

7. *Cantus est orantes. Un archivo musical: rasgo identitario de las MAR¹ (Convento La Merced de Cali, Colombia)*

■ *María Victoria Casas Figueroa*

“La música tiene una única tarea primordial (...) disociar a la razón, mediante sus perfectas relaciones acústico-matemáticas, de los sentidos carnales y elevarla a la verdad inmutable, al único Dios y Señor de todas las cosas (...). Así pues, debe conducir al alma a reconocer que las cosas terrenas están subordinadas a las celestes” San Agustín, Sobre la Música.

Introibo ad altare Dei (introducción)

Abordar el quehacer musical en un convento femenino, trae de inmediato a la mente, una gran cantidad de imaginarios, relacionados con los constructos culturales y experienciales que cada individuo trae en su historia personal. La palabra convento, remite a un espacio cerrado, quizá tras las rejas, probablemente un lugar con jardines y celdas, habitado por monjes de múltiples rasgos de personalidad, en recogimiento y silencio. Y que, visto desde afuera, se alimenta con una idea de soledad, y sin mayor expresividad o emotividad frente a las actividades de la vida cotidiana.

Nada más lejano que ese imaginario. Si bien el convento femenino es un lugar de congregación religiosa, cierto es que está habitado por mujeres, que llevan una vida comunitaria, pero que viven procesos íntimos y personales. En su trasegar como orden religiosa aparecen labores diarias que involucran la música. Música como acto de oración, recreación, obligación, pero también como deseo. Aunque actualmente la cultura de lo inmediato contempla distintas opciones para registrar cualquier actividad, desde un celular, una cámara digital o un computador, y se puede escuchar música y cantar en público o

¹ Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas, en adelante, MAR.

en privado haciendo uso de pistas, karaoke, spotify, tan solo por mencionar recursos y plataformas, que ocurren en instantes y que, según la necesidad o gusto, pueden guardarse y compartirse. Hace tan solo unas décadas la manera de conservar el quehacer musical se limitaba a la tradición oral y a los registros escritos; estos últimos desde la partitura y otros documentos que dieron cuenta de las actividades que involucraron la música. Ni siquiera se sabe en realidad cómo pudieron sonar, ya que la partitura, como afirma Lawson (2009), es tan solo un recurso que habla de una intención para ser interpretada o literalmente sonada.

Este capítulo recoge resultados parciales de la tesis doctoral de la autora, *Cantare Amantis Est* (2019)², en la que se estudió la colección de partituras de la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas en el convento La Merced en Cali, entre 1903 y 1970. Se trata de una investigación cualitativa, con uso de elementos cuantitativos, que se apoya en la teoría fundamentada de Strauss y Corbin (2012), y reconoce como fuente primaria básica el acervo de partituras localizado en la biblioteca del Convento. Emplea herramientas y recursos de la historia cultural, la historia de la religión, la musicología histórica y la musicología urbana, entre otros.

Para dar paso a lo planteado en el título de este capítulo, el recorrido se estructura haciendo una aproximación a lo que conforma el archivo: documentos musicales, la partitura como testigo silencioso, la música conventual, para posteriormente reflexionar sobre las preguntas ¿por qué un archivo musical puede contribuir a la construcción de una identidad congregacional? Este camino se hace tomando como referente un estudio de caso, la colección de partituras de las MAR en el convento La Merced, el cual paradójicamente, siendo el monasterio más antiguo de la ciudad, de tiempos de la colonia, no guarda ningún vestigio documental escrito musical de este periodo, obligando a dar un salto al vacío y situarse en el siglo XX, cuando una comunidad de beatas que llegaron en 1825 a habitar el claustro, fueron reconocidas como terciarias agustinas recoletas en 1932 y, en 1955 mediante decreto pontificio, se unieron a la congregación de Misioneras Agustinas Recoletas de María, y se configuraron en la orden que se conoce actualmente como MAR. Es en este espacio localizado en el corazón geográfico de la ciudad y en esta temporalidad, Cali en el siglo XX, en donde se asienta la colección.

Una pregunta que puede surgir al ojo de un historiador tradicional, es si es posible que documentos como la partitura, un programa de mano, un disco o una grabación pueden considerarse como fuente para un estudio histórico. Entonces, la mirada hacia la partitura deja de ser la de un simple pentagrama,

² Doctorado en Artes, Universidad de Antioquia 2016-2019.

lleno de pepitas y otros signos, que, como clave Morse, le sirven al músico medianamente entrenado, para traducir e interpretar o repetir literalmente lo que en ella se dice: alturas sonoras, duraciones, textos (si los hay), matices, entre otros insumos útiles para el discurso musical. Por lo tanto, cuestionamientos sobre ese documento escrito se tornan en múltiples interrogantes de significado. ¿Qué dicen esas partituras?, ¿de qué momento histórico hablan?, ¿quién fue su creador?, ¿qué quiere expresar ese compositor?, ¿por qué selecciona unos recursos sonoros y no otros?, ¿por qué escoge un material sonoro?, ¿es un score o una reducción?, ¿cuál es su posible uso?, ¿qué funciones cumple?, ¿qué relación guarda con otras piezas de su misma temporalidad?, ¿quiénes son los propietarios o custodios de la partitura?, ¿es un original?, ¿es un manuscrito?, si es una edición, ¿cuál edición es? [...] tornándose en interminable la lista que obliga a poner en diálogo otras fuentes, y otorgar validez a la partitura como fuente histórica.

Otro interrogante se orienta entonces a ¿quiénes habitan el convento de La Merced en Cali?, ¿quiénes son las MAR?, ¿qué pasó en la dinámica musical religiosa de la comunidad y de la ciudad? Las respuestas dan luces para conocer el archivo musical como un elemento que contribuye a comprender su identidad congregacional religiosa, católica y agustiniana; a la vez que aporta a la construcción de una musicología histórica y urbana regional, que dialoga con otros entornos: la ciudad, el catolicismo local y el catolicismo global.

Antes de hablar de la partitura como fuente histórica, es necesario precisar que esta, aislada, puede comunicar muchos mensajes, pero si no se contextualiza, su lectura puede ser totalmente errónea. Es por ello por lo que debe considerarse como un material que hace parte de un corpus documental, y que seguramente ese corpus puede ser una serie de obras, una colección, que, en todo caso, sumada a otros elementos, conformarán un archivo. Es decir, para que se pueda considerar como fuente histórica que contribuye a identificar y construir una identidad congregacional, debe leerse en todo su contexto: cultural, histórico, musical y de fe. Este escrito se desarrolla en los componentes de fundamentación teórica que refiere lo relacionado con el trabajo de archivo, en el que se caracteriza la documentación musical, la función de la partitura y la música conventual; se detalla el procedimiento metodológico en el marco de un estudio de caso, se muestran resultados desde la identificación de la congregación y su colección; se plantea la discusión frente a los registros en el archivo y sus rasgos identitarios y se cierra con unas consideraciones a manera de coda.

7.1 *Liturgiam Verbi*. Fundamentación teórica

El trabajo que se apoya en la recuperación de archivos musicales invita a revisar diversos elementos. Por un lado, el enfoque musicológico sobre el cual va a documentarse la investigación, por otro lado, la identificación y conceptualización sobre la documentación musical y su relación con el objeto de estudio. Por lo tanto, en esta sección se hace referencia a los elementos mencionados. En primera instancia la mirada hacia una musicología con apellidos, las fuentes, es decir el documento musical, la partitura y, finalmente, el objeto de estudio que se enmarca en la música conventual.

