



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**“NI MOZARTS, NI ROSSINIS, NI AÚN PAGANINIS”:
CULTURA MUSICAL EN BOGOTÁ,
DE JOSÉ CAICEDO ROJAS (1816 - 1898)
A HONORIO ALARCÓN (1859 - 1920)**

Jaime Cortés Polanía

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Doctorado en Arte y Arquitectura: Historia y Teoría
Bogotá, Colombia
2016

**“NI MOZARTS, NI ROSSINIS, NI AÚN PAGANINIS”:
CULTURA MUSICAL EN BOGOTÁ,
DE JOSÉ CAICEDO ROJAS (1816 - 1898)
A HONORIO ALARCÓN (1859 - 1920)**

Jaime Cortés Polanía

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Doctor en arte y arquitectura: historia y teoría

Director:
Egberto Bermúdez
Profesor Titular, Instituto de Investigaciones Estéticas

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Doctorado en Arte y Arquitectura: Historia y Teoría
Bogotá, Colombia
2016

A Mónica y a Teo
A la memoria de mis padres y de Álvaro Cortés

Agradecimientos

Debo confesar que no ha sido fácil escribir estos agradecimientos ante el riesgo de caer en lugares comunes. Sin embargo, tal vez por primera vez, encuentro que abundar en agradecimientos no representa un riesgo, sino un gesto de justicia y honestidad más que necesario por todo lo que ha implicado concluir este trabajo, independientemente de lo acertado o no de los resultados en el mundo académico.

Muchas personas contribuyeron en el proceso de investigación y en la elaboración del texto, algunas con pleno conocimiento de lo que hacían, otras sin siquiera saberlo. Agradezco especialmente al abuelo Orlando Gaitán por su paciencia, su visión y su palabra. Él me enseñó y me sigue enseñando a comprender la música y la vida misma de maneras totalmente insospechadas para mí, incluso en los momentos más difíciles y desesperanzadores. Al él también le debo el haber aprendido sobre las grandes diferencias que puede haber entre la búsqueda de unos logros y la búsqueda de esos mismos logros a cualquier costo.

Agradezco a la Universidad Nacional de Colombia por otorgarme descarga de tiempo para realizar mis estudios doctorales y parte de la investigación. A mi director, el profesor Egberto Bermúdez, por sus comentarios, breves pero certeros, y por haberme animado a presentar resultados parciales en eventos académicos nacionales e internacionales. A los todos profesores del Doctorado en Arte y Arquitectura: Historia y Teoría, en especial a uno de sus principales gestores, el profesor Alberto Saldarriaga, quien contribuyó a que se aceptara un proyecto de investigación en historia de la música en un programa en el que la música es aún un tema marginal. A la profesora Amparo Vega por haberme acogido en sus seminarios sobre estética. Tengo especial deuda con la profesora Silvia Arango por las oportunas y sensatas decisiones que tomó para destrabar procesos de evaluación académica. Mi reconocimiento también va dirigido a David Arias, Leopoldo Prieto, Laura Felacio y Daniel Castiblanco, asistentes de la coordinación académica del doctorado, quienes me ayudaron y orientaron en varios trámites.

En la búsqueda de documentación aportaron su conocimiento varios funcionarios de la Biblioteca Nacional de Colombia, entre ellos Camilo Páez, jefe de colecciones y servicios al público, y en particular Jaime Quevedo, hasta hace poco tiempo coordinador del Centro de Documentación Musical. Sin la ayuda de ellos, todo hubiese sido más engorroso y prolongado. Otro tanto hicieron Diana Patricia Restrepo, directora técnica de la Red de Bibliotecas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, así como varios funcionarios de esta institución. Angélica Rivera, una apasionada de la

archivística y bibliotecología musical, hoy al frente de la Biblioteca de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, me advirtió sobre la existencia de muchos materiales que no hubiera conocido a través de mis búsquedas solitarias, aunque casi todos estos serán usados en investigaciones futuras.

La invitación de la profesora Rocío Londoño a participar en el Seminario de Pensamiento Colombiano, sostenido a lo largo de los años gracias al empeño del profesor Rubén Sierra, fue muy provechosa. Las observaciones que recibí desde perspectivas muy diversas en este grupo de investigadores con alto reconocimiento y trayectoria, me ayudaron a aclarar mis planteamientos. De igual forma, mis colegas en el Instituto de Investigaciones Estéticas escucharon con paciencia breves exposiciones de mi trabajo. Estoy seguro que María Claudia Romero, profesora del Instituto, se hubiera regocijado de ver esta tesis concluida, pero su tiempo entre nosotros terminó antes de lo esperado.

Todo un capítulo extenso lo ocupa mi círculo de amigos, una fuente de apoyo vital. Sin duda, fue inspirador el que muchos de ellos se hayan aventurado a agrandar su familia, con la convicción y valentía que envuelve el tener hijos hoy en día. Gracias a Juan Carlos Cubillos y Natalia Ciodaro con sus Saywa y Wanauky; a María Soledad García y Antonio Vallejo con su Ulises; a Sylvia Suárez y William López con sus Federico y Lorenzo; a Paulo Sansón y Diana Amaya con sus Celeste y Ariadna; y a Bernardo Salazar y Laura Carreño con sus Miguel y Federico. Juan Carlos, además, mantuvo contacto permanente conmigo, me alentó cuando estuve peligrosamente desencantado de mi propio trabajo y me entregó muchas de sus horas para diseñar y elaborar las bases de datos necesarias en la organización de la información recopilada.

Muchos agradecimientos a Claudia Montagut por su disposición al diálogo, por su lucidez y por haber realizado una última lectura del texto, muy contra la marcha del reloj. A Alirio Sarmiento, por su elocuencia, su inagotable vitalidad y sus correcciones. A Marta García, por aliviar mis tensiones cuando más lo necesitaba. A Lola Cojo, quien como María Claudia, nos dejó hace algún tiempo, y a toda su familia por encargarse de resolver asuntos prácticos en la distancia. A Mario Barbosa y Joel Vargas por acogerme a mí y a mi familia en México. Ellos ayudaron en la búsqueda de documentos e, incluso, enviaron otros más que se me escaparon en mis consultas.

No sé cómo hubiese sido posible terminar sin el apoyo de mi familia. María Clara, mi hermana, y su esposo, Andrés Villaveces, estuvieron siempre presentes, más de lo que imaginan. Del tío Álvaro Cortés heredé la vocación docente y recibí una ayuda inesperada. También participaron de todos estos esfuerzos Martha Robles y Daniel Briceño, con su cálida compañía, su cariño apacible y su característica discreción.

Finalmente, no tengo palabras para Mónica, mi esposa; con altas exigencias de paciencia, supo acompañarme y soportarme en todo sentido. A ella le debo no solamente el haber podido introducir este escrito en un formato de impresión a través de un procesador de palabras y el haber nutrido durante largos días unas farragosas bases de datos, sino el haberme cautivado para atreverme a entrar en el mundo de los niños con nuestro hijo Teo. Él llegó a nosotros, oportunamente, cuando esta tesis ya estaba en curso. Con toda justicia, este trabajo está dedicado a ellos dos. Naturalmente, también está dedicado a mis padres y al tío Álvaro; tengo la certeza de que si la vida les hubiera dado más tiempo, estarían acompañándome irrestrictamente como lo supieron hacer desde siempre.

Resumen

Esta tesis plantea una investigación histórica de las ideas, la estructuración de repertorios y los procesos de formación de las instituciones que en la cultura musical bogotana del siglo XIX e inicios del XX vincularon a músicos y hombres de letras comprometidos en la definición de unos criterios de valor y unos principios de autoridad asociados hoy a la noción de canon musical. Esto incluye un análisis sobre la construcción de unos discursos en torno a “grandes compositores” colombianos con sus correspondientes “obras maestras” bajo la sombra de un canon musical europeo. En dicho periodo, paulatinamente se concibieron algunas prácticas musicales como un área específica dentro del sistema de las bellas artes, diferenciando la imagen del músico de oficio, del profesional y del músico como artista. A partir de textos fundacionales en el campo de la narrativa histórica, la crítica y la semblanza biográfica, se despliega una revisión historiográfica e histórica que abarca la incorporación de la música en el sistema educativo, los procesos de profesionalización musical, los cambios de la práctica musical en la vida pública, así como los compromisos ideológicos que les dieron sustento, en medio de un cambiante entramado social y cultural capitalino, escenario sacudido por incesantes guerras civiles y una lucha por la hegemonía política.

Música - historia y crítica - canon musical - nacionalismo - Colombia - siglo XIX - siglo XX

Abstract

This thesis is a historical research about the ideas, the structuring of repertories and the processes that led to the establishment of musical institutions in the Bogota's musical culture of the 19th and the beginning of the 20th century, in which musicians and intellectuals were engaged in the definition of criteria, values and principles of authority associated with today's notion of musical canon. All of this includes an analysis around the formulations of discourses about Colombian “great composers” and their “master works” under the shadow of the European musical canon. It is also shown how some musical practices gradually appeared as specific areas in the fine arts system differentiating the image of the musician by trade, the professional musician and the musician as an artist. From the analysis of foundational texts in the field of the historical narrative, the critic and the biographical sketch an historiographical and historical review is made which embraces the incorporation of the study of music in the educational system, the processes of professionalization of musicians, the changes of the musical practices in public life as well as the ideological agreements that sustained them in the midst of a dynamic Bogota's social and cultural framework shaken by the civil wars and the political struggle for the hegemony.

Music - history and criticism - musical canon - nationalism - Colombia - 19th century - 20th century

Contenido

Agradecimientos	vii
Resumen	xi
Contenido	xiii
Lista de imágenes	xv
Lista de programas de concierto	xviii
Lista de tablas	xviii
Lista de gráficos.....	xviii
INTRODUCCIÓN	1
El tema y el periodo	1
Nociones y procedimiento	4
Organización de capítulos: síntesis de un siglo	14
1 LA BÚSQUEDA DE LA “LA BUENA MÚSICA”: CAICEDO ROJAS, OSORIO Y ARBOLEDA	21
La música indígena.....	26
El periodo colonial	29
La vida pública: el teatro y las bandas.....	31
Reformas educativas y enseñanza musical.....	41
Bentham y la música en la Gran Colombia	46
La vida musical privada y pública	57
Lo que quedó	67
2 ASOCIACIONISMO MUSICAL	69
Caicedo Rojas, hombre público.....	70
Algo más sobre la Sociedad Filarmónica.....	76
Los programas de concierto: la música instrumental en la miscelánea.....	82
Músicos de oficio versus aficionados.....	90
Conflictos sociales y políticos entre músicos	95
Acumulación de fracasos.....	104
3 DEL VIRTUOSISMO A LA ÓPERA Y LA ZARZUELA	107
Virtuosos europeos en Bogotá.....	108
La música nacional.....	119
Teatro, ópera y zarzuela	128
4 AUSENCIA, INVENCIÓN Y FRACASO DE UN CANON	139
Las redes de una élite de letrados	140
La música en las palabras	148
Música, bellas artes y guerra civil.....	157
El círculo del Repertorio Colombiano	167
“Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis”	170
El <i>Papel Periódico Ilustrado</i>	176
Guarín por Caicedo Rojas.....	181
La monumentalización de Ponce de León	184
El fracaso del canon	187

5 LA ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA	189
Price y sus colaboradores	193
Música, bellas artes y política	202
Los ideales versus la realidad	207
El mercado musical y el equipamiento para el entretenimiento	213
La música nacional.....	220
Los conciertos en la Academia.....	234
6 “LO MODERNO”, LA “MÚSICA MODERNA” Y EL “MODERNISMO MUSICAL”	257
“Lo moderno”	258
Música y política	265
Las disputas por la Academia.....	273
La polémica Alarcón-Uribe Holguín.....	279
EPÍLOGO: INSTITUCIONES MUSICALES SIN LOS MOZARTS, ROSSINIS NI PAGANINIS COLOMBIANOS	
	291
DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA.....	295
Partituras manuscritas e impresas.....	295
Álbumes de documentos y recortes de prensa	296
Publicaciones periódicas.....	296
Fuentes primarias manuscritas e impresas.....	298
Bibliografía.....	305

Lista de imágenes

IMAGEN 1-1. Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte, Fotografía de Julio Racines, ca 1860. Colección Alba Osorio de Luzardo. Tomado de Bermúdez, <i>Historia de la música en Santafé y Bogotá (1538-1838)</i> , 157.....	22
IMAGEN 1-2. “Caicedo Rojas,” <i>Papel Periódico Ilustrado</i> 94 (1887): 345.....	23
IMAGEN 1-3. “Bogotá – Inscripción del antiguo teatro,” <i>Papel Periódico Ilustrado</i> , 108 (1887): 196. .34	
IMAGEN 1-4. “Fachada del Teatro de Bogotá,” <i>Papel Periódico Ilustrado</i> , 112 (1887): 253.	35
IMAGEN 1-5. La Zebollino (María de los Remedios Aguilar). Tomado de José Ignacio Perdomo Escobar, <i>Historia de la música en Colombia</i> , 5ª ed. (Bogotá: Planeta, 1980), [128].....	39
IMAGEN 1-6. Juan Antonio Velasco, <i>Respetable público de esta capital</i> [Hoja suelta], noviembre 14 de 1824. Biblioteca Nacional de Colombia.....	61
IMAGEN 2-1. J[osé] M[aría] Samper por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1881. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_173.pdf , consulta: febrero 14 de 2015.	69
IMAGEN 2-2. Ramón Torres Méndez, “El tiple,” <i>El Museo</i> 1, 3 (1849): 42.	71
IMAGEN 2-3. Domingo A. Maldonado por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales”, 1880. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_177.pdf , consulta: febrero 14 de 2015.	75
IMAGEN 2-4. Anuncio de venta de partituras. <i>La France Musicale</i> , julio 28 de 1844, 236. Disponible en https://books.google.com.co/books?id=yLBfAAAACAAJ&pg=PA236&dq=quadrille+%22La+F%C3%A9te+des+Loges%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewjW_o6Ngt_LAhXFqR4KHfSrC_UQ6AEILjAD#v=onepage&q&f=false . Consulta: enero 15 de 2015.	86
IMAGEN 2-5. Henri Bohlman Sauzeau, <i>Le Tintamarre parisien</i> , cuadrilla para piano a 4 manos. Partitions anciennes, http://www.partitions-anciennes.com/en/accueil/1929-bohlman-sauzeau-henri-le-tintamarre-parisien-ca1850.html , consulta: enero 14 de 2015.	87
IMAGEN 2-6. Joaquín Guarín, Litografía de Froilán Gómez, 1855. Colección Luis Carlos Rodríguez. Tomado de Bermúdez, <i>Historia de la música en Santafé y Bogotá (1538-1938)</i> , 132.	90
IMAGEN 2-7. Julio Quevedo Arvelo, daguerrotipo, ca.1854. Colección fotográfica, Casa Museo Quevedo Zornoza.	93
IMAGEN 2-8. J[ulio] Q[uevedo] A[rvelo], <i>Flores del Valle</i> , La música No. 2 ([Bogotá]: Litografía de Martínez HERNÁNDEZ, 1854). Colección de partituras, Casa Museo Quevedo Zornoza (Zipaquirá).....	102

IMAGEN 2-9. Edificio de la Sociedad Filarmónica (a la izquierda) sin concluir, [s;f]. Fotografía tomada de Perdomo Escobar, <i>Historia de la música en Colombia</i> . 5ta ed. (Bogotá: Planeta, 1980), 66.	103
IMAGEN 3-1. Rafael Pombo por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1881. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_169.pdf , consulta: febrero 14 de 2015.	119
IMAGEN 3-2. F[rancisco] Boada y M[anuel] Rueda, <i>Bambuco. Aire nacional neo-granadino</i> (Bogotá: Lit. de Martínez HERNÁNDEZ, [ca. 1853]. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.	122
IMAGEN 3-3. Libreto de <i>Atila. Ópera trágica, en cuatro actos</i> (Bogotá: Imprenta de Pizano i Perez, 1858). Biblioteca Nacional de Colombia.	131
IMAGEN 4-1. J[osé] M[anuel] Marroquín por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1880. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_168.pdf , consulta: febrero 14 de 2015.	144
IMAGEN 4-2. Interior Santaferense, Ramón Torres Méndez, 1849. Óleo sobre cartón, Museo Nacional de Colombia, reg. 2096. Tomado de Bermúdez, <i>Historia de la música en Santafé y Bogotá (1538-1938)</i> , 46.	150
IMAGEN 4-3. “Santos Quijano notable músico” [con partituras en mano] por José María Espinosa, 1874. Acuarela y tinta sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia.	153
IMAGEN 4-4. “Thomas Alba Edison,” <i>Los Andes</i> , 11 (1878): 21.	167
IMAGEN 4-5. <i>Papel Periódico Ilustrado</i> , 1 (1882).	177
IMAGEN 4-6. José María Ponce de León. Grabado de Antonio Rodríguez basado en retrato pintado por Felipe S. Gutiérrez. <i>Papel Periódico Ilustrado</i> 37 (1883): 197.	186
IMAGEN 5-1. Rafael Núñez por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1880. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_164.pdf , consulta: febrero 14 de 2015.	195
IMAGEN 5-2. Jorge W. Price, recorte de prensa, publicación sin identificar, en [Álbum de documentos y recortes de prensa de Jorge W. Price], Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.	198
IMAGEN 5-3. Emanuel Conti. Tarjeta de visita, mayo 29 de 1890. Colección fotográfica, Casa Museo Quevedo Zornoza.	215
IMAGEN 5-4. Telésforo D’Aleman, <i>Método completo para con perfeccion a tocar la bandola</i> (Bogotá: s;d, 1885). Portada.	222

IMAGEN 5-5. Gumersindo Perea (música), José Selgas (texto), "Tus pensamientos. Danza para dos voces y piano," <i>Aires del país</i> . (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1883), [portada]. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.	223
IMAGEN 5-6. Gumersindo Perea (música), José Selgas (texto), "Tus pensamientos. Danza para dos voces y piano," <i>Aires del país</i> . (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1883), 1. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.	224
IMAGEN 5-7. Pedro Morales Pino, <i>Los lunares, waltzes [para piano]</i> (Chicago: The Brainard's Sons Co., 1893). Portada. Colección, herederos de Pedro Morales Pino.	232
IMAGEN 5-8. Invitación a concierto conmemorativo del primer centenario del natalicio del general procer Rafael Urdaneta, en Price [Álbum de documetos y recortes de prensa].	241
IMAGEN 5-9. Programa de concierto conmemorativo del primer centenario del natalicio del general procer Rafael Urdaneta, en Price [Álbum de documetos y recortes de prensa].	242
IMAGEN 5-10. Programa de concierto conmemorativo del primer centenario del natalicio del general procer Rafael Urdaneta, en Price [Álbum de documentos y recortes de prensa].	242
IMAGEN 5-11. Concierto de clausura, diciembre 9 de 1893, en Jorge W. Price, [Álbum de documentos y recortes de prensa], Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.	251
IMAGEN 5-12. Santos Cifuentes, <i>Scherzo op. 41</i> . p.1. Ms. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.	255
IMAGEN 5-13. Santos Cifuentes, <i>Scherzo op. 41</i> . p.44. Sección que antecede la fuga final. Ms. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.	256
IMAGEN 6-1. Narciso Garay, fotografía de Hnery Duperly, <i>Revista Ilustrada</i> 1, 5 (1898). Tomada de Egberto Bermúdez, <i>Historia de la música en Santafé y Bogotá</i> (1538-1938), 153.	259
IMAGEN 6-2. Guillermo Uribe Holguín, ca.1905. Fotografía dedicada a Carlos Umaña. Copia sobre papel. Colección fotográfica, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.	267
IMAGEN 6-3. Orquesta de la Academia Nacional de Música, dirigida por Guillermo Uribe Holguín, ca. 1906. Copia fotográfica sobre papel, en Honorio Alarcón [Álbum de documentos y recortes de prensa], Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.	270
IMAGEN 6-4. Honorio Alarcón, <i>Colombia Artística</i> , septiembre de 1909, en Honorio Alarcón [Álbum de documentos y recortes de prensa], Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.	274
IMAGEN 6-5. Programa del "Segundo Concierto", <i>Revista del Conservatorio</i> 4 (1910): [50b].	281
IMAGEN 6-6. "El maestro Honorio Alarcón en su salón de estudio", <i>El Gráfico</i> , abril 17 de 1914, 650.	287

Lista de programas de concierto

PROGRAMA DE CONCIERTO 2-1. Programa de instalación de la Sociedad Filarmónica, 11 de noviembre de 1846. <i>El Día</i> , noviembre 8 de 1846, 4.	84
PROGRAMA DE CONCIERTO 2-2. Primer concierto de la Sociedad Filarmónica, 5 de enero de 1847. <i>El Día</i> , enero 2 de 1847, 4.....	85

Lista de tablas

TABLA 2-1. Listado parcial de obras publicadas en <i>La Música</i> . Fuentes: <i>El Pasatiempo</i> : septiembre 21 de 1853, 146; octubre 12 de 1853, 176; octubre 26 de 1853, 196; noviembre 9 de 1853, 215; diciembre 7 de 1853, 262; enero 4 de 1854, 299.	102
TABLA 5-1. Relación de compositores y frecuencia de interpretación. Conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 - 1899).....	244
TABLA 5-2. Integrantes de la Orquesta de la Academia Nacional de Música en 1884. Fuente: “ <i>Gran concierto de la Academia Nacional de Música para el sábado 8 de los corrientes, en el teatro Maldonado</i> ” [Anuncio y programa de concierto], en Price, [Álbum de documentos].	246
TABLA 5-3. Frecuencia de los géneros más interpretados en los conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 - 1899).....	248
TABLA 5-4. Géneros Interpretados en piano solista o como instrumento principal. Conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 - 1889).....	249
TABLA 5-5. Obras del compositor colombiano Santos Cifuentes (1870 - 1932) interpretadas en los conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 - 1899).....	252

Lista de gráficos

GRÁFICO 5-1. Cantidad de conciertos realizados por año. Academia Nacional de Música (1882 - 1889).....	237
GRÁFICO 5-2. Relación de porcentajes por tipo de conciertos realizados por la Academia Nacional de Música (1882 - 1899).	243

INTRODUCCIÓN

El tema y el periodo

Esta tesis plantea un estudio histórico de las ideas, los repertorios y las instituciones que en la cultura musical bogotana del siglo XIX e inicios del XX vincularon a músicos y hombres de letras en torno a lo que suele asociarse hoy en día con la noción de canon musical¹. El punto de partida ha sido una serie de textos precursores en la narrativa histórica, la semblanza biográfica, el comentario y la crítica musical, géneros de escritura en los que, entre los años 1879 y 1887, el músico Juan Crisóstomo Osorio (1836-87), los literatos José Caicedo Rojas (1816-98) y Rafael Pombo (1833-1912), y el político Sergio Arboleda (1822-88) realizaron innovadores juicios de valor sobre su presente musical a la luz de relatos sobre el pasado. Nos hemos detenido en los temas que trataron, en las circunstancias culturales y sociales que los motivaron, y en las afinidades ideológicas y políticas que incidieron en la conformación de unas convenciones puestas de manifiesto en la elaboración de genealogías y jerarquías de índole musical. Este ejercicio inicial de corte historiográfico nos lanzó a realizar una amplia indagación histórica en la que hemos contrastado los contenidos de dichos escritos con varios aspectos de la vida musical que sus autores pretendieron caracterizar y moldear, los diversos tipos de instituciones musicales que contribuyeron a consolidar, y los músicos y repertorios que le dieron sentido a su quehacer como tempranos historiadores, comentaristas y críticos. Inmersos inevitablemente en los debates propios de un creciente nacionalismo, todos ellos intentaron trazar –e incluso inventar, al decir de Hobsbawm²– una tradición con el fin de delinear unas pautas que se proyectaran a un anhelado futuro cuyo alcance sobrepasara la capital y se extendiera al país.

El periodo que abordaremos está delimitado por las vidas de dos figuras protagónicas pero ciertamente relegadas a un segundo plano en buena parte de la bibliografía disponible: Caicedo Rojas, célebre escritor costumbrista, músico aficionado y gestor musical, y Honorio Alarcón (1859-1920), famoso pianista y acomodado hombre de negocios. Como pocos de sus contemporáneos, ambos fueron personajes públicos sobresalientes en el mundo musical, en la cultura y, en menor medida, en la política. Sus trayectorias y reflexiones abarcaron conjuntamente poco más de una centuria caracterizada por sucesivos intentos de incorporar manifestaciones

¹ Una de las primeras discusiones sobre el tema en Joseph Kerman, "A Few Canonic Variations," *Critical Inquiry* 10, 1 (1993): 107-25.

² Eric Hobsbawm y Terence Ranger, eds., *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002); Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, 2a ed. (Barcelona: Crítica, 1992).

actualizadas de la música europea, por la adopción y apropiación de unas ideas de un canon musical europeo, por la creación de las primeras instituciones musicales modernas colombianas – guardianas y reproductoras de las versiones de dicho canon– y por la formulación de un canon musical nacional con sus correspondientes quiebres que hacen aún del siglo XIX e inicios del XX un terreno en buena parte ignorado y desconocido en la práctica musical actual. Dicho en otras palabras, anudaron el tipo de acciones e ideales decimonónicos que se gestaron en los años post-independentistas y que tuvieron un claro punto de inflexión justamente en la etapa final de la vida de Alarcón, cuando los términos “moderno”, “música moderna” y “modernismo musical” establecieron una nueva pauta de discusión a inicios del siglo XX.

Dado que hemos partido de un examen puramente historiográfico, es necesario hacer una aclaración preliminar de tipo temporal y temática. Aunque los textos de Caicedo Rojas y Osorio se concentraron en el siglo XIX, dando una profundidad cronológica a una realidad musical que aspiraban explicar y transformar, también escribieron sobre las manifestaciones musicales prehispánicas y sobre la música del periodo colonial, especialmente sobre los años finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Si bien tales referencias sobrepasaron el siglo XIX, estaban supeditadas a la búsqueda de los orígenes de la nación tomando como punto axial el momento fundacional de los tiempos republicanos. Esta búsqueda estuvo teñida por un problema central: delimitar unos antecedentes convenientes de una música propia que entrara en el sistema de las bellas artes, es decir, una música que pudiese concebirse como una manifestación artística y que, además, tuviese un indeleble sello nacional. De esta manera, aunque identificaremos la posición que tuvo la música indígena y la del periodo colonial, no puede perderse de vista que las observaciones de Caicedo Rojas y Osorio estaban en función de todo cuanto habían vivido y, en especial, de las preocupaciones latentes en los años de publicación de sus textos.

El cierre del periodo no representa mayor escollo; instituciones, prácticas y discursos a inicios del siglo XX correspondían más claramente al asentamiento de unas nociones canónicas. En efecto, poco después de las celebraciones del Primer Centenario de la Independencia en 1910, la Academia Nacional de Música, fundada en 1882 por el comerciante y músico aficionado Jorge W. Price (1853-1953), atravesó una radical reforma en manos del violinista y compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). Este cambio se vio reflejado de manera inmediata cuando la institución pasó a denominarse oficialmente Conservatorio Nacional de Música. Con el respaldo político de la coalición bipartidista conocida como la Unión Republicana, la institución musical más sobresaliente del país comenzó un nuevo ciclo, aunque con muchos problemas. Luego de esta coyuntura, en 1912 Alarcón y Uribe Holguín, antiguos amigos y colaboradores, se enfrascaron en una polémica en la prensa que produjo el distanciamiento definitivo entre ambos músicos. El giro que provocó la polémica es una prueba más de que los valores del siglo XIX habían sufrido un

drástico resquebrajamiento. Así, si el costumbrismo literario y la retórica crítica de Caicedo Rojas contribuyeron a configurar elementos de una música nacional desde mediados del siglo XIX, y si las corrientes del modernismo literario acogieron en lo musical a Uribe Holguín desde finales del siglo para dar vida a sus intenciones reformistas posteriores, la visión romántica de Alarcón condenó, a nombre de lo que enunció explícitamente como un “anti-modernismo musical”, los planes del creador y director del Conservatorio. El pianista ineludiblemente constató cómo los valores de un nuevo siglo habían tomado la delantera.

Para toda esta franja cronológica uno de nuestros objetivos ha sido identificar los procesos de cambio en los que se acuñaron términos clasificatorios como “la buena música”, “los clásicos”, “el arte musical” y “el verdadero arte”, en contraposición a la “música popular”, la “música popular nacional” y el “*folklore*”. Fueron -y siguen siendo- términos con significados cambiantes pero también con alguna estabilidad. Como aspiramos demostrar, estos sirvieron para establecer una pretendida taxonomía en la reflexión a propósito de una realidad musical sin que hayan reflejado cabalmente ni las expectativas ni las formas de organización y competencia laboral al interior de la comunidad musical. Al abordar aspectos singulares sobre las circunstancias históricas, los aspectos ideológicos y las referencias intelectuales que iluminaron una valoración a través de dichos términos, necesariamente tocaremos varios elementos circunscritos a las estrategias narrativas, la naturaleza de las publicaciones y las características de las instituciones que sustentaron unas formulaciones canónicas. Nos enfocaremos en su contenido, en por qué privilegiaron unos temas y por qué relegaron otros. En un sentido amplio, cobra aquí fuerza la perspectiva de una historia de las ideas que no se desprende, en ningún caso, de las referencias concretas a unas prácticas musicales materializadas en unos repertorios interpretados en los ámbitos privados y, especialmente, en los ámbitos públicos.

El proceso de investigación nos llevó a consultar múltiples fuentes con el fin de examinar varios aspectos, entre otros, el proceso de institucionalización musical; la recepción de unos repertorios en el marco de unas actividades musicales específicas; las condiciones del oficio musical y su proceso inicial de profesionalización; y los conflictos que afloraron, muchas veces determinados por cuestiones de posición social, de distinción cultural o de una competencia inherente a un medio musical estructurado en varias instancias con diversos grados de formalización. Así, esta tesis ofrece una visión histórica de la música (en tanto repertorios), de los músicos y de algunas formas de recepción expresadas en el comentario y la crítica. Para desenmarañar este entramado hemos optado por un enfoque que retoma tendencias de la historia social y cultural iluminadas por las sociologías de la cultura y del arte, la sociología histórica, algo de los estudios literarios y preocupaciones de la musicología.

Nociones y procedimiento

Aunque mucho de lo que trataremos ya otros lo han sugerido y analizado, nuestro objetivo aquí es dar un nuevo matiz con algunas precisiones, nuevos énfasis y nueva información factual en una indagación que toma como base casos puntuales con cierta profundidad³. Escoger unos autores inscritos en un ámbito urbano específico nos ha permitido focalizar la investigación y darle un marco temporal más amplio. No hemos pretendido escribir una historia musical del siglo XIX, sino hilvanar esa historia a partir de aquellos que tenían la convicción de sentar juicios sobre el presente a la luz de una construcción discursiva del pasado. De allí que cada afirmación extraída de la narrativa histórica, el comentario, la crítica y la semblanza biográfica, sea contrastada con la consulta de otras fuentes con el fin de ponerlas en perspectiva. Este procedimiento se desdobra en múltiples referencias a la presencia de unos repertorios en la configuración de una vida musical pública, a la posición de los músicos en esa vida pública y a la formulación o esbozo de unos cánones que, en su forma más escueta, se expresaron a través de la construcción de unas imágenes de compositores con “vidas ejemplares” y algunas “obras de mérito”. En este punto es necesario subrayar que si bien dicha construcción no cumplió con el objetivo que se impuso, el de integrar un deseado “museo imaginario de obras”⁴ que se distinguiera por su permanencia en el tiempo y por una ineludible materialización en salas de concierto, ganó finalmente un lugar en las historias de la música.

No puede pasarse por alto, además, que nos enfrentamos a unas manifestaciones que entraron al siglo XX con un estatus menor y como antecedentes de una realidad musical aparentemente más interesante y de mayor peso estético. Con buenas dosis de prejuicios, pero con la convicción de afrontar un retador contexto de modernización, las generaciones de compositores como Uribe Holguín, sus casi contemporáneos latinoamericanos como Carlos Chávez (1899-1978) y algo más adelante Alberto Ginastera (1916-83), borrarón de un tajo casi la totalidad de la producción de sus predecesores. Conscientes de lo que hacían, cortaron con su propia historia, gesto que otros han replicado desde entonces a través de sucintos juicios con tono escéptico, negativo y hasta despectivo. Para los compositores mencionados el programa era fundar un nuevo

³ Para una síntesis histórica de la música en la ciudad ver Egberto Bermúdez (con la colaboración de Ellie Anne Duque), *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938* (Bogotá: Fundación De Música, 2000). Los trabajos clásicos son: José I. Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia* 5ta ed. (Bogotá: Planeta, 1980) y Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, vol. XX, t. 6 de *Historia Extensa de Colombia* (Bogotá: Lerner, 1966). Un trabajo reciente, con nuevos aportes y del que tuvimos conocimiento en la etapa final de elaboración de este texto es: Alejandra Isaza Velásquez, “The Musical Construction of the Nation. Music, Politics, and State in Colombia, 1848-1910” (Tesis de doctorado, University of Manchester, 2014).

⁴ La expresión en Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford - New York: Oxford University Press, 1992).

orden con recursos musicales e institucionales impensables para el siglo XIX, pero basados en las mismas premisas: la apropiación de la música y de los valores estéticos europeos y la invención sonora de lo propio. Ciertamente lo lograron al punto que influyeron en la producción historiográfica posterior cuya mirada conjunta de América Latina asumió el pasado decimonónico como algo marginal a la luz del canon europeo e ingenuo bajo el prisma del cosmopolitismo y nacionalismo del siglo XX⁵.

Sin embargo, aquí hay que señalar matices comparativos. A diferencia de Chávez y Ginastera -compositores canónicos con música que sigue vigente-, los logros de Uribe Holguín permanecen hoy visibles en el plano institucional pero no en el repertorio. En efecto, a pesar del reconocimiento que recibió en su doble labor educativa de músicos y públicos, la obra de Uribe Holguín no ha tenido el mismo efecto permanente en las salas de concierto, en ediciones de sus obras ni en un cuerpo de grabaciones extenso y de algún mérito⁶. De hecho, buena parte de su producción más ambiciosa (sus obras sinfónicas y su música de cámara) es hoy desconocida más allá de los círculos de cultores y especialistas, e incluso ha sido completamente ignorada por aquellos músicos formados en las instituciones que el mismo compositor se encargó de forjar. Si bien hay que reconocer que algunos estudios comienzan a dar un panorama más completo sobre su música y hasta han permitido escuchar algunas de sus obras, en todo caso no lo han sustraído de un canon fijado en textos de historia, ni lo han introducido en el repertorio más habitual. Una gran proporción de su creación sigue olvidada en manuscritos⁷. Lo que sí logró, y con creces, fue implantar los principios de un canon europeo con una sombra que se extiende entre nosotros aún hoy.

Aunque esta sombra gravita como uno de los ejes de nuestra exposición, rápidamente se llega a la conclusión de que la incorporación y surgimiento de un canon no se ha experimentado de manera similar en otros países latinoamericanos ni en el amplio contexto de circulación del canon musical occidental. Para no ir más lejos, ningún compositor colombiano ha entrado en las historias generales de la música occidental –si es que somos “occidente” o “el otro occidente” como

⁵ Comentarios sobre este tipo de posición en Bernardo Illari, “Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola,” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 138-44.

⁶ Estas breves observaciones en Ellie Anne Duque, “Guillermo Uribe Holguín,” *Credencial Historia* 120 (1999): 3.

⁷ Sobre Uribe Holguín sea han realizado varios trabajos, entre ellos: Ellie Anne Duque, *Guillermo Uribe Holguín y sus <<300 trozos en el sentimiento popular>>* (Bogotá: Imprenta Patriótica - Instituto Caro y Cuervo, 1980); Martha Enna Rodríguez, *Sinfonía del Terruño de Guillermo Uribe Holguín. La obra y sus contextos* (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes, 2009); Jorge Arturo Triviño Mamby, “Sinfonía No. 2 ‘Del terruño’ de Guillermo Uribe Holguín, edición de la partitura” (Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2011); Camilo Vaughan, “Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)” (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia – sede Bogotá, 2015).

lo señala Marcello Carmagnani⁸– que hoy solemos usar en los cursos universitarios, entre ellas la de J. Peter Burkholder, legatario del proyecto iniciado por Donald Jay Grout y continuado junto con Claude V. Palisca⁹. Fruto de sus reflexiones sobre los museos musicales imaginarios, en las ediciones más recientes de dicho texto, Burkholder atribuye una completa novedad la inclusión de unos cuantos ejemplos latinoamericanos, mientras la historia, aún más voluminosa y crítica de Richard Taruskin – “musicología monumental” la ha calificado Gary Tomlinson– los ha dejado de lado por completo¹⁰.

Al mismo tiempo reflexiones como la de Leonora Saavedra para el contexto mexicano hacen eco de una constatación de los estudios de Taruskin sobre la música rusa: cuando se está por fuera del ámbito europeo parece ser que solo es posible entrar en el canon a través de elementos distintivos o de alteridad. Esa entrada ha estado mediada por una sonoridad claramente discernible como mexicana, rusa, argentina, brasileña, colombiana, etc., es decir, por una marca de identidad nacional en la música misma o por algún rasgo de exotismo que demuestre su origen extra-europeo. No parece posible recibir algún tipo de reconocimiento como compositor latinoamericano en “el concierto internacional de las naciones” –para usar una metáfora desprendida de la música– si las “obras maestras” no contienen tales rasgos definitorios¹¹.

Una imagen menos desoladora la presentan varias de las historias musicales latinoamericanas, ya sea de uno o varios periodos, desde Nicolas Slonimsky y Gerard Béhague hasta las más recientes de Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez, Ricardo Miranda y Aurelio Tello¹². Aunque Colombia figura en ellas con algunos títulos y nombres, es evidente la

⁸ Marcello Carmagnani, *El otro occidente. América Latina desde la invasión europea hasta la globalización* (México D.F.: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / Fondo de Cultura Económica, 2004).

⁹ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 9ª ed. (New York: W. W. Norton, 2014).

¹⁰ Sobre las reflexiones historiográficas al respecto ver: J. Peter Burkholder, “Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years,” *The Journal of Musicology* 2, 2 (1983): 115-34; J. Peter Burkholder, “Music of the Americas and Historical Narratives,” *American Music* 4 (2009): 399-423; Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 5 vols. (Oxford: Oxford University Press, 2005); Gary Tomlinson, “Monumental Musicology,” *Journal of the Royal Musical Association* 132, 2 (2008): 349-74.

¹¹ Leonora Saavedra, “Musical Identities, the Western Canon and Speech about Music in Twentieth-Century Mexico,” *IHMSG Newsletters* 4, 2 (1998), consulta: enero 14 de 2010, <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/saavedra1.html>; Richard Taruskin, “Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music,” *The Journal of Musicology* 3, 4 (1994): 321-39.

¹² Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America* (New York: Da Capo Press, 1945); Gerard Béhague, *La música en América Latina (Una introducción)*, (Caracas: Monte Ávila Editores, 1983); Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez (eds.), *La música en el siglo XIX*, vol. 6 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, coord. por Juan Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010); Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica*, vol. 4 de *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*,

condición de medianía o *áurea mediócritas* del país, como describió Jaime Jaramillo Uribe la personalidad histórica nacional, argumento que, por demás, le sirvió a Egberto Bermúdez de conclusión para caracterizar a dos músicos del periodo colonial detrás de un mismo nombre, José Cascante (padre e hijo), que hasta inicios del siglo XXI parecían ser uno solo según los trabajos precedentes de Robert Stevenson y José I. Perdomo Escobar¹³.

No parece casual que el terreno de lo “popular nacional” (también denominada “música colombiana” desde mediados del siglo XX) es el que ha generado su propio canon (por difuso o discutible que sea) y que éste haya sido el que le ha dado presencia internacional a país. Solamente así es posible entender por qué la organización de los Premios Grammy Latinos le haya otorgado un “Histórico galardón a la Orquesta Filarmónica de Bogotá”, según se anunció en uno de los titulares del diario *El Espectador*¹⁴. Como toda orquesta sinfónica latinoamericana, la Filarmónica de Bogotá ha estado dedicada a resguardar el canon, pero también a satisfacer el sentimiento de colombianidad con el fin de justificar su búsqueda de un amplio público como parte de su labor social en calidad de institución estatal. De esta manera, una orquesta emblemática recibió un premio Grammy en la categoría de “Mejor álbum instrumental” por arreglos de lo que se ha denominado en varias ocasiones “la música tradicional y popular colombiana” y no en otro escenario por la interpretación de obras dentro del canon de la “música clásica” (para usar un término coloquial), “académica”, “de concierto”, “docta”, “culto” o “erudita” (denominaciones según el país de donde se designe)¹⁵ con repertorio de compositores colombianos.

Mientras esto sucede, buena parte del repertorio del siglo XIX y las primeras décadas del XX sigue a la espera de más ediciones, interpretaciones y grabaciones, que con los trabajos de Ellie Anne Duque y Juan Fernando Velásquez sobre la música de salón, de Bermúdez sobre una obra orquestal de Santos Cifuentes (1870-1932) y de Rondy Torres sobre la producción lírica de José María Ponce de León (1845-82), dan pie a escuchar una música y a comprenderla teniendo en

coord. y ed. por Mercedes de Vega (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011).

¹³ Jaime Jaramillo Uribe, “Algunos aspectos de la personalidad histórica de Colombia,” *Revista de la Universidad Nacional* 7 (1970): 57-75. Para las referencias correspondientes de Perdomo y Stevenson, ver Egberto Bermúdez, “Dos que parecen uno: José Cascante padre e hijo, nuevos documentos,” *Memoria. Archivo General de la Nación* 8 (2001): 105-13.

¹⁴ “Histórico galardón a la Orquesta Filarmónica de Bogotá en Grammy latinos,” *El Espectador*, noviembre 13 de 2008, consulta: enero 17 de 2015, <http://www.elespectador.com/articulo90381-historico-galardon-orquesta-filarmonica-de-bogota-grammy-latinos>

¹⁵ “Erutida” o “docta” son denominaciones comunes en el cono sur; “de concierto” en México y Chile; “académica” es más usual en el medio colombiano.

cuenta algo de sus propias condiciones de creación y recepción¹⁶. En otras palabras, más de un siglo después, sigue siendo intrigante constatar la afirmación que hizo en 1880 Sergio Arboleda y que le da el título a esta tesis: “no tenemos en música ni Mozarts, ni Rosinis [sic.], ni aún Paganinis”¹⁷.

Sin pretender salirnos del tema y el periodo, las condiciones de nuestra contemporaneidad invitan a indagar sobre los procesos por los que se instalaron en el país unas instituciones con la intención de salvaguardar, reproducir y hacer perenne un canon europeo y uno nacional, con resultados que quedan hoy circunscritos a obras en donde lo “nacional popular” es revestido de académico, como en el mencionado Grammy, bajo el oído escéptico de muchos. En consecuencia, resulta válido preguntarse por una realidad histórica que ha antecedido y desembocado, de una u otra forma, en tal situación. La investigación puede ir por otros caminos para examinar la presencia de un canon musical nacional en la historiografía, canon que es tenue, débil o simplemente ausente en el repertorio asumido como “académico” en las salas de concierto y en el campo de las grabaciones, si se afronta el estudio de las circunstancias y los pormenores en los que ese real o supuesto canon se ha sedimentado, construido, inventado, opacado y sustituido a lo largo del tiempo.

Para resolver el asunto, el tema de los cánones –no sólo musicales sino también musicológicos– cobró relevancia conceptual en América Latina desde los albores del siglo XXI. Una somera revisión ilustra las orientaciones iniciales que ha tenido la discusión. En el año 2004 una mesa redonda de la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, en la que participaron Omar Corrado, Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson, planteó el canon

¹⁶ Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*, edición de uso (Bogotá: Fundación De Música, 1998); Juan Fernando Velásquez, “Los Rostros de Euterpe: La práctica musical en Medellín vista por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)” [anexo con edición de partituras] (Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2011); Santos Cifuentes, *Sinfonía Albores musicales (trozo sinfónico), 1893*, edición, estudio introductorio y nota crítica de Egberto Bermúdez (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012); José María Ponce de León, *Ester: ópera bíblica en tres actos*, libreto de Rafael Pombo, revisión y arreglo para coro mixto de Rondy Torres (Bogotá: Universidad de los Andes – Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Unidandes, 2012); José María Ponce de León, *El castillo misterioso: zarzuela en tres actos*, libreto de José María Gutiérrez de Alba, introducción, y reducción para canto y piano y notas críticas de Rondy Torres (Bogotá: Universidad de los Andes – Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Unidandes, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2013); José María Ponce de León, *El castillo misterioso: zarzuela en tres actos*, libreto de José María Gutiérrez de Alba, introducción y notas críticas de Rondy Torres –edición crítica– partitura general (Bogotá: Universidad de los Andes – Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Unidandes, 2015).

¹⁷ Sergio Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia [I],” *Repertorio Colombiano* 4, 24 (1880): 444-45.

como objeto de debate¹⁸. Las conclusiones dieron pie a la elaboración de un par de trabajos de Corrado y Merino en los que sus autores hacen una revisión de la bibliografía disponible y avanzan en planteamientos de síntesis sobre los elementos constitutivos del canon: la producción intelectual que los avala, las instituciones que les dan legitimidad y soporte, sus mecanismos de aparición y de acción, su relación con otros tipos de cánones en los mundos de la literatura y el arte. Aunque necesariamente selectivos, retoman estudios centrales sobre el canon musical, desde el ya citado artículo “A few Canonic Variations” de Joseph Kerman en el que introdujo el tema en la musicología anglosajona, hasta los estudios históricos de William Weber, pasando por los análisis con base en la perspectiva de los estudios de género de Macia J. Citron, los debates disciplinares generados al interior de la musicología y la etnomusicología compilados por Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman, y el estudio de corte filosófico de Lydia Goehr, entre otros¹⁹.

Sin referencia a las publicaciones latinoamericanas, en el año 2005 Ricardo Miranda propuso establecer, como uno de los principales objetivos de las investigaciones musicológicas en México, un canon para la “música de concierto”, un modelo estrecho que el mismo autor, a fuerza de indagación, se ha encargado de matizar²⁰. Otro aporte interesante, por el periodo histórico que aborda y por la presencia de la noción de canon, es de Javier Marín quien desentraña la pervivencia de un canon de oficio o maestría en el ámbito catedralicio mexicano del periodo colonial que, según sus palabras, guardaba la “quintaescencia de los valores canónicos de lo hispano”, argumento aún por cotejar en detalle en una mirada comparativa²¹.

¹⁸ Omar Corrado, coord., Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson, expositores, “Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa,” *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2004-2005): 189-231.

¹⁹ Omar Corrado, “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones,” *Revista Argentina de Musicología* 5 y 6 (2004-2005): 17-44; Luis Merino, “Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena,” *Revista Musical Chilena* 60, 205 (2006): 26-33. Un texto de la conferencia de Cuba, Luis Merino, “La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928,” *Boletín Música. Casa de las Américas* 36 (2014): 3-20. Entre los estudios citados por Corrado y Merino ver: Kerman, “A Few Canonic Variations”; William Weber, “The History of Musical Canons”, en *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook (Oxford: Oxford University Press, 1999), 340-59; Macia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993); Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman, *Disciplining Music: Musicology and its Canons* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992); Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*.

²⁰ Ricardo Miranda, “Tesisuras encontradas: canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86 (2005): 95-110. Para lo que puede entenderse como su autocrítica ver Miranda y Tello, *La música en Latinoamérica*.

²¹ Javier Marín, “Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México,” *Resonancias* 27 (2010): 59.

El tema no se ha agotado. Corrado y Merino antecedieron la propuesta del canon como eje central para el I Congreso de la Rama Latinoamericana de la Sociedad Internacional de Musicología (ALAC-IMS) llevado a cabo en el año 2014 en Cuba. Como una de las bases de este congreso Malena Kuss resaltó el canon no solamente como recurso intelectual creado para sentar jerarquías desde una valoración estética, sino como resultado de un sedimento cultural de carácter provisional que varía históricamente²². La afirmación de Kuss tuvo en cuenta no solo los estudios sobre música académica, sino aquellos sobre música popular que en las últimas tres décadas varios investigadores han dado a conocer. Bermúdez, por ejemplo, realizó un análisis sobre el vallenato y sus “tradiciones canónicas escritas y mediáticas”, detectando cómo la institucionalización a través de festivales, el respaldo de importantes figuras literarias y políticas, y la amplia difusión en los medios, le han dado vuelo a componentes canónicos en tensión con una realidad más compleja dentro de la práctica y la cultura musical de la costa atlántica colombiana²³.

Dentro de inquietudes semejantes a las planteadas por Kuss, herederas de la musicología e inspiradas por roces con la antropología y la sociología, Juan Pablo González subraya la importancia de los componentes que definen el acto de la interpretación musical en la música popular de la segunda mitad del siglo XX, elemento que suscita una valoración estética de unas expresiones desprendidas de la funcionalidad (baile y entretenimiento) del tipo de música popular donde se originan²⁴. Se ha llegado hablar así de un “efecto Beethoven” en la música popular, recobrando, en un nuevo contexto, la vena crítica propuesta por Kerman²⁵.

No es casual que en este panorama haya tomado nuevo relieve una sugerente afirmación emitida por una voz de prestigio cultural y resonancia internacional como la de Alejo Carpentier: “a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias”²⁶. De allí que el mismo González no se circunscriba al problema del canon en música popular, sino al

²² Malena Kuss, “Latinoamérica y el canon,” *Primera conferencia/Congreso ARLAC-IMS, La Habana, marzo 17-21, 2014*, consulta: marzo 15 de 2015, http://www.arlac-ims.com/?page_id=141

²³ Egberto Bermúdez, “Detrás de la música: el vallenato y sus ‘tradiciones canónicas’ escritas y mediáticas,” en *El Caribe en la nación colombiana. X Cátedra Anual de Historia “Ernesto Tirado Mejía”*, ed. Alberto Avello (Bogotá: Museo Nacional de Colombia / Observatorio del Caribe Colombiano, 2006), 476-516.

²⁴ Juan Pablo González, “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX,” *El oído pensante* 3, 1 (2015), consulta: diciembre 2 de 2016, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.

²⁵ Diego Fischerman, *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Buenos Aires: Paidós, 2004). También citado en González, “Performatividades líquidas,” 3.

²⁶ Alejo Carpentier, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en música,” en *América Latina en su música*, ed. Isabel Aretz (México: Siglo XXI Editores, 1987) 17, citado también en González, “Performatividades líquidas”, 3.

de la “música chilena de concierto” con el análisis de un caso de inicios de nuestro siglo. En esta ocasión, González examina cómo aquellos encargados de hacer una lista con los compositores chilenos más representativos optaron por una consulta más “democrática” a músicos e intelectuales reconocidos. El resultado evidencia que mucho de las sanciones colectivas y aparentemente más inclusivas están permeadas de prejuicios y modas provenientes “del oportunismo intelectual a la luz del multiculturalismo, el feminismo y los estudios poscoloniales”²⁷.

Dentro del ámbito regional colombiano, pero de significativa presencia nacional, se destacan las investigaciones realizadas con el soporte institucional de la Universidad EAFIT que han dado lugar, además, a un valioso archivo y biblioteca musical. Aunque sus preguntas centrales no han sido planteadas en términos del canon, sin duda han contribuido a comprender de manera más precisa el papel de las instituciones musicales en el siglo XX. El trabajo de Fernando Gil Araque sobre la música académica de Medellín en los años 1930 a 1960 desentierra información hasta hace algunos años completamente desconocida²⁸. Así mismo, algunos de sus estudiantes han avanzado en el conocimiento histórico sobre la actividad musical de uno de los entornos urbanos más importantes del país, reputado por su desarrollo económico como foco aglutinador de producción y exportación cafetera, nodo pujante de todo tipo de industrias (entre ellas la musical) y centro cultural de impacto nacional²⁹.

Todos estos aportes replantean el estudio de diversos tipos de cánones y proponen aspectos pertinentes para el presente trabajo. El lector podrá advertir al menos cuatro dimensiones que enmarcan la apropiación de un canon europeo en Bogotá y el esbozo de un primer canon nacional. La primera establece tres tipos de cánones que, según la perspectiva histórica de Weber, se diferencian entre un canon filosófico o teórico (especulativo y generalmente distante a la práctica musical), un canon de oficio o maestría (circunscrito a los ámbitos de la formación musical y basado en la imitación de modelos del pasado) y un canon cívico o público (producto de la actividad de conciertos, su recepción y crítica). Esta claridad en la terminología abre un camino para detectar matices en la realidad colombiana que nos ocupa. En un sentido preciso, el canon público vinculado a la “vida pública” y la “esfera pública” que se abre a lo largo del siglo XIX, se

²⁷ Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013), 282.

²⁸ Fernando Gil Araque, “La ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2009).

²⁹ Aquí se inscribe el trabajo ya mencionado de Velásquez, “Los Rostros de Euterpe”; Luisa Fernanda Pérez Salazar, “Sociedad de amigos de arte de Medellín” (Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2013) y Sebastián Mejía, “La Orquesta Salazar: manifestaciones de la práctica musical en el espacio público, a través de las orquestas de salón. Medellín 1921-1929” (Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2014).

matiza a través de la crítica a la lúcida propuesta de Habermas que ha dado frutos en la indagación histórica iberoamericana a través de los trabajos congregados en torno a François-Xavier Guerra³⁰. La generalización del concepto “vida pública” no resuelve el problema si no se precisa de qué se está hablando en términos de la información histórica expuesta en las fuentes. Por ello, a lo largo de esta tesis, se discutirá el significado de dichos términos contrastados con una realidad musical concreta.

Una segunda dimensión abre la ventana a los componentes intelectuales e ideológicos que alimentaron la invención y discusión sobre un canon musical. Aquí son pertinentes las observaciones de Carl Dahlhaus quien distingue entre un juicio funcional (la música que no ha sido creada como objeto que invita a generar juicios de índole estético), otro estético (los juicios de valor que cambian históricamente) y otro histórico descriptivo (el que construye la investigación histórica). Como lo advierte Carys Win Jones, se trata de un “material secundario” a la música misma, uno de los objetos centrales -aunque no el único- de esta tesis. La tercera dimensión tiene que ver con las circunstancias sociales que sostienen una actividad musical y que sirven de termómetro para detectar el prestigio y la permanencia o no de unas obras susceptibles de convertirse en canónicas. Finalmente, la cuarta atañe a los soportes institucionales (las academias y conservatorios y la prensa escrita) que le dan vida al canon, lo difunden y le dan despliegue social y cultural³¹.

Todas estas dimensiones subyacen a lo largo del texto al tomar como punto de partida el contenido histórico y crítico de unos escritos que, como hemos planteado, nos han servido de puerta de entrada para este estudio. Si el canon también ha sido producto de un sedimento cultural, parte de ese sedimento puede dilucidarse en el examen de una cultura musical en la que prosperaron unos cimientos ideológicos a través de fases bien definidas que abarcan poco más de una centuria. El trasfondo de todo este tránsito se caracterizó por una distancia cada vez más marcada entre unas ideas y prácticas asociadas al canon europeo y otras asociadas a una música popular. Como pretendemos describir, inspirados en Larry Shiner, se trató de un proceso en el que la música pasó de ser concebida como un oficio a una práctica profesional, y finalmente, a una práctica artística más dentro del sistema de las bellas artes. A la vez, se consolidaron las bases de

³⁰ Ver el estudio clásico de Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009) y una de las críticas en François-Xavier Guerra y Annik Lemperière, “Introducción”, en *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, ed. François-Xavier Guerra y Annik Lemperière (México: Fondo de Cultura Económica / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008), 5-21.

³¹ Ver especialmente William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology* (Oxford: Clarendon Press, 1992), intr.; William Weber, “The History of Musical Canons”; Carl Dahlhaus, *Analysis and Value Judgment* (New York: Pendragon Press, 1983), 10-17; Carys Win Jones, *The Rock Canon. Canonical Values in the Reception of Rock Albums* (Burlington: Ashgate, 2008), cap. 1.

una música popular masiva, mediatizada y modernizante –como la define Juan Pablo González– tema al que contribuyen desde una perspectiva comparativa para el medio europeo la dupla de trabajos de Weber, enfocado en la programación de conciertos desde el siglo XVIII a inicios del siglo XX, y de Derek Scott, dedicado al surgimiento de una música popular en el siglo XIX³².

Al buscar respuestas, hemos tenido que hacer un giro amplio con el fin de reconstruir parte de la trayectoria vital de los hombres de letras y los músicos que en el mundo cultural bogotano participaron directamente en los procesos mencionados. Basados en pistas e indicios, hemos examinado la bibliografía y una serie de fuentes primarias (prensa, antologías literarias, documentos oficiales, álbumes personales, programas de conciertos y manuscritos) que nos han permitido sistematizar gran cantidad de información. Para no abigarrar el texto de notas, del gran cúmulo de documentación primaria consultada hemos elegido las referencias que mejor ilustran nuestros argumentos en un estilo más narrativo que analítico, naturalmente, sin sacrificar el análisis. Una vez hicimos una lectura minuciosa de los escritos, procedimos a establecer un piso histórico firme para esclarecer las condiciones en las que actuaron letrados y músicos, condiciones descritas en términos de interdependencia, un eco evidente de la sociología histórica de Norbert Elias, planteamiento con puntos coincidentes con otros dos sociólogos que avanzaron en sus estudios sobre el arte y la cultura, Howard Becker con sus “mundos del arte” y Bourdieu con su desarrollo de conceptos como “gusto”, “campo”, “capital cultural” y “distinción”³³. Si en algo habría que reclamar un utillaje conceptual más allá del canon, éste debe buscarse en la mencionada triada.

De igual forma apuntaremos a establecer cómo unos juegos de poder continuamente prosperaron bajo la esperanza de lograr hegemonías, que tal vez eran más sofismas de distracción personal y colectiva, pues finalmente se desvanecieron una tras otra por sustituciones sucesivas e inevitables en las posiciones y los balances de poder. El control sobre las instituciones y la competencia por una voz de autoridad eran tan frágiles como los diversos tipos de institucionalidad musical en un país que cerró el siglo XIX y abrió el XX con una de sus más

³² Retomo la noción de “sistema de bellas artes” y las definiciones de arte y artesanía expuestas por Larry Shiner en *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004). Google Play; Juan Pablo González, “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos,” *Revista Musical Chilena* 55, 195 (2001): 38-64; William Weber, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011); Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna* (New York: Oxford University Press, 2008).

³³ Norbert Elias, *Sociología fundamental* (Barcelona: Gedisa, 1995); Norbert Elias, *Mozart: sociología de un genio* (Barcelona: Ediciones Península, 1991); Howard Becker, *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008); Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998); Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010).

devastadoras guerras civiles, la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Fue entonces cuando prosperó la opinión de haber transcurrido una época prácticamente perdida. Si bien es cierto que es posible enumerar una serie de logros, también es evidente que los precarios mecanismos de negociación llevaron a una acumulación de fracasos y olvidos deliberados, ciertamente un aprendizaje costoso, pero reflejo contundente en la comunidad musical de lo que sucedía en la esfera política. De allí que nuestra perspectiva esté enfocada a detectar tensiones, los tipos de interdependencia y los niveles de colaboración entre diversos actores del mundo musical local.

Organización de capítulos: síntesis de un siglo

El texto está estructurado en seis capítulos a partir de una serie cronológica y temática. De manera deliberada hemos evadido elaborar un capítulo general del contexto histórico, uno de los gestos más recurrentes en este tipo de trabajos en los que se suelen presentar apretadas síntesis, mapas, cronologías y demás información básica retomada principalmente de bibliografía secundaria³⁴. Nos hemos propuesto entrar directamente en el tema y hacer las contextualizaciones pertinentes como parte de la narrativa misma, conscientes del peligro de asumir que el lector tiene un conocimiento básico de la historia colombiana, que en todo caso no nos ha parecido indispensable.

En el primer capítulo nos detenemos en la perspectiva histórica que elaboraron Caicedo Rojas y Osorio. Aunque no ahondaremos ni el pasado musical indígena ni la música indígena del siglo XIX, es un aspecto importante que planteó Osorio de manera pionera y muy lúcida, y que revisaremos someramente. De igual forma haremos una presentación general de la imagen que, tanto Osorio como Caicedo Rojas, crearon para sus contemporáneos sobre el periodo colonial. Luego nos enfocaremos en los contactos iniciales de Caicedo Rojas con la música, acotados en la pervivencia de un canon débilmente resguardado en las instituciones religiosas de origen colonial (canon de oficio o maestría según Weber y Marín) y la ruptura paulatina con dicho canon; en un patriotismo post-independentista expresado en canciones, hoy totalmente desconocidas; y en la expansión de la vida musical pública con la actividad de las bandas, los eventuales conciertos y las presentaciones teatrales desde finales del periodo colonial hasta el primer periodo republicano, es decir, hasta los años 1830.

