

ELLIE ANNE DUQUE

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Ecos de un baile

Hacia 1890 la composición musical en Colombia todavía se desarrollaba en el mundo de la danza de carácter social. Si bien se habían realizado algunos intentos interesantes en el campo de la música religiosa, la ópera y la zarzuela, reinaban el vals, la polca, la marcha y la recién importada danza habanera. El 8 de agosto de 1891, ocho jóvenes bogotanos organizaron un baile extraordinario, condenado por la Iglesia Católica, por sus lujos. Jorge Pombo (1847-1912), un exitoso hombre de negocios, poeta y compositor, escribió para la ocasión un conjunto de seis valsés titulado, *Brisas del Funza*, que la noche del baile se escuchó en la versión interpretada por la orquesta de 27 músicos. Hemos encontrado en los archivos del Centro de Documentación Musical en Bogotá, una copia publicada (en versión para piano) de la obra y a través de la misma hemos echado una ojeada a la sociedad bogotana de fines del siglo XIX y al baile para el cual fue pensada.

In the 1890's music composition in Colombia was still in the realm of social dance music. A few interesting attempts were made in the field of the religious repertoire, opera and zarzuela. But, the waltz, the polka, the march and the recently imported "danza" in the style of the Cuban habanera, reigned. On August the 8th, 1891, an extraordinary dance was organized by a group of eight young men; a dance that was condemned by the Catholic Church for its luxurious expense. Jorge Pombo (1847-1912), a successful business man, poet and composer wrote a set of waltzes for the occasion, Brisas del Funza, played in an orchestral version by 27 musicians, the night of the ball. We found the published piece (a version for the piano) in the archives of the Centro de Documentación Musical in Bogotá and were able to glimpse at the late 19th century society of Bogotá through the waltz and the ball it was written for.

BRISAS DEL FUNZA

VALSES

JORGE POMBO

Cp. 8

Compuestos expresamente para ser tocados á grande orquesta en el baile dado en Bogotá en la noche del 8 de Agosto de 1891 por los señores Antonio Izquierdo, Bernardo Vega, Carlos Rocha, Federico Montoya, Ignacio de la Torre, José Joaquín Vargas, Jorge Carrizosa y Rafael de la Torre

DONACION:
Josefa de Rangel

1891

FONDO:
Oriol Rangel

BOGOTÁ (COLOMBIA)
Imprenta de LA LUZ, calle 12 número 1000
Apuñalado de Trébol No 100

Portada de los vales Brisas del Funza
Obra de Jorge Pombo
Por cortesía del Centro de Documentación Musical
Ministerio de Cultura
Archivo fotográfico de la Fundación Mvsica

ENTRE las curiosidades conservadas en el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura y en el Archivo Perdomo de la Biblioteca Luis Ángel Arango se encuentra la partitura de las *Brisas del Funza*, un conjunto de cuatro valsos escritos en 1891 por Jorge Pombo Ayerbe (1857-1912). En la portada de la partitura se aclara que dichos valsos fueron “Compuestos expresamente para ser tocados á grande orquesta en el baile dado en Bogotá en la noche del 8 de agosto de 1891 por los señores Antonio Izquierdo, Bernardo Vega, Carlos Rocha, Federico Montoya, Ignacio de la Torre, José Joaquín Vargas, Jorge Carrizosa y Rafael de la Torre”¹. Sobre estos valsos se había hecho mención tanto en el estudio sobre la *Historia de la música en Colombia*, de PERDOMO², como en *Canciones y recuerdos*³, de JORGE AÑEZ, pero sin pasar de citar simplemente el título de la obra de Pombo conocida por los autores de los trabajos mencionados.

El baile en cuestión fue un evento extraordinario, de grandes proporciones y novedoso en el catálogo de actividades sociales capitalinas. El *Correo Nacional*, periódico bogotano de circulación diaria dirigido por Carlos Martínez Silva, dedica en cuatro diferentes números, espacios para anunciar y comentar acerca del baile y de la obra de Pombo. El número 261 del 28 de julio de 1891, en su página tercera, avisa que están circulando las invitaciones para el baile que “darán en el Palacio de la Carrera el 8 del mes entrante”, los ocho jóvenes mencionados en la partitura de Pombo y agrega la nota: “Las señoras Brigard de Uribe, Carrizosa de Nieto, Costa de Suárez, de la Torre de Vargas, Portocarrero de Bermúdez, Sáenz de Vargas, Tanco de Mancini y Umaña de Umaña harán los honores”. No es usual encontrar en la prensa bogotana del siglo XIX tal cantidad de información acerca de un evento de carácter social. Los jóvenes encargados del baile, habían cursado unas 1.400 invitaciones y habían convencido al presidente de la República, Carlos Holguín, de que prestara el Palacio de la Carrera para su realización. No se mencionan las razones para ofrecer un baile de semejantes proporciones pero los comentarios posteriores, invitan a pensar que se trató de una feliz ocasión para la “exhibición de cultura y del buen gusto bogotanos”⁴. En este primer informe sobre el gran baile, se describen los problemas afrontados a la entrada, aparentemente suscitados por la oposición al baile por parte de *La Defensa Católica*. Dice el citado y anónimo cronista: “Las señoras y

¹ JORGE POMBO, *Brisas del Funza*, valsos, op. 8, Bogotá, Imprenta La Luz, 1891.

