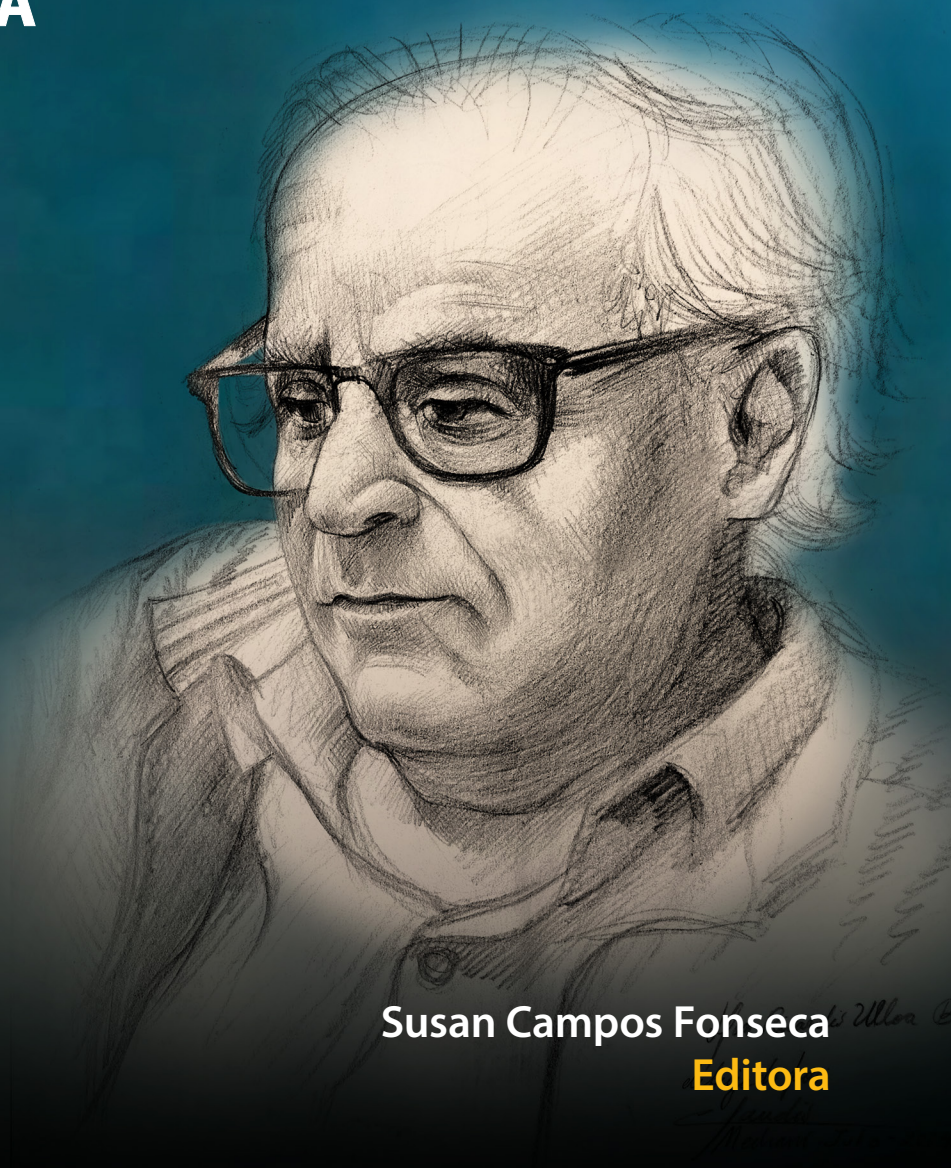


Lieder

Poesía y cristal Ángel del camino

Para voz y piano

de RICARDO ULLOA
BARRENECHEA




EDITORIAL
UCR

Susan Campos Fonseca
Editora

Universidad de Costa Rica • Escuela de Artes Musicales

Lieder

Poesía y cristal Ángel del camino

Para voz y piano

de **RICARDO ULLOA
BARRENECHEA**

Susan Campos Fonseca
Editora

Nueva creación

FA

Facultad de
Artes

EAM

Escuela de
Artes Musicales


EDITORIAL
UCR

Acerca de los libros digitales

- Las opciones de visualización y funcionalidades de un libro digital dependen de las capacidades de la aplicación que se utiliza para la lectura de libros digitales.
- La aplicación utilizada para lectura de libros electrónicos en formato ePub puede alterar la integridad física de poemas.
- La Editorial UCR ha hecho lo posible por asegurar que los URLs de sitios externos a los que se hace referencia en este libro son correctos y están activos en el momento de su publicación. Sin embargo, no es responsable de estos sitios web, por lo que no puede garantizar que seguirán estando activos o manteniendo contenido apropiado.
- Consulte las respuestas a preguntas frecuentes sobre libros digitales en [nuestro sitio web](#).

CC.SIBDI.UCR - CIP/4266

Nombres: Ulloa Barrenechea, Ricardo, 1928-2019, compositor. |
Alfaro Bogantes, Luis, autor. | Campos Fonseca, Susan, autora y editora. |
Chinchilla Dannenberger, Iván Fritz, autor. | Monge, Carlos Francisco, autor. |
Palacios, María, autora. | Rochas-Rocha, Rodolfo, autor.

Título: *Lieder : Poesía de cristal ; Ángel del camino : para voz y piano /*
de Ricardo Ulloa Barrenechea ; Susan Campos Fonseca, editora ;
autores Luis Alfaro Bogantes, Susan Campos Fonseca,
Iván Fritz Chinchilla Dannenberger,
Carlos Francisco Monge, María Palacios, Rodolfo Rochas-Rocha.

Otros títulos: *Poesía de cristal. | Ángel del camino.*
Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2025. |
Nueva creación. | A la cabeza de la portada:
Universidad de Costa Rica. Escuela de Artes Musicales.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-273-6** (PDF)

Materias: LEMB: *Poesía – Canciones y música. | Voces y piano – Partituras. |*
Música vocal – Partituras. | Acompañamiento musical. | Música para piano – Partituras. |
LCSH: Ulloa Barrenechea, Ricardo, 1928-20019 – *Crítica e interpretación.*
Clasificación: CDD 782.431.47–ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición impresa: 2025.
Primera edición digital (PDF): 2025.

Editorial Universidad de Costa Rica,
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257
administracion.siedin@ucr.ac.cr
editorial.ucr.ac.cr

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de la obra o parte de ella,
bajo cualquier forma o medio, así como el almacenamiento en bases de datos,
sistemas de recuperación y repositorios, sin la autorización escrita del editor.
Hecho el depósito de ley.

Agradecimientos

El Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR) agradece a todas las personas que colaboraron con este proyecto, sus aportes fueron muy importantes para llevarlo a cabo. Especialmente queremos mencionar a Sergio Ulloa Matey y a la familia Ulloa Barrenechea, quienes donaron al AHM-UCR la obra compositiva del autor, y nos confiaron documentación fundamental para realizar esta publicación.

En el ámbito institucional, agradecemos a la Escuela de Artes Musicales (EAM-UCR), a la Vicerrectoría de Investigación, Vicerrectoría de Acción Social y al Sistema Editorial de Difusión de la Investigación de la Universidad de Costa Rica.

Mención especial al MM. Ernesto Rodríguez, director de la EAM-UCR, a la archivista de la (EAM-UCR), Annette Seas Cascante, al director y pianista Walter Morales, por su consejo y apoyo. A las personas intérpretes Diego Castillo, Tanya Cordero, y Warner Núñez, por colaborar en el montaje y realización de las primeras grabaciones mundiales de estas obras. Al compositor y productor Carlos Escalante Macaya, por darnos apoyo como responsable del estudio de grabación de la EAM-UCR.

Consideramos hacer especial mención y agradecimiento al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a *Píncel*, *Pinacoteca Costarricense Electrónica*, dirigida por María E. Guardia Yglesias, a la Biblioteca de la Universidad de Costa Rica, Recinto de Grecia, y la Biblioteca Pública de Ciudad Quesada, San Carlos de Alajuela (Costa Rica), que nos facilitaron documentación digital de Ricardo Ulloa, conservada en sus fondos.

Hemos trabajado con solidaridad y en compañía por el patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica.

Índice

Presentación: Estudiar la <i>com-posición</i> de Ricardo Ulloa Barrenechea <i>Susan Campos Fonseca</i>	9
ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE RICARDO ULLOA BARRENECHEA	15
Ricardo Ulloa Barrenechea en Madrid (1953-1959) <i>María Palacios Nieto</i>	17
La poesía de Ricardo Ulloa Barrenechea <i>Carlos Francisco Monge</i>	35
Ricardo Ulloa Barrenechea: rizoma y <i>dérive</i> en la pintura paisajística <i>Rodolfo Rojas-Rocha</i>	45
Ricardo Ulloa Barrenechea (resumen biográfico) <i>Iván Chinchilla Dannenberger</i>	61
Inventario de enmiendas e intervenciones (IEI) <i>Luis Alfaro Bogantes</i>	85
Notas generales	85
Inventario de enmiendas e intervenciones, serie <i>Ángel del camino</i> ...	86
Inventario de enmiendas e intervenciones, serie <i>Poesía y cristal</i>	89
Diferencias entre los textos	93
PARTITURAS PARA VOZ Y PIANO	95
<i>Lieder. Serie Ángel del camino</i>	97
<i>Lieder. Serie Poesía y cristal</i>	135
Bibliografía	185
Acerca de las personas autoras	193

Presentación:

Estudiar la *com-posición* de Ricardo Ulloa Barrenechea

Susan Campos Fonseca

La relación entre el compositor, pintor, historiador de las artes y poeta costarricense, Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019), y el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR) inicia con su fundadora, la soprano Zamira Barquero Trejos, quien interpretó, transcribió y publicó algunas de sus obras y recibió del autor las partituras inéditas que se conservan en el AHM-UCR.

El presente estudio y edición es resultado del proyecto de investigación C2009 “Estudio y edición del acervo musical de Emilia Prieto Tugores (1902-1986) y Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019)”,¹ y el proyecto de acción social EC-262 “Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica”, ambos a mi cargo, siendo coordinadora del AHM-UCR desde 2018.² En esta publicación se propone un estudio de la *com-posición* de Ricardo Ulloa Barrenechea, lo que implica analizar la complejidad de su pensamiento y procesos creativos a través de los medios que eligió. Se indica *com-posición*, porque, como indica Helmut Lachenmann (1935)

Componer significa: pensar sobre los medios [Komponieren heißt: über die Mittel nachdenken]. [...] En alemán como español, “Mittel” hace referencia específicamente al medio como mediación, a lo que está en medio y a medio como elemento a través del que sucede algo. [...] Lachenmann define de la siguiente manera el “Mittel”: como “material musical en un sentido amplio” (y verdaderamente es amplia): «el suministro de posibilidades al que se refiere el compositor, es decir, la instrumentación

1 El proyecto C2009 está inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, se desarrolla entre 2022 y 2023: <https://vinv.ucr.ac.cr/sigpro/web/projects/C2009>

2 El proyecto EC-262 está inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica, y está en vigencia desde 2020.

ampliamente socializada de sonidos, el orden del sonido, los órdenes del tiempo, las fuentes del sonido: [sic] Instrumentos [...] cómo se tocan, cómo se escribe para ellos, su práctica interpretativa, hasta las instituciones y los rituales de mediación» (el “aparato estético”, en sus términos). (Lachenmann citado por Hervás, 2017, párr. 3-4)

Consecuentemente, este estudio y edición propone explorar los intersticios del *com-poner* medial, poético, pictórico y musical de Ricardo Ulloa Barrenechea. Gracias a los proyectos de investigación y acción social que dieron apoyo a este trabajo, pudimos identificar, recuperar y sistematizar documentación inédita, articulándola con fondos conservados en el AHM-UCR, para ofrecer una introducción al extraordinario legado del compositor. Se suma la primera edición y grabación de dos de sus ciclos para voz y piano, *Poesía y cristal* y *Ángel del camino*, compuestos en 1971, contruidos por Ulloa Barrenechea con música y poesía de su autoría.

El estudio está dividido en dos partes. La primera reúne investigaciones de la musicóloga española, Dra. María Palacios Nieto de la Universidad de Salamanca; el poeta, ensayista y filólogo costarricense, Dr. Carlos Francisco Monge, integrante de la Academia Costarricense de la Lengua y miembro de la Asociación de Academias de la Lengua Española, y el artista costarricense, profesor de la Universidad de Costa Rica, Dr. Rodolfo Rojas-Rocha. La segunda incluye una edición de los ciclos para voz y piano *Poesía y cristal* y *Ángel del camino*, acompañados por el inventario de enmiendas e intervenciones realizadas por el Lic. Luis Alfaro Bogantes, transcriptor y editor musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (EAM-UCR), junto a una reseña biográfica actualizada, realizada por el Lic. Iván Chinchilla Dannenberger, asistente de investigación de los proyectos mencionados. También se incluye un apéndice que informa acerca de las composiciones de Ricardo Ulloa Barrenechea, conservadas en el AHM-UCR hasta la fecha.

Intencionalmente, las voces y enfoques teórico-metodológicos de las personas autoras reunidas son muy distintas, esto se justifica porque la *com-posición* de Ricardo Ulloa Barrenechea requiere y obliga a la polifonía. Como editora responsable de esta publicación, considero fundamental que el trabajo de investigación y acción social que realiza el AHM-UCR cuente con el apoyo de especialistas nacionales e internacionales, capaces de proponer estudios rigurosos y, a la vez, creativos, que permitan conocer y ampliar los límites de nuestra comprensión acerca de la composición musical en Costa Rica.

Palacios Nieto, especialista en la música española del siglo XX, propone el estudio *Ricardo Ulloa Barrenechea en Madrid (1953-1959)*, una investigación

pionera que documenta y analiza un periodo fundamental en la vida del autor. Parafraseando a Palacios, se trata de un proceso de formación marcado por el equilibrio entre tradición y modernidad, especialmente fructífero para él. Sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y su relación como becario del Instituto de Cultura Hispánica, centro dedicado a restablecer los lazos culturales, económicos y sociales con países de Latinoamérica y el Caribe, son de vital importancia. El Conservatorio y el Instituto facilitaron a Ulloa Barrenechea la posibilidad de entrar en contacto con influyentes personalidades de la época. Explica cómo, durante sus años madrileños, Ricardo Ulloa escribió la serie de *Lieder de amor, soledad y tierra*, acompañada de su libro de poemas *Cantares y poemas de soledad* (Madrid, 1957), procedimiento que se volverá habitual para él, dado que continuará publicando sus libros de poesía en diálogo con sus composiciones. También analiza cómo Ulloa Barrenechea pone el tema de su homosexualidad en primer plano en este libro de poesías, construyendo, a su vez, una genealogía *poiética* con otros artistas homosexuales, por ejemplo, Walt Whitman, Federico García Lorca, Vicente Alexandre o Luis Cernuda, de quien incluye un poema, “Alegría de la soledad”, en el ciclo *Poesía y cristal* compuesto en 1971. Palacios también encuentra esta estética homoerótica en su obra pictórica, por ejemplo, en algunas de sus *Marinas*.

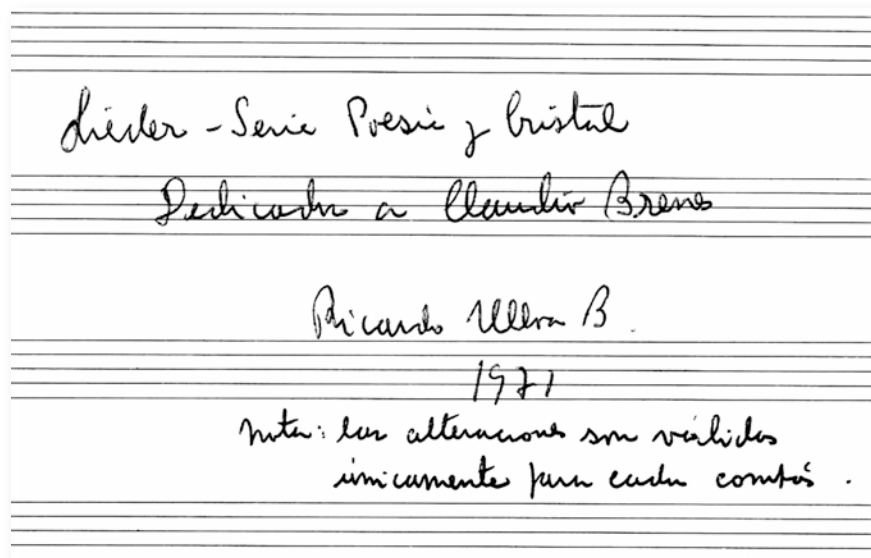
La musicóloga española explica el *poliestilismo* en la obra de Ulloa Barrenechea, subrayando la importancia de enmarcarlo según la idea de una modernidad poscolonial. A este respecto, el musicólogo colombiano, Dr. Eduardo Herrera, sostiene que

[...] entender la situación del compositor o de la compositora latinoamericanos desde los estudios poscoloniales, requiere examinar los supuestos que han sido naturalizados y tomados como verdades, y desbaratar los binarios simplificadores que ocultan la complejidad de las relaciones de poder en el campo de producción cultural. (Herrera, 2015, p. 55)

Debe informarse que la serie *Poesía y cristal* y serie *Ángel del camino* son denominadas como *lieder*, utilizando el término alemán consensuado en la música “clásica” académica para identificar la “canción lírica” basada en un poema musicado para voz solista y acompañamiento, generalmente de piano. Siendo los poemas de ambas series escritos por el compositor, en *La poesía de Ricardo Ulloa Barrenechea*, el Dr. Carlos Francisco Monge propone un erudito ensayo libre para explorar las continuidades y desenlaces de su obra poética, paralelamente al enfoque poscolonial propuesto por Palacios.

Figura 1

Lieder serie Poesía y cristal, Ms. folio 1



Fuente: Tomado de AHM-UCR.

Para el ensayista Monge, Ulloa Barrenechea enlaza con una poderosa tradición escrita en español y con los cambios de timón que reorientaron la poesía moderna en Costa Rica. Remite a su libro *El vanguardismo literario en Costa Rica* (2005) para explicar el contexto primario de Ulloa Barrenechea, marcado en nuestro país por el novelista, poeta, escultor y pintor Max Jiménez, a quien se sumaron Francisco Amighetti, Isaac Felipe Azofeifa, José Marín Cañas, Francisco Zúñiga, Emilia Prieto y hasta una joven Yolanda Oreamuno; quienes proyectaron en la literatura nacional de la década de 1950 un mayor rigor y modernidad. Se refiere a la relación de Ricardo Ulloa Barrenechea con sus contemporáneos, por ejemplo, Fernando Luján, Salvador Jiménez Canossa, Alfredo Sancho, Mario Picado, Virginia Grütter, Ana Antillón, Jorge Charpentier, Raúl Morales, Carmen Naranjo, Carlos Luis Altamirano, quienes, al igual que él, aprovecharon sus viajes y estadías en el exterior para captar la esencia de la gran renovación poética que cundía en Madrid, Ciudad de México, Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires, La Habana o Nueva York.

Para Monge, en la obra poética de Ulloa Barrenechea se reconocen dos etapas: la de formación y la de consolidación. A la primera pertenecen dos breves libros que publicó en Madrid: *Cantares y poemas de soledad* (1957) y *Poesía y cristal* (1958). A la segunda, *Corazón de una historia* (1962) y *Ángel del camino* (1970), publicados en San José. De esta forma, Monge construye un relato que permite identificar los lazos *poiéticos* transatlánticos entre las dos series para voz y piano editadas por este estudio, y el contexto cultural poscolonial de Ulloa Barrenechea.

Por esta razón, Rodolfo Rojas-Rocha, en *Ricardo Ulloa Barrenechea: rizoma y dérive en la pintura paisajística*, propone una investigación artística y especulativa, cuyo objetivo es analizar la imagen del paisaje natural, particularmente las marinas y territorios rurales, a la luz de la apropiación de los conceptos de rizoma y *dérive*, identificando “rizomas líquidos” en la composición pictórica y musical de Ulloa Barrenechea. Para Rojas-Rocha, existe un universo cognitivo común, entre los planos del lienzo y los ejecutados en la composición musical del autor, propuesta que abre nuevos caminos para el análisis interseccional e intermedial de su obra.

La serie *Poesía y cristal* está dedicada al barítono Claudio Brenes Rojas (1906-1994), y *Ángel del camino* a la soprano Amelia Barquero Trejos (1945). En sintonía con su labor, a la que se suma la de Zamira Barquero Trejos (1953), nuestro estudio y edición se complementa con la primera grabación mundial “en estudio” de ambas series, realizadas gracias a la generosa colaboración del tenor Ernesto Rodríguez Montero y el barítono Diego Castillo Calvo, acompañados al piano por Tanya Cordero Cajiao y Wagner Núñez Carbajal.³

Nuestro propósito con esta publicación es compartir el legado de una persona excepcional, cuya obra nos exige una comprensión interdisciplinar del proceso creativo del artista, y su impacto en la construcción cultural iberoamericana. Mucho queda todavía por estudiar y editar, los fondos del AHM-UCR siguen siendo un reto para la docencia, la investigación y la acción social que realiza la universidad pública, así como para la comunidad nacional e internacional.

3 El acceso a esta primera grabación mundial se facilita con un código QR, que está publicado en la página de Bandcamp de la Escuela de Artes Musicales de la UCR: <https://eamucr.bandcamp.com/>

Estudios sobre la obra de
Ricardo Ulloa
Barrenechea

Ricardo Ulloa Barrenechea en Madrid (1953-1959)

María Palacios Nieto

Introducción: Madrid en la década de 1950

La llegada de Ricardo Ulloa Barrenechea a Madrid tiene mucho que ver con su faceta musical y con la continuación de su formación en ese ámbito. Fue una entrada muy unida a las instituciones hispanoamericanas de la época, cuando el Instituto de Cultura Hispánica aparece en un lugar central para comprender las relaciones institucionales entre Costa Rica y España.

El Madrid de la década de 1950, periodo del que tenemos constancia de la estancia española más prolongada de Ulloa Barrenechea, fue una época de apertura respecto a la dura etapa anterior de represión y miseria vivida tras la Guerra Civil. Los años cincuenta suelen ser narrados, desde esta perspectiva, como algo más abiertos y con cierta recuperación económica, aún sin olvidar que España seguía, en esa época, bajo un régimen dictatorial que implicaba una serie de privaciones de libertades básicas. Estos años cincuenta son definidos por Miguel Ángel del Arco y Claudio Fernández en su reciente monografía sobre el tema como

Un período sin identidad propia en el que, durante algún tiempo, fueron visibles los mismos rasgos que habían caracterizado al oscuro período de la posguerra y, en otros, empezó a vislumbrarse la luz al final del túnel traída por la incipiente sociedad de consumo, la llegada de las nuevas generaciones a la vida adulta y la sensación de que los estragos causados por el hambre y la violencia habían desaparecido por completo. (Del Arco Blanco y Fernández, 2020, p. 10)

Esa etapa de cambios sociales y económicos en la nueva España de Franco la eligió Ulloa Barrenechea para realizar sus estudios en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Encontramos la primera matrícula oficial de nuestro protagonista en el citado centro en el curso 1953-1954. Recordemos que en 1953 Barrenechea contaba con 25 años, y España firmaba una serie de acuerdos con Estados Unidos, lo que implicaba cierta apertura respecto a la fuerte autarquía anterior y la inserción del país dentro del bloque capitalista. Además, un año antes se abandonaron las cartillas de racionamiento⁴ impuestas tras el fin de la Guerra Civil ante la extrema miseria que sufría la mayor parte de la población. Esto implicó que el país al que llegó Ulloa Barrenechea se encontraba en una situación de apertura económica y social mayor que en años anteriores.

El mundo musical madrileño en esa época comenzó a desarrollar también una serie de cambios musicales que, probablemente, debieron de resultar interesantes al joven costarricense. Todavía es habitual encontrar en los estudios de música del periodo la etiqueta de Generación del 51 (Casares, 2002; Cureses de la Vega, 1997) para referirse a estos nuevos compositores. El uso de esta etiqueta se debe al enorme éxito mediático que alcanzó el concepto de Generación del 27 (aunque esta estuviese asociada más al mundo literario y poético, con Federico García Lorca al frente, recientemente asesinado durante la Guerra Civil). Ese concepto *del 51* se utilizaba para hablar de la obra de compositores como Luis de Pablo (1930-2021), Manuel Carra (1931-2024), Cristóbal Halffter (1930-2021) o Ramón Barce (1928-2008), quienes, al igual que Ulloa Barrenechea (1928-2019), tenían alrededor de veinte años en esa década. Estos autores se han analizado en la historiografía desde una perspectiva de cambio, con aires de modernidad y unión con vanguardias artístico-musicales europeas, que se han entendido como una nueva mirada hacia la modernidad respecto al mundo anterior más cerrado y conservador.⁵

4 La falta de recursos producida tras la Guerra Civil en España produjo que se repartieran en toda la población unas cartillas donde se indicaba la cantidad de productos máximos que se podían consumir. Se trataba así de una forma efectiva para controlar el abastecimiento de determinados productos alimentarios entre la población general.

5 Esta narrativa general tendría que ser matizada y revisitada, aunque sigue teniendo cierto peso en los discursos histórico-musicales. La labor más moderna de la época anterior ha sido revisada por el profesor Javier Suárez-Pajares, con sus estudios en torno a Joaquín Rodrigo [véase especialmente la monografía editada por Suárez-Pajares (2005)]. La línea que marca esa nueva modernidad en la España de los años cincuenta se debe especialmente a los trabajos realizados por el compositor Tomás Marco, lo que resulta especialmente problemático al tratarse en este caso de un sujeto especialmente implicado en el contexto, como compositor musical [al respecto es significativo su trabajo *Historia de la música española 6. El siglo XX* (1983)]. Para un análisis de la vida musical en esta época véase Gan, G. (2017) y Pérez Zalduondo, G. (2013).

La década de 1950 en música comenzó simbólicamente con los primeros grupos asociados a Juventudes Musicales en Madrid (1952) y terminó con la creación del grupo Nueva Música (1958), cuando se marcaron de forma especialmente significativa obras que plantearon un lenguaje más allá de la tonalidad tradicional y empezaron a mirar a Darmstadt, entonces considerado centro referente de la música de vanguardia en Europa. En estos años de cambio en España los debates sociales y musicales debieron ser de enorme interés para Ulloa Barrenechea, en cuya obra podemos encontrar también de forma clara esos elementos de tradición y modernidad que estamos analizando, donde lo viejo y lo nuevo se mezclan, debaten, transforman y dialogan de una forma especialmente intensa, como analizaremos.

Los estudios de Ulloa Barrenechea en el Conservatorio de Música de Madrid

En el actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se conserva un expediente de la Sección de Relaciones Internacionales del Ministerio de Educación Nacional de España,⁶ donde consta que, según el convenio vigente firmado con Costa Rica el 7 de octubre de 1939 –la Guerra Civil Española finalizó el 1 de abril de ese mismo 1939–, y de acuerdo con el dictamen emitido por el Consejo Nacional de Educación, se le convalidaron a Ulloa Barrenechea los dos primeros cursos de solfeo del plan de estudios español en la carrera de Música. Por ello, en el expediente oficial de Ulloa Barrenechea de sus estudios en este centro aparecen esos dos cursos convalidados.

Durante el curso 1953-1954, Ulloa Barrenechea se presenta por libre a los cinco primeros cursos de piano (que aprueba con sobresaliente) y a dos cursos de armonía, que también aprueba con sobresaliente. Ese año, y mediante las convalidaciones y exámenes libres, Barrenechea comenzó sus estudios musicales madrileños, que finalizaron en 1959. Se matricula en el curso 1954-1955, de piano, armonía, estética e historia. El último año en el que aparece matriculado es en el curso 1959-1960, cuando lo encontramos solo en la asignatura de órgano, pero sin calificar. Por ello, no podemos constatar que durante todo ese curso académico permaneciera realmente en Madrid, ya que no llegó a ser evaluado.⁷

6 Expediente número 7295. Agradezco especialmente a Fernando Gilgado, responsable del archivo del Centro, y a Diego Cerdá Vargas, estudiante de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, por su ayuda para el acceso de los documentos en torno a Ulloa Barrenechea que se conservan actualmente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

7 Señala que, en esta época en Madrid, Barrenechea también participó en los cursos libres de pintura organizados por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1955-1956).

Es interesante en este expediente académico que Ulloa Barrenechea se matriculó de 1º de órgano en dos ocasiones, en ese primer curso 1953-1954 (sin evaluación) y de nuevo en el último año en el que aparece en el Conservatorio, en el curso 1959-1960, aunque no llegó a examinarse del instrumento. Por ello, realmente no podemos constatar que estudiara ese instrumento de forma efectiva en la institución. Es probable que sí lo hiciera, ya que conoce el instrumento y compone algunas obras para él.⁸ Además, obtuvo el título de piano en este centro, con la calificación de sobresaliente y, de hecho, como veremos, el piano fue un instrumento especialmente importante en su labor compositiva.

En 1955 también obtuvo un diploma de primera clase por su formación en Estética. De ese mismo año sabemos que asistió a los cursos de verano organizados en la Universidad de Sevilla (en Cádiz), en su sección de Arte Español; se conserva diploma de certificación del curso en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR). Esto nos muestra cómo, además de los estudios musicales, Barrenechea también seguía formándose en otras facetas artísticas en su estancia en España. En estos años de conservatorio Ulloa Barrenechea no estudió ningún curso de composición, sino que la parte técnica de escritura musical que asumió en este centro se basó en exclusiva en las clases de armonía.

Para realizar estos estudios en el Conservatorio de Madrid, Ulloa Barrenechea obtuvo varias becas del Gobierno de España. La primera de ellas concedida en 1953, de parte del Instituto de Cultura Hispánica, dirigido en aquel momento por Alfredo Sánchez Bella, personaje e institución sobre el que volveremos posteriormente. Después, lo encontramos de nuevo como becario en 1955, por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, con una duración de nueve meses a contar desde el 1 de octubre de 1955. Este tipo de beca implicaba la gratuidad en los estudios del Conservatorio, por lo que Ulloa Barrenechea no tuvo que pagar las tasas correspondientes a estos cursos.

