

Un Cuadernillo Anónimo o La Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Cayzedo*

Luis Carlos Rodríguez

Los sonidos de la época de la Independencia

Uno de los temas menos conocidos, debatidos o discutidos de los años del período revolucionario que vivió Colombia a principios del siglo XIX, por las dificultades intrínsecas que implica su investigación, es el relacionado con los sonidos de esa época. Sin embargo, los acontecimientos que enmarcan la época de la independencia y los primeros tiempos republicanos en nuestro país (1810-1840), se han podido oír en la actualidad gracias a la recuperación de algunos documentos musicales de entonces. Éstos nos muestran un paisaje sonoro sencillo, que alimentaba con valeses, contradanzas y bambucos, música inglesa y francesa, además de canciones libertarias y elegíacas, el espíritu patriótico de sus protagonistas. Personajes y momentos que se pueden apreciar mucho mejor en la actualidad al escuchar sus músicas.

Entre los más encomiables esfuerzos para rescatar la historia de las músicas que se oyeron en esos años, merece especial mención el de hacer sonar –literalmente– un curioso cuadernillo manuscrito que trae en la parte superior de la primera página la leyenda, a manera de título, de *Música de guitarra de mi S^a D^a Carmen Cayzedo*¹. Este cuadernillo es el más antiguo documento musical que se ha conservado del siglo XIX colombiano, y reúne una excelente muestra del repertorio de danzas de salón y de la llamada *música doméstica* de entonces.² Perteneció a María del Carmen Cayzedo y Jurado, hija del general Domingo Cayzedo, y dama perteneciente a la élite social y política capitalina.

El proyecto de rescatar la música de la época de la independencia y los primeros años de la vida republicana de nuestro país fue liderado hace varias décadas por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, colegio máximo de las academias de Colombia, y su director, el Dr. Joaquín Piñeros Corpas. Varios textos suyos, escritos a lo largo de veinticinco años, sin cambios sustanciales, fueron publicados en las contra-carátulas y cuadernillos de varios discos, y han sido siempre de obligada referencia al hablar y escribir sobre el tema. Los más conocidos son: *Música de Colombia, Historia de la bandera y del himno nacional, Introducción al Cancionero noble de Colombia, Fonosíntesis colombiana (El sonido de la historia patria), Confidencias de una guitarra del siglo XIX, La música del Libertador y otras obras del sentimiento histórico colombiano, y Música de la época de la Independencia en Santa Fe de Bogotá*.

Desde los últimos años de la Colonia, en las fiestas de buen tono de la nobleza criolla, y en las tertulias caseras de Santa Fe y demás ciudades florecientes, las parejas bailaban al compás de minués, paspiés, breñañas, amables, contradanzas, fandangos, torbellinos, mantas, puntos, jotas, valeses, ondúes, pasodobles y otras danzas de menor importancia, todas “aprobadas” por el gobierno y la iglesia.

El cuadernillo

El documento en referencia es un cuadernillo con motivos florales en su pasta de colores verde, azul y dorado, de 21.5 x 16.3 cm y 14 páginas.  quedó consignado, con una muy legible caligrafía musical, el repertorio de guitarra de María del Carmen. **Imagen 1**

Dice Piñeros Corpas: *Después de incógnitos peregrinajes, de los que salió en integridad y con huellas de tenencia considerada y cariñosa, llegó a manos del historiador Guillermo Hernández de Alba, quien lo cedió al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. La institución, comprendió que se le había donado no sólo una joya paleográfica, sino un tesoro testimonial singularmente útil para lograr una cabal idea de los aires en boga de 1825 a 1840, en nuestros salones y plazas.*

Por ello, decidió intentar una reinterpretación de la música escrita y devolverle al cuadernillo sus propios sonidos, encargando de ello al compositor antioqueño Blas Emilio Atehortúa.