En este contexto de las primeras décadas del siglo XIX, cuando estaba de por medio la consolidación de un nuevo Estado con la unidad bolivariana de la Gran Colombia (la Nueva Granada, Venezuela, Ecuador y Panamá) y la reorganización política una vez concluida la Guerra

³⁴ No nos detendremos aquí en los pormenores históricos de la sociedad y la política ni en las discusiones sobre la periodización. Éstos pueden consultarse en trabajos generales, hoy de referencia. Ver David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos al presente* (Bogotá: Planeta, 1994); Marco Palacios y Frank Safford, *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia* (Bogotá: Norma, 2002); Luis Enrique Rodríguez Baquero et. al., *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber* (Bogotá: Taurus, 2006).

de los Supremos o de los Conventos (1839-42), uno de los problemas más resbalosos era dilucidar las funciones que podía cumplir la música. Dicho ejercicio pasaba necesariamente por la definición de un nuevo ciudadano, objetivo primordial de las tempranas reformas al sistema educativo y la introducción de la educación musical en colegios bajo métodos que oscilaron entre el democratizador lancasteriano, gran novedad en los años 1820, hasta la pedagogía pestalociana (“objetiva” o “intuitiva”), otra novedad en los años 1840 y retomada en los años 1870. Aunque aparentemente tangencial, la concepción de la música como factor civilizador en el sistema educativo en sus primeros niveles, así como las inspiraciones secularizadoras que penetraron en el sistema universitario desde la adopción, proscripción y retorno del utilitarismo de Jeremy Bentham (1748-1832), tuvieron una prolongación en las ideas respecto a la utilidad de la música en la sociedad y en la cultura en general, tal vez más importante de lo que hasta ahora se ha podido establecer.

En el segundo capítulo examinaremos la entrada a la vida pública y política de Caicedo Rojas en medio de un liberalismo optimista, la gran fuerza ideológica de mediados de los años 1840. El anhelo civilizador jugó un papel central en los mecanismos de distinción social y cultural con la reconfiguración de la música en la vida pública, particularmente con el florecimiento del concierto público y semi-público como ámbitos diferenciados en la escena urbana. En este punto fueron notables los aportes de la Sociedad Filarmónica (1846-57) que transformaron la vida musical de la ciudad, plantearon nuevas posibilidades laborales para los músicos y dieron un paso más en el cambio de la imagen de los músicos como comunidad.

Aunque sin logros perdurables para organizarse gremialmente en su interior, como lo pretendieron músicos como Joaquín Guarín (1825-54) y Julio Quevedo Arvelo (1827-97), ni un nivel de autoconsciencia si se compara con otros oficios y profesiones, fueron intentos significativos que merecen reestudiarse con cierto detalle. Todo ello surgió sin un canon musical público claramente establecido, pero con patrones de gusto de por medio que despertaron reflexiones de las que hicieron parte músicos como Ignacio Figueroa (un músico de oficio del que hay pocos datos), hombres de letras como Pombo (poco antes de su viaje a Estados Unidos en 1855), Caicedo Rojas (por entonces en su primera fase como gestor musical) y otros más. De igual forma describiremos la posición social de los músicos de oficio respecto a los aficionados, como Caicedo Rojas, y demostraremos la gran distancia que pudo haber entre ambos por intereses divergentes en la regulación y estructuración del mundo musical a través de las instituciones musicales. Las diferencias de clase tuvieron un peso importante en las distintas instituciones que surgieron como producto de un asociacionismo no exclusivo de la comunidad musical.

En el tercer capítulo nos ocuparemos de cómo, por la misma época, una porción de la sociedad bogotana se deleitó de los sonidos orquestales y el paso fugaz de virtuosos europeos,

símbolos de un ideal cosmopolita que estimuló la creación de una música nacional. El problema era formular una distintiva fisonomía musical de nación, más allá de las difundidas y polémicas canciones patrióticas. Los hombres de letras comenzaron a publicar textos encaminados a la invención de una primera imagen (metafórica o descriptiva) de una música nacional desde el costumbrismo y el romanticismo literario. Aunque este tipo de retórica continuó por varias décadas, el golpe de José María Melo (1800-60) en 1854, un militar de origen indígena pijao con experiencia en las guerras de Independencia e inspirado en reivindicaciones sociales, desató una alianza militar entre las élites que aplastó estos ideales populares sin solucionar una unidad nacional pues, a la postre, ahondaron aún más las diferencias partidistas entre liberales y conservadores, postergando los planes de institucionalización musical.

En la segunda parte de este capítulo nos enfocaremos en una nueva fase histórica iniciada con el decaimiento de los géneros musicales teatrales hispánicos (la tonadilla escénica y sus derivados) frente a la incursión de la zarzuela y la ópera, géneros que tuvieron un claro predominio desde finales de los años 1850, especialmente desde la llegada de la primera compañía lírica italiana en 1858. A partir de entonces, dichos géneros se ensayaron como moldes para la creación de obras nacionales desde los años 1860, sentando las bases para que en los años 1870 surgiera José María Ponce de León (1845-82) como compositor lírico nacional, un músico respaldado irrestrictamente por Pombo luego del regreso del poeta al país a finales de 1872.

En el cuarto capítulo abordaremos los antecedentes de la formulación e invención de un canon, es decir, el paso de los diagnósticos negativos de Osorio y Arboleda a las semblanzas biográficas de Caicedo Rojas sobre Guarín y de Pombo sobre Ponce de León. Surgió la historiografía musical colombiana, un comentario musical más informado y crítico, y la semblanza biográfica como recurso intelectual para esbozar un canon nacional. En la primera parte haremos una caracterización del entorno social, cultural y político de los letrados preocupados por establecer juicios de valor en las artes en general. De igual forma, dedicaremos un apartado a revisar los géneros, las estrategias narrativas y las publicaciones que dieron campo a este tipo de reflexiones.

Continuaremos con un análisis de la recomposición de la institucionalidad musical y artística en los años 1870, en la que se incluyó la formación musical en niveles básicos en el sistema de educación pública y el intento de formalización de una enseñanza artística especializada. Aquí tomó la voz el gran proyecto reformista del Olimpo Radial (1863-1878/1886) en las escuelas del país, echado a andar con una misión pedagógica alemana bajo la sombra protectora de la constitución de Rionegro, sancionada en 1863 luego de la guerra civil de 1860-62, y los intentos de algunos conservadores de instalar unas instituciones de vocación artística. Aunque los liberales en el poder sentaron las bases de lo que podía hacerse por medio de iniciativas ambiciosas y de

amplio alcance, todo llevó a un descalabro contundente con otra guerra civil en 1876-77, no por casualidad llamada coloquialmente la “Guerra de las Escuelas”. De esta manera, los proyectos de la Academia Vásquez (1873), para la que tanto trabajó Pombo, la Sociedad Filarmónica (1875) que se esforzó en reinstaurar Jorge W. Price (1853-1953), y la formación musical en colegios públicos, quedaron pospuestas por un tiempo para ser retomadas con características distintas, enlazadas ahora a las orientaciones ideológicas opuestas dentro del giro conservador que trajo la Regeneración, periodo que cubrió más o menos las últimas dos décadas del siglo.

El quinto capítulo resume la fundación y consolidación de la Academia Nacional de Música, sus orígenes, características y su programación de conciertos entre 1882 y 1899. A su vez, desentraña las tensiones que generó una profesionalización musical que nació de un proyecto de Price como músico aficionado interesado en revivir la Sociedad Filarmónica de mediados del siglo, en la que había participado activamente su padre Henry Price (1819-1863), pero que terminó siendo un establecimiento educativo de carácter oficial. En este sentido, no solamente nos enfocaremos en la Academia como institución, sino en su presencia en la vida musical de la ciudad en directa pero no explícita competencia con músicos profesionales (sobre todo italianos) que conquistaron un espacio en el renovado aparato para el ocio y el entretenimiento. Price logró crear un nicho modesto de formación con derivaciones operáticas (oberturas, trozos y arreglos), música de salón y algo del canon europeo (Mozart, Beethoven, Haydn y sobre todo Chopin) como centro gravitacional del repertorio estudiado e interpretado públicamente, algo que Caicedo Rojas no dudó en llamar “la buena música” para las nuevas generaciones.

A inicios de los años 1890 dos miembros de estas nuevas generaciones, Santos Cifuentes (1870-1932) y Andrés Martínez Montoya (1869-1933), exhibieron sus destrezas como los primeros músicos que realizaron estudios en composición en un entorno académico bajo el ideal de la música dentro del sistema más claramente diferenciado de las bellas artes³⁵. Cifuentes, además de cumplir el ciclo para recibir un diploma avalado por el Estado, incursionó en la creación de música nacional en formato orquestal, trasvasando a un trozo sinfónico (su *Scherzo op. 41*) los recursos de la ópera italiana como paradigma. Por su lado, otros que también pasaron por la Academia, como Emilio Murillo (1880-1942), o que muy rápidamente se marginaron de ella, como Pedro Morales Pino (1863-1926), se dedicaron a cultivar lo que a inicios del siglo XX se conoció como la “música popular nacional” llegando a convertirse en figuras canónicas bajo otra dinámica de canonización. La música popular también ha generado sus propios cánones sustentados en los medios de difusión y en los nacientes ámbitos del ocio y entretenimiento urbano³⁶.

³⁵ Shiner, *La invención del arte*.

³⁶ Jones, *The Rock Canon*.

En el sexto capítulo estudiaremos las formas como se abrieron aún más las brechas entre lo “artístico” y lo “popular”, proceso interdependiente con la lucha por el control de las instituciones musicales estatales. A mediados de los años 1890 el violinista y crítico Narciso Garay (1876-1953), otro miembro del mismo grupo generacional de Cifuentes y Martínez Montoya, planteó un nuevo horizonte musical y estético a nombre de lo que denominó “lo moderno” bajo el influjo intelectual de los literatos modernistas. Esta voz renovadora la retomó y desarrolló en su potencial reformista Uribe Holguín, un músico formado en la Academia como violinista, pero también de manera privada con Garay y posteriormente como compositor en la Schola Cantorum en París. A su retorno al país en 1910, Uribe Holguín fue el principal artífice del establecimiento de una práctica educativa y una actividad de conciertos con la transformación de la Academia en Conservatorio, gracias a un irrestricto respaldo político.

Esta vez, Uribe Holguín estaba anclado a una nueva versión de canon, alejado de la ópera italiana y de la música popular, e imbuido en la versión scholista de su maestro y mentor, el compositor francés Vincent d'Indy (1851-1931). Price y Cifuentes, con altos compromisos con la vieja política de la Regeneración, salieron derrotados en esta contienda y, poco después de concluidas las celebraciones del primer Centenario de la Independencia, quedaron marginados para siempre de la institucionalidad musical oficial colombiana. Mientras Uribe Holguín se mantuvo incólume en su posición de poder como director del Conservatorio por el siguiente cuarto de siglo, en 1912 Alarcón hacía uno de sus últimos llamados como músico colombiano formado en Europa bajo las pautas del siglo XIX, alertando sobre los peligros de tales propósitos reformistas que parecían imponerse a toda costa.

Este fue el trasfondo, en el que no ahondaremos, que heredó otra generación de la que son buenos ejemplos los violinistas Leopoldo Carreño (1889-1968) y Anastasio Bolívar (1896-1949), músicos muy secundarios en la historiografía, ambos con estudios en el entorno académico gobernado por los ideales de la música como arte dentro de un canon más familiar al que conocemos hoy. Como discípulos y colaboradores directos de Uribe Holguín, a mediados de los años 1910 entraron al mercado laboral como profesionales que participaron de las instituciones protectoras del canon (el Conservatorio y su orquesta), y en el caso de músicos como Bolívar, que intentaron simultáneamente crear un nicho bajo su propio control en los circuitos comerciales del medio capitalino con música popular tanto nacional como de circulación internacional, interpretada por orquestas de salón y de baile, jazz bands y otras configuraciones muy flexibles³⁷.

³⁷ Sobre este temas ver breves observaciones en Jaime Cortés Polanía, “El tango <<Chocoanita>>: un augurio musical de los años 1920 en Colombia,” *A Contratiempo* 15 (2010), consulta: enero 15 de 2013, <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/partituras/el-tango-chocoanita-de-anastasio-bolvar-un-augurio-musical-de-los-aos-1920s-en-colombia.html>

Al mismo tiempo, los seguidores de Morales Pino y de Murillo estaban comprometidos con la música popular nacional cuya sonoridad se cristalizó en tríos (bandola, tiple y guitarra) y en su versión ampliada de estudiantinas. Aunque, como hemos dicho, no nos ocuparemos de la generación de Carreño y Bolívar, ésta encarnó el inicio de un nuevo ciclo en el que las distinciones entre la música como arte y como profesión, entre el músico como artista y como profesional, se definieron en términos de una división hacia el público, pero que muchas veces resultó completamente inoperante desde la práctica laboral de los músicos. Todas sus arenas de desempeño estaban embebidas en lo que la prensa recibió como una disputa entre una “buena música”, “arte serio” o “verdadero arte” por un lado, una “música popular” y una “música popular nacional” por otro, sin que haya habido alternativa alguna para las vanguardias que penetraron en otros países latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX³⁸.

Si algo conectó a todos los que hemos mencionado hasta aquí, y que mencionaremos a lo largo de este trabajo, esto fue su pertenencia a una misma comunidad musical profundamente fracturada en su interior, pero doblemente preocupada por la búsqueda de modelos ejemplarizantes y la apertura de una serie de posibilidades y oportunidades concretas para prácticas musicales múltiples. Examinaremos las sucesivas tensiones planteadas por el discurso sobre la música como arte versus las alternativas laborales por las que los músicos se ganaban la vida en un medio concreto. Una y otra vez, estos procesos de cambio, con todas sus contradicciones, aunque con una dirección en temporalidades de mediano plazo que sobrepasaron una generación, han sido catalogados como de modernización en su acepción más amplia; desembocaron en la estructuración de una vida musical con instituciones y formas de organización específicas que generaron diversos discursos sobre un canon a través de textos, obras musicales y programas de concierto³⁹.

³⁸ Para dos estudios en profundidad sobre las vanguardias en América Latina ver: Alejandro Madrid, *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008); Omar Corrado, *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897-1972)* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010).

³⁹ Aunque la bibliografía sobre modernización en Colombia es amplia, unos de los aportes de síntesis aún vigentes son: Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’ en el caso colombiano,” *Análisis Político* 20 (1990): 23-45; y Jorge Orlando Melo, “El proceso de modernización en Colombia, 1850-1930,” en *Predecir el Pasado: ensayos de historia de Colombia* (Fundación Simón y Lola Guberek: 1992), 109-36. Sobre las nociones modernidad, moderno, modernización y modernismo a propósito de lo musical, ver las aclaraciones de Alejandro Madrid en *Los sonidos de la nación moderna*, 13-16.

1 LA BÚSQUEDA DE LA “LA BUENA MÚSICA”: CAICEDO ROJAS, OSORIO Y ARBOLEDA

A finales de 1879 la prestigiosa revista *Repertorio Colombiano* publicó el artículo “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” de Juan Crisóstomo Osorio (IMAGEN 1-1), como otros lo han señalado, la primera narrativa histórica sobre música en Colombia y una de las más tempranas en el ámbito latinoamericano¹. Dada la novedad de su empeño, Osorio se sintió obligado a establecer los fundamentos de su escrito de manera clara y precisa a través de una definición tipo diccionario: “La historia de la música de un país es la relación de todos los acontecimientos que, desde su origen, hayan influido en el establecimiento y progreso del arte, así como de los descubrimientos que se hayan hecho en él, dando asimismo una idea de carácter y estilo a su música”². En varias de las palabras que usó (origen, establecimiento, progreso, arte, carácter y estilo), reveló unas preocupaciones persistentes con implicaciones nada minúsculas en una narrativa que cumplía el papel de bisagra entre el pasado y el futuro. En esta bisagra, el pasado lejano, aún indescifrable para Osorio, correspondía al mundo ignoto de las culturales musicales indígenas prehispánicas de las que quedaban apenas unos pocos vestigios y unas prácticas actuales en buena parte desconocidas. El futuro era una deseada música nacional con “carácter y estilo” propio, producto de una combinación entre elementos heredados, ante todo de origen hispánico, y de la inspiración desprendida de las “escuelas” (la italiana, la francesa y la alemana) con unas necesarias reglas de composición establecidas que, de manera incontestable, debían entrar en los dominios de lo que no dudó llamar “arte”³.

El trabajo de Osorio no estaba aislado de preocupaciones similares y más generales que compartieron otros, desde ópticas muy diferentes, pero atendiendo al mismo problema sobre los orígenes, el diagnóstico del presente y el desvelo por un porvenir. Al año siguiente el acaudalado político y educador caucano Sergio Arboleda dio a conocer, también en el *Repertorio Colombiano*, su

¹ Juan Crisóstomo Osorio, “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia,” *Repertorio Colombiano* 3, 5 (1879): 161-78. Sobre el contexto del escrito de Osorio ver comentarios puntuales en: Egberto Bermúdez, “Historia de la música vs. historia de los músicos,” *Revista de la Universidad Nacional* 1, 3 (1986): 8-9; Bermúdez, *Historia de la música*, 157; Juliana Pérez González, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2010), 83.

² Osorio, “Breves apuntamientos,” 162.

³ Osorio, “Breves apuntamientos,” 162 y 178.

influyente ensayo “Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia”⁴. Para Arboleda el balance de estos campos, incluida la música, pasaba por un examen no sólo de los actos legislativos recientes en manos de los gobiernos liberales –que ciertamente motivaron su escrito– sino de unas causas históricas que habían desembocado en un visible atraso estatal de una institucionalización para el fomento de unas comunidades de científicos, letrados y artistas. Esas causas, según Arboleda, se desprendían de la condición republicana, en sus palabras, periodo de una “complicada revolución (verdaderamente extraordinaria y tal vez única en los fastos de la humanidad) que experimenta nuestra patria de setenta años acá, y que afecta á un tiempo á lo religioso y moral, á lo social y lo político, y á lo económico y mercantil”⁵. Según el autor, los elementos esenciales de la nación debían buscarse exclusivamente en el pasado hispánico y en su transformación a lo largo del tiempo, y no en aquellos que han querido “tornarnos de la noche á la mañana en ingleses, en franceses, en alemanes y hasta en quichuas ó muiscas”⁶.

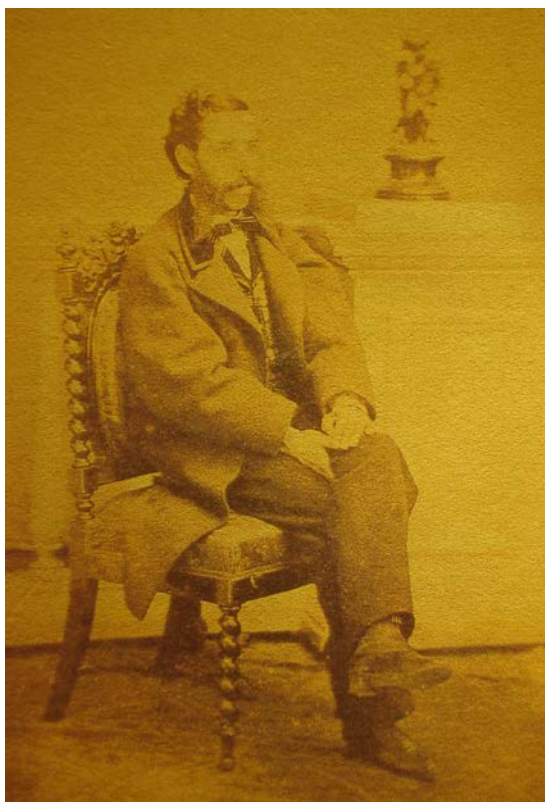


IMAGEN 1-1. Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte, Fotografía de Julio Racines, ca 1860. Colección Alba Osorio de Luzardo. Tomado de Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá (1538-1838)*, 157.

⁴ Sergio Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia [I],” *Repertorio Colombiano* 4, 14 (1880): 442-52; “Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia. II,” *Repertorio Colombiano* V, 15 (1880): 1-57. La primera entrega, mucho más corta que la segunda, se ocupa de las letras y las bellas artes; la segunda entrega se ocupa de las ciencias. En adelante nos referiremos a la primera entrega.

⁵ Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes,” 444.

⁶ Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes,” 445.

Seis años más tarde, en 1886, José Caicedo Rojas (IMAGEN 1-2), otro letrado de élite y también asiduo colaborador del *Repertorio Colombiano*, aportó nuevas reflexiones en dos de sus textos más conocidos: su artículo “Estado actual de la música en Bogotá” y su crónica costumbrista *Recuerdos y apuntamientos*. El primero lo publicó en dos entregas del periódico *El Semanario* y posteriormente, dada su calidad e importancia, lo reeditó de manera autónoma como folleto. Se trata de un escrito crítico, directo y demoledor, en el que concluyó que la actividad musical urbana capitalina atravesaba por uno de sus peores momentos. En tono de reclamo, Caicedo Rojas se preguntaba: “¿No estamos pues, en la época de la decadencia y perversión del gusto?”⁷.

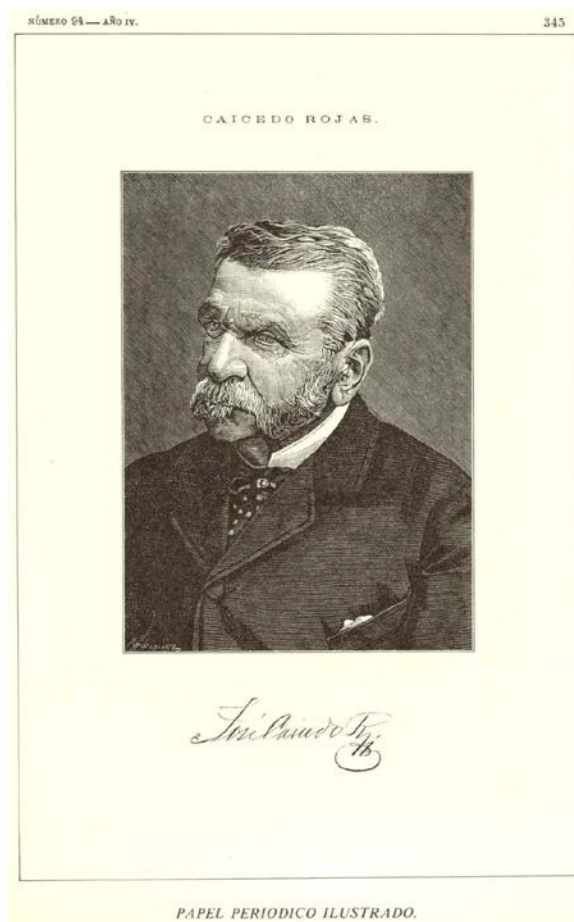


IMAGEN 1-2. “Caicedo Rojas,” *Papel Periódico Ilustrado* 94 (1887): 345.

Si bien es cierto que, como crítica musical, se concentró en la valoración de su presente, en varias secciones partió de información extraída de sus recuerdos, con mucho de realidad, pero también con algunas distorsiones de esa realidad. Las secciones históricas o de memoria personal

⁷ José Caicedo Rojas, “Estado actual de la música en Bogotá,” *El Semanario*, mayo 13 y 16 de 1886, 41-42 y 34-35. Dada la calidad e importancia de este texto, poco después se reeditó de manera independiente, aunque sin ningún dato de impresión: José Caicedo Rojas, *Estado actual de la música en Bogotá* ([Bogotá: *El Semanario*, ca.1887]). En adelante citaré este folleto.

le sirvieron como punto de comparación que podría reducirse, casi en su mayoría, al lugar común de “todo pasado fue mejor”. En efecto, en su opinión, “la buena música” en la capital tenía unos orígenes en una acumulación cronológica: en los años 1820 con varios músicos que interpretaban “las obras maestras de los grandes compositores clásicos” y con las bandas que, por la misma época, ejecutaban “todo con gusto y exactitud”; las compañías italianas de ópera que desde mediados del siglo habían contribuido “no poco á desarrollar el gusto [...] á formar el buen criterio musical”; la tradición eclesiástica, “madre de las bellas artes y autoridad única en materia de disciplina” que había “permitido lo que se llama la música clásica”; y finalmente, gracias a “una docena de señoritas”, que para el momento de la publicación del artículo, aún amaban “de veras la buena música”⁸.

Las menciones a los “clásicos” y al “buen gusto” las encontramos de nuevo en sus *Recuerdos y apuntamientos*, cuyos capítulos I a XXXVIII circularon por entregas en el *Papel Periódico Ilustrado* entre los meses de septiembre de 1886 y abril de 1887, y en su versión completa como libro, hasta el capítulo XLI, en 1891⁹. En este caso, la música y los músicos estaban incrustados en una exposición más general y panorámica sobre otros aspectos de la sociedad y la cultura. Sin embargo, a diferencia del tono crítico en su *Estado actual de música en Bogotá*, esta vez desarrolló su narrativa según las convenciones condescendientes del costumbrismo. A pesar de la ligereza de la prosa en su búsqueda de amenidad, no faltaron juicios críticos. Sin ser una exposición histórica como la de Osorio, la sucesión de fragmentos se extendía al siglo XVI, con referencias muy someras sobre música indígena y a la actividad musical circunscrita a los siglos XVIII y XIX, desde que el español Pedro Carricate se ocupó como director de banda y del conjunto musical que actuó en el Coliseo a finales del periodo colonial, hasta Santos Quijano (ca.1807-ca.1887), maestro de capilla de la Catedral de Bogotá a inicios de los años 1880 que, según Caicedo Rojas, interpretaba el órgano como ningún otro y solía dirigir “los aires de Mozart, Beethoven, Haydn, Weber y otros clásicos”¹⁰.

En su conjunto, todos estos escritos tenían algo en común y novedoso que salta a la vista: su conciencia histórica y unos juicios de valor que hasta entonces no se habían expuesto con tal claridad y extensión en el esporádico comentario musical y en lo que podríamos identificar, en un

⁸ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 3, 15, 10, 5 y 19 respectivamente.

⁹ José Caicedo Rojas, “Recuerdos y apuntamientos,” *Papel Periódico Ilustrado* 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112 y 113 (1886-1887): 35-37, 51-53, 68-71, 99-102, 138-41, 147-49, 172-76, 183-86, 200-03, 233-39, 247-52 y 263-65. Una reedición posterior, basada en lo publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*, y por lo tanto también incompleta, es *Recuerdos y apuntamientos*, Biblioteca de Cultura Popular Colombiana (Bogotá: Ministerio de Educación, 1950). La obra completa se publicó como *Recuerdos y apuntamientos ó cartas misceláneas* (Bogotá: Imprenta de Antonio M. Silvestre, 1891). En adelante citaré la edición de 1891.

¹⁰ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 55.

sentido laxo, como la temprana investigación musical en el país. En su época contenían intenciones, características y alcances inéditos. No salieron a la luz en algún rincón de una publicación periódica condicionada por su vigencia efímera, sino que eran textos de mayor aliento, más elaborados y mejor logrados, dados a conocer en publicaciones de alto estatus literario y cultural. Pretendían evaluar la presencia y la ausencia de modelos, enaltecer trayectorias, lanzar opiniones y reflexionar sobre lo que hoy la historiografía delimita como canon musical. A pesar de la diferencia de géneros (historia, ensayo, crítica musical y crónica costumbrista), pueden considerarse los primeros trabajos que se preocuparon por trazar un devenir musical con base en una revisión tanto del pasado lejano como reciente, con el objetivo de avanzar en la elaboración de ideas a propósito de modelos ejemplarizantes para el país. No es nada casual que, con el paso de los años, todos ellos se convirtieron en textos antológicos, varias veces reeditados y muchas más citados como fuentes históricas¹¹.

Aunque hasta ahora han sido leídos y usados en su condición de documentos históricos, también pueden ser examinados en tanto discurso historiográfico en el que sus autores privilegiaron unos temas, unos hitos y unos personajes. A grandes rasgos, en Osorio y Caicedo Rojas (y en menor medida en Arboleda) había un consenso respecto a la elección de los temas. Éstos surgieron íntimamente relacionados con sus experiencias vitales; de allí que una gran porción de lo que escucharon y vieron durante sus vidas, incluyendo la acumulación de una memoria heredada de una generación inmediatamente anterior que había presenciado los años finales del siglo XVIII, haya sido lo que los llevó y les permitió registrar eventos específicos. Al momento de publicar sus escritos, Osorio, Arboleda y especialmente Caicedo Rojas (el mayor de los tres), eran hombres maduros que habían trasegado por varias décadas del siglo XIX y que habían vivido en carne propia la secularización fragmentada, los avances tímidos en la democratización, el anhelo y esquivo cosmopolitismo, el aún más resbaloso e inasible nacionalismo, la fractura y discontinua institucionalización de la educación general en todos los niveles, la transformación del oficio musical y la instalación de una idea no muy precisa para entonces, aquella que establecía que la música hacía parte de un área singular en el sistema de valores de las bellas artes, junto a la literatura, la arquitectura, la pintura y la escultura¹².

Con estos preliminares, en este capítulo nos detendremos en dos aspectos: por un lado, en desglosar una parte de la información que aportaron los textos mencionados hasta las dos décadas post-independentistas (los años 1820 y 1830), es decir, el fin del periodo colonial y el primer

¹¹ Sobre algunas de las diferentes ediciones de estos textos, ver Carmen Ortega Ricaurte, “Contribución a la bibliografía de la música en Colombia,” *UN. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural - Universidad Nacional de Colombia* 12 (1973): 83-255.

¹² Shiner, *La invención del arte*.

periodo republicano que se afianzó como núcleo problemático y polémico para los historiadores del siglo XIX y, por otro, ubicar históricamente experiencias destacadas que marcaron la personalidad y los intereses de Caicedo Rojas. Es una combinación de historiografía, atenta a la perspectiva de los autores, y de historia, enfocada a documentar cómo enlazaron sus vidas a sus textos y cómo fueron selectivos en el ejercicio de escritura. Como veremos, los componentes centrales de sus narrativas tenían un doble horizonte: establecer una genealogía de “la buena música” como valor que debía entrar finalmente en la vida pública, e identificar las posibles fuentes de una música nacional.

La música indígena

De manera pionera, Osorio planteó la pregunta sobre las expresiones musicales de pueblos indígenas y sus implicaciones en el contexto nacional. Para ello, su división temporal era importante desde el punto de vista de la disponibilidad de documentos: antes de la llegada de los españoles, la conquista, el periodo colonial y el siglo XIX hasta el momento en que realizó sus publicaciones tardías. Aunque afirmaba detener sus relatos a mediados del siglo XIX con la muerte del pianista y compositor Joaquín Guarín, en su exposición incorporó información “etnográfica” sobre manifestaciones campesinas e indígenas¹³. Ante la falta de fuentes musicales para la época prehispánica y para el periodo colonial, concluyó que era imposible dar cuenta sobre la música indígena de manera satisfactoria. Especuló que si hubiese tenido algún material, si al menos los cronistas hubiesen dejado algún tipo de notación, hubiera podido saber algo sobre los periodos de penetración y dominio español.

Lo interesante es que fue más allá al pretender establecer comparaciones (el método que retomaba la musicología comparada de otras ciencias y disciplinas) entre “la música de nuestros indios con la que existía entonces en el Mundo Viejo”¹⁴. No se resistió a hacerla al cotejar lo que él mismo había escuchado con aquello que comentaron los cronistas (hoy diríamos información etnográfica con información etnohistórica). Prevalció en sus apreciaciones que la música indígena era triste en su carácter y, por tanto, coherente con las formas de expresión de un pueblo vencido; “cantan y tocan siempre en un tono lúgubre” escribió Osorio¹⁵. A su vez, afirmó que el estilo debía ser igual o semejante a la antigua música de la India, China y Persia, de la que tenía a la mano algunas muestras en publicaciones que no identificó. Tuvo que conformarse con sintetizar la poca

¹³ Bermúdez, *Historia de la música*, 157; Egberto Bermúdez, “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos,” en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*, Colección Crónica 3 (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Dirección Nacional de Divulgación, 2006), 20-22.

¹⁴ Osorio, “Breves apuntamientos,” 163.

¹⁵ Osorio, “Breves apuntamientos,” 163.

información disponible, especialmente respecto a los instrumentos. Esta perspectiva demuestra una preocupación más global y una búsqueda de explicaciones de procesos de gran alcance a través del cotejo de fuentes y su interpretación.

La valoración de la música indígena era importante para Osorio, pues de acuerdo a su premisa, del agregado y la conjunción de fragmentos finalmente surgiría una unidad cultural y una música nacional, una opinión que llegó a ser compartida en su época. Sin embargo, no toda la música que consideraba indígena era homogénea. En su estudio asumió tácitamente una distinción, ya difundida en la novela romántica de tema indígena, entre los pobladores indígenas denominados en el siglo XIX como “civilizados” (aquellos inmersos en los principales núcleos urbanos) y los indígenas “bárbaros” o “salvajes” (los habitantes de regiones lejanas, impenetrables y selváticas)¹⁶. La mayor información que tenía correspondía a los primeros, por esta razón, en su exposición se superponen sus observaciones sobre música indígena con música campesina. Enfatizó no haber tenido la oportunidad de realizar audiciones y, tal vez, hasta transcripciones de manifestaciones musicales de diversos grupos en regiones apartadas; no sabía nada ni de “Chocóes, ni Caquetáes, ni Cunáes, &c.”. Sin embargo, subrayó que “todo pueblo, por poco civilizado que esté, por salvaje que sea, comunica á su música carácter de nacionalidad”¹⁷. Sus observaciones obedecían a una justificación sobre las repercusiones que podía tener todo este conocimiento sobre una base étnica y cultural que Osorio pudo definir con la siguiente afirmación, inusitada en su momento: “Porque al fin y al cabo eso contribuiría en parte á ayudarnos á averiguar de dónde *somos criollos*”¹⁸.

Las inquietudes de Osorio eran un eco de los avances en el campo general de los estudios de las “antigüedades” que abordaron el mundo indígena, revitalizados a mediados del siglo XIX cuando retomaron la idea de Alexander von Humboldt (1769-1859) de que, como lo señala Clara Isabel Botero, “la sociedad muisca había sido una ‘civilización’”¹⁹. Sobre esta idea avanzaron, entre otros, el antioqueño Manuel Vélez Barrientos en su labor de coleccionista, el historiador Joaquín Acosta (1800-53) en su libro *Compendio histórico de la conquista y colonización de la Nueva Granada* (1848), el científico y filólogo Ezequiel Uricoechea (1834-80) en su *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas* (1854), la Comisión Corográfica en su proyecto de registro y recolección (1850-59,

¹⁶ Carl Henrich Langebaek Rueda, “Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la independencia,” *Revista de Estudios Sociales* 25 (2007): 46-57.

¹⁷ Osorio, “Breves apuntamientos,” 163.

¹⁸ Osorio, “Breves apuntamientos,” 163. Los resaltados en el original.

¹⁹ Clara Isabel Botero, *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales / Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, 2006), 52.

1860-62), y luego el coleccionista Romualdo Cuervo Rubiano (1801-71), capellán del Hospicio en Bogotá, y el médico y científico Liborio Zerda (1830-1919), antiguo asistente de Uricoechea.

La visión musical del pasado indígena propuesta por Osorio se vería complementada, al menos someramente y a retazos, en las páginas del *Papel Periódico Ilustrado* con la publicación de “El Dorado”, un texto de Zerda que hacía parte de un trabajo más amplio del que ya había dado a conocer algunos resultados en las exposiciones nacionales de 1866 y 1871²⁰. Allí los lectores pudieron apreciar reproducciones de representaciones de unos cuantos instrumentos y “escenas musicales”, por demás, poco usuales en la cultura del impreso. Del mismo modo, siendo director del Museo Nacional entre 1881 y 1884, Caicedo Rojas se interesó por la recolección de objetos que “representen las razas de nuestro país y su estado de civilización anteriores á la conquista, y muy particularmente aquellos que sirvan para establecer los problemas aún oscuros de la etnología colombiana”²¹. Esto se prolongaría, sin ninguna sistematicidad, con algunas menciones en sus *Recuerdos y apuntamientos*, entre ellas la participación de indígenas y españoles con “toques de clarines, cornetas, fotutos y salvas arcabuces” en el levantamiento de una cruz al frente de la capilla de paja para la fundación de Cartagena. La intención del literato era escenificar los resultados de la evangelización en su unificación de creencias simbolizadas en las diferentes imágenes emblemáticas de Cristo que se habían hecho famosas en el país, entre ellas, un cuadro de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), un pintor nacional que Humboldt había elogiado en su visita a Bogotá a inicios del siglo XIX²².

Otro registro de inicios de los años 1880 completa un panorama en el que la interpretación de lo indígena había llegado a ser problemática e, incluso, había despertado un debate personal e ideológico entre Miguel Antonio Caro (1845-1909), uno de los principales arquitectos ideológicos de la Regeneración, y el escritor y político Jorge Isaacs (1837-95) cuando éste último publicó su “Estudio sobre las tribus indígenas del estado del Magdalena, antes provincia de Santa Marta” en los *Anales de Instrucción Pública*. El trabajo de Isaacs partió de los resultados de la Comisión Científica Permanente instalada por el presidente Rafael Núñez (1825-94) en 1881 como continuación –ciertamente fallida– de los derroteros de la Comisión Corográfica a mediados del siglo²³. Isaacs había circunscrito su análisis a una lectura muy rápida de la teoría darwiniana y había lanzado

²⁰ Carolina Vanegas, “La arqueología en la construcción de imagen de nación en Colombia. El álbum antigüedades neogranadinas de Liborio Zerda,” *Antípoda* 12 (2011): 113-38.

²¹ Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*, T. 1: Cronología (Bogotá: Museo Nacional, 1994), 142.

²² Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 27-30.

²³ Jorge Isaacs, “Estudio sobre las tribus indígenas del Estado el Magdalena, antes Provincia de Santa Marta,” *Anales de Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia* 8, 45 (1884): 178-322.

críticas a las formas de intervención estatal en la zona. Para Caro, apenas un par de comentarios sobre la teoría de la evolución eran prueba de que el literato se había convertido en discípulo de Darwin y que “además de haber olvidado por completo la fe católica” no les había participado a los indígenas “de la luz del cristianismo”²⁴. Ya para entonces, el lugar de las culturas indígenas para la formulación de una cultura nacional se había convertido en un asunto espinoso de fe y doctrina política. A pesar de que Osorio comulgaba con el giro que avanzaba hacia un neo-tradicionalismo hispánico y un conservadurismo ultramontano, había planteado que la música indígena jugaba un papel aún indescifrado y más importante de lo que se había pensado.

El periodo colonial

El siguiente tema que consideraron Osorio y Caicedo Rojas fue, naturalmente, la música del periodo colonial. Osorio se esforzó por construir un rompecabezas coherente y Caicedo se conformó con dar pinceladas inconexas en sus *Recuerdos y apuntamientos*. Para Osorio el pasado colonial era pertinente musicalmente por constituir un añadido de compositores, muchas obras que no pudo conocer, instrumentos y géneros musicales como antecedentes necesarios de los rasgos más sobresalientes de la música del siglo XIX.

La periodización de Osorio coincide y se aclara en Caicedo Rojas. Sin decirlo, ambos se acercaron a una noción equivalente al “espíritu de la época” que tomaría ímpetu para la historia cultural de manera más consistente años después. Para Osorio “Muy pocos fueron los progresos que pudieron hacerse en el primer siglo de descubrimientos y conquistas á mano armada”; en el siglo XVII “se dio impulso muy eficaz al arte, debido a los conocimientos y esfuerzos de algunos hombres ilustres” y desde mediados del siglo XVIII “empezaron á aparecer maestros dedicados á la música y á sucederse sin interrupcion”²⁵.

En Caicedo Rojas la misma periodización es más explícita; cada época estaba sujeta a una caracterización inspirada ya sea en “denominaciones vagas y abstractas, como *el siglo de oro*, *el siglo de la luces*, etc.” o en el nombre de un personaje conspicuo que “ha descollado o figurado en primer línea [...] *el siglo de Pericles*, *el siglo de Augusto*, el de *Alejandro* [...] de *los Medicis*, de *Luis XIV*, el de *Pío IX*”²⁶. La historia colombiana comenzaba con la llegada de los españoles; del mundo prehispánico solo quedaban curiosidades antiguas, testimonios de cronistas y un rezago bárbaro de pobladores indígenas. El siglo XVI era el siglo “de descubrimiento y conquista, y en parte de

²⁴ El texto completo en Miguel Antonio Caro, “El darwinismo y las misiones,” *Repertorio Colombiano* 12 y 13, 6 y 7 (1886 y 1887): 464-91 y 5-35.

²⁵ Osorio, “Breves apuntamientos,” 168 y 171.

²⁶ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 6-7.

colonización”; el XVII “de incubación ó más bien gestación, de un nuevo régimen y desarrollo de los gérmenes contemporáneos de civilización”; el XVIII “siguió el mismo rumbo, y fue de relativos adelantos en la instrucción, mejoras materiales y obras de progreso”; el XIX, en concordancia con Arboleda, “de brega continua y de batallas sin cuento [...], ya en lucha con la madre patria, lidiando por la Independencia, ya en guerras domésticas y fratricidas”²⁷. Si bien vislumbró el periodo colonial como un todo orgánico en el que cada centuria variaba “sólo en ciertos rasgos y facciones que hacen diferir sus fisonomías”, profesó una explícita admiración por el siglo XVIII “en que la vida política y social de la Colonia era ya más seria y digna, y en que se hicieron sentir en ella los ecos de los acontecimientos trascendentales en el antiguo mundo”²⁸. Ésta era una razón suficiente para replegar su exposición especialmente a los siglos XVIII y XIX.

Además de la música indígena, Osorio dividió sus observaciones entre la música en las iglesias, en las misiones, la música profana y, para finales del siglo XVIII, la música de bandas y la música en el teatro. Entre los precursores subrayó la labor jesuítica de evangelización y el uso de la música, instrumentos y notación por José Dadey (ca.1567-1660) a quien le atribuyó la implantación de una tradición musical europea entre los indígenas del altiplano cundiboyacense. Para Osorio era igualmente importante la música profana española ya que, desde muy temprano, era “reputada como de carácter nacional”²⁹. En su enumeración da cuenta de coplas de la zarabanda, coplas en general, canciones y romances, y luego fandangos, seguidillas, tonadillas y tiranas, géneros de canto y baile con presencia teatral. La dimensión que la hacía una manifestación coherente y conexa, no era solamente su origen sino su potente difusión. Aunque era una extensión de lo que él mismo vivió, no titubeó en trasladarla al siglo XVII y XVIII: “En Colombia una canción va de Norte a Sur con una velocidad peligrosa”³⁰. En buena proporción, casi todo era de origen español, todo conducía en sus raíces a los elementos hispánicos, argumento que fundamentó parafraseando a Peter [Pietro] Lichtenthal (1780-1853), autor de un erudito diccionario musical publicado en 1826 que tal vez consultó directamente o al que llegó por segunda referencia a través de la *Historia de la música española* de Mariano Soriano Fuertes (1817-80) publicada entre 1855 y 1860, obra que seguramente tuvo en sus manos por los nexos evidentes que encontraba entre la cultura musical española y la colombiana³¹.

²⁷ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 7.

²⁸ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 8.

²⁹ Osorio, “Breves apuntamientos,” 167.

³⁰ Osorio, “Breves apuntamientos,” 170.

³¹ Osorio, “Breves apuntamientos,” 170. Para comentarios sobre la historiografía musical española del siglo XIX ver Juan José Carreras, “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas

A diferencia de Caicedo Rojas, para Osorio el siglo XVII era significativo pues representaba el punto de partida del “arte musical” con la aparición de “maestros”. En su construcción de la imagen del compositor hablaba en términos del siglo XIX. Cuando se refirió a Juan de Herrera (ca.1665-1738), “el nombre más antiguo que nos ha transmitido la historia” (alude tal vez a fuentes orales), encontró que “sus composiciones eran reputadas como obras maestras del arte, [que] tienen un sabor á Palestrina, son clásicas, y de ellas se aprovecharon los artistas de su tiempo”³². En un intento de genealogía, que no logró profundizar como hubiese querido, también mencionó a Juan de Dios Torres (ca.1795-ca.1844), dejando muchos baches en medio. Al igual que en la cultura musical del siglo XIX, parte del repertorio religioso encapsuló un tipo de canon basado en el reciclaje, copia y uso de viejas obras a partir del archivo musical de la Catedral de Bogotá, tareas que definieron el aporte de Torres, maestro de la capilla musical de la Catedral sobre el que volveremos más adelante.

La vida pública: el teatro y las bandas

Osorio y Caicedo Rojas identificaron en el teatro y las bandas el cambio musical más notorio de finales del siglo XVIII. Aunque ambos señalaron estos elementos en la transformación de la vida musical citadina, cada uno destacó aspectos distintos. Mientras Osorio se detuvo en los músicos, las tonadilleras, la calidad musical de las bandas, la orquesta del teatro y la llegada del primer piano a la capital, Caicedo Rojas le dio prioridad a los marcos institucionales que permitieron la construcción del Coliseo en 1792 y su puesta en funcionamiento con la organización de una junta regulada por el Estado, pero con capital privado. Ambos constataron cómo las bandas ganaron importancia en el ceremonial urbano virreinal como representación del poder español y del hacer saber de ese poder. No confinaron sus relatos a una enumeración, sino que compartieron un criterio selectivo de “buen gusto”, una noción casi omnipresente para definir ante todo un capital cultural desde mediados del siglo XIX.

Al enlazar los temas a la vida pública, escenario de demostración de autoridad para las esferas que detentaban el “buen gusto”, se estableció un límite con los asuntos de la esfera pública, definida hacia el debate político y los asuntos de Estado (en términos de Habermas), un ámbito que Caicedo Rojas despreció abiertamente en sus relatos costumbristas³³. De allí que una de las

(1780-1980),” *Il Saggiatore Musicale* 8, 1 (2001): 121-69; Juan José Carreras, “‘Desde la venida de los fenicios’. The National Construction of a Musical Past in 19th-Century Spain,” *Musica e Storia* 16, 2 (2008): 3-14.

³² Osorio, “Breves apuntamientos,” 171.

³³ Un breve comentario sobre la diferenciación entre “vida pública” y “esfera pública” a propósito de lo musical, ver Weber, *La gran transformación*, 32. Una discusión al respecto, aunque con otra perspectiva y

referencias más notorias haya sido al teatro, lugar tanto para la puesta en escena de múltiples eventos como de exhibición del público ante sí mismo y, en consecuencia, uno de los ámbitos de la vida pública por excelencia. Así, si el potencial lector de *Recuerdos y apuntamientos* esperaba algo de la política en el sentido de la contienda partidista, esto era prueba irrefutable “de haberse estragado lamentablemente su buen gusto”³⁴. Aunque parecía una utopía, la búsqueda de una autonomía para la vida cultural pública se impuso como uno de los derroteros más firmes para Caicedo Rojas, en momentos en los que la tertulia doméstica, con sus eventuales prolongaciones públicas, seguía siendo uno de los espacios más activos de la actividad musical y aquel en donde ciertamente nació la reflexión a propósito de un canon.

Estos temas no caían en la curiosidad histórica, sino que cobraban su vigencia al momento en el que Osorio y Caicedo Rojas escribieron y publicaron sus textos. Ambos sabían que, a lo largo del siglo XIX, el teatro había dado nuevas posibilidades de trabajo y exhibición a los músicos, y que las bandas habían sido la forma alternativa y más estable de institucionalización musical frente al peso representado por el aparato religioso (iglesias, conventos y, en particular, la capilla musical de la Catedral). A pesar de los altibajos, estas dos actividades musicales habían logrado cierta continuidad e, incluso, podría decirse que eran unas de las más llamativas para un músico de oficio por su proyección en el entramado social urbano. El destino de las bandas y el teatro afectaba directamente a la comunidad musical y al público. Aunque realizaban eventos civiles en espacios públicos, las bandas pertenecían a los cuerpos militares. El teatro tuvo una historia más compleja, pero interconectada con las bandas por el flujo de músicos de éstas para conformar pequeños conjuntos orquestales *ad hoc* para las funciones en el teatro.

Tanto la materialidad de la construcción como la función social y cultural del teatro fueron temas de debate en los años 1870 y 1880 que Osorio evadió, pero que Caicedo Rojas consideró directamente. El nexo con el presente no era asunto de interpretación para el lector, sino un ejercicio directo de referencias cruzadas con temas actuales en la opinión pública: la insuficiencia del antiguo edificio y la función moralizante o no de las presentaciones teatrales. Ante los signos evidentes de un nuevo cambio –como en efecto se dio– Caicedo Rojas se apresuró a indagar en el tiempo para describir qué había sido y que podía ser la actividad teatral en el futuro.

El tema cobró actualidad cuando a mediados de los años 1880 el Teatro Maldonado, por entonces propiedad del comerciante Bruno Maldonado, se encontraba en deterioro y era blanco de numerosas críticas. El gobierno llegó a proyectar la construcción de un nuevo teatro cerca del Observatorio Astronómico y una adecuación de las antiguas tiendas en el convento de Santo

objetivo, en Babak Rahimi, *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran. Studies on Safavid Muharram Rituals, 1590-1641* (Leiden / Boston: Brill, 2012), 121 y ss.

³⁴ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 284.

Domingo, ambos con esbozos realizados por el arquitecto Pietro Cantini (1847-1929), un italiano contratado en 1879 para adelantar grandes edificaciones de Estado. En marzo de 1885, en plena guerra civil, el presidente Núñez asistió a una reunión “con el fin exclusivo de acordar las bases para la edificación de un nuevo teatro”, alejándose aparentemente de la política con un “asunto puramente artístico”, si bien en realidad estaba haciendo política a sabiendas del poder ideológico del teatro como una de las derivaciones de lo que ya había hecho en su obra poética³⁵. En septiembre del mismo año Núñez firmó el decreto de expropiación del Teatro Maldonado “por causa de utilidad pública” y nombró una Junta, de la que hizo parte Alberto Urdaneta (1845-87) – director y editor del *Papel Periódico Ilustrado*–, que finalmente estuvo a cargo de las gestiones para la demolición del antiguo edificio y la construcción de un Teatro Nacional (desde 1892, Teatro Colón)³⁶.

Sin haber avanzado mucho con esta iniciativa, Urdaneta retomó el tema en el *Papel Periódico Ilustrado* con la reproducción de “la inscripción del antiguo teatro” que hacía parte de su colección personal en su “museo-taller” (IMAGEN 1-3)³⁷. Según Caicedo Rojas, era una tablita en madera que colgó por varios años de la puerta interior del patio del edificio, tal vez hasta que se realizaron refacciones en 1871, cuando lo adquirió Maldonado³⁸. Una vez más, como ocurrió con los vestigios arqueológicos, aparecía otro objeto susceptible de entrar a las colecciones del Museo Nacional dirigido por Caicedo Rojas.

³⁵ Jaime Villa Esguerra, *100 años del Teatro Cristóbal Colón* (Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993), 25.

³⁶ Esguerra, *100 años del Teatro Cristóbal Colón*, 25.

³⁷ La reproducción en *Papel Periódico Ilustrado*, 108 (1887): 196. Pedro María Ibáñez afirma que Urdaneta adornó su “museo-taller” con dicha inscripción. Ver Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, 2da ed. vol. XI, t. II de *Biblioteca de Historia Nacional* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1915), 120. Sin embargo, la inscripción no aparece reseñada en Lázaro María Girón, *El Museo-taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo* (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1888).

³⁸ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 126 y 137-38. Detalles sobre la compra y las refacciones al edificio en Marina Lamus, *En busca del Coliseo Ramírez, primer teatro bogotano* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012), 115 y 118.

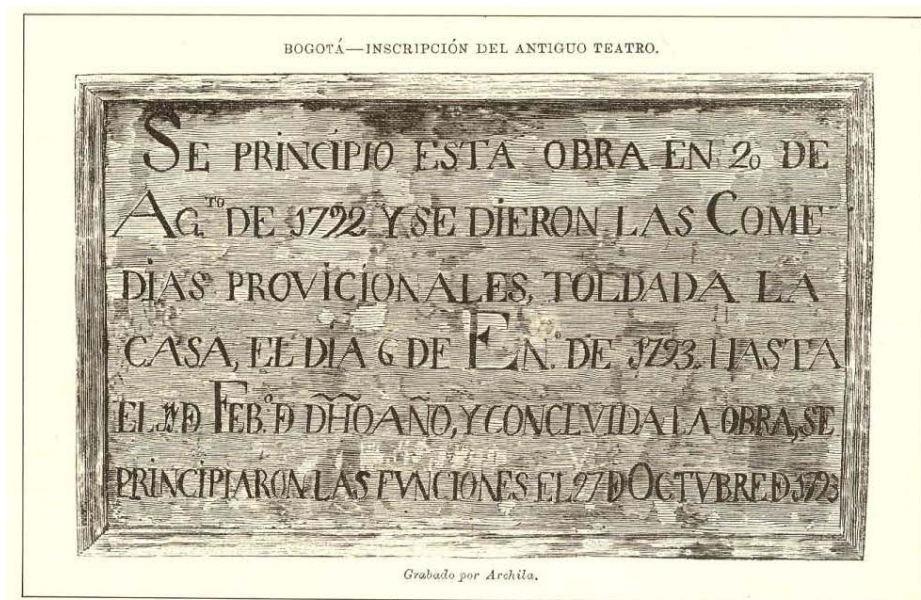


IMAGEN 1-3. “Bogotá - Inscripción del antiguo teatro,” *Papel Periódico Ilustrado*, 108 (1887): 196.

La imagen dio lugar a una disquisición sobre la autenticidad y significado emblemático del tal objeto para la nación. Caicedo Rojas aseguró haber copiado directamente el texto de la reproducción publicada por Urdaneta, pero sus fuentes en realidad eran otras. En su escrito tomó como base la información consignada años antes en otras publicaciones, el artículo “Teatro de Bogotá. Reseña histórica” de José Joaquín Ortiz (1814-92), primera síntesis histórica sobre el tema, y la *Guía oficial i descriptiva de Bogotá* publicada en 1858³⁹. El texto era el siguiente:

“EL 6 DE OCTUBRE DE 92, ENTOLDADA APENAS LA CASA, SE DIERON YA UNAS COMEDIAS QUE SE LLAMARON PROVISIONALES, LAS CUALES SE PROLONGARON HASTA EL 11 DE FEBRERO, I CONCLUIDA LA OBRA PRINCIPIARON OTRAS NUEVAS FUNCIONES EL 27 DE OCTUBRE DEL MISMO AÑO”.

A pesar del culto a las antigüedades y los símbolos que podían abultar el repertorio de símbolos nacionales, en este caso se descascaraba en un detalle ante las pequeñas diferencias entre una y otra inscripción. En todo caso, como pequeño vestigio, sirvió de pretexto para detenerse en una breve crónica de las actividades teatrales en la ciudad. Para Caicedo Rojas era un asunto de pedagogía del ciudadano. Lo aparentemente ínfimo ganó un nuevo lugar como signo civilizatorio en *Recuerdos y apuntamientos*. El inminente viraje en el destino del Teatro Maldonado animó al literato a revisar la actividad teatral y la arquitectura para el espectáculo en la ciudad.

³⁹ José Joaquín Ortiz, “Teatro de Bogotá. Reseña histórica,” en *Liceo Granadino. Colección de los trabajos de este instituto*, t. I (Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1856), 159; *Guía oficial i descriptiva de Bogotá* (Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858), 72.

Aunque desde muy temprano Santafé había tenido práctica teatral, con la construcción del Coliseo la vida pública citadina sufrió un punto de quiebre que Caicedo Rojas lo puso en paralelo con los efectos de las Reformas Borbónicas, la introducción del pensamiento ilustrado, los avances científicos de la Expedición Botánica, la reforma universitaria y el desarrollo de los impresos. En otras palabras, impulsos de modernidad. Sin nostalgia que ocultar, era el siglo en el que “se vieron gobiernos moderados y paternales, costumbres suaves, sociedades cultas y leyes benéficas”⁴⁰. La construcción del Coliseo marcó una nueva institucionalización de la diversión, el entretenimiento y el ornato urbano.

Su auspiciador, José Tomás Ramírez (¿-1805), un militar ilustrado y hombre de negocios, era un buen personaje para incluir en *Recuerdos y apuntamientos*, más aún si había vivido un episodio susceptible de convertirse en deleite de los “usos y costumbres” locales. Tal vez con base en Ortiz (sin citarlo) y en los testimonios que Liborio Zerda había obtenido a través de un tal Bernardo Torrente, Caicedo Rojas relató las circunstancias para levantar el edificio. La fidelidad de los datos la atribuyó a la prestancia de sus informantes. Según el literato, Ramírez era un “aficionadillo al juego” que, sustituyendo a un “magistrado principal” en una partida, ganó una fortuna a la que añadió mucho de sus propios recursos⁴¹. Como era un “hombre de cierta posición y comodidades [...] de conciencia y recto proceder”, invirtió el capital en la construcción del Coliseo para el que contó con el respaldo del virrey José Manuel Ezpeleta (1739-1823) aunque con la oposición del famoso arzobispo ilustrado, Baltasar Jaime Ramírez y Compañón (1737-97), quien había llegado en 1791 procedente del Perú⁴².

En el balance retrospectivo de Caicedo Rojas la vida pública del teatro podía ser una simple diversión y entretención, pero se exponía a peligros desmoralizantes y a la perversión de las costumbres como lo habían demostrado, en su opinión, el teatro francés y el realismo español desde mediados del siglo XIX. Por encima de estas reservas, consideró el hecho tan importante que



IMAGEN 1-4. “Fachada del Teatro de Bogotá,” *Papel Periódico Ilustrado*, 112 (1887): 253.

⁴⁰ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamiento*, 8.

⁴¹ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 69.

⁴² Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 69 y 132.

se detuvo en delinear su carácter y sus dimensiones. Por fin una ciudad de 19.405 habitantes, según la *Guía de forasteros del Nuevo Reino de Granada* de 1794, que “carecía de espectáculos y diversiones públicas”, gozaba ahora de un edificio para tal fin, abandonado así los consuetudinarios tablados efímeros y provisionales⁴³. En todo caso, era una iniciativa tardía y coherente con un virreinato igualmente tardío y de segundo orden, si se compara con otras ciudades desde la Nueva España hasta el Río de la Plata. Casas de comedias, corrales y coliseos ya se habían construido en Potosí (1616), Cuzco (1622), La Plata (1639), Lima (1662), Ciudad de México (1670), Puebla (1760), La Habana (1776), Buenos Aires (1783) y Caracas (1784), entre otros más, algunos con traspiés por terremotos y deterioros, otros refaccionados y convertidos en edificios que solían llevar por nombre “Teatro Principal”⁴⁴.

Como representación del poder civil y su responsabilidad moralizadora, la actividad teatral también había generado su propio mando dependiente de las autoridades estatales. El mundo del teatro sólo era posible con el concurso de toda una red de personas con funciones diferenciadas y más o menos precisas. A partir de documentos que tuvo en sus manos, Caicedo Rojas reseñó la conformación de una Junta patrocinada por el virrey Pedro Mendinueta (1736-1825) y presidida por el oidor Juan Hernández de Alba, que comisionó a Ramírez como el encargado del gobierno y administración económica del Coliseo a partir de 1796. La actividad teatral, proyectada como empresa, con una organización y regulación, trastocó el abanico de oferta de diversiones de Santafé a través del sistema de suscripción por acciones. Parte de estas acciones las tomaron el virrey, su mayordomo José María Mallarino y “todos los miembros de la Audiencia, altos empleados civiles y militares, y muchas personas principales, hasta el número de noventa y siete”. Las temporadas entre 1796 y 1797 produjeron un total de 4.022 pesos luego de 39 funciones en las que alternaron una compañía dramática con una de volantineros o maromeros (malabaristas)⁴⁵.

