; la postcolombina es principalmente cantada).

Los bailes presentan las mismas alternativas: los hay prehispánicos y los hay posthispánicos. Estos son esencialmente teatrales: no hay diálogo amoroso sino expresión dramática, que puede ser de crítica altamente humorística.

Los incas, lo mismo que los pueblos que sojuzgaron, realizaban grandes fiestas, comenzando por el *Intip-raymi* o fiesta del sol, cuyo ordenamiento pudo haber variado con el curso de los siglos, y ya después de la Conquista pasó a festejarse en ocasión del Corpus Christi, que se celebra un poco después. Ello explica que esta fiesta tenga un altísimo significado cuando Bolívar visita Lima, y que lo conserve hasta hoy. En la región del Titicaca los indios aprovechan la ocasión para bailar otros bailes propios como los *taqui*.

La segunda gran fiesta llamada *Sitúa* tenía por objeto alejar todos los males fuera del imperio. Durante los últimos días de la fiesta cada grupo asistente bailaba sus danzas propias, anteriores a la conquista de los Incas. Estas danzas habrían sido presentadas en ocasión de los festejos de Bolívar.

La tercera gran fiesta se llamaba *Capac raymi*; se realizaba en diciembre y durante la misma se consagraban los *orejones* jóvenes que habían alcanzado la pubertad. La cuarta fiesta, denominada *Cusquie raymi* por Garcilaso, era de carácter agrícola (probablemente se realizaba cuando germinaba el maíz). Entonces se cantaba el *haylli*. (Aún yo pude grabar en 1942 una pieza indígena así llamada).

La fe católica se opuso a esas fiestas y poco a poco, tanto las grandes citadas, como otras pequeñas, se sincretizaron en fiestas católicas. Por otra parte, los descendientes de los Incas conservaron la costumbre de perpetuar sus hechos históricos con los cantos. También conservaron danzas en las que imitan diferentes oficios como de ovejeros, labradores, pescadores, monteros, etc.

Las prohibiciones sinodales se levantaron en el curso de los siglos contra las fiestas que llamaron paganas. Sin embargo, algunos sacerdotes conscientes del valor de las músicas y de las expresiones quichuas, trataron de utilizarlas en provecho del culto católico, y hasta fueron imitadas por los músicos españoles asentados en los países andinos. Esto explica aún hoy la gran cantidad de cantos indígenas entonados en las iglesias, y la cantidad de bailes que se ejecutan todavía. Pero además, las escenas dramáticas de la pasión, los misterios, los diablos, los moros y cristianos, los negritos y tantos otras representaciones adquirieron caracteres indígenas, en tanto pasaron a reemplazar las propias de los aborígenes.

El 18 de agosto de 1825, cuando el Libertador arribaba a la ciudad de La Paz, el pueblo lo buscó desde la ciudad de Laja, distante ocho leguas, y el Cabildo eclesiástico esperó a S.E. a dos leguas. La comitiva llegó a este lugar "precedida por grupos de indígenas que en diversas secciones danzaban demostrando su alegría". Y luego, durante las fiestas que se realizaron el 11 de diciembre de 1825, para festejar el primer aniversario de la victoria de Ayacucho, desde antes de salir el sol salieron los indígenas bien vestidos a su usanza, y otros bailadores magníficamiento adornados al gusto de la época.

En general, durante los festejos a que dieron lugar los triunfos de las armas de Bolívar, no estuvieron ausentes los aborígenes, que presentaron danzas heredadas de la preconquista; y también mostraron bailes que eran remedo de los españoles, generalmente como crítica satírica, los cuales se conservan hasta hoy sobre todo en Bolivia.

Contra estos bailes aborígenes se levantaron prohibiciones sinoidales, ya que los consideraban paganos. Sin embargo, algunos sacerdotes supieron sacar provecho de músicas y danzas, que inclusive entraron a las iglesias con textos dedicados al Dios cristiano. Sobre el particular conviene recordar que Bolívar - de espíritu sensible - sin prejuicios de raza, libera a los esclavos y se constituye en campeón de la igualdad, queriendo redentar a los aborígenes que considera "la parte más vejada, oprimida y degradada de la población" como escribe Salcedo Bastardo: "Conocedor de cómo clérigos indignos esquilmaban a los indígenas en aspectos de la fe, decreta medidas fuertes y radicales para que cesen entre otras las costumbres de obligarlos a que hagan fiestas a los santos y la de exigirles derechos parroquiales de que están exentos los naturales por el estipendio que da el Estado a los curas". (p. 229). 59

Bolívar produjo un documento jurídico que hizo explicar a los aborígenes, y el 4 de julio de 1825, desde el Cuzco, impulsa en un día de libertad " su obra redentora de los aborígenes"(p. 232). 7

A pesar de ello, en nuestros días los investigadores nos encontramos durante nuestros viajes por el corazón de América, que los indígenas siguen siendo muchas veces oprimidos y que tal como dice el poema de Neruda, Bolívar debería despertar cada 100 años con su pueblo!

Existe abundante iconografía sobre los bailes indígenas y mestizos, entre 1782 y 1785, gracias al trabajo que emprendiera en Perú y Ecuador el Obispo Baltasar Martínez de Compañón quien hizo dibujar y describir los bailes, trajes y costumbres de su diócesis,

incluyendo anotaciones musicales. Estas nos permiten apreciar además cómo los músicos españoles de la época se sintieron influenciados por la música y bailes aborígenes, y cómo los indígenas captaron temas españoles, lo cual dio una cultura mestiza de gran colorido hasta hoy.

80.

81.

COL. Obispo Martinez Compañon

de

32 . Baile de los indios. Col. Ob. Martinez Compañon

Baile de los negros

En lo que se refiere a los bailes de descendientes de africanos, estos son diametralmente opuestos a los aborígenes. El negro es ruidoso en sus placeres y en sus bailes salta, brinca, patalea, mientras que el indio marcha lentamente y no se inflama con el ritmo de un tambor. Este es en cambio sensible a los sones de una caña hueca. Esto lo observaron los viajeros de la época y lo observamos todavía nosotros en nuestros días.

En lo que respecta a bailes afros en Perú, un dibujo del Obispo Compañón nos muestra gentes de color frente a la ejecución de una especie de marimba.

23, 24 Bailes de los negros. (Dib. Col. O.C.)

En Colombia, en la época del Libertador se distinguen bien los bailes de los descendientes de los africanos, de los criollos y de los indígenas. Mollien en su Viaje a la República de Colombia en 1823, escribe que el indio de las montañas no es como el negro, ruidoso en sus placeres, aunque le guste la música y la danza; pero los dos actuan (sic) de una manera diferente. "En sus bailes, el negro salta, brinca, patalea con los pies; el indio, por el contrario, marcha lentamente y con mesura". El negro responde al ritmo del tambor; el indio lo hace al son de una caña hueca; y escucha el agitar a compás de un bambú seco lleno de granos de maíz, o raspando con un bastón la mandíbula de una mula, que son los únicos instrumentos que poseen estos habitantes de la cordillera.

El coronel Hamilton, en sus Viajes a través de las provincias interiores de Colombia habla de la población de Plato, por allá en 1824, y dice que vió a dos jóvenes negros tocando violines, una chica con un pequeño tambor y un mulato con un triángulo, los cuales tocaron algunos valses con gran gusto... bailando... (y) algunos de los aldeanos valsearon por una hora o dos. Luego dice que cuando llegaron a la población de Venadillo, en la provincia de Cartagena, asistieron a la fiesta de la Candelaria:

> Aquí vimos el baile negro o africano; la música consiste de un pequeño tambor y tres muchachas que palmean sus manos exactamente al ritmo, algunas veces rápido, algunas despacio, las cuales se unen a un coro, mientras otro hombre, un repentista, canta versos improvisados y aparentemente sin ninguna dificultad. (p. 27 93)

Otra de las fiestas que realizaban los esclavos en la época en que Bolívar decreta su liberación, está dedicada a San Benito de Palermo, el 3 de abril. En el Cauca, Colombia, le consagraban tres días - en 1819 -. Don Próspero Pereira Gamba, en artículo reproducido por Davidson, escribe que en Cartago, para la fiesta, por hábito piadoso, los amos concedían descanso y solaz a sus esclavos, y los proveían de vestidos nuevos, de cabalgaduras enjaezadas y demás cosas aparentes para que pudiesen representar el papel de hombres libres. Después de las funciones religiosas y civiles, seguían los cantos y las danzas de los esclavos.

25. Indios bailando en el patio de la chichería.
Col. Ob. Martinez Compañon

35 Danza de los pájaros.
Col. Ob. Martinez Compañon

87 Danza de los diabólicos.
Col Ob Martinez Compañon

CAPITULO V
FIN DE LA EPOPEYA

EL REGRESO

Hasta aquí nuestro tríptico sobre la vida en el vivac, la vida pública y la vida social del Libertador durante la época de sus campañas admirables. Presentamos además, algo de la vida de Bolívar en su dimensión humana, sin la cual no hay hechura de héroe posible.

Como ya dijimos, cuando en 1826 Bolívar se enteró en el Perú de los movimientos separatistas del Departamento de Venezuela con respecto a la Gran Colombia, emprendió el regreso y el 31 de diciembre desembarcó en Puerto Cabello.

~~Pero~~ Entonces Caracas no pudo agasajar a Bolívar como lo hicieran los otros pueblos liberados, pero se demostró de muchas maneras el regocijo con coronas de palmas, cestillas de flores, banderolas con lemas alusivos a las virtudes de Bolívar y del ejército... Las familias en mejor posición le ofrecieron banquetes y organizaron excursiones a lugares especiales. Pero el Libertador tuvo que apartarse pronto de los placeres para dedicarse a la reorganización administrativa, la educación y la suerte de los esclavos.