Con ocasión de la presentación de las músicas frecuentemente oídas en el Palacio de San Carlos durante la Gran Colombia **Imagen 2**, en un concierto especial en homenaje a la primera dama de la Nación, doña Cecilia Caballero de López, en 1977, la Orquesta Filarmónica de Bogotá interpretó los arreglos y fue dirigida por el maestro Atehortúa. El registro de este evento musical es el que ha editado el Patronato en los mencionados discos.

Atehortúa efectuó la orquestación de la mitad de las piezas incluidas allí, a saber, entre contradanzas, valeses, pasodobles y danzas británicas: *La libertadora, El colegial, El Arias, El filósofo caucano, El retozo de los frailes, El aguinaldo, El clavel, La negra, La cojera, La florita, Pasodoble, Las cornetas, El aguacerito, Baile inglés y Allegro*. Varias de estas piezas fueron integradas por él en una obra, a manera de suite, bajo el nombre de: *Música para el tiempo de la Gran Colombia*, para guitarra, cuerdas y otros instrumentos, con la Op. 76 (1978) de su catálogo personal. Esas mismas piezas fueron grabadas por el recientemente fallecido maestro Gentil Montaña, en una versión para guitarra moderna que se ha tomado como modelo.³

Unos años después, el guitarrista Gabriel Trujillo arregló todas las piezas del Cuaderno y junto a las contradanzas *La trinitaria* y *La vencedora*, otras muy conocidas melodías de la época, las publicó en el libro *La guitarra en la Nueva*

Granada y la Gran Colombia,⁴ también bajo los auspicios del Patronato. Posteriormente, la misma entidad pidió al maestro Gustavo Lara una nueva orquestación para guitarra y pequeña orquesta, que se ha presentado con notable éxito en varios conciertos de la capital del país.

Por otro lado, como parte de las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia, el maestro Gustavo Yepes Londoño llevó a cabo una versión sinfónica, tomando algunas de las piezas del cuadernillo, a la que llamó “Aires neogranadinos”. La obra fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Universidad Escuela de Administración, Finanzas e Instituto Tecnológico (Eafit), bajo la dirección de la maestra Cecilia Espinosa, el 3 de septiembre de 2010, en el Auditorio Fundadores de la Universidad en Medellín.

Hace apenas unos meses tuvimos acceso directo al original del cuadernillo, el cual fotografiamos e incluimos en este trabajo, dado su carácter documental. Nos propusimos efectuar un registro fonográfico del facsímil, en una grabación con intención historicista, que se ciñó rigurosamente a lo escrito, conservando fielmente la rítmica y los patrones estilísticos de la época, e interpretándolas con una guitarra clásico-romántica que es réplica de los que se usaban en la época.

Los personajes

Doña María del Carmen Cayzedo y Jurado (Santa Fe de Bogotá, 28 de diciembre de 1818 - 9 de septiembre de 1874), fue la segunda de los ocho hijos del general Domingo Cayzedo y Sanz de Santamaría, descendiente de una prestante familia tolimense de lejano origen vasco y militar activo en la guerra de Independencia, y varias veces vicepresidente del país, encargado de la presidencia en dos ocasiones, entre 1830 y 1831, y su esposa, la sevillana Juana Jurado Bertendona, hija a su vez del oidor Juan Jurado Laynes.

Como todas las damas de su alcurnia, la niña María del Carmen recibió una esmerada educación, que incluía el estudio de la música. A la sazón, la guitarra era mucho más asequible que el piano en la capital. Dice Piñeros: *Llena de gracia y talento, además de haber heredado la belleza de su madre, hizo de la guitarra su amiga y confidente*. Muchas veces su instrumento resonaría en algún salón del Palacio de San Carlos, que era su residencia de aquellos días. Al parecer, después tuvo alguna fama como artista, pues la tradición familiar, tal vez con ingenuidad, asegura que: *compuso varias piezas para conciertos*⁵. Sin embargo, no se han encontrado otros documentos que permitan comprobar tal afirmación.

