

Maria Victoria Casas Figueroa

# TESTIGO SILENCIOSO

El archivo musical del Convento de La Merced en Cali (Colombia)



Universidad  
del Valle

Programa Editorial

La congregación de *Misioneras Agustinas Recoletas* que habita el Convento de La Merced en Cali (Colombia), conserva una colección de partituras de Música Sacra. Ella contiene obras desde 1903, cuando el Papa Pío X promulgó el *Motu proprio*, hasta piezas derivadas del Concilio Vaticano II bajo la orientación del papa Pablo VI hacia 1970. Estas composiciones responden a transformaciones en la práctica musical y las regulaciones pontificias. El objetivo principal de este libro es desarrollar un estudio de la colección desde la nueva musicología y analizar sus usos y funciones en el contexto al que pertenece; se identifica la congregación, se estudia la normativa, se caracteriza la colección y se analiza a la luz de sus usos y funciones.

Es una investigación de carácter cualitativo, que revisa elementos cuantitativos, con herramientas propias de la nueva musicología. La fuente primaria es la colección de partituras que reposa en la Biblioteca del convento. Se hizo uso de fuentes documentales (orales y escritas), consulta en archivos y trabajo de campo; se construyó una base de datos y se contrastó la información. Como resultados, se encontraron 1868 piezas en su mayoría de música vocal con usos determinados por el calendario litúrgico y la dinámica vital de la comunidad. Esta colección guarda similitud con otras encontradas en algunos monasterios de habla hispana. Las funciones son estructurales, morfológicas y ministeriales.



# TESTIGO SILENCIOSO

---

El archivo musical del Convento  
de La Merced en Cali (Colombia)



Colección Artes y Humanidades

Casas Figueroa, María Victoria

Testigo Silencioso. El archivo musical del convento de la Merced en Cali (Colombia) / María Victoria Casas Figueroa. Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2021.

424 páginas ; 24 cm-- (Colección Artes y Humanidades)

1. Archivos musicales - 2. Música Sacra - 3. Repertorio - 4.

Partituras - 5. Fondos documentales - 6. Conventos - 7.

Misioneras Agustinas Recoletas - 8. Historia de las mentalidades - 9. Investigación musical - 10. Cali (Valle del Cauca).

780.9861 cd 22 ed.

C335

Universidad del Valle - Biblioteca Mario Carvajal

## Universidad del Valle

### Programa Editorial

Título: Testigo silencioso. El archivo musical del Convento de La Merced en Cali (Colombia)

Autora: María Victoria Casas Figueroa

ISBN-PDF: 978-628-7500-30-3

DOI: 10.25100/PEU.7500303

Colección: Artes y Humanidades

### Primera edición

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

© Universidad del Valle

© María Victoria Casas Figueroa

Diseño de carátula: Hugo H. Ordóñez Nievas

Diagramación: Alaidy Salguero Sabogal

Corrección de estilo: Luz Stella Grisales Herrera

---

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (BY-NC-ND)  
Esta obra está bajo una licencia Creative Commons

Cali, Colombia, octubre de 2021

Maria Victoria Casas Figueroa

# **TESTIGO SILENCIOSO**

---

El archivo musical del Convento  
de La Merced en Cali (Colombia)



Colección Artes y Humanidades



## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN . . . . .	11
El archivo musical de las monjas de La Merced . . . . .	13
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>LAS MAR: SOLI DEO HONOR ET GLORIA . . . . .</b>	<b>33</b>
La congregación de Misioneras Agustinas Recoletas en el Convento de La Merced en Cali . . . . .	35
¿Quiénes son las Misioneras Agustinas Recoletas? . . . . .	37
La noción de mujer en el contexto de las comunidades religiosas católicas . . . . .	39
<i>Historia de las mujeres, historia de las mentalidades . . . . .</i>	<i>39</i>
<i>Hacia una perspectiva agustiniana y steiniana . . . . .</i>	<i>42</i>
<i>Algunos estudios sobre comunidades religiosas femeninas . . . . .</i>	<i>46</i>
<i>Las monjas y la música . . . . .</i>	<i>48</i>
<i>La mujer religiosa y la educación . . . . .</i>	<i>73</i>
La congregación de MAR: Aspectos históricos, establecimiento en Cali, líneas misionales y prácticas musicales . . . . .	78
<i>Aspectos históricos . . . . .</i>	<i>78</i>
<i>Bases espirituales agustinianas . . . . .</i>	<i>79</i>
<i>La orden agustiniana y la recolección . . . . .</i>	<i>81</i>

<i>La orden de San Agustín y la fundación del beaterio en Cali (Colombia)</i> . . . . .	83
<i>Las Misioneras Agustinas Recoletas</i> . . . . .	85
<i>Las beatas en el Convento de La Merced y su relación con los agustinos</i> . . . . .	89
<i>La relación de las MAR con la Iglesia en Cali en la primera mitad del siglo XX</i> . . . . .	94
Las MAR, las misiones y la música . . . . .	97
La música en los conventos agustinos . . . . .	103
Las Misioneras Agustinas Recoletas y la música en el Convento de La Merced entre 1900 y 1970 . . . . .	107
<i>Instrumentos musicales en el convento</i> . . . . .	107
<i>Monjas músicas de la congregación</i> . . . . .	109
<i>Registros en el Archivo del Convento de La Merced</i> . . . . .	112

## CAPÍTULO 2

<b>MUSICA EST SCIENTIA BENE MODULANDI.</b> . . . .	125
Música sacra, música conventual . . . . .	129
<i>La presencia del término música en san Agustín</i> . . . . .	131
<i>Otros autores: Garbini y los documentos pontificios</i> . . . . .	135
De Pío X a Pablo VI. Normativa y otros documentos que regularon la música sacra en el catolicismo del siglo XX . . . . .	143
<i>El Motu proprio “Tra le sollecitudini”</i> . . . . .	147
<i>Los congresos</i> . . . . .	151
<i>Celam, Congresos en Latinoamérica y conferencias episcopales</i> . . . . .	157
<i>Carta apostólica Divini cultus sanctitatem</i> . . . . .	160
<i>Encíclicas</i> . . . . .	161
<i>Instrucción Musicam sacram</i> . . . . .	163
<i>Sacrosanctum Concilium</i> . . . . .	164
<i>Documentos posconciliares</i> . . . . .	169
Aplicaciones y transformaciones de la normativa entre 1903 y 1967 . . . . .	172
Dinámicas locales con respecto a la música sacra . . . . .	182
<i>La música en el Congreso Mariano Misional</i> . . . . .	189
<i>La música en el Congreso Eucarístico Bolivariano</i> . . . . .	193



### CAPÍTULO 3

<b>CARMINI UNIVERSITATIS</b> . . . . .	199
Caracterización de la Colección de música sacra de las MAR . . .	201
La documentación . . . . .	203
<i>La partitura ¿Un testigo silencioso?</i> . . . . .	205
<i>Criterios para el estudio de la colección de partituras</i> . . . . .	207
Contenido de la colección . . . . .	209
Caracterización y estudio . . . . .	217
<i>Cualidades o características de la música sacra según la normativa</i> .	219
<i>Clasificación según los modelos de Meyer (2000 y 2001) y</i> <i>López Quintás (2005 y 2015)</i> . . . . .	221
<i>La base de datos</i> . . . . .	226
Lugares de edición o publicación . . . . .	272
Número de obras editadas en Colombia. . . . .	274
Compositores colombianos o extranjeros radicados en Colombia	274
Un prototipo de la relación normativa eclesiástica y las obras de la colección de las MAR . . . . .	277

### CAPÍTULO 4

<b>CANTARE AMANTIS EST</b> . . . . .	285
El repertorio del convento: usos y funciones . . . . .	287
Uso y función desde las perspectivas musicológica y católica . . .	288
Formas de uso litúrgico . . . . .	301
<i>Las misas</i> . . . . .	309
<i>Los cantos del Oficio (Liturgia de las Horas)</i> . . . . .	317
<i>Antífonas</i> . . . . .	323
Formas de diverso uso . . . . .	328
<i>Himnos</i> . . . . .	329
<i>Motetes</i> . . . . .	335
<i>Villancicos</i> . . . . .	336
<i>Los cantos en la colección</i> . . . . .	340
Usos del repertorio en la piedad popular . . . . .	356
Formas vocales de menor frecuencia de aparición. . . . .	359
Formas instrumentales . . . . .	360

CONCLUSIONES . . . . .	365
REFERENCIAS. . . . .	381
Fuentes primarias . . . . .	381
<i>Archivos</i> . . . . .	381
<i>Documentos de la Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas</i>	382
Fuentes secundarias . . . . .	382
<i>Prensa</i> . . . . .	382
<i>Otras fuentes</i> . . . . .	382
 ANEXO 1 . . . . .	 405
Glosario de términos litúrgicos . . . . .	405
 ANEXO 2 . . . . .	 415
Glosario de las formas musicales en la colección . . . . .	415
 ANEXO 3 . . . . .	 421
Siglas y abreviaturas . . . . .	421

# INTRODUCCIÓN



## EL ARCHIVO MUSICAL DE LAS MONJAS DE LA MERCED

En medio del denso bullicio, alto tránsito y calor cotidiano en el centro de Santiago de Cali (Colombia), emerge con sus paredes blancas de cal, como congelado en el tiempo, el colonial Convento de La Merced<sup>1</sup>. Allí, en el patio central del único Museo de Arte Colonial y Religioso de la ciudad, reposa la pila de Crespo, que proveyera de agua a los moradores de la urbe al despertar del siglo XX; lugar donde se entrecruzan espacios de conocimiento, historia y recogimiento. Pasando el jardín, se descubre la Biblioteca San Agustín. Nombre del padre espiritual de las Misioneras Agustinas Recoletas que habitan el monasterio. Libros, legajos, cajas de archivo, y otros documentos que cuentan la historia de la congregación hacen parte de este lugar de aprendizaje. Desde el siglo XIX, cuando las entonces beatas (luego Agustinas Terciarias y más tarde Misioneras Agustinas Recoletas) llegaron a ocupar el convento mercedario, la actividad de este ha estado ligado muchas veces al acontecer de la localidad. Una ciudad que musicalmente se identifica con el sonar de la salsa, la feria de Cali y el Festival Petronio Álvarez, cien años atrás escuchaba retretas en la plaza

---

<sup>1</sup> El complejo de “La Merced” en esta ciudad se encuentra ubicado entre las carreras 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> con calles 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>, construido en el sitio en el que en 1536 se oficiara la primera misa en la ciudad, con motivo de la fundación de la misma. Está conformado por la nave principal de la iglesia, dedicada a Nuestra Señora de la Merced (patrona de la ciudad); las capillas auxiliares, dedicadas a la Nuestra Señora de los Remedios (patrona del departamento del Valle del Cauca) y Nuestra Señora de la Consolación (patrona de las Misioneras Agustinas Recoletas MAR); el convento; el Museo de Arte Colonial y Religioso, y el Museo Arqueológico. En febrero de 1975 el convento fue declarado *Monumento Nacional*.

de Caycedo, las campanas de las iglesias de San Francisco, La Merced, San Antonio y la Catedral, así como los cantos provenientes de capillas, colegios, claustros y procesiones.

Es en ese imaginario temporal de comienzos del pasado siglo donde nació el itinerario de este proyecto al encontrar un quehacer frecuente para algunos pocos y totalmente lejano para otros: la música sacra.

En la Biblioteca y en otros espacios de esta arquitectura, se localiza lo que la congregación ha construido en su devenir como acervo musical: libros, instrumentos, partituras, registros de diario, programas de mano, recortes de prensa, notas comunitarias, grabaciones en cinta magnetofónica, fotografías, entre otros, documentos que dan cuenta del quehacer en el Convento de La Merced.

En esa mixtura aparece una colección de partituras. Lo que evidencia distintos aspectos: musicales, religiosos, culturales, históricos, que al igual que en otros conventos, monasterios y capillas locales, no se ha investigado. Al estudiarla se puede comprender algunas dinámicas musicales y religiosas que se hallaban insertas dentro de la sociedad caleña. Ello permite conocer funciones propias de la música<sup>2</sup> en su respectivo contexto. La colección, por tanto, es una fuente histórica privilegiada para develar parte de la música, funciones y usos de esta, en el entorno cultural al que pertenece.

### *Los interrogantes*

Mientras desarrollaba el proyecto de investigación “Entre lo académico y lo popular: La música en Cali, entre 1930 y 1950” (2013)<sup>3</sup>, fue necesario indagar el acontecer de la música religiosa y, en esa búsqueda, con la colaboración de la dirección del Museo de Arte Colonial y Religioso a cargo de Alejandro Archila Castaño, la aprobación de la superiora de la

---

<sup>2</sup> Entendida la función según Merriam (2001), quien dice que la música cumple un papel casi fundamental en muchas sociedades, su importancia es mayor cuando se la emplea como marco de integración de determinadas actividades y más cuando es fundamental para que ciertas actividades se lleven a cabo; pero a la vez en el sentido de la funcionalidad en el rito católico. Así, se cumplen diversas funciones y usos, que se centran en el capítulo 4 de este estudio, teniendo en cuenta lo estructural, lo morfológico y lo ministerial.

<sup>3</sup> Proyecto auspiciado por Convocatoria Interna de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle en Cali (Colombia).

comunidad Sor Cecilia Castaño (q.e.p.d.) y de la madre general Myrian del Carmen Neira (hoy directora de formación de las MAR), entré en contacto con estos bienes musicales guardados en La Merced. Propio de mi oficio, y de mi naturaleza, emprendí el ejercicio de aproximarme a conocer el contenido de dicha colección. Un primer acercamiento planteó la realización de un inventario<sup>4</sup> (2015), que permitió identificar un importante material y decidir que el estudio de la colección de partituras de música sacra sería el objeto de estudio de esta tesis en el programa de Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia (2016-2019). En esa relación de obras se efectuó el registro básico en dos tipos de repertorio: música religiosa y música profana. Con relación a la actividad propia del convento, elegí como base para este estudio la música religiosa, particularmente la música sacra, a la que corresponde el mayor número de piezas de la colección<sup>5</sup>, según la clasificación que establece la normativa vaticana (*Motu proprio*, MP, y Concilio Vaticano II, CV-II), y con ellas, el abordaje desde una nueva musicología.

Muchos y diversos son los interrogantes que surgen y que requieren un trabajo inter y transdisciplinar que no es posible agotar en un primer proyecto. Por ello, opté por ocuparme del repertorio sacro, dado que la colección pertenece a una orden religiosa; por lo a que a partir de la información disponible se puede investigar de manera coherente y precisa elementos de práctica musical de la cotidianidad de la vida de las religiosas y establecer nexos con la música católica en boga del mismo momento de la colección. Por otro lado, estas partituras sacras identificadas en un total de 1868 obras, es un alto número que se puede estudiar mediante el tratamiento de modelos como los de Meyer (2001) y López Quintás (2015), para luego caracterizar la colección, comprender y ahondar en sus usos y funciones.

Abordar la información que se encuentra en ella permite no solo dar a conocer el quehacer musical de la comunidad, sino que contribuye a trazar la historia musical religiosa, lo que da claridad sobre la música

---

<sup>4</sup> Proyecto avalado en Convocatoria Interna de Investigación-Creación por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle en Cali (Colombia).

<sup>5</sup> El trabajo con las partituras de música profana no hace parte de esta investigación y proporciona una nueva línea de indagación para futuros proyectos.

que este grupo social (en este caso las MAR) utiliza como instrumento de oración y evangelización.

Partiendo de lo anterior se planteó el problema de investigación en función de las siguientes preguntas:

- ¿Quiénes son las propietarias de la colección? ¿Qué las identifica?
- ¿Qué obras conforman la colección?
- ¿Qué se entiende por música sacra y cuál fue la reglamentación que la rigió en el periodo de las piezas de esta colección?
- ¿Se puede observar alguna relación con otras colecciones de la misma temporalidad?
- ¿Cuáles son las características musicales de ese repertorio sacro?
- ¿Cuáles fueron los usos y funciones de las partituras de las Misioneras Agustinas Recoletas MAR del Convento de La Merced en la ciudad de Cali?

La interpretación musical dentro de las actividades cotidianas en las comunidades religiosas, no solo en los claustros, sino también en los espacios educativos, y lugares de culto, ha vivido diferentes momentos y transformaciones. Si bien la tradición oral ha sido una manera frecuente de transmitir los cantos y la música en general, el registro escrito, en especial las partituras, se convierte en un importante mecanismo de conservación y representación de la música sacra, particularmente en los momentos en que las grabaciones sonoras o medios de comunicación no estaban a disposición de todas las personas y congregaciones.

La historiografía musical de Cali ha sido abordada de manera fragmentada y se encuentra en un lento proceso de construcción, por lo que la realización de esta investigación, contribuye a la consolidación de varios elementos. Por un lado, la historia musical de la ciudad que referencia historia local e historia cultural y, por otro, la particularidad de una congregación religiosa (las Misioneras Agustinas Recoletas), dentro de una comunidad mayor (el catolicismo), que refleja cómo la práctica musical es un fenómeno de la cultura, que está inmersa en la cotidianidad de las congregaciones religiosas y de sus fieles, pero que a su vez hace parte de



una musicología urbana<sup>6</sup>; tal como afirma Miguel Ángel Marín López (2014), una musicología histórica desde las instituciones está inmersa en el acontecer de la ciudad en su conjunto y las interacciones de naturaleza musical, social y económica que acontecen en ella.

El libro *Testigo silencioso: El archivo musical del Convento de La Merced, Cali, Colombia*, resultado de la tesis doctoral *Cantare amantis est* (expresión de san Agustín: “Cantar es propio de quien Ama”), responde a un proceso de doble significación. Por un lado, la recuperación de partituras conventuales como acervo de la comunidad y de la ciudad y, por otro lado, la caracterización de un repertorio que da cuenta de las prácticas musicales de distinto uso y función.

Las piezas de música sacra de la colección de las MAR del Convento de La Merced en Cali, comprenden obras desde comienzos del siglo XX, en su gran mayoría publicaciones o manuscritos posteriores a la promulgación del *Motu proprio*<sup>7</sup> del papa Pio X el 22 de noviembre de 1903, hasta algunas producciones posteriores al Concilio Vaticano II. En esta colección se observa, en lo relacionado con la música, el paso de diversos pronunciamientos eclesiásticos que dan cuenta de las necesidades de reformas musicales y regulaciones que responden a qué se entiende en el catolicismo por música sacra y a los cambios de las prácticas musicales en el catolicismo en el siglo XX.

Así como en España la desamortización trajo consecuencias como la pérdida de partituras en el caso de la música, dada la desatención sobre obras artísticas depositadas en capillas, conventos, entre otros (Virgili, 2016), en Cali, el desalojo de la comunidad de los frailes mercedarios, la necesidad de realizar reformas en el complejo arquitectónico, el desconocimiento del valor cultural de las obras musicales, entre otros, no permitió

---

<sup>6</sup> La musicología urbana, según Marín López (2014), podría definirse como el estudio de la música y los músicos dentro del contexto urbano en el que operan, entendiendo que entre la actividad musical en su conjunto y el contexto urbano en que esta se produce existe una relación interdependiente; es decir, que ambas variables se condicionan mutuamente.

<sup>7</sup> Documento de la Iglesia católica emanado directamente del Papa, por su propia iniciativa y autoridad. Contiene la promulgación de una ley particular que modifica y perfecciona la Constitución apostólica

consolidar colecciones musicales anteriores al siglo XX. De ahí la temporalidad de las piezas de la colección.

Aunque este estudio aporta a la construcción de una musicología histórico-urbana de la ciudad también es necesario preguntarse ¿en qué radica la importancia de la colección de partituras para la comunidad? Se puede responder este interrogante al considerar tres aspectos:

1. La sedimentación histórica, es decir, el acervo en términos patrimoniales, de tradición y de construcción histórica.
2. En lo netamente musical. Su estructura, su posibilidad de estudiarse desde la musicología, la susceptibilidad de ser interpretada.
3. En su función particular dentro del catolicismo de ser servidora de la palabra.

Es decir, la colección da la posibilidad, de que “esa música hable, haga experimentar y vaya más allá de la técnica musical” (Piqué, 2006, p. 254). Así, ella es un testigo del quehacer de la comunidad en cuanto a la misión (anuncio del evangelio), la catequesis (educación en la fe) y la liturgia (celebración de la fe).

### *Los objetivos*

El objetivo general fue desarrollar un estudio de la colección de partituras de música sacra de las MAR que se encuentra en la Biblioteca del Convento de La Merced en Cali (1903-1970). Para ello fue necesario:

Identificar y caracterizar la comunidad de las Misioneras Agustinas Recoletas desde su fundación y en el devenir del Convento de La Merced en Cali y su relación con la música.

Revisar estudios de otras colecciones o archivos de música conventual que permitieron observar un panorama en el ámbito local, nacional o de influencia hispana, que muestran cómo el caso de La Merced en Cali es un hecho que se articuló a la realidad de la cultura musical católica (la vida parroquial, conventual, o en general de la práctica musical de la vida católica).

Realizar una revisión documental de la música sacra (conceptos, reglamentaciones, transformaciones), la música conventual y archivos musicales

en el periodo comprendido entre el *Motu proprio* de Pio X (1903) y el Concilio Vaticano II (1967).

Caracterizar<sup>8</sup> la colección a partir de la organización del repertorio, estableciendo criterios claves (históricos y musicales), con una mirada desde la nueva musicología y su relación con las reformas musicales del catolicismo en el siglo XX.

Identificar y explicar los usos y las funciones del repertorio de música sacra de la Biblioteca San Agustín del Convento de La Merced en Cali, en el marco de una comunidad misionera agustiniana.

### *Lo metodológico*

Este trabajo es un estudio principalmente cualitativo, ya que los hallazgos no se centran en procedimientos estadísticos ni en medios de cuantificación. Se apoya en la *teoría fundamentada* de Strauss y Corbin (2012), método en el que la recolección de datos, el análisis y la teoría que surge de ellos guardan relación entre sí (p.13). Lo cual implica la capacidad de mirar de manera retrospectiva y analizar las situaciones críticamente, reconocer la tendencia a los sesgos, pensar de manera abstracta, ser flexibles a la crítica constructiva, ser sensibles a palabras y acciones de quienes responden a las preguntas, y contar con un sentido de absorción y devoción por el trabajo (Strauss y Corbin, 2012, p. 8). Sin embargo, para caracterizar la colección fue menester revisar elementos cuantitativos como, por ejemplo, el número de obras sacras, y qué tipo de cantos y en qué proporción aparecen dentro del conjunto. Esto se logró mediante la aplicación de una estadística descriptiva, en la que se recurrió a la creación de una base de datos en Excel que reposa en la Biblioteca del convento, que permitió reconocer rasgos y características del repertorio a partir del uso de filtros y tablas dinámicas que se detallan en el capítulo 3.

Asimismo, este proyecto respondió a una investigación de carácter exploratorio descriptivo y analítico, que hizo uso de herramientas y técnicas

---

<sup>8</sup> El concepto de caracterización se soporta en Sánchez Upegüi, A. (2010), quien afirma que desde una perspectiva investigativa la caracterización es una fase descriptiva con fines de identificación, entre otros aspectos, de los componentes, acontecimientos (cronología e hitos), actores, procesos y contexto de una experiencia, un hecho o un proceso.

propias de la nueva musicología<sup>9</sup>, la investigación histórica, manejo de información documental: trabajo de campo, entrevistas, consulta de archivos, búsquedas especializadas, elaboración de reseñas y fichas, crítica de fuentes, entre otras. Todo este abordaje trató las obras como un conjunto de repertorios que se agrupan por características compartidas.

Así, la **fente primaria** es la colección de partituras y su inventario, pero considera otras ya mencionadas en el párrafo anterior. Si bien en este estudio no se realizaron comparaciones con otras colecciones, la indagación por ellas permitió encontrar obras comunes, y aunque no se pueden hacer inferencias, sí es posible vislumbrar algunas generalizaciones, tal como afirma González (2009), siendo así otro aporte a la musicología latinoamericana (p. 65).

La aplicación de herramientas propias de estas disciplinas permitió plantear un análisis sólido y reconocer los espacios históricos en los que transita la colección. Por otro lado, permitió construir un documento especializado de una expresión simbólica desde la música religiosa en su contexto.

Como fuente primaria se consideró también la revisión detallada de documentos histórico-religiosos, musicológicos, que implicaron un trabajo centrado en la *colección de las MAR en La Merced*, el archivo de la congregación, el archivo del Museo de Arte Colonial y Religioso, la visita a la casa provincial de la comunidad en Madrid y Leganés (España), entre otros. Si bien la partitura representa la posibilidad de interpretar la intención que el compositor plasmó en su obra, la misma partitura es imprecisa. Siempre hay una cantidad de detalles que, como afirma Lawson (2009, p. 16), el compositor no se preocupó por escribir en ella, por lo que para su caracterización se requiere del uso de otros recursos.

Las **fuentes secundarias**, de carácter documental, se identificaron en bibliografía general, como son las obras referentes a la Iglesia, la religión y la espiritualidad, la música sacra y sus reglamentaciones, libros de texto, tesis

---

<sup>9</sup> La nueva musicología implica una revisión y quizá inclusión de algunos de los siguientes asuntos: el enfoque sociocultural en la musicología histórica, préstamos teórico-metodológicos derivados de la sociología, la historia local, la nueva historia cultural, la microhistoria, la antropología y la historia oral, el testimonio como fuente documental que implica la entrevista cualitativa (grabada y/o filmada), la transcripción, entre otros.

doctorales y artículos de musicología consultados en bibliotecas (virtuales y en físico), en registros de archivos conventuales y en la página web del Vaticano.

Fue necesario hacer la consulta a colecciones musicales y archivos, relacionados a continuación: el archivo del Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales del grupo *Músicas Regionales* de la Universidad de Antioquia (Medellín), la sala Patrimonial de la biblioteca de la Universidad Eafit (Medellín), la sala especializada de la biblioteca Franciscana ubicada en la Universidad de San Buenaventura (Cali), el archivo musical (digital) de las Hermanas Oblatas (Cuenca, Ecuador), la Biblioteca de la casa Monticello de la Orden de los Carmelitas Descalzos (Medellín), la sede del Centro de Mística Edith Stein de los Carmelitas Descalzos (Cali), el gabinete Patrimonial de Música —oficina del historiador de La Habana (Cuba)—, el Archivo Central del Cauca<sup>10</sup> (Popayán), el Archivo Histórico de Cali, los fondos *Ramella* (Luigi Ramella 1873-1950) y *Arnaldo Bambini* (?-1951) del PIAMS de Milán, entre otros. Asimismo, fue importante participar en diversos eventos como el *Tallis Scholar Course*<sup>11</sup> o el Curso para el estudio y la interpretación de música coral compuesta en Europa en los siglos XV y XVI, en honor de la Virgen, organizado por Zenobia Música (Ávila, España), bajo la dirección de Peter Phillips.

También se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas a investigadores, músicos y religiosos que tienen relación directa con el objeto de estudio, como fueron la Dra. María Antonia Virgili Blanquet, musicóloga catedrática de la Universidad de Valladolid; el doctor en Filosofía y organista Hernando Uribe Carvajal OCD (Medellín); la madre Myrian del Carmen Neira, directora de Formación de las MAR (Leganés-España y

---

<sup>10</sup> Esta consulta fue necesaria para consolidar información histórica relacionada con el Convento de La Merced en Cali, desde documentos de la Arquidiócesis de Popayán. El seminario Mayor de Popayán, La revisión detallada del catálogo del seminario Mayor, permitió identificar la tenencia de repertorios similares a los de la colección de La Merced en Cali.

<sup>11</sup> Seminario que permitió determinar elementos clave para el análisis de la colección en aspectos particulares: la temática mariana. Esto contribuye a identificar en la colección en estudio los momentos dentro del calendario litúrgico en el que se interpretan los himnos y las antífonas marianas, así como la pervivencia y formas de interpretación del canto llano y la polifonía.

Bogotá); el músico, doctor en Filosofía y Teología, Rodolfo de Roux, s.j. (Bogotá y Cali); Fernando Gil Barradas, coordinador de difusión cultural y fomento editorial en la Universidad Madero; la hermana Fabiola Tabor-da MAR; la hermana Deysi Leiva Eslava MAR; el señor Alejandro Archi-la Castaño, director del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced en Cali, entre otros.

### *Algunas consideraciones*

Una historia local, en la que no existió un Conservatorio de música hasta 1933, con presencia de algunas comunidades religiosas establecidas desde la Colonia<sup>12</sup> con prácticas musicales identificadas en celebraciones eucarísticas, fiestas patronales, procesiones, entre otras, muchas de ellas ligadas a las actividades educativas, y con la compra de un órgano de tubos en la primera década del siglo XX, para la naciente Diócesis de Santiago de Cali, dejan ver una joven aparición de colecciones musicales religiosas en la ciudad de la que aún no se han realizado estudios.

La vida cotidiana de las hermanas de la congregación transcurre en medio de un gran número de labores, dentro de las que se cuenta la asistencia a la sagrada eucaristía, y el rezo de las horas canónicas laudes y vísperas, así como el rosario, de acuerdo a como se consigna en sus Constituciones. De igual forma el quehacer en el orfanato, la escuela y posteriormente el colegio, hasta 1970 comprendió ocupaciones en las que se hizo uso de la música como un recurso o herramienta que contribuyó a profundizar estas acciones. Es así, como las religiosas fueron guardando una serie de partituras que muestran las permanencias y transformaciones de algunos repertorios.

Hechos como el cambio de reglamentaciones pontificales en torno a la música sacra durante el siglo XX, trajeron consigo la creación de obras musicales aptas para colegios, seminarios y conventos, propuestas por compositores europeos y publicadas en libros denominados colecciones, que fueron distribuidos en distintas comunidades católicas tanto en Europa como

---

<sup>12</sup> Entre 1541 y 1910 se establecieron en Cali conventos de las siguientes comunidades: Frailes Mercedarios, Padres Agustinos Ermitaños, Beaterio de las Agustinas, Padres Franciscanos, Padres Vicentinos, Hermanos Maristas, Carmelitas Descalzas y Hermanas de la Providencia. Luego de 1910 surgieron otras comunidades, como se expresará en el capítulo 2.

en América. Estas piezas que reúnen características comunes forman parte del acervo musical de La Merced. Así, lo orientado desde Roma, adicional a las transformaciones de la congregación, que implicó modificaciones de orden administrativo, la apertura del Colegio en el barrio El Limonar y la mudanza de algunas religiosas, sumaron elementos en el uso de los repertorios en las distintas celebraciones. En febrero de 1967, la casa de La Merced quedó habitada por las hermanas mayores, las encargadas del hostiario y del orfanato. Las hermanas más jóvenes y con mejor preparación académica se trasladaron al colegio en El Limonar. Así las cosas, en La Merced se continuó con toda la práctica musical, ajustándose a las constantes transiciones.

Comprender la colección implica considerar algunos aspectos mucho más allá de lo musical. El primero de ellos es que quienes la conformaron a lo largo de casi setenta años son personas que sustentan una base espiritual en san Agustín de Hipona y son además misioneras y recoletas. Por lo que, en palabras de la madre Myrian Neira MAR, buscan vivir en plena libertad personal, enteramente disponible, para cambiar de lugar, de patria, de comunidad, para *allá*, donde Dios señale a través de su voluntad (comunicación personal, Madrid, 27 de julio de 2017). En sus constituciones se escribe que Las MAR son *sensibles a las necesidades del hombre de hoy y teniendo en cuenta las diferentes culturas, que procuran impregnar del espíritu evangélico y que optan preferentemente por los lugares de misión.*

Esa constante disposición al movimiento y al cambio de lugar, la no posesión de bienes materiales y el desapego por aquello que no deja caminar, es lo que permite en alguna medida encontrar los documentos de la colección en el convento. Es de todas y no es de ninguna. Así, pese a que algunos cuadernos y libros se encuentren marcados o firmados por alguna religiosa (antes de la unión de la congregación), son para el uso local y comunitario.

Del carisma que las representa, se evidencian dos elementos relacionados con la música. El primero es el vivir según el espíritu de san Agustín, quien en sus escritos atribuye singular importancia a la música<sup>13</sup>; particularmente, en el *D'Musica*, como afirma Prada (2014), para el obispo de

---

<sup>13</sup> El término música aparece en distintas obras del Santo: *Confesiones, Doctrina Cristiana, Ciudad de Dios, Comentarios a los Salmos, D'Musica*, entre otros, pasando así desde la definición de música hasta los beneficios y peligros que esta conlleva, ya sea en el intérprete o en el oyente.

Hipona, la música describe un diálogo que es el camino por medio del cual el alma humana retorna hacia el mundo espiritual. La descripción de dicho camino es el asunto propiamente de la ciencia musical (p. 31). El segundo elemento, el estar recogidas mediante un espíritu de oración, en el que la música es un componente cotidiano de práctica en las comunidades católicas.

### *El soporte teórico*

La realización de esta tesis tuvo soporte teórico y conceptual en la nueva musicología, de la mano de elementos propios de la liturgia católica y de la música sacra. La mirada musicológica permitió contemplar el modelo metodológico de trabajo y de análisis, que llevó a revisar las propuestas de atender a la música como cultura, más allá de ahondar en las estructuras musicales. Es así como lo plantean Martí y Pérez (1992) y John Blacking (2010). La postura de Blacking defiende que “una determinada música” solo se puede entender en un contexto social, dentro de una interrelación de individuos que le confiere un valor y genera un “abanico de emociones inseparables de las vinculaciones sociales” (p. 13). De aquí que la colección de las MAR se entienda a partir de lo que representa para la misma comunidad, y que puede ser leído en un contexto más amplio, como lo explica Jaime Ayats en el prólogo de Blacking: los valores sociales que asume una música y el efecto que produce dependen sobre todo del contexto.

Thimoty Rice (2004) plantea que epistemológicamente la música resulta ser una construcción cultural generada simbólicamente, comunicada socialmente y transmitida históricamente, la cual es capaz de proveer conocimiento acerca de la sociedad que la practica. El caso de la colección musical de las MAR, al encontrarse particularmente en la historia musical de la ciudad de Cali, deja entrever como bien lo afirma Mursi (2013) que esta puede considerarse un dominio híbrido resultante de la intersección provisoria de la musicología crítica, la nueva historia cultural y la antropología cultural (p. 59).

La “nueva” musicología implica “re-pensar” las descripciones historiográficas “tradiciones” de una musicología que ha defendido un “coherente” y “unificado” proceso histórico y cultural, cuya organización y “evolución” se ha desarrollado atendiendo a un “coherente” y “unificado” ente acotable y “centrífugo”, al cual se asocian “otros” procesos



históricos de manera ordenada y siguiendo sus mismos principios (Leo Treitler, citado por Campos, 2008). Al tomar en préstamo herramientas de otras disciplinas, se fortalece en los resultados de búsqueda y análisis. Es por estas razones que el estudio que aquí se propone se apoya en estos postulados.

Entendiendo la tesis desde la musicología misma, la reflexión implicó revisar el conjunto monjas y música, en el que se logró identificar sendos estudios de esta relación en el periodo colonial, mientras que la información de investigaciones sobre el tema en el siglo XX se tornó escasa. Por ello en esta mirada fue necesario observar literatura tanto hispana, hispanoamericana como anglosajona, esta última sobre estudios de monjas y música en conventos italianos, españoles e hispanoamericanos, y extrapolar aquellos elementos que pudiesen establecer un nexo con el estudio de la colección. Asunto que se amplía en el capítulo 1. Se mencionan, entre otros, trabajos que relacionan la musicología urbana, como los de Baker (2003, 2011), Baade (2011, 2017), Kendrick (1996), Monson (2012), Page (2010), entre otros.

Así mismo, tuvieron gran importancia serios estudios derivados de la música sacra y sus reformas, hechos en España, que contemplan los sucesos y resultados. Autores como Virgili (2004a, 2004b, 2008, 2010, 2016), Piqué Collado (2006), Aviñoa (2004), Fernández de la Cuesta (2004), Del Toro (2012) y Gutiérrez Viejo (2004), entre otros, contribuyen a proporcionar soporte teórico y conceptual a esta tesis.

También se hizo indispensable trabajar los documentos musicales y particularmente la partitura como documento, para lo que se recurrió a los planteamientos de Cabezas (2005), Torres Mulas (2000), Iglesias y Lozano (2008). La partitura es, sin embargo, solo una parte de la realidad de la obra. Su notación es una aproximación a la intención del compositor, y aun así es una herramienta de validación y autenticidad en el transcurso del tiempo, como afirma Reyes Gallegos (2016).

El concepto de música sacra, así como las reglamentaciones, se tomaron desde la normativa vaticana y de autores como Garbini (2009), Piqué Collado (2006), y algunos músicos y religiosos que han dedicado su trabajo a este tópico, y a revisar su significado, uso y función, por lo que los razonamientos de Merriam (2001) apoyados en las propuestas de Herskovits (1948), en los que dichos términos son tratados desde la

antropología, y en los que se afirma que el uso alude a situaciones humanas en que se emplea la música, mientras que la función hace referencia a las razones de ese uso y particularmente a los propósitos más amplios a los que sirve, son tan solo la base para asumir las funciones de la música sacra. Estas fuentes puestas en diálogo refieren además lo propuesto como función de la música, desde el restricto canónico *Motu proprio* de Pío X (1903), en el que se afirma que la función de la música es:

contribuir a aumentar el decoro y esplendor de las ceremonias eclesiales y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más a los fieles a la devoción y se preparen mejor para recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios. (I: Principios generales, numeral 1)

Se estimaron además las propuestas de Cavia (2006, 2004), Piqué Collado (2006), Antunes (2006), que entran en consonancia al considerar que la música en su dimensión simbólica cumple con funciones estéticas y ministeriales y, a su vez, morfológicas y estructurantes. Esto se puede observar a la luz del estudio apoyado en los modelos de análisis ya mencionados de Meyer (2000, 2001) y López Quintás (2015). Partiendo de una clasificación, que según Meyer (2000) puede entenderse como el reconocimiento de que en algún repertorio se reproduzcan relaciones y rasgos particulares en diversos niveles de estructura, tales como la temporalidad, la obediencia a una norma, el uso y propósito, entre otros. Estas clasificaciones implican la afiliación de los diversos modos de realidad que, según López Quintás (2015), se integran y se interconectan, como se amplía más adelante en el capítulo 3. Aunque en principio la música de esta colección tiene el propósito de establecer comunicación con lo divino, esa expresión varía según su función en una celebración de la fe (liturgia), en el anuncio del evangelio (misión) o en la educación de la fe (catequesis).

En continuidad con la importancia de la función de las partituras de esta colección, también se examinaron referencias sobre las funciones externas e internas de procesos musivisuales, expuestos por Román (2008), ya que un análisis más profundo devela funciones dentro de las funciones, argumentos que se amplían en el capítulo 4, tomando como base distintos

autores, entre los que puede mencionarse a Kirby (2002), Santagada (2007) y McFarland (2010).

La reflexión para este proyecto llevó a la revisión de conceptos que establezcan una conexión entre lo que es la colección, su significado dentro de una comunidad, con particularidades, dentro de un espacio mayor de realidad sociocultural. De igual forma, el preguntarse ¿qué hacer con los resultados de esta investigación?, ¿cómo retroalimentar a la congregación?, ¿cómo contribuir con este estudio más allá del servicio a lo académico musical, y más bien acompañar procesos que surgen y se recrean constantemente?

### *¿Qué devolver a la congregación?*

La tarea de investigador lleva a recordar que, además del aporte hecho a la disciplina en la que se soporta el objeto de estudio, es necesario mirar su papel frente a la comunidad. Hacer efectiva una devolución de resultados ha llevado a la participación en algunas propuestas lideradas desde el Museo de Arte Colonial y Religioso: la creación de las *jornadas culturales marianas*, en las que se han efectuado conferencias relacionadas con el estudio de la colección. De igual manera, se ha comenzado a interpretar algunas de las obras para coro<sup>14</sup>, en festivales y encuentros organizados por el museo, otorgando vida a piezas de la colección, y dando a conocer a las mismas integrantes de la congregación estos valores musicales, de los cuales no se había tomado conciencia. La música hace parte de sus dinámicas sociales, de su recorrido cotidiano, de su trasegar, sin embargo, el reconocimiento de ese quehacer no ha sido para las misioneras un eje fundamental. Y no se trata de que lo sea, pero sí de que puedan continuar interpretando y difundiendo estos materiales muy útiles en sus funciones.

Por otro lado, la reciente configuración de la CAM —Comisión Arquidiocesana de Música— de la Pastoral Litúrgica de la Arquidiócesis de Cali, ha establecido vínculos con este proyecto. En un primer ejercicio se realizó un taller de interpretación de laudes en el marco del encuentro de

---

<sup>14</sup> Con el ensamble *Alma Voce* y la conformación de la agrupación vocal *Coro San Agustín*, integrada por 8 personas (no músicos) convocadas como proyecto derivado de los hallazgos de la colección, liderado por el Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, bajo mi coordinación musical, con el propósito de difundir el repertorio encontrado en este estudio.

músicos católicos (agosto de 2018), con el fin de dar a conocer el componente musical en la Liturgia de las Horas, ampliando así el rango de difusión de conocimiento de la música sacra, más allá de los muros del Convento de La Merced.

Es claro que este tipo de valor que la congregación generosamente ha compartido para esta investigación, no tiene fines comerciales y no es de interés para empresas discográficas, ni siquiera responden estos repertorios a tradiciones musicales que puedan mirarse en la óptica de la música del mundo (*world music*). No son comunes, no son exóticos, no son populares, sin embargo, pueden proveer a quien los interpreta, de múltiples elementos de conocimiento musical, histórico e incluso espiritual. Amplía el horizonte de investigación musicológica, al conocer acerca de las prácticas musicales de un sector cultural particular.

### *La estructura del documento*

Para dar respuesta a lo expresado en los objetivos, el texto se conforma de cuatro capítulos así:

Un primer capítulo titulado *Las MAR: Soli Deo honor et gloria*<sup>15</sup> presenta la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas en el Convento de La Merced en Cali. Aquí se da a conocer la orden en el contexto de una comunidad religiosa católica, la noción de mujer, la visión agustiniana y steiniana, los estudios sobre el concepto de mujer en la musicología. La relación de las monjas con la música, un estado del arte de estudios sobre música en conventos femeninos, estudios de colecciones de música sacra en catedrales y conventos en España, América Latina y Colombia (con revisión de autores anglosajones, hispanos e hispanoamericanos), y lo relacionado con la religiosidad y la educación, considerando dos elementos: la formación de las monjas y las religiosas como educadoras. De esta manera se introducen los aspectos históricos de la congregación, sus bases espirituales, la fundación del beaterio en Cali (Colombia), las MAR, y su nexa con la Iglesia de Cali, en la primera mitad del siglo XX. Por su carisma misionero se estudia el vínculo música y misión, música en los

---

<sup>15</sup> Como se registra en su escudo y constituciones, la traducción del latín: Solo Dios: Honor y Gloria

conventos agustinos, y se cierra este capítulo con las MAR y la música en el Convento de La Merced entre 1900 y 1970.

El segundo capítulo, *Musica est scientia bene modulandi*<sup>16</sup>, trata lo relacionado con el concepto de música sacra y música conventual, considerando los términos en san Agustín, otros autores y lo que se expresa en los documentos pontificios. El mismo capítulo refiere la normativa y escritos que regularon la música sacra en el catolicismo del siglo XX, desde Pío X hasta Pablo VI. El recorrido va desde *Motu proprio* “*Tra le sollecitudini*”, los congresos, las cartas apostólicas, las encíclicas, la *Instrucción Musica sacra, Sacrosanctum Concilium*, hasta algunos pronunciamientos posconciliares. Posteriormente se abordan las aplicaciones y transformaciones de la normativa y la aproximación a las dinámicas locales con respecto a la música sacra.

El tercer capítulo, *Carmini Universitatis*<sup>17</sup>, presenta la caracterización de la colección de música sacra de las MAR. Este se refiere a la documentación musical: la partitura como un testigo silencioso, se establecen los criterios para el estudio de la colección, se detalla el contenido de esta, se examina a partir de los modelos de Meyer (2000, 2001) y López Quintás (2015); se presenta la base de datos, su construcción, resultados y análisis, y se caracteriza el repertorio.

El último capítulo, *Cantare amantis est*<sup>18</sup>, se centra en el repertorio del convento, y en sus usos y funciones desde las perspectivas musicológica y católica. Observa las formas de uso litúrgico y las formas de diverso uso, y lo relaciona con las funciones que representan.

De esta manera, la investigación culmina con unas conclusiones y propuestas para el devenir de futuros proyectos.

Ante la gran cantidad de términos eclesiásticos y musicales, se anexan dos glosarios con información básica de estas palabras. No se trata de construir un diccionario especializado, sino de facilitar la comprensión en el documento. Estos son: glosario de términos católicos y glosario de formas musicales católicas. De igual manera se incluye un glosario de siglas y abreviaturas.

---

<sup>16</sup> Frase en latín enunciada por san Agustín: “Música es ciencia del bien modular”.

<sup>17</sup> En el entendido de lo católico como Universal, se asigna el título de “Cantos Universales”.

<sup>18</sup> De la expresión de san Agustín: “Cantar es propio de quien ama”.

### *Apenas nace...*

La dimensión histórica, artística, cultural, social, que se puede profundizar a partir del estudio de la colección de partituras encontradas en el Convento de La Merced, invita a continuar preguntándose sobre este acervo, que bien puede mirarse desde la óptica patrimonial. A mediano plazo se espera compartir en espacios académicos los aportes que de aquí se derivan y que pueden hacerse visibles con la interpretación y análisis de estos repertorios, que guardan un significado y expresan una manera de vivir la cotidianidad. Otro de los propósitos es evaluar con la congregación los resultados aquí obtenidos, comunicarlos, y observar este modelo de trabajo, que puede ser referente para la realización de futuros proyectos de investigación para la recuperación de documentación musical en conventos, monasterios o catedrales.

Y, sobre todo, porque a través de estas páginas de partituras se manifiesta la necesidad de trascender como seres humanos, de buscar un camino de perfección, de servicio, de pensarse como humanidad que puede conectarse con lo divino y que a través de los cantos puede encontrar en lo profundo del propio ser, la Luz.

### *Mi gratitud*

Expresar mi gratitud por alcanzar esta nueva etapa en mi caminar académico, es reconocer a las personas e instituciones que me han acompañado en este peregrinar que, más allá de un logro profesional, ha aportado significativamente a mi vida, a mi permanente construcción como ser humano:

La Universidad del Valle, particularmente a las personas de Vicerrectoría Académica que me han acompañado y orientado, a la Decanatura de la Facultad de Artes y a la Escuela de Música, durante este tiempo de concesión de la comisión de estudios doctorales. En esta Institución he podido formarme profesionalmente y afianzarme como persona que transita en medio de logros y dificultades.

La congregación de Misioneras Agustinas Recoletas, de manera muy especial a la madre Myrian del Carmen Neira, quien otrora fuera mi maestra de álgebra en el colegio y que reencontré por decisión del Universo, por su apoyo, impulso y ejemplo de vida. A la madre Cecilia Castaño (q.e.p.d.) por abrirme con confianza las puertas de la Biblioteca y del Archivo de la congregación, por su calidez y su silencio elocuente; a sor

Deisy Leiva, educadora y emprendedora, que enseña con su ejemplo a sacar adelante cualquier proyecto, por su aprecio y respeto hacia mi trabajo. A sor Ligia Inés, sor Ana Joaquina, sor Edilma, sor Sofía, sor Fabiola y todas las hermanas de la congregación, por su acogida, sus ratos de conversatorio, sus cantos y oraciones, sus respuestas a mis interrogantes.

Alejandro Archila Castaño, director del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, para él tendría que buscar un término más allá de la gratitud. Por su profesionalismo, soporte, ideas, búsquedas y maravillosos proyectos que alimentan el alma.

Doctor Alejandro Tobón Restrepo, por su excelente orientación en la dirección de la tesis, por su incansable y acertado acompañamiento. Su discernimiento y claridad. Su capacidad de leer mucho más allá de las letras. Y sobre todo por su Ser.

Las hermanas misioneras Carmelitas Teresas de San José, que me recibieron en su casa en mis primeras estancias en Medellín, y a los padres de la Orden del Carmelo Descalzo, que me proporcionaron información, orientación e incluso hospedaje en algunas ocasiones durante este proyecto.

Las personas encargadas de los archivos e instituciones visitadas, porque siempre recibí atención cálida que me permitió avanzar en este recorrido. De manera significativa, la Sala de Patrimonio del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, de la Universidad Eafit en Medellín, particularmente al profesor Fernando Antonio Gil Araque y a María Isabel Duarte; a la Universidad de Antioquia, por su apoyo durante todo mi proceso de estudios doctorales. A los profesores que semestralmente alimentaron el trabajo durante los coloquios, especialmente a la profesora Carolina Santamaría.

Mi familia: mi padre y mi madre, que gozan de la plenitud eterna; hermanos, sobrinos, que son parte de lo que soy, y me invitan a ser mejor cada día.

Javier, mi esposo, que ha soportado mis extensas horas de silencio y en ocasiones ausencias, y que siempre está en todas las decisiones y pasos fundamentales de mi vida.

María Isabel Morales, compañera de camino de investigación y persona íntegra.

Neiver Escobar y los amigos integrantes de la *Coral Alma Voce*, que me han permitido comenzar a hacer sonar las partituras de la colección y a todas aquellas personas e instituciones que han dado luz para la realización del proyecto.

Y por supuesto a la verdadera Vida, que no es más que permanente abundancia, camino, amor y misericordia.



CAPÍTULO 1

**LAS MAR: SOLI DEO HONOR ET GLORIA**



## LA CONGREGACIÓN DE MISIONERAS AGUSTINAS RECOLETAS EN EL CONVENTO DE LA MERCED EN CALI

El estudio de la colección de partituras objeto de esta investigación, cobra sentido cuando se precisa a quién pertenece, a qué temporalidad corresponde y en qué lugar se conserva. Por ello es clave atender a las preguntas: quiénes son las MAR y cómo se revela este acervo documental en el marco de las investigaciones sobre archivos y colecciones de música sacra, particularmente en los escritos sobre música conventual femenina (que en este capítulo se referencian a manera de estado del arte). Para ello, se muestra una revisión previa a lo que hoy se constituye como congregación de Misioneras Agustinas Recoletas, MAR; y como elemento esencial se hace una aproximación a la noción de mujer en la primera mitad del siglo XX, momento histórico en el que se localiza el compendio de partituras y la fundación de la congregación, teniendo en cuenta enfoques de la historia de las mujeres, historia de las mentalidades y, específicamente, la noción de mujer en el ámbito católico. Esta última se centra en dos autores que reflejan de manera acertada esa representación de mujer religiosa: san Agustín (354-430), por ser esta una comunidad agustina, enfocada esta idea no en términos de la mujer, sino en la concepción de la persona creada a imagen y semejanza de Dios, independiente de si es hombre o mujer, y la postura de Edith Stein<sup>19</sup> (1891-1942), monja carmelita alemana de la primera

---

<sup>19</sup> O Santa Teresa Benedicta de la Cruz (Breslavia, 1891-Auschwitz, 1942). Filósofa y religiosa alemana de origen judío que muere en un campo de concentración nazi. Perteneciente a una familia judía, se convirtió al catolicismo, adoptando el nombre de Teresa Benedicta de la Cruz al tomar los hábitos. Su obra filosófica constituye un

mitad del siglo XX. Así, al abordar el pensamiento sobre la naturaleza y la misión o vocación de una mujer-religiosa que vivió en la época de este estudio, es posible proponer una visión más allá del género, postura muy frecuente en la revisión de las historias de las mujeres.

Los dos momentos en los que se aproxima la figura femenina parecieran extremos: siglo IV con san Agustín y siglo XX con Edith Stein, sin embargo, es menester precisar que estas nociones escogidas obedecen, en primera instancia, a la figura de san Agustín, quien es el padre espiritual de la congregación y, en segunda instancia, a la visión de la mujer desde Edith Stein, religiosa de la primera mitad del siglo XX. Asimismo, en el recorrido se hace necesario citar algunos ejemplos de mujeres-monjas-músicas, con el propósito de ampliar la comprensión de este estudio. Ello, de la mano de una musicología en la que la música conventual femenina ha sido explorada en diversos contextos, sobre todo durante la Modernidad en Europa y en tiempos de la Colonia en el caso hispanoamericano. Estos dos referentes se tornan fundamentales, cuando en la literatura de la investigación musical la temática de archivos conventuales femeninos en el siglo XX ha sido poco explorada, y en Colombia puede afirmarse que este es el primer estudio de caso que se realiza.

El modelo de mujer en la esfera religiosa que aquí se presenta está permeado por una visión sobre la educación femenina, y centra luego la atención en la historia y el desarrollo de la comunidad: su consolidación mundial y las dinámicas de cambio en el tiempo a partir de intereses misionales; en donde se muestran los pasos de transformación de Beatas Agustinas a Terciarias Agustinas hasta unirse con la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas de Navarra, España.

Este acercamiento tiene en consideración la congregación en sí misma y su lugar en Cali, es decir, cómo se vincula con la ciudad; presta atención a otras comunidades existentes, así como a algunos aspectos misionales con relación a la música y sus prácticas. El recorrido lleva a una revisión de la música en los conventos agustinos y finalmente atiende la música en el Convento de La Merced entre 1900 y 1970.

---

nexo fundamental entre el cristianismo y la fenomenología de Husserl, de quien fue discípula.

## ¿QUIÉNES SON LAS MISIONERAS AGUSTINAS RECOLETAS?

Las Misioneras Agustinas Recoletas, MAR, son una congregación religiosa de derecho pontificio que se identifica por los tres rasgos de su nombre: misión, recolección y seguidoras de san Agustín. Una comunidad que nace en la primera mitad del siglo XX, arriba a Colombia desde 1945 y se consolida en Cali a partir de 1955, cuando la orden naciente se une a las Terciarias Recoletas de San Agustín o Agustinas Terciarias Recoletas que se fundaron en Cali desde 1739, inicialmente con el nombre Beatas Agustinas, para posteriormente ser reconocidas como Terciarias Recoletas de San Agustín. Esta orden se estableció en el Convento de La Merced desde 1825, y en sus archivos se encontró la colección de partituras que data apenas de 1900.

Desde sus constituciones se hace explícito que:

- Su carácter misionero les exige la disponibilidad como personas, para anunciar el mensaje de salvación, repartiendo bondad y consuelo a los más necesitados, en distintas partes del mundo.
- Como Agustinas viven la vida religiosa según el espíritu de san Agustín, expresado en su Regla, en su doctrina y en su vida. Sin posesiones personales, a imitación de la primitiva comunidad cristiana de Jerusalén.
- Como Recoletas son fieles al espíritu de la recolección agustini<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> En sus constituciones se define la recolección como un proceso continuo de recogimiento y de conversión del hombre que, derramado por la soberbia en la dispersión de las cosas temporales, retorna por la gracia mediante la purificación de la humildad hacia sí mismo, hacia el hombre interior, donde habita la verdad. Recolección es también espíritu de silencio para escuchar la palabra de Dios que habla al corazón en la soledad; es atención concentrada y amorosa a esa palabra en la contemplación y en la meditación; es espíritu de oración, trato y diálogo filial con el Padre y con su enviado Jesucristo. Es espíritu de abnegación, de austeridad, de penitencia y de renovación interior a imagen del hombre nuevo que es Cristo; es anhelo de participación en la cruz del Señor, para completar su Pasión.

La consolidación de la comunidad es resultado de varias situaciones. Las órdenes religiosas de origen español vivieron serios procesos de transformación y adaptación durante la década del treinta del pasado siglo XX debido a la situación política y económica de ese país; entre los acontecimientos se encuentran sucesos significativos como el cambio de la Monarquía a la República española en 1931<sup>21</sup>, y la guerra civil española de 1936-1939, asunto que se ve reflejado en la naciente congregación de Misioneras Agustinas Recoletas. Además, es pertinente atender lo relacionado con los conflictos mundiales, pues el nacimiento de la congregación se da a la par de sucesos como la guerra entre Japón y China (1937-1941) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que fueron factores decisivos para el afianzamiento de esta organización religiosa. De igual manera, el contexto eclesiástico en el que surge la orden, en el caso de la ciudad de Cali, está marcado por la fundación de una diócesis que trató de incidir en la colectividad católica y que muestra una cierta injerencia en el devenir de la capital del departamento del Valle del Cauca. En el ámbito educativo se dio la creación de varios colegios tanto masculinos como femeninos dirigidos por religiosos, estos, desde el ámbito privado, contribuyeron a financiar obras de caridad cristiana. Estas acciones estuvieron enmarcadas en la concepción de la Bula Papal de 1926, que impulsó el trabajo misional, y en el Concordato firmado con la Santa Sede en 1887<sup>22</sup> y sus sucesivas reformas, con el que se afianzaba la colaboración Iglesia-Estado.

---

<sup>21</sup> Un mes después de la instauración de la República, la quema de conventos significó un gran choque para una parte de la sociedad española, para quienes habían aceptado con resignación el cambio de régimen político. Seis de los ciento setenta conventos de Madrid fueron incendiados en mayo de 1931.

<sup>22</sup> Firmado entre el Papa León XIII y Rafael Núñez, presidente de Colombia. En su artículo 10 se indica: “Podrán constituirse y establecerse libremente en Colombia órdenes y asociaciones religiosas de un sexo y de otro, toda vez que autorice su canónica fundación la competente superioridad eclesiástica. Ellas se regirán por las constituciones propias de su instituto; y para gozar de personería jurídica y quedar bajo la protección de las leyes, deben presentar al Poder Civil la autorización canónica expedida por la respectiva superioridad eclesiástica”.

## LA NOCIÓN DE MUJER EN EL CONTEXTO DE LAS COMUNIDADES RELIGIOSAS CATÓLICAS

Este apartado plantea la noción de mujer contemplando como referentes los estudios sobre historia de las mujeres, historia de las mentalidades; para luego focalizar su atención en las perspectivas de la mujer religiosa desde el cristianismo en el siglo XX, concentrándose en los estudios sobre mujeres y música, y así aproximarse a la relación monjas-música.

### **Historia de las mujeres, historia de las mentalidades**

Se ha considerado la consulta de algunos autores de la historia de las mujeres como Joan Scott (1996), quien enuncia tres problemas sobre la especificidad de la historia femenina:

1. El énfasis del patriarcado como causa de la opresión femenina.
2. La perspectiva marxista (reproducción como producción).
3. La explicación psicoanalítica que recurre a la fijación inconsciente del sujeto en la naturaleza o en la cultura para explicar la identidad de género de los sujetos.

Estos tres asuntos se observan en el devenir de las congregaciones femeninas católicas. Históricamente se ha evidenciado que, en algunos casos, el optar por la vida religiosa obedecía a voluntad de familiares, con lo que pretendían resolver una situación económica o dar solución a una prolongada soltería. Si bien en muchos casos el ingreso a la orden fue decisión de la postulante, en otros, no estaba mediado por la vocación. Así como lo afirma Moreno Seco (2000), el ingreso al convento estaba motivado por diversas razones como la vocación religiosa, la alternativa al desamparo, la ocultación de un origen ilegítimo y el desarrollo de campos de actuación.

Así mismo, Bock (1991) plantea que la historia de las mujeres ha hecho uso de todos los métodos y enfoques de que disponen los historiadores con inclusión de la biografía, la historia cultural, la antropología, la historia económica y política, la historia de las mentalidades y de las ideas, la historia de la tradición oral y los métodos preferidos de la historia social, tales como el estudio de la movilidad, de la demografía histórica y de la historia de la familia. No se trata de las diferencias biológicas

solamente, se suma a ello lo social (el género), o sea que la historia de las mujeres incluye un conjunto complejo de relaciones y procesos, pues considera a las mujeres como un grupo social (p. 22).

Lo cierto es que, como se muestra en la obra *Formas de hacer historia*, de Peter Burke (1996), Joan Scott estima que mirar la historia de las mujeres requiere una posición cambiante frente a esa misma historia, que esta no es lineal, que va más allá del género, pero a la vez que se relaciona con el feminismo. Adicionalmente propone tres elementos para hacer una historia de las mujeres: su naturaleza diversa, la experiencia de estas y una posible identidad colectiva de las mujeres, aclarando que no existe una identidad única.

La revisión de otros autores como Georges Duby y Michelle Perrot (1993) con su *Historia de las mujeres en Occidente*; los textos de Michela de Giorgio (1993); trabajos como el de Beatriz Castro Carvajal (2014) sobre “La escritura de las monjas francesas viajeras en el siglo XIX”, o las posturas de Inmaculada Blasco Herranz (2010) sobre “Género y religión: mujeres y catolicismo en la historia contemporánea de España”, lleva a mirar en profundidad las particularidades mencionadas. Es decir, cómo se entiende el concepto de mujer cristiana y cómo se inserta en una historia cambiante del siglo XX en Occidente.

Esa historia de las mujeres tratada por diferentes investigadores que se han centrado en diversas metodologías y enfoques, que encierra historias individuales en el devenir del tiempo, o algunas historias colectivas de mujeres que han impactado pequeñas o grandes comunidades, no es suficiente para comprender a las MAR. Lo que debe cuestionarse sobre ellas como congregación religiosa es la propia noción de mujer dentro de una antropología cristiana y particularmente dentro de un grupo específico de ese cristianismo: el catolicismo.

Existen importantes estudios directamente relacionados con la historia de las comunidades religiosas católicas, desde el Medioevo hasta el siglo XX, entre los que se destacan el de Mónica Moreno Seco (2000), “Religiosas, jerarquía y sociedad en España, 1875-1900”; Ángela Muñoz Fernández y Ma. del Mar Graña Cid (1991), *Religiosidad femenina: Expectativas y realidades (siglos VIII-XVIII)*; Inmaculada Blasco Herranz (2005), “Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina: una revisión crítica”; entre otros.



El estudio de la historia de las mujeres en relación con la música se observa en los inicios del siglo XXI cuando se da el afianzamiento de una musicología femenina, con distintas denominaciones: estudios de género, estudios femeninos, musicología femenina, y algunos más. Varios de ellos dedicados a reivindicar la posición de la mujer música desde lo social, o a mirar la discriminación hacia ella, en sus distintos roles: intérprete, compositora, educadora. Se cita a manera de referencia los artículos “Los estudios de género en la educación musical: revisión crítica”, de María Loizaga Cano (2005); “Género y música”, de Patricia Digón Regueiro (2000), y el libro de Lucy Green (2001), *Música, género y educación*, entre otros.

Previo a estos trabajos es menester mencionar las investigaciones de las precursoras de la musicología feminista Susan McClary y Marcia J. Citron, hacia la última década del pasado siglo. McClary produjo numerosas publicaciones en estas áreas, incluyendo su libro *Feminine Endings* (1991), en el que presenta una crítica feminista de la música en relación con las disciplinas académicas tradicionales, tales como la musicología y la teoría musical. Por su parte Citron (1993), en su libro *Gender and the Musical Canon*, estudió las construcciones musicales de género y sexualidad, observando los estereotipos de género principalmente en las narrativas musicales. Estas producciones han servido de referencia en las siguientes décadas y, como cita Kimberly Reitsma (2014), muestran diversos caminos para abordar la creación, interpretación y producción musical de las mujeres a lo largo de la historia de la música, tantos años presentada con énfasis en lo masculino.

En Colombia, es más bien reciente el estudio de las mujeres en la música. Este puede centrarse en casos y autores específicos: “Las mujeres en las músicas populares”, de Paloma Muñoz (2005); *Género poder y tradición*, de Alejandra Quintana (2006); *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*, de Humberto Galindo Palma (2009); *Mujeres en la música en Colombia*, compilación de Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana (2012); *El álbum de partituras de Susana Cifuentes*, de María Victoria Casas (2014); *Maruja Hinestroza: La identidad nariñense a través de su piano*, de Luis Gabriel Mesa Martínez (2014); *Mujeres y música*, de Rodolfo Pérez González (2012), entre otros pocos. Pero ellos no abordan directamente la relación música-mujer-comunidad religiosa.

Se observa la necesidad de identificar la práctica musical en este contexto, es decir, la presencia de monjas músicas y la importancia de la actividad musical en el convento. Por ello, la noción de mujer consagrada a la vida religiosa permitirá una mejor aproximación a la colección. El contexto histórico y geográfico juega, por tanto, un papel decisivo en esta observación. Antes de abordar la relación monjas y música, es menester atender la mirada agustiniana y steiniana<sup>23</sup> con respecto a la noción de mujer-religiosa. Si bien Stein perteneció a la Orden del Carmelo Descalzo, sus posturas han influenciado las congregaciones femeninas católicas. Particularmente las MAR, cuentan con la literatura steiniana durante su proceso de formación religiosa.

### Hacia una perspectiva agustiniana y steiniana

Para Edith Stein (1933), la persona independientemente de si es hombre o mujer, es un ser en el que en su superficie surgen pensamientos, sentimientos, movimientos de la voluntad, etc., que afloran a la conciencia como efecto de lo que sucede por debajo de ella (p. 7). Esta concepción corresponde a una antropología cristiana que comparte con el *idealismo alemán*; según Stein, la convicción de la bondad de la naturaleza humana, de la libertad del hombre, de su llamado a la perfección y de la responsabilidad que le incumbe dentro del todo unitario del género humano.

San Agustín en *De Trinitate* (libros IX/X) estudia las posibilidades de concebir la imagen de Dios inscrita en el Espíritu humano. Así, el hombre es solo por Dios y es lo que es por Dios. El autor en sus *Confesiones* profundiza en el propio interior en el que habita la Verdad y cuando el hombre se conoce a sí mismo, dice san Agustín: el alma reconoce a Dios dentro de sí (*De Trinitate*, X, 5).

Edith Stein (1933), apoyada en san Agustín, expresa que desde la antropología cristiana se advierte que el *ideal humanista* proyecta una imagen del hombre que conserva su integridad, del hombre antes de la caída,

---

<sup>23</sup> Para efectos de este proyecto se centra la atención en dos asuntos. La concepción de persona, según san Agustín, que es ante todo humana y en la que puede evidenciarse una estructura; y, la particularidad de la mujer y la mujer religiosa, lo que Edith Stein trata en sus libros *La estructura de la persona humana* (2007) y *La Mujer, su naturaleza y misión* (1933/1998), texto que recoge conferencias ofrecidas por Stein durante los años 1928 a 1932.

pero no presta atención a su origen y meta. Y que la *filosofía existencial* muestra un hombre en su finitud, pero no contempla la esencia espiritual del mismo (p. 14). Afirma la autora que el hombre ha sido creado por Dios, y con el primer hombre toda la humanidad como una unidad por razón de su origen y como una potencial comunidad; cada alma humana individual ha sido creada por Dios; el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios; el hombre es libre y responsable de aquello en lo que él se convierta; el hombre puede y debe hacer que su voluntad esté en consonancia con la voluntad de Dios (p. 195).

Es decir, lo expuesto por la autora es general para la persona humana independiente de si es hombre o mujer. ¿Cuáles son las particularidades sobre la mujer? Stein (1933) escribe que:

Dios creó al ser humano como hombre y como mujer, y a ambos según su imagen. Solo cuando se desarrolle plenamente su especificidad masculina y femenina se alcanzará la máxima similitud posible respecto de Dios y la más profunda compenetración de toda la vida terrenal con la vida divina. (p. 44)

Propone un interrogante: ¿Existe una profesión natural de la mujer? Y ella refiere una disposición corporal que sustenta desde las escrituras: compañera y madre. Sin embargo, aclara que existen otras aptitudes más allá de lo corporal, así dice: “toda mujer sana y normal puede ejercer una profesión, y que no existe ninguna profesión que no pueda ser llevada a cabo por ninguna mujer” (p. 31). Desempeñar oficios como alimentar hermanos abandonados, proteger niños huérfanos, o tener profesiones carácter artístico, científico, técnico, debe ser una decisión que responda a la peculiaridad individual. No obstante, desde la mirada de su tiempo indica que algunas vocaciones profesionales parecieran ser más propias de la naturaleza femenina (educación, medicina, enfermería, gobernancia doméstica, traducción, edición, entre otras). Sin descartar oficios como el trabajo en una fábrica, en una oficina comercial, en el servicio administrativo social, en un laboratorio químico, por mencionar algunas que según la autora amplían la posibilidad de ocupación de la mujer en el siglo XX, con la condición de que cumpla con la obediencia, el silencio y sin esperar reconocimiento ni atención para sí.

En cuanto a la profesión religiosa, la reconoce indicando de todas maneras las peculiaridades individuales que permitirán la escogencia de un servicio divino que puede ser en el silencio, la alabanza festiva, la difusión de la fe, las obras de misericordia, la intercesión y la reparación vicarias (p. 36). Es aquí donde se enmarca la singularidad de la vocación religiosa femenina. Esta visión steiniana aplica por tanto a las mujeres que integran las diversas comunidades religiosas femeninas católicas, aquí pueden mencionarse casos particulares como los de la madre Rita de Jesús Crucificado o la madre Apolinaria Collazos, quienes en el ejercicio de distintas tareas asignadas dentro de la congregación de las MAR pudieron realizar su labor como educadoras, enfermeras, profesoras y monjas de coro, paralelas a su desarrollo musical en la interpretación de instrumentos de teclado, el canto y la dirección coral; dando respuesta a habilidades y necesidades propias del servicio y entrega a Dios.

Aunque se diferencien por tanto de algunas actividades de las comunidades religiosas masculinas —además de las diferencias en su quehacer y función—, es importante tener claridad sobre un asunto que llama la atención: la meditación, la oración coral, el canto que es puro servicio evangélico, deben ser actividades estimadas como superiores a cualquier consideración de sexo (p. 36). Stein (1933) expone otro aspecto que precisa la concepción femenina de estas hermandades en lo relacionado con su quehacer al afirmar que “Las congregaciones activas femeninas de la época más reciente ejercen por lo general actividades tales como educación y caridad” (p. 40).

Desde esta postura, hombres y mujeres son iguales en dignidad. No hay que anular las diferencias, sino destacar la complementariedad y la originalidad. Así:

Todo nuestro ser y desarrollo y actuar en el tiempo está sin embargo configurado desde la eternidad, tiene un sentido para la eternidad y sólo se nos aparecerá claro en la medida en que lo ponemos a la luz de la eternidad. (Stein, 1933, p. 133)

Dadas las consideraciones anteriores, la pregunta por el alma femenina encuentra en la tesis de Stein una respuesta argumentativa: cada alma humana es algo único, ninguna igual a la otra. La ciencia del alma trata sobre el alma del ser humano, señala que el alma de la mujer podrá alcanzar el

ser que le es propio si sus energías son formadas de una manera adecuada, por lo que la educación de la mujer es un asunto importante de atender. En este sentido se encuentra que, frente a la necesidad de educar a la mujer, será imperiosa la educación del sentimiento, la claridad del entendimiento, la energía activa, todo ello orientado a una formación en valores que conduzcan al reino de Dios.

Así las cosas, estos planteamientos presentados por Stein aplican en general para las congregaciones femeninas católicas, entre ellas las MAR, que incluyen en su literatura de formación la obra de Stein<sup>24</sup>. Por un lado, se encuentra la noción de mujer desde la mirada a la mujer religiosa de la primera mitad del siglo XX, en la que se trata la dignidad del ser humano, con particularidades asociadas a la feminidad. Por otro lado, reconoce que una mujer debe educarse y debe ejercer algún oficio o profesión por vocación. Pero también la profesión dada por la vocación puede ser la religiosa. Al ser religiosa por su ocupación cristiana tendrá que encargarse del soporte (no solo espiritual), cuidado o educación de quienes reciben su servicio.

En torno a esa misma concepción de mujer, algunas religiosas escribieron en el siglo XX sobre cómo se ingresa al convento, cuáles son las particularidades del alma femenina y de su corazón. A manera de ejemplo, se referencian las cartas escritas por la hermana María Lorenza Dominica (1963), en su texto *Las religiosas también son seres humanos*; el libro de Josef Staudinger, S.I. (1955), *Esposas del Señor, ejercicios espirituales para religiosas*, y el libro del padre José Baeteman (1942), *Formación de la joven cristiana*. En estos documentos que se encuentran en la Biblioteca San Agustín del Convento de La Merced, y que hicieron parte del corpus de libros de formación de las religiosas, se observa cuáles son las particularidades de la mujer que ingresa a la vida consagrada. En ellos se aclara que la instrucción y el estudio son una parte importante de su formación, lo mismo que la necesidad de entregarse por amor, la idea de sacrificio y de servicio, entre otros. Y explicitan que, aunque las religiosas son personas

---

<sup>24</sup> En la Biblioteca San Agustín y en comunicaciones personales con las religiosas MAR, queda evidenciado que la formación espiritual se apoya en escritos carmelitanos, de santa Teresa de Jesús, de santa Teresita del niño Jesús y de Edith Stein (santa Teresa Benedicta de la Cruz). Es claro que un soporte grande de la espiritualidad carmelitana son los escritos de san Agustín.

corrientes, llevan una vida en la que todos los títulos y derechos humanos han sido renunciados por voto a Dios.

Esta noción de mujer y particularmente de la mujer religiosa católica del siglo XX es el eje que permite abordar varios asuntos. El primero de ellos es que las religiosas Misioneras Agustinas Recoletas caben dentro de la noción planteada por Edith Stein y que se enriquece desde la visión agustiniana sobre la persona humana, desde la mirada del alma humana, un alma digna, independiente de su condición de hombre o mujer. En su actividad cotidiana ejercen una permanente mirada a la acción y a la contemplación, es decir, a la ejecución de la misión y a la oración, que se realiza mediante el hecho diario de la liturgia, tanto en la eucaristía y en la Liturgia de las Horas, como en la misión evangelizadora a través de su trabajo activo en áreas como la educación y el servicio del hostiario<sup>25</sup>, o la asistencia en salud. Todas estas acciones y contemplaciones cuentan con práctica musical permanente.

### **Algunos estudios sobre comunidades religiosas femeninas**

En los últimos treinta años, se acrecentó el interés por estudiar las comunidades religiosas femeninas. Autores como Segura Graiño (1991), Gómez García (1996), Reder Gadow (2000), Paredes (2004), Londoño (2005), entre otros, desarrollaron sus investigaciones sobre el establecimiento de las comunidades femeninas. Manon Reder Gadow (2000) afirma que el monacato femenino aparece desde el siglo IV, aunque en un inicio con predominio urbano. A comienzos del siglo XIII, los cistercienses admitieron religiosas; las monjas benedictinas adoptaron la Regla de San Benito feminizando su texto; los franciscanos y dominicos contemplaron desde el principio la institución de ramas femeninas paralelas. Santa Clara de Asís, en 1253, redactó la Regla de esta institución franciscana para mujeres por la que debían guiarse sus discípulas y seguidoras, basada en la paternidad del Altísimo que permite vivir a sus hijas confiando en Él. En el siglo XVI, santa Teresa de Jesús, en Ávila, reformó la orden del Carmelo, naciendo con ella y con san Juan de la Cruz, la Orden del Carmelo Descalzo. Así, reglas y constituciones, son fundamentales para conocer el ordenamiento

---

<sup>25</sup> Lugar donde se fabrican las hostias, esto es, los fragmentos de pan ázimo que el sacerdote consagra en la misa para el sacramento de la comunión.

jurídico de cada monasterio y de cada orden. Sin embargo, no siempre se ha podido mantener la información de la historia de los claustros y conventos femeninos. Por ejemplo, en España debido a la desamortización de Mendizábal<sup>26</sup> se dispersó una gran mayoría de los archivos conventuales. A pesar de estas lagunas documentales importantes, es posible reconstruir la historia de las comunidades de clausura indagando en otros archivos, en otras fuentes marginales, en un proceso minucioso y lento.

Los estudios sobre las comunidades religiosas femeninas en las recientes tres décadas han centrado su atención, como lo afirma Reder (2000), en el marco espacio-temporal en el que se inicia la fundación, en la llegada de las primeras religiosas para su consolidación, en los cargos y oficios conventuales, en las profesiones de novicias, en la hacienda y la economía, la vida cotidiana y la espiritualidad de los cenobios, las relaciones con el mundo exterior, la asistencia espiritual, la atención médica y la vinculación con los patronos. También se han ocupado de la producción literaria, e incluso en el impacto sobre la vida de las comunidades en el caso de las misioneras. Los cargos y desempeños de las religiosas se registran en sus constituciones o reglas y algunas de ellas se han conservado en el tiempo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> En 1836, el primer ministro de Estado, hacienda, guerra y marina española, Juan Álvarez de Mendizábal, bajo la regencia de María Cristina de Borbón, puso en marcha un proceso de expropiación forzosa a los bienes de la Iglesia católica, con el propósito de resolver parte del costo de la guerra contra los carlistas y alimentar las arcas públicas del Estado español luego de la pérdida de las colonias en América.

<sup>27</sup> En los conventos convivían las religiosas de coro, las legas o frailas y las novicias sujetas a las reglas y constituciones y a las actividades cotidianas de clausura. Lorenzo Pinar destaca que las religiosas de coro, las que habían aportado una dote al convento al profesar, tenían voz y voto en las deliberaciones conventuales. Eran las monjas que desempeñaban los cargos directivos y de responsabilidad en el monasterio, como el de priora, abadesa o presidenta. Cargos como la vicaria, la subpriora y la maestra de novicias colaboraban en el gobierno conventual. Otros oficios en la clausura eran los de sacristana o vicarías de coro, que atendían al culto de la capilla; las lectoras, con una función docente; las administradoras, que vigilaban la gestión económica, y las archiveras, que custodiaban y ordenaban los documentos y los libros. Junto a estas funciones las celadoras, porteras y torneras servían de enlace con el exterior, con las personas seglares vinculadas al convento: confesores, sacristanes y capellanes, que estaban a cargo de la atención espiritual de las religiosas; los procuradores, abogados y administradores, que tramitaban la administración de la congregación; los boticarios, cirujanos, médicos y sangradores, que vigilaban la salud de las monjas. En algunos conventos también atendían a los encargados de abastecer a la comunidad

Avanzando en esta mirada hacia la historia de las mujeres religiosas y para abordar la práctica musical conventual femenina se continúa con una aproximación al panorama de las monjas y la música.

### Las monjas y la música

Como objeto de estudio, la práctica musical en los conventos femeninos ha sido indagada recientemente desde la musicología histórica y desde la antropología. Muchas de estas investigaciones se centran, igual que en el caso de la música catedralicia, en periodos históricos que abarcan desde finales de la Edad Media hasta el siglo XVIII, y en menor proporción en el siglo XIX, y más escasos aún en el siglo XX.

La historia de la música ha considerado algunos nombres de religiosas como la abadesa Hildegard von Bingen, benedictina (1098-1179)<sup>28</sup>, primera mujer compositora de la tradición occidental cuya música ha llegado hasta estos días, una de las pocas que logró mantener la autoría de todas sus obras. Practicó la música, no con el propósito de ser profesional de esta disciplina, sino con un uso preciso orientado a sus creaciones musicales. De ella se conocen, entre otras, un ciclo de canciones al que denominó *Symphonia armonie celestium revelationum*, el drama litúrgico *Ordo Virtutum*.

La especialización musical de los conventos llegó a ser tan renombrada que en la Italia de los siglos XVI y XVII estas instituciones religiosas atraían a ilustres y nobles visitantes. Algunas de las más famosas de la época fueron santa Radegonda en Milán, en donde residió Chiara Margarita Cozzolani (vivió en Milán entre 1602 y 1678), y san Geminiano de Módena, que acogió a Sulpitia Cesis (vivió en Módena entre 1577 y 1619). También se reconocen otras monjas músicas como Bianca María

---

de comida y otros artículos, como panaderos, hortelanos y vendedores. Las religiosas legas se dedicaban a las actividades domésticas como cocineras, reftoleras o cantarreras, trabajos que las eximían de asistir a los oficios divinos. Así los citan Eduardo Montagut Contreras (1990) y María Carmen Gómez García (1996).

<sup>28</sup> Según Theoderich von Echternach (2009), entregada a los diez años como diezmo a la Iglesia, Hildegard fue una visionaria, escribió sobre teología, pregonó el herbalismo, se carteo y polemizó con papas, compuso música de avanzada y fundó en Rupertsberg su propia abadía, una suerte de comunidad femenina donde las monjas daban rienda suelta a sus talentos artísticos, aprendían a cantar, copiaban e ilustraban manuscritos, hacían gimnasia y bebían cerveza.



Meda, quien fue monja benedictina en Pavía a finales del siglo XVII y compuso un libro de motetes para una, dos, tres y cuatro voces, publicado en 1691 en Bolonia, e Isabella Leonarda (1620-1704), una religiosa de santa Úrsula en Novara, que ha legado más de doscientas obras sacras. Obras de estas destacadas religiosas se encuentran ya grabadas por la agrupación *DeMusica Ensemble en una producción denominada O clarissima Mater en 2015* (Rodríguez Canfranc, 2017).

Comprender el quehacer musical en una comunidad religiosa femenina en la primera mitad del siglo XX en Colombia, pasa por la revisión de algunos modelos previos contextualizados. Es decir, una mirada a la mujer religiosa española, como puede ser santa Teresa de Jesús (1515-1582), o en América, una directamente centrada en la actividad artística: sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), quienes presentan posturas de pensamiento libre en el marco de unos votos de obediencia, castidad y pobreza; asuntos además en los que se muestra el uso de la música como una herramienta para la conexión con lo divino, y el reconocimiento del uso de ciertos repertorios en los conventos femeninos. El ejemplo de sor Juana Inés llama la atención puesto que esta religiosa, reconocida por sus escritos, trabajó varios géneros literarios como la lírica, la prosa, el teatro, y en múltiples estudios se referencia la composición de villancicos. Según Robinson (2011), escribió ciclos completos de villancicos<sup>29</sup>.

Sor Juana Inés de la Cruz contó con conocimientos musicales, creando un tratado de teoría musical al que llamó *Caracol*, el cual versaba sobre asuntos puramente teóricos. Sobre su quehacer musical hay diversos estudios entre los que se puede mencionar *Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música*, de Ricardo Miranda (1996); *Acotaciones musicológicas a cuatro textos de sor Juana Inés de la Cruz*, escrito por Javier Marín López (2017); *El modelo de la espiral armónica de sor Juana: entre el pitagorismo y la modernidad*, de Rocío Olivares Zorrilla (2015); así como los trabajos de Pamela H. Long “*De la Música un Cuaderno pedís*”: *Musical Notation in Sor Juana’s Works* (2006), *Música mundana, música humana en dos obras de sor Juana Inés de la Cruz* (2007) y *Sor Juana Inés de la Cruz y la música: Sor Juana, polímata* (2013), entre otros.

---

<sup>29</sup> Estos villancicos son composiciones sencillas y populares que se cantaban en los maitines de las fiestas religiosas.

Esta relación monja-música plantea la necesidad de indagar por trabajos en archivos y colecciones en torno al objeto de estudio. Estas pesquisas se comparten a manera de estado del arte en los siguientes apartados.

### *Archivos y colecciones musicales: revisión de estudios*

Previo a la presentación de estudios, es menester establecer una aproximación al concepto de archivo musical, aclarar el término colección y cómo el conocimiento de colecciones y archivos permite escrutar el estudio de una de las fuentes musicales: la partitura.

Cabezas (2005) define el archivo musical como un centro que acumula o reúne ordenadamente fondos y colecciones musicales creados en el curso de las actividades de un compositor, intérprete o institución musical, que han donado su documentación musical y personal para ser custodiada y preservada con propósitos musicales, culturales, artísticos o legales (p. 81).

El archivo musical se conforma por la reunión de fondos documentales y colecciones musicales, que deben recibir un tratamiento de acuerdo con la naturaleza y el volumen del material que ingresa. Puede ser de tres tipos: los fondos producto de un proceso natural y voluntario por una persona física o jurídica y que reflejan sus actividades musicales y personales. El conjunto de documentos que ingresan en forma desordenada e incoherente y de los que no es posible reconstruir su organización primitiva, ya sea por la dispersión o porque nunca la tuvieron. Y las colecciones de obras musicales reunidas por intérpretes o coleccionistas (Cabezas, 2005, p. 88).

Lo anterior lleva a revisar el término colección. Según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE (s. f.-b, definición 1), *colección* es una palabra que procede del vocablo latino *collectiō*, que hace mención al conjunto ordenado de cosas de una misma clase que se reúnen por su valor o por el interés que despiertan. Es una locución muy empleada en lo que sería el arte. Y que se usa para referirse al conjunto de obras que tiene un museo o centro expositivo y que poseen algún nexo en común.

Así, el conjunto de documentos musicales<sup>30</sup>, en este caso las partituras, se convierte en colección. La colección de partituras está compuesta por manuscritos, reproducciones manuscritas, reproducciones industriales e impresos en todo tipo de formatos instrumentales o vocales, originados en distintas tradiciones musicales escritas.

Centrando la atención en la música sacra, y cómo ella aparece en las colecciones, fondos o archivos de instituciones religiosas, como monasterios, conventos, claustros, y espacios sacros, como catedrales y basílicas, se aprecia que estas se han conservado a través del tiempo, incluso por varios siglos. La recuperación de este patrimonio musical ha tenido importantes trabajos desde la musicología histórica, con diversas miradas entre las que se incluye la musicología urbana.

Así, una perspectiva permite identificar estudios sobre la práctica musical de las monjas, y otra mirada escruta los trabajos de recuperación de archivos musicales tanto catedralicios como conventuales. A continuación, se presentan revisiones que dan luces para la comprensión de la colección de las MAR.

### *La mirada anglosajona*

La literatura que refiere investigaciones sobre la música compuesta o interpretada por monjas de diversas comunidades y distintos claustros ha ido ampliándose en las tres últimas décadas. Una muestra de ello se aprecia en trabajos resultados de tesis doctorales o proyectos de musicólogos anglosajones que abordan estas temáticas particularmente en la Edad Moderna en Italia y España, y en la Colonia en América Hispánica. Entre ellos, es clave considerar autores como G. Baker (2003) con su obra *Music in the convents and monasteries of Colonial Cuzco*, en la que toma como referencia el convento franciscano de Santa Clara, fundado en 1558, el más viejo

---

<sup>30</sup> Encontramos dos tipos de documentos musicales, los de música anotada y los de música programada. El primero corresponde al objeto de interés de este estudio y es el más tradicional, llamado genéricamente partituras o papeles de música; se caracteriza porque los signos registrados en forma de notación figurada occidental moderna (sin excluir otras notaciones como las tablaturas, cifras, acordes alfabéticos, notación gregoriana, etc.) pueden ser leídos y, por ende, recuperada por un individuo la información musical que contiene, lo que permite una interpretación inmediata y subjetiva (Torres Mulas, 2000).

del Perú; el convento de las dominicas Santa Catalina de Siena, fundado en 1605, y el convento de Santa Teresa (1673), este último sin registro de actividad musical.

Baker (2003) da cuenta de cómo en estos conventos se marcaban diferencias entre las monjas españolas y las mestizas, indicando además cómo la aparición de los claustros fue visto por los habitantes como un posible signo de estatus y orgullo. Considerándose como un “bien-ser” espiritual y cultural para la élite hispánica. Estos contaron con maestros de coro y de capilla, algunos de ellos de las élites indígenas y otros de origen español o criollos.

Según este autor los conventos fueron importantes centros de interpretación musical, educación y empleo. La imagen moderna del convento como isla de paz y silencio en medio del ruido, está lejos de lo que ocurría en el periodo colonial (p. 4). Por el contrario, describe que en ocasiones se registraron múltiples actividades, de gran derroche, para festividades religiosas especiales.

La referencia de Baker incluye también monasterios, hospitales y escuelas. Pero, quizá, un aspecto a reflexionar es cómo con el pasar del tiempo esta herencia colonial perdura en algunos elementos del momento de estudio de la colección de las MAR. Por ejemplo, la importancia de ciertas fiestas que, siendo de carácter religioso, implicaron un nexo obligado con el quehacer musical de la ciudad. A este tipo de celebraciones se vincularon colegios locales, la banda de la policía, en particular para desfiles, y la única escuela de formación musical de Cali, entre los años 1930 y 1950, a través de las relaciones con el músico Antonio María Valencia, fundador del Conservatorio. Esto se detallará más adelante en la descripción de la relación de actividades musicales encontradas en el Archivo del Convento de La Merced (ACLM).

Baker indica que, en la Colonia, los hospitales también contaron con servicios musicales, y que en algunas ocasiones era más evidente la aparición del músico que de un médico o enfermeros que salvaguardaran la condición de salud. Esto no es lo que ocurre con las MAR, ya que en la congregación el ejercicio musical lo realizaban las mismas monjas, y solo en situaciones específicas o en ciertas celebraciones, buscaron el soporte de algún músico profesional o de alguna agrupación como la banda del ejército para enaltecer determinadas procesiones; de igual forma la actividad

musical cobró importancia también en los procesos educativos que ellas adelantaban en el orfanato y en el colegio, en los que temporalmente se contó con el servicio de músicos para orientar clases y presentaciones.

En el ejemplo expuesto de Cuzco colonial, se registra la compra de un órgano y el pago o contratación de un maestro de música para las celebraciones especiales (que pudieron ser músicos indígenas afamados). Se muestra continuidad en este tipo de situaciones. Y aquí es menester de nuevo establecer la permanencia de estas prácticas, tal como lo detallan las MAR en su libro *Diario*, ya no en la Colonia, sino bien entrado el siglo XX.

Baker afirma que el clero regular jugó un papel importante en la educación de los ciudadanos y que ello incluyó la educación musical. En las conclusiones de este autor se anota que es claro que el entusiasmo de las órdenes religiosas en la educación musical tuvo un efecto significativo en el desarrollo de la profesión en el caso de Lima, donde se contrataron músicos y constructores de instrumentos. Los conventos fueron centros de entrenamiento musical de niñas cuyas habilidades pudieron ser útiles al convertirse en novicias. En el siglo XX en Colombia, el aprendizaje musical en los conventos no fue centro de atención. En este estudio, desde su archivo se muestra la importancia de la práctica musical como una herramienta más en la evangelización, en la oración y el ejercicio litúrgico, pero no pretende en ningún momento formar músicos. De hecho, las habilidades o conocimientos musicales con los que podía llegar una aspirante a la vida religiosa eran útiles para su ubicación o papel dentro del claustro, para reconocerse como monja de coro y no de obediencia, pero, aunque es lo que podría denominarse un “plus”, no es un asunto de trascendencia, o por lo menos es así como se relata en los documentos de archivo.

Sin duda, otro material de referencia es el de Craig Monson (2012): *Divas in the convent: nuns, music, and defiance in seventeenth-century Italy*, quien presenta los espacios y la rutina diaria de las monjas del convento de Santa Cristina y la importancia de la música conventual en la interacción de las monjas con la diócesis de Bolonia. El estudio de Monson revela la complejidad de las interacciones entre el convento, la diócesis, la curia y la comunidad local.

Así mismo, el libro *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan* (1996), de Robert L. Kendrick, en el que el autor centra su

atención en Milán y la necesidad de develar una práctica musical religiosa que permite abrir una puerta para comprender la ciudad. Indica que la música para las monjas fue el método más efectivo por el cual ellas reflejaron su presencia en el mundo. En el que, de todas las artes, la música provee la mejor guía al mundo mental y simbólico de estas religiosas.

Los diferentes tipos de convento, sus liturgias, las políticas de los sucesivos arzobispos, los conflictos que surgen son aspectos centrales en la obra de Kendrick. Da una mirada a las prácticas representativas, las ediciones o impresiones musicales dedicadas a las monjas y la música escrita por ellas. En escala más pequeña en el siglo XX, el caso del Convento de La Merced en Cali puede observarse como una ventana para comprender un hacer musical local. Las referencias a celebraciones de actos cívico-religiosos, procesiones, fiestas marianas y congresos; las obras musicales de la colección que aparecen con dedicatorias para las madres agustinas; las copias manuscritas de obras ya editadas, que dan una idea sobre la circulación de repertorios, entre otros elementos, evidencian un hacer musical en su contexto. Este refleja el uso de repertorio reglado desde el *Motu proprio*, que obedece a directrices en algunos casos locales, particularmente en los momentos en que la orden es aún de derecho diocesano, que corresponde a un largo periodo identificado en la colección. Hasta antes del decreto de unión de las Terciarias Recoletas con las Misioneras Agustinas de María, lo indicado en prácticas litúrgicas y educativas es de esperarse que venga reglado desde la diócesis local. Tal como se expresa en algunos documentos, como en los relacionados con las celebraciones de 1942 (Congreso Mariano Misional) y 1949 (Congreso Eucarístico Bolivariano), entre otros.

Esto no indica, sin embargo, que no haya una cierta autonomía en la escogencia de algunas obras para lo cotidiano. Aquí es menester tener en cuenta que las MAR se encontraban bajo la regla de san Agustín, y que esta, en sus comienzos adaptada de la regla de las Agustinas de Popayán, en las primeras décadas del siglo XX incluía claramente un quehacer musical según las necesidades evangélicas del convento.

En su actual condición de misioneras (a partir de 1955), su actuar en el mundo es conocido por sus diversas obras, en los campos de la educación y la salud, en los que la música es un instrumento para fortalecer la tarea misional, su recolección y, a través de su proceder discreto, irradiar

a la sociedad parte de su presencia en ella. La música es ante todo una herramienta para el cumplimiento de su carisma: misión, recolección y seguimiento a san Agustín.

Como ya se ha escrito, el fuerte de estas investigaciones se localiza temporalmente entre los siglos XVI y XVIII, entre ellas también se puede mencionar la de Colleen R. Baade (2011), *Two centuries of nun musicians in Spain's Imperial city*, estudio a partir de archivo sobre 120 monjas toledanas durante los siglos XVII y XVIII, todas ellas beneficiarias de extensión de dote a cambio de su servicio musical en el convento. Y el trabajo *A lovely and perfect music: Maria Anna von Raschenau and music at the Viennese convent of St Jakob auf der Hülben* escrito por Janet K. Page (2010). De manera más global, *The Ashgate Research Companion to Women and Gender in Early Modern Europe* de Jane Couchman (2013), presenta una revisión autorizada de la investigación actual sobre mujeres y género en la Europa moderna temprana desde una perspectiva multidisciplinaria. Los autores examinan la vida de las mujeres, las ideologías de género y las diferencias entre ideología y realidad a través de investigaciones recientes en muchas disciplinas, incluyendo historia, estudios literarios, historia del arte, musicología, historia de la ciencia y la medicina, y estudios religiosos.

#### *Estudios hispánicos de música catedralicia y música conventual*

Se ha hallado un buen número de trabajos de archivos musicales eclesiásticos españoles. La mayoría de ellos se centra en hacer inventarios y catálogos de la música en las catedrales. Lo cual implica una lectura cuidadosa en relación con el objeto de estudio. Los documentos de archivos musicales catedralicios incluyen información sobre maestros de capilla, organeros, músicos de las capillas, escolanías, etc., y adicionalmente incluyen referencias básicas a compositores y a inventarios de partituras, lo que permite apreciar la continuidad de una tradición importante en el culto católico: la celebración de los ritos, entre los que figuran la misa, la celebración de sacramentos y las fiestas locales, en donde se observan temáticas comunes a esta colección. Sin embargo, los momentos históricos son muy distintos. Y tanto los músicos practicantes como el público oyente cambian, no solo en la temporalidad y la geografía, sino en la manera de participar, de apropiarse y de comprender un discurso musical que, si bien se centra en

procesos evangelizadores, no se dimensiona de la misma manera que en los conventos misionales.

Otro asunto para detallar es que la catedral tiene un significado social diferente al de una capilla conventual. Y a su vez la capilla conventual es distinta si corresponde a un convento de clausura o un convento misionero. Así mismo, si el estudio corresponde a una colección del clero secular o a una colección del clero regular<sup>31</sup>.

Más aún, se plantea otra diferencia sustancial. La catedral está dirigida por obispos, que delegan en sus directores musicales (hombres), chantre (hombres), organeros y organistas (hombres) la labor musical. Es decir, toda una actividad bajo la supervisión y hechura de hombres. La participación femenina en términos musicales depende de la catedral, del lugar geográfico, de la temporalidad, etc., pues incluso es claro que las voces agudas en muchos casos fueron interpretadas por niños o voces blancas, en general.

No obstante, en los conventos femeninos de clausura durante el Medioevo y los tiempos siguientes la música se ha empleado de manera permanente. Y aunque en algunos casos contaron con maestros de capilla, a diferencia de las catedrales, las mujeres son las intérpretes y directoras, literalmente “detrás de la cortina”. La música está al servicio de la liturgia, por lo que no se hace necesario visibilizar en particular ninguna figura, y mucho menos si es una mujer, dado su papel social a lo largo de la historia. Numerosas monjas músicas y compositoras permanecieron en el anonimato hasta entrados los siglos XX y XXI, en los que, por el interés del estudio del pasado musical de las comunidades, se han encontrado los registros de monjas copistas, instrumentistas, cantantes, compositoras y directoras de coro.

---

<sup>31</sup> Para Fernando Gil B., es importante diferenciar estos aspectos, ya que se ve reflejado en el repertorio musical que se utiliza. Gil afirma que: “El clero regular, *regola*, regla, que tienen un voto de obediencia a su superior, como los agustinos, franciscano, etc., esto lo resalto porque las comunidades y órdenes tienen su propio corpus musical, incluso ellos traen una tradición específica de esa congregación en específico, por lo que no puedes comparar con una catedral, que es, por definición, secular. Entonces, incluso varían los tonos... varían las tradiciones, hasta las formas de interpretación con una misma partitura” (comunicación personal [videollamada], México, 2017).



La bibliografía es tan amplia que solo se trata aquí lo concerniente a investigaciones que correspondan a estudios sobre música de los siglos XIX y XX. Entre los estudios consultados se puede mencionar:

“El archivo de música del Convento de las Claras de Sevilla”, estudio de Cristina Bordas Ibáñez, José María Domínguez Rodríguez y José Antonio Gutiérrez Álvarez, publicado en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y la Américas*, que muestra una documentación musical del Convento de las Claras en distintos momentos históricos. El archivo cuenta con 1482 documentos musicales, en su mayoría manuscritos de los siglos XVIII y XIX. Afirman los autores que: “la mayoría de las obras parecen responder al uso práctico de las monjas organistas que dirigían las prácticas musicales en el convento. Además de música instrumental para teclado, el conjunto incluye muchas obras del repertorio vocal litúrgico, sobre todo monódico” (Bordas et al., 2011, p. 189).