² JOSÉ IGNACIO PERDOMO, *Historia de la música en Colombia*, 5ª ed., Bogotá, Plaza y Janés, 1980, pág. 236.

³ JORGE AÑEZ, *Canciones y recuerdos*, 2ª ed., Bogotá, Editorial ABC, 1978, pág. 79.

⁴ ANÓNIMO, *El gran baile*, *El Correo Nacional*, núm. 272, agosto 10 de 1891 pág. 3.

caballeros invitados al baile, ya fueran á pié ó en coche, eran recibidos por aquella plebe soez con insultos y rechiflas, que daban bien a conocer qué especie de sentimientos bullen y se agitan en el fondo de aquella masa”.

Pascual Bailón, también narra acerca de la bochornosa entrada al baile y acusa a los críticos del evento con acaloradas declaraciones: “¡Verdadera confusión de ideas que por evitar los peligros de un baile y con la buena intención de que su costo se destinara al auxilio de los menesterosos, riega inconscientemente el germen del socialismo entre nuestras clases trabajadoras”⁵. Según el mismo periodista, de gracioso seudónimo (el cual había sido usado en años anteriores por el fallecido José Manuel Groot), circulaba entre los habitantes de la ciudad la noción de que “los bailes son danzas infernales ocasionadas a toda suerte de pecado”. Tal vez por este tipo de presiones el cronista del día 10 de agosto había reportado unas doscientas a trescientas cancelaciones al baile. En un tercer informe sobre el evento, se hace referencia a la aparición de cuatro artículos en *La Defensa Católica* en contra de su realización. También se dan a conocer las cifras de los asistentes: 987 caballeros y 300 damas que “habían desafiado las cóleras de ciertos moralizadores de oficio y la grosería salvaje de una multitud bullanguera que en la calle insultaba a todo el que al baile entrara”⁶. De hecho, hubo que custodiar la entrada al baile con guardias especiales desde tempranas horas de la tarde.

El airado diario católico había manifestado:

No se contenta ya el sibaritismo de nuestra juventud con el circo de toros, ni con el teatro, ni con las carreras, ni con los paseos, comilonas y bailes particulares, &c., &c. Se necesita una expansión más solemne [...] decorar con lastimosa profusión, aunque sea por unas pocas horas, el Palacio de la Carrera [...] bailar, comer y beber de acuerdo con las reglas más sutiles y elegantes de la última moda [...] frívolo y costoso placer, un gravísimo insulto a la pobreza que aflige á nuestras familias [...] Nosotros sí lamentamos desde ahora ese descomunal derroche [...].⁷

La Defensa Católica critica asimismo, las posturas de *El Relator*, y *El Consueta*, en sus informes favorables al baile. El desagradable espectáculo a la entrada del baile dio mucho que hablar y *La Defensa* objetó la acusación insinuada desde *El Correo*, de que había actuado como instigadora de la protesta. Finalmente el 20 de agosto, semana y media después del baile los directores de *La Defensa* y *El Correo* hicieron las paces pues la diatriba se estaba extendiendo a otros temas. En la nota titulada “Furor”, *La Defensa Católica* acusaba al *Correo Nacional* de publicar anuncios de obras literarias consideradas “impías”, como las de Zola y se lamentaba diciendo: “¡Que el Divino

⁵ PASCUAL BAILÓN, *El gran baile*, *El Correo Nacional*, núm. 272, agosto 11 de 1891, pág. 2.

⁶ ANÓNIMO, *El Correo Nacional*, núm. 274, agosto 12 de 1891, pág. 2.

⁷ *La Defensa Católica*, núm. 98, agosto 5 de 1891, pág. 422.

Corazón, cuyo escudo llevamos con honor, ilumine al Director de aquel pernicioso periódico!"⁸. Finalmente, bajo el título de *Fin a la disputa* se lee: "El Director de *La Defensa Católica* [Gabriel Rosas] reconoce, por su parte que, á su juicio, en el texto del *Correo Nacional*, no se ha publicado cosa contraria ni al dogma católico, ni á la moral, ni á la disciplina eclesiástica"⁹.