De las clases que recibió en el Conservatorio de Madrid me gustaría destacar las de Acompañamiento, con Gerardo Gombau y Armonía con Enrique Massó Ribot. Es muy probable que las clases con Gombau fueran especialmente enriquecedoras para Ulloa Barrenechea, conociendo el

De hecho, en 1957 señala también a este autor su participación en una exposición colectiva en dicha institución. (Ulloa, 1975).

8 Las obras para órgano compuestas entre los años de 1947 a 1949 (revisadas en 1972) son: *Melodía*, *Canción* al estilo de Franz Schubert, *Canzonetta* y *Pastorale* (1947-48), *dos Toccata* (1947-49) y *Toccata para órgano* (1949); estas obras están dedicadas a su profesor Carlos Enrique Vargas Méndez.

perfil de ambos personajes. Carecemos de información directa y fiable sobre esta relación, pero sí hay constancia de que las clases de Gombau excedían las meras sesiones de acompañamiento musical y, de hecho, este compositor (nacido en Salamanca) llegó a asumir más adelante la Cátedra de Composición Musical de dicho centro. Gombau obtuvo la cátedra de acompañamiento en el Conservatorio de Madrid, por oposición, en 1945 y, desde ese momento, este inquieto compositor aglutina a gran parte de la intelectualidad y jóvenes compositores madrileños en su entorno. Gombau realizó numerosas sesiones para músicos en el Ateneo de Madrid y, de hecho, fue allí donde se transformó en un personaje central e inspirador para los nuevos músicos.

Por su parte Enrique Massó Ribot, profesor de armonía de Ulloa Barrenechea, es un personaje más conservador unido al mundo religioso, ordenado sacerdote en 1929. Sigue así, dentro de una institución laica como era el Conservatorio de Madrid, cierta tradición de formación musical religiosa en el mundo español. La mayor parte de su obra como compositor está unida a este mundo, en el que cultivó el *lied* religioso, incluso litúrgico para ser empleado durante el culto (Casares, 1999, p. 340). Hay que tener en mente, además, la relación estrecha del propio Ulloa Barrenechea con la religión, llegando a publicar en 1967 su libro *La virgen María en el Museo del Prado* (1967).

Ulloa Barrenechea tiene en estos dos profesores del Conservatorio referencias diversas del mundo musical en el Madrid de aquellos años, de nuevo con el equilibrio entre tradición y modernidad propio de aquella década. Por un lado, Gerardo Gombau (2002) es un compositor que ha pasado al canon de la música española como personaje especialmente unido con las vanguardias e innovaciones compositivas de su época. Gombau fue uno de los primeros compositores españoles de su generación en incorporar, de forma natural a su producción, elementos de música electrónica,⁹ a pesar de ser cronológicamente un compositor que podríamos denominar perteneciente al mundo de 1927 (nació en 1906, solo un año después que Ernesto Halffter, compositor generalmente considerado paradigmático de esta etapa de la historia de la música en España). Es interesante resaltar ese uso de la electrónica en su producción musical porque ejemplifica la permeabilidad en la evolución compositiva de este autor español. La electrónica, y el cambio tecnológico que implica, fue escasamente utilizada por los compositores pertenecientes a las primeras vanguardias históricas (véase por ejemplo el catálogo de Stravinsky o Schoenberg). Gombau parte de unas primeras obras unidas a un contexto

9 En su archivo personal, disponible en la Biblioteca Nacional de España, se encuentran más de cuarenta cintas magnetofónicas con su obra electroacústica.

más nacionalista como su *Ballet Charro* o *Don Quijote velando las armas* (ambas de 1945), y posteriormente escribiría obras con uso de la electrónica como su conocida *Los invisibles átomos del aire*, basado en la famosa rima de Bécquer. Junto a él también Ulloa Barrenechea comparte espacio con compositores mucho más tradicionales, hasta el punto de que gran parte de su producción sigue absolutamente las líneas más clásicas del pensamiento musical. E incluso ideológicamente se situaría en espacios tan conservadores como la religión católica, en unos años, recordemos, donde España se encuentra inmersa en una dictadura nacional-católica especialmente retrógrada y autárquica.

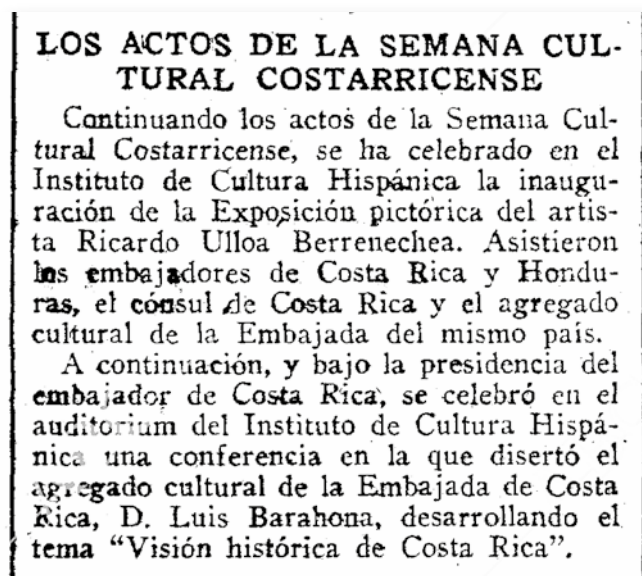
Resulta así significativa, como ejemplo del propio mundo cultural y musical madrileño, la relación entre estos dos mundos que formaban parte directa en la formación musical de los jóvenes que llegaban al Conservatorio de Madrid. Esta unión tradición-modernidad que estamos destacando parece muy apropiada con la propia obra y personalidad de Barrenechea, por lo que imaginamos que debió ser una época especialmente fructífera para él.

Ulloa Barrenechea, el Instituto de Cultura Hispánica y la política cultural española durante el franquismo en torno a Latinoamérica

Como queda dicho, Ulloa Barrenechea obtuvo en 1953 una beca para realizar sus estudios musicales en el Conservatorio por parte del Instituto de Cultura Hispánica. En esa década de 1950, de hecho, aparece de nuevo unido a este espacio al menos en tres ocasiones más, aunque en su faceta como pintor. En abril de 1956 se celebró la Semana Cultural Costarricense en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Leemos en el periódico *ABC* lo siguiente al respecto:

Continuando los actos de la Semana Cultural Costarricense, se ha celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica la inauguración de la Exposición pictórica del artista Ricardo Ulloa Barrenechea. Asistieron los embajadores de Costa Rica y Honduras, el cónsul de Costa Rica y el agregado cultural de la Embajada del mismo país. A continuación, y bajo la presidencia del embajador de Costa Rica, se celebró en el auditorium del Instituto de Cultura Hispánica una conferencia en la que disertó el agregado cultural de la Embajada de Costa Rica, D. Luis Barahona, desarrollando el tema "Visión histórica de Costa Rica". (1956, p. 52)

Figura 1
"Los actos de la semana cultural costarricense"



Fuente: Tomada de ABC (13 de abril de 1956, p. 52).

Se trata, pues, de un centro especialmente unido con la propia vida cultural y política de Costa Rica en el país, y que le permitió a Ulloa Barrenechea entrar en contacto con las altas esferas institucionales del país en España. Volvemos a encontrar a Barrenechea en este centro el 21 de diciembre de 1956, con la inauguración de una exposición monográfica con algunas de sus obras pictóricas de la época. Por último, el 4 de junio de 1959 nos consta también la impartición de la conferencia *Los dos sujetos de la creación artística* que ofrece Ulloa Barrenechea en el Instituto de Cultura Hispánica.¹⁰

¹⁰ Ambas conferencias aparecen anunciadas en el periódico ABC. Anuncio en ABC. 21 de diciembre de 1956, p. 50. "A las siete y media Instituto de la Cultura Hispánica, exposición del pintor Don Ricardo Ulloa Barrenechea [sic]" Anuncio en ABC. 4 de junio de 1959, p. 48. Se habla de su participación en la conferencia "A las siete" - Instituto de la Cultura Hispánica. Don Ricardo Ulloa Barrenechea: "Los dos sujetos de la creación artística".

Figura 2

Certificado del Instituto de Cultura Hispánica donde consta la condición de becado para realizar estudios de Piano de Ricardo Ulloa.

Fecha el 14 de octubre de 1953

Mod. 20.-11-950.-10.000


INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA

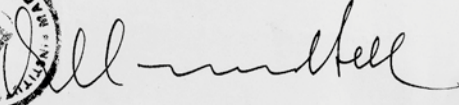
N.º

ALFRIDO SANCHEZ BELLA, Doctor
en Ciencias Históricas, Direc-
tor del Instituto de Cultura
Hispánica,

C E R T I F I C A:

Que D. RICARDO ULLOA, de na-
cionalidad costarricense, se encuen-
tra actualmente en España pensionado
por este Instituto, para realizar -
estudios de Piano. (Marica)

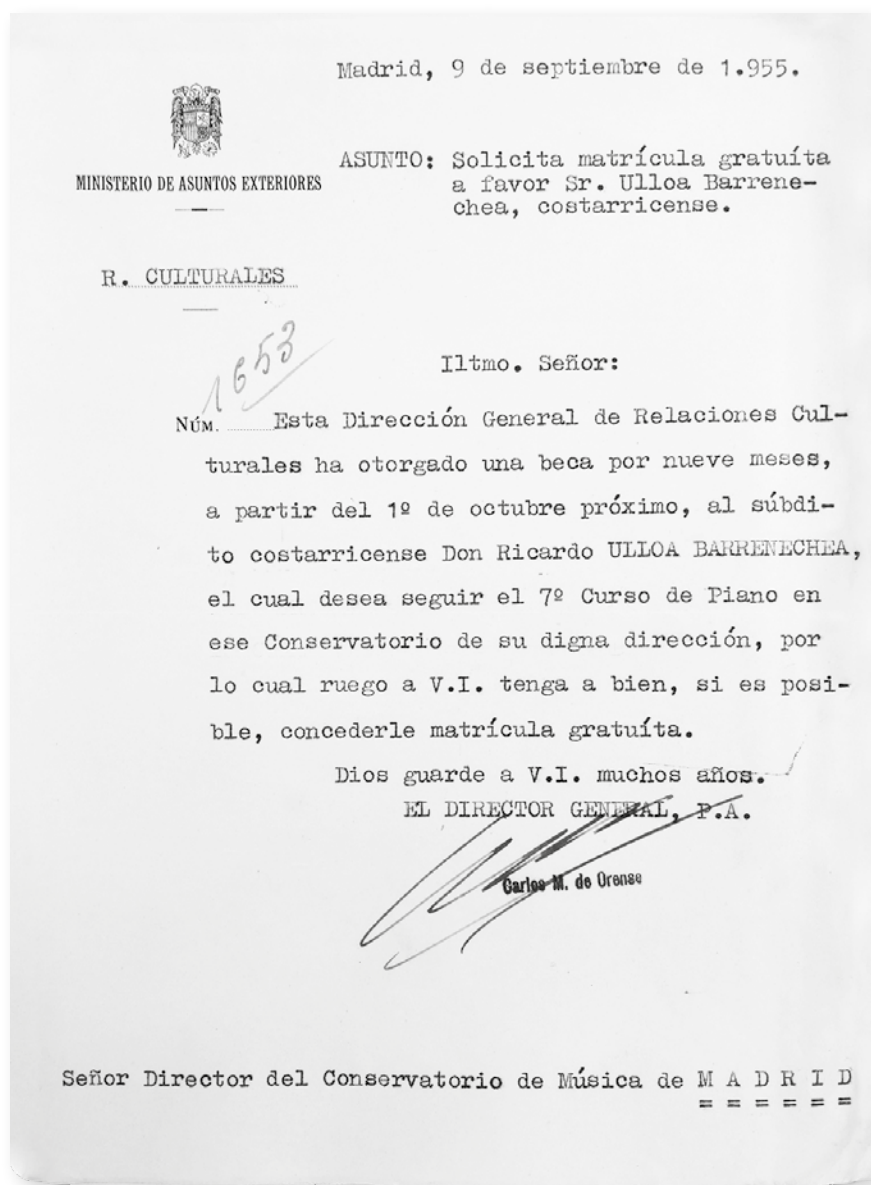
Y para que así conste a efec-
tos de matrícula gratuita, firmo el
presente certificado en Madrid, a -
catorce de octubre de mil novecientos
cincuenta y tres.

Fuente: Tomado del Archivo del Real Conservatorio
Superior de Música de Madrid.

Figura 3

Carta del Ministerio de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales, donde consta la otorgación de una beca por nueve meses para continuar los cursos de piano en el Conservatorio. Fechado el 9 de septiembre de 1955



Fuente: Tomado del Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En esos años el Instituto de Cultura Hispánica lo presidió Alfredo Sánchez Bella, miembro muy activo de Acción Católica en época republicana y militante de Falange desde los últimos años de la Guerra Civil Española. Tras la Guerra Civil Española, ocupó diversos cargos importantes en el nuevo Régimen Franquista, siendo especialmente significativa la

dirección del citado Instituto de Cultura Hispánica, desde 1945 a 1956.¹¹ Como vemos, en la propia trayectoria vital de Ulloa Barrenechea esta institución fue central en su actividad musical y artística en Madrid, de hecho, gracias a la citada beca consiguió su primera estancia en Madrid para proseguir sus estudios musicales. Por eso resulta de especial interés, en este caso, adentrarnos brevemente en esta institución y en las propias relaciones entre España y Latinoamérica en estos años, para comprender mejor el contexto de representación de Barrenechea en Madrid y cómo pudo ser recibido en el país un estudiante de Costa Rica.

Gracias a los aportes de María A. Escudero (1994) conocemos el funcionamiento, presupuestos, relaciones institucionales e importancia socio-cultural del Instituto de Cultura Hispánica en las relaciones entre España, Latinoamérica y el Caribe durante esa época. La institución surge una vez asumida por la política española la pérdida de todas sus colonias americanas, con la intención de volver a establecer lazos culturales, económicos y sociales con países de Latinoamérica y el Caribe. El concepto nuclear hispánico pone en el centro un claro carácter colonial, con España como fuente de esos encuentros. Es un movimiento cultural que se desarrolló desde finales del siglo XIX y que cristaliza de forma institucional en este nuevo espacio ya del siglo XX. Esta primera noción de hispanidad, donde se recuerda una España gloriosa, imperial, católica, que defiende una raza y una lengua única, será el germen desde donde aparece con fuerza el concepto en la España falangista tras la Guerra Civil. Desde esta perspectiva, como señala Escudero (1994) en su citado trabajo, “el régimen franquista se diferenció de sus predecesores por ser el primero en institucionalizar de forma sistemática una política cultural hacia Latinoamérica” (p. 204). Dada esa sistematización consiguió crear espacios, como el Instituto Hispánico, con suficiente poder y solvencia económica para ayudar, mediante becas, al intercambio cultural entre jóvenes de distintos países, entre los que se encuentra nuestro protagonista.

Las becas del Instituto de Cultura Hispánica, como la obtenida por Ulloa Barrenechea, eran parte especialmente sustancial del presupuesto del centro. Estas becas parten también del ideal supremacista de España frente a Latinoamérica y el Caribe. En la propaganda del centro se podía leer: “Moral, física e intelectualmente, Hispanoamérica se forma en la Universidad española” (Escudero, 1994, p. 201). Debido a que la formación musical no se impartía en la Universidad, Ulloa Barrenechea aparece becado en el Conservatorio de Música, entendido también desde ese espacio de excelencia superior, propia de la tradición europea, que el

11 Véase su resumen biográfico en el *Diccionario Online de la Real Academia de la Historia* en España <https://dbe.rah.es/biografias/6324/alfredo-sanchez-bella>

gobierno de Franco quería vender en los países de Latinoamérica y el Caribe. Con esta atracción de estudiantes becados se pretendía, por un lado, cierta apertura del régimen franquista (cerrado al exterior e incluso sancionado en algunos momentos, como señalamos anteriormente). Pero, por otro lado, se procuraba que estos jóvenes estudiantes llevaran de nuevo las costumbres, pensamiento y cultura española, con una clara actitud colonialista de añoranza del imperio perdido que se pretendía reconquistar bajo la etiqueta de Hispanidad. No hemos encontrado, de forma directa, que este afán colonialista haya influido, de modo efectivo, en la labor de Ulloa Barrenechea, aunque ofrecía cursos de pintura española en la universidad y también hay algunas referencias a la cultura española en sus textos literarios, como cierta relación con la poesía de la Generación de 1927; la denostada por el régimen debido a sus conexiones con la época republicana. Por ello, no parece que estos ideales políticos coloniales tuvieran un peso realmente directo sobre la producción artística de los becados, aunque fuera la política institucional española. Sin embargo, este carácter colonial del centro se observa desde sus textos fundacionales, donde se resalta la idea de fortalecer las relaciones de España con Hispanoamérica para crear un “sentimiento de comunidad en los pueblos que deben tener a España como orientadora, rectora y dirigente” (Escudero, 1994, p. 107).

En este ambiente de cambio respecto a las relaciones con España de los países de Latinoamérica y el Caribe recordemos que, en el famoso debate de la Organización de las Naciones Unidas, tras el cierre en 1946 de Francia de su frontera pirenaica por considerar al país un peligro para la paz mundial, Costa Rica votó en contra de la ruptura obligada de las relaciones diplomáticas o de sanciones económicas a España. Es decir, que la relación entre España y Costa Rica en estos primeros años cuarenta no fue tan dura con el régimen como la de otros países (como México, Brasil, Chile, Uruguay o Venezuela, que votaron a favor de esa retirada).

La década de 1950, cuando Ulloa Barrenechea residió en Madrid, es particularmente significativa en las relaciones entre España y Latinoamérica. Es en 1958 –el año previo al retorno de Ulloa Barrenechea a Costa Rica–, cuando el gobierno de Franco regula el 12 de octubre como fiesta nacional,¹² con el nombre de Día de la Hispanidad. En la documentación oficial se define este día como

Una prometedora vertiente hacia el futuro; y la Hispanidad misma como doctrina de Fe, de Amor y de Esperanza que,

12 Aunque la fiesta se celebraba desde 1935, no será hasta esta tardía fecha cuando se regula y se da el carácter oficial de fiesta nacional.

asegurando la libertad y la dignidad del hombre, alcanza con idéntico rigor a España y a todos los pueblos de la América Hispánica. (Escudero, 1994, p. 140)

Este tipo de declaraciones demuestran el importante interés y la clara intención del gobierno de Franco de establecer lazos con los países de Latinoamérica y el Caribe, algo que seguramente favoreció la actividad de Barrenechea en España.

Amor, soledad y tierra. La música de Ulloa Barrenechea

Durante sus años madrileños, Ricardo Ulloa escribió dos obras musicales, la *Suite para piano* y la serie de *Lieder de amor, soledad y tierra*. Esta serie de *lieder*, como suele ser habitual en la obra de Ulloa Barrenechea, está acompañada de su libro de poemas *Cantares y poemas de soledad* (Madrid, 1957). Es llamativo cómo Ulloa Barrenechea pone el tema de su homosexualidad en primer plano en este libro de poesías, con la explícita cita con la que dedica y comienza el libro del poeta –también homosexual– Walt Whitman: “¡Esto no es un libro; es un hombre!”. Téngase en mente, además que otro notable poeta español, también homosexual, Federico García Lorca, también aludió al poeta estadounidense en uno de sus poemas más abiertamente homoeróticos, su “Oda a Walt Whitman”, publicada en su *Poema en Nueva York* (1930).

Tanto en el libro como en los citados *lieder*, encontramos otro elemento también claramente homoerótico, como es el personaje del marinero, en su *Cantar del marinero*.

Canta, canta marinero,
canta, canta tu cantar,
canta, canta al blanco cielo
canta, canta al bravo mar.

Canta, marinero canta,
y no dejes de cantar,
no es acaso gran tesoro
bello cielo y ancho mar.

Canta, canta marinero,
canta, canta tu cantar,
mis penas y mis alegrías,
como las olas vienen y van.

Canta, marinero canta,
y no dejes de cantar,
la luz rojita que miras,
no es el faro sobre el mar.

Canta, marinero canta,
canta, canta tu cantar.
Yo soy el cielo que miras,
las olas y el faro del mar.

Sobre mis brazos tendidos,
yo siento tu barca remar,
tú eres fe de la vida,
y yo, un porqué del remar.

Canta, canta marinero,
canta, canta tu cantar.
No olvides nunca tu cielo,
no dejes nunca tu mar. (Ulloa, 1957, pp. 53-54)

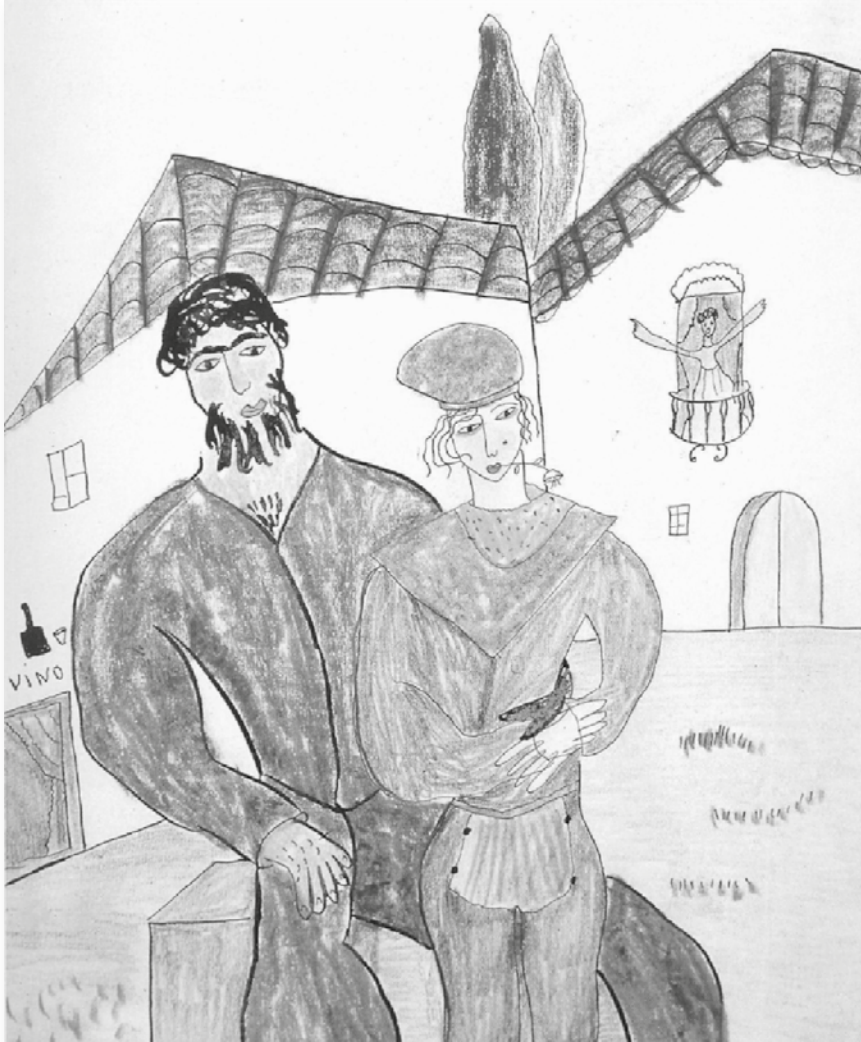
Aunque publicado en su poemario de 1957, está fechado en 1952, un año antes de la larga estancia madrileña que estamos analizando. En él ya la música se encuentra en un primer plano poético, con ese canto del marinero que resulta el elemento principal y recurrente del poema. La voz del poeta masculino se transforma además en la inspiración de ese canto, las olas y el cielo que mira derivada al final en un elemento de autenticidad y verdad, con ese “nunca” taxativo que encontramos en los dos últimos versos.

Además, los brazos tendidos, masculinos y fuertes, que siente el yo poético mientras rema, se transforman en un nuevo elemento de clara connotación homoerótica. Esos versos hacen recordar a García Lorca, en su faceta de pintor, con su famoso dibujo, de clara connotación homoerótica,¹³ en que los brazos fuertes del marinero sujetan a un joven efebo afeminado, ante la estupefacción de la mujer que asoma por detrás en el balcón. La taberna, con el letrero del vino que asoma a la izquierda del dibujo, apunta hacia los efluvios del alcohol, tan habitual en la propia poesía de Lorca como herramienta para dibujar la desinhibición necesaria para enfrentarse sin culpa a las relaciones homosexuales en la época.

13 Precisamente ese dibujo es el que aparece en la portada del libro de José Luis Plaza Chillón, *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca* (2021).

Figura 4

Pareja de hombre y joven marinero (dibujo de Federico García Lorca, 1929)

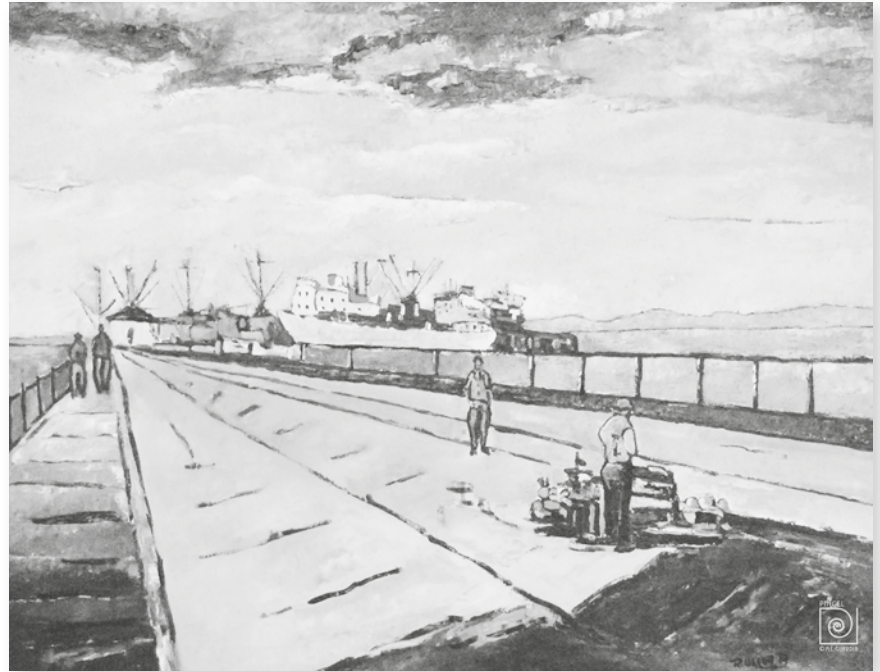


Fuente: Tomado de la Casa Museo de la Fundación Camilo José Cela.

El poema de Ulloa Barrenechea, a su vez, también tiene relación con su propia faceta de pintor. Encontramos ese tema en sus paisajes marinos, melancólicos, donde se pueden ver los barcos pesqueros al fondo y cierta melancolía en los tonos azules y grises del contexto. En la imagen tomada como ejemplo aparece un cielo nublado, gris y blanco (como en el poema), y personajes (todos ellos aparentemente masculinos), caminando por el muelle.

Figura 5

Ricardo Ulloa Barrenechea, *Muelle Puntarenas* (s.f.). 67 x 97 cm



Fuente: Tomado de *Píncel. Pinacoteca Costarricense Electrónica*.
Cortesía de María E. Guardia Yglesias.

En este ejemplo se manifiestan algunos aspectos fundamentales apropiados para analizar este complejo personaje. El tema del marinero conduce a un tópico central de la cultura homoerótica masculina de principios del siglo XX, narrado aquí en todas las facetas de Ulloa Barrenechea: la musical, la pictórica y la literaria. La idea de viaje, con el puerto, el barco, sin duda también es muy significativa del momento vital del compositor, en Madrid, de forma temporal, en su etapa de formación. Además, tanto musical como literariamente, nos encontramos con frecuencia en ese camino intermedio entre tradición y vanguardia, propio de la vida madrileña de esos años cincuenta que hemos analizado. No estamos ante un compositor que podríamos ubicar en la vanguardia más radical del mundo hegemónico europeo, sino que parte de otras coordenadas sociopolíticas propias, en la línea de lo que analizó Gerard Béhague en su clásico estudio sobre la realidad del compositor latinoamericano frente a la música nueva (Béhague, 2006).

Este mundo de referencias propias, en las que el mar es protagonista en gran medida del ideario estético del autor, acompaña también su obra literario-musical en épocas posteriores. Así, en el ciclo de canciones que aparecen publicadas en este volumen encontramos en la serie *Poesía y cristal*, claramente el tema en: “Viento de mar” y “Mi mar perdido”. Esta época

de juventud también aparece reflejada en el madrigal “Canto de juventud”, incluso cierta reminiscencia de otra época podría verse en “¡Oh, eterna nostalgia!”. A diferencia de las canciones de la década del 50, en esta obra de 1970 el amor, la sensualidad y el erotismo dejan de ser la metáfora del marinero para pasar a un primer plano mucho más explícito, erótico y directo.

Hay ciertos elementos en común entre las canciones de su época madrileña y estas canciones de la década de 1970. En ambos momentos se dan elementos de tradición y modernidad, que acompañan a Ulloa Barrenechea en toda su producción en distintas épocas y que, en cierta medida, parece también una constante en parte de la producción musical del país (Guandique, 2013). Aparece en esa obra el uso de la melodía declamada, que favorece la comprensión del texto y ciertos elementos expresivos, como el frecuente uso de suspiros (los suspiros, en forma de “¡ah!”, de numerosos poemas acompañados en música de los ciclos que aquí se publican). Para Ulloa Barrenechea la comunicación y la sensibilidad emocional adquieren así un primer plano sobresaliente. Para ello, acude a ciertos elementos más rupturistas, sobre todo en su alejamiento de la tonalidad tradicional. Aparecen en sus obras el uso de acordes muy expandidos (muchos de ellos consonantes, triádicos, con frecuente uso de octavas vacías), pero con un uso tan extendido que disuelve la tonalidad, que desaparece en muchos momentos. Se trata de un lenguaje que sigue las vías marcadas por las primeras vanguardias históricas y la ruptura de la tonalidad tradicional, y se encuentra alejado de las novedades propias de las segundas vanguardias históricas que buscaron un acercamiento menos emocional a la música, inventando un mundo más matemático, racional y presuntamente objetivo (electrónica, no diferencia entre sonido musical y ruido, serialismo, etc.).