Como denominador común con la colección de las MAR se registran obras religiosas en papeles sueltos, con tesitura cómoda para voces femeninas, a una o dos voces, música para tecla con diversas formas, como misas, himnos, villancicos, etc. También se encuentran métodos instrumentales para piano, en copias manuscritas e impresos, algunos de ellos muy populares en Europa.

El libro *La música en el convento de las Clarisas de Hellín en los siglos XIX y XX a través de su archivo musical*, de Gregorio García Ruiz (2007), es un estudio que llama la atención por la temporalidad, que corresponde a la misma de la colección de las MAR, y por los autores, que son comunes a ambas colecciones. Recoge un riguroso trabajo de investigación iniciado en las dos últimas décadas del siglo XX, en la antigua biblioteca del convento de las hermanas Clarisas, de Hellín, donde se encontraron principalmente partituras de los siglos XIX y XX, en las que se identificaron distintos tipos de repertorios y en las que aparecen compositores locales no reconocidos previamente en otro espacio que no fuera Albacete.

García Ruiz señala que el repertorio de las clarisas, para el caso de los manuscritos del canto gregoriano, está en notación de solfeo moderno con acompañamiento de órgano y coincide en el tiempo con el rescripto canónico *Motu proprio “Tra le sollecitudini”*, del Papa Pío X (1903), en

el que se revisa la música eclesiástica y se encarga a una comisión de monjes del monasterio benedictino de S. Pedro de Solesmes, Francia, la publicación del repertorio gregoriano renovado, siguiendo los criterios de los manuscritos medievales originales (García Ruiz, 2007, p. 19). El autor también señala que las piezas de canto gregoriano que se recogen aquí, en siete cuadernos, son las propias de la liturgia, tanto de la misa como del oficio, y tienen especial relevancia las dedicadas a los dos fundadores: san Francisco y santa Clara de Asís. Además, están representados los tiempos de Navidad, Cuaresma, Semana Santa, Ascensión del Señor y Difuntos, siempre ordenados por cuadernos, con el criterio de aglutinar los tiempos litúrgicos y funcionales: propio y ordinario de la misa; horas canónicas del oficio (prima, tercia, vísperas, completas, etc.). Esta función eminentemente práctica hace que al menos dos cuadernos tengan copiadas partes de polifonía entre las piezas del canto llano. Es de resaltar que aparecen copiadas las misas “en estilo gregoriano” del francés del siglo XVII, Henry Dumont, que fueron muy utilizadas a finales del siglo XIX en pequeños conventos y parroquias, por la simplicidad de sus melodías y su supuesto parecido con el canto gregoriano tradicional (p. 19).

Este caso llama particularmente la atención, debido a que guarda similitud con el repertorio de la colección de las MAR. Lo que abre una nueva ventana al conocimiento de estas colecciones en distintos lugares geográficos, de congregaciones diferentes, cuyo denominador común es pertenecer a una comunidad católica que sigue las instrucciones del pontificado romano del momento. Las partituras de La Merced tienen también algunas semejanzas con el estudio de García Ruiz. La colección conserva unos pocos casos de autores locales o que dedicaron alguna obra a las hermanas o a la comunidad. Un número apreciable de obras son copiadas en el convento, así las originales hayan sido editadas años atrás. La notación es moderna en su totalidad. Son escasos los casos de notación neumática para el oficio y, de igual manera, algunos se presentan en pentagrama y otros, en tetragrama. En ellos puede observarse claramente la norma eclesiástica de la música religiosa.

En el repertorio de misas de esa colección se identifican autores famosos, como L. Perosi, la misa a Pío X de Vilaseca (1912), y otros. Cataloga también obras instrumentales, en su mayoría para teclado, en las que aparece el *Ave María* de Gounod, sonatas para órgano, *Pange lingua* y *Regina*

*Coelli*, entre otros. Casi todas, presentes en la colección de las MAR. En cuanto a los materiales impresos, se encuentran algunas de las obras que también aparecen en la colección de La Merced, como *Misa muy fácil a 2 voces o coro a 2 partes y solos*, propia para parroquias, conventos y colegios, con acompañamiento de piano u órgano, de L. Bordese. De igual manera, obras como *Repertorio de cánticos sagrados: Los 100 morceaux faciles pour l'orgue expressif...* de J. L. Battman, op. 116, y *Vade-mecum per gli organisti...* (cinco fascículos de la misma colección); piezas para *Organo di Luigi Bottazzo*, *Ave Verum Corpus*, de Mozart, y *Ave Maria*, de Arcadelt.

Una particularidad de algunos de los cuadernos manuscritos es que presentan repertorios variados. Por ejemplo, obras sacras junto a transcripciones de valsés y danzas, como polcas y mazurkas; es decir, la música de salón de moda en el cambio del siglo XIX al XX. Himnos, pastorelas, jotas y otros acompañamientos aparecen en los cuadernos manuscritos de las religiosas.

Del consolidado de autores registrados por García Ruiz (2007), se identifican, en el siguiente listado, nombres de compositores que también se registran en la colección de las MAR: F. Beobide Udaquiola (1888-1956), J. Cumellas Ribó (1875-1940), Henry Du Mont (1610-1684), J. L. Dussek (1760-1812), Juan Espinosa (1940-), Miguel Ferrer Ramonacho (1861-1912), padre Johann Hartmann (1805-1900), Luis Iruarrizaga, C.M.F. (1891-1928), Domingo Mas i Serracant (1870-1945), Diego Martínez Peñalver (1919-1995), José María Nemesio Otaño, S.J. (1880-1956), Felipe Pedrell (1841-1922), Lorenzo Perosi (1872-1956), Joachim Raff (1822-1882), Oreste Ravanello (1871-1938), Vicente Ripollés (1867-1943), José Sancho Marraco (1879-1960).

De la información anterior se deduce que, una vez promulgado el *Motu proprio*, un buen número de compositores católicos, religiosos en su mayoría, compusieron un volumen considerable de obras que se encuentran en las diversas colecciones.

Así mismo, el trabajo “Fuentes musicales en los archivos eclesiásticos a través del ejemplo del Archivo Catedral de Salamanca”, de Josefa Montero García y Pedro José Gómez González (2011), publicado en *Nassarre*, advierte acerca del tipo de fuentes consultadas para recuperar lo musical en un archivo eclesiástico. Más allá de la partitura, la información en actas

y libros de diario de la catedral informan sobre músicos, compositores y costos de celebraciones, entre otros. No es una fuente que coincida con la temporalidad, sin embargo, presenta una importante información del manejo de archivos musicales eclesiásticos.

El siguiente documento es el artículo “Músicas, cantoras y ministriles en el convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte”, escrito por Matilde María Olarte Martínez (2004). En él se presenta la documentación inédita, desde sus comienzos en el siglo XVII hasta finales del siglo XX, sobre la actividad musical de las Carmelitas reformadas de Santa Teresa en el Convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte, Salamanca, fundación del conde de Bracamonte.

Se detalla el ya citado trabajo doctoral *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, de M.<sup>a</sup> Julieta Vega García-Ferrer (2005), desarrollado en la Universidad de Granada, que corresponde a una catalogación de los fondos musicales de los conventos y a un vaciado de las noticias que de alguna manera pudieran afectar el fenómeno musical. El principal aporte es que Vega ha intentado situar el hecho musical en su marco histórico, social, económico y político. Tras esbozar una breve historia de la música religiosa en la Granada cristiana y de las instituciones que se relacionan con ella, basada en la bibliografía preexistente, aborda el tema específico de los conventos femeninos de clausura, a partir de las crónicas de las distintas órdenes religiosas, los libros de profesión, los libros de cuentas y las actas capitulares de los archivos conventuales a los que ha sido posible acceder. En ella se encuentran las partituras de distintas órdenes: Carmelitas Calzadas, Clarisas, Jerónimas.

Los trabajos de Vega García Ferrer continúan más adelante en otros proyectos, como *Música inédita en la Abadía del Sacro Monte de Granada* (2012) y *Monasterio de Santa Isabel La Real: El archivo de música* (2013), en ellos, Vega elabora los catálogos de las obras. Estos catálogos dan cuenta de información básica, cuyos criterios de catalogación, en ambos trabajos, se relacionan con el tipo de documento encontrado. Es preciso resaltar que Vega aclara que para identificar la obra tiene en cuenta su funcionalidad y no la estructura formal propiamente dicha. Esta aclaración es fundamental a la hora de caracterizar la colección de las MAR, puesto que en la colección de música sacra y en el repertorio, así contenga

motetes, himnos y otras estructuras, lo importante es la función y el uso, pero no la forma o la división de las partes.

Otro trabajo que vale la pena mencionar es el de Alfonso de Vicente Delgado (2000), “Diez años de investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana de Ávila”, publicado en la *Revista de Musicología*. Este documento se centra en una comunidad de clausura, en el que la música forma parte de la oración, y aunque en clausura se practica tanto en la Liturgia de las Horas como en la misa y otras celebraciones, la participación de las monjas es, por supuesto, en los claustros. Esta práctica no se realiza extramuros ni con participación de personas ajenas a la comunidad que la conforman.

Finalmente, se cita el estudio “Los coros parroquiales y el *Motu proprio* de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)”, de Oriola Velló (2009), que trata sobre la prohibición explícita de la participación de coros femeninos en los oficios religiosos.

Entre los productos más recientes, está la tesis de maestría de J. Martínez Pardo (2014), con la catalogación del fondo musical del Colegio San José de Valladolid y un análisis a partir de la tipología de los documentos, y sobre todo de los autores. El colegio fue fundado en 1881 y conserva parte de su acervo musical. En esta tesis, dirigida por Mikel Díaz Emparanza, de la Universidad de Valladolid, se identifican algunos compositores comunes con la colección de las MAR.

Un estudio para citar es “La vida musical del monasterio de monjas de Santa María de Jonqueres”, adelantado por Mazuela-Anguita (2015), en Barcelona, que analiza la relación del monasterio con su entorno urbano a través de actividades musicales, con especial atención a las fundaciones de celebraciones litúrgicas *post mortem*. La descripción de la figura femenina que habitó en sus comienzos el claustro incluyó mujeres casadas, con altos rangos sociales, que en la realidad no estuvieron consagradas a la vida religiosa, a la par de otras mujeres que entraron por vocación y profesaron votos. Lo que muestra en parte la transformación de la vida conventual femenina a lo largo de los siglos.

Según Mazuela-Anguita, en el monasterio de Santa María de Jonqueres se celebraban numerosos oficios y misas, en muchos casos con música; estos eran sufragados por ciudadanos de un amplio rango socioeconómico que usaban los monasterios como espacios performativos en los que

se podía establecer una conexión con el mundo celestial a través de la música interpretada por monjas y clérigos con el fin de aligerar el paso de sus almas por el purgatorio (p. 41).

Las referencias musicales son frecuentes en los diversos tipos de documentación que registran estas fundaciones. La gran cantidad de mujeres vinculadas al convento se hace explícita en documentos en los que se describe cómo es la participación musical en distintos eventos. Esta información datada del siglo XV, la cita Mazuela-Anguila así:

En el centro del coro, junto a un gran candelabro de hierro, había un facistol de madera con cajones, construido entre 1511 y 1513, donde se guardaban los libros de coro. Alrededor se disponían cuarenta sillas para las monjas, mientras que las novicias y coristas se sentaban más abajo en bancos. A la derecha, sobre una pequeña tribuna, se situaba un órgano mediano con puertas decoradas con pinturas de Santiago y santa María Magdalena. (p. 44)

Mostrando así una organización jerárquica entre los mismos roles desempeñados por las religiosas. Pero además de la gradación en la práctica musical, también se registra el papel de compositoras de estas religiosas: “Las propias monjas también escribieron libros de música: Isabel Llull ‘escribió y fizo’ un dominical de canto llano asumiendo el coste de los materiales” (Serra Álvarez, 1966, p. 260, citada por Mazuela-Anguila, 2015, p. 45).

En la documentación se especifica, además de la ubicación de cada monja, la localización en dos coros y las funciones de las monjas cantoras. Es así como se registran los libros de coro, el facistol, y la práctica del canto llano y de la polifonía vocal según la ocasión. Ello contribuye a develar una imagen de las religiosas en su contexto.

Si bien las formas de vinculación al convento en el siglo XX distan mucho a las de siglos anteriores, en cuanto a dote, conocimientos y haberes; y a diferencia del siglo XVI, en el siglo XX no se establecen rangos de procedencia social al interior de la comunidad o congregación; al revisar la práctica musical sí se observa continuidad en los repertorios y sus usos. La monja del siglo XVI interpretó canto llano y polifonía en la liturgia, así como lo continuó haciendo la monja del siglo XX antes del Concilio Vaticano II.

La actividad musical en los conventos femeninos se registra en libros de peticiones, actas, capítulos, cuadernos de compras y ventas, diarios de las religiosas, en las que en muchos casos se cuenta que la formación musical de ellas no necesariamente se recibía en el convento o monasterio, pues en ocasiones se ingresaba al claustro con ese capital cultural preformado (Aguirre Rincón, 2004), esto mismo se constata al consultar el Archivo del Convento de La Merced en Cali.

Según Vera (2010), muchas niñas eran ingresadas por sus padres en los monasterios no para hacerse religiosas, sino para formarse y luego reintegrarse en sociedad. Igualmente, señala que el conocimiento musical constituía un atributo importante para la mujer de los siglos XVII y XVIII en los círculos aristocráticos y no solo era un medio para entrar en el claustro. Esta afirmación de Vera continuó teniendo validez hasta los primeros años del siglo XX en varias comunidades religiosas.

En los estudios de historiografía feminista, se afirma frecuentemente que el monasterio era un refugio en el que la mujer podía desarrollar inquietudes intelectuales y artísticas que en el exterior le eran prohibidas.

Concha Torres Sánchez (1991), en su obra *La clausura femenina en Salamanca: Dominicas y Carmelitas Descalzas*, amplía la importancia que tuvo la música en las fiestas religiosas: Pentecostés, Corpus, Epifanía, Difuntos, Presentación de la Virgen, San José, la Virgen del Carmen. Los datos de la actividad musical del Monasterio de Carmelitas de Salamanca, y de muchos otros, se puede obtener de su diversa documentación, como de los Libros de Cuentas, en los que aparecen referencias sobre pagos a músicos, compra de instrumentos, etc.

Tránsito Chaves (2009) en su tesis doctoral sobre la *Música en los conventos femeninos de Alba de Tormes*, escribe que fuera de los monasterios, la mujer desde la época antigua hasta bien entrado el siglo XX se limitaba a formar parte del adorno familiar. Se le facilitó el aprendizaje para la interpretación del órgano, se le permitió tomar clases de canto llano y teoría musical con un profesor o maestro de capilla, pero el objetivo en cierta forma, y en muchos casos, fue formarlas para su ingreso a un monasterio, solucionando de esta manera una situación familiar y proporcionando un proyecto de vida para la mujer. En el caso de aquellas que destacaban por su talento o sobresalían por sus capacidades intelectuales, no les era permitido mostrar en público su calidad interpretativa o compositiva (p. 176).

### *Estudios en Latinoamérica*

En el desarrollo de esta investigación se identificaron distintos trabajos centrados en la música religiosa en Latinoamérica, tanto en catedrales como conventos, en los que las colecciones musicales muestran en sus repertorios el hacer de la vida cotidiana en clausura o en misión, y de celebraciones especiales. Entre la gran cantidad de estudios puede citarse, para la época de la Colonia, el proyecto de *Catalogación, transcripción, investigación y difusión del archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla*, coordinado por Aurelio Tello (2013, 2015), la tesis doctoral *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía*, de Javier Marín López (2007), y los trabajos de Mirian Escudero sobre *Esteban Salas* (2001a, 2001b, 2006, 2011) y *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana. Repertorio Litúrgico* (2013), entre otros, en su mayoría resultados de tesis doctorales en universidades españolas, centrados en momentos históricos previos al siglo XX, por lo que muestran escasos resultados sobre la música sacra en comunidades femeninas en Hispanoamérica, ya sea de clausura o de misión, en el siglo XX.

Aparte de los trabajos mencionados, puede señalarse *Fuentes para la recuperación de patrimonio musical en la ciudad de Salta (Argentina): Hallazgos en la Iglesia de San Francisco y en la Catedral Metropolitana*, de Susana Sarfson (2015), de la Universidad de Zaragoza. En él se localizaron las fuentes musicales de dos centros: el Convento de San Francisco y la Catedral Metropolitana. Entre las obras musicales más significativas que posee el Archivo Musical de San Francisco se destacan tres libros manuscritos que corresponden a obras para orquesta, coro y solistas vocales.

De manera particular se nombran las memorias *Musicat*<sup>32</sup>: *música, catedral y sociedad*, edición a cargo de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, de la Universidad Autónoma de México, en el 2005, que agrupó resultados de trabajos de investigación en torno a la música catedralicia a partir de la recuperación de información relacionada con la música contenida en actas de cabildo, correspondencia y otros ramos de los acervos documentales de las catedrales de Puebla, México, Oaxaca, Morelia, Mérida, Guadalajara, San Cristóbal y Durango, del periodo 1525-1858.

---

<sup>32</sup> Musicat, sistema relacional de información documental, gráfica y sonora sobre música y músicos del periodo novohispano y del México independiente.



Algunas temáticas específicas citadas son “La música y su relación con la cultura, vida urbana, arte, ritos, poder y economía”, “El escenario y los actores de la vida musical: encuentros y hallazgos”. Dentro de estas se incluyen trabajos que exponen diversos problemas al organizar y catalogar los documentos de archivos catedralicios, como el de Margarita Covarrubias (2005) “Los ‘Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo’ (1792-1798), de Antonio Juanas: un estudio catalográfico”.

Así mismo, “El corpus musical de la iglesia del hospicio de Talca: una aproximación a la actividad musical en la ciudad antes del Concilio Vaticano II (1857-1916)”, de José Miguel Ramos Fuentes, de la Universidad de Talca y la Universidad Adventista de Chile, publicado en el 2010, muestra un repertorio común al encontrado en la colección de las MAR. Tal como cita Ramos Fuentes, el trabajo es una aproximación a lo que fue la actividad musical sacra en la ciudad de Talca durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, específicamente en torno al corpus musical de la iglesia del Hospicio de Talca. El trabajo contiene algunas reflexiones sobre las precarias condiciones con que se intentaba llevar en buena forma la práctica musical en la ciudad y la voluntad del gobierno eclesiástico de cumplir con los cánones impuestos desde lo más alto de la curia romana. Se muestra cómo las órdenes religiosas, con cada vez mayor regularidad, hacen uso de música religiosa compuesta por músicos civiles, lo que introduce con mayor fuerza la influencia operística italiana. Por último, intenta dar cuenta de la incesante y rica dinámica de circulación de música entre seminarios y conventos, que deja testimonio de varios compositores radicados en Chile durante el siglo XIX, cuyo trabajo es prácticamente desconocido.

También es importante mencionar el trabajo de Alejandro Vera (2007), “En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, en el que refiere un acercamiento a la temporalidad de la colección de las MAR. Se trata, pues, de un trabajo que identifica repertorios, compositores y el papel que juega el corpus musical de la iglesia de San Ignacio.

Afirma Vera que en el Colegio San Ignacio de Santiago de Chile, durante el siglo XIX, se implementaron clases de música y que, para las primeras décadas del siglo XX, las reformas musicales pontificales se evidencian en documentos propios de las diócesis locales. Del mismo autor

también se encuentra “El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación” (Vera, 2013).

Como caso fundamental se cita el Archivo musical de la congregación de las madres oblatas del corazón de Jesús y María, de Cuenca, Ecuador. Este proyecto se inició en el 2012 y forma parte de una investigación sobre el archivo musical de la congregación de las Madres Oblatas de la ciudad de Cuenca en el siglo XX, que hace parte del complejo de Todos Santos, y que se conserva en la biblioteca de la congregación. Tiene como objetivo fundamental contribuir al conocimiento de la historia musical litúrgica de la Arquidiócesis de esta ciudad ecuatoriana, a través de la recopilación, catalogación, análisis y estudio de la práctica de la música religiosa de las madres oblatas a finales del siglo XIX e inicios del XX, con el fin de propiciar un marco histórico-musical referencial actualizado y realizado por especialistas en el área.

De acuerdo con las características de los materiales, el catálogo contiene tanto partituras impresas como partituras manuscritas, que develan la actividad musical que se vivía en la congregación, principalmente en la primera mitad del siglo XX. Las obras musicales se las puede encontrar como obras individuales o por secciones que han sido extraídas de los libros completos, que también pueden hallarse siempre asociados a las obras o secciones que los conforman. Este trabajo fue realizado por Peñaherrera (2012).

En el *Catálogo de la música* de la Recoleta Dominica, elaborado por Rondón, Vera e Izquierdo (2013), en Santiago de Chile, los autores comentan que, en la Recoleta Dominica la práctica musical se suplió con religiosos de la orden que fueron formados para tal fin, por lo que los repertorios son numerosos, de tradición local o traída de Europa. En ellos se encuentran repertorios litúrgicos y métodos de aprendizaje instrumental. Entre los tipos de piezas con los que más cuentan están los *Tantum Ergo* y los trisagios. La música catalogada corresponde a lo encontrado en la iglesia y el convento desde finales el siglo XVIII hasta el siglo XX. Una revisión del catálogo muestra obras y compositores comunes a los descubiertos en la Colección de las MAR. Así se va encontrando un tipo de repertorio y autores compartidos, como son J. L. Battman (1818-1886), L. V. Beethoven (1770-1827), Luigi Bordese (1815-1886),

Vicente Goicoechea (1854-1916), Joseph Haydn (1732-1809), Louis Lam-billotte (1796-1855), Alberto Lavignac (1846-1916), Henry Lemoine (1756-1812), D. Mas i Serracant (1870-1945), Miguel de Mauth (llegado a Amé-rica hacia 1896 con publicaciones desde 1914), W. A. Mozart (1756-1791), Louis Raffy (1868-1932), Gregorio María Suñol (1879-1946), F. Suppé (1819-1895).

Si bien se encuentran músicos como Beethoven, Haydn y Mozart, su presencia en las diferentes colecciones es realmente menor. Los otros compositores mencionados, de origen europeo, tuvieron su producción musical en momentos significativos de reformas litúrgico-musicales, que fue en gran medida de lo que derivó el *Motu proprio* de Pío X.

Para el momento histórico que concierne a este estudio se identifican de Stella Aramayo: “Música gregoriana en la Profesión Solemne de las monjas dominicas de clausura en el Buenos Aires del siglo XXI” (2014) y “Los usos del *Te deum* en un monasterio de Monjas de clausura de la orden de predicadores” (2010). Ambos trabajos guardan relación con el objeto de este estudio. Además, el último es una investigación continuada sobre la música sacra en el Convento de Santa Catalina de San Justo en Buenos Aires y se centra en el análisis de seis partituras del *Te Deum*, que aún se interpretan. Aunque no corresponde en temporalidad a la investi-gación que aquí se realiza, sí visibiliza la continuidad del uso y función de estos repertorios.

Así, al indagar otras colecciones, particularmente las españolas y las latinoamericanas, se encuentra que tanto autores como temáticas y títulos son compartidos con la colección de las MAR.

### *Estudios en Colombia*

La documentación para el caso colombiano es incipiente. Cabo Santama-ría (2012) propone algunos referentes que parten de trabajos de archivo, como el primer inventario de obras del Archivo Musical de la Catedral de Bogotá, escrito por Robert Stevenson (1962), y el libro de José Ignacio Perdomo Escobar (1976) que recoge los textos poéticos de todos los villan-cicos conservados en este mismo archivo.

No obstante, al revisar las investigaciones musicológicas en Colom-bia, en lo concerniente a música sacra, el resultado de las búsquedas se torna escaso. Estos trabajos además se concentran en la época colonial o

virreinal y no sobrevive una documentación completa de actas y archivos. Trabajos como *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá, 1538-1938*, de Egberto Bermúdez (2000), incluye, en su capítulo sobre la música en la iglesia, apartados sobre la catedral, los colegios, los conventos, las congregaciones y las reducciones y pueblos de indios, y suministra una documentación que, aunque fragmentaria, permite unas primeras aproximaciones a la música conventual.

En el 2018 se dio otra etapa de recuperación del archivo de la Catedral Primada de Bogotá, proyecto dirigido por Rondy Torres (2017) y su grupo de investigación de la Universidad de los Andes. En este proceso han recuperado obras que van desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, de autores europeos y de autores colombianos. Y en varios casos, de compositores europeos radicados en Colombia, como Egisto Giovanetti<sup>33</sup>, organista de la Catedral Primada de Bogotá por varios años y quien produjo diversos materiales y guías para el trabajo musical religioso en el país.

Es importante considerar que algunos estudios relacionados con la música en comunidades religiosas no solo están referidos a los archivos o a lo que puede encontrarse en actas de las comunidades. Obras como *Evangelio a ritmo de currulao*, de la hermana Bernarda Gallego y José Garrido (1999), presentan el uso del canto y de la práctica musical como estrategia para la evangelización. Así mismo, el trabajo *El río que baja cantando: Romances del Atrato medio*, de Alejandro Tobón Restrepo et al. (2015), evidencia, desde la etnomusicología, algunos textos propios de las prácticas católicas en estas regiones.

---

<sup>33</sup> Nació en Senigallia (Italia) en 1884, se formó como músico en el conservatorio de Gioacchino Rossini y llegó a Bogotá en 1930. Se convirtió en organista titular y maestro de capilla del órgano Amezua de la Catedral Primada. Giovanetti impulsó el desarrollo de la actividad musical relacionada con el órgano y se convirtió en un orientador fundamental de la música religiosa en Colombia en el siglo XX. Publicó *La música religiosa: Estudio histórico crítico: Lecciones dictadas en el Seminario de Bogotá* (1937) y *La técnica del pedal para el concertista de órgano* (1940). Fue profesor de Luis Antonio Escobar (1925-1993), Fabio González Zuleta (1920-) y Manuel José Bernal González (1920-2004). Luego de los sucesos del 9 de abril de 1948 en Bogotá, abandonó el país. Su partida significó el final de lo que hasta entonces había sido la *Schola Cantorum*, un coro especialmente diseñado para acompañar las celebraciones litúrgicas en la catedral.

Con relación a la temporalidad de la colección de las MAR es preciso citar que en la revista *Hojas de Cultura Popular Colombiana*<sup>34</sup> se encuentran algunas publicaciones musicales que se relacionan con el catolicismo y el hispanismo, propios de lo que Bermúdez (2014) llama “Filón católico del régimen, reconocido por Rojas Pinilla como cristiano nacionalista” (p. 126). Entre ellas, un estudio sobre música indígena del Amazonas realizado por el misionero franciscano Alberto de Cartagena, con transcripciones en notación musical de cantos de los grupos Huitoto, Bora, Muinane, Murui y Resígaro, realizadas por Calvarina de la Pasión, misionera de la Inmaculada Concepción (p. 126). Es decir, dos asuntos que aquí competen: las misiones y la música sacra. En línea de la música misional, aparece el trabajo de María José Salgado (2017) sobre el cancionero del misionero carmelita Severino de Santa Teresa, que recopila cantos religiosos, populares y de trabajo en la región del Urabá, entre los años 1930 y 1939.

Pesquisas preliminares sobre el patrimonio musical de comunidades religiosas en la ciudad de Medellín llevan como referente obligado a la consulta de la colección de Luis Eduardo González, compositor, director, organista (Montebello, 1934-), músico de la catedral, en cuyo inventario se registran obras de diversos compositores sacros, con más de 27 obras registradas; la colección de Gonzalo Rivera, cantante, compositor y organista (Aguadas, 1915-Medellín, 2002)<sup>35</sup>, también músico de la catedral, cuya colección conserva obras desde 1880 hasta 1990, y la colección de Pedro Pablo Santamaría, con más de 100 registros de obras religiosas, ubicadas en la sala patrimonial de la Biblioteca de la Universidad Eafit.

Otro importante acervo se encuentra en la colección de partituras de música religiosa del Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia. Este caso da cuenta de más de cien obras religiosas que comparten autores y títulos con la colección de las MAR, pero a diferencia de la colección en estudio, el inventario de partituras de música religiosa de este grupo de investigación incluye obras de compositores locales: presbítero Roberto Tobón, Sixto Arango, Eusebio Ochoa y Ramón Duque, entre otros.

---

<sup>34</sup> Publicación periódica creada en la administración de Laureano Gómez, en 1953, y asumida luego por la Dirección de Información y Propaganda del Estado.

<sup>35</sup> Revisadas en catálogo Sinbad.

En estos mismos documentos se registra una misa colombiana compuesta por los jesuitas J. Briceño y Rodolfo de Roux, y obras del salesiano Andrés Rosa (1945), músico que hizo el prólogo de la primera publicación de la colección Cantemos, editada y dirigida por el sacerdote jesuita Darío Benítez. Así mismo, en Antioquia, la tesis de maestría en Artes de María Elena Narváez (2017) presenta un catálogo de las obras de música religiosa del compositor antioqueño Sixto Arango.

Estos trabajos focalizados en ciudades como Bogotá y Medellín dan cuenta de proyectos de investigación en fondos y colecciones de música sacra que apenas comienzan en el país.

En consulta al Archivo Central del Cauca se logró consolidar información histórica relacionada con el Convento de La Merced en Cali, a partir de documentos de la Arquidiócesis de Popayán. Una revisión detallada del catálogo del Seminario Mayor<sup>36</sup> permitió identificar la tenencia de repertorios similares a los de la colección de La Merced. La temporalidad de la documentación musical del seminario abarca desde finales de la Colonia y el periodo Republicano hasta el CV-II. Se evidencia la coincidencia en autores con el estudio de las partituras de las MAR. La documentación del seminario evidencia un número considerable de compositores colombianos en esa colección, a diferencia de la colección objeto de esta investigación.

En los documentos consultados se muestra la práctica musical y la circulación de algunos repertorios en el periodo Republicano, siglos XIX y comienzos del XX, lo que en realidad abre nuevas líneas de investigación, pero que se aleja de la temática abordada en este estudio.

No obstante, existen varios festivales de música religiosa en el país que recrean estos repertorios, pero cuya organización no se realiza desde la investigación de sus propios archivos musicales. Entre ellos, el Encuentro de Música Antigua, en Villa de Leyva; el Festival Internacional de Música Clásica, en Santander de Quilichao; el Festival de Música Sacra y Profana, de Cartagena; el Festival de Música Religiosa, de Popayán, y el Festival de Música Religiosa, de Marinilla.

---

<sup>36</sup> Recopilación, clasificación y conformación de la colección musical del Seminario Mayor Arquidiocesano San José, de Popayán. Trabajo realizado por Meneses y Revelol (2008), dirigido por Paloma Muñoz.

En Cali no se ha consolidado un proceso de recuperación de la música que se encuentra en la catedral, los conventos y monasterios. En la biblioteca del convento de los Carmelitas Descalzos de Cali aún se conservan algunas pocas partituras de obras religiosas compuestas por sacerdotes de la orden, como las del padre Carmelo Codinach O.C., fundador de la *Schola Cantorum Carmelitana*, publicación española de 1948; obras de música vocal e instrumental sacra de los siglos XVII, XVIII y XIX, de varios autores, y métodos de violín y órgano; entre ellos, un texto de interés, *Iniciación al acompañamiento del canto gregoriano*, de Félix Román Miranda, eudista, publicado en 1943, en Pasto, apoyado en autores presentes en la colección de La Merced, como Botazzo y Raffi, Grosjean y Dauphin; y del maestro Giovanetti (1932), *Breves nociones de acompañamiento y armonización que contienen precisas indicaciones*. Y también libros de Bach, Beethoven y Franck, entre otros.

En indagación al convento franciscano y posterior visita a la biblioteca de la Universidad San Buenaventura en Cali, se encontraron partituras de la edición vaticana según lo dispuesto en Ratisbona, en 1910. Se trata de un *Organum Comitans* y un *Kyrial* del ordinario de la misa. Así mismo, el libro *Cantos de Piedad* para una voz y órgano o piano con texto catalán basado en corales de Bach (sin fecha) y un cuaderno manuscrito de música (sin fecha) con obras de Galletti, de Falconara, Giovanetti y Palestrina, entre otros. Hasta el momento no se ha encontrado colecciones organizadas de partituras o fondos musicales en las comunidades consultadas.

En esta búsqueda también se debe hacer referencia al trabajo de las salesianas, que han incluido la música como parte del quehacer diario en la educación. Aunque la música está presente en la cotidianidad, ellas no recibieron una alta formación. El Colegio María Auxiliadora<sup>37</sup> inició labores en 1933. Sor Vilma Parra, religiosa salesiana y música, quien fuera docente de los colegios María Auxiliadora de Cali y Sor Teresa Valse de Bogotá, comenta que en las festividades marianas, particularmente el 7 de diciembre, víspera de la fiesta de la Inmaculada Concepción, y el 24 de mayo, fiesta de María Auxiliadora, la celebración eucarística se engalana

---

<sup>37</sup> “El Colegio María Auxiliadora de Cali es una comunidad educativa que educa y se educa [según San Juan Bosco] en el Sistema Preventivo: razón, religión, amabilidad, para ser buenas cristianas, activas y honestas ciudadanas” (Colegio María Auxiliadora Cali, 2020).

con cantos (comunicación personal, 8 de julio de 2017). A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta se realizaban festivales musicales, en los que participaban orquestas y agrupaciones populares y se efectuaba la procesión en el templo con acompañamiento de la banda de la policía local. Las salesianas no conservan un archivo de partituras, pero guardan algunos cancioneros. En particular, los producidos luego del Concilio Vaticano II, con obras españolas, latinoamericanas y colombianas, y repertorios propios de los salesianos.

La comunidad de Carmelitas Descalzas de Cali, orden de clausura, también evidencia el uso permanente de la música en diferentes momentos del día. El cultivo del silencio en una comunidad de clausura no es un impedimento para la práctica musical, que se realiza en las celebraciones litúrgicas, misa y Liturgia de las Horas, y en algunos espacios para la recreación y los actos piadosos. Las hermanas de Cali no cuentan con un archivo de partituras, pese a la gran cantidad de repertorio propio de la orden descalza.

En comunicaciones y visitas a algunos conventos femeninos se constata la tenencia de partituras, algunas directamente localizadas en las bibliotecas de los conventos, en anaqueles o en bancos de las capillas o iglesias. Pese a que la práctica musical es cotidiana, tanto en la Liturgia de las Horas como en las celebraciones eucarísticas, fiestas propias, momentos de recreación, etc., ninguna de estas posibles colecciones o fondos se hallan inventariados, ni abordados desde estudios musicológicos. Lo que corrobora que este estudio es pionero en cuanto a su temática y temporalidad en Colombia.

En la actualidad las religiosas componen o interpretan música católica; se observa incluso en las redes sociales la divulgación de sus trabajos, como es el caso de la monja italiana Cristina Scuccia, quien en 2014 fue ganadora del programa de telerrealidad *La Voz de Italia*. Un caso que no puede dejar de mencionarse es el de la religiosa Sor Marie Keyrouz, monja libanesa que en sus trabajos evidencia la decisiva importancia en lo musical —así como en los más diversos aspectos de lo estético y de lo puramente religioso— y que alcanzaron los territorios del Mediterráneo Oriental en los primeros siglos de la era cristiana, de cara no solo a la configuración del cristianismo, sino también a la propia aparición del islam. El caso de la monja maronita es un ejemplo más de la atemporalidad de



la música en el cristianismo. En su vasta producción hay cantos de la tradición cristiana de distintos momentos de la historia de esta religión. Sin embargo, esta promoción de su creación o interpretación musical dirigida a diferentes tipos de público tiene como propósito evangelizar y no pretende el reconocimiento público de la mujer en particular, se tiene claro que el interés es el servicio, aunque con un carácter identitario. De igual manera cada congregación o comunidad religiosa tiene su impronta, su espiritualidad marcada por sus fundadores o sus santos patronos<sup>38</sup>. Todo ello da cuenta de la transformación que ha ocurrido con la vida conventual femenina.

### **La mujer religiosa y la educación**

Por un lado, se precisa la educación o formación de las religiosas y, por otro lado, el ejercicio del oficio de educadoras de algunas órdenes religiosas femeninas. Al tratarse las MAR de una congregación agustiniana, se evoca la importancia que tuvo desde sus comienzos en los conventos femeninos lo relacionado con la educación:

San Agustín desea que en los monasterios las sanctimoniales se dediquen también al estudio. Por eso establece que se trabaje desde la mañana hasta la hora sexta, y de sexta a nona se ocupen en la lectura, y a la hora nona, se devuelvan los códices a la Biblioteca [...]. San Jerónimo dice que algunas incluso traducían la Biblia y hablaban correctamente en hebreo, que algunas se preparaban para enseñar. (Villegas Rodríguez, 2011, p. 278)

Así, la formación de las Misioneras Agustinas Recoletas se centra en la unificación personal de las dimensiones: humana, cristiana, religioso-carismática, a través de la integración del conocimiento, las convicciones, las relaciones y las acciones, de manera que respondan al llamado de Dios, configurándose progresivamente con Él, por lo que viven su proceso de formación individual y comunitario sin distanciarse de la realidad de

---

<sup>38</sup> Como el caso de la hermana Glenda, tan promocionada por medios masivos de comunicación, entre los que se cita el canal EWTN, entre otros, Y muy recientemente los trabajos discográficos producidos por religiosas de clausura de la Orden del Carmelo Descalzo, quienes grabaron diversas producciones musicales con motivo del quinto centenario de Santa Teresa de Jesús, en 2015.

la vida cotidiana<sup>39</sup>. En su histórico devenir, la tarea pasa por recibir formación religiosa y en la espiritualidad agustiniana en particular y por instruirse académicamente en distintas áreas. Se encuentra en la comunidad: educadoras, economistas, profesionales de la salud, entre otras, y cumplen con su misión educativa desde diversas actividades.

En el libro *Diario*, que recoge las ocupaciones regulares de la comunidad en la primera mitad del siglo XX, aparecen diversas citas sobre las necesidades de formación, más allá de los aspectos religiosos y espirituales, para las aspirantes, novicias o religiosas consagradas. Por ejemplo, bajo la dirección de la superiora María Lucía del Sagrado Corazón, se informa que: “Empezaron a recibir las clases, las madres; dictadas por el señor profesor D. Félix Camacho. Recibieron las siguientes: Aritmética, Castellano, Ortografía, Geometría y Pedagogía. Por un valor de un peso la hora” (*Diario*, agosto de 1947, sin paginar).

En este apartado se centra la atención en su papel de educadoras. Las MAR como religiosas misioneras cumplen con varias de estas tareas, y específicamente en el caso de Cali, la tenencia del Orfanato hasta 1973 y el Colegio (antes de la unión de las comunidades), dan cuenta de ello. Esta labor se enmarca en las propuestas educativas en Colombia, tanto de la educación pública como de la privada, pero en particular de la educación ofertada por las comunidades religiosas. Lo cual lleva a dar una mirada a la orientación de las escuelas cristianas en la primera mitad del siglo XX en Colombia.

Para la década del treinta del pasado siglo XX, entraron a Colombia 73 comunidades religiosas que crearon 329 centros educativos en el territorio nacional en diferentes regiones. Es importante entonces ubicar la congregación en un momento histórico que concentra proyectos modernizadores que transforman la mirada incluso de la educación en general y de la educación femenina en particular, así como la educación en el marco de la relación Iglesia-Estado.

En el caso de Cali, afirma Fayad (2012) que a comienzos del siglo XX la escuela en esta ciudad, así como en general en Colombia, tuvo orientación de tipo religioso, centrado en definir un ideal de persona creyente,

---

<sup>39</sup> Según las constituciones de las MAR sobre las directrices generales de formación (documentos de pastoral vocacional).

un ciudadano de buenas costumbres, con criterios de salud y vida, que además pudiese resolver problemas de orden lógico de la razón y la formación de conocimientos. Entre 1910 y 1930 las escuelas administradas por las comunidades religiosas (oficiales y privadas) fortalecieron sus modelos de enseñanza, esto coincide con la postura de Arias (1999), quien indica que desde 1880 hasta 1930 el sistema educativo colombiano tuvo como objetivo principal “transmitir las verdades divinas”, propagando la moral cristiana en la juventud.

Antes de 1930 en Cali, las órdenes religiosas tenían bajo su tutela escuelas y colegios como el San Luis Gonzaga (Hermanos Maristas), el Internado Santa María de los Ángeles de Yanaconas (Hermanos Maristas), la Escuela para niñas No. 1 (Hermanas de la Caridad), el colegio femenino la Divina Familia (Hermanas de la Divina Providencia), entre otros. En el caso de las Agustinas Terciarias Recoletas se registra la existencia de un orfanato desde el siglo XIX, en donde se ofreció vivienda, alimentación y educación a niñas huérfanas o abandonadas, y desde 1901 se reconoce una escuela femenina promovida por monseñor Perlaza, que inicialmente funcionó como internado y que en 1949 se convierte en escuela pública (documento “Relación de personal y hechos de la congregación de 1947 a 1953”, en ACLM). En la Figura 1 se aprecian las niñas del orfanato en una de las actividades cotidianas, el lavado de ropa, no solo personal, sino al servicio de personajes ajenos al convento.



**Figura 1.** Niñas del orfanato en el Convento de La Merced. Fecha aproximada 1920.

Fuente: Archivo del Convento de La Merced (en adelante ACLM)

Durante el periodo conocido como la República Liberal (1930-1946), la educación fue un problema de orden nacional. En particular, durante los gobiernos de López Pumarejo (1934-1938 y 1942-1945) se tomaron medidas para adaptar la sociedad colombiana a las nuevas realidades internacionales mediante un proyecto modernizador. Para 1933, el Decreto 227 hizo extensiva la reforma de la enseñanza primaria y secundaria a los establecimientos de educación femenina y permitió la emisión de diplomas de bachiller, con lo cual se permitió el ingreso a la universidad. Así, la educación de la mujer tuvo algunas novedades. Además de dirigirse a tener conocimientos acordes con su condición de mujer, madre y esposa, la enseñanza normalista se fortaleció de manera que hubo más personal docente para las escuelas primarias femeninas; en el año de 1935 se establecieron las normas rurales que acogieron inicialmente personal exclusivamente femenino (Herrera, 1993, p. 15). Para 1946, con el retorno del gobierno conservador, el clero concretó su proyecto de sociedad, promoviendo una educación católica y conservadora. En el año 1954 se funda en Cali el colegio Nuestra Señora de la Consolación bajo la dirección de las Misioneras Agustinas Recoletas, iniciando su funcionamiento en predios del Convento de La Merced. Una imagen del Colegio para esta fecha puede apreciarse en la Figura 2.

En el año 1951, se publicó en Bogotá la *Guía de las escuelas cristianas*, en honor a Juan Bautista de La Salle, bajo el soporte de la edición francesa de 1903. Basado en los principios de la Escuela Activa, siguiendo la orientación lasallista de educar almas, sin olvidar las exigencias de la salud y el bienestar físico. La guía, ordenada en cuatro partes sobre la educación, los ejercicios de la escuela, la organización de la escuela, y las virtudes y prendas del maestro, se empeñó en proponer modelos educativos cristianos<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> El capítulo XV de la segunda parte del texto está dedicado al canto; incluye orientaciones sobre cómo y qué cantar según el grado de escolaridad, y tiene como fin afinar el oído y modular la voz de los niños (*Guía de las escuelas cristianas*, 1951, p. 155). En dichas consideraciones se orientaba hacia el aprendizaje del solfeo, el canto llano y el canto de los himnos. Estas incluyen los momentos para realizar el canto, ligados en su mayoría al catecismo y la oración. La guía cuenta con nueve consejos para las lecciones de canto, donde incluye la postura, la emisión sonora, la tesitura, la importancia del texto, la articulación, la respiración, el tempo, el carácter, la vocalización, y el entrenamiento auditivo (p. 156). Todo ello permite comenzar a comprender los usos de la colección. Justamente la guía que aquí se menciona perteneció a sor María

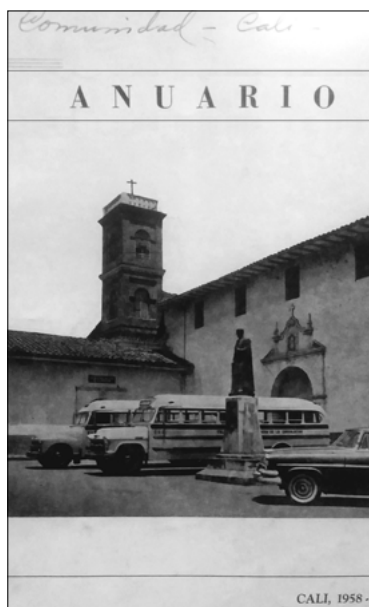


Figura 2. Portada del *Anuario* del Colegio Nuestra Señora de la Consolación, 1958.  
Fuente: ACLM.

Aparecieron los manuales Bruño<sup>41</sup> que formaron parte del acervo educativo de los colegios religiosos en Colombia. En la colección de cantos cristianos (Bruño) que se halla en el compendio de partituras de esta investigación, se aprecia la influencia lasallista. Los Hermanos de las Escuelas Cristianas de La Salle hacen parte del proceso de modernización del sistema educativo colombiano a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, época en la que jugaron un papel decisivo, al poder implementar con sus realizaciones institucionales y con sus propuestas textuales y programáticas las políticas educativas del catolicismo conservador que eran hegemónicas en aquella coyuntura histórica de la República de Colombia (Alzate et al., 2012).

---

Rita de San Agustín M.A.R. y tenía el sello del colegio de Nuestra Señora de la Consolación en Bogotá con fecha 1952.

<sup>41</sup> Conjunto de publicaciones escolares, como guías, manuales o textos escolares. Este sello o marca editorial, constituida por los Hermanos de las Escuelas Cristianas de La Salle a finales del siglo XIX en Francia, abordó la variedad de disciplinares escolares más importantes en ese momento y fueron de gran uso en países como México, Ecuador, Bolivia, Perú, Argentina y Colombia.

Así, música y educación en el caso de los colegios religiosos y de las órdenes religiosas en general, fueron asuntos interrelacionados de manera permanente. Antes de continuar con las prácticas musicales, se examinan algunos aspectos históricos, la conformación de la congregación y, posteriormente, la actividad musical en el Convento de La Merced.

## LA CONGREGACIÓN DE MAR: ASPECTOS HISTÓRICOS, ESTABLECIMIENTO EN CALI, LÍNEAS MISIONALES Y PRÁCTICAS MUSICALES

### Aspectos históricos

La reconstrucción de la historia de las Agustinas Terciarias Recoletas, hoy Misioneras Agustinas Recoletas, fue una tarea lograda por la comunidad mediante el minucioso y riguroso trabajo de las hermanas Sauria Paredes (2004) y María Judith Londoño (2005), quienes presentan el recorrido de una congregación fundada por el agustino fray Javier de Vera en 1739 y que en Santiago de Cali surgió inicialmente con el nombre de *Beatas Agustinas*, posteriormente se conocieron con el nombre de *Terciarias*.

Esta comunidad inició sus actividades en Cali en donde hoy funciona el Hospital San Juan de Dios, con el propósito de servir a las gentes de la ciudad mediante la atención, cuidado y educación de niñas huérfanas. En 1825 se trasladan al actual Convento de La Merced; son reconocidas como *Terciarias* a partir de 1896 cuando el sacerdote Ezequiel Moreno les adjudica dicho nombre. En 1932 el superior general de los Agustinos Recoletos las incorpora con el nombre de *Recoletas* y reencamina su misión de servicio en el campo de la educación, la evangelización y las misiones. Es la primera orden religiosa femenina que surgió en Cali; de *Beatas Agustinas* pasó a *Religiosas Agustinas*, luego a *Terciarias Recoletas*, para unirse a las *Agustinas Recoletas de María* en 1955, congregación que hoy se conoce como *Misioneras Agustinas Recoletas*, MAR.

La congregación de Misioneras Agustinas Recoletas tiene sus raíces en la orden de agustinos recoletos; su fundador monseñor F. Javier Ochoa y las tres cofundadoras, madres Esperanza Ayerbe, Carmela Ruiz y M.<sup>a</sup> Ángeles García, a quienes apreciamos en la Figura 3, pertenecen a dicha orden. La comunidad toma como base espiritual la propuesta de san Agustín.



*Figura 3.* Las hermanas en los tiempos de la fundación en China, 1931.  
Sor Dolores, sor Carmela, madre Esperanza y sor Ángeles.  
Fuente: Álbum MAR, Madrid, España.

En este recorrido histórico es necesario conocer las bases espirituales agustinianas, la recolección agustiniana y así llegar a las MAR. Según Manuel Villegas Rodríguez (2011): “Por san Posidio sabemos que a lo largo de su vida el obispo de Hipona fundó varios monasterios de hombres y mujeres que, en la fecha de su muerte, rebosaban de personas entregadas a una forma comunitaria de vida, regidas por una ordenada legislación”; de igual manera que: “El manuscrito más antiguo de la versión femenina de la regla de san Agustín, el Escorialense a. i 13, contiene una colección de reglas, copiado en un monasterio castellanoleonés de principios del siglo X” (p. 268).

### **Bases espirituales agustinianas**

San Agustín cuando fundó sus primeros monasterios de clérigos en Hipona, les imprimió su estilo personal y el ideal que vivía a partir de su conversión y que ensayó en Casiciaco. De acuerdo con los documentos de la hermana Saturia Paredes (2004), san Agustín presentó lo que hasta hoy constituye sus bases espirituales:

- La contemplación que es “vida para Dios, vida con Dios y vida de Dios mismo (Sermón 217:8)”; como consecuencia se da la entrega incondicional de la persona a Dios.
- Conocimiento de Dios en el ejercicio de su búsqueda en comunidad. “El fin porque os habéis congregado en comunidad es para tener una sola alma y un solo corazón dirigidos hacia Dios” (Regla I:1).

- La unidad: *Que todos sean UNO*: fundamento teológico del “santo propósito” agustiniano. “Vivid unánimes y concordés” (Regla I). Es la fuerza motriz de la comunidad agustiniana.
- La vida común perfecta vivida en clima de amistad; nada tan específicamente agustiniano que la comunidad. “Tu alma no te pertenece, es de la comunidad” (Epístola 243:4).
- Equilibrio entre la acción y la contemplación.
- Estudio, sobre todo de la Sagrada Escritura, y
- Apostolado.

Escribió su regla, de la carta 211, dirigida entre los años 411 y 426 a las monjas de Hipona<sup>42</sup>, para indicar los medios que él consideraba indispensables para construir una auténtica vida comunitaria, a ejemplo de la primitiva comunidad de Jerusalén (Hch 4:32-35): humildad, desprendimiento, respeto a la individualidad, corrección fraterna con caridad; el superior vive para servir a los hermanos y estos se compadecen y le ayudan a ejercer su cargo corresponsablemente; amantes de la belleza espiritual y no simples esclavos de la ley.

Esta regla ha sido adoptada por innumerables órdenes y congregaciones religiosas que han encontrado en ella una norma de vida donde san Agustín plasmó su “propósito” y lo ofreció como medio para construir comunidades fraternas donde reine la paz, la concordia y la amistad en Dios.

La orden de San Agustín vivió varios siglos de expansión; le llegaron los efectos de la relajación de las comunidades religiosas durante los siglos XIV y XV. Surgieron intentos de reforma desde diversos ángulos de la orden, también figuras eminentes y santos que mantuvieron el equilibrio y aseguraron la pervivencia y la expansión de la orden, que traspasó fronteras y llegó a la península ibérica, donde al inicio se establecieron dos provincias: Castilla y Aragón.

---

<sup>42</sup> El padre Ángel Martínez Cuesta (1995) afirma que “San Agustín fue un promotor apasionado de la vida religiosa femenina y un cantor de sus bellezas” (p. 43).



## La orden agustiniana y la recolección

Con el retiro del fraile agustino Martín Lutero<sup>43</sup> (1483-1546), y la aparición de la Reforma protestante en 1505, la orden agustiniana se vio afectada. Según un manuscrito de Sauria Paredes<sup>44</sup>, en el año 1538 mejoró la situación con la elección de Jerónimo Seripando<sup>45</sup> al generalato, este, según Martínez Cuesta (1995), “se esforzó por desarraigar los vicios más graves, urgiendo con energía y constancia el cumplimiento de las constituciones, de los decretos capitulares y de las normas que él mismo fue enviando a la mayoría de las provincias” (p. 159). En las visitas a los conventos estableció normas sobre el culto, los estudios, la vida común, la pobreza, la formación, la unidad de la orden y sobre abusos que se habían arraigado en la vida en comunidad.

Con la Reforma protestante y el relajamiento de la aplicación de la regla, surgió la necesidad de transformaciones al interior de algunas comunidades, iniciando en varios casos nuevas comunidades como los Carmelitas Descalzos, conocida como el Carmelo Reformado o Carmelo Teresiano en España. De igual forma el Concilio de Trento con su contrarreforma obligó a que cada comunidad se revisara en su interior. El capítulo general<sup>46</sup> de la comunidad de Agustinos de 1564 dio normas sobre actividades comerciales de los religiosos, propiedad de bienes muebles e inmuebles, el hábito y otras como la manipulación de los votos de los capitulares ausentes. Como consecuencia de Trento y de las reformas acaecidas entre 1486 y 1600, se promovió la oración, la vida común y otras virtudes; también el apostolado y las misiones. En Francia la reforma tridentina se encontró con la difusión de las doctrinas luteranas y calvinistas por los conventos. En los diversos sitios donde estaban ubicadas las provincias agustinianas hubo,

---

<sup>43</sup> Teólogo, fraile católico agustino y reformador religioso alemán, en cuyas enseñanzas se inspiró la Reforma protestante. Inauguró la doctrina teológica y cultural denominada luteranismo e influyó en las demás tradiciones protestantes.

<sup>44</sup> Este documento inédito, del año 2000, lo consulté en la Biblioteca Misioneras Agustinas Recoletas, en la Casa Provincial de Madrid. Contiene la anotación “escrito en Quito”.

<sup>45</sup> Jerónimo Seripando O.S.A. (Troia, reino de Nápoles, 6 de mayo de 1493-Trento, 17 de abril de 1563).

<sup>46</sup> La expresión *capítulo general* designa una asamblea monástica general, a la *que asisten* representantes de todos los monasterios de una *orden* o de todas las casas de una congregación.

en diferentes épocas, superiores que intentaban la reforma de la vida religiosa en sus conventos, esfuerzos que se reflejaron en las comunidades. Además de disminuir los abusos más graves y mejorar notablemente la vida común y otros aspectos, subió notoriamente el nivel cultural y religioso de la orden. Particularmente en la provincia de Castilla surgió, durante la mitad del siglo XVI, un buen número de misioneros, pastores y escritores eminentes.

El primer convento en Colombia se fundó en 1575 en Bogotá, y en 1578 se fundaron monasterios en Quito, Popayán y Cartagena (Paredes, 2004, p. 122). A Cali llegaron en 1581, donde permanecieron hasta 1821, año en el que el convento fue cerrado debido al decreto del Congreso que ordenó el cierre de varios conventos católicos.

La *Recoleción*<sup>47</sup> fue aprobada en 1565 cuando se promulgaron las 18 actas capitulares. La quinta es el acta fundacional de la *Recoleción*. En 1602 el papa Clemente VIII con su autoridad desligaba solemnemente los conventos recoletos del provincial de Castilla y erigía con ellos —setenta frailes, cinco conventos y noviciado propio— la Provincia de San Agustín de frailes recoletos descalzos de España. Esta provincia seguía dependiendo del sacerdote superior general de la orden, aun cuando su intervención en ella fue de poca importancia.

En 1604 surge en Colombia la *Recoleción Agustiniiana*, con el P. Mateo Delgado. Más adelante, en julio de 1605 embarcan misioneros recoletos para Manila y México. En 1621 el papa Gregorio X les asigna el rango de congregación. Los recoletos desde sus capítulos provinciales organizan sus estructuras jurídicas para su administración y gobierno. A finales de 1835 y enero del año siguiente, con la amortización de Mendizábal<sup>48</sup>, la congregación de Agustinos Recoletos perdió treinta y dos de los treinta y tres conventos que tenía en España; solo se libró de la

---

<sup>47</sup> Búsqueda de una vida perfecta, a través de experiencias como la igualdad, el espíritu de oración, la ascesis y el recogimiento, fue impulsado desde la reforma tridentina en el siglo XVI.

<sup>48</sup> Entre 1835 y 1836, dispone una sucesión ininterrumpida de decretos, suprimiendo un gran número de conventos y congregaciones religiosas (excepto algunas dedicadas a la enseñanza de niños pobres o al cuidado de enfermos), cuyos bienes pasaron a manos del Estado, para ser vendidos luego en pública subasta y su producto aplicado a la amortización de la Deuda.

supresión el convento de Monteagudo, porque proveía de misioneros para Filipinas; el gobierno español era consciente de la importancia política de los misioneros españoles. En la segunda mitad del siglo XIX la provincia tuvo una gran expansión en Filipinas.

En 1861, el general Mosquera exclaustró a las comunidades de Colombia y las despojó de sus bienes. Los recoletos lograron salvar el convento del Desierto de la Candelaria<sup>49</sup> y parte del de Bogotá. Fray Ezequiel Moreno<sup>50</sup> lideró el grupo restaurador de la provincia colombiana, a donde llegó en diciembre de 1888. La actividad misionera se extendía. En 1899 el padre Mariano Bernad<sup>51</sup> al frente de otro grupo de quince misioneros desembarcaba en Santos (Brasil). A finales de 1900 logran establecerse en Norteamérica y otras naciones de Centro y Suramérica.

Los recoletos acuden a Roma y la S. Congregación de Religiosos, en 1911, anuló los vínculos que todavía les unían con los agustinos. El 16 de septiembre de 1912, Pío X, con el breve *Religiosas familias*, erigió a la congregación como orden independiente.

### **La orden de San Agustín y la fundación del beaterio en Cali (Colombia)**

Los frailes agustinos llegaron a Cali desde 1581, aunque pertenecían a la provincia de Popayán. En el año 1739 un grupo de personas (mujeres) manifestaron su interés de recogerse en una casa de oración. Fray Javier de Vera, monje agustino, escribió al obispo de Popayán, quien con un documento fundacional del 22 de abril de 1739, que se conserva en el Archivo del Convento de La Merced en Cali, aprobó la apertura de la casa de recogimiento, reglamentando aspectos de la espiritualidad que han de vivir las recogidas y niñas que allí lleguen. A esa casa le da el nombre de *beaterio*. En 1741 fray Javier recibe el documento como fundador de la nueva familia agustiniana. El lugar de habitación inicial fue una vivienda

---

<sup>49</sup> Fundado en 1604. Fue recuperado en 1876 y restaurado en 1889. Se localiza en el departamento de Boyacá, Colombia.

<sup>50</sup> Ezequiel Moreno y Díaz O.A.R. (Alfaro, 9 de abril de 1848-Monteagudo, Navarra, 19 de agosto de 1906) fue un sacerdote agustino recoleto español, venerado como santo en la Iglesia católica.

<sup>51</sup> Mariano Bernad Sanz C.R.S.A. (Calanda, Teruel, 29 de septiembre de 1838-Motril, Granada, 23 de mayo de 1915) fue un religioso sacerdote de la Orden de los Agustinos Recoletos, misionero y escritor.

ubicada en un solar donado por el presbítero Jerónimo López; solo hasta 1825, cuando se realiza una permuta de edificios, pasan al Convento de La Merced, lugar que había sido habitado por los Mercedarios hasta 1821.

Aunque la institución de terciarios existía ya desde el siglo XIII, para el caso de las Agustinas que profesaron en el beaterio, la aplicación del nombre de *Terciarias*<sup>52</sup> aparece más adelante, registrado según los documentos del Archivo del Convento de La Merced desde 1862. Las Figuras 4 y 5 presentan visualmente dos momentos en estas transformaciones, de Beatas Agustinas Terciarias a Terciarias Recoletas de San Agustín.



**Figura 4.** Beatas Agustinas Terciarias en La Merced, ca. 1920.  
Fuente: ACLM.



**Figura 5.** Terciarias Recoletas de San Agustín de Cali, ca. 1931.  
Fuente: reproducido de *Ensayo histórico de las Misioneras Agustinas Recoletas*, por M.<sup>a</sup> J. Londoño, 2005, Gobierno General MAR.  
Todos los derechos reservados 2005 por Gobierno General MAR.

<sup>52</sup> Se llaman órdenes terceras, o con otro nombre adecuado, aquellas asociaciones cuyos miembros, viviendo en el mundo y participando del espíritu de un instituto religioso, se dedican al apostolado y buscan la perfección cristiana bajo la alta dirección de ese instituto (Derecho canónico 303).

Aunque la vida de estas terciarias era de silencio y oración, según se cuenta en sus registros, el apostolado con las huérfanas y niñas recogidas evidencia el trabajo misional de dichas hermanas. Para 1896 fray Ezequiel Moreno (entonces obispo de la diócesis de Pasto, Colombia) visita la casa y comienza a solicitar el ingreso oficial a la Orden. A partir de 1897 legalmente se denominan Hermanas Agustinas Terciarias.

### Las Misioneras Agustinas Recoletas

En el libro *Ensayo histórico de las Misioneras Agustinas Recoletas* (Londrón, 2005) se detalla todo el proceso fundacional de la congregación. Según relata sor Sauria Paredes en su documento inédito escrito en Quito, del año 2000, con la petición de Monseñor F. Javier Ochoa<sup>53</sup> (1889-1976), a quien podemos apreciar en la Figura 6, contó con la colaboración de tres agustinas recoletas que cambiaron el rumbo inicial de su vida contemplativa en España y un día llegaron a China<sup>54</sup>, donde se gestó, en la misión agustino-recoleta de Kweitehfü, la congregación de Misioneras Agustinas Recoleta.



Figura 6. Monseñor Ochoa con niños en la China, ca. 1932

Fuente: ACLM.

<sup>53</sup> Francisco Javier Ochoa Ullate nació en Monteagudo (Navarra), en 1889. Misionero agustino recoleta de la provincia de San Nicolás de Tolentino. Fue nombrado en 1937 obispo en Kweitehfü (China), ahí lleva a su misión a tres agustinas recoletas contemplativas, como formadoras de las religiosas chinas, “madres” de sus huerfanitas y, sobre todo, para con ellas levantar los cimientos de su obra: las Agustinas Recoletas Misioneras de María, hoy las Misioneras Agustinas Recoletas.

<sup>54</sup> Los Agustinos Recoletos de la provincia de San Nicolás anhelaban tener a su cuidado pastoral y administrativo un territorio misional en China. El capítulo provincial de 1922 ordena en el Acta n.º 17 que “se reanuden las gestiones ante la Santa Sede a fin de obtener el tan anhelado territorio misional”. Dan los primeros pasos jurídicos: envían preces a Roma y son atendidas positivamente.

En 1924 los Agustinos Recoletos se establecen en la misión de Kwei-tehfú, provincia de Hona, en China, y el entonces padre Javier Ochoa, delegado provincial del territorio, es enviado por la Santa Sede a la provincia de San Nicolás de Tolentino. Allí comienza su misión en el Lejano Oriente.

En 1930 viaja a Roma para hacer la visita *ad limina*<sup>55</sup> y decide aprovechar la oportunidad para pasar a España y buscar religiosas para su misión. En 1931 aprueban que las religiosas Esperanza Ayerbe de la Cruz, del monasterio de La Encarnación, cuya imagen se aprecia en la Figura 7, y M.<sup>a</sup> Ángeles García de San Rafael y Carmela Ruiz de San Agustín, del Corpus Christi, viajen a China. El permiso de Roma es por tres años. Hace trámites jurídicos ante la Santa Sede y sus tres misioneras son anexas a las Agustinas Recoletas de Filipinas, por Decreto de la S. C. de Religiosos, del 4 de enero de 1935.



Figura 7. Madre Esperanza Ayerbe en China con las niñas de la Santa Infancia, 1932.

Fuente: ACLM.

En 1940 monseñor Ochoa se separa de ellas, consigue autorización para la fundación del noviciado en Monteagudo. A finales de año viaja a Estados Unidos para pedir ayuda para su misión china. Estalla la guerra entre Norteamérica y el Japón; y queda incomunicado hasta 1946.

---

<sup>55</sup> Se conoce como visita *ad limina apostolorum* la visita que tienen que hacer los obispos del mundo a Roma para dar cuenta de sus diócesis. El nombre viene del latín y significa “los umbrales de los Apóstoles”, refiriéndose a los apóstoles san Pedro y san Pablo.

En octubre viaja a Roma y pide oficialmente a la S. Congregación de Religiosos la separación de las Agustinas de Filipinas y la erección de una nueva congregación independiente y distinta. Dos momentos de la misión de Monseñor en 1934 y 1945 quedan registrados en las Figuras 8 y 9.

En 1947 pide que su congregación se llame Agustinas Recoletas Misioneras de María. La Santa Sede aprueba la fundación de la nueva congregación, mediante Decreto del 18 de enero de 1947, con el nombre solicitado.



**Figura 8.** Monseñor Ochoa y las fundadoras en Kweitchfú, 1934  
Fuente: ACLM.



**Figura 9.** Monseñor Ochoa, M.ª Ángeles García, Esperanza Ayerbe y Carmela Ruiz, 1945

Fuente: reproducido de *Ensayo histórico de las Misioneras Agustinas Recoletas*, por M.ª J. Londoño (p.\_\_\_\_), 2005, \_\_\_\_\_. Todos los derechos reservados 2005 por \_\_\_\_\_.

Redacta y presenta a Roma el texto de las primeras Constituciones, que son aprobadas el 23 de marzo de 1951. La congregación se encuentra en España, México, Cuba, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Argentina y China (Figura 10). La Tabla 1 presenta las ciudades donde tiene presencia la congregación.

Las Misioneras Agustinas Recoletas presentes en el Convento de La Merced en Cali (Colombia) forman parte de la provincia de San Agustín, y llevan a cabo su misión en la Pastoral Educativa, la Misión Formativa, la Pastoral Parroquial, el Servicio Espiritual, la Pastoral de la Tercera Edad, la Pastoral de Salud, la Pastoral Social, y la Pastoral Juvenil y Vocacional.



**Figura 10. Países con presencia de las MAR**

Fuente: reproducido de “Presencia de las MAR en el mundo”, por Misioneras MAR, 2019 (<http://www.misionerasmar.org/presencia-mar>). Todos los derechos reservados 2019 por Misioneras MAR.

**Tabla 1.**

Lugares donde tiene presencia la congregación.

País	Ciudad
España	Granada, Las Gabias, Leganés, Madrid, Monteagudo, Salamanca
Ecuador	Guamote, Quito
México	México D. F., Querétaro
Colombia	Barranquilla, Bogotá, Cali, Yopal
Brasil	Cariacica, Itabuna, Victoria
Argentina	Buenos Aires
Venezuela	Caracas, El Tigre, Maracaibo
Perú	Cochabamba

Fuente: Archivo General Misioneras Agustinas Recoletas, España.





**Figura 11. Localización del complejo de La Merced**

Fuente: reproducido de [*Complejo arquitectónico de La Merced*], por Google, s.f.  
Recuperado el 21 de mayo de 2020 de <https://bit.ly/30nq2mA>

### **Las beatas en el Convento de La Merced y su relación con los agustinos**

El complejo arquitectónico de La Merced se encuentra ubicado entre las carreras 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> con calles 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> (Figura 11), construido en el sitio en donde el 25 de julio de 1536 se ofició la primera misa en Santiago de Cali con motivo de la fundación de esta ciudad.

El convento fue fundado por los mercedarios en esta ciudad, con autorización de la Real Corona por derecho propio de conquista y con aprobación de la Santa Sede, en 1541 (Romero, 1973a, p. 31). En 1542 los frailes adelantaron la capilla “pajiza” dedicada a la Virgen de las Mercedes. En 1678 se adosó la capilla de Nuestra Señora de los Remedios; en 1760 se recibió una donación para el retablo, y en 1811 Joaquín de Caicedo y Cuero nombra gobernadora de Cali a la Virgen de las Mercedes, entregándole el bastón de mando. En el siglo XX, se restauró con el propósito de recuperar la arquitectura de los siglos XVII y XVIII.

Consta de la iglesia de La Merced, conformada por la nave principal dedicada a Nuestra Señora de la Merced (patrona de la ciudad), las capillas auxiliares dedicadas a Nuestra Señora de los Remedios (patrona de la Arquidiócesis de Cali) y a Nuestra señora de la Consolación (esta última capilla se consagró en el 2017 y anteriormente se conocía como la capilla del Cristo de Letrán); el Museo de Arte Colonial y Religioso; la clausura de las Misioneras Agustinas Recoletas, y como parte del conjunto de edificios, pero no dependiente de la congregación, se halla el Museo Arqueológico La Merced, a cargo del Banco Popular. En febrero de 1975 el convento fue declarado *Monumento Nacional*.

El Museo de Arte Colonial y Religioso cuenta con una colección de pinturas, algunas de ellas muy destacadas, como la presentada en la Figura 12, con un tema mariano recurrente; esculturas, platería, ornamentos y mobiliario, exhibidos en una parte del Convento de La Merced de las Hermanas Misioneras Agustinas Recoletas, donde se pueden apreciar vestigios de sus etapas constructivas, así como la famosa “Pila de Crespo”, la iglesia de La Merced, la capilla de Remedios —donde se encuentra la milagrosa imagen de piedra de Nuestra Señora de los Remedios—, la fábrica de hostias atendida por las religiosas del convento y la Biblioteca San Agustín.

En 1917 se establecieron los Agustinos Recoletos en Cali, quienes alcanzaron un vínculo más cercano con las religiosas que habitaban el Convento de La Merced, del que se muestra, en la Figura 13, un detalle de uno de los patios interiores. En 1932 la superiora del convento solicitó al prior general de la Orden de Agustinos Recoletos Fr. Gerardo Larrondo, la incorporación y agregación de la congregación a la orden, solicitud que fue aceptada el 2 de marzo del mismo año. El beaterio se consolidó con el apoyo de los obispos de Cali, tuvo un importante acompañamiento de monseñor Heladio Posidio Perlaza. En 1937 fundaron un colegio en el municipio de Restrepo (Valle) (cerrado en 2017); en 1942 abrieron un centro educativo en Florida (Valle) que fue clausurado luego de la unión de las comunidades; en 1947 acompañaron a los Agustinos Recoletos en



*Figura 12. La dormición de la Virgen. Autor anónimo*  
Fuente: Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, Cali.

las misiones en Puerto Merizalde (Casanare); en 1950 dirigieron y atendieron un hospital en Tumaco (obra finalizada en 1953), y en Cali fundaron el colegio que actualmente se llama Nuestra Señora de la Consolación.

Las Agustinas Recoletas Misioneras de María, fundadas en Monteagudo (Navarra, España) y las Agustinas Recoletas Terciarias de Cali (Colombia), compartían la misma espiritualidad. En 1945, como se ilustra en las Figuras 14, 15 y 16, las Agustinas Recoletas Misioneras de María llegaron a Bogotá procedentes de Filipinas; así, mediante comunicación epistolar, comenzó la relación de las hermanas de Cali y Bogotá.



*Figura 13.* Patio anterior a la sacristía, Convento de La Merced.  
Al centro la Pila de Crespo

Fuente: Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, Cali.



*Figura 14.* Fundadoras de Colombia, 1945

Fuente: Álbum de la congregación en Madrid, Casa provincial.



**Figura 15. Madre Esperanza Ayerbe al centro.  
Fundación en Bogotá, 1945**

Fuente: reproducido de *Ensayo histórico de las Misioneras Agustinas Recoletas*, por M.<sup>a</sup> J. Londoño, 2005, Gobierno General MAR. Todos los derechos reservados 2005 por Gobierno General MAR.



**Figura 16. Agustinas Recoletas Misioneras de María en Bogotá, 1946.**  
Fuente: ACLM.

Como detalla Paredes (2004), en el año 1952 el gobierno general de las Agustinas Recoletas Terciarias, después de consultas al interior del órgano y suficiente reflexión a nivel de las comunidades, solicitó a la superiora general madre Esperanza Ayerbe de la Cruz y su consejo, que su congregación colombiana se uniera a la suya. Monseñor Ochoa y las madres Esperanza y Lucía, esta última superiora general de la congregación de Cali, iniciaron con este fin una amplia correspondencia y establecieron contactos con las respectivas autoridades eclesiásticas. En marzo de 1952 el cardenal y prefecto de la S. Congregación de Religiosos firmó el decreto de unión, que solo fue ejecutado el 13 de abril de 1955 en el Convento de La Merced de Cali; de ello se conserva este registro fotográfico que apreciamos en la Figura 17. En esta fecha la congregación de Agustinas



*Figura 17.* Día que se ejecutó el decreto de la unión,  
13 de abril de 1955.

Fuente: ACLM.

Recoletas Misioneras de María constaba de 97 hermanas, 11 novicias y 15 postulantes, distribuidas en 14 comunidades; la congregación de Agustinas Recoletas Terciarias tenía 80 hermanas, 10 novicias y 2 postulantes, en 6 comunidades.

Los momentos cronológicos que debe identificarse en este proceso en Colombia son:

- Colegio Ntra. Sra. de la Consolación, Restrepo (Valle), antes de la unión de la comunidad de Cali (1937, cerrado en 2017).
- Casa noviciado, Bogotá (1946), la comunidad llegó a Bogotá el 3 de noviembre de 1945.
- Colegio Ntra. Sra. de la Consolación, Bogotá (1951, cerrado en 2018).
- Colegio Ntra. Sra. de la Consolación, Cali (1954), antes de la unión (Figura 18).
- Convento de La Merced, Cali (fecha de la unión: 13 de abril de 1955).
- Hospital Regional, Yopal, Casanare (1956).
- Casa misional, Tauramena, Casanare (1956).
- Normal Mixta, Monterrey, Casanare (1960).
- Casa del Vicariato Apostólico de Yopal, Casanare (1976, cerrada en 1995).

- Hogar Infantil La Paz y Colegio San Pablo, Barranquilla, Atlántico (1978).
- Santuario Ntra. Sra. de las Mercedes, Pasto, Nariño (1979, cerrada en febrero de 2000).
- Centro Fe y Alegría, Bogotá (1984).
- Internado Ntra. Sra. de la Consolación, Trinidad, Casanare (1991).
- Casa de la sede viceprovincial, Bogotá (1988, luego provincial en 1992).
- Centro Misional Ntra. Sra. de la Consolación, Yopal (1995).

### La relación de las MAR con la Iglesia en Cali en la primera mitad del siglo XX

Dos cambios fundamentales se dieron en la primera década del siglo XX en la ciudad: El decreto que reconoció a Santiago de Cali como capital del naciente departamento del Valle del Cauca y la Bula papal de Pío X en la que se erigió la Diócesis de Santiago de Cali, lo que le daba a esta instancia eclesiástica independencia de la Diócesis de Popayán, aunque continuó perteneciendo hasta 1964 a la Arquidiócesis del Valle de Pubenza. En 1912 se nombró el primer obispo de Cali, monseñor Heladio Posidio Perlaza Ramírez, con territorio de acción de casi todo el departamento, excepto Palmira y sus municipios vecinos.



*Figura 18.* Las MAR con monseñor Ochoa y niñas del Colegio Nuestra Señora de la Consolación en Cali, 1954.

Fuente: ACLM.

En el año del reconocimiento de la Diócesis de Cali, la ciudad tenía según Vásquez (2001) menos de 14000 habitantes, ubicados en dos sectores de la ciudad, el “Vallano” y el “Empedrado”, en los cuales existían siete barrios: San Antonio, San Pedro, Santa Librada, Santa Rosa, San Nicolás, La Merced y el Calvario. En ellos se encontraban ubicados los conventos de San Francisco, La Merced, San Agustín, el de Misiones de San Joaquín y el de las Carmelitas Descalzas. Para ese entonces existía una importante tradición religiosa, que se reflejaba en las actividades de parroquias, cofradías, fiestas de santos, en las que participaban el clero e integrantes de órdenes religiosas.

La llegada del ferrocarril, el crecimiento manufacturero y la expansión comercial, trajeron una rápida migración a la ciudad, en un contexto que dividió la ciudad por sectores, de manera que se localizaron zonas residenciales, zonas industriales y una zona para la gestión política, administrativa y religiosa que se ubicó en el centro de la ciudad, donde estaba la herencia colonial. El trabajo pastoral del primer obispo no solo cobijó los asuntos eclesiásticos, sino que a la vez se preocupó por incentivar y motivar importantes ideas provenientes de la población caleña. Agudelo Grajales (2012) afirma que las iniciativas del primer obispo de Cali, monseñor Perlaza, estuvieron ordenadas en sintonía con el desarrollo urbano y esto implicó prestar atención a la creación de industria, las migraciones, las decisiones políticas y el liderazgo en la educación escolar. Para ese entonces el beaterio estuvo bajo la supervisión de la diócesis de la ciudad. Cali pasó por un proceso de industrialización a partir de los años treinta del siglo XX que implicó un crecimiento de las clases obreras que fueron objeto de atención de la Iglesia. En la época del servicio pastoral de monseñor Adriano Díaz, segundo obispo de Cali (periodo 1927-1947), se organizó la acción católica y se crearon nuevos colegios en la ciudad; entre ellos, el Colegio de San Juan Berchmans, que inició sus actividades en una casa frente al Convento de La Merced, cuya iglesia fue adjudicada temporalmente a los jesuitas.

Iglesia y ciudad son dos términos que, en el caso de Cali en la primera mitad del siglo XX, caminan juntos. Como afirman Abadía y Echeverry (2014), una visión de conjunto permite denotar:

1) la participación y apoyo de varios integrantes del episcopado en dicha modernización; 2) la presencia y colaboración de muchos importantes miembros de las elites económicas y políticas del departamento; y 3) proyectos mutuos. En conclusión, el proyecto de extensión del catolicismo en el Valle del Cauca contó con el apoyo de las elites vallecaucanas para su consecución, a partir de la conformación de las denominadas 'Juntas pro-diócesis', organismos encargados tanto de enviar la documentación de erección a la Nunciatura Apostólica, así como de planear la ceremonia de entronización y de recoger fondos suficientes para comprar mobiliarios, edificios y contratar personal para el naciente obispado. (p. 107)

A monseñor Luis Adriano Díaz Melo le correspondió asumir una labor pastoral en el marco de varios sucesos históricos como la crisis económica mundial (1929-1932), la guerra entre Colombia y Perú (1932-1933) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Durante su administración se fundó el Seminario Conciliar San Pedro Apóstol (1931) y se organizó la Acción Católica y el Congreso Mariano Misionero (1942), este último de gran interés para el estudio de la colección, ya que el Convento de La Merced tuvo una importante participación en el mismo. El mismo Díaz Melo logró que la Conferencia Episcopal de Colombia nombrara a Cali sede del Congreso Eucarístico Bolivariano que fue realizado en 1949.

Si bien el periodo correspondiente a la colección cuenta con el oficio de otros obispos (monseñor Julio Caicedo Téllez, tercer obispo de Cali durante el periodo 1948-1959; monseñor Francisco Gallego Pérez, cuarto obispo de Cali entre 1959-1960, y monseñor Alberto Uribe Urdaneta, periodo 1960-1985), la presencia de monseñor Heladio Posidio Perlaza y de monseñor Luis Adriano Díaz fue fundamental en la consolidación de la comunidad de las Terciarias Agustinas Recoletas en la ciudad.

En el marco de este corto recorrido puede observarse un tejido importante que relaciona la comunidad religiosa con la ciudad, en donde su presencia y accionar han estado comprometidos con procesos educativos y formativos en general. El orfanato, la escuela primaria, el colegio, en un espíritu de oración y servicio, son una muestra de cómo se insertó la comunidad en el momento histórico local, del país y del mundo católico. También se evidencia cómo se engranó con el avanzar de un mundo afectado por grandes acontecimientos: la crisis de los años treinta en España, la Segunda Guerra Mundial y la migración de población y



traslado de religiosos. Finalmente, se muestra el auge de comunidades femeninas (de clausura y de misión) que se dio durante el siglo XX en Colombia.

## LAS MAR, LAS MISIONES Y LA MÚSICA

Se utiliza el término misión<sup>56</sup> para este proyecto como la facultad o el poder que le es dado a una o varias personas para realizar cierto deber o encargo, tal como lo reconoce la RAE (s. f.-c, definición 2); la misión para la comunidad cristiana y particularmente la católica, implica el deber de proclamar la palabra de Dios a través de su propio testimonio de vida. Lo cual puede expresarse en distintos carismas y tareas, que le son propios a la comunidad a la que pertenezca el misionero. En este sentido, las Misioneras Agustinas Recoletas han jugado un papel misional que se relaciona con la educación y con el servicio humanitario (pastoral educativa, social, parroquial y de salud). En las Constituciones de la Orden de Agustinos se reconoce que la actividad misionera brota de la naturaleza íntima de la Iglesia y, por este motivo, señala: “nos corresponde también a los agustinos, por razón de la naturaleza e historia de la Orden” (n.º 185).

De acuerdo con Sierra de la Calle (2016), en la época de las grandes exploraciones los agustinos españoles y portugueses extendieron la Orden por América, África y Asia. En 1533 llegaron a México; en 1551, a Perú; en 1559, a Bolivia; en 1569, a Ecuador; en 1573, a Colombia; en 1591, a Venezuela y Panamá; en 1595, a Chile; en 1608, a Cuba; en 1610, a Guatemala; en 1650, a Argentina. Dieron una contribución importante a la evangelización del llamado “Nuevo Mundo” y muchas de sus fundaciones todavía sobreviven.

---

<sup>56</sup> Según la Orden de Agustinos Recoletos, la palabra “misión” se generalizó en los siglos XVI y XVII para designar los “esfuerzos a favor de los no bautizados” y con vistas a la llamada “implantación de la Iglesia” entre los paganos. Anteriormente se designaron esos hechos como “apostolado”, “propagación de la fe” o “propagación de la salud”. El carácter proselitista de lo “misionero” surgió en el periodo expansivo de los descubrimientos, cuando la única religión era uno de los pilares del Estado y salvaguarda de la unidad de los Imperios. Sin embargo, el sentido originario de la “misión” ignoraba esa connotación casi agresiva: “misión” o “envío”; indicaba más bien la “llegada del amor de Dios a los hombres”.

Aunque durante la época de la Colonia hubo grandes procesos misionales, la expulsión de los religiosos radicados en Colombia en 1821, planteó una suerte de pare-siga de la evangelización. A finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX el trabajo misional vuelve a protagonizar acciones que en algunos casos eran cercanas a las propuestas gubernamentales.

Aída Gálvez Abadía (2003) recuerda en su texto *Por obligación de conciencia, los misioneros del Carmen Descalzo en Urabá, Colombia*, que en la circular del provincial de la provincia agustina recoleta de S. Nicolás de Tolentino a los misioneros en América de 1898, se privilegió el trabajo en lugares que ofrecían malas condiciones, ya que “siendo esta empresa del agrado de Dios, no le había de faltar la protección de lo alto” (p. 14). Esta afirmación parece ser eslogan de las Terciarias Recoletas, quienes emprendieron en varias ocasiones tareas de evangelización, educación y apoyo en salud, que tuvieron que ser suspendidas por falta de recursos económicos, locativos, de personal, entre otros.

Es Ezequiel Moreno (1848-1906) quien resume lo que significaron las misiones y los misioneros para la provincia de San Nicolás<sup>57</sup> en los primeros años del siglo XX. Según Paredes (2004), vivió en la época de cambio de unas misiones fuertes, dependientes y en convivencia con la política exterior del Gobierno español, hacia unas misiones dirigidas desde la Santa Sede y sin injerencias extraeclesiásticas.

En el caso de los agustinos, se tomó en consideración atender a tres de las necesidades fundamentales de todas las misiones posteriores: contar con una casa de apoyo en zonas desarrolladas o capitales; establecer a los misioneros en comunidades para evitar la soledad y la incomunicación; y dirigir permanentemente exigencias y peticiones de responsabilidad a las autoridades a favor de las regiones en las que se misiona.

No obstante, se debe precisar que, en lo referente a las misiones en América, se reconocen dos momentos: el de la Colonia y el de las misiones posteriores a la Independencia de los distintos países de América del Sur. Sin embargo, Mariano Cuesta Domingo (1995) indica que para el segundo

---

<sup>57</sup> La provincia de San Nicolás fue creada en el primer capítulo general de la congregación, celebrado en Madrid a fines de noviembre de 1621, y desde el primer momento adquirió un claro perfil misional. Integrado por nueve naciones: España, Brasil, China, Costa Rica, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, México y Taiwán, y 54 comunidades.

momento se tomaron en cuenta elementos análogos a las misiones antes de las independencias, como los espacios, los objetivos y los métodos de evangelización. Esos métodos incluyen en la mayoría de los casos las prácticas musicales.

En cualquiera de los dos momentos, las misiones implican la integración de diferentes capas poblacionales, tanto en lo referente a estratos socioeconómicos en el caso urbano como a la inserción de sectores poblacionales minoritarios en algunos lugares de misión. Así, la obra misionarial de alguna manera ha influenciado el devenir de la historiografía colombiana, como lo precisa Luis Carlos Mantilla (2000) en su obra *Los Franciscanos en Colombia*.

El aumento de trabajos misionales a finales del siglo XIX y comienzos del XX se constata, según Juan Felipe Córdoba (2015), en el elevado número de fundaciones, la cantidad de congresos, asambleas y semanas misionales; así como en el incremento de publicaciones, libros y revistas sobre su labor. Todo ello implicó el uso de cantos de misión, que en buen número fueron cantos españoles, o creaciones propias en diversos lugares de Europa y Latinoamérica, eso sí, derivados de la normativa pontifical. Tal situación se observa en la colección de las MAR.

Con la llegada de Pío XI al papado, se da nuevo impulso a las misiones. En 1926 se promulga la encíclica *Rerum Ecclesiae*, sobre la acción misionera; en esta se hace explícita la necesidad de fomentar las vocaciones misioneras, promover las obras misionales pontificias y se manifiesta la importancia del clero nativo. Esto incentivó la fundación de nuevas congregaciones en distintas partes del mundo y favoreció a las misiones con la formación y creación de seminarios, las nuevas órdenes contemplativas, las vocaciones y congregaciones religiosas nativas, y la organización y división del territorio de misión. Todo ello de la mano de la migración de frailes y monjas que llegaron a países latinoamericanos, dada la situación española de los años treinta. En el caso colombiano, el Ministerio de Relaciones Exteriores otorgó permiso para el ingreso de frailes y monjas, que no solo tenían vínculo a la vida de clausura. La migración también se relacionó con el surgir de nuevas comunidades dedicadas al trabajo fuera del convento en labores de asistencia social y educación (Córdoba, 2015).

Este impulso misionero se reflejó también en el número de comunidades que abrieron casa en Colombia. La información de las comunidades

femeninas en Cali en el siglo XX muestra ese resurgir misional, como se observa en la Tabla 2.

*Tabla 2.*

Congregaciones religiosas femeninas católicas establecidas en Cali en el siglo XX.

Comunidad	Fundador	Lugar	Fecha	Fin
Misioneras Agustinas Recoletas. Se unen con las Agustinas Terciarias en Cali	Monseñor Francisco Javier Ochoa	Monteagudo (España) Cali (Colombia)	1955 En Cali desde 1739	Misiones.
Congregación Siervas del Santísimo y de la Caridad	Madre María Jesús Upegui	Medellín (Colombia)	1903	Adoración al Santísimo y servicio a los pobres.
Lauritas, hermanas Misioneras de María Inmaculada y Santa Catalina de Siena-Misioneras de la Madre Laura	Santa Laura Montoya Upegui	Dabeiba, Antioquia (Colombia)	1914	Evangelización entre los no cristianos y marginados, preferiblemente indígenas y desplazados.
Pías Sociedad Hijas de San Pablo	Beato Santiago Alberione	Alba (Italia)	1915	Comunicación.
Pías Discípulas del Divino Maestro	Beato Santiago Alberione	Alba (Italia)	1924	Servicio de la eucaristía, sacerdocio y liturgia.
Hermanas de San Juan Evangelista	Monseñor Jorge Murcia	Bogotá (Colombia)	1932	Servicio con las personas más necesitadas.
Hermanas de Jesús Buen Pastor	Beato Santiago Alberione	Genzano (Italia)	1938	Edificar las comunidades cristianas.
Hermanas de la Compañía del Niño Dios	Monseñor Wilhelm Auer y madre Eufemia Caicedo	Cali (Colombia)	1939	Atención a la niñez pobre y enferma.
Hermanas de San Francisco Javier	Manuel María Triana, s.j.	Madrid (España)	1941	Evangelización de la juventud con especial dedicación al mundo de la mujer.

Continúa

Comunidad	Fundador	Lugar	Fecha	Fin
Hermanitas de la Anunciación	Madre María Berenice	Medellín (Colombia)	1943	Evangelización, promoción de la niñez, la juventud y las familias.
Religiosas de la Comunicación Social	Emilio Sotomayor	Bogotá (Colombia)	1945	Promoción del conocimiento, amor y servicio a Dios.
Congregación Siervas de la Madre de Dios	Madre Elisa Jaramillo Botero	Popayán, Cauca (Colombia)	1946	La gloria de Dios y atención a los niños desamparados.
Misioneras de la Caridad, Madre Teresa de Calcuta	Santa Teresa de Calcuta	Calcuta (India)	1950	Servicio a los más pobres.
Hijas de Nuestra Señora de las Misericordias	Monseñor Miguel Ángel Builes	Santa Rosa de Osos (Colombia)	1951	Catequístico-mariano
Franciscanas Misioneras de Jesús y María	Madre María Berenice Duque Henker	Potrerrillo (Palmira, Valle del Cauca)	1957	Eucarístico y mariano con opción preferencial por la etnia negra.
Obra de San Juan de Ávila	Padre José Soto	Valencia (España)	1962	Formación de grupos apostólicos.
Instituto Sociedad de Cristo	Madre Blanca González	Barranquilla (Colombia)	1973	Evangelización y catequesis.
Hermanas Misioneras Siervas del Divino Espíritu	Hermanas Misioneras Siervas del Divino Espíritu	La Ceja, Antioquia (Colombia)	1983	Dar a conocer el Espíritu Santo en regiones apartadas y difíciles.
Misioneras Franciscanas de María Dolorosa	P. Edgar Alberto Segura	Buga, Valle (Colombia)	1985	Profesar la vida evangélica inspirada en san Francisco de Asís.
Hermanas Oblatas de Betania	Padre Eugenio Prevost	París (Francia)	1901	Glorificar a Jesús en sus sacerdotes.

Fuente: Elaboración propia.

Para un total de veinte comunidades. De la información registrada en la Arquidiócesis de Cali, se presentan los datos estadísticos, así:

Total de comunidades femeninas de aprobación pontificia registradas en Cali: 58.

- 20 fundadas en el siglo XX (equivale al 34,5 %).
- 23 fundadas en el siglo XIX (39,6 %).
- 7 antes del siglo XIX (12 %).
- 3 fundadas en el siglo XXI (5,1 %).
- 5 sin información (8,6 %).

En lo que respecta al uso de la música y su sentido, significado y función dentro de la vida misional y conventual, fray Adolfo Galeano OFM (1999) afirma que uno de los métodos característicos de la evangelización (franciscana) en América fue la música. En documentos del siglo XVI aparece el testimonio del uso del canto en las celebraciones litúrgicas:

se cantan las misas y oficios divinos por la mayor parte de todas las iglesias que tienen monasterios, en canto llano y en canto con órgano, con buena consonancia; en algunos pueblos donde hay más curiosidad y posibilidad, se hacen los oficios de la iglesia con tanta solemnidad y aparato de música como en muchas iglesias catedrales de España. (Canedo, s.f., p. 198, citado por Galeano Atehortúa, 1999, p. 3)

De igual forma, los jesuitas implementaron el uso de la música como medio de evangelización en sus diferentes misiones en América; los registros se encuentran al recuperarse las prácticas católicas de las misiones de Chiquitos en Bolivia, y en Colombia particularmente en las misiones de los Llanos Orientales.

En el siglo XX, la llegada de los Misioneros Carmelitas de Ultramar a varias regiones de Colombia, entre ellas al Urabá, se constituye en uno de los ejemplos claves del uso de la música en la misión evangelizadora. Particularmente el trabajo realizado por el padre Severino de Santa Teresa

OCD (1885-1962) con los cancioneros<sup>58</sup> —que incluyeron diversas celebraciones como velorios, fiestas sagradas y profanas, cantos de trabajo, entre otros— muestra cómo el trabajo misional, apoyado en la práctica musical, ayudó a la comprensión de una base social que hizo parte de la construcción de nación (Salgado, 2017). Tanto capuchinos como carmelitas en la región de Urabá, así como religiosos de otras comunidades en distintos lugares de Colombia, tuvieron incidencia en la educación musical de los niños. Arango (2008) indica que las misiones claretianas procedentes de Barcelona, a partir de 1912, asumieron la educación musical de niños y jóvenes<sup>59</sup>.

Las necesidades de la sociedad en los últimos cincuenta años han obligado a que religiosos y religiosas adquieran formación profesional en diversos campos, a la vez que se educan en la teología y en las bases de la comunidad. La preparación en profesiones relacionadas con la educación, el área de la salud, el derecho, la economía, la administración, entre otras, da cuenta de estos requerimientos para con-vivir adaptados a los retos actuales. El arte está presente en la vida de las comunidades religiosas, pero no pasa a ser un factor fundamental en la formación profesional de los religiosos. Lo anterior explica por qué en algunas congregaciones se ha abandonado el uso de la polifonía o de músicas altamente elaboradas para el culto y otras ocasiones religiosas.

## LA MÚSICA EN LOS CONVENTOS AGUSTINOS

Las comunidades religiosas que siguen la espiritualidad de san Agustín, así como la mayoría de las congregaciones cristianas, hacen uso de la música en diferentes momentos del día, sean o no momentos litúrgicos. Las alusiones de san Agustín al canto de los salmos se encuentran en sus escritos, y

---

<sup>58</sup> Recopilados en su *Historia documentada de la Iglesia en Urabá y el Darién; desde el descubrimiento hasta nuestros días*, de 1956-1957.

<sup>59</sup> Arango Melo, en 2008, describió que: “El sacerdote español Isaac Rodríguez llegó a Quibdó en 1935 e hizo de la educación musical un eje fundamental de la misión evangelizadora de la congregación” (p. 167).

en los registros de los monasterios agustinos con frecuencia se mencionan estas prácticas. Manuel Villegas Rodríguez (2011), en su estudio *El monasterio de agustinas de Hipona (s. IV-V)*, consigna múltiples citas al respecto:

se ha cantado hoy el salmo de penitencia [...]. Es el salmo sobre el profeta Natán, después que David pecara con Betsabee: que se canta y se lee con frecuencia en la Iglesia; cantemos esto con devoción fecunda, con voz animosa, con sincero corazón [...] oír el sermón, oír las lecturas, coger el libro, abrir y leer. (p. 285)

Villegas Rodríguez afirma que el Concilio IV de Cartago determinó que el salmo debe ser entonado por la cantora o psalmista. Este mismo Concilio estableció, con la finalidad de no confundir a los más débiles o ignorantes, o a fin de que los mismos herejes interpreten que están en comunión con la madre Iglesia, que no se rece ni se cante con ellos (p. 278).

En las disposiciones para este monasterio se escribe que la oración comunitaria de las monjas de Hipona se compone de salmos e himnos que deben rezarse o cantarse especialmente con el corazón. El canto es un medio eficaz para unirlo a la oración, pero conviene tener un respeto a la forma de orar, de tal manera que no se cante sino lo que está mandado cantar, a fin de evitar extravagancias y exageraciones (regla 2, 4).

El Oficio Divino que san Agustín establece para las sanctimoniales del monasterio de Hipona, y que asumirán los demás cenobios, tiene la siguiente estructura:

*Oratio matutina* que se dirige a Dios al amanecer (más tarde recibirá el nombre de maitines) y se compone del rezo de los salmos 63, 66 y 90, un *responsum* y *laudes*, al que sigue un himno y la oración del *paternoster* (Villegas Rodríguez, 2011, p. 285).

*Hora tertia*. Se empieza con la recitación de un salmo, tres *clausulae literarum*, un *responsorium*, dos lecturas, una tomada de los profetas y otra de los apóstoles; se sigue con *laudes*, un himno y se termina con la oración del *paternoster*. *Hora sexta*, semejante a la *hora tertia*. *Hora nona*, semejante a las *horas tertia* y *sexta*.

*Lucernarium*: Al atardecer se cantan tres salmos, seguidos de un *responsorium*, *laudes* y *completorium*. En las oraciones nocturnas se rezan los tres primeros salmos canónicos, después tres misas del salterio, es decir, tres



oraciones sacadas del salterio, con tres responsorios, y una cuarta oración con cánticos, dos lecturas, laudes e himno, oración dominical.

*Lectiones*: En lo que permita el tiempo, después del rezo del *lucernarium*, sentadas todas las sanctimoniales, se procede a unas lecciones (p. 286).

Para el caso de las comunidades en América Hispana durante la Colonia, la orden religiosa agustina no se limitó a su labor de conversión y de evangelización, sino que dentro de su programa también incluyó el establecimiento de una serie de escuelas, asentadas en los pueblos de indios, para inculcar en ellos los contenidos que le dan forma al entendimiento para pensar el mundo desde la cosmovisión europea (Aranda Juárez, 2009, p. 154). Así, la conformación de escuelas de música es uno de estos casos:

En las escuelas de música, una vez que ya sabían leer y escribir, también se seleccionaba a los niños que tenían buena voz para el canto y habilidades para la música, por lo que dedicaban dos horas diarias después de la misa, al aprendizaje de diversos instrumentos musicales como el órgano o la flauta —algunos mencionan las chirimías, trompetas, violines, arpas y vihuelas—, y con esta educación, formaban verdaderos orfeones indígenas agustinos, que descollaban tanto por su ejecución musical como por los cantos llenos de gozo y entusiasmo, por lo que al terminar estos estudios, sus egresados estaban en posibilidad de ser empleados en la capilla del convento. (Navarrete, 1978, p. 155)

Para el siglo XVII se preparaba ya en América Hispana religiosos en los conventos locales, en donde se formaba a coristas, gramáticos, filósofos y teólogos (Aranda, 2009, p. 167). Estas situaciones se encuentran en varias fuentes. Por ejemplo, Grijalva (1624) describe que:

Todas las mañanas al amanecer se juntaban en las esquinas de los pueblos, donde se habían puesto imágenes o cruces, y ahí recitaban y cantaban lo aprendido en el catecismo, convenientemente traducido a sus lenguas; además los domingos todo el pueblo se congregaba en el atrio, y durante dos horas antes de la misa parroquial recordaban o se instruían en sus oraciones. Al anochecer, los varones acudían de nueva cuenta a las esquinas donde cantaban la salve y cuatro oraciones por las ánimas del purgatorio. (p. 226)

En el caso de Chile, el vicario de coro era el máximo responsable de la música en los conventos agustinianos. El cargo era equivalente al de un “maestro de capilla”, denominación más frecuente en el ámbito catedralicio que se emplea pocas veces en las actas provinciales, así como el “maestro de novicios”, quien debía, entre sus múltiples obligaciones, enseñar a los novicios el canto llano (Vera, 2004).