Hacia finales de siglo Bogotá se consolidaba como uno de los centros urbanos más poblados e importantes del país. Desde la capital se dirigió el proyecto Regenerador anti-liberal, centralista y confesional. La firma del Concordato en 1887 y la reorganización de la policía en 1891, marcaron pautas importantes en el ambiente social y cultural de la ciudad. La Iglesia, respaldada por el Estado, intentó controlar diversos aspectos de la vida cotidiana a través de la enseñanza y los organismos de beneficencia y asistencia social. Entre las instituciones más sobresalientes se encontraba El Apostolado de la Oración, auspiciado por los jesuitas. El portavoz de esta sociedad era el periódico de *La Defensa Católica*, medio idóneo para la difusión de los programas religiosos que se impulsaron con el apoyo de la Iglesia y un sector laico de la sociedad. El periódico circuló a partir del 10 de julio de 1890 de manera semanal y a partir del 15 de junio de 1892, diariamente. Su redactor, José Joaquín Ortiz, desempeñaba igual cargo en otra publicación periódica católica, *La Caridad*.

Había una inmensa expectativa en torno al baile — a pesar de las diatribas (¿incitadas por uno que otro no invitado?) por los costos elevados del mismo. Se rumoraba que algunas mujeres habían invertido 500 pesos en su arreglo para asistir al baile. Al parecer, los oferentes se lucieron. Los tres cronistas del *Correo Nacional* escriben, con lujo de detalles, acerca de la decoración del patio y de los nueve salones del Palacio adecuados para el baile. A la entrada, pabellones y escudos de los países bolivarianos recibían a los asistentes; en el patio se encontraba el *buffet* en medio de arreglos florales y telones pintados con alegorías (El Amor, Las Bellas Artes, etc.) por G. B. Dell'Acqua (pintor y decorador de la compañía de ópera que por los meses de julio a noviembre residió en la capital). Se decoraron nueve salones adicionales, colocando lonas sobre las alfombras, tapices y espejos en las paredes y trayendo mobiliario para cada salón, de tal manera que en cada uno hubiera un tema distintivo. Así es como los concurrentes se encontraron en salas al estilo Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y Luis XVI y celebraron al unísono la decoración "a la antigua" de la sala que daba sobre la carrera, con un escritorio incrustado en carey de propiedad de Enrique Argáez, tallas de madera revestidas en pintura en oro, lujosas mesas de centro y floreros de Sèvres prestados por los anticuarios, Heliodoro Ospina y Antonio Vélez. Los toques modernos de las arañas con bujías eléctricas y los apartamentos para la *toilette*

⁸ *Op. cit.*, núms. 107-108, agosto 14 de 1891, págs. 460-461.

⁹ *Op. cit.*, núm. 110, agosto 20 de 1891, pág. 473.

femenina causaron un impacto aún mayor entre los presentes que el ya recibido por la decoración. Se elogiaron los platos de pescados, lenguas, pavos, jamones y frutas, como también la champaña que se destapó durante toda la noche. Según las descripciones leídas, los postres de Enrique Gracia y sus creaciones esculturales (realizadas en dulce) de amores, Venus, flores, castillos, etc., deberían tener su capítulo aparte en la historia de la gastronomía bogotana. El impacto causado por la fastuosa decoración es corroborado por Pascual Bailón cuando dice: “Llegué al salón de la derecha al entrar y me quedé clavado en el suelo; no me atrevía a seguir adelante: mi humilde personalidad fue reproducida íntegra por enormes y valiosos espejos de corte recto, con preciosas labores en los marcos...”¹⁰.

Sin embargo, las crónicas acerca de la música y el baile mismo, no nos brindan mayores detalles acerca de lo allí ocurrido. Sabemos que los invitados llegaron entre las 9 y las 10 p. m.; que se dirigieron al *buffet* ofrecido en el patio; que se destapó la champaña y que a las 11 la orquesta ejecutó una obertura que marcó el inicio del baile. El reportero del día 10 de agosto escribió: “La orquesta y el servicio de mesa, no hay para qué decir, que dejaron satisfechas á las personas de gusto más refinado”. Por su parte, Pascual Bailón cuenta que la orquesta de 27 ejecutantes “dió principio al baile, rompiendo con una elegante cuadrilla y siguiendo estrictamente el programa, en el cual constaban doce piezas ordinarias y ocho extraordinarias”¹¹. A las 2 de la mañana se abrieron los comedores y el baile se prolongó hasta la aurora. Bailón, además comenta que la orquesta “con especial maestría ejecutó los nuevos valeses *Brisas del Funza*, compuestos expresamente para este baile por nuestro amigo Jorge Pombo, quien tuvo el placer de recoger muchas y sinceras congratulaciones por su nueva obra musical”. Nuestra mejor aproximación al baile quedó consignada en la partitura de Pombo, que existe hoy en día en la reducción para piano realizada por el mismo compositor. Consta de ocho páginas, financiadas con dos avisos: uno de la Cerveza Kopp's Bavaria y otro de los importadores de pianos R. Silva e hijo (José Asunción).