Conclusiones

Ulloa Barrenechea decidió marchar a España en un momento especialmente interesante de crecimiento económico y apertura en el país. Superada, en parte, la grave crisis política, económica y social tras la Guerra Civil, Ulloa Barrenechea dio en el Madrid de los años cincuenta con un espacio propicio para su crecimiento personal y profesional. La labor del Instituto de Cultura Hispánica, como hemos visto, fue central al respecto, permitiendo al autor tres cuestiones que resultaron fundamentales en esta época. En primer lugar, la adquisición de una beca que le permitió viajar a España y pagar parte de sus estudios musicales en el Conservatorio; en segundo lugar, la relación institucional y diplomática con figuras políticas relevantes de España y Costa Rica (embajadores, altos funcionarios, etc.). Y, en tercer lugar, un espacio donde pudo presentar algunas de

sus obras pictóricas, permitiendo así también su desarrollo en su faceta como pintor.

Este Madrid de los años cincuenta, además, se encontraba en medio de un proceso de transformación en la vida musical. Como vimos, nos encontramos en un espacio donde la tradición y la modernidad algo más vanguardista son las principales protagonistas. Las referencias a dos de sus profesores en el Conservatorio, Massó / Gombau, resultan especialmente significativas en este aspecto. Asimismo, son los años en los que una denominada nueva generación de compositores (la Generación del 51), comenzó a emerger en la ciudad con nuevas propuestas musicales.

En cuanto a la obra musical del propio Ulloa Barrenechea, habría que enmarcarla según la idea de una modernidad poscolonial, ajena al discurso de los circuitos europeos hegemónicos de la segunda mitad del siglo XX. Aunque Ulloa Barrenechea entró en contacto efectivo con Europa y con el discurso musical que allí se desarrollaba entonces, su propuesta parte de unos códigos propios, en que la expresión y la comunicación interna, desde una perspectiva decimonónica propia del genio creador, parece ser la principal protagonista. Nos referimos a un concepto de *música como lenguaje*, envuelto en numerosas capas subjetivas, donde los cambios técnicos del compositor emanan de la propia intencionalidad expresiva, más que de la investigación y la búsqueda de nuevas propuestas musicales por entender que las anteriores estaban agotadas. No parece que Ulloa Barrenechea considere las formas clásicas agotadas, de hecho, los ciclos de canciones que aparecen en este mismo volumen pueden verse bajo la categoría de *lied*, donde el contenido del texto, su expresividad comunicativa, pasan a un plano especialmente relevante para el compositor. Al tratarse de un compositor pluridisciplinar, es evidente que la relación entre poesía y música se da en un plano de igualdad entre las artes (algo que también hemos podido comprobar en las marinas que encontramos en su obra pictórica).

En suma: es interesante entender la obra de este autor, desde su triple perspectiva creadora, alcanza a una comunicación intensa en la interrelación de las artes en su producción global. El componer música, ser pintor y poeta al mismo tiempo, supuso para Ulloa Barrenechea una importante fuente de enriquecimiento. Aunque estas tres disciplinas tienen vías de expresión y recursos distintos, todas pueden servir como forma de inspiración para las demás. Ricardo Ulloa Barrenechea parece explorarlas desde su propia subjetividad para expresarse libremente en las distintas formas artísticas, creando así un lenguaje propio y muy personal.

La poesía de Ricardo Ulloa Barrenechea

Carlos Francisco Monge

Ricardo Ulloa Barrenechea vivió hasta sus 91 años inmerso en una atmósfera de soledad, que fue elaborando no como opción existencial, sino más bien estética. Sus primeros libros lo retratan. Sin embargo, bajo ese manto de introversión, fue un poeta comunicativo y dispuesto a interpretar el mundo desde las relaciones recíprocas con la otredad. Así lo dejó en su corta pero intensa obra poética. Quienes lo trataron lo recuerdan como persona discreta, afable, metido en su mundo, como mascullando con lentitud y cuidado, como examinándose a sí mismo a cada minuto. Dejó una variada obra escrita: cuatro libros de poesía, cinco de crítica e historiografía sobre arte e incontables artículos de periódico; reseñas, comentarios o pareceres por lo que de veras se sintió atraído y autorizado: música, pintura y poesía, que ejerció con paciencia y constancia. El tema de estas páginas no es la descripción y alcances de todo lo que escribió, no por variado menos valioso, sino las continuidades y desenlaces de su obra poética, al mismo tiempo enlazada con una poderosa tradición escrita en español y con los cambios de timón que reorientaron la poesía moderna en Costa Rica.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, la poesía costarricense recorrió los mismos senderos tomados por la hispanoamericana en general, tal vez con ritmo desigual, pero tanteando la pluralidad de los paisajes, meandros y recovecos que se le ofrecieron, entre la fuerza de la tradición y las tentativas por adoptar y adaptar los nuevos vientos que soplaban, a ráfagas a veces, con suavidad discreta otras. De los últimos coletazos de un posromanticismo ramplón, se dejó llevar por la avalancha del modernismo esteticista y, poco después, por un posmodernismo sentimental, que antes que deslumbrarle por los palacios versallescos, la exquisitez

de la porcelana china o la elegancia de un lago y sus cisnes, dirigió su mirada al terruño, a la ciudad pequeña y devota, a la cercanía de la vida doméstica y pueblerina. Poco después, algunos de los jóvenes poetas de la década de 1930 –así como escultores y pintores– se percataron de un nuevo y poderoso retumbo: los movimientos históricos de la vanguardia europea. Aunque muchos de nuestros poetas quedaron perplejos y descolocados, los hubo que adoptaron con audacia y entusiasmo las posibilidades estéticas –y con ellas los tonos y las impostaciones ante la realidad– de aquella amplia y variopinta tendencia, cuyos ecos habían logrado alcanzar nuestras riberas literarias.

Con discreción y en bajas cuotas, el vanguardismo literario se cultivó y se cosechó en las letras costarricenses, mal que les pese a la crítica y a la historiografía omisas, de fuera y de dentro.¹⁴ Quien mejor dio cuenta del movimiento en nuestro país fue el novelista, poeta, escultor y pintor Max Jiménez, a cuya faena se sumaron otros nombres y obras: Francisco Amighetti, Isaac Felipe Azofeifa, José Marín Cañas, Francisco Zúñiga, Emilia Prieto y hasta una joven veinteañera de entonces, Yolanda Oreamuno.¹⁵ Su influencia en la literatura nacional se proyectó hasta muy avanzada la década de 1950, en la poesía nacional de mayor rigor y modernidad. Para fortuna de todos, el vanguardismo costarricense no tuvo epígonos sino sus continuadores sin servilismo; es decir, quienes sacaron provecho de los avances, en materia poética –más que retórica– de una renovación que dio frutos sazonados y nutricos.

A la generación de poetas que siguió a los primeros vanguardistas pertenece, por biografía y por formación, Ricardo Ulloa Barrenechea. Fue la suya la de los nacidos hacia 1930, años más, años menos: Fernando Luján, Salvador Jiménez Canossa, Alfredo Sancho, Mario Picado, Virginia Grütter, Ana Antillón, Jorge Charpentier, Raúl Morales, Carmen Naranjo, Carlos Luis Altamirano. Algunos de ellos, avisados de lo que ocurría en el exterior, aprovecharon sus viajes y estadías para captar la esencia de la gran renovación poética que cundía en las ciudades y ambientes donde estuvieron: Madrid, Ciudad de México, Bogotá e indirectamente Santiago de Chile, Buenos Aires, La Habana, Nueva York.

Ricardo Ulloa Barrenechea fue un ejemplo excepcional. Su madre era española; su padre costarricense. Con seguridad, de esa ascendencia mixta se alimentaron su espíritu y su intelecto; por un lado, porque el

14 A este asunto dediqué mi libro *El vanguardismo literario en Costa Rica* (2005).

15 Alguna vez, tal vez con exceso y precipitación, clasifiqué a los poetas de esta generación como “la prevanguardia”, craso error de perspectiva, producto de la prisa y el descuido, que es hora de enmendar en lo sucesivo. Fue la verdadera “Generación de vanguardia”. Ver mi *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (1993).

“contacto español” siempre estuvo presente en el entorno doméstico y en el lingüístico; por otro, porque la distancia entre el aquí de la vida cotidiana y el allá evocado por modos y vías diversos, le debieron de dar un talante particular a quien desde sus años mozos se sintió artista: con la pluma, con los pinceles, ante el piano. Su propia relación con la literatura debió de empezar temprano, con sus lecturas de la poesía, en su momento contemporánea, que le cayó en las manos. Hacia 1950 y apenas veinteañero, había leído a los poetas tomados como los más modernos: a Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez, a Federico García Lorca; de las voces hispanoamericanas circularon en el medio librero obras de Gabriela Mistral, de Pablo Neruda, de Alfonsina Storni y, aunque difícil de encontrar en aquellos años, poemas de César Vallejo.

Junto a aquellas lecturas modernas, los más enterados tuvieron noticia de las crecidas de una nueva poesía, originada en las vanguardias europeas, que arraigaron con notables frutos en Hispanoamérica. Los ecos de algunos *ismos* llegaron a los territorios literarios costarricenses, gracias a las revistas culturales, sobre todo al gran monumento que fue el *Repertorio Americano*, editado por el visionario García Monge. No pocos escritores se fueron enterando de fenómenos como el ultraísmo, el creacionismo, el estridentismo, el surrealismo, de ultramar y de cercanías. Obras como *Residencia en la Tierra*, del chileno Neruda, o *La destrucción o el amor*, del malagueño Vicente Aleixandre, debieron de haber impresionado a tirios y a troyanos –a clásicos y a modernos, hubiera dicho alguien más–, por su palpable novedad y la impresionante fuerza con que arribó al mundo librero y pronto al editorial.

Ulloa Barrenechea fue, en ese momento, de los jóvenes artistas que comprendieron al instante el nuevo escenario de la poesía moderna, la del siglo XX. No pocos de los poetas algo mayores que él ya habían entrado en contacto con aquella corriente de renovación y de sus más destacados –editorialmente, digamos– poetas internacionales del momento: a Rafael Alberti, a Gerardo Diego, a García Lorca, a Pedro Salinas, como a Neruda, a Huidobro o a Nicolás Guillén, los leían con atención nuestros poetas –y maestros de algún modo de la joven generación de Ulloa Barrenechea– como Fernando Luján, Isaac Felipe Azofeifa, Alfredo Cardona Peña, Salvador Jiménez Canossa o Eunice Odio.

Dejando a un lado los nombres, de allá y de aquí, la conexión más fuerte que tuvo la poesía de Ulloa Barrenechea fue con la denominada Generación del 27 española, que arrojó su luminosidad sobre su propia obra y la de muchos más en la poesía hispanoamericana. A esto hay que sumarle una circunstancia fortuita, cuando nuestro poeta viajó, en plan de estudios, a Madrid, en 1955. Él mismo y sus biógrafos indican que consiguió

trabar amistad con el poeta Aleixandre, quien con su ya extendido prestigio ejerce notable influencia en los círculos literarios y, en particular, entre los jóvenes poetas que acudían a su casa, en el centro de Madrid. Uno de los libros de Ulloa Barrenechea –puede que el mejor suyo– lo escribió en la ciudad castellana, durante esos años de intenso aprendizaje musical, pictórico y literario, *Corazón de una historia*, sobre el que volveremos.

Legataria de varias tendencias, la poesía de Ulloa Barrenechea no *representa*, en su sentido referencial, a Costa Rica; desde luego, es parte de su historia literaria, pero no es *costarricense* en su limitado sentido convencional. Como toda poesía, sin programarlo así, habla de la circunstancia, de la historia y hasta de la biografía de su autor, pero no como registro o crónica de los acontecimientos, sino como manifestación de un modo de vivir o experimentar la situación. A diferencia de otros poetas de su generación, no ocupa sus poemas en *hablar* de la patria natal, y menos por su nombre. ¿Poesía “escapista” o encerrada en el solipsismo o la indiferencia? En modo alguno; poesía de interrogaciones, exploraciones y hasta de soliloquios; en ningún momento de convicciones ni de señalamientos. Eso, según se ve, lo dejó para novelistas, cronistas o comentaristas de los hechos cotidianos o de los sucesos de la vida política, social o moral. No fue la suya poesía *costarricense*, como se podría tomar la de Asdrúbal Villalobos, la de Virginia Grütter o la de Jorge Debravo. Ulloa Barrenechea, como otros, no se inquietó por “localizar” su poesía, por “situarla”, desde sus contenidos, en un entorno específico. Tampoco se puede sostener que es una poesía “universal” (¿en qué consiste eso?). Mas no fue el suyo el único caso. Algunos de los principales nombres de su generación –que no hay otro remedio que denominarla hoy como la de posvanguardia– entendieron y ejercieron la idea de la poesía como desprendida de referentes concretos; una poesía más hecha de un lenguaje simbólico, atado a los ejemplos de quienes, hablando de lo particular (un tema, un ambiente, un personaje), apuntaron a lo esencial, al concepto más que al precepto, a la vivencia antes que a la creencia. Sobre todo, en su primera etapa –la de su formación–, estos poetas dejaron a un lado temas y referencias, para experimentar con un lenguaje poético elaborado a partir de símbolos, alusiones y sugerencias. Así escribieron sus primeros libros Mario Picado, Ana Antillón, Jorge Charpentier, Carlos Rafael Duverrán. En ese entorno está la poesía de Ricardo Ulloa Barrenechea.

Vista –o releída– con la distancia que da el tiempo, en la obra poética de Ulloa Barrenechea se reconocen dos etapas: la de formación y la de consolidación. A la primera pertenecen dos breves libros, que publicó en Madrid casi en forma inmediata, si no simultánea: la de *Cantares y poemas de soledad* (1957) y la de *Poesía y cristal* (1958). De la segunda son *Corazón de una historia* (1962) y *Ángel del camino* (1970), ambos publicados en San José.

Los *Cantares y poemas de soledad*, que el poeta editó por su cuenta en Madrid, sin sello editorial, reúne poemas escritos entre 1954 y 1956. Poemas de una llaneza expresiva atribuible, tal vez, a dos factores: uno, la voz inexperta y juvenil de quien escribe de sí mismo y de su condición individual; la soledad, el desconcierto y la nostalgia cunden por aquellos veinticinco breves poemas, que rezuman el ambiente del solipsismo y la introspección; el otro factor, esta vez literario, es el que parece haber recogido su autor de los vientos de la poesía neopopularista que se afincó en la poesía española de aquellos mismos años. El neopopularismo que se oía en la poesía de García Lorca, en la de Rafael Alberti; un poco en la juanrramoniana, en la de Emilio Prados y de otros tantos; una vez más, la faceta cordial de los poetas de aquella Generación del 27. Es de suponer que por esa época ya Ulloa Barrenechea había empezado a asociar el verbo poético al ritmo musical; es decir, el verso a la música. Son varios los textos que titula *cantares*. Hay algunos hechos casi para convertirse en cancioncillas, en coplas, en juegos de ronda y coro. Son visibles algunas innovaciones retóricas en la elaboración de imágenes (sobre todo en la metáfora), pero la transparencia expresiva es palpable. Como es de suponer, los temas que se harán constantes en la obra posterior del poeta asoman en estas páginas primerizas. Y no todo es tono reservado e intimista, si bien es lo que predomina; también hay momentos de exaltación y optimismo vital, como en su “Canto a la vida” (pp. 33-35), un auténtico himno a la alegría, un *sursum corda* en versión pagana. Los cinco *cantares* finales del tomo parecen haber sido escritos con los oídos del compositor, como si se hubiesen proyectado como canciones; algunos, incluso, con un aire lúdico que deja a un lado todo afán de experimentación e innovaciones.

Escrito casi inmediatamente a *Cantares y poemas de soledad*, *Poesía y cristal* difiere de aquellos en dos aspectos fundamentales: el poeta ha cambiado su estilo y el modo de enunciación. Por un lado, estamos ante unos poemas brevísimos, con una síntesis que recuerda el proyecto de la *poesía pura* con la que soñó Juan Ramón Jiménez, en una época, y quiso perfeccionar a su modo otro poeta del 27, Jorge Guillén. Es poesía de la objetividad, de la síntesis conceptual, del cálculo económico en la palabra; en esto consiste el segundo aspecto de *Poesía y cristal*: el poeta toma distancia de su introspección, del yo como sujeto enunciator y temático, para orientar la ficción del poema al exterior; es decir, la mirada al mundo: objetos, escenas, movimientos. De los poemas de ese libro su autor dijo en una ocasión que “son acuarelas poéticas”.

Nada azaroso tiene el título del nuevo libro; el cristal es asunto de contemplación estética, porque irisa la luz, no ofrece el atractivo de la fijeza, como sucedáneo de lo permanente. Allí podría estar la clave: la palabra

en busca de lo perenne, de la luz incrustada en unas escasas dimensiones materiales. Es, en definitiva, el programa de la poesía pura; el espacio más que el transcurrir, la imagen capturada en su perfección momentánea, en vez del movimiento que provoca el tiempo, dinámica y acciones. En *Poesía y cristal* empieza a cobrar sentido la visión de la fijeza: “Noche sin espacio. / Luna en complejo. / Mirada oculta y extraviada. / Círculos oblicuos. / Líneas de pensamiento / Sin razón. / Abstracción. / Un paisaje sordo” (p. 18).

Con *Poesía y cristal* se abandona la expresión cordial, la del afecto y la emoción contenida, para adentrarse en un mundo distinto, el del lenguaje mismo del poema. Ahora hay alarde –discreto, ciertamente– de la experimentación con la imagen, ya de no de realidad sino de su abstracción; la metáfora se aparta de sus probables referentes reales para someterse a los procedimientos de la irrealidad, de la irracionalidad; es decir, de la que habría de entenderse como la *lírica moderna*, la poesía verdaderamente contemporánea, que Ulloa Barrenechea empezó a vislumbrar en las lecturas de sus maestros: Gerardo Diego, Cernuda, Guillén y, sobre todo, Aleixandre. Tampoco es casual que su nueva conciencia de la escritura haya llevado al poeta a dejar a un lado, en algunas páginas, el verso, para buscar las posibilidades expresivas del poema en prosa, y además desde una estética específica, como la “Prosa surrealista” (p. 27) que empieza con “un hexágono se alarga sobre la montaña de recuerdos [...] Dos lunas [...] danzan sin movimiento sobre su espiral de longitudes”. A diferencia de los *Cantares y poemas de soledad*, los de *Poesía y cristal* han pasado de la música a la imagen; del tiempo a la fijeza; es decir, del movimiento a la pausa. Es el poeta que en un caso piensa la poesía desde la música; en el otro, desde la pintura o el dibujo.

La segunda etapa en la poesía de Ulloa Barrenechea corresponde a *Corazón de una historia* y a *Ángel del camino*, no tanto por sus fechas de escritura como por las transformaciones de su lenguaje. El primero, preparado y completado cuando el poeta aún vivía en Madrid; el segundo, a su regreso a la patria natal. Después de ello, todo indica que el poeta decidió guardar su estilográfica en los cajones, para dedicarle más espacio a la música y a la pintura.¹⁶

Corazón de una historia es un libro denso y extenso. Más allá del retruécano, señalado varias veces por la crítica, entre ese título e *Historia del corazón*, de su maestro Aleixandre –a quien se lo dedica–, los poemas se adentran en el espacio de una atmósfera simbólica y en el sistema

16 De ello, en las otras secciones de este tomo, nos dan cumplida cuenta los expertos en historia de la música y de la pintura en Costa Rica.

del lenguaje figurado desde las imágenes de irrealidad; es decir, hechas desde la fantasía irracionalista que tanto sedujo a los vanguardistas tres decenios atrás. El sentido general del poema se extrae del ambiente simbólico que da la lectura total, no del examen verso a verso. Esta poesía de Ulloa Barrenechea se convirtió en legataria de la gran poesía surrealista que hacia 1950 circulaba en España e Hispanoamérica, con el propio Aleixandre, con el Neruda de sus Residencias, con Luis Cernuda, con el mexicano Xavier Villaurrutia y de media docena más. No se ha valorado aún, no tanto la influencia nacional de este libro, como la alternativa que implicó en la historia de la lírica costarricense. Ciertamente que no fue el único; también esos senderos los pisaron Mario Picado (*Hondo gris, Serena longitud*), Ana Antillón (*Antro fuego*), Carlos Rafael Duverrán (*Lujosa lejanía, Ángel salvaje*) y Jorge Charpentier (*Diferente al abismo, Rítmico salitre*). Ulloa Barrenechea vuelve al mundo interior sin haber caído en la egolatría ni en un egocentrismo de escaso alcance y no menos limitada temática.

Esa nueva entonación no la escucharon con el necesario cuidado ni la crítica literaria en su momento, ni los lectores en general. Hoy podríamos sostener sin reservas que esa se convirtió con los años en una poesía de culto, lejos de la bullanga patrioterica o del poema como perorata política o religiosa, que tanto tienen en común. *Corazón de una historia* es un buen ejemplo de que la poesía en Costa Rica, como en muchos sitios más, tiene una parte de oculto, de misterioso y de *outsider*; por tanto, no muy atrayente para el consumo editorial o librero; la otra parte es la que ostenta credibilidad, simpatía y acogimiento, porque consigue animar (darle alma) a quienes sienten nostalgia por una patria feliz, arcádica y en plena armonía con el mundo. Tal vez sea exagerado pensar que la poesía moderna no está hecha para multitudes, si bien su misión siempre será social y compartida, no como un negocio sino como su condición consustancial. Ulloa Barrenechea se deshizo, desde el principio, de los prejuicios de asociar el renombre de un poeta con la calidad de su obra y, peor aún, con el éxito editorial. *Corazón de una historia* reúne los poemas de quien escudriña el transcurrir de las (sus) circunstancias, hasta dar con el meollo, con la sustancia inicial que pone en movimiento el sentido de una existencia individual.

Ángel del camino fue el último libro publicado por el poeta, cuya modesta edición seguramente impidió que se difundiera mejor. Apareció en 1970, sin sello editorial, aunque con el pie de la Imprenta Elena, en edición de mil ejemplares. Son cincuenta poemas que continúan y desarrollan las cotas alcanzadas por su autor en *Corazón de una historia*. No hay noticia ni explicación por las que el poeta, a sus 42 años, desistió de publicar (¿y de escribir?) más poesía. Dedicó, al parecer, su energía a la pintura, a la creación musical, a sus trabajos historiográficos y artículos periodísticos

de crítica. No la abandonó del todo, naturalmente; siempre siguió atento a cuanto recital, coloquio o encuentro literario hubiera en San José, para acudir atento y concentrado. Cuando se le presentaba la ocasión, sus opiniones fueron siempre oportunas y acertadas.

Los poemas de *Ángel del camino* se escribieron entre 1964 y 1966, con la seguridad y el oficio alcanzados en el libro anterior. Pero las posibles semejanzas son aparentes, porque en estos poemas se libra una especie de batalla entre el deliberado alejamiento del lenguaje de la tradición retórica y el impulso a decir el mundo con más claros referentes, con lo que esta vez el poeta parece cuidarse de la metáfora abstrusa, de la imaginación que con sus destellos puede enceguecer y, principalmente, de la pose intelectual ante el poema. Aun en su relativa complejidad expresiva, el poeta se ha fijado un propósito: aligerarse de recursos retóricos para darle mejor transparencia a los conceptos, al enunciado. Tal vez podría tomarse como una secreta tentativa por volver a aquellos *cantares* de su juventud.

Hay dos aspectos esenciales que hacen que *Ángel del camino* se distinga de sus hermanos anteriores. Uno es la voluntad de dialogar con el otro, de establecer una comunicación y, como tal, recíproca. El otro es la presencia expresa del erotismo, tanto el factor del deseo como consumación de la unidad de la fusión existencial. Aquella atmósfera de separación, pertinaz y machacona de *Cantares* y *poemas de soledad* se ha disipado casi por completo en este postrero libro. Su lectura deja la impresión de que el poeta ha dado en la diana: diálogo, comunicación, erotismo. En cierta medida, fue el hallazgo de su propia generación literaria: idear y realizar la poesía como un ejercicio permanente de erotismo; con la palabra el poeta se transmuta en el amante absoluto, que convoca, desea y define al otro, al que ama o imagina. Es esa forma de erotismo alegórico visible en *Ángel salvaje*, de Duverrán, en *Serena longitud*, de Picado, en *Tú tan llena de mar*, de Charpentier, en *Enlace de gritos*, de Carlos Luis Altamirano.

Sería una liviandad atribuirle este fenómeno a la influencia de tanta poesía erótica que leyó Ulloa Barrenechea en sus mencionados maestros literarios (Aleixandre, Cernuda, y más tarde Neruda o Paz), pero cabe pensar que los poemas de *Ángel del camino* pudieron haber nacido de una nueva convicción en el poeta, ya en plenitud de su facultad creadora: que la finalidad última de la poesía no es expresar sentimientos o vivencias más o menos auténticos, y con voluntad estética, sino la de establecer lazos de sentido con el mundo que lo rodea y del que forma parte. Así, el erotismo deja de ser un acto banal de deseos, placeres y juego, para convertirse en un ejercicio de comunión entre el *deseante* y lo *deseado*, si nos valem del binomio

formulado por Juan Ramón Jiménez.¹⁷ El erotismo, entonces, no es un juego cuerpo a cuerpo, sino un recurso –un último recurso, podría decirse– para suprimir las contradicciones y desaciertos de la realidad.

A diferencia de aquellos primeros libros del poeta, en los que predomina el yo (mi mundo, mi alma, mis recuerdos y nostalgia), en *Ángel del camino* abunda el tú (la lluvia, la tierra, la flor, la tarde, tu cuerpo, el mar, tu desnudez, tus palabras, tu sombra al amanecer). Entre unos versos leídos al azar, uno avisa, por su síntesis, el arco trazado por la poesía de Ulloa Barrenechea: “La soledad vuelve con su cuerpo de mujer a posarse en los cristales” (p. 14), pero la alegorización del mundo podría resumirse en este pasaje: “Di que vivo al cerrar tu boca con mi aliento, / cuando el astro cubre su tersura / con la piel ajena de una rosa oscura. / ¡Ah! Profunda llaga en su perfume extraño. / Droga fértil con que el viento viola / al vientre virgen del misterio” (p. 23).

La expansión y el gozo del paisaje natural hacen recordar al poeta-pintor que fue Ulloa Barrenechea, como las canciones de su primera época al poeta-músico. Este “ángel del camino” contempla y se sumerge en el espectáculo natural: tierra, brisa, humareda, grises castaños, crepúsculos, niebla; también en el paisaje humanizado: barcas, ruedas, teatros, trenes, góndolas, cementerios, mástiles, un café-bar, armarios. Esto lleva a pensar que en solo tres lustros el poeta trazó un arco en el que hizo converger sus tres pasiones artísticas: la música, la imagen y el verbo, y que ello tiene bastante que ver con la esencia de la lírica moderna, que al mismo tiempo que se apartó pronto de la tradición literaria decimonónica, procuró mostrar los efectos y posibilidades de la combinación de las artes solo en apariencia distintas. Ya lo había adelantado Verlaine, un visionario de la poesía: “La música ante todo”, y no por razones estéticas que podrían favorecer la forma del poema, sino porque el verbal había de ser parte de un lenguaje más completo y complejo; el sueño de muchos vanguardistas de toda procedencia: músicos, poetas, pintores y hasta arquitectos (algunas catedrales hablan y cantan en las revueltas de sus muros y columnas). Puede que *Ángel del camino* haya sido el conjunto de poemas con el que Ulloa Barrenechea se acercó más a ese proyecto universal y omnímodo: la poesía como pintura y como música; como espectáculo y como sinfonía. En alguna ocasión dijo: “No me llamo poeta, ni pintor, ni músico. Solo sé que vivo entre la música, la pintura y la poesía”.

17 El ilustre poeta andaluz escribió en sus últimos años un libro que tituló *Dios deseado y deseante*.

Siempre se podrá echar de menos por qué esta generación suya no llegó a interesarse por crear doctrina –no en su sentido dogmático ni catequístico– en torno a su propio quehacer. No hubo declaraciones de principios, no hubo artículos de reflexión sobre el hecho poético, apenas media docena de comentarios y reseñas entre sus coetáneos y muy escasa relación de grupo. Eso quedará para nuevos avances sobre la historia de la poesía en Costa Rica, que sigue esperando en resmas de papel en blanco.

Ricardo Ulloa Barrenechea: rizoma y *dérive* en la pintura paisajística

Rodolfo Rojas-Rocha

Introducción

¿Cómo se podría leer la obra pictórica de Ricardo Ulloa Barrenechea? ¿Cuál es el vínculo rizomático y situacional en relación con otros tipos de discursos sugeridos indirectamente por su pintura paisajística? ¿En qué sentido la *dérive* se asocia a la pintura moderna, proveniente del paisaje costarricense? El objetivo del presente estudio consiste en analizar la imagen del paisaje natural, particularmente las marinas y territorios rurales, a la luz de la apropiación de los conceptos rizoma y *dérive*. Estas pinturas, desvinculadas de un enfoque historiográfico y biográfico, se interpretan a partir del significado plástico.