Reconociendo que la investigación musical se articula con otros campos de conocimiento, se tiene en cuenta que la musicología histórica se nutre de la historia con distintos apellidos, la historia cultural, como una forma de entender, a partir de la deconstrucción de esos vestigios, cómo estaba constituida la sociedad (Burke, 2004; Serna & Pons, 2013), la historia local, la historia urbana, la historia de la religión, la historia social, etc; y la musicología urbana³; de la que puede decirse que se enmarca en una corriente historiográfica más amplia, que surgió hacia los años 1960, con mayor difusión en la última década del siglo XX, y que según Marín (2014), esta musicología urbana⁴ se diferencia de la historia local en el papel que ambas otorgan “a la ciudad en la configuración de la vida musical que estudian” (p. 15). Por esta razón, fue menester referenciar autores que trabajan musicología urbana y música conventual, como es el caso de Baker (2003), quién refiriéndose a la ciudad colonial latinoamericana, da luces para comprender cómo puede entenderse el quehacer musical conventual en un entorno de ciudad, más allá del asunto religioso. Las partituras sobre las cuales se trata en este capítulo hacen parte de un archivo localizado en un convento urbano; lo cual invita a una relación más interesante, aun cuando la música conventual ha sido pocas veces considerada como objeto de estudio de la historia urbana, de la historia de lo cotidiano (De Certeu, 2000) y de la misma musicología histórica. Contemplado este cimiento para la realización del estudio, se pasó a estimar las bases de este entramado: lo que se considera documento musical, la partitura y su relación con la música conventual.

³ La musicología urbana 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 ésta se produce, existe una relación interdependiente; es decir, que ambas variables se condicionan mutuamente.

⁴ Entre las monografías más relevantes aparecidas en los últimos años sobre la España de la Edad Moderna cabe citar a Miguel Ángel Marín (2002), *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger; Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores (2005), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universidad de Valencia; Clara Bejarano Pellicer (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Universidad de Sevilla.

Documento musical

De acuerdo con Cabezas (2005), “para que la musicología pueda desarrollar su campo de estudio requiere de la materia prima necesaria a nivel 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 (2016) expone que, desde un tratamiento bibliotecológico, los documentos musicales pueden adscribirse a varios criterios⁵ (Tabla 1):

Tabla 1. Principales tipos de fuentes documentales musicales, según criterios bibliotecológicos. Fuente: Reyes (2016)

Documentos escritos	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Manuscritos ▪ Impresos ▪ Digitales 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Partituras ▪ Apuntes ▪ Libros ▪ Revistas ▪ Libretos
Documentos de imagen	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fija 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Grabados ▪ Iconografía ▪ Fotografía ▪ Mapas ▪ Pinturas ▪ Diapositivas
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En movimiento 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Películas (sin sonido) ▪ Presentaciones animadas (sin sonido)
Documentos sonoros	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Analógicos ▪ Digitales 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fonogramas de música ▪ Fonogramas de la palabra ▪ Fonogramas de paisaje sonoro
Documentos audiovisuales	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Combinación de imagen en movimiento con sonido 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Cine ▪ Videos ▪ Animaciones ▪ Multimedia ▪ Producciones televisivas

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

⁵ Gráfico: partituras, libros, revistas, programas de mano, libretos, etc. Iconográfico: fotografías, pinturas, grabados, carteles, libros iluminados, esculturas, etc. Fónico: cilindros, discos, carretes, cintas magneto-fónicas, etc. Audiovisual: películas, videos, etc. Plástico: instrumentos musicales, objetos. Electrónico: disquetes, discos óptico-digitales, dispositivos de lectura óptica, etc.

como digitales, e incluso más recientemente a los llamados multimedia. Torres (2000) propone la siguiente estructura para la documentación (Tabla 2):

Tabla 2. *Clasificación de documentación musical. Fuente Torres (2000).*

Tipo de registro musical	Documento
Música anotada o escrita	Borrador o apunte Particella Partitura Reducciones Guiones, 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.

Aunque, como lo menciona Lawson (2009), la partitura es imprecisa frente a la real intención que el músico quiere expresar, es, sin embargo, 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.

Los documentos que conforman el acervo hacen parte de una historia: cultural, social, una historiografía musical e incluso de una musicología urbana, que según 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 una congregación se puede encontrar el registro de uso de ciertos repertorios, en los que se muestra que “la música marca ritos significativos del individuo y del Estado, preservando a la vez continuidad y tradición” (Carter, 2005, p. 59).

La partitura

La partitura es ese testigo dispuesto a expresarse a partir de una adecuada interpretación. Ella está presta a contar un momento histórico, un contexto cultural, el compositor o comunidad que la creó, un estilo y un uso para ser revelada e ilustrada y así cumplir finalmente su función.

Según Iglesias y Lozano (2008), la partitura muestra las secciones “de un conjunto pensadas para ser oídas al mismo tiempo” (p. 205), que, como se consigna en el manual de música notada (GTCCPB⁶, 2010), “aparecen superpuestas en una misma página, todas las partes vocales y/o instrumentales de una obra” (p. 144). La particularidad de este “documento”, es que el registro

⁶ GTCCPB. Grupo de Trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico del Consejo de Cooperación Bibliotecaria.

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; Torres, 2000). 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, 2016).

Desde la referencia de los autores mencionados, es claro que la partitura en sí misma no es música. Es tan solo una guía que, enmarcada en un contexto tanto espacial como temporal y temático, logra adquirir significado. Ese significado es, sin embargo, parcial, más cuando se conoce el propósito, su uso y su función, y se elabora una recreación de la misma, 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 en que el observador tiene contacto directo con el autor a través de su obra; en 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 la huella del intermediario, y siendo objetivos, se reconoce que esta mediación no siempre lleva a una válida presentación del propósito del autor. Por esto, el tratamiento de la partitura representa en sí mismo un riesgo, en el que, de pasar de ser testigo silencioso de la creación de un compositor, se convierta en una deficiente transmisión de mensajes y significados.

La colección de partituras de las MAR proviene de una herencia musical eclesial, que tiene cimientos en la producción musical medieval (canto llano y canto gregoriano⁷), aunque no se cuente con ediciones musicales antiguas en la biblioteca, y que 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

7 El Canto Llano es un género vocal tradicional, antiguo, ligado a la Iglesia Cristiana, cuya principal característica es la monodía 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 está escrita en uno de los ocho “modos gregorianos”.

Dom Próspero Gueranger (1805-1875), Dom Joseph Pothier (1835-1923) y Dom André Mocquereau (1849- 1930), quienes, en el siglo XIX, constituyeron una especie de restauración del mencionado canto llano medieval. 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 el acompañamiento instrumental (si lo hubo), no están presentes en las notaciones conservadas⁸.

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.

La partitura es, entonces, un documento sujeto a análisis, y puede considerarse como componente de una cultura material, que según algunos autores se centra “en la idea de que la materialidad es una dimensión integral de la cultura, y que hay algunas dimensiones de la existencia social que no pueden ser comprendidas completamente sin ella” (Tilley, 2006, p. 1). Según Catalina Melo Angel (2013), es posible establecer entonces, una relación directa entre el documento musical y como este puede reflejar el desarrollo cultural, social, político y económico de una comunidad e incluso de un territorio.

Pensar en cómo la partitura es una fuente histórica en un contexto particular implica la revisión de un caso, que obliga a la pregunta quiénes son sus custodias o propietarias, asunto que se trata en el apartado de resultados.

