

CUATRO PIEZAS VENEZOLANAS DEL SIGLO XIX PARA GUITARRA

POR JUAN FRANCISCO SANS

Resumen

Publico por primera vez en este trabajo cuatro piezas venezolanas inéditas del siglo XIX para guitarra, del compositor tachirense Eloy Galavís (1837-1902). Estas piezas vienen a sumarse al prácticamente inexistente repertorio para guitarra sola de esa centuria en Venezuela, por lo que constituyen un insumo relevante a la hora de considerar la historia de la guitarra en el país. Aprovechando la extraordinaria oportunidad que me brinda este hecho, dedico buena parte del trabajo a examinar un debate académico entre Hugo Quintana y Alejandro Bruzual que supera ya los veinte años, relativo precisamente a la guitarra decimonónica venezolana. Reexamino las evidencias aportadas por ambos, y procuro su reinterpretación a partir de un nuevo paradigma, que permita destrancar una diatriba que ya luce agotada y sin nuevos elementos que ofrecer. Finalmente, brindo la reproducción de las fuentes manuscritas, así como la edición de las obras, a objeto de hacerlas conocer entre musicólogos e intérpretes.

Palabras clave: guitarra, Eloy Galavís, Alejandro Bruzual, Hugo Quintana, vals, polka, paradigma, música de salón.

Consideraciones preliminares

Publico por primera vez en este trabajo cuatro piezas venezolanas inéditas del siglo XIX para guitarra. A pesar de tratarse de composiciones de pequeño formato de Eloy Galavís (1837-1902), su hallazgo reviste particular importancia para la historia de la guitarra en el siglo XIX en Venezuela. Más allá de que estas piezas se suman a la única composición escrita originalmente para la guitarra solista de la que se haya tenido noticia hasta ahora en esa centuria en el país (autoría de María de Jesús Montero), destaca el que entre ellas encontremos -además de dos polkas- dos valsos. Como bien apunta Bruzual (1996:19), existe un “estrecho vínculo de la guitarra en Venezuela con el vals, llegando a ser con el tiempo, precisamente, Raúl Borges el primero en concebirlo para el instrumento solista en el país, y su discípulo, Antonio Lauro, su más elevado exponente.” El valse más antiguo que se conoce de Borges data de 1913 (*Vengo a verte*), y no es precisamente para guitarra (Bruzual, 1996:73). De sus valsos para guitarra no se tiene fecha cierta de composición, pero con toda seguridad son posteriores. Teniendo en cuenta que Galavís falleció en 1902, y que el álbum de donde extraje estas cuatro piezas está fechado en 1898, esto retrotrae en al menos quince años la escritura del primer valse para el instrumento en Venezuela, en un país donde el cultivo de ese género para la guitarra tiene un peso específico en la historia de la composición nacional.

No quisiera darle una importancia desmedida a la presentación de estas composiciones de Eloy Galavís, pues objetivamente hablando, su descubrimiento implica apenas un pequeño reajuste cronológico dentro de la musicología venezolana, operación relativamente común dentro de la disciplina. Pero en los últimos 23 años se ha generado un intenso debate entre dos

musicólogos venezolanos –Hugo Quintana y Alejandro Bruzual- en torno al desarrollo y valoración de la guitarra decimonónica en el país, con base en los escasos testimonios documentales disponibles, así como a su legítima interpretación. El debate en cuestión constituye quizá una de las diatribas académicas más serias, prolongadas, y de más alto nivel que hayan tenido lugar en la historia de la musicología venezolana. Más allá del valor puntual que pueda tener entonces la difusión de estas pequeñas piezas, me interesa de manera muy especial aprovechar la oportunidad que brinda su publicación para terciar en la disputa.

La discusión de marras se ha centrado en dos posturas muy claramente definidas. Tomar posición genera inevitablemente puntos ciegos que favorecen determinadas interpretaciones de los datos e inhiben otras posibles. Resulta natural atrincherarse cuando las supuestas verdades de la postura adoptada son desafiadas por propuestas novedosas o no tradicionales. Pero cuando la discusión comienza a polarizarse –como ha ocurrido en este caso- los argumentos dejan de tener valor heurístico, se vuelven repetitivos y recursivos, y el conocimiento en torno al tema se estanca. Se comienza a aplicar entonces la lógica del tercero excluido: si una posición parece verdadera, la otra resulta necesariamente falsa, y viceversa. Las posturas se vuelven inconmensurables, se niegan la una a la otra, y ya no hay modo de llegar a un punto de encuentro. La experiencia nos enseña que lo más probable es que la verdad no se encuentre en ninguno de esos extremos. Pero para ello urge encontrar nuevos elementos que permitan destrabar discusión y avanzar en el estado del arte (el cisne negro de Popper), así como considerar el asunto desde enfoques divergentes, abriendo nuevas ventanas epistemológicas que admitan nuevas perspectivas. Confío por eso en que el hallazgo de estas cuatro piezas puede contribuir, si no a flexibilizar posiciones que se han tornado irreductibles, por lo menos a brindar una magnífica oportunidad para reconsiderar de nuevo todo el tema.

La saga de un debate

El debate de marras se inicia con un artículo publicado por Hugo Quintana en 1994, titulado “Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra publicado en Venezuela 184?”. Se trata de un acucioso y detallado examen del *Nuevo método de guitarra o lira* publicado en Caracas por la Imprenta de Tomás Antero en fecha desconocida (de ahí el signo de interrogación en el título), por un misterioso “Caballero de ***” (la fecha y la autoría forman parte de la discusión). Esta obra apenas había sido mencionada previamente por Alberto Calzavara en el prefacio a su edición crítica de la *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* de Juan Meserón, y en la biografía que sobre José María Osorio escribió José Peñín (Quintana, 1994:278).

Más allá de la crítica interna al documento, Quintana asume una enfática posición respecto de la significación histórica que el mismo tiene para la historia de la guitarra en el país. Desde el párrafo inicial abre fuegos al aseverar que “en Venezuela se repite una y otra vez, que el movimiento de la guitarra académica se inicia con el Maestro Raúl Borges en el año 1933.” (Quintana, 1994:277). Para Quintana, este método ofrece evidencias suficientes como para comenzar a hablar con la propiedad del caso, de un movimiento guitarrístico en Venezuela, casi un siglo antes del establecimiento de la cátedra de guitarra de Borges en la década de los años treinta

del siglo XX. Su convicción lo lleva a reiterar este aserto al menos en otras tres ocasiones más a lo largo de su escrito (Quintana, 1994: 295, 302 y 313), convirtiéndolo en un punto medular de su análisis.

Alejandro Bruzual, en su biografía *Raúl Borges. Maestro de maestros de la guitarra venezolana* (1996), pone en duda lo aseverado por Quintana un par de años antes. Sin mencionarlo explícitamente en el cuerpo del libro (pero citando su trabajo entre las fuentes consultadas), Bruzual (1996:19) comenta que “se ha querido ver en este ‘misterioso’ método caraqueño, una indiscutible presencia de guitarristas clásicos durante el siglo pasado.” Si bien admite que este método “contiene básicamente el conocimiento técnico que ostentara como intérprete el futuro maestro”, insiste en su autodidactismo, negando así toda posibilidad de la existencia de una escuela previa a la fundada por el propio Borges. El problema es que ni siquiera Alirio Díaz, alumno directo y dilecto de Borges, podía aseverar con absoluta certeza si su maestro fue o no autodidacta: “Yo *creo*” –dice– “que en gran parte Borges fue autodidacta. No fue uno que estudió, que tuvo maestro, sino que aprendió a través de la observación, el oído...Él se formó, más que todo, en esas escuelas populares” (Bruzual, 1996:20, énfasis mío).

Quintana publica el *Nuevo método...* en 1998 en la *Revista Musical de Venezuela*, en una edición facsimilar del mismo, con un trabajo preliminar cuyo contenido repite básicamente lo ya expresado en su crítica interna al documento en 1994, pero sin pronunciarse esta vez sobre el espinoso asunto de los orígenes de la escuela guitarrística venezolana. No obstante, en noviembre de ese mismo año, durante las sesiones del Congreso Iberoamericano de Música de Salón que tuvo lugar en Caracas organizado por la Fundación Vicente Emilio Sojo, Quintana y Bruzual protagonizaron un público e interesantísimo debate acerca del mismo, cuyos términos quedaron plasmados luego en la publicación del trabajo presentado por Bruzual en el evento, recogido en las actas del congreso, dedicado precisamente a «La guitarra en Venezuela durante el siglo XIX»:

En la introducción de su artículo, así como en sus conclusiones, Quintana cuestiona que el origen del “movimiento de la guitarra académica” se iniciara con Raúl Borges, sin duda, partiendo y radicalizando la proposición previa de José Peñín, quien habla sólo de la “historia de la guitarra en Venezuela”, sin advertir si se refiere a la académica o a la popular, ni precisar de qué “guitarra” habla. No obstante, consideramos que un movimiento académico sólo puede ser entendido si hay continuidad en la enseñanza –de maestro a discípulo–, basamento teórico, composiciones con valor estético (y sus posibles publicaciones) e intérpretes profesionales, y esto comienza a partir del inicio de la actividad docente de Borges, hacia 1910, y en particular luego de la creación de su cátedra en la Escuela de Música y Declamación, en 1932. [Bruzual, 2000:427].

