

## ***El centavo de navidad* de Luis Antonio Calvo: Edición crítica**

### *El centavo de navidad* by Luis Antonio Calvo: Critical edition

**Juan David Manco** 

Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), Departamento de Artes y Humanidades, Medellín, Antioquia, Colombia  
[juanmanco@itm.edu.co](mailto:juanmanco@itm.edu.co)

**Jamir Mauricio Moreno Espinal** 

Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), Departamento de Artes y Humanidades, Medellín, Antioquia, Colombia

**Mariantonia Palacios** 

Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), Departamento de Artes y Humanidades, Medellín, Antioquia, Colombia

#### SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Fernando Chaib

Layout Editor: Edinaldo Medina

License: "CC by 4.0"

Submitted date: 09 jun 2023

Final approval date: 14 nov 2023

Publication date: 30 nov 2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.46459>

**RESUMEN:** Este artículo plantea la edición crítica de la obra *El centavo de navidad* del compositor colombiano Luis Antonio Calvo (1882-1945), composición a la cual se hace referencia en los catálogos, pero que no se había localizado en ninguno de los archivos y repositorios revisados hasta el momento. Una copia de esta obra manuscrita se encontró en la biblioteca de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano en Medellín, Colombia, de allí nuestro interés en esta composición. Con la edición crítica que proponemos aquí se busca reflexionar sobre el contexto de la obra, su catalogación, así como sobre las modificaciones en el proceso de edición del manuscrito. Para ello, se aplican diversas estrategias metodológicas propias de la edición crítica tales como la ecdótica, la heurística y la hermenéutica, todas ellas transversalizadas por el análisis, la interpretación y la reflexión crítica. Se ofrece como resultado una edición del manuscrito, inédito hasta el momento, con lo cual estamos contribuyendo a la consolidación del catálogo de obras de Luis A. Calvo, y estamos poniendo a disposición de investigadores, músicos y aficionados esta composición que hasta el momento no había sido localizada.

**PALABRAS-CLAVE:** Luis A. Calvo; *El centavo de navidad*; Edición crítica; Himno; Partitura manuscrita.

**ABSTRACT:** This article presents a critical edition of *El centavo de navidad*, a musical work by Colombian composer Luis Antonio Calvo (1882-1945). This composition is mentioned in music catalogues, archives, and repositories, but its score was not actually located in any of them up until now. The authors found a handwritten copy of it at the library of the School of Arts and Humanities at Instituto Tecnológico Metropolitano (Medellín, Colombia), which explains their interest in this composition. The critical edition proposed here aims to reflect on the context of the work, its cataloging, and different modifications, derived from the manuscript editing process. Manco, Moreno and Palacios apply various methodological strategies typical of critical editing —such as ecdotics, heuristic, and hermeneutics—, all combined with analysis, interpretation, and critical reflection. The result is the first edition of the previously unpublished Calvo's manuscript, which seeks to contribute to the consolidation of his catalogue. This edition makes the composition available to researchers, musicians, and enthusiasts of Colombian music.

**KEYWORDS:** Luis A. Calvo; *El centavo de navidad*; Critical edition; Hymn; Handwritten score.

## 1. Introducción

Luis Antonio Calvo (Santander, 1882 - Cundinamarca, 1945), ha sido considerado uno de los compositores más importantes y prolíficos de la primera mitad del siglo XX en Colombia. Su vida y su obra han sido estudiadas por varios autores (Duque 1995; Gómez-Vignes 2005; Serrano y Mejía 2005; Ospina Romero 2012, 2013a y 2017), y su música editada parcialmente (Berrío 2022; Bedoya-Sánchez 1987; Pardo-Rodríguez 2023). Una revisión de su catálogo de obras (Ospina 2013a, 2017 y Gómez-Vignes 2005), nos permite visualizar a Calvo como compositor con una personalidad polifacética ya que encontramos obras pertenecientes a una variedad considerable de géneros y estilos, tanto de música instrumental como vocal. El corpus instrumental es el que tiene el mayor porcentaje en su catálogo, e incluye fundamentalmente obras para piano con una presencia importante de géneros musicales populares colombianos como el bambuco y el pasillo. El corpus vocal, con menor porcentaje en su catálogo, abarca tanto música religiosa como canciones e himnos. El catálogo más completo hasta el momento es el que realizó Ospina-Romero (2013a y 2017) y comprende un total de 258 obras. Calvo deja así un legado considerable como patrimonio musical colombiano dispuesto para intérpretes, investigadores y por supuesto, para oyentes y melómanos de distintas generaciones.

Entre las composiciones catalogadas por Ospina-Romero (2013a y 2017) se menciona una obra cuya partitura no se había encontrado en ninguno de los repositorios y archivos revisados hasta el momento y que Calvo, en su autobiografía, describe como un himno. Ospina Romero la cataloga con el No 63 y la fecha circa 1920 con el título *El centavo de navidad*. Recientemente encontramos una copia del manuscrito de esta obra en la biblioteca de la Facultad de Artes del Instituto Tecnológico Metropolitano, antes la Escuela Popular de Arte de Medellín. Ofrecemos acá una edición crítica, la cual, de acuerdo con Grier "consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, en el acto de la interpretación. Editar, además, consiste en la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor" (Grier 2008, 12).

Esperamos con este artículo, aportar a la consolidación del catálogo de este importante compositor colombiano cuya obra ha sido apropiada de diversas formas por la comunidad musical y el público de distintas generaciones. En la primera parte del texto se contextualizará el himno dentro de la obra compositiva de Calvo, seguido de la edición de la partitura en la que se busca reflexionar críticamente sobre su relación con el género himno, así como dar cuenta del control de cambios que se dieron en el proceso de edición. Al final, se integra la edición de la partitura.

## 2. Luis Antonio Calvo, un compositor polifacético

No es el interés de este artículo ofrecer una biografía exhaustiva de Luis Antonio Calvo, pues otros autores (Ospina 2017; Gómez-Vignes 2005 y Duque 1995) se han ocupado en profundidad del asunto. Sin embargo, consideramos importante revisar algunos aspectos de su vida que podrían estar vinculados con la obra que estamos analizando.

Luis Antonio Calvo nació en el municipio de Santafé de Gámbita en el departamento de Santander - Colombia en el año 1882, y falleció en 1945 en Agua de Dios municipio del departamento de Cundinamarca - Colombia. Su acercamiento a la música estuvo mediado por experiencias diversas y procesos formativos no culminados formalmente. Hizo parte de la banda militar y perteneció a diferentes agrupaciones musicales, entre ellas la

Lira Colombiana de Pedro Morales Pino. Su formación musical fue muy accidentada, aunque tuvo la oportunidad de estudiar por un tiempo en la Academia Nacional de Música casi se podría afirmar que fue un compositor en gran medida autodidacta.

Luis A. Calvo también trabajó al lado de Morales Pino en la Lira y buscó una educación musical formal en la Academia Nacional de Música, junto a los profesores Rafael Vásquez Flórez y Guillermo Uribe Holguín. Allí estudió una gran variedad de instrumentos, entre ellos el chelo, y llegó a desempeñarse como instrumentista de la orquesta de la Academia (luego Conservatorio). Su experiencia musical anterior había sido intensa, pero limitada: fue ejecutante de bombo, platillo, bombardino y violín en Tunja y de pistón en la Segunda Banda del Ejército en Bogotá. (Duque 1995, 12)

Aunque su formación estuvo determinada por la experiencia directa a partir de la interpretación instrumental y la composición a la luz del estudio de las obras de la literatura musical occidental europea, tal vez uno de los aspectos que más llama la atención es la capacidad del compositor de comprender su época y articular su producción musical con la demanda estética y los gustos musicales de su propio tiempo. Sus obras tuvieron gran aceptación entre el público colombiano de las primeras décadas del siglo XX. La mayor parte de su repertorio podría considerarse como música de salón, entendiendo como tal un repertorio destinado a ser escuchado en la intimidad del salón familiar, de los clubes o de los cafés a la manera de las prácticas musicales del romanticismo del siglo XIX, a diferencia de aquel pensado para ser interpretado en los teatros y salas de concierto ante un público más numeroso. Tal como plantea Casares,

Con el término de "música de salón" definimos una realidad que tiene al menos dos acepciones: un tipo de música que se da en los salones decimonónicos, es decir, en un lugar físico denominado salón, pero también lo usamos para definir, por extensión, un tipo de música que de manera global podríamos describir con estos o parecidos términos: "música sencilla", "con una formulación que huye de la complejidad", "simplicidad armónico-tonal", "concebida primordialmente para entretener" y cierto contenido de "diletantismo". [...]. (Casares 2000, 67)

El catálogo de Calvo está atravesado por la influencia de diferentes ritmos de músicas populares. En general, se trata de música de cámara muy al estilo de obras románticas que dialogan con características rítmicas de diversas músicas populares colombianas.