La música conventual

La música conventual no hace referencia a un género particular de música o a una forma de composición musical. La música conventual, por tanto, es la música que se practica en los conventos, ya sean estos misionales⁹ o de clausura¹⁰. 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. La literatura que refiere investigaciones sobre la música conventual y particularmente compuesta o

⁸ 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 Eugene Cardine (monje de *Solemes*) (1903- 1988, aclara las leyes que rigen la escritura de los neumas primitivos y pone las bases de una “Edición crítica del Gradual romano”, pero no alcanzan a observarse en este estudio.

⁹ Lo misional implica el contacto directo con el mundo, con el fin de evangelizar y llevar el mensaje cristiano; mientras que 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.

¹⁰ Referida a la vida monástica principalmente contemplativa, en contacto restringido con el mundo exterior al convento o monasterio.

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 el periodo virreinal en la América Hispánica.

Baker (2003) explica que los conventos fueron importantes centros de interpretación musical, educación y empleo, y en ello involucra la importancia de ciertas fiestas que siendo de carácter religioso, implican un nexo obligado con el quehacer musical de la ciudad. Los diferentes tipos de convento, sus liturgias, las políticas de los sucesivos arzobispos y los conflictos que surgen, son aspectos centrales en obras como la de Kendrick (1996), que muestra prácticas representativas, 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 acontecimientos, evidencian un hacer musical (de las religiosas) en su contexto.

Así, música conventual comprende varias dimensiones. La dimensión de las prácticas litúrgicas, en las que se encuentra la música para la misa y el rezo, y el canto del oficio divino y, en el mismo sentido, religioso; la dimensión de una práctica musical relacionada con los ejercicios de piedad, que de la mano de la piedad popular se encuentran en procesiones, rezos de rosarios, advocaciones, entre otros. Pero más allá de un hacer musical religioso, existe una dimensión de la vida cotidiana, de contenido espiritual o humanístico (De Certeau, 2000). La bendición de alimentos, los cantos misionales y las prácticas recreativas, en las que la música juega un papel fundamental, conformando una visión integral de estas dimensiones musicales.

7.2 *Método examinandas opus. Procedimiento metodológico*

La investigación se realizó en dos grandes fases que corresponden a: 1. Estructuración y 2. Organización para la Planeación, Ejecución y Seguimiento. Se trata de un estudio principalmente cualitativo que se apoya en la Teoría Fundamentada de Strauss y Corbin (2012), y considera los aportes de las metodologías de trabajo de investigación documental y de archivo. Para caracterizar la colección fue menester revisar elementos cuantitativos, como el número de obras sacras, y qué tipo de cantos y en qué proporción aparecían 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 la cual permitió reconocer rasgos y características del repertorio a partir del uso de filtros y tablas dinámicas.

Asimismo, se responde a una investigación de carácter exploratorio descriptivo y analítico, que hizo uso de herramientas y técnicas propias de la nueva musicología, la investigación histórica y el 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. La fuente primaria es la colección de partituras y su inventario, pero considera otras fuentes ya mencionadas. En este estudio no se realizaron comparaciones con otras colecciones, pero la indagación por ellas permitió encontrar obras comunes, y aunque no se puede realizar inferencias, sí deja vislumbrar algunas generalizaciones tal como afirma González (2009), siendo así otro aporte a la musicología latinoamericana. La aplicación de herramientas propias de la musicología, la investigación histórica y la archivística posibilitó 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 aquello que el compositor tuvo como intención de plasmar en su obra, la misma partitura es imprecisa. Siempre hay una cantidad de detalles que, como afirma Lawson (2009), de los cuales el compositor no se ocupó para dejar explícitamente escrito en la partitura, por lo que para su análisis y 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 doctorales y artículos de musicología consultados tanto en Bibliotecas (virtuales y en físico), registros en Archivos conventuales y en la página web del Vaticano. Fue necesario hacer la consulta en colecciones musicales y archivos, y la participación en cursos que promovían las instituciones que se relacionan 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 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); la participación activa en *Tallis Scholar Course* -Seminario Internacional organizado por Zenobia Música- (Ávila- España) bajo la dirección de Peter Phillips; Archivo Central del Cauca (Popayán); Archivo Histórico de Cali; la revisión de los fondos Ramella (Luigi Ramella 1873-1950) y Arnaldo Bambini (-1951) del PIAMS de Milán; entre otros. 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 Bogotá); el Doctor en filosofía y teología, músico, Rodolfo de Roux, SJ. (Bogotá y Cali); la hermana Fabiola Taborda MAR; la hermana Deysi Leiva Eslava MAR; y el señor Alejandro Archila Castaño, Director del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced en Cali; entre otros.

En la tabla 3 se puede observar algunos elementos contenidos en el diseño de la herramienta Excel.

La ilustración anterior representa solo parcialmente algunas de las categorías de análisis, en ella se puede apreciar diversos aspectos tanto musicales como de contexto, para entender la colección. La tabla completa en Excel integra información enriquecedora para comprender los alcances de la 3coleción, por lo que implica datos sobre el compositor, su nacionalidad, fechas de nacimiento y muerte. De igual manera, se incluye aspectos musicales como el nombre de la obra, el indicador de compás, el modo, la estructura y el material sonoro; aspectos de carácter archivístico como el número de folios, gramaje del papel, las dimensiones, el tipo de documento, la edición, el año de copia o publicación, observaciones como anotaciones manuscritas sobre la partitura, estado de conservación, entre otros.

Tabla 3. Modelo de tabla con aplicación de filtros para recolectar la información

Compositor	Nombre de la Obra	Formato Instrumental o Vocal	Tonalidad o modalidad	Compás	Forma	Uso genérico	Uso específico	Tiempo litúrgico	Tipo de Documento	Lugar de Publicación	Editorial
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	A la Santísima Trinidad	Órgano y voz	La m	4-Apr	Canción	No litúrgico	Evangelización	Fiestas del Señor	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Haydn, Joseph	Alabanzas a Dios	Órgano y voz	La M	4-Apr	Canción	No litúrgico	Evangelización	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Himno Matutino	Órgano y voz	Fa M	2-Apr	Himno	No litúrgico	Alabanza	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Oración para la mañana	Órgano y voz	Sol M	¾	Responsorio	Litúrgico	Liturgia de las horas	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Himno Vespertino	Órgano y voz	Sol M	6-Aug	Himno	No litúrgico	Alabanza	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Pedrell, Felipe	Oración para la noche	Órgano y voz	La m	2-Feb	Responsorio	Litúrgico	Liturgia de las horas	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
H.* Propiedad de la Sociedad General de Edición	Santo Dios	Órgano y voz	Fa M	Sin división de compás	Canción	Litúrgico	Misa o parte de misa	Fiestas del Señor	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Romeu, Luis-Pbro. (Luis Romero)	Dios, sumo bien	Órgano y voz	Fa M	¾	Canción	No litúrgico	Evangelización	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Guzmán, P. - O.S.B.	Trisagio a la Santísima Trinidad	Órgano y voz	Do M	¾	Canción	Litúrgico	Misa o parte de misa	Fiestas del Señor	Impreso	España	Obispado de Barcelona
Trueba, Antonio	En solo Dios está la dicha	Órgano y voz	Fa M	4-Apr	Canción	No litúrgico	Evangelización	Ordinario	Impreso	España	Obispado de Barcelona

En estos documentos de archivo es fundamental conocer más allá de lo técnico musical, el uso genérico y específico de la obra encontrada, así como el tiempo litúrgico en el que se emplea. Implicando así la importancia de la función (litúrgica o no). Por otro lado, desde el estudio de la colección se pueden apreciar aspectos tan variados como los fenómenos de inculturación. Es decir, una cultura musical religiosa en el marco del catolicismo que, encontrándose en un momento previo al Concilio Vaticano II, implementa en los territorios de misión, las disposiciones vaticanas en todo lo relacionado con la liturgia, pero que cuando se trata de expresiones de la piedad popular, permite el uso de cantos locales. En la siguiente Figura puede apreciarse el proceso metodológico de la investigación a manera de algoritmo:

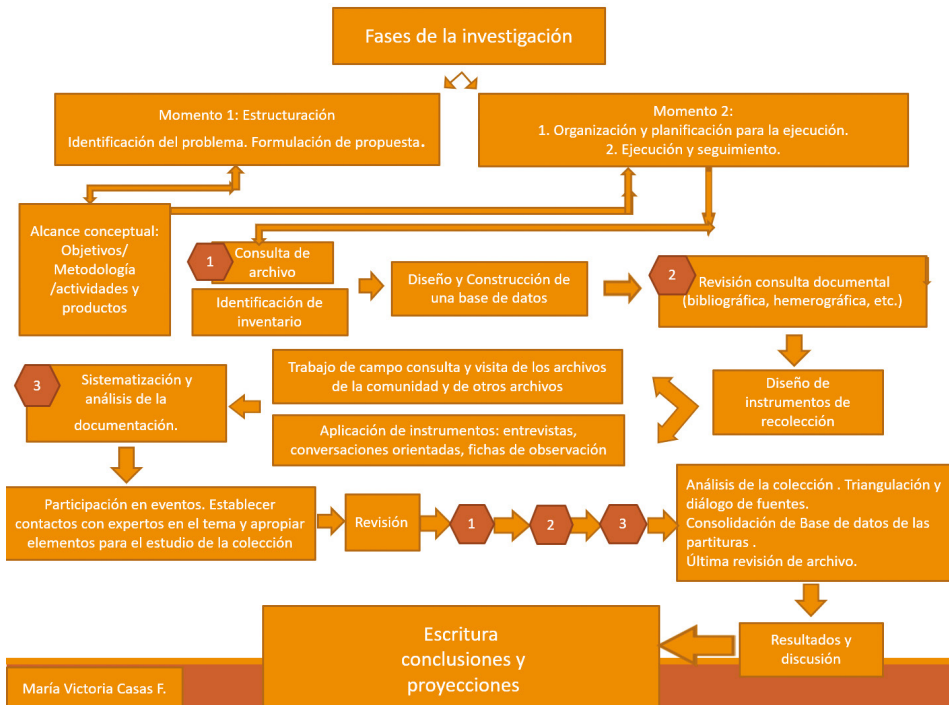


Figura 1. Algoritmo proceso metodológico. Elaboración propia.

7.3 Results. Resultados

Los resultados del estudio de la colección se agrupan en dimensiones de orden musicológico, que comprenden una caracterización detallada de aspectos técnicos como la construcción formal y estructural de las obras, la temporalidad, los autores, las temáticas, los idiomas, la concordancia de títulos,

las tonalidades o modalidades, el uso y la función en relación con el calendario litúrgico, entre otros. Lo anterior sugirió, para el análisis de resultados, la triangulación de fuentes. Para este capítulo se exponen solo dos aspectos: Las Misioneras Agustinas Recoletas como propietarias de la colección, en el entorno en el que se circunscriben, y aspectos generales de la colección, para luego en el apartado de discusión comentar rasgos identitarios y registros de archivo.

Las MAR. Contexto y entorno

Las Misioneras Agustinas Recoletas - MAR son una congregación misionera, 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 y que a Colombia arriba desde 1945 y se consolida en Cali a partir del año 1955, cuando la orden naciente se une a las Terciarias Recoletas de San Agustín o Agustinas Terciarias Recoletas.

En los asuntos normativos de la orden, como son las Constituciones de la congregación, se expresan los rasgos que la identifican. Por un lado, un carácter misionero que les exige la disponibilidad como personas, para anunciar el mensaje de salvación, trabajando con poblaciones en condiciones de vulnerabilidad en distintas partes del mundo. Por ser seguidoras de San Agustín, la Regla y la doctrina del obispo de Hipona, son entes reguladores en los aspectos espirituales. Ello se traduce en una vida sin posesiones personales a imitación de la primitiva comunidad de Jerusalén. Esto se observa al estudiar los documentos musicales, pues si bien algunos de ellos se encuentran marcados con el nombre de alguna religiosa, la posibilidad de uso de estos no es de uso exclusivo para quien ostenta el nombre; por el contrario, está a disposición de toda la congregación. Por esta razón, muchos de los libros y diarios, entre otros documentos que podrían considerarse como “personales”, se encuentran en la biblioteca del convento. Como Recoletas son fieles al espíritu de la Recolección agustiniana¹¹.

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 para el caso de Cali, presentan

¹¹ 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.

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, para posteriormente ser reconocidas con el nombre de *Terciarias*.

La consolidación de la comunidad es resultado de varias situaciones. Los órdenes religiosos 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 1931¹², y la guerra civil española (1936-1939), que se ven reflejados en la naciente congregación de Misioneras Agustinas Recoletas. Además, es pertinente atender en los orígenes de las MAR lo relacionado con los conflictos mundiales. El nacimiento de la congregación se da en un periodo de conflictos bélicos; 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 la educación, se evidencia en la creación de varios colegios, tanto masculinos como femeninos, dirigidos por religiosos, instituciones que, 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 1887¹³, y las sucesivas reformas a dicha declaratoria que se afianzaba la colaboración Iglesia-Estado.

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 fe-

¹² 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 170 conventos de Madrid fueron incendiados en mayo de 1931.

¹³ 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.*

menina que surge en Cali, y que pasó de *Beatas Agustinas*, a *Religiosas Agustinas*, luego a *Terciarias Recoletas* que en 1955 se unen a las *Agustinas Recoletas de María*, congregación que hoy se conoce como *Misioneras Agustinas Recoletas MAR*.

Como consta en diversos documentos tanto eclesiásticos como civiles, en el tránsito del siglo XIX al XX, se incrementaron el número de fundaciones religiosas católicas, y con ello la realización de congresos, asambleas, semanas misionales, que como indica Córdoba (2015), también se tradujo en un incremento de publicaciones, libros y revistas sobre la labor misional. 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.

En 1926, el Papa Pío XI promulga la encíclica *Rerum Ecclesiae*, sobre la acción misionera, en la que se expresa el interés de la iglesia por las misiones, 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. Lo cual incentivó la fundación de nuevas congregaciones en distintas partes del mundo. La formación y creación de seminarios, las nuevas órdenes contemplativas, las vocaciones y congregaciones religiosas nativas, la organización y división del territorio de misión, lo cual exhortó favorecer las misiones. Todo ello de la mano de la migración de frailes y monjas que llegaron a países latinoamericanos, dada la situación española de los años 30. 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 a trabajar extramuros del convento en labores de asistencia social y educación (Córdoba, 2015).

El arte es un instrumento para aproximarse a la población, iconografía y música, así lo evidencia esta comunidad. Las expresiones artísticas se presentan en distintos espacios de la vida misional: la iglesia, la escuela, el orfanato; pero también su uso se observa en los espacios públicos como calles y plazas.