El 26 de agosto de 1843, doña Carmen Cayzedo se casó con don Eugenio Herrán Zaldúa (1813-1888), también miembro de la élite social y política bogotana, hermano de Antonio –arzobispo de Bogotá desde 1854–, y de Pedro Alcántara –militar, diplomático, y presidente entre 1841 y 1845–. El matrimonio Herrán Cayzedo tuvo tres hijos: Eugenio, que falleció en 1859, poco antes de cumplir trece años; José María (1849-1882), y Pedro Antonio (1859-1891), escritor, historiador y periodista, redactor de *La Regeneración*, y que fue hasta su muerte el guardián del cuadernillo musical de su madre. Ambos tuvieron larga descendencia.

El documento pasó de generación en generación, muy bien conservado hasta nuestros días, y se encuentra al cuidado del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. El incógnito maestro de guitarra de la jovencita fue seguramente el calígrafo del documento, y quizás, haciendo gala de una previsión no calculada, recopiló en él la música en boga en la Santa Fe de Bogotá de 1815 a 1840. Sobre la identidad de este personaje se han aventurado algunas conjeturas. Una propone al maestro Mariano de la Hortúa (1792-1851), pianista y profesor de varios instrumentos, muy conocido en la época, cabeza de una destacada familia de músicos y dueño de una academia en Zipaquirá. Otra, a Santos Quijano V. (c.1807-c.1892), versátil instrumentista (pianista, cellista y quizás guitarrista), maestro de capilla y compositor quien desarrolló una intensa actividad a mediados del siglo XIX, y publicó al menos tres obras para guitarra en los periódicos capitalinos: *El Neo-granadino* y *El Mosaico*. Adicionalmente, compuso una obra para el escritor costumbrista José María Caicedo Rojas (1816-1898), músico diletante –cellista y guitarrista– y gestor cultural –llegó a presidir la Sociedad Filarmónica de Bogotá–. También para Nicomedes Mata-Guzmán Molano (c.1830-?), apodado “El Divino” por su virtuosismo en el instrumento. Otra para Valentín Franco (?-1860), también maestro de capilla de la catedral y muy conocido como fecundo autor de música religiosa. Y una más, para Pioquinto Rojas, reputado como el mejor tañedor de la capital, por su gusto exquisito y su perfecta ejecución.

Pero en nuestra opinión, luego de haber cotejado todas las opciones, y de acuerdo con la cronología, no es descabellado pensar que el maestro de guitarra más probable de María del Carmen Cayzedo fuera el músico Francisco Londoño Martínez (c.1805-1854), nacido en Antioquia, hijo de esclavos libertos, sastre y también compositor, el primer guitarrista importante del que se tiene noticia en nuestro país, uno de los personajes más conocidos en ese momento en la capital, y de quien se conserva no sólo un abundante anecdotario en las crónicas de la época, sino un par de piezas para guitarra (una *contradanza* y un *valse*, ambos en la cómoda tonalidad de mi mayor), publicadas en el periódico *El Neogranadino*, a mediados del siglo⁶, y una canción nacional a manera de himno patriótico, sobre un texto de José Fernández Madrid⁷.

Se trata, en fin, de un hombre de origen muy humilde, proveniente de una provincia lejana, dedicado a cultivar la música en los terrenos de las élites bogotanas; un artista que descuella tanto en el mundillo elegante del salón de baile como en los ambientes populares; compositor e intérprete de la guitarra, un instrumento que ya tenía una larga trayectoria precedida desde la vihuela de mano y la guitarra barroca desde los tiempos del antiguo virreinato, y de indiscutible proyección en todas las capas sociales... En suma, un músico negro, con un instrumento venido de la Península, en un ámbito mestizo⁸.