Para responder tales interrogantes se acude a los referentes conceptuales de algunos autores, quienes aportan para este análisis de obra pictórica; a saber: Ulloa Barrenechea (1979), Heinich (2014), Guasch (2005-2016), Krauss (1986) y Zavaleta (1994), quienes indican el aspecto documental, teórico e historiográfico del contexto de la obra de arte. Asimismo, Deleuze y Guattari (1994) contribuyen con el mapa rizomático: fragmentación, agenciamiento, cartografía, multiplicidad, etc. Visto desde el formalismo pictórico, mancomunado con el plano háptico, rugoso, demarcatorio e intermedial y sintestético (González, 2012; Greenberg, 1965; Lutas, 2021), se alude a la *écfrasis* traduciendo verbalmente el acto de la pintura y otros lenguajes artísticos. Dondis (1974), Greimas y Courtes (1982), Furió (2002), González y Artigas (2011), Saint-Martin (1989), Roque (2003) y Zunzunegui (1992-1994) estudian lo semiótico del plano, la sintaxis pictórica y la significación plástica, al mostrar las reglas de la pincelada

sintagmática y el orden de los planos yuxtapuestos, vinculándose con el poder del centro y lo perceptible de Arnheim (1988). Y, por último, la *dérive* dadaísta de Debord (1958) marca la oscilación del pincel a modo de una situación-circulación, al interior del paisaje representado. Basado en lo anterior, emerge una metodología híbrida centrada en la raíz de crecimiento impredecible y documentable, donde los cruces disciplina-rios surgen del contexto de la creación plástica.

La obra pictórica de Barrenechea presenta tres ejes entreverados: el primero expone a modo de síntesis el contexto estilístico, estético e histórico-social de su labor intelectual y la práctica interartística entre la música y la iconotextualidad. A pesar de que en Costa Rica se instala más adelante el arte abstracto, su obra resultará en una transición susceptible entre la figuración y la abstracción pura, alejándose de la realidad concreta. El segundo eje vincula la pintura rizomática con la semiótica visual hacia lo intermedial, dejando un perímetro de acción tecnológica entre el texto y lo poético. En cuanto a lo anterior, la propuesta pictórico-espacial se acerca a una definición metafórica, adaptada al rizoma de Deleuze y Guattari (1994) extraída del libro *Mil Mesetas* (2004). El rizoma se refiere a la práctica de la pintura paisajística. Y el tercer eje presenta la pintura y la deriva representada en el movimiento y la situación de la pincelada creadora, tributando a un estilo formal, propio del arte moderno. Más aún, su práctica pictórica tiene en cuenta la *dérive* determinada por la acción física del desplazamiento de la pincelada fluida de múltiples vertientes en la escenografía interna del cuadro. Ese desplazamiento intrínseco actúa desde la mirada situacionista (Debord, 1958).

Contexto estilístico: la transición entre paradigmas estéticos

En la transición de la abstracción, excluido el arte abstracto geométrico de bordes duros, se menciona el pasado de la influencia liberal de la Escuela Nacional de las Bellas Artes (1897), donde el “academicismo se impulsó y asentó como la corriente en que se formarían el público y los futuros artistas” (Zavaleta, 2004, p. XVI). Más tarde, se incorporan nuevas nociones estéticas con las vanguardias, contrastando la pintura de carácter social de los años veinte y cuarenta, hasta los sesenta en Costa Rica.

La obra de Ulloa Barrenechea, quien perteneció al colectivo de artistas *Taller* formado en la década de 1960, que integraron también Sonia Romero, Floria Pinto, Claudio Carazo, Rafael Fernández y José Luis López Escarré, se sitúa entre la transición del paradigma moderno en dirección al paradigma contemporáneo (Heinich, 2014), consolidado por el mito

del arte de las primeras vanguardias en consecución de las segundas vanguardias del siglo XX (Krauss, 1986). Pese a que su trabajo se aleja –o ¿se resiste?– del lenguaje abstracto puro, está inmerso en el espíritu de una época marcada por el inicio de la sociedad de la información, que se orienta irremediabilmente hacia la imagen como significante medial.

Volviendo a la década de 1950, ya en la Guerra Fría, la tendencia no figurativa en la región es herencia de la retícula geométrica del módulo industrial originada de un paisaje de rascacielos, cuya pureza proviene de la escuela de New York. Un estilo irradiado por la libertad del individualismo capitalista y los modos de hacer diseño pictórico (Scott, 1951) en grandes formatos, es suscitado por una pulsión vital y un automatismo del inconsciente.

Ya en el dominio de las artes plásticas costarricenses, emerge una tendencia cosmopolita impulsada por el Grupo 8 entre 1958 y 1971. Estos pintores, en su mayoría, eran hombres y algunos con formación en Bellas Artes y arquitectos modernistas de influencia de la Bauhaus “menos es más”, resaltan el valor de la pintura informalista. Carente de narración referencial como la abstracción geométrica pura de bordes duros, esta escuela se lanza al vacío estructural, manifestado en el expresionismo abstracto (1939-1950) y sus variantes en el tachismo francés, el informalismo catalán y el *collage* pictórico o *combining painting*, proveniente del Pop Art (Krauss, 1986). Estas prácticas casuales introducen los intertextos, provenientes de ensambles y exploraciones conceptuales del color y técnicas mixtas.

Además, la obra de Ulloa Barrenechea, contraponiéndose a la abstracción arbitraria, se aparta de la filosofía del *goteo* y abraza una visión idílica del paisaje, reafirmando la construcción del americanismo, acuerpado por el *Repertorio Americano* de Joaquín García Monge (1919).

Estas corrientes del *modern art* y de la lógica de la novedad, de procedencia europea y en especial estadounidense (Heinich, 2014; Zavaleta, 1994), ejercieron influencia, poco a poco, en las experiencias artísticas del conservador universo visual del arte local del Valle Central, aportadas a la vez por la internacionalización de las direcciones estilísticas latinoamericanas, promovidas por el curador de la OEA y crítico de arte José Gómez-Sicre (1916-1991). Tales estilos los asimila y fagocita la abstracción telúrica, el realismo fantástico, lo real maravilloso y el exotismo estético, que abren el gusto por el arte moderno latinoamericano desde la periferia, para captar nuevas audiencias y coleccionismos en los centros del arte en Estados Unidos (Bayón, 1974).

No obstante, los componentes expresivos de Ulloa Barrenechea confrontan la narratividad de la pintura decimonónica, al romper con la idea del

arte premoderno, si bien limitándose a su referente intimista y ruralista de la casa de adobe de Teodorico Quirós (Ulloa Barrenechea, 1974). Su lenguaje visual se aleja aún más de la copia mimética, la habilidad y la destreza academicista, centrada en la armonía, la proporción y el equilibrio. Téngase en mente que el paradigma moderno en pintura inicia desde principios del siglo XX (Roque, 2003), marcado indirectamente por una historia occidental del arte abstracto (Blok, 1999), en dirección a la innovación de la materialidad signica de los soportes y sus vínculos sintácticos (Dondis, 1974). Por tal razón, su obra pictórica en general nos remite lejanamente al posimpresionismo de finales del siglo XIX y el expresionismo francés.

Mucho del proceso de elaboración de la obra Ulloa Barrenechea se explica por los discursos artísticos, objetos y problemáticas estéticas del paradigma moderno del Grupo Taller, fundado por diversos artistas plásticos, contrastando con el Grupo 8. Estos últimos abandonaron los lenguajes nacionalistas, anecdóticos y figurativos de modo radical, integrándose a una estética contemporánea.

Por último, a finales de la década de 1970 se funda el Museo de Arte Costarricense (1978), proveniente de la Colección Nacional, gestionada por la antigua Dirección General de Artes y Letras. En 1998, con la Ley 7758, se crea el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, que determinará lo global, la provocación, la confrontación sensorial y plástica proveniente del videoarte, el *happening-performance* y, conjuntamente, con el desarrollo de la instalación artística como parte de la emergencia del paradigma del arte contemporáneo de carácter conceptual (Heinich, 2014; Guasch, 2005).

Por consiguiente, durante estos primeros dos decenios del siglo XXI se aúna el desarrollo de los neoformalismos, el amateurismo y la vuelta a la intensificación de la figuración. Proveniente de un pasado melancólico de lo artesanal y de una fantasmagoría posmoderna (Heinich, 2014), se instaura el régimen de una cultura visual, cosmopolita, global, tecnológica, híbrida y en crisis. Lo anterior interacciona con lo hipermoderno y documental bajo el enfoque de los *World Art Studies* (Guasch, 2016), enlazando los lenguajes posestructuralistas, líquidos, y digitales a las propuestas artísticas de microrrelatos ecológicos, subalternos, poscoloniales, ficcionales basados en etnografías urbanas de carácter geo-biopolítico, tecnofeminista y de género multiculturalista.

El rizoma

Desde una lectura posestructuralista y metafórica, la obra pictórica de Barrenechea tiene vínculos rizomáticos (Deleuze y Guattari, 1994) entre

el formalismo pictórico con su quehacer profesional en el campo de la música poliestilística, donde se mezclan una panoplia de códigos. Esas afiliaciones entre la música y la plástica se infieren implícitamente en la repetición de la línea sinuosa en el paisaje cromático y sus entronques con el poliestilismo musical, que causa ambigüedades estéticas y ontológicas en un espacio abstraído, demarcado por el movimiento, la repetición y la singularidad.

Una indeterminación cromática bifurcada en su práctica musical más consuetudinaria motiva una lucha de temporalidades, visualidades y sonoridades que revienen. A fin de cuentas, la música academicista, arraigada a la sociedad republicana y liberal del siglo XIX, puede compararse con la "pintura paisajística hacia la modernidad" (Wolf, 2008, p. 23). En esa comparación se delimita una pintura divisionista, que posibilita sus enlaces implícitos con la sinestesia simbólica del signo sonoro (Roque, 2003). Particularmente, el empalme visual con su obra musical se interpreta desde el instrumento y la capacidad cognitiva de su pincelada luminiscente.

Otra referencia guarda relación con los universos musicales y visuales. Ahí, lo arbóreo y marítimo se liga con la ejecución instrumental del pincel, es decir, por los parajes meseteños de cromatismo verdoso fosforescente, se contrastan figuras simultáneas en planos secuenciados y tonalidades. Así, se extiende hacia un canon estilístico de colores brillantes, organizados en centros compositivos (Arnheim, 1988; Furió, 2002) y al mejor estilo de los expresionistas del grupo alemán *Der Blaue Reiter* (1911).

En cambio, la raíz no solamente se posiciona en lo meramente musical, sino en la estructura de la imagen pictórica moderna, existiendo una influencia del paisaje identitario, siendo una pintura poliestilística e integrada al expresionismo, posimpresionismo y el mismo cubismo. Con todo, su obra constituye un discurso visual de reinos abiertos, en una conversión al universo sonoro y sus secretos, relacionados con las "formas y estructuras musicales" (Ulloa Barrenechea, 1979, p. 43). Un universo cognitivo común, detenido en la inmensidad total, se confirma por las extensiones de unos sustratos resonantes y de discernimientos intercambiables, que son extrapolados al universo pintado en el lienzo y ejecutados en el instrumento musical. Como lo indica González (2012), la sinestesia corresponde también a la pintura que suena "la música y su estructura más directa: el sonido, el espacio-tiempo, y el ritmo, ha tenido un papel significativo e interactivo con el resto de las artes desarrolladas por el acervo cultural humano [...] ha hecho posible [...] representaciones y dimensiones de la realidad perceptual" (p. 33).

Esta figura retórica desencadena un lenguaje entre lo sonoro implícito y el tejido de la obra pictórica, abarcando sensaciones no correspondidas

demostradas en sus partituras y pinceladas. Así, mediante el lenguaje visual se vincula un lenguaje verbal y la notación musical, cruzando del entorno sonoro al contexto del pigmento mezclado. Desde una vida creativa repleta de vaivenes y circularidades entre el color, el sonido y la poesía, Ulloa Barrenechea se identifica con sus prácticas instrumentales, cruzadas con la representación plástica. La écfrasis conlleva intersecciones (González Aktories, Susana y Artigas Albarelli e Irene, 2011), que describen la técnica del instrumento, los adagios y las formas musicales, entroncadas con canciones.

Figura 1
Fragmento musical: "Amor y muerte"



Fuente: Tomado del AHM-UCR.

La poesía y la plástica se acoplan a la serie pictórica *Marinas* y en el fragmento del adagio musical "Amor y muerte" (Figura 1). Ahí, la idea de lo intersemiótico se interacciona con una obra de vida fragmentada, presentándose en entramados intersticiales sutiles entre texto, sonido e imagen de paisaje. No obstante, interesa señalar en su obra multifacética lo estrictamente pictórico, argumentativo y poético, con un interés de abrir posibles conexiones con otros lenguajes y disciplinas a modo de rizomas líquidos convertidos en cartografías, reproduciendo urdimbres interminables. También, se ve el rizoma (Deleuze y Guattari, 2004) en la pintura del espacio indeterminado, para expandirse a la música. Como un *topos* en una red visual, lo pictórico negocia con la escala tonal. Particularmente, su práctica musical, la cual es apoyada en el nacionalismo de la música académica, enmarcada con la ejecución en el piano, concuerda con el estilo neoclásico indigenista. En estos entronques formales se puede partir metafóricamente hacia descripción musical de una estructura representativa, asociada a la narratividad figurativa (Figura 2).

Figura 2

De la serie de las *Marinas*. Óleo sobre tela. Ricardo Ulloa Barrenechea



Fuente: Tomado de *Píxel. Pinacoteca Costarricense Electrónica*.
Cortesía de María E. Guardia Yglesias.

Por otro lado, la dinámica de las sensaciones visuales y sonoras de González (2012) abre posibles vínculos gestálticos realizados por algunos pintores del siglo XIX y de las vanguardias como Frantisek Kupka (1871-1957), Francis Picabia (1879-1953) y Robert Delaunay (1885-1941), quienes incorporan la naturaleza con una estructura desalineada, improvisada y sonora identificada “entre el sonido y el color” (p. 34). Aunque la pintura de Ulloa Barrenechea sugiere ser sinestésica y simbólica, en términos de exploración interartística, se caracteriza por el cruce indirecto entre su obra musical y pictórica. Por mejor decir, la categoría de lo real representado en su imaginario sonoro se potencia en el recurso visual.

Dentro de la pintura se adoptan rasgos musicales, basados en la figuratividad signica (Roque, 2003) y en la sustracción semántica-icónica del estilo formativo del expresionismo kandinskiano. Además, se irrumpe con la geografía rural, contrayéndose a la intensidad cromática, en un devenir “semiótico-estructural” (Saint-Martin, 1989, p. 37).

Justamente, con la pintura de paisaje marítimo existe una semejanza a la obra impresionista *La mer* (1905) de Claude-Achille Debussy (1862-1918), donde se parte de los tres movimientos (*très lent*, *allegro*, *animé et tumultueux*) para asociar la causa formal, la cual puede entenderse en la densidad técnica-planaria del óleo. El paisaje expresivo de olas al atardecer,

superpuesto con un fondo cromado, actúa a modo de un organismo sensible, mineral-acuático dentro de un esquema ordenado por la materia visual. Se evocan estructuras atmosféricas semiabstractas del viento sobre la densidad marina. Sus intenciones conducen a un proyecto pictórico, cuya imagen muestra la construcción de mareas ligeras y rápidas en un diálogo entre el viento y el mar. Mediante el uso de herramientas, sustancias aglutinantes y procedimientos texturados, se tiene en cuenta una “semiótica planaria que se caracteriza por su empleo de un signifi-cante” (Greimas y Courtés, 1982, p. 306).

Desde otro ángulo, el concepto de *intermedialidad* (Lutas, 2021) se interpreta en ese mar tropical como un lugar desterritorializado, para aplicarse a la lectura de una sintaxis planaria (Dondis, 1974), donde no hay nada exteriormente del pigmento que representa la playa, las olas y el agua abundante. La intermedialidad entre los primeros planos y el fondo constituye un entramado de reglas. En efecto, la noción del rizoma (Deleuze y Guattari, 1994) corresponde, en alguna medida, al mar que se transforma en raíz de los océanos, al verificar lo transicional entre los principios sonoros e icónicos de los efectos de la naturaleza extendida en la línea de horizonte. En tanto que libro abierto, aunque no existe vínculo aparente, se muestra una *caosmática* en las capas oceánicas en distintas escalas, que evocan la combinación de formas. Se hace alusión en el primer plano a la multifactorialidad de prácticas conectadas, conviviendo metafóricamente un conjunto de arterias unidas a un *caosmos*. En la práctica de este pintor, se vislumbra el cosmos-raicilla. Este término es tomado de una geo-filosofía y una red visual, constituyendo el soporte expansivo, a modo de signifi-cante pictórico.

Allende al cuadro, las salpicaduras crecen y se reproducen, sin lógicas de oposiciones, condicionando un pensamiento nodal y creativo. El *caosmos*, que pasa del lenguaje al paisaje marino, se copia en la profundidad y en la prolongación de saberes pictóricos desde los planos medios. Podemos pensar lo planario en el rizoma visual, identificado analógica y externamente del marco del cuadro. El lugar donde se inserta la imagen manual corresponde al carácter oscilatorio de la composición. En lo marino, un cuadro encaja en otro cuadro (Gállego, 1978), cuando existe un estado meta-pictórico. Este *mise en abyme* se compara con la raíz, que se esparce en vinculaciones de olas y arenas superpuestas, transformados en un nudo gordiano en términos planarios. Es decir, cuanto más incrustadas están las olas en la imagen se evocan otros en la profundidad vinculante del océano. Esto hace resurgir bucles en la totalidad de la imagen y en sus detalles técnicos (Deleuze y Guattari, 1994), fragmentándose en la visualidad del paisaje eterno e incontrolable.

Ahora bien, se muestra un repertorio mineral y líquido ligado a la raíz, asemejándose a los planos pictóricos, matéricos y texturados en crecimiento,

como la base de la organización del pensamiento visual de un pintor. Un pensamiento, que se contrapone al logocentrismo estructurado del árbol clásico de la lógica binaria de Porfirio (232-304 d. C.), inferido en las totalidades arbitrarias del cuadro. La mirada sobre la pintura es un símil de lo emergente (Deleuze y Guattari, 1994), cuando se agrega a una morfología comparativa. El rizomorfa es signo nodal, que pone en cuestión el logocentrismo, o más aún, apunta hacia un giro visual y un giro icónico, ligado al pensamiento no-lineal y armonizado en nodos de un paisaje total.

La raíz se asemeja a lo fragmentado del mar en el paisaje de un fondo frío, lo que posibilita marcadas tensiones de matices, técnicas y fronteras entre el ser y el saber, entre adentro y afuera del centro (Arnheim, 1988). Además, con el rizomorfa se construye la realidad plástica, el experimento visual de lo orgánico, siendo a la vez la raíz de un “árbol sintagmático que comienza en el punto S y procede luego por dicotomías” (Deleuze y Guattari, 1972, p. 11). A este respecto, se llama un lugar no lineal al *Árbol Rojo* de Ulloa-Barrenechea, alejado de la pintura académica renacentista de puntos de unión en el centro de fuga (Arnheim, 1988).

La pintura moderna (Heinich, 2014) ejemplifica la raíz, que empieza a poner en entredicho el logocentrismo, haciéndose anti-arte, contra la copia esencial decimonónica. Lo anterior reafirma que el árbol y el mar pueden asemejarse a su imagen oculta de lo que se quiere decir (Mitchell, 2005), donde crece la raíz de una mirada profunda. “Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas... pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista pueden ser consideradas *rizomorfos* [...]” (Deleuze y Guattari, 1972, p. 35).

El árbol en el paisaje marino es una alegoría de lo arbóreo y lo superficial de las capas de la marea, encajado en el soporte de la pintura (Villafañe, 1996; Roque, 2003). Lo peculiar de la obra son los planos texturados e imbricados al lenguaje visual en una red de meta-pinturas. Al constituirse en un paisaje marino, de cuya imagen universal simboliza un plano-rizoma-rugoso-acuoso (Deleuze y Guattari, 1994), la baja intensidad cromática del aire se contrasta con los grises, respondiendo a códigos del expresionismo intuitivo, e incluso al impresionismo. Al identificar la pintura de paisaje a una forma plana, existe un alejamiento a lo observado, la cual está mediatizada por la cultura artística de la técnica del *collage*.

Muy acorde con los mitos fundamentales y el rizoma, da ocasión a un programa pictórico. En la simbolización del paisaje marino-boscoso y ecológico, se alude a la flora tropical costarricense cerca de las playas y los litorales. Es ahí donde la imagen visual dispone una estructura aérea, convertida en planos contruidos por la luz. El mito fundacional

del paisaje nacional recuerda la historia del lenguaje, la invención y la narración fantástica, alejada de la evidencia científica, pero que en términos iconográficos se llena de valor cultural e identitario en el “simbolismo oculto” (Wolf, 2008, p. 21). Así, brota el diálogo subjetivo con la cultura e ilusión visual de la naturaleza, donde la fuerza semántica congenia con la pintura de paisaje.

Puede que la síntesis sustractiva del color funcione como un factor principal del intercambio de valores; desde su concretitud pictórica se alude a un plano medio y general. Este plano se degrada y se torna en ese *topos*. En la dirección precisa, se observa la extensión longitudinal en una cartografía de *bocage*, basada en el discurso visual de un campo abierto. La mancha cromática de los matices acuosos-tierras del territorio de horizontes acentúan la sucesión de tonos de la conciencia espacial, buscando acercarse a saberes y nuevos conocimientos del hábitat.

Específicamente en la configuración de esta obra, el rizoma tiene el formato de pintura fenomenológica, definida en un *savoir-faire*. Los cuerpos humanos sin órganos no se muestran en la composición paisajística, sino que se invisibilizan sus órganos microscópicos que, posiblemente, caminan en mesetas (Deleuze y Guattari, 2004). Los significantes como cuerpos sin órganos no tienen un sistema de derroteros previos, pero pueden ser cargados de ramales materiales y técnicos de carácter nómada, asumiendo el efecto orgánico en la abstracción pictórica. En el ambiente geológico, dentro de esa raíz visual en el ámbito pictórico, un sistema de imágenes vacías y de significantes plásticos se completa con la faz del paisaje concreto, compuesto de texturas y figuras (Roque, 2003).

En seguida, en supuesta lectura deconstructiva muestra una norma: desmontaje de lo anecdótico por lo formal (Krieger, 2004), en que la pintura de color plano busca la abstracción en un paisaje local, para su desmaterialización en el oficio musical. Con ello tiene cabida la pérdida de la representación del objeto de arte físico al integrar a un soporte temporal. Ese acto-soporte es la forma del rizoma por antonomasia (Deleuze y Guattari, 1994), que incluye redes de pensamientos subyacentes, sin un orden visual determinado. Es por eso que la pintura modernista constituye una dinámica acumulativa y en series, negando el convencionalismo de la visión monofocal, que se reinterpreta y se resignifica en los segmentos mentales como “direcciones quebradas” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 17).

La metodología de proyectación de la pintura desarrolla un enfoque semiótico, técnico y formal en la construcción de la significación plástica (Furió, 2002), proponiendo una vena iconográfica tradicional. El esquema simbolista en Ulloa Barrenechea constituye en este análisis una écfrasis representando textualmente una obra plástica bidimensional.

Otro aspecto corresponde a la sonoridad musical en su pintura, que trasciende la organización del dibujo de la abstracción de figuras, al referenciar la realidad visual. Desde luego, tal síntesis se aleja de la idea de mimesis, al evitar signos literales. Aún más, la abstracción es un código débil, pues posee un nivel de "iconicidad de la imagen", bajo (Greimas y Courtes, 1982, p. 306). La apariencia sensorial participa en la integración de la información contextual y niega la abstracción que es frágil semánticamente, dado que lo abstracto se desvía de la ilusión a causa de la pincelada simultánea y la forma material del pigmento. La pintura de Ulloa Barrenechea predomina en lo textural como una categoría plástica, refiriéndose a lo rugoso de un paisaje texturado. Esta característica háptica es sustraída de lo visto por una armazón perceptual directa del área pigmentada y se erige como un ente autónomo en la interacción con el ojo desplazado.

A lo largo del proceso perceptivo de lo pictórico, el rizoma y el rizomorfa conllevan al puro formalismo (Arnheim, 1988), actuando en una paradoja de la modernidad, en que la forma abstracta succiona las imágenes revenidas. En cierta medida, el concepto utilizado para delimitar la originalidad es el rizoma (Deleuze y Guattari, 1994), cuya noción describe el uso creativo de herramientas vinculadas a la topología de la raíz. El espacio rizomático emplaza la sustracción y sus procesos materiales como el soporte planario (Greimas y Courtes, 1982), el encuadre y los acabados, centrados en la realidad tangible y expansiva, sin renunciar al concepto universal de paisaje marino. Se visualizan los bordes abiertos, que no tienen un marco, determinados por la manifestación signica de una emoción. A pesar de lo cual se percibe lo rizomático en tanto desmaterialización de un proceso formal-estético.

Como lo plantean Deleuze y Guattari (1994) en relación con el rizoma, la viscosidad de la pintura puede ser un acto creativo y abierto a la *performance*, dentro de un aspecto liso, determinado por sus instrumentos de expresión. Este principio se encuentra en Ulloa Barrenechea cuando se adjunta el crecimiento de planos y el desorden de la raíz en un paisaje óptico y táctil, proveniente de la naturaleza costarricense. Quizá esa raíz sirve para identificar la pintura a modo de páginas de un libro-arte, pero penetrable en red abierta. Esa forma abarca lo estriado, que se posa desde la mirada "nómada" (Deleuze y Guattari, 2004, p. 483) en el campo del lienzo. El agenciamiento condiciona las conexiones superficiales sobre la tela, donde se aloja la imagen del paisaje oceánico. Al plantear una serie de elementos de superpoblación de tejidos enmarañados, se construye una heterogeneidad con lo real, los bulbos y los tubérculos, así como las conchas y las algas. En el ámbito estético, en el rumbo de experimentos y habilidades, se hace alusión a ambientes de microformas representadas en la obra.

El *puro-visilismo* en la obra de Ulloa Barrenechea se acompaña desde un figurativismo costumbrista. En ese sentido, se aleja de la técnica del *drip-ping*, teorizado por el crítico de arte Clement Greenberg (1965). Desde esta perspectiva, se aboga por una forma pictórica sensible, sustraída (Deleuze y Guattari, 1994) y reconsiderada en su estructura significativa, con una denotación a un paisaje idealizado y, en algunos casos, de impresiones de viajes y *performances*. Es desde esos lugares desde los que la acumulación de la forma total se ajusta a un paisaje esquemático de un enfoque panorámico. La forma de este paisaje sublimado se dispone en subsistemas; así, se parte de las manchas para deslindar el esmero de la superficie pintada. Este subsistema pertenece a otros exteriores en el marco de la representación. Por tanto, se da el aumento del medio pictórico como sucede en el ambiente rizomático, donde la estrategia de óleos, empastes y signos gráficos se segmenta en la multidimensionalidad de lo acuático.

Así las cosas, la paradoja de la pintura modernista (Greenberg, 1965) es un hecho estructural, por la búsqueda de la esencia formalista que hace evidente el concepto de crisis de la imagen convencional, donde se expresa la independencia contextual de la policromía atmosférica e intensa.

La *dérive*

La creatividad y originalidad de la obra paisajística de Ulloa Barrenechea se unifican a la *dérive* de la pincelada flexible, al acudir a nociones teóricas y técnicas para la representación pictórica. La pincelada en repetición, a mano alzada o con volumen activa la superficie estriada, donde la oscilación técnica indica la construcción de perspectivas visuales y gradaciones de color. Estas gradaciones construyen la imagen del paisaje, acompañada de una naturaleza real manipulada por herramientas espaciales (Zunzunegui, 1994). El puntillismo y el expresionismo del pincel sugieren discursos visuales del estilo, encontrado en esa esfera de la materialidad artística, compuesta de formas definidas, lisas o estriadas, en que acontecen situaciones de la mano dentro de un espacio representado. En este lugar emerge un modelo de línea en el circuito pictórico organizado de gestos y sinuosidades en el soporte significativo. La *dérive* es la generación de una situación de la pincelada, extrapolada a la representación pictórica. Por esa razón, Ulloa Barrenechea explora ambientes vividos de una estética y comportamiento matérico. Es decir, en la búsqueda de una forma visual con cierta ingenuidad, se indica una transformación de las situaciones fortuitas y simbólicas (Debord, 1958).

Otro aspecto frecuente de la pintura de paisaje de Ulloa Barrenechea es la implicación del valor simbólico con lo interior y lo exterior del

paisaje natural, donde la línea cinética es el punto de unión del método y su voz interna. Se recupera ese código simbólico de tensiones visuales estriadas y mutantes, hechas de procedimientos pictóricos texturados por el óleo en extensiones planas y degradaciones aéreas. Este lenguaje plástico existente en la superficie matérica se refleja en la luz del paisaje ubicuo, donde el pintor desplaza los componentes de distancias y dialoga con los momentos de la iluminación de figuras lisas y de fondos claros, al abrirse al contacto físico como se observa en sus marinas, playas y paisajes montañosos. En ese entorno, se percibe la reducción óptica y portadora de una caligrafía topológica del plano y de los recursos gráficos mínimos (Saint-Martin, 1989), donde la policromía prevalece al color expansivo. Así, se posibilita un acercamiento al medio visual y al parangón con la imagen meteorológica.

Esta pintura moderna (Heinich, 2014) invita a la inmersión del ojo en el formato pictórico del paisaje tropical costarricense, abordado desde un enfoque kantiano, entrando en una complejidad expresiva de la forma plana de árboles, cielos, olas difuminadas y montañas, que se contrastan en el matiz pigmentado de nubes naturalistas y casas simplificadas. Así se muestra rompiendo fronteras habituales en la combinación de luces y sombras modeladas. En fin, se pasa del color intenso, extremo y fosforescente a la interpretación musical.