Al componente de veracidad de los testimonios que obtuvo y al sentido de precisión de los números sacados de documentos, se añadió una cuota personal. Caicedo Rojas, amante de la música y del teatro, y él mismo músico aficionado y autor de algunas obras teatrales a mediados del siglo XIX, no descuidó mencionar géneros, escritores y obras representadas. Ya no era una incursión histórica de inmediato interés para su oficio, sino que había una relación emotiva a través de su madre quien “tenía pasión inocente por el Teatro –que en aquel tiempo no ofrecía los

⁴³ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 132-134 y 130.

⁴⁴ Samuel Claro Valdés, “Música teatral en América,” *Revista Musical Chilena* 35, 156 (1981): 5; Marina Lamus, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico* (Bogotá: Luna Libros, 2013), Google Play, cap. 1, sec. “Coliseos: de las armas reales a los símbolos patrios”.

⁴⁵ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 163-165.

peligros que hoy- pero mucho mayor la tenía por la música”⁴⁶. Ella había vivido las temporadas teatrales –no sabemos desde qué año– en donde se familiarizó con los diversos grados de amalgama entre representación teatral y música. Como lo señaló también Osorio, lo que llegó en los años finales del Virreinato, en la Independencia y en los primeros años republicanos no fue la ópera italiana, sino la música española con particular atención a los géneros breves que acompañaron y complementaron piezas teatrales, especialmente sainetes, entremeses y tonadillas escénicas que se intercalaban en los entreactos de las comedias⁴⁷.

De la difusión de estos géneros hablan varios documentos que no tenemos para Santafé pero sí para otras ciudades hispanoamericanas. En 1792, antes del incendio del Teatro de la Ranchería en Buenos Aires, su archivo contaba con 401 comedias, 123 sainetes y 195 tonadillas. En la Habana llegaron a presentarse 200 tonadillas⁴⁸. En el imprescindible estudio sobre la tonadilla escénica de José Subirá, se reportan más de 2000 piezas en el acervo documental que tuvo disponible⁴⁹. Estas obras contaban con actuación, diálogo, canto y baile, y conformaron un todo dentro de unas convenciones de trama, planeamiento escénico y estilo musical con diversos niveles de coherencia. Correspondían al desarrollo de un filón del tradicionalismo y nacionalismo español en reacción al afrancesamiento bajo el mando Borbón, la influencia de los músicos italianos y la entrada de la ópera italiana como espectáculo con un nicho específico que patrocinó un segmento de la corte peninsular. Como lo han sugerido varios estudios, el interés de diferenciar una música española y una música extranjera no implicó el aislamiento estilístico español. Las tendencias italianizantes también penetraron los géneros españoles, aunque éstos fuesen recibidos como algo propio y distintivo al interior de España y sus dominios, y proyectaran una imagen de exotismo más allá de las fronteras hispánicas⁵⁰. Estos elementos eran más que convenientes para vincular cultural y musicalmente a Colombia con la tradición española dentro del hispanismo dominante de la Regeneración a finales del siglo XIX.

⁴⁶ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 167.

⁴⁷ Osorio, “Breves Apuntamientos”, 173.

⁴⁸ Leonardo Waisman, “La música en la América española”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 4 de *La música en el siglo XVIII*, ed. José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), 637-38.

⁴⁹ José Subirá, *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1929-30).

⁵⁰ Sobre la ópera italiana en España ver Michael F. Robinson, “Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799,” en *La música en España en el siglo XVIII*, ed. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 41-63.

Otro elemento que subrayaron Caicedo Rojas y Osorio corresponde al carácter interclasista y popular que lograron las piezas presentadas en el Coliseo. La seguidilla, por ejemplo, ganó tal grado de expansión, que en España podía encontrarse en los círculos nobiliarios y en la práctica de improvisación popular. La tonadilla, que incorporó a la seguidilla como una de sus partes constitutivas, vivió su esplendor justamente desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XIX, cuando “cantarinas” y “tonadilleras” salieron al escenario representando personajes cómicos. La fundición de actuación, música y baile requería, en muchos casos, no de simples actrices y actores, sino de cantantes experimentados. La tendencia popularizante de las obras afianzó su aceptación más allá de fronteras de clase, llegando a instaurar un nuevo tema para la vida pública, el de nuevas figuras de culto por su fama e imposición de una moda que dieron nueva presencia y posibilidad de reconocimiento y exposición social a las mujeres, antecedentes de las *prime donne* operáticas del siglo XIX. Como lo anotara Martín Moreno, las “cantarinas” y “tonadilleras” eran personajes que “disputaban el puesto de señoras de la aristocracia y en las últimas décadas del siglo XVIII imponen ellas la moda y los gustos”⁵¹.

Según *Recuerdos y apuntamientos*, entre las actrices españolas que llegaron a Santafé se encontraban la “Palacio, Huerta y la Nicolasa [Villar]”, a las que sumaron “aficionadas como la Jerezana, la Zebollino y otras”, poniendo en escena comedias y cantando “tonadillas que enloquecían al público”⁵². Apoyado en citas de “Breves apuntamientos” de Osorio, Caicedo Rojas entregó más detalles de la Zebollino (María de los Remedios de Aguilar) (IMAGEN 1-5), una andaluza casada con Euleterio Zebollino, que cantó tonadillas, boleros, seguidillas y fandangos, “*gratis et amore* dos ó tres veces en el teatro”, cuyos recuerdos aún estaban presentes en la memoria de “mozalbetes entónces, viejos despues, que aún sostienen que, en materia de canto, no se ha oido hasta hoy nada comparable á las tonadillas y fandangos de la graciosa andaluza”. Rafaela Isaza, La Jerezana, nacida en Jerez de la Frontera, era una mujer de alta sociedad, casada con uno de los descendientes del marqués de San Jorge⁵³.

⁵¹ Antonio Martín Moreno, *Siglo XVIII*, vol. 4 de *Historia de la música española*, dir. Pablo López Osaba (Madrid: Alianza, 1985), 410. También mencionado en Bermúdez, *Historia de la música*, 86.

⁵² Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 138.

⁵³ Osorio, “Breves apuntamientos,” 173; Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 142.



IMAGEN 1-5. La Zebollino (María de los Remedios Aguilar). Tomado de José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 5ª ed. (Bogotá: Planeta, 1980), [128].

Para Osorio más allá de la institucionalización del teatro, la llegada del primer piano a Santafé a la casa de los marqueses de San Jorge, fue un hecho que conmocionó la sociedad. Según sus palabras, “Ocho días tuvo que resignarse la Marquesa á tener su casa llena de gentío”⁵⁴. No es difícil establecer el nexo del ámbito público teatral con el ámbito privado de la clase alta del virreinato. Como lo señala Bermúdez, uno de los pocos manuscritos de música no religiosa del archivo musical de la Catedral contiene pequeñas piezas para guitarra de cinco órdenes con bailes como el minué y la contradanza, junto con piezas instrumentales que se ponen en evidencia en los títulos “Preludio”, “Fantasía” y “Sonata airosa”⁵⁵. Era un repertorio que bien podía haberse escuchado y bailado en casa de la Jerezana con su ambiente de boato e ínfulas nobiliarias de un marquesado del que nunca se hicieron los pagos requeridos⁵⁶.

Otro tipo de nexos también se dieron con los impulsos de modernización del Coliseo que se hicieron sentir no sólo en el ámbito del teatro, nueva plaza de trabajo para los músicos, sino en la posición del músico en las capillas musicales y en las bandas militares. Estos fueron cambios sustanciales ejemplificados en un músico como Pedro Carricate, según Caicedo Rojas, director de la orquesta en el Coliseo, director “de la banda militar que llamaban *de la Corona*, profesor entendido, de cuyo genio músico quedaron, durante mucho tiempo muestras de no escaso

⁵⁴ Osorio, “Breves apuntes,” 173.

⁵⁵ Bermúdez, *Historia de la música*, 52.

⁵⁶ John Leddy Phelan, *El pueblo y el rey: la revolución comunera en Colombia, 1791* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009), 102 y ss.

mérito”⁵⁷. Osorio menciona, además, a Amaro, Eladio Cancino y Leonardo Rojas, actuando como directores de banda y de la orquesta en el teatro a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. También menciona las bandas de Milicias, dirigida por Carricate, y de Artillería, dirigida por Antonio Seiñer, que tocaban en 1809. Sin embargo, en la competencia de las dos, Osorio identificó que “Más que estudio y buen gusto, había empeño en inventar algo que, en realidad, nada tenía ni tiene que ver con el arte”⁵⁸.

En una oscura y aún pendiente historia de las bandas y el teatro, los datos de Caicedo Rojas y Osorio siguen siendo importantes. Ni bandas ni teatro dejaron de estructurar la vida musical en el ámbito público desde entonces, incluso en los momentos más crudos de las guerras de emancipación, como lo ilustran algunos documentos de 1816, año en el que justamente nació Caicedo Rojas. Con la retoma de Santafé de Bogotá bajo las órdenes de Pablo Morillo (1775-1837), “el Pacificador”, iniciada el 26 de mayo de dicho año, no se esgrimieron razones para detener la actividad musical. Según las memorias del capitán Rafael Sevilla (del bando español), para eludir las “hipócritas manifestaciones hijas del miedo y de la servil adulación” Morillo entró sigilosa y subrepticamente en la capital echando al traste el recibimiento que, con “Una buena música” (una banda), le tenían preparado “familias principales á caballo y en coche” en las afueras de la ciudad⁵⁹. En los meses que vinieron Morillo instauró un gobierno implacable (el “Régimen del terror”), con sus respectivos organismos (el Consejo de Purificación, el Consejo Permanente de Guerra y una Junta de Secuestros) encargados de erradicar todo esfuerzo independentista⁶⁰. El 8 de septiembre, José María Caballero, un modesto comerciante pero cuidadoso letrado para registrar hechos, anotó en su diario que mientras se llevaba a cabo el sangriento exterminio de los principales conspiradores en la hoy Plaza de los Mártires, “todos los días de fiesta había baile y comedias en el Coliseo”, eventos a los que solía asistir Morillo⁶¹.

Unos días más tarde, el 22 de octubre, Antonio Margallo recibió su nombramiento como maestro de capilla de la Catedral, según Stevenson, el último del periodo colonial, mientras Juan Antonio Velasco (?-1859) era “despedido por imprudencia insufrible y negligencia en sus

⁵⁷ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 167.

⁵⁸ Osorio, “Breves apuntamientos,” 74.

⁵⁹ Rafael Sevilla, *Memoria de un oficial del ejército español. Campañas contra Bolívar y los separatistas de América* (Madrid: Editorial América, 1916 [1877]), 88-89. Según la terminología de la época, a una banda se le solía denominar simplemente con la palabra “música”.

⁶⁰ Carlos Páramo Bonilla, “Tribunal de Purificación contra culpables y seducidos,” en *Historia que no cesa: la Independencia de Colombia, 1780-1830*, dir. Pablo Rodríguez (Bogotá: Universidad del Rosario, 2010), 87-100.

⁶¹ Hay varias ediciones. Aquí nos hemos basado en José María Caballero, *Particularidades de Santafé*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (Bogotá: Biblioteca Nacional, 1946), 242.

obligaciones”⁶². Aunque no se conoce la documentación precisa, parece ser que Velasco tuvo que comparecer poco después ante Morillo, quien luego de escucharle cantar algunas canciones patrióticas, le perdonó la vida y lo nombró director de la banda del batallón Numancia, no sin antes imponerle una multa de 500 pesos, sentenciarlo a un mes de cárcel y obligarlo a marchar a pie con dicho batallón al Perú⁶³. Años después, a su regreso, Velasco se convirtió en un protagonista indiscutible de la vida musical capitalina, personaje central en las narrativas de Osorio, Caicedo Rojas y Arboleda.

Reformas educativas y enseñanza musical

Según Caicedo Rojas, Carricate era “profesor entendido, de cuyo genio músico quedaron, durante mucho tiempo muestras de no escaso mérito”⁶⁴; según Osorio, “fué D. Juan Antonio [Velasco] profesor de música en varios colegios”. Muchas otras menciones semejantes corroboran cómo, concluido el ciclo independentista, los músicos podían trabajar en las bandas, el teatro y las iglesias, pero también ofreciendo sus servicios de profesores con clases de música en espacios domésticos y en colegios, nichos que se expandieron notablemente a lo largo del siglo XIX.

Las referencias de Osorio, Caicedo Rojas y Arboleda son lacónicas frente a la estabilidad y prestigio que daba la denominación de “profesor” por encima de la llana denominación de “músico”. Aunque a lo largo de sus vidas la educación hizo parte de su cotidianidad, su interés histórico sobre la enseñanza musical fue pobre, un tema muy menor en sus recuentos. Este laconismo refleja la marginalidad de la enseñanza musical en niveles inferiores de los sistemas educativos dentro de las narrativas históricas, biográficas y costumbristas que nos ocupan, una evasión no solamente en términos del mínimo valor que podía representar la actividad de un docente frente a centenares de alumnos que no llegaron a descollar en la música (aunque había excepciones: en el Colegio de Yerbabuena, Osorio fue profesor de José María Ponce de León, de quien hablaremos más adelante), sino de la naturaleza polémica y política del tema. Uno de los componentes que más dividió a las facciones y partidos políticos en el siglo XIX fue precisamente la educación; y naturalmente, como conservadores, Osorio, Caicedo Rojas y Arboleda tenían sus inclinaciones.

⁶² Robert Stevenson, “Colonial Music in Colombia,” *The Americas* 19, 2 (1962): 135, citado también en Ellie Anne Duque, *Nicolás Quevedo*, 25.

⁶³ Sin citar sus fuentes, esta información aparece en Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, 101.

⁶⁴ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 167.

Parte de la personalidad, de las ideas y de los conocimientos musicales de Caicedo Rojas se comprenden al revisar el contexto de la educación escolar y universitaria que recibió. Sus estudios iniciales fueron producto de la primera reforma educativa a gran escala que se realizó en la época republicana, impulsada por el general Francisco de Paula Santander (1792-1840). El literato estuvo matriculado en los dos primeros colegios privados de Bogotá, la Primera Casa de Educación fundada en 1827 por José María Triana (1792-1855), quien pasó a la historia patria como “prócer de la independencia y pedagogo más antiguo de la república”⁶⁵, y en la Segunda Casa de Educación fundada en 1828 por José Manuel Groot (1800-78), quien luego se hizo famoso como pintor costumbrista, caricaturista e historiador⁶⁶.

Ambos colegios seguían los principios desprendidos de las iniciativas gubernamentales en su intento de administrar, regular y centralizar el sistema educativo en su totalidad, depositando en él las esperanzas para materializar un ideal de ciudadano, dar vida a amplias reformas sociales, impulsar el progreso material, asegurar un futuro en la manufactura, la explotación de recursos naturales y el comercio, y para el disfrute del “ornato” que representaban las bellas letras, el teatro y la música⁶⁷. Con su acentuada y característica inclinación legalista, Santander implantó un sistema que pretendía responder a las urgencias de unificación nacional. Luego de varias legislaciones aisladas y puntuales, todo confluyó en la famosa ley del 18 de marzo de 1826 sobre “la organización y arreglo de la instrucción pública” y en el decreto del 3 de octubre “sobre el plan de estudios” que la reglamentaba⁶⁸. Con una evidente intención homogeneizadora se reestructuró todo el sistema a partir de una definición más clara en los límites y propósitos de escuelas en parroquias y cabeceras de cantones, de colegios en los diferentes estados y de las universidades centrales en Quito, Caracas y Bogotá. Los actos legislativos discriminaron funciones, jurisdicciones, competencias, mecanismos de control, currículos e incluso autores y textos, entre otros

⁶⁵ Luis Orjuela, *José María Triana, prócer de la independencia y pedagogo más antiguo de la República* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1910).

⁶⁶ No hay precisión sobre la fecha de ingreso. Ver Julio Añez, ed. “José Caicedo Rojas,” en *Parnaso colombiano. Colección de poesías escogidas. Estudio preliminar de D. José Rivas Groot*, vol. 1 (Bogotá: Librería Colombiana - Camacho Roldán & Tamayo, 1886), consulta: febrero 4 de 2014, versión electrónica en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/parnacol/indice.htm>.

⁶⁷ Una visión panorámica y sintética en Jaime Jaramillo Uribe, “El proceso de la educación del virreinato a la época contemporánea”, en *Manual de Historia de Colombia*, t. 3 (Bogotá: Procultura / Tercer Mundo Editores, 1994), 255-60.

⁶⁸ “Ley (18 de marzo) sobre organización y arreglo de la instrucción pública”, *Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821*, t. II, años 1825 y 1826 (Bogotá: Imprenta Nacional, 1924), 226-40; “Decreto (3 de octubre) sobre el plan de estudios”, *Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821*, t. VII, suplemento a los años 1819-1835 (Bogotá: Imprenta Nacional, 1926), 401-51.

componentes de la que sería una brillante pero quimérica idea, no solamente por los disminuidos recursos estatales, sino por las acendradas polémicas y debates que suscitó⁶⁹.

El tipo de educación ofrecida por la reforma partía de una visión democrática. El gobierno adoptó el sistema Lancasteriano o de Enseñanza Mutua concebido por Joseph Lancaster (1778-1838), un inglés cuáquero de origen obrero a quien Simón Bolívar (1783-1830) y Andrés Bello (1781-1865) habían conocido personalmente en Londres en 1810 cuando trataban de encontrar respuestas a sus preocupaciones sobre la instrucción pública. A pesar de que Lancaster no recibió apoyo del *stato quo* anglicano (comprometido a respaldar las iniciativas que el pastor Andrew Bell (1753-1832) había puesto a prueba en la India), su sistema sedujo a los próceres latinoamericanos por las promesas de alto impacto, la aplicación de principios “científicos”, el bajo costo y los resultados a corto plazo. Bajo la guía de un profesor varios monitores atendían a alumnos menos avanzados; mientras los monitores asumían labores de enseñanza, se formaban como profesores capaces de replicar el sistema si seguían lo aprendido y las instrucciones pormenorizadas publicadas en textos para tal fin. En teoría, un sólo profesor, con una disciplina casi castrense, podía atender simultáneamente a centenares de alumnos en varios niveles de aprendizaje⁷⁰. Informado del interés en su propuesta, Lancaster se había puesto nuevamente en contacto con Bolívar y en 1823 llegó a instalarse en Caracas hasta 1829, con el objetivo de emprender sus proyectos educativos modernizadores⁷¹.

Entretanto, en sus periódicas visitas a Zipaquirá (tal vez entre 1823 y 1825), Santander había quedado impresionado del sistema lancasteriano aplicado por Triana, quien luego de haber peleado en las guerras de Independencia, de haber tenido una experiencia burocrática como alcalde ordinario de primer voto (es decir, encargado de los asuntos criminales; el alcalde de segundo voto se encargaba de asuntos civiles) y como Mayordomo de Fábrica de la iglesia de la misma ciudad (encargado de las rentas para el mantenimiento del templo), se entregó a su vocación de educador. Contratado por el gobierno, Triana se trasladó a Bogotá en 1826 para

⁶⁹ Dos estudios sobre el tema son: John Lane Young, *La Reforma Universitaria de la Nueva Granada: 1820-1850* (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Universidad Pedagógica Nacional, 1994); Evelyn Ahern, *El desarrollo de la educación en Colombia: 1820-1850*, consulta: diciembre 29 de 2014, http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce22-23_04arti.pdf.

⁷⁰ Sobre el método lancasteriano en Colombia ver, entre otros, los estudios puntuales de: Olga Lucía Zuluaga, “Entre Lancaster y Pestalozzi: los manuales para la formación de maestros en Colombia, 1822-1868,” *Revista Educación y Pedagogía* 29-30 (2001): 41-49; Francisco Sanabria Munévar, “Enseñando mutuamente: una aproximación al método lancasteriano y a su apropiación en Colombia,” *Revista de Historia de la Educación Colombiana* 13 (2010): 49-75.

⁷¹ Sobre la relación de Bolívar y Bello con el sistema lancasteriano ver: Augusto Mijares, “Prólogo” a *Doctrina del libertador*, comp., notas y cronología de Manuel Pérez Vila y bibliografía de Gladys García Riera, vol. 1 de *Biblioteca Ayacucho*, 3a ed. (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho / Banco Central de Venezuela, 2009), xv-xx.

monitorear la instrucción pública en las escuelas que cumplían la misión de impartir nociones en primeras letras y en operaciones de aritmética.

Desde la Constitución de Cúcuta (1821) el naciente aparato estatal de la Gran Colombia había dado los primeros pasos para impulsar una nueva pedagogía del ciudadano y una renovada formación de las élites. Se estableció que, además de poseer un mínimo de propiedades e ingresos, el alfabetismo era uno de los requisitos para alcanzar la condición de ciudadano con derecho al sufragio, requisito que se postergó para su cumplimiento por casi dos décadas. Como lo afirma David Buschnell, “Ser analfabeto en 1821 era considerado como un infortunado legado de la opresión española”⁷². Con la aplicación del modelo lancasteriano se intentaba poner freno a este problema. En 1826 Triana publicó su *Manual de enseñanza mutua* y al siguiente año fundó su propio colegio, la mencionada Primera Casa de Educación⁷³.

No es difícil concluir que los recursos y el ambiente del colegio de Triana distaban de las ideas democratizadoras de Lancaster, Bolívar y Santander, pero dice mucho sobre la confianza en el nuevo método. Según el prospecto, el plantel atendía las necesidades “que muchos padres de familia celosos de la inocencia de sus hijos tienen para entregarlos á escuelas públicas”⁷⁴. Ofrecía un plan de formación y, sobre todo, un entorno para miembros de familias que buscaban mantener su posición y asegurar sus aspiraciones. Nada más adecuado para Caicedo Rojas, sobrino segundo del general Domingo Caicedo (1783-1843), político prominente que llegó a ser presidente y quien, a su vez, era padre de María del Carmen Caicedo (1818-74), conocida hoy por un cuaderno de música para guitarra compilado en su juventud y que hoy constituye una de las pocas fuentes musicales de la época⁷⁵. Como uno de los “18 a 20 niños” internos, Caicedo Rojas iba a aprender “principios de amor y virtud, amor y respeto á la relijión y á la patria”⁷⁶. La asistencia de pocos alumnos permitía una formación más personalizada y dependiente de los profesores.

⁷² David Bushnell, *Colombia: una nación a pesar de sí misma*, 85-86.

⁷³ Para datos biográficos sobre Triana ver Orjuela, *José María Triana*.

⁷⁴ “Casa de educación dirigida por el sr. José María Triana,” *Gaceta de Colombia*, abril 8 de 1827, [3].

⁷⁵ Domingo Caicedo (o Caycedo) y Sanz de Santamaría era primo hermano de Manuel Caicedo y Cabrera (1774-1817), padre del literato. Los respectivos padres de Domingo y Manuel, Luis Dionisio Félix (1753-1813) y José Ignacio (1748-1803), ambos Caicedo y Flórez, eran hijos de Fernando José Caicedo Vélez (1700-85). Ver Fernando Betancourt A. y Fidel Boero Arango, eds., *Genealogías de Colombia*, consulta: enero 15 de 2014, <http://www.genealogiasdecolombia.co/>. Sobre el cuaderno de Carmen Caicedo ver Bermúdez, *Historia de la música*, 54; Luis Carlos Rodríguez y Julián Navarro, “Un Cuadernillo Anónimo o La Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Cayzedo,” *Historia y Sociedad* 22 (2012): 207-10.

⁷⁶ “Casa de educación dirigida por el sr. José María Triana”, [3].

Para nuestros propósitos es aún más llamativa la iniciativa de la Segunda Casa de Educación, dirigida por Groot que, según Miguel Antonio Caro, fue pionera al introducir “los ramos de música y dibujo, antes menospreciados y mal conocidos”⁷⁷. No sobra subrayar que Groot, quien llegaría ser amigo personal de Caicedo Rojas, incluyera una enseñanza musical y artística cuando éstas apenas comenzaban a fraguarse como áreas diferenciadas y relevantes en los currículos ingleses que conocía Lancaster, justo en vísperas de las grandes reformas educativas que vendrían con la era victoriana en el contexto inglés y que influirían ampliamente en una formación musical verdaderamente masiva⁷⁸.

No tardó Triana en imitar a Groot en los años siguientes. En 1833 la Primera Casa de Educación anunció presentaciones de “música instrumental i vocal” como parte final del programa de sus certámenes públicos en los que varios alumnos interpretaron dos coros de la ópera *La Clemenza di Tito* de Mozart, un dúo de *La italiana en Argel* y un aria de *El Barbero de Sevilla* de Rossini, y varias obras, no especificadas, para dos y tres de guitarras, para violín y piano, y otra para dos flautas⁷⁹. En los certámenes de 1836 el programa contenía únicamente trozos operáticos de *La Gazza Ladra* de Rossini (2da aria y 4to, 5to y 6to coro) y de *Achille* de Ferdinando Paer (1771-1839) (terceto no. 11), una ópera admirada por Napoleón⁸⁰. Era un repertorio al día con las piezas distribuidas en colecciones con extractos operáticos si se considera dentro del abanico de posibilidades que tenía un colegio de élite cuando aún no se había instalado en Bogotá una actividad operática regular. Las primeras presentaciones de trozos operáticos se realizaron en 1835 a cargo de la compañía teatral y lírica del empresario español Francisco Villalba (?-1869), quien también incluyó en los montajes tonadillas escénicas, un género bien conocido desde la inauguración del Coliseo⁸¹.

⁷⁷ [Miguel Antonio Caro], “Introducción”, *Obras escogidas en prosa y verso, publicadas e inéditas de José Manuel Groot* (Bogotá: Imprenta y Librería de ‘El Tradicionalista’, 1873), ix. Otra mención al respecto en Jesús Alberto Echeverri Sánchez, “Surgimiento de la instrucción pública en Santafé de Bogotá entre 1819 y 1842,” en *Historia de la educación en Bogotá*, t. I, ed. Olga Lucía Zuluaga (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá – Instituto de Investigación Educativa y Desarrollo Pedagógico, 2002), 39-40.

⁷⁸ Bernarr Rainbow, “The Rise of Popular Music Education in Nineteenth-Century England,” *Victorian Studies* 30, 1, (1986): 25-27.

⁷⁹ *Los alumnos de la Primera Casa de Educación, presididos de sus respectivos profesores, sostendrán en las tardes de los días 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, i 22 del presente mes de junio, varios actos en que se expondrán las materias que se espresan* ([Bogotá]: Imprenta de Nicomedes Lora, 1833), 18.

⁸⁰ *Certámenes públicos de los alumnos de la primera casa de educación de Bogotá* ([Bogotá]: Imprenta de Nicomedes Lora, 1836), 5; sobre la ópera *Achille* ver Scott L. Balthazar, “Achille,” en *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consulta: agosto 17 de 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900028>

⁸¹ Bermúdez, *Historia de la música*, 90.

Caicedo Rojas rememora a Triana como un profesor que lo marcó siendo niño: “á él le debo una parte de lo que poco que aprendí en mis mocedades en el famoso colegio que abrió en esta ciudad”⁸². Aunque en ninguno de los documentos que consultamos en relación con las presentaciones musicales aparece Caicedo Rojas, el círculo de estudiantes y profesores que rodearon a Triana era el mismo círculo en el que Caicedo Rojas recibió su primera instrucción musical como aficionado. En sus *Recuerdos y apuntamientos* dice haber asistido a las veladas musicales de la familia De la Hortúa, cuyos miembros asumieron la educación musical en la Primera Casa de Educación⁸³. Entre los alumnos de 1833 estaba Tiburcio de la Hortúa (c.1818.-c.80) (De la Ortúa o simplemente Ortúa) y en 1836 su padre, Mariano de la Hortúa Parra (c.1778-1854), figuró como profesor de música. Los De la Hortúa eran una familia de músicos acomodados y emprendedores, propietarios de un famoso molino de trigo propulsado por las corrientes del río Fucha, herencia que pasó de José Ignacio (?-1828) a su hijo Mariano, y de éste a sus hijos, entre ellos Juan, Tiburcio y Francisco Javier (c.1826-1876)⁸⁴. En medio de esta actividad musical doméstica, Caicedo Rojas se alistaba para su formación universitaria.

Bentham y la música en la Gran Colombia

Así como la reforma de 1826 abrió la puerta para la democratización escolar y la aplicación de nuevos métodos de enseñanza, los elementos de secularización de la misma reforma en el contexto universitario motivaron uno de los debates más espectaculares del siglo XIX. Es probable que Caicedo Rojas haya escuchado estas discusiones en su entorno familiar de boca de Domingo Caicedo, aun cuando todavía no podía hilvanar sus implicaciones futuras en su formación y, muchos años después, no estaría cómodo en recordarlas. Aunque la música nunca fue centro de debate y ni siquiera fue tenida en cuenta en los actos legislativos, sería errado pensar que los debates y la normativas no afectaron tanto las posibilidades de desarrollo de una práctica musical como las ideas que Caicedo Rojas y otros más de su generación se forjaron para sí mismos a propósito del estatus y las funciones de la música en la sociedad y la cultura en los años en los que se daba forma a la nueva república.

⁸² Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 201

⁸³ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 168.

⁸⁴ Sobre los De la Hortúa ver Bermúdez, *Historia de la música*, 33 y 171.

El motivo principal de las confrontaciones era una reorientación muy precisa en el contexto de los estudios de derecho, la carrera que cursaría el literato como garantía para alcanzar algún puesto en la burocracia y para revitalizar su posición social⁸⁵. Medicina o teología, las otras dos opciones de estudios superiores, no habrían sido un buen camino para catalizar sus inquietudes intelectuales. Las fuentes de los debates contenían disquisiciones musicales que Caicedo Rojas, ya sea forzosamente o ya sea por mera curiosidad, debió conocer en sus años de universitario.

El primer paso de las reformas ya se había dado con el decreto del 8 de noviembre de 1825 que impuso la adopción del utilitarismo a través del uso obligatorio de los textos del inglés Jeremy Bentham (1748-1832)⁸⁶. Esta decisión, ratificada y expandida en los mencionados actos legislativos de 1826, abrió una zanja en los principios filosófico-jurídicos que dieron piso teórico a la formación de abogados, en concordancia con una reformulación de los fundamentos del aparato estatal. Una larga explicación se resumió a través de la famosa máxima “la mayor utilidad para el mayor número”.

Antiguos pilares culturales y jurídicos comenzaron a fracturarse cuando los postulados utilitaristas desplazaron componentes centrales del sistema jurídico colonial sustentado en el derecho iusnaturalista. Todos los cimientos jurídicos del iusnaturalismo permanecían intervenidos por la moral católica con la iglesia como institución social y educativa de incontestable peso. El utilitarismo fijó un nuevo engranaje entre la moral, el derecho y la política, por un lado, y la definición de lo público y privado, por otro, desechando la ley natural y la religión católica como fuentes de derecho. Como lo señala Rusbel Martínez, en realidad no hubo una transformación tajante, sino una convivencia entre perspectivas iusnaturalistas, que ya habían sido actualizadas en las reformas de Moreno y Escandón a finales del siglo XVIII, y perspectivas utilitaristas, la gran novedad para inicios del siglo XIX⁸⁷. Por esta vía las reformas de Santander contribuyeron a avanzar, aún más, en un ideal secularizador. Al igual que sus seguidores, el vicepresidente estaba convencido de los beneficios de las doctrinas utilitaristas en las que se debían formar los futuros administradores públicos encargados de dictar normas y códigos, asumir las relaciones internacionales, dar nuevo aire a la ciencia y hacer propicia la instalación de conocimientos

⁸⁵ Víctor Manuel Uribe-Urán, *Vidas honorables: abogados, familia y política en Colombia, 1780-1850* (Medellín: EAFIT / Banco de la República, 2008), 325.

⁸⁶ Rusbel Martínez Rodríguez, “Contexto histórico-descriptivo del primer debate sobre el utilitarismo en Colombia (1825-1836),” *Revista CES Derecho* 5, 2 (2014): 142.

⁸⁷ Rusbel Martínez Rodríguez, “Benthamismo y antibenthamismo: continuidad y cambio en los estudios jurídicos en Colombia en la transición de la Colonia a la República,” *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas* 44, 120 (2014): 271-310.

considerados “útiles”. Los asuntos “de ornato” vendrían después con el fin de completar una imagen de una nación “civilizada”, amante de la “sociabilidad” para el “bien común”⁸⁸.

Como todo cambio drástico y afanoso, este proyecto generó resistencias. Instituciones y costumbres arraigadas entraron en conflicto con una nueva concepción en el ordenamiento y regulación de la sociedad a partir del aparato educativo y de una nueva concepción legislativa y política. El punto más sensible giró en torno a la moral. El consenso sobre la necesidad de una nueva formación universitaria se puso en duda cuando muchos se preguntaron cómo era posible reemplazar principios de fe católica y la influencia del clero en la formación moral de la juventud. Los nuevos fundamentos teóricos produjeron un desencaje en el seno de una larga tradición que desencadenó la llamada “querrela benthamista”. En varios momentos esta querrela se extendió hasta finales del siglo XIX como otra expresión de la difícil desvinculación entre la Iglesia y el Estado, especialmente durante el Olimpo Radical, momento en el que Arboleda hizo lo suyo como senador del departamento del Tolima⁸⁹.

En este panorama es poco probable que los colombianos hayan sabido que Bentham, quien contaba con varios pianos en su casa, tenía “a la música como recreación de sus horas literarias”⁹⁰. Si bien es cierto que eran otras las urgencias de los legisladores colombianos, la música ocupaba un lugar preciso en los postulados utilitaristas. Para Bentham, una formulación legislativa se reducida a la relación entre placeres y penas (o placer y dolor); todo se sopesaba en “arreglos sociales y políticos mutuamente ventajosos a través del cálculo universal de placeres y penas”⁹¹. En sus *Tratados de derecho civil y penal*, traducidos y comentados por el español Ramón Salas (1773-1835), delimitó una clasificación de placeres y penas, simples y complejos. Los simples correspondían a aquellos que no se podían descomponer en muchos; los complejos estaban compuestos de muchos simples. En su enumeración de placeres simples, la música pertenecía a los placeres de destreza, al lado de aquellos de los sentidos, a saber, la riqueza, la amistad, la buena reputación, el poder, la devoción, la benevolencia, la malevolencia o antipatía, la inteligencia, la memoria, la imaginación, la esperanza, la asociación, el alivio o la curación. Los placeres de destreza eran aquellos “que nos

⁸⁸ Jaramillo Uribe, “El proceso de la educación del virreinato a la época contemporánea,” 298-306.

⁸⁹ Jaime Jaramillo Uribe, “Bentham y los utilitaristas colombianos del siglo XIX,” *Ideas y Valores* 4, 13 (1962): 11-28. Sobre las actuaciones de Arboleda en el senado ver Helen Delpar, *Rojos contra azules. El partido liberal en la política colombiana 1863-1899* (Bogotá: Procultura / Tercer Mundo Editores, 1994), 178.

⁹⁰ Richard Rush, *Residence at the Court of London* (Londres: Richard Bentley, 1833), 287.

⁹¹ Martínez Rodríguez, “Contexto histórico-descriptivo,” 144.

resultan de una dificultad vencida, ó de la adquisición ó posesión de alguna perfeccion ó habilidad, *v. gr.* la música”⁹².

En términos de su utilidad social, la música se incluía entre los entretenimientos que podían tener el poder de extraviar “el curso de los deseos peligrosos, y dirigir inclinaciones hacia las diversiones más conformes al interés público”⁹³. Aquí encontramos a la música en una jerarquía ordenada en un conjunto de diversiones que, de manera ascendente, se inicia con las “más groseras” hasta las de mayor “refinamiento”: 1. La jardinería; 2. El consumo de té y café como sustitución eficaz de bebidas embriagantes; 3. La elegancia y el primor en los vestidos y los muebles; 4. Los pasatiempos tranquilos, atléticos o sedentarios, en detrimento de los juegos de azar; 5. La cultura de la música; 6. El teatro, las reuniones y diversiones públicas; 7. La cultura de las artes, las ciencias y la literatura⁹⁴. Esta discriminación no daba campo a unas áreas diferenciadas y susceptibles de ser incorporadas en el sistema universitario decimonónico cuando éste daba sus primeros pasos para su consolidación como ente de “saber universal”. Las carreras universitarias seguían la vieja tradición en la que se formaban abogados, teólogos y médicos.

Bentham abordó el tema de la utilidad de la música de otra manera cuando reunió las “bellas artes” (poesía, pintura, escultura, arquitectura y música) como un todo indivisible, una idea que había tomado cuerpo en el pensamiento ilustrado. Las “bellas artes” eran símbolos de progreso, algo que, en sus palabras, había salvado a Atenas más de una vez de su ruina “por el sentimiento de respeto que inspiraba su civilización”. En la fe en el “progreso” y la “civilización”, las “bellas artes” tenían su propio espacio y función, el de ornato y diversión. Pero era un aspecto que no obligaba a su realización inmediata: “Atendidos pues con preferencia los objetos de necesidad, podrá el gobierno entregarse con utilidad á gastos de puro ornato”⁹⁵.

Otro de los planteamientos del utilitarismo se situó en la división del trabajo artístico en diferentes sectores sociales. Cuando las “bellas artes” no eran un medio de subsistencia, sino un medio de goce, se convertían en objeto de lujo, alejado del vicio y, por lo tanto, fuente verdadera de virtud⁹⁶. Nada mejor para definir el horizonte de expectativas que guiaron a Caicedo Rojas

⁹² Aquí hemos consultado Jeremías Bentham, *Compendio de los tratados de legislación civil y penal, con notas, por D. Joaquín Escriche*, 2a ed. (Madrid: Librería de la Viuda de Calleja e Hijos, 1839), 13.

⁹³ Jeremías Bentham, *Principios de legislación y codificación, extractados de la obra del filósofo inglés Jemerías Betham por Francisco Ferrer y Valls*, t. III (Madrid: Imprenta de D. Tomas Jordan, 1834), 67.

⁹⁴ Bentham, *Principios de legislación y codificación*, 67.

⁹⁵ Bentham, *Compendio de los tratados*, 65-66.

⁹⁶ Bentham, *Principios de legislación y codificación*, 91.

como músico aficionado. Objeto de lujo, la música era práctica de ocio para los aficionados (aunque llegaran a adquirir sofisticadas destrezas) y práctica laboral para los músicos de oficio.

Como los comentarios de Bentham parecían no ser del todo consistentes sobre las “bellas artes”, John Stuart Mill (1806-1873), uno de sus discípulos más destacados, afirmó que aunque para su maestro “La música fue, durante toda su vida, su diversión favorita” –en medio de cierto desprecio por las otras artes y en especial por la poesía– no pudo siquiera “sospechar cuán profundamente se inscriben tales cosas en la naturaleza moral del hombre, y en la educación, tanto del individuo como de la raza”⁹⁷. Lo que reclamaba Mill era una teorización más generosa sobre las artes cuando éstas habían llegado a constituirse, según Larry Shiner, en “un dominio separado no solo en el lenguaje y la representación conceptual, sino también en las instituciones”⁹⁸. Para los años 1830 dicha realidad ya había experimentado una primera manifestación en Europa, fecha muy temprana para pensar en un concepto de “bellas artes” con implicaciones semejantes en la Gran Colombia. Estaba presente una idea vaga, sin mayor reflexión, pero no su extendida realización institucional, social y cultural.

No es de sorprenderse, entonces, el nivel de relegamiento que sufrieron las “bellas artes” en la plataforma reformista de Santander. Éste es uno de los aspectos que puede prestarse a confusiones para quienes buscan la palabra “arte” en los documentos de la época. En los escritos de Bentham, en los comentarios de Salas y en la legislación colombiana, la palabra “arte” no tenía una connotación unívoca. En un periodo de transición, convivían antiguos y nuevos significados. En su antigua acepción, “arte” podía referirse a cualquier actividad humana en contraposición a la naturaleza, desde pintar un cuadro hasta cocer zapatos. Esta carga semántica era una herencia del concepto griego *techné* y romano *ars* que “no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos”⁹⁹. Aunque la división entre “artes útiles” y “bellas artes” constituía un nuevo punto de partida diferenciador moderno, la palabra “arte” seguía teniendo un significado ligado a un quehacer práctico. Por contraste, la ciencia era un campo de reflexión intelectual. Dominados por el pensamiento neoborbón, los fundadores de la nueva república dieron peso al conocimiento que pudiese representar un bienestar material para el

⁹⁷ El pasaje completo dice: “Music was throughout life his favourite amument; painting, sculpture, and other arts addressed to the eye, he was so far from holding in any contempt, that he occasionally recognises them as means employable for important social ends; though his ignorance of the deeper springs of human character prevent him (as is prevents most Englishmen) from suspecting how profoundly such things enter into the moral nature of man, and into the education both of the individual and of the race.” En John Stuart Mill, “Bentham,” *Dissertations and Discussions*, vol. I (London: John W. Parker and Son, 1859), 389. Se trata de un texto que en su primera versión se publicó en el *London Westmister Review* en agosto de 1838.

⁹⁸ Shiner, *La invención del arte*, cap. X, sec. 2, párr. 1.

⁹⁹ Shiner, *La invención del arte*, cap. I, sec. “Arte, *techné*, *ars*”, párr. 1.

país. Por esta razón, se hablaba del impulso de las “ciencias y artes útiles” como el principal objetivo de la ley del 18 de marzo¹⁰⁰.

Como los asuntos de “ornato” podían esperar, las menciones a las “bellas artes” y su institucionalización no fueron unas de las fortalezas en el temprano cuerpo de leyes y, de hecho, no llegaron a introducirse en apartados diferenciados. Una de las primeras referencias aparece en la delimitación de las múltiples responsabilidades y competencias de la Secretaría de Estado y Despacho de lo Interior que entre sus actividades tenía a su cargo la instrucción pública “en que se comprenden los establecimientos de ciencias y bellas artes”¹⁰¹. Nuevamente aparecen en la reforma de 1826, esta vez como parte de las actividades que debían desarrollar “las sociedades de amigos del país”. Como entes especializados regionales, estas sociedades se dedicarían a “promover las artes útiles, la agricultura, el comercio y la industria” y a fundar escuelas “de dibujo, de teoría y diseño de arquitectura, y también de escultura y de pintura”¹⁰². De acuerdo a los principios de utilidad, en las ciudades portuarias se pensaba establecer enseñanzas de “astronomía y navegación, el arte de la construcción naval, de artillería, de ingenieros geógrafos, de cosmografía, e hidrografía de minas, de comercio, de agricultura experimental y las bellas artes”. Todas éstas eran “enseñanzas especiales” que darían a los ciudadanos una posibilidad de trabajo y redención social¹⁰³.

El pensamiento que iluminó la política educativa partía de un “ideal de lo práctico”, según la acertada expresión de síntesis que acuñó Frank Safford¹⁰⁴. Este ideal daba especial cabida a un núcleo de formación democratizador en el que se traslapaba la visión estética y utilitaria de las artes, es decir, la convivencia de las “bellas artes” y de “artes útiles”. La realidad social de los artistas obligaba a pensarlos desde el aparato institucional como una población específica, más allá de los objetos de su quehacer. Sin alusión alguna, allí estaban también los músicos, en el mundo de los artesanos a quienes se destinarían después las escuelas de “artes y oficios”, para el progreso y desarrollo de la industria basado en la cooptación de las legiones del artesanado que a mediados del siglo ganaron conciencia política.

¹⁰⁰ *Codificación nacional*, t. II, 226.

¹⁰¹ *Codificación nacional*, t. VII, 68 y 85.

¹⁰² *Codificación nacional*, t. II, 229.

¹⁰³ *Codificación nacional*, t. VII, 229 y 237.

¹⁰⁴ Frank Safford, *El ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional / El Ancora Editores, 1989).

Sin embargo, mucho de lo que hacían los “artistas” tenía un componente útil para la ciencia. Mutis y sus dibujantes en la Expedición Botánica habían marcado una pauta así como luego lo hicieron los grabadores de la Casa de la Moneda, los artistas influenciados por la expedición de Humboldt y los acuarelistas de la Comisión Corográfica¹⁰⁵. De manera que, para la reforma educativa, las “bellas artes” no incluyeron la música, pues no tenía un nexo posible con la ciencia ni una aplicación útil para el desarrollo material del país; a diferencia del dibujo, la pintura, la escultura y la arquitectura, estaba completamente situada en las órbitas del ornato. Esta es una de las razones principales por las cuales no hay una sola mención a la música en la reforma, si bien, estaba presente en las teorías de Bentham que alimentaron dicha ley.

Resulta aún más dicente que, en la misma reforma, la Academia Nacional como establecimiento máximo de saber, no considerara las “bellas artes”. Su propósito era “establecer, fomentar y propagar en toda Colombia el conocimiento y perfección de las artes, de las letras, de las ciencias naturales, y esactas, y de la moral y de la política”¹⁰⁶. En su discurso de instalación como director *pro tempore* de la Academia, José Félix Restrepo (1760-1832) sintetizó los horizontes del organismo en términos del conocimiento de las “artes, las ciencias y las bellas letras”¹⁰⁷. Según la visión neoclásica, las “bellas letras” englobaban a un mismo nivel la elocuencia, la historia, la filosofía, la poesía y el drama¹⁰⁸. Al estudiar las diversas manifestaciones del lenguaje, las “bellas letras” constituían un elemento esencial del actuar político.

Resulta paradójico que, si hubiese sido posible una discusión amplia respecto a la música y las “bellas artes”, ésta habría tenido lugar justamente en el seno de la Academia. Uno de los 21 miembros de número era Andrés Bello, por entonces representante de la delegación diplomática en Londres. Su amplia formación artística y humanística la había estimulado su padre, el abogado y músico venezolano Bartolomé Bello (1758-1804) quien llegó a ocupar una de las plazas de música en la Catedral de Caracas y un cargo de profesor de música en la Universidad de Caracas, antes de dedicarse de lleno como fiscal de la Real Hacienda y Renta de Tabaco en Cumaná. Como citamos más arriba, Bello con Bolívar favorecieron la adopción del método lancasteriano en Colombia. El mismo año en el que se echó a andar la reforma santanderista, Bello y su colega, el colombiano Juan García del Río (1794-1856), publicaron en Londres textos sobre música en su celebrada revista

¹⁰⁵ Beatriz González, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2013), caps. I, V y VII.

¹⁰⁶ *Codificación nacional*, t. I, 229.

¹⁰⁷ “Instrucción pública”, *Suplemento a la Gaceta de Colombia*, diciembre 31 de 1826, [2].

¹⁰⁸ David Jiménez, *Historia de la crítica literaria en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Instituto Colombiano de Cultura, 1992), 9-10.

El Repertorio Americano (1826-27), proyecto editorial que retomó los derroteros de *Biblioteca Americana* (1823), también en manos de los mismos editores¹⁰⁹.

Es difícil pensar que Triana, Groot y Caicedo Rojas no hayan tenido ejemplares de estas dos publicaciones. Allí seguramente pudieron leer la famosa “Alocución a la poesía” de Bello, una poesía de 815 versos con referencias musicales americanas trasladadas a la literatura a través de imágenes que llegarían a ser emblemáticas para las músicas nacionales. Los versos dedicados a Colombia hablan de la música como “la dulce poesía” y en una nota a pie de página definía el yaraví como “Tonada triste del Perú, i de los llanos de Colombia”¹¹⁰. Tal vez no debería tomarse a la ligera la asociación del yaraví con la Gran Colombia, si se tienen en cuenta las conexiones poblacionales y comerciales del sur colombiano con Perú y Ecuador, y en ese contexto la convivencia de géneros musicales que a mediados del siglo tomarían forma en el pasillo ecuatoriano y el yaraví a manera de piezas de salón¹¹¹. Desde el punto de vista poético, fue importante para Caicedo Rojas el énfasis en la realidad sonora del indomesticado paisaje americano frente a “la culta Europa” –como la denomina Bello– que quedó plasmada en los primeros versos: “Con el silencio de la selva umbría”; “i el eco de los montes compañía”¹¹².

Sin embargo, sin duda eran aún más importantes y útiles los textos sobre educación. Para la *Biblioteca Americana* se tradujo un artículo de Pedro Creutzer (un alemán naturalizado peruano) publicado originalmente en la *Revue Encyclopédique*, en el que se planteaba que el canto debía ser “considerado como uno de los objetos más esenciales para perfeccionar la instrucción primaria i comun”¹¹³. Sobre el mismo tema, en la sección “Boletín bibliográfico” del *Repertorio Americano*, los editores reseñaron *De l’importance du chant, et des exercices élémentaires de la méthode gymnastique* de un tal Amoros (médico y coronel francés), libro dedicado a exponer los beneficios del canto en la formación escolar para moldear la disciplina del cuerpo si se combinaba con ejercicios gimnásticos¹¹⁴.

Desde el punto de vista ideológico fue más que elocuente el artículo “Revista del estado anterior i actual de la instrucción pública en la América ántes española” de García del Río, en el

¹⁰⁹ Luis Merino, “Don Andrés Bello y la música,” *Revista Musical Chilena* 35, 153-155 (1982): 5-51.

¹¹⁰ Merino, “Don Andrés Bello,” 8.

¹¹¹ Kitty Wong, “La Música Nacional: Changing Perceptions of the Ecuadorian National Identity in the Aftermath of the Rural Migration of the 1970s and the International Migration of the Late 1990s” (Tesis de doctorado, Texas University, 2007), 106.

¹¹² Andrés Bello, “Alocución a la poesía,” *La Biblioteca Americana*, t. I (Londres: G. Marchant, 1823), 3.

¹¹³ Citado en Merino, “Don Andrés Bello,” 8.

¹¹⁴ Merino, “Don Andrés Bello,” 8.

que desplegó una feroz arremetida contra el sistema educativo colonial, dominado por “la teología escolástica, tan inútil i tan fatal para el jénero humano”¹¹⁵. En su emotiva reacción antiespañola se lamentaba de la ausencia perniciosa de la enseñanza de “la esgrima, la danza, la equitación, la música, natación o dibujo”, a pesar de algunas excepciones “en el cultivo de las ciencias, sus aplicaciones a las artes, i la enseñanza de la música”, es decir, de todas aquellas “cosas que más tienen relación con la vida social”¹¹⁶. Las quejas no se detuvieron allí. Era imperdonable el haber proscrito una educación para la mujer en “música, dibujo, o baile” e incluso en primeras letras “por temor que correspondiesen con sus amantes”¹¹⁷. Los textos de Benito Feijóo (1676-1764), profusos en reflexión musical con su *Teatro crítico universal* (1726-39) y *Cartas eruditas y curiosas* (1742-60), daban un “no sé qué color especioso a lo que más dista de lo razonable”¹¹⁸. La metafísica había nublado los métodos experimentales de la ciencia y, por si fuera poco, España se había dado el lujo de desconocer de plano a Galileo, Maquiavelo, Bacon, Newton, Montaigne, Descartes, Montesquieu y Adam Smith. García del Río celebraba, en cambio, la reciente creación de nuevas “asociaciones civiles” como una Sociedad Filarmónica y escuela de canto en Buenos Aires en 1822. El autor defendía con ahínco los valores de civilización y sociabilidad para todos los ciudadanos americanos.

Aunque de todo ello quedó mucho en el pensamiento de algunos colombianos, cayó en un vacío institucional, entre otras cosas, por las convicciones ideológicas de conservadores como Caicedo Rojas para quien, todavía para finales del siglo XIX, Feijóo era una fuente de autoridad en música al lado de Rousseau y otros, citados en *Estado actual de la música en Bogotá* (ver Capítulo 5)¹¹⁹. Por más buenas intenciones reformistas que tuvieran los nuevos gobernantes, terminaron por fracasar en su intento de recomponer una intelectualidad arrasada en las purgas del Régimen del terror. A finales de los años 1820 las diferencias políticas llegaron a límites irreconciliables. Ante los sucesos de la “noche septembrina” para asesinar a Bolívar, Santander vivió el destierro y el Libertador se apresuró a prohibir a Bentham en los estudios de derecho por considerar las doctrinas utilitaristas las responsables que condujeron a la conspiración. Bolívar falleció en 1830 y

¹¹⁵ Juan García del Río, “Revista del estado anterior i actual de la instrucción pública en la América ántes española,” *Repertorio Americano*, t. I (Londres: Librería de Bossange, Barthés i Lowell, 1826), 235.

¹¹⁶ García del Río, “Revista del estado anterior i actual de la instrucción pública,” 237.

¹¹⁷ García del Río, “Revista del estado anterior i actual de la instrucción pública,” 245.

¹¹⁸ García del Río, “Revista del estado anterior i actual de la instrucción pública en la América,” 245.

¹¹⁹ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 10.

los intentos por revivir la Academia, en 1833, una vez regresó Santander de nuevo al poder, tampoco dieron mayores frutos¹²⁰.

Sin haber avanzado mucho la intervención del Estado en la institucionalización de las “bellas artes” en su conjunto, quedaba pendiente el tema de la conveniencia de tal intervención. Para Bentham “nadie duda que unos objetos de una utilidad pública tan grande, deben ser sostenidos por contribuciones públicas”, pero para Salas, informado del pensamiento liberal en su dimensión más escueta, había que optar por la vía contraria: “no hacer nada, sino dejar hacer; es decir, abandonar al interés individual la enseñanza y el ejercicio de las ciencias y las artes, que se aprenderían como se aprenden las lenguas vivas, la música, la esgrima y la danza, para las cuales no hay universidades”¹²¹.

En un breve artículo publicado en 1825 en la *Gaceta de Colombia*, se reveló el problema de la institucionalización de una actividad pública como el teatro. Hasta ahora es uno de los pocos textos conocidos al respecto. De forma muy breve, el autor anónimo informaba sobre una iniciativa de abrir un teatro en Caracas por medio del sistema de suscripción. Evaluado desde la perspectiva de Salas, sería totalmente conveniente, pues el proyecto se basaba en contribuciones públicas sin intervención del Estado; desde la mirada de García del Río no importaba de dónde vinieran los recursos, pues la sociabilidad era uno de los principios republicanos por excelencia. No obstante estas observaciones, el énfasis del artículo en realidad recaía en la función educativa del teatro. Según de los neoclásicos, si el teatro podía educar de alguna manera, debía controlarse mediante la selección de las obras. Las capacidades de discernimiento eran fundamentales para detectar qué obras cómicas o dramáticas eran útiles para la pedagogía del ciudadano, de acuerdo a unas ideas de utilidad. Además de motivar sentimientos patrióticos y un comportamiento moral intachable, la función del teatro se expandía en un punto muy específico de acuerdo a su adscripción a las “bellas letras”, el de la retórica o la oratoria, unas de las antiguas artes liberales, perfecto dispositivo para aquellos que pretendían disuadir sobre asuntos de fe en sermones o manipular la opinión en espacios políticos.

"Un teatro establecido sobre buenos principios es una escuela para las costumbres donde se forma el corazón adquiriendo amor á la virtud y aborrecimiento al vicio, es una academia de la lengua nacional donde todos aprenden á fijar sus ideas en el verdadero sentido de la expresion, es un modelo de oratoria, donde todos los que tengan inclinación por el foro ó el púlpito, y que un día deban sentarse en el cuerpo lejislativo pueden adquirir el arte de mover las pasiones y de abrir el camino al corazón por el poder irresistible de la elocuencia. [...] Los dramas que deben escojerse son aquellos que ponen en el rango de las verdaderas virtudes al valor, á la lealtad, la benevolencia, el amor á la patria, el respeto filial, y el amor paterno, el trabajo y la industria. Con estas condiciones, el teatro es una de las instituciones

¹²⁰ Diana Obregón, *Sociedad científicas en Colombia: la invención de una tradición, 1859-1936* (Bogotá: Banco de la República, 1992), 6.

¹²¹ Bentham, *Compendio de los tratados*, 65-66.

más útiles que puede adoptar una ciudad. Para la juventud es objeto de diversión é instrucción, de recreación para la vejes, de descanso para el hombre público y también contribuye á reconciliar la obediencia y el respeto que se debe á las leyes y á la autoridad pública”¹²².

Pero la realidad era otra. En sus *Recuerdos y apuntamientos* Caicedo Rojas dejó una de las descripciones más ricas de la actividad teatral de la misma época. En su mirada, el panorama estaba escindido entre las presentaciones del antiguo Coliseo, aquellas más populares en tres “teatros a medio hilvanar” ubicados en “el Puente Nuevo, en el antiguo Parque y en la Gallera Vieja”, y las representaciones realizadas en los claustros universitarios y colegios. Inscrito en los estudios de derecho en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Caicedo Rojas participó como actor en funciones organizadas a manera de torneos entre los colegios Rosario y San Bartolomé, las repúblicas tomística y bartolina que se enfrentaron en competencia para atraer la venia y el patrocinio de la élite gobernante¹²³.

El sentimiento patriótico salió a flote de muchas formas, con mecanismos de diferenciación enlazados al tipo de escenificación, público y espacio teatral. Las transgresiones que el literato juzgaba con medio siglo de por medio, eran impropias del “buen gusto”¹²⁴. En la representación de la tragedia *La Pola* de José María Domínguez, realizada hacia 1826 en el teatro de la Gallera Vieja, los asistentes clamaron por otro final al dictado por un libreto inspirado en los hechos históricos de la Insurrección de los Comuneros de 1781. La solicitud a gritos se cumplió y la Pola no fue fusilada. Los actores modificaron rápidamente el final y la obra perdió su condición de objeto cerrado e inamovible. La función estaba acompañada de música, pero no sabemos qué tipo de música. Lo cierto es que, según Caicedo Rojas, cuando uno de los actores salió al escenario a ratificar la decisión, “Señores, no se puede fusilar á la Pola porque el público se opone’. [...] recibió en su ojo izquierdo un pedazo no muy blando de panela que le dirigieron desde los bancos de la orquesta”¹²⁵.

Aunque se trataba de un “teatro popular” (la Gallera Vieja), su opinión general consignada en *Recuerdos y apuntamientos* sobre la función social del teatro, distaba mucho de la confianza extendida a inicios del periodo republicano. Con la experiencia que le dieron los años, había cambiado radicalmente de perspectiva: “El teatro es bueno para divertirse y nada más, pero no moraliza a nadie. Eso de que es *escuela de costumbres* no pasa de ser una frase convencional contra

¹²² “Teatros,” *Gaceta de Colombia*, julio 10 de 1825, [4].

¹²³ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 155.

¹²⁴ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 147-48.

¹²⁵ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 156.

la cual la prudencia no se atreve á protestar”¹²⁶. Aun así, reconoció que la actividad teatral del Coliseo había sido un espacio formativo determinante para sus futuros intereses, el de la vida pública del ornato. Como ya mencionamos, fue uno de los espacios que contribuyó a afianzar dos de sus pasiones que había heredado de su madre: el teatro y, sobre todo, la música¹²⁷.

La vida musical privada y pública

En los años 1820 no solamente se implantaron reformas institucionales en la educación fruto de las discusiones ideológicas en la esfera pública, sino también se llevó a cabo una renovación de la privada y pública de la música. Georges Lomné advierte sobre un notorio desplazamiento en la “esfera pública de la representación”, con nuevas simbologías republicanas, pero sobre viejos formatos coloniales. A finales del siglo XVIII los ideales de un gentilhomme imponían eludir las funciones públicas, ámbitos del artificio, el lujo y los honores. “Siendo la vista y el oído maestros de ilusión”, dice Lomné basado en un opúsculo de José Luis Bravo fechado en 1779, el gentilhomme “procurará hacer caso omiso del rumor y huir del teatro y de la opera como de la peste”¹²⁸. Otros textos de la era borbónica reforzaron la misma idea. Los recintos sagrados daban rienda suelta a la meditación, mientras en las tertulias, momentos espontáneos de reunión, se cultivaban unas virtudes de libertad en contra de los artificiosos debates en tribunales, consejos, el rumor callejero y el teatro. Eran los antecedentes de la revolución.

Una vez apaciguada la revuelta independentista, los mecanismos de representación simbólica que hicieron de Bogotá una ciudad guerrera, comenzaron a cambiar como parte de las necesidades institucionales del nuevo orden. La escena privada y pública en que se insertó Caicedo Rojas, se concebía como medio educador y moralizante, democratizador y patriótico. Las tertulias establecían un nexo directo y, a la vez, diferenciado con lo que ocurría en el espacio público, esfera de representación de intereses sociales y políticos colectivos¹²⁹.

Caicedo Rojas, Osorio y Arboleda, coincidieron en resaltar dos novedosas actividades musicales públicas y privadas, la del concierto público y la de las academias. Estas prácticas las encabezó en un primer momento Juan Antonio Velasco, una vez regresó del destierro que le impuso Morillo y de su trashumancia con los ejércitos libertadores. No es casual que para Caicedo

¹²⁶ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 148 y 134.