El repertorio

En el cuadernillo *Música de mi S^a D^a Carmen Cayzedo* se incluyen veinticuatro piezas en total. Entre ellas se cuentan doce valeses, **El colegial** **El Arias**, *El filósofo caucano*, *El retozo de los frailes*, *El ciego*, *El ... lo*, *El ... El paje*, *El descontento*, *Los pollitos* y dos piezas sin título), cuatro contradanzas (*La libertad* **Ne...** a florita), dos marchas y dos pasodobles (uno denominado *Las cornetas* y otro **Sin Nombre**), un **B...** y otro irramente con la Legión Británica, una pieza en ritmo de bambuco, **El Aguacerito** y **El Ondú**, aire de danza de procedencia peruana y muy posiblemente de raíces negroides. Se trataría, entonces, de una primera compilación sin orden ni concierto de las más variadas formas de expresión musical de esos días en la capital: desde piezas domésticas y de salón, hasta las de las calles y plazas, desde los compases de la “blanquería” hasta los ritmos de la “indiamenta”, ilustradas magistralmente algunos años después por don Ramón Torres Méndez.

De valeses y contradanzas

El asunto no es tan desconocido: en el célebre texto de historia patria de Henao y Arrubla, otrora referencia obligada de todos los estudiantes colombianos, se lee: Los bailes no eran variados: reducíanse a la reposada y elegante contradanza española y al valse lento; el ondú o londú, baile airoso importado del Perú, estaba muy en uso⁹.

En el periódico local, que reseña la fiesta de celebración del triunfo patriota en el Palacio de Gobierno, se lee: El valse, la contradanza, los minués, todos los bailes acostumbrados se ejecutaron con primor y gallardía. Dos diversos conciertos sostenían sin interrupción una música alegre, variada y deliciosa. En el intermedio de esta función fue servido un magnífico ambigú¹⁰.

Escribe Andrés Pardo Tovar: *Por entonces, sólo se escuchaban en los salones santafereños el valse colombiano* (que es, muy posiblemente, el inmediato antepasado de nuestro *pasillo lento*), *la contradanza española, el aguacerito y uno que otro pasodoble. Subsistían también los minués y ondúes del siglo XVIII. Y continuaban resonando los monocordios, clavicordios y guitarras coloniales*¹¹.

Y José María Cordovez Moure: *El vals colombiano y la contradanza española constituían el repertorio de los danzantes. El colombiano era un vals que se componía de dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las parejas las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas: la segunda o capuchinada, convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; toda extravagancia o zapateo en ese acto se consideraba como el non plus ultra del buen gusto en el arte de Terpsícore. Y sigue: La nomenclatura de la música de los valeses denotaba alegría, como El triquitraque, Aquí te espero, Viva López, El cachaco, El capotico; la de las contradanzas era trágica como La puñalada, La desesperación, La muerte de Mutis, etc. El arreglo y disposición de una contradanza exigían conocimientos estratégicos de primer orden; el general Santander era muy diestro en este ramo, y probablemente tal fue la razón para que a las contradanzas obligadas o de figuras complicadas, se las llamara santandereanas*¹².

Los valeses del cuadernillo son los más numerosos, pues ocupan la mitad del repertorio. Sus nombres sugieren descripciones, onomásticos y epónimos, tal vez difíciles de reconocer hoy. Piñeros Corpas afirma que, por ejemplo, *El aguinaldo* era un valse interpretado por un músico callejero del barrio de La Candelaria de Bogotá, durante la época navideña, en un organillo de cilindro.

Comenta el maestro Julián Navarro: **Imagen 3** *Estos valeses presentan formas sencillas que van desde dos partes de ocho compases, hasta cinco partes de ocho compases con modulaciones hacia la tonalidad paralela menor. Estas formas están presentes en las primeras obras de los más importantes guitarristas del siglo XIX, como es el caso del compositor italiano Mauro Giuliani (1781-1829) y de los españoles Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849). Aguado presenta en su Op. 1, Doce valeses para guitarra sola, escritos en su mayoría en tonalidades guitarrísticas, con máximo tres sostenidos o dos bemoles. Las formas que el español propone van desde dos hasta cuatro partes con repetición, siempre volviendo al da capo y finalizando la pieza en la primera o la segunda parte. Esta forma se empleó frecuentemente en los minuets de la época y en la popular forma del minueto y trío. Para la interpretación de las piezas del cuadernillo de Carmen Cayzedo se ha adoptado esta referencia, cerrando los valeses en la primera parte con la resolución armónica a la tónica.*