En la actualidad se conserva al menos la práctica diaria de las laudes, la eucaristía, el rosario y las vísperas. Aunque en algunos conventos de clausura se continúa con el ejercicio completo de la Liturgia de las Horas.

Las comunidades de agustinos, tanto de hombres como mujeres, han tenido la práctica musical como un elemento de su cotidianidad. Por ejemplo, según se cita en la página de los Agustinos Recoletos de la provincia de San Nicolás de Tolentino, históricamente hubo clases de solfeo y de instrumentos, rondallas, salas de piano y ensayos del coro obligatorios para todos. Esto obedece a dos motivos: la necesidad de la música para la liturgia, por lo que era bueno que los futuros sacerdotes conociesen y practicasen con instrumentos y voz; y la necesidad de ocupar el tiempo libre con actividades lúdicas y formativas<sup>60</sup>.

Pero más allá de la música en las comunidades misioneras, está claro que la práctica musical es inherente también a la “recolección”. Así, monjas y monjes recoletos, de clausura o misioneros, siempre hacen uso de la música como una herramienta acompañante en la oración e incluso en la toma de decisiones para efectos de la orden.

Estas comunidades femeninas en Colombia son en general jóvenes en la historia del país, pero además, por sus características misionales, en muchos casos no han guardado rigurosamente ni sus registros históricos, ni musicales, ni artísticos, como afirma Hernando Uribe OCD (comunicación

---

<sup>60</sup> En el seminario de Valladolid fue así, hasta tal punto que en 1967 la delegación del Ministerio de Información y Turismo requirió los servicios de la coral para conciertos en Portillo, Arrabal y en el propio colegio. El coro obtuvo el primer premio en los concursos navideños de las radios locales durante años, así como la rondalla fue siempre finalista. Llegó a grabar el disco *Voy buscando* con Ediciones Paulinas en 1974, una de las editoras más importantes de música religiosa; este entró en el circuito comercial y algunas de sus canciones se incorporaron al cancionero religioso popular. La información sobre la presencia social del colegio san Agustín en Valladolid, en las áreas de música y artes escénicas, se puede ampliar en su página web (Agustinos Recoletos, 2012).

personal, Centro de Espiritualidad Monticello, Medellín, 6 de septiembre de 2016). Aun así, indagar en sus archivos contribuye a conocer cómo han registrado en la historia de su congregación lo relacionado con la música.

## LAS MISIONERAS AGUSTINAS RECOLETAS Y LA MÚSICA EN EL CONVENTO DE LA MERCED ENTRE 1900 Y 1970

Elaborar un mapeo sobre el hacer musical en el Convento de La Merced en Cali entre 1900 y 1970 de la mano del acontecer cotidiano de las MAR, obliga a seguir el rastro en varias direcciones. Por un lado, identificar físicamente los vestigios de esta actividad, lo que se detalla en los instrumentos musicales, la iconografía y las partituras (en este caso la colección de la que trata este estudio), por otro lado, reconocer las monjas músicas de la congregación e indagar minuciosamente los registros de archivo del convento.

La vida en el convento implica la atención de ciertas obligaciones propias de la capellanía en la iglesia de La Merced y sus dos capillas. Celebración de eucaristías comunitarias diarias, preparación de fiestas propias de la congregación y del santoral católico; a esto se suma lo propio de la congregación, como el rezo del rosario y las horas canónicas. En estos acontecimientos siempre hay uso de la música.

Para una mejor aproximación a este posible mapeo, a continuación se presentan las siguientes secciones.

### **Instrumentos musicales en el convento**

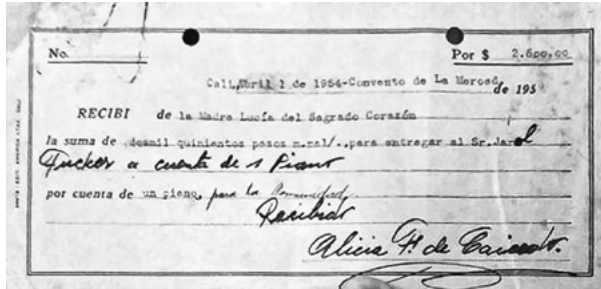
En el claustro hay instrumentos musicales propios de la comunidad: un piano vertical en la sala de recreo (del que se conservan los recibos de compra, como puede verse en la Figura 19)<sup>61</sup>, una guitarra acústica Yamaha, un órgano electrónico Hammond<sup>62</sup> ubicado en el coro de la iglesia de La Merced

---

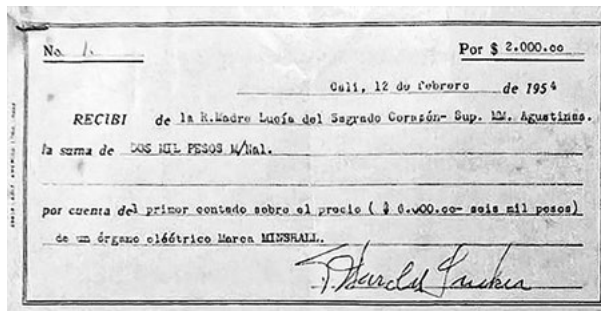
<sup>61</sup> Igualmente, en el libro *Diario* del año 1942 consta que el 6 de julio de ese año recibieron un piano para la comunidad, de parte de doña Cecilia de Oyos.

<sup>62</sup> Este órgano fue adquirido mediante compra a la familia del señor Hernando Calero Tejada, integrante de la junta pro restauración del Convento de La Merced, en el año 1976. Información suministrada por el señor Alejandro Archila Castaño, del Archivo del Convento de La Merced, en la correspondencia de oferta, avalúo y aprobación de compra.

y un teclado Yamaha de los años setenta del pasado siglo XX, localizado en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios. Todos estos instrumentos tienen uso a lo largo del año.



**Figura 19. Factura de compra del piano vertical, 1954.**  
Fuente: ACLM.



**Figura 20. Factura parcial de compra del órgano eléctrico que se encuentra en el museo**  
Fuente: ACLM.

En el Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, se encuentra un órgano eléctrico marca Minshall, comprado a cuotas, como consta en la Figura 20, que requiere restauración, así como un armonio en el coro de la iglesia de La Merced.

Aunque en la actualidad se cuenta con un ministro de música que cumple su servicio en las misas diarias y festividades especiales, este es un laico que no tiene vínculos directos con la congregación; algunas veces acompaña el canto de las religiosas y en otras ocasiones ellas interpretan los cantos a *capella*. Todo ello va dando cuenta de la tradición de las prácticas musicales del convento.

### Monjas músicas de la congregación

En los libros donde se asientan las biografías de las religiosas, pocas veces se hace alusión al oficio de música, pues esta es una tarea inherente a las labores diarias, como el cumplir con labores secretariales, educativas o cualquiera otra que se registre en sus constituciones. Sin embargo, tanto en conversaciones con otras religiosas, con el director del museo, como al consultar el registro de actividades en diversa documentación, se puede identificar claramente monjas músicas de la congregación. En orden cronológico pueden citarse:

- Madre Agustina Collazos Pérez (1876-1971)
- Madre Rita de Jesús Crucificado (1899-1984) (Figura 21)
- Hermana María Judith Londoño [sor Bernarda de la Flagelación] (1921-2013)
- Hermana Saturia Paredes Chaves [sor Juana del Divino Agonizante] (1929-2012)
- Hermana Olivia Quintero [sor Margarita de Santa Teresita] (1931-2020)
- Hermana Alicia Cadavid [sor Laura de San Tarcisio] (1932-2009)  
Sor Teresa de Jesús Castaño (n. 1942)

Según la hermana Deisy Leiva, integrante del equipo coordinador del CEMAR<sup>63</sup>, las religiosas músicas que ella conoció fueron la hermana Rita de Jesús Crucificado<sup>64</sup>, la hermana María Judith Londoño Castillo<sup>65</sup> y la hermana Saturia Paredes Chaves<sup>66</sup>. Las dos últimas conservan su nombre de pila, ya que luego del CV-II se les permitió usar su nombre de registro civil (comunicación personal, Cali, 25 de mayo de 2016).

---

<sup>63</sup> Centro de Espiritualidad de Misioneras Agustinas Recoletas en Cali, encargado de promover las acciones evangélicas misionales, programas de formación laical, actividades culturales en acuerdo con el Museo de Arte Colonial y Religioso, entre otras tareas.

<sup>64</sup> Su nombre de pila era Herminia de Jesús Restrepo Gómez, nacida en Donmatías, Antioquia. Organista y directora de coro. Se desempeñó como educadora, enfermera y trabajó en obras de misericordia, recogiendo limosna para las obras de piedad.

<sup>65</sup> Religiosa de coro, educadora.

<sup>66</sup> Historiadora, escritora, soprano y directora de coro.



**Figura 21. Agustinas Terciarias. Al centro la hermana Rita de Jesús Crucificado, década de 1940.**

Fuente: Archivo Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, Cali.

En el convento hay actualmente religiosas que pertenecieron a los coros dirigidos por estas hermanas. Es el caso de la religiosa Florencia López<sup>67</sup>, quien explica que el aprendizaje de los himnos y cantos propios de la comunidad se realizaba con la instrucción de alguna de las hermanas músicas (comunicación personal, Cali, noviembre de 2017); ella relata que su enseñante fue la hermana Saturia Paredes, quien las obligaba a leer partitura. La hermana Fabiola Taborda, quien profesó sus votos el 9 de abril de 1948, pudo vivir el proceso de la Unión de la congregación. En comunicación personal con la religiosa, expresó que:

música había todos los días. Ensayábamos de lunes a viernes a las 4 de la tarde, un día dedicado al latín y los demás para preparar la misa del domingo y las festividades. Nos acompañaba al armonio la madre Agustina<sup>68</sup>, que también dirigía el coro. [...] se cantaba la misa de maitines a las 4 de la mañana y se cantaba el oficio con sus salmos e himnos en latín; [...] posterior a la unión, estas prácticas fueron cambiando. (Cali, enero de 2018)

---

<sup>67</sup> La hermana Florencia adelantó estudios de música en el Conservatorio Antonio María Valencia durante tres años. Posteriormente fue trasladada a otro lugar de misión, actualmente se encuentra establecida en La Merced, ya no practica el canto por problemas de salud.

<sup>68</sup> La madre Agustina Collazos Pérez (1876-1971) ingresó al convento en 1905, había estudiado con las hermanas Vicentinas en Cali, y tocaba el armonio, el órgano y dirigía coros. Información corroborada en el libro *La madre Gregoria Ayala y La Merced de Cali*, escrito por fray Eugenio Ayape, OAR, en 1981.

Adicionalmente, con la implementación del Concilio Vaticano II, solo se continuó cantando en latín lo correspondiente a reuniones de capítulo y algunos cantos propios de la Liturgia de las Horas los días sábado. Otras religiosas como la hermana Teresa de Jesús Castaño<sup>69</sup>, quien no se ha radicado en Cali, también es conocedora de las artes musicales, según información de Alejandro Archila, director del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced (comunicación personal, Cali, 29 de marzo de 2017).

Sor Deisy relata que la enseñanza de los cantos ha pasado de generación en generación, tanto para el caso de los himnos como de los cantos propios de la comunidad agustiniana. En el proceso de formación de las aspirantes y novicias, está presente la música, aunque el mecanismo de aprendizaje es casi siempre por imitación: una hermana canta y toca y las demás repiten, hasta que se aprende el canto. Para ella, la música es un elemento experiencial de vida. Afirma que: “no hay vida religiosa y de oración, sin música [...] ya san Agustín había dicho que, quien canta, ora dos veces” (comunicación personal, Cali, 25 de mayo de 2016). Así, la música está presente en la oración, en la misa, la Liturgia de las Horas y en momentos de recreación de las comunidades religiosas, más particularmente de las Misioneras Agustinas Recoletas. Esta religiosa profesó sus votos en 1967, es decir, en plena implementación del Concilio Vaticano II, por lo que le correspondió a ella y a otras hermanas de su generación los cambios en la realización de la liturgia. Algunas de las hermanas mayores<sup>70</sup>, que no se encuentran ya en el Convento de La Merced, comentan que antes del CV-II cantaron la liturgia en latín y los cantos sagrados

---

<sup>69</sup> Teresa de Jesús Castaño se encuentra en Venezuela, país en donde ha realizado su misión religiosa. Toca la guitarra y ha empleado el canto como una gran herramienta en las misiones, con cantos propios de la familia agustiniana y canciones mensaje. En entrevista personal realizada en octubre de 2017, relató su quehacer musical en la misión; comentó sobre el uso del cuatro, la guitarra y los capachos como instrumentos de apoyo en los procesos de evangelización; sobre el conocimiento de cantos misionales posteriores al CV-II, así como del uso de cantorales españoles y latinoamericanos, y la producción de cantos propios o de los habitantes de la zona de misión. Explicó también cómo algunos cantos del quehacer cotidiano pueden contener mensajes sobre el nacimiento de Jesús, como es el caso de *La vaca mariposa* también llamada *El becerrito*, con texto de Simón Díaz, canto en el que el ternero representa el nacimiento de Jesús.

<sup>70</sup> Algunas de las hermanas mayores viven en otra casa, contigua al colegio Nuestra Señora de la Consolación, al sur de la ciudad. Se conoce como la casa de El Limonar.

populares, en español. Mostrando así cómo cada momento de la historia de la Iglesia se ve reflejado en la práctica musical de las hermanas. Por su parte, Alejandro Archila indica que el uso de la música en el convento se observa en las fiestas propias de la congregación y de la orden agustina. Así, en la celebración de los santos de la orden se cantan los himnos propios: en la festividad de Nuestra Señora de la Consolación, en las fiestas de Santa Mónica, Santa Rita o San Nicolás de Tolentino. También se canta en las oraciones de la mañana y de la tarde, y en ocasiones, en la bendición de los alimentos.

Pero es en los archivos de la congregación en donde se encuentran los registros de la actividad musical del convento y su participación en los eventos eclesiásticos importantes que acontecieron antes de 1970 en Cali.

### Registros en el Archivo del Convento de La Merced

La consulta a documentos de archivo del convento permite confirmar un corpus informativo sobre la actividad musical en el monasterio durante los años 1900-1970. En su gran mayoría responde a interpretaciones en actos litúrgicos, fiestas propias y actos recreativos, realizados por las religiosas, pero también se encontró el registro de cómo se vivió la música religiosa en la ciudad en el marco de congresos y eventos religiosos dirigidos desde la diócesis de Santiago de Cali. Es importante precisar que los registros de archivo del convento incluyen múltiples apuntes que suelen coincidir entre una fuente y otra. Así, en la Figura 22 se puede observar la documentación que permitió obtener la información.



Figura 22. Documentación sobre la actividad musical consultada en el ACLM, 1900-1970  
Fuente: Elaboración propia.



A manera de ilustración, en la Tabla 3 se aprecian algunos datos de la cotidianidad musical en el convento. Esto incluye desde actuaciones de las monjas, las niñas del orfanato, las niñas del coro del colegio Nuestra Señora de la Consolación; la compra de libros, las clases, la participación en eventos. Se evidencia la reiteración del uso de ciertos repertorios que año tras año son cantados obligatoriamente por tratarse de festividades del calendario litúrgico, reuniones de capítulo, elecciones de priora, profesión de votos, entre otros. Se muestra de manera resumida el documento consultado y su fecha, la actividad realizada que contó con apoyo musical, la temporalidad y en algunos casos el repertorio o tipo de obras musicales interpretadas.

**Tabla 3.**  
Información documental sobre la actividad musical en el Convento de La Merced, 1900-1970

Documento	Fecha	Actividades registradas	Año de la actividad	Repertorio o tipo de repertorio	Comentario
Reglas y constituciones	1927	El oficio.	Todos los días desde 1927 hasta 1950	Rezar las antífonas y entonar los salmos.	Regla y constituciones de ermitaños de san Agustín, acomodadas a las religiosas de la misma orden. Según conocimientos, la que ingresa a coro debe leer latín y entonar himnos
		Admisión de las postulantes.	Cuando corresponda.	No se registra.	
		Elección de priora	Desde nueve días antes de la elección	<i>Veni Creator Spiritus y su oración Deus qui corda Te Deum</i>	
	1950	El oficio.	Todos los días desde 1950 hasta 1969	Rezar las antífonas y entonar los salmos.	Según conocimientos, la que ingresa a coro debe leer latín y entonar himnos.
		Admisión de las postulantes.	Cuando corresponda	Cuando corresponda	

Continúa

Documento	Fecha	Actividades registradas	Año de la actividad	Repertorio o tipo de repertorio	Comentario
Reglas y constituciones		Elección de priora.	Desde nueve días antes de la elección	<i>Veni Creator Spiritus</i> y su oración <i>Deus qui corda Te Deum</i>	
	1969	El oficio	Todos los días desde 1950 hasta 1969	Rezar las antífonas y entonar los salmos.	
		Elección de priora	Durante la elección	<i>Veni Creator Spiritus</i> y su oración <i>Deus qui corda Te Deum</i>	
		Honrar a la Virgen	A partir de 1969 siempre	Antífonas <i>Nativitas tua</i> y <i>Crucem sanctam</i> , excepto cuando se cante la Salve.	
		Sábados, y solemnidades y fiestas de la Virgen y de san José.	A partir de 1969 siempre	<i>Salve Joseph Te Deum</i> , los himnos <i>Joseph, Nuestra Señora de la Consolación, Himno de la congregación</i> y <i>Dios te salve</i> .	
	Fiestas propias de la congregación.		<i>Magne Pater</i> u otro himno. Himnos marianos <i>Nuestra Señora de la Consolación, Himno de la congregación</i> y <i>Dios te salve</i> .		
Actas de capítulo y decretos	Decreto 127 del 11 de junio de 1916	Elección de priora.	Cada bienio o trienio según corresponda	<i>Veni Creator Spiritus Te Deum</i>	
	7 de mayo de 1941	Elección de priora.	Cada bienio o trienio según corresponda	<i>Veni Creator Spiritus Te Deum</i>	

Continúa

Documento	Fecha	Actividades registradas	Año de la actividad	Repertorio o tipo de repertorio	Comentario
	1927	Capítulos (general, provincial y viceprovincial).	Cada año, dos años o tres años, según corresponda	<i>Veni Creator Spiritus, Te Deum laudamus</i> y <i>el Magne Pater Augustine</i> u otro himno.	
	1955	Acta decreto de unión.	14 de abril de 1955	Misa de Diericx a dos voces iguales.	Dirigida por Honorato Urrutia. Cantada por las niñas del colegio.
	1942	Decreto Episcopal, cofradía Nuestra Señora de los Remedios.	31 de mayo de 1942	<i>Salve Sancta Parens</i> Madre mía	Emitido por monseñor Luis Adriano Díaz.
Libro <i>Diario</i>	1904-1950	“Las niñas del orfanato cantaron el 24 de diciembre la misa de media noche” (p. 2).	1904	Misa y villancicos.	Dirigidas por la madre Agustina.
		Las hermanas iniciaron clases de violín con José Viteri.	10 de enero de 1905	Repertorio instrumental.	Profesor José Viteri, músico de reconocida trayectoria en el país, (c. 1835-1913).
		El coro de las hermanas cantó la adoración al Santísimo.	Junio de 1906	Himnos y alabanzas.	
		Se compraron libros y siete cuadernos para el canto de la iglesia.	1908	No se registra.	
		Clases de violín para niñas huérfanas.	Varios años	No se registra.	Profesor Enrique Umaña, intérprete del violín, piano y contrabajo (1870-1948).

Continúa

Documento	Fecha	Actividades registradas	Año de la actividad	Repertorio o tipo de repertorio	Comentario
		Dirección de coro del colegio por parte de un sacerdote agustino recoleto.	Varios años	Música religiosa y música popular.	
		Creación de una cofradía a Nuestra Señora de los Remedios.	1942	<i>Salve Sancta Parens</i> Madre mía	
		Rezo de vísperas (según fiestas propias o del calendario católico).	Varios años	Himnos, salmos, <i>Magnificat</i> , Salve.	
		Fiesta de san Agustín.	28 de agosto de cada año	<i>Magne Pater</i> , misas, himnos.	
		Peticiones de misas de difuntos.	Distintas fechas del diario	Misa cantada.	
		Oficio de vísperas en fiestas propias	Cada año	<i>Magne Pater</i> , salmos y otros himnos.	
		Encargo de misas pro difuntos.	Varias fechas en distintos momentos del año, varios años	Misas gregorianas y misas de difuntos.	Interpretadas por las monjas o por el coro de niñas.
Correspondencia	1912-1964	Nombramiento del oficio de armonista.	Carta del 11 de agosto de 1929		
		Cartas del obispo encargado.	Fechas previas al Congreso Mariano Misional (1942)	Listados de cantos comunitarios.	
		Entrega de libros de la colección Cantemos.	1945 y 1954	Libros de monodia, polifonía sacra y popular.	Cartas de Darío Benítez, s.j., editor de la obra.

Continúa

Documento	Fecha	Actividades registradas	Año de la actividad	Repertorio o tipo de repertorio	Comentario
Correspondencia relativa a la unión	1932-1957	Sobre la unión.	Misa de Diericx	Misa de Diericx a dos voces iguales.	Dirigida por Honorato Urrutia, sacerdote agustino. Cantada por las niñas del colegio.
<i>Libro de cuentas de la iglesia</i>	Varios años	Pago por misas gregorianas.	Varias fechas a lo largo del año	Misas profunfos y misas gregorianas.	
		Pago por encargos de misas cantadas.	Varias fechas a lo largo del año	No se especifica.	
		Compra de un piano vertical (era un órgano eléctrico).	Factura de 1954		
Producción bibliográfica de la congregación	Varios años	Libro sor Saturia Paredes. Se detalla: oración, el retiro, la lectura espiritual, vida común y demás prescripciones conventuales previstas en sus normas.	2004 Obligatorio todo el año en fiestas	<i>Joseph</i> <i>Salve</i> <i>Magnificat</i> Himno a la congregación Himno a Nuestra Señora de la Consolación <i>Magne Pater</i> <i>Augustine</i>	
		Libro <i>Ensayo Histórico de las MAR</i> , por M. J. Londoño	2005		No se detalla.
		Boletín de las MAR.	Varios años.		Informe sobre oficios de las monjas, incluye la música. No detalla repertorios.
Congresos	1942	Congreso Mariano Misional	1942	Listado de obras de concierto dirigido por Antonio María Valencia.	Se detallan conciertos, participación de la Coral Palestrina, banda de la policía, entre otros.

Continúa

Documento	Fecha	Actividades registradas	Año de la actividad	Repertorio o tipo de repertorio	Comentario
	1947-1949	Congreso Eucarístico Bolivariano.	1949	Misa de <i>Angelis</i> , cantos para la comunidad y la feligresía. Programa de conciertos dirigidos por Antonio María Valencia.	Congreso aplazado por El Bogotazo del 9 de abril de 1948.
<i>Cuaderno Avisos de la iglesia de La Merced</i>	1940-1945	Celebración mariana del mes de la Virgen.	1943	Misa cantada a las 6 y $\frac{3}{4}$ y luego el Rosario Salve Misas	
		Misa prodifuntos.	Todos los años, varios meses	Todos los años, varios meses	
		Novena a san Agustín.	Todos los años, desde el 18 de agosto	Salmos, himnos a san Agustín y otros cantos	
		Fiesta a san Agustín.	28 de agosto de cada año	Himnos <i>Magne Pater</i> u otro himno agustiniano, misas solemnes cantadas con desfile.	
Colección de partituras	1903-1970	Libros, cuadernos y hojas sueltas que conforman la colección	Varios años	Se detalla en la base de datos. Es la fuente primaria de este estudio.	

Fuente: Elaboración propia.

El cuadro permite observar que la práctica de la música es conexas a las actividades conventuales de la congregación. Igualmente, se encuentra el registro de un mismo conjunto de eventos en distintos documentos que corrobora el uso de repertorios comunes. No se trata entonces de organizar la información por tipo de ceremonia, pero a la luz de lo obtenido de las fuentes se aprecia el manejo de cantos como son misas, salmos, himnos y otras obras propias de la Liturgia de las Horas y de la misa, lo que confirma la necesidad de una práctica musical y la preferencia o requerimiento de cierto tipo de repertorio.

La actividad musical que se da al interior del convento no es un asunto totalmente privado, es decir, a partir de los registros puede observarse una red que enlaza una labor musical extramuros; si bien las monjas cantan en la capilla para sus oficios privados, también lo hacen en las misas abiertas a la comunidad caleña y participan en eventos de ciudad como en los congresos señalados en la Tabla 3. La música de la urbe ingresa al monasterio desde las clases de violín que reciben monjas, niñas del orfanato y del colegio; con la formación musical de algunas religiosas, así como con las actividades de recreación y compartir, pero la música también interviene en actos procesionales, derivados de decretos episcopales como el que aprobó la creación de la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios (1942), entre otros. La práctica musical es pues un asunto de doble vía: del convento a la ciudad y de la ciudad al convento.

La música de Antonio María Valencia, el compositor académico más significativo de la primera mitad del siglo XX en Cali, también deja su indeleble huella en obras presentes en la colección. Un *Ave María*, que no fue interpretado por las monjas por tratarse de una obra para coro mixto, así como el *Himno eucarístico bolivariano*, entran al claustro sin necesidad de abrir puerta alguna. En el cenobio se sabe qué pasa en la ciudad, se interactúa en ocasiones con ella, pero no siempre en la ciudad se conoce qué pasa en este.

La dinámica musical en el claustro fue constante, reiterativa en nombres de obras, repetitiva en algunas ocasiones porque así mismo lo determinan las constituciones y la regla, afianzando un quehacer que no tiene intenciones de profesión, sino que por el contrario insiste en ser un instrumento de la cotidianidad.

Una revisión a las constituciones y a la regla de los distintos momentos de esta congregación confirma el uso permanente de la música. Como ejemplo se puede citar la *Regla y constituciones de ermitaños de san Agustín, acomodadas a las religiosas de la misma orden*, publicadas en 1927 y conservadas en el ACLM (Figura 23). En el capítulo 1 de las constituciones, acerca del Oficio Divino, en el numeral 4, se lee: “todas, pero principalmente la hebdomadaria<sup>71</sup> y las encargadas de rezar las antífonas y entonar los salmos, deben registrar anticipadamente el oficio y

---

<sup>71</sup> En los cabildos eclesiásticos y comunidades regulares, semanero, persona que se destina cada semana para officiar en el coro o en el altar.

el orden que ha de observarse al terminar” (p. 24). En la parte 2, sobre la admisión de las postulantes, numeral 3: “las admitidas para coro, deben estar instruidas en leer latín, escribir correctamente y disponer de dote” (p. 35). Así, como una significativa instrucción, aparece en el capítulo sobre la elección de la priora: “Durante los nueve días que preceden a la elección, se hará después de laudes y vísperas el himno *Veni Creator Spiritus* y su oración *Deus qui corda*” (p. 73); “el día de la elección después de cantado en la iglesia el *Veni Creator Spiritus*, se hace la votación [...] enseguida se repican las campanas y se cantará el *Te Deum*” (p. 75). En la Figura 24 se registra la relevancia de la música y el canto en las funciones litúrgicas del convento y la congregación.

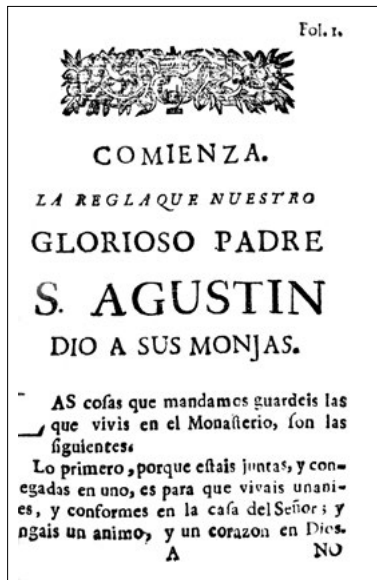


Figura 23. Portada de “Regla y constituciones de ermitaños de san Agustín, acomodadas a las religiosas de la misma orden”.

Fuente: ACLM.

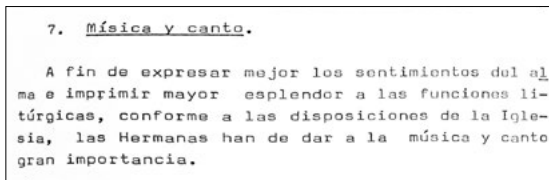


Figura 24. Detalle sobre la música y canto en las actas de 1947

Fuente: *Libros de actas y constituciones*, ACLM, Cali.



En las *Constituciones y ritual de las Misioneras Agustinas Recoletas* de 1969, por su parte, en el numeral 63, se registra:

honren cada día a la santísima Virgen, reciten las antífonas *Nativitas tuas y crucem sanctam*, excepto cuando se cante la *Salve*. Sábados, y solemnidades y fiestas de la Virgen y de san José. Cántese la *Salve* y el *Joseph* con sus oraciones. (p. 23)

Las orientaciones perviven aún en el *Ritual de la congregación de las MAR*, publicado en 1990. Este libro plantea el seguimiento de las normas establecidas para los actos comunitarios, diarios, semanales, mensuales y en otras celebraciones. Igual ocurre con las recomendaciones sobre las fiestas propias de la congregación, en las que se indica qué se debe cantar, como se ilustró en la Tabla 3.

Otro documento significativo es el Restricto Pontificio sobre la Unión de las Agustinas Terciarias recoletas de Cali a las Agustinas Recoletas de Montegudo, firmado el 13 de abril de 1955. Sobre la celebración de esta unión se transcriben algunos párrafos del acta del 14 de abril que se encuentra en el Archivo del Convento de La Merced de Cali:

Siendo las 7:00 p.m. llegó el excelentísimo señor Obispo doctor don Julio Caicedo Téllez, ya en la capilla se dirigió a las religiosas; entonó el cántico por excelencia de acción de gracias *Te deum Luadamus*, que continuaron todos las religiosas y sacerdotes presentes [...] entre cánticos llenos de amor y entusiasmo al gran padre de la orden agustiniana; a la madre querida de la Consolación; así pasó el tiempo tan rápido, como todos los que encierran en sus horas grandes acontecimientos [...] al día siguiente 14 de abril, en la capilla de La Merced, celebró el reverendísimo padre, misa solemne [...] fue ejecutada la *misa de A. Diericx* por el coro del colegio Nuestra Señora de la Consolación de Cali, bajo la dirección del padre Honorato Urrutia.

Las hermanas también participaron musicalmente en eventos religiosos organizados por la diócesis de Cali entre 1910 y 1964. Entre ellos, es menester mencionar el Congreso Mariano Misional de 1942<sup>72</sup> y el Congreso

---

<sup>72</sup> En el que se utilizaron cantos de uso común en las congregaciones religiosas, que aparecen muchas veces en la colección, como en el cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado (Figura 25).

Eucarístico Bolivariano de 1949 (Figura 26). El acto cultural de ciudad del congreso de 1942 fue un concierto dirigido por Antonio María Valencia en el Teatro Municipal. Y la participación de las Terciarias Agustinas Recoletas se aprecia en el programa de mano, como representación de las comunidades religiosas femeninas. Ese mismo año renace la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, mediante Decreto Episcopal, en el cual se consigna:

como votiva solemne y pidiendo siempre por la paz del mundo y de nuestra patria en particular, se cantará en ese domingo, en todas las capillas e iglesias de nuestra diócesis, especialmente en las de la ciudad de Cali, la misma “*Salve Sancta Parens*” que en el misal romano se encuentra para las fiestas de la Virgen Nuestra Señora. [...] Queremos que como himno popular y que debe cantarse en todas las festividades de Nuestra Señora, se adopte la profundamente conmovedora *salve* cuya primera estrofa dice: Madre mía que estás en los cielos, envía consuelo a mi corazón. (Decreto Episcopal, 31 de mayo de 1942. Luis Adriano Díaz, obispo de Cali, en ACLM)



Figura 25. Partitura manuscrita en cuaderno de la madre Rita de Jesús Crucificado

Fuente: Colección de partituras de las MAR, Biblioteca del Convento de La Merced, Cali.



**Figura 26. Congreso Eucarístico Bolivariano, enero de 1949**  
Fuente: Álbum del Congreso Eucarístico Bolivariano, ACLM.

En el documento *Cuaderno Avisos de la iglesia de La Merced, 1940-1945*, constantemente aparecen referentes de prácticas musicales, tal como se aprecia en la Tabla 3. Cada año se registra, en el mes de agosto, el rezo de la novena a san Agustín, cuando también tiene lugar una misa cantada. De igual manera, se referencian encargos de misas cantadas por el alma de algún difunto, registradas como misas gregorianas cantadas, así como las misas cantadas de media noche los 24 de diciembre, entre otros.

Se debe tener en cuenta el espacio geográfico donde se encuentra la comunidad y donde debe realizar su misión. El caso de las Agustinas Terciarias Recoletas en Cali es un caso urbano; es decir, entrado el siglo XX los métodos para evangelizar debían ser diferentes, pues ya no estaban frente a comunidades rurales, con otro tipo de población, ya fuese indígena o afrodescendiente. Esto incide por tanto en el tipo de música a utilizar. El caleño de comienzos del siglo XX, más aún el que se localizó cerca al Convento de La Merced, vivió en el imaginario del ciudadano civilizado con el modelo europeo, lo cual implicó también un uso particular de cantos.

Otras congregaciones misionales como los Carmelitas Descalzos en el Urabá, a través de sus procesos evangelizadores, recopilaron cancioneros como el del padre Severino de Santa Teresa OCD, con cantos que incluyeron alabados, trisagios, cantos profanos y cantos mixtos, relacionados con las advocaciones de la Virgen del Carmen y de La Merced; así mismo, los claretianos, en la misma zona, tuvieron una importante producción musical para la misión, en la que se recurrió a la aportación musical indígena o afrodescendiente; pero no ocurre lo mismo con las beatas radicadas en

La Merced y eso se observa en su colección de partituras y en sus registros de archivo. Si bien se emplearon canciones de la tradición religiosa popular, que fueron utilizadas por las hermanas y en los procesos de enseñanza de las niñas del orfanato que funcionó a cargo de las Terciarias, se incluyeron cantos de repertorios católicos importados o compuestos por músicos religiosos de diferentes órdenes y músicos locales o nacionales.

Además de los cantos también se evidencia el uso de instrumentos musicales<sup>73</sup>, detallados anteriormente.

En la Biblioteca San Agustín del Museo de Arte Colonial y Religioso, se encuentran documentos sonoros que dan testimonio de las prácticas musicales de las Misioneras Agustinas Recoletas en el convento. En un reproductor magnetofónico que se conserva en el museo, se pudo escuchar unas cintas que contienen la grabación de voces con acompañamiento de acordeón, interpretando *Pueblo de Reyes*, *Gloria*, *Gloria Aleluya*, y la misa colombiana de Rubén Darío Vanegas, el *Aleluya*. En otra cinta magnetofónica marcada con el título *Voces de La Merced*<sup>74</sup>, se aprecia la voz cantada de sor Sauria Paredes y de otras religiosas cantando a dos voces melodías religiosas litúrgicas. Aunque no son parte de los objetivos de esta investigación, se digitalizaron los audios de las tres cintas encontradas.

Una vez identificada la congregación de las MAR del Convento de La Merced y su vínculo con la música, en el siguiente capítulo se tratará el concepto de música sacra, la normativa, las dinámicas locales con respecto a la música sacra, y la revisión de archivos y colecciones que permitirán, en el capítulo 3, abordar en profundidad a la colección.

---

<sup>73</sup> En el archivo de las MAR, en Cali, se cita la necesidad de comprar un armonio, para lo cual las hermanas solicitan en carta al vicario de Popayán el permiso para vender unas alhajas (carta del 8 de noviembre de 1905). El oficio de “armonista” también se registra en las actas de oficios y cartas de la priora al obispo de Cali: “se nombra a la Madre Matilde en el oficio de armonista” (carta del 11 de agosto de 1929 de la priora Agustina de la Santísima Trinidad a Luis Adriano Díaz, obispo de Cali).

<sup>74</sup> Estas grabaciones se encuentran en perfecto estado y aún no se ha realizado un estudio sobre las mismas. Se tuvo acceso a ellas por cortesía de la dirección del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, pero no se encuentran disponibles para consulta.

CAPÍTULO 2

*MUSICA EST SCIENTIA BENE MODULANDI*



En el capítulo 1 se abordaron como interrogantes para estudiar la colección, aspectos relacionados con la comunidad de Misioneras Agustinas Recoletas, los rasgos que la identifican, su ubicación geográfica y la temporalidad del acervo de partituras. Sin embargo, previo a la realización del estudio, también es necesario establecer otros aspectos clave que lleven a la comprensión de este compendio de obras musicales. Es ineludible, entonces, trabajar el concepto de música sacra desde distintas perspectivas, para así establecer el uso del término en esta colección; de igual manera, conocer la normativa que la rigió en los momentos específicos del compendio de partituras: año 1903, tiempo de la emisión del *Motu proprio* “Sobre la música sagrada”, y la instrucción *Musicam sacram* de 1967, en el marco del Concilio Vaticano II. Esta preceptiva es la que sustenta en buena parte la creación de las obras encontradas, y lo que lleva a reflexionar sobre la aplicación y transformación de la norma. Hacia el final del capítulo, se puede apreciar la relación entre la normativa, la práctica musical del monasterio y las dinámicas locales.

Así, se da a comprender el título de este capítulo, *Musica est scientia bene modulandi*, en el amplio sentido abordado por san Agustín, padre espiritual de las propietarias de la colección, y su significado en el contexto de este acervo documental musical.

*Musica est scientia bene modulandi* corresponde a la expresión expuesta por san Agustín en su libro *De musica*. Allí, el término *modulatio* significa movimiento, que señala la relación del término modular con el canto y la danza, pero que encierra también el significado de medida, que proviene de *modus*. Por esta razón Agustín explica que se llama *modulatio* al establecimiento de una medida fija en los movimientos de la voz

que canta o del cuerpo que baila (*De musica* I, 2, 2). *Modulatio*, dice, es el movimiento regulado y medido, cuyo objetivo es alcanzar por sí mismo y no con vistas a otro fin su propia perfección (*De musica* I, 2, 3), y para san Agustín la propia perfección es Dios. Luego añade el adverbio *bene*, para indicar el empleo adecuado y según las circunstancias de la referida modulación. Introduce, además, el concepto de música como ciencia especulativa, como sistema teórico, como una actividad racional. Por tanto, en la definición de *musica est scientia* solo incluye lo que implica conocimiento riguroso y consciente de las leyes de la armonía, de los intervalos y las proporciones musicales. Afirmar Correa (2009): que la música sea una *scientia*, significa que es un conocimiento matemático, un conjunto ordenado de conocimientos racionales que crea su propio lenguaje abstracto y que, mediante los números, abarca la visión totalizadora de la estética agustiniana, que está inscrita en la tradición pitagórica de la proporción y la simetría (p. 47). De manera que la armonía, la regularidad del movimiento en el universo, las configuraciones de las actividades sensoriales, morales e intelectuales del hombre, y la armonía suprema que se identifica como fuente de los números, es Dios. Es decir, esta *musica est scientia bene modulandi* lleva a lo sagrado, a lo Divino... a Dios.

¿Pero qué se entiende por música sacra, particularmente en el catolicismo, y cómo se conserva o transforma el uso de este término? ¿Cómo se sustenta ese concepto en una colección musical religiosa monástica? ¿Se aplica, se modifica? Para responder estos interrogantes es necesario considerar varios elementos.

El primero de estos cuestionamientos se refiere al concepto mismo de música sacra y, particularmente, para este trabajo, la música sacra enmarcada en una congregación religiosa católica y como parte de una colección de una comunidad agustiniana, lo que obliga a preguntarse sobre cómo concibe la música san Agustín y a revisar distintas concepciones sobre el término. Este apartado se subtitula “Música sacra, música conventual”.

El segundo alude a cómo esa música ha sufrido cambios tanto en su creación como en su interpretación, en respuesta a reglamentaciones derivadas desde la instancia principal que orienta el catolicismo. Así, las directrices pontificales marcan el qué y el cómo se debe escribir e interpretar la música. Algunas de estas orientaciones surgen como una regulación de prácticas ya existentes, que en este texto se denominan “De Pío X a Pablo



VI. Normativa y otros documentos que regularon la música sacra en el catolicismo del siglo XX”. Lo que lleva a preguntarse qué se conserva, qué se transforma, cuestionando sobre congresos, implicaciones, producciones y otros. Esta sección se llama “Aplicaciones y transformaciones a partir de la normativa”. Este ejercicio, relacionado directamente con la colección, remite a la siguiente reflexión: ¿cuáles son las “Dinámicas locales con respecto a la música sacra”?

### MÚSICA SACRA, MÚSICA CONVENTUAL

Cuando se habla de música conventual no se hace referencia a un género particular de música o a una forma de composición musical. Música conventual, por tanto, es la música que se practica en los conventos, ya sean estos misionales<sup>75</sup> o de clausura<sup>76</sup>. Esta música está ligada al quehacer de la comunidad religiosa con proyección externa o interna a los muros del claustro y puede ser de carácter profano o religioso, según la actividad en la que se enmarque. Música para la misa y los oficios, música para las festividades, las procesiones, los rosarios, la evangelización en general y otras actividades que se desarrollan en los conventos. Por esta razón, aunque el numeral se ha llamado *música sacra*, *música conventual* únicamente se observa el concepto, significado y características del término música sacra.

Música sacra es un término amplio que a lo largo del tiempo ha tenido distintas connotaciones en la cultura religiosa. Diversos autores<sup>77</sup> han considerado la diferencia entre los vocablos música sacra, música religiosa

---

<sup>75</sup> Lo misional implica el contacto directo con el mundo, con el fin de evangelizar y llevar el mensaje cristiano.

<sup>76</sup> Referida a la vida monástica principalmente contemplativa, en contacto restringido con el mundo exterior al convento o monasterio. La clausura tiene la finalidad de mantener un clima de recogimiento, silencio, oración y otros recursos ascéticos para la búsqueda de la unión mística con Dios.

<sup>77</sup> Los documentos y autores se citan en este capítulo según sea necesario detallar sus posturas o conceptualizaciones. Sin embargo, es preciso mencionar entre ellos a san Agustín, en el siglo IV; santo Tomás, en el siglo XIII; A. Nasoni, en el siglo XIX; Pío X, Juan XXIII y Pablo VI, en el siglo XX, y Benedicto XVI y J. Piqué, entre otros, en el siglo XXI.

y música litúrgica<sup>78</sup>. Para efectos de este proyecto se toma en cuenta el término música sacra, que comprende la música litúrgica y la no litúrgica, con el propósito de servir como medio de conexión con el Espíritu Universal, la Divinidad, lo Eterno, que en el catolicismo se reconoce como Dios.

Según el diccionario de etimología latina, el término “sacro” proviene de *sacer* (forma arcaica de *sakros*) que, remitiéndose a la raíz semítica, significa “invocar a la divinidad” (*saqaru*) y “elevado” (*saqru*) (de Vaan, 2008). Por otro lado, en sánscrito, el verbo *sac-ate* significa seguir, acompañar, en sentido amplio, adorar. De hecho, el adjetivo sacro proviene del verbo *sacrare*, que significa “consagrar”. Lo *sacrum* era para los latinos el objeto del culto. Por tanto, el término sacro representa lo que se consagra. Así, lo sacro se puede aplicar al objeto que se consagra, a la persona que lo experimenta y a los actos de esa persona.

La *música sacra* se conoce también como la forma de expresión musical nacida en Europa hacia la Alta Edad Media (siglo V) y desarrollada como parte de los ritos cristianos de la época. Más que un género musical era un modo de evangelizar en el que, a través de sonidos inicialmente monódicos y de fuerte presencia vocal, se relataba un pasaje bíblico o se destacaban virtudes y valores cristianos. Es decir que, en términos del cristianismo, se asocia en la mayoría de los casos a una música ligada al culto que se realiza de manera particular mediante el canto. La *Enciclopedia*

---

<sup>78</sup> Roberto Pía (2013) particularmente diferencia los tres términos así: *música religiosa*, la definición se encuentra en la instrucción de la Sagrada Congregación de Ritos *De musica sacra et sacra liturgia*: “Música religiosa es cualquier música que, ya sea por la intención del compositor o por el tema y el propósito de la composición, es capaz de excitar sentimientos piadosos y religiosos [...] no está habilitada para el culto divino, tiene una índole más bien libre, y no está admitida en las acciones litúrgicas” (Sacred Congregation for Rites, 1958, I, 10). Posteriormente, la instrucción de la Congregación para el Culto Divino (1987) sobre los conciertos en las iglesias matiza lo anterior y dice que la *música religiosa* es “la que se inspira en un texto de la Sagrada Escritura, o en la Liturgia, o que se refiere a Dios, a la Santísima Virgen María, a los Santos o a la Iglesia” (III, 9). *Música sagrada*: “se entiende por Música Sagrada aquella que, creada para la celebración del culto divino, posee las cualidades de santidad y bondad de formas” (MS 4a). Por último, una música verdaderamente litúrgica es la que interpreta el sentido auténtico del rito, el *sensus* del rito, lo hace comprensible y, por lo tanto, permite y conduce a la implicación y a la “participación activa”.

*Cecilia*<sup>79</sup>, al presentar una noción del término, indica que ya en la época de san Agustín se distinguía la “música eclesiástica” (música que se podía utilizar eventualmente en la Iglesia) y el “canto eclesiástico”, cuya primera cualidad no era la artística, sino la de ser “apto” para cumplir la función litúrgica que se espera de él.

La adopción del término “sacro” en la música surge en el siglo XIX, como oposición a la teatralización de la música usada en las celebraciones litúrgicas, sobre todo en Austria y Alemania. La *Heilige Musik (música sagrada)* aparece como una necesidad de “limpiar” o “purificar” la música que se empleaba en la liturgia.

Aunque ya en Agustín de Hipona (siglo IV) se entendía la música como un instrumento o una clave para conectarse con Dios —la unión precisa entre la palabra y la melodía—, la música solo se asociaba a la práctica orante, no necesariamente litúrgica. La palabra se une al sonido y la melodía, al sentido, según afirma Piqué Collado (2010, p. 430), pero no se usó entonces el término música sacra.

### **La presencia del término música en san Agustín**

La tradición medieval, tanto filosófico-teológica como musical, y la crítica actual conoció a san Agustín en su faceta de amante de la música. Prada Dussán (2011) afirma que quienes han estudiado a este autor frecuentemente citan dos relatos tomados de las *Confesiones*: la escena de su conversión, que, según él mismo narra, estuvo acompañada de cantos de niños, y la escena en la que el conjunto de fieles se congregó en la iglesia de Milán para impedir su toma por parte de los arrianos, apoyados por Justina. La congregación se mantuvo allí en vigilia, cantando himnos y salmos, para ahuyentar el tedio y la tristeza. Por otro lado, Piqué Collado (2006) afirma que la música, disciplina que tenía Agustín en una alta concepción, sirvió de soporte en la teología agustiniana. Además de las *Confesiones*, en otros textos, como la *Doctrina Cristiana*, la *Ciudad de Dios* y en los *Comentarios a los Salmos*, por nombrar solo algunos, abundan las alusiones a la música.

---

<sup>79</sup> En la página del Proyecto Cecilia (JYE Studio, 2017) se pueden encontrar algunos contenidos producidos para la *Enciclopedia Cecilia*.

La música, en cuanto ciencia, muestra que más allá de la mutabilidad del mundo sonoro, es decir, más allá de los sonidos que se escuchan, que pasan por el placer sensible que ella genera, subyacen principios racionales que permanecen. Estos, a su turno, concluye el santo, les otorgan belleza a los sonidos. En una perspectiva más amplia, como es la de san Agustín, la ciencia musical mostraría que, a toda estructura temporal, no solo a los sonidos, subyace una estructura que la sustenta y que la rige<sup>80</sup>.

Para Del Toro (2012), san Agustín, pese a su discurso filosófico de raíz griega, más proclive a *pensar* la música que a disfrutar escuchándola, era un hombre de gran sensibilidad musical, hasta el punto de llegar a sentirse prisionero y sujeto por los deleites tocantes al oído (*Confesiones* X, 33, 49). Esto hizo que en el campo de la vida espiritual, la distinción filosófica entre sentidos y razón se volviera más dramática, lo que dio paso a la oposición entre carne y espíritu.

En el libro *Confesiones*, el santo trata la música para indicar que esta es un lenguaje que no puede explicarse con palabras. Según Castrillón Cordovez (2016), en el *De musica* la perspectiva musical es teológica y del amor al Dios de los cristianos; así, la música ayuda a la contemplación y a la alabanza a Dios.

Agustín expresa la impresión espiritual que le produjeron los cánticos de la iglesia de Milán:

¡Cuánto lloré también oyendo los himnos y cánticos que para alabanza vuestra se cantaban en la iglesia, cuyo suave acento me conmovía fuertemente y me excitaba a devoción y ternura! Aquellas voces se insinuaban por mis oídos y llevaban hasta mi corazón

---

<sup>80</sup> El camino de las *artes liberales* se divide en dos vías: *trivium et quadrivium*. La primera se refiere al estudio de la palabra: gramática, dialéctica y retórica, por las cuales se comunica, halla y persuade la verdad. La segunda, al estudio de los números como principios ordenadores del mundo: música, geometría, astronomía y aritmética. De la presencia de los números en el sonido, por el cual es ordenado, surge la música; en las figuras, la geometría; en el movimiento de los astros, la astronomía, y del número por sí mismo, la aritmética (*Cfr.* DO II.XIII.38; II.XIV.41; II.XV.43). También, Luis Rey Altuna (1945) lo cita en *¿Qué es lo bello?: Introducción a la estética de san Agustín*. La división de *trivium* y *quadrivium* está presente a lo largo de la Edad Media, al referirse a la música práctica como cercana a lo sensorial, a la ejecución que puede caer en la repetición, sin el análisis y el sustento del pensamiento que dio fuerza a la música como concepto teórico y filosófico.

vuestras verdades, que causaban en mí tan fervorosos afectos de piedad, que me hacían derramar copiosas lágrimas, con las cuales me hallaba bien y contento. (*Confesiones*, IX, 6-7)

Según Prada (2014), en *De musica* se puede aserir que el diálogo describe el camino por medio del cual el alma humana retorna hacia el mundo espiritual. Este camino inicia en el análisis de las formas musicales sonoras, continúa en el análisis de las condiciones y razón de la percepción sensible de los sonidos, hasta que descubre dentro del alma del hombre los principios trascendentes que permiten tanto la percepción del mundo exterior como la de su belleza. La descripción de dicho camino sería el asunto propiamente de la ciencia musical (p. 31).

Es de observar que en el momento histórico al que pertenece san Agustín se plantea una mirada distante entre el teórico de la música y el instrumentista. El primero es contemplado desde el campo intelectual y filosófico, mientras que el segundo se trata como a un simple oficio, con bajo reconocimiento y que se queda en el nivel de la entretención o la distracción. El énfasis en la búsqueda de los principios de la experiencia estética y de la belleza inscribe a san Agustín en la corriente que eleva la música teórica sobre la música práctica. El autor africano opta por otorgar mayor valor a la razón, frente al conocimiento sensible, y al alma, frente al mundo material (Prada, 2014, p. 35).

Luego de su conversión al cristianismo (386 d. C.) y antes de su bautizo (abril de 387 d. C.) y regreso a África (388 d. C.), san Agustín, junto a familiares y amigos cercanos, decidió retirarse a Casiciaco, una villa cercana a Milán, con el fin de meditar y prepararse para su ingreso al cristianismo. Producto de las reflexiones y conversaciones de dicho retiro son los diálogos de Casiciaco, entre los que se encuentran *Contra academicos*, *De beata vita*, *De ordine*, *Soliloquia* y el inicio de la redacción del *De musica*, que comprende seis libros.

Los cinco primeros libros del *De musica* se ocupan de aspectos técnicos, aunque el primero incluye también algunas definiciones que pueden considerarse como filosóficas. En ellos consignó la descripción de la música (libro I), expuso los principios por medio de los cuales se puede decir que una obra musical es bella (libro II) y mostró la manera en que dichos principios se aplican a las obras musicales (libros III-V). Para Agustín, el signo musical (que se da o debe darse en el canto ritual, en las figuras precisas

del aleluya, la entonación de himnos y salmos, o en la estructura del coro) consiste en la unión entre realidad espiritual y material, en donde, aunque estén unidos, ninguno de los dos pierde su naturaleza. La realidad espiritual revelada se hace presente, ella misma, en su esencia, por medio del signo musical. De allí que pueda hablarse de la música como *sacramentum*<sup>81</sup>. El santo invita a que las personas se unan a la práctica musical, pues juntarse indica que ya se ha encontrado la verdad y solo por medio de vincularse a la música se manifiesta este encuentro y se experimenta la caridad. La práctica del canto se eleva sobre la práctica de instrumentos musicales: aquella es anuncio directo de la palabra. Así, Agustín promueve un tipo de relación con la música práctica, distinto al que esbozó en los escritos iniciales. Como lo afirma Prada (2014), en lugar de ser concebida como mera fuente de placer o displacer corporal, se convierte en un motivo de encuentro, manifestación y vivencia de la verdad (p. 256).

El obispo de Hipona habla de los tipos de ritmos, sílabas, pies métricos y cómo se relacionan con los ritmos eternos e inmortales bajo la influencia de sus estudios pitagóricos y neoplatónicos. En su tratado, se refiere solamente al aspecto rítmico de la música y lo examina a partir del análisis de los pies métricos latinos. Desde este punto de vista, los sonidos (en este caso, las palabras) son ante todo duraciones. Un sonido por sí mismo no constituye una pieza musical. Para que esta se dé se requiere una secuencia de ellos. Una vez exista una secuencia, podemos entonces comparar la duración de cada uno de ellos con la de otro, así, entre sonido y sonido, hay cierta proporción rítmica. Es decir, una relación numérica de tanto a tanto<sup>82</sup>.

Agustín de Hipona (1969) toma en consideración el carácter colectivo de la música. Su interés no se centra entonces en asuntos relativos a la

---

<sup>81</sup> Morfológicamente *sacramentum* es una derivación del verbo *sacrare* (“hacer santo”) mediante el sufijo denominizador *-mentum* (instrumental, “medio para”), es decir, “instrumento para hacer santo”. Para el catolicismo, los sacramentos son signos externos de la gracia interna, instituidos por Cristo para nuestra santificación (Catechismus concil. Trident., n.º 4, ex S. Aug. “De Catechizandis rudibus”, incluido en Obras completas de Agustín de Hipona, 1958).

<sup>82</sup> En este marco, el interés del autor está en mostrar el sentido de las prácticas musicales dentro de la creencia cristiana y no en principios estéticos que justifiquen su belleza. El 1.º de agosto del año 386 escucha cantar a unos niños: *Tolle, lege*. Toma la biblia y lee la Carta de San Pablo a los Romanos 13,13.

experiencia individual, sino en la capacidad que la música tendría de mostrar los lazos que vinculan a una comunidad. En esta otra comprensión, la música es vista por el santo a partir de su capacidad para significar. Este sentir se manifiesta también en el texto *Sobre la doctrina cristiana*:

De los signos con que los hombres comunican entre sí sus pensamientos, unos pertenecen al sentido de la vista, otros al del oído, muy pocos a los demás sentidos [...]. Los signos que pertenecen al oído son mayor en número y principalmente los constituyen las palabras; la trompeta, la flauta y la cítara dan muchas veces no solamente un sonido suave, sino también significativo. (p. XV)

Dice san Agustín (1967) en su *Enarratio* que, en cuanto cosa, la música deleita; en cuanto signo, tiene la capacidad de conducir, de mostrar, algo distinto de ella:

Cantamos con la voz para excitarnos, cantamos con el corazón para agradar a Dios [...]. Quien desea, aunque calle, canta con el corazón, pero quien no desea, cualquier clamor que haga llegar a los oídos de los hombres está mudo ante Dios; se debe cantar con la vida y no solo con la lengua. (Ps. 147, 5; 86, 1; 11, 9: CCL, p. 2142; 39, p. 1198; 40, p. 1785)

### **Otros autores: Garbini y los documentos pontificios**

La referencia de la música como algo sagrado es antigua, pero el uso del término como tal es tardío y por extensión puede ser aplicable a diferentes manifestaciones músico-religiosas de otras culturas, ya sean de origen indio, árabe, judío u oriental. En el pensamiento occidental se asocia el término a la música cristiana.

Clemente de Alejandría (150 d. C.-215 d. C.) es uno de los primeros autores cristianos en tratar cuestiones musicales. Según Piqué Collado (2006), los padres de la iglesia habían identificado poder salvífico en la música, siempre que fuera adecuada, así como podría también ser nefasto si se utilizaba la no adecuada. En los pensadores antiguos cada ritmo, cada instrumento, cada modo, cada melisma es estudiado y comentado.

Desde los inicios del cristianismo se evidencia la práctica y existencia de cánticos, himnos y salmodias, cuya finalidad es la glorificación de Dios, edificación de los fieles, elevar el pensamiento de estos a las cosas

celestes y confirmar su fe, aunque también los cantos adquieren una finalidad evangelizadora. Esto se evidencia incluso en los escritos del Nuevo Testamento. Ya se había mencionado la presencia de los términos: música religiosa, música litúrgica y música sacra. Según Pedro Calahorra (2004), la liturgia<sup>83</sup> se sitúa como el diálogo entre el hombre y Dios. “Dios que muestra su favor a su pueblo y Jesucristo que, conjuntado con todo su Cuerpo místico, la Iglesia, encabeza la alabanza, la acción de gracias y la bendición por ello” (p. 103). En este diálogo, la música, como signo, se muestra con atención preferente, en medio de otros signos que se han usado en la historia del desarrollo de la fe cristiana.

La referencia a la música sacra y particularmente a la historia de la música sacra del catolicismo puede sustentarse en diversos autores. Sin embargo, una obra clave es la *Breve historia de la música sacra*, de Garbini (2009), en la que se hace un recorrido de la música desde la época de los primeros cristianos hasta el siglo XX. Aunque de orden diacrónico, la obra pone a dialogar, en muchos sectores, el pasado, el presente y el porvenir de la música.

En la sección introductoria, Garbini aclara que el término música sacra no se adopta de manera expresa en un documento oficial hasta 1894, durante el pontificado de León XIII, en la Sagrada Congregación Pontificia para el Ritual (p. 13). Empero, no es hasta el Concilio Vaticano II cuando en la instrucción *Musicam sacram* (1967) se considera el canto dentro de la funcionalidad del rito. Así mismo, plantea que no entra en discusiones sobre los términos “música sacra-música religiosa-música para el culto”, ya que, según este autor, “por hábito discursivo se incluye en el jardín de lo sacro tanto la producción nacida en y para contexto litúrgico y devoto como aquellas obras de características religiosas que por su calidad estética se disfrutaban en los lugares dedicados a escuchar la llamada ‘música grande’” (Garbini, 2009, p. 13). *El Motu proprio*<sup>84</sup> de 1903 indica que la música sagrada es “aquella que, compuesta en vista de

---

<sup>83</sup> En la Constitución *Sacrosanctum Concilium* se encuentra esta definición concisa: “Es el ejercicio del oficio sacerdotal de Cristo, por medio de signos sensibles, que realizan de una manera propia la santificación del hombre” (I, 7). La liturgia es, pues, el servicio que el hombre da a Dios.

<sup>84</sup> Es un documento de la Iglesia católica emanado directamente del Papa, por su propia iniciativa y autoridad. Contiene la promulgación de una ley particular, que modifica



la celebración del culto divino, aparece dotada de santidad y bondad de formas” (MS, n.º 4a).

Aunque diversos autores han tratado de distinta manera lo que se puede identificar como una historia de la música sacra, debe señalarse que algunos de ellos han hecho énfasis en momentos fundamentales. Es el caso particular de la música medieval, tan estudiada en España y Francia por Pedro Calahorra, Luis Prensa e Ismael Fernández de la Cuesta, entre otros, que a través de la Institución Fernando El Católico realizaron, en Zaragoza, las Jornadas de Canto Gregoriano, que tuvieron continuidad desde 1996 hasta entrada la segunda década del siglo XXI.

También está el texto de Richard Hoppin (1991) sobre la música medieval, que tiene en cuenta las contribuciones de la musicología a los problemas de la música, como la transcripción o la rítmica, y las últimas aportaciones en torno a muchos de los misterios que encierra la música medieval. Hoppin particularmente aborda aspectos como la música en el islam y la música cristiana desde sus inicios hasta las expresiones polifónicas del *ars antiqua* y *ars nova* medieval. Hoppin considera la música en las distintas liturgias (hispana, mozárabe, celta, gálica, hasta entrar al rito romano), el establecimiento del calendario eclesiástico y las formas musicales de la misa y el oficio.

Este enfoque es fundamental para entender la música sacra en el contexto de la Colección de las MAR, pues, aunque las obras aquí encontradas no se datan en el Medioevo, sí puede observarse en ellas el peso de esa herencia. Una primera cercanía con la colección de La Merced se encuentra en los términos históricos con los que Garbini (2009) comenta, en su introducción, sobre el panorama de las lenguas nacionales en los cantos religiosos, que tuvieron una impresionante difusión durante los siglos XII, XIII y XIV, en los que alcanzaron enorme popularidad. Sin embargo, a diferencia de Oriente, el mundo occidental conservó el latín prácticamente hasta el Concilio Vaticano II (CV-II), aunque ya Martín Lutero (1483-1546) en su época como monje agustino había intentado conformar la relación liturgia-lengua hablada. No obstante, en el caso de las MAR, por tratarse de una colección que cuenta con un repertorio editado y publicado en su mayoría en el

---

y perfecciona la Constitución apostólica. *Motu proprio* de 1903 es “*Tra Le Sollecitudini*”, del Sumo Pontífice Pío X, “Sobre la música sagrada”.

siglo XX, y preferentemente antes del CV-II, una primera aproximación evidencia una gran cantidad de obras compuestas en español. Es decir, la lengua nacional en que se radica la colección. Otro asunto es la procedencia de estas piezas. Algunas son de origen colombiano; otras, de países latinoamericanos, y otras, de procedencia europea, derivadas de las reglamentaciones vaticanas sobre la música.

Más allá de los cantos establecidos desde el antiguo testamento, la celebración eucarística, que se caracteriza por compartir el pan y el cáliz, aparece en el Nuevo Testamento (I Cor 11,23). El mismo Garbini (2009) afirma que

si bien hasta el siglo V el comienzo de la celebración estuvo integrado por el saludo y la proclamación de lecturas, pronto se añadió un canto para los ritos de introducción y otro, según las comunidades, para acompañar la procesión de los fieles hacia el altar en el momento de la ofrenda. (p. 57)

Es durante el pontificado de Clemente, entre el 96 y el 97, cuando se “propicia el canto coral litúrgico como vínculo de unión, aludiendo a la monodia” (p. 58).

Lo relacionado con la historia de la música sacra presenta muchos momentos de inflexión o, como los llama Calahorra (2004), puntos de quiebre. El primero, dice Calahorra, se dio cuando en el siglo XI el rito franco-romano y el canto gregoriano suplantaron y redujeron al olvido a la denominada antigua liturgia hispana, lograda a través de siglos de rica y fecunda creación teológica, espiritual, litúrgica, musical y artística (p. 130). Luego, el rito franco-romano y el canto gregoriano sufrieron otro quiebre por la nueva ordenación litúrgico-musical del Concilio de Trento (1536-1564), que procuró clarificar y unificar las formas litúrgico-musicales que dificultaban la comprensión del diálogo litúrgico. Este concilio fue una respuesta a la Reforma protestante, en donde la práctica musical aparece como uno de los puntos a tratar. Aunque los abusos llevados a cabo por algunos jerarcas de la Iglesia, expuestos por la reforma, ya venían siendo denunciados por la misma Iglesia Católica: Erasmo de Rotterdam (v. 1469-1536) en su *Institutio, de 1525*, se lamenta de la música de las iglesias, importada de los juglares y danzantes, y propia de las orgías,

lo que viene a exigirse es que la música del culto sea apropiada al mismo, dado que textos sagrados han sido aplicados a músicas profanas y que:

Abusando de la libertad que tenían los músicos, estos empleaban en la liturgia músicas lascivas, impuras, profanas. Se lamentaba también de la incompreensión por parte de los fieles de los textos litúrgicos cantados, bien por los sutiles procedimientos contrapuntísticos empleados por los compositores, como porque estos textos estaban escritos en latín, por lo general incomprensibles a los oyentes. Puntos que había predicado también Savoranola (1452-1498) y que recogieron Martín Lutero y Juan Calvino en sus alegatos contra la Iglesia católica. (Calahorra, 2004, p. 130)

El tercer punto de quiebre aparece en el posconcilio (Trento), en el que surgen nuevas formas de expresión musical religiosa que tienen que ver con las prácticas populares: estos son el villancico polifónico, la *devotio* privada y la ópera italiana, que ejerce influencia sobre la producción e interpretación de la música en la iglesia. Estas transformaciones llevan a la aparición de movimientos como el *cecilianismo*<sup>85</sup>, en el siglo XIX, y más adelante a la promulgación del *Motu proprio*, de Pío X, en 1903.

A partir de esta promulgación se comenta sobre la música sacra: “una composición para la Iglesia será tanto más sagrada y litúrgica cuanto se acerque más en su desarrollo, inspiración y sabor a la melodía gregoriana” (MP, II, 3). El criterio para definir si era sacra o no era la similitud con el canto gregoriano. Más tarde, Pío XII, en su “Instrucción de música sacra”, de 1958, amplía considerablemente la noción: “por música sagrada se entiende el canto gregoriano, la polifonía sacra, la música sagrada moderna, la música sacra para órgano, el canto popular religioso y la música religiosa” (I, 4).

---

<sup>85</sup> Movimiento surgido en el siglo XIX, momento en el que comenzaban a adquirir cierta solidez científica las disciplinas musicológicas, que pretendía una reforma de la música asociada a la actividad religiosa con el objetivo de que los compositores volvieran sus ojos a la música sacra antigua considerándola como modelo formal, como fuente de inspiración y como la expresión más perfecta de la adecuación entre música y culto. Los músicos *cecilianistas* se expresaron en contra de la música romántica decimonónica por considerarla operística y reivindicaron la interpretación del canto gregoriano y de las obras de la polifonía renacentista en la liturgia. Propusieron además modelos para que la asamblea de fieles pudiera participar en la liturgia mediante el canto. Fundaron *Schola Cantorum* en las parroquias (Casares, 1995).

Juan Manuel Ramos Berrocoso (2004) escribe que, al hablar de la universalidad de la música sagrada, el pontífice Pío X concede “a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música”, la cual “debe estar subordinada a los caracteres generales de la música sagrada” (MPTIs, 2). En el siguiente numeral se detalla lo relacionado con las reglamentaciones y cómo estas han afectado la práctica de la música sacra.

El catecismo católico (1992) también se expresa sobre la música sagrada. En el numeral 1156 establece que la tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne. La composición y el canto de Salmos inspirados, con frecuencia acompañados de instrumentos musicales, estaban ya estrechamente ligados a las celebraciones litúrgicas de la Antigua Alianza.

El padre Carlos González Anaya (2002), en el documento *La música litúrgica y de los actos piadosos en la actualidad*, indica que la instrucción *Musicam sacram* contiene, confirma y amplía las enseñanzas sobre la música sagrada contenidas en la instrucción *Inter Oecumenici*, del 26 de septiembre de 1967, que es la II Instrucción para la aplicación de la Constitución Conciliar sobre la Sagrada Liturgia (p. 12).

Jordi Piqué Collado (2006) escribe que la música es, según el *Motu proprio*, un elemento activo y esencial en sentido profundo de la acción litúrgica que debe hacer más eficaz la palabra contenida en los textos litúrgicos, excitar la devoción de los fieles y prepararlos para recibir los frutos de la gracia que emanan de los santos ministerios celebrados (p. 36). Afirma que la música conduce a la contemplación y admiración del misterio celebrado en la liturgia, por lo que propone observar las melodías gregorianas, en las que se evidencia cuán íntima es la relación entre melodía y texto y cuán sapiencialmente la música subraya el sentido del texto. La himnodia gregoriana con la distribución de los modos y con la alternancia coral expresa y crea el ambiente de reflexión y meditación de los textos que la iglesia pone en boca de los fieles para santificar las horas (p 37).

Para finalizar este apartado se incluyen algunas aclaraciones escritas por monseñor Marco Frisina<sup>86</sup> (2017) sobre los términos sacro y litúrgico con relación a la música. En unos de los fragmentos aquí traducidos del artículo *Musica tra cultura e liturgia* se expone que:

Cantar la liturgia es tarea de la música litúrgica que no solo es siempre sacra, sino que debe responder también a cánones precisos de la misma iglesia, que disciplina y escoge el uso de la música en la celebración del misterio. Así en el último siglo la distinción entre música sacra y música litúrgica es preciso hacerla, porque las dos cosas no siempre van juntas.

No es que el canto gregoriano sea la única música auténticamente litúrgica, pero en un sentido más profundo es que el gregoriano tiene una esencia propia de la oración y de la música de distinto modo:

- El texto deriva siempre de la Escritura y de la teología a través del uso litúrgico de la Iglesia.
- Formas como la antifona, el himno, el salmo, el responsorio y la letanía, entre otras, están insertas en la práctica.
- La distinción de las reglas: la asamblea, el coro, los solistas, el salmista, el presidente.
- La evolución y la estructura musical: la música que sigue el texto, los arcos melódicos, la expresividad, la relación con el tiempo litúrgico. Esta es otra característica que hace del gregoriano una norma para la música litúrgica. No se trata de usar simplemente formas melódicas o la armonía de cientos de años atrás, o para que permanezca la polifonía.

Es decir, que no se está lejos de vivir una situación similar a aquella que vivieron los compositores después del Concilio de Trento.

Marco Frisina recomienda considerar que no todo lo que es música sacra es apto para la liturgia, mientras que toda la música escrita para la liturgia debe ser sacra. La principal apreciación es que la música sacra

---

<sup>86</sup> Desde 1991 es director de la Oficina Litúrgica del Vicariato de Roma y, desde el mismo año, rector de la Basílica de S. María en Montesanto, en la plaza del *Poppolo*. Maestro director de la Capilla musical Lateranense. Compositor de música sacra, oratorios y música para cine.

debe siempre lograr una elevación espiritual y una relación con Dios, que la música puede dirigir o sostener.

La música sacra, escrita para la liturgia, fruto de una meditación poética del compositor siempre debe responder a los siguientes criterios:

- **El texto** debe ser siempre sacro y teológico.
- **La forma.** Una música no escrita expresamente para la liturgia puede tener libertad de forma, pero no debe estar fuera de ese fin. Ayudar al alma a relacionarse con Dios, a conocerlo y amarlo.
- Puede reflejar en modo también dramático la dificultad del creer con una expresividad más libre. En este caso se trata de composiciones no litúrgicas.

Así mismo, el compositor de música para la liturgia debe respetar algunas exigencias estrictamente musicales:

- **La calidad.** La música litúrgica no puede separarse del contexto más amplio de la música. Debe ser de alta calidad, propia para su uso. En la alabanza a Dios se da lo mejor.
- **La simplicidad.** La calidad de una música no está ni en la complejidad ni en la dificultad. Debe ser comprensible.
- **Eficacia.** Un canto litúrgico que no mueve el corazón hacia Dios no cumple su finalidad.
- **Respeto de la estructura de la celebración.** La música es para la liturgia y no viceversa. Las composiciones que no encuentran espacio en la liturgia deberán prepararla o seguirla.

En cuanto a lo relacionado con la música litúrgica, distintos documentos concuerdan en definirla como la música que se utiliza directamente para la liturgia. Cobran singular atención el canto como acción litúrgica, los géneros de la música sagrada, la polifonía, lo instrumental y lo popular, entre otros, afianzando el concepto de que la música sacra en realidad abarca música litúrgica y música no litúrgica. La música es considerada por la Iglesia como sobresaliente entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne (SC, VI, 112).

Todas las aproximaciones al concepto de música sacra guardan entre sí el denominador común expuesto desde san Agustín hasta Joseph Ratzinger: la expresión de la música como alabanza a Dios, como manera de conectarse con Dios, como expresión de la belleza, entendida esta como la única y universal: Dios.

Queda claro, pues, que la música sacra contiene a la música litúrgica, pero que no toda música sacra es música litúrgica. Ella se acoge a sus directrices, basadas en sus usos y funciones. Teniendo en cuenta las precisiones de Garbini, en la música sacra se pueden encontrar la música vocal, *a capella*, la música instrumental y la música vocal con acompañamiento instrumental. Así mismo, la puesta o no de esta música al servicio de la liturgia aparece en diversos documentos.

Más allá de las propuestas expresadas por los autores y documentaciones citadas, el término música sacra en este trabajo hace referencia a la música que debe lograr la elevación espiritual y establecer una relación con Dios, una comunicación profunda, bien sea a través de los actos litúrgicos o en el encuentro íntimo y personal con Él. Bajo esta consideración se aplican en el estudio de la colección los criterios para la organización de la información en la base de datos que constituye el corpus del capítulo 3 de esta investigación.

## DE PÍO X A PABLO VI. NORMATIVA Y OTROS DOCUMENTOS QUE REGULARON LA MÚSICA SACRA EN EL CATOLICISMO DEL SIGLO XX

La música litúrgica se ha de distinguir claramente de la música religiosa en general, igual que ocurre con el arte figurativo, cuyos criterios litúrgicos han de ser distintos a los del arte religioso en general. El arte en la liturgia tiene una responsabilidad muy específica y, precisamente por esto, se convierte en motor de la cultura que, en último extremo, se debe también al culto.

Benedicto XVI (Ratzinger, 2006).

La temporalidad de la colección en estudio se enmarca entre el *Motu proprio* “*Tra le sollecitudini*”, de 1903, promulgado por Pío X<sup>87</sup>, y la instrucción *Musicam sacram*, del Concilio Vaticano II, de 1967, durante el papado de san Pablo VI<sup>88</sup>. La recurrencia, en el siglo XIX, de hacer música litúrgica como si fuera un espectáculo de ópera provocó, entre otros, el cuestionamiento sobre una desviación de los propósitos de la música, tanto en la liturgia como en otras actividades musicales de carácter religioso. El distanciamiento de los objetivos iniciales, el abandono de la polifonía en latín, del canto gregoriano y el uso de los idiomas nacionales y de músicas populares obligó a trazar reformas musicales, muchas de ellas como reguladoras de las prácticas existentes. Aunque la centonización<sup>89</sup> era usada desde los primeros cristianos, la posibilidad de su escritura y la rápida difusión de los cantos no abandonaron esta costumbre, así que melodías profanas fueron utilizadas con textos religiosos.

Dos hitos, como lo afirma Virgili, presentan la incursión del canto popular en la liturgia: el *Motu proprio*, promulgado en 1903, durante el pontificado de Pío X, y las disposiciones sobre la liturgia emitidas por el Concilio Vaticano II (1963) y contenidas en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* y en otros documentos posteriores (Virgili, 2010, p. 177).

La llegada del cardenal Giuseppe Sarto al papado en 1903 trajo diversas realidades, como el nacimiento del movimiento litúrgico, la restauración del monasterio de Solesmes, el trabajo de la recuperación del canto gregoriano por los mojes herederos de Dom Guéranger y la naciente pujanza del movimiento ceciliano. Todo ello permeado por la influencia del romanticismo musical que se evidenció en las formas modernas del repertorio litúrgico, cada vez más al estilo de la ópera y el drama.

Sin embargo, la revalorización de lo antiguo, tendencia generalizada en Occidente durante el siglo XIX, llevó a que en el ámbito de la música litúrgica se retornara también al uso del canto medieval y de la polifonía renacentista. De igual manera, la participación del pueblo en los cantos religiosos fue común en la antigüedad, pero con la aparición de la música

---

<sup>87</sup> El papa Pío X, Giuseppe Sarto OCD (1835-1914), fue pontífice entre 1903 y 1914.

<sup>88</sup> Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini (1897-1978) fue Pontífice entre 1963 y 1978. Lo canonizó el papa Francisco en octubre del 2018.

<sup>89</sup> Hoppin (1978) define la centonización (del latín *cento*, remiendo) como una técnica de melodías o piezas a partir de material melódico ya existente.



académica o erudita esta intervención se fue reduciendo, dejando que los fieles intervinieran musicalmente en el canto popular y en algunas pocas partes de la liturgia. Así, el *Motu proprio* y sus antecedentes dan cuenta de la importancia del concurso de los fieles en los actos litúrgicos. De aquí que el canto popular en los idiomas nacionales cobre mayor relevancia a partir de las reformas musicales del siglo XIX.

La música, en el caso del catolicismo es un elemento que fomenta la oración, hace parte de los actos litúrgicos y se usa como herramienta en los procesos de evangelización. Se pueden identificar diversos documentos pontificios que durante el siglo XX han dado claridad sobre la música sacra y sus aplicaciones. No obstante, el seguimiento de tales reglamentaciones no siempre se lleva a cabo, como en ellas se propone.

Como referente se incluye la Tabla 4, en la que se identifica el documento normativo y los aspectos que trata en relación con la música.

**Tabla 4.**  
Documentos normativos sobre la música sacra en el siglo XX

Documento	Aspectos que trata
<i>Motu proprio</i> “ <i>Tra le sollicitudini</i> ” (San Pío X, 22 de noviembre de 1903)	Música Texto Cantores Instrumentos Duración Medios
Carta apostólica <i>Divini cultus sanctitatem</i> (Pío XI, 20 de diciembre de 1928)	Oficio coral Escolanías Instrumentos Participación del pueblo
Instrucción sobre la música sagrada <i>Musicae sacrae disciplina</i> (Pío XII, 25 de diciembre de 1955)	Música sagrada Instrumentos Canto popular Medios prácticos
<i>Sacra congregatio rituum</i> , Instrucción de música sacra (Pío XII, 03 de septiembre de 1958)	Patrones para la práctica de la música Uso de instrumentos Asuntos relacionados con los medios de comunicación, la radio y la TV Remuneración de los músicos Establecimiento de escuelas de música y comisiones diocesanas

Continúa

Documento	Aspectos que trata
Constitución pastoral <i>Sacrosanctum Concilium</i> (Pablo VI, 4 de diciembre de 1963)	Fomento de las <i>Schola Cantorum</i> Participación activa Enseñanza y práctica musical en seminarios Canto gregoriano en la liturgia romana Canto popular Instrumentos Textos
Instrucción <i>Musicam sacram</i> Sagrada Congregación de Ritos (Pablo VI, 1967)	Música Normas generales Actores en la celebración El canto en la misa El canto del Oficio Divino Celebraciones especiales El idioma La preparación de la melodía para textos en lengua vulgar Música sagrada instrumental Comisiones de música sagrada

Fuente: Elaboración propia.

La normativa presentada en el cuadro corresponde a lo expresado directamente desde el Vaticano. Sin embargo, en algunos lugares católicos hubo pronunciamientos sobre la música sacra desde las propias arquidiócesis. En las búsquedas realizadas se evidencia el interés para este estudio del caso español y del caso mexicano. La revisión documental del Celam<sup>90</sup>, en sus conferencias de Río de Janeiro, en 1955, y Medellín, en 1968, no aborda directamente el tema musical (Celam, 1955, 1968). De igual manera, en los documentos históricos de la Conferencia Episcopal de Colombia tampoco se constata el trato de este asunto. Más adelante se detalla lo relacionado con el Celam y con los congresos de música sacra en América Latina, no como norma, sino como una cuestión de interés.

A continuación, se expone la referencia de algunos de los documentos normativos que inciden particularmente en el tipo de repertorio encontrado en la colección de las MAR.

<sup>90</sup> Celam (Consejo Episcopal Latinoamericano): organismo de comunión, reflexión, colaboración y servicio, como signo e instrumento del afecto colegial en perfecta comunión con la Iglesia universal y con su cabeza visible, el Romano Pontífice. Fue creado en 1955 y agrupa a los obispos de la Iglesia católica de Latinoamérica y el Caribe.

## El *Motu proprio* “*Tra le sollecitudini*”

### *Antecedentes*

Generalmente, las normativas surgen como necesidad de regular lo que en muchas ocasiones ya se viene practicando. Desde comienzos del siglo XIX, en Europa surgieron algunos movimientos que compartían la idea de que la música religiosa se había desviado de su propósito. Raúl del Toro (2012) y Adolfo Gutiérrez Viejo (2004) presentan un panorama de lo ocurrido en ese siglo hasta llegar al *Motu proprio* de Pío X, que abarca desde la fundación de la *Institution royale de musique religieuse*, en 1817; el *Bonum est confiteri Dominum*, expedido en 1830 por Pío VIII, reafirmando los principios del Concilio de Trento relativos a la música litúrgica, y el inicio del trabajo de restauración del canto gregoriano en la abadía benedictina de Solesmes, hasta el movimiento de restauración de la música sacra con la fundación de la *Associazione Italiana di S. Cecilia*<sup>91</sup>.

El cardenal Giuseppe Sarto (luego Papa Pío X) había dedicado mucha atención a la música sacra desde sus tiempos de seminarista y venía siguiendo los artículos que, De Santi, publicaba en *La Civiltà Cattolica*. Cuando en 1893 desde la Congregación de Ritos se pidió su aporte, junto a la de otros obispos, para aclarar o modificar la *Ordinatio* de 1884, el cardenal Sarto se dirigió a De Santi para que le ayudase en la preparación de dicha aportación, siguiendo la línea que venía expresando en sus artículos y que el cardenal aprobaba con entusiasmo.

---

<sup>91</sup> El recorrido incluye la *Société des concerts de musique vocale religieuse et classique*, también con el fin de recuperar la polifonía católica tradicional de 1843; la Sociedad Ceciliana de Alemania (*Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland*) para la restauración de la música sacra conforme a la auténtica tradición católica, concretada en el gregoriano y la polifonía, y reconocida oficialmente por Pío IX en 1870 en Ratisbona; la *École de musique religieuse* en Bélgica, fundada en 1873; la Sociedad Americana de Santa Cecilia, fundada en 1874, y en 1878 se funda la Asociación Ceciliana de Irlanda. En Italia el movimiento de restauración de la música sacra se concreta en la fundación de la *Associazione italiana di S. Cecilia*. En 1884, Lucido Maria Parocchi, cardenal vicario de León XIII para la ciudad de Roma, promulgó su *Ordinatio* en la que señalaba la conveniencia de seguir “la tradición de los mayores”, entendida expresamente como “la herencia de San Gregorio Magno y de Palestrina”, es decir: una vez más, el gregoriano y la polifonía romana del XVI. León XIII encargó una reforma a la música sacra, al jesuita Angelo de Santi (1847-1922), quien será más tarde figura determinante para el *Motu proprio Tra le sollecitudini* de Pío X (1903).

El 7 de julio de 1894, la Congregación de Ritos publicó un Reglamento sobre la música sacra, cuyas indicaciones quedaron en un punto intermedio entre las posturas conservadoras, por una parte, y el impulso reformador liderado por el cardenal Sarto, por otra. Sarto publicó, el 1 de mayo de 1895, su *Carta pastoral sobre la música sacra*, que retomaba el informe preparado para la *Congregación de Ritos*, en 1893, y adelantaba mucho de lo que luego sería la *Tra le sollecitudini*.

El documento constaba de tres partes. Unas consideraciones generales sobre los principios tradicionales que habían regido desde siempre la música sacra en la Iglesia, la reforma de la música sacra que se había originado ya en diversos países de Europa y termina proponiendo una serie de instrucciones concretas para poner en práctica dicha reforma.

La música y el canto no están exentos de la influencia general del Romanticismo. Así, la música del catolicismo se vio permeada por el gusto hacia el arte medieval; el gótico, como modelo arquitectónico, y el gregoriano, como modelo musical. Pero a su vez las formas musicales profanas permearon las formas de componer la música sacra. Según Piqué Collado (2006), el canto tomó formas operísticas y muchas composiciones para órgano se escribieron en forma de sonata.

### *Tra le sollecitudini*

La difusión del canto gregoriano, su estudio y recuperación, la revalorización de la polifonía y el estudio de los padres de la Iglesia tomaron carta de identidad en el cambio de siglo. Entrado el siglo XX, el nuevo papa, el carmelita G. Sarto, promulga un *Motu proprio*<sup>92</sup>, documento en el que se consigna toda la necesidad de transformar la música en la liturgia y concientizar sobre el uso.

---

<sup>92</sup> Un *Motu proprio*, por su forma interna, consta de tres partes: la primera “narrativa”, la segunda “motiva” y la tercera “dispositiva”. La primera y segunda se refieren a la demanda o preces, transcriben con frecuencia literalmente sus términos y exponen los motivos de esta. La tercera parte forma un bloque separado. En ella las disposiciones, si son varias, están numeradas, como los artículos y párrafos de las leyes. El *Motu proprio* “*Tra le sollecitudini*” sigue exactamente este esquema. Las preces aparecen claramente expuestas en las dos primeras partes del documento y en la última se dan las instrucciones que serán de obligado cumplimiento (Fernández de la Cuesta, 2004).

El documento *Tra le sollecitudini*, de Pío X, está dividido en una introducción y nueve capítulos. En él se incluyen 29 artículos, un apartado de principios generales y referencias a los géneros de la música sacra, a su relación con el texto litúrgico, a los cantores, instrumentos, creación de la *Schola Cantorum* y sociedades musicales que, según Virgili (2010), pueden concentrarse en:

- Restauración del canto gregoriano, enmarcado en la recuperación del sentido teológico.
- Recuperación de la polifonía del siglo XVI, impulsada por el movimiento cecilianista.
- Recuperación de repertorios (órgano de tubos).
- Creación de nuevo estilo de composición musical funcional y que contribuya a la dignificación de la liturgia.

San Pío X recuerda que “los fines de la música sagrada son dos: dar gloria a Dios y santificar a los fieles”. Y señala que para alcanzar estos objetivos “la música debe añadir eficacia al texto litúrgico, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios” (*MP, I, 1*).

Sentados estos principios, enumera las condiciones que debe reunir la música digna de ser admitida en la liturgia de la Iglesia:

- **Santidad**, de modo que su estilo excluya todo lo profano.
- **Bondad de formas**, es decir, calidad artística.
- Debe tener **arte verdadero**, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos.
- **Universalidad**. Aunque cada país puede dotar a su música litúrgica de particularidades estilísticas propias, siempre ha de mantenerse un vínculo tal con el carácter general de la música sacra que ningún fiel procedente de otra cultura reciba una impresión diferente.

En la correspondencia, documentos y exhortaciones de Pío X se destacan comunicaciones que expresan el interés por lo relacionado con la música y en particular con el canto gregoriano, la edición de libros litúrgicos y las reformas musicales<sup>93</sup>.

Reconocidos autores han dedicado parte de sus trabajos a estudiar el *Motu proprio*, sus aplicaciones y derivaciones, lo que evidencia su importancia dentro de la música del catolicismo en el siglo XX. Después de la promulgación de este restricto canónico, se reúnen congresos que tratan lo emitido en ese documento. Estos congresos, alimentados por posturas y discusiones de religiosos y músicos, particularmente en España, marcan en importante medida la creación musical que se refleja en la colección de las MAR, por lo que también se tratan algunos aspectos identificados como pertinentes para este proyecto.

La legislación vaticana reflejó, incluso antes del MP, la preocupación de la Iglesia por la música sacra, como se aprecia en diversos documentos. Luego de este restricto, se menciona *Divino Afflatu*, en 1911; *M.P. Abhinc duos annos*, 1913, de Pío X, y la Constitución Apostólica *Divini cultus sanctitatem*, de Pío XI, en 1928.

---

<sup>93</sup> Entre estos documentos se relacionan los principales: Carta sobre la restauración de la música sagrada dirigida al Cardenal Respighi, vicario general de Roma (8 de diciembre de 1903); Breve dirigido a Dom José Pothier agradeciendo el envío del Cantus Mariales (14 de febrero de 1904); Carta Encíclica *Iucunda sane*, publicada en el XIII centenario de la muerte de San Gregorio Magno, en la que se recuerda los trabajos realizados por este santo en la creación de la música sagrada (14 de marzo de 1904); Carta al cardenal arzobispo de Lion sobre la formación del pueblo en el canto gregoriano para su plena participación (21 de abril de 1904); antes de cumplir el año como Vicario de Cristo, Pío X promulga otro *Motu proprio* sobre la Edición Vaticana de los libros litúrgicos en los que se contenían melodías gregorianas. Nombra una Comisión especial para examinar los trabajos de renovación (25 de abril de 1904); Carta a Dom Pablo Delette, Abad de Solesmes, elogiando el trabajo de Dom Guéranger, precursor en las reformas del canto gregoriano. Funda la Escuela Superior de Música Sacra en Roma (1 de enero de 1911) y un mes antes de su muerte manda que la Escuela superior se titule como Instituto Pontificio de Música Sacra, PIMS, y que tuviera autorización para conferir diplomas en Canto Gregoriano, en Composición y en Órgano (10 de julio de 1914).

## Los congresos

Especial atención merecen los congresos derivados de *Tra le sollecitudini*. Aviñoa (2004) indica que el *Motu proprio* de Pío X generó en España, como en todo el mundo católico, una cadena de congresos de eclesiásticos especializados en música litúrgica para llevar a la práctica la normativa papal. En los congresos celebrados en Valladolid (26-28 de abril de 1907), Sevilla (12-15 de noviembre de 1908), Barcelona (21-24 de noviembre de 1912) y Vitoria (19-22 de noviembre de 1928) se discutieron estos temas, con la peculiaridad de que, siendo la reforma litúrgica algo que intentaba rescatar la música religiosa de ciertas costumbres introducidas en la práctica musical, los objetivos que esperaban conseguir eran cada vez más inalcanzables, algo que se certifica en el Congreso de Madrid de 1954, realizado para conmemorar el cincuentenario del decreto papal.

El *Motu proprio* llevó a la creación de comisiones diocesanas para el fomento del canto litúrgico y los primeros congresos de música sagrada, a imitación del primero, que tuvo lugar en Estrasburgo, en 1905, sobre la música sagrada en general, que contó con la presencia de una comisión formada por Miquel Ruá, de Girona; Federico Olmeda, de Burgos; Casiano Rojo, de Silos, y Lluís Millet, de Barcelona (Aviñoa, 2004, p. 386).

En la Tabla 5 pueden verse las principales conclusiones de cada congreso, el año y el lugar de celebración.

**Tabla 5.**  
Conclusiones de los congresos posteriores al *Motu proprio* en España

Congreso	Fecha	Conclusiones	Participantes destacados y observaciones
Congreso de Valladolid	26 al 28 de abril de 1907	Se concluye sobre los siguientes tópicos: ·Músicos de iglesia: proveer el cargo de organista y de cantor por medio de examen y la adecuación a lo marcado por el <i>Motu proprio</i> . ·Las mujeres solo podían cantar en comunidades femeninas o como agrupación de Hijas de María.	Nemesio Otaño, quien presidió el certamen. Participaron también P. Villalba, el P. Jorge y V. Ripolli <sup>94</sup> , Dom Salvany, Mn. Olmeda,

Continúa

<sup>94</sup> Vicent Ripolli o Vicente Ripollés. Aparece citado con distinta ortografía en varios textos, pero se refiere al mismo compositor y maestro de capilla español (1867-1943).

Congreso	Fecha	Conclusiones	Participantes destacados y observaciones
		<ul style="list-style-type: none"> <li>·Publicación de un catecismo litúrgico y promover lecciones de estética musical en los seminarios, de acuerdo con el <i>Motu proprio</i>.</li> <li>·Actos litúrgicos: conservar lo dado por las normas generales.</li> <li>·Géneros de música sagrada: se debía usar la edición vaticana y los métodos publicados en España.</li> <li>·Órgano y los instrumentos admitidos en la Iglesia. Armonio: instrumento de orquesta usado solo para acompañamiento.</li> </ul>	P. Baixauli y Mn. Ruá. L. Serrano y C. Rojo.
Congreso de Sevilla	13 al 16 de noviembre de 1908	<p>Se concluye sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>·Publicaciones. Se recomendaba estudiar los siguientes textos: <i>Melodías gregorianas de Dom Pothier</i>; <i>La paleografía musical de Solesmes</i>; <i>Le nombre gregorien de Dom Mocquereau</i>; <i>La biblioteca musicológica de Alphonse Picard</i>, siendo obligatoria la edición vaticana del <i>Graduale</i>.</li> <li>·Enseñanza obligatoria del canto gregoriano en los seminarios.</li> <li>·Enseñanza de cantos de la propia región y del órgano, como instrumento primordial de la música litúrgica con sistema mecánico.</li> <li>·Publicación de una revista musical sagrada (probablemente en referencia a la revista <i>Música Sacro-Hispana</i>).</li> </ul>	Intervinieron en el congreso Casiano Rojo (Silos), Vicent Ripolli, Luis Villalba (Escorial) y Federico Olmeda (Descalzas Reales).
Congreso de Barcelona. III Congreso Nacional de Música Sagrada	21, 22 y 23 de noviembre de 1912	<p>Se concluye:</p> <p>En la sección primera, de Canto Gregoriano.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>·Obligatoriedad del canto gregoriano. Promover los ensayos colectivos y fomentar las voces medias.</li> <li>·Que el canto gregoriano llegase al canto del pueblo por medio de la edición de manuales de canto, la formación de núcleos de cantores y una política para su promoción entre los fieles.</li> </ul>	Participaron: Francese de Paula Mas, Felipe Pedrell, Gregori Suñol, Dionis Cabot y Josep Parellada. Realizaron cinco conferencias con audiciones: Música gregoriana a cargo de Gregori Suñol;

Continúa



Congreso	Fecha	Conclusiones	Participantes destacados y observaciones
		<p>En la sección segunda, Música Figurada.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>·Músicas populares religiosas en estado natural, armonizadas o música de nueva creación, siguiendo los patrones canónicos.</li> <li>·Música de órgano. Se insiste en que este es el instrumento primordial de la liturgia.</li> </ul> <p>En la sección tercera. Propaganda y Organización.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>·Textos de base para la promoción del canto.</li> <li>·Legislación sobre canto litúrgico.</li> </ul>	<p>Música moderna, por Nemesio Otaño; Música orgánica, por Vicent Ma. de Gibert; Música religiosa popular, por Lluís Millet, y Música polifónica, por Felipe Pedrell.</p> <p>Se constituyó la Asociación <i>Cecilianista</i> española, a petición e indicaciones de Nemesio Otaño. Fue presidida por Vicent Ripolli y los vicepresidentes fueron Julio Valdés y Felipe Pedrell. Se nombraron comisiones para sucesivos congresos en Mallorca y Valencia, y se trató sobre los de Tarragona, Ávila, Astorga y Almería.</p>
Congreso Litúrgico de Montserrat	Entre el 5 y el 10 de julio de 1915	<p>Se concluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>·Responsabilidad de los párrocos en las transgresiones de las prescripciones eclesíásticas.</li> <li>·Confianza en que de la ejecución de la música sagrada se ocupa la gente preparada y que se siguen los textos aprobados por la autoridad.</li> <li>·Necesidad de retribución digna a los intérpretes musicales eclesíásticos</li> </ul>	<p>Se hicieron diversos recitales de obras gregorianas, como la misa De Angelis, el Alma Mater o el Requiem gregoriano.</p>

Continúa

Congreso	Fecha	Conclusiones	Participantes destacados y observaciones
		<ul style="list-style-type: none"> <li>·Necesidad de crear archivos musicales al servicio de las funciones ordinarias. No se puede permitir que el oficiante lea en voz alta sobre la música. Esta ha de cesar o el sacerdote debe esperar a que esta acabe.</li> <li>·Se permiten cantos en lengua vulgar en las misas rezadas y en las funciones no estrictamente litúrgicas.</li> <li>·La música de iglesia ha de presentar siempre nobleza y seriedad de estilo.</li> <li>·Las mujeres no pueden cantar de manera solística, excepto en las comunidades religiosas femeninas. Pueden formar parte del conjunto de los fieles.</li> <li>·El canto del pueblo ha de ser al unísono.</li> <li>·El único instrumento que se permite es el órgano y, en su defecto, el armonio.</li> <li>·Obligación de los presbíteros de ensayar con regularidad.</li> <li>·Creación de escuelas gregorianas para los clérigos sin formación musical.</li> <li>·Necesidad de una asociación para la difusión del canto litúrgico.</li> </ul>	<p>Participaron, entre otros: Francesco Ragonesi, P. Gregori Sunyol<sup>95</sup>, sacerdote Lluís Carreras y la Associació Gregorianista que promovió en toda Cataluña las Schola Cantorum, así como Cardó y Marcet, Luis Millet, monseñor Ragonesi, quienes aportaron composiciones y discusiones en el congreso.</p>
IV Congreso de Vitoria	19 al 22 de noviembre de 1928	<p>Carácter más conmemorativo que normativo.</p> <p>Se propusieron cuatro objetivos básicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>·Recordar las disposiciones del decreto papal.</li> <li>·Exigir otra vez el cumplimiento de las normas pontificias en lo referido a la música sagrada.</li> <li>·Hacer inventario de la obra realizada en España.</li> <li>·Dar orientaciones útiles para el futuro.</li> </ul>	<p>Intervinieron: José Antonio de Donostia; Vicent Ripoll, Resurrección Ma. De Azkue, David Pujol, Anselm Ferrer y José Artero. Higinio Anglés destacó en señalar la necesidad de ordenación y catalogación urgentísima de los archivos musicales de las catedrales e iglesias españolas.</p>

Continúa

<sup>95</sup> Gregorio Suñol o Gregori Sunyol es la misma persona.