Una teoría de la imagen (Villafañe, 1996) se refiere a la dimensión de semejanza, analogía y copia esencial, describiendo la base de datos de una semántica planaria, representada en la casa de adobe. Téngase en cuenta que, por su grado de referencialidad del mundo visible, el mensaje pictórico es deíctico y cercano al infinito perceptual. Como indica Zunzunegui (1992), “las imágenes no guardan la misma correlación con su contenido que, por ejemplo, las palabras, y que la convencionalidad que sustenta la significación en las lenguas naturales no sería predicable de los fenómenos sígnicos” (p. 63).

La totalidad de los fenómenos sígnicos, pero visuales de lo observado por el artista, entra en juego con una psicología de la representación pictórica, por lo cual se trata de imitar algunos valores sensoriales, que van de lo figurativo a lo abstracto (Roque, 2003). En esta condición de representación, la imagen de *trompe l'oeil* se distancia de la abstracta, en la interpretación del paisaje rural y natural. Desde los valores ópticos en Ulloa Barrenechea se coloca un esquema simbólico de la cotidianidad: un archivo de vivencias visuales de antaño.

A modo de exploración cromática y etérea hace una alusión directa a la generación nacionalista de la década de 1930 (Ulloa Barrenechea, 1979), aportando una lectura híbrida a la condición eurocéntrica. Idealizando la

representación de la casa de adobe del Valle Central, con su doble significación sobre el territorio y la identidad enraizada, se fagocitan los lenguajes formalistas de las primeras vanguardias del siglo XX (Foster, Bois, Buchloh y Krauss, 2006).

Un régimen visual representativo de este artista se contrapone a los principios axiológicos del Grupo 8, cuya posición se basa en la imagen abstracta pura, arraigando a su vez los postulados de la pintura modernista en Greenberg (1965). Del mismo modo, desde un lenguaje expresionista, el pintor representa entornos arbóreos, montañosos, meseteños y semi-rurales. Su trazo prolijo se acerca a la motricidad-eficiente, la cual opera sobre los requerimientos técnicos y la preparación de colores planos, designados por la causalidad aristotélica. La complejidad de la obra artística se entiende como un eslabón semiótico de color y puro visualismo (Arnheim, 1988), en términos de la expresividad semántica en cuanto al tratamiento de nubes y árboles, encajados en zonas domiciliarias. Se presenta una imagen pictórica inestable, hecha por medio de lo pintado, en flujos impulsivos de colores amarillos, azules y ocre.

La pincelada de Ulloa Barrenechea ofrece recubrimientos, volúmenes y rasgos expresivos, mostrando indicios de una *dérive* a modo de estructura dinámica del color. Aunque esta idea no tiene una razón directa en su proceso creativo, puede verse una serie de pinturas paisajísticas, que muestran el continuo flujo de temas, lugares y ambientes cromáticos-tonales, hechos por la lógica del pincel. Pudiendo ser productos de sus viajes por el territorio nacional y su experiencia musical, la *dérive* del pincel marca una ruta por capas de colores cremosos, los cuales devienen de situaciones opacas. Sin embargo, a modo simbólico la creación de capas sucesivas intuye una obra vinculada con lo etéreo, perceptual y ambiental.

El *flâneur* es otro sinónimo de un deambular corporal, exceptuando el contexto urbano, al proponer la pincelada gestual. Esta se torna sin rumbo prefijado, proponiendo un encuentro con la identidad y el color de la vida cotidiana. Se alterna el situacionismo en la *psicogeografía* de un paisaje emocional (Debord, 1958), durante el cual la ejecución de las derivaciones instrumentales funciona a modo de estudio visual e intuitivo de un territorio fortuito. Mediante tal alternancia de color y planos se dibuja la forma, por medio de una *dérive* aleatoria. Se direcciona un paisaje ideal e incorporado en la bitácora de artista, a modo de una posibilidad estética, discursiva e icónica, lograda por una metodología de investigación en arte.

Las distintas miradas estructuralistas del espacio pictórico se interpretan desde los valores del paisaje semiurbano o de la extensión habitable o imaginada. A lo anterior le sumamos la *dérive* de pinceladas, proveniente de una apertura cartográfica y territorial orientadas por brújulas alteradas,

que vienen de trozos de una movilidad del cuerpo-mano en devenir, en que los procesos manuales los marca el azar y se tornan en actos sinestésicos.

Ese andar por la paleta cromática se refleja en la expansión del pigmento por la imagen-pintura. Entroncada con otros recorridos visuales y palpables (Deleuze y Guattari, 1994), se representa el medio rural costarricense, reducido al plano pictórico. Con ese ímpetu, el pincel y la brocha de Ulloa-Barrenechea se imponen en su composición cromática, plasmando un paisaje territorializado en la imagen codificada de lo inmediato.

Esa inmediatez es un tipo de trazo pictórico de un paisaje costarricense, encajado con la cartografía visual, que se entiende en función de un registro fugaz. Al decir de Zunzunegui (1994), la cartografía visual alude a la convencionalidad “por el hecho de utilizar un significante bidimensional” (p. 63). Este aspecto determina la lectura del plano y el orden de ángulos de ubicación de las pinceladas temporales. Por tanto, surge la separación de la gramática visual, donde la superposición de tiempos de ejecución es el eje común con respecto a los demás elementos semióticos, circunscritos en ámbitos independientes, al reflejarse en la tintura convertida en contenedor de un espacio fenoménico, que incluye la simple deambulación de una brocha.

La estructura de esa huella visual organiza zonas plásticas para lograr el “sentido de la representación” (Furió, 2002, p. 158). La *dérive* del pincel emerge en función de esa fugacidad, lo que da origen a un hilo conductor por el territorio de la pintura. La pincelada induce el acto solitario de lo manual, siguiendo derivaciones en el tiempo de secado. En definitiva, la obra ejerce, desde paisajes formales, una interpretación a través de lo topológico en la pintura (Saint-Martin, 1989), la cual se torna altamente corpórea y compuesta por un lenguaje de inspiración modernista (Ulloa Barrenechea, 1979).

Conclusión

En suma, el rizoma líquido y la *dérive* suponen comprender una pintura de paisajes marinos a modo de aperturas, cierres y espacios impulsivos en la superficie sin jerarquías. Entre la pintura y la música surgen alianzas quebradas entre los medios, en que la intermedialidad constituye un recurso asociativo de canales, dimensiones materiales, naturales y narrativas. Las imágenes y los sonidos se ven y se oyen, pero ellos nos ven y escuchan universalmente.

En efecto, la obra pictórica de Ulloa Barrenechea se puede abordar mediante una metodología híbrida, siendo una aproximación a la evolución de la pintura paisajista académica hacia el formalismo de la repetición,

que analiza el rizoma en entronques discursivos de soportes-significantes. Debido a una lectura del objeto visual extrapolable a un registro interdisciplinar de la diferencia, se comprende su pincelada desde las prácticas de escritura musical. Así, la ejecución y la representación visual explican lo extensivo y cruzado, en zonas planas, rugosas e impermanentes. Además, estos planos visuales se transfiguran en signos en la pintura paisajista, acercándose a lo musical y lo sonoro.

Con todo, se quiere pensar sobre el lenguaje espacial de Ulloa Barrenechea. En el archivo de su obra ha explorado, durante su vida creativa, otros lenguajes artísticos. No obstante, en relación con la representación del paisaje propio del arte semifigurativo se muestra una técnica estilística continuadora de la forma y estructura propia de las primeras vanguardias del siglo XX.

Ricardo Ulloa Barrenechea (resumen biográfico)

*Iván Chinchilla Dannenberger*¹⁸

Ricardo Ulloa Barrenechea nació en San José de Costa Rica, el 15 de abril de 1928; falleció en esa misma ciudad el 2 de febrero de 2019. Compositor, pianista, historiador de las artes, escritor y pintor costarricense; fue un artista polifacético que desarrolló su actividad ininterrumpida a lo largo de más de media centuria. Su legado interdisciplinar es ejemplar, así como su criticidad y convicción intelectual. Su viaje de estudios y su formación en España, entre 1953 y 1960, marcan significativamente su producción. A su regreso a Costa Rica, en 1960, consolida su actividad profesional, dando como resultado el notable acervo conformado por sus libros de poesía, historia del arte e historia de la música, artículos de prensa, composiciones y obra pictórica.

¹⁸ Esta reseña biográfica es resultado de la investigación realizada por el Archivo Histórico Musical (AHM-UCR), y el proyecto C2009 “Estudio y edición del acervo musical de Emilia Prieto Tugores (1902-1986) y Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019)”, a cargo de la Dra. Susan Campos Fonseca, inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la UCR de 2022 a 2023. El autor colaboró como asistente de investigación de la Dra. Campos y el AHM-UCR, entre 2021 y 2023.

Figura 1

Fotografía de Ricardo Ulloa Barrenechea (s.f.)



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

1928-1952: Primeros años de formación

Hijo de Ricardo Ulloa Escalante (1901-1937) y de Marina Barrenechea Sanz (1900-1984), realizó sus estudios de educación primaria y secundaria en San José; en 1935, en la Escuela Buenaventura Corrales; y en 1945, en el Colegio Seminario, donde obtiene su bachillerato.

En Costa Rica, sus estudios en pintura los realizó con María Julia Ulloa y, posteriormente, con el pintor ecuatoriano Leonardo Tejada en la Casa del Artista (Ulloa, 1967) en 1953. Sus estudios en música aparecen datados

entre 1949 y 1951 (Ulloa, 1963) en el Conservatorio Nacional de Música (CNM), hoy Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (EAM-UCR), con los profesores Guillermo Aguilar Machado (1904-1965) en piano (Ulloa, 1977) y con Carlos Enrique Vargas Méndez (1919-1998) en piano, órgano y armonía (Ulloa, 1978).

El Colegio Seminario, donde realizó sus estudios de educación secundaria, fue uno de los centros educativos más influyentes en Costa Rica durante el siglo XX. En esta institución estudiaron otras figuras prominentes de la cultura nacional, como el escritor Joaquín Gutiérrez Mangel (Pasamontes, 1984), el músico y compositor Julio Fonseca Gutiérrez (1985) o el músico y director Arnoldo Herrera González.¹⁹

Aunque la institución no tuvo una inclinación artística en sus planes de estudio, docentes como Otto Lennartz Lefering y Agustín Kullmann, quienes además fueron directores del colegio, tenían una formación en música, la cual compartieron durante sus años en la institución,²⁰ incentivándola en sus estudiantes.

En los años que estudió en el CNM, Ulloa Barrenechea recibió formación en órgano y piano, sumando la composición, como evidencian sus obras para órgano realizadas entre 1946 y 1949.²¹ Estas obras son contemporáneas a su *Sinfonietta*²² para orquesta de cuerdas (1946), obra que revisará cuando regrese a Costa Rica, en 1978,²³ luego de ampliar su formación en España entre 1953 y 1960.

Las obras para órgano compuestas entre los años de 1947 a 1949 (revisadas en 1972), son: *Melodía*, *Canción al estilo de Franz Schubert*, *Canzonetta* y *Pastorale* (1947-48), dos *Toccata* (1947-49) y *Toccata para órgano* (1949); estas obras están dedicadas a su profesor Carlos Enrique Vargas Méndez.

19 Biografía de Arnoldo Herrera González facilitada por el AHM-UCR.

20 Según Flores (1978) menciona a estos párrocos como figuras importantes para la incentivación de los músicos puesto que menciona como fruto de esto a los músicos Ricardo Ulloa Barrenechea o Walter Field Gallegos, mediante la creación de una orquesta (p. 75).

21 Obras para órgano identificadas en Fondo Carlos Enrique Vargas Méndez del AHM-UCR.

22 Esta es la obra compositiva más antigua de Ricardo Ulloa, conservada por el AHM-UCR.

23 Se conserva una versión grabada de *Sinfonietta* realizada por la Orquesta del Sinart dirigida por Arnoldo Herrera González en 1980 (Herrera, 2014).

1953-1960: España

En 1953, mediante el apoyo del Instituto de Cultura Hispánica con sedes en Madrid y en San José, Ulloa viaja a España para continuar sus estudios de música e historia del arte. En 1954 participa en los cursos de verano sobre arte español, ofrecidos por la Universidad de Sevilla (en Cádiz). En 1955 recibe el "Diploma de primera clase" en la enseñanza de la estética, otorgado por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

Figura 2

Diploma en enseñanza de la Estética otorgado por RCSMM



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

En este periodo compone *Suite para piano* (1953), en cinco movimientos, dedicada a la pianista María Clara Cullell Teixidó. Esta relación profesional será fundamental, siendo Cullell una significativa promotora de la música de Ulloa.

En 1956²⁴ realiza una de sus primeras exposiciones y conferencias en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid. La conferencia se tituló "Hacia un panorama musical costarricense", y documenta uno de los temas más tratados por el artista e historiador. Al año siguiente, 1957, realiza una

²⁴ Indicado en los programas de mano mencionados anteriormente como en el de Ulloa (1967) y Ulloa (1963).

exposición colectiva en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. La Editorial Gráficas Benzal de Madrid publica sus poemas reunidos en *Cantares y Poemas de Soledad* (1957) y publica en el *Diario de Costa Rica* (1957) una nota dedicada a su profesor de piano, Guillermo Aguilar Machado (1904-1965) celebrando el nombramiento de Aguilar como “Caballero de la Orden de la Corona de Bélgica”, lugar en el que había realizado sus estudios.

En 1957, Ulloa Barrenechea participa en una exposición colectiva en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; durante este año también compone su obra musical *Lieder de Amor, Soledad y Tierra* (1957) para voz y piano, dividida en nueve movimientos; entre ellos están: “Cantar del campesino”, “Cantar” y “Violetas del campo”; incluidos en *Cantar del Campesino* para soprano y orquesta sinfónica.²⁵

A finales de este periodo publica su libro *Poesía y cristal* (1958). En 1959 recibe el “Diploma de Capacidad en la carrera de Piano” del RCSMM y realiza algunas conferencias y exposiciones sobre estética con la Cátedra Ramiro de Maeztu en el Instituto de Cultura Hispánica, así como otra acerca de “La Virgen María en la pintura del Greco” (1963).

Figura 3

Diploma de “Capacidad en la carrera de Piano” otorgado por RCSMM



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

²⁵ El manuscrito de *Cantar del Campesino* para soprano y orquesta sinfónica, conservado en el AHM-UCR, no tiene fecha de composición.

1960-1969: transición

Ulloa Barrenechea regresa a Costa Rica en 1960, ese año inaugura en Casa España su exposición individual titulada *Paisajes de España* (1982) y da su conferencia, además, ofrece en el Centro Cultural Norteamericano en San José su conferencia “La Virgen María en la pintura del Greco”, presentada el año anterior en Madrid. Contemporáneamente, el Instituto de Cultura Hispánica en San José le otorgará el premio de pintura Velázquez; asimismo, ofrecerá otra conferencia sobre el arte español del siglo XVIII en el mismo Instituto.

Figura 4

Ricardo Ulloa Barrenechea, primera fila de izquierda a derecha, segundo



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

En 1962 publica con la Editorial Costa Rica –de reciente fundación entonces–²⁶ su poemario *Corazón de una Historia*. Durante este año también participa en el Primer Festival Anual de Artes Plásticas, celebrado en Las Arcadas, San José, por iniciativa del Grupo 8. Este grupo es de gran relevancia en el país, Ulloa explica: “Ocho artistas costarricenses nos hemos agrupado. Queremos inquietar el ambiente para estimular toda forma de originalidad creadora. Queremos exaltar al artista que interprete en sus obras nuestra raíz profunda” (Ulloa, 1982, p. 19).

²⁶ El 10 de junio de 1959 la Asamblea Legislativa aprueba la Ley Editorial No. 2366 con la cual se creó la Asamblea de Autores quienes nombraron al Consejo Directivo para el funcionamiento de la Editorial de Costa Rica.

El Grupo 8 inicia en 1961, y estuvo integrado por los siguientes artistas costarricenses: Néstor Zeledón Guzmán (1933-), César Valverde Vega (1928-1998), Guillermo Jiménez Sáenz (1922-1988), Harold Fonseca Mora (1920-2000), Rafael Ángel García Picado (1928-2023), Luis Dael Ávila Vega (1927-1988), Hernán González Gutiérrez (1918-1987) y Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986), este último, fundamental para el desarrollo del arte costarricense. González y Ulloa promovieron la creación del Grupo Taller que se convertirá en aliado del Grupo 8, compartiendo ideales y metas.

El Grupo Taller se mantiene activo entre 1961 y 1970, conformado por Tanya Kreysa O'Connor (1928-1991), Teresita Porras (1934-?), Rafael Ángel Fernández Piedra (1935-2018), Claudio Carazo Brenes (1916-2006), Floria Herrero Pinto (1943-), José Luis López Escarré (1941-1996), Socorro Lapeira Carrasco (1929-2013), Carmen Victoria Mas Aguilar (1942-), Carlos Moya Barahona (1925-2019), Floria Pinto González (1923-2012), Sonia Romero Carmona (1929-), Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986) y Ricardo Ulloa Barrenechea.

En 1963 recibe tres premios otorgados por los Juegos Florales de la Editorial Costa Rica y la Asociación de Autores de Obras Literarias, Artísticas y Científicas: Primer Premio en Música, Segundo Premio en Pintura, y Tercer Premio en Poesía. Estos reconocimientos demuestran que su trabajo en las tres disciplinas era altamente apreciado en el contexto nacional.

Figura 5

Diploma del III Premio en Poesía en los Juegos Florales



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

En 1964 realiza una exposición individual en la Sala Alfil en Madrid. En 1965 publica con la Editorial Costa Rica, *Alajuelita: paisaje, ciudad y tierra*, y en 1967, *La Virgen María en el Museo del Prado* texto resultado de sus años de estudio en España, su conocimiento del arte español y su relación con el Instituto de Cultura Hispánica.

En 1968 inicia una serie dedicada a la crítica musical en los periódicos *La Prensa Libre* y en *La República*. Los artículos atendían el trabajo de las agrupaciones y las personas artistas de la época, por ejemplo, la Orquesta Sinfónica Nacional o la Orquesta del Conservatorio de Música. Un caso ilustrativo es "Crítica musical: Orquesta Sinfónica Nacional", en *La República* (15 de septiembre de 1968), dedicado a la pianista costarricense

Sara Mintz Goldgewitch (1938-). Otros ejemplos de su labor periodística son: "Crítica musical: Coro y Orquesta sinfónica del Conservatorio", en *La República* (17 de agosto de 1969), dedicado al programa realizado con el director guatemalteco Ricardo del Carmen, y la "Crítica musical: María Clara Cullell", en *La República* (24 de agosto de 1970), dedicado a la pianista María Clara Cullell en un concierto en el Teatro Nacional con el Conservatorio de Música.

Figura 6
"Crítica musical: Orquesta Sinfónica Nacional", *La República* (1968)



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

Contemporáneamente, continúa participando en exposiciones individuales y colectivas, por ejemplo, en la Galería Amighetti (Ulloa, 1967). Bajo el patrocinio de la Embajada de España, imparte un curso sobre Historia del Arte Español en el Departamento de Historia de la Universidad de Costa Rica.²⁷

²⁷ Esta afirmación aparece en un recorte de periódico que conserva el AHM-UCR, sin embargo, no se tiene más información acerca del año y lugar de publicación.

1970-1979: consolidación como compositor

Entre 1946 y 1969 el artista había compuesto solamente algunas obras: una suite para cuerdas (1946), varias obras para órgano (1947 a 1949), una suite para piano (1953) y una serie de *lieder* para voz y piano (1957-1958). No obstante, durante este periodo (1970 a 1979), su producción compositiva aumenta y sus obras están más presentes en la programación de conciertos. Se suma que durante este periodo publicará *Ángel del camino* (1970), su último poemario, y base para los *lieder* del mismo nombre.

En este periodo compone la *Suite para piano* (1970-1971) dedicada a Juan de Dios Montenegro, pianista guatemalteco (1929-2014),²⁸ los ciclos de *lieder* *Ángel del camino* (1971) para voz y piano y *Poesía y cristal* (1971) para voz y piano (Villalobos, 2017), con poesía de su autoría, y *Sombra de mí* (1971) para voz y piano sobre un poema del escritor español Luis Cernuda Bidou (1902-1963).

La soprano costarricense Amelia Barquero Trejos estrenó en los Festivales artísticos del Conservatorio Castella de 1971 estos ciclos de *lieder*. En su *Antología Canciones Costarricenses* (2005), la soprano Zamira Barquero, informa: "Las obras *Cantar del campesino* y *Cantar* se basan en poemas escritos por el mismo compositor entre 1957 y 1958. Fueron estrenadas, la primera en 1978 y la segunda en 1971 en la Sala Tassara, por la soprano Amelia Barquero" (Barquero, 2005, p. 51). Esta colaboración entre Amelia Barquero y Ulloa se da gracias a que ambos eran docentes en el Conservatorio de Castella. Durante este periodo, Ulloa también trabajó como profesor de piano en la Universidad Autónoma de Centroamérica (Ulloa, 1978).

Debe destacarse también la colaboración de Ulloa con el dúo conformado por el violinista Raúl Cabezas Duffner (1909-1992) y la pianista Zoraide Caggiano de Maffutiis (1913-1986)²⁹ quienes promovieron el repertorio de compositores costarricenses (Cabezas y Caggiano, 1971). Al dúo dedicó su *Sonatina* (1970-1971) para violín y piano. Ulloa elogió la labor del dúo en varias ocasiones, un ejemplo es la crítica musical realizada el 07 de mayo de 1971 en *La República*.

En 1972 compone *Donde habite el olvido*, para voz y piano con poemas de Luis Cernuda Bidou (1902-1963), dedicada a la destacada e influyente mezzosoprano costarricense, Julia Araya Rojas (1919-1986).

28 Matarrita Venegas, M. (2024). *Las suites para piano*. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 83(S5). <https://doi.org/10.15517/es.v83iS5.59954>

29 A este respecto, es importante mencionar el libro de Cabezas, A. I. (2010): *Un caso único en la historia de la música en Costa Rica: Raúl Cabezas Duffner, Zoraide Caggiano De Maffutiis*.

En el marco de su trabajo como historiador del arte, en 1973 publica *Enrique Echandi*, un libro dedicado al destacado artista plástico, guitarrista y educador costarricense, que, junto a su esposa, la pianista alemana Elsa Maukish von Hossel (1869-1965), es una referencia importante en el quehacer artístico costarricense del siglo XIX y XX. En *Enrique Echandi*, Ulloa informa cómo

En el hogar de los esposos Echandi-Maukish se crea un verdadero cenáculo costarricense. Al principio algunas personalidades inician el conjuro: el violonchelista Pilar Jiménez, el violinista Ismael Cardona –autor de un hermoso cuarteto–. Poco a poco se amplía el conjunto con Gordiano y Alfredo Morales, con Enrique Peyroutet, Alejandro Cardona Llorens –español llegado a nuestras playas en 1851– y con Mateo Fournier. (Ulloa, 1973, pp. 84-85)

En 1975 publicó *Pintores de Costa Rica* (Editorial Costa Rica), un estudio dedicado a la historia de las artes plásticas en el país. Este libro forma parte del proyecto de Fernando Volio Jiménez (1924-1996), de publicar una serie de ensayos dedicados a las artes en Costa Rica, es por eso que *Pintores de Costa Rica* de Ulloa, *La Escultura en Costa Rica* de Luis Ferrero Acosta (1930-2005), y *La Música en Costa Rica* de Bernal Flores Zeller (1937), forman una trilogía fundamental para el conocimiento de las prácticas artísticas durante este periodo. Volio Jiménez, en la nota editorial del libro de Ulloa, escribe

La obra de don Ricardo Ulloa recoge, en hábil síntesis, los principales acontecimientos de la pintura en Costa Rica, en los cuales vemos reflejadas inquietudes universales, tanto por influencia directa de pintores extranjeros residentes en el país, como por la indirecta de los principales movimientos artísticos que han dejado su estela en la historia de la pintura. (Volio en Ulloa, 1982, p. 11)

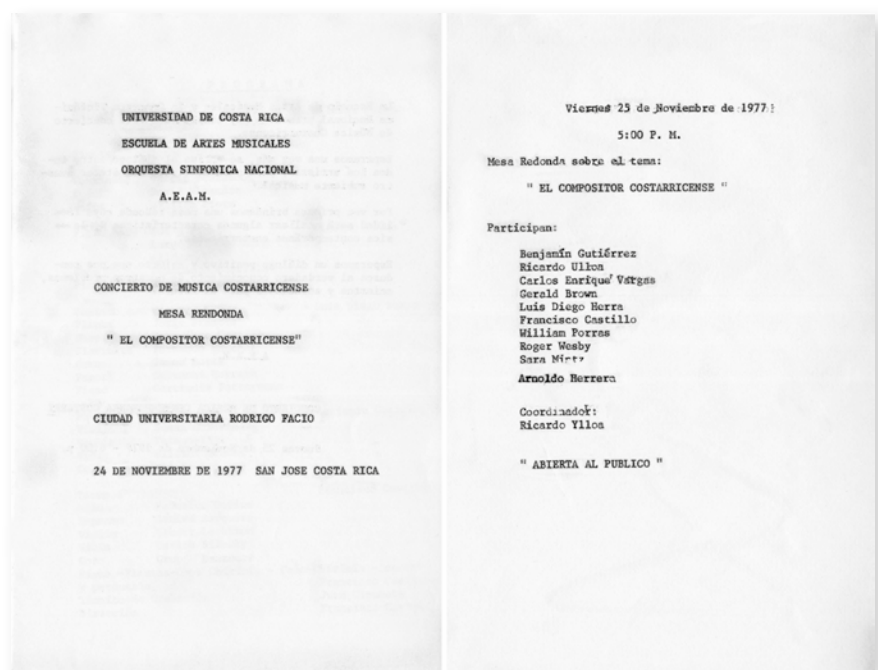
En 1976 Ulloa compuso *Pajarito* para coro infantil. Más artistas costarricenses siguen programando su música, por ejemplo, el dúo formado por las pianistas Zoraide Caggiano de Maffutiis y Ana Isabel Cabezas Caggiano, quienes estrenan su *Andante y Allegro*. La mezzosoprano Julia Araya Rojas, acompañada por la pianista Sylvia Patterson, interpretan dos *lieder* de Ulloa Barrenechea en el Teatro Nacional, concierto dedicado a los compositores costarricenses.

En 1977 compone *Danza diabólica* para dos pianos. Este año, la soprano Zamira Barquero Trejos incluye *Cantar del campesino* (1957-1958) y *Cantar* (1957-1958), en su examen para optar a la Licenciatura en Música con Especialidad en Canto de la Universidad de Costa Rica.

El oboísta Francisco Castillo y la pianista Sylvia Patterson estrenan *Pieza para oboe y piano* (1977) durante el *Concierto de Música Costarricense* y el debate titulado “El compositor costarricense”, celebrados en la Escuela de Artes Musicales los días 24 y 25 de noviembre, durante los cuales Ulloa compartió programa de concierto con los compositores Benjamín Gutiérrez Saénz, Luis Diego Herra Rodríguez, William Porras González y Francisco Castillo, y una “Mesa Redonda” a la que se sumaron el director Arnoldo Herrera González, el compositor Roger Wesby y la pianista Sara Mintz Goldgewitch.

Figura 7

Programa: *Concierto de Música Costarricense* y *Mesa Redonda: El compositor costarricense*



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

En la descripción del programa “El compositor costarricense” se menciona

La Escuela de Artes Musicales y la Orquesta Sinfónica Nacional presentan muy complacidos este concierto de Música Costarricense. Esperamos una vez más, se active el diálogo entre todos los artistas, paso necesario para robustecer nuestro ambiente musical. Por vez primera brindamos una mesa redonda cuya finalidad será analizar algunas características de la música contemporánea costarricense. Esperamos un diálogo positivo y abierto que nos conduzca al verdadero conocimiento de nuestros problemas, aciertos y soluciones para el futuro. (Ulloa B., R. 1977, [Programa de Mano])

En 1978 realiza una revisión de su obra *Sinfonietta* compuesta en 1946, para orquesta de cuerdas y el libro *La Música y sus secretos, tomo I* con la Editorial Costa Rica. Sus composiciones son incluidas en los programas del dúo de Zoraide Caggiano de Maffutiis y Ana Isabel Cabezas Caggiano, por ejemplo, en 1979, la obra *Danza diabólica* (1977). En 1979 compone su *Suite para piano* escrita en tres movimientos, la cual forma parte de la transición entre este periodo y el siguiente, en comunión con su *Suite para dos pianos*.³⁰

1980-1989: Premio Nacional Aquileo J. Echeverría

A sus 50 años de edad, Ricardo Ulloa Barrenechea recibe el reconocimiento nacional como compositor, artista plástico y escritor. Obras de este periodo son *Suite para dos pianos* y *Elegía para dos pianos* de 1980. En este contexto, estrena *Pieza para violín y piano* (1980-1981), dedicada y revisada por el violinista Walter Field Gallegos, acreedora del Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Música, máximo galardón otorgado por el entonces Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, hoy Ministerio de Cultura y Juventud. La obra será programada en varios conciertos, por ejemplo, en la Universidad Nacional (1982) y en los Conciertos de Música Costarricense Contemporánea auspiciados por el Teatro Nacional y el Comité de Música de la UNESCO.

30 El pianista costarricense Manuel Matarrita Venegas realizó una grabación de esta obra (Canal Costa Rica desde el piano, 2020, 11m56s).