¹²⁷ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 134 y 167.

¹²⁸ Georges Lomné, “La patria en representación. Una escena y sus públicos: Santa Fe de Bogotá, 1810-1828,” en *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, eds. François-Xavier Guerra y Annik Lemperière (México: Fondo de Cultura Económica / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008), 321.

¹²⁹ Georges Lomné, “La patria en representación,” 321-39.

Rojas, Velasco fuera “el padre y fundador de la música en Bogotá”, para Arboleda, el músico que “tanto contribuyó á mejorar el gusto musical en Lima y en esta ciudad de Bogotá” y para Osorio, el artífice de la instauración de la música instrumental de concierto así como del “gusto alemán, pues era decidido por Haydn, Mozart, Pleyel, Bethowen [sic.], no ménos que por Cimarrosa [sic.] y Rossini”¹³⁰.

Velasco es una figura aún no resuelta en nuestra historiografía. No sabemos una fecha exacta de su regreso a la capital, sin embargo, sabemos que para las celebraciones de la consagración de la Catedral, en abril de 1823, ocupaba el cargo de “maestro de capilla y organista mayor”. Según el detallado relato del “arzobispo prócer” Fernando Caicedo y Flórez (1756-1832) – tío de Caicedo Rojas –, en esta ocasión Velasco había atinando a demostrar su “buen gusto e inteligencia en la eleccion de tonos para el canto y música de las Misas que oficiaron”¹³¹. Es probable que no hubiese consenso en el cabildo eclesiástico y que Velasco haya tenido problemas con su cargo, como ya los había tenido años antes, ya que en 1826 se realizó un concurso de oposición para la plaza de maestro de capilla. El cargo lo ocupó finalmente Juan de Dios Torres luego de entablar una demanda a una primera decisión de la que había salido elegido Mariano Íbero (?-1835), un organista vinculado a la Catedral desde inicios del siglo XIX y al Convento de Santo Domingo¹³².

Cerradas las puertas de la Catedral, Velasco tenía otras posibilidades laborales que se habían ampliado en la ciudad desde finales del siglo XVIII: la música militar, el teatro y la música doméstica. En agosto de 1824 inició una labor más intensa como profesor de piano, guitarra, violín y flauta, llenando así las necesidades de la música en casa¹³³. Sin embargo, lo que verdaderamente lo ocupó estos años fueron las bandas y el teatro. Una de las primeras menciones es su participación como director de banda en las celebraciones que se llevaron a cabo “por la ley á recordar las glorias de Colombia” en diciembre de 1823, una invención de una nueva ritualización patriótica sobre patrones formales coloniales. Los escenarios y las acciones fueron emblemáticos. El 24 se realizaron los certámenes de la escuela lancasteriana dirigida por Triana (tal vez trasladado para esa ocasión de Zipaquirá a Bogotá); en la mañana del 25, muchos habitantes capitalinos asistieron al canto del *Te Deum* en la Catedral, a la apertura de la Biblioteca Nacional y a un acto de

¹³⁰ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 3; Arboleda, “Las letra, las ciencias y las bellas artes,” 446; Osorio, “Breves apuntamientos,” 174.

¹³¹ Fernando Caycedo y Flórez, *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá capital de la República de Colombia* (Santafé de Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824), 70.

¹³² Bermúdez, *Historia de la música*, 32.

¹³³ *El Constitucional*, agosto 24 de 1824.

liberación de 33 esclavos en un tablado en la Plaza Mayor; en la noche, estudiantes del Colegio San Bartolomé presentaron las obras de teatro *Mahoma* y *Triunfo de la Libertad*; el 26, sorteo de una lotería a favor de “diez pobres mendigos” y, en la noche, “un lucido baile y espléndido ambigú en la casa del despacho de la independencia”; el 27, desfile militar acompañado de canciones patrióticas y luego, una representación teatral de alumnos del Colegio El Rosario con la tragedia *Dstrucción de los templarios* y el monólogo *Ariadne*, antecedidas de una loa “llena de ideas patrióticas, y capaces de escitar el mas vivo entusiasmo por la libertad”; el 29, la comedia *La Elmira* nuevamente por los estudiantes del Rosario, función en la que, “como en las demás noches de teatro, presentó una música bastante buena el director de las músicas militares J. A. Velasco”¹³⁴.

Sin duda, era el músico de la Independencia. Sus canciones, las piezas instrumentales interpretadas por las bandas militares y la música para el teatro, eran símbolos bien acoplados a las circunstancias. Otro evento semejante se llevó a cabo el 28 de octubre de 1824 para celebrar el día de San Simón, naturalmente, en honor al Libertador, ausente en las guerras del Perú. Esta vez la escenificación urbana incluía liturgia religiosa, un carro triunfal con iconografía alegórica, iluminación, demostraciones militares, teatro y música. Las bandas militares dirigidas por Velasco y la interpretación de sus canciones acompañaron el desfile del carro triunfal en el que se exhibía un retrato de Bolívar con dos niñas en sus costados que alegóricamente representaban a Colombia y la libertad. Una vez en la Plaza Mayor, se escucharon a las bandas militares de los batallones de Artillería y Milicias “con piezas escelentes” y, para concluir, hizo su aparición “una orquesta mas numerosa dirigida por el ciudadano Velasco [que] tocó con propiedad y gusto”. En la noche el público concurrió al teatro a presenciar la comedia *El café* de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). La función estuvo acompañada de una orquesta –la misma orquesta a cargo de Velasco– que interpretó canciones patrióticas al Libertador¹³⁵. En su conjunto, los símbolos coloniales se habían sustituido pero no las formas y algunos contenidos bien conocidos desde finales del siglo XVIII cuando se construyó el Coliseo. Ya no eran el rey y la corona española puestos en representación, sino Bolívar, Colombia y la libertad, además de canciones patrióticas en las calles y en los entreactos de una comedia escrita por un célebre dramaturgo español.

Aunque no era el único director de banda, sin duda era el más exitoso. Atento a una creciente demanda, William Cummings, uno de los ingleses que apoyaron directamente la causa emancipadora, publicó el siguiente anuncio en el periódico bilingüe *El Constitucional* en 1825: “Profesor de Música Militar tiene el honor de anunciar a los Gobernadores de las Provincias, Coroneles de batallones etc, que deseen formar bandas de Música militar o de ciudad, que él dá

¹³⁴ “Fiestas nacionales,” *Gaceta de Colombia*, enero 4 de 1824, [1].

¹³⁵ “Dia 28 de octubre: San Simón,” *Gaceta de Colombia*, noviembre 7 de 1824, [1].

lecciones en todos los instrumentos que requiere una banda militar¹³⁶. Ésta puede entenderse como una solución conveniente que dividía los nichos musicales; al dirigirse explícitamente a las provincias, dejaba en manos de Velasco su predominio en la capital.

Estimulado por el éxito que tuvo por fuera de la Catedral, Velasco anunció la realización de “unas funciones de música y canto en el teatro”. Este puede considerarse el punto de partida del concierto público –con tal denominación–, un tipo de evento musical que causó tanta impresión que quedó impregnado en la memoria de Caicedo Rojas y de quienes transmitieron esta experiencia a Osorio y Arboleda. El primero del que se tiene noticia es el programa para el 14 de noviembre de 1824 que incluía la canción “Río-de-la-Plata, un concierto para piano de Dussek, un dúo cantado por dos individuos de la orquesta, una obertura de Haidem [sic.], y una canción titulada *La Venus*”¹³⁷. El anuncio de periódico era apenas un pálido reflejo de lo que circuló a través de un hoja suelta en la que Velasco demostró estar plenamente consciente de iniciar algo totalmente novedoso en Bogotá, para la “cultura i civilización de sus habitantes” (IMAGEN 1-6). La imagen de sí mismo era la de un precursor. En sus palabras se advierten trazas de su personalidad, un hombre no siempre de trato fácil y tampoco muy dispuesto a ceder en protagonismo: para Velasco, la “facultad” de la música había dormido “hasta que he tenido la satisfacción de restituirme á esta Capital, y dar impulso con mis tareas á las músicas militares, establecer la academia semanal, y presentar funciones lucidas, como nunca se habían visto ni oído”¹³⁸.

¹³⁶ *El Constitucional*, julio 15 de 1825.

¹³⁷ “Teatro,” *Gaceta de Colombia*, noviembre 21 de 1824, [3].

¹³⁸ Juan Antonio de Velasco, *Respetable público de esta capital*, Bogotá: [Hoja suelta sin pie de imprenta], noviembre 14 de 1824.

51.

**RESPETABLE PUBLICO
DE ESTA CAPITAL.**

SIENDO un deber de todo buen ciudadano y amante de su patria; el trabajar en el adelantamiento de todas aquellas ideas que hacen honor á su país, y que tienden á la cultura y civilizacion de sus habitantes, no será extraño que yo trate de fomentar y dar lugar al aprecio en que se halla en todo país culto, la encantadora ciencia de la música. Entre nosotros, por desgracia, ha dormido esta facultad, hasta que he tenido la satisfaccion de restituirme á esta Capital, y dar impulso con mis tareas á las músicas militares, establecer la academia semanal, y presentar funciones lucidas, como nunca se habian visto ni oido; pero mis deseos en trabajar, y sacrificar mi tiempo y salud, no conocen límites, siempre que de ello resulte ventaja á la sociedad. Conozco los graves inconvenientes que se me oponen para el establecimiento que medito; por que lo 1.º: nuestra sociedad Bogotana, está poco, ó nada acostumbrada á los conciertos públicos; lo 2.º: que el presentar tales conciertos, me ocasionarán el odio, de los que viendo se incapaces de competir con mis ideas, no perderán ocasion de desacreditarme; lo 3.º: que las personas del fino gusto, inteligentes en la materia, y las que no tienen conocimiento, cargarán sobre mi su injusta crítica. Pero no obstante, no desmayo en la empresa, pues á lo 1.º digo, que todo cuanto hay bueno se ha establecido, en virtud de la actividad y costumbre; á lo 2.º respondo, que si hay alguno que se quiera tomar el trabajo y desempeño en que yo voy á entrar, cedo gustoso el lugar; á lo 3.º repongo, que siempre será para mi una gloria que nadie me disputará, haber pensado una cosa útil, y trabajar en ella hasta donde mis fuerzas alcancen; ademas de esto, yo trabajo no para nuestra actual época, sino para que los estranjeros vean que entre nosotros hay disposicion para todo, siempre que haya quien sirva de modelo, y que nuestros venideros hallen el camino abierto, tanto para cultivar la música con utilidad, como para todo lo que pensemos adelantar, y nuestras Damas podrán agregar á su mérito personal, las gracias de cantar y tocar, para perfeccionar su educacion.

En este supuesto, arreglandome a lo que permite la capacidad de los sujetos con quienes cuento, he dispuesto una funcion en el teatro en los términos siguientes.

CONCIERTO 1.º

Se dará principio el 14 del presente á las 8 de la noche, con la animosa y valiente cancion del Rio-de-la-Plata; á esta seguirá, un magnífico Concierto de Piano compuesto por *Dussek*, y executado por el Director de música del Teatro; despues se cantará un famoso *Duo* por dos individuos de la orquesta; luego una grande obertura del inmortal *Haydem*; y finalmente, se cantará una pequeña pero bonita cancion *La Venus*, para que se propague entre las niñas aficionadas.

Si la funcion mereciese aceptacion, ofrece el empresario proporcionar muchas y buenas; y si no se conoce aficion por la música, tendrá un justo motivo para dar al olvido sus proyectos.

Bogotá y Noviembre 14 de 1824.

Juan Antonio de Velasco.

IMAGEN 1-6. Juan Antonio Velasco, *Respetable público de esta capital* [Hoja suelta], noviembre 14 de 1824. Biblioteca Nacional de Colombia.

A las bandas militares y a la música en funciones teatrales, Velasco ahora añadía la “academia” y el concierto público. Las academias eran reuniones periódicas a las que se refirió Osorio como “conciertos privados” en los que supuestamente se interpretaron por primera vez en el país “sinfonías de Haydn, Mozart, Pleyel, Bethowen [sic.], entre los clásicos, y algunas oberturas, como Tancredo, Matrimonio secreto, Otello, Barbero, Gazza-Ladra y otras de Rossini y Cimarrosa [sic.], de entre los líricos”¹³⁹. Aunque hay que dudar de que efectivamente hayan sido sinfonías completas o conciertos para solista los que se escucharon –como el mencionado concierto para piano del compositor checo Jan Ladislav Dussek (1760-1812) en 1824– el repertorio era distinto al acostumbrado como también lo era el empeño de avanzar en una nueva sociabilidad musical, fruto de “haber pensado una cosa útil”, como decía Velasco¹⁴⁰.

La terminología asignada a este tipo de eventos era una herencia del siglo XVIII español. Como lo explica Miguel Ángel Marín, a pesar de que se usaban indistintamente las palabras “academia” y “concierto privado”, pueden identificarse unas características diferenciadoras si se establece una división tipológica entre “academia”, “concierto privado” y “concierto público”. La “academia” no designó solamente, según la aceptación renacentista y barroca italiana, una reunión de intelectuales convocada a debatir múltiples temas, entre ellos la música, sino un evento ante todo musical, impulsado por clases medias acomodadas. Era una alternativa al “concierto privado” sostenido por el mecenazgo del medio cortesano, en otras palabras, una manifestación del primer “aburguesamiento” que articularía en el siglo XIX la institucionalización y la recepción musical¹⁴¹.

Sin una base social semejante en Colombia, las “academias” de Velasco, una de ellas en el Convento de la Candelaria según Osorio, estaban concebidas para la interpretación musical en la que un anfitrión desempeñaba funciones de director y, eventualmente, de profesor¹⁴². Lo novedoso era que se trataba de una actividad regular que Velasco llevaba a cabo y a la que acudían músicos de oficio y aficionados, con el objetivo principal de interpretar y aprender música. En sentido estricto, no había un público. Es probable que los asistentes contribuyeran con los gastos correspondientes. No había mecenazgo en sentido estricto, pero tampoco era una manifestación

¹³⁹ Osorio, “Breves apuntamientos,” 174.

¹⁴⁰ Velasco, *Respectable público de esta capital*.

¹⁴¹ Sobre la diferenciación entre “academia” y “concierto” (público y privado) en la España del siglo XVIII, ver Miguel Ángel Marín, “Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos,” en *La música en el siglo XVIII*, ed. José Máximo Leza, vol. 4 de *Historia de la música española e hispanoamericana* (Madrid: FCE, 2014), 461-84.

¹⁴² Osorio, “Breves apuntamientos,” 174.

asociativa de personajes pudientes de la sociedad, sino una iniciativa impulsada por un músico de oficio.

Como lo sugiere otro aviso de Velasco publicado en 1831, la conformación de “academias” apuntaba a recrear la práctica musical en espacios domésticos. En sus clases admitía a “discípulos en su casa, de las tres á las cinco de la tarde, i por la noche de seis i media hasta ocho i media, de suerte que puede formarse una academia filarmónica que abrase todos los conocimientos de la música vocal é instrumental, propia para mejorar el país en este ramo de educación”¹⁴³. Para entonces su catálogo de servicios era amplio: profesor particular de piano, guitarra y otros instrumentos (de cuerda o de viento), con clases en su casa o a domicilio; copista, compositor y arreglista; comerciante de partituras en hojas sueltas y “colecciones de todas las piezas conocidas en la música”; afinador de pianos; y músico para toda clase de actos litúrgicos. Incluso intentó formalizar y regular la enseñanza a través de un sistema de pago anticipado en el que a cambio, como mecanismo de control, los alumnos recibían papeletas que entregaban cada vez que recibían una clase¹⁴⁴.

Bandas, academias, conciertos y clases privadas, ganaron terreno en la vida musical de estos años. A juzgar por los dispersos comentarios autobiográficos de Caicedo Rojas, las “academias” y “los conciertos privados” fueron fundamentales para despertar sus intereses musicales con el tinte de un pasatiempo serio. A éstas el literato acudió con su entrañable amigo Domingo A. Maldonado (1810-1886), su “maestro de cometa, trompo y caligrafía”¹⁴⁵. Ambos solían visitar la casa de la familia De la Hortúa. La breve referencia en *Recuerdos y apuntamientos* es valiosa tanto como testimonio temprano de su formación musical como guitarrista y de la importancia de una afición sostenida por músicos competentes en un medio que estuvo sometido al empobrecimiento musical durante la emancipación, al menos si se compara con otras capitales latinoamericanas¹⁴⁶. En estas condiciones, el contacto con músicos extranjeros adquirió gran notoriedad. Gracias a las veladas con los De la Hortúa, Caicedo Rojas y Maldonado conocieron a tres venezolanos que pasaron por Bogotá como parte de la comitiva militar que acompañó a Bolívar en sus intentos de mantener viva a la unidad de la Gran Colombia. La movilidad inherente de los ejércitos bolivarianos les permitieron escuchar los violines de José de Austria (1791-1863),

¹⁴³ *Gaceta Republicana*, febrero 13 de 1831, [5].

¹⁴⁴ *Gaceta Republicana*, febrero 13 de 1831, [5].

¹⁴⁵ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 168.

¹⁴⁶ Un par de ejemplos: Zoila Lapique, *Música colonial cubana* (La Habana: Letras Cubanas, 1979); Ricardo Miranda, “En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial,” en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México D.F.: Universidad Veracruzana / Fondo de Cultura Económica, 2001), 62-90.

Miguel Rola Skobisky (o Skibisky) y Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), con un repertorio que incluía famosos trozos operáticos rossinianos extraídos de *Trancredo* y *La Gazza Ladra*¹⁴⁷.

De Austria era miembro de la Sociedad Filarmónica de Caracas y compuso varias obras imbuidas de espíritu patriótico, entre ellas una *Marcha Triunfal dedicada a S.E. el General en Jefe J. A. Páez*. Fue su imagen de prócer y no de músico, la que dio mucho que contar en las historias patrias venezolanas¹⁴⁸. Según Calcaño, en 1826 integró el Estado General Mayor del Ejército Libertador y, al año siguiente, recibió el ascenso a Primer Comandante en la campaña de pacificación del sur. Al parecer Rola era mejor embaucador y oportunista que músico. Decía ser sobrino del célebre héroe polaco Tadeusz Kościuszko (1746-1811) y un exiliado por su participación en la conspiración en contra de Nicolás Pávlovich Románov, coronado como el zar Nicolás I de Rusia en 1826. Cuando llegó a Venezuela obtuvo un cargo “en la clase de Ingenieros, con el grado de Capitán”¹⁴⁹. Si nos atenemos a la documentación que Duque presenta a propósito de Quevedo Rachadell, Rola debió permanecer en Bogotá desde 1827 hasta 1829, año en el que volvió a Venezuela como edecán del general José Antonio Páez (1790-1873) quien le confió la publicación en Europa de su manuscrito “*Campañas de Apure*”. Una vez en París, Rola no sólo malgastó y dilapidó los dineros del general en “diversiones y placeres”, sino los de otro compatriota suyo. El manuscrito de Páez quedó inédito y Rola pasó a ser un presidiario¹⁵⁰.

A diferencia de Rola y de Austria, Quevedo Rachadell fue el único que se estableció de manera definitiva en Bogotá. Se casó con la venezolana Concepción Arvelo y desarrolló una visible influencia en la vida musical capitalina junto con sus hijos, entre ellos Julio Quevedo Arvelo, sin duda uno de los músicos más destacados del siglo XIX. Las reuniones en su casa fluían con cierta laxitud pero también con un signo claro de distinción. Como lo advierte Duque en sus observaciones sobre Quevedo Rachadell, los venezolanos eran músicos de buen nivel que se presentaban como “aficionados” y, eventualmente, participaban en funciones civiles, entre ellas los famosos recibimientos y bailes dedicados a Bolívar. Lejos de ser un adjetivo peyorativo, la palabra “aficionado” era una marca que protegía su estatus, alejándose así de las connotaciones de los músicos de oficio, marginados e identificados con el mundo de los artesanos. De esta forma

¹⁴⁷ Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 168.

¹⁴⁸ Germán Guía Caripe, “Historiografía e Historia Militar: El Bosquejo de Historia Militar de Venezuela en la Guerra de Independencia del general de división José de Austria,” *Tiempo y Espacio* 20, 53 (2010): 82-103.

¹⁴⁹ José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música* (Caracas: Conservatorio Teresa Carreño, 1958), 216.

¹⁵⁰ Calcaño, *La ciudad y su música*, 216.

Quevedo Rachadell se benefició de los honores y las oportunidades de ascenso en cargos militares, sin negar su vocación musical¹⁵¹.

Más allá de unos cuantos datos, poco se sabe del repertorio que tuvieron en sus manos. Osorio se refirió a los “clásicos” presentes en los programas de Velasco. Esto puede entenderse no como una valoración retrospectiva relacionada con un canon musical, aún no vigente en las primeras décadas de inicios de siglo, sino como una observación decantada mucho después. Sin embargo, algo notorio era la introducción de repertorio instrumental. La instauración de un canon público depende de la frecuencia de interpretación de unas obras y de los comentarios a propósito de esas obras en su conjunto. No puede exagerarse la existencia del concierto público pues eran eventos insólitos y solamente posibles por su dependencia con los dos únicos campos de acción realmente institucionalizados para el oficio musical: el eclesiástico y el militar. El concierto público de Velasco conservó el modelo de un programa de miscelánea, con números vocales e instrumentales, en los que no era extraño encontrar “clásicos” (según Osorio), pero muy seguramente sin el predominio de obras instrumentales extensas. El concierto para piano de Dussek con Velasco como solista, ¿se interpretó completo? Sea como haya sido, el programa incluía una obertura y dos canciones. Como toda estructura de un programa de miscelánea, intentaba satisfacer necesidades diversas. De allí el concierto de Dussek (una primera demostración de un solista con orquesta), una obertura de Haydn (la orquesta en pleno como protagonista), la canción “Río de la Plata” (tal vez alusiva al americanismo independentista) y “la bonita canción *La Venus*, para que se propague entre las niñas aficionadas” (el repertorio doméstico)¹⁵². Nada más y nada menos, una vitrina para llamar a posibles clientes.

La idea de un canon musical, como sedimentación de una tradición de larga historia, no estaba allí presente, en consecuencia, hay que buscarla en otro lugar. A pesar del decaimiento de la música religiosa en general, y de la capilla de música de la Catedral en particular, continuó siendo un tipo de actividad que aseguraba estabilidad laboral para los músicos de oficio. “¡Siempre la Iglesia, siempre los conventos, siempre los religiosos protegiendo la música!” escribió Osorio¹⁵³. Es en la Catedral en donde puede rastrearse no solamente una permanencia institucional sino una continuidad en el repertorio con el que se familiarizó Caicedo Rojas desde niño.

¹⁵¹ Ellie Anne Duque, *Nicolás Quevedo Rachadell: un músico de la Independencia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011).

¹⁵² Velasco, *Respectable público de esta capital*.

¹⁵³ Osorio, “Breves apuntamientos,” 175.

Como lo han documentado Stevenson y especialmente Bermúdez, uno de los indicios más claros al respecto es la labor que desarrolló el ya mencionado Juan de Dios Torres. Según la costumbre, los músicos replicaron su conocimiento en su entorno familiar, de padres a hijos, o en sus círculos más cercanos. Juan de Dios era hijo de José María Torres, un flautista que hizo parte tanto de la orquesta del Coliseo como de los músicos de la Catedral a inicios del siglo XIX. Aunque Juan de Dios no dejó grandes aportes en la composición, sí los dejó en la organización y conservación del archivo musical. Viejas partituras constituían sus modelos a seguir. El asunto era ante todo práctico. El nuevo maestro de capilla se dio a la tarea de copiar, resguardar e interpretar obras de siglos anteriores, además de añadir unas cuantas obras, según Stevenson, “extremadamente simples”¹⁵⁴.

Como lo demuestra Javier Marín en su estudio sobre los libros de polifonía de la Catedral de México, el trabajo con viejo repertorio constituyó una de las improntas que caracterizaron a los antiguos dominios españoles, desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX. Aunque no tenemos para Colombia un estudio pormenorizado comparable, todo indica que en la Catedral de Bogotá también se experimentó una prolongación y persistencia semejante. Las sucesivas innovaciones estilísticas que se acumularon en el periodo colonial convivieron con estilos anclados firmemente en la tradición. Parte de este repertorio “tradicional”, en ocasiones sopesado como más conservador, estaba integrado fundamentalmente por canto llano y polifonía en latín, es decir, muchos de los trozos que hacían parte de los puntos nodales en las celebraciones litúrgicas cotidianas. Dichas obras conformaron un corpus unitario que, según Marín, contenía en Iberoamérica la mejor representación de lo hispánico¹⁵⁵. Aunque el medio colombiano era mucho más modesto y menos esplendoroso que el mexicano, reunía los mismos elementos básicos para que se diese algo que se acercó, así sea de manera tenue, a un canon de maestría o de oficio, aquel que toma como eje el estudio de la música con base en la imitación de modelos de una generación anterior de músicos y que no se comenta ni extiende en el ámbito público de la opinión. La labor de Torres no redundó en un desarrollo de nuevo repertorio con el mismo dinamismo de sus predecesores, pero permitió salvaguardar unas obras y mantuvo el peso de una autoridad que intentaría frenar en las décadas siguientes lo que se verían como las amenazas más peligrosas y desafiantes del liberalismo modernizador.

Fue en este contexto piadoso en el que Caicedo Rojas probablemente llegó a escuchar piezas del periodo colonial. El ímpetu reformista en la educación, la diversificación y aumento de la actividad musical pública y privada lo habían marcado de forma permanente. Por estos años

¹⁵⁴ Stevenson, “Colonial Music in Colombia,” 136; Bermúdez, *Historia de la música*, 31-32.

¹⁵⁵ Marín, “Ideología, hispanidad y canon.”

recibió una formación típica para un joven de una élite ilustrada que se desvelaba por asuntos centrales de la vida política: la secularización y la democratización de la sociedad colombiana. A finales de los años 1830 ya era un adulto.

Lo que quedó

Osorio, Caicedo Rojas y Arboleda se enfrentaron a la construcción de un relato histórico con base en un modelo fundamentado doblemente en el canon y la búsqueda de una musical nacional, dos elementos que entraron en tensión ante la inexistencia de un canon nacional concebido en los dominios de una música que pudiese denominarse “artística”. Mientras de la historiografía europea les presentaba “obras maestras” de “grandes compositores” en un “imaginario museo musical” en los años 1880, tal museo para el país quedaba reducido a unos nombres, a unas actividades que habían avanzado en el ámbito público (la música en el teatro y las bandas) y a una serie de prácticas emparentadas con el nacionalismo musical español ampliamente difundidas desde el siglo XVIII. En otras palabras, canon de nombres pero sin un cuerpo de obras con hitos y, por tanto, sin repertorio vigente para un momento clave, el inicio de los tiempos republicanos.

La influencia inglesa de Lancaster y especialmente de Bentham, era un factor para no recordar ante el nuevo debate retomado por los liberales a finales de los años 1860, sin embargo, habían introducido la idea del ornato y la música como factores civilizadores potentes y “útiles”. Si algo anudaba a todos los componentes históricos, esto era la iglesia como institución de potestad espiritual y cultural, y el pasado hispánico como fuente de una música nacional. El principal motor de cambio histórico era la influencia extranjera no española, es decir, la ópera en arreglos y en trozos, y la música instrumental centro europea que Velasco había contribuido a introducir en el país. La música indígena, o quedaba subsumida a los sectores campesinos en una amalgama que hacía parte de la extendida idea sobre la mezcla racial, o era una curiosidad etnológica y realidad salvaje lejana de la cultura urbana.

2 ASOCIACIONISMO MUSICAL

El político, comerciante y escritor José María Samper (1828-88) (IMAGEN 2-1) recordó en su autobiografía los tiempos en los que asistía a los conciertos de la Sociedad Filarmónica (1846-57), “que eran muy concurridos, reuniéndose en ellos lo más brillante y distinguido de la sociedad bogotana”. Sin embargo, también reconoció que había disfrutado más “con los conciertos de Nicolás Quevedo, venezolano por los cuatro costados y gran maestro de música”¹. El hecho de que estos testimonios los haya dejado un hombre tan multifacético y polémico como Samper, refleja el grado de impacto y las diferencias entre la Sociedad Filarmónica y los conciertos de Quevedo Rachadell, actividades a las que también entró Caicedo Rojas de manera más activa como aficionado, escritor y gestor. El trasfondo de dichos conciertos era más que ornamental; podemos decir que hacían parte de un nuevo entramado de la vida pública y de la política. Uno de los puntos decisivos, de los que quedan unas cuantas evidencias, tiene que ver con la distancia entre los intereses de los músicos de oficio, con aspiraciones gremiales, y los aficionados de sectores acomodados de la población, con aspiraciones de ocio, entretenimiento, distinción y poder cultural. Ambos comulgaron con una fiebre del asociacionismo que los acercó en lo musical, pero que también los alejó en medio de unas profundas transformaciones de la sociedad neogranadina, como pretendemos ilustrar en este capítulo.



IMAGEN 2-1. J[osé] M[aría] Samper por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1881. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_173.pdf, consulta: febrero 14 de 2015.

¹ José María Samper, *Historia de un alma. Memorias íntimas y de historia contemporánea* (Bogotá: Imprenta de Zalamea Hermanos, 1881), 197.

Jaime Jaramillo Uribe atinó a resumir esas transformaciones en un listado que en sí mismo es muestra de un periodo de difícil readaptación bajo una dominante ideología liberal: la instauración del sufragio universal ilimitado, la eliminación de la pena de muerte por delitos políticos, la separación de la Iglesia y el Estado, la eliminación del fuero eclesiástico y militar, el establecimiento del matrimonio civil, la abolición de la esclavitud, la libertad absoluta de expresión oral y escrita, la reducción del ejército, la descentralización de rentas y gastos, la eliminación de los monopolios del tabaco y el aguardiente, la supresión del impuesto al oro y los diezmos, la redención de censos y de enajenación de tierras de resguardos indígenas, y la libertad comercial sin limitaciones². El país intentaba despojarse de las instituciones y los valores persistentes del periodo colonial.

Sería difícil pensar que en este contexto no se hubiese dado una reestructuración de la vida y la comunidad musical con la apertura de nuevas posibilidades y promesas para los músicos en su búsqueda de estabilidad, pero también con descalabros atribuidos a conflictos políticos que desencadenaron incluso, en una revolución “popular” en 1854, empujando una alianza dentro de las fragmentadas élites para aplastarla. En su fabricación de un pasado más amable y conveniente, Osorio y Caicedo Rojas no se atrevieron a profundizar en otros descalabros más al interior de la comunidad musical. Años después, el asunto que capturaba su atención de ese pasado era ante todo el “buen gusto”, no las aspiraciones sociales y políticas de músicos como Joaquín Guarín, amigo cercano de Caicedo Rojas, en ocasiones su colaborador y compañero de filiación masónica. Como veremos, de un encanto fogoso con el liberalismo, que ciertamente sirvió para promover la música, el literato pasó a un conservadurismo clerical que le sonreiría nuevamente en la última etapa de su vida con la Regeneración.

Caicedo Rojas, hombre público

Ante la ausencia de una biografía sobre Caicedo Rojas, reconstruir su trayectoria en la música resulta ser una tarea dispendiosa que no emprenderemos aquí de manera exhaustiva. La documentación comienza ser más copiosa para los años 1840 y 1850, periodo en el que el literato entró a la vida cultural pública y a la política. En medio de la Guerra de los Supremos (1839-42), justamente cuando Domingo Caicedo (su ya mencionado tío segundo) hacía parte del gabinete del presidente José Ignacio Márquez (1793-1880), se enroló en el ejército con un grupo de jóvenes de élite del lado gobiernista. Durante la campaña militar de finales de 1840, hizo una travesía por la

² Jaime Jaramillo Uribe, “Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848,” *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 8 (1976): 6. Aunque estudios posteriores han precisado y profundizado sobre estos temas, la síntesis de Jaramillo Uribe sigue siendo vigente.

región nororiental del país, al parecer, el recorrido más lejano de toda su vida³. Allí aprovechó para tomar apuntes sobre algunos soldados rasos provenientes de sectores subalternos de la población que, alejados de sus hogares, usaban tiples y bandolas para entonar canciones melancólicas. Estos apuntes le servirían para elaborar una primera versión de su famoso artículo “El tiple” que publicaría en 1849 en la revista *El Museo*, acompañado de una litografía basada en un dibujo del pintor Ramón Torres Méndez (1809-85) (IMAGEN 2-2). El texto y la litografía, ya sea de manera conjunta o independiente, se convirtieron en íconos costumbristas que apelaron tempranamente a la construcción de símbolos nacionales concebidos a partir de un sustrato cultural considerado totalmente marginal y, por lo tanto, contrapuestos a los consabidos emblemas patrióticos que hasta entonces habían dominado⁴.



IMAGEN 2-2. Ramón Torres Méndez, “El tiple,” *El Museo* 1, 3 (1849): 42.

³ Uno de los textos que quedaron de estas incursiones narra la muerte de Antonio J. Caro, hermano de José Eusebio Caro, otro notable político y literato, padre de Miguel Antonio Caro. Ver Caicedo Rojas, “Antonio J. Caro,” *Escritos escogidos*, vol. I de *Apuntes de Ranchería, notas biográficas y artículos varios* (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1891), 145-60. Sobre Domingo Caicedo ver: Javier Ocampo López, “Caicedo, Domingo”, en *Biblioteca Virtual, Biblioteca Luis Ángel Arango*, consulta: febrero 4 de 2014, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/caycdomi.htm>.

⁴ José Caicedo Rojas, “El Tiple,” *El Museo* 1, 3 (1849): 37-41. Para un estudio sobre el artículo de Caicedo Rojas y sobre otras fuentes, especialmente iconográficas de la bandola y el tiple en el siglo XIX, ver Egberto Bermúdez, “Music and Society in 19th Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History through Iconographic Sources (1850-1900),” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 21 (2011): 151-80.

Tiempo después de concluida la guerra, Caicedo Rojas irrumpió en la escena política. Se inició en las filas de los llamados “ministeriales”, una unión de antiguos moderados y bolivarianos que antecedió la conformación del partido conservador. Los primeros cargos que ocupó los obtuvo al final del gobierno del presidente Pedro Alcántara Herrán (1800-72) y durante la presidencia de Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878). En 1845 lo encontramos como secretario de Pastor Ospina, gobernador de la Provincia de Bogotá, responsabilidad que no le impidió editar el periódico *El Duende* (“Periódico político, moral, literario, mercantil, artístico i noticioso”) con su amigo Domingo A. Maldonado. En la publicación empleó la ficción breve y el anonimato como mecanismos de crítica para develar los “misterios de Bogotá”⁵. Por sus comentarios en contra de Mosquera en *El Duende*, fue despedido de la planta burocrática estatal. Como otros tantos que pasaron a la oposición, vio nuevas oportunidades del lado de los liberales con el inicio de la presidencia de José Hilario López (1798-1869) en 1849, y luego con el gobierno de José María Obando (1795-1861) entre 1853 y 1854. En 1849 recibió el nombramiento de jefe de sección en la Secretaría de Relaciones Exteriores⁶. Entre 1850 y 1851 fue miembro de la Cámara de Representantes por su natal Bogotá, en la que se destacó por defender los derechos de la población indígena, por apoyar la expulsión de los jesuitas y por ocupar la vicepresidencia de la corporación en 1851, año en el que se sancionó la ley de manumisión de los esclavos⁷. Luego retornó a la Secretaría de Relaciones Exteriores como oficial mayor y a finales de 1853 se desempeñó brevemente como secretario (canciller) una vez renunció Lorenzo María Lleras (1811-68)⁸. El golpe militar de José María Melo (1800-60) en 1854 parece haberlo alejado por varios años de altos cargos gubernamentales y haberlo convertido, hasta el final de sus días, en un conservador empedernido pero no combativo.

Durante este periodo Caicedo Rojas se destacó entre los hombres, impetuosos y arrojados, que invirtieron toda su energía en concretar proyectos de modernización. Sus ambiciones eran las de una nueva generación formada en valores liberales republicanos, convencida de que la tarea primordial era romper con el pasado desde una visión cosmopolita que bien encarnó Manuel Ancízar (1812-82), político, periodista y educador con mayor injerencia institucional y

⁵ *El Día*, julio 13 de 1845, 4, citado en Harry Davidson, “Carros de yunta en Colombia,” *Thesaurus* 22, 2 (1967), 254. Un estudio literario sobre *El Duende* en Flor María Rodríguez-Arenas, “La autobiografía ficticia en *El Duende* (1846), periódico colombiano del siglo XIX,” *Cuadernos de Literatura* 9, 18 (2005): 101-19.

⁶ *Historia de la Cancillería de San Carlos*, vol. 1: Pórtico (Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General, 1942), 198-200.

⁷ *Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821, hecha conforme a la ley 13 de 1912, por la Sala de Negocios Generales del Consejo de Estado*, t. XIV, Años 1850-1851 (Bogotá: Imprenta Nacional, 1929), 419.

⁸ Áñez, ed., “José Caicedo Rojas”.

gubernamental que la que pudo tener Caicedo Rojas⁹. Retornaron las viejas lecturas de Bentham que competían con la política teológica de Jaime Balmes (1810-48), y se asentaron nuevas formas de representación literaria que iban desde el costumbrismo hispánico de Ramón de Mesonero Romanos (1803-82) hasta el socialismo utópico de Eugène Sue (1804-59). El anti-jesuitismo animó a Caicedo Rojas a incursionar en el teatro con su drama *Miguel de Cervantes* estrenado en septiembre de 1850¹⁰. Política y literatura iban a la par en la pluma y las acciones públicas del escritor.

Cuando surgió el político cautivado por el liberalismo –no exclusivo de liberales– y el escritor irreverente que se atrevía a hablar de “todos los mundos posibles” –según afirmaba el prospecto de *El Duende*–, también surgió en Caicedo Rojas el gestor musical. Hasta mediados de 1846 el foco de su atención fue muy preciso: reuniones que se llevaban a cabo en ámbitos privados con el objetivo principal de interpretar música, todas ellas parte de una misma práctica y una misma red de músicos desde que Velasco las fomentó en la sociedad bogotana a mediados de los años 1820 (ver Capítulo 1). Sin precisar fechas, Osorio recalcó en este contexto el papel de Quevedo Rachadell, quien desde su llegada al país en 1827 había contribuido eficazmente a continuar este tipo de reuniones a las que solía llamar “cuartetos”, no por el tipo de configuración instrumental ni repertorio allí trajinado, sino como referencia a una práctica privada y motivada por la interpretación musical, como lo subraya Duque¹¹. Ya se denominaran “academias” según Velasco, “conciertos privados” según Osorio o “cuartetos” según Quevedo Rachadell, no se trataba de sencillas y esporádicas tertulias acompañadas de música ni tampoco un cenáculo para debatir asuntos literarios, científicos o políticos; ante todo eran encuentros musicales recurrentes que requerían de unos acuerdos explícitos para facilitar y asegurar una organización, un espacio y una convocatoria.

En palabras de Osorio, “los cuartetos se pusieron de moda” con Quevedo Rachadell, moda a la que se unió Caicedo Rojas, un personaje “sin pretensiones de maestro, pero muy entendido en el arte”. A la casa del literato asistieron músicos aficionados como él y músicos de oficio como los De la Hortúa, los Figueroa y Guarín. Su éxito fue tal que llegó a reunir “hasta veinticinco ejecutantes, lo cual ya constituía una orquesta [...], todos profesores de nota”. El compromiso semanal al que debía ajustarse cada asistente era ejecutar “el papel que se le pusiera en su atril; en

⁹ Sobre esta generación comentarios en: David Sowell, “La Sociedad Democrática de Artesanos de Bogotá,” *Colombia en el siglo XIX*, ed. Germán Rodrigo Mejía Pavony, Michael Larosa y Mauricio Nieto Olarte (Bogotá: Planeta, 1999), 191. Sobre el cosmopolitismo ver el extenso estudio de Frédéric Martínez, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900* (Bogotá: Banco de la República / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2011).

¹⁰ Mario García Molina, “Jesuitas, masones y conspiradores: dramas colombianos a mediados del siglo XIX,” *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 23 (1996): 94.

¹¹ Ellie Anne Duque, *Nicolás Quevedo*, 39.

el siguiente *cuarteto* se ejecutaba lo que se había estudiado y además algo nuevo”. Práctica y aprendizaje musical letrado, entretención social y distinción cultural, se enlazaron convenientemente alrededor de Caicedo Rojas. Las alternativas para cristalizar algo semejante en torno al “buen gusto” de los círculos capitalinos pronto se prolongaron en una actividad con un soporte jurídico. De acuerdo a Osorio, de las reuniones periódicas que presidió Caicedo Rojas nació la idea de crear la Sociedad Filarmónica¹². Aunque no dice mucho más sobre la Sociedad, este paso marcó una de los primeros intentos de institucionalización musical de carácter secular y semi-público en el país.

Los tempranos historiadores de la música (Martínez Montoya, Perdomo Escobar y Pardo Tovar) han hecho énfasis en Henry Price (1819-63) como el gran gestor de la Sociedad. La importancia de Price la reconoció Caicedo Rojas en 1886, atribuyéndole la fundación de la institución “en unión de otros nacionales y extranjeros”¹³. Tal vez detrás de esta afirmación había una carga de modestia, si se tiene en cuenta el papel de Caicedo Rojas en la Sociedad, pero también de admiración por la credibilidad musical con que gozó Price. Sin duda, éste era un personaje singular que se ajustó bien a las expectativas sociales y culturales de la época¹⁴. Como inmigrante inglés, Price había llegado a Bogotá en calidad de tenedor de libros de la compañía Castello & Sons, propiedad de su suegro, el comerciante de origen italiano y judío sefardí David Castello Montefiori (1790-1882), “un aficionado a la música y a las carreras de caballos”¹⁵. Mientras residía en Jamaica a mediados de los años 1810, Castello había conocido y ayudado a Bolívar, a Mosquera y a otros altos mandos de la campaña libertadora. Sus conexiones con Colombia se revitalizaron en 1831 cuando la goleta en la que viajaba Lorenzo María Lleras naufragó en las costas de Kingston. Castello socorrió a Lleras, lo hospedó en su casa y entabló con él una amistad perdurable. Por recomendación de Lleras y de Mosquera, Castello decidió instalarse con su familia en Bogotá hacia 1843, con el fin de disipar el duelo de la reciente muerte de su esposa y de sobrellevar la presión de algunos fracasos económicos¹⁶.

¹² Todas estas citas en Osorio, “Breves apuntamientos,” 176-77.

¹³ José Caicedo Rojas, *Estado actual de la música en Bogotá*, 4-5.

¹⁴ Datos sobre Price y Castello en Bermúdez, *Historia de la música*, 179.

¹⁵ Patricia Londoño Vega, curaduría y textos, *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada. Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa de la Moneda, Banco de la República, Bogotá agosto 8 de 2007 a enero 21 de 2008*, [Catálogo de exposición] (Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2007), 23.

¹⁶ Jorge Price, *Biografía de dos ilustres próceres y mártires de la Independencia y de un campeón de la libertad, amigo de Bolívar y de Colombia* (Bogotá: Imprenta La Cruzada, 1916), 83-85. Para una reconstrucción sobre la familia Castello, con otras fuentes más, ver: Enrique Martínez Ruiz, “Haciendo comunidad, haciendo ciudad. Los

Gracias a los planes de su suegro, Price se integró a la sociedad bogotana como un hombre versátil, con atractivos formas de comportamiento de “caballero” inglés y conocimientos novedosos como dibujante y músico. Sin duda, contribuyó a estrechar lazos y a coordinar musicalmente la Sociedad Filarmónica en sus primeros años hasta su retiro en 1851, cuando entró como dibujante de la Comisión Corográfica¹⁷. Sin embargo, la existencia de una institución como ésta, sólo era posible con el apoyo de toda una red de colaboradores, un proyecto colectivo en el que cada uno aportaba sus ideas y habilidades bajo la convicción de cristalizar una organización para lo que entendía por “el bien común”.

Según un artículo de prensa publicado en marzo de 1854, la idea de la fundación no puede atribuírsele ni a Caicedo Rojas ni a Price; todo

parece haberse cocinado en una conversación informal en la fonda La Rosa Blanca (famosa por promover y difundir el consumo de cerveza), en la que el comerciante liberal Rufino Azuero propuso organizar una institución musical a Caicedo Rojas, Price, Maldonado y Ulpiano González¹⁸. Mientras Price se convirtió en la imagen musical de la Sociedad, dirigiendo la orquesta, organizando los programas y componiendo obras especialmente para ser estrenadas en los conciertos, Caicedo Rojas como presidente y Maldonado (IMAGEN 2-3) como secretario, se convirtieron en las caras administrativas y políticas de la institución.



IMAGEN 2-3. Domingo A. Maldonado por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales”, 1880. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_177.pdf, consulta: febrero 14 de 2015.

judíos y la conformación del espacio urbano en Bogotá” (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2010), 97-104.

¹⁷ Para un estudio pormenorizado sobre la Comisión Corográfica y el desempeño de Price en este proyecto, ver Efraín Sánchez Cabra, *Gobierno y geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada* (Bogotá: Banco de la República / El Áncora Editores, 1998).

¹⁸ Sobre la conversación en La Rosa Blanca ver *El Pasatiempo*, marzo 14 de 1854, 392. Hay poca información sobre Azuero. Varias referencias de sus testimonios en el famoso juicio al presidente José María Obando en: *Causa de responsabilidad contra el ciudadano Presidente de la República i los señores secretarios del despacho. Actas de la Cámara de Representantes* (Bogotá: Imprenta del Neo-granadino, 1855), 180, 188, 193, 249, 342-343, 445, 448, 479, 482.

Algo más sobre la Sociedad Filarmónica

Vista en tanto antecedente directo de las instituciones musicales modernas colombianas, la Sociedad Filarmónica tuvo varias particularidades que ya han descrito ampliamente Duque, Bermúdez y Jesús Duarte en coautoría con Marta V. Rodríguez¹⁹. Para resumir, según éstos autores la Sociedad introdujo varias novedades: instauró una práctica orquestal relativamente continua con músicos de oficio y músicos aficionados pero con una base social de suscriptores de élite; atrajo a músicos extranjeros residentes en Bogotá en un momento en el que la inmigración se consideraba un factor de “poderoso impulso a la prosperidad nacional”²⁰; alentó la composición de algunos trozos orquestales (himnos, marchas) y especialmente de música de salón (contradanzas, valsos, polcas, mazurcas, redovas); estimuló el aprendizaje musical en espacios domésticos. Hizo parte de la modernización general del campo musical, algo que se manifestó en las primeras partituras editadas en el país con la colección que circuló con el periódico *El Neogranadino* y con la impresión de los primeros métodos de enseñanza y aprendizaje musical.

Desde otra perspectiva, someramente sugerida en la documentación citada por Duque, que presta más atención a los conflictos que a los acuerdos generados por la Sociedad, se puede decir que la institución desencadenó una serie de tensiones entre su proyecto musical original y el gusto del público, tensiones al interior de la comunidad musical entre una renovación jalonada por extranjeros y una tradición de algunos músicos neogranadinos de larga trayectoria en la ciudad, tensiones entre generaciones distintas y entre diversos músicos con aspiraciones sociales divergentes en una competencia en el medio musical, y tensiones políticas que dividieron la comunidad musical. Parte de estas tensiones se pueden medir en la proliferación de asociaciones de todo tipo, un asociacionismo general del cual el asociacionismo musical era apenas un apéndice como lo demuestra Carlos Formet para los casos mexicano, peruano, cubano y argentino²¹. Aun cuando había una gran heterogeneidad de propósitos, dimensiones y alcances en los vínculos asociativos del siglo XIX, todas las organizaciones pretendían demostrar la capacidad de vivir en

¹⁹ Los trabajos sobre la Sociedad Filarmónica son: Jesús Duarte y María V. Rodríguez, “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX,” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 29, 31 (1992): 40-55; Ellie Anne Duque, “La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX,” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 3 (1996): 73-92; Ellie Anne Duque, “Reglamento de la Sociedad Filarmónica,” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 9 (2004): 243-54; Bermúdez, *Historia de la música*, 100-101.

²⁰ “Circular de septiembre 10 de 1847,” *Colección de documentos sobre inmigración de extranjeros reimpresos en la Gaceta de la Nueva Granada*, No. 611 del 13 de septiembre de 1847 (Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla, 1847), 16, citado en Martínez, *El nacionalismo cosmopolita*, 60.

²¹ El término “asociacionismo” lo han usado Emilio Casares Rodicio, “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales,” en *La música española del siglo XIX*, eds. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 36-38; Victoria Eli, “Las sociedades artístico-musicales,” en *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, eds. Consuelo Carredano y Victoria Eli, vol. 6 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010), 267.

democracia según hábitos y formas sustentadas en “igualdad social, reconocimiento mutuo y libertad política”²². Sin embargo, argumentos enunciados como “patrióticos” y “civilizatorios” no resistían la realidad de un país en donde, luego de la constitución de 1832, todo quedaba reducido a aquellos que, como Caicedo Rojas, estaban socialmente distantes de “una vasta mayoría de campesinos, vaqueros, artesanos y sirvientes, que, con la excepción parcial de los artesanos, no tenían acceso a la educación formal ni a la influencia política”²³. A fin de cuentas, no hubo ni igualdad social, ni reconocimiento mutuo, ni libertad política.

Así, aunque el “objeto exclusivo” de la Sociedad Filarmónica lo definía un supuesto ideal democratizador de “fomentar y generalizar el gusto por la música”, en realidad era un discurso con un trasfondo de una profunda estratificación social con un polo unificador de políticos con diversas tendencias. La junta directiva reforzó la concepción de la Sociedad como un organismo con estrechos y necesarios nexos con el poder político. Para ello se definieron como socios honorarios “á el Presidente y Vicepresidente de la República, á los Secretarios de Estado, al Presidente de la Corte Suprema y al Rector de la Universidad del primer distrito”²⁴. En los primeros años figuraron el general Mosquera y miembros de su gabinete, entre ellos Rufino Cuervo (1801-1853), padre del erudito filólogo Rufino José (1844-1911); Manuel María Mallarino (1808-72), abuelo del futuro compositor Guillermo Uribe Holguín; y Lino de Pombo (1797-1862), padre de Rafael Pombo, el poeta. Las dinastías políticas tendrían así una continuidad más o menos consistente en los manejos del poder en el medio cultural y musical. Podían ser socios contribuyentes los hombres de “buena reputación” y con la capacidad de pagar 5 pesos para el ingreso y cuotas mensuales de 8 reales, en otras palabras, ciudadanos constitucionalmente con derecho al sufragio²⁵. Prestigio social, bases de distinción en un sistema democrático restringido y capacidad económica, se establecieron como principios de exclusión. No había especificación alguna sobre los miembros no contribuyentes, es decir, algunos de los miembros de la orquesta.

Como hemos dicho, el reconocimiento mutuo se dio entre iguales socialmente pero distantes políticamente. Se unieron a la lista de socios contribuyentes el adinerado conservador Mariano Tanco Armero (1816-1907) y su hermano Nicolás (1830-1890), éste último a apenas tres años de su exilio que lo llevaría a Cuba y luego a China para hacer fortuna como agente en busca

²² Carlos A. Formet, *Democracy in Latin America, 1760-1900*, Vol. 1: Civic Selfhood and Public Life in Mexico and Peru (Chicago: University of Chicago Press, 2003), xi.

²³ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, 78.

²⁴ Las citas en: *Reglamento de la Sociedad Filarmónica* (Bogotá: Imp. de J. A. Cualla, 1847), 1.

²⁵ “Sociedad Filarmónica”, *El Día*, febrero 28 de 1847, 1.

de mano de obra barata para las plantaciones cubanas de caña de azúcar²⁶. En la orilla personal y política totalmente opuesta estaba el liberal Lorenzo María Lleras, escritor, educador, simpatizante de los artesanos, otro personaje de visión amplia y progresista, y como veremos, uno de los principales gestores y promotores de la actividad teatral y operática en la ciudad²⁷.

Todavía carecemos de un estudio como el de Formet para establecer la relación entre la democracia y el asociacionismo colombiano, y de otro que establezca una visión de conjunto y comparativa del asociacionismo musical a nivel latinoamericano. Sin embargo, puede afirmarse que, desde la administración mosquerista, se dio un impulso a diversas iniciativas de institucionalización, tanto privadas como Estatales, en las que sobresalió la Sociedad Filarmónica por un simple hecho numérico: la Sociedad de Dibujo y Pintura, fundada en 1848 y encabezada por Ramón Torres Méndez, Luis García Hevia (1816-1887) y Narciso Garay, cuyo objetivo era “perfeccionarse en las artes, y llegar por este medio, algún día, a contribuir al engrandecimiento en nuestra cara patria”, contaba con tan solo 20 miembros²⁸; la Sociedad Protectora del Teatro, con la plana mayor de la Sociedad Filarmónica (Caicedo Rojas, Maldonado y otros más de sus miembros destacados), dedicada a una actividad de medio siglo de tradición con un espacio ya constituido para tal fin y abierto a todo el público, tenía únicamente 12 suscriptores²⁹; la Sociedad Democrática de los artesanos, establecida en 1847 para fortalecer una ayuda mutua y difundir la educación entre el artesanado, debió aglutinar, según los cálculos de Sowell, unos 200 a 250 miembros³⁰; la Sociedad Filarmónica era un ente privado y profundamente selectivo socialmente, pero numeroso con 300 suscriptores para 1850 y conciertos que llegaron, si damos crédito a una reseña de 1847, a 500 asistentes en una ciudad con más o menos 40.000 habitantes, un muy significativo 1,25% de la población³¹.

²⁶ El relato del viaje quedó consignado en Nicolás Tanco Armero, *Viaje de la Nueva Granada a China y de China a Francia* (París: Imprenta de Simón Raçon y Comp., 1861). Sobre el recibimiento que le hizo su hermano Mariano en 1860 ver José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ed. y pról. de Elisa Mújica (Madrid: Aguilar, 1957), 35-37.

²⁷ *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 6-7.

²⁸ *El Día*, mayo 30 de 1847, 4, citado por Efraín Sánchez Cabra, *Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada (1809-1885)* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987), 27.

²⁹ Marina Lamus, *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y extranjeras. 2ª ed.* (Medellín: Tragaluz Editores, 2010), 119.

³⁰ Sowell, “La Sociedad Democrática de Artesanos de Bogotá”, 193.

³¹ *El Día*, 11 de abril de 1847, 2.

No es casual que estos vínculos fueron paralelos con lo que se ha considerado la fundación formal de los dos partidos políticos colombianos tradicionales, con sus correspondientes programas doctrinarios: el Liberal, con un artículo publicado por Ezequiel Rojas (1803-73) en el periódico *El Aviso* en 1848, y el Conservador, al año siguiente, con otro artículo publicado en *La Civilización* por Mariano Ospina Rodríguez (1805-85) y José Eusebio Caro (1817-53)³². En 1850 se instaló la Sociedad Filotémica para hacer contrapeso conservador en una afanosa competencia por incluir sectores del artesanado en la vida política. El mismo año, como respuesta a este juego con clarísimos signos de diferencia de clase, los jóvenes liberales de élite fundaron la Escuela Republicana de Bogotá, separándose de la Sociedad Democrática. Los llamados Gólgotas hacían así su aparición con personajes como el ya mencionado José María Samper, desde joven muy activo en la política, o Caicedo Rojas, un escritor y empleado público que fungía ahora de político³³.

Convencido del poder de la música, Caicedo Rojas veía a la Sociedad Filarmónica como un motor de pacificación para evadir los desastres de las guerras civiles que él mismo había vivido de cerca. Sin embargo, en su pensamiento de entonces, todo ello tenía una poderosa carga de anticlericalismo, ideas que encontrarían eco en la reactivación de la masonería con una semilla que vino justamente del medio musical y teatral. En 1848 la Compañía Dramática Fournier, Belaval y González, que contaba con varios masones entre sus integrantes, se embarcó en la presentación de varias óperas³⁴. A ella se unió Francisco Villalba quien ya había tenido experiencia en Colombia entre 1835 y 1837 cuando ofreció por primera vez en el país trozos de las óperas *Il barbiere di Siviglia*, *La Cerenentola* y *L'italiana in Algeri* de Gioachino Rossini (1792-1868), entremezclados con obras teatrales y tonadillas escénicas (ver Capítulo 1)³⁵. El 2 de enero de 1849, Francisco González, empresario y actor de dicha compañía, encabezó la instalación de la Logia "Estrella del Tequendama" No. 11³⁶. Caicedo Rojas fue admitido poco después, el 11 de abril. Al año siguiente pronunció un discurso para la inauguración del templo masónico en la calle de San Cristóbal (tal vez hoy calle 9ª entre carreras 8ª y 9ª) y a finales de 1851 fue elegido como venerable maestro para el periodo de 1852. Lo acompañaron en la aventura masónica su amigo músico Guarín como segundo maestro de ceremonia, el secretario de hacienda Manuel Murillo Toro (1826-80) como

³² Diana L. Ceballos Gómez, "Desde la formación de la República hasta el radicalismo liberal (1830-1886)," en *Historia de la Colombia. Todo lo que hay que saber* (Bogotá: Taurus, 2006), 170-71.

³³ Marco Palacios y Frank Safford, *Colombia. País fragmentado*, 397.

³⁴ Bermúdez, *Historia de la música*, 90-91.

³⁵ Marina Lamus, *Teatro siglo XIX*, 201-06.

³⁶ Bermúdez, *Historia de la música*, 89 y ss.

segundo vigilante, el arquitecto del gobierno Thomas Reed (1817-78) como secretario experto, y el arquitecto, decorador y tipógrafo francés Luis Becquet. Si bien no puede darse excesivo peso a las relaciones de la masonería con la Sociedad, lo cierto es que varios de sus integrantes hacían parte de su cuerpo directivo, incluido Manuel Ancízar³⁷. En general, compartían una visión de mundo basada en lazos entre hombres ilustrados, atentos a las redes de colaboración transnacional, impulsores de la renovación de las estructuras sociales y culturales de herencia colonial, y por tanto, respetuosos de nuevas jerarquías desprendidas de la confianza en la razón y un capital cultural adquirido con buenas dosis de educación laica³⁸.

A diferencia de lo que ocurría en el teatro, la tertulia doméstica, la liturgia religiosa o las retretas de las bandas, la Sociedad Filarmónica instauró la exigencia de permanecer sentado en un recinto, en silencio y pasividad corporal, para un público que era y se veía así mismo más selecto. Los eventos llevados a cabo por algunas sociedades musicales latinoamericanas del siglo XIX tenían una presentación musical seguida de una velada social y un baile, entre ellas, la Sociedad Filarmónica de Santiago (1826-28) y, a mediados del siglo, el Cassino Fluminense (1845-1900), la Sociedade Phil'Euterpe (1850-63) y la Sociedade do Catette (1852) en Río de Janeiro³⁹. El fin del encuentro social se superponía a un fin de apreciación de la música en medio de la conversación y el baile. En Bogotá primaron los conciertos sin actividades anexas y su carácter ceremonioso se adecuó a la vocación del espacio en donde tuvieron lugar.

La mayoría de los conciertos se llevaron a cabo en el Salón de Grados, un antiguo recinto varias veces reformado que hacía parte de la “Casa de Aulas” (en la actual “manzana jesuítica”) en donde la Compañía de Jesús inició sus actividades de enseñanza en el siglo XVII. Desde los años 1830 sesionaron allí las cámaras legislativas y en 1841, durante la presidencia de Herrán, se transformó en salón de eventos académicos, de allí su nuevo nombre⁴⁰. Era el mejor y más amplio salón para realizar conciertos, dejando de lado las connotaciones y los problemas de arriendo del Teatro, por ahora de propiedad privada. Los asistentes tuvieron que acostumbrarse no solamente a escuchar música como no lo habían hecho hasta entonces, sino a asistir a eventos con una etiqueta

³⁷ Américo Carnicelli, *Historia de la masonería colombiana, 1833-1940*, vol. 1: Pórtico (Bogotá: [Edición del autor], 1975), 200.

³⁸ Gilberto Loaiza Cano, “El Neogranadino y la organización de las hegemonías. Contribución a la historia del periodismo Colombiano,” *Historia crítica* 18 (1999): 65-86.