LA PARTITURA Y SU COMPOSITOR

Las *Brisas del Funza* consta de una introducción moderada y breve, seguida de cuatro valeses, con retorno al primero de ellos para finalizar. Los tres primeros valeses tienen una duración promedia de dos minutos cada uno, en tanto que el último alcanza los tres minutos; en total la obra podría llegar a durar unos doce minutos. La introducción, de 19 compases, está escrita en

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Op. cit.* Es la primera vez que tropezamos con la noción de piezas ordinarias y extraordinarias para describir el repertorio de danzas del siglo XIX y no podemos ofrecer aclaración de su significado.

mi bemol mayor y consta de sonoros acordes con gran colorido armónico que se escuchan en un registro medio a grave. El primer vals se inicia en la tonalidad de la introducción y tiene la melodía principal en el registro grave. Hay señalados fuertes contrastes de matices en la partitura. Cada uno de los tres primeros vales consta de dos partes repetidas. En el caso del primer vals, la repetición modula a si bemol mayor y en dicha tonalidad, según las indicaciones del autor, termina toda la obra. El segundo vals no ofrece contrastes en cuanto al tiempo; regresa a la tonalidad inicial (mi bemol mayor) y la melodía asciende a la mano derecha. Nuevamente, hay indicaciones claras para los matices y el fraseo. Pombo señala las frases ligadas, las cantadas, las picadas con *staccatto*, en fin, ofrece todo un instructivo de gracia para su ejecución. La parte segunda del vals número 2 pasa a la bemol mayor; aquí la melodía es más sencilla, no se esconde entre acordes y procede en líneas de semicorcheas, lo cual acelera el tiempo de forma natural. El tercer vals se inicia en re bemol mayor y continúa con la noción de escribir melodías con acompañamiento; su primera parte es corta y da paso a una segunda en la bemol mayor. Se inicia el último y más extenso de los vales en re bemol mayor y aquí cambia un poco el diseño formal, pues la primera parte consta de 24 compases y la segunda de ocho. En realidad, la segunda parte es apenas un comentario de cierre que finaliza en si bemol mayor, para anunciar así el primer vals. Cada uno de los vales termina en la dominante del siguiente, dando a la obra coherencia armónica y formal si bien la obra termina en si bemol mayor, la tonalidad menos visitada. El aspecto “programático” de la obra es de índole personal y difícil de dilucidar. Hay en el cuarto vals ciertos giros rítmicos en la melodía que insinúan, pasajera y momentáneamente, el bambuco. Con este gesto podemos situar la obra en el campo colombiano, de otra manera, permanece en el mundo del salón de baile.

Pero otra es la opinión del crítico anónimo que reseñó los vales, poco después de su estreno. En su nota declara:

Las Brisas del Funza son en un todo lo que se puede llamar música imitativa, pues el autor, con habilidad sorprendente ha podido interpretar por medio de tonos y de notas apacibles el paisaje de nuestra sabana [...]. La introducción y la primera parte del primer vals, sus notas graves, cadenciosas y solemnes son para nosotros como las serenas y melancólicas tardes de octubre en que el sol, antes de ocultarse tras las cumbres del Manjui, lanza por entre nubes de oro sus últimos rayos para teñir de rojo las espadañas y los musgos de la Mediatorta y del Boquerón¹².

Las notas fuertes repetidas son para el romántico autor, golpes de viento y llovizna sobre la Sabana, el Páramo de Cruz Verde y Verjón. El segundo

¹² ANÓNIMO, *Las Brisas del Funza*, *El Correo Nacional*, núm. 290, septiembre 1º de 1891, pág. 3.

vals, un huracán rugiente, rumores de ecos lejanos “algo así como el que producen los mil tallos de los juncales de nuestras lagunas al mecerse acompasadamente al empuje de las brisas que rizan las aguas del manso río”¹³.