Bruzual vuelve por sus fueros al insistir en estos argumentos en posteriores publicaciones: *The Guitar in Venezuela: a Concise History to the End of the 20th Century* (2005), y muy particularmente en *La guitarra en Venezuela desde sus orígenes hasta nuestros días* (2012), donde dedica buena parte del capítulo acerca de la guitarra del siglo XIX a esta polémica. La reseña que sobre este último libro publica Mendivil (2013:91), resalta precisamente el hecho de que para Bruzual, la historia de la guitarra en Venezuela parte de la cátedra fundada por Borges en la Escuela de Música y Declamación de Caracas: “Aquí encontramos ya el eje central de la narrativa

de Bruzual, pues es en función a esta cátedra que el autor esboza una cronología de la guitarra en Venezuela.”

Quintana riposta en 2016 con “Nuevas noticias sobre Toribio Segura, alumno *sui generis* de Fernando Sor y profesor de guitarra en Caracas (1837-1850)”, en el cual da cuenta de algunos nuevos elementos que a su parecer inclinan la balanza en favor de su hipótesis, entre otros, la supuesta autoría del método de manos del español Toribio Segura durante su larga estancia en el país. Tanto Bruzual como Quintana han defendido también sus posiciones en conciertos, congresos, jornadas, conferencias, concursos, foros de internet, etc.

Sin entrar a discutir el fondo de los numerosos e importantes insumos aportados por uno y otro, la diatriba luce agotada luego de dos décadas. Ambos proponen argumentos lúcidos, inteligentes y convincentes, pero ninguno tiene la suficiente contundencia como para destrancar el juego. Se requiere entonces tomar distancia y procurar mirar el problema desde ángulos distintos, que permitan una óptica inédita del tema.

El paradigma subyacente

Las posturas sostenidas por ambos actores se sustentan en criterios enfrentados con relación al decurso de la historia de Venezuela en el XIX. Es en estas diferencias donde reside aparentemente el meollo de la disputa. Cuando Quintana sostiene que la escuela guitarrística venezolana no nace con Borges sino mucho antes, que ésta no puede haber surgido por generación espontánea, o que debía haber existido desde hacía tiempo una masa crítica necesaria y suficiente para que pudiera incubarse dicha escuela, no está sino inscribiéndose en la crítica general que en las últimas décadas se le ha hecho a la historiografía venezolana más tradicional, aquella que ve en el siglo XIX posterior a la Independencia un periodo de atrasos y provincianismo, de guerras y montoneras, de pobreza espiritual y miserias humanas, donde no ocurrió nada de valía en el plano de las ideas, del arte y de la cultura. No en balde, propone desmontar el prejuicio de lo que él mismo llama el “ocultismo cultural de nuestro siglo XIX” (Quintana, 1994: 296), donde cualquier expresión artística o intelectual que supere por poco la simple supervivencia es considerada como un “milagro”. En esta crítica habría que incluir necesariamente a uno de los textos fundacionales de la musicología venezolana, *La ciudad y su música* de José Antonio Calcaño (1958), cuya concepción del siglo XIX se inscribe claramente en la línea de pensamiento que Quintana enfrenta.

Dada la naturaleza esencialmente apologética de su trabajo (el título de *Raúl Borges. Maestro de maestros de la guitarra venezolana* constituye de por sí todo un programa en este sentido), Bruzual requiere mantener la premisa sustancial que ha sido puesta en cuestión por Quintana. Su interés fundamental consiste en ratificar la idea de que la escuela guitarrística venezolana nace con Borges y no antes. Para ello, le resulta indispensable seguir concibiendo al país decimonónico como “una Venezuela atrasada culturalmente, desvinculada del mundo artístico internacional” (Bruzual, 1996:25); y a Caracas, como una ciudad provinciana (Bruzual, 1996:44). No va a ser casual por tanto, que Bruzual comparta los juicios respecto del estado de la música y de la sociedad, plasmados en algunos trabajos canónicos de la musicología local:

A principios de siglo, coincidiendo con el deterioro general del medio musical venezolano, el vals cayó en decadencia, principalmente, por un exceso de composiciones de este género, muchas producto de manos inexpertas –generalmente se escribía sólo la melodía–, por el desprestigio de haber servido a la adulación política, y como consecuencia directa de la llegada de los medios radioeléctricos de reproducción sonora, como bien explican en sus libros José Antonio Calcaño y Luis Felipe Ramón y Rivera. [Bruzual, 1996:73]

Bruzual tiene en cierto modo la tarea hecha, al menos en lo que respecta al *Nuevo método...*, toda vez que las evidencias existentes a favor de los argumentos de Quintana no resultan lo suficientemente contundentes ni determinantes como para refutar los suyos. Hay mucho de interpretación, especulación, suposiciones e inferencias, muy sugerentes y convincentes todas, pero sin pruebas duras y fehacientes que corroboren su hipótesis.

Pero sostener una postura a todo trance significa pagar altos costos. Así, Bruzual (1996:32) resiente la desdeñosa apreciación que Calcaño hace del Centro Musical fundado por Borges en 1916, a pesar de que allí se juntaban notables figuras de la música y la intelectualidad caraqueña de la época, sin percatarse de que la actitud de Calcaño con dicho centro es la misma que tiene con respecto a muchas otras ejecutorias anteriores a las de su propia generación en el siglo XIX. Habría que recordar las expresiones de Calcaño (1958:419) respecto a los salones de Valencia, Maracaibo o San Cristóbal, a los que despacha sin más diciendo que “estas reuniones eran más sociales que musicales, y dentro de lo musical el porcentaje verdaderamente artístico era muy pequeño. Pero todos pasaban un buen rato”.

Explicitando mis propios juicios de valor (Sans, 2011), me siento mucho más inclinado hacia la posición sostenida por Quintana que por la de Bruzual. Sería muy largo explicar el porqué, pero baste decir aquí que gran parte de mi propio trabajo parte de premisas similares a las de Quintana respecto de las prácticas musicales venezolanas del siglo XIX, lo cual me coloca ineluctablemente en su misma acera. Pero más allá de estas apariencias, encuentro entre ambos autores un importante sustrato común que no ha sido puesto en duda en ningún momento, y con el cual no concuerdo. Se trata de un núcleo duro de supuestos compartidos entre ambos, utilizados sin mayor vigilancia ni precaución epistemológica, referidos precisamente a la valoración general que hacen de la guitarra, su técnica y su repertorio.

En el ánimo de sumar argumentos a la propia causa, la discusión se ha entrampado en una terminología prejuiciosa y anacrónica. Palabras como *popular, académico, clásico, solista, concierto, acompañante, punteo o rasgueo*, no son neutras en modo alguno, y llevan implícitas valoraciones muy marcadas, no explicitadas en ningún momento por los interfectos. Se trata de un paradigma subyacente que ambos comparten, a pesar de sus posiciones en apariencia encontradas. Es en la utilización acrítica de estos conceptos -sin poner en tela de juicio sus profundas implicaciones axiológicas- donde reside a mi modo de ver el verdadero nudo gordiano de la disputa. Revisaré por tanto algunas de las aseveraciones en sus textos, donde esto se hace patente (todas las cursivas de los dos párrafos que siguen son mías).

Quintana (1994:294) afirma que el siglo XVIII “es un período *pobre* para la interpretación de música *académica* en la guitarra [...]”, y que a mediados del ese siglo, la guitarra sufre una recaída “dentro de los círculos *académicos*, lo que hace que nuevamente se le someta a un oficio puramente *acompañante* y de corte *popular*” (Quintana, 1994: 285-286). También sostiene que el método de guitarra publicado por Tomás Antero y las obras de José María Osorio publicadas por Peñín constituyen testimonios de la existencia de “una sociedad allegada a la interpretación de música *académica* para guitarra” (Quintana, 1994:301), y de que “hubo algún desarrollo de la guitarra *académica* antes de la cátedra del insigne Maestro venezolano Raúl Borges” (Quintana, 1994:295), a quien no obstante considera el “primer guitarrista *clásico* del siglo XX venezolano” (Quintana, 1994:304). Más adelante refrenda esa opinión al considerar “un error decir que la guitarra *académica* no se inicia en Venezuela sino hasta 1933, cuando el insigne Maestro Raúl Borges, abre lo que se ha creído como primera *cátedra* de guitarra *clásica*” (Quintana, 1994: 313). Por último, añade que “a partir de principios del siglo XIX la guitarra *de concierto* vuelve a surgir con un renovado ímpetu” (1994:288) y que el *Nuevo método...* “es la mejor prueba de que sí se cultivó la guitarra *clásica* en la Venezuela decimonónica.”

Por su parte, Bruzual (1996:19) insiste que en la Caracas finisecular, “la guitarra pertenecía aun exclusivamente al mundo *popular*”, por lo que “difícilmente Borges haya tenido contacto con algún profesor de guitarra *académica*.” Además comenta que se ha querido ver en el método publicado por Antero “una indiscutible presencia de guitarristas *clásicos* durante el siglo pasado”, cuando lo más probable es que su presencia haya sido con el objeto de “motivar el estudio y conocimiento *académico* del instrumento[...]” (Bruzual, 1996:19-20). Rubrica esta idea aseverando que Borges formó parte de “la primera generación de guitarristas *clásicos* de la América Latina” (Bruzual, 1996:13). En otro trabajo, Bruzual (2012:424-425) menciona el hecho de que es muy probable que cuando se habla de “guitarristas” a comienzos del siglo XIX, “se estuviera hablando de cuatristas y de música *popular*”, centrando en esto la discusión. Y cuando advierte que Quintana (1994:304) se contradice al decir que el *Nuevo método...* del Caballero de *** propone un estudio metódico a pesar de que las obras allí recogidas son de procedencia popular, su crítica no se dirige a la insinuación de que para Quintana lo popular es asistemático por naturaleza, sino a recordar que en el *Nuevo método...* hay no sólo obras populares, sino también obras clásicas de Giuliani, Rossini “y hasta Beethoven” (Bruzual, 2012:31). Por último, Bruzual (2012: 28) considera a todas luces “insostenible” la hipótesis de Quintana de que el método de guitarra “es prueba suficiente de un interés por la guitarra *solista* durante ese siglo”.