Congreso	Fecha	Conclusiones	Participantes destacados y observaciones
V Congreso Nacional de Música Sagrada de Madrid	18 al 22 de noviembre de 1954	La constitución técnica del órgano fue asunto de discusión. Diversos modelos de órgano eléctrico, electrofónico, electrónico y demás, con las necesidades litúrgicas y otras de orden más práctico como la facilidad de afinación, de uso y de precio.	Participaron: el obispo de Madrid-Alcalá, P. Otaño, O. Massana, Samuel Rubio, Manuel García Matos y José de San Sebastián e Higinio Inglés.

Fuente: Elaboración propia.

En particular, del Congreso de Música Sacra de 1915 se concluyen elementos que determinarán los repertorios y libros de música que surgen y se divulgan en conventos, colegios y seminarios de las comunidades católicas de habla hispana. Esto se ve reflejado en la producción de materiales como libros de partituras y manuales de canto que pudieran ser utilizados por el pueblo y ser distribuidos en las asociaciones, parroquias, escuelas y colegios católicos. También se invitaba a que los fieles formaran parte de los actos cantados y se exhortaba a cantar el gregoriano, u otros cantos religiosos populares, al unísono. Estas conclusiones se advierten al estudiar el repertorio de la colección de las MAR. Varios de los documentos ahí encontrados son justamente manuales de canto, libros para seminarios y colegios, libros de cantos para la comunidad en general, misas y oficios en escritura neumática al estilo gregoriano: *Colección de cánticos religiosos*, de G. Bruño (1912); *Colección de cantos sagrados populares, para uso de las iglesias, seminarios y colegios católicos con acompañamiento de órgano o de armonio, de diferentes autores*, de la Editorial FTD (México, 1931), entre otros. Esto muestra el cumplimiento de las directrices pontificales en lo relacionado con la música.

En 1928, Pío XI publica la Constitución Apostólica *Divini Cultus*, a los 25 años del *Motu proprio*. Insiste en la participación musical del sacerdote y las sedes de *Schola Cantorum* que hayan sido creadas. En 1954, en el cincuentenario del *Motu proprio*, se realiza el Congreso de Madrid, en el que se aprecia cómo los avances de la tecnología musical permean la práctica de la música en la liturgia. La aparición de los órganos electrónicos y la conservación de armonios permitieron suplir la necesidad del

acompañamiento organístico en aquellas iglesias o capillas en las que no se contaba con un órgano tubular.

En el 2003, se llevó a cabo en Barcelona, entre el 26 y el 28 de noviembre, el *Simposio Internacional: El Motu proprio de San Pío X y La Música (1903-2003)*, con una importante participación de investigadores de la música sacra en España. Se trataron temáticas referentes al *Motu proprio* en sí mismo, al uso de instrumentos, a repertorios propuestos desde este restringido canónico y a la música de Bach, entre otros múltiples temas de gran interés para la música sacra del catolicismo. Debido a la relación directa con la colección de las MAR, durante el desarrollo de este capítulo y en otros apartados del presente texto se hará referencia a algunos estudios especializados del tema y a algunos de los autores que participaron en este Simposio, entre ellos, María Antonia Virgili Blanquet e Ismael Fernández de la Cuesta.

En el hilo conductor del siglo XIX pudo observarse que con la secularización de la sociedad, luego de la Revolución francesa, la Iglesia había perdido protagonismo en la vida política y social, entre otras causas, por el racionalismo y la ilustración. En esa pérdida aparente de poder, los Estados Pontificios intentaron acrecentar la autoridad espiritual a través de la presencia de los católicos en la sociedad civil, según describe Fernández de la Cuesta (2004, p. 50). En ese mismo siglo, la naciente musicología, como ciencia positiva, intentó recuperar la música del pasado según sus fuentes, pero estas fueron en su mayoría manuscritos considerados como originales. De aquí que las fuentes medievales, particularmente de la monodía religiosa, trajeron como resultado la publicación de libros de canto que, desde la actividad de los monjes de Solesmes, encausaron un proyecto restaurador del canto gregoriano, que incluía la publicación de varias ediciones del *Liber gradualis*. Esta recuperación tuvo un propósito unificador y una necesidad de práctica que Fernández de la Cuesta denominó “de conciencia moral y de estética”.

En 1901 se creó una comisión internacional que se ocupó de elaborar ediciones musicales de canto gregoriano aprobadas por el papa. Esta comisión solo entró en funcionamiento en 1904, luego de la publicación del *Motu proprio*. La comisión estuvo presidida por José Pothier (1835-1923) y compuesta por André Mocquereau (1849-1930), como jefe de redacción,

ambos monjes de Solesmes; por miembros eclesiásticos y seculares y por algunos consultores.

Los monjes de Solesmes asumieron los cantos de las ediciones vaticanas. Usando los signos rítmicos inventados por André Mocquereau, los publicaron por la editorial Desclée y se constituyeron en las versiones oficiales. De estas publicaciones se encuentran obras en la colección, y aunque lo central en las MAR no es el canto llano, sí ha podido identificarse en partituras (particularmente del oficio —Liturgia de las Horas— y la misa del VI tono, publicaciones del siglo XX) la práctica de canto llano. También en el libro *Los tesoros del organista* aparecen acompañamientos para cantos gregorianos o cantos llanos.

Pero, como lo afirma Fernández de la Cuesta (2004), la definición del canto gregoriano como modelo de canto melódico de los tiempos antiguos no está justificada por argumentos históricos científicos. Los neumas de los más antiguos manuscritos gregorianos suponen la existencia de un estadio anterior a la diatonización del gregoriano. Esto es, la fijación de sus sonidos en la escala diatónica. Las formas de los cantos litúrgicos occidentales, incluido el gregoriano, se produjeron por un largo proceso constructivo que nació de una recitación salmódica alimentada con las ornamentaciones de los sucesivos cantores (p. 73).

Así, el canto gregoriano pasó a ser un tipo de canto usual en la música sacra del siglo XX, lo que se evidencia en múltiples publicaciones de seminarios, colegios y conventos.

### **Celam, Congresos en Latinoamérica y conferencias episcopales**

Antes de revisar la documentación pontifical siguiente a los congresos, es preciso hacer un llamado de atención sobre cómo se afrontó la situación de la música sacra en América Latina. Los órganos sobre los cuales se puede abordar la problemática son el Celam y las Conferencias Episcopales Nacionales.

El Celam realizó dos reuniones en el marco de la temporalidad de la colección de partituras de las MAR. La primera tuvo lugar en Río de Janeiro (25 de julio-4 de agosto de 1955), es decir, unos pocos años antes del Concilio; la segunda, en Medellín (26 de agosto-7 de septiembre de 1968), una vez finalizado el Concilio Vaticano II.

La temática trabajada en 1955 estuvo centrada en el problema más apremiante de América Latina: la escasez del clero, sobre lo que incidirán con fuerza; un segundo problema: la necesidad de una mejor instrucción y preparación de los seglares, y un tercer tema fue el problema social. La Asamblea General del Episcopado Latinoamericano que se celebró en Medellín entre agosto y septiembre de 1968 marcó un antes y un después en la historia de la Iglesia de este continente. Ponencias y conclusiones orientaron y mostraron derroteros para el camino de una Iglesia que reconoce la situación de Latinoamérica. El interés se centró entonces en los marginados, las comunidades religiosas comenzaron a vivir en mayor pobreza, a tener una ubicación más cercana al mundo de los pobres y a compartir con ellos sufrimientos y ansias de liberación. No se plantea en estos documentos qué función, aplicabilidad o uso y con qué características se desarrolla lo relacionado con la música.

Al indagar otros documentos en los que tal vez hubiese pronunciamientos sobre la práctica de la música sacra en Latinoamérica se encontraron dos eventos importantes: la realización de los Congresos Nacionales de Música Litúrgica en México, a partir de 1939, y la propuesta de realizar un Congreso Interamericano de Música Sacra, en 1948. Estos congresos fueron y siguen siendo organizados por la Comisión Diocesana de Música Litúrgica y Arte Sacro. En ellos se trabajan diversas temáticas, que abordan desde la historia de la música sacra hasta la implementación de obras musicales en vivo. Están coordinados por el Departamento de Música Litúrgica (Demusli), perteneciente a la Comisión Episcopal para la Pastoral Litúrgica (México).

El Primer Congreso Nacional de Música trató aspectos referentes a estudios y modelos prácticos de la interpretación de los diversos géneros de música litúrgica. El caso mexicano merece atención puesto que las nuevas escuelas y el interés despertado derivaron en la convocatoria que la Acción Católica Mexicana hizo para la celebración de este Congreso Nacional de Música Litúrgica, que realizó en Ciudad de México y cuyo logro fue el establecimiento de una Comisión Central de Música Sagrada<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Los objetivos eran incrementar el número de escuelas de música sacra y regular sus programas, generar interés musical en los seminarios, establecer comisiones diocesanas que rescataran los archivos musicales de las iglesias, difundir entre los fieles el canto gregoriano, realizar cursos y congresos para los músicos de iglesia, así como

En la práctica cotidiana persistían las deficiencias musicales en los recintos sagrados, algo que ocurría no solo en México, sino en toda América y que incluso podía advertirse a escala mundial.

En 1948 se propuso realizar el Primer Congreso Interamericano de Música Sacra, en Guadalajara, México, en donde se plantearon las directrices de una ruta, cuya realización sigue pendiente. Una vez aprobado el plan por el episcopado mexicano, se puso a consideración de la Santa Sede y se propuso que se celebrase antes que el Congreso Mundial que se llevaría a cabo en Roma en 1950. El papa Pío XII aceptó la propuesta y se celebró del 11 al 22 de noviembre de 1949. Las conclusiones de este congreso se plasmaron como la necesidad de acatar las disposiciones eclesíásticas que regían la actividad musical sacra, la búsqueda de métodos para lograr en América la restauración de la música sacra, la necesidad de atender la formación musical del clero, mejorar el entorno del músico de iglesia, promover la participación de fieles y crear escuelas de música sacra. Se buscaría organizar concursos de composición sacra, estimular la creación de *Schola Puerorum* y *Schola Cantorum*, editar y distribuir material didáctico, promover el perfeccionamiento de los jóvenes americanos en el Pontificio Instituto de Roma. Además, se declaraban al canto popular religioso como de gran estima para la Iglesia y se proponía estudiar y coleccionar sus piezas con miras a elaborar una edición que despertase el interés del pueblo.

Aunque en Colombia no se realizaron congresos de música sacra, es importante anotar que, en el primer Congreso de Música en Colombia, realizado en Ibagué en 1936, la temática sí estuvo a la orden del día. Como puntos de interés particular fueron tratados los que tocan con la pedagogía musical, la enseñanza del canto religioso, la depuración de la música sagrada y de las que se difunden por medio de la radio y de las grabaciones. No se descuidó en el Congreso lo de la propiedad artística y lo que atañe a ediciones de obras musicales. Todos estos anhelos fueron condensados en el proyecto de una legislación fundamental de música que es objeto de estudio detenido, para llevar a la práctica las conclusiones del Congreso (Bravo Márquez, 1936, pp. 414-416). En un momento de

---

establecer relaciones internacionales de intercambio artístico y canales editoriales, tanto informativos como educativos.

posguerra, en el que Europa vivía una reorganización en distintos frentes, la iglesia de Roma manifestó su apoyo. El Congreso Interamericano generaba expectativas como modelo para la Iglesia católica, pero en la realidad estas conclusiones no se cristalizaron. Según Eduardo Escoto Robledo (2012), el Concilio Vaticano II (1962-1965) trató el tema de manera superficial, estableciendo disposiciones por demás laxas, justificadas por el afán reformador de la propia asamblea, con lo que, en cierta forma, se desestimaba la disciplina dictada por las anteriores disposiciones.

En el documento del Celam, de Puebla de 1979, se hace evidente la importancia de usar recursos, como la música y el canto, y otras expresiones artísticas, como la danza, la arquitectura, la pintura y el teatro, en la obra de evangelización de la Iglesia en América Latina. Particularmente en las iniciativas del esfuerzo misionero hacia la educación, la caridad, etc., en donde las misiones franciscanas, agustinas, dominicas, mercedarias y jesuitas, entre otras, muestran estos aspectos y el trabajo de la mujer como algo fundamental (Celam, 1979/2008, numeral 9)<sup>97</sup>.

Se revisó, además, la documentación histórica de la Conferencia Episcopal de Colombia, pero en ella tampoco hay pronunciamientos sobre la música. En 1953, el documento *Ordinario de la misa en castellano, aprobado por el episcopado colombiano* incluye las aclamaciones obligatorias y lo que puede considerarse como los cantos del ordinario de la misa, pero no se citan con tales nombres. Solo aparecen los textos del *Kyrie*, como *Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten piedad*; el *Gloria*, en la traducción al castellano; y se enuncia el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, con sus respectivas traducciones, pero no se hace referencia a los cantos.

Tratado ya el *Motu proprio* y sus implicaciones en términos de congresos y conferencias episcopales, se retorna a la normativa pontifical.

### Carta apostólica *Divini cultus sanctitatem*

Este documento, expedido por Pío XI el 20 de diciembre de 1928, se organiza en los siguientes numerales: (I) El dogma, la liturgia y el arte, (II) El *Motu proprio* de Pío X y el centenario de Guido de Arezzo, (III) La parte dispositiva, (IV) El oficio coral, (V) Capillas musicales y escolanías niños

---

<sup>97</sup> El documento de la Conferencia de Puebla puede ser consultado en la Biblioteca Electrónica Cristiana (BEC) VE Multimedios (Celam, 1979/2008).



cantores, (VI) La música instrumental y el órgano, y (VII) La participación del pueblo. La carta apostólica surge como una necesidad de llamar la atención y de hacer cumplir lo expuesto por Pío X en 1903. Da así algunas disposiciones luego de 25 años de promulgado el rescripto de Sarto.

La parte dispositiva recuerda que las personas que van a formarse en la vida sacerdotal deben instruirse en el canto y en la música sagrada. Por lo que debía favorecerse la instrucción musical desde las clases elementales, de modo que pueda enseñarse en cursos superiores estética de la melodía gregoriana, del arte musical, de la polifonía y del órgano.

Del oficio coral, escribe que es necesario atender: el cultivo del canto del Oficio Divino, la formación de la persona responsable de la liturgia y el canto, e insiste en el canto gregoriano auténtico. Con respecto a las capillas musicales y escolanías de niños cantores, dice que las primeras deberían restaurarse y las escolanías deberían procurarse en parroquias, iglesias menores, iglesias mayores y catedrales. En cuanto a la música instrumental y el órgano, resalta la importancia de lo vocal sobre lo instrumental, expresa la preferencia del uso del órgano y advierte de los peligros del uso del modernismo musical. En lo relacionado con la participación del pueblo, desarrolla cuatro puntos: la transformación del papel del pueblo de espectador a parte activa en el canto litúrgico, la enseñanza general de la música litúrgica, la formación musical en institutos de música, y la música sagrada del pasado y vida interior.

### Encíclicas<sup>98</sup>

En términos generales, las encíclicas se proponen enseñar sobre algún tema doctrinal o moral, avivar la devoción, condenar errores o informar a los fieles sobre peligros para la fe derivados, de la cultura o de estamentos gubernamentales, entre otros; ellas pueden ser doctrinales o disciplinares, etc. En el caso de estudio, se referencian dos encíclicas que tratan directamente el asunto de la música sacra. En las doctrinales se identifica *Mediator Dei* (1947), sobre la Sagrada Liturgia, y en las disciplinares, *Musicae sacrae disciplina* (1955), ambas del Papa Pío XII.

---

<sup>98</sup> Del latín *Litterae encyclicae*, que literalmente significa “cartas circulares”. Las encíclicas son cartas públicas y formales del Sumo Pontífice que expresan su enseñanza en materias de gran importancia. Pablo VI definió la encíclica como un documento, en la forma de carta, enviado por el papa a los obispos del mundo entero.

En la encíclica *Mediator Dei*, sobre la sagrada liturgia, se expresa la necesidad de participación actual y personal de los fieles en el camino de la salvación. La participación de estos se reconoce en los cantos del ordinario y las partes propias de la solemnidad. Así, el pontífice describe que el fiel participa en la liturgia eucarística y fuera de ella, desde su oración personal hasta la Liturgia de las Horas. Pero en 1955, con la encíclica *Musicae sacrae disciplina*, expone la necesidad de que toda la asamblea participe cantando. Esta y otras reformas serán el camino para la realización del Concilio Vaticano II.

En *Musicae sacrae disciplina*, el papa Pío XII retoma nuevamente lo ya descrito por Pío X. Su documento comienza señalando a la música como *Don de Dios*. Por lo que Música-Iglesia debe atender a la claridad de un arte, *sí, pero* de un arte enmarcado en un contexto religioso. Dice Pío XII (1955):

La música sagrada, en verdad, está más obligada y santamente unida a estas normas y leyes del arte, porque está más cerca del culto divino que las demás bellas artes, como la arquitectura, la pintura y la escultura: estas se cuidan de preparar una mansión digna a los ritos divinos, pero aquella ocupa lugar principal en las mismas ceremonias sagradas y oficios divinos. (II, 8)

Y refiriéndose específicamente a la música sagrada, afirma que la música debe ser *santa*:

Que nada admita —ni permita ni insinúe en las melodías con que es presentada— que sepa a profano. Santidad, a la que se ajusta, sobre todo, el canto gregoriano que, a lo largo de tantos siglos, se usa en la Iglesia, que con razón lo considera como patrimonio suyo. (III, 13)

La segunda condición de la música sagrada es que ha de ser *obra verdaderamente artística*, porque

si en todos los templos católicos el canto gregoriano resonare puro e incorrupto, al igual que la sagrada Liturgia Romana, ofrecerá la nota de universalidad, de suerte que los fieles, doquier se hallaren, escucharán cantos que les son conocidos y como propios, y con gran alegría de su alma experimentarán la admirable unidad de la Iglesia. (III, 14)

En lo que expone sobre el canto gregoriano, Pío XII hace referencia “principalmente al rito romano latino de la Iglesia; más —en lo que procediere— se puede acomodar también a los cantos litúrgicos de otros ritos, tanto de los pueblos del Occidente —Ambrosiano, Galicano, Mozárabe— como de los Orientales” (III, 16).

De igual forma, refiere cada una de las letras dadas en el *Motu proprio* de Pío X. Es decir, lo afianza. Sin embargo, como particularidad, promueve el uso del cántico religioso popular:

En las funciones no estrictamente litúrgicas pueden tales cánticos religiosos, si reunieren las debidas cualidades, contribuir maravillosamente para atraer con provecho al pueblo cristiano, instruirlo e infundirle una piedad sincera y hasta llenarlo de santa alegría; y eso, tanto dentro como fuera del recinto sagrado, sobre todo en procesiones y peregrinaciones a santuarios tradicionales, así como en los congresos nacionales e internacionales. También pueden ser singularmente útiles para educar los niños en las verdades católicas, así como para las agrupaciones de los jóvenes y para las reuniones de las asociaciones piadosas, según bien y más de una vez lo ha demostrado la experiencia. (III, 19)

Y en especial en trabajos misionales. Esto explica en parte la colección de las MAR, que en realidad consolida lo que ya se venía realizando en la práctica. Libros como la *Colección de cantos sagrados populares, para uso de las iglesias, colegios y seminarios católicos*, publicada en México en 1931, que es una reimpresión de la de 1913, son una muestra anterior de lo propuesto en la normativa.

En cuanto a “Medios prácticos”, sugiere que se continúe con lo propuesto por los predecesores y que

Gran cosa sería si en la Comisión diocesana de Arte Cristiano se hallare algún perito en música y canto sagrado, que pueda vigilar sobre lo que se hace en la diócesis y comunicar al Ordinario lo hecho y lo que se debe aún hacer y de él reciba la dirección y la autoridad y la ponga en ejecución. (IV, 24)

### **Instrucción *Musicam sacram***

Uno de los documentos finales del pontificado de Pío XII fue la instrucción sobre música y liturgia promulgada el 3 de septiembre de 1958 en la fiesta

de Pío X, la instrucción *Musicam sacram*, de la Sagrada Congregación de Ritos. Toma como base el *Motu proprio*, de Pío X (1903), la constitución apostólica *Divini cultus sanctitatem*, de Pío XI (1928), y la encíclica *Mediator Dei*, de Pío XII (1947). En esta instrucción se plantean patrones para la acción, el uso de instrumentos, la relación con los medios de comunicación, la remuneración de los profesionales de la música, el establecimiento de escuelas de música y las comisiones diocesanas. Así mismo, el documento refiere normas particulares para el uso de la música en distintas situaciones: la misa, el Oficio Divino, la bendición, los distintos tipos de música y los libros de cantos litúrgicos.

Este documento es el último que trata la música litúrgica antes del CV-II. La instrucción enuncia algunas de las características que marcarán el texto de la Constitución Conciliar sobre la Sagrada Liturgia. Por un lado, es necesario distinguir entre las acciones litúrgicas y los ejercicios de piedad. Piqué Collado (2006) señala que hay una distinción entre misa con canto, la misa con canto solemne y la misa rezada. Señala qué repertorio se ha de incluir en el apartado de música sacra: canto gregoriano, polifonía clásica, polifonía moderna, música de órgano, canto popular religioso, música religiosa. Enseguida establece una serie de normas prácticas, por lo que Piqué insiste en que no es lícito mezclar acciones litúrgicas y ejercicios de piedad. Hay que privilegiar la participación en la acción litúrgica. Las misas con canto pueden incluir algún canto en lengua vulgar admitido y aprobado; la participación en las misas rezadas es recomendada, ya sea en el ámbito interior, ya sea exteriormente, según las normas aprobadas en cada lugar. Este documento presenta una clara preocupación por la participación activa de los fieles en el acto litúrgico, una fijación y delimitación clara de la función de los ministros del canto y de la música en la celebración litúrgica, y una normativa que pone de relieve el papel importante de la música y el canto en la acción litúrgica (Piqué, 2006, p. 43). Esta instrucción a su vez es referencia para el *Sacrosanctum Concilium*.

### *Sacrosanctum Concilium*

De acuerdo con la temporalidad de la colección de las MAR, el último documento a revisar es el CV-II con su promulgación de 1967. Sin embargo, previo a este momento, el 4 de diciembre de 1963, el Papa Pablo VI, en

unión con los padres del Concilio Vaticano II, promulgó el *Sacrosanctum Concilium*, Constitución sobre la Sagrada Liturgia. En este documento se trata el tema de la música sagrada, particularmente en el capítulo VI, que comprende los numerales 112 a 121, referentes a los apartados: “Dignidad de la música sagrada” (la tradición musical de la iglesia constituye un tesoro inestimable), “Primacía de la Liturgia solemne”, “Participación activa de los fieles”, “Formación musical”, “Canto gregoriano y canto polifónico”, “Edición de libros de canto gregoriano”, “Canto religioso popular”, “Estima de la tradición musical propia”, “Órgano de tubos y otros instrumentos”, “Cualidades y misión de los compositores”.

En el artículo 112, el primero del capítulo VI, se remarca que la tradición musical de toda la Iglesia es un patrimonio de gran valor. Piqué (2006) afirma que las Sagradas Escrituras ya han alabado el canto sacro como también lo han hecho los padres y los romanos pontífices, especialmente Pío X, y que han subrayado con insistencia el aspecto ministerial de la música sacra en el servicio divino (p. 43). Una mayor unión de la música con la acción litúrgica significa una mayor santidad. Y el Concilio, conservando las prescripciones y normas de la disciplina y la tradición, observa que el fin de la música sacra es la gloria de Dios y la santificación de los fieles y, por tanto, determina las normas, que constituyen el capítulo VII. En el artículo 114 se exhorta a la conservación del patrimonio musical sacro, la creación de *Scholae Cantorum* y se establece que, en cualquier acción sagrada a celebrar con canto, toda la asamblea de los fieles pueda ejercer su participación activa.

El artículo 116 reconoce el canto gregoriano como el propio de la Iglesia romana y aconseja la edición crítica de los libros. En el artículo 117 se recomienda la preparación de un repertorio para las iglesias menores y en los artículos sucesivos se recogen otros aspectos: la función de la música litúrgica instrumental, la promoción del canto popular religioso, el valor del canto docto no de los países de misión y la exhortación a los artistas a incrementar el patrimonio de la música litúrgica. La cuestión de la lengua vulgar y el latín aparece en el numeral 154.

El 5 de marzo de 1967 aparece la instrucción sobre *La música en la sagrada liturgia*, de la Sagrada Congregación de Ritos, en la que se resumen los últimos documentos y las normas del Concilio. Entre esos, el *Motu proprio* “*Sacram liturgiam*” de Pablo VI, de la sagrada liturgia, en

el que se pide a las diócesis que constituyan comisiones para la liturgia, la música y el arte, y se decreta la instrucción *Consilium a exequendam costituzionem de sacrae liturgia*, elemento de trabajo para llevar a cabo en la práctica las reformas litúrgicas dictadas por el CV-II.

Es importante mencionar la instrucción *Interoecomenici*, del 26 de septiembre de 1964, aplicación del *Sacrosanctum Concilium*, que determina que el celebrante no ha de repetir las partes cantadas por el coro o por el pueblo, permite la posibilidad de introducir la lengua vulgar en las misas cantadas, y ratifica que el coro y los instrumentistas forman parte de la asamblea litúrgica, incluso visiblemente. Todas estas reglamentaciones muestran que la música ha merecido atención en el estudio de la liturgia tanto antes como durante el CV-II.

En la instrucción *Musicam sacram* se tratan los apartados: (I) “Algunas normas generales”, (II) “Los actores de la celebración litúrgica” (en este capítulo se presta especial atención al coro, a las capillas musicales), (III) “El canto en la celebración de la misa”, en este último se distinguen grados de participación en el canto:

29. Pertenecen al primer grado:

a) *En los ritos de entrada:*

- El saludo del sacerdote con la respuesta del pueblo.
- La oración.

b) *En la liturgia de la palabra:*

- Las aclamaciones al Evangelio.

c) *En la liturgia eucarística:*

- La oración sobre las ofrendas.
- El prefacio con su diálogo y el *Sanctus*.
- La doxología final del canon.
- La oración del Señor —Padrenuestro— con su monición<sup>99</sup> y embolismo<sup>100</sup>.
- El *Pax Domini*.

---

<sup>99</sup> Según el *Diccionario de la lengua española*, monición es el “aviso o amonestación, especialmente el que hace con carácter oficial una autoridad eclesiástica” (RAE, s. f.-d).

<sup>100</sup> Del griego *em-ballon*: ‘añadir’, ‘introducir una cosa’. En la liturgia, comentario o glosa que se añade a la oración. En la misa se emplea para designar al comentario

- La oración después de la comunión.
- Las fórmulas de despedida.

30. Pertenecen al segundo grado:

a) *Kyrie, Gloria y Agnus Dei*.

b) El Credo.

c) La oración de los fieles.

31. Pertenecen al tercer grado:

a) Los cantos procesionales de entrada y de comunión.

b) El canto después de la lectura o la epístola.

c) El “Alleluia” antes del Evangelio.

d) El canto del ofertorio.

e) Las lecturas de la Sagrada Escritura, a no ser que se juzgue más oportuno proclamarlas sin canto. (MS, III, 29-31)

También se trata: (IV) “El canto del Oficio Divino”, (V) “La música en la celebración de los sacramentos y sacramentales, en acciones peculiares del año litúrgico, en las sagradas celebraciones de la palabra de Dios y en los ejercicios piadosos y sagrados”.

También atiende diversas disposiciones, como la lengua que se ha de emplear en las acciones litúrgicas que se celebran con canto y la conservación del tesoro de música sagrada: a) el canto gregoriano, como propio de la liturgia romana, en igualdad de circunstancias ocupará el primer lugar, recomendando las ediciones vaticanas; b) ediciones con modos sencillos para las iglesias menores; c) el trato melódico y armónico de otras composiciones; d) el uso de la lengua vernácula en las melodías, la música sagrada instrumental, y la necesidad de tener comisiones para el desarrollo de la música sagrada.

La constante en todos estos documentos es la claridad sobre la necesidad de tratar la música sacra con respeto y que realmente se convierta en un puente o herramienta para la comunicación con Dios. Lo que retorna a lo ya dicho por san Agustín en las *Confesiones*<sup>101</sup>.

---

que se añade al Padrenuestro: “Libranos de todos los males...”; o también: “Tuyo es el reino, tuyo el poder y la gloria por siempre Señor”.

<sup>101</sup> “Juzgo que aun las palabras de la Sagrada Escritura más religiosa y frecuentemente excitan nuestras mentes a piedad y devoción, cuando se cantan con aquella destreza y suavidad, que si no se cantaran, cuando todos y cada uno de los afectos de nuestra

El Concilio Vaticano II conservó el término de Música Sacra, pero le dio un contenido muy diferente. Cuando en la Constitución de la Sagrada Liturgia aparece que: “La música sagrada será tanto más santa cuanto esté en conexión más estrecha con la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados” (SC VI, 112). Este concepto se identifica plenamente con lo que san Agustín entendía por “canto eclesiástico”. El documento contempla además otras disposiciones relacionadas con la interpretación de la música sacra.

Una mirada cronológica a la normativa sobre la música sacra en el siglo XX permite identificar algunos momentos precisos: el primer momento, de la promulgación del restricto canónico de 1903 y los congresos, que se ubica entre 1903 y 1928; después, puede decirse que se observa un silencio frente a la reglamentación y su implementación, que resurge hacia 1947, con puntos focales en 1955, 1963 y 1967. Lo que deja entrever que, para el periodo del fascismo, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, no aparecen pronunciamientos eclesiásticos frente a las prácticas de la música sacra.

Del mismo modo, muy pocas partituras de la colección de las MAR pueden fecharse en el periodo que se ha denominado de silencio. Adicional a la reglamentación, al momento de caracterizar la colección de las MAR es preciso atender varias situaciones. Primero, las transformaciones de la comunidad, asunto que se trata en el segundo capítulo de esta tesis, y las necesidades que ellas atienden, por un lado, de su servicio como religiosas del tronco agustiniano y, por otro, de las directrices propias de la Arquidiócesis de Cali. Las publicaciones de la colección que se enmarcan en el periodo de la Segunda Guerra Mundial corresponden con la realización de congresos religiosos (Congreso Mariano Misional, de 1942, y Congreso Eucarístico Bolivariano, de 1949, que fue aplazado un año debido a El Bogotazo<sup>102</sup> del 9 de abril de 1948 en Colombia).

---

alma tienen respectivamente su correspondencia en los tonos y en el canto que los suscitan y despiertan por una relación tan oculta como íntima” (*Confesiones*, X, 33).

<sup>102</sup> Conocido como El Bogotazo, fue una revuelta popular como consecuencia del magnicidio del jurista, escritor, político y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán.



## Documentos posconciliares

Documentos posteriores al CV-II muestran la continuidad de lo ya promulgado. Por ejemplo, la instrucción *Comme le prévoit*, del Consejo para la Ejecución de la Constitución Conciliar sobre la Liturgia, de Pablo VI, del 25 de enero de 1969, sobre la traducción de los textos litúrgicos. Aunque el órgano de tubos sigue siendo el instrumento por excelencia de la música sacra, las composiciones musicales actuales integran grupos de instrumentos cada vez más variados. La Constitución Apostólica *Laudis canticum*, con la que el Papa Pablo VI promulgó en 1970 el Oficio Divino, en la dinámica de la renovación litúrgica inaugurada por el Concilio Vaticano II, expresa desde el comienzo la vocación profunda de la Iglesia, llamada a vivir el servicio diario de la acción de gracias en una continua alabanza trinitaria. La Iglesia despliega su canto perpetuo en la polifonía de las múltiples formas de arte. Su tradición musical constituye un patrimonio de valor inestimable, puesto que la música sacra está llamada a traducir la verdad del misterio que se celebra en la liturgia (cf. *Sacrosanctum Concilium*, VI, 112).

Otro documento a tener en cuenta es el Discurso de Juan Pablo II (27 enero del 2001) en el *Congreso Internacional de Música Sacra*, que refiere la aplicación de las orientaciones del Concilio Vaticano II sobre la renovación de la música sacra y el canto litúrgico.

Por último, es menester mencionar el *Quirógrafo sobre la música sacra en el centenario del Motu proprio "Tra Le Sollecitudini"* (Juan Pablo II, 22 de noviembre de 2003). En este, el papa expresa que es necesario purificar el culto de impropiedades de estilo, de formas de expresión descuidadas, de músicas y textos desaliñados y poco acordes con la grandeza del acto que se celebra. Así mismo, debe examinarse qué interpretar, cómo interpretar y cuándo interpretar.

La inquietud por cómo se va a componer y a interpretar esta propuesta es expresada por el grupo *Universa Laus*<sup>103</sup>, que surgió en el congreso de Lugano en 1966 y que en 1980 publicó el texto *Música, liturgia y cultura*.

---

<sup>103</sup> En una primera época (1962-1968), *Universa Laus* llevó a cabo un conjunto de investigaciones de carácter histórico, teológico, técnico y pastoral sobre el canto y la música en el culto cristiano. Un segundo periodo (1969-1976) trabajó sobre dos elementos: primero, la observación de las principales producciones suscitadas recientemente en las diversas lenguas por la interacción culto-cultura y, segundo, lo que constituye para la ritología y la musicología la aportación de diversas ciencias humanas como la

En el documento se expone la función de la música litúrgica en la celebración cristiana, de acuerdo con los parámetros música-liturgia-cultura. Los aspectos relacionados con las funciones se tratan en el capítulo 4 de esta tesis.

Una interrelación entre todos los documentos se evidencia al comprender, desde un inicio, la amplia mirada de Pío X. No solo hacia el concepto en sí, sino también hacia su función y los medios para lograrlo. El restricto del papa Sarto, que es claro y didáctico, se ve seguido y enlazado, para afrontar la necesidad de un mundo móvil y cambiante en el siglo XX.

Jordi Piqué Collado (2006) menciona que la preparación para recibir la gracia de la vida litúrgica celebrada parece el elemento más novedoso del texto de Pío X, al lado del ya famoso de la participación activa. Se puede entender que la intervención en el canto por parte de la asamblea es una de las aplicaciones directas de la intuición de Pío X. Sin embargo, esta preparación-participación activa no se reduce, según Piqué, a la materialidad del canto, es decir, no solamente se participa activamente en la acción de cantar, sino que viene ejemplificada con la acción de la escucha. Escucha de la palabra y escucha de la música que se complementan íntimamente si la música es verdaderamente litúrgica, que se apoya en la Suma Teológica de Tomás de Aquino: “El Canto sagrado es necesario para excitar la voluntad del hombre a que se eleve hacia Dios” (2A, 2AE, Q91, A.23)<sup>104</sup>.

Así, el impulso de Pío X adquiere gran importancia en el movimiento litúrgico y se extiende a distintos campos. En el campo musical, el trabajo de recuperación y divulgación del canto gregoriano aparece como un elemento fundamental de los documentos pontificios. Se cita, por ejemplo, la *Schola Cantorum*, y los grupos puericantores, que van a hacer más popular la influencia del movimiento litúrgico en el campo musical. También se mencionan los trabajos de estudio de la paleografía gregoriana del monasterio de Solesmes, en Francia, la fundación del Pontificio Instituto de Música Sacra, en Roma, y la recuperación del antiguo canto ambrosiano promovido por la catedral de Milán, que dieron vigor al campo de la música litúrgica.

---

semiología, la lingüística, la sociopsicología y la antropología (Universa Laus, 1980, p. 7).

<sup>104</sup> La *Summa Theologiae* título en latín de la Suma Teológica es un tratado de teología del siglo XIII, escrito por Santo Tomás de Aquino durante los últimos años de su vida —la tercera parte quedó inconclusa—.

Aparecen también publicaciones científicas de la polifonía clásica y se incentiva la creación de nuevo repertorio polifónico. Esta gran actividad se ve subrayada e intensificada por los primeros frutos del movimiento litúrgico, que son recogidos por las primeras reformas que emprende Pío XII al restaurar la liturgia de la Semana Santa, con el decreto *Massima Redemptoris nostre misteria*, del 16 de noviembre en 1955, con el que se restauró la vigilia pascual (Piqué, 2006, p. 41). En este se consideró la concesión de rituales bilingües en algunos países.

El estudio de los documentos normativos u orientativos sobre la música sacra en el siglo XX muestra que existe una constante en la preocupación sobre este importante recurso. Por eso, ellos abordan desde el concepto mismo, pasando por la importancia de los textos, los intérpretes de la música (entre quienes se diferencian, según los momentos de cada documento, entre cantores, el pueblo que participa, las escolanías, los maestros de capilla y los directores de coro, entre otros). Los medios por los cuales se hace esta interpretación, es decir, el material sonoro empleado, que fue variando también en el tiempo: las voces, el órgano, el armonio, hasta llegar a una gran oferta promovida desde el *Sacrosanctum Concilium*. De igual manera, la identificación de un problema generalizado en el tiempo: la formación (o ausencia de ella), de quienes participan musicalmente en la liturgia. Así mismo, el uso de la lengua vernácula dentro o fuera de la liturgia, el componente de la cultura local y, finalmente, qué tipo de música se utiliza, según su función misma: desde el canto gregoriano, pasando por la polifonía del siglo XVI, hasta el canto religioso popular empleado a lo largo de la historia del cristianismo.

En Cali, y particularmente en el Convento de La Merced, las consultas en el archivo de la congregación dan cuenta de las prácticas musicales y evidencian los momentos de la Iglesia católica en la ciudad. Es decir, ser parte de una Diócesis desde 1910 perteneciente a la Arquidiócesis de Popayán, hasta 1964, para luego Cali convertirse en Arquidiócesis. Por otro lado, las prácticas musicales en este convento, si bien se ajustaron a la norma, mantuvieron una cierta autonomía, propia de las comunidades religiosas. El canto de himnos y otros repertorios propios que se interpretaron en las festividades, también propias, contribuyen a comprender por qué no puede hablarse de algo totalmente uniforme para la música religiosa en una ciudad.

## APLICACIONES Y TRANSFORMACIONES DE LA NORMATIVA ENTRE 1903 Y 1967

La anterior revisión de la reglamentación muestra cómo se ha transformado lo relacionado con la música sacra, que, para su propio ejercicio, requirió de directrices y orientaciones que se tradujeron en documentos pontificales, cartas, resultados de congresos, emisiones propias de las arquidiócesis o diócesis, entre otras. Sin embargo, una pregunta que se hace necesaria es la de si estas normativas se aplicaron o no en el devenir del tiempo: ¿dónde se aplicaron y dónde no? Al estudiar la normativa y orientaciones pontificias, es evidente que el escrito de mayor influencia fue el *Motu proprio* de 1903, ya que de él se desprenden los documentos posteriores.

Según María Antonia Virgili, se conservó, preservó y revitalizó el canto gregoriano. Afirma que “el que se editaran todas las nuevas publicaciones gregorianas, todo el movimiento de Solesmes y muchísima música compuesta en el estilo *Motu proprio* llegó incluso hasta los años cincuenta” (comunicación personal, La Habana-Cuba, 26 de abril de 2017). De igual manera, Virgili plantea que la esencia del *Motu proprio* no se malinterpretó, ni se deformó, pero, desde su perspectiva, en el caso de España, su implementación se evidenció en catedrales, congresos y otros espacios, de manera un poco elitista, ya que no profundizó en cuanto a lo que era la Iglesia católica en toda su extensión.

En el mundo católico, el uso del canto religioso en la piedad popular, desde la promulgación del *Motu proprio* de Pío X, en 1903, hasta el Concilio Vaticano II, en 1967, en general, fue muy amplio. Al finalizar el siglo XIX y comienzos del XX se reavivaron las misiones en países de América Hispana. Esto incrementó el uso de cantos en lengua vernácula y en particular su utilización para la evangelización y la permanencia o incremento de la fe, mediante acciones piadosas, como procesiones, rosarios, etc., que implicaron la implementación de cantos en lenguas nacionales. No obstante, en la celebración litúrgica continuó el uso de textos en latín hasta el CV-II. Los cantos de misión, fundamentales en los procesos de conversión, catequesis e invitación a cumplir con los sacramentos, fueron y continúan siendo utilizados por múltiples congregaciones y órdenes religiosas en las lenguas nativas de las comunidades. Aquí es necesario resaltar que

el énfasis en las misiones no ha implicado la vinculación de religiosos o religiosas con alta formación musical. Si bien la música fue y continúa siendo un recurso importante, la alta formación musical no ha tenido la misma relevancia.

El interés pastoral se ha centrado en las condiciones de vida en regiones con altos índices de violencia, vulnerabilidad, abandono y pobreza, que obligan a resolver problemas de sobrevivencia, por lo que las prácticas musicales pasan a convertirse en un elemento más de entretenimiento que de formación. Lo importante de ellas es el mensaje evangélico, su contenido en la pastoral social, pero no el componente musical como una obra artística. No se refiere aquí a una estética relacional, como lo plantea Bourriaud (2008), ya que no se trata de una obra de arte. El ejercicio o práctica musical dialoga con las partes. Es decir, entre los intérpretes y los oyentes, pero sin ser necesariamente en sí mismas obras de arte. Pero estas pequeñas piezas o repertorios musicales sí pueden considerarse como intersticios sociales. Así, el arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los “estados de encuentro” propuestos por la ciudad (p. 15). Por ello, la comprensión de estas producciones musicales debe hacerse, como lo plantea Antunes (2006), desde diferentes lugares: la música, en cuanto que expresión y lenguaje artístico; la liturgia, en cuanto espacio de concretización y vivencia de esa música, y el hombre, en cuanto se expresa mediante la música y celebra su fe y su diálogo salvífico con Dios en la liturgia (p. 35).

Otro aspecto para destacar es que la publicación de materiales musicales para la interpretación de la música sacra tuvo un gran auge en momentos precisos: luego de la promulgación del *Motu proprio* y en los tiempos de celebración de congresos. En las publicaciones de estos momentos se observa como denominador común el uso de cantos al unísono y/o coros a voces iguales. Esto indica que no hay gran repertorio polifónico, al estilo del siglo XVI, como lo propuso el restricto canónico de Pío X. Sin embargo, espacios como catedrales y otros centros católicos urbanos sí contaron con formación musical sólida, que llevó por supuesto a prácticas musicales elaboradas. La creación, en Roma, del Pontificio

Instituto de Música Sacra, fundado por San Pío X en 1910<sup>105</sup>, dio cuenta de este impulso de la revitalización de la música sacra. Con el resurgir del canto llano, también se crea en Italia el Pontificio Instituto Ambrosiano de Música Sacra, que centró su interés en el rito y el canto ambrosiano. Estas instituciones, que aún existen como importantes centros de formación, prepararon a religiosos-músicos, siguiendo lo dispuesto en las orientaciones pontificias, pero estas preparaciones no alcanzan a impactar las comunidades de pequeñas ciudades o pueblos, y tuvieron menor alcance en las ciudades latinoamericanas.

Al llegar el Concilio Vaticano II, este impactó de gran manera a la comunidad católica en distintas partes del orbe. Y, como expresa Virgili, “en una visión personal, la interpretación del Concilio Vaticano II aprovechó la línea pastoralista, que en muchos casos justificó algunos desmanes con el patrimonio religioso de la iglesia, incluida la música” (comunicación personal, La Habana-Cuba, 26 de abril de 2017).

Por tanto, la inquietud por el buen ejercicio de la música sacra aparece en muchos medios y por ello se propone la formación en ella. La mayoría de estos medios o propuestas plantean distintas alternativas<sup>106</sup>.

La problemática también se puede observar en publicaciones periódicas como la *Revista Educación-Estudios*, que en varios números dedica un apartado sobre esta discusión en 1967. Por ejemplo, Federico Sopena plantea la problemática que se evidenció entre liturgistas y compositores, que confrontan sobre la participación de la comunidad (postura de los

---

<sup>105</sup> En ese momento, se llamó *Scuola superiore di Musica Sacra*, y se fundó con el propósito de conocer y difundir el patrimonio tradicional de la música sacra. Actualmente, el instituto promueve los estudios sobre la música sacra, ya sea a nivel académico (*Università, Scuole Superiori*), en la pastoral (*Scuole Diocesane*) y la organización de convenios de estudio y cursos de especialización o perfeccionamiento.

<sup>106</sup> Por ejemplo, en la carta apostólica “*Divini cultus sanctitatem*” de Pío XI sobre la música sagrada se expresa una parte dispositiva que comprende la “Cultura musical en los Seminarios”, y la “Teoría y prácticas frecuentes” que dice: “Esta más completa y perfecta educación litúrgico-musical del clero conseguirá, sin duda, que recobre su antiguo esplendor y dignidad el oficio del coro, que es parte principal del culto divino, y asimismo logrará que en las *Escolanías* y *Capillas musicales* renazca su antigua gloria y grandeza” (III, 11). Insistiendo en la necesidad de fortalecer los institutos o escuelas de música sacra.

liturgistas) y la belleza y la calidad (postura de los compositores) que, según lo manifiesta Sopena, parece que fueran inversamente proporcionales.

Aparece entonces la discusión sobre la enseñanza de la música, para efectos de lo religioso, y en ese planteamiento se da un nuevo abordaje de los términos: música eclesiástica (compuesta para el culto y dentro del culto: la misa); música religiosa, la compuesta sobre textos religiosos, pero aparte del culto, bien para el concierto o para el templo; música profana “grave”<sup>107</sup>, la compuesta sobre formas profanas, pero marcándose por el compositor una especial intención expresiva, “espiritual”, “religiosa”, incluso; música profana, la de expresión y estructura típicamente profanas (Sopena, 1967, p. 282). Así, el *Motu proprio*, según Sopena, evidencia la necesidad de una enseñanza especial de la música en el ámbito religioso y también un nuevo tipo de compositor, que poco aparece en el panorama general de la creación musical académica o popular. En el caso del gregoriano, surgen manuales y textos para las casas religiosas y el aprendizaje del órgano. Si bien se puede aprender en los Conservatorios, los centros especializados en música sacra proporcionan su particular manera de abordar el acompañamiento del canto gregoriano.

Aunque en la documentación pueden encontrarse las transformaciones y necesidades de cambios para implementar lo propuesto desde el restricto canónico de Pío X y sus aplicaciones, no puede asegurarse hasta qué punto se cumple realmente la normativa. En parte porque, como confirma Virgili, “no están vivas las monjas que vivieron en la época de la implementación del *Motu proprio*”. Es decir, más allá de las actas capitulares, la correspondencia o los programas de las festividades especiales, no hay tanta evidencia de la aplicación o variación de la norma. Sin embargo, las conversaciones con las hermanas mayores de ochenta años, que presenciaron dos momentos claves para la colección, como la unión de las congregaciones (Terciarias a MAR) y el Concilio Vaticano II, muestran un cambio en las prácticas musicales. El detalle de encontrar en los libros de partituras de la colección indicaciones sobre quiénes eran las propietarias, las anotaciones sobre la necesidad de transportar algunas de las obras, las fechas y las cartas, entre otros, permite inferir el uso de estos repertorios derivados de la normativa pontifical sobre la música.

---

<sup>107</sup> Las comillas son originales del documento.

Andrés Rosa (1945)<sup>108</sup>, sacerdote de Don Bosco, manifestó que la música religiosa en Colombia presentaba problemas, pues las normas pontificias estaban relegadas al olvido. Por lo que propuso la creación de escuelas de música religiosa, con maestro competente y discípulos comprometidos.

Entre los religiosos con quienes se indagó sobre la aplicación y posibles transformaciones de la normativa pontificia sobre música sacra en Cali, está el sacerdote Hernando Uribe OCD<sup>109</sup>, que describe la actividad musical de la Orden de los Carmelitas Descalzos en Cali. En 1951 se inaugura la capilla de El Templete, donde se había celebrado el Congreso Eucarístico Bolivariano. Los sacerdotes radicados ahí habían llegado de la provincia de San Joaquín de Navarra, España, que en su formación seminarista contaban con educación musical, por lo que arribaron sacerdotes organistas y compositores que dieron un impulso a la práctica musical religiosa. Sin embargo, luego del Concilio Vaticano II, estas prácticas fueron disminuyendo. Aunque la Parroquia del Santísimo Sacramento, ubicada en El Templete, en Cali, cuenta con un órgano Hammond de excelente calidad, que fue bien aprovechado hasta inicios de los años ochenta, posteriormente fue desplazado por la interpretación musical de los grupos parroquiales con guitarras eléctricas, teclados electrónicos, baterías, etc., y una amplificación usada con altos niveles de volumen.

Fray Hernando Uribe comenta que la música siempre fue muy importante para las comunidades religiosas, no solo para la celebración litúrgica, sino particularmente durante la formación en el seminario, hasta el Concilio Vaticano II. En Cali, incluso el padre Serapión, del Santísimo Sacramento<sup>110</sup>, tenía permanente contacto con la empresa Carvajal y consiguió una imprenta para la comunidad. En esa imprenta se publicaron algunas misas a dos voces de músicos carmelitas. Afirma, igual que el

---

<sup>108</sup> Músico y sacerdote nacido en Italia en 1918. Llegó a Colombia en 1929. Se ordenó como sacerdote en 1939. Estuvo vinculado a la edición, grabación y producción de música religiosa, académica y del canto popular religioso en Colombia. Falleció en el 2003. En algunas referencias aparece como Andrea Rosas o Andrés Rosas.

<sup>109</sup> Colombiano, músico y doctor en Filosofía de la Orden del Carmelo Descalzo. Nació en 1934. Entrevista personal en Medellín, 6 de septiembre del 2016.

<sup>110</sup> Superior en la Parroquia del Santísimo Sacramento, en Cali, en 1954, cuando se inició la construcción del convento.



padre Rodolfo de Roux<sup>111</sup>, que la implementación de las reglamentaciones depende de las diócesis. Y que las directrices u orientaciones que se dan desde ellas son las que deben seguir las parroquias y conventos. Señala que, aunque existe la normativa, no puede saberse qué tanto se aplica. Ambos coinciden en decir que con las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano II el ejercicio de la música sacra se vio afectado. Se ha privilegiado una práctica musical que, por un lado, no se relaciona con los textos litúrgicos y, por otro lado, aunque atrae feligreses, no profundiza en el propósito de una íntima comunión con Dios.

La hermana Deysi Leyva Eslava<sup>112</sup> comenta que en la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas aún pueden observarse estas transformaciones (comunicación personal, Cali, 29 de marzo de 2017). Cuando se realiza la Liturgia de las Horas, se sigue lo planteado en el Oracional y Ritual de la Profesión de las MAR<sup>113</sup>, que incluye los cantos propios de la comunidad y algunos himnos litúrgicos. Entre ellos, aparecen cantos que datan de la tradición musical católica, de canto gregoriano, pero en la versión que se canta actualmente algunos de los himnos se interpretan en español. De manera que ahora en el hogar de El Limonar<sup>114</sup> confluyen tres generaciones de religiosas: las que profesaron votos y saben los cantos previos al Concilio Vaticano II, las que profesaron durante el Concilio y la superiora de la casa y otras dos religiosas que profesaron sus votos después del Concilio. Todas ellas saben cantos de cada una de esas épocas.

En el Archivo de La Merced se encuentran tanto los libros de las Constituciones como de los rituales de distintos momentos de la congregación. Estos son algunos de los libros de Regla y Constituciones que se hallaron al hacer la investigación: *Regla y Constituciones de la Orden de Ermitaños S. Agustín, acomodado a las religiosas de la misma orden* (Cali, Imprenta del Pacífico, 1927); *Reglas y Constituciones de las*

---

<sup>111</sup> El sacerdote y músico Rodolfo de Roux, quien nació en 1925, recibió su educación escolar en el Colegio San Juan Berchmans, que tuvo su sede frente al Convento de La Merced (comunicación personal, Cali, febrero de 2017).

<sup>112</sup> Deysi Leyva Eslava, Misionera Agustina Recoleta. Colombiana.

<sup>113</sup> Libro de uso propio de las MAR, aprobado por el Gobierno General de la congregación en 1996.

<sup>114</sup> Casa para las hermanas mayores y residencia de las hermanas del Colegio Nuestra Señora de la Consolación, en Cali.

*Agustinas Recoletas Misioneras de María* (Editorial Gómez, Pamplona, España, 1950); *Constituciones y ritual de las MAR* (Madrid, 1969), y *Ritual de la congregación de las MAR* (Casa General Leizarán, Madrid, 1990).

Esta línea cronológica de la normativa de la congregación muestra en algunos puntos la conservación de un repertorio musical que se ampara en la normativa general de la Iglesia, pero que, a la vez, particulariza en las necesidades e intereses de la congregación. De igual forma, se ve cómo algunos de estos cantos pasan de interpretarse en latín al castellano, luego del Concilio Vaticano II. Por ejemplo, en el documento de 1927 se aclara, en el rezo del Oficio Divino, que las hebdomadarias<sup>115</sup> son las encargadas de rezar las antífonas y entonar los salmos. Para entonces se hacía el oficio en latín y en todas las horas canónicas: maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. La lectura en latín implicaba que las hermanas admitidas para coro debían estar instruidas en leer y escribir latín.

En el documento de 1950 *Reglas y Constituciones de las Agustinas Recoletas Misioneras de María*, la regla de san Agustín en el capítulo III, indica: “Cuando oréis y alabéis a Dios con salmos e himnos, medita en vuestro interior lo que pronunciáis con la lengua y no cantéis sino aquello que se haya ordenado que se cante” (n.º 9). Se continúa el canto en latín durante el oficio. En el capítulo III de las *Constituciones y ritual de las MAR*, de 1969, se hace explícito que “las hermanas recitarán diariamente en lengua vernácula laudes, vísperas y completas del oficio divino” (n.º 51). En este documento también se indica que los sábados y solemnidades y fiestas de la Virgen y San José, debe cantarse la *Salve* y el *Ioseph* con sus oraciones (n.º 63).

Aunque pertenezca a un tiempo posterior al de la colección de música sacra, es menester referir también el *Ritual de la congregación de las MAR*, de 1990, que es el utilizado actualmente. En él se mencionan tres puntos fundamentales: la liturgia, la congregación MAR y la vida de oración hacia una acción misionera.

---

<sup>115</sup> Según el DLE, en los cabildos eclesiásticos y comunidades regulares, semanero, persona que se destina cada semana para officiar en el coro o en el altar (RAE, s. f.-e).

Consolidada esta comunidad como *misionera*, en el ritual se hacen explícitos los actos comunitarios, como la eucaristía, la Liturgia de las Horas, la oración mental, el saludo al ángel, el rosario y la bendición de la mesa, todo ello según los tiempos litúrgicos. Además, se prescribe que para el rezo de la Liturgia de las Horas se seguirán las normas establecidas en la Ordenación General de la Liturgia de las Horas (OGLH), en la que los salmos y los himnos se pueden recitar o cantar.

En los encuentros comunitarios, se inicia y se concluye con un canto. En los Consejos y Capítulo Local se invoca al Espíritu Santo con el *Veni Creator*; en los capítulos de Renovación y en las celebraciones propias se inicia con un canto o himno apropiado y se finaliza con un canto de acción de gracias. En los capítulos General, Provincial y Viceprovincial se ha incluido históricamente, tal como se han revisado en distintas actas capitulares de la congregación, el canto *Veni Creator Spiritus, Te Deum laudamus* y en la clausura del capítulo el *Magne Pater Agustine* u otro himno.

En la colección también se devela una cierta práctica de la normativa, ya que la copia manuscrita de partituras ya editadas, como la realizada por la madre Rita de Jesús Crucificado, se compila en cuadernos con formatos para la voz cantada o para voces y órgano (o armonio), cuyas temáticas, sean litúrgicas o del canto piadoso popular, responden a lo planteado por el *Motu proprio*; pero los libros impresos, como se detallará en los capítulos 3 y 4, muestran la música más allá del uso y de una función de normas establecidas, como experiencia humana fundamental en la comunidad.

El vínculo de las obras de la colección de las MAR con las reglamentaciones musicales se hace también palpable, desde los mismos prólogos o partes preliminares de los libros de partituras. Aunque esta relación que trata normativa-obra musical se presenta en el capítulo 3 más explícitamente, a manera de ilustración se mencionan casos en los que se evidencia el interés por conservar y aplicar las normas pontificales.

En un manual para órgano o armonio marcado como propiedad de la madre Agustina de la Santísima Trinidad en 1911, se aprecia la obra de Louis Raffi, *Ecole d'Orgue: Méthode complète pour Harmonium* (1908), que cuenta a manera de guía o método las técnicas de acompañamiento para la liturgia católica, en acuerdo con lo propuesto desde Solesmes.

El libro de Fr. Miguel de Mauth (1931), *Cánticos para las funciones de la iglesia*, en el prólogo escrito por fray José de Augusta, indica que en la primera parte del libro, denominada “Cánticos litúrgicos en latín”, aparece el canto gregoriano en la forma ordenada por Pío X, refiriéndose al restricto canónico del *Motu proprio* de 1903. Este libro, que es una segunda edición en tierras de misión (Araucanía en Chile), incluye otra sección de “cánticos sagrados populares”, escritos en español, bajo la misma norma.

En el libro *Colección de cantos sagrados populares, para uso de las iglesias, seminarios y colegios católicos*<sup>116</sup>, marcado con el nombre de la madre Rita de Jesús Crucificado y con fecha de recibido en el Convento de La Merced en Cali en 1939, el autor, en las secciones preliminares, recuerda que el papa Pío XII recomienda al clero por todos los medios posibles dar participación a los fieles mediante el canto popular, según lo establecido en el *Motu proprio* de Pío X.

La edición de G. M. Bruño (1912), para uso de las escuelas cristianas, congregaciones y parroquias, titulada *Colección de cánticos religiosos*, indica desde un comienzo que las melodías están inspiradas en las normas impartidas por Pío X acerca de la música religiosa, sobre la sencillez y belleza.

Así mismo, el *Ordo Exequiarum*, sigue al pie de la letra la norma relativa a los oficios de difuntos y las misas de Réquiem. Lo mismo ocurre con las obras instrumentales en la colección. Es el caso de *Le trésor des organistes*, que comprende cien motetes para órgano y armonio de Battemann (s. f.), también personalizado con el nombre de Rita de Jesús Crucificado, permite apreciar obras litúrgicas como ofertorios y elevaciones, siguiendo las características enunciadas por las normativas del *Motu proprio*.

Egisto Giovanetti<sup>117</sup>, quien fuera organista y director del coro de la Catedral Primada en Bogotá, manifestó ya para 1945 la importancia de tener grupos de cantores formados y de que los fieles participen cantando en el proceso evangelizador; algo que corroboraban, en ese tiempo, el protonotario apostólico J. V. Castro Silva y el sacerdote salesiano Andrés

---

<sup>116</sup> Edición mexicana de 1931

<sup>117</sup> Sacerdote italiano. Organista, compositor y director, vinculado a la Catedral Primada de Bogotá hasta 1948. Escribió el libro *La música religiosa: Estudio histórico crítico: Lecciones dictadas en el seminario de Bogotá* (1937).

Rosa (1945), que revisó cada uno de los 350 cantos de *Melodías y polifonías sagradas*, compiladas y editadas por Darío Benítez, s.j., en el tomo 1 de la colección Cantemos. La llegada de algunos de los libros de esta colección a la comunidad se registra, en el Archivo de La Merced, en las carpetas de correspondencia de asuntos varios. Allí está la carta del padre Darío Benítez, s.j., del Colegio San Juan Berchmans, de Cali, dirigida a la madre Lucía del Sagrado Corazón de Jesús, en 1954, en la que remite algunos de los volúmenes de la colección.

El mismo Darío Benítez, s.j. (1953), enuncia en el libro *Cantemos las palabras de Jesús* que, de acuerdo con la norma, este libro bien usado

será un excelente auxiliar en el templo, no solo para los coristas, sino para grupos mayores [...], en los colegios y escuelas ilustrará las clases de religión, historia sagrada [...], en los centros catequísticos, en las cárceles, hospitales, asilos y en las familias [...] estos cantares deberán sustituir esas canciones tan insulsas, ahora tan en boga. (Prólogo, s. p.)

El compositor León J. Simar, en el mismo texto, caracteriza la obra indicando que la melodía y el acompañamiento al órgano dan elevación, dignidad, nobleza y unción a la palabra de Dios; aspectos que se exhiben en las normas emitidas por el papa Pío XII.

La normativa se hace expresa también en composiciones de épocas anteriores, como el caso de la *Messe du Vime ton*, conocida como misa real, compuesta por Henri Dumont en el siglo XVII, en esta colección aparece adaptada con acompañamiento al órgano por Dom Delpch, uno de los músicos restauradores del canto gregoriano, que fue bien acogido y tomado como ejemplo para la inclusión del canto gregoriano luego de las reformas musicales del siglo XIX y retomadas con las orientaciones de Pío X, para la música religiosa.

El cuaderno manuscrito de la madre Rita es otro de los múltiples ejemplos que pueden citarse. En él, la copia manuscrita presenta diversos repertorios religiosos, en los que se sigue la norma pontifical y sus derivaciones desde 1903. Sencillez, textos en latín para la liturgia, cantos con acompañamiento de órgano o armonio que, como se ha mencionado y se tratará más adelante, conforman el corpus de la colección de las MAR (Figura 27).



Figura 27. Muestra del manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado, 1934.  
Fuente: Colección de partituras de las MAR, Biblioteca del Convento de La Merced, Cali.

## DINÁMICAS LOCALES CON RESPECTO A LA MÚSICA SACRA

El municipio de Cali vivió dos acontecimientos importantes en la primera década del siglo XX. En 1910 se convirtió en la capital del departamento del Valle del Cauca y pasó a constituirse como Diócesis independiente de la Diócesis de Popayán. Estos dos eventos contribuyen a identificar un devenir particular en cuanto a prácticas musicales se refiere.

Antes de entrar directamente en estas dinámicas, es preciso volver a la referencia de G. Baker, esta vez a partir de su obra *Music and urban society in Colonial Latin America* (2011), porque, si bien sus estudios apuntan a tratar una musicología urbana en el modelo de la ciudad colonial, los aportes presentados por este autor invitan a la cuestión sobre la relación música-sacra y ciudad en el contexto de la colección de las MAR. En este sentido la apuesta de Baker indica que los trabajos de los musicólogos en Latinoamérica han dedicado atención a la música en las instituciones y poca atención a focos sobre la dimensión urbana en sí misma. Y en términos generales, la historia colonial urbana tiene ausentes a los músicos y a la música, entendiendo que la práctica musical urbana fue un motor del quehacer en estas ciudades que partieron en muchos casos de “ideas de ciudad”, como lo propone el autor a partir de otras referencias como las

de Rama (2004), con *La ciudad letrada*, y Maraval (1998), con *La cultura del Barroco*. No obstante, este referente de la ciudad como idea, se apoya en autores como Agustín, Platón y Tomás de Aquino, en el que el ideal de ciudad se relaciona con el desarrollo armónico de las voces. Y este ideal, considerando a Vitruvius y otros arquitectos pensadores de la ciudad, se traduce en modelos de construcción ideal de las ciudades de la Colonia. Orden y música son entonces dos elementos claves en ese modelo de ciudad ideal. Llámese *ciudad de Dios* en Agustín, o el modelo pitagórico de relación perfecta entre número y sonido en la *Suma* de Aquino, sobre el número, el orden y la *civitas*.

Dos términos en juego, *urbans* y *civitas*, se relacionan y contraponen en el texto todo el tiempo. Y se mira la ciudad en dos planos: el simbólico y el físico. Es curioso entonces pensar que, en la literatura de la historia colonial urbana, música y músicos estuvieron ausentes, y que ahora muchos aspectos de la musicología urbana aún siguen silenciados. La música conventual en el siglo XX también hace parte de esa música citadina, porque si bien se hace en la mayoría de los casos al interior de los claustros, también es cierto que está permeada por las expresiones profanas, ya sean académicas o populares, y en algunos casos lo que ocurre musicalmente en los claustros se refleja extramuralmente en la ciudad.

Más allá de pensar en una musicología urbana para tratar las dinámicas locales con respecto a la música sacra, es necesario pensar que, aunque cada claustro constituye un mundo en sí mismo, los conventos han formado parte indispensable en las ciudades coloniales y postcoloniales, sobre todo en los países latinoamericanos, los cuales incluso constitucionalmente se declararon católicos, como fue el caso de Colombia en la Constitución de 1886. De manera que estos espacios, como expone Lavrin (2016), no fueron solo lugares dedicados a la reclusión y la espiritualidad, ya que el mismo entorno urbano proporcionaba elementos para su supervivencia. Así, la labor espiritual de la congregación permea y, a su vez, se ve permeada por el acontecer cotidiano urbano. Por ejemplo, las niñas del orfanato prestaron el servicio de lavado de ropa a personas de la ciudad para tener una fuente de ingresos para el convento; la fabricación y venta de hostias contribuyó al sostenimiento del monasterio; algunos ciudadanos pagaron en la sacristía el valor de misas cantadas, para obtener el favor de escuchar las angelicales voces de las religiosas en

ciertas celebraciones litúrgicas, por mencionar algunas de estas acciones. Un hecho singular, propio de varias congregaciones religiosas, es el vínculo con la ciudad a través de la oferta educativa. La fundación de colegios, el préstamo de servicios en hospitales, son entre otros acontecimientos una fehaciente muestra de la interacción de las actividades conventuales con la vida de la ciudad. Todo ello tiene como fuentes la documentación del convento, en sus libros de apuntes diarios, en la designación de oficios religiosos, en las carpetas de correspondencia, entre otros. Y, aunque no aparezca como información de primera fila, la actividad musical de las monjas en el convento, en el colegio y en la ciudad, es un elemento que muestra la circulación de relaciones de las religiosas con la comunidad caleña, desde su hacer musical, su saber intelectual, artístico y educativo.

En el caso de la música, al igual que en el caso de los compositores o intérpretes en el Valle del Cauca y en general en Colombia, en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, para las monjas el oficio musical se torna paralelo a la realización de otra actividad como medio de sustento. Bien es sabido de músicos vallecaucanos que alternaron su práctica musical con la zapatería, la talabartería, el negocio del transporte público, entre otros, pues así mismo ocurre con las monjas. Ellas cantan por amor y deber, pero su hacer musical se convierte en un elemento que combina el rezo del oficio, la liturgia y la recreación, con otro tipo de labores como la educación, el cuidado de niños o la administración dentro del convento. Esto muestra que la vida conventual religiosa, desde una mirada histórica, se convierte en un proceso dinámico y que, como expone Abadía (2018), fluctúa entre el contexto, los imaginarios y las prácticas de quienes confluyen en el hecho religioso. Así, la vida conventual resulta convirtiéndose en un espacio en el que se expresan múltiples elementos y que, en relación con lo que ocurre en la ciudad, muestra a unas mujeres que logran abordar sus habilidades, gustos e incluso intereses, dentro de su claustro.

Así, en el abordaje de una musicología urbana (Marín, 2014), la práctica musical puede observarse en distintos frentes: uno que se puede reconocer como artístico, que vive una importante transformación en los primeros años de la década del treinta, con la aparición del Conservatorio de Música de Occidente, primera institución en la región que forma músicos profesionales. Otro, de la práctica musical popular, que en la pequeña élite urbana está marcado por el ejercicio de una música de salón, al estilo de



la herencia decimonónica europea (Casas, 2013). Otro más, de práctica de músicas populares, ni siquiera reconocidas por las élites vallecaucanas, pero que cubren el grueso de la población tanto urbana como rural. Y, otro, el de una encerrada práctica musical realizada por las comunidades religiosas católicas en conventos, internados y colegios. La dinámica de lo local con respecto a la música sacra en el periodo de estudio, aunque se centra en Cali, guarda relación con otras localidades y particularmente con el país de nacimiento de la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas.

Al consultar con la doctora María Antonia Virgili, sobre el caso español afirma que se observó, por lo menos en Valladolid, un despliegue de la música popular religiosa, que ocurre parejo al incremento de una religiosidad popular, manifestada en novenas, rosarios, etc., que, al no ser liturgia, exigía también una participación con nuevas composiciones (comunicación personal, La Habana-Cuba, 26 de abril de 2017). El hecho de realizarse ya en 1907 el primer congreso del *Motu proprio*, evidencia la necesidad de una nueva producción musical. Se identifican algunas figuras de la reforma en cuanto a lo musical y las partituras que se publican cuentan con un sello de autorización. Esto se circunscribió a colegios religiosos, monasterios, catedrales y parroquias de las ciudades, pero no se evidenció en las áreas rurales.

La música sacra conjugó la música litúrgica y la música religiosa no litúrgica, representada, en el caso local, por la música devocional, procesional, y en los denominados actos piadosos.

Esta extensión de música popular religiosa también ocurrió en Cali. La particularidad aquí es que muchos de estos cantos populares no son de compositores locales, incluso ni siquiera nacionales. La mayor parte de esta música popular religiosa antes del CV-II se reduce al uso de los manuales europeos, sumados a algunos cantos de misioneros en Latinoamérica. Al revisar documentación de otras comunidades en Cali<sup>118</sup>, se observa la reiteración del uso de estos cantos anteriores al CV-II, en cancioneros (solo con el texto de la obra) y algunas partituras monódicas, bien para uso del solista o para el uso comunitario, de preferencia a coros unísonos o a dos voces.

---

<sup>118</sup> Se ha consultado la documentación de la comunidad franciscana, los carmelitas descalzos y las salesianas.

En el periodo de 1912 a 1927 comenzó el proceso de consolidación de la Diócesis. Entonces la ciudad no contaba con seminario, ni oficinas, ni espacios adecuados para el ejercicio requerido. En esta primera etapa se registraron los conventos de San Francisco, La Merced, San Agustín, las Misiones de San Joaquín y las Carmelitas Descalzas. Como se observa, aquí se menciona el convento donde se encuentra la colección de este estudio. Existían además algunos internados femeninos, como el de Pichindé (Yanaconas) y el Colegio de la Sagrada Familia, ambos administrados por comunidades religiosas.

La presencia musical en la actividad católica ha sido poco estudiada en la ciudad. Algunas investigaciones sobre la música en la ciudad de Cali muestran el panorama del acontecer musical religioso hasta 1950 (Casas, 2015) y este puede centrarse en algunos puntos focales. La catedral de la ciudad, que tuvo a partir de la segunda década del siglo XX un órgano de tubos, albergó actividades musicales, de celebraciones litúrgicas y conciertos, según se registra principalmente en la prensa. Ciertas iglesias contaron con armonios para el acompañamiento del canto y según la medida de posibilidades económicas se fueron adquiriendo instrumentos electrónicos (órganos Hammond); luego, tras la sugerencia del Concilio Vaticano II, se implementó el uso de guitarras, percusión y otros instrumentos. No obstante, es necesario señalar que de 1930 a 1950 se evidenció un auge en lo referente a participación de coros y orquestas en importantes festividades religiosas de la ciudad.

Tanto en la prensa (periódico *El Relator*) como en actas de festividades religiosas locales (Archivo del Convento de La Merced) y en la investigación realizada por Mario Gómez Vignes (1991) sobre Antonio María Valencia, se encuentran múltiples alusiones de la vinculación del Conservatorio de Música de Occidente a dichos eventos. Por ejemplo, en la festividad de Nuestra Señora de los Remedios, en la iglesia de La Merced, cuya imagen fue coronada canónicamente en 1942, año en el que Cali fue sede del Congreso Mariano Misional, tuvo una importante participación musical con el coro franciscano y la intervención del maestro Valencia (*El Relator*, septiembre 8 de 1942). De igual manera, el Programa Especial del Congreso Mariano Misional, llevado a cabo entre el 19 y el 26 de abril de 1942, registra la intervención de la Coral Palestrina, interpretando el *O vos omnes*, de Tomás Luis de Victoria; la Coral Viadana, dirigida por fray

Luis Bonilla, interpretando el motete *O sacrum convivium* (no se apunta el compositor) y el motete *Diffusa est gratia*, de Giovanni Nanini, además de otras intervenciones de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y de la Coral Palestrina, con obras de Haendel y Palestrina, entre otros.

Desde 1933 hasta 1950 la relación entre el Conservatorio de Música de Occidente y la actividad musical de la ciudad fue muy estrecha. El maestro Antonio María Valencia mantuvo cercanía tanto con el gobierno regional, para realizar eventos de orden cívico, artístico y social, como con la Diócesis de Cali. En varios registros de los diarios locales se encuentra referencia a presentaciones musicales en la Catedral de la ciudad, casi todas bajo la dirección del maestro Valencia. Por ejemplo, en San Antonio se interpretó la *Misa pontifical en re* a tres voces mixtas y gran órgano del maestro Lorenzo Perosi; *Motetes para coro mixto*, de Tomás Luis de Victoria; *Ave María*, de Valencia (*El Relator*, 16 de junio de 1941, p. 6), a cargo de la Coral Palestrina y en el órgano Mary Fernández. Para la fiesta de san Francisco, el 4 de octubre de 1945, Valencia acompañó en el órgano al coro de la comunidad franciscana que cantó la misa de Sancho Marraco, evento publicado en *El Relator*, el 5 de octubre de 1945 (p. 6). En el mismo diario, el 26 de enero de 1943, aparece que la *Schola Cantorum* del colegio salesiano acompañó la festividad de san Juan Bosco con la obra *Te Deum laudamus*, del maestro Lorenzo Perosi.

La catedral contó durante muchos años con organista permanente. En la prensa se registra el nombre de Dimas Echeverri (*Despertar Vallecaucano*, varias fechas, 1974-1978). La iglesia de La Merced también contó con organista y cantante: Miguel Rodríguez. Por un lado, los documentos de archivo de la congregación dan cuenta de las celebraciones, tanto de la fiesta de La Merced como de la fiesta de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de la ciudad. Sin embargo, Alfonso Bonilla Aragón (1974) comenta que, paralela a la festividad religiosa, se desarrollaba la fiesta del pueblo, con libaciones y bailes (*Despertar Vallecaucano*, n.º 22: “El Cali Viejo: algo sobre La Merced”). En apuntes de Gustavo Lotero (1974), en el mismo ejemplar del diario, también se describen las procesiones piadosas que salían del convento de San Francisco, acompañadas por la banda de los hermanos Soto. Otro organista fue fray Pedro José Herrera, que estuvo a cargo del órgano de la iglesia de San Francisco.

Una especie de sincretismo se observa en las prácticas musicales, supuestamente de carácter religioso, ya que las agrupaciones musicales amenizan eventos cuyo origen es la celebración de una festividad religiosa, pero que se convierten en fiestas del pueblo, donde rezo, canto y baile parecen confundirse. Así, fuera del templo se escucha música con intención religiosa, interpretada por conjuntos y por la banda municipal, como el caso de la Banda de Palo Alto y la Banda de Garrón de Puerco, que en las primeras décadas del siglo XX amenizaron en Cali la festividad de Reyes.

Es aquí donde la música representa entonces dos conceptos: uno público, ligado a la ciudadanía y la organización política, y el otro conectado al comportamiento personal y la vida privada, ambos inseparables de la vida urbana (Baker, 2011, p. 8). Lo religioso y lo profano se mezclan en el hacer de la ciudad y en eventos de orden religioso como el Congreso Eucarístico Bolivariano, que incluyó la participación musical de figuras de gran reconocimiento como fray Mojica (Figura 28).



**Figura 28.** Fray Mojica. Franciscano cantando en el Congreso Eucarístico Bolivariano, en 1949.

Fuente: reproducido de la sección “El Cali de ayer”, 1978, *Despertar Vallecaucano*, p. 9.

Los músicos nativos de Cali, formados en el Conservatorio Municipal o Conservatorio de Música de Occidente, que tuvieron su producción musical después de 1930, incluyeron, en su mayoría, algún tipo de obra sacra. Por ejemplo: Álvaro Ramírez Sierra (1932-1991) registra en el catálogo de obras vocales religiosas la *Misa de Gloria* (1964), el *Ave María* (1984) y el *Salve Regina* (1986), entre otras. De igual manera, Santiago Velasco Llanos (1915-1995) cuenta con un *Kyrie* (fuga a doble coro mixto, de 1943), un

*Ave María* a coro mixto (1952) y el *Oh salutaris Hostia* (1959), entre otras; Hernando Sinisterra (1897-1958) escribe una *missa de Requiem* (1945), y hasta Luis Carlos Figueroa Sierra (1923), entonces joven discípulo de Valencia, cuenta entre sus obras con un *O Salutaris* para coro mixto y un *Salve Regina* también para coro mixto, entre otras.

### La música en el Congreso Mariano Misional

El Congreso Mariano Misional se realizó en Cali paralelo al Congreso Nacional Misional. En parte, como estrategia de llamado de atención a los fieles, para que se vincularan a este como un acto de ciudad. Es, entonces, además de un evento religioso, un congreso con otras implicaciones. Materializa la vinculación Iglesia-Estado, aun en medio de una República Liberal, en la que la consolidación de iglesias protestantes en el país comenzaba a cobrar muchos adeptos. La imagen mariana, la Virgen de los Remedios, que se encontraba en una de las capillas de la iglesia de La Merced, en Cali, fue coronada en 1942, por medio de Bula<sup>119</sup>. La imagen es una obra de importancia para el Valle del Cauca y para la Arquidiócesis de Cali<sup>120</sup>.

El Congreso Mariano Misional, realizado entre el 19 y el 26 de abril de 1942, se inició y clausuró con la procesión de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, quien fuera coronada, como se aprecia en la Figura 29. El primer día, de la iglesia de La Merced hasta la Catedral y, el último, de la Catedral, en la plaza de Caycedo, hasta La Merced. En el marco del mencionado congreso hubo un despliegue de actividades en las que la música jugó un papel destacado.

---

<sup>119</sup> El *Diccionario de la lengua española* define *bula* como una palabra que tiene su origen en el vocablo latino *bullā*. Se trata, de acuerdo a su aplicación, del nombre con el que se identifica a una documentación de índole pontificio que expide la Cancillería Apostólica y se legitima mediante la impresión de un sello de plomo o bien del sello papal (RAE, s. f.-a).

<sup>120</sup> Alejandro Archila cuenta que, según la tradición, hacia 1580 los indígenas de la zona del Queremal expresaron al fraile mercedario Miguel de Soto, quien era su evangelizador, que ellos tenían una imagen de una señora muy bonita con una luz que nunca se apagaba. La imagen era en piedra. Esta, luego de tres intentos, fue trasladada a la ciudad, en procesión de Descalzos, hasta la iglesia de La Merced, donde permanece en la capilla que lleva su nombre (comunicación personal, Cali, 29 de marzo de 2017).



**Figura 29. Coronación de la Virgen de los Remedios. 1942.**

Fuente: reproducido de “Coronación de la Virgen de Los Remedios durante el Congreso Mariano Misional” [fotografía], por P. Riascos, 1949. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Filmico del Valle del Cauca, hdl:10906/31365 (<https://audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/46992>).

El acto implicó una semana con participación del ejército, los colegios, los prelados, una gran cantidad de personas de la ciudad y peregrinos. La actividad musical estuvo presente en muchos de los actos:

- Desfile y procesión (domingo 19).
- Misa semipontifical.
- Misas diarias.
- Acto especial de comunión para los hombres.
- Primeras comuniones para los niños.
- Misa pontifical del Nuncio papal.
- Concierto.
- Institución de la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios.
- Clausura.

El despliegue en la prensa conservadora fue amplio, desde un mes antes con los preparativos hasta pasado el Congreso. En el periódico *El Relator* diariamente se podían leer noticias al respecto. Muestra de ello es lo relacionado con la música, como detallo a continuación:

- **Misa semipontifical:** “El coro del seminario Conciliar llenó el templo con las graves notas gregorianas, con magnífico desempeño” (*El Relator*, 23 de abril de 1942).
- **Comunión de los hombres:** “A la 1 de la mañana el excelentísimo señor obispo principió en la misa. Misa coral que dirigió el maestro Antonio María Valencia y que entonó, al comenzar, el Ave María compuesta por el mismo grande artista” (*El Relator*, 27 de abril de 1942).
- **Misa pontifical:** “El domingo en la Catedral el Nuncio del Papa, junto con los prelados que arribaron a Cali, celebraron la Misa pontifical. El coro lo desempeñaron magistralmente el Conservatorio de música, a cargo del maestro Valencia y el coro del Seminario Conciliar” (ACLM).
- **Concierto en el Teatro Municipal** (programa en *El Relator* y en el ACLM):
  - Sinfonía No. 1 en do mayor, Op. 21, de L. V. Beethoven.
  - Motete *O vos omnes*, Tomás Luis de Victoria.
  - O sacrum convivium*, L. Viadana.
  - Motete *Diffusa est gratia*, Giovanni Nanini.

Curiosamente, aunque la mayoría de las obras registradas en el concierto del Teatro Municipal son de música sacra, exceptuando la Sinfonía de Beethoven, ninguna de las obras de Victoria, Viadana y Nanini son obras marianas, pero la inclusión de estas en el programa da cuenta de un trabajo de interpretación de música sacra, por un lado, desde la formación académica, con la participación de la Coral Palestrina del Conservatorio y, por otro, del interés de algunas comunidades religiosas, con la participación de los coros franciscanos y del Seminario.

Según Rodolfo de Roux, s.j., quien en 1942 había egresado recientemente del Colegio San Juan Berchmans, de Cali, la preparación para la fiesta de coronación de Nuestra Señora de los Remedios en la plazoleta de La Merced estuvo engalanada por los desfiles y cantos de los jóvenes estudiantes de bachillerato de la ciudad (Figura 30). Explica De Roux que la asistencia al evento fue masiva y requirió de preparación musical, tanto para el desfile como para los actos litúrgicos (comunicación personal, Cali, febrero de 2017).



*Figura 30.* Desfile de los boy scouts de los colegios San Luis Gonzaga, San Juan Berchmans y Santa Librada en el Congreso Mariano Misional.  
Fuente: ACLM.

El padre De Roux manifiesta que estuvieron presentes los obispos y que fue una festividad religiosa sin precedentes en esta urbe; aunque la música litúrgica no fue un asunto fuerte en Cali, pues no siempre que hubo liturgia cantada se contó, como en otros lugares, con personal de alta formación musical que preparara a los fieles ni se contó con coros de muy buena calidad. De Roux señala que el devenir de la Iglesia católica en Colombia debe mirarse a la luz de su propio contexto. Acontecimientos como la Primera Guerra Mundial; la Guerra Civil Española, en los años treinta del siglo XX; la persecución al catolicismo entre 1935 y 1945, y la Segunda Guerra Mundial, entre otros, afectaron grandemente las comunidades religiosas y su quehacer. En el caso colombiano, según el gobierno de turno, liberal o conservador, estos sucesos afectaron el trabajo de las órdenes religiosas, que estuvieron caracterizadas por situaciones encontradas de agresividad, temor y respeto al mismo tiempo. Por ello, afirma el sacerdote, que en muchos de los textos de los cantos religiosos se evidencian esas situaciones. Cita el caso de *Salve Jesús al pueblo colombiano*, canto que reflejaba la tensión política del país hacia 1935.





*Figura 31.* El Tempete Eucarístico. Lugar de concentración del Congreso Eucarístico Bolivariano de 1949.

Fuente: ACLM.

### La música en el Congreso Eucarístico Bolivariano

La ciudad de Cali había sido escogida para realizar el Congreso Eucarístico Bolivariano de 1947. Este fue aplazado para 1948, año en el que se hizo el diseño de imagen, se acondicionaron los lugares y se programaron los actos del evento. Sin embargo, debido a la situación política del país y tras los acontecimientos de El Bogotazo, ocurrido el 9 de abril de 1948<sup>121</sup>, el congreso fue aplazado de nuevo y se realizó finalmente en 1949<sup>122</sup>. El lugar de concentración fue El Tempete Eucarístico, construido en la ciudad de Cali con motivo de esta celebración (Figura 31).

---

<sup>121</sup> La serie de disturbios conocidos como El Bogotazo estalló tras el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán.

<sup>122</sup> El domingo 30 de enero de 1949, el papa Pío XII enviaba el siguiente radiomensaje al I Congreso Eucarístico Bolivariano: “Con laudable acierto habéis escogido, para sede de vuestra reunión, esa risueña flor del Valle del Cauca, la hermosa Cali, que fue en toda Colombia la primera ciudad donde se estableció la Adoración Perpetua. Con vuestra característica generosidad habéis construido ese luminoso y magnífico tempete, que ha de quedar luego para crucero de un grandioso templo, dedicado al Santísimo Sacramento. [...] Que la Virgen Santísima de los Remedios, vuestra dulce Madre, os obtenga del cielo semejante gracia, como premio de esta profesión de fe, casi continental, con que habéis dado edificación a la Iglesia y al mundo entero” (Vaticano, 1949).

En la revisión de documentos históricos del Archivo del Convento de La Merced se encuentran comunicaciones sobre el Congreso Eucarístico Bolivariano. En varias de ellas se hace alusión a la preparación de la Misa Cantada en el campo eucarístico, que contaría con la participación de todos los niños de colegios y escuelas de Cali. Para ello se requirió que las comunidades religiosas que contaban con colegios indicaran si tenían o no profesor de canto y cuántas horas semanales estarían destinadas a ensayos, con cuadernos de canto editados por el comité preparatorio del congreso<sup>123</sup>, los cuales se vendían en el Secretariado del Congreso, como el cuadernillo *Cantos del Congreso Eucarístico Bolivariano* (Figura 32). El presidente de la Comisión de Música y Canto del Congreso, J. Alberto Giraldo C.S.M., dirige carta solicitando la misma información.



Figura 32. Portada del manual de *Cantos del Congreso Eucarístico Bolivariano*.

Fuente: ACLM.

<sup>123</sup> Carta de Julián Mendoza G., presbítero, a las madres agustinas del 28 de enero de 1948 (ACLM).

La interacción de la comunidad de Agustinas Terciarias Recoletas con los eventos religiosos locales ha sido frecuente. Hay una comunicación del obispo de Cali, Julio Caicedo Téllez, a las Madres Terciarias Agustinas Recoletas, en la que les indica: “asistir con la venerable comunidad de Madres Agustinas y el plantel a su cargo a esta procesión, con el fin de que durante el trayecto entonen cánticos piadosos y fervorosas plegarias”<sup>124</sup>. Como esta, hubo varias comunicaciones para el mismo evento.

El repertorio oficial para interpretar en el congreso fue editado y distribuido por Carvajal y Cía. Ltda., en Cali y Bogotá. Esta publicación, llamada *Cantos del Congreso Eucarístico Bolivariano, Cali*, traía las Instrucciones para el canto en latín y las partituras: *Misa de Angelis*, *Adoro te devote*, *Pange lingua*, *Tantum Ergo*, *Christus vincit*. Todos cantos en latín y con la traducción al español, para que los fieles cantores comprendieran los textos. Como puede observarse, se sigue la normativa vaticana. Además del himno oficial, otros materiales fueron publicados dentro de las festividades de este congreso: *Cantemos al amor de los amores*, el *Gloria a Ti* y *Canta Patria* formaron parte de este corpus oficial de melodías.

La actividad musical también se realizó en los templos; aunque sus obras no fueran necesariamente repertorio sacro. En 1949, el Congreso Eucarístico Bolivariano contó con la participación musical de la Coral Palestrina, en la Catedral. La misa interpretada fue la *Salve Regina* de Erb (*El Relator*, 25 de enero de 1949, p. 6). En el mismo mes se presentó la *Misa en la* [sic], de César Franck, y el 28 de enero se estrenó oficialmente el *Himno eucarístico*, compuesto por Antonio María Valencia (Figura 33), alternando con arias, coros y corales de la *Pasión según san Mateo*, de J. S. Bach. El congreso se clausuró el 30 de enero, en el Campo Eucarístico, con la *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina, interpretada por la Coral Palestrina, y un concierto de obras de Bach y Victoria (Romero, 1973b, p. 231).

---

<sup>124</sup> Carta enviada el 10 de abril de 1948, con solicitud expresa de que debe cumplirse el domingo 2 de mayo.



Figura 33. Partitura del Himno oficial del Congreso Eucarístico Bolivariano, celebrado en 1949.  
Fuente: ACLM.

Pasada la Segunda Guerra Mundial, con la llegada de músicos extranjeros a la ciudad y por la relación de estos con algunas comunidades religiosas, se observa una variación en el panorama. En Cali, particularmente, el arribo de León J. Simar (1909-1983), compositor belga, que guardaba nexo con los padres asuncionistas en su país natal, estableció contacto con los religiosos asuncionistas de la parroquia San Nicolás, en Cali. Fue invitado como organista y director de los coros y de la orquesta que debía actuar durante el Congreso Eucarístico Bolivariano de 1949. Simar llegó y se convirtió en un eje fundamental para la educación musical de la ciudad, particularmente desde 1960. El caso de Simar es menester mencionarlo. Su vínculo con la música sacra está en la producción de los materiales que se publicaron bajo la dirección del sacerdote jesuita Darío Benítez, desde 1945 hasta mediados de los sesenta. Varios de los volúmenes de esta publicación, que se denominó *Cantemos*, se encuentran en la colección de La Merced.

El *Cantemos*, con una primera edición de 1945, en Bogotá, y las siguientes, posteriores a 1950, en Cali, dan cuenta de cuál era la situación del canto religioso en Colombia. El padre salesiano Andrés Rosa, en la publicación de 1945, escribe un comentario sobre la música religiosa. En él indica que se presentan problemas, pues los autores del “mundo artístico religioso” no producen obras aptas para alabar a Dios y que, por el contrario, solo se centran en fascinar la sensibilidad artística. La creación de obras musicales sacras en el contexto local también se puede observar en la creación de Simar. El 15 de julio de 1955 estrena su *Requiem Litúrgico*,

con la orquesta del Conservatorio y la Coral Palestrina, en conmemoración del Maestro Antonio María Valencia, fallecido en julio de 1952.

Más adelante, en la década del sesenta, y en el camino del Concilio Vaticano II, aparecen las misas folclóricas. En Colombia, la primera misa folclórica fue compuesta por el franciscano Rubén Darío Vanegas Montoya<sup>125</sup> (1942-2015), en ese entonces estudiante de teología. Los ritmos utilizados fueron bambuco, pasillo y cumbia. El padre De Roux comenta que, en la Catedral de Cali, en general, la interpretación musical fue pobre. Los domingos a las 10 de la mañana se celebraba la llamada misa de los bambucos, en la que se cantaban obras de carácter folclórico, pero con baja calidad musical. La implementación de las reglamentaciones y la puesta en práctica depende en buena medida de las diócesis. Y debido a las necesidades urgentes de pastoral en muchas localidades de Colombia, el aspecto musical no recibió atención en lo relacionado con la formación musical, producción e interpretación de repertorios.

En los colegios privados dirigidos por comunidades religiosas se puede encontrar claramente el uso de la música sacra y los cantos de la piedad popular, particularmente en los actos litúrgicos especiales, ceremonias de clausura del año escolar y en las fiestas propias de las comunidades. En el caso de las salesianas de Cali, Colegio María Auxiliadora, el uso del canto cobró importancia y, aunque en el concilio y primeros años del posconcilio no se preparaban académicamente, los cantos sí fueron aprendidos, ensayados e interpretados a una o dos voces, siempre con el acompañamiento del órgano. De este periodo se cuenta con cancioneros que se organizaban de acuerdo con el calendario litúrgico. Lo mismo ocurrió en otros colegios, como Nuestra Señora de la Consolación, dirigido por las Misioneras Agustinas Recoletas, y en colegios masculinos, como el jesuita San Juan Berchmans y el franciscano Pío XII.

---

<sup>125</sup> En 1967 acompañó, con sus coros de niños del Colegio del Virrey Solís, de Bogotá, calificado en ese momento como uno de los más prestigiosos de Colombia, al tenor mexicano José Mojica, fray José Francisco de Guadalupe Mojica, en tres conciertos, en el teatro México, de Bogotá, y tres en el Junín, de Medellín, de los últimos realizados en esa famosa sala antes de ser reemplazada por el actual edificio Coltejer. Escribió villancicos, afectuosos y sentidos, con los que buscaba despertar la sensibilidad social al poner ante la cuna del Niño Dios la problemática del país (Caracol Radio Medellín, 2015).

La comunidad de Carmelitas Descalzos, en la parroquia del Templo Eucarístico, también contó en sus inicios con organistas formados en Navarra, España, y sacerdotes que dejaron legados de composición musical que hace más de treinta años no se interpretan. Así mismo, en algunas parroquias y lugares de habitación de órdenes o comunidades religiosas católicas, el canto comunitario jugó una función de complemento, pero no fue ni sigue siendo un asunto fundamental en la formación de los o las religiosas locales. Por lo menos, no en la ciudad de Cali.

Aunque lejos ha quedado el ideal de ciudad propuesto por Baker (2011), en el que los registros de partituras y textos de los archivos musicales coloniales mostraron la cara de una ciudad simbólica y letrada, los acontecimientos y registros de esa “pequeña aldea”, como tituló Gamboa (1903) a Cali, habían perdido la posibilidad de levantar una historia musical en el convento más antiguo, en el que habitaron los mercedarios, en el complejo arquitectónico de La Merced. La ya contada historia de la congregación de las MAR en Cali devela como una aparición en el siglo XX, una colección que pocos nexos mostró con el pasado conventual.

Así, los pasos perdidos con la salida de los mercedarios del convento en 1821 abrieron un portal que abandonó la información de la Colonia, y mostró un camino hacia otra realidad de la música conventual. Una música religiosa del siglo XX, que en constante dinamismo se mueve reviviendo repertorios de tiempos atrás y canta nuevas obras en simples melodías que, como las sirenas, atraen a los incautos marineros hacia los encantos de una música que parece volverse inaudible en la lejanía.

CAPÍTULO 3

*CARMINI UNIVERSITATIS*





## CARACTERIZACIÓN DE LA COLECCIÓN DE MÚSICA SACRA DE LAS MAR

... Se prepara la navidad. Ya se oyen villancicos. Oh bella y Santa Navidad. ¡Otra vez, como si fuese la primera! Con inmensa alegría, asistimos a la misa de medianoche; entre cantos y plegarias, villancicos y risas, pasan las horas...

*Libro de hechos notables del Convento La Merced,  
25 de diciembre de 1965, ACLM.*

La caracterización y estudio de esta colección requiere de una mirada integradora que posibilite comprender la normativa en la que ella se enmarca, aproximarse a la vida de la congregación que custodia el compendio de partituras y reconocer el carácter ministerial de las obras, que definen su uso y su función. Todo ello se apoya en la nueva musicología<sup>126</sup>, que permite

---

<sup>126</sup> La cual se define como corriente crítica de los postulados de estudio del método tradicional, cuestionando ante todo: a) el propio concepto de música, para el que no existe una definición universal; b) el canon, que se ha creado de forma artificial; c) los conceptos de obra musical y autonomía: la música es un proceso, no un producto, y está inserto en un contexto sociocultural; d) el ideal de objetividad: el historiador siempre es subjetivo, porque está condicionado por su formación cultural; e) la noción de progreso técnico: no hay evolución hacia ninguna parte en la historia de la música. La “Nueva” musicología implica “repensar” las descripciones historiográficas “tradicionales” de una musicología que ha defendido un “coherente” y “unificado” proceso histórico y cultural, cuya organización y “evolución” se ha desarrollado atendiendo a un “coherente” y “unificado” ente acotable y “centrífugo”, al cual se asocian “otros”

ubicar estos ejemplares en su propio contexto, en un momento histórico que le confiere un valor y genera emociones inseparables de su vinculación social (Blacking, 2010, p. 13). Así, reconocer el tipo de documento que le da sentido a la colección, tiene como soporte a Reyes Gallegos (2016) y a Torres Mulas (2000), que encuentran en la partitura la posibilidad de salir de su silencio, para hablar y dar significado a estos papeles de biblioteca. Deja entonces su rol de reposo y quietud en un anaquel, para proporcionar información, conocer su intencionalidad y pasar a ser leída, comprendida y escuchada.

La identificación y las transformaciones de la comunidad, la revisión de textos relacionados con el objeto de estudio, así como los momentos y acontecimientos de la Iglesia Católica en Cali se trataron en el capítulo 1. El concepto de música sacra, la normativa musical pontificia y las dinámicas musicales del convento en relación con la ciudad se atendieron en el capítulo 2. Comprendidos estos aspectos, en este capítulo se realiza el estudio de la colección. Este abordaje trata las obras como un conjunto de repertorios que se agrupan por características compartidas. Se da en un marco socio-cultural e histórico, lo que refrenda el enfoque de una musicología, que atiende a préstamos teórico-metodológicos derivados de disciplinas como la historia cultural, la microhistoria, la historia oral, entre otras; que ha llevado a revisar esta colección como fuente primaria, pero que ha obligado a considerar fuentes documentales y fuentes orales como la entrevista, la transcripción, entre otros.

La colección de partituras, objeto de este estudio, contempla diversos componentes: lo relacionado con la documentación musical y particularmente la partitura como centro de esta colección; de igual manera se tienen en cuenta los criterios para el estudio y el contenido de este repertorio. Así se aborda la caracterización y el estudio con el soporte de los modelos de Meyer (2000 y 2001) y López Quintás (2005 y 2015), que, a partir de la organización en una base de datos<sup>127</sup>, permite explicarla y comprenderla.

---

procesos históricos de manera ordenada y siguiendo sus mismos principios (Leo Treitler, citado por Campos, 2008). Al tomar en préstamo herramientas de otras disciplinas, se fortalece en los resultados de búsqueda y análisis. Es por estas razones que el estudio que aquí se propone se apoya en la nueva *musicología*.

<sup>127</sup> La base de datos puede considerarse como un paradigma que permite encontrar nuevas narraciones. Es entonces un conjunto estructurado de datos de observación que facilitan diálogos.

## LA DOCUMENTACIÓN

Los documentos que conforman el acervo hacen parte de una historia: religiosa, cultural, social, una historiografía musical e incluso de una musicología urbana que, según Tim Carter (2005), indica que la música pareciera tener una cierta utilidad para manifestar lo que ocurre en la vida eclesiástica y civil urbana. Es así como en el archivo de la congregación se encuentra el registro del uso de los repertorios que hay en la colección. De manera que la música marca ritos significativos del individuo y del Estado, preservando a la vez la continuidad y la tradición (p. 59).

De acuerdo con Cabezas (2005), para que la musicología pueda desarrollar su campo de estudio requiere de la materia prima necesaria en el ámbito musical (p. 92). Esta materia prima la constituye tanto el documento musical como aquel de tipo personal generado por el músico, ya sea compositor o intérprete, como testimonio de sus actividades públicas, privadas, familiares y artísticas. Reyes Gallegos (2016) expone que, desde un tratamiento bibliotecológico, los documentos musicales pueden adscribirse a varios criterios<sup>128</sup>, como se aprecia en la Tabla 6.