Adolfo González Henríquez afirma: *...La música de la Guerra de Independencia no se limitó a repiques de campanas o coros celestiales. El sonido característico de aquellos tiempos que presenciaron el parto de la joven república fue un baile muy alegre y adecuado al temperamento del Caribe: la contradanza, el más popular de todos los bailes extranjeros que llegaron al país en ese momento, y que, según [Tomás] Carrasquilla, ya estaba en los matrimonios de Yolombó a mediados del siglo XVIII (...) y era considerada como baile apartado (...) Para 1790 se bailaba entre los caleños y en 1804 ya estaba firmemente establecida en Bogotá*¹³.

Uno de sus más entusiastas cultores dice de ella: *La contradanza de arte mayor, era a los bailes lo que la octava real a los versos... Poner bien una contradanza... ponerla de cambios u obligada, hasta la tercera y si era posible la quinta pareja, lucirse y garbear en ella, era el ultimátum de la elegancia. La tradición conservaba esa como una de las preases del mariscal Sucre, de los atractivos del general Santander, de las gentilezas del coronel Montoya...*¹⁴

Precisamente en las fiestas que se celebraron en Santa Fe de Bogotá, en agosto de 1819, con ocasión del triunfo patriota, se volvió a escuchar la contradanza *La vencedora*, que por primera vez había interpretado un reducido grupo de músicos militares bajo la dirección del alférez José María Cancino, en la acción del Puente de Boyacá, el 7 del mismo mes y año.

La contradanza *La libertadora*, de autor anónimo, fue compuesta para el agasajo ofrecido al general Bolívar después de su entrada triunfal a Bogotá, pasada la batalla de Boyacá. Según José Ignacio Perdomo Escobar, fue interpretada repetidas veces, alternándola con *La vencedora*, en el baile ofrecido a los generales en el Palacio de Gobierno y en las fiestas populares que se organizaron en la plaza. Esta popularísima contradanza se conserva en dos fuentes: en manuscrito, aparece en el cuadernillo *Música de guitarra de Carmen Cayzedo*, y se reprodujo con los mismos caracteres tipográficos de su compañera, la contradanza *La vencedora*, en el *Papel Periódico Ilustrado* de Alberto Urdaneta, en edición conmemorativa del 74° aniversario del llamado “Grito de Independencia”.¹⁵ El maestro Oriol Rangel hizo un arreglo para piano de la pieza, en 1955, para un disco de la Cancillería, arreglo que fue luego incluido en el *Cancionero noble de Colombia*. Dos años después, tanto *La vencedora* como *La libertadora* se reprodujeron en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*.

Todas las demás contradanzas del cuadernillo llevan nombres bien sugerentes, descriptivos y quizás onomásticos, apartándose de los comentados nombres trágicos: La negra, La cojera y La florita.

De marchas y pasodobles

Ambos ritmos de origen hispano están representados cada uno por dos muestras en el cuadernillo de Carmen Cayzedo. Las dos marchas incluidas, una en Re mayor y otra en La menor, son las piezas más extensas del documento. Tienen, como todas las piezas de su género, una indudable reminiscencia guerrera o militar, y un incuestionable sabor a canción patriótica. ¿O acaso serían precisamente cantos patrióticos, cuyas letras cayeron en el olvido? ¿Podría tratarse de los primeros himnos nacionales, y que sus notas marciales hubieran sido alguno de los que acompañaron las tropas libertadoras?

El pasodoble es una especie de marcha ligera, de la que se dice que procede de la española y dieciochesca tonadilla escénica, y es uno de los pocos bailes de pareja que sigue siendo muy popular hasta hoy. Según Piñeros Corpas, el pasodoble *Las cornetas*, seguramente fue utilizado por su carácter marcial en los pequeños desfiles y en los cambios de guardia del Palacio de San Carlos, la residencia de los Cayzedo Jurado, durante el período de la Gran Colombia.