Quedan de entonces numerosos testimonios de viajeros, además de las composiciones poéticas a las cuales fueron muy afectos los latinoamericanos y en particular los venezolanos. Aquí ofrecemos una breve muestra de ellas:

¿Quién habrá entre nosotros cuyo pecho
No rebose en placer y en alegría,
Cuando ve en la ciudad, entre sus brazos,
Al Padre de la Patria, al gran BOLÍVAR?

Cantad, conciudadanos, las virtudes
Y las nobles batallas de Bolívar,
Cuyo nombre se eleve hacia los astros
Haciendo eterna su memoria digna.

Grábense en nuestras almas hondamente
Los grandes dones que nos ha traído,
Y que él mismo procura generoso
Pasar a su pueblo muy querido.

Reproducimos a continuación cuatro composiciones poéticas dedicadas a Bolívar e incluidas también en la recopilación de José Machado.

CANCIÓN EN HONOR DE BOLÍVAR DURANTE SU ÚLTIMA ESTADA EN CARACAS, EN ENERO DE 1827[14]

Coro
BOLÍVAR conduce
Al suelo natal
La rama de oliva,
Símbolo de paz.

1
Concordia, patriotas,
I unión fraternal,
La patria lo manda:
Su voz escuchad.
Que los altos cielos
Repitiendo están
Para restituirnos
La tranquilidad.

2
Contra el enemigo
Tan sólo emplead
La espada que ha sido
Al godo fatal;
I entre americanos
La razón no más
Decida querellas
Con fraternidad.

3
Como se disipa
Al rayo solar
De la densa niebla
Triste opacidad,
EL LIBERTADOR
Con poder igual
Para dar la vida
A la libertad.

[14] Bolívar llegó por última vez a Caracas el 10 de enero de 1827. Mientras permaneció en su ciudad natal fue suntuosamente festejado. Sin embargo, su singular compresión de los fenómenos sociales le había advertido que, cualesquiera que fueran el avance de las instituciones y el prestigio de su nombre, a la postre resultarían ineficaces para mantener adscrito un pueblo a principios sociales y políticos de que lo alejaban sus caracteres psíquicos y su constitución mental. Fue sin duda atendiendo a este orden de ideas, que opuso a consejos y esperanzas utópicas este concepto, rigurosamente científico: Nosotros, como la corza herida, llevamos el veneno en la propia sangre. (~~José Machado~~, p. 166).

VERSOS CANTADOS EN OBSEQUIO AL LIBERTADOR EN UN BANQUETE DADO EN SU CASA HABITACIÓN, EN ENERO DE 1827

Después de seis inviernos
De ausencia tan acerba,
¡Que males ha sufrido
La triste Venezuela!
I Caracas la ilustre
Sin otra delincuencia
Que ser todos sus hijos
Alumnos de Minerva.

Por fin la Providencia
Oyó nuestros clamores,
I del Perú a Caracas
El gran Bolívar vuela.
Sabio, prudente y justo
Hará que no se pierda
Obra de tantos años
Que su espada conserva. (p. 180)

VERSOS MANDADOS ESCRIBIR POR LA MUNICIPALIDAD DE CARACAS EN HONOR DEL LIBERTADOR, CON MOTIVO DE LA VISITA QUE ESTE HIZO A SU CIUDAD NATAL EN ENERO DE 1827

Coro:

Salud a BOLÍVAR
Que en carro triunfal
Desde el Cuzco torna
Al suelo natal.

I

De Atahualpa deja
Vengados asaz
Los manes sangrientos
Que duermen en paz;
El Perú le adora
I Caracas más. (p. 181)

Himno cantado en un banquete con que obsequió el comercio de Caracas al Libertador en enero de 1827

Coro

El comercio te ofrece, BOLÍVAR,
Su respeto, obediencia y amor;
Tú eres rayo de Marte si lidias,
Si gobiernas, emulas al sol.

I

De colonias humildes un tiempo
Sometidas al yugo español
Han formado Repúblicas libres
Tu constancia y heroico valor.

Tuyas son de Colombia las glorias,
Las del rico Perú, tuyas son;
Es por ti que ha nacido Bolivia,
I que vuela otra vez el cóndor.

2

Tú has llevado el glorioso estandarte
Que a tu diestra la patria confió.
De la costa de Paria a los montes
Noble cuna del gran Marañón.
Ya los hijos del sol te apellidan
Nuevo padre con grato clamor;
Todo el mundo, *varón eminente*;
Venezuela *su ilustre blasón.*

3

¿Dónde están los atroces tiranos
Que llenaron de luto y horror
En tres siglos de cruel ignominia
Las regiones que ilustra Colón?
Los destruiste en batalla sin cuento
I humillaste su orgullo feroz,
Como niebla que el viento disipa,
Como arista que el fuego abrasó.

4

¿Dónde están los partidos fogosos
Que causaban espanto y dolor?
¿Dónde están los rencores sombríos
Que alentaba bastarda pasión?
Tu has venido, y los males huyeron;
Tu has venido, y la guerra cesó;
Tu has venido, y todo es contento;
Tu has venido, ya todo es unión..
(p.184/5)

DIAS ACIAGOS

Bolívar, triunfante como Libertador de la Gran Colombia, solamente pudo disfrutar de una gloria pasajera. Ya 1828 fue un año sombrío en que comenzó a declinar su buena estrella con la disolución de la Gran Colombia, en tanto Venezuela se declaró Estado independiente en el primer mes del año. Pero en junio, una asamblea popular reunida en Bogotá le encargó reorganizar la República, dándole amplios poderes. Entonces, en el mes de julio Bolívar viajó a Bogotá y el 10 de septiembre asumió la Presidencia de la República. Simón Rodríguez había dicho: "Bolívar sabe que no puede ser más de lo que es, pero si que puede hacer más de lo que ha hecho".

Hasta entonces, la autoridad presidencial de Bolívar no había sido larga ni pesada, puesto que la había ejercido durante cortos meses entre las campañas libertadoras. Pero ya en Bogotá se hacía la apología del "tiranicidio", y en tertulias de "patriotas" se recitaban los versos de Vargas Tejeda: "Si de Bolívar la letra con que empieza y aquella con que acaba le quitamos "Oliva" de la paz símbolo hallamos. Esto quiere decir que la cabeza al Tirano y los pies cortar debemos si es que una paz durable apetecemos".

Fueron tres años de intrigas y demagogia. Por fin, el 20 de enero de 1830 Bolívar convocó a un Congreso, el cual nombró presidente a Antonio José de Sucre; pero éste fue asesinado en junio del mismo año. El 27 de abril el Libertador había renunciado a la Presidencia de la República de Colombia. A Bolívar se le habían roto todos los estímulos del espíritu y arrebatado todas las esperanzas. Injustamente se le habían atribuido "proyectos tiranicidas", en tanto él podía decir que "la independencia es el único bien que hemos adquirido a costa de los demás. Pero ella abre la puerta para reconquistarlos"... Ese era su optimismo que siempre le hizo triunfar, y le hizo triunfar hasta de la muerte, porque Bolívar está y estará siempre vivo como el Gran Libertador.

Catorce años de luchas le hicieron despedirse de los colombianos con estas palabras: "habéis presenciado mis esfuerzos para plantear la libertad donde antes reinaba la tiranía". Pero es evidente que "Para gobernar pueblos en desorden, se necesita una tiranía". Sin embargo tal como escribiera Chossone: "Bolívar temblaba ante la dualidad de Tirano y Libertador". Pero sí hubo versos como estos que lo tildaron de tirano, diciendo:

Bolívar tumbó a los godos
y desde ese infausto día,
por un tirano que había
se hicieron tiranos todos.

(Maldonado, Samuel Darío,
"Tierra nuestra", Caracas, 1920.
Reproducido por R.yR. en El Folklore
en la Novela venezolana", p. 278)

Por todo ello, Bolívar en su despedida de Santa Marta hubo de decir: "Mis enemigos hollaron lo que es más sagrado: mi reputación y mi amor a la libertad. He sido víctima de mis perseguidores, que me han conducido a las puertas del sepulcro". (58, p.178).

Silenciado en Santa Marta el 17 de diciembre de 1830, la noticia llegó a Caracas los primeros días de febrero de 1831. En el Museo Nacional de Bogotá se conservó una Marcha fúnebre, ejecutada en los funerales celebrados allí por el alma del Libertador. Fue compuesta especialmente por el compositor Francisco Selles, Seyes, o bien Sieyes, del cual la historia no conservó el más leve dato. La música más tarde fue tarareada por don José C. Alarcón (padre del eximio pianista don Honorario) y escrita para 16 instrumentos de banda. Para asegurar su autenticidad se comprobó luego judicialmente que era la misma que se ejecutó en 1830.

En el centenario de la muerte de Bolívar se volvió a ejecutar en el Teatro de Colón.

Por su parte, Machado reprodujo la siguiente composición:

"CANCIÓN FÚNEBRE PUBLICADA EN CARTAGENA DE COLOMBIA POR LA AUSENCIA ETERNA DEL LIBERTADOR SIMÚN BOLÍVAR"

Ya Bolívar no existe en la tierra
El habita en la sacra mansión,
El nos deja de luto cubiertos,
I anegados en llanto y dolor.

Con BOLÍVAR un tiempo Colombia
Disfrutaba la dicha mejor,
Presurosa marchaba a la gloria
Sin temer a el (sic) destino el rigor
¡Mas ay, cielo, que dicha tamaña
En miseria y horror se cambió,
Abandona Bolívar el suelo
I al instante Colombia cayó.

Tres Repúblicas lloran la muerte
Del guerro que vida les dio,
Por doquiera sus hijos amados
Le dan pruebas constantes de amor.

Coro
Vuestra tumba será respetable
Pues que guarda el prodigio mayor,
Mas si existes en ella insensible
No podemos pedirte favor.
Si a tus últimos suaves consejos
No prestare el patriota atención,
Con dolor a Colombia veremos
Triste presa de loca ambición.

¡Oh BOLÍVAR! BOLÍVAR querido
Vuestra muerte nos llena de horror!
Cuando el pueblo tu nombre aclamaba
Tú te ausentas a eterna mansión.