El problema para ambos pareciera ser entonces establecer el momento histórico en el cual la guitarra venezolana comienza a ser clásica, académica, solista o de concierto, y deja de ser popular o acompañante. Por mi parte, yo comenzaría preguntándome más bien si, en aras de avanzar en la discusión, resulta pertinente continuar hablando de lo académico y lo popular como categorías válidas para referirnos a la guitarra venezolana de los siglos XIX y XX. ¿No son estas categorías reflejo de los prejuicios más acendrados de la historiografía musical? Siendo así, ¿resulta legítimo aplicarlas hoy al objeto de estudio, a la guitarra en Venezuela? ¿Por qué dar por bueno que pueden ser adecuadas para analizar el problema? Tal como nos recuerda Juliana Pérez

González (2011:22), el término popular no es una palabra que pueda usarse inadvertidamente, mucho menos en términos historiográficos. El siglo XIX creó, de mano de Robert Schumann, la antinomia entre lo que denominaba música prosaica y música poética, y de ahí nacen las dicotomías entre lo clásico y lo popular, lo serio y lo superficial, lo culto y lo vernáculo, lo alto y lo bajo, que tan útiles han sido para la historiografía eurocentrista. La crítica a estas categorías resulta de fundamental importancia para comprender el caso de la música latinoamericana, y de su muy particular posición dentro de la historia general de la música, ya que ellas han servido para justificar prejuicios de mucho peso en la formulación de los paradigmas hegemónicos. Y nada de esto vemos en la discusión entre Quintana y Bruzual.

Si hacemos el ejercicio de desplazar el tema de discusión hacia un objeto análogo, podamos quizá comprender de una manera más práctica de qué estoy hablando, y los verdaderos valores que se hallan en liza en esta diatriba. Tomemos el caso del piano venezolano. ¿Se puede acaso establecer con propiedad la diferencia entre un *piano popular* y un *piano clásico* en la Venezuela del siglo XIX, sin que ello no distorsione severamente el objeto de estudio? Los valeses y danzas de Ramón Delgado Palacios, Federico Villena, Federico Vollmer o José Ángel Montero ¿son clásicos o populares? ¿Clásicos porque se trata de música escrita? ¿Populares por su naturaleza y género? Los métodos para piano publicados en la Venezuela del siglo XIX son el de Heraclio Fernández, *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano*, y la *Dinámica Musical* de Jesús María Suárez (la primera edición de los *Ejercicios prácticos para piano* de Rosa M. de Basalo parece ser de comienzos del XX, y el *Cours compléte d'exercises journaliers de piano* de Manuel Antonio Carreño nunca vio la luz), dedicados, no a formar pianistas académicos en el sentido planteado por Bruzual y Quintana, sino a acompañar piezas de baile al estilo venezolano. ¿Sirve de algo calificarlos por ello de “populares”? Siendo que estos métodos consolidaron y crearon una escuela muy importante de pianistas acompañantes, ¿no deberíamos considerarlos forzosamente como académicos, a pesar de ocuparse de música de baile? Por último, esa música de baile, constituida básicamente por valeses, danzas, contradanzas, mazurkas y polkas, es producto del salón burgués, de una clase media emergente, por lo que calificarla de música popular (como es recurrente en la mayoría de los estudios sobre el particular) constituye un error categorial. El propio Quintana (2011:54) da fe de ello al declarar que en la prensa caraqueña del siglo XIX “nunca hemos visto asociar el término popular al de la música de salón que se produjo en esos mismos años.” En esto coincide con Pérez González (2011:22) cuando dice que “los autores de las historias de la música publicadas en el siglo XIX en Latinoamérica no hicieron uso del concepto música popular para clasificar ni referirse a algún estilo de música que hubiera existido o existiera en sus territorios.” Siendo así, ¿por qué Quintana utiliza recurrentemente el término “popular” en sus propios estudios sobre los géneros guitarrísticos de salón del XIX, pese a admitir que no es pertinente?

Huelga aclarar aquí que tanto Bruzual como Quintana están perfectamente contestes de lo resbaladizo del terreno que pisan. En *La guitarra en Venezuela*, Bruzual (2012:14) evita expresamente “la discusión de los conceptos de música popular –música culta, desde la perspectiva de las prácticas hegemónicas y de la dominación cultural, que sin duda han marcado

pruritos de ambos lados [...]”, y por eso dedica sin ambages su libro a lo que llama la guitarra de concierto o guitarra *savante*, como él mismo la denomina. Por su parte, Quintana discurre precisamente sobre el cambiante concepto de la música popular en “De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular” (2011). Tal como expongo en la reseña que escribí sobre *La guitarra en Venezuela* de Bruzual, no me parece en absoluto criticable mantener a lo interno del propio discurso hipótesis plausibles sin esmerarse demasiado en dilucidarlas, tal como hacen Quintana y Bruzual en sus respectivos escritos, ya que eso brinda ilación, coherencia, comprensibilidad y sistematicidad a la narración; articula hechos y fenómenos profundos y complejos que de otro modo sería imposible de explicar; y válida, legítima y refrenda el paradigma adoptado (Sans, 2014:91). Pero a la hora de confrontarlas con hipótesis externas, se puede quedar atrapado sin quererlo en esa propia dialéctica. Pareciera entonces que el punto alrededor del cual gira la discusión entre Bruzual y Quintana se concentra en precisar el momento en que la guitarra adquirió el estatus de “académico” o “clásico”, vaya usted a saber qué entender por eso, y a esto parece limitarse la cuestión, sin desmontar los prejuicios en torno a este crucial punto.

Resulta pues fundamental comprender que lo que realmente importa no es la idea apriorística de lo que deberían haber sido las prácticas musicales de una época, sino lo que efectivamente fueron. Y tengo la impresión de que haberse concentrado demasiado en el *Nuevo método...*, precisar la época en que se escribió (si fue antes o después), si es o no una copia de los métodos franceses o es autóctono, si su autor fue o no Toribio Segura, saber si enseñó o no la guitarra sistemáticamente y si se creó o no una escuela a partir del mismo, han sido árboles que han impedido ver el bosque. En mi opinión, existen elementos importantes en los escasos documentos que tenemos a disposición que no han sido considerados adecuadamente, que pueden aportar elementos válidos para la discusión.

La guitarra en la composición venezolana del siglo XIX

Hechas estas reflexiones en torno al debate sobre la guitarra en el siglo XIX en Venezuela, procedo a contextualizar las piezas de Eloy Galavís en el marco de la composición para el instrumento durante esa centuria. Las primeras piezas decimonónicas con guitarra de las que se tiene noticia en el país las documenta José Peñín en su libro *José María Osorio. Autor de la primera ópera venezolana*, publicado en 1985. Peñín reproduce fotográficamente dos piezas que incluyen a la guitarra como parte de su orgánico instrumental: la *Canción para el 5 de julio del año 1846*, para voz, guitarra y piano, de José María Osorio; y *La reconquista*, para voz y guitarra, autoría de un tal J. M. M., litografiadas ambas por Osorio para *El Iris* de la ciudad de Mérida en 1846.

Dentro del formato de piezas con voz, guitarra y piano, destaca también la *Canción a una niña* de Juan José Tovar, “sin más datos editoriales que el haber salido de la imprenta caraqueña de Félix E. Bigotte” (Bruzual, 2012:40). Bigotte fue un intelectual del siglo XIX, violinista y compositor estudiado en París, que escribió hasta donde se conoce una *Teoría e historia de la música*, una *Teoría y alta composición musical*, además de tres obras para violín, todas perdidas. Su producción como editor fue fundamentalmente de documentos oficiales, traducciones de

novelas francesas y algunas obras literarias del patio (Pérez, 2007), por lo que la de Tovar parece ser la única publicación musical conocida hasta ahora que lleva su sello como impresor. Me llama poderosamente la atención en este caso, el hecho de que Bigotte fuera violinista, algo que comentaré más adelante a propósito del propio Eloy Galavís, y de la relación entre violín y guitarra en Venezuela.

En este mismo formato de voz, guitarra y pianoforte, Quintana (2016: 495-487) da noticias de que Toribio Segura auspició la publicación en la Caracas de 1838, de cuatro “canciones periódicas” de su autoría, con el consabido acompañamiento de fortepiano o guitarra. Las obras se titulan *Guá!* (haciendo alusión a la caraqueñísima interjección), *La ausencia*, *La burla amorosa o él y ella*, y *La mecha*. De esta música sólo se tiene noticia por anuncios de prensa, y lamentablemente no contamos actualmente con las partituras.

La relativa profusión de estas canciones para voz, guitarra y pianoforte en el país merece un comentario especial. Su orgánico instrumental pertenece a un tipo de canción para ese conjunto de cámara ampliamente difundido en España e Hispanoamérica durante el siglo XIX. Ejemplos de ello son la serie de publicaciones de Francisco Molina que datan ca. 1830 (v. bibliografía); las colecciones de aires españoles de Narciso Paz publicadas en París para el mismo ensamble y por la misma época; la *Colección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra*, publicada en fascículos en Madrid por Wirmbs; la *Nueva [sic] colección de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra*, publicadas en Madrid por Hermoso, Mintegui y Carrafa, todas de la primera mitad del siglo; sin contar con la enorme cantidad de hojas de álbum con un repertorio de muy similar corte. De lo que resulta que estas canciones venezolanas para el mencionado conjunto instrumental se inscriben perfectamente y sin ambages dentro de una corriente internacional bastante más acendrada de lo que en principio se podría suponer, y no constituyen nada excepcional dentro del género. Esto indica que para la década de los cuarenta del siglo XIX, al menos en lo que respecta a este repertorio, la guitarra venezolana se encontraba perfectamente al día con las tendencias de los centros más desarrollados en cuanto al uso del instrumento se refiere.