³⁹ Luis Merino, “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830,” *Revista Musical Chilena* 60, 206 (2006): 8-10; Cristina Magaldi, “Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro,” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 16, 1 (1995): 3.

⁴⁰ Gustavo Otero Muñoz, “Historia del Salón de Grados y del Ateneo de Bogotá,” *Boletín de Historia y Antigüedades* 34, 389 (1947): 90-100; Bermúdez, *Historia de la música*, 101; Germán Mejía Pavony, *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, 2a. Ed. (Bogotá: CEJA, 2000), 159.

singular; según Cordovez Moure, “Por primera vez se estableció en este país que los hombres asistieran a una reunión pública vestidos de frac, corbata y guante blanco; las señoras, elegante, pero modestamente adornadas”⁴¹.

Este nuevo tipo de actividad desembocó en el inicio de construcción de una sala de conciertos en el sector nororiental de la plazuela de San Victorino, sin duda, uno de los proyectos arquitectónicos más visibles e importantes en la ciudad. El diseño estuvo, naturalmente, a cargo de Reed. Un perfil del edificio se publicó en *El Neogranadino*. Formas neoclásicas, equilibradas y austeras, enmarcaban una gran escalinata para el ingreso a la sala en la segunda planta, mientras la primera planta se dedicaría a oficinas administrativas y a una escuela de música⁴². Además de representar un aparato institucional con una edificación moderna para su momento, la sala pretendía llenar un vacío como espacio estrictamente musical, al contrario del Teatro y el Salón de Grados, de uso múltiple. La diferenciación creciente de la actividad musical y del repertorio requería también una diferenciación espacial con sus correspondientes connotaciones. Tan fuerte era la influencia de la Sociedad que la música pasó de ser una sencilla metáfora de convivencia pacífica y democrática a materializarse en un lugar que alteraba el equipamiento urbano (*urbs*). Era, a su vez, símbolo de un gobierno civil (*polis*) que ahora encontraba un gobierno para la actividad musical, con el fin de regular y garantizar una vida colectiva secular en torno a la música, y de demostrar un ejercicio de la ciudadanía (*civitas*) a través de la asistencia a los eventos musicales⁴³.

Con la afluencia de público que hemos mencionado, la música mostraba ahora su utilidad como ornato social mientras el gobierno se empeñaba en modernizar el aparato estatal y el país en su conjunto. Para la realización de conciertos era necesario lograr unos mínimos consensos a través de justificaciones incontestables. Los “filarmónicos” eran los aficionados protectores de la práctica musical. El “amor por la música”, la “armonía musical” o el “divino arte” fijaron poderosas metáforas que proyectaban los anhelos por dilucidar sistemas de asociación republicanos que procuraran paz y prosperidad, aunque la realidad muy pronto traicionaría esas metáforas hasta la saciedad. Caicedo Rojas y Maldonado invirtieron todas sus energías para diseñar un ordenamiento institucional lo suficientemente fuerte y acreditado, cuyo primer problema era abrir o cerrar

⁴¹ Cordovez Moure, *Reminiscencias*, 31.

⁴² La litografía del proyecto se publicó en *El Neogranadino*, enero 6 de 1849. Reproducida en Duarte, “La sociedad Filarmónica,” 40; y en Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)* (Bogotá: Fundación De Música, 1998), 21.

⁴³ Estas expresiones (*urbs*, *civitas*, *polis*), que recurren a referencias clásicas griegas y romanas, se han usado muchas veces en los estudios sobre ciudad. Ver por ejemplo: Engin F. Isin, “City, democracy and Citizenship: Historical Images, Contemporary Practices,” en *Handbook of Citizenship Studies*, eds. Engin F. Isin y Bryan S. Turner (London: Sage, 2002), 305–16.

puertas a nuevos miembros. La palabra “civilización” se convirtió en otro lugar común; aunque generó interminables disputas (para los liberales civilización era sinónimo de secularización y librecambio; para los más conservadores, la protección de la religión como seguro vínculo cultural de la joven república)⁴⁴, Caicedo Rojas la usó en el sentido más amplio posible: un ideal al que debía aspirar toda la humanidad. En el discurso de instalación, que no pudo leer pero que publicó en *El Neogranadino*, le atribuyó a la música un poder sin parangón en la transformación de comportamientos individuales y colectivos, todo un tópico omnipresente en cualquier reflexión y oratoria sobre lo musical en el siglo XIX:

“La Música, hermana de la poesía, de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, es entre todas estas artes la que proporciona al hombre mas dulces fruiciones y goces mas inocentes: sublima el espíritu, modifica los caracteres, reúne á los hombres en sociedad bajo un vínculo fraternal, desvia las funestas tendencias de misantropía i aislamiento que por desgracia son tan comunes en algunos pueblos, dulcifica i modera las pasiones, i en una palabra transforma al hombre inculto en un ser amable y pacífico....”⁴⁵.

Los programas de concierto: la música instrumental en la miscelánea

La Sociedad dio un giro a sus programas de concierto respecto a lo que se venía experimentado en la ciudad. Éste fue uno de sus principales aportes. Antes de su fundación, el modelo de programas de miscelánea había imperado y, si bien continuó imperando, mostró cambios significativos. Una de las funciones teatrales en 1845 se anunció como “miscelánea”, palabra que en los años 1850 comenzó a usarse también para los conciertos públicos. Para esta ocasión se presentó la obertura de *La Cenerentola* (1817) de Rossini, una canción patriótica y un “duo buffo” (ambas piezas sin identificar), un aria de *Il giuramento* (1837) de Saverio Mercadante (1795-1870) arreglada para corno francés (mencionado como “*ne-cor*” [sic.]), una obertura compuesta en 1818 por el catalán Ramón Carnicier (1789-1855) para el estreno en Barcelona de *Il barbiere di Siviglia* (1816) de Rossini, y la tonadilla escénica *La paya y los cazadores* de Pablo Esteve (ca.1734-94).

La reseña de prensa publicada el 5 de octubre nada dice sobre la canción patriótica, claramente por razones políticas: “nos hemos hecho intencion de no decir ni pensar nada sobre canciones patrióticas”. El juicio sobre las tonadillas escénicas, en su declive final, era tajante y demoledor: “ya huelen a rancio”. Las oberturas operáticas fueron obras ampliamente aceptadas hasta finales del siglo. A los ojos de hoy, la convivencia de géneros llegó al paroxismo. Aunque se elogió la interpretación del joven Julio Quevedo Arvelo en el corno francés (probablemente un instrumento de dos válvulas) con un aria de *Il giuramento*, no surtió mayor efecto en el público,

⁴⁴ Martínez, *El nacionalismo cosmopolita*, 31-32.

⁴⁵ “Sociedad Filarmónica”, *El Día*, 15 de noviembre de 1846, 3.

según el comentarista, dado que “nunca la voz humana puede suplirse con ningún instrumento conocido, cuanto menos faltando la acción, letra y expresión del personaje, en una palabra, la escena, que es el foco de las impresiones en las piezas *cantábiles*”⁴⁶.

La recriminación no obedecía simplemente al problema de la ausencia de un argumento en una obra pensada originalmente para la escena, sino también a la falta de familiaridad con un repertorio instrumental. Aún se estaba lejos de la idea de una “música absoluta” y de un canon musical con sus implicaciones históricas que se materializaba en un programa con obras sinfónicas o de cámara. Los posibles significados asignados a la música se configuraron en torno al repertorio asociado a la música vocal, a las piezas para el baile y a las miniaturas de música de salón, dentro de unas expectativas de recepción que apuntaban a la “emoción escénica” en donde la melodía encarnaba un papel fundamental. Sería anacrónico examinar la programación bajo el canon europeo⁴⁷.

En este sentido, uno de los aspectos más importantes es que la Sociedad no pudo sustraerse de la interpretación de repertorio vocal, si bien en sus inicios intentó focalizarse en el repertorio instrumental. Para la elección de las obras se mantuvo el criterio de la ausencia de montaje escénico. La convivencia de géneros musicales continuó, aunque se establecieron nuevos límites con lo que ocurría en el teatro. La obertura era una de las piezas privilegiadas y se convirtió en la obra sinfónica por excelencia. En la escala de valor venían luego las piezas de baile. Las cuadrillas se escucharon como piezas de concierto, al igual que muchas otras piezas en forma individual como el vals, la polca y la redova. La poderosa presencia de la ópera también se cristalizó en diversos trozos en arreglos instrumentales, especialmente reducciones para piano o variaciones sobre los temas más famosos que permitieron anhelos de virtuosismo. Los trozos cantados tuvieron su propio espacio, aunque no necesariamente reflejaron el horizonte al que apuntaban originalmente Price, Caicedo Rojas y sus colaboradores. Es de suponer que en las veladas musicales de Caicedo Rojas, Quevedo Rachadell, los Hortúas y los Figueroa, el repertorio instrumental predominaba como en los conciertos de la Sociedad. Aunque como sencillo matiz, era reflejo de un nuevo pensamiento y de una nueva práctica musical.

La estructura de los programas conservó la participación de la orquesta completa como componente predilecto, al inicio y al final de cada concierto. La presencia de la orquesta representaba el mayor logro musical colectivo mientras los números solistas demostraban la

⁴⁶ *El Día*, octubre 5 de 1845, 3. También citado en Duque, “La Sociedad Filarmónica o la vida musical,” 81.

⁴⁷ Ver los comentarios generales al respecto en Ricardo Miranda, “La música en Latinoamérica en el siglo XIX,” en *La música en Latinoamérica*, vol. 4 de *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, coord. Mercedes de Vega (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011), *passim*.

libertad individual. Para Caicedo Rojas el conjunto orquestal era un ícono de la vida civilizada, de la expansión de un nuevo orden social que llegaba al mundo musical. Años después recordaría que con la Sociedad Filarmónica los colombianos habían conocido finalmente “el poder mágico que ejercen gran número de instrumentos de cuerdas que tocan unísonos sus respectivos papeles; y en esa proporción calculábamos el efecto que producirían las grandes orquestas europeas, compuestas de ciento, doscientos ó más ejecutantes, todos profesores”⁴⁸. En algunos casos se hablaba de 25 integrantes, en otros de 40. Al menos sabemos que en 1848 había 25 taburetes para la orquesta, fabricados especialmente bajo la guía de Reed⁴⁹. El modelo de miscelánea permitió satisfacer tanto las expectativas de un numeroso público amante de la música vocal, como de aquellos que como Caicedo Rojas, Price, Figueroa y muchos otros, encontraban en la música instrumental otra fuente digna de apreciarse.

Sin duda, es muy dicente que solamente se ofrecieron obras instrumentales en el primer programa realizado para la instalación formal de la Sociedad en noviembre de 1846 –considerado un ensayo y, por lo mismo, no incluido en el orden consecutivo de los conciertos– y en el programa del primer concierto realizado en enero de 1847 (ver PROGRAMA DE CONCIERTO 2-1 y PROGRAMA DE CONCIERTO 2-2). Este es un aspecto muy significativo pues rompía, al menos eventualmente, con la noción de concierto público con números vocales e instrumentales. Ambos eventos pueden entenderse como una especie de una declaración de principios en pro del repertorio instrumental.

PROGRAMA DE CONCIERTO 2-1. Programa de instalación de la Sociedad Filarmónica, 11 de noviembre de 1846. *El Día*, noviembre 8 de 1846, 4.

1.º Overtura de la ópera:	<i>Le D[ieu] et la Bayedere</i> [sic.]	[Daniel Auber (1782-1871)]
2.º Cuadrilla	<i>La Fête des Lojes</i>	[Crispiniano Bosisio (1807?-58)]
3.º Id.....	<i>Le Tintamarre parisien</i>	[Henri Bohlman Sauzeau]
4.º Id.....	<i>Don Quijote</i>	[Alphonse Leduc ? (1804-68)]
5.º Overtura de la ópera	<i>Le Maçon</i>	[Auber].

En este concierto la obertura de la ópera *Le dieu et la bayadère* (1830) de Auber ponía a disposición una emblemática síntesis musical de una obra que para 1847 había tenido 136 presentaciones en París. La pieza hacía justicia a la paleta emocional dictada por un argumento basado en la balada *Der Gott und die Bajadere* (1797) de Goethe que Eugène Scribe (1791-1861) redujo en su libreto a sus elementos más exotistas: la región norte de Cachemira en India y una triada de personajes principales que definían un conflicto amoroso entre Zoloé (la bayadera), un misterioso extranjero y el juez local Olifour. Todo concluye con el uso del *deus ex machina* barroco;

⁴⁸ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música en Bogotá*, 5.

⁴⁹ Duque, “Reglamento de la Sociedad Filarmónica,” 244.

la bayadera se lanza al fuego cuando Olifour quema la choza en la que se encuentra el extranjero y éste revela su verdadera identidad subiendo con ella al cielo convertido en el dios Brahma⁵⁰.

Auber era un gran melodista y muchos de sus pasajes quedaron impregnados fácilmente en la memoria de los oyentes sin necesidad de muchas repeticiones. La ópera no solamente entró al país con puestas en escena sino ante todo con este tipo de trozos. Aunque la obra podía tener una lectura política en el medio francés (crítica a la legitimidad del Estado, a las instituciones eclesiásticas y a los jesuitas), en el medio colombiano significaba estar al día con la vida cultural europea, con música que podía estar cargada originalmente de patriotismo y liberalismo. Otro tanto podría decirse sobre las oberturas de Rossini y de Bellini, pero es poco lo que se conoce de las reacciones del público local más allá del énfasis en la “emoción escénica” a la que apelaban estas piezas. Al final del concierto de instalación se interpretó la obertura *Le Maçon* (1825) de Auber, una de sus óperas cómicas. En el primer concierto la obertura de *Il Pirata* de Bellini abrió el programa, la obertura de *Le Maçon* dio inicio a la segunda parte y como cierre se escogió la obertura de *Le Dieu et la Bayadère* (PROGRAMA DE CONCIERTO 2-2). El gusto por unas oberturas particulares redundó en su continua programación. En el segundo concierto la orquesta interpretó la obertura de *I Pirati* de Rossini, “porque esta es una de aquellas cosas que jamás cansan”⁵¹.

PROGRAMA DE CONCIERTO 2-2. Primer concierto de la Sociedad Filarmónica, 5 de enero de 1847. *El Día*, enero 2 de 1847, 4.

PRIMERA PARTE

1. Obertura: *Il pirata* - (Bellini.)
 2. Cuadrilla: *La Fête des Loges* - (Boscicio.)
 3. Aria: “*Vaga luna*” - (Bellini.)
 4. Valse: *Les feuilles des Rozes* - (Strauss.)
 5. Solo de clarinete - (Crammer.)
-

SEGUNDA PARTE

1. Obertura: *Le Maçon*. - (Auber.)
 2. Duo de corneta y piano
 3. Galopa - (Boscicio.)
 4. Fantasía - (Cross.)
 5. Obertura: *Le Dieu et la Bayadere*. - (Auber.)”.
-

Así, si el gusto se delineó en una serie de obras que, a petición del público, se repitieron desde entonces hasta finales del siglo, la ópera fue el centro de ese gusto dejando de lado el desconocido terreno de la sinfonía y el repertorio de cámara. Se afianzaba el dominio de la ópera italiana con Rossini a la cabeza. No había canon propiamente dicho sino unos esfuerzos de puesta

⁵⁰ Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and His Music* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010), 226-31.

⁵¹ *El Día*, febrero 17 de 1847, 1.

al día con Europa, que en lo local se apreciaba como práctica social. La forma más adecuada es preguntarse por la programación como un conjunto de eventos musicales hilados con algún tipo de coherencia que estaba dada por obras que se conocieron a través de partituras que la industria editorial se apresuró a difundir en el mercado trasatlántico. Su escogencia respondía enteramente al catálogo de los editores musicales de los que llegaban algunas cosas al país y cuyos compradores no respondían solamente a la perspectiva de los músicos de oficio sino al gusto de su público.

Para ilustrarlo basta examinar un ejemplo. Uno de los más representativos es Crispiniano Bosisio (1807?-58), uno de los compositores más programados en los conciertos de la Sociedad. La música de Bosisio aparece en los extractos de catálogo de la casa R. Richault publicados en la revista *France Musicale* (IMAGEN 2-4). Así como en los conciertos de la Sociedad, las obras de Haydn, Beethoven, Mozart y otras figuras paradigmáticas del canon fueron excepcionales, también eran excepcionales en el mundo editorial de mayor difusión. El asunto era de gusto y de la funcionalidad que cumplía la música. En el mencionado extracto encontramos una mínima porción dedicada a Mendelssohn y a Beethoven (y no con sus obras de mayor aliento), frente a una treintena de cuerdillas de Bosisio. Las esperanzas del editor estaban puestas claramente en la venta de un repertorio que tuvo un gran despliegue por fuera de su apreciación con fines estéticos. Las fronteras entre una “música clásica” de obras maestras y una “música popular” de consumo masivo y para el entretenimiento, no estaba claramente establecida, como tampoco entre una “música seria” y otra “trivial”⁵². El músico de oficio siguió las tendencias predominantes en el ámbito público. Lo que se llamaría “popular” provenía de la calle y del campo; la “buena música” que reclamaba Caicedo Rojas se circunscribía al salón de concierto y a la tertulia doméstica.

Chez S. RICHAULT, boulevard Poissonnière, 26, au premier.

OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES.		Ouverture à grand orchestre.		La Champagne.	
Cours complet d'instruction musicale.		F. MENDELSSOHN BARTHOLODY. La		Les Noëls.	
TRAITÉ D'HARMONIE,		Mer calme (Heureux voyage). Prix net, 7 f.		M ^{te} Polka.	
Ou théorie complète de tous les accords usités en musique, applicable à toutes les méthodes d'enseignement, adopté par le coll. e. Louis-le-Grand, la maison de Sainte-Barbe et la pension de demoiselles dirigée par Mme Léger, pour servir à l'étude de la musique dans ces établissements; par A. L. BLONDEAU, artiste à l'Académie royale de Musique, ancien pensionnaire à l'Académie de France à Rome, et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, neuv. 58. Prix net. 12 fr.		Quadrilles à grand orchestre, Par BOSISIO, chef d'orchestre.		Nota. Tous ces Quadrilles sont également gravés pour pianos, et accompagnement à 2 fr. 25 cent. chaque, prix net, et aussi à 4 mains. En dans pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets, et 2 cornets à pistons.	
L'Académie des Beaux-Arts de l'Institut royal de France, dans ses séances des 4 mars 1837 et 3 mars 1838, a approuvé les rapports faits au nom de la section de musique sur les mérites dudit ouvrage. — Les membres de la section de musique étoient: MM. Cherubini, Lesueur, Berton, Auber, Paer, Halévy et Carafa. Certifié conforme, BERTON, rapporteur.		Prix net.		Musique pour l'Orgue expressif.	
15 VOCALISES pour deux voix: Soprano et Mezzo-Soprano, avec accompagnement de piano, par J. CONGORE. Prix net. 7 fr.		Le Guerillero, 1 ^{er} et 2 ^e , chaque.		ORGEL STUDIEN. 50 pièces de différents caractères pouvant servir également pour le piano et aussi pour l'harmonium, divisées en deux suites, chaque, prix net. 5 *	
Ces Vocalises font suite aux 25 leçons de chant faciles et servant d'études de perfectionnement.		Une Nuit à Grenade.		HUMBEL. Œuv. 74. Septuor arrangé pour piano et orgue expressif, ou deux pianos. 7 50	
		Les Mystères de Paris.		BEETHOVEN. Œuv. 35. Id. 6 *	
		Le Régent.		PIXIS. Œuv. 112. Variations à deux pianos. 9 50	
		Les Mille et Une Nuits.		2 ^e symphonie de Beethoven arrangée pour huit mains sur deux pianos. 12 50	
		La Fête Militaire.		Ouverture de Faniska de Cherubini, pour 8 mains sur 2 pianos. 4 50	
		Parme et Plaisance, 1 ^{er} et 2 ^e cahiers.		Sous presse :	
		Le Bal Champêtre.		Premier trio pour piano, violon, alto et basse, par CHARLES DAN-GLA. Œuv. 72. 6 *	
		Le Château de Kenilworth.		Premier trio. Idem. par PARIS. 6 *	
		Clara de Rosenberg.			
		La Villa-Realde.			
		La Lanterne Magique.			
		Les Eaux d'Égghien.			
		Le Lido.			
		Le Quartier latin.			
		Le Favori.			
		Un Bas-Bien.			
		Les Canoiers parisiens.			
		Gemma di Vergi.			
		Adèle de Foix.			
		Edimbourg.			
		La Mascarade.			
		La Fête des Loges.			
		Le Festival.			
		Le Courrier des Bals.			
		Les Pilleuls du Diable.			

IMAGEN 2-4. Anuncio de venta de partituras. *La France Musicale*, julio 28 de 1844, 236. Disponible en https://books.google.com.co/books?id=yIBfAAAcAAJ&pg=PA236&q=quadrille+%22La+F%C3%A9te+des+Loges%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewjW_o6Ngt_LA_hxFqR4KHfSrC_UO6A_EILjAD#v=onepage&q&f=false. Consulta: enero 15 de 2015.

⁵² Para estas distinciones en el medio europeo ver Scott, *Sounds of the Metropolis*, cap. 4.

Por fuera de un argumento claramente establecido y asociado a una lógica dramática, gran parte del repertorio instrumental se centró en piezas de baile. La fuente de significado podía reforzarse en los títulos y la iconografía de las portadas de las partituras, es decir, a través de lo que Miranda ha denominado el “referencialismo estético”⁵³. En el concierto de instalación el cuerpo del programa transcurrió con tres cuadrillas, una de ellas con una referencia literaria cervantina, *El Quijote*, y las otras dos con alusiones directas a la contemporaneidad francesa, *Le Tintamarre parisien* de Henri Bohlman Sauzeau y *La Fête des Lojes* de Bosisio. *Le Tintamarre parisien* era una cuadrilla dedicada al semanario parisino *Le Tintamarre* (1843-1912), buen exponente de las nuevas formas de mercantilizar objetos y diversiones urbanas para consumo masivo. La exuberancia de oferta dispuesta como un *collage* hacía de muchos comerciantes perfectos personajes ya sea para caricaturizarlos como charlatanes o como artífices de los nuevos tiempos⁵⁴. En música esto se reflejó en el carácter de las piezas; *Le Tintamarre parisien* era una cuadrilla carnavalesca. En la imagen de la portada aparece el fundador del periódico dirigiendo una orquesta exuberante ante una multitud bulliciosa (IMAGEN 2-5). *La Fête des Lojes* aludía a una de las celebraciones de ferias de origen popular en la región de Yvelines al norte de Francia, que le sirvió a Bosisio como pretexto para titular su cuadrilla. También hubo cuadrillas subtítuladas como “brillantes”, “sentimentales”, “patrióticas”, “históricas” y “militares”.



IMAGEN 2-5. Henri Bohlman Sauzeau, *Le Tintamarre parisien*, cuadrilla para piano a 4 manos. Partitions anciennes, <http://www.partitions-anciennes.com/en/accueil/1929-bohlmansauzeauhenri-le-tintamarre-parisien-ca1850.html>, consulta: enero 14 de 2015.

⁵³ Ricardo Miranda, “A tocar señoritas,” *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Universidad Veracruzana / FCE, 2001), 114.

⁵⁴ H. Hazel Hahn, *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 99 y ss.

La demostración de visos de virtuosismo instrumental se unió al despliegue sonoro y emotivo de las oberturas, a las piezas de baile y la miniatura de salón, y a la evocación dramática de trozos vocales representados en extractos operáticos y canciones románticas. Guarín y Price interpretaron piezas de Henri Herz (1803-88), Franz Hünten (1792-1878) y Sigismond Thalberg (1812-71) que, como indica Duque, hacían parte de la legión de músicos que Schumann consideraba "filisteos"⁵⁵. En el vigésimo tercer concierto Price y Guarín interpretaron obras para dos pianos de Franz Liszt (1811-86) y de Johann Peter Pixis (1788-1874), pianistas y compositores que en 1837 habían colaborado junto con Chopin, Thalberg y Herz, en la composición de *Hexaméron, morceau de concert*, no por azar una serie de variaciones sobre una marcha de la ópera *I Puritani* de Bellini⁵⁶. La formación de músicos y público no convergía en la glorificación de un pasado sino un gusto amplio pero selectivo, volcado al presente. En el concierto décimo noveno se interpretó un quinteto de Mozart, seguramente alguno de sus movimientos. En el vigésimo cuarto entró Beethoven con una de sus sinfonías en arreglo para dos pianos y nuevamente en otro más con uno de sus septetos para cuerdas, clarinete y corneta (*cornet à piston*, instrumento mencionado también simplemente como "pistón")⁵⁷.

Demostraciones de monumentalidad emanaron de los nexos con el gobierno civil. Para la celebración del día de la Independencia el 20 de julio de 1848, el programa combinó música patriótica con el repertorio más habitual. Al tratarse de una ocasión especial, participó la banda del Batallón No. 5 y los músicos de la Sociedad dejaron ver sus dotes de compositores. De Price se interpretó la *Obertura 20 de julio* y de Guarín el *Himno al aniversario de la Independencia*. Completaron el programa un himno a Pio IX (por entonces reconocido por sus ideas liberales), una fantasía (sin identificar) y la obertura de *Fra diavolo* de Auber (ambas por la banda), dos canciones, una cuadrilla de Bosisio, unos valeses de Josph Lanner (1801-43) y una obertura de Rossini⁵⁸. La canción patriótica ahora cobró nuevo ropaje musical con obras de mayor aliento en instrumentaciones orquestales. Fue justamente para la Sociedad Filarmónica que Guarín compuso su *Canción nacional*, pieza que sería propuesta como himno nacional, pero que no llegó a tener amplia aceptación ni sanción oficial. Cuando en los años 1880 Caicedo Rojas volvió sobre el tema de los himnos nacionales, consideró que la canción de Guarín adolecía de tres elementos

⁵⁵ Duque, "La Sociedad Filarmónica", 89.

⁵⁶ *El Día*, febrero 10 de 1849, 4. Y "Hexaméron," *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. *Oxford University Press*, consulta: marzo 15 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3244>

⁵⁷ *El Día*, octubre 7 de 1848, 4; *El Día*, abril 14 de 1849, reproducido en Duque, *La música en la publicaciones periódicas*, 21; Duque, "La Sociedad Filarmónica", 89.

⁵⁸ *El Día*, julio 15 de 1848, 4.

esenciales: una *tessitura* cómoda para cualquier voz, la alternancia de solos y coros, y un texto sencillo de fácil comprensión⁵⁹.

Al venir de una práctica doméstica colegiada, es posible que las decisiones sobre la programación no las tomara únicamente el director, y si las tomaba, en todo caso estaba sujeto a crítica por parte del público. Éste es otro de los aspectos más notables que acompañó y que estimuló la Sociedad Filarmónica. Con la expansión de la prensa periódica y de los eventos musicales, se expandió también el comentario musical cumpliendo una función más importante de lo que puede pensarse, experimentando un giro con un incipiente elemento de crítica. Es cierto que la gran mayoría de los comentarios hacían alusión a los conciertos como eventos sociales, pero otros se ocupaban del concierto como evento musical.

En una de las reseñas del concierto de instalación y del primer concierto se aplaudió la creación de la Sociedad y la ejecución de las obras, sin embargo, se introdujo una queja por la no inclusión de obras vocales: “El público ilustrado que concurre á los conciertos de la Sociedad, desea vivamente que en el venidero haya ya algún coro, ó por lo menos un cuarteto o terceto cantable ó vocal”⁶⁰. Aunque al examinar la programación en su conjunto resulta difícil determinar qué obras eran versiones instrumentales de obras originalmente vocales, en este caso es claro que todas eran piezas instrumentales. El asunto debió ser tema de muchas conversaciones, pues poco más de un mes antes, Ignacio Figueroa, uno de los músicos de la Sociedad, había publicado otro artículo en el que abogó por programas con piezas instrumentales: “pues si no se apetece de música instrumental no depende sino de falta de oír, y si no júezguese (aunque casi no hai comparacion) por lo que sucede cuando se aprende un idioma extranjero”⁶¹. La Sociedad cedió y de allí en adelante los números vocales permanecieron como momentos únicos en los que las damas y caballeros aficionados pudieron hacer gala de sus dotes musicales como prolongación de lo que hacían en la sala doméstica. Aun así, la música instrumental sobresalió en los programas, generando un equilibrio destinado a satisfacer inclinaciones diferentes.

⁵⁹ La partitura está reproducida en José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1945), 315-21. Sobre las piezas propuestas como himnos nacionales ver Egberto Bermúdez, “From ‘Colombian’ National Song to ‘Colombian Song: 1860-1960,” *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 53 (2008): 167-259.

⁶⁰ *El Día*, febrero 7 de 1847, 4.

⁶¹ Ignacio Figueroa, “Sociedad Filarmónica,” *El Día*, diciembre 20 de 1846, 2.

Músicos de oficio versus aficionados

Al instaurar un nuevo nicho musical en la ciudad, la Sociedad Filarmónica abrió tanto un espectro de posibilidades como de tensiones que no solamente se circunscribieron a lo musical. Parte de estas tensiones estaban gobernadas por nuevas dinámicas de competencias ligadas a la posición social, las necesidades y las expectativas de los músicos y de su público. Uno de los elementos más importantes fue la diferenciación de perfiles al interior de la comunidad musical según aspectos de clase, de conocimientos, de convicciones políticas y hasta de zanjás generacionales. No de todas las alianzas y tensiones quedan huellas claras, pero es posible detectar algunos elementos que ilustran un panorama complejo de interdependencias en el mundo musical capitalino. La red de interdependencias permite abordar el abanico de actividades a las que se vincularon los músicos aficionados como Caicedo Rojas, los diletantes con buen nivel como Price y los músicos de oficio como Guarín (IMAGEN 2-6), Figueroa y Velasco. ¿Qué podían hacer y cómo podían acoplar su práctica a una realidad de acelerados cambios sociales y políticos a mediados de siglo?

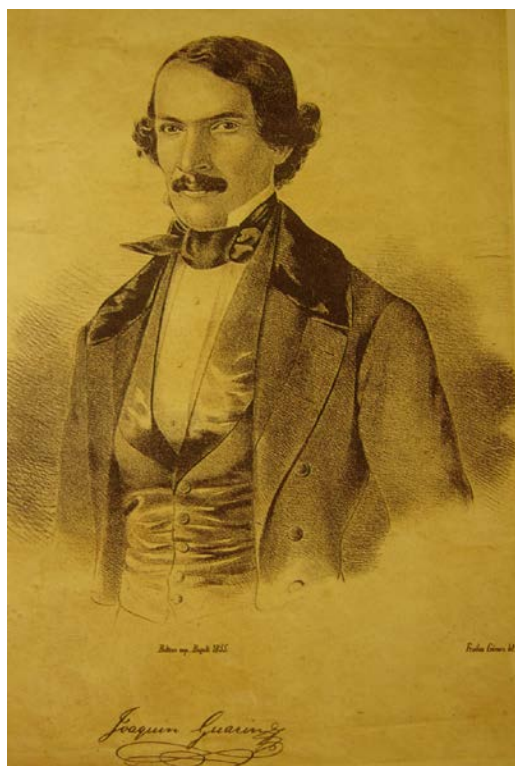


IMAGEN 2-6. Joaquín Guarín, Litografía de Froilán Gómez, 1855. Colección Luis Carlos Rodríguez. Tomado de Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá (1538-1938)*, 132.

La imagen social de la época no es fácil de dilucidar ante la poca información factual. La consabida división entre ricos y pobres se hace problemática si se revisan las observaciones generales que han aportado algunos historiadores. Con base en testimonios de viajeros y de una clasificación de ocupaciones, David Sowell habla de tres grandes grupos: los más pobres, los artesanos y la “gente decente”. Estas categorías, naturalmente porosas, sirven como esquema básico de comprensión para ilustrar las maneras como se articularon los músicos en diversos proyectos musicales. Caicedo Rojas y Price hacían parte de la gente decente, aquellos que tenían medios económicos, conexiones políticas y relaciones con quienes consideraban sus pares sociales. Como aficionado y presidente de la Sociedad, Caicedo Rojas tenía un estatus especial, lejano a los músicos

de oficio, como Guarín e Ignacio Figueroa. En ese momento su posición era mediadora al presidir una institución que reunía músicos de diversa índole frente a un público reducido y socialmente más o menos homogéneo. Sus gestiones y las de sus colaboradores garantizaban unos eventos periódicos, restringidos a las personas que eran admitidas como socios.

La nómina administrativa se completaba en la parte estrictamente musical de los primeros años con Price, quien se desempeñó como primer director de la orquesta, y Guarín, de origen humilde pero con éxito temprano en su oficio, quien ocupó el cargo de segundo director. Tanto por su procedencia social, su condición de extranjero y sus conocimientos musicales, Price llegó a ser una figura de autoridad para el medio musical. Según Caicedo Rojas, logró afianzar una disciplina que antes no se observaba, la de acomodarse en el escenario sin hacer sonar los instrumentos antes de iniciar el concierto: “amenazaba con un golpe de *battuta* en la nuca al primer músico que destacase una sola nota antes de empezar el trabajo oficial de la orquesta”⁶². En los recintos de los conciertos no solamente había cambiado el código de comportamiento del público sino también el de los músicos ante el público. El líder musical reunía el poder de convocatoria y de gobierno musical al interior de la Sociedad. Price también se hizo cargo de la escuela de música adjunta a la institución que comenzó labores en 1847 pero de la que no se tienen mayores noticias⁶³.

Por fuera de la Sociedad, Price participó en calidad de músico en tertulias y como profesor en casos muy precisos. Una vez Lorenzo María Lleras abrió su famoso Colegio del Espíritu Santo en 1846, Price entró como profesor de dibujo y pintura⁶⁴. Era una institución de élite que aspiraba modernizar los sistemas de enseñanza luego de que Lleras había realizado un diagnóstico del sistema educativo cuando trabajó para el gobierno como inspector de educación y como rector del Colegio del Rosario. El complejo arquitectónico de su colegio incluía dormitorios, laboratorios, salones y un auditorio acondicionado para presentaciones teatrales y certámenes escolares en el que cabían unos 700 asistentes⁶⁵. Price no estaba interesado en echar a andar una institución musical propia ni de asumir las responsabilidades administrativas. No lo encontramos como profesor de música en clases privadas y a domicilio, sino compartiendo sus conocimientos con alumnos cercanos a su entorno social, entre ellos los ingleses George Powels y Henry Jessup, a quienes podía preparar para presentarse en los conciertos de la Sociedad Filarmónica⁶⁶.

Los círculos en los que Price desplegaba sus habilidades musicales estaban protegidos en la Sociedad bajo un ordenamiento bien establecido. Como lo señala Duque, pocas veces se discutieron temas musicales más allá de la solicitud de compra de instrumentos y partituras, y de

⁶² Caicedo Rojas, *Recuerdos y apuntamientos*, 168.

⁶³ Duque, “La Sociedad Filarmónica,” 83.

⁶⁴ Programa para el primer certamen anual de los alumnos del Colegio del Espíritu Santo, dirigidos por el Doctor, Lorenzo María Lleras ([Bogotá: s;d], 1846), [4].

⁶⁵ Robert H. Davis, “Education in New Granada: Lorenzo María Lleras and the Colegio del Espíritu Santo, 1846-1853,” *The Americas* 33, 3 (1977): 490-503.

⁶⁶ Bermúdez, *Historia de la música*, 180.

la elección y cambio de algún director o integrante de la orquesta⁶⁷. Discusiones y acuerdos estaban altamente formalizados a través de encuentros periódicos de los que tomaba atenta nota Maldonado como secretario. Puede parecer paradójico que hayan quedado pocas menciones sobre la práctica musical en sí misma en la documentación, sin embargo, este simple dato confirma los retos que veían delante de sí sus gestores. De los 52 artículos que contiene el Reglamento, solamente 10 se refieren directamente a los músicos o a asuntos musicales muy generales. El más específico de todos, el artículo 25, asignada toda la responsabilidad musical en manos del director, desde la escogencia del repertorio hasta “dar los reglamentos y hacer cuanto juzgue conveniente al mejor orden y éxito de la Sociedad”⁶⁸. No hay más información sobre el funcionamiento interno. Así, la Sociedad estaba más preocupada en tanto ente social que musical.

Al erigirse un nuevo ámbito musical, se introdujo un nuevo ámbito de competencia frente a los concursos de oposición en la Catedral y a los mecanismos de nombramientos en las bandas y de selección en el teatro. Comenzando actividades, Guarín renunció a su cargo de segundo director de orquesta en mayo de 1847 y lo reemplazó Manuel Cordovez, sin embargo, en septiembre regresó con una votación en la que competía con Quevedo Rachadell, Simón Cárdenas, Carlos Mera y Francisco Urdaneta⁶⁹. No sabemos si en esta elección había algún tipo de prueba o simplemente primaban simpatías canalizadas en un voto de opinión. Aunque tampoco sabemos nada sobre posibles conflictos que desembocaron tanto en las renunciaciones como en los nombramientos, al menos tenemos algunas opiniones publicadas en la prensa. Luego de primer concierto, en el mes de enero de 1847, un comentarista sugirió que para dar variedad al repertorio, no estaría de más nombrar a Quevedo Rachadell como director de la parte vocal para que Price se ocupara de la parte instrumental⁷⁰.

⁶⁷ Ellie Anne Duque, “Reglamento de la Sociedad Filarmónica,” 243-54.

⁶⁸ *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 3.

⁶⁹ Ellie Anne Duque, “Reglamento de la Sociedad Filarmónica,” 244.

⁷⁰ *El Día*, febrero 7 de 1847, 4.

Hay otros indicios de críticas que nos dan una imagen más precisa sobre las diferencias que marcaron la existencia de la Sociedad. Aunque Quevedo Rachadell y su hijo, Julio Quevedo Arvelo (IMAGEN 2-7), continuaron como socios contribuyentes, la actividad musical de los “cuarteros” en su casa fueron objeto de comparación directa con los conciertos de la Sociedad. El hecho de que este asunto haya llegado al terreno público, demuestra que el peso de Quevedo Rachadell en la vida musical de la ciudad, como lo señalara Samper. Su posición no era propiamente la de un músico de oficio sino la de un antiguo miembro del séquito de Bolívar que continuó teniendo cargos militares. Sus reuniones fueron bautizadas como “la escuela



IMAGEN 2-7. Julio Quevedo Arvelo, daguerrotypo, ca.1854. Colección fotográfica, Casa Museo Quevedo Zornoza.

clásica ó antigua” y los conciertos de la Sociedad como “la escuela romántica de la filarmonía”. En la primera gobernaba un “espíritu inexorable i quisquilloso, que por lo mismo ejerce su influencia en una mas pequeña esfera”; allí no se permitía “salir ni un ápice de la estrecha senda trazada por el arte, viéndose por lo mismo allí el jénio circunscrito á la pequeña estension de la pauta que tiene por delante”. En la segunda había licencia para el “floreo, es decir, á los que gustan de sustituir su propio gusto al de las composiciones que ejecutan, y se dejan tomar un vuelo mas espedito á las inspiraciones de cada uno, aun cuando de tiempo en tiempo peligre el orden”⁷¹. Mientras Quevedo abultaba su fama por su férrea disciplina y duro carácter, los comentarios usaban un lenguaje de tinte político en el que se contraponía un antiguo orden frente a una deseada libertad individual en el ámbito del concierto. Las formas de interpretación musical se leyeron como una manera democrática de articulación de la comunidad de músicos con su público. La nueva institucionalidad estaba destinada para muchos, las veladas privadas para unos cuantos.

En respuesta, los defensores de Quevedo Rachadell encendieron baterías contra la presencia extranjera, con fuertes acusaciones que equiparaban los sonidos producidos por los avances de la industria, en la que norteamericanos e ingleses hicieron cuanto pudieron esperanzados en grandes fortunas, aparentemente con la incapacidad de alcanzar logros semejantes en las artes:

⁷¹ Todas las citas en *El Día*, mayo 23 de 1847, 3.

“El fuego de las fábricas, los golpes aterradores del martillo, y el ruido atronador de las ruedas, pueden dar a los Yankees aquellos cuerpos de fierro necesarios para transformar a la naturaleza ruda y material, jamás la organización sensible y delicada, que comprende todos los sentimientos y que saboreando las mas suaves melodias da a cada nota su valor, y a cada relacion su fuerza, unico medio de elevar la musica la altura de los mas profundos y de los mas delicados sentimientos del alma”⁷².

Con el mismo ánimo, en otras ocasiones se terció a favor de la inclusión de los músicos marginados de la Sociedad. Luego del primer concierto se extrañó la ausencia de Velasco, los Hortúa y otros “antiguos profesores, los próceres y decanos de la filarmonía bogotana, y á quienes esta ciudad debe una gran parte de lo que hoy es en materia de música”⁷³. La figura de Price como director era consecuente con las bases sociales de la institución pero no con una práctica en manos de unos cuantos que desde los años 1820 dominaban la escena musical de la ciudad.

Otro tipo de tensiones surgieron al interior de la comunidad musical que se agudizarían desde entonces y que tardarían varios años en encontrar una solución parcial. El nudo del problema era el reconocimiento de la música como un saber especializado aún sin profesionalizar. Desde 1845 Ignacio Figueroa había ofrecido clases de piano, guitarra y canto, y de “algunos otros instrumentos”, además de contenidos de armonía y acústica, “cosas tan descuidadas por la mayor parte de los que aprenden, y sin embargo tan importantes”⁷⁴. Un año después, en su papel de comentarista, diferenció a aquellos que verdaderamente se podía llamar “músicos” y aquellos que no. Coherente con la perspectiva de un músico de oficio como él, el límite lo marcaba el nivel de conocimientos. Figueroa comparó el oficio musical con cualquier otro oficio o profesión. Su escrito, reivindicatorio para un oficio que no fue objeto de discusión en el ámbito de la política pública de educación, es un testimonio ciertamente excepcional:

“el que aplica remedios sin el conocimiento de la naturaleza de ellos, ni el de la ciencia médica, solo es un empírico; el que solo sabe vender, comparar, negociar y permutar, no puede parangonarse con el gran negociante que viaja, conoce los mercados y sabe de aritmética; ni tampoco se llamará teólogo el que solo sabe decir misa; ni abogado el que no sabe sino *gatear &a*. Así tampoco podrá llamarse músico completo el que solamente conoce los valores, los compases, los aires, los tonos y las transposiciones; ni el que canta ni el repentista, aunque sea en todo rigor de la palabra, ni el improvisador, ni el que marca el compás estrepitosamente y grita y regaña; nada, ninguno de estos. El que puede y debe aspirar á ese nombre honorífico es, el que además de los conocimientos de rutina sabe y conoce todas las combinaciones de la armonía, sus preparaciones y resoluciones que por cierto no son mui pocas, pues pasan de setecientas. Además, el que conozca ó comprenda las diferentes frases ó periodos que contiene cualquier retazo de música y el que entienda de fuga, contrapunto, ritmo y últimamente lo que es composicion &a.”⁷⁵.

⁷² “Los cuartetos del señor Quevedo,” *El Día*, septiembre 13 de 1848.

⁷³ *El Día*, enero 17 de 1847, 3.

⁷⁴ *El Día*, diciembre 21 de 1845, 7.

⁷⁵ Ignacio Figueroa, “Sociedad Filarmónica,” *El Día*, diciembre 20 de 1846, 1.

Para Figueroa la música, como todo saber, era tan arte como ciencia. En este sentido, puso en segundo plano las visiones de ornato que hacían de la música un saber de aficionados al que cualquiera podía acceder. Sin embargo, dejaba de lado que la Sociedad Filarmónica era una organización de la gente decente. En el segundo concierto, realizado a inicios de 1847, se presentó finalmente el modelo del tipo de programas que continuó hasta el fin de la institución y que hizo posible la convivencia de aficionados con los músicos de oficio. Gracias a ese modelo de programa misceláneo, Caicedo Rojas entró como guitarrista al escenario, con Guarín al piano, en un dúo de un trozo de la ópera *I Capuleti e I Montecchi* de Bellini, “de los más bellos que se conocen en este género”; Ulpiano González, sobrino de Florentino González (1805-75) -ministro del Tesoro en el gobierno de Mosquera- tocó un dúo de guitarras de Fernando Sor (1779-1839) con el reconocido guitarrista antioqueño Francisco Londoño, quien además de músico era sastre, hijo de esclavos libertos y socio de Guarín en una escuela de música que establecieron en 1845⁷⁶; Virginia París, hija del general Joaquín París Ricaurte (1795-1868), interpretó con Guarín una fantasía para piano a cuatro manos sobre un tema de Bellini. Todos fueron aplaudidos por altos funcionarios del gobierno y por “personas de alta posición, tanto nacionales, como extranjeras”⁷⁷. Una vez bajaron del escenario, las diferencias sociales volvieron a alejarlos. Los músicos de oficio tenían derecho a ser aceptados como miembros no contribuyentes. No recibían honorario alguno por sus presentaciones. Su condición está nítidamente retratada en los recuerdos de Cordovez Moure

“Todos era pobrísimos, pero se imponían el deber de tocar sin remuneración en la Sociedad, que los trataba con cariño y por toda recompensa les daba un frugal refrigerio después del concierto, consistente en una copa de cerveza, emparedados, quesos de Flandes y cigarros de Ambalema. [...] Como los músicos carecían de recursos, se hacía una bolsa para proporcionarles modo de que se presentaran vestidos convenientemente.”⁷⁸

Conflictos sociales y políticos entre músicos

La precisión de las citadas palabras de Moure no debe llevarnos a generalización excesivas. En medio de los mismos músicos había diferencias que no pueden desconocerse. Entre los 180 firmantes del Reglamento por lo menos 8 eran músicos aportantes: Juan Williams, Quevedo Rachadell, los Hortúas (Mariano, Juan y Francisco), Guarín, Ignacio Figueroa y Jesús Buitrago, todos ellos con buen prestigio y con recursos suficientes para mantener una vida modesta pero dinámica en el mercado musical. Quevedo Rachadell, quien siempre se auto-designó “aficionado”,

⁷⁶ Sobre Ulpiano González ver Günther Schütz, “Uricocha en los Estados Unidos,” *Thesaurus* 44, 1 (1989): 30; sobre Londoño ver Bermúdez, *Historia*, 170; sobre la escuela de Guarín y Londoño ver Duque, “La Sociedad Filarmónica,” 82.

⁷⁷ *El Día*, febrero 17 y 21 de 1847, 2 y 4 respectivamente.

⁷⁸ Cordovez Moure, *Reminiscencias*, 31. Citado también en Duque, “La Sociedad Filarmónica,” 86.

y su hijo Julio aparecieron frecuentemente como destacados intérpretes e incluso como directores en algunas ocasiones cuando Price salió en su periplo con la Comisión Corográfica.

Los desafíos a los que se enfrentaban los músicos de oficio eran múltiples y generaron conflictos difíciles de mediar. Este es uno de los aspectos más sensibles para comprender el medio musical capitalino del siglo XIX. Celo profesional y competencia por oportunidades surgieron sin que se pudieran mitigar en la visión romántica de Caicedo Rojas. La música daba pocas alternativas institucionales para su desarrollo. En la enumeración escueta de las instituciones musicales del siglo XIX, siempre se le ha dado protagonismo a la Sociedad Filarmónica, con una documentación suficiente para reconstruir sus actividades, y en mucha menor medida a la Sociedad Lírica creada por Guarín en 1848. Ésta última ha solido diferenciarse de la Sociedad Filarmónica en sus propósitos, pues se dedicaba a la interpretación de repertorio religioso⁷⁹. Sin embargo, había mucho más detrás.

Aunque Guarín era muy cercano a Price y a Caicedo Rojas, todos estaban atrapados en una serie de convenciones, posibilidades y limitaciones. Mientras la Sociedad Filarmónica comandaba unos intereses de músicos aficionados de élite, éstos no eran enteramente compatibles con los intereses y las necesidades más básicas de los músicos de oficio. Un par de rastros nos dan pie para subrayar este aspecto. Dos avisos más abajo del programa de concierto publicado en enero de 1848, apareció una nota de Velasco en la que anunció sus servicios como profesor de música en la que no ahorró palabras para afligirse de su situación económica. Velasco, como ya hemos señalado, era un músico que ya sea por la defensa de sus intereses o por desavenencias con quienes lo contrataron, se había distanciado del cabildo de la Catedral (ver Capítulo 1). Nuevamente de regreso a Bogotá, a inicios de los años 1840, debió estar vinculado, por algún tiempo, a alguna iglesia o convento. El mencionado anuncio nos lleva a pensar que se veía nuevamente forzado a prestar sus servicios como profesor “en circunstancias de hallarse privado de una pequeña cuota, que hacía parte de su escasa subsistencia, por las viles intrigas de tres ó cuatro eclesiásticos poco decentes”. A la merced del mercado inestable de las clases particulares, se añadía ahora la presencia destacada de extranjeros que orientaban la Sociedad Filarmónica. Su palabras son una viva muestra de resentimiento: “El público imparcial recordará, que ántes que vinieran á nuestro suelo los extranjeros que enseñan música, ya había un hombre que trabajaba con buen suceso en las músicas militares, en los coros de las iglesias, en el teatro, en los colejos de niñas o de niños, y en infinitas casas particulares”⁸⁰.

⁷⁹ Perdomo Escobar, *Historia de la música*, 59 y 70.

⁸⁰ *El Día*, enero 3 de 1847, 4, citado también en Duque, “La Sociedad Filarmónica,” 79.

Dos años después, en septiembre de 1850, “un amigo del señor Velasco” hizo un llamado para que la Sociedad Lírica, como organización de músicos de oficio en la que cada miembro aportaba una cuota “para mantener un fondo que sirva a la Sociedad para llenar el objeto de su instituto”, cumpliera a cabalidad su principal función de “favorecer a los filarmónicos pobres que se hayan distinguido por sus méritos”⁸¹. La Sociedad Lírica estaba, entonces, concebida como órgano mutualista a la manera de sociedades democráticas de los artesanos, como lo corroboró brevemente Gustavo Arboleda a inicios del siglo XX⁸². Sin embargo, el gremio musical no llegó a estar tan estructurado como lo llegaron a estar las sociedades democráticas, importantes fuerzas políticas más homogéneas en sus derroteros y sus acciones. Al interior de la Sociedad Lírica las simpatías de partido parecían haber estropeado los lazos gremiales: “hasta hoi esos fondos no se han empleado cual se debían, seguramente porque cierto señor que se ha introducido en esa Sociedad, es un rojo rematado, que contra la voluntad de Dios ha adquirido grande i perniciosa influencia en ella”⁸³. Todo indica que se refería a Guarín.

Las bases sociales en las que se conformaron las organizaciones musicales fueron factores altamente diferenciadores. Otro ejemplo con más paralelismos con la Sociedad Lírica que con la Filarmónica, es la Sociedad Filarmónica Popular de Cartagena, fundada en 1851 por músicos de oficio. Se trataba también de otro organismo mutualista y no de una sociedad sostenida por aficionados. La palabra “popular” definió bien sus integrantes, al parecer todos ellos músicos de las bandas del ejército. Su pretensión era “ser útil en lo posible al jénero humano proporcionándole los medios de recreo tan necesarios para llevar la vida [...] bajo una justa i módica gratificación”. Además, buscaba prestar “servicios recíprocos entre los miembros que la componen i sus familias, los cuales estenderán al público en todo lo que esto fuere compatible con sus fondos i con la aptitud de sus miembros”. Entre las normas se proponía proveer de música a actos de culto y funciones de beneficencia, siempre y cuando no hubiese fondos para sufragar el pago a los músicos. Además del director, un secretario, un tesorero, un “músico mayor jeneral” y “tres músicos mayores subalternos” con sus correspondientes suplentes, un médico hacía parte de su planta de funcionamiento. Para el ingreso de nuevos miembros era necesario ser hombre libre, tener como mínimo 14 años de edad con un aval de padres, tutores o “curadores”, “buena índole,

⁸¹ “Justo recuerdo a una Sociedad,” *El Día*, septiembre 17 de 1850, 3.

⁸² Gustavo Arboleda, *Historia contemporánea de Colombia. Desde la disolución de la antigua República de ese nombre hasta la época presente* (Bogotá: Banco Central Hipotecario, 1990), 191.

⁸³ “Justo recuerdo a una Sociedad,” *El Día*, septiembre 17 de 1850, 3.

amor a sus semejantes, i aplicacion o inclinacion a la música” y tener “aspecto i estado de robustez” para cumplir con sus compromisos⁸⁴.

En la competencia musical había, entonces, muchos factores en juego, entre ellos, diferencias generacionales e ideológicas, insalvables distancias sociales, intereses en la consecución de medios de subsistencia, búsqueda de una legitimidad y prestigio musical. La Sociedad Filarmónica en Bogotá difícilmente podía conciliar con todas las expectativas. El panorama no era tan aceitado como parece, incluso cuando los músicos colombianos tomaron las riendas musicales de la organización. Con la salida de Price en 1851 y luego de Caicedo Rojas en 1852, la Sociedad experimentó un duro golpe. Sin figuras aglutinadores semejantes, que gozaban de autoridad y no representaban una abierta competencia con otros músicos, la orquesta quedó en manos de Guarín. En febrero de 1852 se ofreció el cuadragésimo segundo concierto y en junio el cuadragésimo tercero. La periodicidad mensual se había perdido.

Con la experiencia de la Sociedad los músicos de oficio creyeron tener suficiente fuerza para hacerse ellos mismos cargo de todo el aparato institucional, desde la organización musical hasta la administración de los recursos. Incluso llegaron a actuar al margen de la Sociedad en un terreno en el que parecía dominar en la ciudad. En mayo de 1852 justamente Guarín y Quevedo Arvelo ofrecieron un concierto en el Teatro, asumiendo el rol de empresarios. El programa seguía el mismo norte, pero con la novedad de algunos estrenos de Quevedo Arvelo: una “Fantasía seria para violín, fundada sobre motivos de ‘El pirata’, acompañado por el piano i la orquesta” y otra “Fantasía jocosa i mui variada, compuesta sobre aires nacionales, obligada al violín i acompañada por piano i orquesta”. Esta referencia a “aires nacionales” es, hasta ahora, uno de los testimonios más tempranos del nacionalismo musical vertido en una pieza orquestal (que infortunadamente no hemos localizado). El concierto se iniciaría a las 8:00 pm y concluiría a las 10:30 pm. A diferencia de los programas de concierto de la Sociedad Filarmónica, escuetos y modestos, los anuncios de Guarín y Quevedo Arvelo transmiten un afán de éxito. Entre los números más llamativos se encontraba la interpretación de la obertura *Guillermo Tell* de Rossini, “ejecutada a grande orquesta i por primer vez en esta capital. Esta obra ocupa el *primer lugar* entre las de su jénero: en ella figuran notablemente casi todos los instrumentos, con especialidad el primer violoncello, la primera flauta, el primer clarinete i las trompas”⁸⁵.

Aunque Guarín y Quevedo Arvelo tuvieron respaldo en su iniciativa, las críticas no se hicieron esperar. No había reparos al repertorio sino a un evento organizado por músicos que aspiraban recuperar la inversión que implicaba los pagos de alquiler del Teatro, la impresión de

⁸⁴ Todas la citas en *Reglamento a que se someten voluntariamente los miembros de la Sociedad Filarmónica Popular, para su rejimen y buena administración* (Cartagena: Imprenta de Eusebio Hernandez, 1851), 3-6.

⁸⁵ Las citas en *El Pasatiempo*, mayo 12 y 19 de 1852, 365 y 373 respectivamente.

boletería, de los mismos músicos y otros gastos derivados. Un comentario de prensa subrayó que en Bogotá aún no era posible asistir a estos “*conciertos democráticos*”: esta clase de funciones deben ser privadas hasta cierto punto. A eso i nada más que a eso, ha debido la Sociedad Filarmónica su larga vida; i su desfallecimiento data desde que ha empezado a democratizarse, en el sentido que hoy toma la palabra”. El “*vulgo profundo*” y la “*multitud iletrada*” no debían entrar en los conciertos⁸⁶. La gente decente no podía mezclarse con los pobres vestidos de ruana y los descalzos. Tales palabras no eran otra cosa que verter en un comentario musical divergentes expectativas sociales y políticas con un gobierno como el de José Hilario López, que aunque amplió hasta el límite libertades de todo tipo, desde la no exigencia de títulos para ejercer una profesión (la “Ley de libertad de enseñanza plena”) hasta la libertad del porte de armas, traicionó los anhelos proteccionistas del artesanado de mantener aranceles para productos importados⁸⁷.

Guarín y Quevedo Arvelo no desfallecieron en sus intentos, pero estos serían muy esporádicos. En todo caso, los músicos pudieron acceder a un libre mercado de bienes y servicios musicales circunscritos especialmente al ofrecimiento de clases particulares, a la venta de instrumentos y de partituras. Desde 1843 Guarín tenía un “establecimiento de música” en el que ofrecía instrucción en piano y en “los principios jenerales del arte aplicados a cualquier instrumento”⁸⁸. Dos años después ponía en venta para “el público, y particularmente á las señoritas aficionadas al piano”, un surtido de piezas “escojidas en Europa por un profesor de crédito”. El repertorio que mencionó incluía fantasías brillantes de Henri Herz, Thalberg, Theodor Döhler (1814-56) y Ignaz Moscheles (1794-1870), además de variaciones fáciles de Leopold de Meyer (1816-83) y Franz Hünten, todos de la generación de pianistas que hicieron su vida como concertistas virtuosos en giras internacionales y, en ocasiones, trasatlánticas. Otros más como Velasco, Juan Enrique Cross y Gustavo Noil, también publicaron avisos de prensa ofreciendo sus servicios como profesores⁸⁹.

El panorama se abrió aún más con la prensa contribuyendo no solamente a la temprana expansión del comentario musical sino a la edición de partituras. Como lo ha demostrado Duque en su minucioso rastreo de piezas editadas en publicaciones periódicas, a pesar de que se tiene noticias de ediciones musicales realizadas en los años 1830 por el flautista y grabador Eugenio Salas (1813-43), 1848 marcó el inicio de la edición e impresión musical en el país. Como con la Sociedad Filarmónica, este impulso no venía de la comunidad musical sino de un político. Ancízar

⁸⁶ *El Pasatiempo*, noviembre 3 de 1852, 166.

⁸⁷ Davis, “Education in New Granada.”

⁸⁸ *El Día*, julio 30 de 1844, 4.

⁸⁹ Las citas en Duque, “La Sociedad Filarmónica,” 82-83.

fue el artífice del cambio al convencer a Mosquera de que no solamente las armas y la guerra eran buenos instrumentos de combate político, sino también las publicaciones periódicas si se utilizaban hábilmente para moldear la opinión pública. Con la fundación de *El Neogranadino*, una empresa privada pero apoyada por el Estado a través de un contrato de edición de materiales oficiales, se abrió un nuevo capítulo para la historia del periodismo colombiano y del campo editorial en general. Con maquinaria norteamericana y una planta de tipógrafos y grabadores venezolanos (los hermanos Martínez), se inició un proyecto en el que se publicaron las primeras partituras musicales impresas en el país⁹⁰. La ciudad letrada en el campo musical daba así otro paso más.

Como lo identificó claramente Manuel María Madiedo (1815-88), los impresos tenían un inusitado poder de difusión de contenidos: “Ella, como un espejo, refleja en un momento para millares de ojos la faz de los siglos que fueron, ofreciendo al hombre pensador en las multiplicadas lecciones de lo pasado cuál será el rumbo de lo futuro en el hogar doméstico, en el curso de los gobiernos i en la marcha general de la civilización humana”⁹¹. Algunas de las piezas musicales publicadas por *El Neogranadino* fueron interpretadas en los conciertos de la Sociedad, entre ellas la canción “El pescador” de Guarín sobre una poesía de José de Espronceda (1808-42) que, incluida en su compendio *Poesías* publicado en 1840, circuló ampliamente en Bogotá⁹². La coherencia entre la sala de concierto y el impreso musical que llegaba a las casas para llenar de satisfacción a las jóvenes intérpretes, suscitó un nuevo mercado musical. Varias de las piezas estaban dedicadas a las pianistas aficionadas. Los músicos aficionados y de oficio veían ahora publicadas sus obras.