*Tabla 6.*

Principales tipos de fuentes documentales musicales según criterios bibliotecológicos

<b>Documentos escritos</b>	·Manuscritos	·Partituras
	·Impresos	·Apuntes
	·Digitales	·Libros
		·Revistas
		·Libretos
<b>Documentos de imagen</b>	·Fija	·Grabados
		·Iconografía
		·Fotografía
		·Mapas
		·Pinturas
		·Diapositivas

Continúa

<sup>128</sup> Gráfico: partituras, libros, revistas, programas de mano, libretos, etc. Iconográfico: fotografías, pinturas, grabados, carteles, libros iluminados, esculturas, etc. Fónico: cilindros, discos, carretes, cintas magnetofónicas, etc. Audiovisual: películas, videos, etc. Plástico: instrumentos musicales, objetos. Electrónico: disquetes, discos óptico-digitales, dispositivos de lectura óptica, etc.

	·En movimiento	·Películas (sin sonido) ·Presentaciones animadas (sin sonido)
<b>Documentos sonoros</b>	·Análogos ·Digitales	·Fonogramas de música ·Fonogramas de la palabra ·Fonogramas de paisaje sonoro
<b>Documentos audiovisuales</b>	·Combinación de imagen en movimiento con sonido	·Cine ·Videos ·Animaciones ·Multimedia ·Producciones televisivas

Fuente: Reproducido de “Los acervos de documentos musicales: ¿libros raros, libros especiales?”, por A. M. Reyes Gallegos, 2016, *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, Bibliotecología e Información*, 30(70), p. 133.  
Todos los derechos reservados 2016 por A. M. Reyes Gallegos.

Jacinto Torres Mulas (2000) afirma que documento musical es todo aquel soporte material cuyos signos allí registrados representan una realidad musical, es decir, que su contenido semiótico sea capaz de producir música. Este concepto es válido para una gran variedad de soportes documentales, mucho más allá del registro gráfico tradicional sobre papel, el cual se ha ido ampliando hasta incluir grabaciones por diversos medios, tanto análogos como digitales, e incluso más recientemente a los llamados multimedia. Este autor propone el esquema para la documentación presentado en la Tabla 7.

**Tabla 7.**  
Clasificación de la documentación musical

Tipo de registro musical	Documento
Música anotada o escrita	Borrador o apunte <i>Particella</i> Partitura Reducción Guion: parte de instrumento director, partitura vocal, reducción para teclado y partitura abreviada.
Música programada	Programas musicales de ejecución mecánica como rollos, cintas, discos perforados, cilindros gramófonos y discos fonográficos.

Fuente: adaptado de “El documento musical: ensayo de tipología”, por J. Torres Mulas, en *Teoría, historia y metodología de las Ciencias de la Documentación* (1975-2000) (p. 747), 2000, Universidad Complutense de Madrid.  
Todos los derechos reservados 2000 por J. Torres Mulas.

Aunque, como lo menciona Lawson (2009), la partitura es imprecisa frente a la real intención que el músico quiere expresar, es una prueba tanto testimonial como material de lo que un compositor, transcriptor o intérprete produce en el ejercicio de sus actividades artísticas. Es claro que existen otros documentos más de tipo archivístico o bibliotecológico asociados con determinados hechos musicales, tales como ediciones musicales, programas, álbumes, anuncios, carteles o afiches, fotografías y correspondencia, que complementan la información al momento de comprender el fenómeno de las prácticas musicales en un contexto particular.

### **La partitura ¿Un testigo silencioso?**

La partitura es para este estudio un testigo aparentemente silencioso, dispuesto a expresarse a partir de una adecuada interpretación. Ella está presta a contar un momento histórico, un contexto cultural, un compositor o una comunidad que la creó, un estilo y un uso para ser revelada e ilustrada y así cumplir finalmente su función.

Según Iglesias Martínez y Lozano Martínez (2008), la partitura muestra las secciones de un conjunto, pensadas para ser oídas al mismo tiempo (p. 205), y, como lo consigna el Grupo de Trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (2010), en ella aparecen superpuestas en una misma página todas las partes vocales o instrumentales de una obra (p. 144). La particularidad de este “documento” es que el registro de sus signos corresponde a algún sistema de escritura musical, que, para el caso de esta colección, es de notación moderna y en algunas pocas ocasiones de notación mensural. Su lectura posibilita la interpretación o representación y reproducción de una obra musical (Cabezas, 2005, p. 92; Torres Mulas, 2000, p. 746). Así, la partitura es una representación gráfica de la concepción musical del creador, una herramienta para el intérprete y fuente de conocimiento para la investigación musical. La partitura es, sin embargo, solo una parte de la realidad de la obra. Su notación es una aproximación a la intención del compositor, y aun así es una herramienta de validación y autenticidad en el transcurso del tiempo (Reyes Gallegos, 2016).

Desde la referencia de los autores mencionados, es claro que la partitura, en sí misma, no es música. Es tan solo una herramienta, una guía que, enmarcada en un contexto tanto espacial como temporal y temático, logra adquirir significado. Ese significado es, sin embargo, parcial, puesto

que cuando se conoce el propósito, su uso y su función, y se elabora una recreación de esta, es decir una interpretación, es cuando ella adquiere la característica de música. Mientras no se estudie y se interprete, será un documento mudo, en medio de los estantes de una biblioteca.

A diferencia de la pintura, producto a través del cual el observador tiene contacto directo con el autor, frente a la partitura el oyente (observador) está moderado por un agente (intérprete) que, desde su propio conocimiento y experiencia, hace la recreación de la obra. He aquí un rasgo fundamental que muestra cómo la partitura, siendo evidencia de la creación artística, deja lugar a la huella del intermediario, y siendo objetivos, se reconoce que esta mediación no siempre ofrece una presentación válida del propósito del autor. Por esto, el tratamiento de la partitura representa en sí mismo un riesgo: puede hacer que pase de ser testigo silencioso de la creación de un compositor a convertirse en una transmisión deficiente de mensajes y significados.

Esta colección proviene de una herencia musical eclesiástica, que tiene cimientos en la producción musical medieval (canto llano y canto gregoriano<sup>129</sup>), aunque no haya ediciones musicales antiguas en la biblioteca, y aunque si bien actualmente existen numerosos estudios para la interpretación del canto llano medieval, para el momento de la colección, las transcripciones y adaptaciones, o incluso la escritura de los acompañamientos para el teclado, provienen del auge de los estudios de *Solesmes* en cabeza de Dom Prosper Gueranger (1805-1875), Dom Joseph Pothier (1835-1923) y Dom André Mocquereau (1849-1930), que en el siglo XIX constituyeron una especie de restauración del canto gregoriano. Como afirma Lawson (2011), solo en el siglo XII se ideó un sistema para indicar las alturas de los sonidos, aunque no su valor exacto... y una de las dificultades para recrear la música medieval fue que la improvisación y

---

<sup>129</sup> El *canto llano* es un género vocal tradicional, antiguo, ligado a la Iglesia cristiana, cuya principal característica es la monodia y comprende varias expresiones (ambrosiano, galicano, gregoriano, etc.). El canto llamado *gregoriano* es un tipo de canto llano que se caracteriza por ser monódico (como todos los cantos llanos), escrito exclusivamente para voces masculinas que cantan al unísono sin acompañamiento. Su ritmo es libre y depende únicamente de la estructura del texto. Su melodía es fluida y estaba escrita en uno de los ocho conocidos “modos gregorianos”.

el acompañamiento instrumental (si lo hubo) no están presentes en las notaciones conservadas<sup>130</sup>.

La existencia de las ediciones vaticanas aprobadas a comienzos del siglo XX, y otras publicaciones de uso común en la Iglesia católica, se pueden observar en el repertorio de estas piezas que además centran su atención en las producciones de la primera mitad del siglo XX.

### **Crterios para el estudio de la colección de partituras**

Es preciso atender a la particularidad de la colección, por lo que la caracterización implica dos vías: la musicológica (que recoge múltiples aspectos, como el material sonoro, el texto, los géneros, entre otros) y las características a la luz de la normativa, es decir las cualidades que desde la orientación vaticana definen esta música (universalidad, belleza, bondad de las formas y santidad).

La mayor parte de las veces, las referencias a trabajos sobre la tipología del documento musical se resuelven con una breve descripción de los géneros musicales pertinentes a efectos de catalogación. Y en los estudios que lo tratan con rigor y extensión (Torres Sánchez, 1991; Torres Mulas, 1995, 2000; Burgos Bordonau y Petrescu, 2011), la perspectiva es ante todo cualitativa, atendiendo a las clases y características de los distintos tipos documentales, pero sin incidir apenas en el aspecto cuantitativo, es decir, en la relación entre tipos de documentos musicales y cantidad de estos, así lo afirman Burgos Bordonau y Palacios (2012).

Se ha tenido en cuenta, para efectos prácticos, la identificación general de la colección en cuánto a género. Es decir, el *religioso*, que comprende lo litúrgico, lo paralitúrgico y lo no litúrgico; y el *profano*, con inclusión de métodos para el piano y el violín. La temporalidad de la colección y la particularidad de pertenecer a una comunidad religiosa católica invitó a crear

---

<sup>130</sup> Al comienzo del siglo XX, una edición de los cantos de la misa (Gradual Romano, 1908) y otro Antifonario monástico (1934), evidencian el proceso de restauración del canto llano. Es sobre estos documentos de aprobación vaticana de la primera mitad del siglo XX, sobre los que se encuentra el canto gregoriano en la colección. Los trabajos posteriores de Don Eugène Cardine (monje de Solesmes) (1903-1988) aclaran las leyes que rigen la escritura de los neumas primitivos. Allí sienta las bases de una “Edición crítica del Gradual Romano”, pero no alcanzan a observarse en este estudio.

una base de datos usando como herramienta la tabla dinámica de Excel que permitió organizar carpetas que contienen la información de libros, partituras individuales, hojas sueltas, en calidad de impresos y cuadernos y hojas sueltas manuscritas. Aunque en la tabla se encuentra información detallada, para efectos de esta investigación lo que se describe son ediciones y ejemplares, no obras. Un documento unitario (carpeta) tanto manuscrito como impreso puede contener más de una obra.

La información que puede suministrar una partitura depende de diversos factores como el estado, el hecho de ser una publicación o un manuscrito. Sin embargo, en términos generales se puede obtener de ella asuntos relevantes que conducen a proporcionar información de índole histórico (hechos históricos, personalidades), de carácter artístico (el arte que representa una época y posee propiedades específicas para desarrollar el gusto, las modas e incluso la estética de un periodo o de un lugar); y de tipo documental (al servir como prueba para caracterizar una época o un periodo histórico)<sup>131</sup>. Los elementos enunciados anteriormente convierten a la partitura en un documento esencial.

Atributos musicales como la modalidad o tonalidad, y la estructura, dan claridad sobre la colección. Pero es necesario en este estudio precisar sobre un aspecto fundamental. En este, el uso y la función de la obra son prioritarios, frente a la estructura formal propiamente dicha, como ya lo ha afirmado Vega García-Ferrer (2012). La forma de un himno, por ejemplo, da idea de algunos posibles propósitos. Si se reconoce el himno en los términos propuestos por san Ambrosio (337-397 d. C.), de una organización octosilábica en cada verso, con cuatro versos por estrofa y ocho estrofas por himno; esa estructura matemática puede aplicarse tanto a un himno mariano como a un himno al Santísimo, por lo que, para el caso de la Colección de música sacra, si bien se identifican las formas y las estructuras, ellas no son el centro de atención al ser estudiadas. La temática y la correspondencia con un momento del calendario litúrgico pueden tomar en estos casos una mayor importancia.

---

<sup>131</sup> Como lo propuesto por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural de Cuba, en coordinación con la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, y el Centro de Patrimonio Mundial de la Unesco (2013), en el *II Taller del Caribe sobre Gestión de Riesgos en el Patrimonio Mundial*.



Los títulos de las obras son otro aspecto que suministra una información relevante; empero, en cuanto a música sacra se refiere, se puede encontrar un considerable número de obras con un mismo nombre y texto, pero que responden a momentos históricos diferentes. Como suele ocurrir con los cantos del *Tantum Ergo*, las *Ave María* y otros que pueden usarse dentro o fuera de la liturgia. Por lo que el mismo texto, y en algunos casos la misma melodía, aparecen armonizados por distintos autores de diversas procedencias y temporalidades.

Aunque en la partitura no aparezca la fecha de la composición o de la transcripción, es necesario contextualizarla históricamente y en términos de las reformas religiosas. Por tanto, más allá de los títulos o las formas, la partitura debe estudiarse en su contexto para comprender su significado.

## CONTENIDO DE LA COLECCIÓN

La colección de partituras en su totalidad comprende obras de música profana y música religiosa datadas en su mayoría entre 1900 y 1970. Toda ella se ha organizado por orden alfabético a partir del nombre de las carpetas. En ella se encuentra:

- Repertorio de carácter sacro de distintos momentos de la historia de la música, que abarca desde la Edad Media, con algunos ejemplares de canto llano, hasta música religiosa del siglo XX, publicados o copiados en la primera mitad del siglo. Un acervo de partituras correspondientes a lo expresado en el *Motu proprio* expedido por el papa Pío X en 1903, en respuesta a la necesidad de reglar y ampliar el canto religioso en comunidades, conventos, seminarios y colegios católicos. Los textos se encuentran algunos en latín y otros en español.
- Repertorio de música popular para piano, o piano y voz. Estas obras, todas de pequeño formato, incluyen bolero-canción, tango, swing, bambucos, guabinas, canciones, entre otros. Algunas de estas son partituras en hojas sueltas, y otras son colecciones como las canciones napolitanas o el álbum de composiciones

para piano de Josefina Acosta de Barón<sup>132</sup>. Es menester destacar que este repertorio es del siglo XX y que las canciones son en realidad “*hits*” del momento en que se encuentran fechadas. No se conoce la manera como estas llegaron al convento, sin embargo, dan cuenta de su uso recreativo. Algunas son temas musicales de películas latinoamericanas. En el caso de las canciones napolitanas<sup>133</sup>, la popularidad internacional se debió, en parte, a la emigración italiana al resto de Europa y a América entre 1880 y 1920. La miscelánea de obras populares es extensa. Al lado de obras europeas se encuentran obras colombianas de Carlos Vieco (1900-1979), Jerónimo Velasco (1885-1963) (Figuras 34 y 35), Luis A. Calvo (1882-1945), Oriol Rangel (1916-1977), Josefina Acosta de Barón (1897-1945?), entre otros. Los formatos aquí encontrados, algunos publicados y otros manuscritos, no representan alto grado de dificultad técnica al momento de la interpretación.

- Libros y métodos para instrumentos de teclado: *el pequeño organista, método de harmonium*, métodos para piano (como el de la Figura 36); y libros y métodos para violín. En esta categoría también se puede observar piezas de salón y conciertos.

---

<sup>132</sup> Pianista colombiana. Recibió su educación musical de tipo formal en escuelas de Bogotá y Barcelona. Más tarde realizaría una importante labor como pedagoga de la música en distinguidas instituciones colombianas: el Conservatorio de Bogotá, el de Ibagué y el instituto Pedagógico Nacional. Fue célebre también por algunas de sus composiciones, especialmente por su suite *Las estaciones*, de la que en principio formó parte su pieza más conocida, *Otoño*. También escribió *Follage* (sic), un estudio para la mano izquierda.

<sup>133</sup> Generalmente escritas para voz masculina solista y acompañamiento instrumental. Características de la ciudad de Nápoles y su región. Sus letras son variadas, pero suelen hacer referencia a asuntos amorosos o al paisaje del sur de Italia.



Figura 34. Bambuco de Carlos Vieco.  
Fuente: ACLM.



Figura 35. Guabina Jerónimo Velasco.  
Fuente: ACLM.



Figura 36. Método para piano Schmitt.  
Fuente: ACLM.

La información general de la colección comprende tres categorías: música profana, métodos y materiales técnicos, y música sacra. Esta última es la que compete a este estudio. Una carpeta puede contener una o más obras sueltas, o un libro completo de partituras; estas agrupaciones se realizan a partir de elementos comunes de las obras musicales.

En la Tabla 8 se observa el contenido de la Colección de música sacra.

*Tabla 8.*  
Contenido de la Colección de música sacra<sup>134</sup>

Carpeta	Contenido	Compositor/observación
Asamblea Santa	Misa	Martín Gorostidi Altuna, s. s. s.
Cantemos las palabras de Jesús	Colección Cantemos, de cánticos religiosos, tomo 3, 100 cantos.	Edición dirigida por Darío Benítez. Varios autores.
Cantemos Melodías y polifonías sagradas	Colección Cantemos, de cánticos religiosos, tomo I, 350 cantos.	Edición dirigida por Darío Benítez. Varios autores.
Cánticos para las funciones de la iglesia	Libro en dos partes: 1. Cantos litúrgicos 2. Cantos religiosos populares I. Himnos eucarísticos II. Cantos para los tiempos del año III. Cánticos al Santísimo Sacramento VI. Para la Comunión V. Para el Sagrado Corazón de Jesús VI. Cristo Rey VII. A la Santísima Virgen VIII. A los santos IX. A las misiones X. Cánticos para el catecismo XI. Letanías	Varios autores.

Continúa

<sup>134</sup> La organización de este cuadro responde únicamente al orden alfabético de la denominación de las carpetas, ya que facilita la obtención de información. No responde a datos diacrónicos, ni a compositores, formas o géneros.

Carpeta	Contenido	Compositor/observación
Colección de Cantos Sagrados Populares	1.Al Espíritu Santo 2.Cantos para Navidad 3.Devoción al Santísimo Sacramento 4.Devoción al Sagrado Corazón de Jesús 5.Devoción a la Santísima Virgen 6.Devoción al Patriarca San José 7.Devoción a los Ángeles Custodios 8.Cantos en latín para la exposición del Santísimo Sacramento 9.Misa de Angelis	Varios autores.
Colección de Cánticos Religiosos	I. Diversas Circunstancias II. Cantos a nuestro Señor Jesucristo III. Cantos al Santísimo Sacramento IV. Cantos a la Santísima Virgen V. Cantos a San José, a la Sagrada Familia	Varios autores. Contiene 248 cantos.
Con molto cantábile	Sin título	Manuscrito
Contigo habitar	Cántico religioso	Manuscrito
Cordero de Dios	Cántico religioso	Manuscrito
Dulce rey soberano	Religioso voces	Manuscrito
El señor es mi fuerza	Cantos Litúrgicos	Juan José Espinosa
<i>Elevation</i>	3 acompañamientos para piano de elevaciones en la liturgia	Sin datos de autor.
<i>Exequiale</i>	Preces en lengua vulgar para las exequias	Coordinado por el Apostolado Litúrgico en Medellín.
Gloria a ti	Himno eucarístico	Voz y piano R. Nieto.
Harker <i>Harmonium Collection</i>	Acompañamientos y piezas para órgano	Varios autores.
Hija de Sion	Acompañamientos	Lucien Deiss
Himno eucarístico	Voz y piano	Fray Lucea

Continúa

Carpeta	Contenido	Compositor/observación
Himno solemne	Virgen del Carmen. Piano y canto	A. Ciociano
Himnos del Oficio Divino	Himnos para voz, voz y teclado	Varios autores.
<i>Huit offices</i>	Oficios ordinarios y oficios exequiales	
<i>Le tresor des organistes</i>	Acompañamientos para el órgano. Oficios.	J. L. Battmann
Madre Rita de Jesús Crucificado	Cuaderno, obras varias.	Manuscrito con piezas de varios autores.
Madre Rita de Jesús Crucificado	Colección cantos sagrados populares.	Varios autores.
Madre Rita de Jesús Crucificado	Colección cantos sagrados populares 2.	Varios autores.
Manuscrito n.º 1	Hojas sueltas con las obras: <i>Adoración, Beato Ezequiel, Contigo Habitar, Rey soberano, Virgen de Lurdes y Virgen del Carmen.</i>	Sin datos de autor.
Manuscrito n.º 2	Varios cantos para voz y/o piano.	Sin datos de autor.
Manuscrito n.º 3.	Misa santa Teresita y misa prodifuntos.	Copiado en Bogotá, 1946.
Manuscrito n.º 4	Varios. Hojas sueltas.	Sin datos de autor.
Manuscrito n.º 5 empastado tapa café	Dos sinfonías (¿invenciones?), salve de Montserrat y otros.	Para piano solo y para piano y voz.
Manuscrito n.º 6 cuaderno Norma 2	Cantos marianos.	Sin datos de autor.
Marcha de San Ignacio	Manuscrito. Voz y piano.	Sin datos de autor.
<i>Messe du tone VI</i>	Voces y órgano.	H. Du Mont
Mi Dios	Manuscrito hoja suelta.	Sin datos de autor.
<i>Missa breve</i>	Copia manuscrita, dos tiples y órgano.	Sancho Marraco
Misa Coral del Santísimo Sacramento	Voces y órgano para el Congreso Eucarístico en Cali.	Francisco de Lucea A. R.
Misa de Gloria en honor a San José	Solo y coro más teclado.	José Vicente Mogollón
Misa de los fieles	En español. Voces y acompañamiento.	P. Vicente Sauri
<i>Missa</i>	Misa a dos voces. Latín.	Charles Gounod.

Continúa

Carpeta	Contenido	Compositor/observación
Nuestra Señora del Sagrado Corazón	Imagen y letra.	Solo texto de oración.
<i>O salutaris</i>	Cuatro versiones acapella, una sola voz.	Anónimo.
Plegaria a la Santísima Virgen	Texto a máquina. Consolatas afflictorum.	Sin datos de autor.
Repertorio de cantos sacros fáciles	Una, dos y tres voces con acompañamiento de órgano	Henry Félix
Repertorio del piccolo organista	Sesenta piezas para armonio.	Luigi Bottazzo
Sagrado Corazón en vos confío	Hoja suelta. Manuscrito. Voz.	Sin datos de autor.
Salve en honor a San José	Manuscrito piano y voz.	Fr. José de Jesús Manrique
Santísima Virgen del Carmen	Hoja suelta, pasta roja. Voz y piano.	Sin datos de autor.
Seis motetes para comunión	Piano y voz.	Alberdi Aguirrezabal
<i>Tantum Ergo</i>	Manuscrito voz y piano.	Sin datos de autor.

Fuente: Elaboración propia.

El número de obras de música religiosa según la organización de las carpetas se detalla en la Tabla 9.

**Tabla 9.**  
Número de piezas contenidas en las carpetas

N.º carpeta	Nombre de la carpeta	Cantidad de obras
1.	Cantemos Polifonías a Capella	17
2.	Cánticos para las funciones de la Iglesia	288
3.	Colección de Cánticos Religiosos	253
4.	Colección de Cantos Sagrados Populares	176
5.	Cordero de Dios	1
6.	El Señor es mi fuerza	17
7.	<i>Elevations</i>	4
8.	<i>Exsequiale</i> “Ordo Exsequiarum”	17
9.	Gloria a Ti	1
10.	Hija de Sion	14

Continúa

N.º carpeta	Nombre de la carpeta	Cantidad de obras
11.	Himno Eucarístico	1
12.	Himno Solemne	1
13.	<i>Les Trésor des Organistes</i>	100
14.	Los Himnos del Oficio Divino	104
15.	Cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado (1934)	149
16.	Manuscrito n.º 1 (hojas sueltas)	5
17.	Manuscrito n.º 4	5
18.	Manuscrito n.º 5	8
19.	Manuscrito n.º 6	16
20.	Manuscrito n.º 2	6
21.	Manuscrito n.º 3	5
22.	Marcha de San Ignacio	1
23.	<i>Messe du Vlme ton</i>	1
24.	Mi Dios	1
25.	Misa breve	12
26.	Misa Coral del Santísimo Sacramento	1
27.	Misa de Gloria en honor a San José	1
28.	Misa de los Fieles	1
29.	<i>Missa</i>	1
30.	<i>O salutaris</i>	3
31.	Repertorio de cantos sacros fáciles	102
32.	Repertorio del piccolo organista	62
33.	Sagrado Corazón en vos confío	1
34.	Salve en honor a San José	1
35.	Santísima Virgen del Carmen	1
36.	Seis motetes para comunión	7
37.	<i>Tantum Ergo</i>	1
Total general		1868

Fuente: Elaboración propia.



## CARACTERIZACIÓN Y ESTUDIO

El concepto de caracterización se toma de Sánchez Upegui (2010), quien afirma que desde una perspectiva investigativa la caracterización es una fase descriptiva con fines de identificación, entre otros aspectos, de los componentes, acontecimientos (cronología e hitos), actores, procesos y contexto de una experiencia, un hecho o un proceso, y se apoya en Strauss y Corbin (2012), quienes plantean que la caracterización es una descripción u ordenamiento conceptual, descripción cualitativa que puede recurrir a datos o a lo cuantitativo con el fin de profundizar el conocimiento sobre algo. Para cualificar ese algo previamente se deben identificar y organizar los datos; y a partir de ellos, describir (caracterizar) de una forma estructurada; y, posteriormente, establecer su significado —sistematizar de forma crítica— (Bonilla et al., 2009). Esta deberá producir una lectura más allá de la descripción del contenido físico de la colección, de manera que ayude a ampliar la mirada sobre la misma. Su uso, su importancia, su función, sus elementos musicales. Así la caracterización identifica aspectos musicológicos, pero también históricos. Es decir, describe, comprende y analiza.

Desde lo musical se refiere a qué dice esta colección con respecto a: cantos encontrados según su uso, cantidad, recurrencia de algunas temáticas, aspectos musicales como la construcción melódica, los textos, el uso de tonalidades o modos, entre otros, para lo cual se hace necesario el apoyo básico de una estadística descriptiva<sup>135</sup>. Se construyó una base de datos en Excel y se usó la herramienta denominada Tabla dinámica, que es una matriz de datos organizados, resumidos y ordenados en una tabla de doble entrada, que tiene su origen en otra matriz de datos organizada por varias dimensiones. Si bien una caracterización no es un análisis profundo de una partitura y su contenido musical, requiere detenerse en algunos elementos, teniendo en cuenta que

la partitura es, en todo caso, el soporte de una realidad sonora, la obra se inserta en un contexto estilístico que no puede obviarse y la

---

<sup>135</sup> La estadística descriptiva trata de mostrar las características básicas de los datos que se están estudiando. Proporciona resúmenes numéricos y gráficos (diagramas de barras, histogramas, etc.) que ayudan a poner de manifiesto la información contenida en el material disponible.

escritura musical revela de manera admirable los eventos a pequeña escala, pero igualmente puede esconder procesos más amplios. (Roca, 2015, p. 4)

Una clasificación implica entonces recurrir a herramientas que permitan usar el criterio de tipo de obra, o tipo de cantos, según su función o uso, y así realizar agrupamientos. Se recurre directamente a la población, es decir, a la totalidad de obras de la Colección de música sacra, que permite obtener valores de frecuencia (número de reiteraciones de los cantos en la colección); lo que evidencia obras de mayor aparición. Los formatos o materiales sonoros empleados, los datos de autor o la pertenencia de los cantos a una colección, permiten hacer agrupaciones. Se logra identificar las formas y su frecuencia de aparición, los lugares de edición, los compositores y el número de obras, los usos generales y los usos específicos. Es decir, se realiza una clasificación a partir de características de la población, y estas se pueden interpretar, lo que se conoce como clasificación supervisada, que proporciona posibilidades de análisis (Pérez et al., 2010).

La colección de las MAR debe estudiarse a la luz de estos aspectos:

1. Son obras musicales cuyo propósito está determinado por su uso y su función; es decir, están al servicio de algo, bien sea una obra litúrgica o no, pero igualmente de carácter sacro. En este sentido, su valor como obra de arte es un asunto secundario.
2. Las obras se enmarcan en su mayoría dentro de normativas pontificales.
3. Las normativas se dan en dos momentos históricos clave dentro del catolicismo del siglo XX y durante los sucesos de una cultura occidental que tiene la particularidad de pertenecer a una comunidad religiosa de origen español, pero radicada en Cali (Colombia).

Estos momentos históricos también se relacionan con las transformaciones de la comunidad y su localización. Así, la temporalidad de la colección 1903-1970 atiende:

- Normativa musical pontificia: del *Motu proprio* hasta el Concilio Vaticano II.

- Transformaciones de la congregación en el siglo XX de Agustinas Recoletas Terciarias a Misioneras Agustinas Recoletas en 1955.
- Momentos y acontecimientos de la Iglesia católica en Cali, desde 1910 con la creación de la Diócesis, el Congreso Mariano de 1942, el Congreso Eucarístico Bolivariano de 1949, hasta la implementación del Concilio Vaticano II.

### **Cualidades o características de la música sacra según la normativa**

Una primera aproximación a la caracterización de la colección debe hacerse tomando en cuenta que la misma normativa de Pío X explicó las cualidades o características que debía tener la música sacra. En su restricto pontificio se anunció entonces: la santidad, la universalidad, la bondad de las formas. Esas cualidades, sujetas a interpretaciones subjetivas, tuvieron su base en el modelo del canto gregoriano y la polifonía renacentista al estilo de Palestrina. Indicando, pues, que la música en el caso de la liturgia no es un valor autónomo, por lo que en *Tra le sollecitudini* (1903) se establecieron como principios:

La santidad, que implicaba excluir todo lo profano, no solo en sí misma, sino en el modo con que la interpretan los cantantes. Ser arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos y lo universal; conlleva que las composiciones religiosas se efectúen en formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música. Así mismo, el grupo *Universa Laus* (1980), hace explícito el carácter simbólico y, como otra característica, el que sea accesible al conjunto de los participantes, tanto para quien la interpreta como para quien la escucha, por lo que no exige competencias musicales especiales (numeral 4.1).

Esto significa que la palabra “canto” se entiende como un gran número de expresiones vocales de distintas clases, que recorren desde el recitativo al melisma y que dependen en parte del género literario de los textos que emplea; y según la relación que establece entre los interlocutores, la música acentúa en ocasiones la transmisión del mensaje, la asimilación interior de las palabras recitadas, y la afirmación de una alabanza (5.3). Es decir, el énfasis de la relación texto-música.

Por lo que cuando se pretende que una forma (litúrgico-musical) contenga santidad y sea bella, no se trata de normas estéticas o morales, sino que desde ellas se pueda percibir intangibles como la piedad, la fe del grupo, entre otros (9.2). Estas apreciaciones llevan a considerar otro tipo de características en la música, lo que Cavia (2006) refiere como rasgos de una dimensión simbólica que inciden en la dimensión emocional. Así, la autora indica que hay características que pueden servir de puente entre la sintaxis musical y el contenido referencial. Menciona entonces que un crecimiento sonoro rítmico puede indicar una categoría de expansión o de aproximación a Dios. O buscar una dinámica de recogimiento total mediante el uso de técnicas que incluyan una sonoridad que va desapareciendo; el uso de repeticiones con variantes apenas perceptibles y de una rítmica inmutable y un tiempo, timbre y textura constantes, con un ritmo ralentizado, puede llevar a una percepción emocional de la participación de la eternidad. Así mismo, una estructura sencilla, con figuras cortas, rodeada de silencios, puede crear una noción de la negación del tiempo a través de la afirmación de un presente constante. O la inmensidad de un Dios creador puede expresarse en el uso de diversos registros simultáneos, como la polifonía del siglo XVI, tan solo por mencionar algunas de estas posibilidades<sup>136</sup>.

Características de la música sacra también fueron presentadas en el capítulo 1, cuando se hizo referencia a lo expuesto por Marco Frisina (2017) sobre los criterios a los que la música sacra debe responder: *El texto* debe ser siempre sacro y teológico. *La forma*: una música no escrita expresamente para la liturgia puede tener libertad de forma, pero no debe estar fuera de ese fin. *La calidad*: la música litúrgica no puede separarse del contexto más amplio de la música. Debe ser de alta calidad, propia para su uso. *La simplicidad*. *La eficacia*: un canto litúrgico que no mueve el corazón hacia Dios no cumple su finalidad. Y, por último, el *respeto de la estructura de la celebración*.

---

<sup>136</sup> Para una ampliación de esta propuesta, se puede revisar el escrito de Victoria Cavia (2006): “Controversias actuales en relación con el fenómeno musical religioso”, en *Arte, música y sacralidad* (pp. 89 y ss.).

### Clasificación según los modelos de Meyer (2000 y 2001) y López Quintás (2005 y 2015)

En este estudio se realiza una clasificación de las piezas y la aproximación a un análisis que, siguiendo el modelo de Meyer (2000), permite abordar la colección.

Por clasificación se entiende el reconocimiento de que en algún repertorio puedan reproducirse relaciones y rasgos particulares en uno o más niveles de estructura (p. 70). Entre ellos, puede mencionarse la temporalidad, la obediencia a una norma, el uso. La pertenencia a una clase puede ocurrir en niveles jerárquicos, iguales o diferentes, dentro de una composición o composiciones distintas. La clasificación de la colección de las MAR guarda relaciones en algunos casos diacrónicas y en otros casos sincrónicas. Así, los referentes para su estudio comprenden diversos elementos como la forma, los materiales, el propósito, entre otros, que indican distintas maneras de integrar la realidad de la obra musical, en este caso de la partitura.

Estas clasificaciones implican la necesidad de afiliar diversos modos de realidad. Modos que se integran y se interconectan, y en esa vinculación se logra comprender una obra (López Quintás, 2015). Ello se refiere a:

1. **Los materiales expresivos** tomados aisladamente. Lo que López Quintás, en su obra *El poder formativo de la música*, denomina sonidos aislados, pero también habría que atender al material sonoro, o al material con el que se expresa la obra musical, es decir el formato vocal o instrumental. Directamente en el caso de la colección es lo identificado en la tabla de datos como formato. En los que se observa la predominancia de lo vocal (solistas o coro) con acompañamiento instrumental (el órgano o el armonio). Es claro que estos materiales son producto de la normativa pontifical, aplicada en contexto.
2. **Los sonidos vinculados entre sí.** Esta vinculación les confiere una nueva calidad. Una flauta que suena a solas tiene una calidad de sonido distinta a cuando es acompañada por otro instrumento. Así mismo, un instrumento musical armónico como el órgano o el armonio, de uso común en las iglesias, provee la condición

armónica de la pieza y contribuye a dar sentido y carácter a un determinado texto ya expuesto en la melodía de las voces.

3. **Los materiales intervenculados y estructurados** mediante una forma que los ensambla en un conjunto lleno de sentido y expresividad. Los sonidos vinculados toman estructura mediante una forma musical. La estructura o configuración aporta a los sonidos una ordenación característica que se traduce en claridad, sucesión lógica, mayor expresividad (formas musicales propias del marco católico como la misa, el oficio, los himnos, entre otros).
4. **Los ámbitos expresados en las diversas estructuras de cada obra.** Una *Anunciación* expresa el ámbito de la interrelación redentora de Dios. Puede ser un ambiente de tristeza o alegría, odio o amor, agresividad o arrepentimiento. Para el caso de la música religiosa, es necesario considerar todos los vínculos: la palabra, como discurso o mensaje propio de la Iglesia y su relación con el momento de la celebración, o de la ocasión. Esto es, una misma canción puede tener usos litúrgicos, pero también puede tener empleo catequético, misional o evangelizador en un contexto no litúrgico. Además, siempre relaciona un contenido de parentesco entre Dios y la humanidad, como suele ocurrir en la misa. El que expresa un *Kyrie* es diferente al que expresa un *Sanctus*, siendo ambos cantos partes de la misma celebración.
5. **El mundo que se plasma en cada obra de arte.** Por ejemplo, un *Stabat Mater*, propio de dos momentos del tiempo litúrgico; uno en la pasión de Jesucristo y otro en la fiesta de la Dolorosa en el mes de septiembre, expresan claramente la atmósfera sombría de cuando María observa la muerte de su hijo. Esta atmósfera que busca crear en el oyente la conmoción, comprender el dolor de la separación, en el caso de las obras modales, o de obras escritas en tonalidad menor, cuentan con un cambio súbito al final de la obra cuando se pronuncia el *Amen*. En ese justo momento, la atmósfera gris se transforma por un acorde mayor, que invita a la certeza de la resurrección. Aunque el texto es el mismo en cualquier *Stabat Mater*, el cómo se conjugan los distintos elementos musicales, plasma no solo la intención piadosa, sino que da cuenta del momento histórico de la pieza musical. Y es así como se

configura en esa misma obra la idea de un mundo medieval, de un mundo barroco o de un mundo romántico, según corresponda. Este “mundo” es un ámbito de mayor amplitud que los ámbitos concretos antedichos. De igual manera, los tiempos litúrgicos: Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, y el Tiempo Ordinario, requieren cantos que respondan a la atmósfera propia de cada uno de ellos. Por otro lado, ese marco implica en parte la identificación de un estilo, ya que el uso de ciertos recursos como la modalidad, la tonalidad, la forma o estructura; el uso de los materiales sonoros; la forma de enlazar los acordes, indican el momento de un estilo musical, que va mucho más allá de un ámbito religioso y que refleja el tiempo histórico musical.

6. **La emotividad suscitada por este conjunto expresivo.** Más allá de lo escrito en el texto de una partitura, la manera de organizar y enlazar sonidos o acordes despierta emociones y sentimientos humanos que no deben desestimarse<sup>137</sup>.
7. **El entorno vital de la obra,** el contexto para el que fue creada y al que pertenece por su condición relacional. Afirma López Quintás (2015) que:

Oír las Pasiones de Bach en una iglesia evangélica el día de Viernes Santo y vivirlas como un acontecimiento litúrgico implica contemplar ambas obras con sus siete niveles. Si son interpretadas por los mismos intérpretes en una sala de conciertos, nos darán una impresión sensiblemente distinta, pues les falta el séptimo de sus elementos integrantes: la situación vital a la que pertenecen por su origen. (p. 45)

Estos siete modos o niveles de realidad se hallan en la obra estructurados, intervenculados de forma expresiva. Se necesitan mutuamente, y cada uno acrecienta la expresividad peculiar de los demás. Por eso cuando se

---

<sup>137</sup> Para ampliar este apartado, puede consultarse *Emoción y significado en la música*, de Leonard Meyer (2001), un consistente estudio de la percepción musical y los valores dinámicos de las obras; valores que indican la posibilidad de una respuesta emotiva y significativa de la obra, no como un aspecto de tipo subjetivo o de observación externa de las reacciones de los sujetos perceptores, sino como la consecuencia del cumplimiento de las expectativas musicales.

interpreta una partitura, el oyente debe prestar atención conjunta. Esto hace que cuando se escucha una obra de Bach se pueda identificar el mundo barroco con todo lo que este conlleva.

Es así como esta colección tiene sus maneras de cruzarse en sus vínculos. Aunque toda es música que tiene el propósito de establecer una comunicación con lo divino, esa expresión puede indicar si es parte de una celebración de la fe (liturgia), si es parte del anuncio del Evangelio (misión) o si contribuye a educar en la fe (catequesis). Por ello, como se ha mencionado, la forma musical en estos casos es uno de los ámbitos de vinculación para comprender la colección, mientras que los textos, los materiales sonoros, la intención, interrelacionados, es lo que le da sentido.

Otros autores proponen que la caracterización puede apoyarse en un punto de vista antropológico. Es el caso de Aldazábal (2005), quien enuncia las características desde un punto de vista antropológico, así:

El canto es *expresión del mundo interior del hombre*, es decir, de sus sentimientos, vivencias, deseos e ideas. La función del canto en la liturgia es expresar la postura del creyente ante Dios, mostrando una sintonía personal, con la comunidad y con el misterio que se celebra. Tal como se cita en la Liturgia de las Horas:

no ha de ser considerado el canto como un cierto ornato que se añade a la oración, como algo extrínseco, sino más bien como algo que dimana de lo profundo del espíritu del que ora y alaba a Dios, y pone de manifiesto de un modo pleno y perfecto la índole comunitaria del culto cristiano. (OGLH 270)

El canto es *expresión poética*. El paso de la palabra al canto se produce, generalmente, a través de la función poética del lenguaje. Por medio del canto la palabra alcanza una fuerza significativa mayor, ganando en expresividad y en belleza. La palabra hablada y el canto son dos modos diversos de expresión. El canto contiene un mensaje en sí mismo, es una acción que se justifica por sí sola.

El canto *crea comunidad*, es decir, une y refuerza los vínculos de un grupo y es un signo de comunión. Cantar crea una atmósfera de sintonía, por encima de individualismos y diferencias de cualquier tipo.

El canto propicia un *ambiente de fiesta*. En este contexto, el canto sirve para liberar sentimientos, normalmente inhibidos; la dimensión poética



contribuye fuertemente a crear un clima agradable, y los aspectos comunitarios del canto provocan también un sentimiento gozoso común.

Así, el comprender la colección implica una mirada a las diferentes dimensiones de la obra. Por ello el estudio se apoya en una metodología cualitativa, con establecimiento de categorías, que para este proyecto se definen como las relaciones entre los objetos, y en este caso, por las relaciones entre los contenidos de las unidades informativas y el tema. Conlleva la identificación de semejanzas y diferencias, y la agrupación en conjuntos. Una categoría de análisis es la abstracción de una o varias características comunes de un grupo de objetos o situaciones, que permite clasificarlos (Hurtado de Barrera, 2010, p. 112), lo que significa que, ubicada la información en la tabla, esta se puede agrupar o asociar de acuerdo con su naturaleza y contenido.

Es claro que para esta investigación existen agrupaciones de marcado interés, como los usos y las funciones planteadas en los objetivos. Estos suceden en el marco de los tiempos litúrgicos o calendario litúrgico<sup>138</sup>. Se ubican como usos generales que corresponden a uso litúrgico, paralitúrgico y no litúrgico, que hacen parte de un momento dentro de la historia de la Salvación en el cristianismo. La Figura 37 ilustra el recorrido en el año de estos tiempos.

---

<sup>138</sup> La Iglesia católica denomina Tiempo litúrgico al periodo cíclico anual durante el cual celebra la historia de la salvación conseguida en Cristo; este se distribuye en festividades y ciclos: Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua y Tiempo Ordinario. Adviento es el primer tiempo del año litúrgico y corresponde a cuatro semanas de preparación para el nacimiento de Jesucristo. Navidad, comienza con el nacimiento de Cristo. Cuaresma, indica 40 días de conversión hasta el Jueves Santo; se inicia con el Miércoles de Ceniza. La Pascua va desde el día de la Resurrección hasta Pentecostés y son 50 días. El Tiempo Ordinario comienza luego del domingo del Bautismo de Cristo y se extiende hasta el Miércoles de Ceniza. Se reanuda el lunes después del domingo de Pentecostés y termina antes de las vísperas del primer domingo de Adviento.

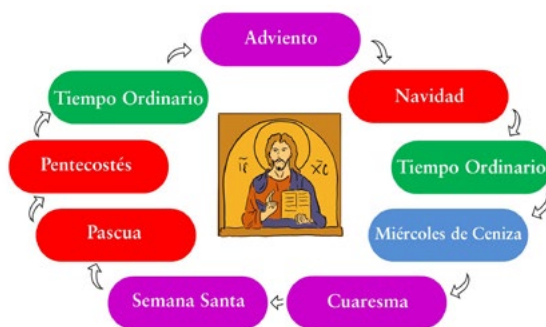


Figura 37. El Tiempo litúrgico.  
Fuente: Elaboración propia.

Para efectos de este estudio los tiempos litúrgicos se han considerado así: Adviento, Navidad, Cuaresma, Semana Santa, Pascua y Tiempo Ordinario. El año litúrgico comienza el primer domingo de Adviento del año anterior hasta el último domingo del año litúrgico del año calendario que se indica, en que se celebra la Fiesta de Cristo Rey. Dentro de estos tiempos aparecen festividades como la *Santísima Trinidad*, la *Sagrada Familia*, la *Ascensión*, *Pentecostés*, *fiestas marianas*, *fiestas de los santos*. De manera que el uso de los cantos se ubica en un determinado tiempo litúrgico. Sin embargo, existen cantos que pueden usarse en distintos tiempos del calendario. En esos casos, si el canto puede ser de uso litúrgico, o puede ser usado para una ocasión misional (no litúrgico), su clasificación en la tabla se indica como litúrgico, ya que este es su uso fundamental. Existen unos usos particulares que se identifican en los cantos de la colección, por lo que es preciso tratar en la base de datos la siguiente información presentada en la Tabla 10.

De igual manera, las características conducen a identificar unas funciones. Estas se consignan en documentos como el *Sacrosanctum Concilium*, que expresa dos funciones: una ministerial, es decir al servicio de la liturgia, y una simbólica o sacramental. Lo que será ampliado en el siguiente capítulo.

### La base de datos

La información detallada de cada obra se consignó en una base de datos elaborada en Excel, disponible en el Archivo del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced, en la que se pueden filtrar referencias, según el interés de quien la consulte. Entre los principales datos consignados se

**Tabla 10.**

Tipo de canto según su uso específico y el tiempo litúrgico

Uso general <sup>139</sup>	Uso específico	Tiempos litúrgicos
Litúrgico <sup>140</sup>	Misa o parte de misa (Kyrie, Gloria, cantos entre lecturas, aclamación al evangelio, Aleluya, Credo, oración universal, prefacio, Santo, aclamación después de la consagración, Doxología de la plegaria eucarística, Rito de la paz, aclamación al embolismo, cordero, canto de comunión, despedida) Requiem Liturgia de las Horas Oficio de difuntos Celebración de sacramentos Cantos marianos de uso litúrgico	Adviento Navidad Tiempo Ordinario Cuaresma Semana Santa Pascua Pentecostés Fiestas marianas Fiestas del Señor Santorial
No litúrgico	Evangelización Cantos procesionales Cantos de misión Cantos mensaje Acción de gracias Vocacionales Devocionales Advocaciones	No se asigna un tiempo preciso en muchos casos. Pueden corresponder a cualquier momento del año litúrgico. Generalmente al ordinario.
Paralitúrgico	Novenas Rosarios Quinarios/septenarios Triduos Dolores Gozos Rogativas Romerías Viacrucis	Fiestas marianas Fiestas del Señor Santorial y en algunos casos al ordinario.

Fuente: Elaboración propia.

<sup>139</sup> Clasificación basada en la propuesta de Miguel Manzano (1991a) ha sido enriquecida con la revisión de índices de libros y colecciones de partituras de música sacra, ya sea de cantos populares sagrados, *liber usualis*, libros de cánticos, entre otros. Que de la mano de la consulta a sacerdotes católicos que mantienen una relación cercana con la actividad musical, permitieron establecer esta clasificación.

<sup>140</sup> Los cantos litúrgicos a su vez se clasifican en categorías que el misal romano identifica como diálogos y aclamaciones (saludo inicial, invocaciones del acto penitencial, aclamación después de las lecturas, diálogo antes del evangelio, entre otros); cantos que tienen valor de rito (Gloria, Salmo responsorial, Aleluya, Credo, Santo, Padrenuestro y canto después de la comunión); cantos que acompañan alguna acción (entrada, ofrendas, cordero de Dios, comunión). No todos estos tipos de cantos aparecen en la colección de las MAR.

encuentran los de *Compositor*: normalizados. No se ha hecho ningún intento de atribución cuando el nombre no se registra en la partitura, salvo en el caso de que ya se conociese la obra. Cuando no se señala la autoría en la partitura se apunta “sin datos de autor”. Cuando al inicio de la obra se indica que es una pieza popular, popular española, popular rusa, etc., se optó por colocar esta información en la casilla de compositor. *Nombre de la obra*: tal como se registra en la partitura (incluidos los errores ortográficos); no se presenta intervención alguna, por lo que obras con el mismo nombre aparecen tal y como se hallan en la colección. *Formato* instrumental, vocal o mixto. *Tonalidad o modalidad*: indicándose en la tabla de manera separada por columnas, las tonalidades mayores, las menores y los modos eclesiásticos. *Cifra de compás*: se identifica según aparezca en la partitura; en el caso del canto gregoriano y algunas otras obras en las que no se muestra, simplemente se escribe “sin división de compás”. *Forma musical*: basada en la estructura de la obra, por lo que puede encontrarse una obra del mismo nombre en partituras que se elaboran en distintas formas: antífona, motete, entre otros. *Uso genérico*, de acuerdo con las categorías litúrgico, paralitúrgico, no litúrgico; *uso específico*: identifica si la obra de las categorías del uso genérico se emplea particularmente en misas, oficios, rosarios, piedad popular, entre otros. *Tiempo litúrgico* en que se usa. *Número de folios, medidas* de cada folio. *Tipo de documento*: impreso o manuscrito. *Estado de conservación*: bueno, regular o malo. *Lugar de publicación*: se considera el país, y en el caso de los manuscritos que son copias de las religiosas en el convento, se escribe como lugar: Colombia. *Editorial*: datos de la casa editora, si hay registro en la partitura. Año de publicación o transcripción, si se registra; en el caso del cuaderno manuscrito de la madre Rita, fechado en 1934, se hallan obras copiadas posteriores a esa fecha que no aparecen datadas; en la base de datos se deja como fecha la marcada en el cuaderno, pero en el estudio se realizan las aclaraciones pertinentes. *Título de la carpeta* que contiene la obra o el conjunto de piezas. Y una columna de *observaciones*.

### ***Aspectos generales***

En la Tabla 11 se presentan resultados de la información clasificada. De las 1868 obras registradas en las carpetas, puede identificarse: 1445 cantos de uso litúrgico, 338 de uso no litúrgico y 85 de uso paralitúrgico.

**Tabla 11.**

Cantidad de cantos encontrados en la colección, según uso genérico

Uso	Cantidad de cantos en la colección
Litúrgico	1445
No litúrgico	338
Paralitúrgico	85
Total general	1868

Fuente: Elaboración propia.

Lo que indica la predominancia del repertorio de uso litúrgico, con un 77% del contenido de la colección.

En cuanto a los formatos empleados, la información obtenida muestra que estos corresponden a obras vocales, obras instrumentales, y obras vocales con acompañamiento de instrumento de teclado, tal como lo recomienda la normativa pontifical: órgano o armonio, según la disponibilidad de instrumentos en la capilla, iglesia o catedral (*Motu proprio* 22-XI-1903, números 15 y 16; Bula *Divini cultus sanctitatem* 20-XII-1928, Instrucción: “El instrumento musical propio de la Iglesia es el órgano”). Como se aprecia en la Tabla 12, el *Sacrosanctum Concilium*, Vaticano II, en su numeral 120 señala: Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesológicas, y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales. La Tabla 12 y la Figura 38 exponen la información sobre las obras en formato instrumental o vocal en la colección.

**Tabla 12.**

Formato instrumental o vocal y número de obras asociadas.

Formato	Número de obras en formato vocal o instrumental
Órgano y voz	995
Voz	603
Órgano	115
Armonio y voz	93
Órgano o armonio	62
Total general	1868

Fuente: Elaboración propia.

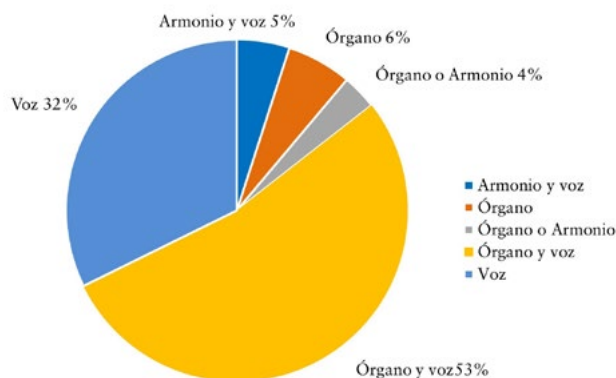


Figura 38. Información porcentual de formato instrumental o vocal en la colección  
Fuente: Elaboración propia.

Lo que se traduce en un 10% de obras instrumentales solas, 32% de partituras vocales y 58% de obras cantadas con acompañamiento de órgano o armonio. Una mirada a esta conformación indica que este repertorio es en un 90% para ser cantado, bien sea en celebraciones litúrgicas, paralitúrgicas o no litúrgicas. Refuerza la normativa de la importancia del uso del canto en las actividades religiosas católicas. Este canto sagrado está representado en diversas expresiones que van desde la cantiga medieval, el canto gregoriano, pasando por la polifonía renacentista, el coral barroco, el motete clásico, himnos y canciones estróficas del siglo XX. Al hablar del canto sacro necesariamente hay que referirse a cómo se estructura ese canto, lo cual lleva a tratar lo relacionado con la forma.

Antes de revisar lo concerniente a las formas musicales, en la Tabla 13 se incluyen las fechas de publicación de las obras de la colección en relación con la normativa en la que se ampara.

**Tabla 13.**

Relación entre año de publicación, cantidad de obras y normativa en la que se ampara.

Año de publicación o de transcripción de fila	Número de obras	Documentos o normativas musicales en las que se enmarcan las publicaciones
1912	254	<i>Motu proprio</i> , 1903, Pío X, Congreso de Valladolid, 1907; Congreso de Sevilla, 1908.
1931	468	Congreso de Monserrat, 1915; Congreso de Vitoria, 1928, Constitución apostólica <i>Divini cultus sanctitatem</i> , Pío XI, 1928.

Año de publicación o de transcripción de fila	Número de obras	Documentos o normativas musicales en las que se enmarcan las publicaciones
1934	149	Congreso de Monserrat, 1915; Congreso de Vitoria, 1928, Constitución apostólica <i>Divini cultus sanctitatem</i> , Pío XI, 1928.
1941	1	Congreso de Monserrat, 1915; Congreso de Vitoria, 1928, Constitución apostólica <i>Divini cultus sanctitatem</i> , Pío XI, 1928.
1942	1	Congreso de Monserrat, 1915; Congreso de Vitoria, 1928, Constitución apostólica <i>Divini cultus sanctitatem</i> , Pío XI, 1928.
1945	350	Congreso de Monserrat, 1915; Congreso de Vitoria, 1928, Constitución apostólica <i>Divini cultus sanctitatem</i> , Pío XI, 1928.
1947	1	Congreso de Monserrat, 1915; Congreso de Vitoria, 1928, Constitución apostólica <i>Divini cultus sanctitatem</i> , Pío XI, 1928.
1949	1	Encíclica <i>Mediator Dei</i> , Pío XII, 1947.
1953	100	Encíclica <i>Mediator Dei</i> , Pío XII, 1947.
1954	13	Encíclica <i>Mediator Dei</i> , Pío XII, 1947.
1956	14	Encíclica <i>Musicae sacrae disciplina</i> , Pío XII, 1955.
1962	17	Instrucción <i>Musicae Sacra</i> , Pío XII, 1955.
1965	1	Instrucción <i>Musicae Sacra</i> , Pío XII, 1955, instrucción Interoecomenici de 1964 en el marco del CV-II.
1966	14	<i>Sacrosanctum Concilium</i> : instrucción Interoecomenici de 1964 y constitución de la sagrada Liturgia.
1967	6	<i>Sacrosanctum Concilium</i> : instrucción Interoecomenici de 1964 y constitución de la sagrada Liturgia.
1969	17	Instrucción <i>Musicam sacram</i> , Pablo VI, 1967.
1985	104	Instrucción <i>Musicam sacram</i> , Pablo VI, 1967 (Universa Laus, 1980).
Total general	1507	

Fuente: Elaboración propia.

Se aprecia que en la colección hay obras que carecen de datación. En la Tabla 14 se enlistan por orden alfabético y se consigna el periodo en que fueron creadas o su aproximación.

**Tabla 14.**  
Obras sin información de fecha de publicación o copia

Título de carpeta	Número de obras sin fecha de publicación o transcripción	Observaciones
Cordero de Dios	1	Se supone posconciliar, ya que está en castellano.
El señor es mi fuerza	17	Publicación posconciliar, compuesta antes de 1970.
<i>Elevations</i>	4	Hojas sueltas sin datos de autor ni año de publicación.
Himno Eucarístico	1	Publicación de mediados del siglo XX de la casa Conti en Bogotá, autor fray Francisco Lucea A. R. <sup>141</sup>
<i>Les Trésor des Organistes</i>	100	Según sin fecha. Aproximadamente de finales del siglo XIX.
Manuscrito n.º 1 (hojas sueltas)	4	
Manuscrito n.º 4	5	
Manuscrito n.º 5	8	
Manuscrito n.º 6	16	
Manuscrito n.º 2	6	
Manuscrito n.º 3	5	
Marcha de san Ignacio	1	Compuesta en 1914. En la colección es una copia manuscrita que carece de datos de autor. <sup>142</sup>
<i>Messe du Vime ton</i>	1	Aunque la misa es de Henry Du Mont, compuesta en 1669 <sup>143</sup> , el acompañamiento de órgano es de Dom Delpech, uno de los primeros organistas de Solesmes hacia 1897-1898, según Pierre Combe (2008).
Mi Dios	1	Copia manuscrita, sin autor, probablemente posterior al CV-II.
Misa Breve	12	Obra de Sancho Marraco compuesta en 1901. En la colección aparece como una copia manuscrita para dos voces: tiples y órgano.

Continúa

<sup>141</sup> Compuesto posiblemente entre 1948 y 1953, años en los que estuvo en las misiones de Casanare, lugar en la que estuvieron también las Agustinas Recoletas en su misión.

<sup>142</sup> José María Nemesio Otaño y Eguino, s.j., fue el compositor que se basó en una marcha de autor desconocido. La obra fue un encargo para el Restablecimiento de la Compañía de Jesús (7 de agosto de 1914).

<sup>143</sup> Información según el catálogo basado en la obra *Las misas de Henry Du Mont*, de Jean-Yves Hameline.



Título de carpeta	Número de obras sin fecha de publicación o transcripción	Observaciones
<i>Missa</i>	1	Misa a dos voces de Charles Gounod publicada en 1877.
<i>O Salutaris</i>	3	Tres transcripciones del texto <i>O salutaris</i> , con diferentes melodías en latín, sin identificación de autor, ni fecha.
Repertorio de Cantos Sacros Fáciles	102	Publicación aproximadamente de 1920, según la consulta en catálogos y sobre venta de libros de música. <sup>144</sup>
Repertorio del Piccolo Organista	62	Este libro de L. Bottazzo no registra fecha de publicación, pero es probable que corresponda a una obra entre 1900 y 1915. <sup>145</sup>
Sagrado Corazón en vos confío	1	Aparece con fecha de copiado en 1950, pero se desconoce el autor y la fecha original de la obra.
Salve en honor a San José	1	Es el texto en latín de la antífona <i>Salve Regina</i> , musicalizada por el presbítero José de Jesús Manrique. Sin fecha de composición. Por su escritura y factura es una obra del siglo XX a dos voces.
Santísima Virgen del Carmen	1	El nombre real de esta obra es <i>Gloria y Honor</i> . Se encuentra copiada con el número 8, en el cancionero <i>Cánticos a la Virgen del Carmen</i> , editado en Valladolid en 1962. No tiene datos de autor.
Seis Motetes para Comunción	7	Estas musicalizaciones son de Aguirrezábal (1892-1986), los textos base de estos motetes datan del año 1894, según la casa editora de Jacint Verdaguer.
<i>Tantum Ergo</i>	1	Sin datos de compositor, ni fecha.
Total general	361	

Fuente: Elaboración propia.

<sup>144</sup> De la editora *Procure générale de musique religieuse*.

<sup>145</sup> Debido a que su producción musical publicada se centra en este periodo, y en ella se destacan otras similares como *L'organista di chiesa: Breve metodo per organo*, Milano s.d., en colaboración con O. Ravanello; *L'armonium quale strumento liturgico. Metodo teorico-pratico...*, Torino, 1901; *Metodo di canto corale ad-uso delle scholae cantorum*, Torino, 1905; *L'allievo al piano: Metodo teorico-pratico per imparare a suonare il pianoforte*, Torino, 1901; *Sul vero significato di due termini musicali*, Padova 1902; *Brevi nozioni sulle forme musicali*, Padova, s.d.; *Studi sulla periodologia musicale*, Padova, s.d.; *Metodo teorico-pratico di armonia*.

Hay dos aspectos a destacar con estas fechas. El primero es la ausencia de publicaciones entre los años 1936 y 1939, periodo de la Guerra Civil Española con la implantación de la dictadura de Francisco Franco. Y el segundo es que entre 1939 y 1945, tiempo de la Segunda Guerra Mundial, se registran obras editadas y publicadas en Colombia, pero no se encuentran en la colección de piezas europeas<sup>146</sup>. Las dos cuestiones señaladas muestran cómo la consecución de partituras de repertorio católico en el caso de La Merced, está marcado por acontecimientos en los que las prácticas católicas se vieron afectadas por las situaciones sociopolíticas, y aunque la congregación para ese entonces no guardaba nexos con las Agustinas españolas, el corpus de su colección evidencia la ausencia de materiales en estos dos periodos.

Es claro que las obras encontradas están bajo la normativa vaticana, pero no es posible concluir acerca de la aplicación total de esa normativa en el uso de los cantos dentro del convento.

### *Las formas*<sup>147</sup>

[...] compuse cantos y melodías en alabanza a Dios y a los santos sin enseñanza de ningún hombre, y los cantaba, sin haber estudiado nunca ni neumas ni canto.

Hildegarda de Bingen (*Vita*, II. II)

En el caso de las composiciones musicales sacras, de igual manera como ocurre con otro tipo o género de creación musical, existen obras guiadas,

---

<sup>146</sup> Las piezas europeas registradas son las seleccionadas por Darío Benítez en la colección *Cantemos*, y pertenecen a las obras del canon de la música religiosa desde la polifonía renacentista hasta la primera mitad del siglo XX.

<sup>147</sup> Para efectos de esta investigación el concepto de forma se basa en lo propuesto por Cannova y Eckmeyer (2016, p. 48): “forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical” (citando a Latham, 2008, p. 598), y agrega que “los elementos de forma y de organización son el ritmo, la dinámica, la melodía, la armonía, la textura. Una obra musical [...] se forma u organiza mediante la repetición [...] o contraste entre ellos” (citando a Kerman y Tomlinson, 2012, p. 39). Es decir que, ya sea que la entendamos como estructura (Boulez, 1996), como resultante o como relación (Kerman y Tomlinson, 2012), la forma se convierte en el elemento constructivo y organizativo de la música (Whittall, 2001).

o no, por la inspiración, ellas se enmarcan en una vía de organizar el discurso musical, es decir, una estructura o una forma. Se puede establecer una relación entre la forma y el texto, como se evidencia en el caso de los himnos, así como la organización de secuencias (de textos con relación a la melodía), responsoriales, motetes, entre otras. Algunas de ellas se asocian a tiempos históricos precisos como la Edad Media o el Renacimiento, mientras que otras son producto de las reformas musicales del siglo XIX y del siglo XX, en el caso de esta colección.

Las MAR, hijas espirituales de san Agustín, tienen por base en sus Constituciones la práctica del canto, como se afirmó en los capítulos anteriores. A manera de ejemplo puede citarse que, según el libro *Diario* del año 1946, cuando fallecía una religiosa se cantaban misas gregorianas. Aunque el cantar para las comunidades cristianas tuvo desde sus inicios como intención, adorar, alabar o pedir con la voz, el canto litúrgico ha tenido la necesidad de instrucción y guía. Sin embargo, se encuentra una gran cantidad de cantos, algunos sencillos y otros más complejos, con estructuras y forma plenamente identificables. En la Tabla 15 se listan las formas musicales encontradas en la colección. Para su comprensión se hizo necesario el apoyo de literatura propia de la música religiosa, como el texto de Peter Mahrt (2012), *The musical shape of the liturgy*, así como *Toward a definition of liturgical chant*, del padre Mark Daniel Kirby (2009); el *Diccionario Grove de la Música y los Músicos* en su versión digital (Oxford University Press, 2018); *Los himnos de la tradición*, de Félix María Arosena (2013), y la ampliación de los términos se toma desde el canto católico en la Enciclopedia Católica Online (2011).

Lo referente a las formas musicales está cimentado en la reglamentación misma. El *Motu proprio* hace explícito lo relacionado con la forma externa de las composiciones sagradas, así:

Cada una de las partes de la misa y el oficio deben conservar musicalmente el concepto y la forma que la tradición eclesiástica les ha dado y se conservan bien expresadas en el canto gregoriano; diversa es, por consiguiente, la manera de componerse un introito, un gradual, una antífona, un salmo, un himno, un *Gloria in excelsis*, etc. [...] En este particular obsérvense las normas siguientes: A) *El Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc., de la misa deben conservar la unidad de composición que corresponde a su texto. No es, por tanto, lícito

componerlos en piezas separadas, de manera que cada una de ellas forme una composición musical completa, y tal que pueda separarse de las restantes y reemplazarse con otra. B) En el oficio de vísperas deben seguirse ordinariamente las disposiciones del *Caeremoniale episcoporum*, que prescribe el canto gregoriano para la salmodia y permite la música figurada en los versos del *Gloria Patri* y en el himno. (MP 10 y ss.)

Adicionalmente, en la sección IV se hacen precisiones sobre el alternar el canto gregoriano del coro, con el contrapunto, y orienta sobre algunas libertades, como que se pueda poner música enteramente a los salmos, siempre que se conserve la salmodia y que no sean de concierto. Precisa además restricciones sobre la conservación de la forma tradicional de los denominados Himnos de la Iglesia. Indica que las antífonas de vísperas deben ser cantadas con la melodía gregoriana que les es propia, y que no podrán tener la amplitud de un motete o de una cantata. Las formas musicales presentes en la colección, así como su uso, se evidencian en la Tabla 15.

*Tabla 15.*

Formas musicales encontradas y su frecuencia de aparición en la colección

Forma	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Antífona	46			46
Antífona y estrofa	13			13
Antífona y responsorio	3			3
Antífona y salmo	9			9
Binaria	41			41
Canción	557	175	63	795
Cántico	4			4
Cantiga	1	1		2
Copla		1		1
Coral	5			5
Danza		2		2

Continúa

Forma	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Estrófica	1			1
Gozos		1	2	3
Gradual	1			1
Himno	294	35	8	337
Invitatorio	2			2
Invocación	3			3
Jaculatoria	4	1	3	8
Jota		1		1
Letanía	9		5	14
Libre	5			5
Magnificat	1			1
Marcha	20	2		22
Misa	96			96
Motete	134	1	2	137
Ofertorio	1			1
Oficio	22			22
Pasión	2			2
Preludios	48			48
Recitativo	1			1
Responsorio	34			34
Responsorio y cántico	1			1
Romanza	2			2
Salmo	13			13
Secuencia	11			11
Ternaria	9	1		10
Vals	7	2		9
Villancico	45	114	2	161
Virolay		1		1
Total general	1445	338	85	1868

Fuente: Elaboración propia.

La descripción de cada una de estas formas se consigna en el glosario de formas musicales religiosas que se anexa a este estudio (Anexo 2). Sin embargo, por considerarse de gran interés aquellas que se registran con mayor frecuencia, a continuación se hace referencia a: Misa, Antífona, Oficio, Himno, Canción, Motete, y Villancico.

### *Las misas*

A las 9 de la mañana fue la celebración de la misa solemne de la fiesta. El coro formado por varias niñas del orfanato y algunas personas seglares, estuvo a la altura de la fiesta.

*Libro de hechos notables del  
Convento La Merced,  
28 de agosto de 1966, ACLM.*

Son 96 misas y 903 partes de misa las que conforman el corpus de esta forma musical en la colección. Las 96 misas completas corresponden a los cantos del ordinario, mientras que las partes encontradas varían entre cantos para la entrada, el ofertorio, la comunión, cantos de salida y cantos específicos para las fiestas del calendario litúrgico, santoral o fiestas del Señor (Corpus Christi, Ascensión, Pentecostés, etc.), fiestas a la Sagrada Familia, y festividades marianas, estas últimas tienen la particularidad de ser cantos, canciones estróficas o himnos.

En términos musicales, la forma en la liturgia suele conservar una estructura fija. Si se contemplan los cantos del ordinario, de acuerdo con lo expuesto por Peter Mahrt (2012), se obtiene el esquema básico presentado en la Tabla 16.

Un asunto que atender en la relación texto-música de las misas, es la reiteración del número tres. Por ejemplo, las secciones del *Señor ten piedad* están determinadas por tres apariciones: *Señor ten piedad-Cristo ten piedad-Señor ten piedad*. Desde las misas gregorianas, esta fórmula es invariable, lo mismo que la construcción por secciones melódicas que se organizan A/B/A. De igual manera ocurre con varios de los cantos de la misa, como el *Sanctus* y el *Benedictus*. En el caso del Santo, el texto inicia siempre con las tres repeticiones: *Santo, Santo, Santo es el Señor...* Esta repetición se acompaña de indicadores de expresión como lo son: *mf-crescendo-f* que

**Tabla 16.**

Forma de los cantos del ordinario de la misa

Canto	Forma
<i>Kyrie</i>	Letanía que tiene variación. Repetición simétrica tradicionalmente de 3 × 3 en el texto: “Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten piedad”, estructurada musicalmente como A-B-A.
<i>Gloria</i>	Himno de frase. Con sección intermedia en forma de letanía.
<i>Credo</i>	Profesión de la creencia trinitaria. Estructura trinitaria: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. En música se compone de tres secciones diferenciadas, en las que el texto implica el uso de modo o tono, así como la construcción melódica en relación con el carácter del texto.
<i>Sanctus</i>	Estructurado en cinco partes de acuerdo con el texto: <i>Sanctus, Pleni, Osanna, Benedictus, Osana</i> .
<i>Agnus Dei</i>	Letanía que cubre tres peticiones: <i>miserere nobis</i> (dos veces) y <i>dona nobis pacem</i> . Es una estructura de repetición acumulativa, que bien puede ser A-A-A, A-B-A o A-A-B.

Fuente: Elaboración propia.

contribuyen a dar importancia a cada una de las afirmaciones reiteradas, que usualmente se presenta en la cadencia armónica I-V-I.

El *Agnus Dei* se organiza en tres secciones a/b/a/coda, cuyo texto dice:

- Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
- Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
- Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, danos la paz.

En ellas, la alternancia de las partes solista-coro está relacionada con el papel que juega cada uno de ellos.

Aparte de las misas en canto gregoriano, que presentan una manera muy clara de comprender el texto y su carácter, las misas posteriores del Renacimiento y Primer Barroco no siempre permiten evidenciar la claridad del texto. Aun así, su carácter con los cambios de modo y de compás generan en el oyente sensaciones de contraste. Es interesante observar cómo la necesidad de afirmar el dogma católico, en particular frente al protestantismo, hace que el uso del unísono en algunos pasajes de misas corales sea fundamental para ratificar una creencia. Por ejemplo, en el caso del *Credo* de la *Misa* de Charles Gounod (1818-1893) o en la *Misa* de Lorenzo Perosi

(1872-1956), cuando el texto dice que la Iglesia es una, santa, católica y apostólica: *en unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam*; o cómo el *Et incarnatus*, que es enunciado por un coro sencillo, contrasta con la misma participación del coro, totalmente efusivo cuando canta el *Resurrexit*. Esto es una muestra clara de la música al servicio de la liturgia, es decir, de una función ministerial.

### *Las antífonas*

Esta forma musical es propia de todas las tradiciones litúrgicas cristianas. Consiste en una melodía generalmente corta y sencilla, de estilo silábico, utilizada como estribillo que se canta antes y después de los versículos de un cántico, himno o salmo, normalmente en latín, en varios servicios religiosos del oficio y de la misa, como las vísperas. En esta colección se encuentra escrita sola, con estrofa, con responsorio<sup>148</sup> y/o con salmo.

La cantidad de antífonas en la colección se detalla en la Tabla 17 según su uso genérico.

**Tabla 17.**

Número de antífonas en la colección según su uso genérico

Forma	Número de antífonas de uso genérico
Antífona	46
Antífona y estrofa	13
Antífona y responsorio	3
Antífona y salmo	9
Total general	71

Fuente: Elaboración propia.

El ejemplo del *Asperges me*<sup>149</sup> en *Cánticos para las funciones de la iglesia*, ilustra esta antífona que se canta antes de la celebración de la misa (Figura 39).

<sup>148</sup> El responsorio (del latín *responsorium*, y este de *respondere*, que significa “responder”) es un tipo de canto litúrgico de tipo salmódico en el cual la entonación de los versículos por un solista es respondida por los asistentes con una breve vocalización que funciona como un eco reiterativo (el *responsorio* propiamente dicho).

<sup>149</sup> *Asperges me* es una antífona procesional de origen galicano (tiene varias versiones melódicas), que evoca las aspersiones lustrales (Sal. 50:9) que efectuaban los judíos



The image shows a musical score for two Gregorian antiphons. The first section, 'ASPERGES II.', is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics: 'A - sper - ges me. In - ni - se, hye - so - po, et man - dá - bor in vi - tis - sis - me et in - par - ti - ven - de - ai - lá - bor, Pa - - Misericò - como supra.' The second section, 'ASPERGES III.', is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics: 'A - sper - ges me, Dónice, hye - so - po et man - dá - bor lavábo me et in - par - ti - ven - de - ai - lá - bor. Misericò - me i, Da - na, secúndum magnam miseri - cor - di - am tu - am. Glória Patri, et Filio, et Spi - ri - tu - i Sanc - to. sicut erat in principio et nunc et semper et in - sécula - aben - lo - rem. A - - - - -' The score includes a piano accompaniment and a basso continuo line.

Figura 39. Antífona procesional gregoriana.

Fuente: *Cánticos para las funciones de la iglesia* (Mauth, 1931), ACLM.

El texto de la antífona tomado del Salmo 50, traduce:

Me rociarás, Señor  
con el hisopo y seré purificado.  
Me lavarás y seré más blanco que la nieve.  
Ten piedad de mí, Señor, según tu gran misericordia.  
Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo,  
como era en el principio, ahora y siempre por los siglos de los  
siglos amén.

Otro ejemplo de antífona de invitatorio en el caso de la Liturgia de las Horas ciclo A, se presenta en la Figura 40.

---

rociando a los fieles con ramas de hisopo. Se canta mientras el preste rocía con agua bendita a los fieles antes de dar comienzo a la misa solemne del domingo.



Figura 40. Antífona y su Responsorio —Como se cantan en la Abadía Benedictina de San José del Ávila—  
Adap. N. Z., 1985 (El Rosal OSB).  
Fuente: ACLM.


Como se aprecia, conserva el estilo del canto llano, con modo dórico. El movimiento de la voz para el cantor en estilo recitativo permite que la escritura se limite a la presentación de dos líneas paralelas, en lugar del pentagrama completo.

En el caso de la misa de réquiem o del oficio de difuntos, también es necesario el uso de las antífonas. Las siguientes imágenes muestran una antífona del *ordo exequiarum*, posconciliar (Figura 41) y un fragmento manuscrito de una antífona de oficio de Difuntos, copiado por la madre Rita de Jesús Crucificado (Figura 42).

26 PRECES EN LENGUA VULGAR PARA LAS EXEQUIAS


cióse en su alma, y conturbóse a sí mismo, y dijo: Dónde le pusiste? Ven, Señor, le dijeron, y lo verás. Entonces a Jesús se le arrasaron los ojos en lágrimas. En vista de lo cual dijeron los judíos: Mirad cómo le amaba!

El Coro comienza la antifona siguiente:



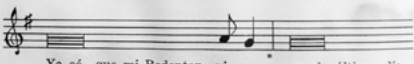
Quien crey en Ti, Se-nor, no mo ri-ra pa-ra siem-pre.

Todo el pueblo repite:

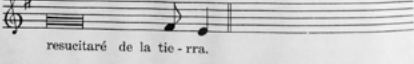


Quien crey en Ti, Se-nor, no mo ri-ra pa-ra siem-pre.

El Coro canta el Verso siguiente:

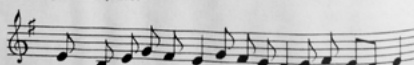


Yo sé que mi Redentor vi-ve, y el último día



resucitaré de la tie-rra.

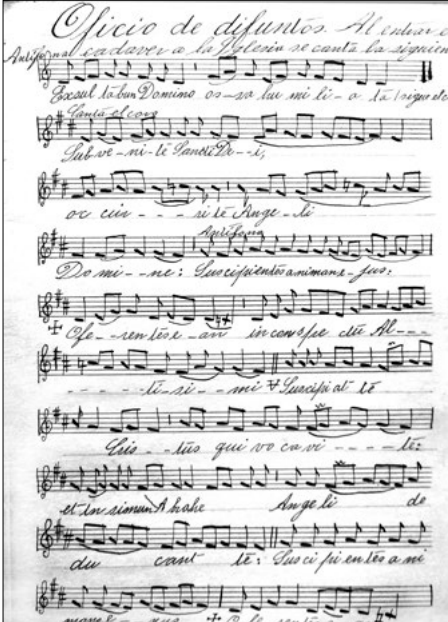
El pueblo responde:



Quien crey en Ti, Se-nor, no mo ri-ra pa-ra siem-pre.

Figura 41. Exsequiale "Ordo exsequiarum".  
Apostolado Litúrgico, Medellín, 1969.  
Fuente: ACLM.

Opificio de difuntos. *Memento et Antifona al cadáver a la Pollexin se canta la siguiente*



In exitu tuum Domine os-sa tua mi-li-o-1a signa-tes

In ve-ni-te Sancti Spi-ri-tu

De mi-ne: Suscipi-entis amara-n-tyos

In-ter-ru-m-ant in conspe-ctu Al-ti-s-si-mi-um mi-um Suscipi-at te

Qui-tus qui no co-se-ru-nt

et luc-simul-a-hab-ent Ange-li de-um cant-ent te. Sus-ci-pi-ent-ia me-mo-r-ia-um + O-fen-sas et cor-ru-pta

Figura 42. Manuscrito realizado por la madre Rita de Jesús Crucificado, 1934.  
Fuente: Cuaderno manuscrito de la madre Rita, ACLM.

### *El Oficio Divino: cantos de la Liturgia de las Horas*

Ambas fechas, hubo vísperas solemnes con órgano y coro; se cantaron las salves y el ejército obsequió retretas ambas noches [8 y 24 de septiembre].

*Libro de hechos notables del Convento  
La Merced,  
septiembre de 1957, ACLM.*

Según la Ordenación General de la Liturgia de las Horas (OGLH, Madrid, 1976) el canto en la Liturgia de las Horas debe considerarse como algo que proviene de lo profundo del espíritu del que ora y alaba a Dios, y pone de manifiesto la índole comunitaria del culto cristiano (OGLH, IX). De ahí que algunas partes exigen ser cantadas: las aclamaciones, las respuestas al saludo del sacerdote y los ministros, las antífonas y los salmos, los estribillos o respuestas repetidas, los himnos y cánticos.

Para el canto ordinario de la Liturgia de las Horas se identifican distintas formas musicales:

- Formas dialogantes: responsorios breves, respuestas de las preces y la conclusión.
- Salmo invitatorio: precedido de antífonas según los distintos tiempos del año litúrgico, acompañadas de la correspondiente fórmula salmódica en el tono de la antífona.
- Dos cantos evangélicos: *Benedictus* y *Magnificat*.
- *Tedeum* e himnos de las horas.
- Completas: Salmos.

Al finalizar se hacen los cantos a la Virgen, que varían según el calendario litúrgico y que pueden ser: *Salve Regina*, Madre del Redentor, Salve reina de los cielos.

En la colección se encuentran libros completos para diversos oficios (oficio ordinario, oficio de difuntos) y adicionalmente muchos cantos que forman parte de los oficios, como son himnos, salmos y antífonas. En los siguientes apartados se tratan las formas de mayor frecuencia encontradas, ya sea en oficios completos o en partes sueltas, que pueden emplearse o no en la Liturgia de las Horas o en otros usos.

## Los himnos

¿Conoces lo que es un himno? Es un canto de alabanza a Dios (cantus est cum laude Dei). Si tú alabas a Dios y no cantas, tú no expresas un himno, si tú cantas y no alabas a Dios sino otras cosas, tú no expresas un himno. Un himno por tanto contiene estos tres elementos, canto (cantus) y alabanza (cum laude) y alabanza a Dios (Dei).

San Agustín (comentario al Salmo CXLVIII)

El himno religioso puede entenderse en dos vías: el himno en los términos propuestos por san Ambrosio (337-397 d. C.), de una organización octosilábica en cada verso, con cuatro versos por estrofa y ocho estrofas por himno, y el himno que alterna la estructura estrofa-coro. En el caso de los que responden al estilo ambrosiano, los himnos son estróficos, cada uno de ellos consta de tres o cuatro estrofas, con idéntica música, pero distinto texto; a su vez, existe una estrecha relación entre el texto y la música, de tal manera que el tratamiento de los parámetros musicales está subordinado al mensaje que se pretende transmitir y al momento litúrgico que se está celebrando.

Es importante tener en cuenta que algunos de estos himnos hacen parte del ritual del Oficio Divino, mientras que otros corresponden a himnos de carácter procesional y que se emplean en la celebración de la festividad de algún santo o de alguna fiesta propia del calendario litúrgico. Muchos de los himnos por ser litúrgicos aparecen en el Breviario o Antifonario.

Los himnos de misa comprenden las llamadas secuencias<sup>150</sup>, tropos de la misa<sup>151</sup> e himnos procesionales<sup>152</sup>. La himnología del Breviario o antifonario son canciones que se insertan en las distintas horas canónicas

---

<sup>150</sup> La secuencia se estructura en estrofa y contraestrofa. Usualmente va entre la epístola y el evangelio.

<sup>151</sup> Durante la Edad Media, aquellas partes de la misa que no eran cantadas por el sacerdote, sino por el coro, ej. el *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei* (*tropi ad ordinarium missoe*), también el Introito, Gradual, Ofertorio, Comunión (*tropi ad proprium missarum*).

<sup>152</sup> Himnos que son utilizados durante la procesión, antes y después de la misa, y por tanto tienen un lugar en el misal o el gradual. Casi todos ellos tienen un estribillo o coro.

(*nocturna, matutinam, laudes, primam, tertia, sexta, nonam, vísperas ad completorium*). Según Lazzari (2016), la himnodia del oficio es rica en teología y espiritualidad, y su esquema rítmico y estructura estrófica permiten la memorización fácilmente (p. 143). También se incluyen los denominados tropos de Breviario<sup>153</sup> y los oficios rítmicos<sup>154</sup>.

La himnología no litúrgica tiene dos clases, ya sea que el himno está destinado a ser una canción o solamente para la devoción privada, meditación y rezo. El uso de himnos estróficos es frecuente en la colección. Un ejemplo de ello se observa en la Figura 43.

The image shows a musical score for a hymn titled "Himno matutino." It is in 3/4 time and marked "Andantino". The score is written for piano and voice. The lyrics are in Spanish and are arranged in stanzas. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *poco rit.*, and *rall.*. The lyrics are: "A la - be - mos fer - vo - ro - sos En - to - nando u - na can - ción, Al Se - ñor que un nue - vo di - a Nos con - ce - de con a - mor. ¡Ya la au - ro - ra des - ple - gan - do Ho - joy gual - da su pen - den, A la no - che po - ne en fu - ga Ben - di - ga - mos al Se - ñor!"

Figura 43. Himno matutino.

Fuente: *Colección de cánticos religiosos* (Bruño, 1912), ACLM.

Algunos himnos inician con anacrusa, en su mayoría de compás binario, escritos en tonalidades mayores y con la intención de ser procesionales o de marcha. La himnología a los santos conserva esta misma estructura (Figura 44).

<sup>153</sup> Interpolaciones poéticas, intercaladas en el texto litúrgico del Breviario.

<sup>154</sup> Oficios en los cuales todo lo que es cantado, con excepción de los salmos, está compuesto en lenguaje métrico y versos con rima.

**224.**                      *Á San Pedro.*                      H<sup>o</sup>

*Allegro maestoso*  $\text{♩} = 104$

De San Pe. dro ce. le. bre. mos La me. mo. ria y san. ti. dad. Y sus

trun. fos en. sal. co. mos. Su fe vi. va y ca. ri. dad. Hoy do go. ro. transpor. ta. dos. To. do

lles. sos de fer. vor, Im. plo. re. mos con. fi. a. dos. Sus bon. da. des y fa. vor.

*allargando*

Figura 44. Himno a San Pedro.

Fuente: *Colección de cánticos religiosos* (Bruño, 1912), ACLM.

Otros himnos presentes en la literatura musical desde el Medioevo son el *Veni Creator*, *Adoro te devote*, *Te Deum*, *O Salutaris Hostia*, *Pange lingua*. Todos ellos aparecen en distintas versiones en la colección. A continuación, se ilustran ejemplos que solo conservan el texto. Muchos de ellos cuentan con melodías diferentes a las originales gregorianas, como se aprecia en las Figuras 45 a 49.

**Pange lingua. II.**

1.—Pan. ge li. gua glo. ri. ó. si Cór. po. ris mys. té. ri. um, San. gui. nia. que pre. ti. ó. si,

2.—Tan. tum er. go Sa. cra. mén. tum ve. ue. ré. mur cér. nu. i: Et an. tí. quum do. cu. mén. tum

3.—Ge. ni. tó. ri Ge. ni. tó. que laus. et ju. bi. la. ti. o, Sa. lus, hó. nor, vir. tus quo. que

Figura 45. Ejemplo de *Pange lingua II*.

Fuente: *Cánticos para las funciones de la iglesia* (Mauth, 1931), ACLM.

Entre los ejemplos citados se aprecia el *Pange lingua* con texto de Tomás de Aquino (1225-1274), compuesto para la festividad de Corpus Christi y que se organiza en versos octosilábicos:

Texto en latín

*Pange, lingua, gloriosi  
corporis mysterium  
sanguisque pretiosi  
Rex effudit Gentium.*

Traducción al castellano

Canta, oh lengua,  
el misterio del glorioso cuerpo  
y de la Sangre preciosa,  
que el Rey de las naciones  
fruto de un vientre generoso,  
derramó en rescate del mundo.

**Pange lingua. XI.**

1.—Pan - ge lin - gua glo - ri - ó - si Cór - poris mys - té - ri - um. San - gui - nis - que pre - ti - ó - si  
2.—Tan - tum er - go Sa - cra - mén - tum Ve - ne - ré - mur cér - nu - i. Et an - ti - quum do - cu - mén - tum  
3.—Ge - ni - tó - ri Ge - ni - tó - que Laus et ju - bi - lá - ti - o. Sá - lus, hó - nor, vir - tus quo - que

1.—Quem in mun - di pré - ti - um. Fructus ven - tris ge - ne - ró - si Rex ef - fú - dit gén - ti - um.  
2.—no - vo cé - dat ri - tu - i. Pres - tet fi - des sup - ple - mén - tum Sén - su - um de - féc - tu - i.  
3.—sit et be - ne - dic - ti - o. Pro - ce - dén - ti ab u - tró - que Cóm - par sit lau - dá - ti - o. A - men.

Figura 46. Ejemplo de *Pange lingua XI.*

Fuente: *Cánticos para las funciones de la iglesia* (Mauth, 1931), ACLM.

Las dos últimas estrofas del himno *Tantum Ergo* son cantadas como antífona antes de la bendición solemne con el Santísimo, efectuada al finalizar las adoraciones eucarísticas (Figura 47).

*Solo.*  
*Caro.*  
*Caro.*  
*Solo.*  
*Caro.*  
*Solo.*

*Tan - tum er - go sa - cra - mén - tum Ve - ne -  
re - mur cér - nu - i, Et an - ti - quum do - cu -  
mén - tum No - vo ce - dat ri - tu - i; pres - tet  
fi - des sup - ple - mén - tum Sén - su - um de -  
féc - tu - i. Ge - ni - tó - ri Ge - ni - tó -  
que Laus et ju - bi - lá - ti - o, Sá - lus,*

Figura 47. Parte inicial del *Tantum Ergo*.

Fuente: Cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado, ACLM.



Lo observado en los ejemplos anteriores ocurre también con himnos como el *Adoro te devote* y el *O Salutaris Hostia*. Cinco de los textos de estos himnos son atribuidos a Santo Tomás de Aquino. El *O Salutaris Hostia* es una sección de una de los himnos escritos para la fiesta del Corpus Christi. *El Adoro te devote* lo compuso en honor de Jesús en el Santísimo Sacramento a solicitud del Papa Urbano IV, con motivo de haber establecido por primera vez la fiesta del Corpus Christi en 1264. El himno se encuentra en el Misal Romano como una oración de acción de gracias.

En las siguientes transcripciones se observa la composición de los versos en latín. En el *Adoro te devote* se aprecian versos dodecasílabos, y el *O salutaris hostia* está compuesto en versos octosilábicos.

Texto en latín

*Adoro te devote, latens Deitas,  
quae sub his figuris vere latitas:  
Tibi se cor meum totum subicit,  
quia te contemplans totum deficit*

Traducción al castellano

Te adoro con fervor, Deidad oculta,  
que estás bajo estas formas escondida:  
A Ti mi corazón se rinde entero,  
y desfallece todo si te mira.

Texto en latín

*O salutaris hostia,  
quae caeli pandis ostium,  
bella premunt hostilia;  
da robur, fer auxilium.*

Traducción al castellano

Oh salvadora hostia  
que abres la puerta del cielo,  
guerras implacables (nos) oprimen:  
da(nos) fuerza, danos auxilio.

The image shows a musical score with three systems. The first system is titled 'Adoro te devote. II.' and features a vocal line with lyrics in Latin: 'Ad - ó - ro te de - vó - te, la - tens De - i - tas, quae sub his fi - guris ve - re lá - ti - tas. Vi - sua, tac - tua, que - tua, in - te - fal - li - tur, sed án - di tu so - lo tu - to cré - di - tur. Já - su, quem ve - lá - tum nume - as - pí - ci - o, . . . ro, fi - at il - lud, quod tam sí - ti - o.' The second system continues the lyrics: 'Ti - bí se cor me - um to - tum sub - jí - cit, qui - a te con - tém - plans to - tum dé - fi - cit. Cre - do, quid - quid dí - xit De - i Fi - li - us, nil hoc ve - ri - tá - tis Ver - bo vé - ri - us. Ut te re - ve - la - ta cer - uens fá - ci - e vi - su sin - te á - tus Tu - a gló - ri - a.' The third system is titled 'O Salutaris hostia. I.' and has lyrics: 'O sa - lu - tá - ris hó - stia, quae cae - li pandis de - si - um Bel - la premunt hos - ti - a, da ro - bur fer au - xi - li - um. U - ni tri - nó - que Dó - mi - no aet - semp - ter - na gló - ri - a, Qui vi - tam et - ne - té - mi - no - mbra do - net in pa - tri - a.' The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Figura 48. *Adoro te devote.*

Fuente: *Cánticos para las funciones de la iglesia* (Mauth, 1931), ACLM.

En los 100 años de la madre Purificación  
Escobar de Jesús, todas las religiosas  
entonaron el *Tedeum*.

*Libro de hechos notables del Convento  
La Merced, 17 de julio de 1960, ACLM.*

El *Te Deum* es otro de los himnos presentes en la colección. Usado generalmente en Acción de Gracias, toma el nombre de la parte inicial de su primer verso. Está compuesto por diversos elementos tomados en su mayoría de los Salmos de la Sagrada Escritura.

Texto en latín

*Te Deum laudamus:  
te Dominum confitemur  
te aeternum Patrem,  
omnis terra veneratur.*

Traducción al castellano

A ti, Oh Dios, te alabamos,  
a ti, Señor, te reconocemos.  
a ti, Eterno Padre,  
te venera toda la creación.

Figura 49. *Te Deum*, modo simple.

Fuente: *Cánticos para las funciones de la iglesia* (Mauth, 1931), ACLM.

### *El motete*

El motete es una de las formas musicales de la música polifónica que tuvo auge desde el siglo XIII hasta el XVIII, aunque posteriormente también aparecieron nuevas composiciones, pero en menor medida y de una forma independiente. No obstante, entre los siglos XIII y XIV, el motete tenía variaciones polifónicas sobre un *cantus firmus*, que era una melodía existente, a esta melodía se contraponía otra con distinto texto, incluso en otro idioma. Así, el motete era la voz que hacía el contrapunto sobre el esquema fijo del *cantus firmus*. Generalmente, el texto utilizado estaba escrito en latín sobre un salmo o pasaje de las Sagradas Escrituras. El motete continuó en los siguientes periodos como una obra vocal casi siempre polifónica, con gran representación durante el Renacimiento y con menos participación en los periodos posteriores.

Ejemplos como *Ave Verum, Tota pulchra es, Laudate Dominum, Panis Angelicus*, entre otros, se registran en la colección. En estos casos es

importante aclarar que, a pesar de que algunos de ellos hayan sido concebidos originalmente con otra forma musical, que bien pudo ser una antífona o un himno, en la colección se registran con la forma motete. Estos no necesariamente siguen el modelo palestriniano o mozartiano, aunque varios de estos cantos son de estos autores. Incluso algunas *Ave María*, como la de Tomás Luis de Victoria (1548-1611) o del mismo Antonio María Valencia (1902-1952), están compuestas en forma de motete. Así mismo, aparecen motetes sobre textos de antífonas marianas como *Regina Caeli* y *Salve Regina*, y sobre himnos como el *Sub tuum praesidium*.

El uso de estos motetes varía entre lo litúrgico (misa u oficio) y lo no litúrgico (evangelización y cantos devocionales).

También se registran en castellano y catalán, como los Seis motetes para comunión del compositor español Antonio Alberdi Aguirrezábal (1893-1986).

#### *Villancico o canciones para el Adviento y la Navidad*

En la colección se identifican 161 cantos para los tiempos de Adviento y Navidad, que tienen varios elementos en común con lo que hoy se conoce como villancico de navidad.

Es menester recordar que el villancico es una de las manifestaciones más antiguas de la lírica popular castellana que se remonta a las postrimerías del siglo XIII, pues ciertas cantigas de Alfonso X el Sabio muestran una forma métrica y musical común en los siglos XV y XVI. Surgido del pueblo, pasó a ser elaborado por escritores y músicos cultos. Dámaso Alonso (1961) había tratado en la lírica hispánica el término villancico como “núcleo lírico popular en la tradición hispánica”. En esa misma línea de reflexión, Sánchez Romeralo (1969) trató el villancico como una cancioncilla de carácter popular con estribillo y desenvolvimiento estrófico; más adelante, Margit Frenk (2006) definió el villancico como una composición poético-musical que consiste en un estribillo, seguida de una o más estrofas que la glosan o desarrollan.

El esquema rítmico del villancico musicalizado no corresponde del todo a la forma musical que originalmente consistía en una breve canción estrófica con estribillo que solía tener el esquema aBcaB. Su melodía principal se hallaba en la voz superior y normalmente estaba destinado a ser interpretado por un solista al que le acompañaban dos o tres

instrumentos. Esta denominación apareció en el siglo XV refiriéndose a una canción en lengua vulgar que se apoyaba en las formas estróficas responsoriales como el virelay, el zéjel, la ballata o las cantigas paralelísticas. Juan del Encina a finales del siglo XV fue el autor más representativo de este género; en sus composiciones utilizaba el tiempo binario, y para aquellas obras que tenían una temática popular, el ternario. El villancico en esta época ya consistía en una forma musical y poética que alternaba coplas con estribillo.

Hacia el siglo XVI, como una forma de acercar al pueblo a los misterios de la fe católica, el villancico poco a poco cambió su temática sobre el amor cortés para ir centrándose en temas de tipo religioso. Durante el siglo XVII se empieza a utilizar en los responsorios de maitines de las principales fiestas litúrgicas como la Navidad, *Corpus Christi*, Asunción, santos locales, Epifanía, Trinidad, etc. Así los villancicos se convierten en un obligado ejercicio para acceder al magisterio de capilla, y en una de las tareas compositivas del maestro de capilla para las principales fiestas del calendario litúrgico. En los siglos XVII y XVIII según Krutitskaya (2011), se puede afirmar que el villancico religioso fue una composición literaria musical, integrada por un estribillo, precedida por una introducción que alterna con una o más coplas y que cobra vida en el ámbito eclesiástico.

En la musicología contemporánea se registran múltiples trabajos sobre este género, que tratan el villancico como una composición poético-musical, o que se refieren a su uso y función en la música religiosa de España y América, como son los trabajos de Javier Marín López (México y Jaén), Álvaro Torrente (Madrid), Andrea Bombi (Valencia), Bernardo Illari (Texas), entre otros, investigadores que han profundizado sobre el villancico en los últimos 20 años, y que abarcan una amplia temporalidad sobre este tipo de obras musicales desde el Renacimiento, con gran énfasis en los siglos XVII y XVIII en España y América colonial, y algunos estudios en el siglo XIX.

En el presente, la palabra “villancico” hace referencia a la canción de Navidad que tiene sus orígenes en distintas culturas populares de cualquier nacionalidad. Algunos de los villancicos en esta colección son traducciones de piezas de Adviento o Navidad, cantos populares del siglo XIX de países europeos (*Primera nueva*, *Noche de paz*, entre otros), obras antiguas de la tradición navideña (*Adeste fideles*), o de la usanza popular andaluza y latinoamericana.

Compuestos en octosílabos como el villancico popular *No puedes darme*:

No puedes darme mi niño,  
de espinas una corona  
porque al tocarlas tus manos  
para mí se vuelven rosas.

En otros casos aparecen dodecasílabos cuya última sílaba está acen-  
tuada, como *Yo bajo del Monte en arreglo de J. V. Mogollón*:

Yo bajo del monte de ver al zagal,  
traigo un pajarito que sabe cantar.  
Verás como canta, lo lindo que es,  
su trino gracioso nos va a complacer.  
Pues canta bien mío, pues canta el zagal,  
que el recién nacido está en el portal...

También dodecasílabos como la popular *A la nanita nana*:

Y tú, triste presagio que me torturas,  
almácigo de penas y de amarguras,  
huye mientras la cuna se balancea,  
¡a la nanita nana, nanita ea!

En el caso de la *Colección de cánticos religiosos*, la estructura es de una introducción instrumental de cuatro compases a la que le sigue la estrofa, el coro y sus consecuentes repeticiones. En ellos se alterna el solo con el coro.

Mientras que Krutitskaya (2011) evidencia una clasificación según el calendario litúrgico, esto es, el uso del villancico para fiestas cristológicas (Navidad, Ascensión y *Corpus Christi*) y fiestas marianas (Anunciación, Concepción, Natividad y Asunción), la aparición de los villancicos en esta colección se registra para los tiempos litúrgicos de Adviento y Navidad, independientemente de si sus textos corresponden a otro momento del calendario.

## *Cantos, canciones y cantigas*

Liturgical chant originates in the Word, but germinates in silence, and in the secret of the heart.<sup>155</sup>

P. Mark Daniel Kirby (2009)

En la literatura de música litúrgica aparecen diversos cantos independientes de su estructura formal, por lo que es frecuente encontrar salmos, himnos y canciones espirituales, indistintamente de su forma. Daniel Kirby (2009) indica que salmos, himnos y canciones espirituales (Ef. 5:19; Col. 3:6), constituyen una parte integral del culto cristiano desde los tiempos de los apóstoles (p. 5).