El entusiasmo de este anónimo crítico es en realidad por el título de la obra y no por su contenido. Podemos asegurar, que en sus gestos musicales se parece a toda la tanda de valeses compuesta en el siglo XIX, de acuerdo con la usanza establecida por Strauss, Lanner, Labitsky, etc. En la tradición europea, la introducción a una tanda de valeses (puede haber hasta cinco) es la única que pretende ser descriptiva. Si pensamos en los conocidos valeses *Bosques de Viena* o *Danubio Azul*, de Strauss, que identifican aún hoy en día a la capital austríaca, reconocemos cómo se rinde honor a la ciudad sólo en el título, mas no en el contenido musical. En el caso de las *Brisas del Funza*, los acordes coloridos y graves, más que describir una geografía suscitan en nosotros un estado de ánimo expectante. Los ecos profundos del primer vals actúan para introducir, lentamente, la obra. Lo que el público escuchó con entusiasmo, fue la posibilidad de configurar un repertorio nacional, así fuera en el título, que se ejecutara con orquesta, compitiendo con lo que les era conocido del repertorio europeo. Los valeses orquestales de salón de Julio Quevedo (1827-1896), no acusaban intenciones nacionalistas en sus títulos, pues *Mis pesares*, *Tristezas del alma* y *Eloísa*, no tienen en sus notas el más mínimo gesto nacionalista. Con sus valeses Pombo retoma las ideas dejadas por José María Ponce de León (1846-1882) en sus obras (hoy perdidas) *La bella Sabana* y la *Sinfonía sobre temas colombianos*.

El autor de los valeses estrenados la noche del gran baile, Jorge Pombo, recordado hoy por su gracia literaria y aportes a la Gruta Simbólica, era apreciado por la sociedad bogotana de entonces por sus calidades musicales. Ejercía por aquella época, el oficio de comisionista, lo cual para fines de siglo significaba que se dedicaba a los negocios de comisión generados por compraventa y endoso de letras de cambio, pago de derechos de importación y compra y venta de documentos y acciones. Su socio fue Carlos Obregón, con quien también tuvo una compañía de bienes raíces. Pombo fue hijo de Manuel Pombo (1827-1898) y María Ayerbe y sobrino del poeta Rafael Pombo. Nació en Bogotá el 23 de diciembre de 1857. Se educó en el Liceo de la Infancia de Ricardo Carrasquilla y en el Colegio San Bartolomé (por entonces parte de la Universidad Nacional). JOAQUÍN OSPINA en su *Diccionario Biográfico* lo describe como “notable pianista y compositor”, sin hacer mención de su vena poética¹⁴.

Amén de sus conocidos intereses literarios, Pombo tuvo gran entusiasmo por el periodismo: junto a su hermano Lino, fundó *El niño* en 1868 y

¹³ *Ibid.*

¹⁴ JOAQUÍN OSPINA, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Colombia*, Bogotá, Editorial Águila, 1939, tomo III, pág. 329.

allí publicó sus primeros versos; colaboró con el *Papel Periódico Ilustrado*; fundó y dirigió el periódico *El Sol* en compañía de Roberto de Narváez, y junto con su socio Carlos Obregón, figuró como agente de los primeros números del *Correo Nacional*. Dicho diario inició su circulación el 1º de septiembre de 1890, dirigido por Carlos Martínez Silva e impreso en los talleres de Samper Matiz. A partir del número 16 se imprimió en los talleres de la Imprenta La Luz, la misma que elaboró *El Sol* y las partituras allí aparecidas. A partir del número 34 del 13 de octubre de 1890, el agente del *Correo Nacional* fue Ignacio Posse, uno de los fundadores de la Gruta Simbólica. Hacia 1891, y a pesar de no estar directamente relacionado con el *Correo Nacional*, Pombo parece no haber perdido sus conexiones con el diario. No sólo figura allí la única reseña de una obra suya, sino que en 1892 los suscriptores del *Correo* recibieron un regalo: una partitura de Pombo, con el mismo nombre del periódico. Se trata del *Correo Nacional*, galop de salón para piano, *Opus 9*, de la Imprenta La Luz.

En *Hombres y ciudades*, Gustavo Otero asegura que Pombo había recibido instrucción musical de manos de Diego Fallon (creador de un sistema de notación musical sui géneris). Destaca además: su participación en la guerra de 1876 como soldado de las filas liberales en el Batallón Alcanfor, su presencia en la legación colombiana en Quito, sus viajes a los Estados Unidos y su desempeño como contador de un buque inglés. Otero informa que regresó a Colombia en 1885 como agente de una compañía de seguros. Reunió por lo menos seis colecciones bibliográficas conocidas como Bibliotecas Bogotanas, para ser llevadas a los pueblos¹⁵. Pombo y Obregón fueron socios no sólo de negocios, sino de una curiosa e importante empresa. Realizaron el primer directorio de Bogotá, el cual circuló en 1887¹⁶. También fueron de su autoría y propiedad los de 1888 y 1889. El directorio no volvió a imprimirse sino hasta 1893 cuando Pombo y Obregón vendieron sus derechos a Cupertino Salgado¹⁷.