Las Misioneras Agustinas Recoletas y su colección de partituras

La colección de partituras propiedad de las MAR, que se encuentra en la biblioteca san Agustín del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced en Cali, contiene un acervo documental de partituras de música religiosa y música profana. Durante el año 2015, la autora de este documento efectuó un inventario somero que permitiera identificar el material básico de lo que se organizó como colección. Se procedió a separar estos materiales y se inició un estudio de los documentos seleccionados, desde lo relacionado con la

música sacra. Este acervo contenía obras editadas y obras copiadas a mano, principalmente de piezas compuestas, producidas o editadas a partir de 1903, luego de la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X, en el que se reglamentó y orientó todo lo concerniente a la música sacra, teniendo en cuenta una serie de factores como la necesidad de fortalecer la práctica musical en monasterios, seminarios y colegios católicos, así como la escogencia de los repertorios y tipo de texturas, registros, formatos instrumentales y vocales que rigieran lo ya expuesto en las reformas musicales en el catolicismo de la segunda mitad del siglo XIX en Europa.

Durante el siglo XIX, se observó una fuerte tendencia a interpretar de forma teatralizada, casi como en la ópera, los cantos para la liturgia dejaron ver, cómo la música en lugar de prestar un servicio a las celebraciones se estaba convirtiendo en un ente independiente, en el que el derroche de virtuosismo invitaba a feligreses a disfrutar un espectáculo musical, en lugar de cumplir con el objeto de la música en el culto. Esto llevó a formular algunas reformas y a consolidar el *cecilianismo*, que intentó volver a la simpleza de las formas y a ocuparse de sugerir música sencilla, pero de buena calidad.

Por ello se establecieron características precisas sobre la composición musical católica: esta debía ser bella, sencilla y con un “carácter de universalidad”, para cumplir con su función de difusora y afianzadora de la fe. No obstante, se corrió el riesgo de perder el norte de la posibilidad de componer una obra verdaderamente “artística”, ya que todo se centró en la funcionalidad y el servicio.

Estas normativas también invitaron o más bien, intentaron obligar a las comunidades a retornar al canto gregoriano medieval y a la polifonía, al estilo de Palestrina, es decir lo propuesto en el siglo XVI durante el Concilio de Trento, en respuesta a la reforma protestante y lo relacionado con las prácticas musicales. Lo anterior se tradujo entonces en una serie de elementos como la restricción de uso de registros extremos (agudos o graves), y de acompañamientos instrumentales (siempre para teclado), polifonías que permitieran la comprensión de los textos, con acompañamientos instrumentales que fueran de nivel bajo o medio de complejidad a la hora de interpretar, ya que no se esperaba contar con curas, frailes o religiosas con altos niveles de formación musical que pudiesen tocar estas piezas en los servicios católicos. Esto es, pues, lo que se encuentra en la colección: música manuscrita y música editada, que constituye el cuerpo de partituras de la Biblioteca en las que se aprecian cuadernos, hojas sueltas, libros y colecciones. Para efectos de este capítulo solo se tratará lo concerniente a la música sacra que contiene temas relacionados con la recolección agustiniana.

El total de obras del acervo en partituras de música sacra cubre 1868 títulos, que si bien se logran identificar como música religiosa y en la mayor parte de los casos, como música sacra, una buena parte de estas partituras, que son música vocal, ya sea con acompañamiento instrumental o *a capella*, pertenecen a interpretaciones para la liturgia, lo que evidencia que podrían ser utilizados por distintas congregaciones religiosas católicas, pero también hay algunas composiciones propias de la espiritualidad agustiniana.

El corpus es variado y rico en diversas expresiones: canto gregoriano y canto llano al estilo medieval, misas, oficios divinos, himnos, motetes y obras de la piedad popular, cantos procesionales, cantos marianos, letanías, rosarios, villancicos, cantos de advocaciones y cantos misionales, entre otros. Muchas de estas obras están consignadas en libros publicados en España, Francia e Italia. Sin embargo, en períodos álgidos para el catolicismo, las ediciones que se encuentran fechadas en la colección para momentos como la guerra civil española, y la segunda guerra mundial, son publicaciones realizadas en Colombia, aunque contengan obras europeas de distintos momentos históricos, y de obras procedentes de tierras de misión, como el caso de la Araucanía en Chile.

No obstante, también se identifican obras de compositores colombianos, o de músicos extranjeros radicados en Colombia (también procedentes de las migraciones de posguerra), que se relacionaron y convirtieron en figuras de la música en Colombia hasta mediados del siglo.

La información y caracterización detallada se contemplan en el capítulo 3 de la tesis doctoral. Para efectos de este capítulo se muestra una ilustración genérica sobre el tipo de obras en las siguientes, Tabla (4) y Figura (2):

Tabla 4. *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

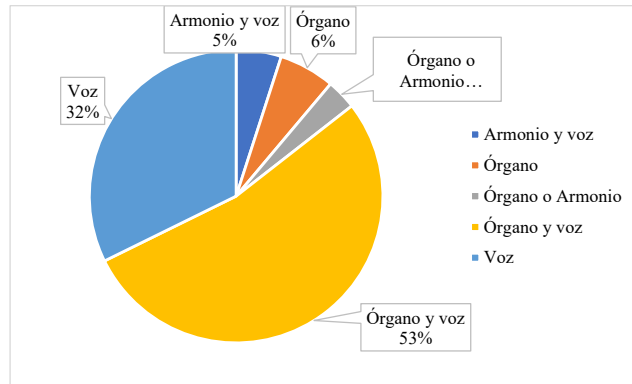


Figura 2. Información porcentual de formato vocal o instrumental de la colección

Lo anterior 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.

Unas cuantas obras propias de la orden agustiniana aparecen reiterativamente en la colección, tanto en impresos como en manuscritos, y su uso se refrenda desde la consulta a los archivos de la Merced, en la correspondencia, constituciones y libros de diario.

Por otro lado, es menester recordar, que, igual como había ocurrido en Trento en el siglo XVI, entrado el siglo XX, se promovieron las celebraciones que públicamente permitieran diferenciar el rito católico del cristianismo protestante en sus diversas denominaciones. Por ello dos fiestas centrales del calendario litúrgico fueron incentivadas a hacerse visibles para todas las comunidades católicas: las fiestas marianas y la celebración del Corpus Christi. Estos elementos evidencian en la colección un gran número de cantos relacionados con las advocaciones marianas y la fiesta de Corpus, asunto que no es exclusivo de las MAR, por el contrario, fue de carácter más que invitatorio, de orden normativo en las diócesis católicas, comprometiendo a todas las comunidades religiosas. Procesiones, misas y celebraciones civiles, enmarcaron esta ritualidad.

Desde una directriz vaticana, se conformaron grupos como la Acción Católica, con la participación de laicos comprometidos, que de manera contundente apoyaron de la mano a los gobiernos católicos, para intentar “erradicar” o por lo menos disminuir el impacto de las misiones evangélicas que comenzaron a crecer durante toda la primera mitad del siglo XX. Colombia no fue la excepción, y así, desde las parroquias, conventos, seminarios y colegios se efectuaron acciones de defensa del culto mariano y de la sagrada eucaristía, a la par que se presentaron ataques poco “cristianos” a los creyentes y profesores protestantes. En este sentido, también hubo cantos invitando a mostrar una imagen de Jesucristo defensor de la Ley, e incluso como un héroe de Batalla. En múltiples localidades del país se cantó a Cristo como el vencedor de la opresión, el rey de la patria. Como se aprecia en obras de compositores colombianos como Vidal y Tobón en la región antioqueña.

Las MAR al ser misioneras, también evangelizaron teniendo en cuenta el canto como un medio práctico y atractivo, praxis llevada a cabo históricamente desde las misiones en épocas de la colonia. Pero esta vez, los cantos misionales harán uso de lo propio de la cultura en la que realizan su labor. La devoción popular constituyó y sigue conformándose como una fuente inagotable de cantos populares que se interpretan en lengua vernácula y con aires propios de las regiones evangelizadas.