Coro
Desolada la Patria, tu brazo
Ya no puede prestarle favor,
Todo cede el rigor de los hados
La discordia sucede a la unión.
Vuestros manes respeto inspirando
A este pueblo que amor os juró,
Estimúlenle a honrarlos siguiendo
De tus santos consejos la voz.

Coro
I vuestra alma benigna observando
Esta negra y fatal situación
Nuestros pasos y acciones dirija,
No nos niegues tan fiel protección.
Estos, pues, son los votos sagrados
Que hoy emite nuestro corazón:
AL SEPULCRO BOLÍVAR DESCIENDE
PURO Y LIBRE DE NEGRO BALDÓN.

Tal como escribiera J. A. Calcaño, con la muerte de Bolívar y la separación de Venezuela de la Gran Colombia, "quedó cerrado el libro de oro de las grandes hazañas", y comenzó para Venezuela "una vida casera y modesta de la República".

En cuanto a los restos de Bolívar, el 30 de abril de 1842, a pedido de Páez, estos fueron repatriados.

p. ?

CAPITULO VI
BOLÍVAR PARA SIEMPRE LIBERTADOR

Dijo Bolívar: Dios concede la victoria a la constancia.

Otra vez entre pólvora y humo
tu espada está naciendo
Otra vez tu bandera
con sangre se ha bordado
Los malvados atacan tu semilla de nuevo
clavado en otra cruz está el hijo del hombre

Pablo Neruda

Mientras la América viva, el eco de su nombre resonará en lo más viril y honrado de nuestras entrañas.

José Marti

LA GESTA LIBERTADORA EN LA ORALIDAD

Como ya vimos, las campañas de Bolívar no solamente han sido reseñadas por los hechos guerreros y las victorias alcanzadas, sino que existen numerosos testimonios escritos de los brindis improvisados y muy especialmente del agradecimiento de los pueblos y de las canciones patrióticas que le dedicaron, así como muchas coplas de corte popular como las que se cantaron en Los Cayos en 1815 cuando Bolívar organizó la expedición que debía invadir a Venezuela. Entonces, la Isla de Margarita fue sublevada por Arismendi y los pobladores se defendieron con hondas y piedras con las que hacían montoncitos. Después de la victoria de Guacuco es tradición que se cantaba:

Dónde están los diezmil españoles
que triunfaron del gran Napoleón?
En la playa de Guacuco quedaron
El "Barbastro", "Corona" y "Unión"

En las márgenes del Caroni, Bolívar escuchó una lejana copla que alguien conservó:

¡Negros no hubo en la Pasión
indios no se conocían
mulatos, no los había:
de blancos fue la función!

Para Bolívar esta copla debió enfrentar no a blancos y pardos, sino a dirigentes y dirigidos. El meditaba "en el desarrollo de la educación popular para que los problemas estuviesen en manos de todos".

Cuando en 1812 ocurrió el terrible terremoto de Caracas, los enemigos de la independencia lo consideraron castigo del cielo, e hicieron circular esta copla:

Jueves Santo la hicieron
Jueves Santo la pagaron
Si contra su Rey se alzaron
Muy bien castigados fueron.

Bolívar en esa oportunidad, "entre los aún oscilantes escombros del templo de San Jacinto, dijo: Si se opone la naturaleza lucharemos contra ella y la haremos que nos obedezca" (~~J.E.M.~~ 32 p. 64)

Por su parte los patriotas cantaban coplas como la que dice:

Con las balas que tiran
Los chapetones
Los patriotas se peinan
Los canelones

Llamaban chapetones a los europeos que pasaban a América. En este caso la referencia fue para los españoles.

Una oda al Libertador de Colombia comienza así:

¿Conque al fin has logrado
Afortunada Lima
Recibir en tu seno
Al inmortal Bolívar?

Otra copla cantaban los llaneros cuando en 1814 murió el feroz Ñañez:

Si el General Bolívar
Fuera adivino
Yo supiera que Ñañez
Murió en Ospino

Uno de los propulsores de la fracasada Revolución de 1797 llamada de Gual y España, compuso una Carmañola Americana, cuyo estribillo decía:

Bailen los sin camisas
Y viva el son, y viva el son,
Bailen los sin camisas
Y viva el son del cañón.

José E. Machado anota otros versos y su explicación: "Después de la creación de la Gran Colombia los enemigos del Libertador de la América escribieron contra él" la cuarteta siguiente:

ya se dió

Bolívar tumbó a los godos
Y desde ese aciago día
Por un tirano que había
Se hicieron tiranos todos. (32,p. 99)

Pervive también una burla en verso salida del campamento español, que transcribió Jorge Basadre.

"Congresito ¿cómo vamos?
con el trío tras de Moquegua?
De aquí a Lima hay una legua
¿Te vas? ¿Te vienes? ¿Nos vamos? (p. 21)

Machado transcribió "La Carmañola Americana" como la primera manifestación de la musa patriótica venezolana (imitación de la nacida en Francia), que se expresa en versos así:

Afligida la Patria
Os llama, americanos,
para que reunidos
Destruyáis al tirano.

Viva tan sólo el pueblo
El pueblo soberano,
Mueran los opresores,
Mueran sus partidarios.

Otra canción en loor de Bolívar, cuando se dirigía para los cayos en San Luis comienza con este coro y la consiguiente octava de elevación patriótica.(32, p.131)

trais texto de pág. 221

Coro
Al héroe Bolívar
Valiente seguid
La patria en cadenas
Os llama a la lid.

Si vemos la patria
En hierros gemir,
¿Estará dormido
El fiero adalid?

El que por su patria
No quiere morir
Cubierto de oprobio
Merece vivir.

Al héroe Bolívar &

a página anterior

Por Simón Bolívar y Venezuela Libre se cantaron también los siguientes versos que eran muy populares en el ejército de los Llanos y sobre todo entre los soldados de la Guardia, más que en cualquier otra parte de la República, como escribiera Vowell en Las Sabanas de Barinas:

¡Gloria! ¡Gloria! Bolívar,
¡Gloria Libertador!
De Ceballos espanto,
De Araure vencedor.

A tu patria triunfante
Tres veces han entrado;
Y treinta derrotado
Al bárbaro español.

El pabellón de España
Pues a tus pies lo visteis,
Cuando en el campo hicisteis
Fixar el Tricolor.

Granada y Venezuela
Juraron bella unión,
Rompieron las cadenas
De la dura opresión.

¡Gloria! ¡Gloria! Bolívar,
¡Gloria Libertador!
De Ceballos espanto,
De Araure vencedor. (p. 177) 62

Entre las notas del traductor del libro de Vowell, hay una referencia a la Batalla de Araure, que se libró el 5 de diciembre de 1843, cuyo triunfo fue obra exclusiva del arrojo del Libertador, pues el combate estaba perdido cuando él se puso el frente de la reserva y decidió la acción. A la misma se refieren los versos anotados que los llaneros cantaban como entusiastas partidarios del héroe.

Fuera de las acciones guerreras, los soldados también dejaban a veces oir su vena política, como en la siguiente copla dedicada a una bella muchacha:

En Carabobo yo he sido
Vencedor, y en Palacé;
Pero me siento vencido
Por los ojitos de Ud.

HISTORIA GENERAL DE AMERICA

Director

Guillermo Morón

Dirección: Avenida Libertador esquina Las Acacias
Edificio Las Vegas / 1° piso / Oficinas 1B y 1D
Caracas (1050) / Venezuela
Teléfonos: 781.6909 / 781.3989 - Fax: 793.7649

Existen también Poesías al Libertador dedicadas a su cumpleaños, pero ~~mencionan~~ se publicaron el 28 de octubre de 1825, que es de su onomástico, en tanto nació el 24 de julio. Así estos versos:

Que se alegren los libres del mundo,
Hoy el grande BOLÍVAR nació,
Nuevo Alcides pavor de tiranos,
Y de América gloria y amor.

Bibl. ?

Tampoco faltó algún canto femenino pidiéndole marido al General que "tiene en la boca un clavel encarnado"

¡Mi General Bolívar por Dios te pido,
Que de tus oficiales me deis marido:
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! me deis marido.
Mi General Bolívar tiene en la boca
Un clavel encarnado que me provoca:
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! que me provoca

Mi General Bolívar tiene un caballo
Que entre la pelea parece un rayo:
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! parece un rayo.
Mi General Bolívar tiene en la espada
Un refrán engrabado: ¡Muera la España!
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! ¡Muera la España!

Con las balas que tiran los chapetones
Se peinan los patriotas los canelones:
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! los canelones
A las armas van nuestros Libertadores,
¡El cielo les conserve a sus amores!
¡Vaya! ¡Vaya! ¡Vaya! ¡a sus amores!

Hasta aquí una muestra de ~~todas las~~ composiciones que fueron transcritas para la posteridad.

En nuestros días, los troveros populares siguen cantando a Bolívar; unas veces espontáneamente, y otras si se les da el tema en reuniones de cantores. Así, estas Décimas de pie forzado es las que se correlaciona la historia sagrada con la historia de Venezuela.

Décima a Moisés

Estando Moisés
allí aposentado
un lindo rebaño
en el monte Hout
y cuando vio él
la zarza que ardió
en llamas ardió
y no se quemaba
Jehová llamaba
el Libertador.

Jehová le dijo:
"Tu irás Moisés
donde te diré
pronto y enseguido
yo mando contigo
a tu hermano Aarón
donde Faraón
que libertad dé"
Dígame si fue
el Libertador.

Convirtió en serpiente
un hombre aquella vara
Moisés le tiraba
la suya hacia el frente
la que prontamente
serpiente quedó
el se la trazó
y quedó infectado
lo que había llevado
el Libertador.

Cerca del monte Loret
un ángel le habló
y allí le entregó
tablas de la ley
para hacerle saber
su buena intención
con paterno amor
consagró a Moisés
y nombre le dio
el Libertador.