Igor Stravinsky (1956) en su poética musical realizaba una distinción entre música instrumental y canción:

It is customary to distinguish instrumental forms from vocal forms. The instrumental element enjoys an autonomy that the vocal element does not enjoy, the latter being bound to words [...] From the moment song assumes as it is calling the expression of the meaning of discourse, it leaves the realm of music and has nothing more in common with it. (p. 45)<sup>156</sup>

Y afirmaba que escribir música a las palabras implica una gran responsabilidad. En el caso del canto litúrgico es precisamente la expresión del significado del discurso.

La variedad de formas está relacionada con los desarrollos histórico-culturales, cuyas ilustraciones se encuentran en el *Gradual Romano Simple*, el *Ordo Missae in Cantu*, el *Liber Hymnarius* y otros libros que provienen principalmente de la tradición del gregoriano, ambrosiano y mozárabe.

---

<sup>155</sup> El origen del canto litúrgico está en la Palabra, pero germina en el silencio y el secreto o lo profundo del corazón (traducción propia).

<sup>156</sup> Se ha acordado en distinguir las formas instrumentales de las formas vocales. El elemento instrumental tiene una autonomía que no posee el elemento vocal, que se encuentra vinculado a la palabra. Desde el momento que asume su llamado a expresar el significado del discurso, deja el dominio musical y no tiene ya nada más en común con él (traducción propia).

Con el devenir del siglo XX, se tendió a confundir el canto sacro, propio de la liturgia, con el canto religioso popular, devocional y cargado de su propia cultura. Por lo que se encuentra en muchas ocasiones el uso de esos cantos populares en celebraciones litúrgicas o paralitúrgicas. Estos cantos populares no siempre están inspirados en el texto litúrgico en sí mismo, mientras que los cantos litúrgicos revelan el significado del propio contexto ritual. Referencias al canto litúrgico se encuentran en la literatura cristiana desde Clemente de Alejandría (150-215), Ignacio de Antioquía (35-108), Justino Mártir (100-165), san Ambrosio (337-397) y san Agustín (354-430).

Daniel Kirby (2009) afirma que la voz humana es irremplazable en la liturgia y que:

Ningún otro camino revela al hombre a sí mismo tan completamente como es el camino del canto. Desde la voz de una persona, particularmente cuando canta, se muestra el alma en su plena desnudez. Únicamente la voz humana en una coincidencia de aliento y palabra, puede expresar directamente los movimientos internos del corazón. (p. 18)

Clemente de Alejandría ofrece una justificación teológica profunda de la primacía absoluta de la voz humana en el culto cristiano. En la simple cantilación, como en la forma más ornamentada, el canto litúrgico permanece en una técnica de comunicación oral al servicio de la palabra y de la comunidad, por lo que el canto litúrgico requiere de una melodía y una cualidad tonal que corresponda al significado de las palabras. Así, aparecen cantos para el celebrante, para el salmista, para el cantor, para el coro y para la asamblea. Por esto se encuentra que la construcción de estas piezas pensadas para que la asamblea o un coro escolar puedan cantar, hace necesario el uso limitado de tesituras e incluso de tonalidades, ya que se espera que quien acompaña en el órgano no tenga un gran dominio del instrumento.

Generalmente las respuestas cantadas son inflexiones verbales con simples fórmulas musicales que se adaptan a la función litúrgica de cada partitura. Abundan ejemplos en la liturgia romana de los diálogos y aclamaciones en un tono simple. Esto es frecuente en el canto del *Te Deum*, las respuestas breves de laudes y vísperas, entre otros.

Lo correspondiente a la alabanza y la adoración dispuesto en la mayoría de comunidades cristianas, aquí es presentado con precisión en relación con una alta significación: el calendario litúrgico. Así por ejemplo, la recopilación *Cánticos para las funciones de la iglesia*, de Fr. Miguel de Mauth (1931), basada en la edición alemana de 1914, consta de dos partes:

1. Cantos litúrgicos en latín.
2. Cantos sagrados populares.

El mismo prólogo, realizado por fray Félix José de Augusta (1860-1935), indica que el acompañamiento al armonio es muy sencillo, a tres voces, “con la tendencia de que su ejecución sea fácil aun para personas poco hábiles en su manejo” (p. 5).

La primera parte de esta colección de cánticos, conservados en el ACLM, incluye distintos cantos en latín, así: una sección que comprende *Asperges*, *Vidi aquam*, *Misa de Angelis*, respuestas para la misa cantada, oficio de difuntos, misa prodifuntos; otra sección con cantos para la Semana Santa. Todos ellos en la forma prescrita por Pio X en el *Motu proprio*, así como los cantos litúrgicos de Semana Santa. La segunda parte se titula *Cánticos populares religiosos* y se divide en once secciones: Himnos eucarísticos, Cánticos para los tiempos del año, Cánticos al Santísimo Sacramento, Cánticos para la comunión, Cánticos al Corazón de Jesús, Cánticos a Cristo Rey, Cánticos a la Santísima Virgen, Cánticos a los santos, Cánticos para misiones, Cánticos para el catecismo y Letanías.

En cuanto a la forma, los cantos de esta colección se estructuran en periodos y frases regulares y simétricas propias del estilo clásico, con secciones poco contrastantes que confieren un carácter monótono y repetitivo.

Esto permite aclarar que la composición de estas obras no se rige en su totalidad por los parámetros de un estilo musical de la época en la que fueron creadas. Si fuese así, se caería en el error de muchos críticos musicales que restan validez a los compositores y a sus obras por considerar que no tienen “suficiente” valor artístico. Es decir, estas obras tienen su propio significado en el contexto en el que se dan.



Según los registros del convento, siempre ha habido presencia de práctica musical y particularmente de canto: canto religioso, canto litúrgico y canto no litúrgico. A lo largo de los 70 años que comprenden la colección, se evidencia el uso de muchos de los libros que ahí se encuentran. Es claro que se trabajó el canto gregoriano, los unísonos, las misas y cantos a dos y tres voces, y en menor proporción, las obras polifónicas de estilo renacentista.

La escritura de la mayoría de estos cantos, independiente de si son o no de uso litúrgico, siguen la forma de elaboración propia de la canción que se organiza en estrofa-coro-estrofa-coro-estrofa, en la que las estrofas siempre conservan la misma melodía. En la colección hay un total de 802 piezas (canciones, himnos, cánticos) que responden a esta estructura, sumadas a 161 villancicos.

#### *Otras formas musicales*

De acuerdo con la información obtenida desde la base de datos, se registran algunas formas de menor frecuencia de aparición en la colección. Ellas son: binaria, coral, danza, estrófica, gozo, invitatorio, invocación, jaculatoria, jota, letanía, libre, marcha, pasión, preludeo, romanza, secuencia, ternaria, vals, virelay.

Estas estructuras corresponden a diversos usos. Por ejemplo, un coral (Haendel o Bach), que en la colección aparece traducido, puede tener uso litúrgico, como es el caso de la pasión, las jaculatorias, las secuencias o las invocaciones e invitatorios. Pero formas como la binaria, la danza, la frase, la forma libre, el preludeo, la forma ternaria y el vals, que son en su mayoría obras instrumentales, pueden tener diverso uso, según convenga. Una marcha que generalmente es procesional puede utilizarse como canto de entrada en el caso de una festividad de un santo (como la Marcha de San Ignacio), o puede utilizarse como procesional no litúrgico en la misma festividad.

Lo mismo ocurre con el repertorio mariano, que es necesario referirlo más allá de la forma, puesto que el Convento de La Merced en Cali tuvo, desde el siglo XVI, dos advocaciones: en la iglesia, Nuestra Señora de La Merced y, en la capilla lateral, Nuestra Señora de los Remedios. A partir del año 2017 se adjudicó una tercera advocación: Nuestra Señora de la Consolación, cuya imagen fue ubicada en la anterior capilla de Letrán.

Así, se observa un convento que cuenta con tres santuarios marianos. Manera de honrar a la Virgen es, pues, el canto, por lo que composiciones en latín y en español que comprenden diversas formas musicales están destinadas para este fin: secuencias, himnos, cánticos, misas, villancicos, rosarios, gozos y otras.

*Entre el gregoriano, su puesta en común y los cantos populares religiosos*

En la colección se muestran distintos tipos de cantos, entre los que se aprecian algunos al estilo gregoriano y canto llano. El canto conserva en las capillas el camino abierto a través de la melodía gregoriana de carácter silábico, que mantiene por vía de autoridad, su valor de expresión eclesiástica específica para el ámbito sacro y su capacidad litúrgica (Cavia, 2004, p. 277). Así, el repertorio que funciona en las celebraciones diarias, Misa y Liturgia de las Horas, se canaliza a través del coro que, sin ser cantantes profesionales, sí cumple una función de cantores. En el caso de La Merced, de acuerdo con los registros de archivo, el coro varió en su constitución. Dependiendo de las ocasiones, el coro estaba compuesto por las religiosas, o por las niñas del orfanato y varias hermanas, y en otras circunstancias, por las estudiantes del Colegio Nuestra Señora de la Consolación, o por la agrupación de niñas y religiosas.

Algunas hermanas recibieron formación musical (clases de canto, de violín o de órgano), otras llegaron al convento con conocimientos musicales que les permitieron convertirse en las líderes o directoras a la hora de realizar las prácticas musicales. Esto no se tradujo, en términos de la colectividad, en un alto nivel de conocimientos musicales o de interpretación, pero sí permitió una práctica cotidiana del canto.

Es interesante observar sincronía-diacronía. Ya que la promulgación del *Motu proprio* pretendió retomar el canto gregoriano y su implementación se vio permeada por diversos aspectos:

1. La influencia de comunidades que lo empleaban permanentemente en el siglo XIX y comienzos del XX (Solesmes, Silos, etc.).
2. La armonización de dichos cantos, ya fuera para la ejecución a varias voces o para la interpretación al unísono con acompañamiento de órgano o armonio.

3. El uso de traducciones a idiomas nacionales, originales en latín, o de corales como el ejemplo de la Figura 50.
4. Composición de nuevos cantos que intentaron conservar el uso del gregoriano.
5. Adaptación de cantos religiosos del Barroco y el Clasicismo, como se observa en la Figura 51.

La pervivencia del gregoriano es un hecho que implicó la continuidad de su práctica en ámbitos específicos: seminarios y conventos, al punto de editarse y publicarse en los conocidos *Liber usualis* de uso obligatorio en muchas comunidades en formación.

Lo que ocurre con la colección de las MAR es lo que argumenta Meyer (2000): los parámetros externos a la música pueden afectar y a menudo afectan a las elecciones realizadas por los compositores y por tanto a la historia de la música (p. 155), de este modo la intención de que todo el “pueblo de Dios” participe en la liturgia, especialmente en la misa y en actos piadosos (no litúrgicos) como rosarios, procesiones, entre otros, obligó a los compositores a crear obras de aparente “fácil” recordación, aprendizaje e interpretación.

En vista de que a comienzos del siglo XX en algunos países de habla hispana, especialmente en establecimientos como colegios, parroquias y seminarios, no se tenía presupuesto para mantener maestros de capilla y cantantes formados, o coros pagos, los compositores de música sacra debieron recurrir a la “funcionalidad” de sus obras, con la intención de que todos los asistentes —con o sin preparación musical— pudieran cantar.

Una ilustración de ello puede leerse en las Observaciones y consejos prácticos del libro *Colección de cantos sagrados populares*. En estos casos no se trata de la “capacidad” técnica o virtuosística, se trata de que, en cuanto a lo histórico, religioso y artístico, es necesario entender y explicar cuáles son los propósitos que llevan a realizar una determinada composición.

Según Meyer, los compositores juegan otros papeles: en los ámbitos de la acción (mecenas, editores) o del concepto (técnico o profesores) predominan intereses por encima de lo musical. Así, mientras que en la llamada música de Arte se estaban componiendo obras como *La sinfonía de los salmos*, sinfonía coral compuesta por Ígor Stravinsky (1882-1971)

**73ª**      *Adagio*  $\text{♩} = 52$       **Á la Preciosísima Sangre.**      J. SANCHE MARRAGO. *poco rall.*

**Coro**

Tu sangre no cen-te Ver-tis-to por mí; Per-dón, Dios cle-men-te, Que in-gra-to te fui!

**Estr.**

1. De Vir-gen sin-man-cha, A-pe-nas na-ci-do, Su san-gre ha co-rrí-do, Sen-tí-do ha el do-

lor; Je-sús, el cu-chi-llo, Mis cul-pas ¡ay! fue-ron, Mis cul-pas te hi-rie-ron; Per-dona, Se-ñor!

*mf*      *p*      *cresc.*      *rit.*      *D. C.*

**73ª**      *Estr.*      **Otro Canto.**      HASSLER. (1601) - J. S. BACH.

*p con espress.*

S. A. do-re

1. De Vir-gen sin-man-cha A-pe-nas na-ci-do

T. B. Su san-gre ha co-rrí-do, Sen-tí-do ha el do-lor;

**2ª vez: Coro.**

Je-sús, el cu-chi-llo, Mis cul-pas ¡ay! fue-ron, Mis

Coro: Tu san-gre no cen-te Ver-tis-to por mí; Per-dón, Dios cle-

cul-pas te hi-rie-ron; Per-dón, Dios cle-

men-te, Que in-gra-to Se-ñor!

fui!

69

Figura 50. Coral de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach.  
Fuente: Colección de cánticos religiosos (Bruño, 1912), ACLM.

## 70.                    À Nuestro Señor crucificado.

Larghetto  $\text{♩} = 63$  HAYDN. Adapt. H\*

1. Dulce Bien mi o, Manso Cor de ro, Que en el ma do ro Cla vado es tás,

Blando me lla mas Al pecho a bier to Ya si lo cier to A lli me dás.

*rall.*

## 71.                    Dulce Jesús.

Jaculatoria. M. RODRÍGUEZ.

Moderato, con afecto

Dul ce Je sús de mi vi da, Que en la cruz es táis por mí,

En la vi da y en la muer te, Se ñor, Se ñor, a cor da os de mí.

Figura 51. A nuestro Señor Crucificado

Fuente: Colección de cánticos religiosos (Bruño, 1912), ACLM.

en 1930; *Le banquet eucharistique* para orquesta (publicada póstumamente), de Olivier Messiaen (1908-1992), compuesta en 1928; del mismo autor, *Hymne au Saint Sacrement*, para orquesta (perdida en 1943, reconstruida de memoria en 1946); *L'Ascension*, de 1931; *4 méditations symphoniques pour orchestre*, de 1933; *O sacrum convivium!*, motete coral con órgano, de 1937; *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* para órgano, de 1969, entre otros, la creación de esta colección no guarda relación con tales grados de complejidad, o con la intención de las mismas.

Es claro, la colección NO tiene pretensión de concierto, por tanto, la mirada hacia ella va más allá de lo artístico. En este sentido, la colección se da en el transcurrir de una cultura (o parte de una cultura) que, según Meyer (2000), depende de:

- Las estructuras y los procesos de la cultura misma, según queda evidenciado por el comportamiento de individuos y grupos, lo que incluye sus ideologías (creencias, actitudes y teorías explícitas), instituciones (sistemas de parentesco, gobierno, medios de comercio y educación), tecnologías (sistemas de notación, transporte, producción de bienes y servicios) y semiologías (léxicos, gramáticas, gestos y otros medios de comunicación).
- Las ideas del analista acerca de la naturaleza de la cultura humana, las cuales, por norma, se basan en creencias, características de su propia cultura; y relacionada con ambas.
- Los tipos de relaciones que el analista busca ilustrar y explicar (p. 28).

Por tanto, aunque la cultura en su historia (Burke, 2006) explicita diferentes áreas de la actividad humana, distintos parámetros según categorías y también diversos campos (desde el concepto de Bourdieu<sup>157</sup>), las obras que aquí se estudian reflejan distintos aspectos de esta historia cultural.

---

<sup>157</sup> Según Pierre Bourdieu, un campo es un sistema de posiciones sociales que se definen unas en relación con otras. En consecuencia, un campo es “un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones (...) un sistema particular de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la

Esta colección, más allá de una descripción (lista de rasgos, recuentos de frecuencia) que John R. Searle (1997) denomina hechos brutos y hechos institucionales<sup>158</sup>, requiere de una mirada que explique las obras en su contexto. Como afirma Rodolfo de Roux, s.j., la historia de la Iglesia en Colombia, y por tanto de sus prácticas musicales, solo puede entenderse alrededor del entorno en que se desarrolla, es decir, una Iglesia católica de herencia española que sufre y se afecta por procesos fundamentales en el siglo XX: la Primera Guerra Mundial; la Guerra civil española, en la que se presenta una evidente persecución al catolicismo; la Segunda Guerra Mundial, entre otros, acontecimientos que traen de la mano la fundación de comunidades religiosas misioneras en el país, la migración de sacerdotes y religiosas españoles a Colombia, todo ello en una nación que históricamente permanece en convulsión (comunicación personal, Cali, febrero de 2017). Tanto los gobiernos liberales (década del treinta) como las pugnas permanentes antes del Frente Nacional entre liberales y conservadores, afectan también el desempeño de las comunidades religiosas. El mismo De Roux menciona que la tensión política se evidenció en himnos religiosos como el del Congreso Eucarístico Nacional de Medellín en 1935, en el que se cantó: “salve Jesús al pueblo colombiano”.

De manera discreta aparecen simultáneamente sentimientos de agresividad, temor y respeto, que emergen en diversos textos de la música que aquí se ha denominado sacra.

Existen denominadores comunes que van más allá de la temporalidad de las obras:

La mayor parte de ellas son “cantos” con acompañamiento de órgano o armonio (lo cual indica una intención de uso). Los medios que en estas obras se encuentran como rango de alturas, tipo de tonalidades utilizadas, compás, e incluso las armonías y el contrapunto, que tienen que ver con

---

existencia física de los agentes que la ocupan” (citado por Moreno y Ramírez, 2003, p. 16).

<sup>158</sup> Los hechos brutos existen con independencia de cualquier institución humana; los hechos institucionales solo pueden existir dentro de las instituciones humanas. Los primeros se pueden describir en listas de rasgos, frecuencias. Los hechos institucionales necesitan de instituciones humanas especiales para su misma existencia. El lenguaje es una de esas instituciones; en realidad, es el conjunto entero de esas instituciones. Y existen solo dentro de sistemas de reglas constitutivas (Searle, 1997, pp. 170-171)

la dirección de las voces, el tratamiento de disonancias, la formación de acordes o progresiones armónicas, permiten identificar una predominancia de elementos tonales y definen a la vez el tipo de usuario-intérprete que cantará las obras.

En algunas de ellas, propias de las orientaciones del *Motu proprio*, que invita de nuevo a la práctica del canto gregoriano, este ya no aparece *a capella*, sino que, en varios casos, está armonizado, presentando así una especie de “dualidad” modal-tonal, como se muestra en el fragmento del *Salve Regina de tonus simple*, en la Figura 52.

**163<sup>bis</sup> SALVE REGINA** 261

(No consta en la Colección para uso de los fieles)

Acomp. JULIUS BAS

(♩ = 152)

Sal-ve Re-gi-na, Má-ter mi-se-ri-cór-di-æ, vi-ta dul-ce - do, et spes nostra Sal - ve.

Figura 52. *Salve Regina*

Fuente: *Colección de cantos sagrados populares* (VV. AA., 1931), ACLM.

Esta afirmación se ilustra con las anotaciones *En pro del canto religioso popular* de la *Colección de cantos sagrados populares*. En la colección mexicana de 1931 se registra en las páginas introductorias, la importancia y a la vez la evidencia del uso del canto en español. Una de las principales causas que motivó su empleo fue la baja presencia de feligreses en los actos litúrgicos y, sumado a esa devastada asistencia, la poca o nula participación en dichas ceremonias, por lo que un sacerdote escribió a otro pidiéndole ayuda para mejorar la participación de los feligreses.

Particularmente en la *Colección de cantos sagrados populares*, se identifican modelos de composición en los que aparecen cantos al unísono, alternancia solista-coro, cantos a dos, tres o cuatro voces. Así mismo, las reglas de la armonía tradicional de no cruzar las voces, mantener la línea melódica en la soprano o voz superior, uso de nota común y camino más corto, entre otras, son evidentes. Algunos de los compositores de la colección fueron religiosos, por lo que el producto de las obras responde a dos funciones: la teológica y la musical.

Los elementos musicales constitutivos de las diferentes obras no tienen la misma importancia en todas ellas. Existe por tanto unas relaciones



de dominio. Por ejemplo, el texto en el canto popular religioso prevalece sobre la melodía, que está en un rango aproximado de una octava, y a su vez la línea melódica prevalece sobre la forma de la composición.

Otros elementos como la dinámica contribuyen a hacer la interpretación más apropiada según sus propósitos. No se encuentran *fff* o *ppp*, fraseos o articulaciones excesivas, que inviten a la dramatización o teatralización de las obras, porque se saldrían precisamente de su función. Por tanto, el uso de estrategias como simetría, coherencia, estabilidad, es un denominador común en ellas.

Se recurre al uso de recursos como la repetición y la simetría. La repetición de patrones rítmico-melódicos y la construcción en la que las estrofas conservan todas la misma melodía, son aspectos recurrentes que aportan al propósito didáctico de estas obras.

De acuerdo con la normativa pontifical, los idiomas en los que aparecen los cantos son el latín o la lengua nacional; en este caso de estudio, el castellano. Aunque el latín fue de uso obligatorio en la liturgia hasta el CV-II, el uso del canto en las lenguas vernáculas ganó posicionamiento en los denominados “cantos sagrados” y “cantos religiosos populares” como estrategia para mantener la atención y participación de las comunidades en diversos actos religiosos (litúrgicos o no litúrgicos). De manera que la normativa en la realidad fue “reglando” poco a poco prácticas que habían tomado vuelo desde tiempo atrás.

En síntesis, podría mencionarse que la construcción de los cantos populares religiosos está caracterizada por:

Estructuras con estribillo imbricado. Esto es, fórmula en la que el estribillo formado por uno o dos versos, completa musical y literariamente el sentido de cada estrofa. Frecuentemente se observa en los gozos.

Estructura de estrofas seguidas con repetición del último verso, a modo de estribillo. Esto permite que la asamblea cante sin ensayo previo.

Fórmula de letanía o responsorial. Propia de las respuestas en las celebraciones litúrgicas.

Cantos para las principales festividades del año cristiano. La mayoría de los cantos contienen estrofas de igualdad rítmica, en conformidad con el ritmo musical, en las que se indican las sinalefas; de manera que, una vez conocida la primera estrofa, todas las demás se cantan sin mayor dificultad.

Textos de carácter didáctico, evangelizador o catequético, muchos de ellos propios de los actos devocionales, en los que el valor artístico como tal no es importante. Incluso se registran textos que, más allá de ser conceptuales, tienen un entramado de doctrina política o religioso-militar. Como el caso de algunos de los cantos recopilados en la *Colección Cantemos* dirigida por Darío Benítez.

A propósito de esta colección, y hablando más específicamente del volumen dedicado a *Cantemos las palabras de Jesús*, según el compositor León J. Simar, las características de esta obra están dadas por una línea melódica que da realce al texto; considerando que los textos originales están en prosa, los compositores intentaron a partir de ellos crear melodías que tuviesen “elevación, dignidad, nobleza, unción” y un ambiente propicio para expresar la palabra de Dios. Este libro contiene melodías de autores religiosos como la hermana Teresa de Jesús del s.c., Luis Mancipe, Oriol Rangel, hermano Pedro Adolfo s.c., Antonio Payán s.j., Carlos Forero s.j., Roberto González s.j. y Alfonso Egües s.j.

Varios de los compositores religiosos contaron con sólidos conocimientos musicales que pusieron al servicio de sus creaciones, como el caso de Sancho Marraco (1879-1960), Doménico Mas i Serracant (1866-1944) o Vicente Goicoechea (1854-1916), entre otros; algunos compositores no religiosos se ajustaron a las necesidades de los encargos. Lo anterior no significa que las obras compuestas después del *Motu proprio* y con fines específicos NO DE CONCIERTO, no puedan considerarse como obras innovadoras; sin embargo, toda composición, así sea convencional y rutinaria, es la solución a un problema que según Meyer (2000) implica la elección de los materiales musicales a utilizar y el discernimiento de cómo realizar la obra.

En la colección de las MAR no hay gran opción, ya que el problema suscitado es crear repertorio sacro, dado dentro de unos parámetros de uso obligatorio:

- Material sonoro: voces y órgano o armonio.
- Figuras rítmicas de baja complejidad que den respuesta a textos preferiblemente estróficos.
- Predominio de texturas monódicas con acompañamiento u homofónicas.

- Textos de las Sagradas Escrituras o textos relacionados con lo dispuesto en el calendario litúrgico, festividades de santos, etc.
- Textos litúrgicos.

### *Algunas consideraciones*

La circulación de dichos repertorios está relacionada con la posibilidad o no de conseguirlos, de comprarlos o de importarlos. La documentación revisada da cuenta de varias vías para su adquisición: por compra directa a casas editoras extranjeras, por obsequio de otros religiosos o porque fueron donados a la comunidad desconociendo su procedencia.

Hay elementos derivados del *Motu proprio* que expresan un asunto de interés común hasta la aparición del CV-II: la recuperación del sentido de la liturgia. En este rumbo en los documentos ya del CV-II se hace explícito que la música no es un complemento de la liturgia, por el contrario, la música forma parte de ella.

Otro aspecto que caracteriza la colección es el uso reiterativo de ciertas tonalidades y modalidades. En las Tablas 18 y 19 se muestra los resultados de la base de datos.

*Tabla 18.*

Relación de número de cantos por tonalidad mayor o menor en la colección

Tonalidades mayores	Total de cantos
Fa	399
Sol	304
Do	194
Re	194
Mi bemol	127
Si bemol	95
La	56
La bemol	20
Mi	12
Si	3
Total general	1404

Continúa

Tonalidades menores	Número de cantos
Sol	77
Re	74
La	71
Mi	63
Do	23
Fa	23
Si	13
Fa sostenido	11
Mi bemol	1
Re bemol	1
Total general	357

Fuente: Elaboración propia.

*Tabla 19.*

Relación de número de cantos según el modo eclesiástico

Modos eclesiásticos	Número de cantos
Dórico	52
Mixolidio	17
Jónico	12
Lidio	10
Frigio	9
Eólico	4
Hipodórico	1
Hipolidio	1
VIII	1
Total	107

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al uso preferente de algunas tonalidades, como se aprecia en la Tabla 18, donde se relaciona el número de cantos por tonalidad mayor o menor, se observa que en la mayoría de los casos estas no cuentan con más de tres alteraciones (sostenidos o bemoles). Esta recurrencia se explica como una necesidad de facilitar al músico que acompaña con el órgano o el armonio, el cual se esperaba que no tuviera un gran dominio

técnico, teórico e instrumental. Tal como lo menciona fray Félix José de Augusta, capuchino misionero de Araucanía en Chile, en el prólogo del libro *Cánticos para las funciones de la Iglesia* (1931):

A los cantos se les ha dado una armonización [sic] muy sencilla a tres voces, con la tendencia que en ningún caso perdió de vista: de que la ejecución en el armonio sea fácil, aun para personas poco hábiles en su manejo. (s. p.)

Otro ejemplo se encuentra en el libro *Colección de cantos sagrados populares* (1931), en el que se dan consejos a los organistas y a los directores de coro, sobre la sencillez y el balance entre el instrumento acompañante y las voces, indicando así la preferencia por ciertas tonalidades con pocas alteraciones. Igualmente, en el libro *Colección de cánticos religiosos para uso de las escuelas cristianas...*, editado por G. M. Bruño (1912), aparece una sección de advertencia de los editores: “los cánticos están escritos en los tonos más fáciles: ninguno lleva más de tres accidentes en la clave” (p. 8).

No se trata de un uso derivado de las propuestas barrocas sobre el significado de las tonalidades, o de los enunciados de Meyer (2001) en los que se observan las maneras de percibir la música y su significado. Sin embargo, una mirada a la base de datos muestra una cierta familiaridad con la selección de tonalidades a la hora de aproximarse al carácter de un canto.

Por ejemplo, se encuentra que los cantos relacionados con el nacimiento o la resurrección están escritos en su mayoría en tonalidad mayor, buscando provocar alegría o sublimación, como lo expresó Quantz (1752/2001), con respecto al carácter de las tonalidades. Esta retórica de la música barroca se aprecia también en algunos cantos como los de la pasión y muerte de Jesús, que están escritos en tonos menores.

Tal como lo indica Páez Martín (2016), las tonalidades buscaron en el Barroco expresar algún tipo de intención o afecto. Esto, relacionado con el uso de intervalos y la figuración rítmica, estaría implicando algún tipo de propósito. De manera gruesa se puede apreciar similitud entre lo encontrado en la colección de las MAR y esta postura; refiero algunos ejemplos, aunque no es propósito de esta investigación: el inicio de giros melódicos ascendentes por sonidos conjuntos en los *Kyrie*, indican la intención de súplica, del ser humano (mortal) que pide perdón a la divinidad que está en

el cielo, es decir arriba (haciendo uso de la nota más aguda en el canto). De igual manera puede contemplarse en la secuencia de la misa de *Requiem* el *Dies irae, dies illa*, que traduce día de la ira, aquel día en que los siglos se reduzcan a cenizas...; en dicha secuencia el giro melódico por terceras descendentes va preparando al oyente para acentuar el carácter del texto, como se muestra en el fragmento adaptado de la secuencia original gregoriana en la Figura 53.



Figura 53. *Sequentia de Requiem.*

Fuente: *Cánticos para las funciones de la iglesia* (Mauth, 1931), ACLM.

De igual manera, se pueden referir las propuestas de Gonzalez Aktories y López Cano (2008), en lo relacionado con el uso de los modos. En la colección se muestra una preferencia hacia el dórico seguido del mixolidio. Esta presencia de los modos está en su mayoría en los cantos gregorianos y algunas muestras de polifonía al estilo de Palestrina. Así, el entender por ejemplo la secuencia del *Victimae paschali laudes*, escrita en modo dórico, refleja la valoración de la prudencia, la pureza que implica un Jesús resucitado.

En este estudio se identifican varias formas musicales propias de la música sacra. Ya que esta tiene un propósito definido, muchos de los textos están tomados de las Sagradas Escrituras, que a su vez, como lo afirma Garbini (2009), están llenas de cantos y de oraciones.

Las formas antifonales y responsoriales se consolidan entre el 313 y el 530. En los cantos y ejecuciones musicales conventuales esta práctica continúa. Garbini (2009) describe en el texto cada uno de los cantos de la misa tanto del ordinario como del propio, cantos que aún se interpretan dentro de la liturgia católica. Y muchos siglos después continúan ejerciendo su propósito, como se observa en los cantos de esta colección.

En el caso de las antífonas, melódicamente responden a escalas modales, cuatro auténticas y cuatro derivadas, con notas *finalis* o reposo, que definen el ámbito del modo. Esta práctica reconoce los modos eclesiásticos como modelo de la música sacra medieval.

Ya se ha identificado que un mismo texto puede aparecer en forma de antífona, de motete, de himno, etc. Esto ocurre en parte por la preferencia de uso de ciertas estructuras musicales en el tiempo, y también con relación al tiempo litúrgico en el que una obra pueda ser empleada. Es así como las obras que se registran en los distintos tiempos del calendario litúrgico aparecen con mayor o menor frecuencia. En la Tabla 20 se consigna esta información tomada de la base de datos (en orden alfabético).

*Tabla 20.*  
Número de obras registradas según el calendario litúrgico

Tiempos del calendario litúrgico	Número de obras por tiempo
Adviento	21
Cuaresma	30
Difuntos	82
Fiestas del Señor	334
Fiestas marianas	343
Fiestas propias	24
Navidad	181
Ordinario	592
Pascua	23
Pentecostés	24
Santoral	126
Semana Santa	88
Total general	1868

Fuente: Elaboración propia.

Recordando la propuesta de Garbini (2009), la evolución del año litúrgico y la organización del Oficio Divino, insertó letanías, oficio de difuntos y de la Santísima Virgen. También se registra el culto a los santos, lo cual trajo nuevas melodías y nuevos textos a melodías ya existentes. Se observa en la colección de las MAR repertorio ya mencionado por este autor. Es importante recordar que son “obras nuevas”, que responden a otros momentos histórico-culturales y a pontificados distintos. Pero que dan continuidad a los planteamientos medievales y tridentinos, sobre muchos de los textos de estos cantos, la mayoría de ellos concentrados en la Misa y el Oficio Divino.

## LUGARES DE EDICIÓN O PUBLICACIÓN

La información obtenida sobre las editoriales y lugares de publicación se presenta en la Tabla 21.

*Tabla 21.*  
Número de obras por editorial y lugar de publicación

Editorial	Países						Total
	Chile	Colombia	España	Francia	Italia	México	
<i>A. Bertarelli &amp; C.</i>					30		30
<i>Alphonse Leduc, Emile Leduc, P. Bertrand &amp; Cia.</i>				100			100
Apostolado Litúrgico Medellín		17					17
Belalcázar		1					1
Benítez S.J.		144					144
Colección F.T.D., México D.F.						176	176
Du Levain			14				14
Ediciones Aguillón y Vega		1					1
Ediciones Paulinas		1					1
Editorial Musical de Humberto Conti		2					2
Espinosa, J. A.			4				4
Espinosa, J. A.			13				13
<i>Imprimatur</i>	288						288
León María Martínez			6				6
Litografía Colombia Benítez S.J.		350					350
Obispado de Barcelona			253				253
Padres Benedictinos de El Rosal		104					104
<i>Procure Generale de Musique Religieuse</i>				102			102

Continúa



Editorial	Países						Total
	Chile	Colombia	España	Francia	Italia	México	
<i>Procure Générale de Musique Religieuse, Arras</i>				1			1
Tipografía Salesiana		1					1
<i>Verdun sur Meuse Ernest Grosjean</i>				32			32
Total general	288	621	290	235	30	176	1640

Fuente: Elaboración propia.

El histograma presentado en la Figura 54 permite visualizar el número de obras publicadas por país y los países presentes en la colección. En primer lugar aparece Colombia, dato significativo para la localización de la colección. En segundo lugar se encuentra España, lo que reafirma la incidencia de las comunidades y publicaciones españolas en tierras de misión latinoamericana. Se observa una alta aparición de publicaciones latinoamericanas de Chile y México que son también tierra de misión; lo cual permite entrever una comunicación y posible uso común de repertorios.

También están presentes publicaciones europeas francesas e italianas. En ambos casos, la mayor parte de estas piezas son instrumentales, dado que los repertorios para órgano y armonio en las expresiones del catolicismo del cambio del siglo XIX al XX y las primeras décadas del siglo XX, evidenciaron un auge de producciones para este instrumento. A Colombia estos repertorios llegan con las congregaciones religiosas asentadas en el país y por la influencia de los conservatorios franceses e italianos dedicados a la formación de los músicos colombianos de la primera mitad del siglo XX. El histograma de la Figura 54 permite apreciar los lugares de publicación y el número de obras.

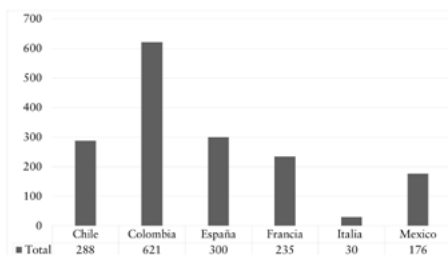


Figura 54. Histograma: Lugares de publicación y número de obras.

Fuente: Elaboración propia.

## NÚMERO DE OBRAS EDITADAS EN COLOMBIA

De las 1640 obras publicadas, 621 corresponden a piezas editadas en Colombia. Es preciso anotar que no significa que sean obras compuestas en Colombia, o por compositores colombianos. El volumen de obras publicadas en el país corresponde mayormente a las publicaciones de los jesuitas de la Colección *Cantemos*, que suman 494 obras, como se puede observar en la Tabla 22.

*Tabla 22.*  
Número de obras publicadas por editoriales colombianas

Editoriales en Colombia	Tipo de publicación		
	A máquina	Impreso	Total general
Apostolado Litúrgico Medellín		17	17
Belalcázar		1	1
Benítez S.J.		144	144
Ediciones Aguillón y Vega		1	1
Ediciones Paulinas		1	1
Editorial Musical de Humberto Conti		2	2
Litografía Colombia Benítez S.J.		350	350
Padres Benedictinos de El Rosal	104		104
Tipografía Salesiana		1	1
Número de Obras	104	517	621

Fuente: Elaboración propia.

## COMPOSITORES COLOMBIANOS O EXTRANJEROS RADICADOS EN COLOMBIA

La información de cronología de los compositores se puede consultar en la base de datos. En este apartado solo se registra la cantidad de obras realizadas por compositores colombianos (Tabla 23) y compositores extranjeros radicados en Colombia (Tablas 24, 25 y 26), para observar la frecuencia de sus obras dentro de la colección.

**Tabla 23.**

Número de obras de compositores colombianos en la colección

Compositor	Número de obras
Briceño, Juan José, s.j.	1
Builes, Miguel Ángel	1
Carvajal, María; Simar, León J.	1
Contreras, José Rozo	1
Echeverría, Carlos	1
Forero, Carlos Eduardo, s.j.	2
Legarra, Juan Bautista	2
Mancipe, Luis	1
Manrique, José de J., Pbro.	1
Martínez de la Rosa, F. (Música de L. J. Simar)	1
Melodía Hno. Pedro, Adolfo, S. C.	8
Melodía Hna. Teresa del S. C.	13
Rangel, Oriol	13
Sin datos de autor (música de L. J. Simar)	2
Tobón, Roberto M.	1
Valencia, Antonio María	1
Vidal, Gonzalo	2
Zamudio, Daniel	1
Número de Obras	53

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 24.**

Número de obras de compositores españoles radicados en Colombia presentes en la colección

España-Colombia	Número de obras
Vicente Saurí (misionero)	1
Frai Francisco Lucea OAR	1
Antonio Pagán, s.j.	1
Egües Alfonso, s.j.	1

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 25.**

Número de obras de compositores italianos radicados en Colombia presentes en la colección

Italia-Colombia	Número de obras
Ciociano, Cesar A.	1
Giovannetti, Egisto	6
Rosa, Andrea, s.s.	6

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 26.**

Número de obras de compositores belgas radicados en Colombia presentes en la colección

Bélgica-Colombia (Cali)	Número de obras
León J. Simar	58

Fuente: Elaboración propia.

Se registran 53 piezas escritas por compositores colombianos y 75 por compositores extranjeros radicados en Colombia. De ellas, 16 de religiosos colombianos y 5 de religiosos extranjeros residentes en el país. Esto es particular en la colección de las MAR, pues al estudiar otras colecciones, sobre todo en Antioquia, puede observarse que en estas regiones sí se registra una alta circulación de repertorio de compositores locales, como Gonzalo Vidal, Roberto M. Tobón, Sixto Arango, entre otros. De igual manera en Bogotá, particularmente en la Catedral Primada, que contó con múltiples composiciones de Egisto Giovannetti; así como en comunidades o congregaciones como la Orden de Agustinos Recoletos, los franciscanos, los claretianos y los jesuitas, entre otros. En la colección en estudio, la única obra registrada por el compositor más reconocido localmente es un *Ave María* de Antonio María Valencia; en el caso de otras colecciones locales, se hallan obras de religiosos de sus propias congregaciones, por ejemplo, del padre Legarra de los Carmelitas Descalzos de Cali, al igual que obras del padre Juan José Briceño de la Compañía de Jesús.

En este convento femenino apenas se menciona el oficio de músico o de armonista, de las monjas. La dirección coral a cargo de las monjas Satoria Paredes, Apolinaria Collazos o Rita de Jesús Crucificado, se describe de manera discreta y el oficio de músicas no figura ni siquiera en sus anuarios u obituarios.

Solo después del CV-II se registran las obras de la hermana Mery Castaño (Himno y Misa de san Agustín) o las interpretaciones vocales de Satura Paredes. Pero no ocurre con frecuencia en el tiempo en que se estudia la colección. No aparecen monjas locales compositoras. Y los músicos religiosos de la Orden Agustiniense no son caleños, estos prestan servicio de misión en Casanare u otros lugares de la provincia, pero no son nativos ni están radicados en esta ciudad.

### UN PROTOTIPO DE LA RELACIÓN NORMATIVA ECLESIASTICA Y LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN DE LAS MAR

Seleccionar una obra entre las 1868 aquí registradas no es tarea fácil, y tampoco se trata de indicar que la partitura escogida pueda ser representativa del total de piezas encontradas, sin embargo, para ilustrar la relación entre la normativa eclesiástica y cómo se refleja a nivel compositivo, se detalla a continuación un ejemplo tomando como base los trabajos de Vera (2002)<sup>159</sup> y Fernández y Vera (2018)<sup>160</sup>, en los que el estudio de caso permite revelar algunas particularidades de las prácticas musico-litúrgicas en su contexto. Los ítems para abordar la pieza que a continuación se muestra retoman elementos pertinentes para detallar el caso desde lo propuesto por

---

<sup>159</sup> Alejandro Vera (2002) examina las características generales de las piezas y aspectos más específicos en una muestra de 40 obras transcritas del libro *Tonos humanos* de 1656. Para ello y de acuerdo con la temporalidad de las obras, trabaja unas características generales que comprenden: 1) el tono humano (formatos vocales e instrumentales, distribución de voces, entre otros), compases, melodía, indicaciones de interpretación, acompañamiento instrumental, guiones del cancionero y la guitarra, y el acompañamiento rasgado; 2) las voces (transporte y claves, textura y ámbito); 3) las diferencias musicales entre secciones, y 4) la estructura interna de la obra (principios estéticos, relación texto-música, tipos tonales y tonos, tratamiento de la disonancia y comparación entre autores).

<sup>160</sup> Fernández y Vera (2018) proponen reducir la escala de observación a una parte específica del calendario y reconstruir la estructura ceremonial y un repertorio interpretado en la Catedral de Santiago de Chile, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Ello implicó por un lado una justificación de selección para el estudio de casos, amparado en las fuentes disponibles, la escogencia de una celebración solemne en el rito romano y la reconstrucción de un repertorio litúrgico musical.

Vera (2002), y la justificación, así como la intención de mostrar en escala reducida la relación entre la existencia de la colección y la interpretación musical de las religiosas en el convento, se observan desde la perspectiva de Fernández y Vera (2018). Se presenta una pieza del libro *Colección de cánticos religiosos para uso de las escuelas cristianas, congregaciones y parroquias*, de Ediciones G. M. Bruño, de 1912.

**Lugar de publicación:** Barcelona. Aprobado por el Obispado de Barcelona.

**Nombre del canto:** *A Nuestra Señora de la Merced*

**Uso:** advocación, no litúrgico

**Justificación de selección:** se escoge esta obra por tratarse de un canto a la Virgen de la Merced, que además de ser la patrona del convento fue reconocida por Joaquín de Caycedo y Cuero<sup>161</sup> (Cali, 1773-Pasto, 1813) como la protectora de Santiago de Cali, y en la imagen del altar central porta el bastón de mando militar, con el propósito de que la Virgen liderara la libertad tras la rebelión de independencia en la ciudad (Figura 55).



*Figura 55.* Retablo del altar central. La Virgen de la Merced con bastón de mando

Fuente: fotografía de la autora, 2019.

<sup>161</sup> Militar y político patriota que lideró la Junta extraordinaria de Santiago de Cali, la segunda Junta de gobierno creada en el Virreinato de Nueva Granada; había heredado el alferazgo real. Luego de la rebelión de 1810, se reconoció como republicano y mártir de la pre-independencia de la Nueva Granada.

El libro en el que se encuentra la partitura seleccionada está marcado como propiedad de la madre Rita de Jesús Crucificado, y al interior de este se observan algunas anotaciones, lo que indica que fue utilizado en diversos momentos dentro de la temporalidad de la colección.

**Contexto de la advocación:** Virgen de la Merced significa “misericordia”, es una advocación que se remonta al siglo XIII cuando la Virgen se le aparece a san Pedro Nolasco (imagen en el nicho inferior derecho de la fotografía, Figura 55) y lo anima a seguir liberando a los cristianos esclavos. En esa época los moros saqueaban las costas y se llevaban a los cristianos como esclavos a África. En esa condición, muchos perdían la fe al pensar que Dios los había abandonado. Pedro Nolasco, al ver esta situación, vendió su propio patrimonio para liberar a los cautivos. Formó un grupo para organizar expediciones y negociar redenciones. Cuando se les acabó el dinero, pidieron limosnas. Sin embargo, las ayudas también se terminaron. Nolasco pide a Dios que le socorra. En respuesta, la Virgen se le aparece y le solicita que funde una congregación para redimir cautivos. Se funda la Orden de los mercedarios el 10 de agosto de 1218 en Barcelona, España. Cuando los frailes mercedarios llegan a América, traen la devoción a la Virgen de la Merced, y esta llega a Cali, luego de la fundación de la ciudad y aparece el Convento de La Merced.

**Compositor:** Lluís Millet i Pagés (1867-1941).

**Fecha de uso:** 24 de septiembre de cualquier año, festividad de La Merced.

**Celebración:** fiesta de Nuestra Señora de la Merced.

**Tonalidad:** Re mayor.

**Compás:** 3/4-2/4.

**Forma:** himno-canción.

**Formato:** coro unísono y acompañamiento de órgano o armonio.

**Características melódicas y relación texto-música:** inicia con una introducción de dos compases que anuncia la línea melódica del coro al unísono. En todo el canto la melodía no sobrepasa el ámbito de la octava. La parte coral comprende en principio un giro melódico ascendente, muy común en las canciones religiosas en las que el pueblo eleva una plegaria. En este caso a la *estrella de mi patria*, giro realizado en sonidos conjuntos. El sonido más agudo es un Re-4 que con relación al texto indica el punto más alto, al reconocer a la Virgen de la Merced como Reina. Y es Reina

de los cielos, por esto ello implica el sonido más cercano a las alturas. La indicación de texto del *pueblo que os adora*, por el contrario, se organiza en un giro melódico descendente. Un poco en forma suplicante, el fragmento *guardad su amor y fe*, para reposar sobre el tercer grado del acorde fundamental.

Como se muestra en la Figura 56, la estrofa inicia sobre el segundo grado y la repetición de las notas intenta provocar un estado de quietud derivado por la tristeza, en esta parte el giro melódico va también por movimiento conjunto. En la última sección de la estrofa la melodía se comporta como un arco (asciende y desciende), generando tensión, de manera que la estrofa termina sobre acorde de dominante y retorna al coro en grado I en fundamental.

**150.**      **Á Nuestra Señora de la Merced.**      L. MILLET.

Moderato solemne  $\text{♩} = 66$       **Coro.**

Es - tre - lla de mi pa - tria,      Rei - na de la Mer -

ced,      Del pue - blo que os a - do - ra Guar - dad su a - mor y fe.

*dim.*      *rit.*

**Estr.**      *rit. mosso*

¡ Tris - tes es - tán pe - san - do en Mo - re - ri - a;      ¡ Cuán - ta o - pre - sión, eris -

tia, nos, pa - de - céis!      Á su pa - is ¿quién, dal, es Vir - gen pi - a,

Los vol - ve - rá, si Vos so - los vol - veis."      **Coro.**

146

Figura 56. Partitura “A Nuestra Señora de la Merced”.  
Fuente: Colección de cánticos religiosos (Bruño, 1912), ACLM.



**Aspectos armónicos:** el entorno tonal es Re mayor, haciendo uso de acordes en estado fundamental y primera inversión. En algunos casos utiliza I grado (en primera inversión) con séptima menor, pasa al IV grado y retorna al I, con una cadencia plagal, muy frecuente en los cantos religiosos (sección final del coro). La estrofa inicia en II grado con 7.<sup>a</sup>, con un pedal sobre la nota *Re* durante tres compases, acentuando el carácter del texto. La segunda frase de la estrofa inicia con acorde de IV grado en primera inversión, va al V grado siguiendo IV en primera inversión, II-VI-I en primera inversión, posteriormente con uso de retardo armónico va al V-VI-II (con grado 3#)-V. Finalizada la estrofa se retorna al coro.

**Estructura:** por secciones, como se muestra a continuación.

Secciones	Introducción	Coro	Estrofa	Coro
Compás	3/4	3/4-2/4	2/4	3/4-2/4
N.º de compases por sección	2	8	16	8

**Indicadores de interpretación:** la obra inicia con un moderato solemne, con equivalencia de pulso a 66 pulsaciones por minuto. La introducción de tan solo dos compases indica como matiz *f*; antes de finalizar el coro aparece un *diminuendo* y un *ritardando*, con el propósito de enfatizar el texto esperanzador Guardad su amor y fe. Al dar comienzo a la estrofa se advierte un *più mosso*, en consonancia con el texto *Tristes están pensando en morerías*. No se registran otros indicadores de matices, pero por el carácter del texto no se esperan contrastes en esta sección. Se retorna al coro conservando la intención presentada al principio.

**Acompañamiento instrumental:** Conforme a la norma, el acompañamiento instrumental es un soporte armónico, que en los primeros dos compases duplica el anuncio de la melodía; una vez que entra el coro, el acompañamiento duplica en fragmentos la melodía y se limita a proveer acordes como soporte. No hace ningún tipo de recreación, esto debido a la intención de que el armonio u órgano sea un instrumento que no protagonice ningún tipo de virtuosismo, al contrario, esté al servicio del texto de la canción, así como se expone en los numerales 15 a 18 del *Motu proprio*, en los que se especifica:

15. Si bien la música de la Iglesia es exclusivamente vocal, esto, no obstante, también se permite la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del *Caeremoniale episcoporum*.

16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente, y no oprimirlo.

17. No está permitido anteponer al canto largos preludios o interrumpirlo con piezas de intermedio.

18. En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del mismo instrumento, y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente.

La obra expuesta se enmarca en los resultados de los congresos posteriores al *Motu proprio*, en los que se hace mayor referencia al canto religioso popular, como corresponde el ejemplo *A Nuestra Señora de la Merced*. En el Congreso de Valladolid de 1907 se declaró que para la interpretación de los géneros de música sagrada se debía usar la edición vaticana y los libros y métodos publicados en España. Este es el caso de las ediciones Bruño. En el congreso de Sevilla también se hacía referencia a que era obligatorio para los seminarios y colegios cristianos, la enseñanza del gregoriano y la puesta en práctica de cantos propios de la región, que es lo que compete al ejemplo citado. En el mismo congreso se concluyó que el órgano sería el instrumento primordial de la música litúrgica. Y en el III Congreso Nacional de Música Sacra de Barcelona (1912), se indicó que debía emplearse músicas populares religiosas en estado natural, armonizadas o en música de nueva creación, siguiendo patrones canónicos.

En el prólogo del libro los editores aclaran que los cantos de esa colección son de fácil ejecución y todos pueden cantarse a unísono. Afirman que las melodías se han inspirado en las normas dadas por el Sumo Pontífice Pío X acerca de la música religiosa. Incluye otras precisiones como que debe atenderse a la afinación y no forzar la voz, lo cual se traduce en el ámbito de extensión de los cantos.

**Consideración de síntesis:** De acuerdo con lo expuesto en este capítulo, se puede inferir que las obras de la colección responden a una necesidad explícita del catolicismo en Occidente. Ellas se enmarcan en general en la normativa dispuesta para la música sacra. Las partituras publicadas son en su mayoría de compositores extranjeros entre los que hay presencia de religiosos, y muy poca participación de obras de músicos reconocidos como de arte o académicos. Esto se explica por las características del repertorio, que cuenta con precisiones para la creación de las piezas, como son la intención de participación de la comunidad en los cantos, lo que invita a trabajar piezas al unísono, cantos a dos voces y bajo uso de la polifonía.

La restauración del canto llano con acompañamiento del órgano muestra una intervención de un instrumentista que no requiere un alto grado de virtuosismo, ya que esto se define desde la función que desempeña y con la premisa de que en los seminarios, conventos y colegios no se cuenta con una alta formación musical.

La construcción de la base de datos y el análisis a partir del uso de filtros y tablas dinámicas permitió aproximarse a la colección para caracterizar sus obras comprendiendo que ellas están para prestar un servicio, que corresponde a una función y uso, como se trabajará en el siguiente capítulo, pero además deja entrever que, dadas sus características, las piezas musicales cumplen con una estructura que responde a esa necesidad de uso. Se enmarcan en una temporalidad y dentro de un calendario litúrgico. Así, se pudo evidenciar la relación entre la normativa musical eclesiástica y las maneras de componer las piezas de la colección. Estas reglamentaciones se dan en dos momentos históricos clave dentro del catolicismo del siglo XX y los sucesos de una cultura occidental que tiene la particularidad de pertenecer a una comunidad religiosa de origen español, pero radicada en Cali (Colombia).



CAPÍTULO 4

*CANTARE AMANTIS EST*



## EL REPERTORIO DEL CONVENTO: USOS Y FUNCIONES

La música expresa lo que no se puede decir y sobre lo cual es imposible guardar silencio.

Víctor Hugo

En la amalgama de géneros y formas: antífonas, himnos, villancicos, salmos, secuencias, partes de misa, misas, marchas, canciones, que integran el inventario de esta colección, ya caracterizados en el capítulo 3, se hace evidente la existencia de distintas funciones y usos, entre ellas la ministerial, la morfológica y la estructurante.

En este capítulo se realiza en primera instancia la aproximación a los términos *uso* y *función* desde las perspectivas musicológica y católica, para posteriormente tratar estos conceptos en la colección de partituras.

Estas obras localizadas en un espacio físico (convento), con una temporalidad definida (siglo XX), denotan que la conformación del repertorio está en relación con la función que ellas cumplen (ministerial). Por lo que, a su vez, se relacionan con tres tipos de actores: los religiosos (sacerdotes y monjas), el músico (las niñas del colegio o del orfanato que conformaron el coro, las monjas que cantan) y los fieles que participan en diferentes actos litúrgicos y paralitúrgicos en la iglesia de La Merced.

En un diario local se registra:

Algunas veces, después de las horas regulares, las monjas entonan cánticos piadosos que van ascendiendo, en lenta y graduada ondulación, como si fueran la sucesión natural de la plegaria, [...] la voz de las monjas y el murmullo del río, parecen robarnos el alma y sumergirla en un éxtasis tan dulce. (El País, enero 5 de 1947, p. 7)

Ejemplo que muestra relación entre el quehacer musical de las monjas en las celebraciones litúrgicas y el feligrés que asiste a una misa, afirmando que, si bien la colección de partituras es propiedad de una congregación religiosa, su uso evidencia el impacto en la vida cotidiana de la ciudad.

La expresión cultural religiosa depende siempre y está condicionada por la imagen del hombre y del mundo que una determinada sociedad o cultura posee (Antunes, 2006, p. 39), y a su vez estos factores definen la imagen y concepción de Dios. En parte esto permite que se comprenda cuáles son los propósitos y usos de la colección.

### USO Y FUNCIÓN DESDE LAS PERSPECTIVAS MUSICOLÓGICA Y CATÓLICA

Uso y función son términos tratados en la antropología de la música desde mediados del pasado siglo XX. Herskovits (1948, pp. 238-240) ideó una clasificación útil para manejar materiales culturales. En esta clasificación puede observarse que esa referencia de los usos es aplicable a la colección de las MAR:

1. Una división cultural material y sus sanciones que guarda relación con la tecnología y la economía, del momento y contexto donde ocurre. El estudio de la fuente primaria así lo evidencia.
2. Instituciones sociales. Aquí la música hace parte de una organización que pertenece a una asociación principal (en el caso de estudio a una gran institución: la Iglesia católica, pero a su vez a la congregación de las MAR), en función de la educación y las propias estructuras políticas.
3. Hombre y universo. Donde se pueden apreciar dos elementos aplicables también a lo que se encuentra en la colección. Lo relacionado con los sistemas de creencias, que determinan el repertorio y las estructuras políticas, que también inciden en su contenido, localización, conformación, etc.
4. Lo estético, que Merriam (2001) menciona en relación con las artes gráficas y plásticas, el folklore y la música, y el drama y la danza. Atañe a este estudio, pues, lo relativo al folklore y la música.



5. Por último, menciona el lenguaje que, por su puesto, implica toda una relación y significado de textos y contenidos.

En 1964, Alan Merriam trató en detalle lo relacionado con los usos y funciones, tomó como base la propuesta de *Herskovits* (1948), afirmando que el uso alude a las situaciones humanas en que se emplea la música, mientras que la función hace referencia a las razones de ese uso y particularmente a los propósitos más amplios a los que sirve.

A partir de lo encontrado en esta colección, los términos usos y funciones de la música, considerados por Merriam y *Herskovits*, se pueden poner en diálogo con lo que se identifica como función del canto y música en la liturgia. He ahí la necesidad de trabajarlos en la colección de las MAR como requisito para estudiarla. Desde esta arista, las obras musicales poseen en sí una función religiosa definida, que bien puede sustentarse en las afirmaciones de Merriam (2001):

Quando la persona que reza usa la música para aproximarse a su dios, está utilizando un mecanismo específico junto con otros como la oración, el ritual, etc. Aquí la función de la música es inseparable de la función religiosa (p. 277).

Mientras que plantea que los usos son claros, afirma que las “funciones” presentan algunas dificultades, por lo que él propone 10 funciones básicas:

- Función de la expresión emocional.
- Función de goce estético.
- Función de entretenimiento.
- Función de comunicación.
- Función de representación simbólica.
- Función de respuesta física.
- Función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales.
- Función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos.
- Función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura.
- Función de integración de una sociedad.

Un aspecto por contemplar es el significado de función, ya que en la colección de las MAR tiene implicaciones particulares. La iglesia *per se* tiene sus propias funciones. Claramente en la colección se habla de *Cánticos para las funciones de la iglesia*<sup>162</sup>. ¿Cuáles son estas funciones y cómo se relacionan o dialogan con las funciones de Merriam?

El restricto canónico de Pio X (1903) define la función de la música dentro de la liturgia:

La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las ceremonias eclesiales, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más a los fieles a la devoción y se preparen mejor para recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios (*cf. Motu proprio 332*).

Según Piqué i Collado (2006), la función responde a una concepción de la música como creadora de emoción que mueve el afecto; palabra y música penetran entre sí en lo más íntimo del creyente, que está y va entrando en actitud de escucha y apertura al encuentro con Cristo (p. 38). Dice el autor que la música tiene una función llena de significado, ya que por medio de la experiencia estética se abre al mundo de la belleza del misterio de Dios y abre el corazón a la escucha de la palabra, al encuentro con Jesús.

Desde la perspectiva del catolicismo, la música en su dimensión simbólica cumple en sí misma una *función estética* y una *función ministerial* (Antunes, 2006, p. 33). Explica este autor que no se puede reducir la función ministerial de la música al funcionalismo litúrgico, ya que engloba en sí otras funciones además de la función estética, por lo que requiere

---

<sup>162</sup> *Cánticos para las funciones de la iglesia con acompañamiento del armonio*, del Fr. Miguel de Mauth, capuchino. Año 1959. Incluye: Misa de angelis, Misa a dos voces, cantos de Semana Santa, himnos eucarísticos, cánticos para los tiempos del año, cantos al Santísimo Sacramento, para la comunión, al Corazón de Jesús, a Cristo Rey, a la Santísima Virgen, a varios santos, para las misiones, para catecismo y letanías.

entonces una *función morfológica*<sup>163</sup> y otra *función estructurante*<sup>164</sup>. Postura que también es expresada por Cavia (2006, p. 82).

La función ministerial puede entenderse a partir de la premisa de que la música es un elemento integrante de la liturgia cristiana. Todo acontecimiento musical presenta una relación con el contexto en el que ocurre. Por lo que entran en juego varios factores que Antunes describe como:

- Tipo de acontecimiento.
- Espacio en el que se da la expresión musical.
- Personas que participan en el acontecimiento.
- Objetivos y expectativas de los participantes.
- Finalidad del acontecimiento en sí.

Estos factores varían según el suceso, desde una relación intrínseca y constitutiva (como puede ser una ópera, un oratorio) hasta una función de medio o acompañamiento. Así, en el caso de la liturgia, la música es un elemento integrante y estructurante según el SC (112), pero los grados de relación son distintos según el momento de la liturgia. Partes rituales<sup>165</sup> como actitudes de fe, de adoración, de alabanza, de conversión, de acción de gracias, de meditación, de súplica, de júbilo, de aclamación, de alegría, de perdón, etc., se exteriorizan y expresan mediante la música, pero a la

---

<sup>163</sup> Entendiéndose morfoloía, según Chevalier (2014), como la rama de una disciplina que se ocupa del estudio y la descripción de las formas externas de un objeto, y morfoloía musical como observación, reflexión y análisis de la forma musical que se manifiesta a la percepción auditiva humana (p. 33). La morfoloía funcional se interesa por las funciones que cumplen todos los elementos en la forma; y su mirada es “fisiológica”. La morfoloía funcional requiere de la descriptiva para realizarse, y la morfoloía descriptiva completa su tarea y culmina en la funcional (p. 15). Desde una observación funcional, interesa qué tipo de elementos se han dispuesto en la conformación de la obra, cómo están instalados en ella (p. 21).

<sup>164</sup> En cuanto a la función estructurante de la música, podemos precisar que se cumplen dentro de esta: a) función gramatical, b) función de enlace, c) función de acompañamiento y apoyo a la palabra.

<sup>165</sup> Teológicamente hablando, el rito es una expresión de oración y culto, como maneras de sentir y expresar la fe “en espíritu y en verdad”. El rito está, por tanto, condicionado totalmente por la fe. No obstante, en principio el rito no ha sido ni es algo natural a la fe. El rito es, pues, el orden u organización del culto según unos criterios lógicos y estéticos (Andronikof, 1976).

vez también se interiorizan a través de ella, por lo que, en la celebración de la eucaristía existen dos momentos musicales distintos: los que son en sí acción ritual y los que acompañan una acción ritual.

La música en todo caso no es un ornamento ni es externa, es parte de la acción litúrgica (SC 29, IMS 13). Al organizar la celebración en su acontecer y contribuir a que los ritos recuperen su sentido, da a la música una *función morfológica*.

McFarland (2010) indica que la música en el caso religioso puede cumplir con una *función litúrgica*, que da respuesta a la pregunta: ¿es esta composición capaz de reunir los requerimientos estructurales y textuales para este rito en particular? Pero también refiere una *función pastoral* que hace necesario responder a las preguntas: ¿esta composición musical promueve la santificación de los miembros de la asamblea litúrgica, por estar cerca de los misterios santos celebrados? Cuya respuesta no arroja *per se* la realidad objetiva: ¿es de fuerte formación de fe?, ¿abre los corazones al misterio?, ¿expresa la fe que Dios ha puesto en sus corazones? Este autor plantea un último interrogante: ¿esta composición es técnicamente, estética y expresivamente digna? (p. 181).

En el caso de lo sacro, la música no aparece como un ente independiente, sino ligado a un uso y a una función, que puede ser o no litúrgica. Los cambios de estos usos en el tiempo los identifica Antunes (2006, p. 43) como diferentes estadios:

1. En el Antiguo y Nuevo Testamento, el uso de la música se da de acuerdo con las costumbres judías, de su tiempo, en relación con la danza, salmos e himnos. Estos usos cumplen con una función eminentemente ritual.
2. Con la consolidación de la liturgia y sus posteriores transformaciones, en las que los fieles se distanciaron de la práctica musical, entre otros, por el desconocimiento e incomprensión de los textos y del latín, así como por la compleja polifonía, la música cumple una función menos participativa y de mayor ornamentación, dando paso a otro estadio.
3. La música aparece como una práctica poco relacionada con la acción litúrgica, en la que los fieles tienen poca o nula participación, cuestión que se trató en el Concilio Vaticano II, contemplando la

acción litúrgica como un acto participativo entre el celebrante y los fieles.

De esta manera, al observar dichas transformaciones, se puede comprender la música en el catolicismo como un elemento fundamental, integrante y estructurante (SC 112), que cumple una función ministerial de la acción litúrgica. Es decir, está al servicio de la liturgia, pero en distintos grados de participación.

Por otro lado, una parte de la colección de partituras incluye cantos que tienen la *función de evangelizar*. Y estos cantos no son necesariamente litúrgicos. Muchos de ellos recrean escenas de la vida de Jesús, María, los santos y acontecimientos descritos en algunos casos en las Sagradas Escrituras y otros propios de la tradición católica.

Más allá de estas aproximaciones, las funciones pueden ser externas o internas, para lo cual la referencia de Román<sup>166</sup> (2008) es de utilidad. En la Tabla 27 se aprecia en la columna izquierda la denominación de distintos tipos de función que plantea este autor, y en la columna derecha se presenta la función para el caso de la música católica aplicable a la colección, de acuerdo con lo propuesto en este estudio:

*Tabla 27.*

Relación de funciones externas o internas con relación a la música sacra

Funciones externas	
Función narrativa	De anticipación, de denotación o de asociación. Que en el caso de la música sacra cumplen con un propósito didáctico-evangelizador, recreando la historia de la salvación. Como puede ocurrir en la narración de la pasión de Jesús y sus partes cantadas.
Función temporal	En las que se representa un momento determinado de la historia. En este caso de la historia de la salvación, de la historia de la Iglesia y de la historia del pueblo de Dios. Por lo que el canto de un <i>Kyrie</i> , por ejemplo, denotando literalmente el mismo significado del “Señor ten piedad”, se

<sup>166</sup> Aunque la propuesta de Román es para los procesos musi-visuales, algunos de sus elementos son válidos para observar el uso y la función de la música sacra. Por lo que solo se hace referencia a los que se cumplen para la colección de las MAR. En el cuadro se ha construido el concepto de cada función apoyándose en la propuesta de Román.

Continúa

puede cantar según el momento histórico y la circunstancia del calendario litúrgico, en monodia medieval, polifonía en latín, o en lengua vernácula monódica con acompañamiento instrumental, o con textura homofónica, etc. Será el mismo *Kyrie* con carácter atemporal en su significado, pero con carácter temporal según el momento cronológico. Las funciones temporales pueden ser: temporal-referencial: creación de una atmósfera (hora del día, clima); función elíptico temporal (evocación del paso del tiempo); función indicativa-temporal (evocación de un periodo histórico).

---

Función de ambientación temporal	La música indica el periodo histórico en el que se ambienta la narración. En el caso de lo sacro es importante atender a diferentes circunstancias: El tiempo cronológico (año calendario), el tiempo litúrgico (Adviento, Navidad, etc.), y el tiempo dentro de la celebración litúrgica (momentos del rito, que implican el cuándo debe interpretarse un canto: <i>Kyrie, Sanctus, Agnus Dei</i> ). Adicionalmente es preciso atender que obras compuestas en un momento histórico, como la Edad Media (canto gregoriano), o la polifonía renacentista (siglos XV y XVI), suelen utilizarse en los siglos XIX y XX dada la reglamentación musical eclesiástica que así lo sugiere (tras el concilio de Trento, la promulgación del <i>Motu proprio</i> , entre otros).
----------------------------------	--

---

Función de ambientación de lugar	La música caracteriza una región, etnia o sociedad particular. Función local-referencial: evocación de una cultura o localización; evocación de espacios físicos. Integra lo que en la historia del cristianismo remite a los distintos momentos de la historia de la salvación Antiguo y Nuevo Testamento, lugares en los que se desarrolla; pero también la ambientación del tiempo y lugar geográfico en el que se está llevando a cabo la celebración. Es decir, si es en Europa, en África, en América Hispana, así mismo podrá hacerse uso de cantos con ritmos, melodías, instrumentaciones propias del entorno cultural.
----------------------------------	--

---

Función de ambientación sociocultural	La música indica el grupo social o cultural de los personajes de la narración. Esta ambientación sociocultural se refleja por ejemplo en la construcción de los himnos. De ahí que un canto denominado “himno” puede responder a distintas estructuras, como la del himno poético (ambrosiano), o la del himno en prosa, o la del himno compuesto en el sentido de ser procesional o marcha, como ocurre con himnos devocionales y de advocaciones en distintos lugares donde se profesa el catolicismo.
---------------------------------------	--

---

**Funciones internas (psicológicas)**

---

Función propopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza del personaje o de una situación.	La música empleada puede contribuir a generar en el oyente alguna emoción, mediante el uso de intervalos o giros armónicos que provoquen tensión o reposo. Por ejemplo, en los <i>Stabat Mater</i> (de diversos autores) el uso de tono menor y de cromatismo en algunos pasajes del texto de la dolorosa, generan la sensación de tensión, que finalmente se resuelve en un acorde perfecto mayor y con la palabra <i>Amen</i> .
---	---

Continúa

Función emocional	Creación o inducción de emociones o sentimientos en el oyente o espectador. El regocijo del Adviento o de la Navidad se expresa claramente en los textos y ritmos de los villancicos, que, con su anuncio de la llegada del Mesías, transmiten los sentimientos de júbilo. O los cantos usados en el viernes de pasión, en los que se intenta transmitir el dolor y sufrimiento de Jesús en la cruz.
Función estructural	Dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en una historia (muy frecuente en los oratorios y cantatas, pero también en los salmos e himnos de la Liturgia de las Horas).
Función pronominal	Caracterizar un personaje, objeto o situación (la alegría de la anunciación, o del nacimiento, entre otros).
Función anticipativa	Revelar implicaciones de una situación o preparar a la audiencia para una situación sorpresa. Sin necesidad de usar un leitmotiv, algunos cantos anticipan un hecho (por ejemplo, la antifona en el <i>Magnificat anima mea</i> )
Función de subrayado	Remarcar reacciones expresadas por la audiencia.

Fuente: Elaboración propia con base en la propuesta de Román (2008).

Las funciones descritas por Román (2008) pueden extrapolarse particularmente al caso de la colección en estudio. Por ejemplo, en las funciones de ambientación: temporal, de lugar y de contexto cultural, el uso de las partituras de las MAR está relacionado con el quehacer de la congregación en un momento histórico de una ciudad que comienza a visibilizarse en sus transformaciones de la pequeña aldea (Gamboa, 1903) a la ciudad industrializada de los años cincuenta (Vásquez, 2001). Por ello la participación en los diferentes eventos católicos que marcaron el devenir de la ciudad, como los ya mencionados en capítulos anteriores (Congreso Mariano Misional en 1942, Congreso Eucarístico Bolivariano en 1949). De igual manera, las formas de expresión hacia acontecimientos como la Navidad, la Cuaresma, o la Semana Santa, que son relatados en los diferentes documentos del ACLM, recrean la función emocional, narrativa, entre otras, que enriquecen la vida de esta colección.

En cuanto a la *función ministerial*, el CV-II precisa que la música tendrá como objetivo: “expresar con mayor delicadeza la oración, fomentar la unanimidad, enriquecer de mayor solemnidad los ritos Sagrados para gloria de Dios y santificación de los fieles” (SC 112). Es decir, plantea que la función ministerial incluye las funciones de expresión, unión y enriquecimiento de los ritos. Y cada canto o intervención musical en la celebración eucarística tiene un momento apropiado y un sentido distinto.

Así, pueden identificarse dos grados fundamentales: “En el caso de la celebración eucarística o misa, elementos rituales de naturaleza intrínsecamente musical y elementos rituales que se hacen más significativos en presencia de la expresión musical” (Antunes, 2006, p. 48).

Por ejemplo: cantos que acompañan a un rito y cantos que son rituales. Cada uno de ellos debe conservar su identidad y su función en la celebración del misterio. Esta función ministerial otorga a la música el ser anuncio y proclamación de la fe, catequesis que apunta a permanecer en la memoria de los fieles. Los libros litúrgicos proveen esta función ministerial de la música, que no podrá realizarse adecuadamente si no hay una programación musical, unida orgánicamente a la celebración.

Además de las funciones estrictamente rituales, la música sagrada conserva otras funciones colaterales que constituyen la riqueza de una celebración: a) es vehículo de sentimientos religiosos de cada una de las personas del grupo en general; b) es vínculo de comunión entre los participantes; c) es signo de fiesta o del dolor compartido en fraternidad; d) es memoria del pasado y fuente de alegría y esperanza. En síntesis, la música deja de tener significado por sí misma, para tenerlo en función del mensaje; por lo tanto, la música en la liturgia tiene también el propósito de realzar las lecturas, impartir sentido de unidad a la asamblea participante y provee el tono apropiado para una celebración particular.

El grupo *Universa Laus* (1980)<sup>167</sup> documenta un aspecto importante respecto a la música en la liturgia, asignándole funciones rituales:

La música desarrolla en la liturgia un cierto número de funciones antropológicas, individuales y colectivas, que también pueden encontrarse en la sociedad. Unas son generales: expresión del sentimiento, cohesión del grupo, símbolo de la fiesta, etc. Otras son especiales: terapéutica, didáctica, lúdica, etc. Pero en tanto que forma parte de la celebración cristiana como tal, la música juega un papel especial y desempeña un cierto número de funciones que le son propias. Estas funciones rituales son de dos órdenes. Unas son determinadas, en el sentido de que se refieren a efectos particulares más o menos controlables. Otras son indeterminadas y sus efectos son bastante imprevisibles. (numerales 7.1 y 7.2)

---

<sup>167</sup> Grupo internacional de estudios para el canto y la música en la liturgia que reúne músicos y liturgistas de Europa. Conformado en 1966.



Este grupo propone que, en parte, de estas funciones depende el desenvolvimiento de una celebración. Elaboran una reflexión en torno a la relación de la música que se compone y el para qué se compone. Esto es, según el momento ritual, las formas musicales serán diferentes para cumplir su función y deberán ser elaboradas o escogidas para que el rito sea significativo y eficaz. Y llama la atención fundamentalmente en que aparte de tener un funcionamiento verificable, como todo signo simbólico, la música va más allá de ella misma, cumpliendo con significados que despiertan reacciones distintas para quien la interpreta o la escucha.

Partiendo de lo encontrado en la colección y del trabajo etnográfico, el análisis de los usos y las funciones se realiza desde lo propuesto por Antunes (2006) y Cavia (2006), centrándonos en tres grandes funciones: *ministerial*, *morfológica* y *estructurante*. Sin embargo, al interior de ellas se identifican otras funciones más en detalle. Por ejemplo, la función ministerial cumple a su vez la propuesta que elabora Kirby<sup>168</sup> (2002), en la que existen las que este autor denomina como *Synáctica* (reunión religiosa de la asamblea, de adoración), *rúbrica* (que ordena el tiempo, lugar, espacio y dimensión de los cantos), *ritual* (que da voz a los diálogos, aclamaciones, proclamaciones, lectura de salmos), *ceremonial* (que viste la acción sacra de belleza y solemnidad) y *sinóptica* (que en unión de los demás componentes, completa la experiencia de la acción litúrgica, y es más que la suma de sus partes). En cuanto a las funciones *morfológica* y *estructurante*, se identifican otras que están presentes en las tesis de distintos autores. Santagada (2007)<sup>169</sup> refiere estas dos últimas funciones cuando afirma que el canto cumple como elemento constituyente de tiempo, y en el contexto cultural hace las veces de vehículo de conceptos, que relaciona la historia

---

<sup>168</sup> Apoyado en la tesis de Sergei Glagolev (1983).

<sup>169</sup> Reconoce las siguientes funciones en el canto religioso: 1) El canto es de orden cognoscitivo. Nos saca del mundo de lo inmediato. Al hacer uso del lenguaje humano, nos pone en contacto con la historia propia y la historia de la salvación (desde el punto de vista cristiano). 2) El canto es un elemento de efectividad. Tiene una finalidad y queda en la memoria histórica del pueblo. 3) El canto es un elemento constitutivo de la cultura religiosa. Da cuenta de las temporalidades y de los contextos culturales. 4) elemento comunicativo de la fe. Da cuenta de la vida en comunidad, del sentido de la existencia en Dios. Cuenta la historia y es vehículo de los conceptos de la tradición católica (Santagada, 2007, pp. 518 ss.).

propia con la historia de salvación, comunica la fe y queda en la memoria del pueblo. Lo que McFarland (2010) denominó función litúrgica cabe en la ministerial, lo pastoral cabe en lo estructurante y ambas tienen también una función morfológica.

No obstante, de la propuesta de Román (2008) que separa las funciones en externas e internas, solo se tomarán como referente las externas, que aluden a lo narrativo, lo temporal, el lugar y lo sociocultural. Ellas están implícitas en las tres funciones escogidas para este trabajo. De las funciones internas, la estructuradora es fácil de identificar, pero las funciones relacionadas con respuestas psicológicas dependen del momento, el lugar y las personas que participan del canto, ya sea como intérpretes o como oyentes, y no son objeto de medición en este trabajo. Pues como se afirma en el documento de *Universa Laus* (1980):

Sean cuales sean las funciones desempeñadas por la música ritual o el repertorio utilizado o el modo de ejecución de las piezas, la percepción de una música dependerá siempre de la “forma” sonora bajo la cual ésta llega a los miembros de la asamblea. La forma incluye aquí, no sólo la obra, escrita o improvisada, sino también su ejecución, dependiente del arte de los cantores, del timbre de sus voces, de la acústica del local y, finalmente, de toda la celebración de la cual la música forma parte. (numeral 9.5)

En la Tabla 28 se hace un breve repaso de los resultados estadísticos sobre la cantidad de obras y sus usos en la colección.

**Tabla 28.**  
Numero de cantos en relación con el uso genérico.

Uso	Número de cantos
Litúrgico	1445
No litúrgico	338
Paralitúrgico	85
Total general	1868

Fuente: Elaboración propia.

De donde se deduce que el uso litúrgico implica el cumplimiento de las funciones mencionadas. Pero, aunque pueden elaborarse algunas generalizaciones, es importante considerar que la liturgia se realiza en dos

grandes formas: la misa y el Oficio Divino. Que, a su vez, como fue objeto de mención en el capítulo 3, aunque las partes de la misa y del oficio sean en general invariables, los cantos que no pertenecen al ordinario sí pueden variar y son seleccionados de acuerdo con la intención o propósito de dicha celebración. Así, es necesario hablar de un uso específico dentro de la celebración. Desde la perspectiva de la celebración litúrgica, la música también pasa a cumplir una *función “didáctica-teológica”*.

La frecuencia de aparición de cantos en la colección no implica el número de veces que las monjas usan el canto, pero sí permite identificar que esa aparición constante es sinónimo de gran uso.

De manera particular, se observa en la Tabla 29 los usos específicos, que se listan en la columna izquierda, y los usos genéricos en los que se enmarcan, distribuidos en las columnas a la derecha, que permiten advertir por ejemplo que un canto de advocación puede tener un uso paralitúrgico o no litúrgico. La información se presenta por orden alfabético del uso específico.

*Tabla 29.*

Tipo de cantos de uso específico en relación con el número de cantos de uso genérico.

Uso Específico	Número de cantos según el uso genérico			
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	Total general
Acción de gracias	1			1
Adoración de la cruz	9			9
Advocación		17	26	43
Alabanza		2	4	6
Concierto		1		1
Consagración			1	1
Contrición	3		1	4
Devocional		26	1	27
Dolores			1	1
Evangelización		60		60
Exequias	17			17
Invocación		7	6	13
Liturgia de Jueves Santo	1			1
Liturgia de la Pasión	23			23

Continúa

Uso Específico	Número de cantos según el uso genérico			
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	Total general
Liturgia de las Horas	231		1	232
Misa o parte de misa	999		1	1000
Misión		18		18
Novenas			3	3
Oficio	80			80
Oficio de difuntos	47			47
Piedad popular		200		200
Procesional		5	2	7
Profesión de fe		2		2
Requiem	11			11
Rogativa			5	5
Rosario			31	31
Sacramentos	16			16
Triduo Pascual	7			7
Viacrucis			2	2
<b>Total general</b>	<b>1445</b>	<b>338</b>	<b>85</b>	<b>1868</b>

Fuente: Elaboración propia.

De manera que se evidencia una mayor frecuencia de aparición de cantos relacionados con ciertos usos, como se relaciona en la Tabla 30.

*Tabla 30.*

Relación de cantos de mayor frecuencia de aparición	
Uso específico	Frecuencia de aparición en la colección
Misas o partes de misa	1000
Liturgia de las Horas	232
Piedad popular	200
Oficio y oficio de difuntos	127
Evangelización	60
Otros usos <sup>170</sup>	249

Fuente: Elaboración propia.

<sup>170</sup> Se encuentran detallados en la Tabla 40 (“Relación del uso específico del himno vs. uso genérico”): acción de gracias, adoración de la cruz, advocación, alabanza, con-

En el capítulo 3 se trataron las formas musicales de mayor frecuencia de aparición en la colección, por lo que en este capítulo se estudia la relación de las principales formas musicales con su uso y función.

## FORMAS DE USO LITÚRGICO

Según Antunes (2006) la liturgia se presenta como una realidad compleja donde Dios y el hombre se encuentran, dialogan, se comunican, comparten, se redescubren y se recrean. La música está presente en la liturgia para dar forma a esa acción humano-divina. De manera que el fenómeno musical litúrgico y la forma específica en la que este manifiesta en la liturgia su naturaleza de arte es un elemento estructurante, lo que lleva a la pregunta si ¿será esa naturaleza artística de la música un obstáculo para la función litúrgica que está llamada a ejercer? (p. 40).

Ya la agrupación *Universa Laus* (1980) había plasmado en el documento *La música en las liturgias cristianas* que no se puede trabajar en la liturgia sin tener en cuenta la música. En el numeral 21 afirman que canto y música en la liturgia están al servicio de las personas que forman la asamblea; que en la liturgia ejercer un servicio no es solamente una cuestión de competencia técnica o un rol social, y que el canto no es el resultado de juntar una música con un texto, sino que es un gesto original humano en el cual la palabra y el sonido forman un todo. Más adelante el mismo documento cita las funciones rituales de la música.

Puesto que la palabra revelada es esencial en el culto cristiano, la liturgia desde los orígenes (1 Co 14:15) ha dado primacía a la función de comunicación (mensaje para la inteligencia). Siendo como es inalienable, esta función del lenguaje no excluye otras funciones que también le son esenciales: función relacional, función de elevar el espíritu, función poética. A menudo es en estas otras funciones del lenguaje donde la música juega su papel más específico (*Universa Laus*, 1980, numeral 5.4).

---

sagración, contrición, devocional, dolores, exequias, invocación, liturgia de Jueves Santo, Liturgia de la Pasión, misión, procesional, profesión de fe, Requiem, Rosario, rogativa, Triduo Pascual, viacrucis.

De acuerdo con los registros consultados en el archivo del convento, datados entre 1900 y 1971, se encuentra que anualmente la congregación celebra algunas festividades o actos propios del calendario litúrgico y otras específicas de la comunidad. Estos datos se corroboran en diferentes documentos: el *Libro diario* que presenta la información del quehacer de la comunidad desde 1905-1950, la carpeta de *Cartas circulares de la Nunciatura, 1935-1953*, el *Libro de hechos notables del Convento La Merced, 1955-1971*, así como en las conversaciones con la hermana Fabiola Tabora (n. 1929) y la hermana Deisy Leiva (n. 1948). Estas celebraciones se listan en la Tabla 31.

**Tabla 31.**

Festividades propias y del calendario litúrgico que se registran antes de 1970.

Fiestas o momentos del calendario litúrgico católico	Fiestas propias que celebra la congregación
Navidad	
Actos de cuaresma (miércoles de ceniza, viacrucis)	
Semana Santa (Domingo de Ramos, Jueves del Señor, Pasión del Señor, Vigilia de Sábado, Domingo de Resurrección)	San José
Corpus Christi	
Jueves de Ascensión	Santa Rita
Asunción de la Santísima Virgen	
	San Agustín
	Nuestra Señora de los Remedios
	Nuestra Señora de la Merced
	Mes de las Misiones
Todos los Santos	
	Cristo Rey
Inmaculada Concepción	

Fuente: Elaboración propia.

En estas búsquedas, son reiterativas estas conmemoraciones año tras año. Lo que permite identificar que estas fiestas o acciones propias del calendario litúrgico fueron oficiadas en la liturgia (misa y Liturgia de las Horas), en actos piadosos paralitúrgicos (Rosarios y novenas) y otras ceremonias propias de la piedad popular (procesiones, oraciones de cofradías, entre otros); pero principalmente el registro se da en la celebración de la misa. Por otro lado, en las Constituciones de la congregación, así como por instrucción de la Iglesia católica, el rezo de la Liturgia de las Horas es de carácter obligatorio, lo que explica también la cantidad de repertorio relacionado con el oficio (OGLH).

De igual manera, en la Tabla 32 puede observarse la relación de los usos según lo planteado por *Universa Laus*.

*Tabla 32.*

Número de cantos según la forma y su uso específico<sup>171</sup>.

Forma y uso específico	Cuenta de forma
Antífona	46
Exequias	8
Liturgia de las Horas	25
Misa o parte de misa	13
Antífona y estrofa	13
Misa o parte de misa	12
Oficio de difuntos	1
Antífona y responsorio	3
Exequias	1
Liturgia de la Pasión	1
Misa o parte de misa	1
Antífona y salmo	9
Liturgia de las Horas	4
Misa o parte de misa	1

Continúa

<sup>171</sup> Es necesario aclarar que, aunque la misa en sí misma es una forma musical, que a su vez contiene estructuras internas que son también formas como el *Kyrie*, el *Sanctus*, el *Agnus Dei*, entre otras, estas pueden ser de forma binaria, ternaria u otra que, según el caso, puede ser vocal o instrumental. Así mismo, un coral puede ser usado como un canto de comunión, y en ese caso se considera como parte de misa.

Forma y uso específico	Cuenta de forma
Oficio de difuntos	4
Binaria	41
Misa o parte de misa	27
Oficio	14
Canción	795
Adoración de la cruz	7
Advocación	36
Alabanza	4
Consagración	1
Contrición	4
Devocional	24
Dolores	1
Evangelización	58
Invocación	12
Liturgia de Jueves Santo	1
Liturgia de la Pasión	17
Liturgia de las Horas	50
Misa o parte de misa	460
Misión	12
Piedad popular	58
Profesión de fe	2
Rogativa	4
Rosario	23
Sacramentos	14
Triduo Pascual	6
Viacrucis	1
Cántico	4
Exequias	1
Liturgia de la Pasión	1
Liturgia de las Horas	1
Misa o parte de misa	1
Cantiga	2
Misa o parte de misa	1
Piedad popular	1

Continúa



Forma y uso específico	Cuenta de forma
Coplas	1
Piedad popular	1
Coral	5
Misa o parte de misa	5
Danza	2
Piedad popular	2
Estrófica	1
Misa o parte de misa	1
Gozos	3
Novenas	2
Piedad popular	1
Gradual	1
Misa o parte de misa	1
Himno	337
Acción de gracias	1
Advocación	6
Alabanza	2
Concierto	1
Devocional	2
Evangelización	1
Liturgia de la Pasión	1
Liturgia de las Horas	84
Misa o parte de misa	207
Misión	6
Piedad popular	18
Procesional	5
Rosario	1
Sacramentos	1
Viacrucis	1
Invitatorio	2
Misa o parte de misa	1
Requiem	1
Invocación	3
Liturgia de las Horas	2
Misa o parte de misa	1

Continúa

| Testigo silencioso |

Forma y uso específico	Cuenta de forma
Jaculatoria	8
Advocación	1
Evangelización	1
Invocación	1
Misa o parte de misa	3
Rogativa	1
Triduo Pascual	1
Jota	1
Piedad popular	1
Letanía	14
Liturgia de las Horas	4
Misa o parte de misa	5
Rosario	5
Libre	5
Misa o parte de misa	5
Magnificat	1
Misa o parte de misa	1
Marcha	22
Misa o parte de misa	14
Oficio	6
Procesional	2
Misa	96
Misa o parte de misa	70
Oficio de difuntos	17
Requiem	9
Motete	137
Adoración de la cruz	2
Devocional	1
Liturgia de la Pasión	1
Liturgia de las Horas	41
Misa o parte de misa	90
Rosario	2
Ofertorio	1
Misa o parte de misa	1

Continúa

Forma y uso específico	Cuenta de forma
Oficio	22
Liturgia de las Horas	1
Oficio de difuntos	21
Pasión	2
Liturgia de la Pasión	2
Preludios	48
Oficio	48
Recitativo	1
Misa o parte de misa	1
Responsorio	34
Exequias	5
Liturgia de las Horas	11
Misa o parte de misa	16
Oficio de difuntos	1
Requiem	1
Responsorio y cántico	1
Liturgia de las Horas	1
Romanza	2
Oficio	2
Salmo	13
Exequias	2
Liturgia de las Horas	2
Misa o parte de misa	7
Oficio de difuntos	1
Sacramentos	1
Secuencia	11
Liturgia de las Horas	4
Misa o parte de misa	5
Oficio de difuntos	2
Ternaria	10
Misa o parte de misa	6
Oficio	3
Piedad popular	1
Vals	9
Oficio	7

Continúa

Forma y uso específico	Cuenta de forma
Piedad popular	2
Villancico	161
Liturgia de las Horas	2
Misa o parte de misa	44
Novenas	1
Piedad popular	114
Virolay	1
Piedad popular	1
<b>Total general</b>	<b>1868</b>

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la forma, es claro que existen algunas propias para la celebración litúrgica, como los cantos del ordinario de la misa y las antífonas, salmos e himnos del Oficio. Sin embargo, la forma, en términos generales no determina el uso. Por ejemplo, un himno puede ser litúrgico, paralitúrgico o no litúrgico. De manera que su función de servicio (ministerio) determinará el uso.

Es importante precisar que la música litúrgica está sujeta a las mismas leyes y procesos analíticos tanto técnicos como psicológicos que intervienen en la música secular. Y según Cavia (2006), aunque es verdad que la función para la que una obra es creada determina su carácter, este hecho no obliga a un compositor a adoptar diferentes estilos, sino que sitúa el plano compositivo en el ámbito de una “libertad” condicionada (p. 84), por lo que aspectos como la tradición, la historia, las experiencias personales y sobre todo el contexto sociocultural, condicionan el producto final: la obra.

Para una mayor comprensión en este estudio, se trata separadamente misa y oficio. En ello se precisa la articulación de los cantos, esto es, su función estructurante, y a la vez su función morfológica, es decir, la forma de los cantos.

## Las misas

A las 12 horas [de la noche] comenzó el santo sacrificio de la misa, que fue solemnizado con el canto del coro y el 25 siguió nuestro regocijo y gozo espiritual con villancicos, alegres muestras de amor, arrullamos al recién nacido durante las misas.

*Libro de hechos notables del Convento La Merced, 25 de diciembre de 1956, ACLM.*

La misa<sup>172</sup>, cuya forma fue expuesta en el capítulo anterior, comprende cantos del ordinario y cantos del propio. Estos cantos hacen parte de una estructura litúrgica que articula los textos de la historia de la salvación, en la denominada liturgia de la palabra y la liturgia eucarística. Con Carlo Magno durante la Edad Media se había unificado la liturgia en el rito romano; luego, con el Concilio de Trento en el siglo XVI se definió el valor sacrificial de la misa, se mantuvo el latín y se hizo frente a una renovación litúrgica. A fines del siglo XIX se extiende por Europa una concientización litúrgica que, a partir del documento de san Pío X (*Tra le sollecitudini*, 1903), suscita la aparición del *movimiento litúrgico*. Como se había mencionado, se restaura el canto gregoriano, la participación de los fieles, la comunión frecuente, la importancia del domingo, la presencia de los salmos.

Se elaboran misales para los fieles, se dictan cursos de liturgia, se publican revistas especializadas. Surgen las misas dialogadas. Es posterior a

---

<sup>172</sup> Según la Instrucción de música sacra de 1967, los usos del canto en la celebración litúrgica pueden identificarse en tres distintos grados de participación. El primero incluye: a) En los ritos de entrada: El saludo del sacerdote con la respuesta del pueblo; La oración. b) En la liturgia de la palabra: Las aclamaciones al Evangelio. c) En la liturgia eucarística: La oración sobre las ofrendas; El prefacio con su diálogo y el Sanctus; La doxología final del canon; La oración del Señor; Padrenuestro, con su monición y embolismo; El *Pax Domini*; La oración después de la comunión; Las fórmulas de despedida. En el segundo y tercer grado los fieles tienen participación en el canto. Lo correspondientes al segundo grado son a) *Kyrie, Gloria y Agnus Dei*. b) *El Credo*. c) *La oración de los fieles*. Al tercer grado pertenecen: a) Los cantos procesionales de entrada, y de comunión. b) El canto después de la lectura o la epístola. c) El *Alleluia* antes del Evangelio. d) El canto del ofertorio. e) Las lecturas de la Sagrada Escritura, a no ser que se considere más oportuno proclamarlas sin canto.

este momento histórico en el que se concentran las misas de esta colección. Luego de la Segunda Guerra Mundial se va tomando conciencia de la necesidad de una profunda reforma litúrgica y del uso de la lengua vernácula.

En el caso de la misa, las aclamaciones y los salmos son acontecimientos musicales, así en la actualidad no se ejecuten. El salmo responsorial es parte de la liturgia diaria, y en principio deberían ser cantados. Su importancia y función radica en que sustituyen el diálogo presidente-asamblea; expresan su participación; hacen avanzar la acción y subrayan momentos importantes. Así aparecen expresados en la Instrucción de música sacra de 1967. En otros momentos, los elementos rituales se hacen más significativos en presencia de la expresión musical. Luego del CV-II, la función del canto debe mirarse en relación con:

- Si es parte del rito o si acompaña al rito.
- El valor del rito dentro de la estructura global de la celebración.
- Si es un momento musical de la asamblea o del presidente.
- La forma musical que asume: himno, salmo, aclamación.
- Cuál es su carácter: alabanza, aclamación, súplica.

La función morfológica se da en tanto que la música proporciona existencia y forma a la celebración; pero a su vez cumple una función estructurante y organizativa, ya que dispone y jerarquiza los elementos rituales que la constituyen.

La música litúrgica cumple con su función morfológica estableciendo la celebración en su acontecer y contribuye a que los ritos recuperen su sentido original. De manera que independientemente de la antigua ordenación de cantos en la misa, según el ordinario o el propio de esta, se puede establecer un esquema en el que el elemento musical se hace explícito en la liturgia de la palabra (Figura 57)<sup>173</sup>.



*Figura 57. Estructura: lectura-cantos en la liturgia de la palabra.*

Fuente: Elaboración propia.

<sup>173</sup> El salmo y la aclamación son partes cantadas.

Los elementos musicales ayudan al desarrollo del ritual, evidenciando el diálogo que se muestra entre la palabra de Dios proclamada y la respuesta de la asamblea.

En determinadas partes, el coro, el solista o la asamblea intervienen a través de la forma que le sea propia, expresando un diálogo musical. Cumpliendo así una función estructurante, en la medida en que organiza los diversos elementos de la liturgia de la palabra.

En otros momentos de la misa, como el *Kyrie*, el *Credo*, el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei*, la música aparece compuesta con base en el texto, que a su vez es el que le imprime el carácter a cada una de las partes.

Al revisar las misas de la colección, estas pueden ubicarse según sus fechas de publicación en:

Momento de inicio de la Colección, Agustinas Terciarias. Toda la producción en latín. Se deriva de la promulgación del *Motu proprio*, con la recuperación del canto gregoriano, la interpretación del órgano y la polifonía al estilo Palestrina, así como de las recomendaciones del Congreso de Valladolid de 1907, en la que se indica el seguimiento de las ediciones vaticanas. Para estos tiempos se recurrió a la obligatoriedad de enseñanza del canto gregoriano en los seminarios, al uso de algunos cantos de la propia región; al empleo del órgano como instrumento primordial de la música litúrgica con sistema mecánico (Congreso de Sevilla 1908 y Congreso de Barcelona 1912).

Lo establecido en el Congreso de Barcelona (1912) es evidente en el repertorio anterior a 1931. Se observa la intención de promover los ensayos colectivos y fomentar las voces medias. Tal como se aprecia en los repertorios, la intención de participación de un canto comunitario obliga a los compositores a moverse melódicamente en registros promedios de una octava; también se indica que el canto gregoriano llegase al canto del pueblo por medio de la edición de manuales de canto, la formación de núcleos de cantores y una política de promoción entre los fieles, lo que se refleja en la colección, a partir de lo escrito en el *Libro diario* de las monjas, en el que se menciona permanentemente las prácticas de la misa cantada y la Liturgia de las Horas, así como el canto en latín de acuerdo con las constituciones de las congregaciones agustinas de 1927, adaptadas para ellas.

A este primer momento pertenecen las misas:

- 1901: *Misa Brevis* de Sancho Marraco
- 1912: *Misa de ángeles*. Edición vaticana (ordinario)
- 1913: *Misa de ángeles*. Edición Vaticana (ordinario)
- Entre 1890-1920: *Misa del VI Tono* de Henri Du Mont armonizada por Dom Delpech, durante la restauración del Canto Llano.
- 1900-1924: Obras para órgano. Motetes para comunión, ofertorios, *Elevazioni* de Bottazzo.

De este momento se encuentran varias referencias en la carpeta de *Apuntes diarios del convento* (1904-1950). Como ilustración aparece que “el día 8 de diciembre, se celebró una misa solemne en honor de la Inmaculada Concepción, cantada por las niñas del orfanato y algunas religiosas” (1906). Para la fiesta de Nuestra Señora de los Remedios “la misa la cantaron las niñas del Orfanato, acompañado con el armonio por una de dichas niñas” (1909). Para ese entonces la Hermana Apolinaria de la Santísima Trinidad<sup>174</sup> comenzó a dirigir el coro.

Un segundo momento se da antes de la Segunda Guerra Mundial, con obras de ediciones vaticanas y que prosiguen la propuesta del IV Congreso de Vitoria de 1928, junto con la recopilación del misionero de Araucanía. Tal como se ha mencionado, a partir de 1922, el impulso de misiones llegó a nuevos territorios en la América indígena.

- 1931: (Ordinario, difuntos y Semana Santa) Recopiladas por Miguel de Mauth (Figura 58).
- 1931: (Obras de Etienne Méhul, 1763-1817) Ad. Marty, Humberto José Barberá, A. Marcello.

---

<sup>174</sup> Su nombre de Pila: Apolinaria Collazos, quien al ingresar al convento contaba con conocimientos musicales, tocaba el armonio, el piano y cantaba, según se encontró en los registros del convento.





Figura 58. Fragmento Kyrie Missa de Angelis.  
Fuente: *Cánticos para las funciones de la iglesia* (Mauth, 1931), ACLM.