Para efectos de este capítulo, la discusión se centrará en los elementos de la colección de partituras que pueden identificarse como rasgos identitarios de la congregación.

7.4 *Communio*. Discusión

Rasgos identitarios de la música en los conventos agustinos

Se asume la identidad como una representación que tienen los individuos o grupos de su posición (distintiva) en el espacio social y de su relación con otros individuos o grupos que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio (Giménez, 2000), y para el caso particular de la congregación religiosa, se hace necesario reflexionar en la identidad colectiva. La construcción de la identidad colectiva se relaciona con el proceso de socialización que se desarrolla en función de un contexto social. Y es aquí donde se puede pensar que la congregación religiosa tiene unos rasgos identitarios. Las religiosas de una comunidad se encuentran unidas por valores e imágenes, que constituyen un marco normativo de grupo y, por ende, un elemento cohesionador. En este caso, la homogeneidad del grupo hace posible el predominio de la identidad colectiva sobre la individual (Habermas, 1987). Es en este sentido en el que se considera el hacer musical en los conventos

agustinos, como un elemento constructor de esa identidad congregacional. De este modo, desde una visión piramidal habría que abordar la identidad colectiva desde una jerarquía que implica de mayor a menor grado así: el catolicismo (como conjunto universal), que acoge en su interior a las comunidades agustinianas (subconjunto mayor), y a su vez a él pertenece la orden de Agustinos Recoletos (subconjunto de la orden), hasta llegar a las MAR, Misioneras Agustinas Recoletas (subconjunto de la recolección agustiniana). Aun así, esta congregación, como pudo observarse, cuenta con otras particularidades como son el hecho de ser congregación femenina y misionera. Aunque para Mercado y Hernández (2010), la identidad supone un ejercicio de autorreflexión, en el que la persona valora sus capacidades, y tiene conciencia de lo que es como sujeto, el individuo que pertenece a una orden religiosa reconoce que aún en el recogimiento de la clausura o el claustro, convive con otros. Su conocimiento propio lo lleva a reconocerse como miembro de un grupo. Este grupo es particular y se diferencia de otros grupos. Así, no es lo mismo ser monja carmelita, monja de la Presentación que monja Misionera Agustina Recoleta, aunque todas sean religiosas católicas. Para el caso de las MAR, es preciso hablar de la identidad colectiva. La identidad colectiva es una construcción del sentido de pertenencia que se relaciona con otras interacciones sociales, la cultura y el contexto social micro y macro. Implica, por tanto, semejanza al interior y diferencia al exterior. Según Mercado y Hernández (2010), la diferencia requiere la sanción del reconocimiento mutuo para que exista social y públicamente.

Las comunidades religiosas que siguen la espiritualidad de san Agustín, así como la mayoría de las congregaciones cristianas que se conforman en identidades colectivas, hacen uso de la música en diferentes momentos del día, sean o no momentos litúrgicos. La mirada de san Agustín a la música es profunda, permanente y reiterativa. En primer lugar, se refiere a ella como la ciencia del movimiento o de la modulación (Prada, 2014), y es para San Agustín un mecanismo para conectarse con lo divino. En su literatura se hallan múltiples alusiones a la música, incluidos sus seis libros titulados *De Música*. En el libro de las confesiones trata varios aspectos con las respuestas emocionales a la música, al canto de los himnos ambrosianos y al poder incluso peligroso que puede ejercer la música, si únicamente se queda como respuesta sensorial y no logra el trabajo profundo de conectar con lo divino. Las referencias de san Agustín al canto de los salmos se encuentran en sus escritos y en los registros de los monasterios agustinos, donde 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 (Enarr.in Ps. 50,1/50,2/66,1/66,3).

Históricamente, monasterios y conventos agustinos, en diferentes provincias, han mostrado una trayectoria particular sobre la práctica musical. Para el caso de las comunidades en América Hispana, durante el periodo virreinal,

... 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, 2009, p. 154).

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.

Una manera de reconocer estos rasgos se logra elaborando un mapeo sobre la actividad musical en el Convento de la Merced en Cali entre 1900 y 1970 de la mano del acontecer cotidiano de las MAR, lo que obliga a seguir el rastro en varias direcciones. Por un lado, identificar físicamente los vestigios de esta ocupación, 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 inhabitación de las monjas en el convento implica la atención de ciertas actividades 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. Actualmente, habitan en el cenobio las hermanas mayores que, si bien no se encuentran en tierras de misión, o en la labor educativa directa, sí ejercen un importante apostolado y tareas de acompañamiento espiritual a feligreses y vecinos de La Merced.

El mapeo sobre la música en el convento arroja tres elementos que lo identifican: los instrumentos musicales en el monasterio, las monjas músicas de la congregación y los registros de archivo del convento. Para efectos de este capítulo se centra la atención en la relación de la colección de partituras y los registros de actividad musical en el archivo del convento. Sin embargo, se

hace una invitación al lector a que en una visita al Museo de Arte Colonial y Religioso (Cali, Colombia), pueda conocer los instrumentos ahí presentes, que dan cuenta de la actividad musical: un piano vertical alemán que se ubica en la sala de recreo de la congregación; un órgano eléctrico *Mishall* (en mal estado); un armonio, que testifica su constante uso; y un órgano electrónico *Hammond*, que simula el sonido de los órganos de tubos; instrumentos todos fabricados antes de 1950; y más contemporáneos, un órgano *Yamaha* de los años 1970 y una guitarra acústica *Yamaha* de 2010. Esta última en uso.

Registros en el archivo del Convento

La consulta a documentos de archivo del Convento permite confirmar un corpus informativo sobre la actividad musical en el monasterio entre los años 1900 – 1970. En su gran mayoría, responde a interpretaciones en actos litúrgicos, fiestas propias y actos recreativos, realizados por las monjas, 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 (Valle del Cauca, Colombia).

En las pesquisas se encuentran registrados los mismos eventos año tras año, en distintos documentos que corroboran el uso de repertorios comunes y a la luz de la información de las fuentes se aprecia el manejo de cantos como son salmos, himnos y otras obras propias de la liturgia de las horas y de las misas.

En el siguiente mapa se aprecian los distintos documentos que permiten alimentar una construcción del hacer musical en el Convento, en el periodo en estudio. Ellos dan cuenta de cómo la permanencia y reiteración de ciertas acciones y labores, van conformando aquellos rasgos de la práctica musical de esta colectividad. Se distingue entonces que la música sacra es un elemento cohesionador de las órdenes religiosas, en cuanto su uso se da en celebraciones comunitarias como la misa o el rezo del oficio, y más allá de la orden religiosa católica, se comienza a particularizar con el hecho de ser una organización que sigue la espiritualidad agustiniana, regida por unas constituciones y una regla que obliga al empleo de ciertos repertorios propios de dicha orden. Éstos y las prácticas diarias de oración y trabajo se constituyen en atributos distintivos de la identidad congregacional. Por tratarse de un ejercicio exhaustivo, la consulta de estos registros, no se detalla en este capítulo, sin embargo, a manera de ilustración se comentan algunos de los hallazgos.