En su mayoría son miniaturas musicales para piano, conformadas por lo general de 3 secciones, cuya interpretación no suele superar los 5 minutos, y en donde las convenciones rítmicas que dictaba la escogencia de un determinado género musical resultan protagónicas la mayor parte del tiempo. Piezas que no acusaban un nivel muy complejo de elaboración armónica o de textura musical, pero que, en cambio, incluían melodías con un alto sentido de originalidad y belleza, acompañadas a menudo por encadenamientos armónicos sencillos amparados por la lógica tonal, creando una textura predominantemente homofónica. (Ospina Romero 2013a, 47)

La cita anterior nos ofrece información muy significativa, no sólo sobre el catálogo del compositor, sino sobre su estilo compositivo. Llama la atención que el tipo de piezas producidas por Calvo tengan características musicales muy ancladas a la idea de pequeñas piezas para piano ternarias que, a su vez, están

transversalizadas por las músicas populares. Calvo, aunque fue un compositor de finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por mantener un lenguaje musical enmarcado en la tonalidad funcional con el uso de diversos cromatismos fruto de la aplicación de dominantes secundarias, modulaciones o intercambios modales (mixtura). Fue un compositor que no exploró en sus obras las técnicas que estaban en boga a finales del siglo XIX y principios del XX tales como el impresionismo, el neoclasicismo, la atonalidad o dodecafonismo. Es difícil saber si esto se debió a la limitada formación musical a la que pudo tener acceso, o porque iría en contra de su propuesta musical, la cual, de acuerdo con Ospina Romero, está marcada por un "carácter romántico, evocativo, sencillo, y sobretodo (sic) popular, con el que desde muy temprano impregnó todas sus composiciones." (Ospina Romero 2012, 179).

Calvo fue un compositor polifacético desde muchos puntos de vista y su catálogo da cuenta de ello. La diversidad de géneros en los que escribió permite comprender el conocimiento y la apropiación que él tenía de diversos ritmos, características melódicas y estrategias idiomáticas del instrumento por excelencia de su catálogo, el piano. Una obra variada y con diversidad de cualidades musicales nos ofrece la personalidad de un compositor que, "En otro medio y con más instrucción musical, Calvo hubiera alcanzado una notoriedad continental, porque así, con todas sus limitaciones, él representa mejor que muchos de sus colegas contemporáneos el sentir de una época [...]" (Gómez-Vignes 2005, 18).

Con el ánimo de acercarnos al compositor Luis A. Calvo desde una perspectiva crítica y contextualizada históricamente (Grier 2008) a través de la cual podamos comprender sus intenciones artísticas (dimensión poética), su obra como huella material (nivel inmanente), así como el impacto de su música en la sociedad del momento (dimensión estética), acudimos a la tripartición de Jean-Jacques Nattiez como una alternativa para el análisis de la acción comunicativa propuesta en su producción musical. Esto último nos permite comprender desde una perspectiva *poiética* (Nattiez 2011), las intenciones o los propósitos de Calvo en el proceso de producción de su música, por lo menos desde una dimensión general. Su obra está marcada por una visión muy personal de la tradición musical occidental, particularmente del estilo romántico, en un diálogo con los géneros populares de la música colombiana. Hay un cierto nacionalismo en su música que no sólo obedece al uso de ritmos colombianos, sino a la idea misma de un compositor contextualizado desde su propio entorno al interior del país.

El romanticismo, que entró tarde a través de las costas de nuestra América, venía un poco trasnochado y se asentó vigorosamente en los medios musicales criollos y al aclimatarse, produjo una avasallante andanada de creadores locales que reprodujeron a su manera lo que venía de ultramar en forma de partituras impresas, rollos de pianola y en los repertorios de uno que otro artista itinerante. (Gómez-Vignes 2005, 11)

En su catálogo encontramos obras que fueron compuestas a razón de comisiones o encargos que recibía de diferentes instituciones, actos, ceremonias y eventos. La música religiosa es un buen ejemplo de esto, aunado a la afinidad religiosa del compositor. En la época de Calvo prevalecía la corriente del nacionalismo musical estilizado en la que los recursos de la música popular se ponían en diálogo con procedimientos, formatos y géneros de la música académica. Esto aportó "como referente tanto en la definición del gusto estético de un amplio sector social en las primeras décadas del siglo XX como en la delimitación del naciente nacionalismo musical." (Ospina Romero 2013b, 129). Por ello, no es de extrañar que la mayoría de su catálogo esté impregnado de elementos de la música popular, y que sean pocas las obras que no reflejan esta influencia, sobre todo aquellas que exigían procesos de elaboración más complejos en cuanto a

tratamiento y desarrollo de los materiales musicales. Un ejemplo de este tipo de composiciones de gran formato es *Escenas pintorescas de Colombia*, de 1941, escrita para orquesta y coro, que intenta describir diferentes ambientes y paisajes colombianos a través de diversos ritmos tradicionales. Esta composición es, hasta el momento, la única obra orquestal de Calvo (Ospina Romero 2017, 194).

Con respecto a las consideraciones musicales o *inmanentes* (Nattiez 2011) de su obra, ya hemos dicho que su música fue principalmente tonal funcional, y sus procedimientos armónicos se pueden entender como decantaciones de compositores como Edvard Grieg, Antonin Dvorak o César Franck, además de distintos autores europeos que produjeron muchas piezas de salón como parte de la demanda de los aficionados (Ospina Romero 2013b). En cuanto a la forma, sus materiales musicales se ciñeron mayormente a la estructura ternaria típica de las piezas cortas. Además, sus ritmos se pueden entender en el contexto de las músicas populares como parte de una producción nacionalista anclada a la demanda comercial. Uno de los elementos que más ha llamado la atención de la música de Calvo, es el aspecto melódico. Autores como Duque 1995, Gómez-Vignes 2005, y Ospina Romero 2012, comentan la capacidad del compositor para crear melodías simples pero expresivas, en el marco de una lírica balanceada en cuanto a contorno y dirección se refiere.

Luis A. Calvo ha sido etiquetado como el "Chopin Colombiano" o el "Chopin criollo" en diversos "conciertos, homenajes, entrevistas, programas de radio y televisión, y publicaciones" (Ospina Romero 2013b, 130). Sin embargo, esta sería una comparación poco feliz dadas las diferencias en términos, no sólo del uso de los materiales musicales, sino del nivel de elaboración y tratamiento de los desarrollos compositivos entre ambos autores. "Calvo está muy lejos de Chopin, tanto en el tiempo como en el concepto y la entidad estética de su lenguaje. El creerlos vinculados proviene de un error de interpretación" (Gómez-Vignes 2005, 14-15). En este sentido, y si se quisiera realizar una comparación con algún compositor europeo, "Calvo se parece más a Schubert, cuya obra suele estar impregnada de honda aflicción, de una suerte de nostalgia inefable, como es el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta" (Gómez-Vignes 2005, 15).

Lo anterior, si bien establece una ruptura con la creencia generalizada de ver en Luis A. Calvo la figura del Chopin colombiano, no desestima el talento ni la capacidad de Calvo para construir un catálogo de composiciones diverso tanto en géneros como estilos, que en su mayor parte se caracteriza por estéticas y procedimientos heredados de la música del siglo XIX.

En cuanto al aspecto *estésico* (Nattiez 2011), una de las características más importantes de la producción de Calvo es la relación tan directa que tuvo con los gustos estéticos de su época. Es en este sentido que se puede comprender la relación con sus contemporáneos no sólo de Latinoamérica, sino también de Europa. Esta relación hay que entenderla, en palabras de Ospina Romero, de la siguiente manera:

[...] la música de Calvo logró estar muy a tono con las creaciones de sus colegas contemporáneos, tanto de Europa como de América, que eran proveedores de música popular para numerosas audiencias. Música popular y música de moda, pero no por ello música simple o trivial. (Ospina Romero 2017, 268)

Este es uno de los aspectos más destacados de Calvo, su manera de entender las necesidades de la audiencia en un momento de construcción o quizá de reconstrucción de lo nacional a través de la música. Calvo supo

entender esta necesidad y proponer una música que llegaba de forma directa a suplir los gustos estéticos de su momento histórico.

Aunque la situación anterior fue determinante en el éxito de Calvo y la posibilidad de que hoy podamos recordarlo como un compositor importante en la historia colombiana, la manera en la que mediaba sus intenciones creativas con la demanda de sus oyentes es uno de los aspectos significativos de destacar. A juzgar por lo que él mismo expresó, podríamos afirmar que era incluso consciente de su realidad como algo que, de alguna manera, lo limitaba como compositor.