Guarín sigue siendo uno de los mejores ejemplos del músico que exploró estos nuevos medios de trabajo a título personal. En 1851 publicó *Los placeres de Bogotá. Colección de valeses i contradanzas* para piano, probablemente la partitura más extensa que hasta ese momento se había editado en el país (portada y 6 páginas de música) y una de las primeras que retomaría un nacionalismo musical a través de una alusión al medio ciudadano⁹³. Aunque puede objetarse que además del compositor no hay nada de nacional en esta colección, el nacionalismo de mediados del siglo se expresó primero en unos mínimos valores de acuerdo. Uno de estos valores se estableció en las referencias al medio inmediato, a la naturaleza y, en el caso de Guarín, a la vida

⁹⁰ Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas*.

⁹¹ Manuel María Madiedo, “La imprenta,” *El Neogranadino*, marzo 7 de 1849, citado en Loaiza Cano, “El Neogranadino”, 73.

⁹² Duque, *La música en las publicaciones periódicas*, 39 y 53; José Espronceda, *Poesías* (Madrid: Imprenta de Yenes, 1840).

⁹³ Joaquín Guarín, *Los placeres de Bogotá. Colección de valeses i contradanzas* ([Bogotá]: Lit. De Martínez, Hermés., [1851]).

urbana de la tertulia y baile. Al igual que las partituras de la colección de *El Neogranadino*, el público de *Placeres de Bogotá* lo constituía “las señoritas que cultivan la música” quienes darían su veredicto sobre “esta producción indijena”. Hoy puede parecer un insignificante conjunto de trozos de salón, pero en los inicios de la edición musical impresa constituía todo un riesgo comercial para un músico. En el anuncio de venta, Guarín advirtió que “El precio de esta colección es de ocho reales, en atención a los gastos que esta obra exige, pues el autor no se ha propuesto obtener una ganancia exorbitante”⁹⁴. No hay en ella despliegue de virtuosismo, tampoco hay recursos rebuscados para impresionar al oyente y mucho menos un aire nacional. Lo que sí hay es creatividad capturada en 8 piezas.

En total la colección contaba con 5 valeses, 2 contradanzas y una polca, una buena selección para distraerse en los placeres de la tertulia doméstica. El valse y la contradanza llevaban varios años en el repertorio musical colombiano mientras la polca había hecho su aparición a través del teatro. Los números de baile eran fundamentales en los espectáculos y rápidamente se adoptaron como modelos para la práctica del baile social. En 1846 algunos miembros de la disuelta compañía de Mateo Furnier presentaron la polca, “celebradísimo baile que con tanto entusiasmo ha aplaudido todo el orbe civilizado” y el “ingeniosísimo y celebrado PASO STIRIEN / tal como se baila en la Real Academia de París”⁹⁵. Tan importante fue el repertorio de baile para los músicos que en 1854 Juan Crisóstomo Acevedo, profesor de baile, y Figueroa, profesor de música, abrieron una “Academia de Baile en que a módico precio se aprenden las piezas nuevas”. Estas piezas nuevas para baile eran la polca, la redova, la danza cubana y la contradanza inglesa, “que son nuevos emblemas del porvenir”⁹⁶.

⁹⁴ *El día*, abril 15, junio 7, julio 5 y 15 de 1851, todos los anuncios en la p. 4. Uno de ellos reproducido en Duque, *La música en las publicaciones periódicas*, 33.

⁹⁵ *El Día*, agosto 13 de 1846, 4.

⁹⁶ *El Pasatiempo*, marzo 15 de 1854, 393.



IMAGEN 2-8. J[ulio] Q[uevedo] A[rvelo], *Flores del Valle*, La música No. 2 ([Bogotá]: Litografía de Martínez Hems, 1854). Colección de partituras, Casa Museo Quevedo Zornoza (Zipaquirá).

Las promesas de los nuevos tiempos para la edición musical se prolongaron en otras ediciones, la más importante de ellas la publicación musical periódica *La Música* que editaron Guarín con Quevedo Arvelo a finales de 1853 e inicios de 1854. Así como intentaron tomar las riendas de las instituciones musicales, esta vez se aventuraron a asumir el riesgo con una publicación seriada. Esta colección, tal vez segunda en relevancia a mediados del siglo después de las partituras publicadas por *El Neogranadino*, aún no se ha estudiado ya que el paradero de la gran mayoría de los ejemplares completos se desconoce. Sin embargo, sabemos que al menos se realizaron 10 entregas de las que se conservan dos obras de Quevedo Arvelo: *Recuerdos de Ubaque*, unos valeses a cuatro manos, y la canción *La flor del valle* sobre una poesía de José Joaquín Ortiz (IMAGEN 2-8). La

senda abierta por *Placeres de Bogotá* continuó así por algún tiempo con *La Música*. A diferencia de la colección de *El Neogranadino*, no entraron aquí piezas de músicos aficionados sino de dos jóvenes músicos de oficio que descollaban en la escena capitalina. Cada número circuló quincenalmente “con su correspondiente fachada” elaborada bajo el trabajo litográfico de los hermanos Martínez⁹⁷.

TABLA 2-1. Listado parcial de obras publicadas en *La Música*. Fuentes: *El Pasatiempo*: septiembre 21 de 1853, 146; octubre 12 de 1853, 176; octubre 26 de 1853, 196; noviembre 9 de 1853, 215; diciembre 7 de 1853, 262; enero 4 de 1854, 299.

No. 1	Joaquín Guarín, <i>La lluvia de las piedras</i> , polca para piano.
No. 2	Julio Quevedo Arvelo (música), Juan Francisco Ortiz (texto), <i>La flor del valle</i> , canción para voz y piano.
No. 3	Joaquín Guarín, <i>Las elecciones</i> , polca para piano / Julio Quevedo Arvelo, [dos valeses].
No. 4	Julio Quevedo Arvelo, <i>Polca alemana i un vals</i> .
No. 6	Julio Quevedo Arvelo, <i>Lucía</i> , dos valeses para piano a cuatro manos.
No. 8	J. Swanoff, <i>Nelly</i> , redova.
No. 10	Julio Quevedo Arvelo, <i>Recuerdos de Ubaque</i> , introducción, valeses i final, para el piano a cuatro manos.

⁹⁷ *El Pasatiempo*, septiembre 21 de 1853, 146.

La cercanía de los literatos y los músicos se manifestó no sólo en las composiciones sino en las referencias literarias a la actividad musical. Juan Francisco Ortiz le dedicó un soneto a Guarín por su buen desempeño en los certámenes musicales que dirigió en el Colegio del Corazón de Jesús⁹⁸. Sin embargo, el éxito de Guarín en el campo musical terminaría un año después con el golpe militar de Melo, con el que Ortiz simpatizaba. Mientras las tropas antigolpistas que con conservadores y liberales entraban a la ciudad, Guarín tuvo que permanecer en su casa, enfermo y sin la posibilidad de recibir asistencia médica. Como lo recuerda Caicedo Rojas, paradójicamente murió en medio del sonido de los disparos, los llamados de cornetas y las voces de mando, cerca de su piano de cola. En su entierro acudió buena parte de la comunidad musical capitalina el 8 de diciembre de 1854⁹⁹. Como liberal convencido, Lorenzo María Lleras fue a parar varios meses a la cárcel por defender al artesanado y varios otros salieron del país. Fracturadas las élites, se debilitó la Sociedad Filarmónica. El apoyo poco a poco cesó. A pesar de los esfuerzos de Caicedo Rojas y del interés de músicos como Quevedo Arvelo y Manuel María Párraga (1835-1906), todo se desvaneció en 1857. La sala de conciertos nunca se concluyó. Por muchos años permaneció como testimonio de un fracaso (IMAGEN 2-9).



IMAGEN 2-9. Edificio de la Sociedad Filarmónica (a la izquierda) sin concluir, [s;f]. Fotografía tomada de Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*. 5ta ed. (Bogotá: Planeta, 1980), 66.

⁹⁸ *El Pasatiempo*, diciembre 7 de 1853, 256.

⁹⁹ José Caicedo Rojas, "Joaquín Guarín," en *Apuntes de ranchería, noticias Biográficas y artículos varios*, vol. 1 de *Escritos escogidos* (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1883), 336 y ss.

Acumulación de fracasos

Concluidas las actividades de la Sociedad Filarmónica, en 1858 varios músicos realizaron un nuevo intento de institucionalización. La nueva asociación recibió el nombre de Unión Musical, hecho que ponía una clara distancia con la Sociedad Filarmónica en términos de su gobierno interno: unión de músicos (en un sentido más especializado), no de filarmónicos (los amantes de la música). De allí que se haya concebido como una organización en manos ante todo de músicos, ya fuesen aficionados o de oficio. Es muy dicente que el primer artículo ya no sólo definió la organización por el estatus de sus miembros sino, además, por su propósito: “el cultivo de este arte”¹⁰⁰. El cambio más notable se encuentra en la distinción de los miembros: de honorarios, contribuyentes y no contribuyentes en la Sociedad Filarmónica, se pasó a socios de número, socios honorarios y miembros de la orquesta. El músico ganaba así un lugar visible y una participación efectiva en la organización. Por encima de distinciones de clase y de propósitos gremialistas, se intentó emular al Liceo Neogranadino, entidad especializada en temas científicos y culturales, sobre la que volveremos más adelante.

Según lo establecido, los únicos obligados a pagar cuotas de 10 pesos eran los socios de número. Los miembros de la orquesta tenían el mismo derecho a participar en las sesiones ordinarias y extraordinarias de la junta y de recibir boletas para los conciertos. Sin embargo, mientras la Sociedad Filarmónica inició actividades con 180 socios, la Unión Musical reportó solamente 76. Ausencias en uno y otro caso son muy notables. Al menos 28 miembros de la Sociedad Filarmónica pasaron a la Unión Musical. Entre los músicos que firmaron el Reglamento de esta última estaban Quevedo Rachadell, Ignacio Figueroa, Tiburcio de la Hortúa y entre los aficionados estaban Leopoldo, Daniel y Carlos Schloss, Alejandro Lindig y Thomas Reed¹⁰¹. Entre las nuevas figuras se encontraban Manuel María Párraga, Cayetano Pereira y Nicomedes Mata Guzmán.

A pesar de los anuncios y predicciones de éxito, la institución no pudo desarrollar actividades significativas. De esta forma, las tres expresiones de asociacionismo musical que hemos descrito (evento social de élites con la Sociedad Filarmónica, asociación mutualista con aspiraciones gremiales con la Sociedad Lírica y asociación que giraba en torno a un saber especializado con la Unión Musical) habían surgido con grandes promesas y habían fracasado estruendosamente, no solamente por razones políticas, sino por la organización misma de la comunidad de músicos en abierta competencia. Para el infortunio de Caicedo Rojas, muy pronto el

¹⁰⁰ *Reglamento de la sociedad “Unión Musical”* (Bogotá: Imprenta de la Nación, 1958), 1.

¹⁰¹ *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*, 6-7; *Reglamento de la sociedad “Unión Musical”*, 7-8.

país se alistaba para entrar en una nueva guerra civil (1860-62) de la que salió victorioso su contradictor, el general Mosquera, ahora abanderado de la causa liberal.

3 DEL VIRTUOSISMO A LA ÓPERA Y LA ZARZUELA

El factor de cambio histórico más importante para Osorio, Caicedo Rojas y Arboleda fue el contacto con la música europea en una dinámica de flujo trasatlántico de doble vía, que era exiguo en el viaje de colombianos al otro lado del océano y mucho mayor en la visita de europeos al país. Aunque, como hemos visto en los capítulos anteriores, esta afirmación resulta obvia para caracterizar la cultura musical desde el siglo XVI, dicho flujo había tenido un nuevo ciclo a mediados del siglo XIX con la llegada de virtuosos que, según Osorio, “prepararon para saborear la primera ópera italiana (1858) que vino a Bogotá”¹. En la Sociedad Filarmónica se presentaron visos de virtuosismo, pero nunca comparables con el de un instrumentista europeo. Por otra parte, el sueño de cumplir un viaje a Europa lo alcanzó el violinista Jesús Buitrago hacia 1856 o 1857, un caso aislado que no tuvo mayores repercusiones en el medio musical local. Luego, ese mismo sueño lo cumplió José María Ponce de León quien, según Pombo, “Enviado a París por su padre en 1867, entró a aquel ilustre Conservatorio de la manera más gloriosa, triunfando [...] sobre ochenta competidores que no eran, como él, discípulos de un pobre carpintero”². En este circuito de viajes también estaba el área Caribe y los Estados Unidos que, con la Doctrina Monroe de por medio, tuvo un impacto preciso en la vida musical colombiana. Pombo y el pianista Manuel María Párraga fueron unos de esos ejemplos de latinoamericanos quienes, bajo la sombra europea, viajaron a Estados Unidos y permanecieron allí durante un tiempo. En este capítulo nos concentraremos, entonces, en esos dos hitos: el virtuosismo y la ópera italiana. La base documental sigue siendo la bibliografía disponible y algunas fuentes de primera mano que en todo caso no pretenden agotar estos temas ya trabajados (y aún en proceso de elaboración) en manos de otros investigadores como Bermúdez y Torres³.

¹ Osorio, “Breves apuntamientos”, 177.

² Rafael Pombo, “José María Ponce de León,” *El Conservador*, septiembre 23 de 1882; reproducido en *Papel Periódico Ilustrado* 37 (1883): 198.

³ Bermúdez, *Hitoria de la música*, passim; Rondy Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle. Prémisses, oeuvres et devenir” (Tesis de doctorado, Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2009).

Virtuosos europeos en Bogotá

Entre los recuerdos musicales más tempranos y significativos de Pombo sobresale la visita que realizaron en 1852 a Bogotá el violinista Frans Coenen (1826-1904) y el pianista Ernst Lübeck (1829-76), dos holandeses embarcados en una larga gira americana que los llevó, entre 1851 y 1854, a varias de las Antillas Menores, Surinam, Demerara (región de la antigua Guayana Inglesa), Venezuela, Colombia (por entonces la Nueva Granada), Ecuador, Perú, Chile, México y Cuba⁴. Su paso fugaz por la capital colombiana despertó entre sus habitantes la sensación de cumplir el viejo anhelo de acercar aún más el país a las órbitas de la cultura europea. Las demostraciones de virtuosismo ya se habían iniciado el año anterior con la visita del violinista alemán August Ludwig Möser (1825-59), según una reseña del *Neue Berliner Musik Zeitung*, el primer concertista europeo en atreverse a vencer “las mayores amenazas” (“grössten Gefahren”) del río Magdalena para llegar a la altiplanicie bogotana⁵.

A diferencia de otros países latinoamericanos, como Venezuela, México, Brasil y Argentina, en lo que restaba del siglo Colombia no fue un destino ni viable ni atractivo. Según Perdomo Escobar, Pardo Tovar, Bermúdez y Duque, apenas dos concertistas más visitaron Bogotá: el flautista italiano Achilles de Malavasi en 1856-58 y el violinista cubano Claudio Brindis de Salas (1852-1911) en 1898. Este hecho pone en perspectiva la gira de virtuosos como eventos inusitados que, a pesar de su carácter excepcional, tuvieron un impacto importante que hasta ahora muy brevemente se ha mencionado en la historiografía⁶.

La presencia de Coenen y Lübeck contribuyó a transformar la cultura musical en más de un sentido. Una vez más, identificado con lo que se concibió como “la civilización” en la visión latinoamericana, el músico virtuoso como ningún otro viajero de la época, no traía mercancías, proyectos quiméricos para la explotación de recursos naturales o conocimientos teóricos, sino una capacidad única de escenificar lo europeo. Esta capacidad ubicaba a los músicos en una situación ventajosa en la vida pública. Según las reseñas de prensa, en sus manos tenían la posibilidad inigualable de cautivar a un público generando un torrente de emociones y sentimientos. La huella de sus interpretaciones difícilmente podía capturarse y describirse en palabras. Artículos, reseñas y

⁴ Este episodio, que retomaré más adelante, está reportado en el diario que Pombo llevó durante sus primeros años en Estados Unidos. La referencia en Mario Germán Romero, *Rafael Pombo en Nueva York* (Bogotá: Kelly, 1983), 26.

⁵ *Neue Berliner Musik Zeitung*, agosto 6 de 1851, 251. August Ludwig (en las fuentes latinoamericanas Augusto Luis) era hijo de Karl Möser (1774-1851), un importante violinista, director y compositor en la vida musical berlinesa. Ver John Moran, “Möser, Karl,” en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, consulta: febrero 14 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19192>. Menciones puntuales sobre la visita de Möser a Bogotá en Perdomo, *Historia de la música*, 133; Bermúdez, *Historia de la música*, 102.

⁶ Perdomo Escobar, *Historia de la música*, 133; Bermúdez, *Historia de la música*, 102, 108 y 171.

poemas fueron los mejores dispositivos letrados para demostrar la admiración de los oyentes. Para la comunidad musical significó el intento de una puesta al día con el virtuosismo como una de las corrientes en boga.

Coenen y Lübeck contribuyeron a transformar la concepción de la música y el músico en la sociedad y la cultura. Introdujeron nuevos elementos en el terreno de la creación, la valoración y apreciación musical, e hicieron aportes al vislumbrar nuevas representaciones culturales del músico. Por un par de meses convirtieron el concierto público en el evento más importante, de mayor despliegue publicitario y de más alto impacto en la ciudad. Sus interpretaciones llenaron de contenido la noción de virtuosismo como práctica emblemática de cuño romántico. Sirvieron como modelos concretos para construir la imagen de un nuevo tipo de músico, aquella del músico-artista independiente que forjaba su propia carrera si apelaba a su talento y a la correspondiente invención de la imagen de individuo libre y autónomo, desligado de sus viejas ataduras sociales. Con ello alimentaron un anhelo de futuro para el músico colombiano, ávido de un nuevo papel y lugar como hombre público. Uno de esos lugares y roles fue el del héroe. No solo el político y el militar podían ser personajes heroicos; ahora el músico podía alcanzar un nuevo tipo de heroísmo que emanaba de sus proezas en el arte. Por último, y no menos importante, también por el camino del virtuosismo Coenen y Lübeck (a diferencia de Möser) dieron un temprano y decisivo incentivo a la idea de una música nacional. Como corolario, entregaron nuevo material de reflexión y creación literaria a los hombres de letras.

Todo había comenzado pocos años antes cuando Coenen inició su carrera de violinista. Su perfil coincidió con toda una serie de intérpretes que nutrieron el fenómeno del estrellato decimonónico. Aunque no era equiparable a figuras tan sobresalientes como Thalberg y Liszt, puntas del iceberg del virtuosismo, hizo parte de una generación que heredó de aquellos las formas de actuación en veladas aristocráticas, el concierto de beneficio y luego el recital, encajando en las transformaciones sociales de la nobleza y la burguesía entre las revoluciones de 1830 y 1848. Puesto en duda como valor *per se* frente a la conformación de un canon musical representado en “los clásicos”, el virtuosismo de esta época no dejó de avanzar y de satisfacer las expectativas americanas para incorporar las convenciones de la vida musical europea. Como lo plantea Allen Lott, los virtuosos fueron importantes agentes para trasladar dichas convenciones a América⁷.

⁷ Allen Lott, “Prelude. The New World Beckons,” en *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland* (Oxford: Oxford University Press, 2003). Google Play. Sobre la crisis del virtuosismo a mediados del siglo ver algunos comentarios en Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La revue et gazette musicale de Paris, 1845-80* (New York: Cambridge University Press, 1995), 95.

Para Coenen el viaje fue algo más que un simple ardor de juventud. Luego de exhibir brevemente su talento en escenarios holandeses, belgas e ingleses, se lanzó a las promesas y las incógnitas del viaje trasatlántico. Detrás había grandes expectativas y una anuente disposición a la aventura. Las giras fueron la expresión de un fenómeno amplio en que se conjugaron factores musicales, culturales, económicos y políticos, que hasta ahora no se han estudiado en una dimensión comparativa continental. Mientras aumentaba el número de virtuosos en Europa, disminuyeron las dificultades para viajar a América. La introducción de los barcos a vapor, la recuperación económica norteamericana, la explosión de la fiebre del oro californiano y el subsiguiente reordenamiento de las rutas de comercio, auguraban un nuevo horizonte de posibilidades frente a capitales como París, Londres y San Petersburgo. Mayores comodidades de viaje y mejores perspectivas financieras abrieron las puertas a músicos sedientos de éxito, prestigio y dinero. Las promesas americanas no eran pocas. Como en 1846 se afirmó en *La France Musicale*, los virtuosos eran los nuevos “Cristóbal Colones” tras la ruta del “nuevo Dorado”⁸. La música se sumaba así a los itinerarios de un orden neocolonial que reconfiguró las interdependencias de continente a continente, con Estados Unidos como polo pujante de desarrollo para un capitalismo anudado en la cuenca del Atlántico Norte.

Para lograr sus metas, los virtuosos mezclaron estratégicamente la ambición en los negocios, la exposición publicitaria y la creatividad musical. Estos aspectos solían decantarse en contradicciones del virtuoso que dieron mucho de qué hablar como personaje central de la vida moderna. Para Richard Leppert estas contradicciones anteponían el arte al negocio, el genio sobrehumano a la producción sonora de una máquina, la sinceridad y honestidad al cálculo mezquino y perverso, la autenticidad y la verdad al fraude y la mentira, la fortaleza del héroe byroniano a la fragilidad física a lo Liszt⁹. Por otro lado, el virtuoso, como símbolo de libertad y heroísmo idealizado en el dominio de un instrumento, generó la construcción de una nueva imagen del individuo ante el público.

Como músico precoz, Coenen creció y se alimentó del apogeo y la primera crisis del virtuosismo. Su trayectoria temprana no presenta mayores sorpresas. Hijo de Louis Coenen (un organista, violinista y director en Róterdam), se había iniciado en la música con su padre, había continuado su formación con Bernhard Molique (1802-60) en Stuttgart y posteriormente, en la búsqueda de un verdadero virtuoso, con Henri Vieuxtemp (1820-81) en Bruselas. Aunque llegó a ser director de coro en Rotterdam y a trasladarse a París para continuar su formación, el ciclo de

⁸ Lott, “Prelude. The New World Beckons”, parr. 2, n2.

⁹ Richard Leppert, “The Musician of the Imagination,” en *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, ed. William Weber (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 26.

revoluciones lo puso ante un futuro incierto. La alternativa de la gira se fraguó vía Inglaterra. En 1848, a sus 22 años, emprendió su primer viaje al otro lado del Atlántico¹⁰.

En 1849 coincidió en Nueva York con el famoso pianista austro-francés Henry Herz quien lo disuadió de continuar un viaje conjunto. El proyecto se cristalizó en asoció con Bernard Ullman (1817-85?), un húngaro con gran éxito como precursor de la figura del agente musical. Ullman no solo se encargó de los buenos negocios de Herz –cuyo oculto pero principal objetivo era salvar de la quiebra a su fábrica de pianos– sino de otros músicos famosos como el violinista italiano Camillo Sivori (de 1847 a 1848) y la soprano alemana Henriette Sontag (de 1852 a 1854) así como los ya bien conocidos Thalberg (de 1856 a 1858) y Vieuxtemp (de 1857 a 1858). Al asumir la música como un negocio más, Ullman implantó una nueva concepción de una gira de conciertos. Combinó sus habilidades en el manejo de la prensa con su mediación en los procesos de contratación y su disposición a solucionar toda clase de eventualidades para hacer de los conciertos espectáculos impactantes y, ante todo, exitosos financieramente. Todo ello permitió que los intérpretes dejaran tras bambalinas sus aspiraciones económicas y aparecieran ante la opinión pública como personajes encerrados en los misterios de la inspiración artística y movidos por un horizonte altruista. En su misión de agente, Ullman solía anticiparse a la llegada de los músicos para realizar arreglos previos y crear expectativa. Mientras cumplía todo tipo de funciones administrativas, los músicos parecían abandonar sus vínculos terrenales para permanecer impolutos¹¹.

Herz y Coenen hicieron su periplo por varias ciudades norteamericanas, entre ellas, Filadelfia, Boston, Washington, Baltimore, Charleston y Mobile. Prosiguieron a México en donde Coenen interpretó obras como *Mélancolie* del violinista François Prume (1816-49), *Carnaval de Venecia* de Paganini y otras piezas de su propia autoría, entre ellas las *Variaciones de bravura sobre un tema sentimental con un brillantísimo final en tremolo* y *El ave en el árbol* (según el anuncio, un trozo compuesto especialmente para el público mexicano). Al parecer, una razón puramente económica los separó; si actuaban individualmente las ganancias serían aún mayores. Comparado por la prensa mexicana con los logros de otros violinistas, como Ole Bull (1810-80) y Vieuxtemps, Coenen realizó presentaciones en Querétaro, Guanajuato, Zacatecas y Durango¹². Sus planes de continuar

¹⁰ Datos biográficos en "Franciscus Hendricus Coenen (1826-1904)," *Collections / Nederlands Muziek Instituut*, consulta: marzo 29 de 2014, <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/300>; Jan ten Bokum. "Coenen: (2) Frans Coenen", en *Grove Music Online. Oxford Music Online* (Oxford University Press), consulta: febrero 2 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06044pg2>.

¹¹ Laurie Schnapper, "Bernard Ullman-Henri Herz. An example of Financial and Artistic Partnership, 1846-1849," en *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, ed. William Weber (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 130-44.

¹² Yael Bitrán, "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico" (Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, 2012), 229; H.A. Hendriks, comp., "*Inventaris van Muziekhandschriften*

a La Habana se vieron trastocados ante los intentos independentistas cubanos, así que se desvió a Jamaica, Puerto Rico, Saint Thomas, Martinica, Guadalupe, Caracas, Puerto Cabello y Curazao¹³. Luego de sufrir fiebre amarilla y de cumplir un circuito aún no establecido con claridad, en 1850 estaba de vuelta en Utrech. Gracias a su travesía, sus compatriotas lo acogieron como héroe nacional, recibió varias condecoraciones y fue nombrado violinista solista de “S.M. el Rey de los Países Bajos”¹⁴.

Una vez concluyó un breve descanso, realizó una corta gira en compañía de Lübeck a quien había conocido en la corte holandesa. Muy pronto pensaron un nuevo viaje de mayor riesgo. Coenen había aprendido de su primera experiencia americana que sus conocimientos eran suficientes para capitalizarlos en cualquier ciudad con conexiones y aspiraciones europeas. Los buenos resultados le dieron la confianza suficiente para escoger Suramérica como nuevo destino. Sin agente musical ante la incertidumbre del viaje, asumieron ellos mismos las tareas de gestionar sus conciertos. El 2 de septiembre de 1851 salieron hacia Saint Thomas en “donde su victoriosa expedición, por así decirlo, comenzó”¹⁵. Les esperaban varias ciudades con pomposos recibimientos y otras que, a pesar de los contactos anticipados, no fueron las más apropiadas para presentar conciertos.

En su relato de viaje, publicado en la revista *Astrea*, mencionan un primer trayecto con estadías en Saint Kitts, Georgetown (Demerara), Paramaribo (Surinam), Saint Pierre y Fort-de-France (Martinica), Pointe-à-Pitre y Basse Terre (Guadalupe). Una vez llegaron a Venezuela dieron conciertos en La Guaira, Caracas, Victoria, Valencia, Puerto Cabello y Maracaibo. Todo este periplo les tomó casi un año. Luego de varios días de reposo en Curazao continuaron a la Nueva Granda. Su estancia en Santa Marta fue muy breve; no realizaron ningún concierto pues, en su opinión, era una ciudad-puerto “en tan mal estado” que no daba esperanzas a los artistas. Del mismo modo consideraron que Cartagena, con sus antiguas y deterioradas fortificaciones, entregaba más rayos de inspiración a los poetas y literatos que oportunidades reales a los músicos. El 1 de septiembre de 1852 salieron a Barranquilla y desde allí remontaron el río Magdalena en un vapor para llegar a la capital. En su viaje al interior quedaron impresionados con la riqueza del paisaje, a sus ojos, virginal, exuberante y salvaje. En Honda montaron a lomo de mula para subir la cordillera y

en *Gedrukte Muziek in het Archief. Frans coenen (1826-1904)*, en *Nederlandse Muziekarchieven* no. 32. (2008), consulta: marzo 29 de 2014,

<http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/images/inventaris/coenenfransmuziek.pdf>

¹³ “Las maravillas del arte”, *El Pasatiempo*, abril 13 de 1853, 352.

¹⁴ “Frans Coenen,” *El Pasatiempo*, octubre 13 de 1852, 136.

¹⁵ El itinerario completo en “Frans Coenen en Ernst Lubeck,” *Atrea. Maandschrift voor Schoone Kunst, Wetenschap en Letteren*, comp. por Dr. Wap, 4o año, 1854 (Utrech: J. D. Doorman, 1855), 201-06.

sortearon toda clase obstáculos en un recorrido inverosímil ante todo lo que habían visto. Cuando llegaron a la sabana de Bogotá experimentaron “un deleite celestial sin precedentes” en medio de una inconmensurable naturaleza que contrastaba con la precaria materialidad citadina. Según sus testimonios, tuvieron un éxito inesperado: “el entusiasmo aquí fue mayor que en cualquier otro lugar”. Su presencia causó tal revuelo que incluso en algunos artículos de venta en el comercio solían leerse letreros promocionales “a la moda Coenen” y “al estilo Lübeck”. La alta élite les prestó todo tipo de atenciones y el presidente, José Hilario López, les dio muestras de hospitalidad¹⁶.

A diferencia de la sorpresiva visita de Möser, la llegada de los dos holandeses estuvo precedida de una inusual campaña propagandística. La prensa anunció el paso de los dos virtuosos por Venezuela y publicó algunos artículos sobre los “dos gigantes” de la música. Se agotaron toda clase de figuras literarias para construir su personalidad musical. Lübeck era “el león del piano” que, impasible, dominaba su instrumento con “fuerzas extraordinarias”. Lo que le esperaba al público bogotano era un instrumentista que había interpretado en el vecino país “Piezas clásicas, de una estremada dificultad”. Sus ejecuciones hacían gala de “una precisión admirable, con una limpieza esquisita, i sobre todo, con una superioridad reconocida, apareciendo el artista lleno de calma en medio de los trozos mas difíciles i complicados; calma que nace de la posesion de la cosa, i de la conciencia de que se domina a la voluntad”. Ese dominio de una dicotomía que se diluía entre la técnica y el arte, mostraba el perfil ideal de un músico y las insospechadas posibilidades sonoras de un instrumento bien conocido, pero pocas veces manipulado con tal nivel de destreza: era necesario “oir a Lübeck para comprender qué instrumento es el piano, i hasta dónde puede ir en él genio de un artista bien instruido”. En el mismo artículo, la descripción de su interpretación de la *Fantasia sobre la ópera ‘La Muda de Portici’* op. 52 de Thalberg, trajo a colación los giros preferidos que hicieron famoso al pianista y compositor:

"Imajínese nuestros lectores que el artista ejecutó el tema favorito de la obertura de la Muda, i que en seguida, repitió de nuevo el mismo tema, siguiendo su canto invariablemente en las teclas medias del piano, miéntras que al mismo tiempo, ejecutaba una serie de escalas ascendentes escritas en fusas, hasta agotar el teclado agudo, a cuyas escalas rapidísimas correspondía un jénero de arpejo singular en la izquierda, que repetía con esactitud el testo, en medio del bajo fundamental que se destacaba sonoramente i del arpejo que hacia de acompañamiento medio i armónico; imajínese un magnífico piano Erard puesto a la disposicion de Lubeck, que tocaba con brillantez la obra injeniosa de Thalberg; imajínese oír dos pianos pulsados por *ocho manos*, i recibir las impresiones agradables de una orquesta entera que conmueve los ánimos, que los inspira, que los arroba, con el poder irresistible de la armonía imajínese todo esto en un salon, i represéntese a Lubeck siendo el alma o la

¹⁶ Todas las citas en “Frans Coenen en Ernst Lubeck,” *Atrea*, 201-06.

personificación de todo, i tendrán una idea aproximada de lo que fué la *gran fantasia* en el concierto divino de la noche del cuatro”¹⁷.

Estos encomiásticos confluyeron finalmente en la intención de publicar breves relatos biográficos. Pombo prometió editar la biografía de Coenen en la sección de folletín de *La Siesta*, un periódico “exclusivamente literario e intransigentemente pluralista” que elaboraba casi en su totalidad con José Vergara y Vergara (1831-72), quien daba sus pasos firmes como para, años después, convertirse una figura de indisputable importancia para los estudios literarios en el país¹⁸. Hasta ese momento *La Siesta* había comenzado a dar a conocer las biografías de Francisco José de Caldas (1768-1816) y de Lord Byron (1788-1824), perfectos personajes románticos, y había anunciado otras dos, la Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), ícono del arte colonial, y Juan Díaz Polier (1788-1816), un militar cartagenero, héroe en la Guerra de la Independencia Española que había sido humillado y llevado a la horca por estar en contra de la vulneración de la Constitución de Cádiz¹⁹. El heroísmo ejemplarizante en la literatura, el arte y la política, se completaba ahora con personajes músicos. Pombo veía en Coenen y Lübeck dos hombres que marcarían una nueva época para una nación que hasta entonces “solo con sus infalibles revoluciones había marcado épocas”²⁰.

Los editores de *El Pasatiempo*, de cierta forma competidores de *La Siesta*, tomaron la delantera y publicaron las correspondientes biografías tomadas de la revista venezolana *Álbum de las Damas* que, a su vez, habían sido elaboradas a partir de traducciones y compilaciones realizadas para *Astrea*²¹. Es muy probable que se trate de las primeras biografías propiamente dichas de un músico vivo editadas en una publicación periódica colombiana. Con los elementos recurrentes en este tipo de narrativas del siglo XIX (el énfasis en la precocidad, las nociones de genio y talento, el culto a la personalidad y la sobrevaloración del virtuosismo), el público capitalino podía ver y escuchar al personaje central de una corta biografía musical.

¹⁷ Las citas en “Coenen i Lubeck en Bogotá,” *El Pasatiempo*, septiembre 15 de 1852, 93-94.

¹⁸ Carlos Vidales, “Colombia: el primer siglo de periodismo (1875-1900),” en *Periodismo y literatura*, dir. Annelies van Noortwijk y Anke van Haastrecht, Foro Hispánico 12 (Amsterdam-Atlanta: Rodopti, 1997), 54.

¹⁹ “Prospecto,” *La Siesta*, julio 20 de 1852, 1; “Primer concierto dado por los señores Frans Coenen i Ernst Lubeck, en el Salon de Grados del Colejio Nacional,” *La Siesta*, octubre 11 de 1852, 46.

²⁰ [Rafael Pombo], “Coenen i Lubeck. Concierto del 24 de octubre,” *La Siesta*, noviembre 3 de 1852, 50.

²¹ La versión original de Dr. Wap, “Frans Coenen,” *Astrea. Recueil Périodique des Belles Arts, des Sciences et de la Littérature dans Le Pays-Bas*. 1er Anné, 1851 (Utrecht: Dannenfelser & Doorman, 1852), 22-24; las versiones en Bogotá editadas como: “Frans Coenen,” *El Pasatiempo*, octubre 13 de 1852, 135-137; “Ernst Lubeck,” *El Pasatiempo*, octubre 20 de 1852, 146-47.

En más de una ocasión los comentaristas recalcaron que la misión de Coenen y Lübeck consistía en enseñarles al público y a los músicos colombianos los avances verdaderos de la civilización. La sensación de medianía y de atraso incontenible, uno de los tópicos más arraigados y conflictivos para las élites colombianas de todo tipo, parecía disiparse por algún tiempo. Los conciertos de los holandeses aparentemente habían dejado “una idea cabal i esacta de lo que es la música, en Europa” para una ciudad poblada de “miseros habitantes de los Andes, que tenemos nuestro nido en las rocas, como el águila, i vivimos divorciados del resto del mundo civilizado”. La imagen de los visitantes, exenta de cualquier interés económico, se fabricó con metáforas sencillas de levedad y altruismo: Coenen y Lübeck personificaron “dos alondras que viajan, mas por el placer de volar que por recojer el grano que encuentran a su paso”. Eran “dos ecos furtivos de la dorada Europa, dos destellos del oriente que cruzan rápidos por nuestro silencioso horizonte, anunciando tal vez la aurora de un bello dia para nuestro país”. Una vez más, surgió la conciencia de poseer un inmenso potencial y una disposición para alcanzar la civilización en la música, desprendida de las antiguas connotaciones de la música como oficio: “Ellos vienen a despertar con sus dulces armonias al jenio que duerme entre nosotros, a hacer brotar esa semilla del arte i del buen gusto que yace abandonada en un terreno inculto aunque feraz. ¡Vengan en hora buena estos nuevos misioneros!”. La euforia optimista que nació del virtuosismo, había cumplido su cometido. Para finalizar, el artículo no dejó dudas al respecto: “Nos civilizamos! Nuestro país progresa mas de lo que parece! La cultura penetra en él!”²².

Estas impresiones despertaron no sólo un serio interés por la música en Pombo, sino su inspiración poética como forma de comentario musical. Uno de sus más tempranos escritos publicados, “Un concierto de Coenen i Lubeck”, revela el inicio creativo del poeta y su relación primigenia con el mundo musical:

“Profano a los misterios de la música;
Poseía de los ángeles i Dios,
Sé que sentí con fiebre, con locura;
Qué fué lo que escuché no supe yo.

[...]

Eso es sentir los gozes i las penas
Que en toda la existencia recibí;
Es pasar una vida en hora i media,
Soplo que vale un mundo, un porvenir²³.

²² Todas las citas en “Las maravillas de arte,” *El Pasatiempo*, octubre 13 de 1852, 135-36.

²³ [Rafael Pombo], “Un concierto de Coenen i Lubeck,” *La Siesta*, noviembre 3 de 1852, 51.

Mientras las palabras se quedaban cortas concierto tras concierto, las tensiones sociales dejaban su huella. Aunque el terreno de la actividad musical ya estaba bien abonado por la Sociedad Filarmónica, uno de los dilemas era escoger un salón apropiado para realizar las presentaciones. El debate seguía siendo el mismo: el Teatro o el Salón de Grados. Desde antes del inicio del ciclo de conciertos se pedía desde la prensa “que fuese en este último [el Salón de Grados], como mas decente, mas propio para el objeto i que se presta mas a la animacion i buen éxito de esta clase de funciones”²⁴. Las críticas continuaron en contra del Teatro. Según otro comentario, había que soportar “mugre injénita i vinculada allí desde tiempo inmemorial, hai mugre adicional de la mayoría de los concurrentes, figuras desagradables por su aspecto descuidado; mientras que la sociedad del salon es mas esmerada, mas elegante”²⁵.

Sin disipar el conflicto, Coenen y Lübeck decidieron ofrecer conciertos en ambos escenarios. Uno de los conciertos lo ofrecieron a beneficio del inconcluso edificio de la Sociedad Filarmónica²⁶. Participaron, además, con otras iniciativas; colaboraron con un concierto en honor a Bolívar en el día de San Simón, evento que había instaurado y que mantuvo por varios años Quevedo Rachadell²⁷. Con el optimismo de haber superado viejas tensiones políticas de la Independencia, para Caicedo Rojas ésta ocasión era una demostración de cómo “El culto que un pueblo libre tributa a las Bellas Artes, es el complemento del culto que rinde a la libertad”²⁸. La retórica pro-bolivariana y pro-santanderista todavía estaba a flor de piel como para permanecer, de una u otra forma, en las guerras civiles que vendrían.

Por encima de estos conflictos, los programas de Coenen y Lübeck estaban totalmente ideados para causar furor. Coenen ya había aprendido el modelo que puso a prueba y que perfeccionó con Herz: altas dosis de fantasías y variaciones sobre temas operáticos y otros trozos de efecto, números espectaculares con varios intérpretes; piezas basadas en canciones patrióticas, marchas y aires nacionales en los últimos conciertos. El programa de miscelánea marcaba sorpresas a cada paso. El repertorio era suficiente para permanecer unos cuantos meses en cada ciudad. Las primeras presentaciones servían para medir las reacciones del público frente a obras específicas. Entretanto, se planeaban y componían piezas con algún vínculo local. Solían anunciar el último de los conciertos con un programa en cuya segunda parte el público podía escoger las

²⁴ “Verdadero progreso,” *El Pasatiempo*, octubre 6 de 1852, 127.

²⁵ “Conciertos,” *El Pasatiempo*, noviembre 8 de 1852, 166.

²⁶ *El Pasatiempo*, noviembre 10 de 1852, 184.

²⁷ Duque, *Nicolás Quevedo Rachadell*, 18-19.

²⁸ *El Pasatiempo*, noviembre 10 de 1852, 179.

obras. A manera de “menú musical”, publicaban el listado correspondiente. Dos años después, cuando visitaron México, la oferta era la siguiente:

“Obras para piano:

- Fantasía sobre temas de la Muda de Portici, por Thalberg.
- Recuerdos de Bellini, composición de Ernest Lubeck.
- Fantasía sobre Don Juan, por el mismo [Lubeck].
- Reminiscencias de Lucía de Lammermoor con la mano izquierda.
- Marcha Triunfal, por Leopoldo de Mayer [sic].
- Recuerdos de Norma, gran fantasía por el célebre Liszt.
- Gran galop infernal, por el mismo [Lubeck].
- Variaciones brillantes sobre Guillermo Tell.
- Danza de las sílfides, por Willmers.
- Mazurca y polonesa brillantes, por Chopin.
- Le Bananier, precedido de Le Trille por Gottschalk.
- Poema di festa, por Willmers.

Obras para violín:

- Gran fantasía sobre temas de Hernani.
- Fantasía sobre temas de Otelo, por el célebre Ernest.
- Concierto serio por Bériot.
- Fantasía dramática de Lucrecia Borjia.
- Gran fantasía de los Puritanos.
- El Pirata y los Puritanos, por Artot.
- Le tremolo, capricho sobre un tema de Beethoven por de Bériot.
- Fantasía sobre Norma (en la cuarta cuerda).
- Preludio y variaciones sobre temas españoles.
- Fantasía sobre dos temas franceses por Hahuman.
- El ave en el árbol.
- El Carnaval de Venecia por Paganini”²⁹.

Las obras más aplaudidas, solicitadas y comentadas fueron *Carnaval de Venecia* de Paganini, la *Fantasía sobre temas de la Muda de Portici* de Thalberg, las *Variaciones brillantes sobre Guillermo Tell* de Lübeck y la *Fantasía militar sobre una marcha i romanza sobre de la ópera Norma* de Coenen que interpretaba en su violín solamente en la cuarta cuerda. La conexión parisina era tan evidente como fundamental. Varios de los números musicales concuerdan con el repertorio en boga en la capital francesa. Aunque los nombres de Chopin, Liszt y Beethoven estaban presentes, no sobresalían como los momentos más destacados. Además de los mencionados, éstos estaban rodeados de Charles-Auguste de Bériot (1802-70) y Rudolf Willmers (1821-78). La flexibilidad para las interpretaciones era necesaria y deseable. Ante la ausencia de una orquesta estable y capacitada para acompañar un solista, Lübeck decidió tocar un concierto completo de Carl Maria von Weber (1796-1826), obra arreglada “de manera que pueda ser ejecutada en el piano solamente”³⁰. Como se esperaban no solamente interpretaciones sino piezas originales e improvisaciones, los programas daban prioridad a las creaciones de los instrumentistas. La noción de obra musical, cerrada y

²⁹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. II. 2a ed. (México: Casa Editorial, Imprenta y Litografía “La Europa”, 1895), 210.

³⁰ *El Pasatiempo*, octubre 20 de 1852, 154.

contenida en sí misma como objeto artístico acabado, no cabe aquí como punto de referencia. Por encima de los límites impuestos por el concepto de obra, primó la búsqueda por los efectos de la interpretación³¹.

Las transcripciones, fantasías y variaciones tomaban como base una melodía bien conocida que se prestaba para ser sometida a una serie de transformaciones. El público bogotano estaba medianamente familiarizado con temas operáticos a través de la temporada de la compañía que visitó la capital en 1848, de los conciertos de la Sociedad Filarmónica y de aquellos que ofrecieron Guarín y Quevedo Arvelo a inicios de los años 1850 (ver Capítulo 2). Partes del mismo repertorio también circularon en el ámbito doméstico con partituras en el reducido mercado del impreso. Pocos meses después de la partida de Coenen y Lübeck, se vendían “ediciones bellísimas” de óperas en reducciones para piano y métodos para guitarra de Aguado y para violín de Alard, complementados con colecciones de partituras para solos y dúos³².

Una vez el malabarismo musical se había instalado en el público, todo tenía un cierre climático con piezas de alusiones patrióticas o de tinte nacional. Esto ocurría en los conciertos de despedida, cuando los intérpretes se habían compenetrado lo suficiente con el medio en el que actuaban. El estilo de las piezas patrióticas permitía reutilizar materiales musicales o incluso, como se atrevió a hacer Herz en México, de presentar como estreno la misma pieza en varias ciudades. En medio del patriotismo de la reciente guerra de Estados Unidos y México, Herz utilizó la misma marcha con títulos distintos, en cada ocasión anunciada como nueva composición: *Victory of Veracruz, The Battle of Buena Vista* y *The return of Volunteers. A Heroic National Fantasia*. Algo semejante sucedió cuando el pianista anunció el estreno de su *Marcha Militar* en México que, como lo confesó en comunicación epistolar a su hermano, era la misma pieza que ya había escrito e interpretado con idénticos propósitos para el público norteamericano. La obra se incluyó en un “monstruoso concierto” con 24 pianistas, un coro de 50 cantantes, una orquesta y dos bandas militares, bajo la dirección de Herz. Una vez salió de la capital mexicana, la marcha, ahora titulada *Marcha Nacional dedicada a los mexicanos, op. 166*, llegó a la impresión con una iconografía de suficientes símbolos nacionales (un soldado, una mujer ataviada a la manera de una diosa romana, el águila y la serpiente, un cupido tocando cornetas). Como lo observa Yael Bitrán, había mucho de oportunismo y de confianza en las frágiles comunicaciones de la época³³.

³¹ Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 75-76.

³² *El Pasatiempo*, mayo 4 de 1953, 445.

³³ Bitrán, “Musical Women and Identity-Building,” 232 y ss.

Los montajes espectaculares, con gran número de intérpretes, fueron más modestos en Bogotá. Para el último de sus conciertos, Coenen y Lübeck anunciaron la interpretación de una marcha para nueve pianistas, “compuesta espresamente para esta función”, en la que participaron Coenen (probablemente también al piano), Lübeck, Price, Guarín, Alejandro Lindig, Quevedo Arvelo, Santos Quijano, Mallarino (sin nombre completo) y Antonio Rueda. En la entrada al salón repartieron ejemplares con dos piezas para piano tituladas *Recuerdos de Coenen i Lubeck en Bogotá* que, como de costumbre, habían sido anunciadas como composiciones “espresamente para este objeto”³⁴. Aunque no hemos localizado las partituras, sin duda eran las mismas obras que editaron en Venezuela bajo un título semejante: *Recuerdos de Coenen y Lubeck en Venezuela*. La edición contenía *Ave en el árbol* de Coenen y una mazurca de Lübeck³⁵.

La música nacional

De toda la serie de conciertos lo que realmente quedó incrustado en la memoria de Pombo (IMAGEN 3-1) fue *Le bananier. Chanson nègre* (op. 5) del pianista y compositor estadounidense Louis Moureau Gottschalk (1829-69), pieza que el poeta atribuyó erróneamente a Rudolf Willmers (1821-78) en su apresurada reseña de *La Siesta*³⁶. Siguiendo los pasos de Chopin con sus mazurcas y polonesas, con *Le bananier*, *Bamboula. Danse des Negres*, (op. 2) y *La Savane*, (op. 3), Gottschalk había creado y proyectado una imagen de pianista criollo

americano en Europa. Este primer contacto con la música de Gottschalk sería más importante de lo que podía presagiar Pombo. Además de vincularlo directamente con un ejemplo concebido en la idea de una música nacional en el contexto americano, sería una referencia temprana que, a la vuelta de casi tres años, marcaría su entrada al mundo musical norteamericano.



IMAGEN 3-1. Rafael Pombo por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1881. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_169.pdf, consulta: febrero 14 de 2015.

³⁴ *El Pasatiempo*, diciembre 1 de 1852, 241.

³⁵ Ver “I. Klaviermusik 1-2händig,” en *Musikantiquariat Paul van Kuik*, [ítem No. 51 en catálogo de venta No. 91], consulta: enero 14 de 2016, <http://www.paulvankuik.nl/cat91/cat91.pdf>. Infortunadamente, otro comprador se los nos adelantó a nosotros.

³⁶ “Primer concierto dado por los señores Franz Coenen i Ernst Lubeck, en el Salon de Grados del Colejio Nacional,” *La Siesta*, octubre 11 de 1852, 46; Germán Darío Romero, *Pombo en Nueva York*, 26.

En efecto, entre las primeras cosas que hizo en Estados Unidos fue conocer personalmente a Gottschalk, según las palabras que consignó en su diario, "ese bardo de la América, como lo llamó Víctor Hugo"³⁷. Por otro lado, como concertista internacional, Gottschalk también entablaría un vínculo con Lübeck que quedó plasmado en su *Souvenir do Porto Rico. Marche des gibaros* (op. 31), obra que dedicó al pianista holandés y en la que usó los mismos principios de sus piezas nacionales al incorporar elementos de música tradicional y campesina al repertorio del concierto (tresillos, cinquillos y armonías proto-ragtime), esta vez a partir de la canción de navidad "Si me dan pasteles, démelos calientes"³⁸.

Aunque con menor éxito que Gottschalk y Herz, Coenen y Lübeck usaron la misma fórmula para conectarse con el público. Cuando Herz en México hizo variaciones sobre el jarabe, "el efecto producido en la audiencia fue mágico"³⁹. Dentro del repertorio nacional mexicano Coenen trajo a Bogotá *El Butaquito*, pieza de bravura sobre una canción que había compuesto en su gira de 1849. Según la descripción de Pombo, Coenen "tocaba a la vez en un solo violín el tema, sus variaciones i acompañamientos"⁴⁰. Por su parte, Lübeck interpretó sus *Campanillas argentinas*, según las reseñas mexicanas, un "brillante capricho descriptivo para piano"⁴¹. Ni Coenen ni Lübeck escribieron ni publicaron este tipo de piezas tomando aires colombianos, pero sí realizaron improvisaciones. Uno de los números finales del último concierto se ajustó perfectamente a las expectativas del público y coincidió con el momento culminante de la visita de los músicos a la ciudad, recibiendo condecoraciones a nombre de la Sociedad Filarmónica.

"Un episodio hubo en este concierto que vino a aumentar la satisfacción i el placer de la numerosísima concurrencia, la cual manifestó su entusiasmo con aplausos interminables. En el momento en que los señores COENEN i LUBECK se disponían a ejecutar el dúo concertante de *Fra Diábolito*, en que introdujeron la tonada nacional conocida con el nombre de *El Bambuco*, la señorita Margarita Quevedo, conducida por el Sr. Caicedo, Presidente de la Sociedad Filarmónica, se acercó a los artistas i entregó a cada uno de ellos una medalla de oro, a nombre de dicha Sociedad, colgándosela al cuello con una cinta tricolor. Este era un obsequio que la Sociedad había destinado desde el principio a los dos jenios, como una muestra de sus profundas simpatías i de la cordial satisfacción con que ha recibido la visita que se han dignado hacer a nuestro país.

Las medallas de oro puro, i del peso de dos onzas cada una, tienen en el anverso una lira en relieve, i enganchada en ella una corona de laurel i algunos otros emblemas del arte; al rededor se lee la inscripción: AL EMINENTE ARTISTA FRANZ COENEN; i en la otra: AL

³⁷ Romero, *Pombo en Nueva York*, 26.

³⁸ Laura Moore Pruett, "Louis Moreau Gottschalk, John Sullivan Dwight, and the development of musical culture in the United States, 1853-1865" (Tesis de Doctorado, The Florida State University, 2007), 116 y ss.

³⁹ Bitrán, "Musical Women and Identity-Building," 102-03.

⁴⁰ "Coenen i Lubeck. Concierto del 24 de octubre," *La Siesta*, noviembre 23 de 1852, 51.

⁴¹ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro*, 209.

EMINENTE ARTISTA ERNS LUBECK. Esta inscripción se halla entre dos ramas de laurel y encina, atadas con una cinta, i toda la medalla con una gráfila bellísima⁴².

En *Astrea* se preocuparon más por las medallas (las únicas que recibieron en todo su viaje), las destrezas de Guarín y el programa del concierto, que por la improvisación sobre el bambuco⁴³. Por supuesto, lo que resonó en los oídos de muchos de los asistentes bogotanos fue la tonada nacional, esquema melódico-armónico que servía para acompañar coplas y baile. Era toda una novedad el hecho de realizar improvisaciones sobre el bambuco, de presentarlas en el contexto del concierto público, en instrumentos no habituales para este tipo de música y en un despliegue de virtuosismo.

El evento no estaba aislado de un proceso más amplio que apuntaba a asentar lo nacional en la música dentro del mundo letrado en capas sociales medias y altas. Éste cambio fue lento, múltiple en sus manifestaciones y temprano en sus formas de canonización cultural. Se dio en la temprana expansión simultánea en el uso del piano, la guitarra, el tiple y la bandola en sectores pudientes de la sociedad, en la perspectiva de la práctica musical del concierto público con improvisaciones semejantes a las de Coenen y Lübeck, y en la composición de obras basadas en dichas improvisaciones. Paralelamente tuvo un respaldo ideológico a través de la invención de representaciones en textos e imágenes, y el intento de inserción de todo ello en medios institucionales que les dieran respaldo cultural y político. Músicos, hombres de letras y pintores trabajaron bajo un mismo filón, pero en condiciones disímiles y, en ocasiones, contradictorias.

En el ya mencionado artículo “El tiple” de Caicedo Rojas, el uso del tiple y la bandola se reportó como una imagen de lo popular, entendiendo lo popular en su sentido del siglo XIX, es decir, prácticas propias de entornos campesinos y de estratos bajos de población. Para inicios de los años 1850 esta situación estaba cambiando lo suficiente como para dejar diversos testimonios. Pocos días antes de la llegada de Coenen y Lübeck, al final de un concierto de la Sociedad Filarmónica se sustituyó un dúo de guitarras a cargo de Guarín y Caicedo Rojas por “un afamado tocador de bandola, quien ejecutó algunas piezas con bastante destreza.” Pero la destreza no parecía suficiente: “más ni ese instrumento, ni esas piezas lucen en un salón tan bien conocido como en la calle o en una plaza de fiestas”⁴⁴. Según la reseña de *El Neogranadino*, un asunto de comportamiento había opacado en número final, cuya inclusión tal vez fue idea de Guarín y

⁴² “Despedida,” *El Pasatiempo*, diciembre 1 de 1852, 241.

⁴³ “Coenen en Lubeck,” *Atrea. Maandschrift voor Schoone Kunst, Wetenschap en Letteren*, comp. por Dr. WAP, 2do año, 1952 (Utrecht: J. D. Doorman, 1853), 373; publicado originalmente en *El Neogranadino*, octubre 15 de 1852.

⁴⁴ *El Neogranadino*, septiembre 17 de 1852, citado en Harry Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia*, vol. 2 (Bogotá: Banco de la República, 1970), 21.

Caicedo. En el comentario de *El Pasatiempo* el intérprete “cometió la *pelada* de despojarse de la casaca que le estorbaba en el manejo del instrumento”, razón suficiente para que no hubiese “más bandolas en los próximos conciertos”⁴⁵.

Por los comentarios de Pombo en *La Siesta* nos enteramos que el “consumado bandolista” era Jerónimo Pérez. Más interesado en la música que en el boato del concierto, su opinión era totalmente contraria a las ya citadas: “sorprendió con su estremado gusto, gracia, i limpieza de ejecución; todo lo que tocó fue exclusivamente nacional”⁴⁶. Poco sabemos de lo “exclusivamente nacional” y de Pérez, sin embargo, no puede pasarse por alto la presencia de la bandola en un concierto público realizado en un espacio como el Salón de Grados. Aunque excepcional, el evento traía consigo una búsqueda de aprobación cultural. Por esta sencilla razón, Pérez puede considerarse uno de los antecedentes de lo que, bajo otras circunstancias a finales del siglo XIX, realizó y representó Pedro Morales Pino adoptado en el siglo XX como el precursor y pionero de la música nacional con el bambuco, el pasillo y la danza como géneros emblemáticos.

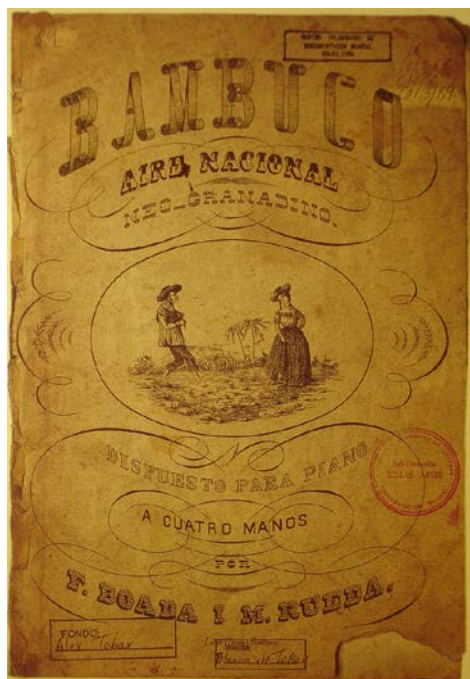


IMAGEN 3-2. F[rancisco] Boada y M[anuel] Rueda, *Bambuco. Aire nacional neo-granadino* (Bogotá: Lit. de Martínez Herns., [ca. 1853]. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.

Probablemente también a inicios de 1853, Francisco Boada y Manuel Rueda, dos músicos afianzados en el medio capitalino, publicaron su *Bambuco. Aire nacional neo-granadino* (IMAGEN 3-2), obra para piano a cuatro manos que se convirtió en el primer intento, hasta ahora documentado, de fijar en partitura el esquema melódico-armónico del bambuco usando, tal vez, el mismo procedimiento de variaciones que emplearon Coenen y Lübeck. En la portada se escenifica un baile de dos campesinos, un hombre y una mujer con ruana y descalzos, imagen coherente con otras representaciones costumbristas realizadas por Ramón Torres Méndez en los mismos años⁴⁷. Desprovisto de referencias patrióticas, lo nacional comenzó a expresarse e identificarse con elementos distintivos en términos de géneros e instrumentos musicales con sus respectivas asociaciones a la poesía popular y al baile.

⁴⁵ Todas las citas en *El Pasatiempo*, septiembre 15 de 1852, citado en Davidson, *Diccionario folklórico*, 21.

⁴⁶ [Rafael Pombo], “Sociedad Filarmónica,” *La Siesta*, septiembre 18 de 1852, 34.

⁴⁷ F[rancisco] Boada y M[anuel] Rueda, *Bambuco. Aire nacional Neo-granadino. Dipuesto a cuatro manos* ([Bogotá]: Lit. de Gomez i Boultrone, [ca. 1853]).

El civilismo republicano expresado en los conciertos públicos y en la edición de una obra como la de Boada y Rueda, contrasta con otro episodio, esta vez dirimido en estrados judiciales en medio de caldeadas tensiones sociales y políticas entre gólgotas (asimilados a los jóvenes “cachacos” -la imagen del petimetre- que vestían de levita) y draconianos (asimilados a la imagen de los “guaches” vestidos de ruanas “oficiales” con bandas azules y rojas). En abril de 1854 se había posesionado el general Obando como presidente, dando esperanzas a los artesanos de establecer un arancel proteccionista respaldado por los draconianos, facción liberal de una generación activa desde los años post-independentistas. Los artesanos trataron de tomar ventaja y ante el inminente fracaso de la reforma en el Senado, controlado por los gólgotas, el 19 de mayo tuvieron un enfrentamiento del que salió muerto el albañil negro, Bruno Rodríguez. Nadie recibió una condena por esta muerte⁴⁸.