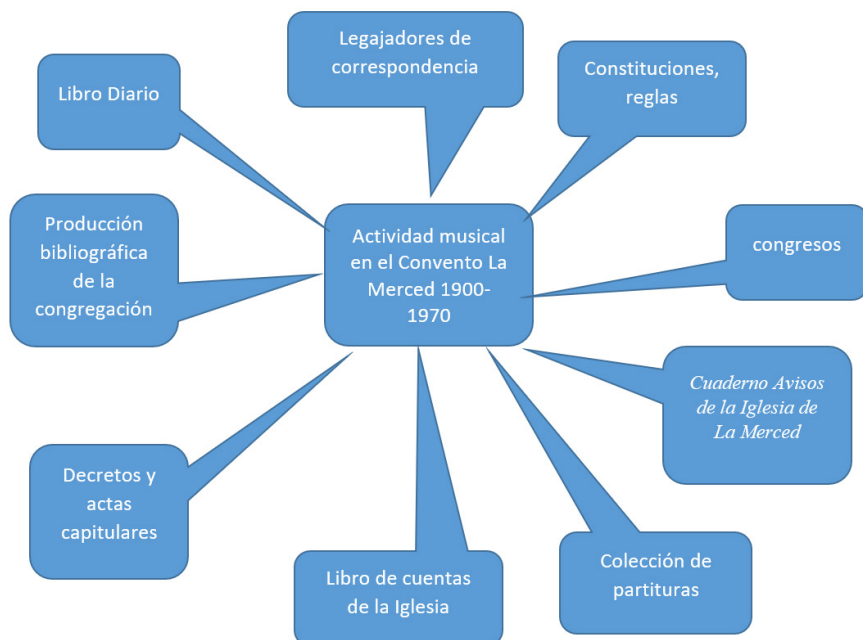


Figura 3. Mapeo de documentos. Elaboración propia.

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. En el capítulo 1 de las constituciones, acerca del oficio divino en el numeral 4 se lee: “todas, pero principalmente la hebdomadaria¹⁴ y las encargadas de rezar las antífonas y entonar los salmos, deben registrar anticipadamente el oficio y 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). 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).

¹⁴ En los cabildos eclesiásticos y comunidades regulares, semanero, persona que se destina cada semana para oficiar en el coro o en el altar.

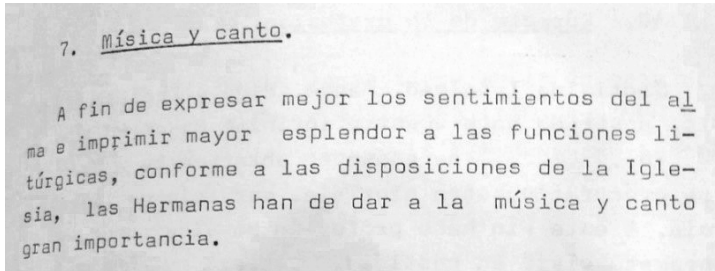


Figura 4. Detalle Actas de 1947

Fuente: *Libros de actas y constituciones*. Archivo Convento la Merced.

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 antifonas *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. En las fiestas propias de la congregación, se cita que deberá cantarse el *Tedeum* por toda la comunidad, así como los himnos *Joseph*, *Nuestra Señora de la Consolación*, *Himno de la Congregación* y *Dios te salve* (p. 60). Además, en los capítulos (general, provincial y viceprovincial) menciona que se debían cantar el *Veni creator Spíritus*, *Te Deum Laudamus* y el *Magne Pater Agustín* u otro himno.

En el documento *Cuaderno Avisos de la Iglesia de La Merced 1940-1945*, constantemente aparecen referentes de prácticas musicales. Cada año, se registra en el mes de agosto el rezo de la novena a san Agustín, en donde hay también misa cantada. De igual manera, se referencian encargos de misas cantadas por el alma de algún difunto, que mencionan como misa gregoriana cantada, así como las misas cantadas de media noche los 24 de diciembre, entre otros. El registro de sus diarios y cuadernos evidencian que el oficio se cantaba en latín hasta antes del CV-II, y era frecuente el canto del *Magnificat*, el *Benedictus*, el *Tedeum*, el *Angelus*, el *Salve* y el *Joseph*.

Si bien las MAR son misioneras, al interior de sus prácticas diarias comunitarias, en las cuales se incluye la misa y la liturgia de las horas (por lo menos las horas canónicas Laudes y Vísperas), la música es un elemento constitutivo que refuerza la oración. La parte musical suele estar a cargo de alguna hermana, en el caso de que tenga formación musical, o se encarga diariamente a quien corresponda la organización de lecturas y cantos eucarísticos, o lecturas, salmos e himnos para la liturgia de las horas.

Estas partituras de la colección muestran un dinamismo, en el sentido que, aunque muchos de los cantos conservan el mismo texto, las líneas melódicas y los acompañamientos armónicos dan fe de las distintas temporalidades. Por ejemplo, el *Te Deum*, tan anunciado y mencionado, basado en el himno de Tomás de Aquino, inicialmente se cantó en latín, al estilo gregoriano, y con el paso del tiempo fueron creándose nuevas melodías que conservaban el texto; o incluso conservando la melodía original, se tradujeron al castellano, para ser cantadas así, luego de la promulgación del Concilio Vaticano II. De lo mencionado, hay muestras en las grabaciones en cintas magnetofónicas encontradas en la biblioteca del Convento.

Dentro de la colección de partituras, es imprescindible mencionar el manuscrito de la madre Rita de Jesús Crucificado (1899-1984), quien desde 1934, copió manualmente partituras en un precioso cuaderno que contenía una miscelánea de obras religiosas, desde letanías marianas hasta villancicos de la tradición popular y misas de distintos momentos históricos. El cuaderno no siempre incluyó las fechas de copia de las obras, sin embargo, la continuidad del mismo se da, al identificar una misa en español, compuesta entre 1965 y 1968, es decir una obra posconciliar, que fue y sigue siendo interpretada en diversas comunidades católicas.

Son incontables los registros sobre el uso de la música y sobre la escogencia de cantos que se repiten año tras año en las mismas celebraciones, configurando un entramado que hila tiempo-espacio y propósitos unitivos. De manera que la práctica musical que se devela desde la colección de partituras, muchas de ellas con huellas y marcas, nombres y anotaciones, revelan a la luz de un buen cubero, cómo la partitura es y seguirá siendo una de tantas herramientas que puede usarse como fuente histórica para configurar una identidad colectiva.

7.5 *Ite, missa est.* Consideraciones finales

El documento musical, en el entendido de una amplia diversidad de materiales físicos (partituras, grabaciones, programas de mano, actas, entre otros), permite abordar un sinnúmero de oportunidades para consolidar investigaciones musicológicas a partir de lo que constituye un archivo. En este sentido, la partitura se convierte en una fuente histórica que contribuye a la construcción de una identidad congregacional.

En el estudio aquí descrito, de los documentos musicales que conforman el Archivo de las Misioneras Agustinas Recoletas, es preciso manifestar que las fuentes son múltiples y variadas, y que en esa construcción, la colección de partituras que se encuentra en la biblioteca de las MAR se constituyen en un archivo que permite comprender unas prácticas musicales que se muestran

como rasgo identitario de una congregación religiosa; sin embargo esto no hace exenta su vinculación con la vida cotidiana, más allá del claustro, de la ciudad misma. Las prácticas urbanas, como lo afirma De Certeau (2000), transforman el concepto de ciudad y reinventan lo cotidiano.