Un tercer momento abarca los años 1941 a 1945, con obras editadas en Colombia. En medio de la coyuntura de la República Liberal (1930-1946), el clero se vio en la necesidad de fortalecer las instituciones religiosas mediante la educación, por lo que comunidades como los jesuitas, que lideraban la educación en Colombia, encausaron también el fortalecimiento de una comunidad laica<sup>175</sup>, mediante la evangelización a través del canto, a lo que responde parcialmente la producción del jesuita Darío Benítez.

- 1941: José Vicente Mogollón, *Misa en honor a San José* (Santo-ral).
- 1945: Reedición de las misas: *Missa de Angelis*, *Missa Fons bonitatis*, *Missa cum júbilo*, *Missa pro defunctis*.
- 1945: Obras de la tradición musical cristiana que van desde canto gregoriano, polifonía renacentista, hasta producciones de la primera mitad del siglo XX, como por ejemplo: Carlo Carturan (1858-1936). *Laetentur caeli* (Navidad), *Ascendit Deus* (Fiestas del Señor), obras de Bach, Lassus, Giovanni Anerio (siglo XVI).

Esta época muestra el resurgir del canto gregoriano y la polifonía del *Cinquecento*, en transcripciones al pentagrama, con el propósito de que el pueblo fiel pudiese aprender los cantos en los seminarios o colegios.

Cuarto momento: Centrado en producciones o recopilaciones latinoamericanas. En 1955 la encíclica *Musicae sacrae disciplina*, en la que se expone la necesidad de que toda la asamblea participe cantando, da oportunidad a nuevas creaciones musicales en las que algunas partes de la

<sup>175</sup> Que hiciera las veces de pueblo militante de Dios, para contrarrestar los efectos de las nuevas iglesias protestantes que comenzaban a fortalecerse en Colombia.

misa pudieron ser cantadas en el idioma nacional, en este caso, en español. Esta y otras reformas serán el camino para la realización del Concilio Vaticano II. En el caso colombiano, pese a la creación musical de algunos autores focalizados en Antioquia y Bogotá principalmente, no se registra una producción importante para las acciones litúrgicas. El sacerdote Andrea Rosa ya había expresado en 1945 que, aunque existían normas pontificales para el uso de la música en la liturgia, estas no eran cumplidas a cabalidad. En la colección, estas misas se identifican en:

- 1946: (†) Zavoni F. (Manuscrito copiado en 1946), Misa para el ordinario y misa para difuntos.
- 1947: Frai Francisco de Lucea, Misa Coral del Santísimo Sacramento, Fiestas del Señor.
- 1956: L. J. Simar, *Padre Nuestro* (para el ordinario de la misa).

Luego de la ejecución del Rescripto Pontificio sobre la unión de las Agustinas Terciarias Recoletas de Cali con las Agustinas Recoletas de Monteagudo, el 12 de abril de 1955, se celebró en la capilla de la Merced una misa de acción de gracias en la que fue ejecutada la misa *Dierix* por el coro del colegio Nuestra Señora de la Consolación, bajo la dirección del padre Honorato Urrutia (*Libro de hechos notables*, 1955, p. 5, ACLM). En la colección no se localizaron las partituras de esta misa.

En distintas circunstancias, a partir de la unión de las congregaciones se encuentra de manera frecuente la alusión a la práctica de las misas y otras celebraciones cantadas. Por ejemplo, se cita que el 22 de mayo de 1957 para la fiesta de Santa Rita “las niñas del colegio han cantado la misa a dos voces” (*Libro de hechos notables*, 1957, p. 21, ACLM); luego de la aprobación oficial del colegio, se cantó misa solemne en acción de gracias (*Libro de hechos notables*, 1958, p. 26, ACLM).

Quinto momento: misas posconciliares y repertorio posterior a la unión de la congregación de las MAR de 1955. Estas obras guardan relación con la Instrucción *Musicam sacram* de la Sagrada Congregación de Ritos, promulgada en septiembre de 1958 por Pío XII, y que abre paso a la normativa del *Sacrosanctum Concilium*; particularmente la estima de la tradición musical propia y la tradición musical de la iglesia (numerales 112-121 y 154). Ya en 1964, la instrucción *Interoecomenici* determina

la posibilidad de introducir la lengua vulgar en las misas cantadas y la participación del coro. Reflejo de ello es la obra de Avedillo y Manzano (1965) y Saurí (1965) dentro de la colección. Pero es en 1967 cuando la instrucción *Musicam sacram* en el pontificado de Pablo VI reglamenta todo lo concerniente a la música, su función y sus principios, así como la disposición de cantar en la lengua vernácula y el uso de la polifonía en las lenguas propias.

- 1965: Vicente Saurí, OFM Cap., *Misa de los fieles* (en español a una voz y acompañamiento).
- 1967: Martín Gorostidi Altuna, *Misa cantada en castellano*.
- 1969: Juan Antonio Espinosa, *Misa en ritmo*.
- Con errores en el registro de la fecha: misa en castellano que aparece con autoría de Sánchez Duque, aunque en realidad los autores son Fabriciano Martín Avedillo y Miguel Manzano (misa cantada popular compuesta en 1964, publicada en 1965), *Misa en castellano* (sin datos de autor, pero es la de Martín Gorostidi, Asamblea Santa), encontradas en un cuaderno manuscrito fechado en 1934, propiedad de la madre Rita de Jesús Crucificado. Pero las misas mencionadas fueron todas compuestas entre 1964 y 1970.
- Sin datos de fecha: Manuscritos. *Missa tertia*, *Misa santa Teresita*.

La primera misa cantada en castellano en la iglesia de La Merced en Cali fue registrada en el *Libro de hechos notables* el 8 de diciembre de 1966. Se indica que “se canta bellísimamente y por primera vez todo el alumnado canta la misa en castellano. El coro interpreta motetes hermosos al ofertorio y comunión” (*Libro de hechos notables*, 1966, p. 106). También se registra que “el 19 de marzo a las 6 de la tarde se celebró una misa folclórica, cantada con acompañamiento de maracas, timbal y otros. Gustó mucho a la gente y han solicitado repetirla” (*Libro de hechos notables*, 1969, p. 127).

Por otra parte, es menester mencionar que en la estadística se registran, además de misas completas, cantos que pueden ser usados como partes de la misa, ya sea porque corresponden al ordinario o al propio (Tabla 33).

*Tabla 33.*

Formas usadas como misa o parte de misa<sup>176</sup>.

Misa o parte de misa	Cuenta de uso específico
Antífona	13
Antífona y estrofa	12
Antífona y responsorio	1
Antífona y salmo	1
Binaria	27
Canción	460
Cántico	1
Cantiga	1
Coral	5
Estrófica	1
Gradual	1
Himno	207
Invitatorio	1
Invocación	1
Jaculatoria	3
Letanía	5
Libre	5
Magnificat	1
Marcha	14
Misa (completa)	70
Motete	90
Ofertorio	1
Recitativo	1
Responsorio	16
Salmo	7
Secuencia	5

Continúa

<sup>176</sup> Se refiere a formas que se utilizan dentro de la misa, según lo encontrado en el archivo, aunque no correspondan a lo establecido para las partes obligatorias del ordinario o del propio. Es decir, una marcha en sí misma o un motete en sí mismo no son formas que hagan parte de una misa en términos litúrgicos, pero estas formas musicales pueden emplearse dentro de la misa, en lugar de cantos particulares como procesionales, introito, comunión o salida.

Misa o parte de misa	Cuenta de uso específico
Ternaria	6
Villancico	44
Total general	1000

Fuente: Elaboración propia.

Suman un total de 1000 obras, que representan el 53,5 % de las piezas en la colección. La presencia de estas formas habla de un uso particular de estos repertorios, en un convento de la ciudad de Cali, donde la congregación cumple con una función misional.

### Los cantos del Oficio (Liturgia de las Horas)

Y en preparación, la comunidad cantó las vísperas solemnes de Nuestra Señora de la Merced.

*Libro de hechos notables*, 15 de septiembre de 1956, p. 15, ACLM.

El oficio es una oración estructurada que realiza una parte de la Iglesia en nombre de toda ella. Es de carácter obligatorio para los religiosos, monjas, sacerdotes y gente consagrada de una manera institucional a Dios. Hay partes que por su naturaleza exigen ser cantadas, como las aclamaciones, las antífonas, los salmos, los estribillos, los himnos y los cánticos. La tradición cristiana conoce los himnos en cuanto vehículos portadores de alabanza (Arosena, 2013).

El canto del oficio en la colección se registra en distintos documentos de la congregación. Posterior a la unión de la congregación en 1955 y al CV-II en 1965, se dio un vuelco, al pasar de cantar el Oficio completo, en todas las horas canónicas, por el reglamentario de la OGLH, en el que se redujeron las horas comunitarias u horas mayores a laudes, vísperas y completas. Así, los cantos no solo fueron interpretados por los religiosos, sino que los fieles comenzaron a cantar durante los oficios.

En palabras de la hermana Fabiola Taborda<sup>177</sup>, previo a la unión de la congregación, se preparaban los cantos de la misa y el oficio mediante la constitución del coro de las religiosas, las cuales ensayaban una hora diaria de 4:00 a 5:00 p. m. y uno de los días estaba dedicado al aprendizaje básico del latín. Indica la hermana que preparaban salmos como *Dixit*, *Laudate*, *Magnificat*, aprendiendo de memoria cada frase. Algunas recibieron lecciones de música para aprender los cantos y estuvieron bajo la tutoría de una de las hermanas que tocaba el armonio (comunicación personal, Convento de La Merced, Cali, enero de 2018).

Esta costumbre es una muestra de la aplicación de la normativa establecida por el Vaticano desde años anteriores. M. L'Abbé, había escrito en el *Tesoro Sacro Musical* de 1926 que las mujeres podían cantar y debían usar las ediciones vaticanas, teniendo en cuenta que ellas, como obreras, hijas de María, se les permitió practicar el canto. En la misma publicación se recomienda cómo enseñar a responder a los cantos del celebrante durante la misa, a leer las palabras en latín del *Gloria in excelsis*, del *Credo*, el texto de salmos, el *Magnificat* y algunos himnos. En la misma revista se presentan los medios que tienen licencia de uso para habituarse a cantar durante los oficios. Aunque la recomendación invita a los fieles a participar, se puede observar que es la misma metodología empleada por las religiosas de la Merced para preparar los cantos:

El religioso enseña a responder a los cantos del celebrante durante la misa. Les hace cantar *Amen, cum sancto spiritu*, y las respuestas al prefacio y del *Pater noster*. Se provee de papeles o libros para los textos o partituras, se indica y recomienda los acentos de las palabras. Se enseña de memoria frase por frase, se reúnen una vez a la semana para las lecciones de solfeo y se les enseñarán los cantos más convenientes (M. L'Abbé, 1926, pp. 154-156).

---

<sup>177</sup> Sor Fabiola, quien cantaba en el coro, profesó votos el 9 de abril de 1948, de manera que es una de las hermanas que vivió el proceso de la unión de la congregación y la implementación del CV-II.

El 8 y el 24 de septiembre se cantaron vísperas con órgano y coro, en ambas se cantaron las salves y el ejército obsequió retretas en las noches.

*Libro de hechos notables, 1957, p. 22, ACLM.*

En la colección se identifican: Liturgia de las Horas, oficio y oficio de difuntos. En ellos las formas corresponden a responsorios, salmos, canción, secuencias, himnos, invocación, cántico, villancico (en adviento para vísperas), antífona, motete, antífona y estrofa, antífona y salmo. Estas formas se listan según su uso en la Tabla 34.

**Tabla 34.**  
Formas propias del oficio o de la Liturgia de las Horas.

Forma	Uso			Total general
	Liturgia de las Horas	Oficio	Oficio de difuntos	
Antífona	25			25
Antífona y estrofa			1	1
Antífona y salmo	4		4	8
Binaria		14		14
Canción	50			50
Cántico	1			1
Himno	84			84
Invocación	2			2
Letanía	4			4
Marcha		6		6
Misa			17	17
Motete	41			41
Oficio	1		21	22
Preludios		48		48
Responsorio	11		1	12
Responsorio y cántico	1			1
Romanza		2		2

Continúa

Forma	Uso			Total general
	Liturgia de las Horas	Oficio	Oficio de difuntos	
Salmo	2		1	3
Secuencia	4		2	6
Ternaria		3		3
Vals		7		7
Villancico	2			2
Total general	232	80	47	359

Fuente: Elaboración propia.

Así mismo, en la Tabla 35 se ilustra el número de obras según la fecha de publicación, y la Figura 59 presenta un fragmento de la invocación inicial de la Liturgia de las Horas:

**Tabla 35.**

Número de obras de Liturgia de las Horas, oficio y oficio de difuntos por fecha de publicación.

Año	Liturgia de las Horas	Oficio	Oficio de difuntos	Total general
1912	21			21
1931	9		24	33
1945	45			45
1985	104			104
	32	80	21	133
1934	21		2	23
Total general	232	80	47	359

Fuente: Elaboración propia.



**Figura 59.** Invocación inicial, Liturgia de las Horas, 1976.

Fuente: ACLM.



El número de obras relacionadas con el oficio que no registran año de publicación o transcripción en la colección se detallan en la Tabla 36.

*Tabla 36.*

Obras del oficio o la Liturgia de las Horas que no registran fecha de publicación o transcripción.<sup>178</sup>

Obras del oficio o la Liturgia de las Horas	Cantidad
Liturgia de las Horas	32
Manuscrito n.º 6	7
Repertorio de Cantos Sacros Fáciles	24
Salve en Honor a San José	1
Oficio	80
Les Trésor des Organistes	80
Oficio de difuntos	21
Les Trésor des Organistes	20
Misa Breve	1
Total general	133

Fuente: Elaboración propia.

A manera de ilustración se incluye el manuscrito del oficio de difuntos que la madre Rita de Jesús Crucificado copió en su cuaderno (Figura 60). Como puede observarse se indica que la antífona inicial se interpreta cuando el cadáver ingresa a la iglesia. Se apunta cuándo canta el coro. Está en latín y, aunque se basa en el modelo de oficio de difuntos al estilo gregoriano, esta transcripción tiene la armadura de Re mayor.

<sup>178</sup> Lo referente a las obras que en la colección no tienen fecha se trató en la Tabla 14 del capítulo 3, en la cual se aclara su datación.

*Oficio de difuntos. Al entrar el*  
*Antífona* cada ver a la Iglesia se cantó la siguiente:

Excelsus tabun Domimo os-ra huc mi li-a tá (sigue el con  
Canta el coro  
Sub ve-ni-te Sancti Do--i,  
oc cin - - - ri te Ange - li  
Antífona  
Do mi - - ne : Sus ci pi en tes a mi man - jus :  
O fe - ren tes e - an in cons pe ctu Al - -  
- - - - - té - si - - mi + Sus ci pi at - té  
Gris - - tus qui vo ca vi - - - - té :  
et tu simuñ A bache Ange li de  
du cant té : Sus ci pi en tes a mi  
mame - - jus + O fe - ren tes e an

Figura 60. Página inicial del oficio de difuntos

Fuente: Cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado, ACLM.

## Antífonas

El jueves día de la ascensión del Señor es día de fiesta. Hay traslación de la imagen de la Virgen de los Remedios a las 4:00 pm; y en el atrio de esta Iglesia se cantará la Salve de Despedida.

Cuaderno *Avisos de la Iglesia de la Merced* 1940-1945, 30 de mayo de 1942, ACLM.

Aunque en el numeral anterior se incluyeron las antífonas, es menester precisar que siendo todas de carácter litúrgico pueden aparecer en la misa o en el oficio, por lo que en la Tabla 37 se incluye en detalle el uso de estas en la colección.

*Tabla 37.*  
Uso y cantidad de antífonas en la colección.

Forma	Uso	
	Litúrgico	Total general
Antífona	46	46
Exequias	8	8
Liturgia de las Horas	25	25
Misa o parte de misa	13	13
Antífona y estrofa	13	13
Misa o parte de misa	12	12
Oficio de difuntos	1	1
Antífona y responsorio	3	3
Exequias	1	1
Liturgia de la Pasión	1	1
Misa o parte de misa	1	1
Antífona y salmo	9	9
Liturgia de las Horas	4	4
Misa o parte de misa	1	1
Oficio de difuntos	4	4
<b>Total general</b>	<b>71</b>	<b>71</b>

Fuente: Elaboración propia.

Entre ellas se destacan las antífonas marianas, que son preces dedicadas a la Virgen María. Se cantan o recitan al final de la hora canónica de completas. Son cuatro: una para Adviento y Navidad, otra para Cuaresma, la tercera para Pascua y la última para el tiempo después de Pentecostés. Constan de una antífona con versículo y responso y una oración. Las antífonas marianas gregorianas como el *Alma Redemptoris Mater* (Ven a librar al pueblo que tropieza y quiere levantarse), el *Ave, Regina caelorum* (Salve puerta, por la que vino al mundo la luz), el *Regina coeli, laetare* (Aquél a quien mereciste llevar, resucitó según su palabra); el *Ave Maris Stella* (Da libertad al preso y a los ciegos luz bella); *Virgo Dei genitrix* (El que no cabe en toda la redondez de la tierra, hecho hombre, se encarnó en tu seno), se hicieron muy populares. En la Tabla 38 se observa la frecuencia de aparición de estas en la colección.

**Tabla 38.**  
Frecuencia de aparición de antífonas marianas.

Canto	Frecuencia en la colección
Antífona	1
191 - <i>Tota pulchra</i>	1
192 - <i>Salve Regina</i>	1
193 - <i>Ave Regina Caelorum</i>	1
195 - <i>Salve Regina coelitum</i>	1
196 - <i>Salve Regina coelitum</i>	1
197 - <i>Salve Regina</i>	1
198 - <i>Ave Maris Stella</i>	1
199 - <i>Alma Redemptoris Mater</i>	1
Antífonas finales de la Santísima V. María (Cuaresma)	2
Antífonas finales de la Santísima V. María (Pascua)	2
Antífonas finales de la Santísima V. María (Adviento y Navidad)	1
<i>Salve Regina</i>	2
Tiempo Ordinario I - Dios te salve	1
Tiempo Ordinario I - <i>Salve Regina</i>	1
Tiempo Ordinario II - Bajo tu amparo	1
Tiempo Ordinario II - <i>Sub tuum praesidium</i>	1

Continúa

Canto	Frecuencia en la colección
Antífona y estrofa	
Hija de Sion	1
Madre de la esperanza	1
Oh Virgen toda hermosa	1
Te saludamos Virgen María	1
Total antífonas marianas	25

Fuente: Elaboración propia.

Algunas antífonas e invocaciones a la Virgen existen desde la antigüedad. La lengua latina y su melodía gregoriana, fundamentalmente silábica, han contribuido a hacerlas populares. Ejemplo de ello son las *Antífonas finales de la Sma. V. María* presentadas en la Figura 61.

ANTIFONAS FINALES DE LA SSMA. V. MARIA  
 ADVIENTO Y NAVIDAD

A — IMA Redem-ptó-ris Má-ter,  
 quae pér-vi—a cae-li Por-ta má-nes, et stel-  
 la má-ris, suc-cur-re ca-den-ti, súr-ge-re  
 qui cú-rat, pó-pulo: tu quae genu-i-sti,  
 Na-tu-ra mi-ran-te, tu-um sanc-tum Ge-ni-tó-  
 rem. Vir-go pri-us ac pos-té-ri-us, Gabri-  
 é-lis ab o-re Sú-mens íl-lud A-ve, pec-ca-  
 tó-rum mi-se-re-re.

CON UNO DE ESTOS CANTOS EN HONOR DE MARIA  
 REALMENTE TERMINA TODA LA ORACIÓN COMUNITARIA  
 DEL DÍA SIN AÑADIR NADA.

- 116

Figura 6. Antífonas finales de la Sma. V. María

Fuente: ACLM.

El tema mariano es recurrente en la colección, y fue identificado también cuando se indagaron otras colecciones del mismo periodo. En la consulta de los documentos del Celam, aunque estos no hacen referencia a las prácticas musicales, sí se encuentra la indicación de la devoción mariana y la necesidad de trabajar la historia de la salvación con el papel de María como co-redentora, con el fin de mostrar, por un lado, la figura materna y modelo de mujer al que debería aspirar y seguir toda mujer católica y, por otro lado, para fortalecer el catolicismo frente al auge de las misiones protestantes que se afianzaron hacia la mitad del siglo XX en Colombia y en Latinoamérica. Ese modelo de mujer es de total pertinencia para la solidez de las congregaciones religiosas femeninas, ya que en ellas se propone la relación de la mujer consagrada como hija de Dios y esposa de Jesucristo. María tiene el triple papel de Madre del Salvador, esposa del Espíritu Santo e hija de Dios. Tal como se pudo apreciar en el segundo capítulo, cuando se trató la noción de mujer, particularmente de la mujer religiosa en el catolicismo de la primera mitad del siglo XX, como modelo de virtud, y el desempeño de la mujer como lo plantea Edith Stein (1933, 2007), de acuerdo con la naturaleza de su ser femenino.

En la Tabla 39 se puede apreciar las fechas de publicación o transcripción de las antífonas en la colección.

*Tabla 39.*

Número de antífonas con relación a las fechas de publicación o transcripción.

Año de publicación o transcripción	Frecuencia de aparición en la colección
1931	10
1934	11
1945	12
1966	13
1969	9
1985	13
Sin fechar	3
Total general	71

Fuente: Elaboración propia.

De las 71 piezas identificadas como antífonas, 3 no registran fecha de publicación, ya que se encuentran en el cuaderno manuscrito número 5. Dos de estas son de textos de *Domine Salvam* y una de texto *Parce Domine*.

La *Domine Salvam* tiene el siguiente texto:

Texto en latín	Texto en castellano
Domine salvam fac Rem Publicam et exaudi nos in die qua invocaverimus Te!	Señor, salva a la República, escúchanos en este día en que te enviamos nuestras invocaciones!

Oración francesa que surgió en el siglo XIX y que tuvo transformaciones de su texto original: *Domine, salvum fac regem* (Señor, salva al Rey). No se tiene registro preciso del uso de esta antífona, de manera particular, si se atiende al texto, se percibe un tinte de salvación política a la república y no necesariamente a la salvación de las almas. Ya se había indicado que en diversos momentos de la Iglesia católica en Colombia, se invitó al pueblo a cantar escritos relacionados con la necesidad de “salvar” al pueblo de dos situaciones: el gobierno liberal (en la primera mitad del siglo XX) y la incursión de las misiones protestantes.

Esta partitura aparece en un cuaderno manuscrito, en medio de obras para teclado: el vals *La dulce armonía* y un *allegretto*, que es una marcha para piano. Es decir, obras instrumentales que no necesariamente serían de uso litúrgico.

La otra antífona sin fechar es *Parce domine*, cuyo texto aparece en los antifonarios medievales como:

Texto en latín	Texto en castellano
Parce, Domine, parce, populo tuo quem redimisti, Christe, sanguine tuo.	Perdona, oh Señor, perdona a tu pueblo al cual redimiste, oh Cristo, con tu sangre.

Se ilustra en la Figura 62, en formato de escritura original, como aparece en los antifonarios y libros de uso común, en contraste con la transcripción encontrada en un cuaderno manuscrito de la colección (Figura 63).



Figura 62. Melodía original de la antífona *Parce domine*, que aparece en los antifonarios y libros de uso común

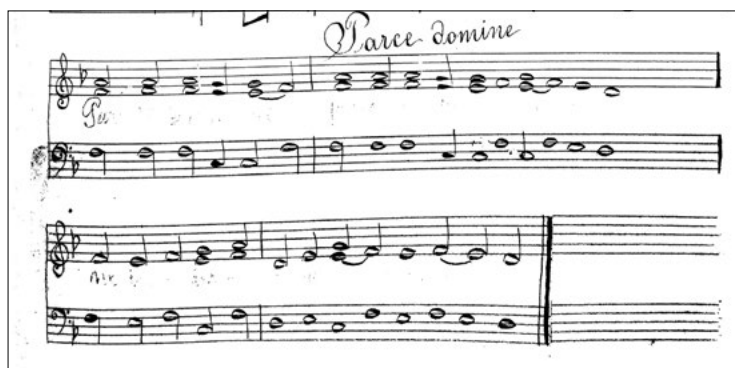


Figura 63 Copia de la antífona *Parce domine* en el cuaderno manuscrito número 5<sup>179</sup>  
Fuente: ACLM.

## FORMAS DE DIVERSO USO

Aunque algunas formas musicales religiosas obedecen a estructuras particulares, también es cierto que estas formas de construir el discurso musical no difieren de los procedimientos comunes de organización para darle sentido a una obra. Así, el estructurar por frases, el uso de recursos como la simetría y la repetición, no son exclusivos de determinadas estructuras musicales. Pero de igual manera, la forma no siempre determina el uso. Es por esto por lo que un himno (cuya estructura ha tenido variantes en el tiempo) o una marcha (en tiempo binario, y en ocasiones anacrúsica), dependiendo

<sup>179</sup> Se aprecia, que la antífona en este cuaderno tiene tres voces. Puede ser ejecutada a una voz con el acompañamiento del órgano o armonio.



de su texto y su propósito, pueden tener diferentes usos (litúrgico o no litúrgico).

Un mismo texto puede aparecer compuesto en distintas formas. Por ejemplo, un *Ave María* o un *Stabat Mater*, que históricamente se relacionan como antífonas marianas por el carácter del texto, pueden ser compuestas a manera de secuencia, de motete o de himno.

A continuación, se tratan algunas de estas formas de diverso uso en la colección:

## Himnos

Himnos a su reina y señora de los Remedios, fueron cantados por el coro a dos voces.

*Libro de hechos notables*, 1 de junio de 1957, ACLM.

Los himnos aparecen en gran frecuencia en la colección. Una mirada a la información estadística permite identificar su uso específico y enmarcar sus usos genéricos (Tabla 40).

*Tabla 40.*  
Relación del uso específico del himno vs. uso genérico.

Forma: Himno. Uso específico	Uso genérico			
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	Total general
Acción de gracias	1			1
Advocación		2	4	6
Alabanza		2		2
Concierto		1		1
Devocional		2		2
Evangelización		1		1
Liturgia de la Pasión	1			1
Liturgia de las Horas	84			84
Misa o parte de misa	207			207
Misión		6		6
Piedad popular		18		18
Procesional		3	2	5

Continúa

Forma: Himno. Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Rosario			1	1
Sacramentos	1			1
Viacrucis			1	1
Total general	294	35	8	337

Fuente: Elaboración propia.

Como se aprecia en la Tabla 40, de un total de 337 himnos cuantificados, 294 son de uso litúrgico, de ellos, 84 corresponden a la Liturgia de las Horas, mientras que 207 se asocian como canto de misa. Otros 35 son de uso no litúrgico y 8 empleados para las advocaciones, el rosario, el viacrucis y actos procesionales.

Los himnos de la Liturgia de las Horas tienen como fechas de publicación los años que se muestran en la Tabla 41.

**Tabla 41.**  
Número de obras de la Liturgia de las Horas según año de publicación.

Liturgia de las Horas	Número de obras
1912	1
1931	2
1934	5
1945	8
1985	63
Sin fecha	5

Fuente: Elaboración propia

Lo que indica que, una vez reglamentada la OGLH luego del CV-II, es cuando aparece el mayor número de himnos en la colección. Es importante resaltar que estos 63 himnos están en español. Entre ellos, los de mayor uso son *Te Deum*, *Tantum Ergo* y *Magnificat*. Como se ilustra en los ejemplos a continuación, en ambos casos, la fórmula melódica sigue siendo en monodia al estilo gregoriano, con pocas inflexiones, el uso del monotonó y el silabismo del canto romano. En el caso del *Te Deum*, se prescinde de la clave, pues la intención de la partitura es solo proporcionar una guía a los cantores y a los fieles de la asamblea (Figura 64).

En el archivo del convento, constantemente se hace alusión al uso de ciertos himnos, que fueron empleados en distintas celebraciones litúrgicas. Por ejemplo, en la carpeta de *Apuntes diarios del convento* se registra: “El día 7 a las 5 p. m. empezaron los ejercicios espirituales [...] concluyeron el día 17 a las 6:00 p. m. con el canto del *Tedeum Laudamus* y la bendición con el Santísimo” (diciembre de 1913).

**TE DEUM** Memoria del coral gregoriano adaptada - Norberto Z. OSB 1985

**C** = CANTOR (obvio: coro I)  
**T** = TODOS (obvio: coro II)  
(si se llama a todos más grande)

**Cantor:** Señor, Dios ete-rno,  
**T.** ALEGRES TE CANTA—MOS. **C.** A ti nuestra alaban—  
za, a ti, Padre del cielo, te aclama la creación.  
**T.** POSTRADOS ANTE TI LOS ANGELES TE ADO-RAN Y  
CANTAN SIN CESAR: **C.** Sa-nto, **T.** SA—NTO, **C.**  
Sa-nto es el Señor, Dios del unive-rso. **T.**  
LLENOS ESTÁN EL CIELO Y LA TIERRA DE TU GIO—RIA.  
**C.** A ti, Señor, te ala-ba el coro celestial de  
los Apó—stoles. **T.** LA MULTITUD DE LOS

- 26 -

Figura 64. *Te Deum* en español, Liturgia de las Horas  
Fuente: ACLM.

De uso litúrgico también se puede citar como ejemplo el octosilábico himno eucarístico compuesto por fray Lucea A. R. (1917-1974)<sup>180</sup> en cuya primera estrofa se lee:

<sup>180</sup> Agustino Recoleta, quien trabajó en las misiones de la costa pacífica en Colombia, Puerto Merizalde y Casanare a mediados del siglo XX.

Himnos de amor y victoria,  
Cantemos siempre al Señor,  
Aquí está como en la gloria,  
Cristo Jesús el salvador.

La rima de este octosilábico corresponde a los versos 1-3 y 2-4. Aunque es un himno eucarístico que puede ser empleado para el momento de la comunión, este tipo de cantos también se usaron en procesiones al interior o al exterior del templo (Figura 65).

Letra y Música por  
FRAY PE LUCENA, A.R.

*Solemne.* **CORO**  
Himnos de amor y vic . to . ria can.

te . mos siem . pre al Se . ñor , a . quies . tá co . mo en la glo . ria Cris . to Je . sús Sal . va .  
dor . A . quies . tá co . mo en la glo . ria Cris . to Je . sús Sal . va . dor . Pro .

*FIN.*

Figura 65. Himno Eucarístico

Fuente: ACLM.

De uso no litúrgico, se observa el *Himno solemne* de César Ciociano (1899-1951)<sup>181</sup>, en este caso organizado por versos decasílabos (Figura 66):

Una tarde que el sol derretía,  
todo su oro en la vasta llanura,  
un artista ofreció la escultura  
de tu imagen bendita crear.

<sup>181</sup> Músico italiano radicado en Colombia desde 1939. De gran aporte e influencia en el Conservatorio del Tolima.

Canto

Int<sup>o</sup> Solemne (in 4)

PIANO  
ORGANO  
od  
HARMONIUM

**f** *Marcial*

CANTO

T<sup>o</sup> *al marcia*

PIANO

**f** *Severo*

CANTO

**f** *Severo*

PIANO

Figura 66. Fragmento *Himno Solemne* de Cesar Ciociano

Fuente: ACLM.

En la información encontrada en distintos documentos del Archivo del Convento de La Merced, se hace alusión al uso de los cantos en distintas festividades, como se registra para la festividad de Corpus, cuando “la misa e himnos fueron cantadas por las niñas del orfelinato” (carpeta *Apuntes diarios del convento*, 26 de mayo de 1910), dejando ver que el himno pudo ser o no parte de la celebración litúrgica. Un ejemplo del *Himno a San Agustín* se aprecia en la Figura 67.

*Himno a San Agustín*

En te nu bes de in cien so o lo no so

Re mon tándose en a los del vien to

suba d cie lo sua vi simo a cen to

Del Gran de Agusti no en ho nor.

Del Grande Ag - - gustino Del

Figura 67. Fragmento Himno a San Agustín  
Fuente: Cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado, ACLM.

## Motetes

De las 137 obras identificadas como motetes, solo los motetes para comunión de Antonio Alberdi Aguirrezábal (1893-1986) están en español: ¡Silencio!, *Ante el Sagrario*, *Árbol es la cruz*, *Flores del calvario*, *Jesús es mi vida*, *Miradlo* y *Venid al Sagrario*. Son melodías con acompañamiento instrumental de teclado. Todas las demás se encuentran en latín. En ellos el acento métrico musical coincide con el acento prosódico. Están al unísono y su registro no sobrepasa la octava.

La liturgia católica emplea motetes especialmente en el ofertorio, la comunión, la exposición del Santísimo Sacramento, las saluciones y las procesiones. La mayor parte de los motetes están escritos para ser utilizados en la misa. En la Tabla 42 se observa el uso específico de ellos.

*Tabla 42.*  
Uso del motete.

Forma motete	Uso genérico			Total general
	Uso específico	Litúrgico	No litúrgico	
Adoración de la cruz		2		2
Devocional			1	1
Liturgia de la Pasión		1		1
Liturgia de las Horas		41		41
Misa o parte de misa		90		90
Rosario				2
Total general		134	1	2
				137

Fuente: Elaboración propia.

En total 52 motetes son composiciones a la Virgen María, en títulos como *Ave María*, *Regina caeli*, *Tota pulchra est*, entre otras. Ratificando el uso de obras marianas con una intencionalidad clara, como es la de destacar la importancia de la Virgen María en la historia de la Salvación desde la perspectiva católica.

En la Tabla 43 se relacionan los años en los que puede ubicarse las publicaciones de los motetes.

**Tabla 43.**

Número de motetes con relación a fechas de publicación.

Año de publicación o transcripción	Número de motetes
1920	53
1934	4
1945	71
195?	7
Sin fecha (manuscrito)	2
Total general	137

Fuente: Elaboración propia.

Estos años no reflejan la fecha de composición de las obras. Por ejemplo, el libro de *Cantos sacros fáciles*, que es una publicación de 1920, contiene motetes de diversos momentos, que van desde el siglo XVI con Jacob Arcadelt (*Ave María*) hasta Haendel (*Cantate Domino*) y Mozart (*Ave Verum*) en el siglo XVIII, entre otros.

Los motetes de Antonio Alberdi, se encuentran en la colección sin fechar; al consultar varios fondos de colecciones musicales, no hay coincidencia con la temporalidad de tal publicación. Por ejemplo, el Fondo Eresbil (2016) los presenta sin fecha, el Fondo Gaietà Renom i Garcia los ubica entre 1940 y 1970, mientras que el Fondo Lluís Millet i Pagès los ubica entre 1908 y 1930 (Centre de Documentació de l'Orfeó Català, 2014-2021), lo que no permite asignar una fecha precisa para esta obra.

## Villancicos

A las 5 ¼ am misa de aguinaldo con Villancicos; 5 ¾ pm, rosario, novena y salve; todo amenizado con Villancicos

Cuaderno *Avisos de la Iglesia de la Merced*  
1940-1945, 19 de diciembre de 1941,  
ACLM.

Los villancicos, no solo en el sentido del término de origen español, sino también las canciones de Navidad conocidas como *Christmas carols*, o simplemente cantos de Navidad de diversas procedencias, aparecen constantemente en algunas de las publicaciones de la colección. Así, su



uso varía desde el canto en celebraciones litúrgicas hasta actos de la piedad popular, como se ilustra en la Tabla 44.

*Tabla 44.*  
Uso del villancico.

Forma villancico Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Liturgia de las Horas	1		1	2
Misa o parte de misa	44			44
Novenas			1	1
Piedad popular		114		114
Total general	45	114	2	161

Fuente: Elaboración propia.

La información de la tabla indica que un gran número de ellos pertenecen a la piedad popular, por lo que, si bien están relacionados con el Adviento y la Navidad, sus textos no necesariamente se basan de manera literal en las escrituras. Algunos de estos villancicos adaptan la historia de la anunciación y el nacimiento del niño Jesús en lugares relacionados con la cultura a la que pertenecen.

Al lado de villancicos gregorianos como *A solis ortus* o *Rorate caeli*, se registran otros villancicos en latín como *Verbum Caro* (Perosi) y *Adeste fideles* que son de uso litúrgico. En un mismo libro también se encuentran villancicos no litúrgicos como *Cristianos, venid* de Nemesio Otaño (1880-1956) o *Yo bajo del monte* de J. V. Mogollón<sup>182</sup>; y villancicos populares como *Ven conmigo*, *Vamos pastores vamos*, *Desde el alto cielo*, entre otros. Así, villancicos ingleses, austriacos, franceses, españoles, relatan el nacimiento del Niño.

De la piedad popular hay villancicos en secciones completas como se muestra en el índice del libro que se ilustra en la Figura 68. Su estructura es de una introducción instrumental de cuatro compases a la que le sigue la estrofa, el coro y sus consecuentes repeticiones. En ellos se alterna el solo con el coro. Todos en castellano, de diferentes autores y épocas.

<sup>182</sup> Músico que contribuyó a la difusión de repertorio musical en Colombia, mediante su casa editora en Bogotá en la primera mitad del siglo XX.

NAVIDAD.			
A Jesús recién nacido . . . . .	<i>La tierra se engalana</i>	53	L. ROMEU, Pbro.
Ecos de las montañas de Belén . . . . .	<i>Ya resueca melodiosa</i>	54	M. VIÑAS, Pbro.
Nacimiento de Jesucristo . . . . .	<i>Los Angeles cantando</i>	55	H*.
Adoración del Niño Dios . . . . .	<i>Venid pastoreillos</i>	56	R. MOLERA, Pbro.
— — — — —	<i>Goxosos y triunfantes</i>	57	H*.
Homenaje al Niño Jesús . . . . .	<i>Gloria, gloria á Dios</i>	58	L. ROMEU, Pbro.
Encantos del Niño Dios . . . . .	<i>Goxosos todos vamos</i>	59	Villancico antig. (H*.)
— — — — —	<i>Jesús, miel del cielo</i>	60	Villancico del Sº XVII. (H*.)
— — — — —	<i>No sé, Niño hermoso,</i>	61	Villancico. Adapt. H*.
Cántico de los Niños al divino Infante	<i>¡Oh Jesús tiernecito</i>	62	Villancico. Adapt. H*.
Jesús á los Niños . . . . .	<i>Venid á mi presencia</i>	63	A. NICOLAU. ●
Loores al Niño Jesús . . . . .	<i>Con el Padre</i>	64	Villanc. de los Pirineos. Adapt. H*.
La Adoración de los Magos . . . . .	<i>Una estrella peregrina</i>	65	Adapt. H*.
— — — — —	<i>Imitemos la fe</i>	66	H*.
Al dulcísimo Nombre de Jesús . . . . .	<i>Al oído, al labio</i>	67	L. BOTTAZZO.
Himno al dulcísimo Nombre de Jesús	<i>Jesús, Flor de Madre.</i>	68*	P. D. VAN GEYSEGHEM, O. F. M.
<i>H. Otro canto</i> . . . . .	<i>¡Oh Jesús! del ángel</i>	69*	J. S. BACH.

Figura 68. Índice Colección de cánticos religiosos.  
Fuente: ACLM.

La fecha de publicación de los villancicos oscila entre 1912 y 1962, con predominancia en 1934 (cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado) y 1945 (libro de la colección Cantemos, *Melodías y polifonías profanas*, editado por Darío Benítez, s.j.) (Tabla 45).

Tabla 45.

Años de publicación o transcripción de los villancicos en la colección.

Villancico	Número
1912	18
1913	12
1931	13
1934	23
1945	56
1954	11
1956	6
1962	17
Sin fechar	5
Total general	161

Fuente: Elaboración propia.

Estas expresiones populares de uso tan frecuente en Colombia, que recogen villancicos españoles, muchos andaluces y especialmente cordobeses, se mezclan con los cantos navideños colombianos y latinoamericanos. Su uso en novenas, misas, actos piadosos en general, se interpretan incluso desconociendo el significado de los textos y contextos. En la Figura 69 se aprecia una copia manuscrita del popular villancico *Dónde será pastores*.

Figura 69. Fragmento del villancico *Dónde será pastores*  
Fuente: Cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado, ACLM.

Los villancicos sin fechar están copiados en los manuscritos n.º 4 (1) y n.º 6 (2). Y dos villancicos en el libro de *Repertorio de cantos sacros fáciles*, sin fecha de publicación<sup>183</sup>.

<sup>183</sup> Aunque ya se mencionó que esta publicación es de 1920 según los editores.

## Los cantos en la colección

... foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, conforme a las normas de la Iglesia “resuenen las voces de los fieles”.

*Catecismo de la I. C. 254.*

Los cantos como parte fundamental de la música religiosa conducen a identificar unas funciones. Estas según el *Sacrosanctum Concilium* son: ministerial, es decir, al servicio de la liturgia, y simbólica<sup>184</sup> o sacramental. El canto cumple su función de signos de una manera tanto más significativa cuanto “más estrechamente estén vinculados a la acción litúrgica” (SC 112), según tres criterios principales: la belleza expresiva de la oración, la participación unánime de la asamblea en los momentos previstos y el carácter solemne de la celebración.

Teniendo en cuenta la funcionalidad, se pueden distinguir cánticos litúrgicos, paralitúrgicos y no litúrgicos, que tienen usos particulares según la necesidad de utilización. El canto litúrgico forma parte integrante de los actos rituales como la misa, los sacramentos u otra celebración que esté en norma o sea rito establecido por la Iglesia; mientras que los paralitúrgicos abundan en la tradición popular y, según Manzano (1991a, 1991b), los cantos religiosos populares surgen en lenguas vernáculas en parte por la ininteligibilidad del latín y la dificultad del canto gregoriano. Y aunque no siempre son de texto litúrgico, ellos son utilizados en celebraciones rituales, cumpliendo la función de la música litúrgica, por lo que están presentes en misas, oficios, procesiones, culto a los santos, entre otros. Los cantos también están presentes en actos devocionales, rosarios, novenas,

---

<sup>184</sup> Josep Gregori i Cifré (1998), en su artículo sobre la idea del símbolo en la música religiosa, escribe que el concepto y la idea de símbolo se ajusta a la idiosincrasia del texto religioso. Así, *symbolon/symbolé* alude al signo que permite juntar, reunir o reencontrar. Las analogías música y texto son susceptibles de analizar desde la semántica, mientras los conceptos y las ideas guardan una correspondencia con su capacidad de racionalización. El símbolo en el contexto litúrgico aparece como una imagen que cubre el propio objeto de la religión, lo sugiere sin mostrarlo al exterior y se dirige al sensor más íntimo del ser humano (pp. 177-178)

triduos, dolores, gozos, peregrinaciones, rogativas y romerías (paralitúrgicas). Además, existen recopilaciones de música popular de tradición oral en gran parte, entre las que hay cantos populares de principios del siglo XX; algunos de ellos de autores anónimos y otros compuestos por maestros de capilla, y muchos publicados para seminarios diocesanos o congregaciones religiosas, parroquias y misioneros. Estas obras fueron sustituyendo el repertorio tradicional, trasvasando su uso y cumpliendo su función ministerial. Juegan un papel muy importante en la evangelización, en procesos de catequesis y de misión, ya que se acercan culturalmente a la población objeto. Cánticos que tratan la vida de Jesús, su nacimiento, su infancia, el ministerio de Jesús, al Santísimo Sacramento, cantos para comunión, al Corazón de Jesús, a la Virgen María, a los santos, componen la mayor parte de estas recopilaciones, y fueron un importante medio de aprendizaje del mensaje cristiano.

El canto popular religioso que está en la lengua nacional “puede servir para estimular y encender la fe y la piedad del pueblo cristiano”, según la encíclica *Mediator Dei* de Pío XII (1947, n.º 238). Son constantes las alusiones a la práctica de los cantos en los distintos registros del convento, como se ilustra aquí: “El 28 de agosto se celebró la fiesta de Nuestro Padre San Agustín, la novena se hizo con misas rezadas y cantos de Himnos” (carpeta *Apuntes diarios del convento*, 1919, p. 29).

Canción, cántico, cantiga y coplas, pueden agruparse para observar cómo aparecen en la colección (Tabla 46).

**Tabla 46.**  
Agrupación de cantos según su uso en la colección.

Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Canción	557	175	63	795
Adoración de la cruz	7			7
Advocación		15	21	36
Alabanza			4	4
Consagración			1	1
Contrición	3		1	4
Devocional		23	1	24

Continúa

Uso específico	Uso genérico			Total general
	Forma	Litúrgico	No litúrgico	
Dolores				1
Evangelización			58	58
Invocación			7	12
Liturgia de Jueves Santo	1			1
Liturgia de la Pasión	17			17
Liturgia de las Horas	50			50
Misa o parte de misa	459		1	460
Misión			12	12
Piedad popular			58	58
Profesión de fe			2	2
Rogativa				4
Rosario				23
Sacramentos	14			14
Triduo Pascual	6			6
Viacrucis				1
Cántico	4			4
Exequias	1			1
Liturgia de la Pasión	1			1
Liturgia de las Horas	1			1
Misa o parte de misa	1			1
Cantiga	1	1		2
Misa o parte de misa	1			1
Piedad popular			1	1
Coplas			1	1
Piedad popular			1	1
Total general	562	177	63	802

Fuente: Elaboración propia.

En el libro de *Apuntes diarios del convento* (1904-1950) se muestra cómo la práctica musical es permanente. Como ya se dijo en capítulos anteriores, la llegada de las partituras para conformar la colección se dio por varias vías: compra directa por parte de la comunidad, donaciones u obsequios, y libros que fueron propiedad de las religiosas. Parte de estos

cantos se encuentran directamente publicados en libros que se registran en la colección. Es el caso de los títulos *Colección de cánticos religiosos* (1912), *Colección de cantos sagrados populares* (1931) y *Cánticos para las funciones de la iglesia* (1931).

La mayor parte de las obras que responden a las formas canciones, cánticos, cantigas y coplas, se encuentran en libros de colección, como se aprecia en la Tabla 47.

**Tabla 47.**  
Número de cantos en relación con su fecha de publicación o transcripción.

Forma y título de carpeta donde reposan	Cantidad	Año de publicación
Canción	795	
Colección de Cánticos Religiosos	198	1912
Cánticos para las Funciones de la Iglesia	142	1931
Colección de Cantos Sagrados Populares	133	1931
Cantemos Melodías y Polifonías Sagradas	115	1945
Cantemos las Palabras de Jesús	100	1953
Cantemos Canciones Europeas	2	1954
Cantemos Alegres Canciones	6	1956
El Señor es Mi Fuerza	9	Publicación posconciliar sin fecha
Hija de Sion	1	1966
Los Himnos del Oficio Divino	21	1985
Cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado(1934)	49	Manuscrito: año de inicio 1934 hasta 1970
Manuscrito n.º 1 (Hojas sueltas)	5	1912
Manuscrito n.º 4	1	Manuscrito sin fecha
Manuscrito n.º 5	2	Manuscrito sin fecha
Manuscrito n.º 6	4	Manuscrito sin fecha
Manuscrito n.º 2	4	Manuscrito sin fecha
Sagrado Corazón en Vos Confío	1	Manuscrito sin fecha

Continúa

Forma y título de carpeta donde reposan	Cantidad	Año de publicación
Santísima Virgen del Carmen	1	Sin fecha
Cántico	4	
Cánticos para las Funciones de la Iglesia	2	1931
EXSEQUIALE “Ordo Exsequiarum”	1	1969
Los Himnos del Oficio Divino	1	1985
Cantiga	2	
Colección de Cánticos Religiosos	1	1912
Manuscrito n.º 2	1	Manuscrito sin fecha
Coplas	1	
Cantemos Alegres Canciones	1	1956
Total general	802	

Fuente: Elaboración propia.

En la Tabla 48 se registran las diferentes formas a partir de las fechas de publicación o transcripción.

**Tabla 48.**  
Número de cantos por forma y año de publicación o transcripción.

Año de publicación o transcripción	Forma				Total general
	Canción	Cántico	Cantiga	Coplas	
1912	199		1		200
1913	132				132
1931	142	2			144
1934	49				49
1945	115				115
1953	100				100
1954	2				2
1956	6			1	7
1966	1				1
1969		1			1
1985	21	1			22
Sin fechar	28		1		29
Total general	795	4	2	1	802

Fuente: Elaboración propia.



Lo que reafirma lo expuesto en las distintas reglamentaciones entre 1903 y 1967. A continuación, se trata particularmente los cantos en los libros llamados de colección.

### *Cánticos para las funciones de la iglesia (1931)*

La necesidad de continuar con el canto en latín y de retomar el canto llano (Casas, 2014) como referencia para la celebración, trajo consigo la creación de nuevos cánticos que se editaron y publicaron en distintas comunidades religiosas como los franciscanos, los agustinos y los jesuitas, entre otros. Esta difusión de cantos se presentó en diferentes países latinoamericanos y circularon por ellos al interior de las mismas comunidades. Es el caso del libro *Cánticos para las funciones de la iglesia*, recopilación de fray Miguel de Mauth, misionero apostólico de la Araucanía en Chile, cuya primera edición apareció en 1914 y luego en 1931 se realizó una segunda edición, revisada, corregida y aumentada, con prólogo de fray Félix José de Augusta (1860-1951)<sup>185</sup>.

La segunda edición de este libro consta de una primera parte de cantos litúrgicos en latín, canto gregoriano, según lo prescrito por su santidad Pío X, cantos para la liturgia de Semana Santa, en lo que corresponde a coro, y otros cantos. En la segunda parte se presentan cantos sagrados populares, con la particularidad de no citarse el autor de ellos. Algunos armonizados a tres voces y con acompañamiento de órgano. Los folios de este material impreso se organizan en dos partes, en la primera: Cánticos Litúrgicos y Semana Santa; y en la segunda: Cánticos Populares-Religiosos, Cánticos para los tiempos del año, Cánticos al Santísimo Sacramento. De manera que en el mismo índice se propone el uso de los cantos (Tabla 49).

---

<sup>185</sup> Médico-cirujano y sacerdote católico de la Provincia de los Capuchinos Bávaros. Vivió cuarenta años entre los mapuches o araucanos del centro-sur de Chile, desempeñando entre ellos su ministerio misional. Al servicio de este ministerio, fray Félix escribió acerca de la lengua de los mapuches una serie de obras de orientación pedagógica, entre las cuales destacan una gramática, un diccionario y una colección de textos.

**Tabla 49.**  
Relación del uso de los cánticos para las funciones de la iglesia.

Libro Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
<b>Cánticos para las funciones de la iglesia</b>				
Advocación			9	9
Evangelización		8		8
Invocación		1	1	2
Liturgia de la Pasión	8			8
Liturgia de las Horas	3			3
Misa o parte de misa	72			72
Misión		4		4
Piedad popular		34		34
Sacramentos	4			4
<b>Total general</b>	<b>87</b>	<b>47</b>	<b>10</b>	<b>144</b>

Fuente: Elaboración propia.

### *Colección de cantos sagrados populares (1931)*

En las primeras páginas de esta publicación mexicana aparece un apartado titulado “En pro del canto religioso popular”. Sus páginas introductorias registran la importancia y, a la vez, la evidencia del uso del canto en español, principalmente para contrarrestar la baja asistencia de feligreses a los actos litúrgicos y la poca o nula participación en dichos actos, como se lee en la Figura 70.

De hecho, en el mismo apartado, el sacerdote que escribe sobre los beneficios que trae este tipo de canto hace una homología con el canto nacional, que vigoriza el patriotismo, da ánimo y valor, así, el canto religioso unánime da alas a la piedad y despierta el fervor, además de que es un auxiliar importante del culto público, el alma y la vida de las solemnidades católicas. Algunos de los compositores de la colección fueron religiosos, por lo que el producto de las obras responde a dos funciones: la teológica y la musical, que se conjugan en una sola, la función ministerial.

En la Tabla 50 se ilustra el uso específico de estos cantos.

“Me parece, señor Cura, que le queda a V. todavía un recurso, y creo que le dará excelentes resultados, como los ha dado y los está dando en Europa, en el Canadá, en los Estados Unidos, y hasta en varias de nuestras iglesias. Me refiero a la introducción del *canto unánime* entre los fieles, del canto colectivo en que todos los asistentes toman *parte activa*, como la toman en el rezo del rosario o en otras ceremonias, contestando la masa a las oraciones.”

“Los cantores pueden cantar muy bien, no lo dudo; pero *no hay que abusar*: al fin y al cabo, el canto, en la iglesia, no es sino una oración, o a lo menos así debería ser: una plegaria, un himno de alabanza. Ahora bien, si para esa clase de oración, de elevación del alma a Dios, tan natural en el hombre, *pagamos a unos cuantos individuos para que lo hagan, mientras que el pueblo reunido al pie de los altares permanece mudo; pronto también tendríamos que alquilar, además de cantores, “rezadores” públicos, que rezaran solos en voz alta, mientras que los fieles permanecerían mudos, y escucharían, como escuchan a los cantores, reclinados allá en el coro, que las más de las veces ni se puede siquiera distinguir una palabra de lo que cantan.*”

“No se trata, como V. lo comprende muy bien, de una novedad, sino al contrario *de restablecer una tan antigua como laudable costumbre existente desde el principio del cristianismo, y aun antes; puesto que ya el Santo Rey David decía: Bueno es alabar al Señor y cantar el nombre de Altísimo. Naciones, alabad todas al Señor; pueblos, alabadlo todos... Alabadlo en coro; alabadlo con instrumentos de cuerda y con el órgano.* — (Note V. que se dirige a todo el pueblo, y no solamente a los cantores de profesión: y dice al pueblo de cantar *en coro*.)”

“San Pablo recomendaba a todos los fieles que se entretuvieran *con salmos, himnos y cantos espirituales, cantando, con todo corazón las alabanzas del Señor.* San Agustín, Santo Tomás de Aquino, San Bernardo y muchísimos otros santos y autoridades eminentes en la Iglesia recomiendan encarecidamente el canto colectivo.”

Figura 70. En pro del canto religioso popular

Fuente: Colección de cantos sagrados populares (VV. AA., 1931), ACLM.

Tabla 50.

Relación de cantos sagrados populares según su uso.

Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Colección de Cantos sagrados populares	124	29	23	176
Advocación			8	8
Devocional		1		1
Evangelización		10		10
Liturgia de la Pasión	1			1
Misa o parte de misa	118			118
Misión		2		2
Piedad popular		15		15

Continúa

Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Procesional		1		1
Rosario			15	15
Sacramentos	5			5
Total general	124	29	23	176

Fuente: Elaboración propia.

### Colección *Cantemos*

Oraciones para que el papa Pío XII salga incólume en el asedio de Roma, y porque la ciudad vaticana sea defendida de todo peligro por la protección divina. A este fin va encaminada la misa cantada de hoy a las 7.

Cuaderno *Avisos de la Iglesia La Merced*, 19 de marzo de 1944, ACLM.

Como se indicó en el capítulo anterior, esta colección editada en Cali y Bogotá fue liderada por el sacerdote jesuita Darío Benítez entre los años 1945 y 1956. Tiempo posterior a la Segunda Guerra Mundial y anterior a la promulgación de la Instrucción de música sacra. Periodo en el que se observa una transformación en el uso de los cantos litúrgicos por parte de las distintas comunidades religiosas católicas. Momento, además, en que los gobiernos de Colombia estuvieron marcados por sendas dificultades bipartidistas: los conservadores, quienes se declaraban fieles católicos, y los liberales, aunque profesaban en su mayoría el credo católico, no consideraban un elemento central el asunto religioso. Es así como desde los lugares de impacto educativo se promovió la fe católica, como se observa particularmente con las producciones de Benítez. En palabras de los padres, el jesuita Alfonso De Roux y el carmelita Hernando Uribe Carvajal, el presbítero Benítez fue educador y líder en asuntos de evangelizar a través de la música, pero no era músico (comunicación personal, Cali, febrero de 2017, y Medellín, 6 de septiembre de 2016, respectivamente). Sin embargo, logró impactar musicalmente las comunidades religiosas católicas de mediados del siglo XX en Cali y Bogotá, con su emprendimiento de la colección *Cantemos*. Su propósito didáctico lo llevó a trabajar

juntamente con músicos reconocidos en su época, para vigorizar los cancioneros escolares y llevar, según su apreciación, música de buena calidad a las escuelas, colegios y congregaciones católicas. Por ello se encuentra en sus publicaciones obras de compositores nacionalizados en Colombia como Andrea Rosa, OSB (sacerdote italiano), y León J. Simar (compositor belga), al igual que como compositores colombianos como Antonio María Valencia, José Rozo Contreras, Gonzalo Vidal y Roberto M. Tobón, quienes aportaron obras desde monódicas hasta polifónicas, intentando construir un acervo musical en el imaginario de identidad nacional propio del momento histórico en el que se produce.

*Cantemos: Melodías y polifonías sagradas (1945)*

El libro *Melodías y polifonías sagradas*, uno de los volúmenes de la colección *Cantemos*, dirigida por Darío Benítez, encierra según el compilador “muchas melodías fáciles, otras más o menos artísticas, y excelentes obras polifónicas de maestros eximios. Estos cantos pertenecen a épocas, escuelas, naciones y compositores harto diferentes” (Benítez, 1945, p. 9). Egisto Giovannetti escribió que Benítez seleccionó cantos que cumplieran con las funciones sagradas y cantos que pudieran emplearse para todo género de actos religiosos. De manera que desde la misma presentación del libro queda consignado el uso y la función (citado en Benítez, 1945, p. 12).

De las 350 obras que componen este volumen, 115 se han identificado con forma de canción, las demás corresponden a obras sobre las cuales ya se ha referido el uso, como son la antífona, el himno, la misa, el motete, el villancico, entre otros (Tabla 51).

**Tabla 51.**

Relación de cánticos en *Cantemos: Melodías y polifonías sagradas* según su uso.

<i>Cantemos: Melodías y polifonías sagradas</i> Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Adoración de la cruz	7			7
Advocación			2	2
Contrición	3		1	4
Liturgia de Jueves Santo	1			1
Liturgia de las Horas	5			5

Continúa

<i>Cantemos: Melodías y polifonías sagradas</i> Uso específico	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Misa o parte de misa	85			85
Misión		2		2
Piedad popular		6		6
Rogativa			1	1
Sacramentos	2			2
Total general	103	8	4	115

Fuente: Elaboración propia.

El libro registra en varios folios el posible uso de los cantos que contiene, adicionalmente, en algunas partes se hallan anotaciones manuscritas que evidencian el uso del libro por parte de la congregación. Incluso en varias páginas hay indicaciones para transportar las piezas a tonalidades diferentes a las escritas en las partituras con el fin de facilitar el canto para las monjas.

#### *Cantemos las palabras de Jesús (1953)*

Ocho años más tarde de la publicación anterior, las palabras del sacerdote jesuita presentan tácitamente la situación del canto religioso, no solo en la ciudad, sino como un fenómeno que se observa en varias ciudades del país. Es decir, la escasa producción nacional de cantos sagrados populares, en contraste con la gran cantidad de cantos sagrados de procedencia española y la ya establecida tradición luego del *Motu proprio*, en países latinoamericanos como México, Argentina y Chile. La publicación del año 1953 contiene cien obras de textos tomados del evangelio, para canto y acompañamiento de órgano. En la presentación del libro, Benítez (1945) indica claramente el propósito catequístico del mismo:

Nuestro Santísimo Padre Pío XII quiere que la iglesia militante, el clero y el pueblo, una su voz a los cánticos de la iglesia triunfante y los coros angélicos, y todos juntos entonen un himno magnífico y eterno de alabanza a la Santísima trinidad [...] alabanzas y súplicas que apaciguan la cólera divina; canto glorioso, himno de victoria final, ellas son el Camino, la Verdad y la Vida. (s. p.)

Lo anterior expresa una función de adoctrinamiento y alabanza para un pueblo que antes del Concilio Vaticano II fue educado primordialmente en el temor a Dios y no en el amor a Dios.

Otro asunto muy claro en la primera parte del libro indica: “este libro, bien usado, será un excelente auxiliar, en el templo, no solo para los coristas, sino para grupos mayores y aún para los fieles en general” (s. p.). Ahora bien, el propósito es que este material pueda ser usado en cualquier espacio que permita un trabajo de evangelización, por lo que propone que se use en colegios, seminarios, orfanatos, hospitales, templos, etc. En la Tabla 52 se presenta la cantidad de obras litúrgicas en este libro.

*Tabla 52.*

Cantidad de piezas de uso litúrgico en *Cantemos las palabras de Jesús*.

Cantemos las palabras de Jesús	Uso litúrgico	Cantidad
Liturgia de la Pasión	7	7
Misa o parte de misa	92	92
Sacramentos	1	1
Total general	100	100

Fuente: Elaboración propia.

Los acompañamientos al teclado fueron realizados por León J. Simar, quien jugó un importante papel en la educación musical de la ciudad por más de tres décadas, siendo el fundador del programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Valle. Simar promovió lo que se podría denominar importantes procesos de alfabetización musical para la comunidad.

De acuerdo con el padre De Roux, todos los jóvenes seminaristas y estudiantes de colegios jesuitas aprendieron el repertorio de cantos sacros y populares religiosos de la mano de estas publicaciones. El sacerdote afirma: “Recuerdo que todos teníamos que aprender los cantos de ahí. El padre Darío no era músico, pero sí se ocupó de recoger todos esos cantos y ponerlos al servicio de la comunidad” (comunicación personal, Cali, febrero de 2017). Su difusión se realizó por diversos medios, entre ellos, la entrega directa a las comunidades, como ocurrió con el Convento de La Merced, tal como se ilustra en la carta de la Figura 71.

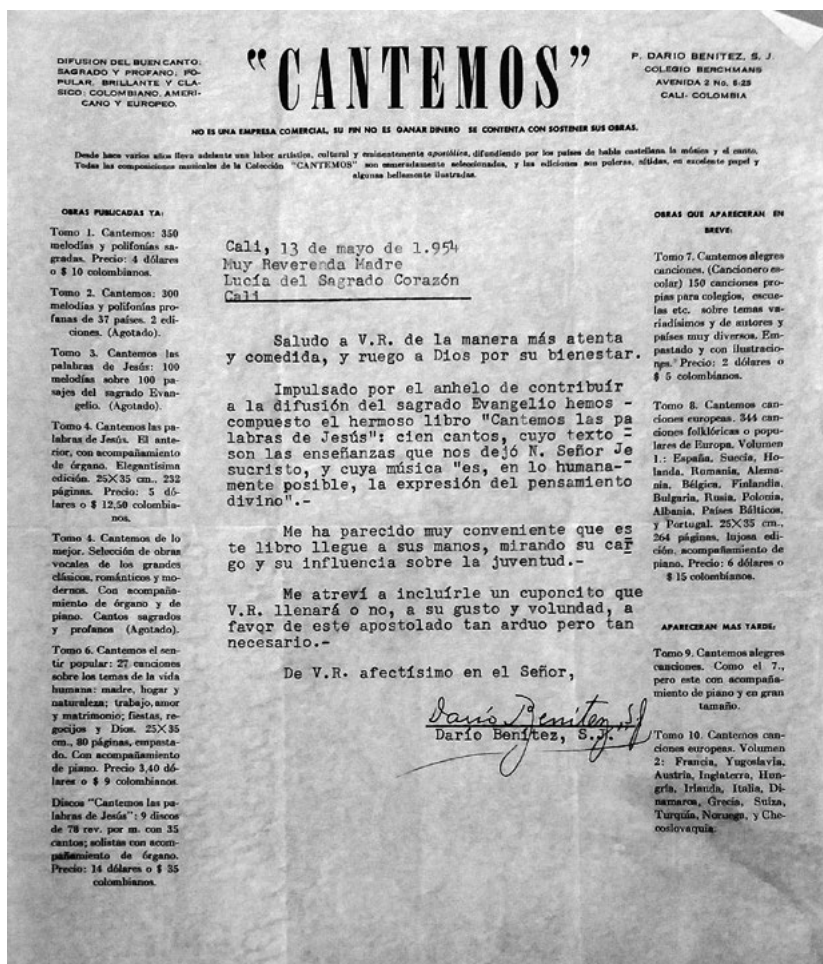


Figura 71. Carta del sacerdote Darío Benítez a las Madres de la Merced en 1951.

Fuente: Carpeta de correspondencia, ACLM.

### *Colección de cánticos religiosos (1912)*

El uso de los cantos en este libro se encuentra orientado desde la organización de las piezas musicales en el índice o tabla de contenido, así: Cantos para circunstancias diversas, Cantos a Nuestro Señor Jesucristo (Navidad, Pasión y Resurrección), Cantos al Santísimo Sacramento (Sagrado Corazón y Espíritu Santo), Cantos a la Virgen, Cantos a la Sagrada Familia, los ángeles y a los santos, y Cantos para la doctrina. En la Tabla 53 aparece la clasificación de usos de acuerdo al planteamiento de la presente investigación.



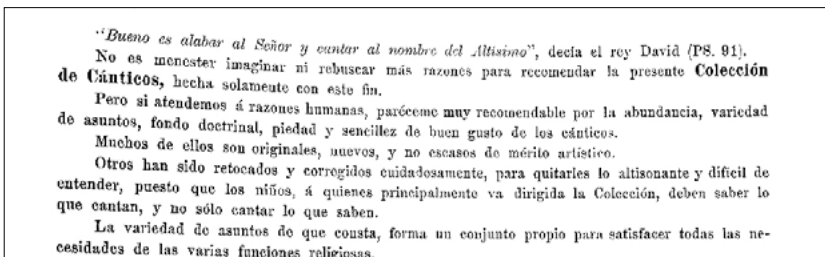
**Tabla 53.**

Uso específico y cantidad de cantos en la *Colección de cánticos religiosos*.

Colección de cánticos religiosos	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Advocación		9	5	14
Alabanza			4	4
Devocional		13	1	14
Dolores			1	1
Evangelización		36		36
Invocación		6	4	10
Liturgia de las Horas	16			16
Misa o parte de misa	76		1	77
Misión		3		3
Profesión de fe		2		2
Rogativa			3	3
Rosario			9	9
Sacramentos	3			3
Triduo Pascual	6			6
Viacrucis			1	1
Total general	101	69	29	199

Fuente: Elaboración propia.

La función de los cantos de este libro está explícita desde la presentación del mismo, como se observa en la Figura 72, donde se describe el soporte bíblico de esta función.



**Figura 72.** Función de los cantos en la *Colección de cánticos religiosos*.

Fuente: ACLM.

Los cantos siguen las normas emitidas por el Sumo Pontífice Pío X, así como lo establecido en el I Congreso en España posterior al *Motu proprio*.

***Cuaderno manuscrito de la Madre Rita de Jesús Crucificado (1934)***

Este cuaderno manuscrito aparece fechado en 1934, sin embargo, contiene obras que van hasta después del Concilio Vaticano II. Los usos específicos del cuaderno de la madre Rita se consignan en la Tabla 54.

**Tabla 54.**

Uso específico y cantidad de los cantos en el cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado.

Cuaderno de la madre Rita (1934)	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Advocación		3	1	4
Consagración			1	1
Devocional		12		12
Liturgia de la Pasión	2			2
Liturgia de las Horas	21			21
Misa o parte de misa	66			66
Novenas			2	2
Oficio de difuntos	2			2
Piedad popular		36		36
Procesional		2	1	3
Total general	91	53	5	149

Fuente: Elaboración propia.

No hay en este cuaderno un índice u orden específico. La miscelánea de cantos abarca desde obras del oficio de difuntos, villancicos de Navidad, fragmentos de marchas para órgano hasta misas posconciliares. Incluye cantos populares en castellano y piezas e himnos en latín. Cantos marianos e himnos propios que se cantan según las constituciones de las Agustinas como: *Himno a San Agustín*, *Himno a San José*, *Dios te salve*, etc.

El canto que se muestra en la Figura 73 es un ejemplo del uso específico de las advocaciones marianas, se trata de una copia de la obra para voz y piano de Lotti que la madre Rita transcribió. No se tiene fecha de su reproducción. Es una obra cuyo texto fue escrito por Belisario Peña<sup>186</sup> en Cuenca (Ecuador).

<sup>186</sup> Nacido en 1834, en Zipaquirá, Cundinamarca (Colombia), y fallecido en 1906, en Quito, Pichincha (Ecuador). Fue poeta.



Figura 73. Fragmento *Nuestra Señora de los Dolores*  
Fuente: Cuaderno manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado, ACLM.

Vuelve otra vez María, tus maternales ojos  
a los que aquí de hinojos te piden compasión.  
Ojos que fijos vieron morir escarnecido,  
al mismo que, ofendido, fue precio del perdón.  
Dulzura tierna y triste, correr de acervo llanto,  
amarillez, quebranto, refleja tu dolor  
y tienes por testigos del Sumo Sacrificio  
los clavos del suplicio y cerco punzador...

Este cuaderno es precisamente una invaluable muestra del uso de la colección. Herminia de Jesús Restrepo Gómez, nombre de pila de la madre Rita de Jesús Crucificado, nacida en Don Matías, Antioquia, en 1899, según consta en el acta de nacimiento expedida por el cura párroco de esa población, y que se encuentra en los registros de ingreso a la comunidad en 1919, no solo cuenta con estos manuscritos. Algunos de los libros de la colección también se encuentran firmados con su nombre y con anotaciones que indican que la obra debe tocarse en otra tonalidad, o que debe suprimirse o repetirse alguna sección.

Antífonas, canciones, himnos, letanías, marcha, misa, motete, recitativo, villancicos, gozos, son las formas que se identificaron en su cuaderno. Así, desde advocaciones, novenas, misas, oficios, procesionales, consagración, devocional y pequeñas piezas de la piedad popular, indican la gran variedad de obras cortas que ella copió para el uso en el convento.

De esta religiosa en particular, se encontró también en la biblioteca un álbum de láminas y dibujos de muy buena factura, indicando su cercanía con prácticas como el dibujo y la pintura, además de la música.

### USOS DEL REPERTORIO EN LA PIEDAD POPULAR

La religiosidad popular es un conjunto de mediaciones o de expresiones de todo tipo en las que un sujeto —el pueblo— vive su actitud o su relación ante lo trascendente, ante el misterio.

*Evangelii nuntiandi*, 48.

La piedad popular es una de las manifestaciones del catolicismo a través de la cual se expresa la creencia en Dios, la Virgen, los santos. Su práctica se da en los diferentes contextos culturales, y suele hacer uso de la fe, sin una base teológica ni sacramental. En ocasiones recurre a leyendas e historietas de tradición oral, que se han convertido en memoria colectiva y que cuentan con un gran número de adeptos que realizan procesiones, rosarios, novenas, cofradías, fiestas patronales, etc. En la colección se identificaron 200 obras de uso no litúrgico, en aplicación de diferentes formas (Tabla 55).

*Tabla 55.*

Uso de repertorio en la piedad popular.

Uso específico	Piedad popular
Forma	Cantidad
Canción	58
Cantiga	1
Coplas	1
Danza	2
Gozos	1

Continúa

Uso específico	Piedad popular
Forma	Cantidad
Himno	18
Jota	1
Ternaria	1
Vals	2
Villancico	114
Violay	1
Total general	200

Fuente: Elaboración propia.

El canto religioso y su manifestación en la piedad popular ha estado presente a lo largo de la historia del cristianismo. Si bien durante el esplendor de la polifonía del siglo XVI la música sacra fue quedando en voces especializadas, el canto de la piedad popular continuó estando presente en la enseñanza del catecismo y, en general, en la formación cristiana. Virgili (2010) comenta que la cristiandad se expandió en el nuevo continente por la vía de una labor misional que obligó a usar medios de catequesis en los que la música y el canto fueron de gran importancia, entre otras razones, porque en muchas zonas geográficas apenas existían sacerdotes y la formación del pueblo era escasa. Pero eso siguió aplicándose mucho más allá de la Colonia. Uno de los carismas de las MAR las lleva literalmente a espacios geográficos donde la población tiene poco acceso a la educación general, y mucho menos a una educación musical especializada. Aquí la forma de evangelizar hace uso del canto como una herramienta altamente didáctica en el conocimiento de la historia de la salvación. Los ejemplos son frecuentes en la congregación, y no se trata de la colección ubicada en La Merced, sino de los lugares de misión en zonas rurales e indígenas, en los que incluso la centonización es de uso frecuente. Es así como se plantea, por ejemplo, en el libro *Evangelio a ritmo de currulao* (1999), editado por los carmelitas en la costa pacífica colombiana, diversos materiales en la tradición afrodescendiente en esta misma región de Colombia; o en los cantos compuestos por sor Teresa de Jesús Castaño MAR en los llanos venezolanos, e incluso la *Missão sacrificada* de Vainer Celestino y Ricardo Ramos, compuesta en Brasil a finales del pasado siglo como un canto propio de la congregación de las MAR.

En el marco de esta discusión, Marzal (2002) desde la teología y la antropología agrega que hablar de religión popular, religiosidad popular, religión del pueblo, piedad popular o catolicismo popular es tratar sinónimos con distintos matices, lo que define considerando principalmente su magnitud social y la crítica a la aculturación católica, afirmando que es “la forma en que se expresan religiosamente, para dar un sentido trascendente a su vida, las grandes mayorías del pueblo de América Latina, que se definen a sí mismas como católicas, a pesar de su escaso cultivo religioso” (p. 315). El autor también involucra valiosos elementos antropológicos a esta discusión, expresando que la religiosidad popular antes de ser eclesial es personal, puesto que el hombre desde la vivencia ha reinterpretado lo eclesial a partir de la aculturación, el sincretismo y los sacramentos, y es —en definitiva— una mediación como respuesta al mundo burgués y tecnocrático.

De acuerdo con la *Exhortación apostólica “Evangelii Nuntiandi”* del papa Pablo VI (1975), la piedad popular encierra un conjunto de expresiones, antiguas y modernas, espirituales y corporales, por medio de las cuales es posible asomarse al alma del pueblo. Estas expresiones propias de la piedad o religiosidad popular están enmarcadas en un lenguaje cultural, por lo que el ser humano, en su camino hacia Dios, se puede enfrentar con diversas situaciones dependiendo del contexto en que se encuentre. En la colección de las MAR se registran varias obras que pueden clasificarse dentro de la aplicación de la piedad popular, las cuales se distribuyen en distintos materiales como los Cánticos para las funciones de la iglesia, el *cuaderno manuscrito de la Madre Rita de Jesús Crucificado*, *Cantemos polifonías a capella*, *Cantemos: Melodías y polifonías sagradas*, y algunos cantos más se encuentran en manuscritos sin fechar de la colección.

La pieza *La mi Virgen*, jota aragonesa de Goffard, como se aprecia en la Figura 74, es una de estas muestras de la piedad popular que se halla en la colección. En la copia manuscrita se identifican las partes para dos voces. Es un canto de advocación a la Virgen del Pilar, que por su carácter denota la intención de una expresión popular. La jota cantada es una expresión de la tradición española, y en Aragón jugó un papel fundamental desde finales del siglo XIX.

En general el canto es homófono o a dos voces, con uno o dos ejecutantes o coro alternado en las coplas. El compás es ternario, con melodías

que responden a acordes de modo mayor y de séptima dominante. Las melodías vocales suelen llamarse “canciones”, “coplas” o “cantas”.

En la literatura musical es frecuente encontrar jotas dedicadas a la Virgen. Además de la aquí citada en homenaje a la Virgen del Pilar, se encuentran otras dedicadas a la Virgen de la Asunción, a la Virgen de Carrasquedo, a la Virgen de Guadalupe, a la Virgen del Rosario, entre muchas más.



Figura 74. La mi Virgen, jota aragonesa  
Fuente: ACLM.

## FORMAS VOCALES DE MENOR FRECUENCIA DE APARICIÓN

En menor cantidad, se ubican en la colección otras formas musicales, que sumadas representan el 6 % de las partituras. La mayoría de ellas se identifican con un uso litúrgico y contribuyen a consolidar la pléyade de piezas cortas en este estudio (Tabla 56).

**Tabla 56.**

Formas vocales de menor frecuencia de aparición en la colección.

Forma	Uso genérico			Total general
	Litúrgico	No litúrgico	Paralitúrgico	
Coral	5			5
Estrófica	1			1
Gozos		1	2	3
Gradual	1			1
Invitatorio	2			2
Invocación	3			3
Jaculatoria	4	1	3	8
Letanía	9		5	14
Marcha	20	2		22
Recitativo	1			1
Responsorio	34			34
Responsorio y cántico	1			1
Salmo	13			13
Secuencia	11			11
Viroly		1		1
<b>Total general</b>	<b>105</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>120</b>

Fuente: Elaboración propia.

## FORMAS INSTRUMENTALES

No de menor importancia, la colección de partituras cuenta con obras instrumentales entre las que se tienen las formas: binaria, marcha, libre, preludios, ternaria, romanza y vals. De acuerdo con lo obtenido en la base de datos, se puede apreciar la configuración de la Tabla 57.



**Tabla 57.**  
Formas instrumentales presentes en la colección

Forma y material sonoro	Uso genérico		Total general
	Litúrgico	No litúrgico	
Binaria	41		41
Órgano	14		14
Órgano o armonio	27		27
Himno	2		2
Órgano	1		1
Órgano o armonio	1		1
Libre	5		5
Órgano	4		4
Órgano o armonio	1		1
Marcha	20		20
Órgano	12		12
Órgano o armonio	8		8
Preludios	48		48
Órgano	48		48
Romanza	2		2
Órgano	2		2
Ternaria	9	1	10
Órgano	4	1	5
Órgano o armonio	5		5
Vals	7	1	8
Órgano	7	1	8
Total general	134	2	136

Fuente: Elaboración propia.

Las obras instrumentales representan el 7,2 % de las piezas en la colección. Vale recordar que todas son para teclado. La escogencia de su interpretación para cualquiera de los dos instrumentos, órgano o armonio, depende de su disponibilidad en el lugar donde se vaya a interpretar la obra.

El libro *Repertorio del piccolo organista*, de Luigi Bottazzo (ca. 1920), contiene una de las muestras de repertorio instrumental de uso litúrgico. En este se registran 60 piezas cortas. A manera de ejemplo, se listan 6 marchas

religiosas instrumentales que suelen interpretarse en la liturgia, al momento de la comunión o a la salida de la misa, según corresponda:

- *Marcie Religiose* n.º 1 *Laus Deo*. Op. 186.e.
- *Marcie Religiose* n.º 2 *Bone Jesu*. Op. 186.e.
- *Marcie Religiose* n.º 3 *Spiritus Sancte Deus*. Op. 186.e.
- *Marcie Religiose* n.º 4 *Virgo Potens*. Op. 186.e.
- *Marcie Religiose* n.º 5 *Janua Coeli*. Op. 186.e.
- *Marcie Religiose* n.º 6 *Sancte Antoni*. Op. 186.e.

Estas obras son de corta duración, pues constituyen parte de la sección conclusiva de la liturgia. En la Figura 75 puede apreciarse un fragmento de la marcha *Laus Deo* (Gracias a Dios), compuesta para armonio y que se interpreta al finalizar la misa. Tal como se aprecia en la imagen, la aplicación de la norma compositiva también se practica en las obras instrumentales.

6 MARCIE RELIGIOSE.  
N° 1. LAUS DEO.  
L. BOTTAZZO, Op. 186.(E)  
ARMONIO.  
Proprietà A. BENTARELLI & C. MILANO.  
3990-3995

Figura 75. *Laus Deo*.

Fuente: *Repertorio del piccolo organista* (Bottazzo, ca. 1920), ACLM.

La marcha religiosa en realidad puede interpretarse en un armonio o en un órgano pequeño, según se tenga a disposición en el templo. Este es uno de los pocos ejemplos en el que se contempla un uso de alteraciones accidentales de manera más frecuente que en la música vocal, con el

propósito de realizar modulaciones tonales, más propias del instrumento que de la voz, según lo establecido en las disposiciones sobre la composición de música sacra.

### *Consideración*

Es indiscutible que dos aspectos fundamentales al abordar una colección de partituras en un espacio conventual son los usos y las funciones. Ellos son la razón de ser, son el sentido de su existir. Cuando se aborda la música en las comunidades católicas se devela la prioridad de esta en los procesos de evangelización y en el ejercicio de la liturgia. Las funciones identificadas fueron la ministerial, la morfológica y la estructurante, que dialogan con los usos litúrgicos y no litúrgicos. Esta realidad de las obras muestra que lo fundamental en ellas no es en sí misma la necesidad de una gran creación artística, ni virtuosa, en la mayoría de los casos solo dan respuesta a unas necesidades culturales de la fe.

La estadística arrojó una marcada tendencia, del 53,4 %, en la identificación de partituras de misas o partes de misa, un 12,4 % de obras relacionadas con la Liturgia de las Horas y un 6,8 % de cantos para el oficio y oficio de difuntos. Lo que constituye un alto porcentaje de usos litúrgicos, como se había anunciado desde el capítulo 3. La piedad popular registra un 10,7 % de la producción musical, los cantos de evangelización ocupan un 3,2 % y otros usos un 13,4 %, reflejados en su mayoría en expresiones de la religiosidad popular.

El estudio de la colección de partituras de las MAR en el Convento de La Merced en Cali evidencia el empleo de distintas formas musicales. En la liturgia o fuera de ella, se encuentran usos totalmente definidos: Acción de Gracias, adoración, advocación, alabanza, concierto, consagración, contrición, devoción, dolor, evangelización, exequias, invocación, liturgia (misa, de la Pasión, de las Horas), misión, piedad popular; estos se manifiestan en diferentes momentos del calendario litúrgico. He aquí una insondable riqueza de la creación y la imaginación de las personas cuando se trata de expresar lo profundo y lo inefable.

La base de datos continúa abierta, lista y presta para continuar estudiando los cruces de variables entre obra-creador-estructura-propósito-tiempo cronológico y tiempo litúrgico-uso y función, que invita a reflexionar sobre la mutabilidad e inmutabilidad de la música y su perenne relación con el ser humano en sus distintas dimensiones.



## CONCLUSIONES



El estudio de la colección de partituras de música sacra encontradas en el Convento de La Merced de la ciudad de Cali (Colombia), visibiliza uno de los pocos proyectos que se han realizado sobre esta temática en el país y la existencia de un extenso camino que apenas comienza a recorrerse para entender las cualidades de estos documentos en su contexto, así como sus posibles dinámicas de apropiación, usos, funciones y transformaciones. De manera que la investigación en sí misma abre una puerta para que desde la musicología y otras disciplinas se observen particularidades musicales, religiosas y culturales de las congregaciones femeninas católicas radicadas en la ciudad, que dan cuenta de prácticas musicales de las comunidades desde su misión y en el marco de reglamentaciones de carácter más universal para el catolicismo, como son las instrucciones vaticanas y cómo se insertan en la vida cotidiana urbana.

La revisión de otras colecciones o archivos de música conventual en casos de España, Latinoamérica y Colombia permitió observar un panorama en cuanto a repertorios, temáticas y compositores, que mostraron cómo el caso de la colección de las MAR hace parte de una realidad que vivió la cultura musical católica en casi setenta años del siglo XX en entornos de habla hispana.

Al cruzar la información de las partituras encontradas en archivos conventuales de la misma temporalidad, pudo observarse que hubo repertorios comunes en publicaciones derivadas de la normativa del *Motu proprio* —particularmente con obras compuestas por músicos religiosos españoles que jugaron un papel importante durante el periodo inicial de la implementación del restricto de Pío X— y de las orientaciones de los congresos celebrados alrededor de esta temática en España durante varios años.

Esto invita en un futuro a trabajar, desde la noción de historia conectada, las posibles redes de adquisición, circulación y práctica de repertorios comunes, así como las proyecciones y cambios que se dieron en la creación y la interpretación musical desde los espacios religiosos. Esta línea de investigación sobre música conventual en distintos momentos históricos y particularmente en el siglo XX es un camino para recorrer, en el que se debe poner en diálogo el saber de diversas disciplinas, y de esta manera aportar al conocimiento sobre estas prácticas, sus actores, su entorno y el impacto de ellas en el devenir de una comunidad y de una sociedad.

La aparición de compositores locales o nacionales en la colección de La Merced es relativamente poca, mientras que, en otros archivos indagados, como en el de la ciudad de Medellín, se evidencia importante presencia de compositores de la región antioqueña en los compendios de colecciones y fuentes consultadas.

La estancia y movilidad de las misioneras en diferentes lugares implica procesos de evangelización en los que la música se convierte en una herramienta de mediación entre el mensaje y la población que recibe catequesis. En estos casos se debe observar lo que ocurre con la música en doble vía. Por un camino, se aprecia una transmisión musical impuesta por la cultura que llega a la zona de misión y, por otro lado, la influencia de la cultura propia de estas regiones, que conserva sus rasgos, de manera que se suceden músicas propias y músicas foráneas, en ocasiones mezclando elementos de ambas culturas. Sin embargo, es preciso recordar que en el Convento de La Merced de Cali, el oficio de misión estuvo centrado en el trabajo educativo del colegio y del orfanato, y en prestar servicios de acompañamiento espiritual o de salud, en la medida en que las religiosas pudiesen cumplirlo. Se considera, igualmente, el hecho de que la población de Cali en el transcurso del siglo XX cambió de configuración (conformándose por nativos de la ciudad, migrantes campesinos, una vez iniciado el proceso de industrialización; sumados a los habitantes afrodescendientes procedentes casi todos de sectores de trabajo en haciendas azucareras y otros espacios agrícolas), por lo que se constituyó una amalgama de ejercicios y gustos musicales; no obstante, los registros de estas expresiones en lo religioso siguieron siendo los establecidos y ejercidos por la normativa general católica, lo impuesto por la Diócesis y lo expresado en las normas y constituciones de las congregaciones.



Esto incide, por tanto, en el tipo de música a utilizar. El caleño de comienzos del siglo XX, más aún el que se localizó cerca al Convento de La Merced, vivió en el imaginario del ciudadano civilizado con el modelo europeo, lo cual implicó también un uso particular de cantos.

Siendo Colombia un país católico, las expresiones musicales religiosas en la ciudad se erigieron en un corpus de prácticas que mezclaron los cantos populares religiosos; la música gregoriana y polifónica interpretada en espacios monásticos, seminarios y colegios; la música de bandas, y la amalgama de músicas populares de verbenas y actos cívicos, involucrando fiestas religiosas y fiestas nacionales. De ello hay constancia en la literatura regional (*El Alférez Real* de Eustaquio Palacios y *María* de Jorge Isaacs), en la prensa de la época (*Relator*, *Diario del Pacífico*, *El Gato*, etc.), pero no hay hasta el momento un seguimiento detallado de los registros de todo ese sincretismo en el hacer musical y la vida cotidiana de las monjas. Incluso en tierras de misión, las hermanas fueron lo suficientemente recursivas como para apropiarse de los elementos culturales del lugar al que habían arribado y compusieron piezas musicales que respondían a los aires propios de esos entornos, haciendo uso de recursos como la centonización.

Este es el primer estudio que aborda el problema de la música conventual femenina en Colombia en el lapso entre el *Motu proprio* y el Concilio Vaticano II, y los trabajos sobre la misma temática y temporalidad en otros países son realmente escasos. Las publicaciones sobre música conventual femenina en su mayoría se enmarcan en Europa para el periodo de la Modernidad y en América Hispana para los tiempos de la Colonia y el siglo XIX. Por ello, fue necesario considerar antecedentes de estudios de épocas anteriores al siglo XX, pero no se centró la atención en ellos. Desde la perspectiva religiosa hay variantes significativas. Es decir, no puede compararse la música de conventos en el siglo XVII y XVIII, con la música conventual del siglo XX. Si bien la liturgia es el centro de estas actividades musicales, la misma normativa muestra unos cambios sustanciales, que fueron expuestos en el presente estudio.

La colección se presenta en un momento histórico clave en el catolicismo. Por un lado, el marco de las reglamentaciones sobre música sacra dadas desde Roma con el *Motu proprio* de Pío X en 1903 y la promulgación de la documentación expedida por el Concilio Vaticano II, bajo el papado

de Pablo VI hacia 1967. Por otro lado, los cambios organizacionales en el catolicismo local, como lo fue el pasar de reconocer el municipio de Cali como una diócesis en 1910, cuando la ciudad se convirtió en la capital del naciente departamento del Valle del Cauca, hasta el inicio de la Arquidiócesis de Cali en el año 1964. Así, el desarrollo de estos acontecimientos contribuye a la identificación de unas características de la colección.

En el marco del estudio se pudo observar un tejido importante que relaciona la congregación de las MAR con la ciudad. La presencia de esta comunidad religiosa comprometida con procesos educativos y formativos en general: el orfanato, la escuela primaria, el colegio, en un espíritu de oración y servicio, incidió en el momento histórico local, del país y del catolicismo en general. También se demuestra cómo se engrana con el avanzar de un mundo afectado por grandes acontecimientos, como los vividos durante la década del treinta en España, y cómo impacta a las órdenes religiosas sucesos como la Segunda Guerra Mundial y la migración de población y traslado de religiosos. Además, durante el periodo en el que se enmarca el estudio de la colección, se evidencia el auge de comunidades femeninas tanto de clausura como de misión, que se dio durante el siglo XX en Colombia.

El arte está presente en la vida de las congregaciones religiosas, pero no pasa a ser un factor fundamental en la formación profesional de sus integrantes. Lo anterior explica por qué en algunas compañías se ha abandonado el uso de la polifonía o de músicas altamente elaboradas para el culto y otras ocasiones religiosas. La monja que ingresó con este capital cultural, en los primeros cincuenta años del siglo XX, tuvo el privilegio de formar parte de la categoría de monja de coro y no de obediencia; sin embargo, aunque útil, su desempeño musical no otorgó privilegios a la hora de ejercer el oficio que le fuese asignado en el trienio de turno.

Por medio del diálogo entre las fuentes (colección de partituras, documentos de archivo, bibliografía especializada, fuentes orales), se logró evidenciar la trayectoria de un hacer musical en el convento, aspecto que se relacionó con la vida espiritual y social de las religiosas, contando que desde 1739, cuando se da inicio a la comunidad agustiniana en la ciudad de Cali, pasando por sus diversas transformaciones hasta configurarse como las Misioneras Agustinas Recoletas, permanecieron en sintonía constante con las dinámicas del espacio urbano en el que se localizan.

Las fiestas religiosas propias de la congregación, y del catolicismo en general, fueron y son actualmente una oportunidad para poner de manifiesto la estima sobre la práctica musical, particularmente la cantada. En la actualidad cuando se asiste a celebraciones litúrgicas en distintas parroquias de la ciudad, se escuchan repertorios comunes a los encontrados en la colección de las MAR. El pasado 19 de mayo asistí a una eucaristía (en la parroquia del barrio Capri al sur de Cali) en la que se cantaron partes de la misa de Sánchez Duque, sumados al *Pater noster* y la *Salve Regina* gregorianos. Estas músicas continúan escuchándose incluso en medios de comunicación como Radio María, emisora católica que transmite en la ciudad, lo cual es muestra de la vigencia y pervivencia de estas obras.

Las consideraciones finales en esta investigación invitan a la reflexión sobre el concepto mismo de música sacra empleado aquí. La indagación que estuvo centrada tanto en autores católicos como en la normativa expuesta en el siglo XX, muestra una aplicación del término que se enfoca en la música para la liturgia, sin embargo, la connotación de lo sacro lleva a comprender que lo que conduce a lo Supremo o a Dios es finalmente lo que se aplica como sagrado en el caso de la música. Por ello san Agustín, padre espiritual de la congregación de las MAR, quien toma en cuenta el carácter colectivo de la música, encauza su interés en la capacidad que la música tendría de mostrar —significar— los lazos que vinculan a una comunidad. En esta otra comprensión, la música es vista a partir de su capacidad para significar.

En cuanto a la normativa escrita sobre la música sacra a lo largo del siglo XX, el diálogo entre la documentación expuesta en la investigación y la colección de partituras estudiada permite apreciar que, si bien los documentos se amparan en la normativa, y algunos escritos latinoamericanos muestran la preocupación sobre la problemática de la música sacra, en Colombia no es mucha la información que hable de cómo fue la implementación de la norma. El caso de las obras compiladas por el jesuita Darío Benítez entre 1945 y 1960, confirma la necesidad de crear y aplicar repertorios ya existentes en los procesos de evangelización y en los actos litúrgicos. Y aunque existen diversas publicaciones de músicos colombianos, particularmente en Bogotá y Medellín, en general no se encuentran grandes pronunciamientos.

La colección se localiza en el primer complejo arquitectónico religioso de la ciudad, desde la época de la Colonia; los cambios habitacionales en el mismo, derivados en buena parte de las reglas gubernamentales de apropiación y expropiación de las comunidades religiosas en el siglo XIX en Colombia, trajeron como consecuencia la pérdida de muchos documentos, obras artísticas y materiales de evangelización pertenecientes a las comunidades católicas, muchos de ellos no recuperados. Lo que explica que esta colección se asiente a partir de la llegada de las Agustinas Terciarias a este espacio monacal<sup>187</sup>.

Con este estudio, más allá de dar respuesta a un archivo muerto, que describe la práctica musical en un catolicismo reglado, se descubre el hacer musical de una congregación, que con el pasar de los años continúa vital, transformada y que permite entrever cómo la partitura deja de ser un testigo silencioso, que al confrontarlo y cruzarlo con la información del convento como las actas, cuadernos, correspondencia y relatos, reviven el significado de la música en el suceder de la congregación, sus usos y sus funciones. Este acontecer que se observa en las Misioneras Agustinas Recoletas de este convento local puede extrapolarse y resignificarse en muchas otras comunidades católicas femeninas, de la ciudad, el país y de otras localidades más lejanas. Por ello el manejo de fuentes y el manejo metodológico apoyado en Strauss y Corbin (2012), sumado a los aportes de la nueva musicología, permitieron el estudio en profundidad de esta serie de obras.

La colección es, como afirma Gregori i Cifré (1998), un signo y un símbolo que tiene sentido en sus imaginarios, creencias y prácticas rituales; inmersos en una sociedad urbana que tiene su propio devenir, ligado al quehacer de las monjas, en ocasiones sin que la ciudad se entere siquiera de la existencia de la clausura, el orfanato, el hostiario, entre otros.

---

<sup>187</sup> Un aspecto que determina las características de la colección es el relacionado directamente con las transformaciones al interior de la congregación. Es decir, una vez establecidas las beatas en el convento durante el siglo XIX, sobreviene una serie de cambios: el ser reconocidas como agustinas terciarias durante las primeras décadas del siglo XX, y la posterior unión que las consignó como Misioneras Agustinas Recoletas a mediados de la pasada centuria. Todos estos asuntos ubican la temporalidad y la espacialidad de las partituras.

Con relación a la edición de los materiales musicales encontrados para la interpretación de la música sacra, se observa que estos tuvieron un gran auge en momentos precisos: luego de la promulgación del *Motu proprio* y en los tiempos de la celebración de congresos, donde se presentaron manuales de canto, libros para diversas circunstancias litúrgicas o no, para voz y órgano, para coros, y de manera recurrente con orientaciones para el uso de seminarios, colegios y parroquias, que evidencian un volumen considerable de obras compuestas por músicos católicos, religiosos en su mayoría, y que se registran en distintas publicaciones, entre las que se incluyen las de esta colección que se estudia.

Una interrelación entre todos los documentos se evidencia al comprender desde un inicio la amplia mirada de Pío X. No solo hacia el concepto en sí de la música sacra, sino también hacia su función y los medios para lograrlo. El restricto *Tra le sollecitudini* (1903), que es claro y didáctico, se ve secuenciado y enlazado para afrontar la necesidad de un mundo móvil y cambiante en el siglo XX. Aquí, el uso y la función son de total relevancia para la comprensión de la colección.

El impulso dado por Pío X tuvo una gran importancia en el movimiento litúrgico que se extendió y propagó en distintos campos. Tanto en el pastoral como en el de los estudios científicos. En ese sentido, en el campo musical el trabajo de recuperación y divulgación del canto gregoriano aparece como un elemento fundamental dentro de los documentos pontificios; estas aplicaciones están presentes en la colección de las MAR, como pudo observarse en los capítulos 3 y 4 de esta investigación.

Una cuestión importante es que aparecen publicaciones impresas hechas en el siglo XX de polifonía del siglo XVI y se incentiva la creación de nuevo repertorio polifónico. Esta actividad se ve subrayada e intensificada por los primeros frutos del movimiento litúrgico que son recogidos por las reformas que emprende Pío XII en 1955, con el decreto *Maxima redemptionis nostrae misteria* del 16 de noviembre, con el que se restauró la vigilia pascual. En este se consideró la concesión de rituales bilingües en algunos países. Se ha pensado erróneamente que fue solamente a partir del CV-II cuando se implementó el uso del canto religioso popular y del

canto en los idiomas nacionales; sin embargo, se encuentra en documentos anteriores la evidencia de estas participaciones<sup>188</sup>.

Otro de los temas abordados en esta investigación fue la noción de mujer y particularmente de la mujer religiosa católica del siglo XX como eje que permitió acercarse a varios asuntos. El primero de ellos es que las religiosas Misioneras Agustinas Recoletas caben dentro del concepto de mujer planteado por Edith Stein y se enriquece desde la visión agustiniana sobre la persona humana, desde la mirada del alma, digna, independiente de su condición de hombre o mujer. En segundo lugar, se evidencia que en su actividad cotidiana se ejerce una permanente mirada a la acción y a la contemplación, es decir, a la ejecución de la misión y a la oración, que se realiza mediante las acciones diarias litúrgicas y misionales a través de su trabajo. Todas estas labores y contemplaciones cuentan con práctica musical permanente.

El oficio de monja música (cantante, directora de coro o *armoniera*) en el caso del Convento de La Merced es ante todo un servicio que se cumple como encargo y de acuerdo con las habilidades o cualidades que tuviera la religiosa. Algunas de ellas ingresaron al convento con este capital cultural y otras recibieron preparación básica en música para cumplir con las tareas necesarias en la liturgia o fuera de ella, pero no obtuvieron por ello trato diferencial al de ser monjas de coro, aunque sí tuvieron la posibilidad de desarrollar su talento. En la historia de las MAR que habitan el monasterio de La Merced, se identificaron religiosas músicas que contribuyeron a la práctica de la oración cantada y que emplearon su saber en la preparación del coro escolar, coro del orfanato y coro de la congregación.