El coplero deja buen testimonio de los cantos a Bolívar, como estos versos entonados en un Polo y recogido en Venezuela por el folklorista Luis Arturo Domínguez:

Bolívar sublime está
con su ejército de frente,
libertando al continente
en Puente de Boyacá

Bolívar con su memoria
y Sucre con su virtud
llevaron hasta el Perú
las armas de gloria en gloria

(F.II p.66)

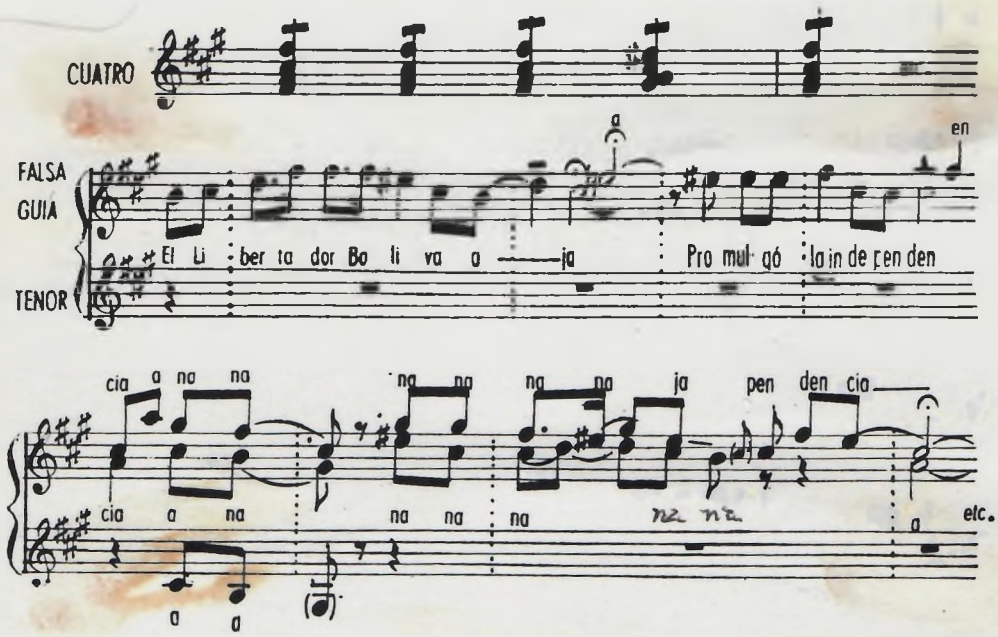
La gesta libertadora fue también glosada en décimas, sobre cuartetas como la que dice:

Gracias a la providencia
damos los venezolanos
que nos dio este ser humano
para nuestra independencia.

Estos cantos pudieron concebirse en la época gloriosa, pero muchas veces otros son improvisados en nuestros dias, por músicos campesinos

Así ocurre en los velorios de cruz y en las justas de cantadores. El primer ejemplo musical que ofrecemos pertenece a un tono ~~polifónico~~ que recopilamos en Carabobo, Venezuela y transcribió Ramón y Rivera.

28. TONO DE VELORIO



Otras veces son coplas que se entonan con cualquier música, como esta que anotamos en Michelena, Edo. Táchira.

P'onde cojería Simón
que nos dio la libertad?
En el cielo estará
gobernando otra nación.

El ejemplo que sigue fue grabado por Luis T. Laffer y transcrito también por Ramón y Rivera. Procede de Maracaibo. Esta es una copia autógrafa del transcriptor.

HISTORIA GENERAL DE AMERICA

Director

Guillermo Morón

Dirección: Avenida Libertador esquina Las Acacias
Edificio Las Vegas / 1° piso / Oficinas 1B y 1D
Caracas (1050) / Venezuela
Teléfonos: 781.6909 / 781.3989 - Fax: 793.7649

1

Si la historia conoceis
quiero tu contestacion
para ponerle atención
o di a que contestéis
por que yo sé que te veis
interior en tu cabeza
contestame con certeza
estas preguntas de historia
para saborear la gloria
de su esplendida grandeza

2

Quiero hablarte de Simon Bolivar
el ~~christiado~~ ilustrado
ese ser predestinado
gloria de nuestra nacion,
su grado de ilustracion
¿en donde la recibio
del lugar donde nacio
dime la hora y el dia
y un juramento que hacia
en donde lo profirio?

3

Dime, pues, la biografia
de este ilustre personaje
su descendencia (sic) y linaje
y los bienes que él tenia;
si tener en la porfia
se impuso por su valor
y en las lides del amor
cual fue la mas preferida
la que le ofreció en su vida
su juventud y su honor

4

Dime cual fue la batalla
donde a nado se salvó
y a nuestra costa llevó
fuego, sangre y metralla
Como er pico de Himalaya
se abrió su genio iracundo
y con su saber profundo
nos libertó de un tirano
que con placer inhumano
nos ataba en este mundo

5

Dime si fue general
el que un dia lo vendió,
en donde lo traiciono
dime la fecha y ciudad:
quien fue aquel amigo leal
que lleno de gloria y fama
(dio al pueblo) en una proclama
si a Bolivar han matado
juro que será vengado
sepultándolos en llamas

Quiero que digáis er dia
y la hora en que er murió,
que medico lo asistió
cuando estaba en su agonía
dime el mal que padecia
nuestro gran Libertador,
incansable luchador
único en el mundo entero
cual fue su aliento postrero
que proclamó con fervor.

6

Si me vais a contestar
dame aclaracion completa,
con tu fibra de poeta
que podais analizar,
para poder saborear
esas gratas melodias
y al oir tus poesías
tienen fragancia de flores
y enjambre de ruiseñores
cantando en la lejania

HISTORIA GENERAL DE AMERICA

Director

Guillermo Morón

Dirección: Avenida Libertador esquina Las Acacias
Edificio Las Vegas / 1° piso / Oficinas 1B y 1D
Caracas (1050) / Venezuela
Teléfonos: 781 6909 / 781.3989 - Fax: 793.7649

El Libertador es también cantado en Corridos, como los que anotamos en el Táchira. Uno, intitulado "Venezuela y la Democracia", tiene una última parte en la que se menciona al Libertador:

Aquellos que han intentado
abusar en el poder,
gritemos muy bien aliados
que viva el intelectual,
que vivan los delegados
del Congreso Nacional,
que viva el Libertador
en nuestro pueblo consciente,
viva la Constituyente
y viva el trabajador,
que viva la buena unión.

Como se ve, la tradición de cantar a Bolívar pervive en Venezuela. Durante nuestros viajes de investigación hemos constatado frente a informantes avezados, que basta con pedirles que canten a Bolívar para que desarrollen en décimas glosadoras alguna copla tradicional o improvisada en el momento. Y esto, en razón de que el héroe está en la memoria y en el corazón de su pueblo.

En Abejales, Edo. Táchira, recopilamos las décimas que siguen, que publicamos en nuestro mencionado libro dedicado al folklore de ese estado.

Dice el poeta y termina:
cada cabeza es un mundo
quien tiene un amor profundo
a la América vecina
porque es la patria divina
de nuestros libertadores
y cuna de los mayores
Bolívar, Sucre y Urdaneta
que a punta de bayoneta
vengaron a los traidores.

Ha orillado un nuevo sol
en nuestras cinco naciones
se acabaron las traiciones
de aquel gobierno español
por el joven Villapol
que sostuvo la bandera
para que la patria muera
libre de la esclavitud
y la mala ingratitud
de las gentes extranjeras.

Gritemos con ansiedad
todos los venezolanos
bien unidos como hermanos
que viva la libertad
y no reine la maldad
en las naciones unidas
ni vaya a ser sometida
a gobiernos socialistas
malvados y comunistas
que atentan con nuestra vida.

Por el gran Libertador
Venezuela es libertada;
Perú y Nueva Granada
Bolivia y el Ecuador.
Debemos rendirle honor
a ese hombre tan eminente
como un héroe valiente
que luchó con patriotismo
y nos libró del anarquismo
muriendo gloriosamente.

En una quinta lujosa
de San Pedro Alejandrino
terminó con los destinos
de su vida misteriosa,
de su hazaña poderosa
tan terrible y vencedora,
de sus manos defensoras
que con grande valentía
luchó con soberanía
contra las leyes traidoras.

Para no volver a ser
de imperios esclavizados
aquellos que han intentado
abusar en el poder
y pensaban someter
nuestra patria a mil tormentos
de angustias y sufrimientos
durante trescientos años
en dictaduras y engaños
penas y padecimientos.

Por el gobierno realista
Boves y otros generales,
Monteverde con Morales
que formaban la conquista
con partidos izquierdistas
para vencer los patriotas
y sacarlos en derrota;
pero no les fue posible
estos héroes terribles
morían con las lanzas rotas.

El diecinueve de abril
de mil ochocientos diez
esta fue la primer vez
que se empezó a combatir
hasta vencer o morir
contra las fuerzas del mal.
Por un convenio legal
de los criollos decretado,
en Caracas fue firmado
el congreso nacional.

Esta "Gaita cumanesa" pertenece a las colecciones realizadas para FUNDEF. Fue cantada con música de décima, pero en Maracaibo llaman gaita a diferentes especies musicales.

Libertador, a Bolívar
toda la América aclama,
y corre su inmensa fama
del uno al otro confín;
pues su nombre es tan sonoro
como... en un estuche (sic)
en el trono de Ayacucho
y en la Pampa de Junín.

Cuántos laureles nacieron
en esta recia campaña,
que contra su Madre España
dio rumbo a nuestra nación.

Las cuatro décimas que siguen glosan la cuarteta anotada en primer término:

Caracas está orgullosa
y recibe el gran honor
pues es Caracas grandiosa
cuna del Libertador

I
Para admiración del mundo
Simón Bolívar nació
y de glorias coronó
con pensamiento fecundo.
Sus proyectos tan profundos
se realizaron gloriosos
con su mente victoriosa
que coronó a otras naciones
por esas grandes razones
Caracas está orgullosa

II
Un grandioso juramento
en el Monte Sacro hizo
y cumplir siempre quiso
sin quebranto ni un momento.
Y lo cumplió muy contento
con una gran devoción,
pues quería con honor
a nuestro yugo quitar
y sí lo pudo lanzar
y recibe el gran honor.