A esto se aúna el hecho de que en la canción de Osorio, la guitarra se encuentra transportada, un hecho absolutamente común dentro de este repertorio, y no una excepción como parece sugerir Peñín (1985:157), y comenta el propio Bruzual (2000:426), sin ahondar en el problema técnico que ello implica. En algunas de las piezas españolas mencionadas, he encontrado una guitarra en *si* bemol (si se me permite hablar en esos términos), tal como la que usa Osorio en su pieza, escrita por tanto un tono más arriba de la tonalidad original del piano y las voces; y otra en *re* bemol, es decir, escrita medio tono por debajo de la tonalidad del piano y las voces. Esto podría significar varias cosas. La primera es que la guitarra está en *scordatura*, esto es, con cuerdas afinadas en una altura diferente a la estándar, como ocurre cuando se baja la sexta a *re* para poder contar con ese bajo en la guitarra moderna. Esta tesis no suena muy plausible, porque habría que haber subido o bajado todas las cuerdas de la guitarra, afectando la tensión o distensión general del instrumento. Además, no tiene sentido práctico hacer algo así si se viene tocando con una guitarra en *do* el resto del repertorio: es demasiado engorroso. La otra conjetura

posible es que estén escritas para instrumentos más grandes o más pequeños que la guitarra en *do*. Sin embargo, descarto que se trate de un requinto, ya que éste es un instrumento en *fa* agudo, y ninguna de las guitarras transpuestas del repertorio en cuestión corrobora esta hipótesis. Habría que ver si existían instrumentos con transportes en *si b* o *re b* (lo desconozco). Una última conjetura es que podría tratarse simplemente de la utilización del capodastro, y la música se escribe como si estuviera en *do* para evitarle al intérprete problemas de lectura. Pero esta última tesis tampoco resulta plausible cuando se trata de un instrumento en *si* bemol, como el que usa Osorio, porque el capodastro puede subir la altura de la guitarra de *do* a *re* bemol, a *re*, a *mi* bemol, a *mi*, etc., pero no la puede bajar a *si* o a *si b*. Se trata pues de un tema complejo, pendiente aún por dilucidar.

Finalmente, al mostrar estas canciones para voz, guitarra y pianoforte a los guitarristas, me he encontrado indefectiblemente con la opinión de que deben estar escritas para guitarra o para piano, pero no para ambos instrumentos a la vez. Bruzual (2000:426) deja testimonio escrito de esto en un comentario que refiere de Felipe Sangiorgi, quien sugiere que la obra de Osorio podría eventualmente ser para “piano o guitarra”, y no para “piano y guitarra”, opinión compartida por Bruzual. Pero un examen de todo el repertorio mencionado, incluida la canción de Osorio, revela de inmediato que pianoforte y guitarra ejecutan a menudo partes complementarias, y que por lo tanto, no podría prescindirse de alguno de estos instrumentos sin afectar gravemente la textura de la obra. En este sentido, no hay que olvidar que este repertorio no es para piano y guitarra, sino para *pianoforte* y guitarra, cuyo balance dinámico es mucho más equilibrado que con el piano moderno. Por tal motivo, los temores que naturalmente abrigan los guitarristas de hoy respecto a que la dinámica del piano anulará irremisiblemente el sonido de la guitarra, son en este caso totalmente infundados, sobre todo si tomamos en cuenta que existe un interesante repertorio de cámara de la época exclusivamente para guitarra y pianoforte muy interesante. Tampoco hay que descartar aquí una estrategia pragmática de los compositores, en el sentido de que muchas de estas canciones están escritas de una manera tan suficientemente versátil como para poderlas hacer bien con voz y pianoforte; con voz y guitarra; o con voz, guitarra y pianoforte. Esto triplica las posibilidades de ejecución de la obra.

Dentro de un formato más pequeño -voz y guitarra- encontramos además de *La reconquista* de Osorio ya mencionada, algunos otros casos harto interesantes en el repertorio decimonónico venezolano. En primer lugar está *La tartana* de José Ángel Montero, cuyo manuscrito reposa en Biblioteca Nacional. Pero particular atención merece un cuaderno intitulado *Música copiada y coleccionada por J. M. Ardila V.* Se trata de José María Ardila Vásquez, prohombre tachirenses que mantuvo un salón doméstico en el San Cristóbal de finales del diecinueve. Las fechas encontradas en el cuaderno datan su elaboración precisamente durante la última década de ese siglo. El mismo contiene piezas de baile para piano, canciones para voz y piano, melodías de canciones sin acompañamiento (pero algunas con los acordes indicados encima de la pauta), además de un arreglo del propio Ardila para flauta, violín y guitarra de *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, más o menos lo característico en este tipo de documentos. Sin embargo, lo que a mis efectos interesa más del cuaderno, es que incluye una notable colección de piezas para voz y con acompañamiento

de guitarra de autores venezolanos, la única en su tipo de la que se tenga noticia hasta ahora en el país. Se trata de un total de 32 canciones, bambucos y danzas de autores firmados como Jácome, Rivas, Osorio y Elías M. Soto. Dejo a continuación una lista de las composiciones referidas:

| | Título | Género | Autor |
|-----|------------------------------|---------------|---------------|
| 1. | <i>Las aves</i> | Canción | s.a. |
| 2. | <i>Piensa en mí</i> | Canción | C. Jácome |
| 3. | <i>Julia</i> | Bambuco | s.a. |
| 4. | <i>La luna</i> | Canción | s.a. |
| 5. | <i>La lágrima</i> | Canción | Rivas |
| 6. | <i>El marino</i> | Canción | Rivas |
| 7. | <i>A ella...¡sí!</i> | Canción | Osorio |
| 8. | <i>Ensueños</i> | Danza | Elías M. Soto |
| 9. | <i>La paloma</i> | Canción | Osorio |
| 10. | <i>Esperar y sufrir</i> | Canción | Rivas |
| 11. | <i>El silencio</i> | Canción | Rivas |
| 12. | <i>La lira</i> | Canción | Rivas |
| 13. | <i>Virginia</i> | Canción | Osorio |
| 14. | <i>La rosa</i> | Canción | Rivas |
| 15. | <i>La brisa</i> | Canción | s.a. |
| 16. | <i>El sueño</i> | Canción | s.a. |
| 17. | <i>Vida fugaz</i> | Canción | Osorio |
| 18. | <i>Morir de amor</i> | Canción | Osorio |
| 19. | <i>La vida sin amor</i> | Canción | Osorio |
| 20. | <i>La violeta</i> | ¿? | s.a. |
| 21. | <i>La sonrisa</i> | Canción | Osorio |
| 22. | <i>No es más blanca</i> | Canción | Ilegible |
| 23. | <i>A Celina</i> | Canción | s.a. |
| 24. | <i>Virginia</i> | Canción | Ilegible |
| 25. | <i>El prisionero</i> | Canción | Rivas |
| 26. | <i>La desventura</i> | ¿? | s.a. |
| 27. | <i>La amistad</i> | Canción | s.a. |
| 28. | <i>Si tu fueras una rosa</i> | Bambuco | s.a. |
| 29. | <i>Los celos</i> | Danza | s.a. |
| 30. | <i>La lágrima</i> | Canción | s.a. |
| 31. | <i>A una morena</i> | Bambuco | s.a. |
| 32. | <i>Las quejas</i> | Canción | s.a. |

Resalta el hecho de que, a pesar de la importancia de esta colección, prácticamente no se la ha brindado mayor atención, más allá del trabajo de grado realizado por Alonso La Cruz y Daniel

Mata *Recopilación y transcripción de la obra para guitarra y voz, perteneciente al cuaderno de José María Ardila (fines del S. XIX)* (2004). Una colección así merecería a mi juicio la mayor consideración, dada la cuantía de obras, lo consistente de su formato y su representatividad dentro de la historia de la guitarra venezolana del siglo XIX. Máxime si se trata, como es el caso, de un álbum compilado en un estado fronterizo con Colombia, muy alejado e incomunicado de la capital para la época en que fue elaborado, lo que habla de una actividad guitarrística importante en la periferia de la nación y al margen de lo que se hacía en Caracas. El evidente desinterés tanto de Bruzual como de Quintana de sumar a su discusión una fuente tan importante y significativa como esta (a pesar de que Quintana fue el tutor del mencionado trabajo de grado), contrasta con el empeño puesto por ambos en dirimir sus diferencias en torno a un método de dudosa autoría y la datación improbable. Eso sólo me lo explico porque la colección de Ardila no encaja en el paradigma subyacente a partir del cual estudian el problema. En mi opinión (Sans, 2016^a y 2016^b), el salón decimonónico constituye una de las instituciones fundamentales en las cuales se construyó la identidad nacional, y por lo tanto, la música asociada al mismo, donde la guitarra juega un papel fundamental, es absolutamente relevante en ese proceso.