Figura 8

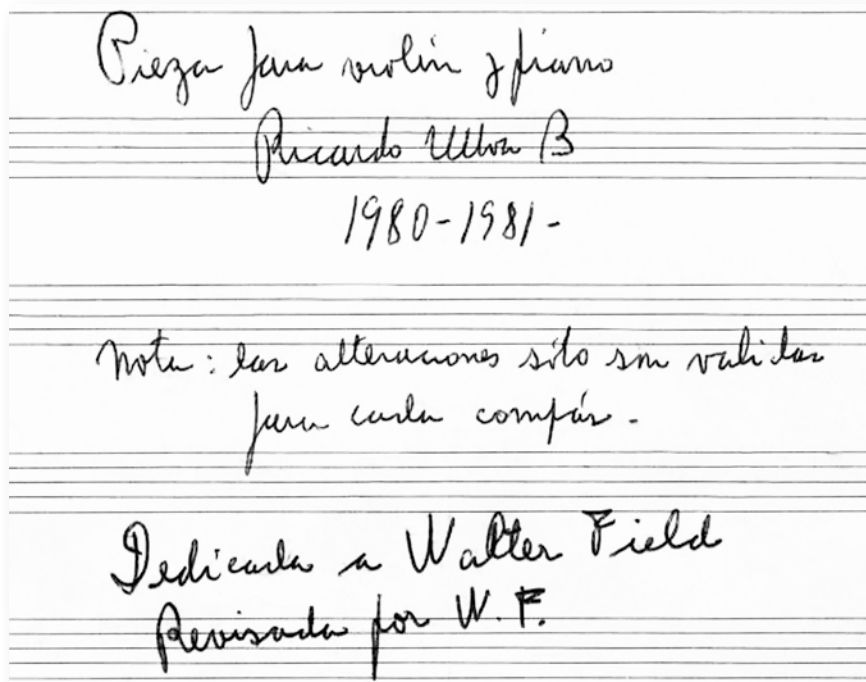
Premio Aquileo J. Echeverría en la rama de Música, 1981



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

Figura 9

Pieza para violín y piano (1980-81) de Ricardo Ulloa B. P1-1896



Fuente: Archivo Histórico Musical-UCR.

El Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en la rama de Música es una muestra palpable del reconocimiento a su madurez y a su profesionalismo como artista. Sin embargo, debe informarse que dentro de las biografías incluidas en sus libros *La Música y sus secretos* (1981) y *Fernando Soto Harrison* (1995) se menciona la obtención del premio en música Aquileo J. Echeverría en 1971 con dos colecciones de *lieder*, pero las fuentes no indican a qué ciclos se refiere.

Debe recordarse que en 1971 Ulloa compone varios ciclos de *lieder*, *Ángel del camino*, *Poesía y cristal*, y *Sombra de mí* para voz y piano. Bernal Flores, en *La Música en Costa Rica* (1978), en el apartado llamado *La creación musical costarricense durante el siglo XX*, hace mención a Ulloa como uno de los compositores representativos de la época junto con Julio Mata Oreamuno (1899-1969), Rocío Sanz Quirós (1934-1993), y Benjamín Gutiérrez Sáenz (1937), Flores menciona lo siguiente

Ha escrito bastantes obras musicales, que comienzan con un estilo tonal y luego se van alejando estilísticamente hacia una creación más original tipo intuitivo personal. Sus dos colecciones de "lieder", que le han valido el "Premio Nacional" en música, lo muestran aunado dos artes que practica: la poesía y la música. Es imprevisible lo que nos dará todavía don Ricardo, ya que va de un campo artístico a otro, según lo inspire su numen poético. (Flores, 1978, p. 135)

En dicho texto Flores utiliza un ejemplo e indica: "Manuscrito original de una 'lied' de uno de los ciclos de *lieder* del compositor costarricense Ricardo Ulloa Barrenechea. La letra del poema también es de don Ricardo" (Flores, 1978, p. 135). Sin embargo, el título de la obra que se menciona es el *Poema IV "Donde habite el olvido, Luis Cernuda"*, obra escrita en 1972, según la documentación conservada en el AHM-UCR.

En 1981 Ulloa publica el segundo tomo de *La música y sus secretos*. Este mismo año participa en distintas exposiciones. Fernández, R., en su artículo "Un vistazo a la nueva pintura de Costa Rica" (*La Nación*, 1983), habla sobre la promoción de la pintura costarricense que realizó la Tabacalera Costarricense, ya que esta realizó la primera exposición de la nueva pintura de Costa Rica en 1981, lo que generó que en el siguiente año varios artistas pudieran realizar una exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de América Latina (MACLA) con la Organización de Estados Americanos (OEA), la muestra se tituló *Nueva Pintura*, y fue presentada en Washington del 09 de febrero al 07 de marzo de 1982.

En esta exposición participa Marthalicia Almeida (1937, México), Marjorie Ávila Salas (1950), Nina Bebout (1947, Nicaragua), Emilia Cersósimo Picado (1944), Xenia Gordienko Orlich (1933-2019), Óscar Méndez (1933), Gonzalo Morales Sáurez (1945-2017), Hernán Pérez Pérez (1951), Alberto Ycaza (1945-2002, Nicaragua), Susan Rochweger (1946), Rodolfo Stanley González (1950-2021), Ricardo Ulloa Barrenechea, entre otros; como menciona Borraseda, M., en “Nueva Pintura de Costa Rica se presentó en Washington” (1982), esto demostraba que, en Costa Rica, ya se estaba promoviendo un arte más acorde a los tiempos que estaban viviendo.

Paralelamente, la producción musical de Ulloa seguirá creciendo. En 1983 estrena *Estremecido anhelo*, un *lied* coral. En 1984 estrena su *Cuarteto Indio* para cuarteto de cuerdas dividido en tres movimientos;³¹ en 1985 su *Cantar: Las olas se van* para soprano y orquesta sinfónica, y entre 1986 y 1987, la *Pieza para flauta y orquesta* dedicada a la flautista costarricense María Luisa Meneses Quirós (1955).

Es importante mencionar también los esfuerzos que Ulloa y otros compositores costarricenses hicieron para la difusión de la música nacional. Entre 1984 a 1986, indica María Clara Vargas Cullell (2023), se crea el Centro de Música Contemporánea con un comité organizador conformado por Ulloa, Luis Diego Herra Rodríguez (1952), Carlos Castro Mora (1963), Marco Quesada Aguilar (1964), Mario Alfaro Güell (1948), Sergio Sasso Gordienko (1959), entre otros, dando como resultado varios conciertos programados en la temporada de *Una hora de música* (1988) auspiciados por el Teatro Nacional, además de otros lugares como el Teatro de Bellas Artes, actualmente Teatro de Artes de la Facultad de Artes de la UCR (Vargas, 2023).

1990-2000: últimas obras

Durante este último periodo, la música de Ulloa sigue presente en los programas de conciertos, como demuestran los realizados por el Trío Meza, conformado por Vinicio Meza Solano, clarinete, Gerardo Meza Sandoval, piano, y Rafael Meza Solano, flauta, quienes incluyeron en su repertorio *Pieza para flauta y piano* (Meza, R., Meza, V. y Meza, G., 1994) y el dúo de Eddie Mora Bermúdez, violín y Gerardo Duarte Rodríguez, piano, que incluyó *Violetas de Campo* (Mora y Duarte, 1994).

31 Esta obra además está grabada por el Trío La Folia integrado por Sylvie Sentenac (violín), Jérôme Pinget (violoncelle) y Antoine Di Pietro (viola), además de contar con la participación de Magalie Butin (violín) el día 26 de octubre del 2012 en Tarbes, Francia. (Canal Trio La Folia, 2012, 26m24s).

En 1995 Ulloa publica su estudio dedicado a *Fernando Soto Harrison: pintor costarricense* (Editorial Universidad Estatal a Distancia); Daniel Gallegos, citado por Ulloa, escribe

Todos sabemos que Fernando Soto Harrison ha sido un brillante abogado, un experto diplomático, un político importante que desde muy joven tuvo a su cargo destacadas posiciones. No obstante eso, hay una parte de Fernando Soto Harrison que no todos conocen y es la sensibilidad artística que lo acompaña y que la expresa de preferencia en la pintura. (Ulloa, 1995, p. 21)

En 1997, su obra *Cantar y Cantar del campesino* para voz y piano es publicada por Zamira Barquero Trejos por primera vez, y siete años después en el 2005 se publica su segunda edición. Es importante destacar a Barquero como intérprete y promotora de las obras de Ulloa durante su carrera profesional, dedicada a la transcripción y ejecución de sus obras para la difusión en el medio musical, por ejemplo, en su examen de licenciatura realizado en 1977, en el concierto *Cien años de música vocal costarricense*, realizado en la Alianza Cultural Franco-Costarricense el 19 de septiembre de 1986, donde se incluyen obras de Ulloa, junto a música de Alejandro Monestel, Julio y Félix Mata, Rocío Sanz, y Benjamín Gutiérrez, y durante el programa *Una hora de música* en 1989, mencionado anteriormente.

Otro ejemplo importante es el trabajo del pianista y profesor catedrático de la UCR, Dr. Manuel Matarrita Venegas (1972), quien continúa interpretando y estudiando la música de Ulloa. En el recital *De mi país* (Matarrita, 2012), interpreta la *Suite para piano* (Ulloa, 1979), en 2020 realiza una grabación de la obra (Canal Costa Rica desde el piano, 2020, 11m56s) y en el Suplemento "Músicas de Costa Rica" de *Escena. Revista de las Artes*, publica un estudio de las siguientes suites para piano de Ulloa: *Suite para piano* (1953), la *Suite para piano* (revisada en 1970-1971) y la *Suite para piano* (1979).

En el 2013 el dúo de pianistas, conformado por Ana Isabel Cabezas Caggiano y Flora Isabel Elizondo Jenkins, programa *Andante y Allegro* en su recital *Dos pianos con sabor latinoamericano*, y en el 2016 el dúo conformado por Tupac Ulloa Valverde, flauta, y Gerardo Meza Sandoval, piano, programan una reducción para piano de su *Pieza para flauta y orquesta* (1986-1987).

El aporte cultural de Ulloa a la sociedad costarricense, desde la investigación histórica y estética, la creación musical, poética y artística, sumando su legado como educador, es inconmensurable. En su libro *Fernando Soto Harrison, pintor costarricense* (1995), Ulloa informa de su cargo como profesor en la Cátedra de Arte Español en el Departamento

de Historia y Geografía de la Universidad de Costa Rica. Además, con la documentación existente en el Archivo Universitario Rafael Obregón Loría de la Universidad de Costa Rica se confirma lo dicho anteriormente.

Dichos documentos mencionan a Ulloa como profesor de este curso en 1970, 1973, 1974 y 1975, en colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica. Se documenta también su contratación como “acompañante suplente de piano” en la Escuela de Ciencias y Letras del Departamento de Estudios Generales en 1961, y en 1974 como profesor interino en la Cátedra de Historia del Conservatorio de Música.

Su labor recibió varios reconocimientos; en 1963 *Mestre del Gay Saber* por la Asociación de Autores de Costa Rica; en 1966 del Primer Festival de Arte celebrado en Cartago; en 1968, *Cavaliere de la Orden de Stella della Solidarieta*³² italiana; en 1969, miembro de honor de la Segunda Semana Nacional de la Cultura; en 1975, colaborador en el primer taller pedagógico sobre apreciación artística dirigida; en 1984, diploma de honor por su invaluable servicio a la educación costarricense.

La UCR y Correos de Costa Rica rindieron homenaje póstumo a Ricardo Ulloa, incluyéndolo en la emisión postal “Músicos y compositores” de 2022. Ese mismo año, la Dra. Susan Campos Fonseca inscribió en la EAM-UCR y en la Vicerrectoría de Investigación de la UCR el proyecto C2009 (2022-2023), dedicado al estudio y edición de su legado, del que es resultado esta publicación y cuyos objetivos continúan activos en el AHM-UCR, bajo su coordinación (2018 a la actualidad).

32 El certificado está conservado en el AHM-UCR.

Apéndice.
Listado de composiciones manuscritas autógrafas de
Ricardo Ulloa Barrenechea, conservadas en el AHM-UCR

Título de obra	Dedicación y estrenos	Instrumentación	Fecha de creación	Signatura AHM-UCR
Sinfonietta	No incluye	Orquesta de cuerdas (violines, viola, violonchelo y contrabajo)	1946	P1-1883
I. Pequeña Canción			(Revisado 1978)	
II. Aire de Minuetto			Copia Rafael Barrantes J., San José 12 de julio 1979	
III. Adagio Romántico				
IV. Toccata Clásica				
Obras para órgano	Dedicadas a Carlos Enrique Vargas	Órgano	1947-1948	P1-2799
• Melodía			Revisadas en 1972	o P1-2629-01 a la P1-2629-04
• Canción al estilo de Franz Schubert				
• Canzonetta				
• Pastorale				
Obras para órgano	Dedicadas a Carlos Enrique Vargas	Órgano	1947-1949	P1-2630
• Toccata			Revisadas en 1972	
• Toccata				
Toccata para órgano	Dedicada a Carlos Enrique Vargas	Órgano	1949	P1-2628
			Revisada en 1972	
Suite para piano	Dedicada a la pianista María Clara Culléll Teixidó	Piano	1953	P1-2282
I. Preludio				
II. Minue				
III. Zarabanda				
IV. Alemanda				
V. (Allegro brillante)				

Continúa...

Título de obra	Dedicación y estrenos	Instrumentación	Fecha de creación	Signatura AHM-UCR
<i>Lieder</i> de Amor, Soledad y Tierra	No incluye	Voz y piano	1957-1958	P1-1869
I. Cantar del campesino			Revisadas en 1985 con notación musical de Orlando Costa Rica R.	o P1-1867 al P1-1876 (Serie revisada)
II. Cantar				
III. Canción alemana del campo				
IV. Lejos se añora				
V. Tú				
VI. Cuando vendrá				
VII. Cantar del marino				
VIII. Violetas del campo				
IX. Tríptico				
A. Obertura				
B. Preludio				
C. Allegro appassionato				
Suite para piano	Dedicada a Juan de Dios Montenegro	Piano	Revisada en 1970-1971	P1-2283
I. Preludio				
II. Allegro scherzando				
III. Preludio-Poema				
IV. Danza diabólica				

Continúa...

Título de obra	Dedicación y estrenos	Instrumentación	Fecha de creación	Signatura AHM-UCR
Serie "Ángel del Camino"	No incluye	Voz y piano	1971	P1-0457
I. Poema No. 2 "Cuando cae la lluvia"				
II. Poema No. 13 "Cae la lluvia"				
III. Poema No. 44 "Cuando todo muere"				
IV. Poema No. 20 "No interrumpas el gozo"				
V. Poema No. 15 "Si me preguntas"				
VI. Poema No. 2 "Cuando cae la lluvia"				
VII. Poema No. 13 "Cae la lluvia"				
Poesía y cristal	No incluye	Voz y piano	1971	P1-0458
I. Amor y muerte				
II. Rosa y viento				
III. Canto de juventud				
IV. ¡Oh eterna nostalgia!				
V. Viento de mar				
VI. Campanas de oro sobre mi pecho				
VII. Mi mar perdido				
VIII. Solamente la esfera- Anónimo XV				
IX. Alegría de la soledad- Luis Cernuda				

Continúa...

Título de obra	Dedicación y estrenos	Instrumentación	Fecha de creación	Signatura AHM-UCR
Lied- "Sombra de mí" (Luis Cernuda)	No incluye	Voz y piano Letra de Luis Cernuda	1971	P1-1880
Sonatina	Dedicada a Raúl Cabezas y Zoraide Caggiano de Cabezas	Violín y piano	s.f.	P1-1148
Ciclo de <i>lieder</i> "Donde habite el olvido de Luis Cernuda" I. Poema VI II. Poema IX III. Poema IV IV. Poema XI V. Poema XII VI. Poema X	Dedicado a la magnífica mezzo Julia Araya	Voz y piano	1972	P1-1866
Cantar del campesino	–	Voz soprano y orquesta sinfónica	s.f.	P1-1879
Pajarito (arreglo para niños y coro)	No incluye	Coro infantil	Mayo 1976	
Andante y Allegro	Estreno realizado por el dúo Zoraide Caggiano de Maffutiis y Ana Isabel Cabezas Caggiano	Dos pianos	1976	Las partituras no están disponibles en el AHM-UCR.
Danza diabólica	No incluye	Dos pianos	1977	P1-1868
Pieza para oboe y piano	Dedicada a Francisco Castillo	Oboe y piano	1977	P1-1726

Continúa...

Título de obra	Dedicación y estrenos	Instrumentación	Fecha de creación	Signatura AHM-UCR
Suite para piano I. Allegro II. Elegía III. Allegro grazioso	No incluye	Piano	1979	Las partituras no están disponibles en el AHM-UCR.
Suite para dos pianos I. Allegro moderato II. Elegía III. Allegro	No incluye	Dos pianos	Enero-Febrero 1980	P1-1884-01
Elegía para dos pianos	No incluye	Dos pianos	1980	P1-1884-02
Pieza para violín y piano	Dedicada a Walter Field	Violín y piano	1980-1981	P1-1896
Preludio a Allegro para violín	No incluye	Violín solo	s.f.	P1-1149
Estremecido anhelo (Lied Coral)	No incluye	Coro	1983 poema escrito en 1981	P1-1882
Cuarteto Indio I. Allegro moderato II. Lento III. Allegro moderato	No incluye	Cuarteto de cuerdas	1985 enero Copia Rafael Barrantes J., San José Costa Rica C.A.	P1-1055
Cantar Las olas se van	No incluye	Voz soprano y orquesta sinfónica	1985	P1-1878
Pieza para flauta y orquesta (piano)	Dedicada a María Luisa Meneses	Flauta y orquesta	1986-1987	P1-1824

Continúa...

Título de obra	Dedicación y estrenos	Instrumentación	Fecha de creación	Signatura AHM-UCR
Cantar	Edición realizada por Zamira Barquero Trejos	Voz y piano	1997, primera edición 2005, segunda edición	P1-0849
Cantar del campesino	Edición realizada por Zamira Barquero Trejos	Voz y piano	1997, primera edición 2005, segunda edición	P1-0849

Inventario de enmiendas e intervenciones (IEI)

Luis Alfaro Bogantes

Notas generales

La presente edición es el resultado de un esfuerzo interdisciplinario para comprender y difundir la obra del compositor, pintor y poeta costarricense Ricardo Ulloa Barrenechea. El proceso de edición se realizó considerando criterios técnicos de edición musical, principalmente los estipulados en *Behind Bars* de Elaine Gould, así como criterios prácticos de ejecución musical para decisiones específicas. Para estos últimos, ha sido fundamental el apoyo de Walter Morales, por su sagacidad y cuidado.

En cuanto a las fuentes de las obras, se conserva una versión manuscrita de cada ciclo en el *Archivo Histórico Musical*, de la Universidad de Costa Rica. Es posible consultar tales documentos acudiendo a la dirección electrónica archivohistorico.eam@ucr.ac.cr. La serie *Poesía y cristal* se encuentra bajo la signatura P1-0458 y la serie *Ángel del camino* según la signatura P1-0457.

En la serie *Ángel del camino*, de las canciones “Cuando cae la lluvia” y “Cae la lluvia”, existe un borrador completo. Al analizar esa versión y contrastar con la final manuscrita, por la caligrafía musical se concluye que las fuentes disponibles corresponden a versiones autógrafas. Al considerarse como una versión preliminar, se optó por tomar como base la versión final; no obstante, para secciones imprecisas o ambiguas se ha contrastado con aquella versión preliminar como fuente válida para solucionar el asunto.

Consideraciones generales sobre esta edición:

- Se corrigen las posiciones de las indicaciones de dinámicas, en vista de que el autor las consignó al principio del sistema o del compás, indistintamente de cuando inicia la voz o el piano a tocar bajo el matiz.
- En el documento manuscrito, en diversas secciones, se muestra el texto sobre la línea de la voz y no bajo esta, por lo que se corrige su posición para ofrecer un formato uniforme.
- En diversas secciones del documento manuscrito –en el piano tanto para la mano izquierda como para la derecha– quedan escritos cambios de sistema innecesarios, según Gould, pues no representan la adición de más de tres líneas adicionales (2011, p. 32). Estos se corrigieron oportunamente cuando se consideró necesario.

Inventario de enmiendas e intervenciones, **serie *Ángel del camino***

“Cuando todo muere”

Cc. 5 y 6 | Voz

Se elimina la ligadura, ya que, por el texto, no puede haber una prolongación de notas.

C. 18 | Piano

Se agrega en la mano derecha lo encontrado en los compases 16 y 17.

Cc. 19-22 | Piano

Se elimina becuadro encontrado en la última semicorchea del segundo pulso, esto debido a que puede generar confusión esta alteración, ya que la nota no se encuentra alterada previamente.

C. 25 | General

Se elimina indicación “a tempo”, ya que duplica función con la indicación “Tempo I”.

“No interrumpas el gozo”

Cc. 10, 12 y 13 | Piano

Se agregan las notas de la segunda voz faltantes, conforme con lo detectado en el contexto de la línea melódica realizada.

C. 34 | Soprano

Se corrige distribución de ligadura de fraseo.

C. 37 | Soprano

Se corrige ligadura e indicación «gliss» por la línea ondulada que representa el glissando.

“Y me preguntas”

C. 5 | Piano

Se elimina indicación de dinámica *p*, ya que es reiterativa de la encontrada previamente.

Cc. 8 y 68 | Soprano

Se elimina la ligadura, ya que por repetición de nota puede ser interpretado como ligadura de prolongación y no es congruente con el cambio de sílaba en el texto.

C. 91 | Soprano

Se agrega indicación de tresillo en corcheas del primer pulso, ya que no se encontraba escrita.

“Cuando cae la lluvia”

C. 1 | General

En la segunda versión manuscrita no hay indicación de dinámica al inicio de la obra, por lo que se toma como punto de partida lo encontrado en el borrador de la obra.

C. 3 | Voz

De acuerdo con lo encontrado en el piano y en contraste con la versión de borrador de la obra, se opta por agregar indicación de dinámica *mf* al inicio del compás.

C. 3 | Piano

Al contrastar las dos versiones manuscritas y considerando el desarrollo motivico de la obra en torno al movimiento *La/mi bemol – si bemol/mi* (presente también en el compás 34), se decide corregir, en la mano izquierda, el *mi* encontrado en el primer pulso por un *mi bemol*, así como *si* y el *fa bemol* en el último pulso se corrigen por *si bemol* y *mi natural*. Por su parte, en la mano derecha se corrige el *sol natural* a *sol bemol*.

Cc. 11 y 12 | Piano

Se agrega indicación de dinámica *p*, de acuerdo con lo encontrado en el primer manuscrito, que es acorde, por lo demás, con lo encontrado en la línea de la voz.

C. 13 | Piano

Se agrega indicación *MI* [mano izquierda] para señalar el cambio de sistema en la mano izquierda.

Cc. 23-26 | Piano

Considerando la indicación “seco” encontrada en la segunda corchea del segundo tiempo del compás 23 y la inconsistencia en el uso del pedal en los compases 23-25, se decide mantener lo consignado en el manuscrito borrador de la obra. Sin embargo, se eliminan las indicaciones de pedal y son sustituidas por la indicación «sim.» en compás 24; por lo tanto, se agrega la indicación “loco” en compás 26.

Cc. 14 y 15 | Piano

Se agregan indicaciones «loco» luego del cambio de sistema en la mano izquierda (c. 14) y de la indicación de octava (c. 15).

C. 15 | Piano

Se agrega *sol bemol* a la segunda corchea del primer tiempo.

Cc. 30 y 31 | Piano

Se cambia la escritura de la segunda corchea del primer y tercer pulso. Esto con la intención de facilitar la ejecución.

Cc. 31, 32 y 34 | Piano y voz

Se agregan indicaciones de dinámicas, de acuerdo con lo encontrado en la primera versión manuscrita de la obra.

C. 32 | General

Se elimina la indicación “a tempo”, teniendo en cuenta que la indicación “Tempo I” prima sobre esta.

C. 33 | Piano

Se realiza el cambio señalado con una flecha en el manuscrito, en el primer tiempo del compás.

C. 36 | Voz

Se corrige corchea del último tiempo, ya que se encuentra escrita una negra con punto.

“Cae la lluvia”

Cc. 1 y 5 | General

Se agrega dinámica *mf*, ya que no se indica. Esta se toma del manuscrito borrador de la obra.

C. 5 y título | Texto

Se cambia “caé” por “cae”.

Cc. 19 y 22 | Soprano

Se corrige ritmo escrito en primer pulso (negra con punto por corchea con punto).

C. 56 | Soprano

Se corrige el ritmo escrito en segundo pulso (corchea por semicorchea).

C. 130 | Soprano

Se agrega articulación martellato, de acuerdo con lo encontrado en la primera versión de la obra. Esto se debe a que el punto encontrado en la segunda versión no corresponde al inicio de una frase.

Inventario de enmiendas e intervenciones, serie *Poesía y cristal*

I. “Amor y muerte”

1. C. 1 | Voz

Se corrige la escritura de la primera frase añadiendo una anacrusa al primer compás de la obra.

3. C. 3 | Piano

Se decide escribir el acorde dividido en dos para facilitar la lectura y la claridad en su ejecución.

4. C. 4 | Piano

Se elimina la escritura de las corcheas (pulsos 1 y 2) en la mano derecha conectadas a la mano izquierda, en vista de que se está ejecutando la nota en la mano izquierda, por lo que su escritura provocaría una confusión.

C. 4 | Piano

Se decide articular, por medio de una sola ligadura, las semicorcheas encontradas.

6. C. 5 | Piano

Se interpreta ligadura escrita como ligadura de prolongación entre la semicorchea de primer pulso y la blanca del segundo pulso.

7. C. 5 | Piano

Se corrige la negra escrita por blanca, de acuerdo con la métrica de la obra y por la existencia del calderón.

8. C. 6 | Piano

Se decide escribir línea melódica de corcheas en la mano izquierda, ya que no representa la adición de más de tres líneas sobre el pentagrama. Esto permite una mayor claridad en su lectura.

9. Cc. 10-24 | Piano

De acuerdo con lo encontrado, en el compás 10 se decide escribir la nota ejecutada por la mano derecha en el primer y cuarto pulso como una segunda voz de la mano izquierda. Para una mayor claridad, se añade la indicación *r.h.* (mano derecha). Además, en la mano derecha, en la primera corchea de los tiempos 2 y 3 se agregan paréntesis debido al choque de notas entre voces; con atención a Gould, “el intérprete decidirá la mano apropiada para tocar la nota de acuerdo con criterios técnicos” (2011, p. 308). Una vez señalado esto, a partir del compás 11 se agrega la indicación *sim.*, evitando así la necesidad de reiterar tanto la indicación de cambio de mano como la indicación de pedal.

C. 28 | Piano

Se establece un cambio de clave en la mano derecha, subiendo la línea melódica superior encontrada originalmente en el sistema inferior. Esto permite una lectura más clara del texto musical y mejor espaciado.

C. 43 | Piano

Corrección de ritmo en la mano izquierda.

Cc. 48, 50, 52, 54 | Piano

Corrección de ritmo en la mano izquierda.

Cc. 55-59 | Piano

Se decide cambiar el ritmo escrito en lo encontrado en el sistema superior para la mano izquierda, con el fin de tener mayor claridad y menor saturación de indicaciones en la partitura.

C. 60 | Piano

Se cambia dinámica *p* por *pp*, ya que la encontrada no concuerda con el regulador y la dinámica encontrada en el compás anterior.

II. “Rosa y viento”

C.9 | Voz

Se agrega silencio, ya que la figuración rítmica encontrada no concuerda con la métrica del compás.

C. 12 | Piano

Se agrega clave de *fa* en anacrusa a compás 13.

C.14 | Voz

Se elimina un silencio de corchea, ya que no concuerda con la duración de la métrica del compás.

C. 18 | Voz

Se corrige ritmo escrito en cuarto tiempo.

III. “Canto de juventud”

C. 10 | Voz

Se agrega silencio de corchea al final del compás, ya que lo encontrado no concuerda con la duración de la métrica.

IV. “¡Oh eterna nostalgia!”

C. 6 | Voz

Se agrega dinámica *mf*, de acuerdo con lo encontrado en el compás 5 en el piano.

C. 11 | Voz

Se agrega dinámica *pp* de acuerdo con lo encontrado en el compás 8 en el piano.

C. 14 | Voz

Se agrega silencio de negra.

C. 17 | Piano

Se agrega silencio de negra en el primer tiempo del compás, correspondiente a la primera voz encontrada en el sistema inferior.

C. 19 | Voz

Se agrega dinámica *ff*, de acuerdo con lo encontrado en el compás 17 en el piano.

C. 23 | Piano

En la mano izquierda se encuentra ubicada, después de la primera corchea, una blanca ligada a una negra. Se decide corregir la negra por una corchea, ya que la escritura no corresponde con la métrica encontrada.

Cc. 37-44 | Piano

Se elimina negra en la mano izquierda, por innecesaria para indicar el movimiento de la voz superior en estos compases.

V. “Viento de mar”

C. 16 | Voz

Se agrega indicación de dinámica *ff*, de acuerdo con lo encontrado en el piano en el compás 11.

Cc. 38 y 39 | Piano

Sol en sistema inferior se escribe en sistema superior para evitar conexión de tresillos entre sistemas.

VI. “Campanas de oro sobre mi pecho”

C. 9 | Voz

Se corrige negra con punto por corchea con punto.

C. 10 | Piano

Se detecta incongruencia en la mano izquierda del piano respecto al mismo pasaje encontrado en c. 8. Se decide mantener, de acuerdo con lo encontrado en el manuscrito, sin embargo, en el proceso de grabación realizado se decide interpretar corrigiendo el sol del segundo pulso por un fa al igual que en c. 8.

C. 18 | Voz

Error en escritura del texto, puesto que es innecesaria la ligadura de sílabas.

VII. “Mi mar perdido”

No fue necesario realizar ajustes respecto a la versión manuscrita.

VIII. “Solamente la espera”

Adicional a los cambios en el texto que se mencionan más adelante, no fue necesario realizar ajustes en la partitura.

IX. “Alegría de la soledad”

Cc. 18 y 20 | Piano

Con base en lo encontrado en los compases 24 y 26, se decide cambiar la escritura de lo encontrado, añadiendo un silencio de corchea en la mano izquierda.

C. 30 | Voz

Se corrige ritmo escrito en el segundo tiempo (negra con punto por corchea con punto), debido a que lo encontrado no concuerda con la métrica escrita.

Diferencias entre los textos

Ángel del camino

“Cuando todo muere”

C. 18 | Texto

Se repite texto que no se repite en el libro: “que las manos”.