---

<sup>188</sup> Por ejemplo, en el *Divini cultus sanctitatem* de Pío XI, se indica que los fieles deberían participar en las funciones sagradas y alternar sus voces con las del sacerdote y con las de la *Schola Cantorum*. Por otro lado, la encíclica *Mediator Dei* de 1947 de Pío XII, reflexiona sobre la liturgia como culto oficial público y total de la Iglesia, en donde aparecen las recomendaciones que, junto con el gregoriano, la polifonía clásica, la polifonía moderna y el canto popular religioso, promueven, estimulan y hacen crecer la fe y la piedad de los fieles. Piqué i Collado (2006) concluye que la encíclica *Musicae sacrae disciplina* de Pío XII de 1955 (numerales 5-25) es un intento por afrontar las cuestiones propuestas por los liturgistas y por algunos congresos de música, que sintetiza las enseñanzas aparecidas sobre ese tema hasta el momento.

Como lo anunció Chaves (2009), la mirada hacia la noción de mujer religiosa indica una transformación más allá de lo conventual en el transcurrir del tiempo; el espacio para la mujer-música en un monasterio se fue abriendo gradualmente en los diversos quehaceres, como en la educación. Con la fundación de escuelas y colegios, las monjas tuvieron contacto directo con la gente, interpretaron y mostraron su talento. El cambio de idioma utilizado en la liturgia permitió un mayor acercamiento a las personas de la ciudad, creando también nuevos vínculos.

Las modificaciones de las reglamentaciones pontificales sobre el rezo del Oficio Divino, la celebración de la misa, entre otras, habituales en todas las comunidades religiosas católicas, reflejan un cambio en la práctica musical y la escogencia de sus repertorios. Sin embargo, un elemento preciso en lo relacionado al uso y la función de cantos y piezas instrumentales está dado por las transformaciones al interior de la congregación. Así, como lo había expresado sor Fabiola Taborda, con la unión de la congregación se fueron dejando atrás las prácticas corales gregorianas y polifónicas, para implementar los cantos educativos y de la misión (comunicación personal, Convento La Merced, Cali, enero de 2018).

Si bien se encuentran en la colección obras de músicos como Bach, Beethoven, Haydn y Mozart, su presencia es realmente minoritaria. Otros compositores de diversos orígenes tuvieron su producción musical en momentos significativos de reformas litúrgico-musicales; en gran medida en lo que derivó del *Motu proprio* de Pío X.

La recopilación de partituras del Convento de La Merced en Cali, es en su gran mayoría para formato vocal, aunque se descubrieron algunas partituras instrumentales, particularmente para el órgano o el armonio. En este sentido hay que considerar dos dimensiones de estas obras.

La primera comprende la forma musical: independientemente de en cuál de ellas se estructure el producto (himno, motete, etc.), estas piezas se pueden clasificar como litúrgicas o como no litúrgicas, según corresponda a su texto y a su uso.

La segunda radica en los tipos de significación: en el caso de estas creaciones se reconocen dos. Uno desde la mirada musicológica, que responde a un esquema concreto, que no se preocupa por los sonidos solos, en sí mismos, sino por la relación que se establece entre ellos: timbre, volumen, palabras, secuencias rítmicas, secuencias melódicas (López

Quintás, 2015), que en muchos casos emplean como base el sistema de la repetición (Copland, 2014), los que permiten que el oyente evoque con facilidad dichos esquemas. En esta dirección también se graban y recuerdan tonos, intensidades, armónicos, acordes que provocan en el escucha o en el intérprete del canto, asociaciones y emociones. Así, se habla de dos dimensiones: el canto como expresión musical (arte) y el canto como símbolo (religioso). En este sentido, es una imagen de Dios que provoca un sentimiento o que es revivida por un sentimiento, en cada uno de los actores que participan (Santagada, 2007).

Es importante recordar que, en seminarios y conventos, la práctica musical fue cotidiana, sin garantizar que seminaristas y religiosas contarán con una educación musical sólida. Esto se refleja en varias implicaciones. Una de ellas se relaciona, por un lado, con las características del repertorio (tesitura, arreglos vocales, texturas y material sonoro)<sup>189</sup> y, por otro, con el tipo de instrumentos utilizados como acompañantes. Es frecuente encontrar el uso del armonio como dispositivo de soporte en estos cantos.

Varios de los compositores religiosos identificados en la colección contaron con sólidos conocimientos musicales que pusieron al servicio de sus creaciones, como el caso de Marraco, Mas i Serracant, o Goicoechea, entre otros; algunos músicos no religiosos se ajustaron a las necesidades de los encargos. Lo anterior no significa que las obras compuestas después del *Motu proprio* y con fines específicos NO DE CONCIERTO, no puedan considerarse como obras innovadoras. Pues, toda composición así sea convencional y rutinaria es la solución a un problema que, según Meyer (2001), implica la elección de los materiales musicales a utilizar y el discernimiento de cómo realizar la obra.

---

<sup>189</sup> Material sonoro: voces y órgano o armonio, figuras rítmicas de baja complejidad que den respuesta a textos preferiblemente estróficos, predominio de texturas monódicas con acompañamiento u homofónicas, textos de las Sagradas Escrituras o textos relacionados con lo dispuesto en el calendario litúrgico, festividades de santos, etc. Textos litúrgicos. Todo ello con el propósito de la glorificación de Dios y la santificación y edificación de los fieles. Por lo tanto, debe alejar las melodías que busquen meramente despertar el deleite sensual, que raye en lo profano o aspire lo teatral. Debe traducir los textos litúrgicos de manera totalmente inteligible y edificante, ya que esa es la única razón para la existencia de la melodía (*Motu proprio* de Pío X, noviembre 22 de 1903).



Con respecto a la caracterización de las piezas de esta colección, se aprecia en términos compositivos que:

Se hace uso de motivos melódico-rítmicos que emplean el recurso de la repetición, esto invita al aprendizaje o recuerdo de las líneas melódicas que, cuando no son traducciones, guardan correspondencia entre frase musical-frase literaria. Se basa en la práctica de una armonía funcional.

La escritura polifónica está presente en las obras del siglo XVI que se encuentran reeditadas en la colección, pero no está presente de manera significativa en las obras compuestas en el siglo XX que se hallan en estas partituras. Esta polifonía está escrita al estilo de la *Prima prattica*, es decir a cuatro voces. Esto, enmarcado en lo propuesto desde Trento, y que según Cavia (2004) tuvo brillantes resultados en el ámbito español (p. 282), pero que, como puede observarse, también se registra en obras de la colección en estudio.

En los cantos con acompañamiento instrumental, se muestra como práctica normalizada que la partitura se interprete con el órgano, que es, como afirma Cavia (2004), un soporte básico desde el punto de vista funcional, ya que permite “hacer música” y servir con dignidad al culto (p. 283). Estas combinaciones indican la flexibilidad y adaptabilidad de una misma pieza a diferentes situaciones, lo que se traduce en que prima lo funcional sobre lo creativo.

El tratamiento vocal es sobrio, lejos de perseguir virtuosismo, que había sido tan criticado en creaciones musicales religiosas del siglo XIX, que se aproximaron al estilo compositivo vocal de la ópera.

En el caso de las congregaciones religiosas que no se ubican en grandes urbes y que no son catedralicias, difícilmente se puede contar con monjas de alta formación musical, así el repertorio al que se hace referencia está conformado por obras litúrgicas que no tienen grandes pretensiones interpretativas. Su función es, pues, solemnizar el culto, alternando solistas, coro y órgano o armonio, según las posibilidades musicales y económicas de los conventos, tal como ocurre en La Merced.

Se observa que el lenguaje musical integra el conjunto de códigos expresivos (verbales y no verbales) mediante los cuales la liturgia sucede y se celebra (Antunes, 2006, p. 54). Por esto hay pluralidad de posibilidades a la hora de escoger una pieza. Esa es justamente la riqueza de la colección. Ella implica la comprensión de criterios teológicos, litúrgicos, musicales y

pastorales. Por lo que la música debe ser estilo y forma concreta de realizar la participación litúrgica.

Una importante muestra de esta tesis deja ver cómo con la intención de una ampliación de la asamblea, es decir, con un fin pastoral, como lo propone el Concilio Vaticano II, ha producido repertorios que ni siquiera hacen parte de la liturgia católica, aunque sí tienen un carácter congregacional.

La escritura de la mayoría de los cantos escritos en castellano que se encuentran en esta compilación, sigue la forma de elaboración propia de la canción que se organiza en estrofa-coro-estrofa-coro; en la que las estrofas siempre conservan la misma melodía. En la colección hay un total de 802 piezas (canciones, himnos, cánticos) que responden a esta estructura, sumadas a 161 villancicos.

En la colección de partituras se aprecian tres elementos: texto-música-tempo que, según Piqué i Collado (2006), se transforman en lugares donde se experimenta los movimientos del alma y de la emoción cuando se interpreta o se escucha una obra musical (p. 26). Así, la música puede considerarse como un lugar teológico. Lo cual lleva de nuevo a la reflexión sobre el hecho de que la partitura es tan solo ese testigo que, mientras no se interprete dentro de los cánones propios de su contexto, no tiene sentido ni función. Se trata entonces de un lugar-espacio que se da en distintos momentos de la historia musical: la tradición monástica modal, que con el uso del gregoriano ha trascendido en el tiempo; la salmodia, herencia de la ortodoxia; la polifonía, que se muestra como lenguaje arquitectónico paralelo al gótico, y el paso a una mirada antropocéntrica del mundo con el uso de sensibles como búsqueda de una resolución o reposo. También se evidencia una pequeña influencia de un pensamiento musical cristiano protestante, por ejemplo, con los escasos registros de los corales de Bach y Haendel<sup>190</sup>.

Estas partituras plantean un asunto referente a la transformación de la música sacra, desde las reformas litúrgicas y reformas musicales católicas, gestadas desde finales del siglo XIX, y que se cristalizan con la promulgación del *Tra le sollicitudini* del carmelita Pío X. Es, pues, este

---

<sup>190</sup> Traducidos al castellano.

recorrido, una muestra del constante intento de volver al origen, de tornar al centro.

La heterogeneidad del repertorio de la colección muestra como rasgo fundamental la funcionalidad, ya que se observa que estas piezas fueron creadas para ser usadas en diversos servicios religiosos, dentro de celebraciones solemnes o sencillamente al interior de la práctica cotidiana de oración.

La importancia de la colección de partituras en esta congregación puede apreciarse en tres aspectos: 1) el acervo en términos patrimoniales, de tradición y sedimentación histórica; 2) el contenido musical, en cuanto a estructura, formas de composición y otros elementos discursivos, y 3) su función como servidora de la palabra, frente a la cual la música se convierte en un testigo del hacer de la comunidad en su misión. Todo ello permite la posibilidad de estudiarla desde la musicología e invita a interpretarla y recrearla.

Fueron pocas las dificultades encontradas para el desarrollo de la investigación en cuanto a lo relacionado con la consulta del archivo de la comunidad de las MAR, ya que la congregación y la dirección del Museo de Arte Colonial y Religioso de la Merced en Cali, facilitaron el acceso a toda la documentación disponible, que pudo ser consultada en Cali, Bogotá y España; sin embargo, no fue posible conseguir algunos registros, justamente del uso de las partituras de la colección, ya que la comunidad no los ha conservado todos.

Por otro lado, este proyecto aborda la colección desde las dos perspectivas: musicológica y católica, a partir de un modelo propio de la autora y no sobre modelos preestablecidos. Esto se constituyó en un reto desde el campo de la investigación musicológica, a la vez que abre caminos para nuevas investigaciones en los dos campos. La historiografía musical del catolicismo en el periodo posterior al *Motu proprio* de Pío X, es apenas un insondable camino que se comienza a recorrer, particularmente en la musicología en Colombia y más aún en la musicología en Cali.

Esta investigación apuntó a comprender la colección desde una perspectiva musicológica, con el apoyo de otras disciplinas; sin embargo, el estudio no finaliza aquí. A partir de esta tesis se identifican líneas de trabajo desde las que se puede ahondar estos tópicos:

- Un análisis textual y musical de las obras con relación a su temporalidad. Considerar sus dinámicas históricas y la conexión con los repertorios en el estudio de otras colecciones de partituras en conventos locales o nacionales que correspondan al mismo periodo de estudio.
- El estudio detallado de las producciones de música sacra de los compositores colombianos presentes en la colección.
- El abordaje del aspecto interpretativo. Interpretación del repertorio, conservando los parámetros y criterios en los que se da la colección.
- Aunque se partió de un inventario preliminar realizado por la autora, durante todo el desarrollo de la investigación se logró construir una base de datos detallada con la información relevante para este estudio, pero hace falta realizar un catálogo que permita compartir la información dentro de normas internacionales de catalogación musical.
- También es importante realizar estudios que contemplen el impacto del uso de estas colecciones más allá de la congregación, en el marco de una musicología urbana, que hable de qué y cómo es que esto suena o sonó en la ciudad.

Solo resta agradecer e invitar a continuar en este peregrinaje de construcción personal y de humanidad.

## REFERENCIAS

### FUENTES PRIMARIAS

#### **Archivos**

##### *Colombia*

Colección de Partituras en la Biblioteca San Agustín del Convento de La Merced, Cali.

Archivo del Convento de La Merced, ACLM (1885-1970), Cali.

Archivo Biblioteca Centro de Mística Edith Stein, OCD.

Parroquia Santísimo Sacramento, Cali.

Archivo Central del Cauca, Popayán.

Archivo Histórico de Cali.

Biblioteca Casa Monticello, Orden del Carmelo Descalzo, Medellín.

Centro de Documentación (hemeroteca), Banco de la República, Cali.

Fondo Patrimonial Biblioteca EAFIT, Medellín.

Fondo Valmus, Universidad de Antioquia, Medellín.

##### *Ecuador*

Archivo Hermanas Oblatas, Cuenca.

##### *España*

Biblioteca Misioneras Agustinas Recoletas, Casa Provincial, Madrid.

Casa Provincial Misioneras Agustinas Recoletas, Madrid.

## **Italia**

Fondos del PIAMS, Milán.

## **Documentos de la Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas**

*Constituciones y Ritual de las MAR* (1969). Madrid.

*Regla y Constituciones de la Orden de Ermitaños S. Agustín, acomodado a las religiosas de la misma orden* (1927). Cali: Imprenta del Pacífico.

*Reglas y Constituciones de las Agustinas Recoletas Misioneras de María*. (1950). Pamplona, España: Editorial Gómez.

*Ritual de la Congregación de las MAR* (1990). Madrid: Casa General Leizarán.

## **FUENTES SECUNDARIAS**

### **Prensa**

*Despertar Vallecaucano*. Varios números, 1974-1984.

*El País* (enero 5 de 1947). Hace 25 años, p. 7.

*El Relator*. Varios números, 1933-1950.

### **Otras fuentes**

Abadía, Carolina (2018). *De cómo salvar el alma: Estudio de la religiosidad popular, devocional y testamental en Santiago de Cali (1700-1750)*. Programa Editorial Universidad del Valle.

Abadía, Carolina y Echeverry, Antonio (2014). *Historia de la Iglesia católica en el Valle del Cauca (1927-1985)*. Universidad del Valle.

Agudelo Grajales, D. (2012). La Iglesia católica en Cali durante el siglo XX: Una presencia viva y desconcertante. En Gilberto Loaiza Cano (dir.), *Historia de Cali, siglo XX: Tomo III: Cultura*. (Coord. Wilson F. Jiménez). Universidad del Valle.

Aguirre Rincón, Soterraña (2004). Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650. En Javier Suárez Pajares y John Griffiths (coords.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* (pp. 285-317). ICCMU.

Agustín, Santo Obispo de Hipona (1958). *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos.

- Agustín, Santo Obispo de Hipona (1967). Enarraciones in Psalmos IV. En *Obras completas de san Agustín: Tomo XXII*. (Trad. de Balbino Martín Pérez). BAC.
- Agustín, Santo Obispo de Hipona (1969). *Obras completas: Tomo XV: Sobre la doctrina cristiana*. (Trad. Balbino Martín Pérez, OSA). BAC. Serie Biblioteca de Autores Cristianos, 168.
- Agustinos Recoletos, Provincia de San Nicolás de Tolentino (diciembre de 2012). Presencia social del colegio san Agustín en Valladolid: música y artes escénicas. *Reportajes 2004-2014*. <https://bit.ly/3rENhVi>
- Aldazábal, José (2005). *La música en la Liturgia*. Centre de Pastoral Litúrgica.
- Alonso, Dámaso (1961). *La lengua poética de Góngora: Parte primera*. Nuevas Gráficas.
- Alzate Piedrahíta, M. V., Gómez Mendoza M. A. y Romero Loaiza, F. (2012). G. M. Bruño: *La edición escolar en Colombia 1900-1930*. ECOE. 220 p.
- Andronikof, Constantin (1976). The Meaning of Rite. *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 20, 3-8.
- Antunes, José Paulo (2006). La dimensión simbólica de la música como condición de posibilidad para el ejercicio de su función ministerial en la literatura cristiana. En Susana Moreno (ed.), *Arte, música y sacralidad* (pp. 33-56). Universidad de Valladolid, SITEM. Serie Música y Pensamiento, 5.
- Aramayo, Stella (2010). Los usos del Te deum en un monasterio de Monjas de clausura de la orden de predicadores de Bs. As. En Laura Inés Fillottrani y Adalberto Patricio Mansilla (eds.), *Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical: Actas de la IX Reunión de SACCoM* (pp. 276-283). Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- Aramayo, Stella (2014). Música gregoriana en la Profesión Solemne de las monjas dominicas de clausura en el Buenos Aires del siglo XXI. En Ana María Olivencia (ed. lit.), *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música: Prácticas y (etno) estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 248-263). Asociación Argentina de Musicología.
- Aranda Juárez, Blanca E. (2009). La educación en los religiosos agustinos del siglo XVII. *Destiempos*, 3(18), 144-176. <https://bit.ly/3cfuhWF>

- Arango Melo, Ana María (2008). Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó-Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 44(1), 157-189.
- Arias, Ricardo (1999). Estado laico y catolicismo integral en Colombia: la reforma religiosa de López Pumarejo. *Historia Crítica*, (19).
- Arosena, Félix María (2013). *Los himnos de la tradición: El himnario de la "Liturgia Horarum" y otros himnos de la tradición litúrgica*. BAC.
- Avedillo, Fabriciano Martín y Manzano, Miguel (1965). *Misa cantada popular* [partitura]. Comisión Diocesana de Liturgia. [http://www.miguelmanzano.com/catalogo\\_pdf/6\\_MISA.pdf](http://www.miguelmanzano.com/catalogo_pdf/6_MISA.pdf)
- Aviñoa, Xosé (2004). Los Congresos del "Motu proprio" (1907-1928): repercusión e influencias. *Revista de Musicología*, 27(1), 381-399.
- Baade, Colleen R. (2011). Two centuries of nun musicians in Spain's imperial city. *Trans: Revista Transcultural de Música*, (15).
- Baade, Colleen R. (2017). "Hired" nun musicians in Early Modern Castile. En: Thomasin LaMay (ed.), *Musical voices of early modern women: Many-Headed Melodies* (cap. 3). Routledge.
- Baeteman, José (1942). *Formación de la joven cristiana*. Litúrgica Española.
- Baker, Geoffrey (2003). *Music in the convents and monasteries of colonial Cuzco*. *Latin American Music Review*, 24(1), 1-41.
- Baker, Geoffrey (ED.) (2011). *Music and Urban society in colonial latin america*. Tess Knighton.
- Battmann, Jacques-Louis (s. f.). *Le trésor des organistes*. Alphonse Leduc.
- Benítez Giraldo, Darío (dir.) (1945). *Melodías y polifonías sagradas*. Editorial Litografía Colombia. Colección Cantemos, 1.
- Benítez Giraldo, Darío, s.j. (comp.) (1953). *Cantemos las palabras de Jesús*. Compañía de Jesús.
- Bermúdez, Egberto (1988). *Antología de música religiosa siglos XVI-XVII: Archivo Capitular Catedral de Bogotá*. Presidencia de la República de Colombia.
- Bermúdez, Egberto (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Fundación de Música.
- Bermúdez, Egberto (2014). Panamericanismo a contratiempo musicología en Colombia, 1950-70. En Coriún Aharonián (coord.), *Música/musicología y colonialismo*. Centro Nacional de Documentación Musical



- Lauro Ayestarán. <http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/11/CDM-C2009-101-158-Berm%C3%BAdez.pdf>
- Biblia de Jerusalén Latinoamericana* (2000). Editorial Desclée De Brouwer.
- Blacking, Jhon (2010). ¿Hay música en el hombre? Alianza Editorial.
- Blasco Herranz, Inmaculada (2005). Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina: una revisión crítica. *Historia Social*, 53, 119-136.
- Blasco Herranz, Inmaculada (2010). Género y Religión: Mujeres y catolicismo en la Historia contemporánea de España. *Revista Historia y Pensamiento Contemporáneo*, 4, 7-20.
- Bock, Gisela (1991). La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional. *Historia Social*, 9, 55-77.
- Bonilla, Elssy; Hurtado, Jimena y Jaramillo, Christian (2009). *La investigación: Aproximaciones a la construcción de conocimiento científico* (pp. 87-134). Alfaomega.
- Bordas Ibañez, Cristina; Domínguez Rodríguez, José María y Gutiérrez Álvarez, José Antonio (2011). El archivo de música del Convento de las Claras de Sevilla. En María Luisa Morales (coord.), *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*. Asociación Cultural LEAL.
- Boulez, Pierre (1996). *Puntos de referencia*. Gedisa.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. (Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Adriana Hidalgo.
- Bravo Márquez, José María (1936). El primer Congreso Nacional de Música. *Revista Universidad de Antioquia*, 2(7), 414-416.
- Bruño, Gabriel Marie (1912). *Colección de cánticos religiosos para uso de las escuelas cristianas, congregaciones y parroquias*. Procure Générale.
- Burgos Bordonau, Esther y Palacios Gómez, José-Luis (2012) Las colecciones musicales de las bibliotecas públicas de la Comunidad de Madrid en la capital: aproximación tipológica y estadística. *Anales de Documentación*, 15(2). <https://bit.ly/3qy4pdZ>
- Burgos Bordonau, Esther y Petrescu, Cezara (2011). Typology of the musical document: an approach to its study. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, 4(53), 31-38. <https://bit.ly/3l8g5CX>
- Burke, Peter (1996). *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial.
- Burke, Peter (2006). *Qué es la historia cultural*. Paidós.

- Cabezas Bolaños, Esteban (2005). La organización de archivos musicales marco conceptual. *Información, Cultura y Sociedad*, (13), 81-99.
- Cabo Santamaría, Leonardo (2012). *El archivo musical de la catedral de Bogotá: Estudios musicológicos 1938-2009* [Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid]. <https://bit.ly/3l0ywt4>
- Calahorra, Pedro (2004). Liturgia y música, una historia cuatro veces quebrada. En Luis Prensa y Pedro Calahorra (coords.), *VIII Jornadas de Canto Gregoriano: Canto Gregoriano en Aragón: De codices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron* (pp. 129-151). Institución Fernando El Católico.
- Campos Fonseca, Susan (2008). Un acercamiento a la “nueva” musicología. *La Retreta*, 1(1). <https://susancampos.wordpress.com/2008/03/02/entrada-1>
- Cannova, María Paula y Eckmeyer, Martín Raúl (2016). Historia de la música y morfología musical: algo más que una cuestión de formas. *Clang*, (4), 47-54.
- Caracol Radio Medellín (25 de junio de 2015). *Murió en Cali el sacerdote Franciscano Rubén Darío Vanegas Montoya*. [https://caracol.com.co/radio/2015/06/25/regional/1435234740\\_823151.html](https://caracol.com.co/radio/2015/06/25/regional/1435234740_823151.html)
- Carter, Tim (2005). El sonido del silencio, modelos para una musicología urbana. En Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (pp. 53-66). Universitat de València.
- Casares, Emilio F. (1995). La música del siglo XIX español. En Emilio F. Casares y Celsa Alonso (coords.), *La música española en el siglo XIX* (pp. 13-122). Universidad de Oviedo.
- Casas Figueroa, María Victoria (2013). *Entre el vals vienés y el pasillo criollo*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Casas Figueroa, María Victoria (2014). *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): Ecos de la historia musical bugueña*. Universidad del Valle.
- Casas Figueroa, María Victoria (2015). *La ciudad que suena... o en la ciudad qué suena: Práctica musical en Cali 1930-1950*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Castrillón Cordovez, Juan Diego (2016). *La música como clave para la transformación del oyente: Una aproximación desde el Libro VI del Tratado de Música de Aurelio Agustín de Hipona* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad del Valle.

- Castro Carvajal, Beatriz, (2014). La escritura de las monjas francesas viajeras en el siglo XIX. *ACHSC*, 41(1), 91-126.
- Catecismo Católico* (1992). Asociación de Editores Católicos.
- Cavia, Victoria Naya (2004). *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Diputación Provincial de Valladolid.
- Cavia, Victoria Naya (2006). Controversias actuales en relación con el fenómeno musical religioso. En Susana Moreno (ed.), *Arte, música y sacralidad* (pp. 73-98). Universidad de Valladolid, SITEM. Serie Música y Pensamiento, 5.
- Celam (1955). *Río de Janeiro (1955): Iª Conferencia General del CELAM*. [https://www.celam.org/documentos/Documento\\_Conclusivo\\_Rio.pdf](https://www.celam.org/documentos/Documento_Conclusivo_Rio.pdf)
- Celam (1968). *II Conferencia General del Episcopado Latino-Americano: Documentos Finales de Medellín*. [https://www.celam.org/documentos/Documento\\_Conclusivo\\_Medellin.pdf](https://www.celam.org/documentos/Documento_Conclusivo_Medellin.pdf)
- Celam (1979/2008). *Documento de Puebla III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*. Biblioteca Electrónica Cristiana (BEC) VE Multimedios. [https://www.celam.org/documentos/Documento\\_Conclusivo\\_Puebla.pdf](https://www.celam.org/documentos/Documento_Conclusivo_Puebla.pdf)
- Centre de Documentació de l'Orfeó Català (2014-2021a). *Fons Gaietà Renom i Garcia (1913-1997)*. <http://cdoccms.palaumusica.org/docs/open/id/83983>
- Centre de Documentació de l'Orfeó Català (2014-2021b). *Fons Lluís Millet i Pagès i Lluís M. Millet i Millet*. <http://cdoccms.palaumusica.org/docs/open/id/83983>
- Chaves, Tránsito (2009). *Música en los conventos femeninos de Alba de Tormes* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositorio de Gredos.
- Chevalier, Marcelo (2014). *Tratado de morfología musical*. Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional.
- Citron J., Marcia (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press.
- Colegio María Auxiliadora Cali (2020). *Quiénes somos*. <https://www.colégiomariaauxiliadoracali.edu.co/quienes-somos>
- Combe, Dom Pierre, OSB (2008). *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*. Catholic University of America Press.

- Comme le prévoit, instruction on liturgical translation* (1969). [http://nata-cath.org/NCR\\_Online/documents/comme.htm](http://nata-cath.org/NCR_Online/documents/comme.htm)
- Congregación para el Culto Divino (1987). *Instrucción sobre los conciertos en las iglesias*. Ius Canonicum: Información del Derecho Canónico. <https://bit.ly/2JyDhLU>
- Copland, Aaron (2014). *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Córdoba Restrepo, Juan Felipe (2015). *En tierras paganas: Misioneros católicos en Urabá y La Guajira, Colombia, 1892-1952*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Correa Pabón, Guillermo (2009). *Numerus-proportio en el De Musica de san Agustín (Libros I y VI): La tradición pitagórico-platónica* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. <https://bit.ly/3bwCF59>
- Couchman, Jane (2013). *The Ashgate research companion to women and gender in early modern Europe*. (Eds. Allyson M. Poska, Jane Couchman y Katherine A. McIver). Farnham Ashgate.
- Covarrubias, Margarita (2005). Los “Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo” (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico. Ponencia presentada en el *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad*. México.
- Cuesta Domingo, Mariano (1995). Reseña Colección Documental del Descubrimiento. *Revista Complutense de Historia de América*, (21), 265-296.
- De Giorgio, Michaela (1993). El modelo católico. En Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente* (Vol. 5, pp. 183-218). Taurus.
- Digón Regueiro, Patricia (2000). Género y música. *Música y Educación*, 13(41), 29-54.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.) (1991). *Historia de las mujeres en Occidente* (Vol. 5). Taurus.
- Echternach, Theoderich von (2009). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. (Trad. Victoria Cirlot). Serie Árbol del Paraíso, 68.
- Enríquez, Lucero y Covarrubias, Margarita (eds.) (2006). *I Coloquio Musicat: Música, catedral y sociedad*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eresbil (2016). *Fondo A174 FondoA: Antonio Alberdi: Inventario-Inventario*. <https://bit.ly/3ryPbqk>

- Escoto Robledo, Eduardo (2012). El primer Congreso Interamericano de Música Sacra. *Boletín Eclesiástico*. <https://arquidiocesisgdl.org/boletin/2012-12-4.php>
- Escudero, Miriam (2001a). *Esteban Salas y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba: Cantus in honore Beatæ Mariæ Virginis*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, libro II.
- Escudero, Miriam (2001b). *Esteban Salas y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba: Villancicos de Navidad*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, libro I.
- Escudero, Miriam (2006). *Esteban Salas y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba: Varia litúrgica*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, libro VII.
- Escudero, Miriam (2011). *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana Colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, libro VIII.
- Escudero, Miriam (2013). *Cayetano Pagueras y la capilla de música de la Catedral de La Habana: Repertorio litúrgico*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, libro IX.
- Fayad, Javier (2012). *La niñez en Santiago de Cali a comienzos del siglo XX: Genealogía de instituciones y construcción de subjetividad*. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2004). La reforma del canto gregoriano en el entorno del “Motu Proprio” de Pío X. *Revista de Musicología*, 27(1), 43-76.
- Fernández, David Andrés y Vera, Alejandro (2018). De la polifonía al canto llano: reconstruyendo las prácticas musicolitérgicas en la catedral de Santiago de Chile (1721-1840). *Revista de Musicología*, 41(2), 459-508.
- Frenk, Margit (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica. México
- Frisina, Marco (2017). *Música tra cultura e liturgia*. Coro della Diocesi di Roma. <https://bit.ly/3oeZLAI>

- Galeano Atehortúa, Adolfo, OFM (1999). El canto en la liturgia. En Rubén Darío Vanegas (comp.), *Cancionero litúrgico franciscano*. Consejo de Evangelización de la Provincia Franciscana de la Santa Fe de Colombia.
- Galindo Palma, Humberto (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*. Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.
- Gallego, Bernarda, CM, y Garrido, José, OCD (1999). *Evangelio a ritmo de currulao: Formación de líderes cristianos para las comunidades afroamericanas*. Indo-American Press Service.
- Gálvez Abadía, Aída Cecilia (2003). *Por obligación de conciencia, los misioneros del Carmen Descalzo en Urabá (Colombia) 1918-1941* [Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili Tarragona], España. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/8407#page=1>
- Gamboa, Isaias (1903). *La tierra nativa*. Imprenta de “El Imparcial”.
- Garbini, Luigi (2009). *Breve historia de la música sacra*. Alianza Editorial.
- García Ruiz, Gregorio (2007). *La música en el Convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- Glagolev, Sergei (1983). An Introduction to the Interpretation of Liturgical Music. *Orthodox Church Music*, 1, 25.
- Gómez García, María Carmen (1996). Clausura y servicio doméstico en el Antiguo Régimen. En Dolores Ramos Palomo y María Teresa Vera Balanza (coords.), *El trabajo de las mujeres, pasado y presente: Actas del Congreso Internacional del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer* (Vol. 2, pp. 263-270). Diputación de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA); Universidad de Málaga (UMA).
- Gómez Vignes, Mario (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Corporación para la Cultura.
- González, Juan Pablo (2009). Musicología y América Latina: una relación posible. *Revista Argentina de Musicología*, (10), 43-72.
- González, Juan Pablo (2011). Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el cuarto centenario. En Coriún Aharonián (coord.), *Música/musicología y colonialismo*. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- González, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Gonzalez Aktories, Susana y López Cano, Rubén (2008). Presentación. *Tópicos del Seminario*, 19. <https://bit.ly/3bywIV2>
- González Anaya, Carlos (2002). *La música litúrgica y de los actos piadosos en la actualidad*. <https://bit.ly/3gbm4GP>
- Google (s.f.). [*Complejo arquitectónico de La Merced*]. Recuperado el 21 de mayo de 2020 de <https://bit.ly/30nq2mA>
- Green, Lucy (2001). *Música, género y educación*. (Trad. Pablo Manzano). Ediciones Morata. Obra original publicada en 1997.
- Gregori i Cifré, Josep (1998). Sobre la idea del símbolo en la música religiosa. En Juan Cruz Cruz (ed.), *La realidad musical*. EUNSA.
- Grijalva, Juan de, OSA (1624). *Crónica de la orden de nuestro padre san Agustín en las provincias de nueva España*. [https://bvpb.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=11140586](https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=11140586)
- Grupo de Trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (GTCCPB) (2010). *Manual de música notada*. Consejo de Cooperación Bibliotecaria GTCCPB. <https://bit.ly/3rCaKGr>
- Guía de las escuelas cristianas* (1951). (Intro., H. Gastón María). Librería Stella. <https://bit.ly/3c8M3uF>
- Gutiérrez Viejo, Adolfo (2004). El órgano en el “Motu proprio” y las tendencias estéticas de su contexto histórico. *Revista de Musicología*, 27(1), 295-312.
- Herrera, Martha Cecilia (1993). Historia de la educación en Colombia la republica liberal y la modernización de la educación: 1930-1946. *Revista Colombiana de Educación*, (26), 97-124.
- Herskovits, Melville (1948). *El hombre y sus obras*. Fondo de Cultura Económica.
- Hoppin, Richard (1978). *Anthology of medieval music*. Norton & Company.
- Hoppin, Richard (1991). *La música medieval*. Akal.
- Hurtado de Barrera, Jacqueline (2010). *Guía para la comprensión holística de la ciencia* (3.ª ed.). Fundación Sypal.
- Iglesias Martínez, Nieves y Lozano Martínez, Isabel (2008). *La música del siglo XIX: Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Biblioteca Nacional de España.
- Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (1971). Botazzo, Luigi. *Dizionario Biografico degli italiani*. Volume 13. [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-bottazzo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-bottazzo_(Dizionario-Biografico))

- Juan Pablo II. CV-II (27 enero del 2001). *Discurso del santo padre Papa Juan Pablo II a los participantes en el Congreso Internacional de Música Sacra*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/3ahWUTb>
- Juan Pablo II. CV-II (2003). *Quirógrafo del sumo pontífice Juan Pablo II en el centenario del Motu proprio "Tra le sollecitudini"*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/30t7y kz>
- JYE Studio (2017). Podcast y recursos de la Enciclopedia Cecilia. *Proyecto Cecilia*. <https://www.jyestudio.com/proyectocecilia>
- Kendrick, Robert (1996). *Celestial Sirens: Nuns and their music in Early Modern Milan*. Clarendon Press. Serie Oxford Monographs on Music.
- Kerman, Joseph; Tomlinson, Gary y Kerman, Vivian (2012). *Listen* (7.ª ed.). Bedford/St. Martin's.
- Kirby, Mark Daniel, Fr., O. Cist. (2002). *The Proper Chants of the Paschal Triduum in the Graduale Romanum: A Study in Liturgical Theology*. Oxford University.
- Kirby, Mark Daniel, Fr., O. Cist. (2009). *Toward a Definition of Liturgical Chant*. Catholic Culture. <https://www.catholicculture.org/culture/library/view.cfm?recnum=9557>
- Krutitskaya, Anastasia (2011). *Los villancicos cantados en la catedral de México 1690-1730 Edición y Estudio* [Tesis doctoral, UNAM]. <https://bit.ly/3emlODJ>
- L'Abbé, M. (1926). Medios que se pueden tomar para habituar a los fieles a cantar durante los oficios. *Tesoro Sacro musical*, 11.
- Latham, Alison (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Lavrin, Asunción (2016). *Las esposas de Cristo: La vida conventual en la Nueva España*. Fondo de Cultura Económica.
- Lawson, Colin (2009). *La interpretación histórica de la música* Alianza Editorial.
- Lawson, Colin (2011). *La interpretación a través de la historia*. En John Rink (ed.), *La interpretación musical*. Alianza. Serie Alianza Música.
- Lazzari, Edmund (2016). The Hymns of Lauds. *Sacred Music*, 143(1), 7-25.
- Loizaga Cano, María (2005). Los estudios de género en la educación musical: revisión crítica. *Musiker: Cuadernos de música*, (14), 159-172.



- Londoño, María Judith, MAR (2005). *Ensayo histórico de las Misioneras Agustinas Recoletas*. Gobierno General Misioneras Agustinas Recoletas.
- López Quintás, Alfonso (2005). *El poder formativo de la música: Estética musical* (2.ª ed). Rivera Editores.
- López Quintás, Alfonso (2015). *La novena sinfonía de Beethoven y su poder formativo*. Rialp.
- Mahrt, Peter (2012). *The musical shape of the liturgy*. Church Music Association of America.
- Mantilla, Luis Carlos (2000). *Los Franciscanos en Colombia*. Ediciones de la Universidad de San Buenaventura.
- Manzano, Miguel (5-7 de septiembre de 1991a). El canto popular religioso en la tradición oral. Ponencia presentada en las *Jornadas sobre “La música en la Iglesia, de ayer a hoy”*. León.
- Manzano, Miguel (1991b). Música de tradición oral y romanticismo. *Revista de Musicología*, 14(1-2), 325-354.
- Maraval, José Antonio (1998). *La cultura del Barroco*. Ariel.
- María Lorenza, Dominica (1963). *Las religiosas también son seres humanos*. Studium. Colección para Religiosas.
- Marín López, Javier (2007). *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://hera.ugr.es/tesisugr/16883494.pdf>
- Marín López, Miguel Ángel (2014). Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 7(2), 10-30.
- Martí Pérez, Josep (1992). Hacia una antropología de la música. *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, (47), 195-226.
- Martínez Cuesta, Ángel (1995). *Historia de los Agustinos Recoletos*. Agustiniiana.
- Martínez Pardo, Jélica (2014). *Catalogación del archivo de partituras del Colegio San José de Valladolid* [Tesis de grado, Universidad de Valladolid]. <https://bit.ly/3t2kNVy>
- Marzal Fuentes, Manuel (2002). *Tierra encantada*. Tratado de Antropología Religiosa de América Latina. Trotta.
- Mauth, Miguel de, Fr. (1931). *Cánticos para las funciones de la iglesia*. Imprimatur.

- Mazuela-Anguita, Ascensión (2015). La vida musical en el monasterio de Santa María de Jonqueres en los siglos XVI y XVII: Agraïda y Eugènia Grimau. *Revista Catalana de Musicologia*, (8), 37-79. <http://dx.doi.org/https://doi.org/10.2436/20.1003.01.35>
- McClary, Susan (1991). *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. University of Minnesota Press.
- McFarland, Jason (2010). *Cantus ad introitum: The entrance song in Roman Catholic worship*. Catholic University of America.
- Meneses, Ricardo y Revelol, Alvaro (2008). *Recopilación, clasificación y conformación de la Colección Musical del Seminario Mayor Arquidiocesano de Popayán* [Tesis no publicada]. Universidad del Cauca.
- Merriam, Alan (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Merriam, Alan (2001). Usos y funciones de la música: la música como cultura. En Francisco Cruces (coord.), *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología* (pp. 275-296). Trota.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel (2014). *Maruja Hinestroza: La identidad nariñense a través de su piano*. Fondo Mixto de Cultura de Nariño. Colección Sol de los Pastos.
- Meyer, Leonard (2000). *El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología*. Ediciones Pirámide.
- Meyer, Leonard (2001). *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial.
- Millán de Benavidez, Carmen y Quintana, Alejandra (comps.) (2012). *Mujeres en la música en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Misioneras MAR (2019). *Presencia de las MAR en el mundo*. <http://www.misionerasmar.org/presencia-mar>
- Monson, Craig (2012). *Divas in the convent: Nuns, music, and defiance in seventeenth-century Italy*. University of Chicago Press.
- Montagut Contreras, Eduardo (1990). Servicio doméstico y educación en los conventos femeninos del Antiguo Régimen (siglo XVIII). *Torre de los Lujanes*, (15), 156-168.
- Montero García, Josefa y Gómez González, Pedro José (2011). Fuentes musicales en los archivos eclesiásticos a través del ejemplo del Archivo Catedral de Salamanca *Nassarre*, 27, 249-288.
- Moreno, Alvaro y Ramírez, Ernesto (2003). *Introducción elemental a Pierre Bourdieu*. Panamericana.

- Moreno Seco, Mónica (2000). Religiosas, jerarquía y sociedad en España, 1875-1900. *Historia Social*, (38), 57-72.
- Muñoz, Paloma (2005). Las mujeres en las músicas populares. *Convergencia*, 12(37), 361-374.
- Muñoz Fernández, Angela (1991). Introducción. En Angela Muñoz y Ma. del Mar Graña Cid (eds.), *Religiosidad femenina: Expectativas y realidades (siglos VIII-XVIII)* (pp. 7-10). Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Mursi, Graciela (2013). Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música. *Revista del Instituto Superior de Música*, (14), 51-72.
- Narváez, María Elena (2017). *La Misa # 3 (folclórica) del maestro Sixto Arango Gallo: Un encuentro festivo con la comunidad del Carmen de Viboral* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/8323>
- Navarrete, Nicolás (1978). *Historia de la provincia agustiniana de San Nicolás de Tolentino de Michoacán* (T. 1). Porrúa.
- Olarte Martínez, Matilde María (2004). Músicas, cantoras y ministriles en el convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte. *Estudios Multidisciplinares de Género*, 1, 287-299.
- Olarte Martínez, Matilde María (2011). *Músicas, cantoras y ministriles en el convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte*. Universidad de Salamanca.
- Oriola Velló, Frederic (2009). Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936). *Nassarre*, 25, 89-108
- Oxford University Press (2018). *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>
- Pablo VI (1975). *Exhortación apostólica "Evangelii Nuntiandi"*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/36FkLdu>
- Pablo VI. CV-II (1963). *Constitución "Sacrosanctum Concilium": Sobre la Sagrada Liturgia*. <https://bit.ly/2OzweVQ>
- Pablo VI. CV-II (1970). *Constitución apostólica "Laudis canticum"*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/3l53f8G>
- Pablo VI, Sagrada Congregación de Ritos CV-II (1967). *Musicam sacram (La música en la sagrada liturgia)*. Ediciones Paulinas. <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/45872/1/208553.pdf>
- Páez Martínez, Martín (2016). Retórica en la música Barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. *Retor*, 6(1), 51-72.

- Page, Jane (2010). 'A lovely and perfect music': Maria Anna von Raschena and music at the Viennese convent of St Jakob auf der Hülben. *Early Music*, 38(3), 403-421.
- Paredes, Sauria, MAR (2004). *Agustinas Terciarias Recoletas: Primera comunidad religiosa caleña*. Carvajal.
- Peñaherrera Wilches, Jimena (2012). *Catálogo musical de las hermanas oblatas*. Cuenca-Ecuador. Recuperado el 23 de agosto de 2016, de <http://www.archivomusicaloblatas.com>
- Perdomo, J. Ignacio (1976). *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. Instituto Caro y Cuervo.
- Pérez, José L. Godofredo; León Mendoza, Teresa y Liern Carrión, Vicente (2010). Técnicas estadísticas aplicadas a la música. *SUMA*, 63, 113-118. <https://bit.ly/3ejMoxs>
- Pérez González, Rodolfo (2012). *Mujeres y música*. Hombre Nuevo.
- Pía, Roberto (2013). *Música religiosa, música sacra y música litúrgica en el Magisterio de la Iglesia*. <https://bit.ly/3seCP78>
- Pío X (1903). *Motu proprio "Tra le sollecitudini"*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/3bvGzuU>
- Pío XI (1928). *Constitutio apostólica "Divini cultus sanctitatem"*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/38tlHmi>
- Pío XII (1947). *Carta encíclica "Mediator Dei" (Sobre la Sagrada Liturgia)*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/3rAd9RU>
- Pío XII (30 de enero de 1949). *Radiomensaje del Santo Padre Pío XII al I Congreso Eucarístico Bolivariano*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/2OyLfHr>
- Pío XII (1955). *Carta encíclica "Musicae sacrae"*. Libreria Editrice Vaticana. <https://bit.ly/38qMLIW>
- Pío XII (16 de noviembre de 1955). Decreto: Maxima Redemptionis Nostrae Mysteria. *AAS*, 47, 838-847. <https://www.catholicculture.org/culture/library/view.cfm?recnum=11136>
- Pío XII (1958). *Sacra congregatio rituum [Instrucción de música sacra]*. *AAS: Acta Apostolicae Sedis*, 50(25), 630-663. <https://bit.ly/3ryqN81>
- Piqué i Collado, Jordi-Agustí (2006). *Teología y música: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequieri, Victoria, Schöenberg, Messiaen)* [Tesis doctoral, PIMS Roma]. Editrice Pontificia Università Gregoriana.

- Piqué i Collado, Jordi-Agustí (2010). Experiencia, empatía y conversión: una teología de la música como epifanía del misterio. *Scripta Theologica*, 42(2), 425-434.
- Prada Dussán, Maximiliano (2011). De la unidad como principio formal a la unidad como contenido: acercamiento a la filosofía de la música en Agustín de Hipona. *Revista Tales*, 4, 89-103
- Prada Dussán, Maximiliano (2014). Aproximación al sentido de la palabra música en las obras de san Agustín. *Franciscanum*, 54(161), 17-49.
- Quantz, Johann Joachim (1752/2001). *On playing the flute*. (Trad. Edward R. Reilly). Northeastern University Press.
- Quintana, Alejandra (2006). *Género, poder y tradición* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Colombia.
- Rama, Ángel (2004). *La ciudad letrada*. Tajamar.
- Ramos Berrocoso, Juan Manuel (2004). El concepto de música sagrada en el “Motu proprio” de San Pío X, y su recepción en la Teología y el Magisterio posteriores. *Revista de Musicología*, 27(1), 111-124.
- Ramos Fuentes, José Miguel (2010). El corpus musical de la iglesia del Hospicio de Talca: una aproximación a la actividad musical en la ciudad antes del Concilio Vaticano II (1857-1916). *Neuma*, 3, 34-57.
- Ratzinger, Joseph (2006). Arte y liturgia. *Introducción al espíritu de la liturgia* (pp. 135-180). Editorial San Pablo.
- Real Academia Española (RAE) (s. f.-a). Bula. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 6 de noviembre de 2019, de <https://dle.rae.es/bula>
- Real Academia Española (RAE) (s. f.-b). Colección. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de febrero de 2020, de <https://dle.rae.es/colección>
- Real Academia Española (RAE) (s. f.-c). Misión. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de febrero de 2020, de <https://dle.rae.es/misión>
- Real Academia Española (RAE) (s. f.-d). Monición. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 6 de noviembre de 2019, de <https://dle.rae.es/monición>
- Real Academia Española (RAE) (s. f.-e). Hebdomadario. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 3 de abril de 2020, de <https://dle.rae.es/hebdomadario>

- Reder Gadow, Marion (2000). Las voces silenciosas de los claustros de clausura. *Cuadernos de Historia Moderna*, (25), 279-335.
- Reitsma, Kimberly (2014). A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. *B.A. in Music Senior Capstone Projects*, 10. [https://digitalcommons.cedarville.edu/music\\_and\\_worship\\_ba\\_capstone/10](https://digitalcommons.cedarville.edu/music_and_worship_ba_capstone/10)
- Rey Altuna, Luis (1945). La belleza humana en la estética de san Agustín. *Revista de Ideas Estéticas*, (9), 43-64.
- Reyes Gallegos, Artemisa M. (2016). Los acervos de documentos musicales: ¿libros raros, libros especiales? *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, Bibliotecología e Información*, 30(70), 129-163. <http://dx.doi.org/10.1016/j.ibbai.2016.10.007>
- Riascos, Pedro (1949). *Coronación de la Virgen de Los Remedios durante el Congreso Mariano Misional* [fotografía]. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca, hdl:10906/31365. <https://audiovisuales.icesi.edu.co/audiovisuales/handle/123456789/46992>
- Ribera, Luis (1978). *Ejercicios piadosos: Devocionario ordenado*. Regina.
- Rice, Timothy (2004). Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (coords.), *Los últimos diez años de la investigación musical* (pp. 91-126). Universidad de Valladolid, Centro Buendía.
- Robinson, B. M. (2011). Sor Juana Inés de la Cruz y la ensalada villanciquera: performances carnavalescas de eficacia/entretenimiento en la Nueva España. *Chasqui*, 40(1), 157-169.
- Roca Arencebia, Daniel (2015). Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo. *Quodlibet: Revista de especialización musical*, (49), 3-21.
- Rodríguez Canfranc, Pablo (8 de marzo de 2017). *DeMusica Ensemble y la música de los conventos de las monjas compositoras*. MusicaAntigua.com. <http://musicaantigua.com/demusica-ensemble-y-la-musica-de-los-conventos-de-las-monjas-compositoras>
- Román, Alejandro (2008). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros.
- Román Miranda, Félix (1943). *Iniciación al acompañamiento del canto gregoriano*. Sacerdotes Eudistas, Pasto.
- Romero, J. Efrén (1973a). *Conventos de Cali en cuatro siglos y su florecencia sacerdotal*. Imprenta Departamental.

- Romero, J. Efrén (1973b). *Apuntes históricos sobre la Arquidiócesis de Cali*. Imprenta Departamental.
- Rondón Sepúlveda, Víctor; Vera, Fernanda e Izquierdo Köning, José M. (2013). *Catálogo de la música de la Recoleta Dominicana*. Biblioteca Patrimonial. [Http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/118506](http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/118506)
- Rosa, Andrés (1945). Nuestra música religiosa. En Darío Benítez Giraldo (dir.), *Melodías y polifonías sagradas*. Editorial Litografía Colombia. Colección Cantemos, 1.
- Sacred Congregation for Rites (1958). *De musica sacra et sacra liturgia – Instruction on Sacred Music and Sacred Liturgy*. <https://adoremus.org/1958/09/03/instruction-on-sacred-music>
- Sagrada Congregación para el Culto Divino (1976). *Ordenación General de la Liturgia de las Horas*. <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/t2.htm>
- Salgado, María José (2017). *Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de angelito* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969) *El villancico: Estudios sobre la lírica popular*. Gredos.
- Sánchez Upegui, Alexander (2010). *Introducción: ¿Qué es caracterizar?* Fundación Universitaria Católica del Norte.
- Santagada, Osvaldo (2007). El canto del pueblo entre Religión y Teología. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, (94), 507-521.
- Sarfson, Susana (2015). Fuentes para la recuperación de patrimonio musical en la ciudad de Salta (Argentina): hallazgos en la Iglesia de San Francisco y en la Catedral Metropolitana. *HIB: Revista de Historia Iberoamericana*, 8(2), 132-145. <https://bit.ly/3vkQ73Y>
- Saurí, Vicente, OFM (1965). *Misa de los fieles* [partitura]. Ediciones Paulinas.
- Scott, Joan W. (1996). Historia de las mujeres. En Peter Burke (ed. lit.), *Formas de hacer historia* (pp. 59-88). Alianza.
- Searle, John R. (1997). *La construcción de la realidad social*. Paidós.
- Segura Graiño, Cristina (1991). Fuentes para hacer una historia de la religiosidad de las mujeres. En Angela Muñoz y Ma. del Mar Graña

- Cid (eds.), *Religiosidad femenina: Expectativas y realidades (siglos VI-II-XVIII)* (pp. 11-20). Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Serra Álvarez, Isabel (1966). *Dos visitas de la orden de Santiago al Monasterio de Junqueras (1495-1499)* [Tesis de grado no publicada]. Universitat de Barcelona.
- Severino de Santa Teresa, OCD (1956-1957). *Historia documentada de la Iglesia en Urabá y el Darién: Desde el descubrimiento hasta nuestros días* (Vol. V). Editorial Kelly.
- Sopeña, Federico (1967). La enseñanza de la música religiosa. *Revista Educación-Estudios*, 65(190), 281-282.
- Staudinger, Josef (1955). *Esposas del Señor, ejercicios espirituales para religiosas*. Herder.
- Stein, Edith (1933). *La mujer según la naturaleza y la gracia* (4.<sup>a</sup> ed.). Biblioteca Palabra.
- Stein, Edith (1998). *La mujer, su naturaleza y misión*. (Trad. Francisco Javier Sancho Fermín). Monte Carmelo. Obra original publicada en 1933.
- Stein, Edith (2007). *La estructura de la persona humana: Estudios y ensayos*. Biblioteca de Autores Cristianos. Obra original publicada en 1933.
- Stevenson, Robert (1962). The Bogotá music archive. *Journal of the American Musicological Society*, 15(3), 292-315.
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (2012). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Stravinsky, Igor (1956). *Poetics of music in the form of six lessons*. (Trad. Arthur Knodel y Ingolf Dahl). Vintage Books.
- Tello, Aurelio (2013). *Catalogación, transcripción, investigación y difusión del archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla*. Conaculta-INBA-CECAP.
- Tello, Aurelio (2015). *Catedral de Puebla: Catálogo y apéndice documental de compositores novohispanos*. Conaculta-INBA-CECAP.
- Tobón Restrepo, Federico; Ochoa Escobar, Alejandro; Serna Gallego, Julián y López Marín, Sara (2015). *El río que baja cantando: Estudio etnomusicológico sobre romances de tradición oral del Atrato medio*. Universidad de Antioquia.



- del Toro, Raúl (2012). San Agustín y la música. *Con arpa de diez cuerdas*. <http://infocatolica.com/blog/conarpa.php/1302030408-san-agustin-y-la-musica>
- Torres, Rondy (10-13 de octubre de 2017). El legado desconocido del archivo musical de la catedral de Bogotá: el fondo del siglo XIX. Ponencia presentada en el XVIII Congreso Colombiano de Historia. Medellín.
- Torres Mulas, Jacinto (1995). Documentación musical: fondos y servicios en las universidades públicas madrileñas. *Revista General de Información y Documentación*, 5(2), 185-194.
- Torres Mulas, Jacinto (2000). El documento musical: ensayo de tipología. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, (10), 743-748. <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/issue/view/3244>
- Torres Sánchez, Concha (1991). *La clausura femenina en la Salamanca del siglo XVII: Dominicas y carmelitas descalzas*. Universidad de Salamanca.
- Unesco, Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, y Centro de Patrimonio Mundial (13-17 de mayo de 2013). *II Taller del Caribe sobre Gestión de Riesgos en el Patrimonio Mundial*. La Habana Vieja, Cuba.
- Universa Laus (1980). *La música en las liturgias cristianas*. <https://bit.ly/3emkKzX>
- de Vaan, Michiel (2008). *Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages*. Brill.
- Vásquez, Edgar (2001). *Historia de Cali en el siglo XX: Sociedad, economía, cultura y espacio*. Artes Gráficas del Valle.
- Vega García-Ferrer, María Julieta (2005). *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada* [Tesis doctoral, Universidad de Andalucía]. <https://bit.ly/3bsQbXo>
- Vega García-Ferrer, María Julieta (2012). *Música inédita en la Abadía del Sacro Monte de Granada*. Consejería de Cultura y Deporte-Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Vega García-Ferrer, María Julieta (2013). *Monasterio de Santa Isabel la Real: El archivo de música*. Junta de Andalucía-Consejería de Educación, Cultura y Deporte-Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Vera, Alejandro (2002). *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El "Libro de tonos humanos" (1656)*. Institut d'Estudis Ilerdencs.

- Vera, Alejandro (2004). La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII). *Revista Musical Chilena*, 58(201), 34-52. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100002>
- Vera, Alejandro (2007). En torno a un nuevo corpus musical en la iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925). *Revista Musical Chilena*, 61(208), 5-36.
- Vera, Alejandro (2010). Coro de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial. *Revista Musical Chilena*, 64(213), 26-43.
- Vera, Alejandro (2013). El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación. *Neuma*, 6(2), 10-27.
- de Vicente Delgado, Alfonso (2000). Diez años de investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana de Ávila. *Revista de Musicología*, 23(2), 509-562.
- Villegas Rodríguez, Manuel (2011). El monasterio de agustinas de Hipona (s. IV-V): comunidad de oración y estudio. En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: Una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial* (Vol. 1, pp. 267-288). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Virgili Blanquet, María Antonia (2004a). Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del “Motu proprio” en España. *Revista de Musicología*, 27(1), 23-42.
- Virgili Blanquet, María Antonia (2004b) ¿Se puede legislar sobre el arte?, reflexiones en torno al “Motu proprio” de San Pío X. *Revista de Musicología*, 27(1), 467-480.
- Virgili Blanquet, María Antonia (2008). La belleza y lo sagrado en la música. *Communio: Revista católica internacional*, (9), 133-146.
- Virgili Blanquet, María Antonia (2010). El canto popular religioso y la reforma litúrgica en España (1850-1915). *Aisthesis*, (47), 175-186.
- Virgili Blanquet, María Antonia (28-29 de octubre de 2016). Vicente Goicoechea en el contexto musical de su época. Ponencia presentada en el *Simposio Vicente Goicoechea Errasti y la música religiosa de su época: Centenario de su muerte (1854-1916)*. Valladolid. <https://www.youtube.com/watch?v=9ltBSKDJIMg>

- VV. AA. (1931). *Colección de cantos sagrados populares, para uso de las iglesias, seminarios y colegios católicos con acompañamiento de órgano o de armonio, de diferentes autores*. Editorial FTD.
- Whittall, Arnold (2001). Form. En Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 9). Oxford University Press.



## ANEXO 1

### GLOSARIO DE TÉRMINOS LITÚRGICOS

**Acción católica:** De acuerdo con la definición propuesta por nuestro Santísimo Padre el Papa gloriosamente reinante, es “la participación de los laicos en el apostolado jerárquico de la Iglesia”, establecida en la República de Colombia por los Estatutos emanados de la V Conferencia Episcopal de 1936.

**Acciones litúrgicas:** Son aquellos actos sagrados que, por institución de Cristo y de la Iglesia y en su nombre, son realizados por personas legítimamente designadas para este fin, en conformidad con los libros aprobados por la Santa Sede, para dar a Dios, a la Virgen, a los santos, a los beatos, el culto que les es debido, y para provecho y santificación de las almas de los que participan en esa acción litúrgica, por ejemplo: una celebración eucarística, una celebración de la Palabra, una paraliturgia, una celebración para llevar la comunión a un enfermo, por parte de los ministros extraordinarios de la Sagrada Comunión, y cualquier celebración de los sacramentos (confesión, matrimonio, confirmación, orden sagrado, etc.).

**Actas capitulares:** Son los documentos más representativos de la gestión y administración de los concejos de las congregaciones o comunidades. Expedidos por los órganos de gobierno locales, recogen las decisiones y actuaciones de los cargos concejiles de la época de los plenos que celebraban. Dependiendo de la organización o comunidad pueden ser anuales, bienales o de un trienio.

**Adviento:** Tiempo litúrgico, o parte del Año Litúrgico, que dura más o menos cuatro semanas y que prepara para la celebración de la Navidad. También se llama Adviento a la preparación para el fin de los tiempos o escatología. Adviento significa “llegada”.

**Aleluya (*Alleluia*, *Aleluia*):** Palabra hebrea que significa “alabad y Yahvé”, “alaben al Señor”. Es una exclamación de alabanza. En tiempos de penitencia, como la Cuaresma, no se utiliza.

**Año Litúrgico:** Es el orden que la Iglesia da a las celebraciones de los misterios de la fe a lo largo del año. Son los llamados tiempos litúrgicos. El Año Litúrgico comienza cuatro semanas antes del 25 de diciembre y está compuesto por los tiempos de: Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua y Tiempo Ordinario.

**Asamblea:** Comunidad de creyentes reunidos para una celebración religiosa.

**Ascensión:** Acción por la cual Jesús Resucitado subió al cielo en cuerpo y alma.

**Asunción:** Acción por la cual Dios hizo entrar en la vida eterna a la Virgen María, madre de Jesús, cuando había llegado la hora de su muerte.

**Atrio:** Patio interior cercado de pórticos. Andén o pórtico delante de algunos templos y palacios.

**Ave María:** Principal oración que se dirige a la Virgen María. Consta, primero, de un saludo inspirado en el del Ángel Gabriel y en el de Santa Isabel y, en la segunda parte, de una súplica.

**Basílica:** Templo cristiano de significación destacada al que se reconoce un prestigio especial. Significa “palacio de príncipe”. Hay basílicas “mayores” (las cuatro grandes basílicas mayores están en Roma: San Pedro, San Pablo Extramuros, San Juan de Letrán y Santa María la Mayor) y basílicas “menores”.

**Beato:** Es el “siervo de Dios” que ha sido beatificado. El itinerario para la santidad es: se le reconocen a un cristiano ejemplar fallecido “virtudes heroicas”; luego, se le declara “siervo de Dios”; después “beato” y, finalmente, “santo”.

**Breviario:** Nombre que tenía comúnmente hasta la reforma litúrgica postconciliar lo que ahora llamamos Liturgia de las Horas.

**Canon:** Significa “regla fija”. También se usa para designar las normas o cuerpo de las leyes propias de la Iglesia que constituyen el Código de Derecho Canónico.

**Capellán:** Sacerdote designado para atender un templo, un convento o un establecimiento como un hospital, un regimiento, un colegio.

**Capilla:** Lugar pequeño dedicado al culto.

**Cardenal:** Es la más alta dignidad después del Pontífice Romano. Tiene dos funciones fundamentales: auxiliar y asesorar al papa en el gobierno de toda la Iglesia, y, en el momento en que la Santa Sede está vacante, gobernar colectivamente la Iglesia Universal hasta la designación del nuevo papa.

**Carta apostólica:** Documento papal que se presenta en forma de carta a una persona determinada o grupo, aunque su intención es normalmente universal.

**Cisma:** División que se produce en la Iglesia cuando algunos católicos rechazan la autoridad del papa, salen de la comunión de la Iglesia y, en general, forman otra Iglesia. Dejan de ser católicos.

**Clero:** Conjunto de hombres consagrados a Dios en el servicio a la Iglesia: obispos, sacerdotes, diáconos casados y los que se preparan al sacerdocio en su fase próxima.

**Clero diocesano:** Conformado por los sacerdotes y diáconos que dependen directamente del obispo y no de una congregación religiosa.

**Concilio:** Asamblea de obispos presidida por el papa o un delegado suyo. El papa Juan XXIII convocó al Concilio Vaticano II en el siglo XX, y como la máxima autoridad de la Iglesia, aprobó sus acuerdos.

**Conferencia Episcopal:** Institución de carácter permanente, también denominada Conferencia Nacional de Obispos, ya que su función es ser la asamblea de los obispos de una nación o territorio determinado, quienes ejercen unidos algunas funciones pastorales respecto de los fieles de su territorio, para promover conforme a la norma del derecho el mayor bien que la Iglesia proporciona a los hombres, sobre todo mediante formas y modos de apostolado convenientemente acomodados a las peculiares circunstancias de tiempo y de lugar.

**Constitución conciliar o constitución *Sacrosanctum Concilium*:** En ella se delinear luminosamente los principios que fundan la praxis litúrgica de la Iglesia e inspiran su correcta renovación a lo largo del tiempo (*cf.* numeral 3). En la base de esas orientaciones se encuentra una visión del arte, y en particular del arte sagrado, que lo pone en relación “con la infinita belleza divina, que se intenta expresar, de algún modo, en las obras humanas” (numeral 122).

**Constitución pastoral *Gaudium et spes*:** Es el título de la única constitución pastoral del Concilio Vaticano II. Trata sobre “la Iglesia en el mundo contemporáneo”. Fue aprobada por los padres conciliares el 7 de diciembre de 1965 y solemnemente promulgada por el papa Pablo VI ese mismo día. El documento se divide en dos partes llamadas: “La Iglesia y la vocación del hombre” y “Algunos problemas más urgentes”. A petición de los padres conciliares se incluyó una nota en el inicio del documento explicando la naturaleza de una constitución pastoral. El proemio consta de tres apartados y la “exposición introductiva” de seis.

**Constitución apostólica (*Constitutio apostolica*):** es el más alto nivel de decreto publicado por el obispo de Roma. El término “constitución” proviene del latino *constitutio*, que definía cualquier ley importante publicada por el emperador romano, y se conserva en documentos de la Iglesia debido a la herencia que el Derecho Canónico de la Iglesia católica recibió del Derecho Romano. Las constituciones apostólicas se publican como bulas papales debido a su forma solemne. Por su naturaleza, las constituciones apostólicas son públicas y, como tales, expuestas a toda la Iglesia. Las constituciones genéricas utilizan la *Constitución apostólica* como título, y tratan sobre las materias más solemnes de la Iglesia, tales como la promulgación de estatutos o de enseñanzas definitivas. A veces se utilizan los términos *Constitución dogmática* y *Constitución pastoral*.

**Constitución pastoral:** Documento público emitido por el papa. En él se muestra el interés de la Iglesia por el desarrollo de la persona y la humanidad para que puedan alcanzar su plena realización.

**Coro:** (a) Grupo de cantores. (b) Rezo coral de quienes tienen el cometido de celebrar la Liturgia de las Horas, como los monjes, los canónicos, etc.

**Cuaresma:** Período del año litúrgico que va desde el Miércoles de Ceniza hasta el Sábado Santo (40 días) durante el cual los cristianos se preparan para celebrar la Pascua de Resurrección. Es un tiempo de penitencia, ayuno y oración.

**Curia:** Se denomina así a los servicios administrativos de la Iglesia en una diócesis o en Roma.

**Diócesis:** Es una jurisdicción territorial de la Iglesia y cada una constituye una iglesia particular, cuya máxima autoridad es el obispo.

**Ejercicios de piedad:** desde la era apostólica (He 2:42) y durante los primeros siglos de vida cristiana, la práctica de la oración se ejercitaba de forma preferentemente comunitaria y en el ámbito de la celebración litúrgica. La oración personal ciertamente tenía su espacio; pero el *exercitium* de la piedad cristiana se identificaba más fácilmente con las diversas formas de acción litúrgica. En las diversas escuelas monásticas de la alta Edad Media, en las cuales se seguía concediendo amplio espacio a la piedad litúrgica y a la oración comunitaria, los ejercicios de piedad fueron tema de diversos tratados doctrinales, se convirtieron en expresión de un método de oración —como la *meditatio*, la *oratio* y la *contemplatio* (*Scala Claustralium*, PL 184, 475-484)— y muy pronto adoptaron formas bien determinadas. En este contexto y con el correr del tiempo, los ejercicios de piedad experimentaron otras dos modificaciones: una consiste en un proceso que podríamos llamar de interiorización (estos ejercicios han permanecido dentro del ámbito de la piedad personal, como las horas de adoración, la visita al SS. Sacramento, etc.); otra, en cierto modo en contraste con la primera, viene dada por la progresiva identificación de los ejercicios de piedad con determinadas formas de devoción en honor del Señor, de María y de los santos (entre ellos pueden mencionarse el rosario, el viacrucis, las procesiones, la bendición eucarística, las cuarenta horas, las adoraciones solemnes, etc.). Cada una de estas prácticas de piedad eucarística posee una historia propia, que puede reconstruirse documentalmente (Ribera, 1978).

**Encíclica:** Carta solemne escrita por el papa a los pastores y fieles en general, e incluso a todos los hombres, relativa a un tema específico. En la Iglesia católica una encíclica papal es una carta enviada por el papa a los obispos católicos de una parte concreta del mundo o de alcance universal; normalmente trata sobre algún aspecto de la doctrina católica. El nombre de *encíclica* para tales documentos fue retomado por el papa Benedicto XIV en 1740.

Dentro de la Iglesia católica, una encíclica (oficialmente llamada Carta Encíclica) es la segunda en importancia después de las constituciones apostólicas. Hay varios tipos de encíclicas en función según los temas de que traten: encíclicas doctrinales, encíclicas exhortatorias y encíclicas disciplinares. El nombre de las encíclicas viene dado por sus dos primeras palabras (una, dos o tres) en el idioma que haya sido redactada.

**Epístola:** Significa ‘carta’. En el Nuevo Testamento se habla de las epístolas de San Pablo y de las epístolas católicas. En este caso “católicas” significa universales, dirigidas a todas las iglesias.

**Eucaristía:** Sacramento por el que se celebra y actualiza el Misterio Pascual de Jesús. Este, en la Última Cena de su vida, en vez de celebrar la antigua pascua judía,



se entregó a sí mismo, transformando de antemano su condena de muerte en un sacrificio voluntario para la salvación del mundo. Etimológicamente significa una oración de acción de gracias.

**Exhortación apostólica:** Los papas vienen dando este nombre a algunos de sus documentos importantes dirigidos a todos los católicos. Su importancia es similar a la de las encíclicas, de las que se distinguen porque en estas predomina el carácter doctrinal, en tanto que en las exhortaciones prevalece el pastoral.

**Hebdomadaria** en los cabildos eclesiásticos y comunidades regulares, semanero, persona que se destina cada semana para oficiar en el coro o en el altar

**Iglesia:** La palabra “Iglesia” (*ekklèsia*, del griego *ek-kalein*, “llamar fuera”) significa “convocación”. Designa asambleas del pueblo, en general de carácter religioso. El término *Kiriaké*, del que se derivan las palabras *church* en inglés, y *Kirche* en alemán, significa “la que pertenece al Señor”. En el lenguaje cristiano, la palabra “Iglesia” designa no solo la asamblea litúrgica, sino también la comunidad local o toda la comunidad universal de los creyentes. Estas tres significaciones son inseparables de hecho.

**Laico:** O “seglar”. Viene del griego *laos*, que significa ‘pueblo’. Son laicos los cristianos no consagrados por el sacramento del Orden. Ellos desarrollan su vida de fe en las tareas normales del mundo: vida matrimonial, política, profesional, etc. Se opone a clérigo porque los laicos NO forman parte del ‘clero’.

**Leccionario:** Libro que contiene las lecturas que se proclaman en la Eucaristía o en otras celebraciones litúrgicas.

**Letanía:** Oración popular que comprende una serie de invocaciones con respuesta común.

**Libros litúrgicos:** Los que contienen las celebraciones oficiales de la Iglesia.

**Liturgia:** Designa el conjunto de la oración pública y oficial de la Iglesia. Tiene su cumbre y fuente en la Eucaristía. Liturgia “es el culto público que nuestro Redentor tributa al Padre como cabeza de la Iglesia, y que la sociedad de los fieles tributa a su Fundador y, por medio de Él, al eterno Padre” (MD 13).

**Liturgia de las Horas:** Rezo litúrgico dispuesto por la Iglesia para todos los fieles y encomendado en forma más específica a los sacerdotes, diáconos, religiosos y religiosas. Su finalidad es santificar el tiempo, rezando las correspondientes “Horas” en su respectivo momento. Partes de la *Liturgia de las Horas*:

- Laudes o alabanzas matinales, a primeras horas del día.
- Tercia, Sexta y Nona son las “Horas menores”. Su momento es hacia las nueve, las doce y las quince horas, respectivamente.
- Vísperas, al caer el día o concluir el trabajo.
- Completas, breve oración para el momento de acostarse.

**Hora de lecturas:** En principio es oración nocturna, si bien solo suelen rezarla durante la noche (hacia la una o algo después) los contemplativos. Por ese carácter nocturno se llamaba a esta Hora Maitines, divididos en Primero, Segundo y Tercer nocturnos.

**Magisterio:** Función de la Iglesia por la cual interpreta rectamente y mantiene vivas e íntegras no solo las enseñanzas de Jesús, sino toda la Revelación. Esta tarea la desempeñan el papa y los obispos. Para eso tienen la gracia y autoridad que les otorga el Espíritu Santo.

**Magnificat:** Canto que la Virgen María, según la narración de San Lucas (Lc. 1:46-55), pronunció en casa de su parienta Isabel cuando fue a visitarla.

**Misa, liturgia eucarística, o eucaristía:** Actualización del sacrificio de Cristo. La misa es la más importante y central entre todas las celebraciones de la Iglesia. También se la llama eucaristía, celebración eucarística, Santo Sacrificio. Partes de la misa:

**A. Rito de entrada.** Comprende todo lo que precede a las lecturas:

- Antífona o canto de entrada.
- Saludo al altar. El sacerdote y los ministros al llegar al altar lo veneran con un beso.
- Saludo a la asamblea por parte del sacerdote.
- Acto penitencial. Invitación a reconocer los propios pecados y a pronunciar oraciones en las que se pide a Dios perdón.
- Señor, ten piedad. Canto (o recitación) en el que se aclama al Señor y se pide su misericordia.
- Gloria, himno en el que se alaba a Dios Padre y a Cristo. Proviene de los primeros siglos cristianos. También se lo llama doxología mayor (la doxología o alabanza menor es el “Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo...”).
- Colecta u oración colecta, que generalmente hace referencia a lo propio de la fiesta o al carácter de la celebración. Con ella concluye el rito de entrada.

**B. Liturgia de la Palabra.** Comprende las lecturas de la Sagrada Escritura (Biblia), el salmo responsorial, la aclamación al Evangelio, la lectura del Evangelio, la homilía, el credo y la oración de los fieles:

- Primera lectura. Cuando hay tres lecturas, la primera está tomada del Antiguo Testamento; así los domingos y otros días solemnes. Si solo hay dos lecturas (los días ordinarios entre semana), se toma del Antiguo Testamento o bien del Nuevo, excepto del Evangelio.
- Salmo responsorial. Es un salmo o parte de un salmo con el que se responde a la lectura escuchada. Lo canta o profiere un solista desde el ambón y el pueblo responde a cada estrofa con un estribillo.

- Segunda lectura (cuando hay tres). Se toma del Nuevo Testamento, excepto del Evangelio.
- Aclamación del Evangelio. Comprende el Aleluya (excepto en Cuaresma) y un versículo, normalmente tomado del mismo evangelio que se va a leer.
- Evangelio. Es la última de las lecturas. Se toma de uno de los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas o Juan.
- Homilía.
- Credo o profesión de la fe. Es la profesión comunitaria de la fe católica con una de dos fórmulas opcionales (una larga y más conceptual, y otra breve y sencilla). En los artículos o partes de esta fórmula se recogen los contenidos centrales de la fe cristiana. Por eso se lo llama también “símbolo de la fe”. Se dice los domingos y solemnidades.
- Oración de los fieles u oración universal. Es una serie de peticiones, dichas por una o varias personas. A cada intención responde el pueblo con una fórmula de súplica. Las intenciones son: por la Iglesia, por los gobernantes, por los especialmente necesitados y por la asamblea.

**C. Liturgia eucarística.** Comprende la preparación de las ofrendas, la plegaria eucarística y el rito de Comunión:

- **Preparación de los dones.** A veces a este rito se lo sigue llamando ofertorio, aunque esta palabra es menos adecuada. Comprende el hecho de llevar al altar y disponer el pan, el vino y el agua. Se acompaña el rito práctico con algunas oraciones. La principal es la Oración sobre las ofrendas, que hace referencia a los dones presentados al altar (el pan y el vino). Durante este rito puede haber canto.
- *Anáfora o plegaria eucarística.* Es la oración central de la misa y de todas las de la Iglesia. Es una oración de acción de gracias y de santificación. En algún caso también se le llama canon. Comprende:
  - Diálogo inicial.
  - Prefacio. Solemne acción de gracias y alabanza que culmina en el Santo.
  - Epiclesis (invocación) para que los dones queden consagrados.
  - Narración de la institución de la Eucaristía.
  - Anámnesis (recuerdo, memorial) de los principales misterios del Señor.
  - Ofrecimiento del sacrificio.
  - Intercesiones y comunión de los santos. Peticiones y recuerdo de los santos y de cuantos nos precedieron hacia el cielo.
  - Doxología final. Doxología significa alabanza. Es una solemne alabanza a la Santísima Trinidad.
  - Amén o ratificación de la asamblea.

**Rito de Comunión.** Comprende los siguientes momentos:

- Padrenuestro u oración dominical (o sea “del Señor”) precedido de una introducción.

- Rito de la Paz. El sacerdote la desea a todos e invita a que mutuamente se la expresen con un gesto.
- Inmixción o inmixción, o sea, el gesto de mezclar una pequeña parte de la Hostia con el vino consagrado. Lo hace el sacerdote dejando caer en el cáliz un trocito que corta de la Hostia.
- Cordero de Dios. Es un canto dirigido a Cristo, llamado “Cordero de Dios” por el hecho de ser ofrecido en sacrificio, como el cordero de la Pascua judía. Se canta o reza durante la fracción y la “inmixción”.
- Comunión. Es uno de los actos esenciales de la misa. Consiste en comer y beber el cuerpo y la sangre de Cristo, o sea el pan y el vino que han sido consagrados en la plegaria eucarística. Comulga el sacerdote y luego distribuye la comunión a los fieles que se acercan para dicho fin y que están preparados espiritualmente. A veces la hostia consagrada es distribuida untada en el vino consagrado (comunión bajo las dos especies). Canto de Comunión es el que se desarrolla mientras se distribuye la comunión.
- Poscomunión es la oración proferida en voz alta por el sacerdote después de la comunión.

**D. Rito de conclusión.** Comprende:

- Un saludo del sacerdote.
- La bendición final, que en algunas ocasiones se desarrolla con mayor solemnidad.
- El envío y la despedida con que se disuelve la asamblea.
- A veces mientras sale la gente se tiene un canto de salida.

**Misa de exequias o de difuntos:** Misa que se celebra antes del funeral de un fallecido. No confundir con *Responso*, que es una oración fúnebre.

**Misal:** Libro con las oraciones utilizadas por el sacerdote durante la Santa Misa.

**Nuncio apostólico:** Representante de la Santa Sede en el país. Es un diplomático con representación oficial ante el Gobierno y también cumple función pastoral en la relación con el Episcopado nacional.

**Obispo:** Sacerdote que ha recibido la plenitud del Sacramento del Orden. Es la autoridad máxima, pastor y jefe de una iglesia particular (diocesana), denominado también *ordinario* de esa diócesis.

**Paraliturgia:** Celebración no litúrgica pero estructurada en forma parecida a la liturgia. Normalmente centrada en la Palabra. Por eso se la llama también Celebración de la Palabra.

**Párroco:** Presbítero que, en nombre del obispo, se hace cargo de la parroquia asignada.

**Parroquia:** Una determinada comunidad de fieles, constituida de modo estable en una diócesis y que se encomienda a un “párroco”. La parroquia es la más pequeña división jurídica de la Iglesia.

**Pascua:** Significa “paso”, el “paso” de Jesucristo de la muerte a la vida. El tiempo de Pascua culmina con la solemnidad de Pentecostés: Dios entrega su Espíritu Santo a los apóstoles y se constituye la Iglesia.

*El Triduo Pascual:* Celebración de tres días con los que termina la Cuaresma. Esos tres días son los últimos de la Semana Santa, la que comienza con el Domingo de Ramos. La puerta del Triduo es el *Jueves Santo*, día de la caridad, del amor fraterno y de la institución de la Eucaristía. Luego viene el *Viernes Santo*, en el que se exalta la Cruz Gloriosa de Jesucristo; este día no se celebran misas. El *Sábado Santo* no hay celebraciones en el día. Y se cierra el Triduo el *Domingo de Resurrección* o *Pascua*.

**Pentecostés:** Es el día que se celebra la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles.

**Quirógrafo:** Documento contractual que no está autorizado por notario ni lleva otro signo oficial. También, diploma autorizado por la firma de un elevado personaje.

**Restricto Canónico:** Del griego *kanon*, de donde pasó al latín *canon*, siendo su significado el de regla o norma. El restricto canónico es una norma limitada dada por el pontífice.

**Responso:** Oración fúnebre. Canto u oración dialogado en sufragio (intercesión) por los difuntos. No confundir con *misa de exequias* o *de difuntos*. El responso es sin *misa*.

**Ritual:** Libro litúrgico que contiene las fórmulas y ritos de las celebraciones sacramentales (aquellas en las que se administran los sacramentos: Bautismo, Confesión, Unción de los Enfermos, etc.). Hay un ritual por cada sacramento (los sacramentos son siete) o celebraciones litúrgicas similares como funerales, profesión religiosa, bendiciones, etc.

**Sacerdote:** Persona que ha recibido el sacramento del orden sacerdotal, esto es, el ministerio ordenado.

**Salmo:** Composición poético-musical propia sobre todo del pueblo hebreo. La mayor parte de los salmos bíblicos se encuentran en el libro de los Salmos, que contiene 150 composiciones de este género.

**Salmodia:** El conjunto de los salmos que se cantan o recitan en una celebración que contiene varios. Por ejemplo, los de laudes o vísperas.

**Schola cantorum:** Coro especialmente destinado a las celebraciones litúrgicas.

**Sínodo de obispos:** Es una asamblea de obispos que se reúnen convocados por el papa, generalmente por regiones del mundo; está el sínodo de Europa, el de América, etc. Concurren representantes por conferencia episcopal. El “sínodo ordinario” de una región se reúne cada tres años.

**Solideo:** (‘Solo a Dios’). Pequeña pieza de género que usan los obispos y el papa sobre la cabeza, en su parte posterior. Los obispos, de color violeta; los cardenales, rojo, y el papa, blanco.

**Te deum:** Es un Oficio Religioso, una celebración solemne de acción de gracias. No es una misa. El *Te Deum* es un antiguo himno de acción de gracias que se canta en ocasiones particulares, como las Fiestas Patrias, por ejemplo. Las palabras *Te Deum* se refieren al comienzo del himno de acción de gracias: “A ti, Dios”.

**Teología:** Ciencia que estudia a Dios desde el punto de vista de la fe en la Revelación.

**Tiempo ordinario:** Son todos los tramos del año en que la Iglesia no considera un tiempo litúrgico especial como Navidad, Pascua, etc.

**Triduo:** Serie de tres días de celebración. El principal es el “Triduo Pascual” o “Triduo sacro”, que va desde la tarde del Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección (Véase Pascua). Normalmente se habla de triduo de preparación, al estilo de las novenas.

**Trisagio:** Oración de alabanza al “tres veces santo”, es decir, a la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo.

**Tropo:** Desarrollo musical con palabras añadidas a las del original. Fue muy empleado en algunas épocas y actualmente también está prevista la posibilidad de introducir tropos en algunas piezas de la liturgia.

**Versículo:** Frase de la Biblia de unas dos o tres líneas. Los libros bíblicos se dividen en capítulos y estos en versículos, con el fin de identificar con precisión y encontrar rápidamente dónde se encuentra una referencia o afirmación.

**Vicaría:** Servicio específico que se estructura en una diócesis, puede ser funcional o sectorial.

**Vicariato apostólico:** Parecido a una prelatura, un territorio que por diversas razones aún no es una diócesis. Generalmente se refiere a una zona especial de misión, por lo que suele estar en manos de una congregación misionera. En Chile, por ejemplo, existe el Vicariato Apostólico de Aysén, a cargo de los religiosos servitas.

**Vigilia:** Vela nocturna de preparación a fiestas o acontecimientos importantes. Por extensión se aplica a veces a la víspera de un día festivo.

## ANEXO 2

### GLOSARIO DE LAS FORMAS MUSICALES EN LA COLECCIÓN

**Antífona:** Es una forma vocal propia de la liturgia católica. Consiste en una melodía generalmente corta y sencilla de estilo silábico, que se canta como estribillo antes y después de los versículos de un cántico, himno o salmo. Solían interpretar la los fieles. También podían interpretarla dos coros alternándose en el recitado de los versículos (canto antifonal). El libro donde se recogen las antífonas de todo el año se llama Antifonario.

**Canción:** Pieza musical breve compuesta para una o más voces, con o sin acompañamiento instrumental, pudiendo tener carácter religioso o profano.

**Conductus:** Forma vocal religiosa de la polifonía del *Ars antiqua*; es un canto procesional a dos, tres o cuatro voces que cantan el mismo texto de forma homofónica, en el que la melodía principal no es gregoriana, sino inventada por el compositor. Forma que surge en la Escuela de Notre Dame.

**Canon:** Forma vocal polifónica del *Ars antiqua*; es un canto a dos o tres voces de textura contrapuntística, en el que hay una sola melodía que se va repitiendo mediante las entradas sucesivas de las diferentes voces. La diferencia con las demás formas polifónicas es que aquí hay una sola melodía, pero cantada o tocada en tiempos diferentes.

**Cántico:** Es un himno (estrictamente excluye a los Salmos) tomado de la Biblia. El término es a veces usado para incluir a los antiguos himnos no bíblicos como el *Te Deum* y ciertos salmos usados en la liturgia. También puede incluir una canción, especialmente un himno (como en Cantar de los Cantares), o un canto o división de un poema.

**Cantigas o cántigas:** Son obras pertenecientes a un género creativo que combina la música y la literatura. Fueron especialmente populares durante la Edad Media y, entre otros temas, abordaban como principales los de la amistad, el amor y el escarnio. Son **poesías cantadas**, normalmente por juglares y trovadores, quienes las popularizaron entre los siglos XII y XIV, sobre todo en los territorios gallego y portugués, y no solo las interpretaban, sino que eran también quienes escribían sus letras y le ponían música.

**Copla:** Forma poética que sirve como letra de canciones populares. El término se utiliza principalmente para designar un tipo de estrofa de tradición popular compuesta por tres o cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos.

**Coral:** Forma musical vocal propia de la Iglesia protestante alemana. En un primer momento el coral fue un himno estrófico en alemán que se cantaba al unísono, al estilo del canto gregoriano. Surgió debido a la necesidad de nuevos cantos cuyos

textos estuvieran acordes con el pensamiento de la nueva Iglesia. Incluso Lutero escribió textos para los corales. Posteriormente evolucionó al coral que hoy conocemos, forma polifónica de estilo homofónico para cuatro voces, siendo la principal la voz superior. La ejecución exclusivamente vocal a cuatro voces la realizaban los coros especializados, mientras que lo habitual era que los fieles cantasen al unísono la voz principal y el órgano realizase las otras. Igualmente se comenzó a llamar también corales a las piezas de órgano que utilizan como base un coral o un tema con características similares a las de un coral.

**Forma binaria:** Estructura musical que consiste en dos partes repetidas, cada una de las cuales debe ser sucesiva. La simbología empleada para este tipo de forma musical suele ser AB o AABB.

**Forma estrófica:** En el canto gregoriano. Algunos himnos y secuencias se organizan según las características de la forma estrófica. Es la estructura musical más sencilla que existe y se desarrolla en el ámbito de la música cantada. En este tipo de estructura el texto está formado por un grupo de tres o más estrofas que contiene el mismo número de versos, con igual rima y métrica.

**Forma libre:** Es una estructura formal, mas no demasiado precisa y de construcción libre. Puede tener formas claramente definidas como una ABA o no tan definidas, con lo que captan la entera atención del oyente. Las formas de composición que tienen esta estructura son los preludios, las fantasías, estudios, arias, caprichos, poemas sinfónicos, entre otros.

**Forma ternaria:** Forma musical de tres partes con partes representadas como ABA.

**Gozos:** Versos piadosos musicalizados. Usualmente utilizado en acciones devocionales, novenas y procesiones. Pueden adquirir aires de romance o narrativos.

**Gradual:** Canto que en un ritual antiguo de la misa católica sigue a la lectura de la epístola.

**Himno:** Forma vocal estrófica. Es un canto de alabanza y glorificación a alguien. Composición coral en honor a una divinidad; retomado con pleno valor litúrgico en la literatura latina cristiana de la Edad Media. La tradición himnográfica identifica dos ramas: en prosa y en verso.

**Invitatorio:** Consiste en una invocación dialogada seguida de un salmo (23, 66, 94 o 99) con una antifona que va cambiando según las fiestas y los tiempos.

**Invocación:** Del latín *invocare*, palabra compuesta por el prefijo “in” que se refiere a algo interno y “voco” con el sentido de llamar. Invocar es un llamado interno, desde el alma o el espíritu, que se exterioriza como súplica, petición o demanda, para que un ser sobrenatural, un recuerdo, o una ley o costumbre, me ayuden y protejan, o me concedan un derecho o petición. Se canta con giro melódico ascendente para la petición.



**Magnificat:** Cántico del cristianismo, donde María proclama la grandeza de Dios, en su experiencia de maternidad prodigiosa. Proviene del evangelio de Lucas (Lc. 1:46-55). Reproduce las palabras que, según este evangelista, María, madre de Jesús, dirige a Dios en ocasión de su visita a su prima Isabel (Lc. 1:39-45), esposa del sacerdote Zacarías. Isabel llevaba en su seno a Juan el Bautista (Lc. 1:5-25). Consta de tres secciones: alabanza de María a Dios por la elección que hizo de ella, reconocimiento de la providencia de Dios en el mundo y el cumplimiento de las promesas de Dios hechas a los antecesores.

**Marcha:** Composición instrumental destinada a marcar el paso reglamentario de la tropa o de un cortejo en ciertas solemnidades. Es por tanto su origen principalmente militar. Concretamente, la música para marcha es una ornamentación de un ritmo de tambor repetido y regular de compás binario.

**Misa:** Es la celebración de la eucaristía y la palabra de Dios. Musicalmente, es una forma vocal propia de la Iglesia católica, que consiste en musicar partes de la liturgia de la misa en latín. Los cantos de la misa católica están recogidos en el *Graduale Romanum*. Consta del propio y del ordinario. El ordinario lo forman las partes más importantes de la misa; son fijas en todas las misas del año y suelen ser interpretadas por el sacerdote: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. El propio son cantos que cambian en cada misa, según el año eclesiástico, sea misa de réquiem, etc.: *Introitus, Graduale, Aleluya, Tractus* (cuaresma y réquiem), Secuencia (fiestas, réquiem), Ofertorio y Comunión. El repertorio del Oficio Divino y la misa incluyen, entre otros, simples recitativos de lecturas y oraciones, himnos, responsorios y antifonas, canto de los salmos, tropos, etc. En el Renacimiento, la misa era una forma musical vocal polifónica normalmente en estilo contrapuntístico a cuatro voces, por lo general con acompañamiento instrumental; se utilizaban dos procedimientos para componer misas: misa *de cantus firmus* (propia del siglo XV), compuesta a partir de una melodía preexistente, de canto llano o profana; misa parodia o de imitación (propia del siglo XVI), compuesta a partir de un motete o una canción polifónica. Con la Contrarreforma la textura se simplificó con el objetivo de hacer inteligible el texto.

**Motete:** Forma vocal religiosa de la polifonía del *Ars antiqua*. Se trata de un canto a dos o tres voces de textura contrapuntística en el que la voz principal es tomada del gregoriano y las otras son de nueva composición. Tiene la peculiaridad de que cada voz independiente tiene un texto diferente y un patrón rítmico también diferente, por lo que resulta una música muy vivaz y contrastada. Constituye la gran invención de la Escuela de Notre Dame. Ya en el siglo XV, con el *Ars nova*, se crea el motete isorrítmico, en el que la melodía de cada voz mantiene el mismo esquema rítmico a lo largo de toda la pieza. El motete renacentista es una forma vocal polifónica de texto sacro y en latín.

**Ofertorio:** Momento de la ofrenda del vino y el pan para celebrar la cena pascual. Puede ser musicalmente: (a) un canto procesional (aunque no haya procesión) que acompañe la presentación de los dones; (b) pero lo más aconsejable es dejar que en este momento descanse la asamblea, por lo que el coro puede cantar un canto

adecuado “para ser escuchado”; (c) también es el momento en el que el órgano puede interpretar una pieza como solista; (d) existe un amplio repertorio clásico para órgano adecuado a este momento (los *Ofertorios para órgano* de Cesar Frank, las *Horas místicas* de Böellmann o su *Suite ghotique*, los *Cantos íntimos* de E. Torres, o el famoso *Ofertorio sobre el “Ave Maris Stella”* de Hilarión Eslava, entre otros); (e) también puede interpretar un canto un solista.

**Oficio:** Oración estructurada que realiza la Iglesia, en la que se cantan himnos, antífonas, salmos, etc.

**Oratorio:** Es una forma vocal religiosa y dramática, pero sin representación escénica. Surge en el Barroco y consta de arias, coros, interludios y recitativos, y los textos son extraídos de la Biblia. Existe la figura del narrador que explica la acción mediante el recitativo y suele representarse en lugares de culto, aunque también en auditorios públicos. El oratorio se originó en 1600 en Roma, en el marco del “oratorio” (lugar de oración) de la orden de San Felipe Neri. Los grandes compositores de este género son G. F. Haendel, cuyo oratorio más conocido es *El Mesías*, y J. S. Bach con su *Oratorio de Navidad*.

**Pasión:** Forma similar al motete y al oratorio, y cuya finalidad principal es la narración de la pasión de Cristo según relatan los evangelios. En su elaboración se utilizan prácticamente los mismos elementos que en el oratorio y la cantata. Ya en la Edad Media era costumbre repartir entre los diferentes cantores las voces de Jesucristo, Poncio Pilatos, Judas y demás personajes.

**Preludio:** Pieza musical breve, usualmente sin una forma interna particular, que puede servir como introducción a los siguientes movimientos: fuga, sonata u otra forma con mayor dimensión y complejidad.

**Recitativo:** Forma de canto, con frecuencia para una sola voz, que se asemeja a la palabra, donde el músico debe indicar las inflexiones de la voz. Se llama recitativo a este tipo de canto porque se aplica a la narración, al relato y se utiliza en el diálogo dramático. No se rige por un tempo ni una forma determinada.

**Responsorio:** Forma vocal de la liturgia católica, generalmente de un salmo, cuya parte principal es cantada por un solista que es coreado por los fieles o el coro, con un estribillo como “respuesta” tras cada versículo o grupo de versículos.

**Romanza:** Fragmento musical de carácter sentimental escrito para una sola voz o un instrumento, que se distingue por su estilo melódico y expresivo.

**Salmo:** Originalmente, los salmos son poesías hebreas de alabanzas que se recogen en cinco libros, muchas de las cuales fueron adoptadas por la Iglesia cristiana para el culto. La forma de entonar los salmos se llama “salmodia”, y consiste en un recitado entonado siguiendo las inflexiones del texto. Puede interpretarse de forma antifonal (dos coros que se alternan) o responsorial (un solista se alterna con un coro).

**Secuencia:** Himno poético litúrgico de la misa en el rito romano, el cual se realiza en fiestas entre el Gradual y el Evangelio. Es una forma musical derivada del tropo tipo prosa, que al evolucionar se constituyó como una unidad musical independiente. Generalmente obedece a una estructura aa-bb-cc-dd-...

**Tropo:** Forma vocal de la liturgia católica que consiste en aplicar un texto nuevo a un melisma gregoriano preexistente. Si el melisma está en el “Aleluya” de llama *Sequentia*.

**Villancico:** Forma vocal del Renacimiento español, de textura polifónica habitualmente de estilo homofónico y de temática popular, es decir, de interés para los habitantes de la “villa” (de ahí el nombre). Los había de temática navideña, pero no son ni los más numerosos ni los más representativos. Los que más abundaban eran los de temática amorosa pastoril, históricos, filosóficos, de argumento pícaro e incluso obsceno. Los villancicos y romances se recopilaban en cancioneros como el Cancionero Musical de Palacio, en Madrid, una de las recopilaciones de música profana renacentista española más importantes. Destaca como compositor el salmantino Juan del Encina. Los villancicos se caracterizan por sus melodías sencillas y básicamente silábicas; por lo general son homofónicos para tres o cuatro voces (soprano, contralto, tenor y bajo), o instrumentos; están compuestos en idioma español o portugués; formalmente responden al esquema de estrofa con estribillo (refrán-copla-refrán...); son de temática navideña, pastoril, amorosa, histórica, etc.

**Viroloy:** Composición poética para ser cantada, usualmente compuesta por varias estrofas con retorno. Es un himno dedicado a la Virgen.



## ANEXO 3

### SIGLAS Y ABREVIATURAS

**ACLM:** Archivo del Convento de La Merced.

**CAM:** Comisión Arquidiocesana de Música.

**Celam:** Conferencia Episcopal Latinoamericana. Organismo de comunión, reflexión, colaboración y servicio como signo e instrumento del afecto colegial en perfecta comunión con la Iglesia universal y con su cabeza visible, el Romano Pontífice. Fue creado en el año 1955.

**CEMAR:** Centro de Espiritualidad Misioneras Agustinas Recoletas.

**CEMES:** Centro de Mística Edith Stein.

**CV-II:** Concilio Vaticano II.

**DEMUSLI:** Departamento de Música Litúrgica perteneciente a la Comisión Episcopal para la Pastoral Litúrgica.

**DLE:** Diccionario de la lengua española.

**GTCCPB:** Grupo de Trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. Consejo de Cooperación Bibliotecaria.

**MAR:** Misioneras Agustinas Recoletas.

**MP:** *Motu proprio*.

**Musicat:** Sistema relacional de información documental, gráfica y sonora sobre música y músicos del periodo novohispano y del México independiente.

**OGH:** Organización General de la Liturgia de las Horas.

**OCD:** Orden del Carmelo Descalzo.

**PIAMS:** Pontificio Instituto Ambrosiano de Música Sacra, Milán.

**PIMS:** Pontificio Instituto de Música Sacra, Roma.

**RAE:** Real Academia Española.

**SI:** San Ignacio.

**SC:** *Sacrosanctum Concilium*.

**S.J.:** Sacerdote Jesuita.

**OSB:** Orden de San Benito.



## MARÍA VICTORIA CASAS FIGUEROA

Profesora Asociada a la Escuela de Música de la Facultad de Artes Integradas en la Universidad del Valle. Doctora en Artes, mención *cum laude* por la Universidad de Antioquia, Magister en Historia, Especialista en docencia Universitaria, Licenciada en Música e Ingeniera Civil de la Universidad del Valle. Líder del Grupo de Investigación en Música y Formación Musical (GRIM) adscrito a la Vicerrectoría de Investigaciones en la misma Universidad. Sus líneas de Trabajo se centran en la Musicología Histórica, Patrimonio, músicas regionales, Educación musical y música en contextos culturales.

Autora de los libros *Entre el Vals vienés y el pasillo Criollo*, *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo: ecos de la historia musical bugueña* y *La ciudad que suena....o en la ciudad qué suena*, así como de diversos capítulos de libro y artículos relacionados con sus líneas de investigación. correo electrónico [maria.casas@correounivalle.edu.co](mailto:maria.casas@correounivalle.edu.co)



## Programa *E*ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez  
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57 602) 3212227  
3212100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>  
[programa.editorial@correounivalle.edu.co](mailto:programa.editorial@correounivalle.edu.co)

**i S i g u e n o s !**



programaeditorialunivalle