Bruzual (2012:37) menciona la existencia en los fondos de la Fundación Vicente Emilio Sojo, de una pieza para guitarra de María de Jesús Montero mencionada al comienzo de este trabajo, de cierta elaboración técnica según su criterio, así como de una parte de guitarra que piensa podría pertenecer a una pieza de estudiantina. Por último, hay una pieza editada Juan de Dios López, publicada en 2016 por Cayambis Music Press para la serie *Venezuelan Masters of the Fin de Siècle*, que no se encuentra reseñada en los trabajos de Quintana ni de Bruzual, de la cual agradecemos a López nos haya advertido de su existencia. Se trata de *Miqijá. Lamento indígena*, de Francisco de Paula Magdaleno, para guitarra y cuarteto de cuerdas. *Miqijá* es un trabajo muy curioso, donde la guitarra añade un color idiosincrásico al cuarteto. A pesar de no tener en ningún momento un papel protagónico en cuanto a lo motivico o temático, su timbre resulta esencial para darle consistencia a la sonoridad del cuarteto de cuerdas, que sin la guitarra tendría notables vacíos. En algunos trozos la guitarra hace gala de virtuosismo, que habla del grado técnico disponible en la Caracas de esa época entre los guitarristas. Llama mucho la atención el referente históricamente precoz a lo indígena en el título de la obra, no obstante que la música es de estilo claramente hispanizante. Se asoma ya aquí un uso temprano de la guitarra como tópico en la música protonacionalista.

Por último, tenemos una composición de Toribio Segura referida por Quintana (2016: 487), la *Gran marcha dedicada a S. E. el General en Jefe J. A. Páez*, escrita y estrenada en 1837 por el propio autor. Segura prometió por prensa escribir una versión de la misma para doce guitarras de esta obra original para orquesta. No se conoce si finalmente cumplió su proyecto haciendo el tal arreglo, ni si estrenó la obra. Tampoco quedó en archivos la partitura en cuestión. En un ejercicio de musicología prospectiva, Quintana ha transcrito la versión original para orquesta para las doce guitarras, haciéndola luego interpretar en público y publicándola en su reciente artículo sobre este músico (Quintana, 2016:513-521).

Es este el panorama en el cual se insertan las cuatro piezas de Galavís que publico aquí. Llama la atención que prácticamente sin excepción, toda la música a la que he hecho referencia se puede inscribir en lo que Carl Dahlhaus califica -en su detallada descripción de los relictos útiles y necesarios para la construcción de una posible historia de la música- como “música trivial”, aquella que termina en el basurero de la historia. Ninguna de estas piezas alcanza el rango de *obra* musical, o, como diría Bruzual (2000:427), “composiciones con valor estético”. Y si tomamos la obra -y en especial la *obra maestra*- como categoría central de la historia de la música (Dahlhaus, 1997:17), entonces la música de salón, las piezas de baile, la música casual y de ocasión que conforman la base de este repertorio guitarrístico decimonónico venezolano, no constituyen elementos válidos para construir una historia de la guitarra en Venezuela en ese siglo. A partir de esta consideración, hablar de cuatro “obras” de Galavís podría resultar algo pretencioso en este contexto, y por eso encabezé este trabajo con el título “Cuatro piezas...”. Según Dahlhaus (1997:17), estas piezas sólo tendrían eventual cabida en una historia social de la música, que haga comprensible un producto musical sobre la base de su función social, y no de sus valores musicales intrínsecos. Por la misma razón, dichas piezas tampoco serían susceptibles de un juicio estético o de un análisis musical, prerrogativa sólo de las obras maestras, por lo que tampoco podrían considerarse para una historia de la composición musical, una historia de los estilos musicales, menos aún para una historia de los grandes compositores. Las relevantes repercusiones que este paradigma tiene para la construcción de una posible historia de la música latinoamericana (y dentro de ella una eventual historia de la guitarra en Venezuela), las discuto en profundidad en mi trabajo “Sonata y trivialidad en América Latina” (Sans, 1998), donde precisamente rescato la necesidad de construir un paradigma *ad hoc* que nos permita sortear tales obstáculos axiológicos.

La obra guitarrística de Eloy Galavís

Eloy Salvador del Carmen Galavís Ávila es un personaje prácticamente olvidado en la historia de la música venezolana. Las noticias que tenemos de él en la literatura musical son escasas, vinculadas más bien a su hermano, Juan de Dios (“Juancho”) Galavís (1865-1947), famoso por su conocido valse *Flor de Loto*. Los detalles más enjundiosos y precisos acerca de su vida los encontramos en la entrada correspondiente a la familia Galavís Ávila del *Diccionario de Música en el Táchira* de Luis Hernández (1999: 90-94). Hernández parece haber consultado documentos de primera mano para la elaboración de esta entrada de su diccionario, por lo que las discrepancias encontradas en fuentes previas relativas al año de nacimiento de nuestro personaje (Hernández, 1998:635; y Magliano, s.f.:231), quedan zanjadas definitivamente en este trabajo. En tal sentido, Hernández precisa que fue el 6 de diciembre de 1837 el día de nacimiento de Eloy Galavís en San Cristóbal, estado Táchira; y el 21 de mayo de 1902 el día de su muerte en el mismo lugar, fechas que doy por buenas. Eloy fue el primero de una familia de 20 hermanos (una mujer y 19 hombres), hijos todos de José Nicolás Ramón Galavís Maldonado y de María Catalina Ávila Colmenares, oriundos del actual estado Táchira. Además del Juan de Dios ya mencionado, entre los hermanos músicos de Eloy Galavís se cuenta también a Julio Ernesto Galavís (1859-1915). En las fuentes primarias y secundarias consultadas he encontrado su nombre escrito con las más diversas ortografías y con todas las combinaciones posibles: Eloy, Eloi, Galaviz, Galavíz, Galavís, Galavis. A

los efectos de este trabajo, he optado por la normalización ofrecida en la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (Hernández, 1998:635): Eloy Galavís.

Coinciden sus biógrafos en que Galavís no contó con una educación musical formal, condición compartida con otros notables músicos de finales del XIX y principios del XX, como el caso del propio Raúl Borges o de Vicente Emilio Sojo. Fiel a la matriz de opinión reinante en la época en la cual escribió su artículo sobre Eloy Galavís, Contreras-Serrano (1956:34) atribuye este autodidactismo del compositor a las carencias del país en el momento histórico que le tocó vivir, el cual “signó para su patria períodos de decadencia y ruina moral y material”. No obstante, ello no fue óbice para que alcanzase un dominio tal del violín, que le ganó el mote de “El Paganini venezolano”, particularmente debido a sus versiones del *Carnaval de Venecia*, del cual se decía tocaba hasta cuarenta variaciones con técnicas inéditas (Contreras-Serrano, 1956; Hernández, 1999:93). No existen indicios de que Galavís tocara la guitarra, por lo que las cuatro piezas que publico aquí aparentan ser algo excepcional en su producción musical conocida. Pero precisamente su condición de violinista parece haber tenido una relación relevante con este hecho. Quintana (2016:503) observa que “el fenómeno de los violinistas venidos a guitarristas fue bastante común a principios del siglo XIX, época en la que el lenguaje de ambos instrumentos no era tan distinto”, mencionando luego a destacados guitarristas y violinistas que hicieron carrera intercambiable con ambos instrumentos: Niccolò Paganini, Francisco Molino, Fernando Carulli, Mauro Giuliani o Luigi Legnani. Quintana incluye en este grupo a Toribio Segura, supuesto autor del *Nuevo método...* Por su parte, Bruzual (2012: 36-37) acota que músicos como el español residenciado en Venezuela Andrés Antón, la mentada María de Jesús Montero o el aragüeño Federico Villena, tocaban también ambos instrumentos. Ya mencioné antes el interés de Bigotte, violinista él, en la obra de Juan José Tovar.

Contreras-Serrano (1956:34) es la única fuente que conozco que brinda detalle de la producción compositiva de Galavís. Cuenta Contreras-Serrano que José Ignacio Olivares -artista él mismo y gran admirador del compositor- le mostró en una ocasión 52 piezas entre valeses, danzas y polkas, que había recopilado hasta la fecha, si bien consideraba que todavía existían más composiciones dispersas que habrían de acopiarse para completar la colección. Entre las obras se encontraban *Colección de piezas escogidas a dos flautas*; *Colección de piezas modernas para piano*; y *Guirnalda musical tachireense*, estas dos últimas fechadas en San Cristóbal en el año de 1888. A propósito de la *Guirnalda Musical Tachireense*, Hernández (1999:91-92) cita un comentario del propio Galavís aparentemente publicado en dicha obra:

Consagrado definitivamente a mis trabajos artístico-musicales a los cuales dediqué los primeros años de mi vida, he reunido una colección de piezas escogidas para piano, que, por lo modernas, por lo fáciles para ejecutar y por la especialidad en los aires, me he resuelto a ofrecerlas al público que satisfecho siempre de mis humildes trabajos, se ha apresurado ya a conseguir aquella colección que estoy publicando con el título de ‘Guirnalda Musical Tachireense’. Individuos competentes en el arte de la música me han dirigido sus felicitaciones, por aquella obra que generalmente ha gustado; y hoy la ofrezco a los aficionados, muy especialmente al bello sexo, cuyo delicado gusto me he propuesto complacer.

Hernández pudo ver esta publicación de manos de Pedro Raúl Villasmil Soulés, quien la heredó de sus antepasados, en la cual destaca el conocimiento que el compositor tenía de la estructura del bambuco tachirenses a seis octavos. Aparentemente, esta *Guirnalda...* fue conocida a nivel nacional. Según Hernández (1999:91), un redactor de *El Revisor* de Puerto Cabello la elogió a fines de 1891, diciendo que se trataba de una colección de 16 piezas escogidas (aunque Contreras-Serrano apunta que son 12), con portada dibujada por el propio compositor. Contreras-Serrano señala que en sus años postreros, Galavís vivía de vender su *Guirnalda...* “por todas partes”, lo cual suena muy poco creíble en un país con tantas penurias y necesidades como el que describe en su propio artículo. Máxime si, como señala Contreras-Serrano, de su matrimonio con Ana Joaquina Contreras Agelvis tuvo once hijos que debía mantener. Mucho más verosímil resulta la noticia ofrecida por Hernández, de que dada su modesta posición económica, se vio obligado a instalar en 1892, en su casa de habitación, una asistencia o restaurante donde ofrecía platillos con exóticas denominaciones, como “Sopa cloral” o “Mondongo a lo Luis XIV”. Tampoco hay que olvidar que fue juez de crimen, tesorero municipal (1883-1884), y secretario del Consejo Municipal de San Cristóbal en 1893 (Contreras-Serrano, 1956:34; Hernández, 1999:91), donde alternó con personalidades locales como Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, futuros presidentes de Venezuela.