III
Una carta recibió
este guerrero atrevido
advirtiéndole el peligro
desde Damasco llegó.
Guerrero igual no se vio
en su época gloriosa,
libertador victorioso
que es muy digno de admirar
llena de gloria estará
pues es Caracas grandiosa.

IV
Fue guerrero muy audaz
valeroso e inteligente
muy querido por la gente
por su mente tan capaz.
El siempre vuelve a llegar
a estas tierras con valor
y nos da con gran amor
la libertad primorosa
y por eso es que es gloriosa
cuna del Libertador.
(Inf. 31)

En 1970, el Lic. Efraín Subero escribió un trabajo extenso y bien documentado sobre "La Décima popular en Venezuela". De su libro son las composiciones que siguen. Pero antes debemos señalar que la décima en el pueblo se trasmite tanto por tradición oral como escrita, olvidado ya el autor y seguramente recreadas, y a veces deturpadas, como vimos algunas. Los escritos sirven simplemente de ayuda - memoria, y pueden ser "ejemplo de anotación histórica y creación poética", como ~~los versos~~ las glosas que siguen:

Viejo no brinca zanjón
no lo digas en voz alta
pues yo veo que a ti te falta
experiencia y precaución

Miranda viejo valiente
bajo su valentía anhela
guerrear en Venezuela
por hacer la Independencia; [13]
y viéndose suficiencia
formó una revolución
potente pero en la acción
no tuvo suerte el guerrero,
y desde entonces dijeron:
viejo no brinca zanjón

Viéndose sin sus amigos
sin tropas y sin caudal
trató de capitular
dándose a los enemigos;
y por evitar castigos
dijo a Monteverde en carta
que perdonara su falta
que él de su patria se iría,
y si crees que fue cobardía
no lo digas en voz alta.

Bolívar con el proyecto
también de hacer la conquista
lo dijo en una entrevista
a Sanz su antiguo maestro
quien le dice oyendo ésto:
se que en ti el genio resalta
pero eso es de una compacta
de hombres de gran ejercicio,
de entero y completo juicio
pero veo que a ti te falta.

Muchos sabios aprobaron
la opinión del maestro Sanz
pero más tarde se dan
cuenta que se equivocaron;
pero fue cuando notaron
el empuje del varón,
decían todos: es Simón
el jefe que nos conviene
porque es un joven y tiene
experiencia y precaución

Allá en la esplendente villa
de Aragua de Barcelona
Bolívar se decepciona
pero en cambio no se humilla.

La historia de independencia
cuenta muchos sufrimientos
que al fin causan sentimientos
al que es de buena conciencia
Bolívar con su excelencia
hasta en el imperio brilla[14]
porque lo fue sin mancilla
en aras del sacrificio
aún viéndose en precipicio
allá en la esplendente villa.

Resolvió con sus gestiones
según se ve escrito ahorita
trasladar a Margarita
abundantes municiones
viendo ya las provisiones
agotadas en la zona
y no pudiendo -razona-
cortar la necesidad
quiso evacuar la ciudad
de Aragua de Barcelona.

Atrincherado en Clarines
se encontraba el enemigo
pero no podía conseguir
darle combate y sus fines
luego allí entre paladines
Francisco Ribas acciona
de reclamar en persona
no abandonar a la plaza
pero no por esa traza
Bolívar se decepciona.

Por el pueblo y su clamor
que movido de tal suerte

[13]Ramón y Rivera señala estos "versos equivocados". Deben decir: por hacerla independiente y viéndose suficiente.

[14]Empíreo

el parque a la Casa Fuerte
ordenó el Libertador
bajo el mando del señor
General Freites cuando trilla
el valor y la rencilla
del español y sin dolo
y aun quedándose solo
pero en cambio no se humilla.
(p. 220/221)

a los 14 años Cadete
a los 15 subteniente del Batallón de
voluntarios blanco de los mismo Batallo
el 1799 llego a México Rumbo a España

Bolivar Genio invencible
Bolivar fue un semidios
Como también fuerte vos
En sus campañas increible
Favien fué un buen dirigible
De mucha calma y paciencia.
Con toda su inteligencia
Como guerrero inmoltar
De una manera especial
Luchó por la independencia.

88 Otro notable ejemplo de anotación histórica y creación poética, es la siguiente publicada por Efraín Subero.

También en Panamá cantan todavía al Libertador, como lo documenta Manuel Zárate:

Caracas está orgullosa
presumiendo el gran honor
pues ella es la primorosa
cuna del Libertador.

Para admiración del mundo
Simón Bolívar nació,
y de glorias coronó
su pensamiento iracundo.
Sus proyectos tremebundos
tuvieron realización gloriosa
por su mente victoriosa
no pasaron ILUSIONES
por muchísimas razones
Caracas está orgullosa.

Un heroico juramento
en el Monte Sacro hizo
y por cumplirlo no quiso
quebrantarlo ni un momento.
El lo cumplió muy contento
y con ejemplar razón,
pues él quería con honor
a nuestro yugo separar;
viviendo debiera estar
presumiendo el gran honor.

Una carta recibió
este guerrero atrevido
advirtiéndole el peligro
desde DAMASCO llegó.
Guerrero igual no se vio
en su época gloriosa;
su persona victoriosa
debemos todos admirar,
llena de gloria ha de estar
pues ella es la primorosa.

Fue un guerrero muy audaz
valeroso e inteligente
bien querido por la gente
por su mente tan sagaz.
Cuándo volverá a llegar
otro hombre propulsor
que nos dé con su valor
la libertad primorosa
y que seamos la gloriosa
cuna del Libertador.

Quime Vásquez
~~(Macaracas) (p. 246)~~

En Yaracuy se denomina "respaldo de Bolívar" a décimas que se refieren a hechos históricos que se relacionan con los actos de Bolívar.

Ya despertó Venezuela
de aquel yugo que tenía
y abajo la tiranía
que viva por su grandeza.
Ese yugo que estorbaba
a la juventud entera
sin ley que favoreciera
la juventud de ese día
y abajo la tiranía
que viva la Venezuela

Hoy resplandece en mi pecho
la más cordial alegría
yo de libertad sabía
porque he leído y aprecio.
Ya que me encontraba preso
de cerebro y sin escuela
sin ley que favoreciera
la juventud de ese día
y abajo la tiranía
que viva la Venezuela.

El ser que a Bolívar dio
pues ya se habrá terminado
pero Dios nos ha mandado
la prueba que si volvió.
El pueblo venezolano
siente ferviente alegría
fervoroso en ese día
su deseo por la patria
y ha terminado a Dios gracias
aquel yugo que lanzó.

Terminará la avaricia
la patria protestará
se verá la libertad
que Bolívar dio en albricias.
Los corazones se inclinan
con amor, fe y simpatía
por esta patria querida
hoy hay nueva Venezuela
y no la cruel tiranía
que heredó López Contreras.

Guaremal, Edo. Carabobo
Cantor de velorios
Compilación de 1971/72

BOLÍVAR MITIFICADO

En Venezuela las hazañas de Bolívar circulan entre el pueblo que posee una conciencia épica, y han sido investigadas, descritas y analizadas en un bello libro intitulado "Bolívar y la historia en la conciencia popular", debido a los investigadores de nuestras culturas orales tradicionales: Yolanda Salas, Norma González y Ronny Velàsquez. En este libro, se nos muestra a Bolívar, tanto en su relación con la historia como con la religión, donde Bolívar fue introducido por su pueblo que ya lo mitificó. Sobre este particular, Yolanda Salas dice:

> Debemos tener en cuenta que, en la formación del mito alrededor de un héroe, nacional en nuestro caso, el relato creado carece de veracidad histórica, pues se construye de acuerdo a patrones tradicionales y motivos recurrentes relacionados con el nacimiento, iniciación, carrera y muerte del héroe tradicional. Estos patrones o estructuras y motivos se convierten en modelos o fórmulas a los cuales el colectivo recurre para configurar su leyenda. Se puede decir que la historia del héroe tradicional no es el relato de incidentes verídicos, acaecidos en la vida de un hombre real, sino de incidentes ritualizados y mistificados en la biografía de un personaje legendario. La historia se altera para adaptarse a las estructuras míticas y motivos tradicionales tipificadores de las leyendas o mitos de héroes. No obstante, aunque estos relatos sean mitos recreados, hay que considerarlos como portadores de mensajes que se adecuan a la visión del mundo y al conjunto de valores del grupo social que los enuncia. Estos mensajes están determinados por el contexto histórico, social y cultural que los genera y se vinculan a las preocupaciones dominantes del momento y realidad donde se expresan. (60)

En su obra se ofrecen testimonios fehacientes del culto popular venezolano a Bolívar, de su ingreso a la religiosidad popular y de la conciencia épica, lograda a través de cronistas que tuvieron como fuente de aprendizaje la tradición oral, que les llega en épocas en que no existían los medios radiales y televisivos de comunicación, y en que el periódico no tenía la posibilidad de circulación que tiene hoy.

En el culto a María Lionza - la diosa de la naturaleza - el Libertador integra una "corte Libertadora" o de "Simón Bolívar", el cual se compone de los espíritus venerados por los devotos de la "reina", que integran los héroes de la Independencia presididos por Bolívar. A estos héroes se les rinden tributos especiales en los días patrios: El Negro Primero, Páez y Sucre son sus "emisarios".

Damos a continuación un ejemplo de un ritual e invocación a Bolívar, con su explicación previa, publicado en el libro mencionado:

La oración especial es ésta, para abrir paso, para invocar a un hermano de alta luz. La oración comienza así pero la mente tiene que estar purificada primeramente y bien concentrada, entonces la dices; cada paso que vas dando, en tu mente va llegando la imagen; si no, no logras nada; cuando tú digas "con el permiso del Gran Poder de Dios" él tiene que entrar en tu mente.