Yo quisiera escribir música, verdadera música, pero el público no deja... solo gusta de los vales sonsonetudos, de los bambucos trinados, de las matchichas [marchitas] triunfales. Lo que no sea bailable no se vende y lo que no se vende no vale nada. (Ospina Romero 2012, 127)

Esta realidad lo ubica en una situación en la que la mayoría de su producción es complaciente con las demandas de sus oyentes. Sin embargo, desde una perspectiva más comprensiva históricamente, estas obras, si bien están enmarcadas en la miniatura musical o piezas de salón como eran conocidas en el contexto romántico del siglo XIX, permiten reconocer significados y funciones diversos. Eran "un poco de todo: pieza de salón, pieza de baile, método de enseñanza musical, gesto nacionalista, expresión afectiva, descripción poética, ejercicio instrumental, recurso para el desarrollo personal del artista y medio de comunicación entre este y su público" (Duque 2008, como se citó en Ospina 2013b, 125). Estos aspectos visibilizan una realidad compleja en el proceso compositivo de Calvo y sus relaciones con el público de su época. Relaciones que se cultivaron a pesar de las dificultades de salud en sus últimos 29 años, y que permiten reconocer a Luis A. Calvo como un compositor polifacético en el contexto de la música nacionalista en Colombia. Calvo fue diagnosticado de lepra en el año 1916, fue reclutado en el lazareto de Agua de Dios, lugar donde falleció en 1945, pero no de lepra, sino de "Una afección renal en forma de una nefritis aguda que cegó su vida a los 62 años y medio, luego de dos meses de intensa agonía" (Ospina Romero 2013a, 45).

### 3. *El centavo de navidad*

Tal como ocurre en la filología tradicional, el establecimiento o fijación de textos musicales constituye la actividad central de la filología musical, y por ende, de la musicología. El proceso de investigación procede por lo general en tres etapas: ecdótica (selección y recuperación de los textos), heurística (ordenación del material y proceso de edición) y hermenéutica (interpretación de los textos y crítica a la edición). La meta principal de la filología musical es adaptar los textos a los modernos hábitos de lectura. (Sans 2010, 2)

Con respecto a la etapa *ecdótica* que se ocupa de la selección y recuperación de los textos (Sans 2010, 2), la copia del manuscrito encontrada en la biblioteca de la sede Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), hace parte de una donación del cuerpo de docentes investigadores de la Escuela Popular de Arte (EPA), institución cerrada en el año 2002 y cuya sede fue cedida al ITM. *El centavo de navidad* está escrito para voz y piano y consta de cuatro páginas. La primera de ellas lleva la portada y el primer sistema pentagramado, contiene el título de la obra, y el texto o lírica del poeta y dramaturgo colombiano Ciro Mendía (1892-1979). Mendía, cuyo verdadero nombre era Carlos Edmundo Mejía Ángel, es considerado como iniciador del teatro regionalista en Colombia. El texto de *El centavo de navidad* está dispuesto en dos

columnas. En la segunda de ellas, situada en el lado derecho de la página, no es posible identificar algunas palabras dado que están cortadas por el desgaste del papel. Estas palabras, que no son legibles o simplemente no aparecen, se dispusieron como espacios con una línea en la transcripción del texto a los efectos de esta edición.

La partitura no aclara el *tempo* o carácter, tampoco el tipo de voz o registro para el o la cantante. En la última página hay una dedicatoria que no coincide con la caligrafía con que se escribió el texto del poema de Mendía. La dedicatoria dice "Para la simpática Elenita recuerdo de su amiga Inés Molina". De esta Inés Molina hay referencia en el trabajo de Ospina Romero,

Otra de las amigas fue la cantante Inés Molina, quien como vimos, protagonizó varios de los puntos que constituyeron el programa del concierto que se realizó en honor y a beneficio de Calvo en Medellín, el 4 de febrero de 1920. (Ospina Romero 2012, 109)

Con respecto a Elenita, es posible que se trate de la Elena que comenta Ospina Romero en su trabajo

Elena tenía 18 años, y al igual que muchas otras de sus contemporáneas, pasaba buena parte de su tiempo estudiando música, sobretodo (sic) canto y piano. Pero además, Elena estudiaba en el Conservatorio de Bogotá. También como otras chicas, quería conocerlo en persona. (Ospina Romero 2012, 110)

Aunque esta dedicatoria está apuntada en la copia del autógrafo de Calvo, se evidencia una inconsistencia con respecto a la dedicatoria que Ospina Romero propone basado en recortes de prensa, "y El Centavo de Navidad, un himno con «letra de Ciro Mendía, dedicado a la señorita doña Marichú Mejía» (Ospina Romero 2012, 104). Marichú Mejía fue la hermana mayor de Gonzalo Mejía Trujillo (1884-1956), empresario antioqueño pionero en incursionar a principios del siglo XX en empresas relacionadas con la aviación, aeropuertos, producción de cine, y carreteras a destinos selváticos en Colombia; por esto se le conoce popularmente como "fabricante de sueños" (Banrepultural 2022).

La señorita Marichú Mejía lideraba desde 1916 una campaña para recolectar fondos a partir de donaciones con el fin de apoyar diversos proyectos sociales. Esta campaña se llamaba precisamente "Centavo de navidad", lo que le da sentido al título de la obra y a la dedicatoria que comenta Ospina Romero. Teniendo en cuenta que Marichú fungía como gestora de labores sociales o benéficas, no suena descabellado pensar en la dedicatoria de un himno cuya letra precisamente exhorta a ayudar a los más necesitados.

Aunque Ospina Romero comenta que, "Como era de esperarse, Calvo también le prometió a Elena una composición especialmente dirigida a ella" (Ospina Romero 2012, 110), parece más probable que la misma cantante Inés Molina sea quien haya hecho la dedicatoria de la copia del manuscrito que se encuentra en la biblioteca del ITM a la señorita Elena, ya que la caligrafía de la dedicatoria no coincide con la caligrafía del poema de Mendía escrito a puño y letra por el mismo Calvo en la primera página de la partitura. Es probable entonces que haya dos partituras de *El centavo de navidad*, y que la de ITM sea una de ellas, dedicada a Elena por la cantante Inés Molina y no por el propio compositor.

Uno de los catálogos más completos y actualizados sobre la obra de L. A. Calvo es el que elaboró el musicólogo Sergio Ospina Romero como parte de su tesis de maestría titulada *Luis A. Calvo, su música y su tiempo* del año 2012. El apartado del catálogo fue publicado por Ospina Romero en la revista *Ensayos. Historia y teoría del arte*, en un artículo titulado *El catálogo de composiciones de Luis A. Calvo* en el año 2013.

Allí clasifica la obra dentro de los himnos. Esta ubicación no es un capricho de Ospina Romero, sino que el mismo compositor declaró en sus páginas autobiográficas que se trataba de un himno. "Himno: El del Centavo de Navidad, palabras de Ciro Mendia (sic)." (Calvo 1924, como se citó en Serrano y Mejía 2005, 60). Este aspecto en particular nos llama la atención si comparamos la obra con los otros 14 himnos de Calvo (Ospina Romero 2013a). *El centavo de navidad*, además de no estar rotulada como himno, tiene varios aspectos que no coinciden con la estructura que tienen otros de los himnos de Calvo, por lo que, desde una perspectiva *hermenéutica* (Sans 2010, 2), se busca reflexionar críticamente sobre las particularidades de esta obra, entendiendo que es en

La comprensión de los elementos musicales que conforman la pieza, el conocimiento de las condiciones históricas en las cuales fue compuesta o los factores sociales y económicos que influyeron su interpretación, sumados a una sensibilidad estética para con el estilo del repertorio del compositor, pueden contribuir a una mayor conciencia crítica. (Grier 2008, 14)

De acuerdo con la Real Academia Española, un himno es una "Composición poética o musical cuyo objeto es exaltar a una persona, celebrar una victoria u otro suceso memorable o expresar júbilo o entusiasmo" (Real Academia Española 2022). Esta definición nos ofrece un punto de partida para analizar el contexto de *El centavo de navidad* de Calvo, pues, a nuestro criterio, la obra tiene características particulares que la diferencian en cierta medida del concepto de himno convencional.

"Incluso tenemos una palabra para referirnos a una canción que genera lealtad y vincula a la gente: himno. Pero quizá todas las canciones sean himnos en cierta medida, pues todas nos hermanan con los demás miembros de la tribu" (Gioia 2020, 38). Aunque el contexto que propone Gioia es compartido por diferentes autores en cuanto a la definición de himno (Anderson et al 2001; Carreras 2020), es importante aclarar las particularidades sobre las que se ha fundado el concepto de himno.

El género himno tiene varias referencias que se integran con lo religioso, hablando específicamente de himnos en la antigüedad y la edad media, aspecto que es comprensible desde el punto de vista de la función que cumple.