Contreras-Serrano ofrece -con base en el cotejo de la colección de Olivares- la lista de las 52 composiciones de Galavís disponibles: VALSES: *Amor y pena, Ay! Del alma, Contigo, Cuerpo y alma, Delirio de dos limpios, Después de ti la muerte, Desvelos, Ecos del alma, Ecos del Zulia, El ángel despierto, El ángel dormido, El arco de flores, El céfiro, El centenario, El centenario de Urdaneta, El doctor López, El jardín del Torbes, El nene, El pelo de Leticia, El poema del Táchira, El Torbes, Emociones del alma, Ensueños de amor, Federico, Flor del Táchira, La muerte del perico, La voz del cielo, Luz y sombra, Mercedesitas, Mi amor y tu desdén, Mis dolores, Mis pesares, Misterios del corazón, Por ti muero, Por ti suspiro, Quien espera desespera, Sonrisas y suspiros, Soñé contigo, Sueño dorado, Tu dulce sonrisa, Tú o el cielo.* DANZAS: *Lágrimas, La perla del Táchira, La reforma, La rosa, Las noches de luna, Por ti, Tu mirada.* POLKAS: *La lluvia de perlas, La trinitaria, Mi María, Tus encantos.* A esta lista añade Hernández (1999:92-93) los valeses *El Caipe, Fin de un artista, El néctar*, la danza *La violeta del Guaire* (publicada en el *Álbum Popular de Música Tachirenses*), y la zarzuela en un acto *Emiro y Raquel*, “anunciada en enero de 1896”.

Respecto de la estética de este repertorio, Hernández (1999:91) refiere la crónica de un concierto que Galavís ofreció junto al flautista Régulo Bustamante Rosales en abril de 1889, en el cual tocaron, además de obras clásicas, piezas de su autoría: “Los aires nacionales por Galavís son bellísimos: seducen el alma con su encanto y sin embargo dejan en ella, como el amor, una melancolía profunda y una dulzura infinita.” Destaco especialmente esta calificación de “aires nacionales” que hace el cronista para referirse a las piezas de salón de Galavís, sin duda un reconocimiento temprano a la venezolanidad del estilo en el repertorio de este autor. La poca trascendencia de su música la atribuye Hernández (1999:93) al hecho de no haber sido transcrita para banda ni el haber sido grabada, contrario a Juan de Dios Galavís, quien por haber vivido hasta

bien entrado el siglo XX, alcanzó una pretendida fama sin tener el mismo criterio ni las cualidades artísticas de su hermano.

Con relación a las eventuales correspondencias entre la lista ofrecida por Contreras-Serrano y otras colecciones de música de la época, este autor se refiere a una famosa orquesta dirigida por Eloy Galavís, conformada entre otros por músicos como Manuel Salazar, José Antonio Villafañe, Antonio Ochoa (tiple), Alejandro Jácome (flauta), Carlos Trinidad Pirela Roo y Ángel Osorio (violín) (Contreras-Serrano, 1956:36). Estos datos resultan significativos en tanto y en cuanto coinciden con la lista de piezas para voz y guitarra del cuaderno de José María Ardila que ofrecí anteriormente, donde los apellidos Jácome y Osorio se repiten insistentemente, y donde algunas de las canciones ofrecen correspondencias con títulos de composiciones de Galavís. No obstante, hay que advertir que Calcaño (1958:419) no incluye a Galavís entre los asiduos de salón de Ardila, por lo que no sabemos si efectivamente lo era. También resulta relevante que en el *Cuaderno de piezas de bailes por varios autores* recopilado por Pablo Hilario Giménez en la localidad de Quíbor y publicado por Sans y Lovera en 2012, se encuentran diez composiciones de Eloy Galavís: ocho valeses (*El magnolia, El pájaro, Mis pesares, Mi corbata, San Rafael, Mis arrepenimientos* y *El primogénito*) y dos danzas (*Nuevas ilusiones* y *El tachirense*), de los cuales *Mis pesares* es el único coincidente con la lista de Contreras-Serrano. De un universo de 505 piezas que conforman el cuaderno de Giménez, la mayoría de ellas anónimas (308), Galavís es el sexto compositor más representado con diez piezas, después de J. C. Liscano (con 46 piezas), Juan José Escobar (con 44); José Ángel Montero (con 18), Anselmo Pérez (con 15) y José Eligio Torrealba (con 13), superando incluso al recopilador del álbum, Pablo Hilario Giménez (con 6 piezas) y al célebre compositor Ildelfonso Meserón y Aranda (con 4 piezas). Ello habla de su fama como escritor de música para baile en el período histórico que le tocó vivir.

Las cuatro piezas para guitarra

Las cuatro piezas para guitarra de Eloy Galavís objeto de este estudio las encontré insertas en un cuaderno manuscrito que compré hace algunos años al anticuario Amado Villegas. Junto a este cuaderno, adquirí también la partitura de un vals para piano *El poema del Táchira* de Eloy Galavís que no forma parte del cuaderno.

La portadilla del cuaderno reza *Colección de piezas escogidas para Piano. 1898.*, con un dibujo de trazo grueso a tinta, y la atribución de posesión “Matilde Alvarado” en la parte superior a tinta, mientras que en la inferior dice “De Matilde Alvarado” a lápiz (v. Ilustración 1).

Matilde Selvarado

Colección

de piezas escogidas para

Piano.

1898.

Matilde Selvarado

Ilustración 1

El cuaderno está copiado íntegramente a tinta, y su contenido es el siguiente:

| Hoja | Cara | Contenido |
|------|---------|--|
| 1 | Anverso | [Portadilla] <i>Colección de piezas escogidas para Piano. 1898. "De Matilde Alvarado"</i> |
| | Reverso | <i>Tú o el cielo. Valse.</i> |
| 2 | Anverso | <i>Recuerdos a Emma. Valse</i> |
| | Reverso | <i>Noches de diciembre. Valse [Julio Quevedo A.]</i> |
| 3 | Anverso | <i>Flor de María. Danza</i> |
| | Reverso | <i>Sueño dorado. Valse</i> |
| 4 | Anverso | <i>¿Me quieres? Polka</i> |
| | Reverso | [Nada] |
| 5 | Anverso | <i>Emociones del alma. Wals</i> |
| | Reverso | <i>Lelia. Danza</i> |
| 6 | Anverso | <i>Por ti muero. Gran Wals</i> |
| | Reverso | <i>Lágrimas secretas. Wals</i> |
| 7 | Anverso | <i>La violeta del Guaire. Danza</i> |
| | Reverso | <i>Carmen. Polka</i> |
| 8 | Anverso | <i>Flecha de amor. Polka</i> |
| | Reverso | <i>Voz del corazón. Wals (Boston)</i> |
| 9 | Anverso | <i>Ah mis hijitos. Polka</i> |
| | Reverso | <i>El sueño del artista. Wals (Boston)</i> |
| 10 | Anverso | <i>Me mata tu desdén. Wals</i> |
| | Reverso | <i>Una lágrima más. Wals .</i> |
| 11 | Anverso | Continuación de <i>Una lágrima más. "Matilde Alvarado"</i> |
| | Reverso | <i>Luz y sombra. "De Matilde Alvarado" [No está copiada la obra, sólo el título y la atribución de autoría a Eloy Galavís]</i> |
| 12 | Anverso | <i>Grandes ojos y pequeño pie. Wals.</i> |
| | Reverso | <i>Voz del cielo. Wals.</i> |
| 13 | Anverso | <i>La más bonita. Mazurka</i> |
| | Reverso | <i>La más bella. Mazurka</i> |

Salvo *Noches de diciembre*, de Julio Quevedo A., el resto de las obras del cuaderno están explícitamente atribuidas a "Eloi Galaviz". Como es fácil colegir de esta lista, se trata de veintidós piezas de baile de su autoría, con los géneros preferidos por los compositores venezolanos de esa época: valeses, polkas, mazurkas y danzas. No se encuentra ninguna contradanza en la colección. Resulta interesante el que algunos de los valeses del cuaderno sean del tipo vals Boston, mucho más pausado que el vals vienés (y que el valse venezolano), donde en vez de un paso por compás se daban tres. Este tipo de vals, de origen norteamericano, se expande por toda América Latina, sobre todo porque debido a su velocidad, resulta ideal para ser cantado.

El cuaderno, copiado a tinta, tiene 34,8 cm. de alto por 27,5 cm. de ancho. El dato es relevante en tanto y en cuanto el tamaño de sus páginas permite diferenciar claramente el diferente origen de dos hojas evidentemente más pequeñas insertas en el mismo, de 31,2 cm. de alto por 25 cm. de ancho, donde están copiadas también a tinta, las cuatro obras para guitarra objeto de estudio. Estas dos hojas se encontraban aparentemente unidas con cinta adhesiva

transparente al conjunto general del cuaderno, cuyas páginas también se hallaban pegadas entre sí con el mismo implemento. En la actualidad, todas se encuentran sueltas.