Con el permiso del Gran Poder de Dios,
de la Santísima Trinidad,
de la Santísima Virgen del Carmen,
del Gran Astro que nos ilumina y gobierna,
en esta hora sagrada y en este momento.
Con el permiso de nuestra milagrosa
Reina María Lionza,
diosa de las aguas, protectora de las cosechas
y reina de la montaña.
Con el permiso de mi Negro Felipe,
mi gran Cacique Guaicaipuro,
de San Juan Retornado,
de Don Juan de las aguas,
del gran profesor Lino Valle,
la gran Corte India,
la Corte Celestial,
de las Siete Potencias Africanas
y todos los santos espíritus de luz
y por la Gran Corte de la Salud,
salud, bienestar y prosperidad,
para mí y para mi hogar,
pido permiso para invocar
el espíritu del Gran Libertador Simón Bolívar
para que me conceda, (en esta hora sagrada y en este momento,) humildemente ~~que~~ se lo pido con todo el corazón,
esta petición:
Que me preste todos sus ejércitos libertarios para vencer
a todos mis enemigos.

Ahora se empieza a vestir el velón azul, que es para dirigirlo contra ciertos enemigos políticos, contra personas que le tienen a uno cierta idea. Para eso se toma un velón azul, se agarra por el centro el velón, concentras la mente, haces la invocación: primero al Gran Poder de Dios, a todos los santos hermanos que están gobernando en este momento. Sientes las vibraciones en la materia y entonces vas a tres tipos de aceite para este trabajo: Amansa Guapos, Dominio y Confusión. Tomas el velón por el centro, lo aprietas fuerte con los dedos (índice y pulgar) y te concentras y luego lo empiezas a vestir hacia arriba, del centro hacia arriba. Vas entregándoselo a él, al Gran Libertador, por tus enemigos. Luego pasa a la parte de abajo, lo vistes, pides la misma invocación y se le colocas a él. El velón lleva (se le escribe) siete veces el nombre de la persona, que es enemigo de uno, hacia la parte de abajo. Son siete nombres, pero el mismo nombre. Para cada enemigo un velón. Y luego, entonces, el nombre de uno va al contorno del velón pero hacia arriba por tres veces; al contorno del nombre de la persona enemiga. Es, entonces, cuando lo vas a vestir con esos tres aceites. Lo colocas en el altar para el Gran Libertador Simón Bolívar. Eso se hace para que el enemigo descienda y uno ascienda. Por eso los aceites se llaman Confusión, Amasa Guapos y Dominio. Esos aceites tienen que ser un extracto, vienen en unos potecitos de aluminio. Ahora fíjate, tú ligas los tres aceites, los hechas en un recipiente pequeño y después que están ligados te los mandas a echar. Y cuando tú estés concentrado pones la mente en blanco, relajas la materia sientes la vibración: te concentras en el Gran Libertador Simón Bolívar, la mente en él nada más. Eso tiene que ser en día martes. Porque Marte es el astro más fuerte en la influencia mágica. Marte es el astro que domina. Es grande trabajar con Bolívar. Saca cualquier preso, tumba cualquier reja, abre cualquier camino, eliminas las envidias y los falsos testimonios. (Inf. 24/ pp. 113-114)

En cuanto a Bolívar, que constituye parte del ritual es también "el santo que ayuda a las madres para que a sus hijos no los agarre la recluta" (El informante se refiere al servicio militar en tiempos anteriores cuando los jóvenes no se presentaban al ser llamados).

En Los Tonos de velorio que se entonan en los campos de Venezuela durante los festejos de la Cruz de Mayo, se invoca o se ensalzan las virtudes y hazañas de Bolívar.

Como en estos versos cantados dentro de la temática de la "Pasión", en un "velorio a la Cruz Aparecida".

Venezuela Patria Nuestra
simbólica y redentora,
del coloniaje ligado
su monarca dio victoria.
Viva Venezuela, viva,
Viva su Libertador,
que prestó al punto su fuerza
en Gloria, Paz y Honor.
Bolívar fue el gran monarca
que a Venezuela le dio
Paz, Gloria, Honor y firmeza
y a sus colonias libertó.

Viva pública su fama
en repetidas cadencias,
el monarca más supremo
que hoy se señorea en la tierra.
Sus brillantes resplandores
inundan sus luces bellas
y suenan de polo a polo

sus soberanas estrellas.

Esta provincia le rinde
grandes razones impresas
en las durezas del bronce
al monarca más supremo
que hoy se señorea en la tierra.

Venezuela Patria Nuestra
simbólica y redentora,
del coloniaje ligado
su monarca dio victoria.
Libertad clamó la patria
Bolívar prestó su audiencia,
él fue el notable monarca
que dio el triunfo e independencia.

Cuando Venezuela estaba
bajo el dominio del España
aunque el yugo le estorbaba
ninguno inventaba campaña,
mas sí ese hijo caraqueño
que reclamó la nación:
como el héroe Bolívar
fue mandado por el Señor.
(Inf. 30) (p. 127)

En los textos que se entonan durante estos Velorios de Cruz y de Santo se pueden establecer relaciones entre Cristo y Bolívar, como en algunos en los que Luis Felipe Ramón y Rivera y yo hemos recopilado y que se desarrollan espontáneamente durante el canto.

Germán Carrera Damas en un estudio de "El culto a Bolivar", considera dos instancias: el "culto de un pueblo" y el culto "para un pueblo". Este último es muy visible en Sorte, en el estado de Yaracuy, que es el verdadero reino de María Lionza, donde intervienen intermediarios entre el culto y los creyentes, los cuales ejercen un dominio evidente sobre los devotos.

El 10 de diciembre de 1994 el diario El Nacional de Caracas dedicó una página y media a BOLIVAR "Al alcance de la mano", de la que extraigo lo siguiente que corrobora lo dicho.

> COMO AMULETO
> Numerosos rezos invocan la figura del Libertador como santo. Es así como en el culto de Sorte está la llamada Corte de Simón Bolívar, conocida también como Corte Histórica o corte Libertadora, integrada por los espíritus de Bolívar, Sucre, Páez el Negro Primero, etc. A la cual se añaden a ratos otros espíritus históricos como Kennedy, Juan XXIII, el General Gomez y hasta Stalin y Hitler. Incluso hay quienes han asistido (como la investigadora Angelina Pollack-Eltz) a ceremonias donde el "espíritu del procer descendió sobre el medium. Este puso voz grave y dijo: Yo soy el Padre de la Patria, con lo cual al momento todos los presentes se pusieron de pie y entonaron el Himno Nacional".
> No faltan quienes rezan a Bolívar para obtener la salud, el dinero o el trabajo, y hay quienes le ruegan para solucionar los problemas de amor. La misma modriza de Bolívar, la famosa Negra Matea, comparte con éste, aunque en nivel secundario, los poderes sobrenaturales. Como de su pecho se dice salió la leche que alimentara al Libertador, se la invoca para los problemas de fertilidad.
> Para los interesados, está la llamada "Vela para el dinero" que reseña Celia Blanco en su Manual Esotérico: un plato blanco, azúcar, 33 velas y una moneda de plata. La vela se pega en el plato antes de encenderla y con el azúcar cande se hacen tres cruces. Se reza una oración al Libertador. Se coloca en el plato durante 33 días la moneda para conjurarla cada vez que se enciendan las velas, y posteriormente se usa como amuleto.

89 ¿Era el caballo de Bolívar un querubín disfrazado?

BOLÍVAR EN EL ARTE POPULAR VENEZOLANO

La conciencia bolivariana del pueblo venezolano de tierra adentro se expresa hoy no sólo oralmente o a través del culto, sino también en el arte popular. Este presenta al Libertador tal como se lo imagina el pueblo: a pie, a caballo y hasta santificado, en tanto aparece integrando los altares domésticos o formando parte de la corte de María Lionza, la diosa de la montaña de Sorte, en Yaracuy.

Aquí ofrecemos una pequeña muestra tomada de los estupendos libros de Mariano Díaz, que ilustran diferentes facetas de la vida del Libertador: su infancia y crecimiento, su amor, su estampa a caballo y también la devoción que se le profesa. Todo ello expresado en tallas, en figuras de barro y en la pintura de cuadros polifacéticos.

Mariano Diaz, un gran artista ganado para Venezuela, se ha dado a la tarea de rastraer los caminos del arte popular en el país y ha publicado hermosos libros dedicados al "barro figuereado", a los tallistas con "el alma entre los dedos" y a los "fabuladores de color". En ellos el mundo real del pueblo se hace fantasía y su héroe máximo, Bolívar, está también santificado. Por ello, sus expresiones no podían faltar en este libro y yo dejo a la pluma de Mariano la explicación:

> "**El Bolivar de cada día danoslo hoy...**
> Yo a usted le digo así de mis saberes, que la bolivariana es la otra religión del venezolano. Vaya por ahí y pregunte, y verá que como yo, todo el mundo le prende velas, lo invoca y le hace decir misa de cuando en vez a Simón Bolívar, porque el hombre cumple. Bolívar y Cristo son llaves: ambos sufrieron martirios, lucharon contra los corruptos poderosos, dieron la mano al sometido y murieron en abandono.
> Ellos no cargaban cinco sentidos como uno: tenían ocho y Dios se los había otorgado para cumplir sus misiones con bien. Por eso es que Jesucristo curaba los leprosos, levantaba muertos y le convertía el agua en vino, y Bolívar estrategiaba sobre la marcha, hacía campañas de un país a otro y nunca fue tocado por una bala y ni un rajuñito cogió en las batallas. También yo le creo, por este colorcito azambao que cargo, que Bolívar era pardo, o sea hijo de negra y blanco, o bien fue que se le metió la sangre negra a través de la leche que le mamó a la negra Hipólita y de las costumbres con que lo crió la negra Matea, y acuérdese que ese hombre libertó a los esclavos, elevó de rango a los soldados negros y era cimbre para bailar tambor. Acuérdese usted de aquel sarao de alcurnia donde las damiselas se apartaban de José Laurencio Silva porque era amorenado bastante y donde Bolívar en medio del salón gritó: "General José Laurencio Silva, prócer de la independencia suramericana y héroe de Junín y Ayacucho, sabed que el Libertador quiere honrarse bailando un vals con tan distinguido soldado!" y que tomándolo de la mano bailó con él y que después llenó con su firma el carnet de bailes de Manuelita Sáenz a la que por ser candela negreaban las damas de sociedad. Como usted ve, Bolívar siempre estaba a toque y ponía a la gente en su justo lugar y por eso es que uno lo ilumina y lo invoca en los desamparos. Yo le digo a usted, así de mis creencias, que Bolívar fue como un apóstol que hizo el milagro de la libertad, y que él está en la oración diaria que necesitamos para sobrevivir a tanto desespero, porque como escribió Andrés Eloy Blanco "el pueblo ha hacho de Bolívatr el pan para sus hambres". ~~(p 157)~~ (17, p 157)

El mismo Mariano Díaz en su libro "65 hombres para Bolívar. El libertador de las mujeres", nos dice que "El culto popular a Simón Bolívar, transforma la historia y la iconografía oficial nacionalista".