A term of unknown origin but first used in ancient Greece and Rome to designate a poem in honour of a god. In the early Christian period the word was often, though not always, used to refer to praises sung to God, as distinct from 'psalm'. The Western and Eastern (Byzantine) Churches developed widely differing hymn traditions.<sup>1</sup> (Anderson et al. 2001, 1)

La función de un himno era exaltar una deidad, hacer honores a alguien o identificar una sociedad en particular. Su dimensión religiosa, política y cultural lo ubican en un proceso de identidad en el marco de las prácticas sociales y culturales. La institucionalidad en este caso tiene un papel determinante en cuanto a la condición de pertenencia, de grupo, colectividad y organización. El texto se podría pensar como la materia

---

<sup>1</sup> Término de origen desconocido pero utilizado por primera vez en la antigua Grecia y Roma para designar un poema en honor a un dios. En el período cristiano primitivo, la palabra se usaba a menudo, aunque no siempre, para referirse a las alabanzas cantadas a Dios, a diferencia de "salmo". Las iglesias occidental y oriental (bizantina) desarrollaron tradiciones de himnos muy diferentes. (Traducción de los autores)



prima sobre la cual el himno pueda considerarse como tal desde sus orígenes, aunque este tipo de género también estaba acompañado de un ritual o de una performática que contextualizaba el lugar de enunciación. Sin duda el texto, el poema o la lírica determinaba un peso considerable en la caracterización y el sentido del himno; glorificación, exaltación, veneración o alabanza, son algunos de los propósitos funcionales de estos textos desde la antigüedad. A su vez, este concepto trasciende la mística religiosa para ubicarse en un contexto más laico a partir del cual el himno permite la unión como sociedad, comunidad; a través de él se celebra la victoria de las batallas o las guerras, a la vez que permite la referencia a un espacio geográfico y político. Un himno «es el resultado de una interacción continua entre texto poético, prácticas musicales y contexto político» (Carreras 2020, 498).

También, el texto del himno puede resaltar valores de una sociedad, de una ciudad, de un país, así como de una institución, corporación o entidad. Contar con un himno da cuenta de una identidad corporativa, institucional, nacional. Resaltar a un personaje también es otra de las funciones de un himno, sea por sus actos, sus sacrificios o sus obras. El texto, en este sentido, tiene una fuerza potente para darle vida y caracterización al género himno.

En el caso del *El centavo de navidad*, el texto propone la ayuda y la caridad para el niño mendigo en la noche buena, es decir, apela a un sentimiento de bondad y caridad para el más necesitado. Si bien se podría establecer una relación con el himno desde el contenido textual de la letra en cuanto a la exhortación para pensar en los más necesitados y ayudarlos con un centavo, este contenido simbólico está también presente en otro tipo de géneros musicales que no necesariamente se consideran himnos.

Por otro lado, la mayoría de los himnos de Calvo están identificados como tales y presentan una relación directa con una institucionalidad e identidad explícita, sea esta educativa, corporativa, o como himnos de ciudades.

*Himno del Colegio La Concordia* (c. 1920-1924), *Himno del Colegio Boyacá* (c. 1920-1924), *Himno del Colegio San José María Villegas* (c. 1920-1924), *Himno del Colegio Santo Tomás de Aquino* (c. 1920-1924), *Himno de los niños excursionistas del Quindío* (c. 1920-1924), *Himno del Regimiento Ayacucho* (c. 1920-1924), *Himno de Pereira* (c. 1920-1924), *Himno de Manizales* (c. 1920-1924), *Himno de Sonsón* (1926), *Himno del centro de excursionistas "Caquetá"* (1930), *Himno de la Escuela Superior Nacional de Enfermeras* (1944), *Himno para las hijas de María en sus bodas de oro en Agua de Dios* (c. 1944), *Himno a la Frontera* (s.f.). (Ospina Romero 2013a, 56)

Tomemos como ejemplo dos de sus himnos: el *Himno de Pereira* (Alcaldía de Pereira 2022) y el *Himno de Sonsón* (Alcaldía de Sonsón 2020). En ambos casos, además de coincidir con el tradicional ritmo de marcha, se mantiene la estructura convencional del himno: introducción, coro a manera de estribillo, y alternancia con las diferentes coplas o estrofas. En cambio, *El centavo de navidad*, si bien inicia con introducción, comienza con verso y seguidamente alterna las demás estrofas con el coro.

Esta estructura de *El centavo de navidad* nos hace considerar si realmente se trata de un himno dentro de su catálogo. En sus páginas autobiográficas (Ospina Romero 2012, 228), Calvo se refiere a diversas instituciones que han pedido su concurso para la creación de himnos. En el caso de *El centavo de navidad*, sólo aparece la referencia a la campaña o iniciativa de la señorita Marichú Mejía. Este último asunto le da una característica particular a la obra, dado que sería el único de sus himnos que se relaciona con una

campaña social, los demás himnos exaltan diferentes procesos de identidad institucional y regional. Ospina Romero sugiere que este himno surge como agradecimiento de Calvo por el concierto homenaje que se le hizo en la ciudad de Medellín para recoger fondos y brindarle una ayuda económica al compositor, dado que en ese momento estaba en Agua de Dios en el reclusorio para los enfermos de lepra.

A la luz de tan generosa dádiva, cinco días después del concierto Calvo le pidió a Nicolás Bayona que escribiese una nota de agradecimiento para la ciudad gestora del obsequio, solicitud que el periodista llevo a feliz término por medio de un texto poético exaltando el loor de la capital antioqueña. Dada la imposibilidad de Calvo para abandonar el lazareto en esa época, su hermana Florinda viajó a Medellín para agradecer en nombre de Calvo el homenaje y el concierto. Florinda llevó consigo las últimas composiciones de Calvo, sin duda gestadas a la luz del sentido reconocimiento de que acababa de ser objeto: Serenata de amor, «un valse dedicado a José A. Gaviria Toro, iniciador del concierto en honor de Calvo», Dulce antioqueña, «una festiva canción popular», y El Centavo de Navidad, un himno con «letra de Ciro Mendía, dedicado a la señorita doña Marichú Mejía». (Ospina Romero 2012, 104)

A diferencia de los otros himnos de Calvo, la partitura en cuestión no exalta ningún suceso o acontecimiento, sino que es más bien una exhortación a la generosidad para ayudar a los niños. Tampoco hay una idea de representación de la identidad de una nación o pueblo, ni se exaltan los valores de una institución, corporación o entidad. Se trata de un texto que invita a la caridad para ayudar a los pobres, con la referencia a la campaña liderada por la señorita Marichú Mejía titulada de la misma forma: "Centavo de navidad".

A continuación, se transcribe el texto de la obra, teniendo en cuenta lo aclarado anteriormente sobre la colocación de líneas cuando las palabras no estaban claras en el manuscrito por el deterioro o desgaste del papel. Se transcribe el texto tal cual está en la copia del manuscrito, incluyendo los errores ortográficos.

## EL CENTAVO DE NAVIDAD

Letra de Ciro Mendía.

Música de Luis A. Calvo

1

a los pobres niños que hirió el hado fiero  
a los pobres niños sin techo y sin pan  
dadles un centavo mi Señor banquero  
que los niños pobres os bendecirán

Solo

Chiquillo fastuoso que vestis armiño  
por vuestras pupilas remansos de luz  
dadles un centavo que los pobres niños  
son buenos hermanos del niño Jesús

Coro

**Que no hay mas dolores ni hay mas grande pena  
que el frio y el hambre de la Noche - buena**

2

Poeta indigente de espiritu terso  
Varón de lo bello, rey de la humildad  
dadles un centavo ó dadles un verso  
Que para los pobres todo es caridad

Solo

Dama noble dama, por buestrs amores  
por vuestra materna y hermana ilusión  
dadles un centavo o ponerle flores  
\_\_\_\_\_ en su pabellón

Coro

**Que no hay mas dolores etc.**

3

Madres de alto rango y madres men\_\_\_\_  
por buestras entrañas surcos de amor  
alza vuestras manos, piadosas y am\_\_\_\_  
que un centavo dadles para su dolor

Solo

Campesino humilde de alma cristalina  
rico de bondades, pobre de maldad  
traed á los niños de vuestra colina  
el dulce centavo de la navidad

Coro

**Que no hay mas dolores etc.**

Por otro lado, tampoco el ritmo de *El centavo de navidad* coincide con el ritmo de marcha en dos cuartos característico de los himnos. Por el contrario, está escrito en cuatro cuartos con un ritmo constante de corcheas en la mano derecha (una especie de Bajo de Alberti), y en la mano izquierda un figuraje de blancas, básicamente con las fundamentales de los acordes en las estrofas o versos. Cuando llega al coro, la textura rítmica es más homofónica con un patrón de blanca y dos negras por compás, alternando en algunos compases con el ritmo descrito anteriormente para las estrofas.