El estudio de archivos musicales se ha convertido en un asunto de interés desde la segunda mitad del siglo XX; porque, de manera particular, los archivos musicales religiosos han sido tratados ampliamente en el caso de las catedrales europeas e hispanoamericanas, pero los estudios de archivos conventuales son apenas un tema en desarrollo; de igual manera, porque compete a diversas disciplinas el abordaje de estos objetos de estudio. Se trata entonces de una musicología histórica que debe dialogar con la historia de la religión, la historia urbana y la historia cultural, ya que estas congregaciones se encuentran geográficamente inmersas en ciudades a la vez que basan su práctica en un importante legado musical que data incluso de la Edad Media, momento en el que se agrupaba la documentación musical en el código del canto llano y se ubicaban incluso en arcas, salas capitulares o sacristías, y que, con el paso del tiempo, pasaron a convertirse en elementos custodiados más allá de lo artístico, como objeto de valor comunitario. Pero, en el caso de la ciudad de Cali, la custodia de estos bienes materiales no ha sido un asunto de gran trascendencia. Como registro de sus archivos, correspondencia y actas, entre otra documentación, emergen estas cuestiones de prácticas musicales, que develan diversos asuntos más allá de la musicalidad en sí misma.

Las congregaciones religiosas se identifican por comprender y construir valores e imágenes que constituyen un marco normativo de grupo y que se convierten en un elemento de unión, que los hace homogéneos y que muestran un predominio de lo colectivo sobre lo individual, como lo afirma Habermas (1987). Es esto lo que permite comprender las órdenes religiosas como identidades colectivas, en las que algunos rasgos las hacen diferenciadoras de otras similares y quizá con el mismo objetivo de constitución.

La música y su práctica, en el caso de los conventos agustinos, ya sean de misión o recolección, o de misión y recolección, son un elemento que contribuye a construir esa identidad congregacional. Esto puede verificarse desde diferentes puntos de proximidad. Basta con asistir a una celebración litúrgica y encontrar en ella la participación musical, o con visitar un convento como el del desierto de la Candelaria en Boyacá, el Escorial en España, la capilla de Ostia Antica, o cualquier otro cenobio agustino, para darse cuenta de que la música ha estado ligada a su devenir histórico. De igual forma, cuando se puede indagar más a fondo el hacer cotidiano y ordinario de un convento femenino se encuentra presente el canto, con un menú amplio de ofertas que

alimentan el espíritu, como los cantos de la liturgia de las horas, los cantos de la misa y hasta los cantos de acción de gracias por los alimentos.

La reiteración de obras, en los distintos libros y manuscritos, confirman la presencia de repertorios comunes a la congregación y, desde una mirada más amplia, en obediencia a las reglamentaciones pontificias, se comparte y encuentran similitudes con la música de otras congregaciones.

La mirada a la historia musical en conventos femeninos es un proceso en construcción que apenas comienza en Colombia, mientras que en otros lugares del mundo cuenta con una trayectoria importante, principalmente en momentos del periodo virreinal en América, la Edad Moderna en Europa y algunos trazos del periodo republicano.

Las fuentes encontradas dan cuenta de un hacer musical en el convento, que se relaciona con lo que sucede temporalmente, no solo al interior de la congregación y el mundo católico, sino que también permea y se alimenta del acontecer local. Por lo que la musicología urbana, pasa a ser un elemento que contribuye a comprender estos sucesos y objetos de investigación.

Actualmente, la conformación de archivos está mediada por una apuesta de digitalización documental, en ocasiones sistemática y en otras carente de rigurosidad para su conservación. Aunque un archivo no necesariamente implica una historiografía minuciosa, sí permite recuperar el registro de un hecho musical, ya sea sonoro o escrito, invitando a recordar que, en lo cotidiano, simple y llano, habitualmente, se pasa desapercibido todo un cúmulo de historia y significado. La música puede ser, desde su partitura, una herramienta para proveer toda esta información, además de la consulta de fuentes, oportunidades para continuar el intento de responder cuestiones sobre “nosotros” mismos.

- Aranda Juárez, B. (2009). La educación en los religiosos agustinos del siglo XVII. *Destiempos.com*, 3(18), 144-176. <http://www.destiempos.com/n18/aranda.pdf>
- Baker, G. (2003). Music in the convents and monasteries of colonial Cuzco. *Latinamerican Music Review* 34(1).
- Bejarano Pellicer, C. (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Bombi, A., Carreras, J., & Marín, M. (2005). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Universidad de Valencia.
- Burke, P. (2004). *¿Qué es la Historia Cultural?* Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Cabezas Bolaños, E. (2005). La organización de archivos musicales marco conceptual. *Información, Cultura y Sociedad*, 13, 81-99.
- Carter, T. (2005). El sonido del silencio, modelos para una musicología urbana. En M. Marín López; A. Bombi, y J. Carreras López (Eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Universidad de Valencia.

- Constituciones y Ritual de las MAR (1969).
 Córdoba Restrepo, J. F. (2015). *En tierras paganas. Misioneros católicos en Urabá y La Guajira, Colombia, 1892-1952*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1, Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Giménez, G. (2000). Identidades étnicas: estado de la cuestión. En L. Reina (Ed.), *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XXI*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Nacional Indigenista, Miguel Ángel Porrúa.
- González, J. P. (2009). Musicología y América Latina: una relación posible. *Revista de la Asociación Argentina de Musicología*, 10, 43-72.
- GTCCPB. (2010). *Manual de música notada*. Consejo de Cooperación Bibliotecaria, Grupo de Trabajo de Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/6041/1/MusicaMARC-jun2010conM.pdf>
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa, Vol. 1*. Taurus.
- Iglesias Martínez, N. & Lozano, I. (2008). *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Biblioteca Nacional de España. Ministerio de Cultura.
- Kendrick, R. (1996). *Celestial sirens: nuns and their music in early modern Milan*. Oxford Monographs on Music, Clarendon Press.
- Lawson, C. (2009). *Interpretación histórica de la música*. Alianza Música.
- Lawson, C. (2011). La interpretación a través de la historia. en J. Rink (Ed.), *La interpretación musical*. Alianza Música.
- Londoño, M. J. MAR (2005). *Ensayo histórico Misioneras Agustinas Recoletas*. Leganés, España.
- Marín, M. Á. (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Edition Reichenberger.
- Marín, M. Á. (2014). Contar la Historia desde la periferia musical y ciudad desde la musicología urbana. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 2, 10-30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4915842>
- Melo Ángel, C. (2013). *El documento musical en los procesos de salvaguardia del patrimonio musical colombiano, el centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura*. [Tesis de Maestría no publicada]. Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/13997>
- Mercado Maldonado, A. & Hernández Oliva, A. V. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia*, 17(53), 229-251. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352010000200010&lng=es&tlng=es.
- Misioneras MAR (2019). <http://www.misionerasmar.org>
- Paredes, S. MAR (2004). *Agustinas Terciarias Recoletas. Primera comunidad religiosa caleña*. Carvajal.
- Prada Dussán, M. (2014). Aproximación al sentido de la palabra música en las obras de San Agustín. *Franciscanum 161(LVI)*, 17-49.

- Regla y Constituciones de la Orden de Ermitaños S. Agustín, acomodado a las religiosas de la misma orden. (1927). Imprenta del Pacífico.
- Reyes Gallegos, A. M. (2016). Los acervos de documentos musicales. ¿Libros raros, libros especiales? *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, 30(70). <http://revb.unam.mx/ib/index.php/ib/article/view/57609/51749>
- Serna, J. & Pons, A. (2013). *Historia cultural. Autores, obras, lugares*. Ediciones AKAL.
- Strauss, A. & Corbin, J. (2012). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Tilley, C. (2006). *The handbook of material culture*. Sage Publications.
- Torres Mulas, J. (2000). El documento musical: ensayo de tipología. *Cuadernos de documentación multimedia*, 10. <http://www.ucm.es/info/multidoc/revista/um10/paginas/pdfs/Jtorres.pdf>.
- Villegas Rodríguez, M. (2011). El monasterio de agustinas de Hipona (s. IV-V): comunidad de oración y estudio. *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular Simposium* (XIX Edición). San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1.