“No interrumpas el gozo”

N.A. | Texto

No se incluyen los siguientes versos encontrados en el libro:

Escucha como late el mundo | cuando acercas a la mano | una brizna
de rocío.

C. 38 | Texto

Se agrega exclamación ¡Ah!, que no figura en el libro.

C. 57 | Texto

Se agrega exclamación ¡Oh!, que no figura en el libro.

C. 69 | Texto

Se agrega exclamación ¡Ah!, que no figura en el libro.

Cc. 78-109 | Texto

Se reiteran los versos “Brasas y encendidas en la noche” al final de la obra.
Esto es distinto de lo escrito en el libro.

C. 105 | Texto

Se agrega exclamación ¡Ah!, no encontrada en el libro.

“Y me preguntas”

Cc. 29 - 31 | Texto

Se encuentran expresiones ¡Ah!, que no se identifican en el libro.

Cc. 93-96 | Letra

Reiteración del último verso, que no está en el libro.

“Cuando cae la lluvia”

C. 2 | Texto

Diferencia respecto al texto del libro: ¡Ah!

Cc. 28 y 29 | Texto

Diferencia respecto al texto del libro: aparece tres veces la palabra “cesa”.

“Cae la lluvia”

C. 5 y título | Texto

Se cambia “caé” por “cae”.

Cc. 35 y 36 | Texto

Reiteración de la palabra “poda”, que no figura en el libro.

C. 71 | Texto

Reiteración de la palabra “sangre” no encontrada en el libro.

Cc. 129-130 | Texto

Reiteración de “y de los árboles”, que no está en el libro.

Poesía y cristal

VI. “Campanas de oro sobre mi pecho”

C. 12 | Texto

Queda añadida la exclamación “Ah”, con relación al texto original.

VIII. “Solamente la espera”

C. 3 | Texto

Se agrega la palabra “resta”, que no está en el manuscrito de la partitura.

C. 11 | Texto

Se agrega la palabra “sienta”, que no figura en el manuscrito de la partitura.

Partituras

para voz y piano

Lieder
Serie Ángel del camino



Cuando todo muere

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Voz

Piano

Moderato

f

Cuan - do to - do mue - re,

f

p

a - ún ex - ha-la el res-plan-dor la go-ta ti - bia que per-sis - te,

rit.

dim.

p

p

Lieder - Serie Ángel del camino

8 ***f***

Voz

a tempo

fra - gan - cia le - ve que el re - cuer - do be - sa

Pno.

f

p 3

Red. Red. Red. Red. Red.

12 ***pp***

Voz

tras la som - bra de la car - ne.

Pno.

pp ***mf*** ***f***

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

16 ***deciso ff***

Voz

deciso

Des - de el tiem - po, al - go que - da que las ma - nos que las ma - nos lla - man,

Pno.

ff

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Lieder - Serie Ángel del camino

19

Voz

muer - te,

Pno.

ff

Red.

21

Voz

Pno.

dim.

p

Red.

23

Voz

p

a - mor, voz cer-ca-na en el in - vier-no de las he-ri-das ho-jas

rit.

Tempo I

Pno.

cresc.

f

mf

Red.

Lieder - Serie Ángel del camino

28

Voz

a - rran-ca - das.

Pno.

mf

rit.

ppp

pppp

Red.

Red. hasta perderse

Cuando todo muere

Cuando todo muere,
 aún exhala el resplandor
 la gota tibia que persiste,
 fragancia leve que el recuerdo besa
 tras la sombra de la carne.
 Desde el tiempo,
 algo queda que las manos
 [que las manos] llaman,
 muerte, amor,
 voz cercana en el invierno
 de las heridas hojas arrancadas.

No interrumpas el gozo

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Voz

Allegro

Piano

mf

Red.

6 *mf*

Voz

No in - te - rrum - pas el go - zo, ¡si - gue!

Pno.

cresc.

sfz

Red.

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a continuous triplet pattern in the right hand, while the left hand is mostly silent. The voice part begins with a rest, followed by the lyrics 'No in - te - rrum - pas el go - zo, ¡si - gue!'. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *sfz* (sforzando). There are also performance instructions like *Red.* (Reduction) and a fermata over the final note of the voice line.

Lieder - Serie Ángel del camino

10

Voz

Pno.

p cresc.

Leo.

14

Voz

Pno.

f

8va-----

Leo.

Leo.

18

Voz

Pno.

f

8va-----

Leo.

Leo.

¡A - bre la flor! y mi - ra su ter -

Lieder - Serie Ángel del camino

22

Voz

su - ra ro - ja.

Pno.

8va

8va

8va

8va

Red.

Red.

26

Voz

Pno.

Red.

Red.

30

Voz

San - gre. Fue - go.

Pno.

ff

sf

sf

sf

sf

sf

Red.

Red.

Red.

Red.

Lieder - Serie Ángel del camino

34 *mf cresc.*

Voz

Vi - no del a - bre - va - de - ro.

Pno.

sf mf cresc. *sf* *sf* *sf*

Red.

38 *ff* ⊗

Voz

[¡Ah!]

Pno.

sf

Red.

42

Voz

Pno.

p

Red.

⊗ Debe cantarse como fuerte exclamación admirativa hacia el si bemol

Lieder - Serie Ángel del camino

46 *mf* *f*

Voz

Vo - lup-tuo - so es-tar en el sen - de - ro

Pno.

50

Voz

Pno.

54 *mf* *p* *p*

Voz

de los pá - ja - ros prohi - bi - dos. [¡Oh!]

Pno.

mf *p* *pp* *cresc.*

107

Lieder - Serie Ángel del camino

59

Voz

Pno.

cresc.

65

Voz

Pno.

mf *f sf* *sf*

Sed _____ de cuer - pos. Bra - sas [¡Ah!]

Ped. *f*

70

Voz

Pno.

p cresc. *sf f*

Ped. *Ped.*

Lieder - Serie Ángel del camino

76

Voz

f *p*

Bra - sas Bra - sas

Pno.

p

Red. Red. Red.

82

Voz

Pno.

mf legato *dim.*

Red. Red. Red. Red.

86

Voz

Pno.

pp

Red. Red.

Lieder - Serie Ángel del camino

94 *pp*

Voz

en - cen-didas en la no-che.

Pno.

meno *pp* *mf* *a tempo*

Red. *Red.*

102 *mf sf* *ppp*

Voz

en - cen - di - das en la no - che. ¡Ah! _____

Pno.

mf dim. *pp* *ppp*

Red. *Red.*

No interrumpas el gozo

No interrumpas el gozo,
 ¡sigue!
 ¡Abre la flor!
 y mira su tersura roja.
 Sangre.
 Fuego.
 Vino del abrevadero. [¡Ah!]
 Voluptuoso estar en el sendero
 de los pájaros prohibidos. [¡Oh!]
 Sed de cuerpos.
 Brasas [¡Ah!] [Brasas] [Brasas]
 Encendidas en la noche.
 Encendidas en la noche. [¡Ah!]

Y me preguntas

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Voz

Adagio rubato

Piano

p legato

marcato cantabile

5 *p*

Voz

¡Ah!

Y me pre - gun - tas ¿qué es la vi - da?

Pno.

f

Lieder - Serie Ángel del camino

9 *rit. a tempo rubato*

Pno.

f

Ped. < Ped.³ Ped. Ped. Ped. Ped.

13 *mf cresc.*

Voz

a tempo

Pno.

p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

17

Voz

mi - ro tu cuer - po des - nu - do co - mo un ta - llo:

accel. poco a poco

Pno.

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Lieder - Serie Ángel del camino

rit. **Tempo I** *rit.* *molto rubato*

21 *f* *dim.* *p*

Pno.

25 *f* *ff*

Voz

pro - por-ción, e - qui-li - brio, se - cre - ta lla - ma - da.

a tempo

Pno.

29 *mf* *rit.*

Voz

¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

Pno.

Lieder - Serie Ángel del camino

33 *p*

Voz

a tempo rubato

Pno. *p*

Red.

37

Voz

mi - ro las som - bras _____ de los ár - bo - les

Pno.

Red.

41 *mf*

Voz

ten - di - das _____ so - bre el cés - ped.

Pno. *mf cresc.*

Red.

Lieder - Serie Ángel del camino

45 *rit. a tempo*

Pno.

f *cresc.* *f*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

49 *ff*

Voz

Fres - ca lu - ci - dez de los sen - ti - dos — des-bor - da - dos — en el

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

53

Voz

tac - to.

Pno.

legato *rubato* *rit.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

Lieder - Serie Ángel del camino

57 *a tempo* *mf* *rit.*

Pno.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.*

61 *a tempo rubato* *pp* *marcato*

Pno.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

65 *pp* *mf*

Voz

¡Ah! Y me pre - gun - tas ¿qué es la vi - da?

Pno.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

Lieder - Serie Ángel del camino

69 *rit.* *a tempo* *rit.*

Pno.

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

73 *a tempo*

Voz

Pno.

p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

77 *cresc. accel.*

Voz

mi - ro tu cuer - po mo - re - no des - nu - do co - mo un

Pno.

cresc. accel.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Lieder - Serie Ángel del camino

81

Voz

ta - llo. _____ Con -

Pno.

rit. *p* *rit.* *a tempo* *mf*

85

Voz

quis - ta. Lan - zas de o - ro. Cla - ri - nes que la ma - ña - na le - van - ta

Pno.

f

89

Voz

mf co - mo ra - yos de sol so - bre los ver - des, her - mo - sos mon - tes le - ja - nos.

Pno.

mf *sf*

Lieder - Serie Ángel del camino

92

Voz

p *f* *dim.*

her - mo - sos montes le - ja - nos. _____

Pno.

rubato *f* *dim.* *p* *rubato* *rit.* *dim.* *ppp*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Y me preguntas

¡Ah! Y me preguntas
 ¿qué es la vida?
 Y miro tu cuerpo desnudo como un tallo:
 proporción,
 equilibrio,
 secreta llamada.
 Y miro las sombras de los árboles
 tendidas sobre el césped.
 Fresca lucidez de los sentidos
 desbordados en el tacto.
 ¡Ah! Y me preguntas
 ¿qué es la vida?
 Y miro tu cuerpo moreno
 desnudo como un tallo.
 Conquista.
 Lanzas de oro.
 Clarines que la mañana levanta
 como rayos de sol
 sobre los verdes,
 hermosos montes lejanos.

Cuando cae la lluvia

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

[p]

Voz

Cuan - do cae la llu - via, ¡Ah!

Lento

Piano

[p]

[mf]

Voz

mó - ja-se la tie - rra en - cen - di-da en blan - ca cal - ma de

Pno.

mf

p

pp

p

Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo.

Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo.

©Universidad de Costa Rica

Lieder - Serie Ángel del camino

5

Voz

u - na_au - ro - ra des - he - cha. To - do_es cur - so que se va,

f

rit. *Piu animato*

Pno.

pp *f*

Reo.

7

Voz

A - gua de las a-ran-ca-das vo - ces, o qui - zá u - na_es - tre - lla he - cha

p

Pno.

p

Reo. Reo. Reo. Reo. Reo.

9

Voz

flor sil - ves - tre que las pie - dras mi - ran a - som - bra - das.

mf

Pno.

mf

Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo.

Lieder - Serie Ángel del camino

11 *p* *p*

Voz

Y la tie - rra, ter - sa, li - bre y fe - cun - da - da

Tempo I

Pno.

sf [*p*] *sf* [*p*]

Red. Red. Red. Red.

13

Voz

tien-de su es-tar ha - cia las go - tas in - ce - san - tes.

Pno.

[MI] loco

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

16 *cresc.*

Voz

Na - da te - me. Es - pe - ra al ce - se del to -

Lento solemne

Pno.

cresc.

Red. Red. Red.

Lieder - Serie Ángel del camino

19 *f*

Voz

rrén - te con la cal - ma del mis - te - rio. Sa - be que_a - bri - rá_el fu - tu - ro

Pno.

ff

Red.

22 *f*

Voz

en - tra - ñas im - pre - vis - tas, nue - vos pé - ta - los — de la pri - ma - ve - ra ra - dian - te

Pno.

seco

Red.

Red. [Red. * Red. * Red. *] [sim.]*

25 *f*

Voz

na - ci - dos de la llu - via, ya — sur - gien - do cuan - do to - do ce - sa

Pno.

mf

f

[loco]

Red.

Red.

Red.

Red.

Lieder - Serie Ángel del camino

28

Voz

ce - sa ce - sa

Pno.

Reo. Reo. Reo. Reo.

30

Voz

Pno.

rit.

mf [*mf*]

Reo. Reo. Reo.

32

Voz

Tempo I

[pp]

co - mo lu - ces

Pno.

[pp]

Reo. Reo. Reo. Reo.

Lieder - Serie Ángel del camino

35

Voz

Libre *p* *dim.*

de las pro-fun-di-da-des vír-ge-nes y hú-me-das.

Pno.

p

8.

8.

Cuando cae la lluvia

Cuando cae la lluvia, [¡Ah!]
 mójase la tierra encendida en
 blanca calma de una aurora deshecha.
 Todo es curso que se va,
 Agua de las arrancadas voces,
 o quizá una estrella hecha flor silvestre
 que las piedras miran asombradas.
 Y la tierra, tersa, libre y fecundada
 tiende su estar hacia las gotas incesantes.
 Nada teme.
 Espera al cese del torrente con la calma del misterio.
 Sabe que abrirá el futuro entrañas imprevistas,
 nuevos pétalos de la primavera radiante
 nacidos de la lluvia,
 ya surgiendo cuando todo cesa
 [cesa]
 [cesa]
 como luces de las profundidades vírgenes y húmedas.

Cae la lluvia

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Voz

Allegro moderato

Piano

[*mf*]

tr

tr

tr

tr

tr

[*mf*]

5

Voz

Cae la llu - via ya mo - re - na

Pno.

The musical score is for a song titled 'Cae la lluvia' by Ricardo Ulloa Barrenechea. It is written in 2/4 time and the key of B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (Voz) with a whole rest in the first measure, followed by three measures of piano accompaniment (Piano). The piano part features a melody in the right hand with eighth notes and chords, and a bass line in the left hand with a trill (tr) on the first note of each measure. The second system starts with a vocal line (Voz) beginning at measure 5, with the lyrics 'Cae la llu - via ya mo - re - na' underneath. The piano accompaniment (Pno.) continues with the same pattern as the first system.

Lieder - Serie Ángel del camino

9

Voz

en - tre tus mus - los y la hier - ba.

Pno.

13

Pno.

f

17

Voz

p Y las go - tas a - ca - ri - ci-an *f* nie - ve *p* ne - gra,

Pno.

pp

21

Voz

mf sf ro - jas *p* som - bras *sf* sin mis - te - rio en - tre mis la - bios.

Pno.

Lieder - Serie Ángel del camino

25

Voz

mf *sf* *p*

To - do gi - ra en los ni - dos que la

Pno.

f *mf*

tr

33

Voz

f *sf* *pp* *f* *p*

lu - na po - da, po - da po - da es -

Pno.

tr *cresc.*

41

Voz

sf

tre - llas mul - ti - tu - di - na - rias en la es - te - la de la pe - num - bra

Pno.

p

tr

Lieder - Serie Ángel del camino

47

Voz

som - brí - a.

Pno.

mf sf

f dim. pp

53

Voz

Her - mo - sa paz ba - jo la tie - rra

Pno.

p

Meno

Reo.

61

Pno.

mf

Tempo I

mf

Reo.

Lieder - Serie Ángel del camino

69 *2. p cresc.*

Voz

de tu san - gre san - gre hú-me-da.

Pno.

Meno *p* *Tempo I* *mf*

tr *tr*

Red. *Red.* *** *Red.* ***

77 *tr* *rit.*

Pno.

85 *a tempo*

Pno.

mf *tr* *tr* *tr* *tr*

Red. *Red.*

89 *mf*

Voz

Cal, a - re - na,

Pno.

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Lieder - Serie Ángel del camino

96 *f*

Voz

po - lvo.

Pno. *f* *p* *ma legato*

104 *p*

Voz

O - ro en los in - jer - tos de la

Pno. *p*

111

Voz

tie - rra y de los ár - bo - les.

Pno. *p* *mf* *stacc.*

Reo. Reo. Reo. Reo.

117

Pno.

Lieder - Serie Ángel del camino

124

Voz

pp

y de los ár - bo - les.

rit. *a tempo*

Pno.

pp *pp*

Red. *

Cae la lluvia

Cae la lluvia ya morena entre tus muslos
y la hierba.

Y las gotas acarician nieve negra,
rojas sombras sin misterio entre mis labios.

Todo gira en los nidos que la luna poda, [poda] [poda]
estrellas multitudinarias en la estela
de la penumbra sombría.

Hermosa paz bajo la tierra de tu sangre [sangre] húmeda.

Cal,
arena,
polvo.

Oro en los injertos de la tierra y de los árboles.
[y de los árboles.]

Lieder
Serie Poesía y cristal



Amor y muerte

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Voz *f*

[A] - pa - sio - na - da vi - bra - ción

Adagio ♩ = 60

Piano *f*

Red.

Voz 3

Pno. 3

Red. Red.

©Universidad de Costa Rica

Lieder - Serie Poesía y cristal

Moderato

6

Pno.

f

Ped. Ped. Ped. Ped.

7

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped.

8

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped.

9

Pno.

rit.

Ped. Ped. Ped. Ped.

Lieder - Serie Poesía y cristal

10 *ff*

Voz

Luz

Allegro moderato poco enérgico

Pno. *ff*

13

Voz

con-co-mi - tan - te

Pno. *ff*

16

Voz

Coe - xis - ten - cia

Pno. *ff*

The musical score is for a song titled 'Lieder - Serie Poesía y cristal'. It consists of three systems of music, each with a voice part (Voz) and a piano part (Pno.). The tempo is 'Allegro moderato poco enérgico'. The first system starts at measure 10 with a fortissimo (ff) dynamic. The voice part has a whole note rest, and the piano part has a triplet of eighth notes. The second system starts at measure 13 with the lyrics 'con-co-mi - tan - te'. The voice part has a quarter note, and the piano part has a triplet of eighth notes. The third system starts at measure 16 with the lyrics 'Coe - xis - ten - cia'. The voice part has a quarter note, and the piano part has a triplet of eighth notes. The piano part features triplets and slurs. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando). The piano part also includes 'Red.' (Reduction) markings.

Lieder - Serie Poesía y cristal

20

Voz

ff

Me - lo - dí - a

Pno.

ff

sf

sf

sf

Red.

23

Voz

de in - fi - ni - to so-bre-co - gi - da

Pno.

sf *sf* *ff*

rubato

Reo. Reo. Reo.

Lieder - Serie Poesía y cristal

26

Voz

A - mor ver - da - de - ro,

Pno.

Red.

28

Voz

mf nun - ca per - di - do *f* E -

Pno.

cresc. *f*

Red.

30

Voz

ter - no

Pno.

Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

32 *rit.*

Pno.

cresc.

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

34 *f*

Voz

In - vul - ne-ra - ble

a tempo

Pno.

f

Red. *Red.* *Red.*

36 *ff*

Voz

Som - bra:

rubato

Pno.

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

Lieder - Serie Poesía y cristal

38 *rit.* *a tempo* *rubato*

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

40

Pno.

Ped. Ped. Ped.

42 *mf* *p*

Voz

Yo Tú - ú *como lamento.

Pno.

mf *mf* *p* *pp*

Ped. Ped. Ped. Ped. *

Lieder - Serie Poesía y cristal

47

Voz

pp

U - na

Moderato

Pno.

pp

Reo.

51

Voz

que - ja Un gri - to

Pno.

Reo.

Lieder - Serie Poesía y cristal

55 *p* *mf*

Voz

Ni - ños que jue - gan: a na - cer,

rubato

Pno.

p *cresc.*

Leo. Leo. Leo.

58 *mf* *p*

Voz

a cre-cer, a mo-rir.

rit.

Pno.

p [*pp*]

Leo. Leo. Leo. Leo.

62 *a tempo* *rubato* *rit.*

Pno.

Leo. Leo. Leo. Leo.

Lieder - Serie Poesía y cristal

Tempo I Moderato

67

Pno.

p *cresc.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

68

Pno.

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped.

69

Pno.

fff

Ped. Ped. Ped. Ped.

70

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped.

Lieder - Serie Poesía y cristal

71 *ff*

Voz

¿Ne - ga - ción?

Allegro moderato
enérgico

Pno. *ff*

sf *sf* *sf*

Red. Red. Red.

74 *mf*

Voz

¿Ver - dad? O - jos ce - les - tes del

Pno. *mf*

Red. Red. Red. Red.

76

Voz

cie - lo So - bre un co - ra - zón que se mue - re

Pno. *sf* *sf* *sf*

Red. Red. Red. Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

79

Voz

Pno.

mf

Re -

Red.

Red.

80

Voz

cuer - - - do...

Pno.

Red. Red.

81

Voz

p

Nos -

Pno.

p

Ped.

Ped.

82

Voz

tal - - - - - gia...

Pno.

Ped.

The musical score for page 82 consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line has the lyrics 'tal - - - - - gia...'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. There are two 'Ped.' (pedal) markings under the piano staff, indicating where the sustain pedal should be used. The first 'Ped.' is under the first measure, and the second 'Ped.' is under the fifth measure. The piano accompaniment is divided into two phrases by a fermata. The first phrase consists of five measures, and the second phrase also consists of five measures. The piano accompaniment is written in a style that suggests a fast, rhythmic accompaniment, possibly for a dance or a lively song.

Lieder - Serie Poesía y cristal

83

Pno.

mf

Ped.

85

Pno.

rit. *a tempo* *rit. rubato*

mf

Ped.

88

Pno.

Ped.

Ped. - mantenerlo

91

Voz

Ver - dad que di - ce que no. Bri - sa jun-to_a la tar - de.

Adagio

Pno.

p

Ped.

Amor y muerte

Apasionada vibración
Luz concomitante
Coexistencia
Dos sombras que se besan
Melodía de infito sobrecogida
Amor verdadero,
nunca perdido
Eterno
Invulnerable
Sombra
Yo
Tú

Una queja
Un grito
Niños que juegan:
a nacer,
a crecer,
a morir.

¿Negación?
¿Verdad?
Ojos celestes del cielo
Sobra un corazón que se muere
Recuerdo...
Nostalgia...
Verdad que dice que no.
Brisa junto a la tarde.

Rosa y viento

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Voz

Piano

Adagio

mf

Ro - sa y

Voz

Pno.

4

vien - to, la - bios y cuer - po,

Lieder - Serie Poesía y cristal

7

Voz

quin-ce_a-bri - les _____ blan - cos y tier - nos.

Pno.

cresc.

Red. Red. Red. Red. Red.

10

Voz

ff

Tú y tu sue - ño.

Pno.

ff

Red. Red. Red. Red. Red.

13

Voz

pp Declamado libre

¡Oh, ni-ño pla - tea-do del cie-lo! A-ca - ri-cia mi fren-te que due - le.

Pno.

Cantado

Red. Red. Red. Red. Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

16

Voz

Ro - sa _____ de

Tempo I

Pno.

mf

19

Voz

cuer - po, la - bios _____ de vien - to

Pno.

22

Voz

blan-cos y tier - nos en quin - ce_a-bri-les tan ver - des.

rubato

a tempo

Pno.

p

8va

mf

Red. - mantenerlo

Lieder - Serie Poesía y cristal

24

Voz

Pno.

rit.

[M.I.]

ppp

Leo.

Rosa y viento

Rosa y viento,
labios y cuerpo,
quince abril
blancos y tiernos.

Tú y tu sueño.
¡Oh, niño plateado del cielo!
Acaricia mi frente que duele.

Rosa de cuerpo,
labios de viento
blancos y tiernos
en quince abril tan verdes.

Madrigal: Canto de juventud

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

mf *p*

Voz

Adagio

Tú, pe-que - ño ins - tan - te. ¡Qué her - mo - sa son-ri - sa

Piano

mf

mf *p*

Voz

5

bri - lla tu co-ra-zón!

Can - to de ju - ven - tud,
a tempo

Pno.

p *pp* *rit.* *p*

Leo. *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.*

Leo. *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.*

Lieder - Serie Poesía y cristal

8

Voz

me - lo - dí - a sen - ci - lla. Ho - ri - zon - te que sus - pi - ra

Pno.

mf *p* *pp*

Reo. Reo. Reo. Reo.

11

Voz

ver - des e - ter - nos de mi al - ma. —

Pno.

rit. *pp*

Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. Reo. 3

Madrigal: Canto de juventud

Tú,
 pequeño instante.
 ¡Qué hermosa sonrisa
 brilla tu corazón!
 Canto de juventud,
 melodía sencilla.
 Horizonte que suspira
 verdes eternos de mi alma.

¡Oh eterna nostalgia!

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

p (Libre)

Voz

Des - ho - jas - te mi_a - yer, re - cuer - do per - di - do. ¡Ay!

Adagio lamentoso

Piano

p

5

Voz

[*mf*]

So - le - dad de ti me di - ce, el vien - to.

Pno.

mf

pp

Reo.

Lieder - Serie Poesía y cristal

9 *[pp]*

Voz

Meno Adagio

Pno.

¡Oh, e - ter - na nos-

12

Voz

tal - gia! ¿Por qué rí-es mi sue-ño_y mi rea-li-dad?

Pno.

15

Voz

Tempo I

Pno.

p ff

8vb 8vb

Lieder - Serie Poesía y cristal

19

Voz

[ff]

3

¿Por qué rí-es mi sue-ño y mi rea-li-dad?

Pno.

ff

3

8vb

8vb

8vb

8vb

23

Voz

Pno.

f *sf* *mf* *sf*

Leo.

23 24 25 26

Musical score for measures 27-30:

- Voz:** Four whole rests.
- Pno.:**
 - Measure 27: Treble clef has two chords (F#4-G#4 and A4-B4) marked *pp*; Bass clef has F#2 and B2.
 - Measure 28: Treble clef has two chords (Bb4-C5 and D5-E5); Bass clef has F#2 and Bb3.
 - Measure 29: Treble clef has two whole notes (Bb4 and C5) marked *mf*; Bass clef has F#2 and Bb3.
 - Measure 30: Treble clef has two whole notes (Bb4 and C5); Bass clef has F#2 and Bb3.
- Red.**: Pedal points on F#2 and B2 in measure 27; F#2 and Bb3 in measure 28; F#2 and Bb3 in measure 29; F#2 and Bb3 in measure 30.

Lieder - Serie Poesía y cristal

31 *mf*

Voz

De - ja que cu - bra con mis ro - sas la son - ri - sa blan - ca de

Pno.

Red.

34

Voz

tu co - ra - zón

Pno.

Red.

39 *mf* *p*

Voz

Sin pro - me - sas. Sin ol - vi - dos.

Pno.

pp

Lieder - Serie Poesía y cristal

44

Voz

Libre rubato

ppp

Sin a - yer. Só - lo tu son - ri - sa. _____

Pno.

rit.

¡Oh eterna nostalgia!

Deshojaste mi ayer,
recuerdo perdido.
Soledad de ti
me dice el viento.
¡Oh, eterna nostalgia!
¿Por qué ríes mi sueño y mi realidad?
Deja que cubra con mis rosas
la sonrisa blanca de tu corazón.
Sin promesas.
Sin olvidos.
Sin ayer.
Sólo tu sonrisa.

Viento de mar

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

p

Voz

Vien - to de

Allegro

Piano

p < >

Red.

Red.

Red.

4

Voz

mar,

Pno.

< >

Red.

Red.

Red.

The musical score is for a song titled 'Viento de mar'. It is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into two systems. The first system shows the voice part starting with a rest, followed by the lyrics 'Vien - to de'. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The second system shows the voice part starting with a rest, followed by the lyrics 'mar,'. The piano part continues with the same rhythmic pattern. The score is marked with 'Red.' at the end of each measure, indicating a reduction or simplification of the original score.

©Universidad de Costa Rica

Lieder - Serie Poesía y cristal

7

Voz

vien - to de nu - be, ¿a - dón - de se i - rá?

Pno.

Red.

11

Voz

Pno.

f

rit.

a tempo

Red.

15

Voz

[f]

O - las dor - mi - das,

Pno.

Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

19

Voz

re - ga - zos de lu - na, ¿re-cuer - dos se -

Pno.

Ped.

23

Voz

rán?

Pno.

Ped.

27

Voz

Son -

Pno.

p

Ped.

Lieder - Serie Poesía y cristal

31

Voz

ri - sa_en tus o - jos,

Pno.

Red.

Red.

Red.

Red.

35

Voz

a - do - les - cen - cia_en tu pra - do

Pno.

Red.

Red.

Red.

Red.

39

Voz

¿cuán - do ven - drá?

Pno.

Red.

Red.

Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

43

Voz

Pno.

Lento.

47

Voz

Pno.

Lento.

51

Voz

Pno.

¿cuán - do ven - drá?

Lento libre

ppp

Lento.

Viento de mar

Viento de mar,
viento de nube,
¿adónde se irá?

Olas dormidas,
regazos de luna,
¿recuerdos serán?

Sonrisa en tus ojos,
adolescencia en tu prado
¿cuándo vendrá?

Campanas de oro sobre mi pecho

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

The image displays a musical score for a vocal and piano arrangement of 'Ave Maria' by Franz Schubert. The score is written in 8/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the piano accompaniment (Pno.). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics '¡A - le - gri - a!'. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a bass line, marked with 'ff' and 'Ped.' (pedal). The second system continues the vocal line with the lyrics '¡A - le - gri - a!', 'Sien - to.', and 'Vi - vo.'. The piano accompaniment continues with similar textures, marked with 'sf' and 'Ped.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lieder - Serie Poesía y cristal

6

Voz

Soy.

Pno.

sf *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *sf* *

8

Voz

Cam - pa - nas de o - ro so - bre mi pe - cho.

Pno.

Leo. *sf* *Leo.* *sf* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.*

10

Voz

¡Ah! *Exclamación cercana al Sol# pero de entonación libre.