La estructura consta, como ya se había comentado, de una introducción seguida de la estrofa 1. Esta estrofa es dividida por un interludio que nos conduce a la segunda parte de la estrofa cantada por un solista. Luego

viene el coro y se vuelve a repetir dos veces más esta estructura con un texto diferente. Tradicionalmente los himnos inician con el Coro y luego vienen las estrofas, con lo cual se evidencia que *El centavo de navidad* tampoco cumple con la estructura tradicional de un himno.

Armónicamente *El centavo de navidad*, a pesar de que está escrito en la armadura de mi bemol mayor, desde su introducción comienza en la tonalidad de mi bemol menor. Tanto la introducción como la primera parte de la estrofa están en mi bemol menor. Desde el segundo compás del interludio, así como la segunda mitad de la estrofa, están en mi bemol mayor. El coro vuelve a la tonalidad paralela de mi bemol menor, pero manteniendo la armadura de mi bemol mayor. Es decir, aunque la armadura corresponde a la tonalidad de mi bemol mayor, en un gran porcentaje de la pieza se desarrolla en mi bemol menor, contradiciendo la expectativa teórica de la armadura. Este tipo de manejo armónico tampoco es muy convencional en los himnos tradicionales.

Si comparamos *El centavo de navidad* con otros himnos de Calvo, podríamos decir que se asemeja más al lied del Romanticismo que a un himno tradicional. Tomemos por ejemplo el Himno del municipio de Sonsón (ver figura 1), cuya letra es del escritor y poeta Nicolás Bayona Posada (Bogotá, 1899 – Ciudad de México, 6 de julio de 1963). Este himno se ajusta más a la estructura morfológica de un himno tradicional, inicia con una breve introducción en compás binario y tempo marcial que no sólo establece el carácter de la pieza, sino que también asiste al oyente en la identificación de un centro tonal, en este caso, Do mayor. Cuando la voz principal comienza, el piano adopta el papel de acompañante, destacando el ritmo de marcha mediante la repetición del pulso con acordes marcados en negras y los bajos alternando entre la tónica y el quinto grado. Esta característica no se observa en la partitura de *El centavo de navidad* ya que el compositor optó por un acompañamiento en arpeggios fragmentados, más característicos de las canciones al estilo lied alemán.

Otro aspecto de interés es que la mayoría de los himnos tradicionales suelen estar compuestos en tonalidades mayores. Sin embargo, en *El centavo de navidad* el compositor optó por utilizar la tonalidad menor, tal vez con el propósito de transmitir una melodía conmovedora y melancólica, con la esperanza de motivar a los oyentes a contribuir económicamente con la fundación previamente mencionada. Por otro lado, se utiliza una variedad mayor de recursos armónicos que en los himnos tradicionales, los cuales, por su objetivo y funcionalidad, suelen ser bastante simples desde el punto de vista armónico.

Como se puede evidenciar, en *El centavo de navidad* hay aspectos que no concuerdan del todo con las características convencionales de un himno, aunque el compositor lo ubicó o catalogó como tal. Esta situación tal vez se deba a que es uno de los primeros himnos del compositor, de acuerdo con el catálogo ofrecido por Ospina Romero (2013a y 2017).

En este sentido, es fundamental comprender las particularidades que tiene cada obra y su especificidad para el proceso de una edición crítica

Cada pieza de música se crea bajo una combinación única de circunstancias culturales, sociales e históricas. El reconocimiento de estas circunstancias, y por tanto de la singularidad de cada producto creativo, afecta a la concepción de todos los proyectos editoriales: cada pieza es un caso especial, cada fuente es un caso especial, cada edición es un caso especial. Esta actitud conduce de forma natural al corolario de que diferentes repertorios musicales requieren de diferentes métodos editoriales, o incluso de que cada edición requiere de un enfoque único. (Grier 2008, 25)

## HIMNO DE SONSON

Tempo triunfal LUIS A. CALVO

5 CORO

Son - són al - za ga - llar - da la

10

fren - te que ya bri - lla au - ro - ra en tu a - zul e - res gran - de, so - ber - bia, po

Figura 1 - Fragmento del *Himno de Sonsón*. Compases 1 al 13  
Fuente: Transcripción de los autores a partir de (Wikipedia 2022)

Debemos por ende considerar las particularidades textuales y contextuales propias de esta obra en el marco del género himno. Por supuesto, las situaciones que se dan alrededor de considerar una obra adscrita a algún género musical en particular, están mediadas por su apropiación social, su funcionalidad y su grado de representatividad para una colectividad. Lo anterior, a veces en concordancia con las decisiones del compositor o a veces en contra de ellas. En última instancia, es la sociedad, a través de sus múltiples formas de recepción y apropiación, la que termina por clasificar, ordenar y catalogar las producciones musicales que son convencionales o transgreden la tradición en la que se inscriben.

Los géneros musicales y las convenciones por una cierta comunidad: definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical apropiado. Pero la cristalización o legislación [en torno a los géneros] también hace que esas normas estén disponibles para ser rotas, haciendo que la música se constituya en un terreno en el cual las transgresiones y las oposiciones pueden ser registradas directamente. (McClary 1991, 27 como se citó en Ochoa 2003, 86)

### 3.1. Aparato crítico de la edición del manuscrito

Según Grier “[...] la tarea del editor es fijar y presentar un texto que represente lo más plenamente posible su concepción de la obra, determinada por un examen crítico de la misma, sus fuentes, el contexto histórico y el estilo” (Grier 2008, 39). Desde este enfoque, el cual se presenta como nuestro referente principal, se lleva a cabo la edición del manuscrito de *El centavo de navidad*.

La *heurística*, entendida como la ordenación del material y el proceso de edición (Sans 2010, 2), cuando se hace un trabajo de transcripción de una partitura original se debe tratar al máximo de conservar su integridad. Pero algunas veces, la partitura puede presentar inconsistencias que, en la mayoría de los casos, son subsanadas por el mismo compositor en ediciones posteriores. Sin embargo, en la obra se presentaron varias inconsistencias que no parecen haber sido revisadas y rectificadas por el compositor, quizás dada la premura de la entrega al ser una obra que el compositor envió a Medellín como agradecimiento al concierto que realizaron en su homenaje.

Desde una perspectiva general, llama la atención la escritura de las plicas en la voz y algunos compases del piano en la copia del manuscrito. En la voz, las plicas siempre están hacia abajo, indistintamente de la altura de las notas en el pentagrama. Este aspecto se transformó a partir de los protocolos actuales de edición musical teniendo en cuenta la conciencia histórica que demanda la edición crítica en cuanto al uso de convenciones de notación musical diferentes con respecto a los usos del momento histórico en el cual la obra fue creada, sin perder de vista el significado semiótico de cada símbolo de notación (Grier 2008, 32).

Otra inconsistencia corresponde al aspecto formal. Hay ausencia de casillas de repetición al final de la partitura. Como el himno posee varias estrofas, debería repetirse la música con diferente letra. Por este motivo, se agregó una doble casilla de repetición en el compás 39 para volver al principio, y en el 40 la segunda de ellas para continuar (ver figura 2).

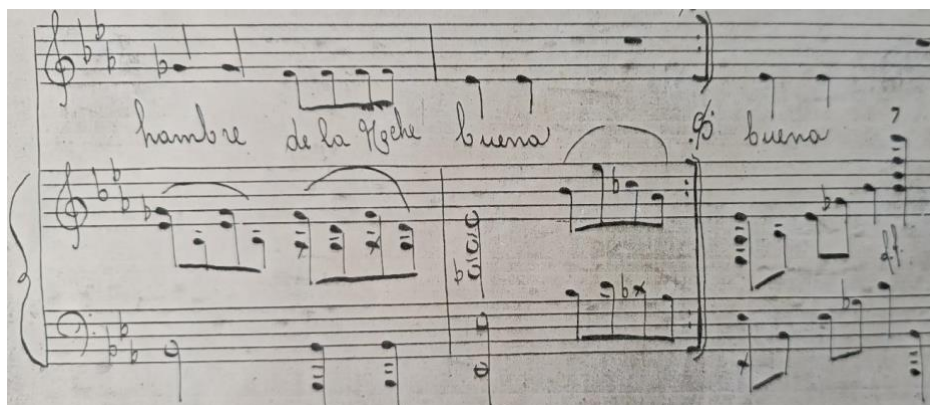
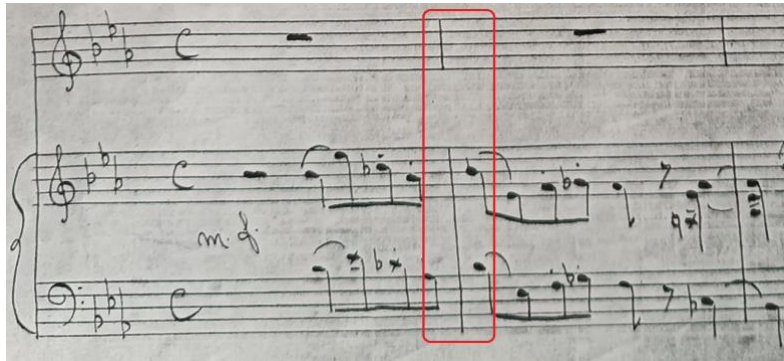