A continuación ofrecemos algunas reproducciones de artistas populares de nuestros días, que han encontrado mercado seguro para sus obras en Museos, negocios de artesanías y en la venta directa a coleccionistas y aficionados. Estas obras, que en un principio fueron únicas como lo son las verdaderas obras de arte, ahora son reproducidas en serie por su creador, en tanto el original es conservado para tenerlo como modelo. Esto – desde luego – por sugerencia bien intencionada de algún intermediario "colaborador"...

90. Bolívar

91 José Ramón Valero. **Bolivar y Matea**
Cerámica 13-21 x 18 x 13
Colección del artista

92 Glenda Mendoza. **El baño del niño Bolívar**
Cerámica 12 x 10 x 14
Colección de la artista

93 Rubén Manzanilla. **Bolívar de niño a libertador**.
Jamunangue, cedro, 40-60 cmts.

94 Edicta de la Cruz. **Bolívar y Nevado**.
Terracota 13 x 10 x 9.

95 Daysi Padilla. **Bolívar y Manuelita**
Cerámica 20 x 14.
Colección Jeanette de Contreras, Mérida.

96 Aurora Romero. **La boda de Bolivar**
40 x 60. Óleo sobre tela. 1983.
Colección de la artista.
En Mariano Díaz, Fabuladores del Color, p. 250.

97. Edicta Aparicio.
Bolivar.
Céramica 17 cm.

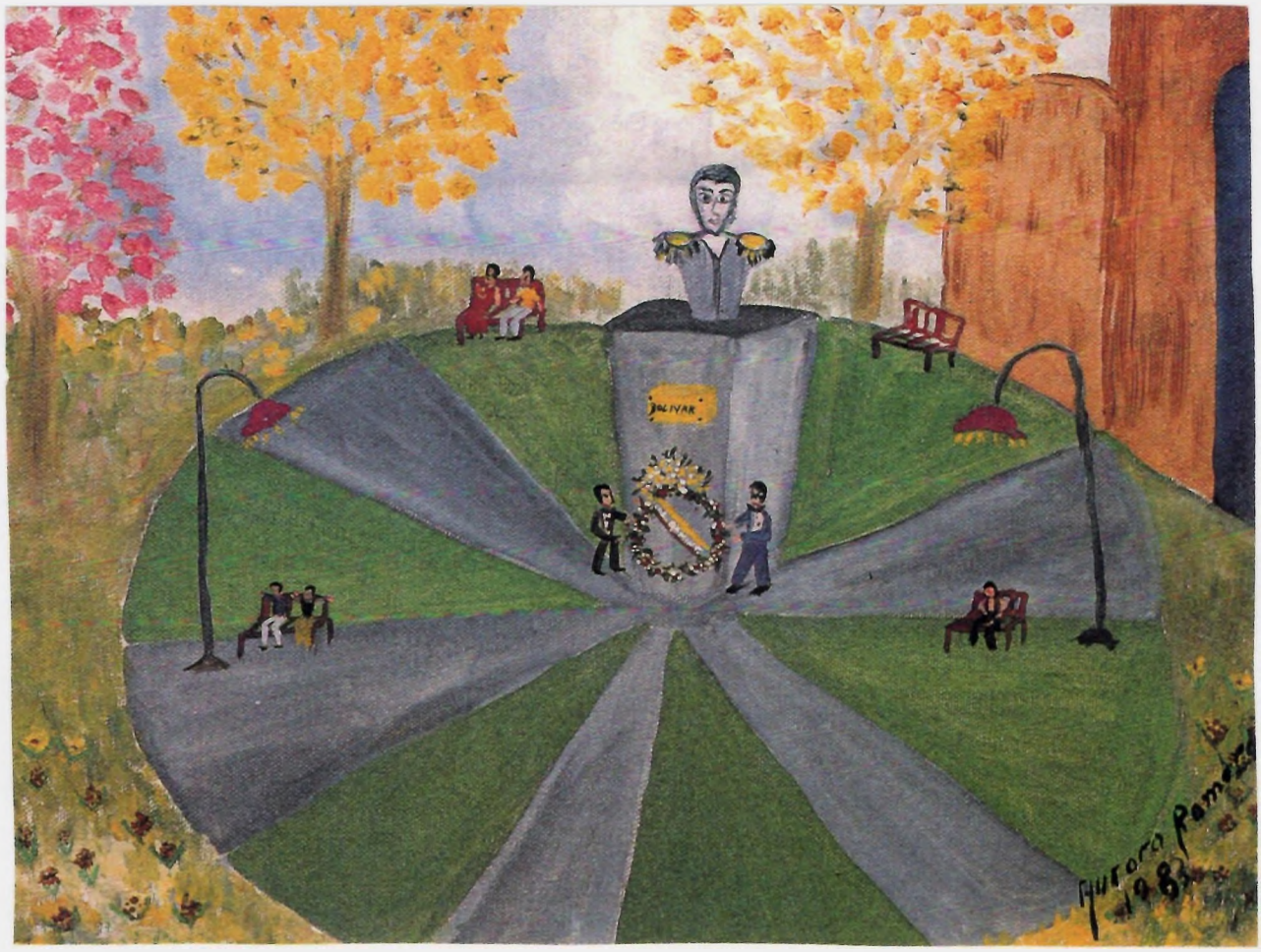
98 Glenda Mendoza
Bolivar en los llanos.
Cerámica 17 x 10 x 12

99 Domingo Escalona
El libertador habla
Barro 23 x 13

100 Juanita Alvarez **Llega el libertador**
60 x 80. Acrílico sobre tela. 1987.
Colección de la artista.

en Mariano Díaz. Fabuladores del color. p. 242

15 · Juan Lobaton. **El Libertador**
Vera, 25 cmts.
Colección Ruth y Robert Bottome, Caracas.



101 -Aurora Romero
La plaza del héroe
40 x 60. Óleo sobre tela
Colección de la artista.
En Mariano Diaz, Fabuladores del color p. 251.

103. Leonardo Tezara.
Bolívar en el cielo.
60 x 70. Óleo sobre tela. 1983.
Colección Florencia Fuentes, Caracas.
Mariano Díaz,
Fabuladores del color, p. 232.

EPILOGO

Es evidente que jamás pudo haber pasado por la mente de los libertadores las múltiples facetas con que la tradición había de consagrarlos ya cercanos los doscientos años de la independencia de los pueblos de América. Con este libro hemos querido presentarlos insertos en la vida de las sociedades que fueron sus testigos inmediatos, y luego, a través de lo que con el tiempo los pueblos han ido creando alrededor de la gesta libertadora. Toda esta gran obra ameritó infinitos libros de sus biógrafos e historiadores, así como de los artistas académicos que plasmaron en esculturas, pinturas y partituras musicales su grandeza.

Ahora, en momentos en que los pueblos liberados se debaten entre múltiples problemas de orden social, económicos y políticos, el ejemplo de los héroes debería sacarse a la luz para lograr una mejor convivencia realizando un esfuerzo mancomunado. Levantar al niño en el concepto de patria, haciéndole conocer las gestas de los libertadores, sin las cuales no tendríamos una patria libre, pero a la que hay que cuidar y sostener para que no se pierda el esfuerzo de miles de patriotas que lucharon y dieron sus vidas para hacer de estos países las patrias que nos cobijan.

En lo que se refiere a San Martín, tal como dice Fernando Jurado Noboa, la gloria le fue cicatera y le vino sólo mucho más tarde. Rodó lo dijo bien: "Fue grande en el pensamiento, grande en la acción, grande en la gloria, grande en el infortunio, grande para magnificar la parte impura que cabe en el alma de los grandes y grande para sobrellevar en el abandono y en la muerte, la trágica expiación de la grandeza" - (II p. 202).

Fernández Moreno escribe que "Güemes en el norte, con sus guerrilleros gauchos o montoneros, fue piedra angular de la decisiva campaña continental de San Martín". Después de diez años de la revolución de mayo, el país "no estaba maduro para soportar la hegemonía neovirreinal de Buenos Aires" (p. 77) y así vino la anarquía y luego la realización de la unidad interna, vuelta la revolución sobre sí misma.

La solución la busca San Martín cuando crea un nuevo frente y cruza la cordillera de los Andes para liberar a Chile y pasar a Lima, proclamando la independencia del Perú. Es poco después cuando este libertador se encuentra con el que viene triunfando desde el norte, y sostiene la "entrevista, la más importante en la historia de América Latina", a raíz de la cual San Martín se aleja de la escena política. Tres años después, en 1825 surge Bolivia del hasta entonces llamado Alto Perú. Para Argentina todo esto significa "el segundo gran desmembramiento de su estructura virreinal" (p. 79), pero ya no será satélite del Virreinato del Perú.