A mediados de junio del mismo año, el “cachado” Antonio París Santamaría convidó al guitarrista Nicomedes Mata Guzmán y a otros músicos más para darle una serenata a su esposa, Patrona Lafaurie, en su casa localizada en el Camellón de los Carneros. Entre otras piezas tocaron *El Carnaval de Venecia*, según un descendiente de París, “pieza nueva en Bogotá y que empezaba a estar en boga” gracias a Coenen y Lübeck⁴⁹. Para recompensar a los músicos, París decidió acompañarlos en busca de las acostumbradas tertulias que se llevaban a cabo en el barrio San Victorino con motivo de la octava de Corpus Cristi. Bajaron por la calle de San Juan de Dios y en el camino se encontraron con varios artesanos (un albañil matador de cerdos, un carpintero, un herrero y un tratante) quienes en medio de la oscuridad les preguntaron si eran “guaches o cachacos”; al contestar que eran cachacos, éste fue el “decreto de muerte para París” quien pereció acuchillado por Nepomuceno Palacios⁵⁰. En los testimonios del juicio, Mata Guzmán afirmó que sus acompañantes eran Antonio París, Pablo Esteves, José María Paez, el Dr. Félix Guillén, Nicanor Camacho y Ramón Pérez, quienes iban tocando “bandola, guitarra i tiples”⁵¹. Del proceso judicial salió condenado Palacios y el 8 de agosto fue ejecutado. Miguel León, líder del artesanado, no pudo salir de su consternación preguntarse por qué uno de los suyos había cumplido una pena de muerte sin dilación alguna, mientras un mes antes el asesino “cachaco” del artesano Bruno

⁴⁸ David Sowell, *Artesanos y política en Bogotá, 1832-1919* (Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico / Editorial Círculo de Lectura Alternativa, 2006), 119.

⁴⁹ José Joaquín París de la Roche, *Una familia de próceres. Los Parises* (Bogotá: Imprenta y Litografía de Juan Casis, 1919), 34.

⁵⁰ París de la Roche, *Una familia de próceres*, 33-35.

⁵¹ “Vista fiscal i auto de proceder en la causa contra los responsables por la muerte de Antonio París,” *Gaceta Oficial*, julio 9 de 1953, 583-84.

Rodríguez no había tenido igual suerte. La respuesta era tan sencilla como desalentadora: porque aquel además “¡de vestir casaca es Doctor i tiene títulos de gólgota!”⁵².

Estos eventos demuestran el tipo de tensiones sociales urbanas frente a la asociación de lo nacional con un idealizado mundo campesino, representado a través del costumbrismo literario de Caicedo Rojas y de imágenes visuales como la portada del bambuco de Boada y Rueda. En términos de símbolos culturales, esta vez la música no estaba del lado de los artesanos, quienes ejercieron una presión y amenaza frente a grupos sociales que les cerraron filas en la arena política. Los símbolos provenían de los “más pobres” y eran cooptados por la “gente decente”. Así, el sustrato cultural en el que actuaron Pérez, Coenen y Lübeck estaba enmarcado por la penetración, re-contextualización, reelaboración, apropiación, aceptación y expansión de las prácticas musicales comentadas en 1849 por Caicedo Rojas en nuevos ámbitos sociales.

En 1854 un artículo reseñó cómo “adelantados filarmónicos, entre los cuales la perfeccion en el manejo de las *bandolas* i la introducción de este nuevo, dulce i arrobador ajente de la melodía, en la sociedad de buen tono, ha levantado a Bogota a la altura de Napoles y Venecia”. La exclusiva asociación popular y campesina de la bandola, el tiple y el bambuco poco a poco se quebró, aunque no sin dificultad. De forma simultánea se experimentó “la multiplicación indefinida de pianos en las casa ricas i en las de mediana comodidad”, hecho que según el autor anónimo, tenía dos consecuencias: “el realce que este noble instrumento da a las *dilectantti* [sic], porque atrae a ellas un número mayor de *aficionados*; i la facilidad que hay para mantener en dichas casas una tertulia de carácter confidencial i permanente”⁵³.

La fabricación y sanción cultural de los símbolos nacionales continuó a través de la literatura. Mientras Caicedo Rojas en “El tiple” dejó en el anonimato a los músicos y se concentró en una escena rural, dando relieve a los instrumentos y los textos de las coplas, a inicios de 1855 el comerciante y poeta Juan Francisco Ortiz (1808-75) elaboró un poema titulado “Bandola” en el que elogió a Pérez, Coenen y Lubeck, junto a la bandola y al bambuco, en un escenario urbano. En su poesía, dedicada expresamente a Pérez, reconocía el brillo generado por las presentaciones de los virtuosos holandeses, pero a la vez contraponía la bandola como el elemento nacional insoslayable frente a la tradición europea que tanto lo había cautivado. Si Pérez trasladó a la sala de concierto una práctica hasta ahora ausente de ese ámbito, las improvisaciones de Coenen y Lübeck mantenían musicalmente los elementos básicos del bambuco como tonada, pero con nuevo ropaje sonoro y nuevos propósitos: era una reelaboración instrumental desde la perspectiva europea. Las brechas generadas quedaron retratadas en el poema de Ortiz. Las impresiones que le despertó el

⁵² Sowell, *Artesanos y política en Bogotá*, 121.

⁵³ Todas las citas en “Filarmonia y sociabilidad,” *El Pasatiempo*, marzo 15 de 1854, 392.

virtuosismo de los holandeses lo dejaban en un terreno ambiguo; mientras escuchaba el violín de Coenen y el piano de Lübeck,

“[...] suspiraba por ti.

Por ti mi dulce bandola,
Mi perdurable embeleso!
Porque pensaba en ti sola
Al oírlos lo confieso”.

En otro de los versos resalta una de las simbiosis en la que se afianzaron los íconos musicales nacional: “Pero bambuco i bandola / son cosas que juntas van”⁵⁴. Las demás imágenes que vienen en la poesía se explayan en el paisaje, la vegetación y el canto de los pájaros. Las primeras asociaciones del nacionalismo volcadas a la naturaleza y la geografía comenzaron a superponerse a elementos musicales distintivos, el bambuco y los instrumentos asociados a él. De la inserción de estas prácticas musicales en el ámbito ciudadano de clases medias y acomodadas habla la corta novela *Carolina la bella*, también de Ortiz, en la que nuevamente encontramos entre los personajes a Pérez con su bandola, “que se lució tanto en la Filarmónica”, y que ahora estaba animando un tertulia y baile en Chiquinquirá, su ciudad natal⁵⁵.

Si el camino abierto por Coenen y Lübeck ya había dado sus frutos con Boada y Rueda en el campo de la composición y la edición musical, se hubiera esperado que un músico como Guarín, joven promesa de la composición nacional, algo hubiese escrito, pero se atravesó la revolución de Melo. Mientras Guarín moría en la retoma en diciembre de 1854, Pombo corrió con mejor suerte como parte de los ejércitos bipartidistas en contra de Melo en una aventura militar que le permitió conocer al general y ex-presidente Pedro Alcántara Herrán, Comandante Supremo del ejército de la coalición. Una vez terminada la contienda, Herrán recibió el encargo de la representación diplomática en Estados Unidos a finales de abril de 1855 e invitó a Pombo quien viajó para desempeñar funciones de secretario por varios años⁵⁶.

El mismo año José Joaquín Ortiz reeditó el poema “Bandola” de su hermano Juan Francisco en el primer volumen de *La Guirnalda*, colección con una clara intención canónica nacional en la que también incluyó, aún sin saberlo, un poema de Pombo bajo el seudónimo de Edda, por entonces asumido como una “joven bogotana que oculta pertinazmente su nombre bajo

⁵⁴ Juan Francisco Ortiz, “Bandola,” en *La guirnalda. Colección de poesías i cuadros de costumbres*, t. 1, ed. José Joaquín Ortiz (Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1855), 278-80.

⁵⁵ Juan Francisco Ortiz, “Carolina la bella,” en *La guirnalda. Colección de poesías i cuadros de costumbres*, t. 2, ed. José Joaquín Ortiz (Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1856), 30-31.

⁵⁶ Héctor Hugo Orjuela Gómez, *Edda la bogotana* (Bogotá: Kelly, 1987), 56-57.

el velo del anonimato”⁵⁷. Pombo entraba así en las colecciones poéticas y de cuadros de costumbres que cumplían diversas funciones, entre ellas como primeros medios para canonizar a los literatos. En estos géneros se ensayaron y se confirmaron las formas de representación cultural en las que pasaban a segundo plano las descripciones técnico-musicales que hoy tanto desvelan a los investigadores. Muchos de los textos publicados primero en la prensa, alcanzaron en las antologías un lugar más sólido y permanente. Como una especie de “crítica poética” o de comentario musical a través de la poesía, su intención era ante todo encausar en palabras el impacto de la música.

Aunque de por sí el acceso al mundo del impreso daba un soporte cultural apropiado para legitimar, a éste se sumó la creación de un soporte institucional que respaldara y refrendara los objetos culturales creados por la comunidad de letrados. En 1856 los hermanos Ortiz dieron vida al Liceo Granadino, ente nacional de carácter privado. El proyecto era ambicioso. El Liceo tenía siete secciones: “1.ª De Literatura: 2.ª de Ciencias morales i políticas: 3.ª de Ciencias físicas y matemáticas: 4.ª de Estudios Industriales: 5.ª de Música: 6.ª de Pintura, Grabado, Escultura i Arquitectura: 7.ª de Declamación”⁵⁸. Toda discusión religiosa o política estaba proscrita. El lugar de encuentro oficial era, una vez más, el Salón de Grados, adornado de guirnaldas, banderas, los retratos de los padres de la patria, los bustos de Bolívar y Santander, y una concurrencia que asistió a la inauguración en el marco de las celebraciones del 20 de julio.

No tenemos mayor información sobre el contenido preciso de los actos, pero sabemos que eran una miscelánea con piezas musicales, discursos y recitaciones poéticas⁵⁹. Los eventos sirvieron de modelo primigenio para lo que, años después, se conocería como los “certámenes líricos-literarios”. José María Samper, uno de los principales animadores de la institución, pronosticaba que el Liceo convocaría el talento nacional para realizar “en el dominio de la ciencia, de la literatura i de las bellas artes, una revolución tan bella como la que el heroísmo consumó en el campo del derecho i de la libertad del pueblo” durante la Independencia. Para Samper ya había tanto un panteón patrio de músicos y artistas como un grupo de maestros jóvenes que presagiaban un futuro promisorio. Entre los músicos ya fallecidos mencionó a Eugenio Salas, Joaquín Guarín y Francisco Londoño, mientras las jóvenes promesas eran Quevedo Arvelo, el violinista Jesús

⁵⁷ Orjuela, *Edda la bogotana*, 46.

⁵⁸ Juan Francisco Ortiz, *Reminiscencias*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1946), 245-46.

⁵⁹ Ortiz, *Reminiscencias*, 254.

Buitrago y en las artes, los pintores José María Espinosa (1796-1883) y Ramón Torres Méndez⁶⁰. La lista de insignes portadores de las esperanzas nacionales se construía con nombres de las generaciones que vivieron en la Independencia y que habían ganado un lugar en la sociedad desde mediados de los años 1840. Coherente con su visión teleológica, el país se encontraba en un momento ideal para imaginar y forjar su futuro, pues “las fases distintas de la historia constituyen para la humanidad, las grandes evoluciones de la *Civilización*, i las conquistas que hace la civilización forman la inmensa cadena del *Progreso*”⁶¹.

Buitrago fue el único músico que logró catapultar su carrera en el Liceo. Aunque la costumbre era realizar eventos gratuitos, con el fin de apoyar a Buitrago para que viajara a Europa se realizó un concierto expresamente para recoger fondos. Mario Valenzuela le dedicó un poema que salió editado en la publicación oficial de la institución⁶². Con la visita de Coenen y Lubeck, el horizonte Europeo parecía abrirse a los músicos colombianos. Ya en 1853, Quevedo Arvelo se había animado a realizar lo mismo que Buitrago. Con la colaboración de su padre, proyectó una serie de conciertos para recoger fondos, sin embargo, fracasó en su intento⁶³. Paradójicamente Buitrago, como lo reconoce Juan Francisco Ortiz, no jugó un papel importante en la vida musical de la ciudad como sí lo cumplió Quevedo⁶⁴.

Con el fin de constituirse finalmente en un ente estatal, uno de los objetivos del Liceo era “Fundar en su seno la base de una futura Academia Nacional”, recogiendo así los propósitos truncados del plan educativo santanderista de finales de los años 1820. La Academia estaba concebida como un cuerpo egregio de 12 integrantes que sancionarían la calidad de los trabajos presentados. Entre los integrantes estaba Caicedo Rojas, Manuel Ancízar, Lorenzo María Lleras, Lino de Pombo y Agustín Codazzi, casi todo ellos antiguos miembros de la Sociedad Filarmónica⁶⁵. Aunque no se realizó, entre los grandes proyectos del Liceo se encontraba la publicación de la historia nacional de José Manuel Restrepo (1791-1863), una obra que rápidamente tomó importancia como un pilar de la historiografía decimonónica. Sin apoyo estatal y con el traslado de los Ortiz a la ciudad de Tunja, tanto el Liceo como la Academia interrumpieron actividades.

⁶⁰ José María Samper, “La revolución de julio,” en *Liceo Granadino. Colección de los trabajos de este instituto*, t. I (Bogotá: Imprenta de Ortiz y Compañía, 1856), 28 y 26 respectivamente.

⁶¹ Samper, “La revolución de julio,” *Liceo Granadino*, 24.

⁶² Mario Valenzuela, “Al Sr. Jesús Buitrago,” en *Liceo Granadino*, 231-33.

⁶³ *El Neogranadino*, abril 29 de 1853, 147, citado en Duque, *Nicolás Quevedo Rachadell*, 28.

⁶⁴ Ortiz, *Reminiscencias*, 251.

⁶⁵ “Academia Nacional,” en *Liceo Granadino*, 209.

Entretanto, Pombo en Estados Unidos decía haber conocido a Gottschalk y coincidido con el pianista de origen venezolano Manuel María Párraga quien, según Bermúdez, trabajó como profesor de música en el internado South Carolina Female Collegiate Institute en Barhamville (Carolina del Sur)⁶⁶. Una vez regresó Párraga al país, hacia finales de 1856, participó de unas nuevas improvisaciones sobre el bambuco, junto con el ya mencionado guitarrista Nicomedes Mata Guzmán y el flautista Achille de Malavasi en uno de los últimos conciertos finales de la Sociedad Filarmónica. A raíz de esta improvisación, Párraga compuso su *Bambuco. Aires neogranadinos variados, op. 14* que, junto con otras obras, publicó en la editorial musical alemana Breitkopf & Härtel. En honor a Pombo, Párraga compuso *Edda*, una polca brillante que rindió tributo a uno de los seudónimos más famosos del poeta. En el mismo grupo de obras se encuentra *El tiple. Torbellino, op. 2*, pieza que como *The Banjo* de Gottschalk, aludía a un instrumento musical como emblema nacional⁶⁷.

Sin referencia alguna a Párraga, Pombo escribió en 1857 su poema “Bambuco” dedicado “Al distinguido señor Julio Quevedo, en su proyectado viaje a Europa”. Quevedo no se distinguió como Boada, Rueda y Párraga en la elaboración de variaciones sobre el bambuco, a pesar de sus primeras incursiones en la incorporación de aires nacionales con su ya mencionada *Fantasia jocosa i mui variada, compuesta sobre aires nacionales, obligada al violín i acompañada por piano i orquesta* (ver Capítulo 2). El contenido del poema va más allá de la idealización campesina. Algunas referencias jocosas nuevamente se enfrentan al horizonte europeo. No hay menciones a la bandola o el tiple, sino a los alfandoques y chucos, el baile y las coplas. Una versión distinta finalmente se dio a conocer en 1873 cuando Pombo regresó al país⁶⁸. De esta forma, el bambuco dejaba de ser solamente un esquema musical apropiado para el acompañamiento de coplas y baile, y entraba a un nuevo plano de elaboración en manos de músicos letrados y al mundo del impreso.

Teatro, ópera y zarzuela

La actividad teatral fue un nicho de trabajo importante para los músicos, aunque la comunidad musical era menos una comunidad y más una serie de individuos con dificultades para asociarse en iniciativas de largo aliento y con pocas razones e incentivos para verse a sí mismos como comunidad. Su necesaria presencia en el teatro les impuso realizar un trabajo conjunto, llegando a conformar pequeñas orquestas *ad hoc* y a interpretar nuevo repertorio. Como este dinamismo

⁶⁶ Bermúdez, *Historia de la música*, 177.

⁶⁷ Bermúdez, *Historia de la música*, 102 y 171.

⁶⁸ Rafael Pombo, “Bambuco,” *Poesía inédita y olvidada*, t. 1, ed., intr. y notas de Héctor H. Orjuela (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1970), 191-97.

dependía en gran proporción de compañías extranjeras ante los circunstanciales esfuerzos nacionales, las temporadas no se encadenaban año a año. Esta situación cambió con Lorenzo María Lleras. En 1855, una vez terminó su reclusión de 82 días luego de su presunta participación en la revolución de Melo, suscribió un contrato de arrendamiento del Teatro de la ciudad, por entonces propiedad de los hermanos Juan Manuel y Manuel Antonio Arrubla, comerciantes y hábiles inversionistas en tierras y bienes inmuebles. Los Arrubla habían adquirido el edificio en un intrincado proceso que se inició en 1824 y concluyó en 1837. Si bien eran acaudalados y voraces en los negocios (dueños de las Galerías Arrubla, localizadas en el costado occidental de la actual Plaza de Bolívar, principal centro de comercio y de administración gubernamental de la ciudad), su interés en el Teatro no llenó sus expectativas financieras ni hizo parte de sus prerrogativas personales⁶⁹.

Gracias al contrato mencionado, Lleras se desempeñó como director y administrador del Teatro entre 1855 y 1859⁷⁰. Con su visión modernizadora y su propensión a embarcarse en quiméricos proyectos educativos y culturales, aprovechó para introducir mejoras arquitectónicas y de equipamiento, entre ellas, la sustitución del alumbrado de sebo por el de aceite, la eliminación de la cazuela y la consecuente expansión de la luneta, la extracción de las celosías, la reducción de los antepechos de los palcos y la redistribución de los mismos, la reparación de la tramoya y la reelaboración de un nuevo telón de boca. Aunque en varias ocasiones las compañías que actuaron usaron otros telones, los Arrubla conservaron el viejo telón de finales del siglo XVIII que reinstalaron en 1850⁷¹. Por encargo de Lleras, Ramón Torres Méndez elaboró un nuevo telón de boca, que según una petición en la prensa, no debía tener estampados “ni Minervas, ni Apolos, ni Musas, ni Pegasos, ni Helioconas, ni Hipocrenes”, sino representar “la coronación de Tasso, a Calderón, a Garcilazo, a Lope de Vega, a Cervantes, a Shakespeare o a cualquiera de las estatuas de un innovador dramático, o de un sublime poeta”⁷². Era otra intervención más para extirpar las persistentes huellas del periodo colonial.

Lleras reunió su experiencia en el montaje de obras cómicas y dramáticas en el Colegio del Espíritu (1846-52), y en la efímera Sociedad Protectora del Teatro (1849). Fundó la Compañía Dramática Nacional que entre 1855 y 1858 realizó varias temporadas a partir de un elenco conformado tanto por actores experimentados como aficionados. Con buenos comentarios, Quevedo Arvelo se desempeñó como director de la orquesta. La Compañía combinó obras

⁶⁹ Lamus, *En busca del Coliseo Ramírez*, 87-104.

⁷⁰ Andrés Soriano Lleras, *Lorenzo María Lleras* (Bogotá: Sucre, 1958), 81-83.

⁷¹ Lamus, *En busca del Coliseo Ramírez*, 90-100.

⁷² “El Teatro,” *El Tiempo*, septiembre 25 de 1855, 4, citado en Lamus, *Teatro siglo XIX*, 138.

extranjeras lo más actuales posible, en las miras de Lleras, entre ellas algunas de Victor Hugo (1802-1885), Alejandro Dumas (1802-70) y Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), y estimuló la creación de obras colombianas de autores como Caicedo Rojas, José María Samper y Santiago Pérez⁷³.

Varios contribuyeron a que floreciera un pequeño pero significativo movimiento teatral, reuniendo escritores, actores, decoradores, músicos y otros personajes más que hicieron posible las temporadas. El horizonte final era dar vida a un repertorio de teatro nacional que no solo se sancionara como tal desde la crítica sino que, además, llegara a su forma impresa con el objeto de difundirlo y hacerlo imperecedero. Un ejemplo es la *Colección de piezas dramáticas, originales i en verso; escritas para el Teatro de Bogotá* de José María Samper, publicada en 1857, en la que se reunieron los libretos del drama *Dios corrige-no mata* y de las comedias de “costumbres nacionales” (según se indicaba en el título de la edición) *Aguinaldos*, *Percances de un empleo*, *Un día de pagos* y *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*⁷⁴.

Luego de más éxitos que fracasos, pero con visibles signos de desgaste, a finales de 1857 Lleras decidió gestionar la visita de la que sería la primera compañía operática italiana en llegar a Bogotá. Lleras contactó al empresario Luis Bazzani que con su compañía hacía presentaciones en las ciudades Barranquilla y Cartagena. Al concluir sus compromisos, los integrantes tomaron dos meses en subir a la capital. La primera temporada, con 24 funciones, tuvo buena acogida. Lleras era consciente de su labor pionera al asumir el montaje de un espectáculo complejo que combinaba múltiples elementos en difícil coordinación. Para fomentar la formación de un público, se dio a la tarea de traducir y publicar los libretos (algunas veces con los textos en italiano y español, otras solamente con los textos en español), nuevos objetos en manos de los asistentes. Cada una de las publicaciones aclara la secuencia de los estrenos en la ciudad. Inscripciones como “primera ópera representada en Bogotá” no aludían a la primera escenificación de una ópera (que en todo caso tal vez no se había dado hasta entonces en su forma más completa posible), sino al primer montaje de un título con el mayor número de recursos disponibles, el más importante de ellos, ópera italiana cantada y actuada por italianos. Entre otros, circularon ediciones de *Lucia de Lammermoor*, *La hija del rejimiento* y *Lucrecia Borgia* de Donizetti, *Atila* (IMAGEN 3-3) y *Macbeth* de Verdi, y *El barbero de Sevilla* de Rossini⁷⁵.

⁷³ Lamus, *Teatro siglo XIX*, 136-146.

⁷⁴ José María Samper, *Colección de piezas dramáticas, originales i en verso; escritas para el Teatro de Bogotá* (Bogotá: Imprenta de El Neo-Granadino, 1857). Esta publicación recoge el drama *Dios corrige, no mata* y las comedias *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*, *Los aguinaldos*, *Percances de un empleo* y *Un día de pagos*.

⁷⁵ Soriano Lleras, 82-83; Lamus, *Teatro siglo XIX* 414-420; Bermúdez, *Historia de la música*, 91-92. Algunos de los libretos que se conservan son: *El Barbero de Sevilla*, *ópera jocosa* (Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858);

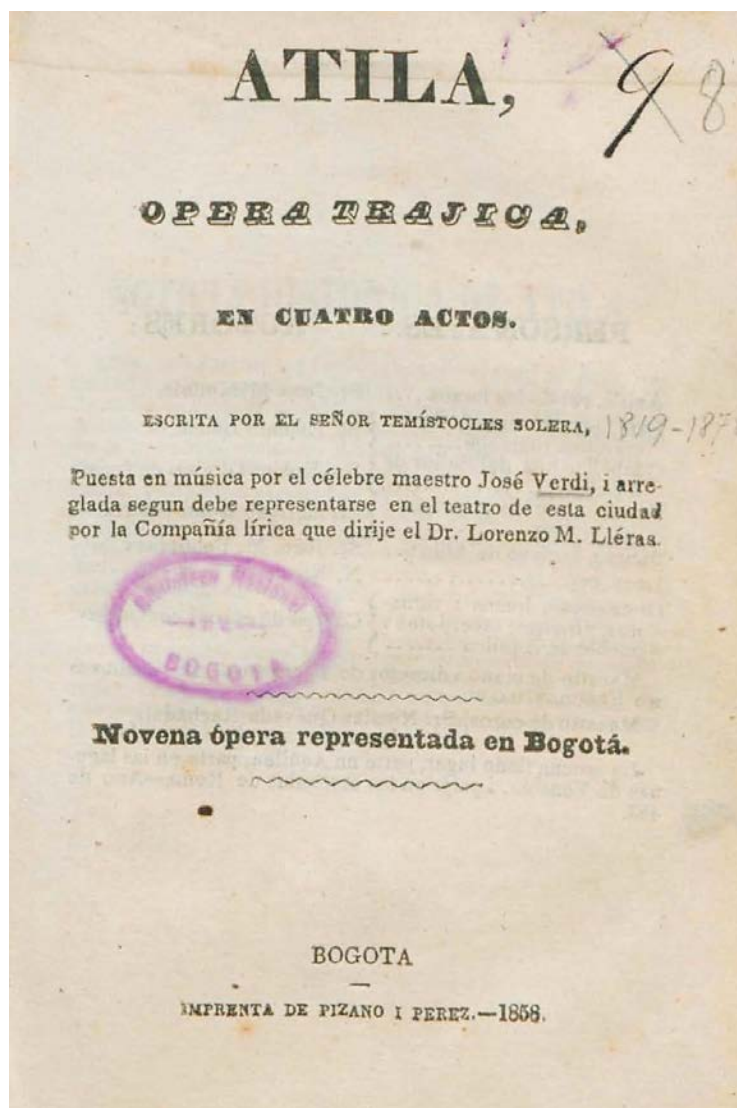


IMAGEN 3-3. Libreto de *Atila. Ópera trágica, en cuatro actos* (Bogotá: Imprenta de Pizano i Perez. 1858). Biblioteca Nacional de Colombia.

La compañía Bazzani siguió el modelo de las pequeñas compañías operáticas itinerantes. Además de Bazzani como empresario, la compañía estaba conformada por cinco cantantes, “primeras figuras”: Rosina Olivieri de Luisia (soprano), Marietta Polonio de Mirandola (contralto), Enrico Rossi Guerra (primer tenor), Eugenio Luisia (primer barítono) y Jorge Mirandola (primer bajo). Los evidentes vínculos familiares dieron sustento a estas agrupaciones, conformadas en una red de músicos que veían en las giras internacionales prometedoras ganancias para un espectáculo que se hizo transcontinental. Además de partituras, vestuarios y algo de utilería y decorado, traían

Lucrecia Borgia, tragedia lírica (Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858); *La hija del rejimiento, ópera cómica en cuatro partes* (Bogotá: Imprenta de Ovalles i Compañía, [1858]); *Atila, ópera trágica* (Bogotá: Imprenta de Pizano i Pérez, 1858); *Macbeth, melodrama en cuatro partes* (Bogotá: Imprenta de Pizano i Perez, 1858).

consigo lo más importante: una práctica musical que, como lo observa Centrángolo, era parte de un acervo cultural que dominó la capital por el resto del siglo⁷⁶.

Los demás componentes debían buscarse en la ciudad de destino. Para el montaje completo se contrataron actores y músicos en Bogotá. Los personajes secundarios los asumieron los actores Honorato Barriga, Ramón y Manuel Rueda, José María Bohórquez y el venezolano Fernando Hernández. El coro, dirigido por Nicolás Quevedo Rachadell, contaba con siete cantantes y cuatro niños. La orquesta, dirigida por Guillermo Freudenthaler, estaba conformada por 18 integrantes (tres violines primeros y tres segundos, dos violas, un violonchelo, un contrabajo, una flauta, dos clarinetes, una corneta pistón, dos trompas, un fagot, un *oficleide* y timbales). Lleras dirigió la puesta en escena mientras Barriga, además de salir al escenario, fungió como agente para la venta de boletería⁷⁷. Como lo ha documentado Rondy Torres en su minucioso seguimiento a la compañía Rossi-D' Achiaridi que se presentó en 1874, la estructura mínima deseable de una compañía era un empresario, un director (o “*maestro*”) y cinco cantantes organizados en una jerarquía con una tipología precisa: *Prima donna soprano, Prima donna contralto, primo uomo, barítono y basso buffo*⁷⁸.

Todas las óperas se repitieron en varias ocasiones. La compañía traía su propio repertorio afianzado y vigente. Ninguna de las obras escenificadas era reciente: *I Capuleti e i Montecchi* (1830) y *Norma* (1831) de Bellini; *María di Rohan* (1832), *Lucrezia Borgia* (1833), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Mariano Faliero* (1835) y *La fille du régiment* (1840) de Donizetti; *Il barbiere di Siviglia* (1816) de Rossini; *Ernani* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *I masnadieri* (1847) de Verdi y *Il domino nero* (1849) de Lauro Rossi Guerra (probablemente familiar de Enrico Rossi Guerra). Como complemento, en los entreactos se interpretaron trozos de otras óperas. Además, en la función de *Macbeth*, a beneficio del tenor Rossi Guerra, se introdujeron otras piezas de músicos nacionales, entre ellas, las mencionadas variaciones *Melodía neogranadina i Bambuco* con Malavasi, Mata y Párraga, una *Redova* a grande orquesta de Manuel María Rueda (maestro de capilla de la Catedral), el vals *Las brujas* de Francisco Agudelo, una polka mazurca de Tiburcio de la Hortúa y la polka *Italia*, seguramente compuesta por Daniel Figueroa expresamente para la ocasión⁷⁹.

⁷⁶ Annibale Enrico Cetrángolo, “Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920” (Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, 2010).

⁷⁷ Lamus, *Teatro siglo XIX*, 415-16.

⁷⁸ Rondy Torres, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: *La Rossi-D' Achiaridi* en Bogotá,” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26, 26 (2012): 164.

⁷⁹ José Ignacio Perdomo Escobar, *La ópera en Colombia* (Bogotá: Litografía Arco, 1979), 15.

El virtuosismo instrumental de Párraga, Mata y Malavasi se unió al canto y una confluencia de elementos encajados en un todo que solían escapar al control completo de los integrantes. Para lograr un espectáculo impactante, la producción operática planteaba retos desde técnicos hasta de manejo de relaciones interpersonales. Desde entonces, varias compañías llegaron a la capital, tuvieron éxito de taquilla, en ocasiones algunos reveses y, en muchas más, desavenencias internas que precipitaron su disolución. La Bazzani marcó este itinerario inicial que se repetiría sin cesar. Una vez concluyó la temporada en marzo de 1859, el matrimonio Mirandola-Polonio se separó de la compañía y ésta inició una nueva temporada con los cantantes secundarios en los primeros papeles. El ciclo concluyó en junio en medio de actos de agradecimiento y dedicatorias en la prensa. Mirándola y Polonio permanecieron por un tiempo en la ciudad, ofreciendo clases particulares⁸⁰. La Bazzani había traído un espectáculo con los componentes centrales que señala Centrangolo: la ópera era migratoria, internacional, jerárquica e interclasista⁸¹.

Aunque Lleras salió de la administración del Teatro, su prestigio e influencia en la vida teatral no cesó, y su aporte pionero a la vida operática continuó. Finalizada la guerra civil de 1860 a 1862, llegaron cuatro compañías operáticas más en los años 1860: la Luizia-Rossi (1863-65), la ítalo-española Sindici-Isaza (1865), la Cavaletti (1866-67) y la Visoni (1868-69)⁸². Como nicho diferenciado pero a la vez complementario, la ópera dio una alternativa a la música de salón, a la actividad de las bandas militares y a la música religiosa. Desde la perspectiva del oficio musical, un individuo con aspiraciones profesionales podía vivir de ofrecer clases particulares y a domicilio, desempeñarse como profesor en algún colegio, trabajar ojalá como director o músico mayor de una banda militar, o de ocupar el cargo más alto en el ámbito religioso como maestro de capilla de la Catedral de la ciudad. El resto de oportunidades eran fluctuantes y carentes de un soporte institucional. La novedad de la ópera cambió el panorama pero no constituyó una actividad continua y plenamente institucionalizada, como sí ocurriría a finales del siglo XIX cuando el Estado intervino con significativos recursos para su financiación. Ninguna actividad era excluyente, pero se acentuaron rasgos de especialización. Por ejemplo, Cayetano Pereira, intérprete de *cornet a piston* y músico de oficio, logró escalar en la institucionalidad de las bandas

⁸⁰ Lamus, *Teatro siglo XIX*, 420.

⁸¹ Centrangolo, "Ópera e identidad en el encuentro migratorio," 19-23.

⁸² Rondy Torres, "Tras las huellas armoniosas," 166.

desempeñándose como director de la Banda del Batallón de Artillería que para 1865 contaba con 14 músicos⁸³.

La presencia de los italianos también alteró las formas de organización de los músicos. Visoni organizó el Cuarteto Visoni y los D'Achiardi participaron en el Sexteto de la Armonía. Este último estaba integrado por Julio Quevedo (contrabajo), Daniel Figueroa (piano), Vicente Vargas de la Rosa (flauta), los hermanos Enrique y Darío D'Achiardi (violines primero y segundo) y Cayetano Pereira (*cornet a piston*)⁸⁴. Siguiendo las formalidades jurídicas, elaboraron un reglamento y un contrato de los que quedan fragmentos. Por un año, los integrantes se comprometían a asociarse para “ejercer la profesión de músicos”. Contaba con presidente, vicepresidente, un empleado pagador y un tesorero encargado de la Caja de Ahorros de la Sociedad. Todos los integrantes estaban en capacidad de conseguir y realizar contratos a nombre del Sexteto y las ganancias se repartían en partes iguales en un plazo máximo de tres días. El empleado pagador era el encargado de llevar las cuentas con sus soportes, de repartir las ganancias y de entregar medio real por cada peso de ganancia al tesorero de la caja de ahorros. El documento está firmado en 1868. Con correcciones, quedó refrendado el 1 de enero de 1870 con vigencia hasta el año siguiente. Ya no aparece como miembro Perea pero, en cambio, entraron Santos Quijano y José María Ponce de León⁸⁵.

En la conjunción, complementariedad y competencia de todos estos ámbitos se formó Ponce de León. Siguió el recorrido de los niños y jóvenes que, sin ser de una élite económica y política, su pasado hispánico, su tez blanca y su cercanía con la élite le aseguraban un lugar ventajoso. Sus primeras nociones musicales las recibió de Saturnino Russi, un carpintero y músico⁸⁶. Estudió en el Colegio de Yerbabuena, un establecimiento auspiciado por Juan Antonio Marroquín y dirigido por su sobrino José Manuel Marroquín (1827-1908), futuro presidente. En medio de un “sistema de rigurosa y continua vigilancia, no usado antes en el país sino por los jesuitas”, José Manuel daba “tanta atención a los juegos y los entretenimientos de los alumnos como a sus estudios”⁸⁷. Mientras el director hacía sus apuntes iniciales para elaborar sus obras didácticas, entre ellas un tratado de ortografía y un manual de urbanidad, Osorio enseñaba música

⁸³ Mario Alberto Sarmiento Rodríguez, “Bandas en Bogotá 1930-1946: El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial” (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia – sede Bogotá, 2015), 12.

⁸⁴ Bermúdez, *Historia de la música*, 201.

⁸⁵ “Reglamento de la Sociedad del Sesteto de la Armonia,” (Ms., 1866), Casa Museo Quevedo Zornoza, Archivo Musical, Documentos.

⁸⁶ Bermúdez, *Historia de la música*, 172.

⁸⁷ José Manuel Marroquín, *Don José Manuel Marroquín íntimo* (Bogotá: Arboleda y Valencia, 1915), 85 y 118-19.

a hijos de la “gente decente”. De allí pasó al San Bartolomé, antiguo bastión jesuita. Como “buen colombiano” del siglo XIX, peleó en la guerra de 1860 y escaló en el ejército.

La ópera como factor dinamizador jugó un papel tan importante como para constituir el espacio de formación e inspiración del compositor. Con las compañías de ópera italiana trabajó como apuntador. En 1865 musicalizó el final de *Duda en el alma o El embozado de Córdoba* de Eugenio Olavarría y Huarte (1853-1933), una pieza teatral escrita por uno de los abanderados de los estudios desde las perspectivas del *folklore* en España y que, incluso, llegó a participar en la *Biblioteca las tradiciones populares españolas* editada por Antonio Machado y Álvarez⁸⁸. La contraparte colombiana de este tipo de teatro ya había tenido exposición con la mencionada *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* de Samper⁸⁹. Esta comedia sirvió de base para realizar una ópera bufa en 1865 con la que Ponce de León le rindió tributo a quienes consideró sus maestros y mentores, sus modelos a seguir. No es de sorprenderse que la obra se haya estrenado en una función privada en la quinta de Lleras, uno de los remanentes de su famoso Colegio del Espíritu Santo. En agradecimiento a los tempranos estímulos que recibió, Ponce de León dedicó la obertura a Osorio y la primera aria a Marroquín. Otros números los dedicó a Quevedo Arvelo y al padre de éste, Quevedo Rachadell, a Caicedo Rojas, al pianista Párraga, y al poeta, ingeniero y músico Diego Fallón. Así mismo, miembros de la compañía Síndici-Isaza recibieron una dedicatoria, el director de orquesta venezolano Román Isaza y el maestro de coro Pedro Visoni⁹⁰. Mientras Samper denominó su obra “comedia de costumbres nacionales”, en el estreno de Ponce de León se anunció en la prensa como “ópera bogotana”⁹¹.

A finales de 1866 e inicios de 1867 la compañía Cavaletti (también conocida como del Diestro, encabezada por el español Juan del Diestro y su esposa, la italiana Matilde Cavaletti), se presentó en el teatro con un repertorio ítalo-español complementado con tres obras colombianas, las zarzuelas *El postillón de la Rioja* de Osorio, *Vizconde* de Ponce de León y *Jacinto* de Daniel Figueroa⁹². Estos eventos generaron una opinión optimista e indulgente sobre la creatividad nacional: “La compañía lírica nos está dando muestras del adelanto del país, y representando por primera vez nuestro repertorio musical; a la verdad que este solo hecho es digno de alabanza; y

⁸⁸ Eugenio Olavarría y Huarte, “El folk-Lore de Madrid,” en *Biblioteca de las tradiciones populares españolas* t. II (Madrid: Fernando Fe, 1884), 6-100.

⁸⁹ Samper, *Colección de piezas dramáticas orijinales y en verso*.

⁹⁰ Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle,” 103-04.

⁹¹ *El bogotano*, diciembre 15 de 1965, citado en Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle,” 103.

⁹² Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle,” 61, 215-16.

estos días debieran hacer época en nuestra historia”⁹³. Osorio, Ponce de León y Figueroa intentaban conciliar temas costumbristas acotados en personajes y situaciones urbanas, con los modelos musicales del teatro lírico que mejor conocían⁹⁴.

El dinamismo que infundió la actividad lírica influyó notablemente en el intento de resolver el problema de una música nacional, planteado de manera más frontal y prolífica en el teatro. Los temas urbanos habían sido incorporados no solo en el teatro sino también en la producción novelística que marcaron un hito en la tensión ciudad-campo con la novela *Manuela* de Eugenio Díaz publicada por entregas en la revista *El Mosaico* en 1860⁹⁵. Así, con sus recientes logros, en 1867 Ponce de León partió a París con el objetivo de completar su formación. Al mismo tiempo se publicaba la novela *María* de Jorge Isaacs que catapultó en pocas semanas la fama del escritor y que, a la postre, le permitió entrar a los registros de las obras canónicas del romanticismo hispanoamericano. Según los recuerdos de Luciano Rivera Garrido, Isaacs “se convirtió en uno de los hombres más admirados y solicitados por la sociedad bogotana”. Los 800 ejemplares de la primera edición se vendieron como pan caliente. Por los mismos días Osorio se esforzaba en formar una audiencia para la ópera a través de sus comentarios de prensa que, según Torres, eran “un verdadero diccionario de ópera”, con Bellini como el modelo del género⁹⁶. Sin embargo, momentáneamente Isaacs acaparó la atención de esa misma audiencia, con música de Bellini como fondo. El testimonio de Rivera Garrido, parafraseado por María Teresa Cristina, es elocuente:

“durante una representación de la ópera *Norma*, estando el teatro colmado por lo más granado de la sociedad bogotana y habiendo empezado ya el primer acto, en el mismo momento en que la prima donna iniciaba el aria *casta diva*, tres caballeros entraron a un palco que había permanecido desocupado, entonces todas las miradas se dirigieron hacia ese punto y por el teatro ‘se oyó un ruido sordo’ producido por el público que pronunciaba el nombre de Isaacs”⁹⁷.

⁹³ “Teatro,” *La República*, 10 de julio de 1867, 8, citado en Lamus, *Teatro del siglo XIX*, 428.

⁹⁴ Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle,” 294.

⁹⁵ Un breve comentario sobre este vuelco en Jorge Orlando Melo, “Apariencia y simulación en las novelas sobre Medellín de Tomás Carrasquilla” (conferencia leída en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, abril 8 de 2008), consulta: mayo 3 de 2013, http://www.jorgeorlandomelo.com/carrasquilla.htm#_ftn1

⁹⁶ Sobre los artículos de Osorio ver un breve listado y los comentarios de Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle,” 107 y 356.

⁹⁷ Luciano Rivera Garrido, “Jorge Isaacs (Reminiscencias),” en *Impresiones y recuerdos de Cali* (Cali: Carvajal & Cia., 1968), 291-92, citado en María Teresa Cristina, “Introducción” a *María*, Jorge Isaacs, *Obras completas* vol. I (Bogotá: Universidad Externado de Colombia / Universidad del Valle, 2005), xxxi.

El novelista desplazó así el poder que podía tener la música, nada más y nada menos que de frente a una de las arias más emblemáticas del siglo XIX. Con poco eco en un discurso canónico, Ponce de León, Osorio y Figueroa trataban de responder al mismo problema desde la música, ya no desde el virtuosismo instrumental sino a la sombra de la zarzuela con la contribución de las compañías de ópera italiana. A todas luces, en el plano cultural, los literatos llevaban la delantera.

4 AUSENCIA, INVENCION Y FRACASO DE UN CANON

Aunque los “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” eran ante todo una narrativa sobre el pasado, Juan Crisóstomo Osorio no resistió concluir su escrito con un lapidario, sucinto y varias veces citado juicio crítico que anticipó varios debates desencadenados en las décadas siguientes: “Hoy la música se halla muy adelantada. No la tenemos nacional, pero la tenemos”¹. Estas palabras tuvieron gran eco en “Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia” de Sergio Arboleda, quien luego de una declaración de propósitos, entró en materia con una frase igualmente cortante y hasta premonitrice: “En verdad no tenemos en música ni Mozarts, ni Rosinis [sic.], ni aún Paganinis”².

Tales conclusiones tomaron nuevo rumbo poco después. El 23 de septiembre de 1882 Rafael Pombo anunció la inesperada muerte de José María Ponce de León con una corta biografía en la que lo enaltecía como “el más inspirado y poderoso genio que el país ha producido en la más universal de las artes, la de Palestrina y Mozart”³. En abril del año siguiente Alberto Urdaneta (1845-87) dedicó casi todo un número de su *Papel Periódico Ilustrado* a honrar la memoria de Ponce de León, en una especie de trabajo monográfico del que nunca antes había sido objeto un músico colombiano. Para la ocasión reprodujo varios materiales de y sobre el compositor, entre ellos varios discursos, homenajes, textos necrológicos (incluida la biografía Pombo), un retrato, un par de partituras y un esbozo de un monumento a construirse en el cementerio de Bogotá (proyecto que nunca llegó a realizarse)⁴.

El mismo año Caicedo Rojas publicó una emotiva semblanza biográfica sobre el pianista y compositor Joaquín Guarín en el primer volumen de sus *Escritos escogidos*, en la que siguió el mismo tono laudatorio que usó Pombo con Ponce de León: “dejó [...] en pos de sí la estela luminosa del genio, que, como cauda del cometa, le acompaña en todas las condiciones de la vida”⁵. Aunque los textos de Pombo y Caicedo Rojas en realidad eran reelaboraciones, avanzaron

¹ Osorio, “Breves apuntamientos,” 178.

² Sergio Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes,” 444-45.

³ Rafael Pombo, “José María Ponce de León,” *El Conservador*, septiembre 23 de 1882; reproducido en *Papel Periódico Ilustrado* 37 (1883): 198-99.

⁴ *Papel Periódico Ilustrado* 37 (1883).

⁵ José Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” en *Escritos escogidos*, Vol. 1: Apuntes de Ranchería; Noticias Biográficas; Artículos varios (Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1883), 329.

en la transformación de la sucinta necrología para reintroducir la semblanza biográfica y la biografía en el panorama de la escritura sobre la música en el país.

Este capítulo está dedicado a rastrear las circunstancias que llevaron, en escasos cuatro años, a un tránsito entre las opiniones de Osorio y Arboleda sobre la ausencia de “grandes compositores” nacionales, a la exaltación de dos músicos como “genios” que se sumaron a la hagiografía patria para abrir en ella un imaginario panteón musical nacional. Como todos estos escritos fueron un punto de llegada, una conclusión luego de una larga experiencia, necesariamente revisaremos los años 1860 y 1870, aunque nos centramos esta vez en otros temas, entre ellos, las formas de reflexión a propósito de la música, la fallida institucionalización musical en el seno del Estado y el contexto político e ideológico. Primero nos detendremos en el perfil de los hombres de letras y en sus vínculos con el campo literario, para luego continuar con el contexto político e ideológico que determinó los intentos de una fallida institucionalización artística, y finalmente examinar el ámbito editorial de los textos y su contenido.

Las redes de una élite de letrados

Osorio, Arboleda, Pombo, Caicedo Rojas y Urdaneta hacían parte de un pequeño círculo homogéneo en sus intereses culturales y artísticos más generales. Lo primero que hay por señalar es que los lazos más fuertes entre los hombres de letras inclinados a tratar asuntos musicales no se dieron en el campo musical sino en terrenos externos o aledaños a la actividad musical. En un primer plano estaban convocados por los círculos sociales capitalinos y sus derivaciones intelectuales. Como hemos visto en los capítulos anteriores, con fisuras y varios contratiempos, de estos círculos emanaron proyectos de alto impacto cultural e ideológico: la educación en todos sus niveles, los impresos en sus diversas formas y las instituciones culturales y artísticas en sus fases primigenias. Como hombres públicos, sus arenas de debate siempre fueron aquellas en donde se ponían a prueba los mecanismos de legitimación y disputa simbólica. No abandonaron su perfil de publicistas (periodistas); la publicación en periódicos y revistas fue su estrategia más constante y segura para exponer y expandir sus convicciones e intereses ante la sociedad. Si bien publicar en el siglo XIX era una actividad de altos riesgos y de habituales pérdidas económicas, representaba ganancias en cuanto a capital político y cultural. En un opúsculo, un artículo de prensa o un libro, quedaban demostradas capacidades intelectuales, simpatías políticas y, si las había, inclinaciones críticas.

Fue así como, para finales de los años 1870, Pombo y Caicedo Rojas llegaron a gozar de una abultada respetabilidad como para arbitrar, en forma y contenido, valores canónicos en la literatura y, como apéndices, en las bellas artes y en la música. Ejercieron como comentaristas y hasta podría decirse que como tempranos críticos; en ocasiones crearon textos que llegaron a ser

musicalizados; fueron educadores, gestores, organizadores y promotores de instituciones y actividades musicales; y de paso, apoyaron la configuración de una iconografía musical, pequeña pero significativa, con el objetivo de fraguar la creación de íconos nacionales. Osorio se situó en el mismo entramado cultural, pero su perspectiva y trayectoria se diferenció por ser primero músico y luego, hombre de letras desde la música. Arboleda y Urdaneta eran casos aparte; ambos venían de familias de hacendados. Arboleda se destacó como político, abogado, profesor y militar, mientras Urdaneta como artista, precursor de la institucionalización de la enseñanza artística, editor y militar.

La dificultad para caracterizarlos proviene tanto de las diferencias en sus perfiles como de la aplicación de modelos que no siempre se acoplan satisfactoriamente a la realidad latinoamericana. La historiografía anglosajona ha avanzado en sus propios términos. Si extendemos los argumentos de Brown, todos ellos serían otros de los representantes de una "afectación cultural" que derivó en una "tradicción cortés", proclive a "cultivar la finura de la expresión en verso y en prosa"⁶. Henderson los incluyó dentro de aquellos que, en su visión de mundo, compartían "una concepción victoriana, que trascendía el país"⁷, concepción alimentada varias veces a través del mítico título de "Atenas Suramericana" que, a pesar de los capitalinos, no sólo recibió Bogotá en boca de extranjeros⁸. Esta comparación con la Grecia clásica fue otra de las formas de representar una realidad en la que el mundo de las letras confirió un poder con implicaciones mucho más amplias que las letras en general y las artes en particular.

Entre otros, Gonzalo Sánchez ha subrayado cómo, a finales del siglo XIX, "la gramática y el estudio de la lengua en general, sumados a una visión católica y jerarquizada de la sociedad y el culto al *cachaco* de las buenas maneras, eran un componente esencial del poder, cuando no el criterio de reordenamiento del mismo"⁹. De igual forma, los nexos con el poder político jalonaron unos criterios para la estructuración del poder cultural, que unos cuantos detentaron en el plano musical público, un poder ciertamente relativo y con límites impuestos por las dinámicas propias de la práctica musical. No por casualidad Osorio y Pombo tuvieron lazos directos con políticos

⁶ Jonathan C. Brown, "The Genteel Tradition of Nineteenth Century Colombian Culture," *The Americas* 36, 4 (1980): 445-64.

⁷ James D. Henderson, *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006), 35.

⁸ Sobre el título de "Atenas Suramericana" y sus equivalentes, "Atenas de América del Sur" y "Atenas Neogranadina", ver Augusto Montenegro González, "La Atenas Suramericana. Búsqueda de los orígenes de la denominación dada a Bogotá," *Memoria y Sociedad* 7, 14 (2003): 133-43; y Carlos Rincón, "Las etapas del mito cultural entre la invención de l'*Athènes néo-granadine* por Élisée Reclus y la Atenas de la América del Sur de Rafael Carrasquilla," en *Íconos y mitos en la invención de la nación en Colombia* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014), 241-80.

⁹ Gonzalo Sánchez, "Intelectuales... poder... y cultura nacional," *Análisis Político* 34 (1998): 102-03.

prominentes, Caicedo Rojas incursionó en la política a mediados del siglo, Urdaneta hizo política desde las armas y Arboleda la hizo tanto en el gobierno como en el campo de batalla.

Como lo ha estudiado con agudeza Malcolm Deas, las letras y la política eran esferas de acción profundamente interconectadas en el siglo XIX. Deas trae a colación cómo la gramática, la filología clásica y la literatura le valieron a Miguel Antonio Caro –contertulio de Pombo, Caicedo Rojas y Arboleda– un instrumento útil para llegar a ser presidente de la República y una afilada arma para la defensa de su conservadurismo ultramontano en medio de los debates legislativos frente a un liberal radical como el general Rafael Uribe Uribe (1859-1914)¹⁰. En el mismo círculo se destacó José Manuel Marroquín –primo y, a la vez, cuñado de Osorio–, profesor de colegio como Caro, para quien también el prestigio literario y gramático fueron componentes importantes en su llegada a la presidencia desde la que tuvo que sortear la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y su inmediato desenlace en la Separación de Panamá (1903). Ante los reclamos de tales episodios, Marroquín (un “cachaco de buenas maneras”) se defendió haciendo uso de su elocuencia con un apunte tan célebre como desconcertante: “Puedo decir lo que muy pocos estadistas: recibí un país y le devolví al mundo dos”¹¹. La famosa anécdota corrobora cómo no solo las letras en los impresos y la oratoria aparecían en el debate partidista, sino también unas formas de conversación en código local, coloreadas de humor, sátira y hasta de cinismo sublimador. Círculos sociales, conocimientos, creencias religiosas y etiquetas de comportamiento conformaron una serie de variables manipuladas en pos de una credibilidad y de un estatus que atravesaron, como un hilo continuo, los entramados de la política, la cultura, las artes y la música.

Estos lazos literarios y políticos se cerraron aún más en uniones matrimoniales¹². En ocasiones, continuaron o terminaron siendo familiares, situación que los llevó a crear redes de apoyo en “dinastías” de una élite con varios filones de auto-reconocimiento, entre ellos, aquel que Martínez ha denominado el “nacionalismo cosmopolita”¹³. Pombo y Arboleda eran primos hermanos, miembros de una larga y tradicional línea caucana de raigambre colonial, protagonista en las guerras de emancipación. Los vínculos europeos, ya fuesen con una intención comercial, cultural o política, les dieron las bases para verse a sí mismos como los responsables de liderar procesos de gran impacto en vastos sectores de la población colombiana. Sentían una responsabilidad histórica que los hacía arquitectos de un futuro, primero esbozado en términos de

¹⁰ Malcolm Deas, “Miguel Antonio Caro y amigos: del poder y la gramática,” en *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993), 25-60.

¹¹ Deas, “Miguel Antonio Caro y amigos,” 33.

¹² Algunos de los árboles genealógicos pueden revisarse en Iván Restrepo Jaramillo, *Genealogías de Antioquia, Colombia*, consulta: enero 15 de 2014, <http://gw.geneanet.org/ivanrepo>.

¹³ Martínez, *El nacionalismo cosmopolita*.

patriotismo, combinado luego con un nacionalismo temprano. De un sector acomodado, terrateniente, ilustrado, aristocratizante y con prebendas en la burocracia de finales del siglo XVIII, pasaron directamente a la burocracia y las élites republicanas.

Movido por inquietudes intelectuales y científicas, Lino de Pombo, padre de nuestro poeta, integró la élite ilustrada del Virreinato en su ocaso. Comprometido con las guerras independentistas, fue condenado, absuelto y exilado gracias a sus conexiones de sangre con una estirpe que lo hacía parte de los círculos nobiliarios hispánicos. Durante su exilio en España se convirtió en el primer ingeniero colombiano con título que lo acreditaba como tal¹⁴. Su presencia se destacó en el país al trabajar en la modernización de muchas de las instituciones estatales y en la formación de un grupo de expertos en los campos científico y técnico¹⁵. En contravía con los deseos de su padre, Rafael se inclinó por la literatura, actividad que no alcanzaba a una profesión viable sino un pasatiempo especializado que debía sustentarse en labores consideradas útiles como la educación y la burocracia¹⁶.

Aunque las líneas genealógicas de Caicedo Rojas y Urdaneta fueron diferentes, tenían todo el peso necesario para permanecer en un sector social alto, anclado a distintas formas de poder. Como hemos mencionado, Caicedo Rojas era sobrino del arzobispo Fernando Caicedo y Flórez, y sobrino segundo del general y presidente Domingo Caicedo. Urdaneta pertenecía al tronco del general venezolano y también presidente Rafael Urdaneta (1788-1845). Domingo Caicedo y Rafael Urdaneta fueron primeras figuras gubernamentales cuando la utopía bolivariana de la Gran Colombia vio su fin en medio de conflictos entre facciones fieles al Libertador y los partidarios del general Santander¹⁷. En 1872 el matrimonio de Urdaneta con Sofía Arboleda Mosquera (1854-1875) acercó por un tiempo al hacendado, artista y militar con los Arboleda y los Mosquera, dos de las familias más poderosas del siglo XIX, una de ellas encabezada por el controvertido general y cuatro veces presidente, Tomás Cipriano de Mosquera, dueños de inmensos territorios en el Cauca y unos de los más grandes esclavistas de su tiempo¹⁸.

¹⁴ Héctor H. Orjuela, *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo*, vol. I, 4-5.

¹⁵ Varias menciones sobre Lino de Pombo en Safford, *El ideal de lo práctico*.

¹⁶ Orjuela, *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo*, 23.

¹⁷ El general Rafael Urdaneta era tío segundo de José María Narciso Urdaneta Camero, padre de Alberto Urdaneta. Ver *Acnestry*, consulta: enero 14 de 2014, <http://www.ancestry.com/>. Sobre la coyuntura que unió a Rafael Urdaneta y Domingo Caicedo ver Safford, *El Ideal de lo práctico*, 281-83.

¹⁸ María Fernanda Urdaneta, *Alberto Urdaneta. Vida y obra* [Catálogo de exposición] (Santafé de Bogotá: Banco de la República, 1992).

Por supuesto, no todas estas uniones, coloreadas de fastuosas bodas y buenas promesas, tuvieron un final feliz. En medio de muertes repentinas, negocios fracasados, cruentas guerras civiles y conflictos personales, dichos lazos se fracturaron sin remedio. Sin haber dejado descendencia, Sofía Arboleda falleció poco después de sus nupcias con Urdaneta, hecho que motivó tensiones por la herencia de sus objetos personales¹⁹. Julio Arboleda (1817-62), hermano de Sergio y aliado político de Lino de Pombo a mediados del siglo, murió asesinado en confusos episodios en los que muy probablemente estaba implicado su tío y más férreo contradictor, el general Mosquera²⁰. También en 1862 murió Lino, su hijo era destituido de su cargo de secretario de la legación colombiana en Estados Unidos durante la presidencia a la que llegó Mosquera luego de la guerra civil que dio inicio al Olimpo Radical con la constitución de Rionegro (1863)²¹.



IMAGEN 4-1. J[osé] M[anuel] Marroquín por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1880. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_168.pdf, consulta: febrero 14 de 2015.

Otro matiz de tradicionalismo hispánico asentado en los apellidos, las posesiones y, como dijimos, la silla presidencial, lo encontramos en los valores que Marroquín (IMAGEN 4-1) defendió desde su legendaria hacienda Yerbabuena. Los jardines y rincones de este apacible lugar en las inmediaciones de la altiplanicie bogotana fueron escenarios de tertulias literarias y musicales en las que participó Osorio, descendiente de una familia “honorable” pero venida a menos. José Alejandro Osorio (1790-1863), padre de Juan Crisóstomo, ligado a los Ricaurte y los Nariño, ocupó altos cargos en el aparato estatal. Fue ministro de gobierno y de guerra, miembro de la Corte Suprema de Justicia, representante al Congreso y delegatario en convenciones constitucionales y legislativas²². Mientras los Osorio darían lugar a

¹⁹ Pilar Moreno de Ángel, *Alberto Urdaneta* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972), 35.

²⁰ Un ejemplo de los lazos familiares e íntimos de los Mosquera y Arboleda son las cartas citadas y analizadas en William Lofstrom, *La vida íntima de Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878)* (Bogotá: Banco de la República / El Áncora Editores, 1996), 179 y ss.

²¹ Orjuela, *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo*, 55.

²² Marroquín, *Don José Manuel Marroquín íntimo*, 19.

un linaje de impulsores del teatro²³, los Marroquín continuarían celebrando su pasado social, literario y político. No es coincidencia que el antiguo caserón y una mínima parte de los terrenos originales de la hacienda Yerbabuena los veamos hoy transformados en una de las sedes del Instituto Caro y Cuervo en donde estudiosos se dedican a continuar el legado de los filólogos y gramáticos colombianos.

Desde el punto de vista social y político varios de los contornos y fracturas de esta élite, que en algún punto entró en las letras como actividad preciada y potente, han quedado bien ilustrados por Palacios en su sugerente estudio sobre Jorge Isaacs, otro literato que se hizo memorable para la música nacional por su breve y muchas veces citada exposición sobre los orígenes del bambuco que consignó en su novela *María*. Las comparaciones son aquí pertinentes y elocuentes. Palacios relativiza el poder ligado al mundo de las letras, pero también reconoce cómo “una buena gramática o un par de sonetos podría, en algún momento, contar por sí mismo” como vehículo para escalar al margen de la “calidad y cantidad” de propiedades²⁴. Este fue ciertamente el caso de Caicedo Rojas, un burócrata y educador de quien se hablaba más por su personalidad y sus alcances en la literatura, que por cualquier otro atributo. La figura de Isaacs ofrece otro perfil en su ascendencia y sus aspiraciones. Era hijo de Henry George Isaacs Adolfous (ca.1800-61), un inglés jamaiquino y judío sefardí converso al catolicismo, que había subido rápidamente a las élites de la sociedad caleña gracias a sus negocios mineros, al comercio y a la adquisición de tierras.

Palacios pone en tensión los términos “caballero” y “burgués” para caracterizar a Isaacs, literato pero también político, comerciante y militar. Ambas nociones se ajustan al talante y las ambiciones del personaje que pretende desentrañar. Si se mira desde la perspectiva de los estereotipos victorianos, dice Palacios, el caballero y burgués colombiano no equivalía al empresario industrial del siglo XIX (que asumió, cuando le convino, valores del antiguo régimen) pues pocos fueron los industriales colombianos en un país preindustrial. A pesar de sus esfuerzos e ideales, las circunstancias concretas de todos estos hombres no estaban ligadas a la fabricación de mercancías, sino a la extracción y exportación de materias primas, las finanzas, al ámbito del comerciante y a blindar estas actividades en el foro político²⁵.