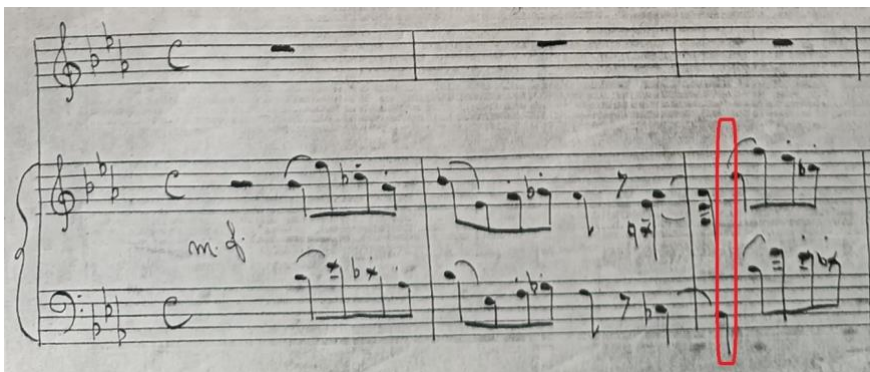
Figura 2 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 38 al 40  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

Para la repetición desde la anacrusa del compás 40, se agregó una barra de repetición al inicio del compás 2 (ver figura 3).



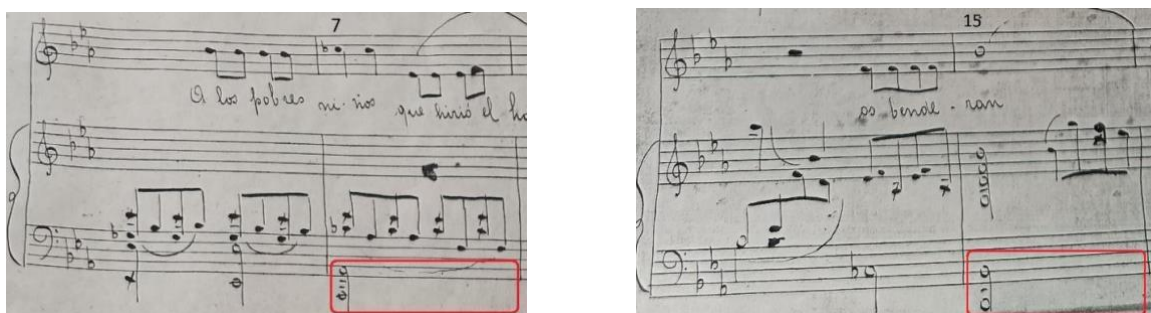
**Figura 3 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 1 y 2**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

Otra corrección corresponde a la adición de un silencio de negra entre los tiempos 1 y 3 del tercer compás. Se justifica esta acción para continuar con una respuesta coherente al motivo anacrúsico inicial, y para completar los cuatro tiempos que corresponden en la cifra de compás de 4/4 (ver figura 4).



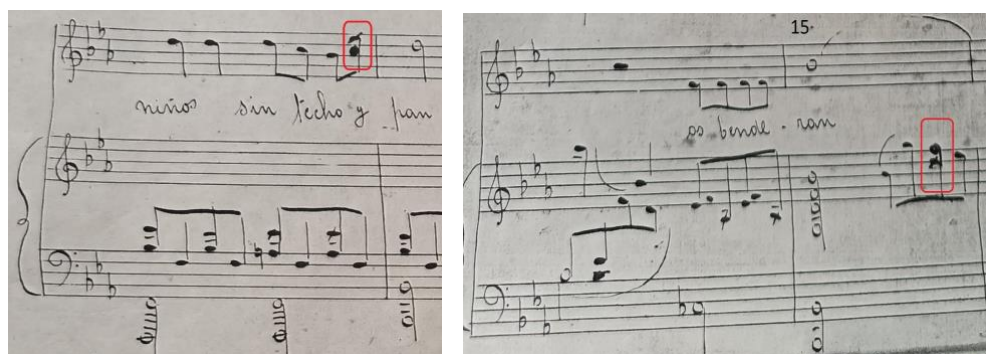
**Figura 4 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 1 al 3**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

En los compases 7 y 15 de la mano izquierda también se presenta una inconsistencia rítmica, dado que aparece una blanca sin el respectivo silencio en los dos tiempos restantes. Se subsanó este error cambiando la figura de blanca por redonda en ambos casos (ver figura 5).



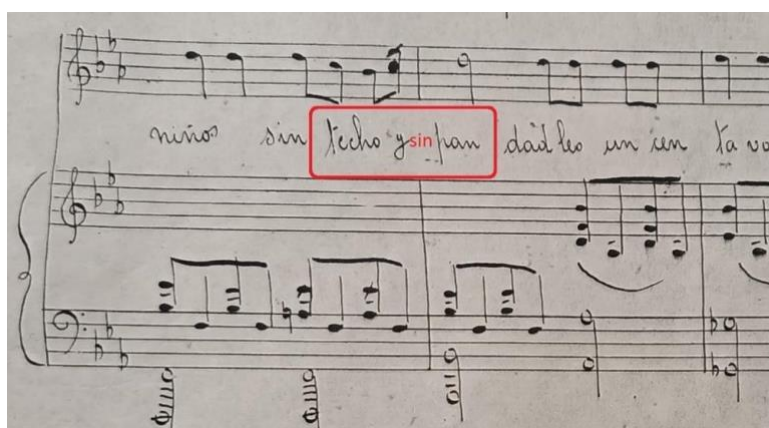
**Figura 5 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 7 y 15**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

En el compás 8, se realiza una corrección en la línea melódica de la voz solista, ya que aparecen dos notas formando un intervalo de tercera que riñe con el formato de solista. Se decide dejar el *do*, ya que el *mi* aparece con una línea en la mitad de la nota, lo que puede indicar la intención de invalidarla a manera de tachón. Esta misma corrección se realizó en el compás 15 de la mano derecha del piano, al dejar la nota *fa* y eliminar la nota *re* que aparece con un tachón (ver figura 6).



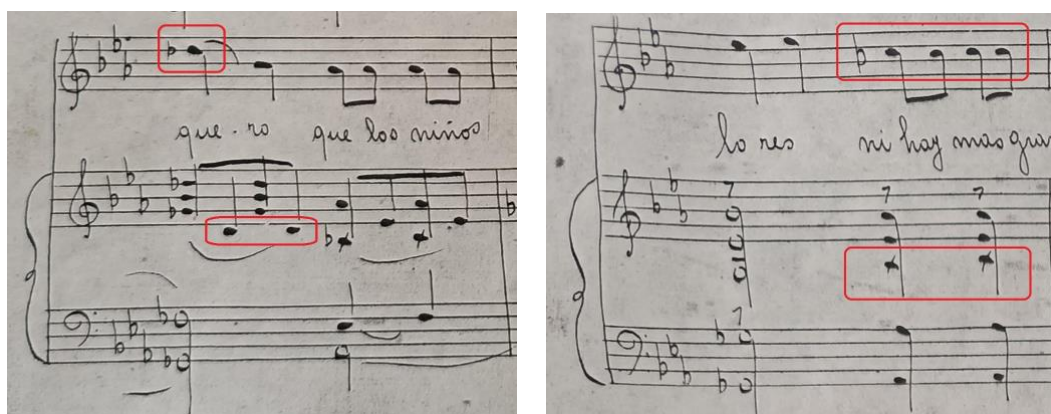
**Figura 6 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 8 y 15**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

Se realizó una modificación del texto que aparece en el compás 8, en el cual el compositor escribió las palabras “techo” y “pan”. Se agregó la partícula “sin” que aparece en el encabezado de la partitura (“techo y sin pan”) escrita por Ciro Mendía (ver figura 7).



**Figura 7 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 8 y 9**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

En el compás 11 se agrega el bemol en el *re* inferior de la mano derecha para que coincida con el acorde de sol bemol mayor. Esto mismo se corrigió en el compás 32 al presentarse un *do* bemol en la melodía y un *do* natural en el acorde de la mano derecha del piano (ver figura 8).