De otros bailes

Muy interesante es el hecho de que figuran dos obras de indudable origen británico. La primera es un brevísimo *Baile inglés*, en dos partes, en Sol mayor, sin indicación de tempo, pero alegre y rápida pieza de danza que, según Joaquín Piñeros Corpas, puede asimilarse a la bretona, al paspié o a otra danza bretona. En la grabación, esta pieza se toca dos veces con un da capo al final. Dice Julián Navarro: *La decisión se tomó motivados por la invitación que nos hace la pieza a la improvisación y tomando como referencia piezas de danza del siglo XVII y XVIII, en las cuales se presentaba un esquema armónico y el intérprete podía improvisar a su gusto*. La segunda pieza, mucho más larga y rápida, no tiene un título específico, pero por nombre ha llevado el de su tempo: *Allegro*. Está escrita a cuatro partes, sobre la tonalidad de Re mayor, con una modulación a la relativa menor. En la tercera parte usa armónicos, un recurso novedoso utilizado con frecuencia en las composiciones de guitarra del siglo XIX. Sobre estas danzas informa Harry Davidson, citando fuentes periodísticas y literarias de la época, en su *Diccionario folklórico de Colombia, de los: ...movimientos vivos, rápidos i ondulantes, [del] baile inglés, rara vez se usa ya entre nosotros*, con lo cual da a entender que se trataba de un baile antiguo: *...ejecutaba el baile inglés, que era una sucesión de piruetas y cabriolas hechas al compás de un aire allegro assai, como si dijéramos, un tema pedestre con variaciones*¹⁶.

Piñeros Corpas dice que el bambuco *El aguacero* era interpretado en los salones santafereños de la década de 1820. Se había usado como música de ronda infantil, y según se desprende de la lectura de la novela *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, se conoce como baile de salón desde los tiempos de la Colonia.

Sobre el baile del *ondú*, Davidson afirma que llegó del Perú: *...muy elegante por cierto, Bolívar aplaudía mucho estos bailes; Nótese que el virreinato bailaba... londúes, en los que apenas se tocaban muy de paso los dedos de la mujer*; londú... *era una especie de cachucha de buen tono*. Dice que se bailó casi exclusivamente en el Tolima y en Cundinamarca; que: *la contradanza, los vales... el ondú, la cachucha y la polka han venido a reemplazar aquellas danzas de la antigüedad y que: aprendían los jóvenes los boleros españoles, minuetos, rigodones, londú y demás que entonces eran de moda*¹⁷.

La guitarra

Dice Julián Navarro:

Entre los instrumentos que fueron introducidos por los españoles al Nuevo Mundo, figuran la vihuela de mano del siglo XVI y dos tipos de guitarras: la guitarra renacentista o de siete cuerdas del siglo XVI y la guitarra barroca del siglo XVII y XVIII. La guitarra renacentista tiene un variado y refinado repertorio proveniente principalmente de Francia, Inglaterra, Italia y algunas fuentes menos representativas en España. Por su parte, el repertorio de la vihuela de mano se encuentra compilado en solo siete libros de compositores españoles, debido a que este instrumento cortesano fue desarrollado en España y el sur de Italia. La guitarra barroca posee un vasto repertorio italiano, complementado por notables libros franceses y españoles.

La introducción de estos instrumentos al Nuevo Mundo permitió a los constructores locales la experimentación y desarrollo de un vasto catálogo de instrumentos regionales presentes en todos los países de América hispana. Tal es el caso de la jarana en México, el tres en Cuba, el tiple en Colombia, el cuatro en Venezuela, la viola caipira en Brasil y el charango en Bolivia, por mencionar solo algunos.