Desde 1887 Pombo se anuncia como director y redactor (junto con Roberto de Narváez) de *El Sol*, diario noticioso y comercial. El paradero y contenido de los números tempranos del diario es desconocido, sin embargo, hemos tenido oportunidad de estudiar la serie de 1895 que se inicia con el número I el 10 de agosto. Como cosa extraordinaria, Pombo anuncia: “El número de los domingos contendrá además de muy escogida materia de lectura, una pieza de música, arreglada para piano”. En total, la Biblioteca Nacional de Colombia conserva en su colección de *El Sol* nueve obras para

¹⁵ GUSTAVO OTERO MUÑOZ, *Hombres y ciudades*, Bogotá, Ministerio de Educación, 1948, pág. 123.

¹⁶ JORGE POMBO y CARLOS OBREGÓN, *Directorio General de Bogotá*, Bogotá, Casa Editorial de M. Rivas y Cía., 1887.

¹⁷ CUPERTINO SALGADO, *Directorio de Bogotá*, año IV, Bogotá, Imprenta de La Luz, 1893.

piano, a saber: *After the Ball*, vals por Chas. K. Harris (11 de agosto, págs. 2-4); *Intermezzo de Cavalleria Rusticana* por Pietro Mascagni (18 de agosto, págs. 34-35); *Con ella*, pasillo de Milciades Gómez Guarín y *Sin ella*, pasillo por José María Gómez A. (25 de agosto, págs. 62-63); *Cornamusa* para canto y piano de Carlos Umaña, Op. 6 (1 de septiembre, págs. 92-95); *La reñidora*, danza por Suárez (9 de septiembre, pág. 131); *El triunfo de Bayamo*, polka militar por Jorge Pombo, Op. 10 (15 de septiembre, págs. 154-156); *Mercedes*, polka por Carmen Manrique G. (22 de septiembre, págs. 182-183); *Ta-ra-ra... Buum... Di... Ey*, por Angelo Asher (6 de octubre). El repertorio es de gusto ecléctico, pues se mezclan lo popular y el repertorio de salón, con la ópera y los esfuerzos más serios del pianista Umaña. La polka militar de Pombo fue dedicada al general Máximo Gómez héroe de la guerra de independencia de Cuba. Estas partituras no son separatas y constituyen parte del cuerpo del texto del periódico. En el caso de la obra de Umaña, abarca el número completo que normalmente constaba de cuatro páginas de tamaño tabloide. *El Sol* es una valiosa fuente de información acerca de la actividad musical de la capital y como dato curioso hay que resaltar una reseña de Rafael Pombo sobre una ópera de Enrique Villar titulada *La hija del Zipa*, presentada en el Teatro Colón.

Después de su actividad con *El Sol*, volvemos a tener noticias de Pombo como contertulio infalible de la Gruta Simbólica. En el anecdotario del Grupo, consignado en el escrito de Ortega Ricaurte y Antonio "Jetón" Ferro¹⁸ hay numerosas menciones de las participaciones de Pombo y se transcriben algunos de sus chispazos, como también un soneto de corte serio dedicado a Clímaco Soto Borda. Pombo y Soto Borda conformaron el dúo poético de Cástor y Pólux, dedicados al chispazo y la comedia. En asocio escribieron la comedia *Cómo pasaron las cosas* y editaron el conjunto de chispazos aparecidos en *El Sol* y *El Rayo X*¹⁹.

En la Gruta Simbólica Pombo no da a conocer su personalidad musical, pues el ingrediente sonoro de las tertulias está consignado a otra generación representada por Emilio Murillo (1880-1942) y su obsesión por la música nacional. ¿Cómo habría reaccionado éste último al chispazo de Pombo?:

Los dos bandos del godismo
difieren, en lo esencial:
en que con igual cinismo
vende uno nacional-ismo
y el otro, el Itsmo-nacional²⁰.

¹⁸ JOSÉ VICENTE ORTEGA RICAURTE y JETÓN FERRO, *La Gruta Simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*, Bogotá, Editorial Minerva, 1952.

¹⁹ JORGE POMBO y CLÍMACO SOTO BORDA, *Chispazos*, Bogotá, Samper Matiz, 1898.

²⁰ ORTEGA RICAURTE y FERRO, *op. cit.*, pág. 256.