Desde ese momento histórico debían comenzar las dificultades propias; pero ya estaba reconocida la independencia latinoamericana por las potencias europeas.

La política nacional argentina es dominada por Bernardino Rivadavia, instituido presidente a través de la constitución de 1826, pero su política es local, no nacional. Se separa Bolivia al no apoyar a San Martín después de su triunfo en el Perú, y se separa el Uruguay a raíz de una guerra por su pertenencia con el Brasil, de la cual nació la independencia de la ex provincia argentina. Consecuencia de esta guerra mal ganada, Rivadavia renuncia y es nombrado presidente provisional Vicente López y Planes, autor del Himno Nacional.

Por su parte, Bolívar pensó bien que las reformas sociales que él ambicionaba tenían que ser logradas por los propios pueblos por él conquistados. El consideraba además, que "Las cosas para hacerlas bien es preciso hacerlas dos veces... la primera enseña/la segunda". Bolívar se llamó a sí mismo "El hombre de las dificultades", y tal como escribiera Mijares, "esa admirable capacidad de superar el fracaso, fue en Bolívar la característica psicológica constante".

Cuando Bolívar entregó la presidencia de Colombia, se desmembraron Venezuela, Colombia y Ecuador. De Colombia no quedó ni el nombre hasta mediados del siglo XIX. En cambio, la gloria de Junín y Ayacucho pasó de inmediato a la historia.

Tal como lo expresara Tulio Chossone en sus Oraciones bolivarianas, "Bolívar estuvo siempre más allá de la muerte", porque en él se sustituyó la humanidad corporal "por la figura eterna". (p. 32).

Poner el año después del autor

BIBLIOGRAFIA
BOLIVAR

1- ACOSTA, Josefina. Historia del Libertador. Buenos Aires, Inst. Nac. Sanmartiniano, 1978.

2- ANGRAND, Leonce. Imagen del Perú en el siglo XIX. Lima, Perú: Ed. C.M. Batres, 1972.

3- ARETZ, Isabel. "Música tradicional argentina", Tucumán: "Historia y Folklore". Universidad Nacional de Tucumán. Buenos Aires: 1946.

4- _____. "Manuscritos musicales de la época de la Independencia", La Nación, Buenos Aires: domingo 1º de abril de 1951.

5- ATEORTUA, Blas Emilio. Música de la época de la Independencia en Santa Fe de Bogotá. Disco editado como homenaje a Bogotá en sus 450 años. Contiene un folleto explicativo.

6- BLANCO FOMBONA, Rufino. Bolívar y el General San Martín. Caracas: 1991

7- BOLIVAR, Simón. Obras. Cartas, Proclamas y Discursos. Edic. de la CANTV. Caracas, Venezuela, Impr. Madrid, España. Caracas, 1982.

8- BOULTON, Alfredo. El Rostro de Bolívar. Caracas: Ed. Macanao, 1982

9- BUSINGAULT. (Naturalista francés). Manuelita, Memorias, De. Caracas, De. Cantauro, 1971.

10- CALCAÑO, José Antonio. La Ciudad y su Música. Caracas: 1958.

11- CALZAVARA, Alberto. Historia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Pampero, 1987.

12- CARRERA, Damas Germàn. El Culto a Bolívar. Esbozo para en estudio de las ideas en Venezuela. Caracas: UCV, 1973. Plag.

13- CHOSSONE, Tulio. Oraciones bolivarianas. UCV. Caracas. 1987.

14- DAVIDSON, Harry C. Diccionario folklórico de Colombia. 3t. Bogotá, 1970.

15- DAVILA, Vicente. Investigaciones históricas. T.I.

16- Diario de Bucaramanga.
Díaz, Mariano. Pobladores del color.
17- DIAZ, Ramón. "65 hombres para Bolívar. El Libertador de las mujeres".

18- DUANE, Coronel William. Viaje a la Gran Colombia en los años 1822-23. Tomos I y II. Caracas, 1968.

19- Gaceta de Colombia. Nº 111. Bogotá. Domingo 30 de noviembre de 1823.

20- Gaceta de la Ciudad de Bogotá. Capital del Dto. de Cundinamarca. Domingo 23 de septiembre de 1821. 11°

21- Gaceta del Gobierno de Lima. Año 1821 - 1822 - 1823.

22- Garcilaso de la Vega, Inca: Comentarios Reales (de los Incas), Caracas: 1976. Play.

23- GROOT, José Manuel. Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada. Biblioteca de Autores Colombianos. Bogotá: Editorial Cromo, 1953.

24- GUERRERO, Juan Agustín. Imágenes del Ecuador del Siglo XIX. Fundación Bello. Quito, Ecuador. De. Del Sol y Espasa Calpe, Madrid, 1981.

25- HAIGH, Samuel. Bosquejo de Buenos Aires, Chile y Perú. (Trad. C. Aldao) Buenos Aires, 1920.

26- HALL, Basil. Extracts from a Journal written on the coasts of Chili, Peru and México, in the years 1820-21-22. London: 1824.

27- HAMILTON, Coronel. Viaje a través de las provincias interiores de Colombia. T.I. Londres: 1827.

28- ITURRAGA, Enrique y Juan Carlos Estensoro. Emancipación y República. Siglo XIX.

29- JURADO NOBOA, Fernando. La Noche de los Libertadores. T.I y II. Quito: IADAP, 1991.

30- LIÉVANO AGUIRRE, Indalecio. Bolívar. Ed. de la Presidencia de la República. Caracas: 1988.

31- LOPEZ, General Manuel Antonio. Recuerdos de la Guerra de la Independencia.

32- MACHADO, José Eustoquio. Centon lírico. Ed. de la Presidencia de la República. Caracas: 1976.

33- MARTI, José. "San Martín, Bolívar, Washington". Guayaquil: 1975.

34- MARTINEZ de Compañón. Obispo Don Baltasar Jaime. Trujillo del Perú a fines del Siglo XVIII. edición y prólogo de Jesús Domínguez Bordona. Madrid: 1936.

35- MARULANDA, Octavio. El Folklor de Colombia: Artestudio Ed. s/f.

36- MELLET, Julián. Voyages dans l'interieur de l'Amérique. París: 1925.

37- MILANCA GUZMAN, Mario. La Música venezolana de la Colonia a la República. Caracas, Venezuela: Monte Avila Ed. 1994.

38- _____. La Música en el Centenario del Libertador. Separata de la Revista Musical de Venezuela Año 4, Nos.9-11, Caracas: 1983.

39- MIJARES, Augusto. El Libertador Simón Bolívar: Historia General de América Bajo la Dirección de Guillermo Morón. Academia Nacional de la Historia de Venezuela. 22-II. Caracas, Venezuela: 1994.

40- MOLLIEN. Viaje a la República de Colombia en 1822. T.I.

41- NOVOA, Montero, Dario. Paradura del Niño. Mérida, Venezuela: 1913.

42- OCAMPO LOPEZ, Javier. El Proceso ideológico de la emancipación en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura, 2a. ed. Colombia: 1982.

43- PAEZ, Ramón. Escenas rústicas en Sur América o la vida en los Llanos de Venezuela. Caracas: 1973.

44- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia, Bogotá: 194

45- PETZOLD PERNIA, Dr. Hermann. Bolívar y la Ordenación de los Poderes Públicos en los Estados Enmancipados. Caracas, Venezuela: 1986.

46- PLAZA, General Ramón de la. Ensayo sobre el Arte en Venezuela. Caracas: 1883.

47- PLAZA, Juan Bautista. "Biografías, Análisis y documentación".

48- _____. Temas de música colonial venezolana. Caracas. Avila Arte, S.A., 1990.

49- PORTER, S., Sir Robert Ker. Caracas Dairy. 1825-1842.

50- PRADO, Pedro. "San Pedro Alejandrino" Crónicas. T.I.

falta Neruda

51- PROCTOR, Roberto Narraciones del Viaje por la Cordillera de los Andes. Buenos Aires: LCA, 1920.

52- RAMON Y RIVERA, Luis Felipe. Nuestra historia en el Folklore, Caracas: Monte Avila Ed., 1982.

53- _____. La Polifonía popular de Venezuela. Buenos Aires: 1949.

54- _____. Sobre el Autor del Himno Nacional. Caracas. 1987.

55- RAMON Y RIVERA e Isabel Aretz. Folklore tachirense. T.I. 2 Caracas, Venezuela, 1961.

56- RODRIGUEZ, Simón. Inventamos o erramos. Caracas, Monte Avila ed. 1988.

fecha? 57- ROMAN, Marcelino H. Itinerario del Payador. Col. Pensamiento argentino.

58- RUMAZO GONZALEZ, Alfonso. El General San Martín en referencia a Bolívar, Caracas: 1982.

59- SALCEDO BASTARDO, I. L. Bolívar. Un Continente y un Destino. Caracas: 1942.

60- SALAS DE LECUNA, Yolanda. Con la colaboración de Norma Gonzàlez y Ronny Velásquez. Bolívar y la Historia de la conciencia popular. Instituto de Altos Estudios de América Latina en la Universidad Simón Bolívar. Caracas: 1987.

61- TEMPLE, Robert. Bosquejo del estado actual de Caracas. 1810. En La Música en el Perú, Lima: 1985.

62- VOWELL LONGE. Richard Longeville. Compaings and cruises in Venezuela and New Granada. London: 1831.

63- ZABALA, Rómulo. Un manuscrito de Mitre: "Policarpa Salavarrieta. La Pola. heroína de la libertad americana", en La Nación. Buenos Aires, domingo 24 de febrero de 1946.

64- ZAPIOLA, José. Recuerdos de treinta años (1810-1840). Santiago de Chile: 1881.

65- ZARATE, Manuel y Dora Pérez de Zárate. La Décima y la Copla en Panamá. Panamá: 1953.

INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

INDICE DE LA MUSICA

Páginas

INDICE

Páginas

PARTE II