Pno.

Leo. * *sf* *Leo.* * *sf* *Leo.* * *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.*

Lieder - Serie Poesía y cristal

13

Pno.

f *cresc.*

Ped.

*

16 *ff*

Voz

Na - tu - ra que can - ta. Tú y tu re - cuer - do

Pno.

ff

Ped.

19

Pno.

sf *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

sf *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

sf *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

Lieder - Serie Poesía y cristal

22

Pno.

mf *cresc.*

24

Voz

f *ff*

Vi - da que a - le - gre va con su so - le - dad.

Pno.

f *f* *cresc.* *ff*

27

Pno.

fff

Reo. * Reo. * Reo. Reo. Reo. *

Campanas de oro sobre mi pecho

¡Alegría!
 ¡Alegría!
 Siento. Vivo. Soy.
 Campanas de oro sobre mi pecho.
 Natura que canta.
 Tú y tu recuerdo
 Vida que alegre va
 con su soledad.

Mi mar perdido

Texto y música: Ricardo Ulloa Barrenechea

p

Voz

Mi mar _____ per - di - do, _____ au - sen - te,

Moderato

Piano

p *sf* *sf*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

5

Voz

tris - te - men - te a - pa - ga - do, sin lu - na y sin es - tre - llas.

Pno.

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of two systems. The first system has four measures. The voice part begins with a rest, then sings 'Mi mar' followed by a long note, 'per - di - do,' followed by another long note, and 'au - sen - te,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with a 'Red.' (Redonda) marking. Dynamics include piano (*p*) and sforzando (*sf*). The second system also has four measures. The voice part continues with 'tris - te - men - te a - pa - ga - do,' followed by 'sin lu - na y sin es - tre - llas.' The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern and 'Red.' markings. Dynamics include piano (*p*) and sforzando (*sf*).

Lieder - Serie Poesía y cristal

9

Voz

Mi mar sin mar, costa_a-zul quebran-do

Pno.

pp *cresc.* *sf*

Leg.

13

Voz

su nos-tal - gia.

Pno.

f *rubato* *mf*

Leg.

17

Voz

p Declamado Cantado Declamado

Au-sen-cia de ti: pi - nos en - tre-cor-ta-dos

Pno.

p

Leg.

Lieder - Serie Poesía y cristal

21

Voz

Cantado

aho-ga-dos por las a - guas. ¡Ah!
(en forma de lamento)*

rit. meno

Pno.

pp

sf

Leo.

The musical score is for a song titled 'Mi mar perdido'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase 'aho-ga-dos por las a - guas.' and then '¡Ah!' which is noted as being in the form of a lament. The piano accompaniment begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes a long melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include 'rit.' (ritardando), 'meno' (meno mosso), 'pp' (pianissimo), and 'sf' (sforzando). There are also markings for 'Leo.' (likely 'Lento') and 'Cantado' (sung). The score is numbered 21.

*arrastra desde el mi anterior terminado en quejido o lamento sobre "¡Ah!".

Mi mar perdido

Mi mar perdido,
ausente,
tristemente apagado,
sin luna y sin estrellas.
Mi mar sin mar,
costa azul quebrando su nostalgia.
Ausencia de ti:
pinos entrecortados
ahogados por las aguas.

Solamente la espera

Música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Texto: anónimo

Adagio lamentoso

Voz

mf

So - la - men - te la es - pe - ra de mi muer - te me

Piano

mf

f

Red. Red. Red. Red. Red.

Voz

[res-ta,] en mi can-sa-do co-ra - zón nin -

Pno.

f

Red. Red. Red. Red. Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

Voz

6

mf

gu-na es-pe-ran-za ha - bi-ta, por-que mi gran des-gra-cia me_a-tor-

Pno.

mf

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Voz

9

pp

men-ta y no_hay do-lor que por voz no [sien-ta] pues de per-de-ros ten-go tal cer-

Pno.

mf *pp* *pp* *mf* *f*

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Voz

13

sf

te - za y vues-tro des-dén a - sí me lo con-fir - ma

Pno.

cresc.

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

16

Voz

Pno.

ff

ff

rit.

Org. El.

[illegible]

22

p *mf* *p*

Voz

que de - bo con-ven-cer-me que, en mi suer - te de to - do cuan-to ten-go,

Pno.

mf *f* *p*

Red. Red. Red. Red.

Lieder - Serie Poesía y cristal

26

mf *pp*

Voz

na-da me_a - li - via.

8va - - - - -

Pno.

mf *mf* *ppp*

Red. Red. Red.

The musical score is for a song titled 'Solamente la espera'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts at measure 26 with a melody in 2/4 time, then changes to 4/4. The lyrics are 'na-da me_a - li - via.' The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a chord and then plays a melody. The left hand plays a bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also markings for 'Red.' (Reduction) and '8va' (Octave).

Solamente la espera

Solamente la espera de mi muerte me resta,
 en mi cansado corazón ninguna esperanza habita,
 porque mi gran desgracia me atormenta
 y no hay dolor que por vos no sienta
 pues de perders tengo tal entereza
 y vuestro desdén así me lo confirma
 que debo convencerme que, en mi suerte
 de todo cuanto tengo, nada me alivia.

Alegría de la soledad

Música: Ricardo Ulloa Barrenechea

Texto: Luis Cernuda

mf

Voz

Allegro

Piano

mf
staccato

A so - las, a so - las, ca - mi - no de la au -

p

Voz

mf

p

ro - ra, Ba - jo las nu - bes can - tan blan - cas, So - las, las

Pno.

p

The musical score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'A so - las, a so - las, ca - mi - no de la au -'. The piano accompaniment begins with a staccato pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics 'ro - ra, Ba - jo las nu - bes can - tan blan - cas, So - las, las'. The piano accompaniment continues with a similar staccato pattern, ending with a piano (*p*) dynamic marking.

Lieder - Serie Poesía y cristal

Voz *f* *mf* *sf* *f*

11 a - guas y en - tre las ho - jas sue - ña Ver - de y so - la, la tie - rra

Pno. *f* *mf* *f*

Voz *mf*

17 Ru - bia, so - la, tam - bién tu al - ma A - llá en el te - cho A - ma,

Pno. *mf* *staccato*

Sin pedal

Voz *mf* *marcado*

23 mien - tras las ro - sas a - bren, Mien - tras pa - san los án - ge - les

Pno. *mf* *staccato*

ped.

Lieder - Serie Poesía y cristal

Voz

f

29

So - los en la vic - to - ria se - re - na de la glo - ria

Pno.

f *sf* *cresc.* *sf* *ff*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

Voz

mf

34

A so - las, a so - las, Ca - mi - no de la au -

Pno.

mf

Voz

p *mf* *f*

40

ro - ra Ba - jo las nu-bes can - tan, Blan - cas, so - las, las a - guas, En - tre las ho-jas

Pno.

p *mf* *p* *f*

Lieder - Serie Poesía y cristal

47 *f*

Voz

sue - ña, ver - de y so - la La tie - rra La tie - rra

Pno.

53 *ppp*

Voz

La tie - rra

rit. *Lento*

Pno.

ppp

Leo. *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.*

Alegría de la soledad

A solas,
a solas,
camino de la aurora,
Bajo las nubes cantan blancas,
Solos, las aguas y entre las hojas sueña
Verde y sola, la tierra
Rubia, sol, también tu alma
Allá en el techo
Ama, mientras las rosas abren,
Mientras pasan los ángeles
Solos en la victoria serena de la gloria

A solas, a solas,
Camino de la aurora
Bajo las nubes cantan,
Blancas, solas, las aguas,
Entre las hojas sueña, verde y sola
La tierra
La tierra
La tierra

Bibliografía

- Aguilar, G. (01 de enero de 1979). *La Nación*.
- Araya, J. y Patterson, S. (1976). *Concierto dedicado a los compositores del país*. Foyer del Teatro Nacional.
- Arco Blanco, Miguel Ángel del; Fernández Burgos, Claudio. (2020). Introducción: los años cincuenta, algo más que una década bisagra. *Esta es la España de Franco. Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Arnheim, R. (1988). The power of the center. *A study of composition in the visual arts*. University of California Press.
- Barquero T., A. y Ulloa B., R. (1971). *Festival artístico en celebración del sesquicentenario de nuestra independencia* [Programa de Mano]. Conservatorio Castella.
- Barquero T., Z. (1989). *Una hora de música* [Programa de Mano]. Teatro Nacional.
- Barquero Trejos, Z. (1977). *Examen para optar a la Licenciatura en Música con Especialidad en Canto* [Programa de Mano]. Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Barquero, Z. (2005). *Antología Canciones Costarricenses*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Bayón, D. (2006). *América Latina en sus artes*. Siglo XXI.
- Béhague, G. (2006). La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 27(1), 47-56.
- Blok, C. (1999). *Historia del arte abstracto*. Cátedra.
- Borrarse, M. (09 de marzo de 1982). "Nueva Pintura" de Costa Rica se presentó en Washington. *Prensa Libre*, 25.

- Cabezas, D. R. y Caggiano, Z. (1971). *Recital de Música de Compositores Nacionales* [Programa de Mano]. Auditorio Facultad de Educación, Universidad de Costa Rica.
- Cabezas, D. R. y Caggiano, Z. (1971). *Recital de Música de Compositores Nacionales* [Programa de Mano]. Casa España.
- Cabezas, D. R. y Caggiano, Z. (1971). *Recital de Música de Compositores Nacionales* [Programa de Mano]. Logia Masónica, Turrialba.
- Cabezas, A. (2010). *Un caso único en la historia de la música en Costa Rica: Raúl Cabezas Duffner, Zoraide Caggiano de Maffutiis*. Lara Segura & Asoc.
- Cabezas, A. y Elizondo, F. (2013). *Dos pianos con sabor latinoamericano* [Programa de Mano]. Sala 107, Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.
- Caggiano, I. y Cabezas, A. (1976). *Recital a dos pianos* [Programa de Mano]. Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Caggiano, I. y Cabezas, A. (1979). *Concierto a dos pianos* [Programa de Mano]. Auditorio Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Canal Costa Rica desde el piano. (05 de enero de 2020). *Ricardo Ulloa Barrenechea: Suite para piano (1979)* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/33rKSudsTWk?si=pL18T3AjpQR1s5Ez>
- Canal Trio La Folia. (13 de diciembre de 2012). *Concert live Ulloa Barrenechea Tarbes 2012* [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/BOur5IMhfE8?si=a26y5LhTtHtA-UrO>
- Casares Rodicio, E. (1999). Massó Ribot, Enrique. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol VII. Sociedad General de Autores y Editores.
- Casares Rodicio, E. (2020). Generación del 51. *Enciclopedia Madrid s. XX*. Carlos Sambricio Rivera Echegaray (ed), Ayuntamiento.
- Costarricenses C., C. (1988). *Una hora de música* [Programa de Mano]. Teatro Nacional.
- Cureses de la Vega, M. (1997). Investigación musicológica en torno a la Generación del 51 de los estudios posibles a los imprescindibles. *Revista de musicología*, 20(1), 703-716.
- Débord, G. (1958). Théorie de la dérive. *Internationale situationniste*, 2(2005).
- Deleuze, G. y Guattari, P. F. (1972). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, P. F. (1994). *Rizoma*. Ed. Diálogo Abierto.
- Deleuze, G. y Guattari, P. F. (2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.

- Deresiewicz, W. (2021). *La muerte del artista*. Capitán Swing.
- Dondis, D.A. (1974). *A primer of visual literacy*. MIT Press.
- Dondis, D.A. (2004). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.
- Escudero, María A. (1994). *El Instituto de Cultura Hispánica*. Editorial Mapfre.
- Fernández, R. (05 de agosto de 1983). Un vistazo a la nueva pintura de Costa Rica. *La Nación*.
- Flores, B. (1978). *La Música en Costa Rica*. Editorial Costa Rica.
- Fonseca, J. (15 de mayo de 1985). *La Nación*.
- Furió, V. (2002). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Universitat Barcelona.
- Gállego, J. (1978). *El cuadro dentro del cuadro*. Cátedra.
- Gan, G. (2017). La creación de música de cámara en España en los años cincuenta: ¿una oportunidad perdida? *La musique de chambre au milieu du 20e siècle*. Presses Universitaires François Rabelais, 135-180.
- García Manzano, J. E. (2002). *Gerardo Gombau: época y obra*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- González Aktories, Susana y Artigas Albarelli, Irene (2011). *Entre artes: entre actos: éfrasis e intermedialidad*. UNAM.
- González, M. (2012). Música y artes visuales en Costa Rica. *Revista Káñina*, 36, 33-36.
- Gould, E. (2011). *Behind Bars*. Faber Music.
- Greenberg, C. (1965). Modern Painting. *Art and Literature*, 4, 193-201.
- Greenberg, C. (2016). La peinture moderniste. *Appareil*, (17).
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Guandique Araniva, O.M. (2013). La composición musical en Costa Rica: ¿Hacia dónde nos lleva? *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, 10(12), 175-203.
- Guasch, A.M. (2003). *Crítica de arte: Historia, Teoría y Praxis*. Serbal.
- Guasch, A.M. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma.
- Guasch, A.M. (2016). *El arte en la era de lo global: 1989-2015*. Alianza.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: Structure d'une révolution artistique*. Gallimard.
- Herrera, E. (2015). Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo XX y primeras décadas del XXI desde una perspectiva poscolonial. *Pauta*, 32(135), 44-57. <https://doi.org/10.7282/T36H4KJV>

- Hervás, M. (2017). ¿Qué significa componer? Algunas reflexiones de Helmut Lachenmann. *SulPonticello*, Sección "Pensar con los oídos". <http://3epoca.sulponticello.com/%c2%bfque-significa-componer-algunas-reflexiones-de-helmut-lachenmann/>
- Krauss, R. E. (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. MIT Press.
- Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84(36), 179-188.
- Ley 7758 de 1998. Creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneos. 28 de abril de 1998.
- Lutas, L. (2021). Literatura y pintura: un ejemplo de análisis intermedial. *Bellaterra journal of teaching and learning language and literature*, 14(1), 0002.
- Marco, T. (1983). *Historia de la música española 6. El siglo XX*. Alianza Editorial.
- Marín, A. (2022). Emisión postal reconoce a dos compositores y dos compositoras costarricenses. *Universidad de Costa Rica*. <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2022/7/22/emision-postal-reconoce-a-dos-compositores-y-dos-compositoras-costarricenses.html>
- Matarrita V., M. (2012). *De mi país* [Programa de Mano]. Sala 107, Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.
- Matarrita Venegas, M. (2024). Las suites para piano. *Escena. Revista de las artes*, 83(S5). <https://doi.org/10.15517/es.v83iS5.5995>
- Meza, R., Meza, V. y Meza, G. (1994). *Martes por la Noche con el Trío Meza* [Programa de Mano]. Sala 107, Escuela de Artes Musicales de la UCR.
- Mitchell, W. T. (2005). *What do pictures want?: The lives and loves of images*. The University of Chicago Press.
- Monge, C. F. (1993). *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Monge, C. F. (2005). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Editorial Universidad Nacional.
- Mora, E. y Duarte, G. (1994). *Temporada 1994 de música para violín y piano* [Programa de Mano]. Salón Dorado, Museo de Arte Costarricense.
- Pasamontes, I. S. (14 de octubre de 1984). Joaquín Gutiérrez: Un viejo tigre nigromante es el "papá" del negrito Cocorí. *La Nación*.
- Pérez Zalduondo, G. (2013). Desde la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956. *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 340-510.

- Plaza Chillón, J. L. (2021). *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*. Comares.
- Roque, G. (2003). *Qu'est-ce que l'art abstrait?: une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. Folio Essais.
- Saint-Martin, F. (1989). *Les fondements topologiques de la peinture*. Éditions hmh.
- Scott, R. G. (1951). *Design fundamentals*. McGraw-Hill.
- Sin firmar. (13 de abril de 1956). Los actos de la semana cultural costarricense. *ABC*.
- Suárez-Pajares, J. (2005). *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años 50*. Universidad de Valladolid.
- Ulloa B., R. (1957). *Cantares y poemas de soledad*. Gráficas Benzal.
- Ulloa B., R. (15 de septiembre de 1968). Crítica musical: Orquesta Sinfónica Nacional. *La República*.
- Ulloa B., R. (1962). *Corazón de una Historia*. Editorial Costa Rica.
- Ulloa B., R. (1970). *Ángel del camino*. Imprenta Elena.
- Ulloa B., R. (07 de mayo de 1971). Crítica musical: Concierto en la Sala Tassara. *La República*.
- Ulloa B., R. (12 de mayo de 1963). *Diario de Costa Rica*.
- Ulloa B., R. (13 de noviembre de 1970). Crítica Musical: Don Pasquale. *La República*.
- Ulloa B., R. (17 de agosto de 1968). Crítica musical: Coro y Orquesta sinfónica del Conservatorio. *La República*.
- Ulloa B., R. (1946). *Sinfonetta* [Partitura musical]. Copia realizada por Rafael Barrantes J. (1979). Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1883.
- Ulloa B., R. (1947-1948). *Obras para órgano* [Partitura musical]. Revisadas. (1972). Disponibles en el AHM-UCR bajo las signaturas P1-2799, P1-2629-01 a la P1-2629-04.
- Ulloa B., R. (1949). *Toccata para órgano* [Partitura musical]. Revisada. (1972). Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-2628.
- Ulloa B., R. (1953). *Suite para piano* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-2282.
- Ulloa B., R. (1957). *Lieder de Amor, Soledad y Tierra* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1869.
- Ulloa B., R. (1957). *Lieder de Amor, Soledad y Tierra* [Partitura musical]. Copia de Orlando Costa Rica R. (1985). Disponibles en el AHM-UCR bajo las signaturas P1-1867 al P1-1876.

- Ulloa B., R. (1958). *Poesía y cristal*. Editorial Gráficas Benzal.
- Ulloa B., R. (1960). Arte e identificación. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 2(8), 357-361.
- Ulloa B., R. (1966). *Primer Festival de Arte en la rama de Música Coral* [Certificado]. Ministerio de Educación Pública, Dirección de Artes y Letras y Municipalidad de Cartago.
- Ulloa B., R. (1967). *Exposición-concierto: Ricardo Ulloa B* [Programa de Mano]. Museo Nacional de Costa Rica. Universidad de Costa Rica.
- Ulloa B., R. (1969). *Segunda Semana Nacional de la Cultura, Ateneo Universitario* [Certificado]. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Universidad de Costa Rica.
- Ulloa B., R. (1970-1971). *Sonatina* [Partitura musical]. Disponible bajo la signatura P1-1148.
- Ulloa B., R. (1971). *Poesía y cristal* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-0458.
- Ulloa B., R. (1971). *Serie "Ángel del camino"* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-0457.
- Ulloa B., R. (1971). *Sombra de mí* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1880.
- Ulloa B., R. (1972). *Donde habite el olvido de Luis Cernuda* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1866.
- Ulloa B., R. (1975). *Primer taller pedagógico sobre apreciación artística dirigida* [Certificado]. Ministerio de Educación Pública, Dirección General de Educación Académica y Departamento de Asesorías y Supervisión.
- Ulloa B., R. (1977). *Concierto de Música Costarricense-Mesa Redonda "El compositor costarricense"* [Programa de Mano]. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Universidad de Costa Rica.
- Ulloa B., R. (1977). *Danza diabólica* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1868.
- Ulloa B., R. (1977). *Pieza para oboe y piano* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1726.
- Ulloa B., R. (1980). *Elegía para dos pianos* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1884-02.
- Ulloa B., R. (1980). *Suite para dos pianos* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1884-01.
- Ulloa B., R. (1980-1981). *Pieza para violín y piano*. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1896.

- Ulloa B., R. (1982). *Concierto del jueves 28 de octubre* [Programa de Mano]. Facultad de Filosofía y Letras, Escuela de Música, Universidad Nacional.
- Ulloa B., R. (1982). *Conciertos de Música Costarricense Contemporánea* [Programa de Mano]. Teatro Nacional, Comité de Música de la UNESCO.
- Ulloa B., R. (1983). *Estremecido anhelo* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1882.
- Ulloa B., R. (1984). *Cantar: Las olas se van* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1878.
- Ulloa B., R. (1984). *Cuarteto Indio* [Partitura musical]. Copia Rafael Barrantes J. (1985). Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1055.
- Ulloa B., R. (1984). *Diploma de Honor, Centenario de la Asesoría Nacional de la Educación Musical* [Certificado]. Ministerio de Educación Pública y Asesoría Nacional de la Educación Pública.
- Ulloa B., R. (1986 y 1987). *Pieza para flauta y piano* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1824. El AHM-UCR no cuenta con las partichelas para orquesta, además cuenta con una partichela de piano.
- Ulloa B., R. (2005). *Cantar* [Partitura musical]. Editorial Universidad de Costa Rica. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-0849.
- Ulloa B., R. (2005). *Cantar del campesino* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-0849.
- Ulloa B., R. (22 de agosto de 1957). Guillermo Aguilar Machado: Caballero de la Orden de la Corona. *Diario de Costa Rica*.
- Ulloa B., R. (24 de agosto de 1970). Crítica musical: María Clara Cullell. *La República*.
- Ulloa B., R. (s.f.) *Cantar del campesino* [Partitura musical]. Disponible en el AHM-UCR bajo la signatura P1-1879 sin embargo no especifica el año de readaptación.
- Ulloa B., R. (1973). *Enrique Echandi*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Imprenta y Litografía Lehmann S.A.
- Ulloa B., R. (1978). *La Música y sus secretos, Tomo I*. Editorial Costa Rica.
- Ulloa B., R. (1981). *La Música y sus secretos, Tomo II*. Editorial Costa Rica.
- Ulloa B., R. (1995). *Fernando Soto Harrison*. Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Ulloa B., Ricardo (1982). *Pintores de Costa Rica* (5a ed.). Editorial Costa Rica.
- Ulloa B., R. (1975). *Pintores de Costa Rica*. Editorial Costa Rica.
- Ulloa, T. y Meza, G. (2016). *Música costarricense para flauta y piano* [Programa de Mano]. Sala María Clara Cullell, Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

- Vargas Cullell, M. C. (2023). *InCrescendo, Música instrumental en el Teatro Nacional de Costa Rica (1897-2007)*. Editorial Costa Rica.
- Villafañe, J. (1996). *Teoría de la imagen*. Pirámide.
- Villalobos Sandoval, F. (2017). *Canciones artísticas costarricenses para voces masculinas graves de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI: Ricardo Ulloa Barrenechea, Félix Mata Bonilla, Allen Paulino Torres Castillo y Fulvio Villalobos Sandoval*. [Tesis de Maestría Profesional en Canto, Universidad de Costa Rica].
- Wolf, N. (2008). *Pintura paisajista*. Taschen.
- Zavaleta Ochoa, E. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica, 1958-1971*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Zavaleta Ochoa, E. (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Zunzunegui, S. (1992). *Pensar la imagen*. Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra.

Acerca de las personas autoras

Luis Alfaro Bogantes

Es licenciado en Música con énfasis en la Ejecución del Corno Francés por la Universidad de Costa Rica (UCR). Profesional transcriptor de partituras de la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la UCR, colabora en las publicaciones realizadas por el Archivo Histórico Musical (AHM) de la EAM-UCR. Actualmente, labora como coordinador de proyectos institucionales, es docente de música, del curso de Teoría del Conocimiento y coordinador CAS en el Programa del Diploma del Bachillerato Internacional en el Instituto Dr. Jaim Weizman.

Susan Campos Fonseca

Es doctora en Música y máster en Pensamiento Español e Iberoamericano por la Universidad Autónoma de Madrid. Licenciada en Música con énfasis en Dirección (orquesta y banda) por la UCR. Premio de Musicología Casa de las Américas 2012, es profesora especialista en musicología, estudios sónicos, filosofía de la cultura y la tecnología. Actualmente, es profesora de Historia de la Música y Técnicas de Investigación en el Departamento de Teóricos y Composición de la Escuela de Artes Musicales de la UCR, donde también coordina el Archivo Histórico Musical.

Iván Fritz Chinchilla Dannenberger

Es licenciado en Música con énfasis en la Ejecución del Saxofón por la Universidad de Costa Rica. Además de ser profesor de saxofón y música por más de seis años, incluyendo un curso con apoyo de la Municipalidad de

Desamparados, se desempeña como músico profesional en agrupaciones como la Big Band de Costa Rica, la Sinfónica Municipal de Desamparados y la Banda Municipal de Aserri. Se ha especializado en la música costarricense y latinoamericana. Ha sido asistente en el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica desde el año 2020 hasta la actualidad.

Carlos Francisco Monge

Es doctor en Filología Española, por la Universidad de Madrid, profesor catedrático e investigador de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, en la que ha ejercido la docencia y la investigación académica durante más de cuatro decenios. Sus trabajos de investigación versan sobre problemas esenciales de la historia, la crítica y la teoría literaria, en especial sobre las letras costarricenses e hispanoamericanas. Es autor de una considerable obra poética, ensayística, así como editor de varias recopilaciones antológicas. Perteneció a la Academia Costarricense de la Lengua y ha recibido el Premio Nacional de Poesía, otorgado por el Estado costarricense.

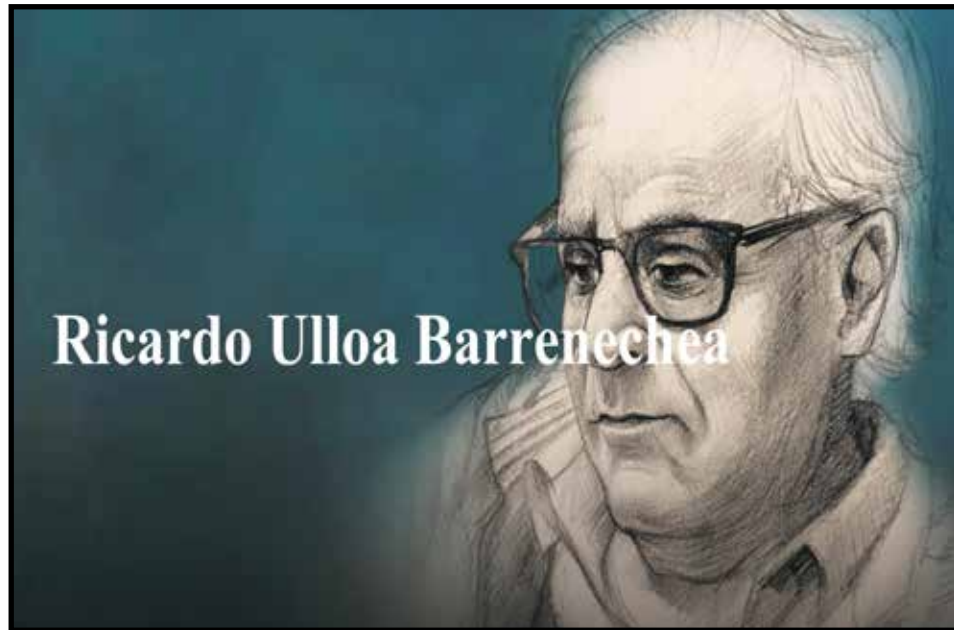
María Palacios

Es doctora en Musicología y licenciada en Clarinete por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en Violonchelo por el Conservatorio Ángel Arias Maceín. Profesora de la Universidad de Salamanca y directora del Máster en Música Hispana de dicha universidad, se especializa en la música de la llamada Generación del 27 y las vanguardias musicales de principios del siglo XX, con énfasis en las relaciones entre ideología, género, música y poder, así como música y literatura. Obtuvo el Premio Nacional de la Sociedad Española de Musicología (SeDeM, 2006), y es miembro de la red Comunidad de Investigadores del Español, desde 2022. También ha sido *visiting scholar* en la Universidad de Michigan y en la City University of New York.

Rodolfo Rochas-Rocha

Es pintor, artista visual y mediático, y profesor asociado de la Cátedra de Diseño Pictórico y Diseño Básico de la Universidad de Costa Rica. Doctor en Educación, Universidad De La Salle (Costa Rica). Fue artista en residencia

en *Le Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*, colaborador de la revista *ArtMedia* y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA, en París. Fue coordinador de Estética conjuntamente con Educación Cívica y Música del Proyecto Ética, Estética y Ciudadanía del Ministerio de Educación Pública de Costa Rica, entre 2006 y 2012. Ha sido *visiting scholar* en la Universidad Mississippi (EU) y miembro del Consejo Científico del IIARTE. Cuenta con más de 32 exposiciones individuales y 60 exposiciones colectivas nacionales e internacionales.



Ver Reportaje Intersticios sónicos de Ricardo Ulloa Barrenechea
en <https://www.youtube.com/watch?v=h2jZZhGswpA>

Corrección filológica: *Katherine Rojas M.* • Revisión de pruebas: *Fabiola Benavides P.*
Diseño de contenido y portada: *Raquel Fernández C.* • Diagramación y control de calidad de la
versión impresa: *Abraham Ugarte S.* • Ilustración de portada: retrato de Ricardo Ulloa Barrenechea, realizado por
Claudio Medrano G. Cortesía de Sergio Ulloa Matey. Donado al Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica.
Realización del libro digital: *Hazel Aguilar B.* • Control de calidad de la versión digital: *Hazel Aguilar B.*

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: agosto, 2025.

La licencia de este libro se ha
otorgado a su comprador legal.

Valoramos su opinión.
Por favor [comente esta obra](#).



Adquiera más de nuestros
libros digitales en la
[Librería UCR Virtual](#).

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

El Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales UCR (AHM-UCR) propone este estudio crítico que explora los intersticios del componer poético, pictórico y musical de Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019). Gracias a las personas y a los proyectos de investigación y acción social que dieron apoyo a este trabajo, se identificó, recuperó y sistematizó una documentación inédita, con fondos conservados en el AHM-UCR, para ofrecer una introducción al legado interdisciplinar del compositor. Se suma la primera edición y grabación de *Poesía y cristal* (1950) y *Ángel del camino* (1971), contruidos por Ulloa con música y poesía de su autoría.