Su repentina muerte mereció sentidos comentarios de sus contertulios. “El chispazo y el retruécano fueron el fuerte de este ingenio bogotano que no ahorró esfuerzo alguno para desterrar de la altiplanicie el tedio y la neurastenia, males que se estaban volviendo endémicos entre nosotros a causa de la politiquería, del materialismo, del ridículo de los nuevos poetas e intereses creados”²¹. Director de la Academia de Poesía (1911) y miembro de la Academia de Historia, donó a esta última su muy extensa biblioteca. Pombo se ufanaba de poseer una de las colecciones más completas de periódicos del siglo XIX. En los bajos de su casa de la carrera 6 con calle 13 funcionó su librería y en los años anteriores a su muerte, se dedicó a atenderla personalmente en el grato ambiente de la tertulia bogotana. Murió de una fulminante pulmonía, el día 15 de mayo de 1912, contraída diez días antes en el entierro de su tío Rafael Pombo. Muy conocidos resultan los versos compuestos por Carlos Villafañe (Tic-Tac) y recitados ante su tumba de los cuales citamos el primero y el último de los nueve cuartetos:

Aquí estás ya, sobre el tremendo puente
que todos hemos de cruzar un día;
cuatro tablas apenas... se diría
que es poco espacio para tanta gente.

Yo que del mundo en el vaivén incierto
a la vida fugaz solo me arraigo
te digo en las orillas del Mar Muerto:
“Adiós poeta; por allá te caigo”.

Como ya se anotara, Jorge Pombo abandona su faceta musical en la Gruta, asumiendo por completo la personalidad del literato bohemio y dejando que el nacionalismo musical siguiera su curso. Sin embargo, la partitura de la marcha fúnebre *Corona de inmortales*, publicada en Bogotá en 1900, tiene como número de Opus, el 27, indicándonos que doce años antes de su muerte, Pombo contaba con 27 obras numeradas²². De ellas conocemos las partituras de cinco, las anteriormente mencionadas en este artículo y los valeses *Ramo de Azahares*, para piano, publicados por la Luz en 1889. En su ensayo biográfico sobre Pombo, Daniel Ortega menciona una marcha guerrera titulada *La Radical*, “que según Rivas Aldana tiene la curiosidad de haber sido la única pieza musical prohibida y lo fue por el Ministerio de Guerra en 1885”²³. Comenta Ortega que *Ramo de Azahares* y *Tu traje azul*, fueron

²¹ *Ibid.*, pág. 317.

²² JORGE POMBO, *Corona de inmortales*, marcha fúnebre militar a la memoria del denotado general Zenón Figueredo, Op. 27, Bogotá, Samper Matiz, 1900, 2 págs.

²³ DANIEL ORTEGA RICAURTE, *Genio y figura de Jorge Pombo Ayerbe*, Bogotá, Editorial Kelly, pág. 15.

compuestas en honor a la esposa del compositor, Evangelina Jiménez Aldana. Un aviso en *El Zipa*, semanario cultural capitalino dirigido por Filemón Buitrago, nos informa de otro título musical por Pombo: *La chanza*, polka para piano. Dicha obra se obsequiaba a los abonados a la revista²⁴. Sus obras continúan la tradición de la música de salón tan arraigada en Colombia desde que aparecieran impresas las primeras obras de autores colombianos en 1848²⁵. La gracia que acusan las *Brisas del Funza*, responde a la necesidad de brillar en una ocasión social única y, al parecer, Pombo cumplió cabalmente con las expectativas.

La Bogotá del gran baile de 1891 estaba saliendo del marasmo de los años setenta y ochenta, sin saber que prontamente la Guerra de los Mil Días haría trizas su entusiasmo; la población de la ciudad había crecido y en la década de los noventa tenía un nuevo asomo de vida cultural musical. La Academia Nacional de Música, fundada en 1882, avanzaba con sus conciertos y programas educativos, a la par que crecía en profesores y se vinculaban a ella músicos de las compañías de ópera. Los nombres de Oreste Sindici, Egidio Conti, A. Malenchini, Pedro D'Achiardi, Jenaro D'Aleman y Augusto Azzali, están íntimamente relacionados con la existencia y desarrollo de la institución²⁶. La actividad operática en 1891 fue frenética. En cuatro meses a partir de julio, se representaron, a ciencia cierta, los siguientes quince títulos: *La Forza del Destino*, *Ernani*, *La Gioconda*, *Fausto*, *Lucia di Lammermoor*, *Un Ballo in Maschere*, *I due Foscari*, *Aida*, *La Traviata*, *Carmen*, *Ruy Blas*, *Norma*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Trovatore* y *El Guarani*. El número de títulos pudo haber sido aún mayor, pues los bogotanos tenían por costumbre solicitar a la compañía de turno, la representación de sus obras favoritas. La orquesta constaba de músicos nacionales, si bien los cantantes por regla general, eran italianos. Mediante el estudio del Directorio de Cupertino Salgado, podemos establecer el número de músicos que hubo en ese momento en la ciudad, su especialización y algunas de las actividades realizadas en torno a la música. Figuran cinco afinadores de pianos, una agencia para el alquiler de pianos, cinco agencias musicales a donde solicitar música y músicos para eventos sociales y religiosos, cuatro fabricantes de tiples, setenta y ocho músicos (entre compositores, directores, profesores e intérpretes de instrumentos diferentes del piano), treinta pianistas y otros negocios tocantes a la música²⁷. Para el gran baile, no había duda en las mentes de los organizadores que la ciudad

²⁴ *El Zipa*, 23 de octubre de 1879, año III, núm. 14, pág. 213.