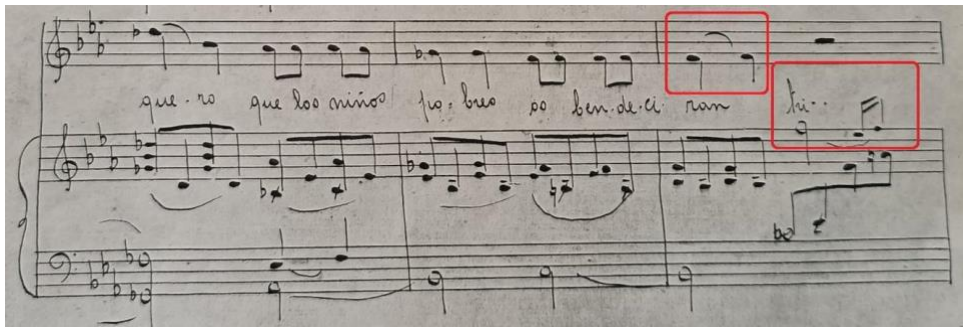


**Figura 8 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compás 11 y 32**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

En el compás 13 se realizaron dos modificaciones, por una parte, las dos negras ligadas en la línea melódica de la voz se cambiaron por una blanca, ya que la letra de la primera y segunda estrofa (“bendecirán” y “caridad”) culminan en el tiempo fuerte sin la necesidad de otra figura adicional para su entonación. Por

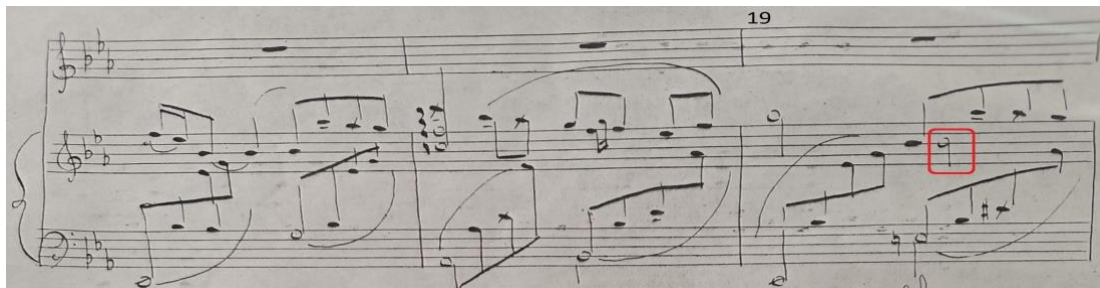


otro lado, en el acompañamiento del piano en la mano derecha, se cambió la blanca por una negra con puntillo para que correspondiera con el tiempo de las dos semicorcheas del final (ver figura 9).



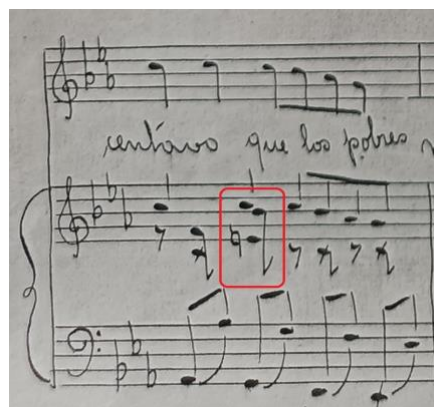
**Figura 9 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 11 al 13**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

En el compás 19, se anuló una blanca con función de nota tenida ya que en la secuencia melódica no parece tener contexto. La blanca inclusive aparece desplazada del tiempo que le corresponde (ver figura 10).



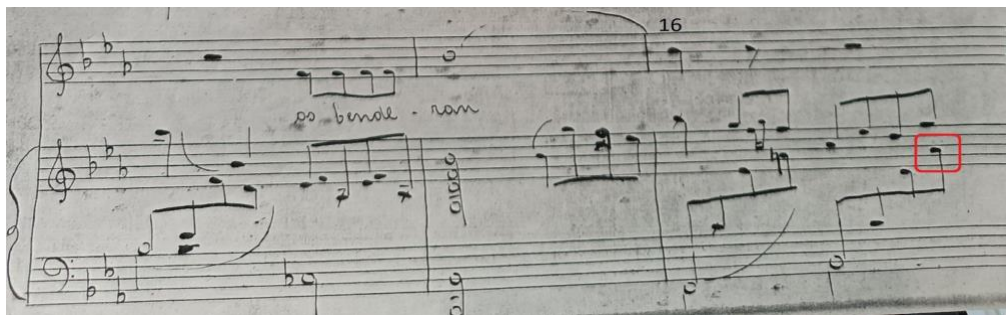
**Figura 10 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compases 17 al 19**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

En el compás 28 se agregó un silencio de corchea en la primera mitad del segundo tiempo del compás en la mano derecha para seguir con la secuencia rítmica de respuesta a contratiempo del compás anterior (ver figura 11).



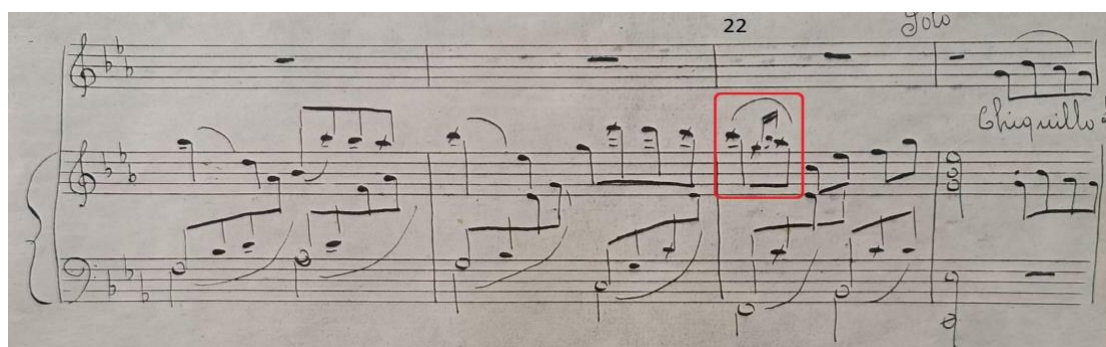
**Figura 11 - Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compás 28**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

Otra modificación que se realizó fue con base en el cambio de armonía que se presenta en el compás 16, ya que el compositor utilizó en el segundo acorde del compás un *la* natural en el contexto de la dominante de mi bemol mayor, es decir, un si bemol con séptima menor. Esta séptima, por funcionalidad armónica, debería ser séptima de dominante, por lo que la nota *la* debería ser bemol (ver figura 12).



**Figura 12. Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compás 14 al 16**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

En el compás 22 se cambiaron los valores de las dos corcheas iniciales por dos negras para que correspondiera con el compás de cuatro cuartos. Este cambio se justifica porque la segunda corchea va acompañada de unas notas de adorno que sólo serían viables sobre una negra. Además, los compases anteriores dan cuenta de una secuencia rítmica y melódica que sirvió para dar continuidad en este compás. La segunda modificación que se realizó en este compás fue sobre el acompañamiento de la mano izquierda al agregar las notas faltantes del acorde que no se escribieron en la partitura. Las notas faltantes se agregaron con base en el acorde resultante de la combinación entre los elementos melódicos más los del acompañamiento (ver figura 13).



**Figura 13. Fragmento del manuscrito de *El centavo de navidad*. Compás 20 al 23**  
Fuente: Biblioteca del campus la Floresta del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).

Todas las modificaciones llevadas a cabo se realizaron evaluando cada una de las posibilidades sobre la base del estilo tanto del compositor como de la obra misma (Grier 2008, 34).

#### 4. Partitura editada

A continuación, se presenta la edición de *El centavo de navidad* del compositor colombiano Luis A. Calvo, una obra de c. 1920 y catalogada por Ospina Romero (2013a y 2017) como la obra No. 63. Tal como en la copia del manuscrito, se transcribe el texto de la primera estrofa y el coro, pero con las correcciones ortográficas a lugar.

# El centavo de navidad

Letra: **Ciro Mendía**

Música: **Luis Antonio Calvo (c. 1920)**

Edición: Mariantonia Palacios, Juan David Manco y Jamir Mauricio Moreno

Voz

Piano

*mf*

5

A los po-bres ni - ños que hi-rió el ha-do fie - ro a los po-bres

8

ni - ños sin te-cho y sin pan dad-les un cen - ta - vo mi se - ñor ban -

11

que - ro que los ni - ños po - bres os ben - de - ci - rán

## El centavo de navidad

14

os ben-de-ci-rán

18

22

Solo

Chi-qui-llo fas-tuo-so que ves-tís ar-mi-ño por vues-tras pu-

26

pi-las re-man-sos de luz dad-les un cen-ta-vo que los po-bres

## El centavo de navidad

29 Coro  
*ff*

ni - ños son bue - nos her - ma - nos del ni - ño Je - sús. Que no hay mas do -

32 *p*

lo - res ni hay mas gran - de pe - na que el frí - o y el ham - bre de la no - che

35 *ff* *p*

bue - na que no hay mas do - lo - res ni hay mas gran - de pe - na que el frí - o y el

38 1. 2.

ham - bre de la no - che bue - na bue - na.