Con relación a las dos hojas contentivas de las obras para guitarra, en el anverso de la primera encontramos *Mis pesares*, Gran Waltz de Eloi Galaviz, con atribución de propiedad “De Matilde Alvarado” y la indicación “Guitarra” en la parte superior; en el reverso de esta hoja, *La sonrisa de Matilde*, Polka de Eloi Galaviz, con atribución de propiedad “Matilde Alvarado” y lugar “Caracas”, y la indicación “Guitarra” en la parte superior; en el anverso de la segunda página, *El dolor*, Waltz (sic) sin atribución de autor, con atribución de propiedad “Matilde Alvarado”, y la indicación “Guitarra” en la parte superior; y en el reverso, *La trinitaria*, Polka de Eloi Galaviz, con la indicación “Guitarra” en la parte superior. Por lo tanto, no queda duda alguna que se trata de piezas para guitarra (v. Ilustraciones 2-5).

New Waltz *Guitarra*
Mis Sesares *Por Los Galanes*

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar. The title is "Mis Sesares" and the composer is "Por Los Galanes". The piece is identified as a "New Waltz". The notation is written in a cursive hand on six staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. There are also some decorative flourishes and a box drawn around a section of the music. The paper is aged and has a piece of tape on the right side.

Ilustración 2

Guitarra
"La Sonrisa de Matilde"
Por El Sr. Galvan

Polka

Matilde Alvarado Caracas

Ilustración 3

Guitarra.
El Dolor

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar. At the top, the instrument is identified as "Guitarra." and the piece is titled "El Dolor". The notation is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings such as *ff* and *pp*. A piece of aged tape is attached to the right side of the page, partially covering the sixth staff. At the bottom of the page, the composer's name "Matilde Alvarado" is written in cursive.

Matilde Alvarado

Ilustración 4

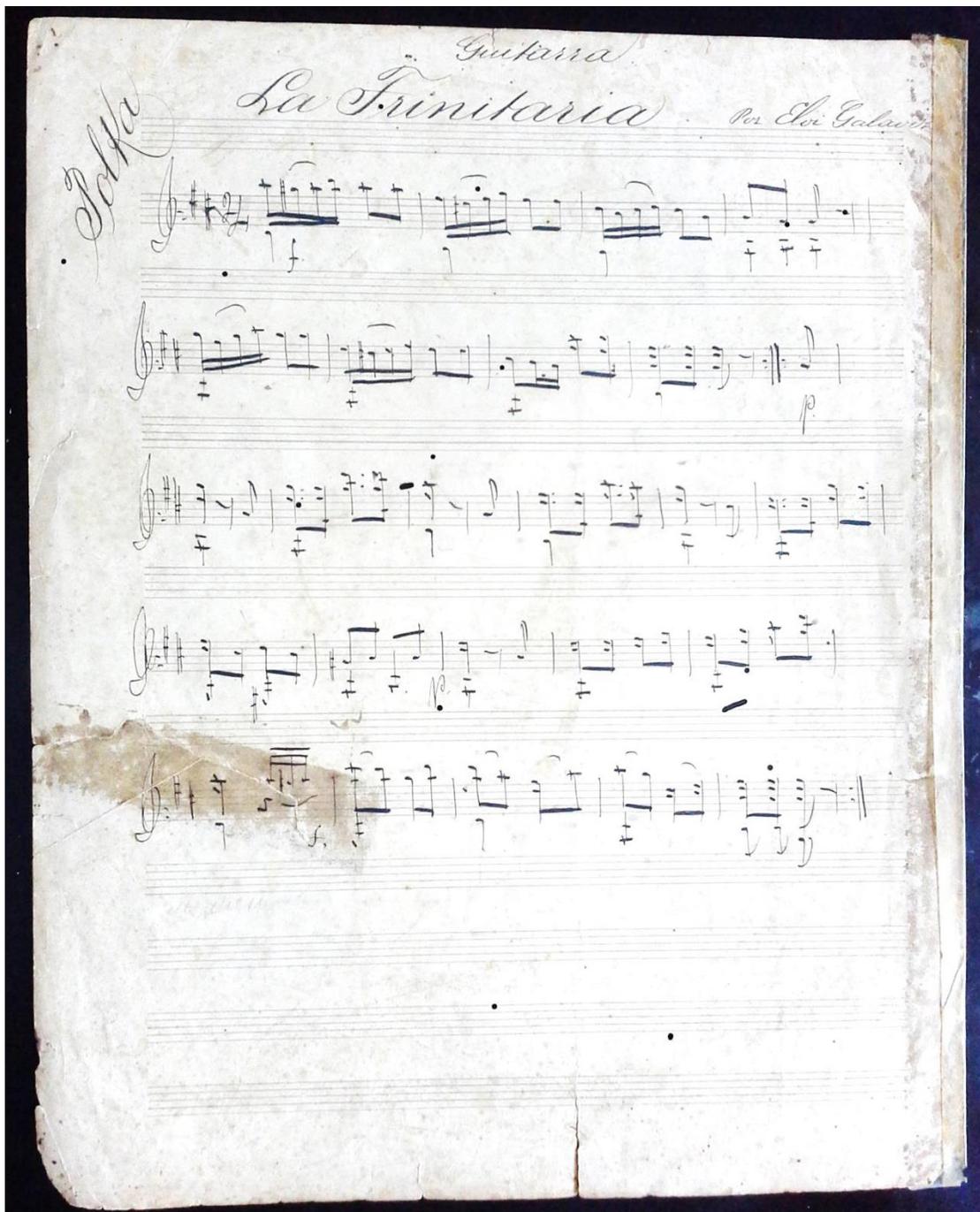


Ilustración 5

Resulta obvio por el título, que la polka *La sonrisa de Matilde* fue escrita para la dueña del documento, a pesar de no tener una dedicatoria explícita. *Mis pesares* y *La trinitaria* se encuentran entre los títulos de composiciones de Eloy Galavís referidas en el trabajo de Contreras-Serrano, lo que podría sugerir que se traten quizá de arreglos para guitarra de obras escritas originalmente para piano. Como no tenemos las piezas de la lista Contreras-Serrano no lo podemos saber. La duda más grande se presenta con *El dolor*, la cual no tiene autor definido en el

diploma, ni tampoco correspondencia con las listas externas al documento. Por lo tanto, la atribución de autoría no es tan obvia en este caso, y sólo podemos conjeturar que se trata de una composición de Galavís por estar copiada junto con las otras tres obras de su autoría. Las piezas para guitarra están cuidadosamente copiadas a tinta, idiomáticamente escritas para el instrumento, lo que da fe de un conocimiento de la técnica y de los recursos de la guitarra por parte del compositor. Si bien no se trata de un repertorio virtuoso ni mucho menos, tampoco son obras sencillas de tocar, sobre todo las dos polkas por la velocidad que llevan. Como piezas de género, cumplen totalmente con los requisitos para ser calificadas sin ambages como valeses o polkas.

La dueña de los manuscritos -Matilde Alvarado- fue hija del prócer de la Guerra Federal, el general Francisco Alvarado, y de María Fidelia Antonia Escolástica Galaviz Ávila, única hermana de Eloy Galavís. Esto explica por qué estaban en su poder. Matilde Alvarado se hizo además muy famosa por haber sido “la eterna novia” de Pío Gil, pseudónimo del celebrado escritor tachirense Pedro María Morantes, autor de célebres novelas y libelos como *El Cabito*, *Los felicitadores*, *Cuatro años de mi cartera*, *Diario íntimo*, *Panfleto amarillo*, *Panfleto azul* y *Panfleto rojo*. Morantes vivió en la casa del general Alvarado cuando vino a Caracas en 1903, donde se enamoró de su hija, a pesar de doblarle la edad. Se comprometieron en matrimonio, pero en 1908, a Morantes se le encargó representar a Venezuela en un cargo diplomático, por lo que aún sin casarse, se va a Europa. La publicación de sus escritos contra la dictadura de Castro, a pesar de estar bajo el pseudónimo de Pío Gil, le valió su destitución y, por ende, la imposibilidad de regresar al país. En la expectativa permanente de que cayera el nuevo tirano que se había entronizado en Venezuela, Juan Vicente Gómez, Morantes quedó atrapado en París. Su situación en esa ciudad empeoró sensiblemente cuando se desató la Primera Guerra Mundial en 1914, sin tener otra alternativa que quedarse allí a pesar de la contienda.

Parte de la correspondencia sentimental de Morantes fue recopilada por la Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses en 1962 bajo el título *Cartas de amor para Matilde Alvarado*. Estas cartas fueron escritas tanto a Matilde como a su padre “Don Pancho”, residentes en Caracas, entre diciembre de 1913 y enero de 1918, cuando Morantes falleció de complicaciones pulmonares en París. En ellas, Morantes nos ofrece pequeñas pistas de la actividad musical de Matilde. En una de las cartas le informa que le envía de París las partituras de seis valeses-tangos argentinos (Gil, 1962:16). En otra, le dice “te ha sucedido a ti con la guitarra, como a mí con los libros; los agentes se han quedado con ellos” (Gil, 1962:65). A pesar de ser la única mención a la guitarra en estas cartas, resulta reveladora a efectos de este trabajo, ya que de algún modo explica la existencia de estas obras. También se concluye de las cartas que Matilde cantaba y tocaba el piano como práctica cotidiana:

(...) en tu carta en que me avisas que ibas a cantar en las Glorias de María, me dices que estudias poco y que hacía tiempo no cantabas. Reflexiona sobre todo el trabajo y el esfuerzo que te costó adquirir tus conocimientos en canto y piano y piensa que todo eso se pierde con unos días de desaplicación y de falta de repaso. Después de una semana de desaplicación, la semana siguiente te será más penoso ponerte a repasar; después de dos semanas de flojera, estudiar te será imposible; mientras que con media hora de estudio

todos los días, vendrá el hábito, casi el automatismo y sin esfuerzo ninguno cumplirás ese trabajo diariamente; la constancia hace milagros, no sólo en amor, sino en toda actividad humana... (Gil, 1962:68).