*Con posterioridad a la introducción de estos instrumentos, se dio en América y Europa un proceso similar de evolución hacia la consolidación de la guitarra clásico-romántica. Este instrumento en un principio tenía seis cuerdas dobles, siguiendo la tradición de sus antecesores, y paulatinamente se fue transformando en un instrumento de cuerdas sencillas, con poca ornamentación en su cuerpo, pero muy funcional. **Imagen 4***

Con respecto a Colombia, el instrumento favorito del país, al decir del viajero francés Auguste Le Moyne, era la guitarra. Y: reinaba la amable guitarra en todas las clases de la sociedad, según José Caicedo Rojas, uno de sus más connotados intérpretes.

Se sabe, por múltiples crónicas y registros de época, que Francisco de Paula Santander, el “Hombre de las Leyes”, era muy aficionado a cantar y tocar la guitarra, y que doña Apolinaria Salavarieta, “La Pola”, encantaba a la sociedad con su conversación, su voz y su guitarra.

La grabación **Imagen 5**

Julián Navarro comenta:

Para la grabación se utilizó una guitarra clásico-romántica, copia de varios modelos franceses del siglo XIX, que posee detalles específicos del modelo parisino de 1841 del luthier François René Lacote. Fue construida en 1998 por el luthier holandés Patrick Hopmans, con maderas de ciprés la caja, de pino abeto alemán la tapa, de cedro el mástil y de ébano el diapasón. La longitud de cuerda entre puentes es de 63 cm, el diámetro de su orificio central es de 75 mm y el espesor de la caja de resonancia es de 9 cm. En la guitarra clásica actual las distancias pueden variar mínimamente, pero generalmente son 65 cm de longitud de cuerda, 90 mm de diámetro del orificio central y 10 cm de espesor de la caja de resonancia.

La guitarra fue originalmente encargada a Hopmansen Barcelona por la maestra Montserrat Figueras (q.e.p.d.), esposa de Jordi Savall, para su hijo Ferrán, quien al cabo de un tiempo accedió a vendérsela a su compañero de ensamble Julián Navarro, ya que el instrumento en sus manos tenía muy poco uso.

Una guitarra de este tipo fue la que seguramente usó doña Carmen Cayzedo para interpretar las obras de su cuadernillo. La tensión de las cuerdas es cerca de la mitad de la que se utiliza en la actualidad para la guitarra moderna, lo que le imprime al instrumento una sonoridad dulce, muy característica de este repertorio en particular.

Las piezas utilizan tres tipos de afinación en los bordones: 6ª en Re, 6ª en Re y 5ª en Sol, y 6ª en Sol y 5ª en Do. Las dos primeras son muy comúnmente utilizadas, tanto en la música del

siglo XIX como en las de los siglos XX y XXI. Estas afinaciones permiten ampliar el registro del instrumento y favorecen en gran medida las tonalidades de Re y Sol mayor o menor. El intérprete puede concentrarse en la técnica de ejecución de las notas en las cuerdas agudas, teniendo la facilidad de tocar los bajos al aire. Sorprende el tercer tipo de afinación tratado en el libro, que corresponde a la 6ª en Sol y la 5ª en Do. Este tipo de afinación claramente facilita la digitación en las tonalidades de Do y Sol mayor, y fue presumiblemente incluida en el libro para facilitar la ejecución de las piezas por parte de Carmen Cayzedo.

Muchas de las piezas del libro son sencillas de leer y de interpretar, y podrían equipararse a las primeras obras de compositores como Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado y Fernando Sor. En el cuadernillo de Carmen Cayzedo es evidente la intención del compositor, que desea facilitar al máximo la interpretación a la jovencita, proponiendo tonalidades con pocos sostenidos y bemoles, y bordones al aire con diferentes afinaciones para facilitar el manejo de los bajos.

La presente grabación utiliza las afinaciones exactas que el libro propone. Para cumplir este objeto se intercambiaron dos juegos de cuerdas para los bajos, que fueron debidamente calculados para alcanzar las tensiones adecuadas, y se preter ^{dió} ~~mantener~~ la misma tensión de las cuerdas para que el instrumento no perdiera sonoridad. **Imagen 6**

Lista de ejemplos de audio

Audio 1: Título de la pieza: El colegial. Intérprete: Julián Navarro.