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score includes a chorus section starting at measure 29 and a repeat section starting at measure 38 with two endings. The piano accompaniment features various textures, including chords, arpeggios, and melodic lines.

## 5. Conclusiones

Se presenta a través de este artículo la edición crítica de una obra hasta el momento inédita del compositor Luis A. Calvo. Esta obra, a pesar de que se menciona en el catálogo realizado por Ospina Romero (2013a y 2017), no se había encontrado en ninguno de los archivos y repositorios revisados hasta el momento. La edición recogió diferentes reflexiones en torno a la vida del compositor, así como un análisis textual y contextual de la obra. Esta publicación se convierte en un aporte para la consolidación del catálogo de Calvo y, así mismo, nos ofreció la oportunidad de reflexionar críticamente sobre la fuente manuscrita y el contenido musical desde la perspectiva del compositor y el editor.

En la obra se proponen algunas modificaciones relacionadas con inconsistencias del manuscrito en cuanto a alturas, estructura y ritmos. Todas ellas se han justificado y argumentado desde el contexto musical de la composición. Sin embargo, no se hizo lo mismo con el texto o la lírica. En el manuscrito original no se alcanzan a leer algunas palabras del texto de Ciro Mendía, por lo que se disponen líneas horizontales en el respectivo espacio o al lado de la palabra incompleta. Este aspecto queda abierto para una investigación posterior que disponga de las fuentes primarias que den información con respecto a la letra. A pesar de la búsqueda intensa y prolongada de este contenido, no fue posible dar con el texto completo escrito por Mendía.

Ospina Romero (2012, 2013a, 2013b, 2017), Duque (1995), Gómez-Vignes (2005) y Serrano y Mejía (2005), fueron antecedentes y referentes determinantes en el proceso de edición crítica llevado a cabo en este artículo. Todos aportaron significativamente a la construcción de la semblanza biográfica del compositor, así como a la reflexión crítica sobre *El centavo de navidad* como himno. En este caso particular, la edición que acá se presenta se considera un aporte que se suma a la consolidación de la obra de Calvo. Esta edición aporta en la línea de trabajo investigativo de los autores mencionados y debe a sus contribuciones gran parte de este constructo histórico y conceptual.

Las implicaciones teóricas de esta edición crítica están adscritas a la reflexión sobre el género musical en general y a la idea de himno en relación con las posibles prácticas que se quedan en lo convencional y las que transgreden elementos tradicionales del género. Teniendo presente que toda clasificación, catalogación o relacionamiento de un género con una tipología general está constantemente transitando por una relación dialéctica entre las constantes y las variables o, si se quiere, sobre las deformaciones (Hepokoski y Darcy 2006) que los arquetipos tradicionales contienen para ser movilizados o reubicados según las intenciones del compositor y los procesos de recepción o apropiación de los oyentes, *El centavo de navidad*, si bien se cataloga por parte del compositor dentro del género himno, tiene varias características que lo hacen particular en relación con el contexto convencional de este género. Entre ellas podemos mencionar el texto, la estructura formal, el ritmo y la armonía.

Se presenta una edición de la partitura del himno *El centavo de navidad* como un aporte para investigadores, docentes, estudiantes y el público en general. Una obra inédita cuya partitura física o digital, hasta la publicación de este artículo, no estaba localizada. Esperamos en los próximos meses hacer la producción de esta obra en los estudios de grabación del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) como un aporte complementario a la publicación de esta partitura.

## 6. Referencias

- Alcaldía de Pereira. 2022. "Himno de Pereira 159 años." Acceso el 2 de mayo de 2023  
<https://www.youtube.com/watch?v=DWXkoOzr-FU>
- Alcaldía de Sonsón. 2020. "Himno de Sonsón (Video oficial)." Acceso el 2 de mayo de 2023,  
<https://www.youtube.com/watch?v=WWWVaFU3xK0>
- Anderson, Warren, Thomas J. Mathiesen, Susan Boynton, Tom R. Ward, John Caldwell, Nicholas Temperley and Harry Eskew. 2001. Hymn. Grove Music Online.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13648>
- Banrepcultural, 2022. "Gonzalo Mejía". Colombia: Enciclopedia digital del banco de la república. Acceso el 24 de mayo de 2023.  
[https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Gonzalo\\_Mej%C3%ADa#:~:text=Gonzalo%20Mej%C3%ADa%20fue%20pionero%20en,Dari%C3%A9n%20por%20eso%20se%20le](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Gonzalo_Mej%C3%ADa#:~:text=Gonzalo%20Mej%C3%ADa%20fue%20pionero%20en,Dari%C3%A9n%20por%20eso%20se%20le)
- Bedoya-Sánchez, Álvaro. 1987. "Luis Antonio Calvo [Música notada]: adaptaciones para guitarra de las obras originales para piano". Bogotá: Centro Colombo-Americano.
- Berrio, Lezlye. 2022. "Luis Antonio Calvo. Integral de piano solo". Medellín: Ediciones Historias del Piano Colombiano Luis Antonio Calvo
- Carreras, Juan José. 2020. "La música". En *El trienio Liberal (1820-1823). Una mirada política*, editado por Pedro Rújula e Ivana Frasset. Granada: Comares, 487-511.
- Casares, Emilio. 2000. "Un espacio alternativo de la música de salón: el café y su música". En *Música Iberoamericana de Salón*, editado por José Peñín. 67-92. Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Duque, Ellie Anne. 1995. "Luis A. Calvo (1882-1945). En el cincuentenario de su muerte, un análisis de su obra musical". *Revista Credencial Historia*. 72: 12-15. Acceso el 4 de mayo de 2023  
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-72/luis-calvo-1882-1945-en-el-cincuentenario-de-su-muerte>
- Duque, Ellie Anne. 2017. "Luis A. Calvo: Paradigma de la música para piano en Colombia". *Revista Credencial Historia*. 120. Acceso el 27 de noviembre de 2023  
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/luis-calvo-paradigma-de-la-musica-para-piano-en-colombia>
- Gioia, Ted. 2020. "La música. Una historia subversiva." Madrid: Turner Publicaciones SL.
- Gómez-Vignes, Mario. 2005. "La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo". En *Luis A. Calvo Vida y obra*, compilación por Orlando Serrano Giraldo y Luis Álvaro Mejía A. 11-18. Universidad Industrial de Santander.
- Grier, James. 2008. "La edición crítica de la música. Historia, Método y práctica." Madrid: Ediciones Akal.
- Hepokoski, J., & Darcy, W. 2006. "Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata." Oxford University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2011. "De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale Engloutie de Debussy". En *Reflexiones sobre semiología musical*, editado por González Aktories, S. y Camacho Díaz, G. 13-50. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ochoa, Ana María. 2003. "Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ospina Romero, Sergio. 2012. "Luis A. Calvo, su música y su tiempo". Tesis de maestría, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/20292>
- Ospina Romero, Sergio. 2013a. "El catálogo de composiciones de Lui A. Calvo." *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, vol. XVIII (25): 38-90. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64331>
- Ospina Romero, Sergio. 2013b. "La obra musical de Luis Antonio Calvo." *Música, Cultura y Pensamiento*, 5 (5): 121-154.
- Ospina Romero, Sergio. 2017. "Dolor que canta: La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX". Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Colección Perfiles
- Pardo-Rodríguez, Mario Fernando. 2023. "Música para piano de Luis A Calvo: Edición crítica de 4 adaptaciones para Guitarra solista de Álvaro Bedoya Sánchez". Trabajo de Maestría, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/84229>
- Real Academia Española, 2022. Himno. En diccionario de la lengua española. Acceso el 29 de mayo de 2023. <https://dle.rae.es/himno>
- Sans, Juan Francisco. 2010. "La edición crítica de la música. Una breve explicación". Material de estudio para la Maestría en Musicología Latinoamericana. Universidad Central de Venezuela. Acceso el 24 de enero de 2023. [https://www.academia.edu/15706590/La\\_edici%C3%B3n\\_cr%C3%ADtica\\_como\\_trabajo\\_de\\_grado](https://www.academia.edu/15706590/La_edici%C3%B3n_cr%C3%ADtica_como_trabajo_de_grado)
- Serrano Giraldo, Orlando, y Mejía A. Luis Álvaro. 2005. "Luis A. Calvo Vida y obra." Universidad Industrial de Santander.
- Wikipedia. 2022. Himno de Sonsón. Acceso 28 de noviembre de 2023. [https://es.wikipedia.org/wiki/Himno\\_de\\_Sons%C3%B3n](https://es.wikipedia.org/wiki/Himno_de_Sons%C3%B3n)