Al editar las cuatro piezas para guitarra (Ilustraciones 6-9), he plasmado sin cambios relevantes el texto del manuscrito, sobre todo porque no encontré en ningún caso errores de notas, ritmos o armonías que ameritaran modificaciones. Esto revela un muy cuidadoso proceso de composición y copia de la música por parte del autor. Con base en el género, pero también en la escritura idiomática para el instrumento, he sugerido entre corchetes unos *tempi* que considero pueden hacer funcionar las piezas plausiblemente. Espero pues que la publicación de estas cuatro obras constituya una contribución de interés al conocimiento de la música venezolana para guitarra del siglo XIX.

Conclusión

La publicación de estas cuatro piezas venezolanas inéditas del siglo XIX para guitarra del compositor tachirenses Eloy Galavís, me ha ofrecido una oportunidad única para reflexionar sobre la guitarra en Venezuela en el siglo XIX, pero sobre todo, para comprender cómo los marcos o ventanas epistemológicas pueden resultar tan efectivos para observar determinados hechos y fenómenos, así como para ocultar otros. En el caso estudiado, la premisa de que la escuela de guitarra comenzó con Raúl Borges, objetada por Hugo Quintana a partir de su estudio sobre el *Nuevo método...* ha dado pie a un extenso y fructífero debate, cuyo principal beneficio ha sido sin duda el haber puesto el foco sobre la guitarra venezolana del siglo XIX, un tema sustantivo en la historia musical del país. Pero al estancarse la discusión, se requiere desmontar el paradigma que la sustenta -algo que he intentado realizar aquí- y reexaminar el caso a la luz de diferentes modelos y perspectivas. Espero que tanto la aparición de estas cuatro piezas, como mi esfuerzo por comprender desde una postura diferente las evidencias ya existentes, hayan contribuido a insuflarle un nuevo aire a la investigación en esta tan necesitada área de la musicología venezolana.

Mis pesares

Gran vals

Eloy Galavís

Edición: Juan Francisco Sans

[♩ = c. 100]

p

6

pp

11

f

p

16

p

21

26

p

31

pp

Copyright © 2011 Juan Francisco Sans

Ilustración 6

La sonrisa de Matilde

Polka

Eloy Galavís

Edición: Juan Francisco Sans

[♩ = c. 85]

f

3

5

8

10

13

p

16

1.

2.

p

1.

2.

Copyright © 2011 Juan Francisco Sans

Ilustración 7

El dolor

Vals

Atribuido a Eloy Galavís

Edición: Juan Francisco Sans

[♩ = c. 120]

p

6

12

17

1. 2.

p

21

3

27

f

32

p

1. 2.

Detailed description: The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as approximately 120 beats per minute. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign. The second staff continues the melody with a piano accompaniment of chords. The third staff features a piano accompaniment of chords and a melodic line. The fourth staff includes first and second endings, with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The fifth staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The sixth staff is marked with a forte (*f*) dynamic and consists of a series of chords. The seventh staff ends with a piano (*p*) dynamic and first and second endings.

Copyright © 2011 Juan Francisco Sans

Ilustración 8

La trinitaria

Polka

Eloy Galavís

Edición: Juan Francisco Sans

[♩ = c. 100]

f

4

7

9

13

17

p

21

f

p

Copyright © 2011 Juan Francisco Sans

Referencias

- Boleras del sonsonete con acompañamiento de piano forte y guitarra. Extractadas de la sinfonía característica española del maestro Mercadante. Nº 5.* s.f. Madrid: Almacenes de Música de Mintegui y Hermoso.
- Bruzual, Alejandro. 1996. *Raúl Borges. Maestro de maestros de la guitarra venezolana.* Caracas: Deltaven.
- Bruzual, Alejandro. 2000. "La guitarra en Venezuela durante el siglo XIX", en José Peñín (coord.), *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, Vol. 2. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, pp. 423-444.
- Bruzual, Alejandro. 2005. *The Guitar in Venezuela: a Concise History to the End of the 20th Century.* Saint-Nicolas: Doberman-Yppan.
- Bruzual, Alejandro. 2012. *La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días.* Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela.
- Caballero de ***. s.f. *Nuevo método de guitarra o lira.* s.f. Caracas: Imprenta de Tomás Antero. Facsímil en *Revista Musical de Venezuela*, nº 36, 1998, pp. 199-316.
- Calcaño, José Antonio. 1958. *La ciudad y su música.* Caracas: Ediciones del Conservatorio Teresa Carreño.
- Canción de la Corina con acompañamiento de piano forte y guitarra.* s.f. Madrid: s.e.
- Colección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra.* s.f. Madrid: Calcografía y almacén de B. Wirmbs
- Contreras-Serrano, Juan Nepomuceno. 1956. "El Paganini venezolano: Don Eloy Galavís, músico en 1890", en *Élite*, nº 1603, pp. 34-35.
- Dahlhaus, Carl. 1997. *Fundamentos de historia de la música.* Barcelona: Gedisa.
- Hernández Contreras, Luis. 1999. *Diccionario de la Música en el Táchira.* San Cristóbal: Proculta
- Hernández, Luis. 1998. "1/Eloy Galavís Ávila", en José Peñín y Walter Guido (coords.), *Enciclopedia de la música en Venezuela.* Caracas: Fundación Bigott, vol. I, p. 635-636.
- La Cruz, Alonso; y Daniel Mata. 2004. *Recopilación y transcripción de la obra para guitarra y voz, perteneciente al cuaderno de José María Ardila (fines del S. XIX).* Trabajo de grado. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Tutor: Hugo Quintana.
- Magliano, Ernesto. s.f. *Música y músicos de Venezuela. Apuntos históricos biográficos.* Mimeografiado.

- Mendivil, Julio. 2013. Reseña de “La guitarra en Venezuela. Desde su orígenes hasta nuestros días”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, nº 17, <<http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-22.pdf>>. [Fecha de consulta: 15/02/2017]
- Miranda Ruiz, Francisco. 2006. “Pedro María Morantes: beato de la libertad”, en *Revista de la Sociedad Venezolana de la Historia de la Medicina*, Vol. 55, Nº 1-2 [<http://revista.svhm.org.ve/ediciones/2006/1-2/>]
- Molina, Francisco V. ca. 1820. *Método completo para aprender a tocar la guitarra: que contiene todos los principios de la música, las escalas simples y de armonía en todos los tonos, y varias composiciones fáciles y progresivas, con boleros, seguidillas y fandangos variados*. Paris: Moitessier hijo.
- Molina, Francisco V. ca. 1830. *Spanish serenades: a collection of the most beautiful airs, characteristic of the national melodies of Spain...arranged with an accompaniment for the pianoforte & guitar*. London: Published for the Author by the Royal Musical Repository.
- Molina, Francisco V. ca. 1830. *The Spanish Lyre. A new Publication exhibiting the most easy and Expeditious Method for learning the Guitar together with a Select number of Spanish Songs*. London: Publish for the Author by Metzler & Sons and Birchall & C^o.
- Morantes, Pedro María (Pío Gil). 1962. *Cartas de amor para Matilde Alvarado*. San Cristóbal: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Nueva [sic] colección de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra*. s.f. Madrid: Almacén de música de Hermoso, Mintegui y Carrafa.
- Paz, Narcise. s.f. *Deuxième Collection d’Airs Espagnols, avec accomp.^{ment} de Piano et Guitare*. Paris: M^{me}. Benoist-Marchande de Musique.
- Peñín, José. 1985. *José María Osorio. Autor de la primera ópera venezolana*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.
- Pérez González, Juliana. 2011 “Música Popular en las historias de la música latinoamericanas del fin de siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto”, en Heloísa Araújo Duarte Valente, Oscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Vargas Herom (eds.), *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL y EUM, pp. 20-31.
- Pérez, Francisco Javier. 2007. *El sabio en ruinas. Biografía escrituraria de Félix E. Bigotte*. Caracas: Fundación Bigott.

- Quintana Moreno, Hugo. 1994. "Estudio preliminar sobre el primer método de guitarra publicado en Venezuela 184?.", en *Anuario de Estudios Bolivarianos. Instituto de Investigaciones Históricas Bolivarium*, año 3, nº 3, pp. 277-314.
- Quintana, Hugo. 1998. "Documentos", en *Revista Musical de Venezuela*, nº 36, pp. 199-206.
- Quintana, Hugo. 2011. "De José E. Machado a José Peñín: Visión y revisión histórica de la noción venezolana de música popular", en Heloísa Araújo Duarte Valente, Oscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Vargas Herom (eds.), *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL y EUM, pp.52-56,
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. 1976. *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano.
- Sans, Juan Francisco. 1998. "Sonata y trivialidad en América Latina", en *Revista Musical de Venezuela*, nº 37, pp. 137-162.
- Sans, Juan Francisco. 2011. "Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento", en Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Celarg, pp. 165-193.
- Sans, Juan Francisco. 2014. "Una visión global de nuestro legado guitarrístico", en *Imagen. Revista latinoamericana de cultura*, nº 6, pp. 90-95.
- Sans, Juan Francisco. 2016^a. "Nineteenth Century Spaish American Salon as a Translocal Music Scene", en Julio Mendívil y Christian Spencer, *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. New York-Oxon: Routledge, pp. 37-45.
- Sans, Juan Francisco. 2016^b. *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Sans, Juan Francisco; y José Rafael Lovera. 2012. *La graciosa sandunga. Cuaderno de piezas de bailes del s. XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez*. Caracas: Fundación Bigott.