Audio 2: Título de la pieza: La Negra. Intérprete: Julián Navarro.

Audio 3: Título de la pieza: Sin Nombre. Intérprete: Julián Navarro.

Audio 4: Título de la pieza: Baile Ingés. Intérprete: Julián Navarro.

Audio 5: Título de la pieza: El aguacerito. Intérprete: Julián Navarro.

Audio 6: Título de la pieza: El Ondú. Intérprete: Julián Navarro.

Lista de imágenes

Imagen 1: Diseño de la portada, tomado del cuadernillo que se encuentra en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, en Bogotá.

Imagen 2: Fragmento del mural del Puerto de Lisboa en la entrada del Palacio de San Carlos.

Imagen 3: Maestro Julian Navarro al lado de un fragmento del mural del Puerto de Lisboa en la entrada del Palacio de San Carlos.

Imagen 4: Maestro Julian Navarro en el interior del Palacio de San Carlos.

Imagen 5: La grabación

1 Como en los títulos de las piezas musicales, se conserva la ortografía original del cuadernillo. El apellido Cayzedo ha cambiado su grafía hasta el moderno Caicedo.

2 Egberto Bermúdez, Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938, Bogotá, Fundación de

Música, 2000, pág. 54.

3 *Confidencias de una guitarra del siglo XIX*. (Disco), Rescate de la música de la Gran Colombia, con base en el cuaderno de Carmen Caicedo, Arreglos y dirección orquestal de Blas Emilio Atehortúa. Guitarra solista de Gentil Montaña. Miembros de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Edición del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Estreno en Palacio Presidencial. Bogotá, 1976.

4 *La guitarra en la Nueva Granada y la Gran Colombia* (Tomado del cuaderno de música de doña Carmen Caycedo). Investigación y arreglos: Gabriel Trujillo M. Colegio máximo de las academias de Colombia. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Publicación No. 2 de la Fundación Joaquín Piñeros Corpas. Bogotá, 1990.

5 José María Restrepo Sáenz y Raimundo Rivas, *Genealogías de Santa Fe de Bogotá*, Nueva edición, Bogotá, Gente Nueva, 1985.

6 EllieAnne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 – 1860)*, Bogotá, Fundación de Música, 1998.

7 Joaquín Piñeros Corpas, “Nota especial sobre el himno de Colombia”, en *Introducción al Cancionero noble de Colombia*, Bogotá, Servigraphic Ltda., 1993, pág. 144.

8 Para más datos sobre el personaje, Cfr. Egberto Bermúdez, op. cit., pág. 170, y Luis Carlos Rodríguez Álvarez, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín, 1810-1865. Aproximaciones a algunos momentos y personajes*, Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), 2007, págs. 83-88.

9 Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, tomo II, La independencia y la república, tercera edición, Bogotá, Librería Colombiana. Camacho Roldán & Tamayo, 1920, pág. 434.

10 *La Gazeta de Santa Fe de Bogotá*, No. 12, 17 de octubre de 1819, pág. 51.

11 Andrés Pardo Tovar, La cultura musical en Colombia, Historia Extensa de Colombia, volumen XX, tomo 6, Bogotá, Ediciones Lerner, 1966, págs. 108-109.

12 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá, Epígrafe, 2006, pág. 25.

13 Adolfo González Henríquez, “La música del Caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república”, en *Historia Crítica*, # 4, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, Universidad de los Andes, julio-diciembre 1990, págs. 85-112.

14 Manuel Pombo, “Recuerdos de la juventud – La contradanza”, en Obras inéditas, Bogotá, Imprenta de “La Tribuna”, 1914, pág. 249.

15 Anónimo, “La libertadora”, en *Papel Periódico Ilustrado*, tomo III, No. 71 (20 de julio 1884), pág. 382.

16 Harry C. Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. Tomo 1. Bogotá, Banco de la República, 1970, págs. 44-45.

17 *Ídem*, tomo 2, págs. 363-364.