²⁵ Ver ELLIE ANNE DUQUE, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*, Bogotá, Fundación de Música, 1998.

²⁶ Ver JORGE PRICE, *Memoria histórica de la Academia Nacional de Música*, Bogotá, Imprenta La Luz, 1888-1899.

²⁷ JAIME CORTÉS. "El mapa musical de Bogotá a finales del siglo XIX", Ms., 1999.

tenía capacidad musical de sobra para hacer de su evento, todo un éxito y marcar un hito en la vida social de la Bogotá de fines de siglo. Las *Brisas del Funza* de Jorge Pombo me ofrecieron la oportunidad de escuchar los más auténticos ecos de este singular baile. Los contertulios Egberto Bermúdez y Mauricio Pombo me animaron en mi acercamiento al compositor, en tanto que Jaime Cortés me brindó su constante apoyo y colaboración.

Anuncio aparecido en la publicación de los vales *Brisas del Funza*.
Cortesía Centro de Documentación Musical – Ministerio de Cultura.
Archivo fotográfico de la Fundación



¿Quiere usted tener siempre una perfecta salud, adquirir vigor y gozar de bienestar físico e intelectual?

PROCURE TOMAR DIARIAMENTE

UNAS TRES O CUATRO BOTELLAS DE

CERVEZA KOPP'S BAVARIA.

¿CUAL ES EL MEJOR PIANO?

—¿Va usted á tocar las *BRISAS DEL FUNZA*, los encantadores vales del más bogotano de los bogotanos, en un piano *Steinway* ó en un *Weber*?... Si es así, continúe evocando los recuerdos del baile del 8 de Agosto de 1891; continúe usted imposible, arrancándole á las teclas blandas todas las armonías que le darán, y suspenda aquí la lectura de estas líneas. Pero si el piano cuyas teclas siente usted bajo su mano no es uno de esos instrumentos finísimos que honran la manufactura americana, recuerde usted que toda su habilidad de ejecutante, toda la magia de la música, perderán inevitablemente.

—Y bien... ¿debo comprar un *Steinway* ó un *Weber*? preguntará usted sorprendida. ¿Debo gastar \$ 1,500 ó \$ 2,000 para tenerlo?

—No, le diremos; hay pianos que, sin tener aquellos precios elevadísimos, se acercan mucho al *desideratum* de perfección... No compre usted un *Weber* ni un *Steinway*, pero no compre tampoco un *Neufeld*, un *Neuman* ó un *Rachals*.... Compre usted un

PIANO APOLO,

DE LOS QUE INCESANTEMENTE Y A MUY BUENOS PRECIOS VENDEN

R. SILVA E HIJO,

EN BOGOTA, EN SU ALMACEN DE LA 1.ª CALLE REAL,

ó en Honda, por conducto del Sr. HENRY HALLAM.

Compre usted uno de esos pianos, vibrantes pero suaves en el sonido, provisto de una sordina que permite el estudio sin hacerlo importuno.

Compre usted un **PIANO APOLO** de los que con entusiasmo recomiendan los primeros profesores y los primeros músicos: VARGAS DE LA ROSA, FALLON, CARLOS UMASA, HONORIO ALARCÓN y PONZO mismo, autor de las *Brisas del Funza*, de los vales adorables que están en sus manos.

Anuncio aparecido en la publicación de los vales *Brisas del Funza*.
Cortesía Centro de Documentación Musical – Ministerio de Cultura.
Archivo fotográfico de la Fundación Mvsica

Brisas del Funza

VALSES POR JORGE POMBO

Piano *Moderato* Op. 2

Introducción *pp*

pp *crecendo*

marcato *ppp* *sfzando*

Tempo di valse

1 *con fuoco* *legg. l'accompaniamento* *f* *p* *e marcato*

f *p* *mf* *tutto legato* *p*

Brisas del Funza.

Introducción y vals No 1

Cortesía Centro de Documentación Musical – Ministerio de Cultura
 Archivo fotográfico de la Fundación Mvsica

— 3 —

crecendo *f* *subito* *p*

2 *mf* *lento cantando* *e legato*

pp *mf* *cantando* *ansioso*

f

pp

mf

Brisas del Funza

continuación del vals No 1

Cortesía Centro de Documentación Musical – Ministerio de Cultura.
 Archivo fotográfico de la Fundación Mvsica