De manera modesta allí encajó Jorge W. Price, otro descendiente de ingleses, acérrimo religioso, funcionario y comerciante pudiente, que se convirtió en un aficionado a la música por herencia familiar, condición que lo llevó a trabajar por su institucionalización como recuerdo

²³ Sobre los Osorio y los Ricaurte en el teatro véanse las menciones de José Vicente Ortega Ricaurte, *Historia crítica del teatro en Bogotá* (Bogotá: Talleres de Ediciones Colombia, 1927).

²⁴ Marco Palacios, “Caballero sin reposo: Jorge Isaacs en el siglo XIX colombiano,” *Historia Mexicana* 62, 2 (2012): 696.

²⁵ Palacios, “Caballero sin reposo,” 675.

nostálgico de las acciones de su padre, Henry Price, en la Sociedad Filarmónica (1846-1857)²⁶. No era arriesgado en sus negocios, ni descollante en las letras, ni un acaudalado como Arboleda, pero como Pombo, Caicedo Rojas, Urdaneta y el mismo Arboleda, se situó en las antípodas ideológicas de Isaacs cuando éste se encontraba, en sus años post-*María*, militando en la filas maltrechas del liberalismo radical y tratando de recomponer infructuosamente una dilapidada fortuna familiar.

En sus formas de actuar en la escena pública, Arboleda y Urdaneta eran semejantes a Isaacs en la economía y la política. Fueron personajes que se movieron en las dinámicas de los hacendados y comerciantes, y cuando las circunstancias lo exigían, en los ejércitos partidistas enfrentados en guerras civiles. Por contraste, Caicedo Rojas y Osorio entraron en contacto con Isaacs en los cenáculos literarios. Hicieron parte de la élite bogotana mientras Isaacs tuvo una relación ambigua y distante con el entorno capitalino, situación que supieron conjurar con éxito Pombo y Arboleda, provenientes de familias regionales de gran influencia nacional que no cayeron en las desgracias económicas de los Isaacs ni quedaron a la zaga ideológica en un país que daba un tránsito neotradicionalista con la Regeneración.

Otras diferencias, aún más importantes para su desempeño en el mundo musical, se dieron en los contornos de su vocación. Pombo y Caicedo Rojas no se equipararon al intelectual beligerante y combativo en la política, evocado en los comentarios de Sánchez y Deas, y ejemplificado en Arboleda, Urdaneta, Caro e Isaacs. Se codearon con ellos, unos políticos para quienes las letras constituían potentes recursos para la competencia en la arena partidista, pero se diferenciaron de ellos pues las contiendas belicistas no sedujeron a Pombo ni a Caicedo Rojas, al menos desde su etapa de madurez. No las animaron ideológicamente desde la prensa al estilo de Caro o de Isaacs, pero tomaron sus propias posiciones críticas con una prosa frontal. Como ya hemos mencionado (ver Capítulo 3), en su juventud Caicedo Rojas peleó del lado gobiernista en la Guerra de los Supremos (1839-1842), momento que recordaría como “devaneos y coqueterías de la edad adolescente” impulsados por un “espíritu de partido, como el espíritu de cuerno de ciervo, como que entontece y embarga la sensibilidad”²⁷. Marroquín corroboró estas palabras cuando destacó cómo la fama del literato era “más fuerte que las prevenciones y antipatías de partido”²⁸. Se trataba de un personaje singular al soslayar, cuanto más pudo, las confrontaciones inherentes a los cargos públicos que ocupó y a los omnipresentes debates ideológicos a los que se vinculó.

²⁶ Martínez Montoya, “Reseña histórica sobre la música en Colombia,” en *Anuario. Academia Colombiana de Bellas Artes*, vol. I (Bogotá: Imprenta Nacional, 1932), 72-73.

²⁷ José Caicedo Rojas, “Antonio J. Caro,” *Apuntes de ranchería*, 145.

²⁸ José Manuel Marroquín, “Prólogo” a *Poesías de José Caicedo Rojas*, t. III de *Parnaso colombiano* (Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1869), xiii-xiv.

Lo mismo puede decirse de Pombo a quien, a lo largo de su vida, le debieron resonar los consejos de su padre: “evita cuestiones de partido i cuestiones de relijión, evita relaciones de intimidad con personas que no están a tu nivel i cultiva las que te sean honrosas. La base y punto de partida de tu carrera en el mundo no puede ser otra que la buena reputación en saber, en conducta i en laboriosidad”²⁹. Como Caicedo Rojas, en su juventud Pombo participó en la reacción anti revolucionaria en contra del general Melo en 1854. Aunque gratificada por el ex presidente Alcántara Herrán, con quien partió como miembro de la legación colombiana a Estados Unidos, nunca más volveremos a ver a Pombo empuñando las armas sino la pluma.

Luego de los coqueteos con el omnipresente liberalismo de mediados de siglo, Caicedo Rojas y Pombo estuvieron comprometidos con convicciones conservadoras desde un filón civilista. A todas luces, se inclinaron a la educación, la literatura, el periodismo y las artes, y desde allí lograron acercar, al menos de manera eventual, a irreconciliables políticos. Aquí reside la diferencia fundamental con sus contertulios seducidos por la política o por ambiciosos y muchas veces quiméricos proyectos económicos. Sus actividades, consecuentes con la proyección de las imágenes que crearon de sí mismos, no estaban directamente enraizadas a la cotidianidad de hacendados, comerciantes o manufactureros, que hicieron de las aspiraciones de Isaacs un fracasado burgués, de Arboleda un potentado terrateniente e influyente ideólogo político, y de Urdaneta otro terrateniente y hasta un renovador de sistemas de producción agrícola³⁰. Sin embargo, el mundo social y cultural del que provenían, al que pertenecían y para el que escribían, se situaba en dicho entramado. En el sentido que Palacios cita a Bourdieu, hicieron parte de las filas intelectuales que constituían una “fracción dominada de la clase dominante”³¹. Y, lo más importante, como parte de esa fracción que dominó en las letras, intentaron darle a los campos literario, artístico y musical un nicho profesional sin examinar las implicaciones sociales de ese mundo. Estaban aprisionados en ambigüedades que producían las promesas de una realidad capitalista y burguesa, cuyos obstáculos para un progreso “continuado y presumiblemente ilimitado”, según palabras de Hobsbawm³², parecían haberse disipado en la mirada europea,

²⁹ Tanto la Carta de Lino Pombo a Rafael, fechada en agosto 23 de 1853, como sobre su partida a Estados Unidos, ver Orjuela, *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo*, 23 n77 y 31.

³⁰ Cuando Urdaneta asumió la hacienda Buenavista, en el municipio de Cota, intentó implementar técnicas de producción novedosas y unió a ellas su interés editorial fundando el periódico *El Agricultor* junto al famoso político liberal y hombre de negocios, Salvador Camacho Roldán. Ver Moreno de Ángel, *Alberto Urdaneta*, 24.

³¹ Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005), 160, citado en Palacios, “Caballero sin reposo”, 667.

³² Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914* (Buenos Aires: Crítica, Grijalbo Mondadori, 1998), 17.

aunque en la realidad colombiana esas promesas se traducían en las contradicciones y los apuros inherentes a un fluctuante e incierto capitalismo periférico.

La música en las palabras

Los hombres de letras dedicados en algún momento a comentar asuntos musicales estaban plenamente conscientes de que, según la apreciación de Lemperière, como grupo “no se distinguían sólo por su rango o sus rentas, sino también por su funcionalidad y sus conocimientos, así como por las instituciones en las que se desempeñaban”³³. Como hemos visto en las páginas anteriores, los escritos y las acciones de Caicedo Rojas, Pombo y Osorio hacían parte de manifestaciones públicas con las que apuntaban a construir y reafirmar su lugar de autoridad en la cultura y a ejercer su papel ya sea de orientadores y/o gestores. El dominio de la escritura y la presencia en el impreso eran un potente mecanismo de poder instituido desde tiempos coloniales, según la conocida fórmula de Ángel Rama³⁴.

En este contexto, la cosificación de los objetos en signos lingüísticos conformó un mundo difícil de franquear para los músicos de oficio. Sin embargo, cuando se era hombre de letras entregado a escribir sobre música, los encuentros entre *ciudad real* y *ciudad letrada* no eran tan fáciles de resolver, especialmente por la imposición de reducir la música a significados semánticos. En este ejercicio de referirse a un sistema de signos a partir de otro, las soluciones se dieron en varios géneros de escritura que cambiaron y se enriquecieron en el transcurso de los años 1850 a los años 1870. A la necrología, la poesía, el cuadro de costumbres y el comentario musical de mediados del siglo, se añadieron el ensayo literario, el comentario musical con betas más críticas, la semblanza biográfica y la biografía, la historia literaria e incluso la novela (un género de poco prestigio, al menos hasta finales de los años 1850, pero fundamental en la construcción de lo nacional en las décadas siguientes).

Un caso particular y tal vez aislado, es la necrología de Eugenio Salas (1813-43) publicada en 1843 en el periódico *El Día*, nota que superó la consuetudinaria lamentación breve para alcanzar poco más de mil palabras. No solamente rindió un tributo a un músico sino que ofreció datos básicos y precisos sobre su vida, empleó las palabras “genio” y “talento” para calificar unos potenciales truncados por una muerte inesperada y, de paso, describió la condición social y valoración cultural del oficio musical con una exactitud difícilmente presente en otros testimonios

³³ Annick Lemperière, “Los hombres de letras hispanoamericanos y el proceso de secularización (1800-1850),” en *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 1, ed. Jorge Myers (Buenos Aires: Katz Editores, 2008), 242.

³⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998).

de la época³⁵. Aunque casi nada sabemos del autor más allá de las iniciales C. S. con que firmó y de su devoción religiosa expresada en algunos apartes del texto, esta necrología debe considerarse un buen antecedente de la semblanza biográfica y la corta biografía musical.

Según el escrito, Salas realizó estudios en gramática y filosofía (estudios básicos) para culminar su formación en jurisprudencia, “profesión que no encuadraba bien con sus afectos e inclinaciones”. Unas disposiciones irrefrenables lo llevaron a abandonar una profesión prometedora y de alto prestigio. Se dedicó entonces “a cultivar con esmero las artes, y particularmente la música y el grabado”. Como intérprete fue “aplaudido más de una vez, cuando en la orquesta oía resonar su dulce flauta con la mas brillante y perfecta ejecución, y como compositor dejó obras “dignas del mejor teatro”, pero ante la ausencia de una orquesta estable en la ciudad, su música se escuchó especialmente en el coro del Convento de Santo Domingo, del que se hizo cargo por varios años, “el coro más lucido de esta capital”³⁶. Como grabador, había sido el precursor en la edición de partituras de la ya mencionada *La lira Granadina*.

Resulta sintomático que el autor no usó las palabras “historia” y “nacional” para exaltar al músico, sino “patria” y “memoria”. Como lo recalcó, era necesario conservar y aprender del pasado, pues de lo contrario todo seguiría cayendo en el lugar común de los consabidos arrepentimientos póstumos que, por las condiciones del país, dejaban a la deriva a músicos destacados. La necrología tomaba así un rumbo pedagógico y moralizante, en el que la memoria debía quedar fijada en escritos para la posteridad, elemento colindante con la historia erudita que se fraguó desde la Independencia en un trabajo como el de José Manuel Restrepo, con miras a medir las actuaciones de los hombres para valorar en ellos sus cualidades personales y su heroicidad³⁷.

Sin que se haya afianzado la necrología como para suscitar un culto a músicos fallecidos, y sin que el comentario musical haya sido una actividad especializada y mucho menos profesional, la poesía irrumpió desde muy temprano con alusiones musicales en las primeras colecciones antológicas. Tal es el caso de *El parnaso granadino. Colección escojida de poesías nacionales* editado en 1848 por el boyacense José Joaquín Ortiz (1814-92), la primera antología poética colombiana que,

³⁵ C.=S, “Tributo al genio,” *El Día*, marzo 26 de 1843, 4-5.

³⁶ C.=S, “Tributo al genio”, 5.

³⁷ Sobre la historiografía de la época, ver Jorge Orlando Melo, “Historia. Colombia,” en *Diccionario Político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850. [Iberconceptos I]*, dir. Javier Fernández Sebastián (Madrid: Fundación Carolina - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009), 622 y ss.

entre otros, Hugo Achugar agrupa dentro de los “parnasos fundacionales”³⁸. Estar allí incluido era una forma de asegurar una permanencia en el tiempo, salvando así textos que quedarían en muchas ocasiones perdidos en alguna hoja manuscrita o en una página cualquiera de una publicación periódica. Aunque el contenido de una antología recaía en la responsabilidad de un editor que recopilaba y seleccionaba materiales, sus opciones estaban determinadas por una comunidad de escritores y escritoras que entregaban sus textos, autorizaban su publicación o buscaban estar presentes en ella. *El parnaso* compilado por Ortiz era una consecuencia de sus relaciones más cercanas, pero también, una preocupación por sentar modelos colectivos que, de otra forma, difícilmente hubieran existido.



IMAGEN 4-2. Interior Santaferño, Ramón Torres Méndez, 1849. Óleo sobre cartón, Museo Nacional de Colombia, reg. 2096. Tomado de Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá* (1538-1938), 46.

Además de fijar un repertorio de nombres, los parnasos también fijaron un repertorio de temas. En su antología Ortiz incluyó un poema titulado “Piano” de Francisco Javier Caro (1750-1826), abuelo del político y poeta José Eusebio Caro y bisabuelo de Miguel Antonio Caro. Éste constituye una típica representación de lo musical que, una vez más, como en el texto sobre Salas, precedió las ideas sobre la música nacional, tal y como se comenzaron a concebir a partir de finales de los años 1840. A través de dejes sentimentales, de una contemplación extasiada y sumergida en una evidente tensión erótica, Caro construye una escena íntima de un hombre que mira embebido a una mujer sentada tocando un piano. Luego de admirarla, la mujer desaparece en la oscuridad y el misterio de una habitación. La representación es coherente con la realidad de la visita doméstica y el cortejo del siglo XIX,

en la que la figura femenina y el piano eran una dupla fundamental en práctica musical, la elaboración literaria y la representación artística (IMAGEN 4-2)³⁹.

³⁸ Hugo Achugar, “Parnasos fundacionales, letra, nación y Estado en el siglo XIX,” *Revista Iberoamericana* 63, 178-79 (1997): 13.

³⁹ Francisco Javier Caro, “Piano,” en *El parnaso granadino. Colección escogida de poesías nacionales*, ed. por José Joaquín Ortiz (Bogotá: Imprenta de Ancizar, 1848), 94-96.

El mismo entorno social de la visita y tertulia doméstica fue tema del costumbrismo, heredado de los modelos españoles que adoptó Caicedo Rojas, “el Mesonero Romanos colombiano”⁴⁰. Uno de los mejores y más tempranos ejemplos es “El duende en un baile” (1846) que Caicedo Rojas elaboró especialmente para *El Duende*, el ya mencionado periódico que fundó con Domingo A. Maldonado⁴¹. El tono crítico del costumbrismo que aquí medió con el relato de ficción y como antecedente de la novela, se desplegó en una descripción pormenorizada y jocosa de “un baile que un administrador de aduana llamaría *entrefinos*: es decir, ni baile de buen gusto, ni baile de candil, ni baile de buen tono, ni baile capuchunesco de aquellos en que la última contradanza se baila como el *miserere*, en tinieblas y cantando la polisona”. Caicedo Rojas enumeró los distintos tipos de baile como el vals, el vals del país, la contradanza, la capuchinada y la polca⁴². Como aclararía años después, los escritos de costumbres tenían la intención de “pintar y corregir los usos y manera de vivir de la sociedad moderna y contemporánea”, a través de un “*castigat riendo mores que se aplica á la comedia*”⁴³.

Dentro de otra vertiente se publicaron los ya comentados cuadros de costumbres y poemas de Caicedo Rojas, Juan Francisco Ortiz y Pombo, con una intención claramente nacional por encima de lo patriótico. Basta apuntar que todo ello giraba en una serie de tensiones binarias (ciudad-campo, viejas costumbres-modernización, nacional-extranjero, capital-pueblo, centro-provincia) en las que se echó a andar la creatividad literaria hacia la ficción y la figuración poética, o hacia la tendencia descriptiva que incluso llegó a compartir elementos con el relato de viajes en sus propósitos “etnográficos”, como bien lo ilustra el que publicó por entregas en *El Neogranadino* Manuel Ancízar, integrante de la Comisión Coreográfica⁴⁴. Lo destacable es la inclusión de algunos de estos materiales en los parnasos fundacionales, objetos literarios cuyo horizonte era establecer unos cánones culturales y principios de autoridad que confluyeron en la fundación del Liceo Granadino (1856) y el segundo intento de una Academia Nacional (1857).

⁴⁰ Así lo calificó brevemente, por ejemplo, Lázaro María Girón, *Museo-taller de Alberto Urdaneta*, 29. Algunas publicaciones posteriores que usan el mismo calificativo son: Antonio Gómez Restrepo, “José Caicedo Rojas,” en *Crítica literaria* (Bogotá: Editorial Minerva, 1935), párr. 5; Orlando Gómez-Gil, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana: desde los orígenes hasta el momento actual* (New York: E. Holt, Rinehart and Winston, 1968), 345.

⁴¹ Flor María Rodríguez-Arenas, “La autobiografía ficticia en *El Duende* (1846), periódico colombiano del siglo XIX,” *Cuadernos de Literatura* 9, 18 (2005): 101-19.

⁴² José Caicedo Rojas, “El duende en un baile,” en *Cuadro de costumbres* (Bogotá: Editorial Minerva, 1936), 146.

⁴³ José Caicedo Rojas, *Apuntes de Ranchería*, vii.

⁴⁴ Olga Restrepo, “Un imaginario de la Nación. Lectura de las láminas y descripciones de la Comisión Coreográfica,” *Anuario de Historia Social y de la Cultura* 26 (1999): 30-58.

Como lo menciona Bermúdez, otros poemas posteriores continuarían con la misma tendencia, entre ellos uno de Ricardo Carrasquilla (1827-86), otro de José María Vergara y Vergara y otro más de Pombo, escritores que volvieron sobre la bandola, el tiple y el bambuco como pretexto de creación literaria⁴⁵. Carrasquilla continuó con el mismo tema de Ortiz a través de alusiones a los virtuosos extranjeros (Moeser, Coenen, Lübeck y Malavasi) de frente a la interpretación de bambucos en bandola⁴⁶. A ellos se suma el poema “Bambuco” de Pombo que publicó en su primera versión en 1857, en la que el género musical, como en Ortiz, se asociaba al baile, las coplas y los instrumentos nacionales emblemáticos⁴⁷. Aunque entraron otros géneros literarios, hasta finales del siglo la poesía no dejó de ser una manera de comentario musical, nacida en moldes neoclásicos y recreada bajo vetas románticas.

Si en 1858 la ópera italiana irrumpió como género musical de espectáculo con gran aparato y extenso discurso musical, el mismo año un escritor anónimo se preguntaba en la revista *Biblioteca de Señoritas* si era posible “con partes tan pequeñas [las poesías] levantar el soberbio edificio de nuestra literatura nacional?”⁴⁸. Esta búsqueda de obras literarias más extensas tuvo una respuesta dos años después con la novela *Manuela* de Eugenio Díaz, un hombre letrado formado en las instituciones educativas del ámbito urbano, pero trabajador de campo que impresionó a Vergara y Vergara por su sencillez y su talento, y por haberle inspirado la clave para aventurar una definición de costumbrismo sintetizada en la famosa frase “los cuadros de costumbres no se inventan, sino se copian”⁴⁹. *Manuela* comenzó a aparecer por entregas en *El Mosaico*, órgano de difusión de los trabajos literarios de la tertulia del mismo nombre en la que se cruzaron los músicos Osorio y Santos Quijano (IMAGEN 4-3), al parecer éste último a cargo de la separata musical en la primera época de la revista en la que se dieron a conocer 13 obras de música de salón, ninguna de ellas sobre un “aire nacional”⁵⁰.

⁴⁵ Bermúdez, “La Universidad Nacional y la investigación musical”.

⁴⁶ Ricardo Carrasquilla, *Coplas* (Bogotá: Impreso por Nicolas Ponton, 1863), 32-33.

⁴⁷ No nos detendremos en estos aspectos ya mencionados en Bermúdez, “Música and Society,” 155.

⁴⁸ *Biblioteca de Señoritas*, marzo 20 de 1858, citado en Raymond L. Williams, *Novela y poder en Colombia* (Bogotá: Tercer Mundo Editoriales, 1992) 77-78.

⁴⁹ José María Vergara y Vergara, “El señor Eugenio Díaz,” en *Museo de cuadros de costumbres i variedades*, t. II (Bogotá: Imp. a cargo de Foción Mantilla, 1866), 164.

⁵⁰ Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas*.



IMAGEN 4-3. "Santos Quijano notable músico" [con partituras en mano] por José María Espinosa, 1874. Acuarela y tinta sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia.

Mientras se publicaban estas piezas, las descripciones musicales de los bailes en *Manuela* estaban sujetas a una trama de conflictos que se resolvían en concesiones producto de un inmovilismo social. Cada cajón –el de los estancieros, los aparceros, los hacendados, el alcalde– funcionaba con una autonomía propia, reflejo de las distancias y tensiones sociales de la época. Así, el rezago colonial de antiguas tradiciones, estaba descrito a través del bambuco, el torbellino, la caña de los mestizos y la manta de los indios, mientras las nuevas costumbres irradiadas desde la ciudad, estaban representadas en el vals, la varsoviana y la polca⁵¹. Lo que había de nacional en la novela no solamente eran los escenarios y los personajes, sino también la impericia narrativa que no se ajustaba plenamente a los cánones gramáticos de Vergara y Vergara. Una vez más, se planteaba el problema de la fricción entre lo propio y la inadecuación –como la denomina Germán Colmenares en su análisis de la obra– de la representación en moldes de validez menos

⁵¹ Bermúdez, *Historia de la música*, 57.

provincianos y localistas, y más universales y cosmopolitas⁵². Si se aceptaba que era literatura, hasta el siglo XX se planteó la pregunta ¿qué tan buena literatura era?

En el círculo de *El Mosaico* se dieron encuentros de los liberales de entonces, como Samper, Salvador Camacho Roldán, Próspero Pereira Gamba y Aníbal Galindo, y conservadores como Caicedo Rojas, Marroquín, Vergara y Vergara, José Joaquín Borda, Ricardo Carrasquilla y David Guarín (hermano del ya fallecido compositor Joaquín Guarín)⁵³. Aunque cuando la tertulia se tornó más liberal, una vez Felipe Pérez asumió la dirección de la revista a mediados de los años 1860, dando cabida a un discurso más democrático e inclusivo al dirigir la publicación también a los artesanos, los proyectos editoriales no dejaron de tener un horizonte ejemplarizante de “alta cultura”. En 1866 salió a la luz el volumen titulado *Museo de cuadros de costumbres i variedades* (el segundo volumen de una serie seis) en el que se reeditó *Manuela* y la segunda versión de la necrología de Caicedo Rojas sobre Guarín, ya publicada originalmente de manera anónima en *La guirnalda* en 1856⁵⁴. De esta manera, si los parnasos de los años 1850 vieron colarse a los músicos y temas musicales nacionales a través de la poesía, ahora entraban momentáneamente como personajes centrales que merecían hacer parte de la variedad de un museo literario, dignificando su imagen y preservando su nombre. La necrología de Salas no sobrevivió, sino solamente para el curioso investigador; la necrología de Guarín, ondeante en dos antologías, traspasó su tiempo para recibir una reelaboración en 1883⁵⁵.

Todo este horizonte de instituciones y publicaciones llegaría a un punto de inflexión en 1867. Además de la fundación de la Universidad Nacional (que no tuvo incidencia inmediata ni en los discursos a propósito de la música ni en la práctica musical), se publicaron cuatro obras de gran influencia y significado histórico, cultural y musical: el *Diccionario de música, precedido de la teoría general del arte i especial del piano* de Osorio, la *Historia de la literatura en Nueva Granada* de Vergara y Vergara, *María* de Jorge Isaacs y el ensayo “Bambuco” de Samper. A todas luces, todas ellas tuvieron una vinculación directa con *El Mosaico*. Osorio había colaborado con la revista con un

⁵² Germán Colmenares, “Manuela, la novela de costumbres de Eugenio Díaz,” en *Manual de literatura colombiana*, t. 1 (Bogotá: Procultura / Planeta, 1988), 247-66.

⁵³ Sobre *El Mosaico* ver Andrés Gordillo Restrepo, “El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX,” *Fronteras de la historia* 8 (2003): 28-29; Gilberto Loaiza Cano, “La búsqueda de autonomía del campo literario. El Mosaico, Bogotá, 1858-1872,” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 41, 67 (2004): 2-19.

⁵⁴ Eugenio Díaz, “Manuela” y José Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” ambos en *Museo de cuadros de costumbres i variedades*, t. 2 (Bogotá: Imp. a cargo de Foción Mantilla, 1866), 169-446 y 52-57 respectivamente. La primera (o tal vez segunda) edición de “Joaquín Guarín,” en *La guirnalda. Colección de poesías y cuadros de costumbres*, t. 2, ed. Juan Francisco Ortiz. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1856, 62-68.

⁵⁵ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” en *Apuntes de ranchería*.

corto cuadro de costumbres titulado “Las quejas al mono de la pila”⁵⁶; la historia literaria de Vergara y Vergara resumía sus inquietudes intelectuales desarrolladas en la tertulia; Isaacs había recibido la aprobación como poeta en las reuniones de *El Mosaico*, cuyos integrantes determinaron que sus versos se publicarían “en un tomo costeadado por las trece personas que lo oyeron”⁵⁷; Samper con su esposa Soledad Acosta (1833-1913), prolífica escritora y otra de las colaboradoras de la tertulia y la revista, también eran figuras prominentes en el mismo círculo y, cabe añadir, daban allí su primer giro del liberalismo al conservatismo.

Es posible que ante la no inclusión de partituras en la segunda época y, con la intención de darle autonomía a la edición musical, Osorio decidió publicar *La Música* en 1866, una serie quincenal editada en su imprenta musical y cuyos números aún no se han localizado ni estudiado en su totalidad⁵⁸. Su diccionario era pionero no solamente por ser la primera obra de lexicografía musical elaborada en el país, sino por el hecho de incluir definiciones escuetas pero valiosas sobre el bambuco, la bandola, el tiple y el bunde, componentes centrales para una imagen nacional a las que añadió otras definiciones de voces españolas como el fandango, la tirana, la jácara y la zarzuela. Sin embargo, el grueso de términos eran en italiano, algo consecuente con su labor como comentarista en las temporadas de ópera de 1866-67⁵⁹. No era una obra especializada y de alto vuelo intelectual sino destinada al público del teatro, mucho del mismo público que incurría en gastos para recibir clases de música y especialmente de piano en casa de Osorio, que compraba el diccionario “*precedido de la teoría general del arte i especial del piano*” y que interpretaba las piezas de *El Mosaico*, *La Música* y *El Hogar*, éste último un periódico dirigido a señoras y señoritas en donde Osorio editó el primer (o uno de los primeros) pasillos dados a conocer en un impreso⁶⁰.

Para la misma red de lectores iba dirigido el “Bambuco” de Samper, un ensayo publicado originalmente también en *El Hogar* y reeditado en 1869 en su antología de textos misceláneos en París⁶¹. Como lo reconoce en su autobiografía, “era entusiasta por la música, y tenía un gusto natural que me ha servido y he logrado educar, no obstante mi completa ignorancia del arte

⁵⁶ Duque, *La música en las publicaciones periódicas*, 23.

⁵⁷ “Novedad literaria,” *El Mosaico*, junio 4 de 1864, 163, citado en Loaiza Cano, “La búsqueda de autonomía del campo literario”, 11.

⁵⁸ Los anuncios de *La Música* y la imprenta de Osorio en José María Vergara y Vergara, *Almanaque de Bogotá i guía de forasteros para 1867* (Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1866), 343-44.

⁵⁹ Osorio, *Diccionario de música, precedido de la teoría general del arte i especial del piano* (Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867).

⁶⁰ Sobre *La Música* y *El Hogar* ver Bermúdez y Duque, *Historia de la música*, 62 y 163.

⁶¹ José María Samper, “Bambuco,” *El Hogar*, 1867; reproducido en *Miscelánea o colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades i necrología* (París: E. Denné Schmitz, 1869), 67-77.

musical”⁶². Se sentía plenamente capacitado para encadenar sus observaciones y audiciones con argumentos generales de tipo sociológico, histórico y cultural. Como lo señala Bermúdez, en sus opiniones predominan los determinismos racial y geográfico, puestos como hilos conductores de un “ensayo poético y personal sobre el tema de la construcción de la identidad nacional que tiene como pretexto la música”⁶³. En el intento de conciliar una mirada empírica con un horizonte ideológico, que ya lo llevaba a su conversión conservadora, la mezcla racial emanaba como punto nodal de una futura síntesis nacional para una sociedad democrática. Lo interesante es que Samper, que decía gozar de una “memoria musical” como para retener “en la mente todos los trozos de ópera y demás piezas que” le gustaban⁶⁴, presentó un panorama múltiple del bambuco, es decir, con muchas variantes regionales y por fuera de una visión simplificadora y homogénea.

En la misma línea que separaba la realidad urbana de la rural y campesina, Vergara y Vergara volvió sobre el tema musical al examinar la poesía de tradicional oral, la práctica de coplas y bailes, dando un panorama general sobre su estado a mediados del siglo como sustrato del que podría surgir una identidad nacional. Esto lo trata en el último capítulo titulado “Poesía popular – Carácter nacional - Conclusión”, antecedido de una larga exposición que se extiende desde el siglo XVI hasta el periodo de la independencia. Su explícita posición católica, hispanista y conservadora, se puso de manifiesto en el protagonismo de los elementos españoles como la fuente y origen de la cultura colombiana, opinión que se glosará si mayor crítica en otros autores hasta bien entrado el siglo XX⁶⁵.

Isaacs fue un caso singular al no circunscribirse únicamente al entorno capitalino y al centro del país en su visión de conjunto. No es aquí el lugar para expandirse en comentarios sobre la presencia de la música en su obra. Para nuestros propósitos, basta señalar que era un personaje atento a las diferencias culturales y de clase social, un inquieto para explicar la situación colombiana no sólo desde la literatura, sino desde la ciencia, aunque fuese un aficionado competente como lo demostró en su ya citado estudio sobre los indígenas de los actuales departamentos del Magdalena, Guajira y Cesar. En *María* había tanto de nacional en el paisaje y la escenificación de las relaciones sociales, políticas y regionales, como de música con su famosa y

⁶² Samper, *Historia de un alma*, 196.

⁶³ Bermúdez, “La Universidad Nacional y la investigación musical,” 15.

⁶⁴ Samper, *Historia de un alma*, 196-97.

⁶⁵ José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada* (Bogotá: Impr. de Echeverría hermanos, 1867), 508-32.

debatida tesis sobre el origen africano del bambuco⁶⁶. Es probable que dicha tesis no hubiese cobrado tanto peso si la novela no se hubiese convertido en una obra canónica.

Si nos viéramos abocados a decantar una diferencia en todos estos textos, la perspectiva política podría ser uno de ellos: para los conservadores una tendencia unificadora, para los liberales una tendencia menos homogénea, más democrática y más entregada a valorar las diferencias. En todo caso, si algo quedaba, eran imágenes de lo nacional sedimentadas en el bambuco, el tiple y la bandola que se afianzaron como íconos, en el mismo contexto literario y antológico en el que Caicedo Rojas recordaba a Guarín con un texto íntimo y lacrimoso. A la vez, convergían otros aspectos; ya había quedado planeada la discusión sobre el problema de los modelos concebidos como de validez universal para las artes que se impondrían como criterios de evaluación de lo nacional en la década siguiente. En otras palabras, el género chico de la zarzuela construido como nacional a partir de obras de teatro como las de Samper y materializado en una ópera bufa como la de Ponce de León con la ya mencionada *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*, o la novela de Díaz con su impericia gramatical, no alcanzaban a cumplir con las exigencias y convenciones de un arte que debía entrar en los circuitos internacionales. Por eso, no puede pasarse por alto que, también en 1867, Alberto Urdaneta llegó a Bogotá luego de su primer viaje de “perfeccionamiento” en las bellas artes en París, y el mismo año Ponce de León salía para París en busca de su anhelado perfeccionamiento musical.

Música, bellas artes y guerra civil

La enseñanza musical y artística, su institucionalización y la reflexión en general sobre las bellas artes durante los años 1870, se situaron en medio de una puja política e ideológica de mayores proporciones sobre el sistema educativo, tema que enfrentó a conservadores y liberales, y que los llevó finalmente a una guerra civil (1876-77). Ambos partidos habían iniciado la década con grandes esperanzas y proyectos ambiciosos. El 11 de noviembre de 1870 el Senado aprobó el Decreto Orgánico de Instrucción Pública Primaria que planteó una reforma educativa de gran alcance cuyo impacto aún no se ha ponderado en la cultura musical de diversas regiones del país. Aunque con dificultades presupuestales, el gobierno continuó el afianzamiento de la Universidad Nacional en los estudios superiores y en el intento tortuoso de instalar, de manera definitiva, una enseñanza técnica en el campo de las artes y los oficios⁶⁷.

⁶⁶ Los apartes son citados en Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia*, t. I, 181.

⁶⁷ Jaime Jaramillo Uribe, “Presentación al Decreto orgánico, Instrucción Pública, Nov. 1 / 1870”, [Transcripción del documento en línea], publicado originalmente en *La Escuela Normal* 1, 2, 3 (1871), http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/5_8docu.pdf, consulta: enero 14 de 2013. La bibliografía es relativamente amplia. Nos han sido especialmente útiles los trabajos de Jane Rausch, *La*

Podría decirse que para los conservadores la década se inició con la fundación efectiva de un nicho intelectual ligado a redes internacionales hispánicas, la Academia Colombiana de la Lengua -primera un su género en el continente- instalada en 1871 en la casa de Vergara y Vergara en compañía de Miguel Antonio Caro y Manuel María Mallarino. A ellos se unieron otros nueve miembros de número, entre ellos, Caicedo Rojas y José Joaquín Ortiz. A la muerte de Vergara y Vergara, y de Mallarino en 1872, el círculo se completó nuevamente, por decisión unánime, nada más y nada menos que con Pombo y Arboleda⁶⁸. *El Mosaico* encontraba así una solución de continuidad con varios de sus miembros más conservadores que adquirirían un autoridad avalada no solamente en el país sino por fuera de él, descollando en la formulación de una simbiosis entre lengua, patria, nación y religión ¿Cómo, entonces, este mismo círculo de personajes llegó al final de la década con la idea de una ausencia de un canon musical nacional (Osorio y Arboleda) y a inicios de los años 1880 al intento de construcción del mismo (Pombo y Caicedo Rojas)? La respuesta no es solamente musical. De por medio había una serie de logros personales y fracasos colectivos, celo y competencia en el oficio musical, unas innegociables convicciones políticas y unos nuevos criterios de juicio en el campo cultural.

Aunque es cierto que con la fundación de la Universidad Nacional ya se había dado un paso notable en la consolidación de los estudios superiores, no había aún una autoridad centralizada en la música y las bellas artes, campos que permanecían huérfanos institucionalmente dentro del aparato estatal. Otras eran las prioridades de los liberales. Como lo estableciera el utilitarismo a inicios del periodo republicano, los asuntos de ornato, *v.g.* la música y las bellas artes, vendrían después de lograr bienestar material “para el mayor número”. De allí la preocupación por establecer la Escuela de Artes y Oficios en la Universidad Nacional con el fin de formar a los futuros obreros, operarios y emprendedores que podrían crear o trabajar en talleres de manufactura, en las anheladas industrias o en las obras de infraestructura, alejándolos de los peligros de la miseria descritos con una penetrante capacidad de observación por Miguel Samper en 1869⁶⁹. Sus principales alumnos eran los artesanos, “hijos del pueblo” que desde mediados de

educación durante el fedelarismo. La reforma escolar de 1870 (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Universidad Pedagógica Nacional, 1993) y Gilberto Loaiza Cano, “El maestro de escuela o el ideal liberal de ciudadano en la reforma educativa de 1870,” *Historia Crítica* 34 (2007): 62-91.

⁶⁸ *Anuario de la Academia Colombiana de la Lengua. Tomo 1, 1874-1910. Reimpresión con adiciones* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1935), 15-16.

⁶⁹ Miguel Samper Agudelo, *La miseria en Bogotá* (Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867).

siglo habían defendido el Instituto de Artesanos con una clara conciencia social y política plasmada en una retórica que citaba directamente la Revolución Francesa⁷⁰.

Bajo el decidido discurso democratizador liberal, la enseñanza musical no se enfocó en los músicos de oficio, sino dentro de la totalidad de conocimientos básicos que debía tener un ciudadano una vez cumplía su ciclo de formación en colegios públicos, si escogía seguir con estudio técnicos en las escuela de artes y oficios en diversos estados, o si llegaba a entrar los ciclos preparatorios en la Escuela de Filosofía y Letras que antecedían los estudios superiores en las escuelas de Jurisprudencia, Medicina, Ciencias Naturales o Ingeniería. Uno de los músicos que más se benefició de esta iniciativa fue Oreste Sindici, profesor de canto en escuelas normales y en la Universidad Nacional⁷¹. Sindici llegó a publicar un par de pequeños cancioneros en 1878 y 1879, con letras de Pombo, Caro, José Zorrilla y G. G. Avellaneda, justamente cuando el programa reformista se había retraído luego de la guerra civil de 1876-77⁷².

Los conservadores también participaron de los mismos derroteros y, en general, con un mismo repertorio y métodos de enseñanza. No puede decirse que estuvieran en contra de una educación masiva, sino de sus tintes ideológicos y sus efectos secularizadores. Como lo han insistido varios autores, el conflicto residía principalmente en que la reforma educativa prescindía de la formación religiosa en los colegios, aunque se daba espacio para recibir clases de religión a quienes así lo manifestaran por medio de arreglos especiales con sacerdotes. Este hecho generó un creciente descontento entre el clero y varios de los miembros más reaccionarios conservadores que paulatinamente cerraron filas en contra de un plan encaminado a consolidar una formación nacional unificada, laica, democrática, gratuita y obligatoria. El avance reformista despertó protestas y hasta amenazas de excomuniación en diversos lugares del país. La piedra de disputa eran las bases mismas del proyecto que socavaba los antiguos fundamentos de autoridad para la formación moral, concentrados en la figura del párroco, sustituyéndolos por otra figura de autoridad, el maestro de escuela, que para los liberales debía encarnar el nuevo modelo ideal de

⁷⁰ Alberto Mayor Mora, Ana Cielo Quiñónez Aguilar, Gloria Stella Barrera Jurado y Juliana Trejos Celis, *Las escuelas de artes y oficios en Colombia, 1860-1960*. Vol. 1: El poder regenerador de la cruz (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014), cap. I.

⁷¹ "Documentos," *Memoria del Secretario de lo Interior i Relaciones Exteriores de los Estado Unidos de Colombia para el Congreso de 1875* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1875), 15.

⁷² Oreste Sindici [música], Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro y José Zorrilla [textos], *Colección de piezas sencillas para canto compuestas para las escuelas primarias y dedicadas al consejo fiscal de instrucción pública del Estado de Cundinamarca* (Bogotá: [s;d], 1878); Oreste Sindici [música], Rafael Pombo, M. G. Caro y G. G. Avellaneda [textos], *Colección de piezas sencillas de canto para las escuelas normales de los Estados Unidos de Colombia* (Bogotá: [s;d], 1879).

ciudadano, es decir, un individuo capaz de intervenir en la vida pública, difusor de los preceptos republicanos y democráticos, foco y ejemplo de una formación moral laica⁷³.

La reforma cubrió múltiples acciones, entre ellas, la construcción de escuelas, la creación de organismos de control, la compra e impresión de textos y la edición de la revista *La Escuela Normal* en la que Pombo, luego de su llegada de Estados Unidos en noviembre de 1872, participó con varias traducciones, algunos de sus poemas y fábulas para niños, letras para himnos y canciones, y en la que se publicaron varios artículos sobre música⁷⁴. El nuevo modelo educativo tomó como base la pedagogía pestalociana desarrollada por el suizo católico Johan Heinrich Pestalozzi (1746-1827) que incluyó la música en la formación del niño como uno de los cimientos para su desarrollo intelectual, moral y físico. Ya instaurado en el medio colombiano desde mediados de siglo, el método pestalociano tomó nuevo rumbo en los objetivos liberales de ampliar el sistema de educación a nivel nacional⁷⁵. El método se había difundido en diversos puntos de la geografía mundial y no es extraño que Pombo haya tenido contacto con sus resultados en Estados Unidos en donde tuvo a su mejor exponente y propagador al músico y pedagogo Lowell Mason (1817-92), prolífico compositor de himnos y canciones, y hábil en la organización y dirección de coros que tuvieron alto impacto como símbolo cívico⁷⁶. Los liberales colombianos vieron en el método una herramienta poderosa para alcanzar una educación eficiente, sencilla y dirigida a grandes masas de la población que recibirían instrucción en valores de autodisciplina y un sentido renovado de ciudadanía, basado en la obligatoriedad de la educación y la neutralidad religiosa.

Para dar vuelo al nuevo proyecto, el gobierno encargó informes y estudios, a criterio de los representantes diplomáticos en Europa, sobre los sistemas educativos más avanzados de la época. Desde Liverpool, Rafael Núñez recomendó indagar sobre la educación alemana concluyendo que era “el primero de los gobiernos de Europa que ha comprendido las ventajas de la educación popular”. Eustacio Santamaría, “el más germanófilo de los colombianos” según Frédéric Martínez, fue nombrado cónsul en Berlín con el fin específico de organizar y pactar el traslado de una misión pedagógica al país. El gobierno contrató a nueve profesores, dos católicos y siete protestantes,

⁷³ Rausch, *La educación durante el federalismo*.

⁷⁴ Orjuela Gómez, *Edda la bogotana*, 110-11.

⁷⁵ Sobre el método pestalozziano en Colombia ver Oscar Saldarriaga Vélez, “La apropiación de la pedagogía pestalozziana en Colombia: 1845-1930,” *Memoria y sociedad* 5, 8 (2001): 45-59.

⁷⁶ Sobre la música en el método pestalozziano ver Arthur D. Efland, “Pestalozzi and 19th Century Music Education,” *International Journal of Music Education* 3, 1 (1984): 21-25; y del mismo autor, en una perspectiva más general, “Art and Music in the Pestalozzian Tradition”, *Journal of Research in Music Education* 31, 3 (1983): 165-78.

generando un descontento entre la curia más recalcitrante y los conservadores más reaccionarios⁷⁷. En 1874 el periódico *El Tradicionalista*, del que era redactor Caro, calificó a los nuevos profesores de “ateos sin Dios”⁷⁸. Entre ellos se encontraba Alberto Blume (1845-78), jefe de la misión, quien se distinguió por sus aportes a la pedagogía y por haber asumido la enseñanza musical de manera sistemática, editando al menos un cancionero para cumplir con éste propósito. A pesar de los inconvenientes, su prestigio fue tal que su *Guía para la enseñanza en las escuelas*, con una sección dedicada a la formación musical básica para niños, aún se consideraba útil a finales del siglo llegando a alcanzar una nueva edición en la revista oficial *El Maestro de Escuela* en 1899⁷⁹. Con Blume vinieron Ernst Hotschick y Carlos Meisel, profesores que también tenían y aplicaban sus conocimientos musicales⁸⁰. Aunque en poco tiempo la reforma tuvo un indiscutible y positivo resultado en la ampliación de la cobertura, la maniobra del gobierno de contratar a una misión alemana había sido, como bien dice Safford, de “una miopía increíble”, pues atizó el fuego sobre el problema religioso con la presencia de protestantes⁸¹. El tema no era nuevo, como lo demostró Caicedo Rojas en su *Introducción popular sobre el protestantismo*, un pequeño libro publicado en 1868 “para neutralizar hasta donde sea posible los efectos de ese veneno”⁸².

Si se tiene en cuenta que el maestro de escuela reemplazaría al párroco en la formación moral de los futuros ciudadanos y que la música era una de las herramientas eficaces para la educación y la evangelización, la publicación de cancioneros como el de Blume constituían la contraparte de lo que estaba ocurriendo en el ámbito eclesiástico. Solamente para acentuar este tema aquí, en 1870 Manuel Rueda, maestro de capilla de la Catedral, publicó su *Manual de organistas y cantores*, libro litúrgico orientado a difundirse en las iglesias, hasta aquellas más pequeñas y apartadas. Según *La Unidad Católica*, esta obra era “utilísima para las iglesias y especialmente para los señores curas”. Tal vez nos sea aventurado sospechar que, con sus 180 páginas, fue el conjunto de partituras más extenso editado en Colombia en el siglo XIX y que se difundió hasta finales del siglo con un tipo de repertorio que tenía pequeñas obras de los Rueda (Manuel y Manuel María), Guarín, Quevedo Rachadell, Valentín Franco y, tal vez, José Ángel

⁷⁷ Las citas de Núñez y Santamaría, así como los pormenores de la contratación de la misión pedagógica en Martínez, *El nacionalismo cosmopolita*, 412-13.

⁷⁸ *El Tradicionalista*, diciembre 8 de 1874, 1611-12, citado en Rausch, *La educación durante el federalismo*, 162.

⁷⁹ Alberto Blume, *Guía para la enseñanza en las escuelas* (Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1875); reeditado en *El Maestro de Escuela* 5 (1899): 129-54; Alberto Blume, *Instrucción para dirigir la enseñanza de canto en las escuelas primarias* (Socorro: S. Cancino, [s:f]).

⁸⁰ Loaiza Cano, “El maestro de escuela o el ideal liberal de ciudadano”, 76.

⁸¹ Palacios y Safford, *Colombia*, 443.

⁸² José Caicedo Rojas, *Instrucción popular sobre el protestantismo* (Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón, 1868), 2.

Lamas (1775-1814) y Juan Antonio Velasco⁸³. La reforma educativa liberal dejaba así planteada una tensión puramente religiosa desprendida de la concepción de las fuentes de la moral, en manos de la iglesia por un lado, o en manos de laicos, por otro (quienes no necesariamente abandonaban los principios católicos).

Sin embargo, lo musical no se reducía solamente a un problema de un repertorio o de una autoridad para la enseñanza en los niveles básicos de educación. Otro tipo de conflictos se experimentaron en el ámbito público e institucional, en el que lo religioso pasó a un segundo plano, y las connotaciones de las bellas artes como objeto de lujo para las élites tomaron la delantera. Lleno de energía y buenos propósitos, Pombo planteó varios proyectos para la organización y estructuración del mundo de las bellas artes en Bogotá⁸⁴. El primero de ellos fue la creación de una “*Academia del gusto musical*”, idea que planteó en *El Tradicionalista* y de la que dejó un comentario en su “Libro de memoranda de todas clases” (notas manuscritas y personales del poeta) con una descripción clara de sus pretensiones:

“Dos artistas ejecutan trozos bien selectos y ordenados, y uno de ellos va explicando sus méritos y defectos al auditorio, sociedad de señoritas y caballeros que costean, dan el local pagan a los profesores y concurren unas dos veces por semana. J. M. Ponce de León o Daniel Figueroa y Diego Fallon o don J. Caicedo Rojas serían a propósito, unos para ejecutar, otros para explicar y hacer sentir. Con una institución como ésta, antes de un año nuestra sociedad quedaría a la altura de la más culta y crítica en este ramo, y se extirparía el gusto bajo del vulgo y el mal gusto de los mal enseñados”⁸⁵.

Siempre en busca de personas idóneas, Pombo intentó convencer al reputado venezolano Felipe Larrazábal (1818-73) para que se instalara en Bogotá y se hiciese cargo de la iniciativa. A la larga experiencia política y administrativa de Larrazábal, se sumaban sus credenciales como músico y director del Conservatorio de Bellas Artes en Caradas desde 1870. Según Pombo, Larrazábal “No hacía ruido, sino música pura; bajo sus manos, cargadas de intención, delicadas, discretas, certeras como Tell con su dardo, no vibraba la madera o el alambre, sino el alma del auditorio”⁸⁶. Exiliado por las críticas que lanzó al régimen autocrático de Antonio Guzmán Blanco (1829-99), Larrazábal no se distrajo en Bogotá en su viaje a París, en donde planeaba publicar parte

⁸³ Jaime Cortés Polanía, “*Manual de organistas y cantores* (1870) de Manuel Rueda: un nuevo documento religioso del siglo XIX para la historia de la música en Colombia,” [texto en elaboración].

⁸⁴ A menos que se indique lo contrario, esta sección se basa en los trabajos de Medina y Torres. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)* (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes / Laguna Libros, 2013), cap. 4; Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle.”

⁸⁵ Rafael Pombo, “Libro de memoranda de todas clases”, ms. Archivo Pombo, Academia Colombiana, citado en Mario Germán Romero, “Introducción” a *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974), xcvi.

⁸⁶ Rafael Pombo, “Libro de memoranda,” citado en Romero, “Introducción,” a *Epistolario*, xcvi.

de la correspondencia inédita de Bolívar, futuro que se truncó con el choque y naufragio del Ville de Havre en las costas norteamericanas, en donde murió y se perdieron irremediablemente miles de folios inéditos con mucho de su obra musical e intelectual⁸⁷.

Sin aplacar sus convicciones ante este inesperado suceso, Pombo continuó en sus intentos. En 1873 encabezó la elaboración de un memorial dirigido al gobierno, solicitando la apertura de una academia de bellas artes. Entre el centenar de firmas del memorial estaban las de Caicedo Rojas, José María Samper, Santiago Pérez y Manuel Briceño, los artistas Torres Méndez, su hijo Francisco Torres Medina, y Manuel María Paz, y, naturalmente, los músicos Osorio y Ponce de León, éste último ya en Bogotá desde 1870 cuando volvió de París ante el estallido de la guerra franco-prusiana. Pombo se encargó de redactar el decreto de creación de la Academia Vásquez, como hemos dicho, un nombre canónico para el medio artístico gracias a la apreciación de su obra desde la prensa y al reducido pero importante mercado de cuadros que comenzaron a circular con mayor soltura por fuera de los ámbitos religiosos desde la expulsión de los jesuitas y la desamortización de los bienes de manos muertas. El senador por Antioquia, Abraham García, presentó el proyecto con un informe favorable de Arboleda, y el decreto se aprobó sin modificaciones. La Academia contaría con cinco secciones, una de ellas de música, las otras de pintura, grabado, escultura y arquitectura⁸⁸.

Confiado en el acto legislativo y en su cercanía con algunos liberales, entre ellos el político, novelista y geógrafo Felipe Pérez, por entonces secretario de hacienda en la presidencia Murillo Toro, Pombo invitó a Bogotá a Felipe Gutiérrez (1824-1904), un pintor mexicano con una personalidad y experiencia igualmente cosmopolita a la suya. Ambos se habían conocido en Nueva York y según los planes de Pombo, Gutiérrez se haría cargo de la Academia Vásquez gracias a una promesa de un contrato con el gobierno que finalmente no se concretó. Es probable que Caicedo Rojas haya hecho algún tipo de presión para que Julio Quevedo Arvelo, quien estaba fuera de la ciudad, y no Ponce de León, dirigiera la sección de música⁸⁹. A pesar de que todo estaba listo para iniciar el proyecto, la Academia no se instaló formalmente. Ante la indefinición gubernamental, Gutiérrez comenzó a ofrecer clases particulares en la casa de Pombo y luego instaló una academia en las Galerías Arrubla (la sección conocida como Edificio Liévano) que terminó por denominarse Academia Gutiérrez, con una sección anexa para señoritas de alta sociedad. A inicios de 1874 Gutiérrez anunció la organización de una exposición en el mes de

⁸⁷ Fidel Rodríguez Legendre, "La actividad musical de Felipe Larrazábal, 1837 y 1873," *Revista Musical de Venezuela* 38 (1999): 203-13.

⁸⁸ Rafael Pombo, "Libro de memoranda," citado en Romero, "Introducción," a *Epistolario*, lxxix-lxxx. Otros detalles complementarios en Medina, *Procesos del arte en Colombia*, cap. 4.

⁸⁹ Duque, *Nicolás Quevedo Rachadell*, 33-34.

junio, para las celebraciones patrias, con los resultados de sus labores de profesor y en el mes de mayo ofreció otra individual con 50 de sus obras en “la Casa de las Secretarías”. Varios escritos en la prensa ratifican la urgencia de Pombo por la apertura de la Academia con peticiones que no solamente eran directas sino que recurrían a la disuasión y movilización de la opinión. Para ello emprendió una labor pedagógica de un público capaz de apreciar el nuevo estilo pictórico de Gutiérrez, afincado en un naturalismo no conocido para los pintores colombianos que se manifestaba en la soltura en el pincel, los gestos abocetados y una representación figurativa más libre⁹⁰.

De todo esto quedaron unas 150 obras y unos cuantos alumnos de Gutiérrez luego de casi año y medio de estadía en Bogotá. Con poca visión real de la política colombiana, Pombo pensaba que, al demostrar las bondades de un artista internacional, podría dinamizar el campo artístico y convencer al gobierno de abrir finalmente la Academia. Pero las bellas artes como lujo no entraban en las agendas de gastos nacionales en un Estado obsesionado por la utilidad mediada por las cifras. En 1874 el presupuesto solicitado para la Universidad Nacional era de 54.000 pesos con una tercera parte destinados a la Escuela de Artes y Oficios⁹¹. La Academia Vásquez requería 18.000 pesos que ni el presidente Murillo, ni su sucesor Santiago Pérez, estaban dispuestos a desembolsar. Según el relato de Pombo, creían que “era un derroche para un país como el nuestro, que debía pensar en el ferrocarril del norte y no en majaderías de pintura y música”; había sido un doloroso desengaño que el poeta recordó como “una larga y estúpida burla”⁹².

La doble labor formativa de públicos y artistas no se redujo al arte sino que también se extendió a la música. En 1874 la compañía operática Rossi-d’Achiardi llegó a Bogotá y presentó dos temporadas para las que Pombo redactó y publicó el folleto titulado *La Traviata. Libreto y crítica*, en el que puso todo su empeño para explicar, en lenguaje claro y sencillo, el contenido musical y argumental de la obra⁹³. Con el objetivo de participar en la exposición de julio organizada por Gutiérrez, Ponce de León preparó el trozo operático *Ester*, basado en un libreto de Manuel Briceño sobre un tema bíblico conocido en el país a través de la tragedia clásica francesa de Racine y sugerido por Bruno Maldonado, propietario del teatro de la ciudad. Sorprendidos al ver el resultado, Pombo y Darío d’Achiardi, director de la orquesta de la compañía, animaron al compositor para que completara la obra y preparara la orquestación para estrenarla. Al parecer,

⁹⁰ Medina, *Procesos del arte en Colombia*, cap. 4.

⁹¹ Mayor Mora et al., *Las escuelas de artes y oficios*, 89.

⁹² Pombo, “Libro de memoranda,” citado en Romero, “Introducción,” a *Epistolario*, lxxix.

⁹³ Florencio [seud. de Rafael Pombo,] *La traviata. Libreto y crítica* (Bogotá: Imprenta de La América, 1874); Bermúdez, *Historia de la música*, 152.

Pombo aportó la sección restante del libreto, tal vez corrigió lo escrito por Briceño, y con la ayuda de Eugenio Luisia, cantante que residía en la ciudad desde las temporadas de los años 1860, preparó la edición bilingüe español-italiano. El producto era una ópera de tema religioso, compuesta sobre un libreto en español que, por razones prácticas y de tiempo, se tradujo al italiano para ser cantada por italianos⁹⁴.

De esta forma, Gutiérrez en las artes y Ponce de León en la música, hacían su aparición con innovaciones para su momento, ante los ojos ciegos y los oídos sordos de un gobierno liberal que no pudo y no quiso apoyar la creación de la Academia Vásquez, proyecto en el predominaban los conservadores. *Ester* finalmente se estrenó en julio y tuvo dos presentaciones más antes de disolverse la compañía por conflictos internos entre Cayetano Pereira, director de banda y de la Sociedad Santa Cecilia, quien aportaba de estos conjuntos casi todos los músicos para la conformación de la orquesta de la compañía, y d'Achiardi, quien era el director de orquesta en las funciones operáticas. La situación llegó a límites inverosímiles cuando Pereira programó una presentación de la banda por fuera de la ciudad, llevándose a buena parte de los músicos que conformaban la orquesta. Los enfrentamientos de la comunidad musical era un vivo reflejo de la arena política, aunque esta vez por asuntos de egos y celo profesional; Pereira pretendía que d'Achiardi le cediera la dirección en unas cuantas funciones⁹⁵.

Mientras Pereira tenía amplio dominio sobre un grupo del gremio musical a través de la banda y la Sociedad de Santa Cecilia, los dos nichos más fuertes de la institucionalidad musical en la época, Jorge W. Price en un recuerdo nostálgico intentó revivir la Sociedad Filarmónica en 1875 bajo los propósitos originales de conformar una asociación de aficionados y músicos de oficio que presentaran conciertos para un grupo de socios suscriptores. Luego de varios encuentros, recuperó partituras, se realizaron acuerdos, se recolectaron fondos con unos 160 miembros y se escogió a Caicedo Rojas como presidente, cargo que cedió a Pombo “por miedo a las rivalidades y mezquindades dentro músicos”. El cargo de director de orquesta se turnaría cada tres meses entre Ponce de León, Quevedo Arvelo, Daniel Figueroa y Vicente Vargas de la Rosa, pero según Pombo, “A la 3a noche de ensayo ya éste no tuvo efecto, por intriga de Cayetano Pereira, que se llevó al campo [una vez más] con ese objeto a varios de los ejecutantes, y resolvimos parar, devolver su

⁹⁴ Rondy Torres, “*Ester*, relatos de una ópera olvidada,” en José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & *Ester*, libreto de Rafael Pombo y Manuel Briceño, ed. Carolina Alzate y Rondy Torres (Bogotá: Universidad de los Andes, 2014), 63-91.

⁹⁵ Los pormenores en Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle,” 176-79; Torres “*Ester*, relatos de una ópera olvidada,” 63-91.

dinero a los suscriptores y diferir la empresa hasta que haya en Bogotá un personal suficiente de ejecutantes independientes”⁹⁶.

Aunque Pereira logró aglutinar poder y manipular el medio musical capitalino, Ponce de León había ganado terreno con su nombramiento como director de una de las bandas de la ciudad en la que cosechó prestigio. En 1876 el compositor continuó con sus aspiraciones de escribir obras de gran aliento en las que no habían incursionado otros músicos colombianos. Con la visita de la compañía de zarzuela de Josefa Mateo se arriesgó a componer la zarzuela *El castillo misterioso*, la primera zarzuela grande escrita en el país. La obra se basó en un libreto de José María Gutiérrez de Alba, viajero, librero, pintor costumbrista y libretista de zarzuelas de Barbieri, Oudrid y Arrieta. Gutiérrez de Alba llegó al país en 1870 con la misión de procurar el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Colombia y España. Una vez más, Ponce de León lograba otro impacto en el público, pero coyuntural, con un género que representó la avanzada más fuerte del nacionalismo musical español en la segunda mitad del siglo XIX como contraparte de la ópera italiana y como camino para crear una ópera española⁹⁷.

Los logros en el campo lírico de Ponce de León pueden entenderse como un éxito para los conservadores y, como veremos, un buen antecedente para su genealogía cultural posterior. Del mismo modo, los fracasos con la Academia Vásquez y la Sociedad Filarmónica pueden asumirse como una victoria para los liberales, en todo caso coyuntural, abanderados de proyectos democráticos y modernizadores en la educación y la infraestructura nacional. Todos estaban ad portas de una guerra civil, muy instigada desde la prensa por Caro, que finalmente estalló en 1876. Pombo enfiló su pluma en contra el presidente Aquileo Parra, a quien dedicó uno de sus versos: “En el palacio hay una parra / La cosa más singular: / Nuestra sangre y no la suya / Es todo el vino que da”⁹⁸. Arboleda organizó el levantamiento conservador en el Cauca, Alberto Urdaneta ingresó a los ejércitos del centro del país, y su hermano Carlos María Urdaneta emprendió la lucha armada con la conformación de la guerrilla de élite Los Mochuelos que comandó desde su hacienda Canoas. Alberto fue apresado en el mes de septiembre y salió libre al año siguiente cuando el conflicto armado finalizó con el lánguido triunfo para los liberales. El Olimpo Radical, con su casi irreformable constitución de Rionegro, había salido herido de muerte en la llamada “guerra de las escuelas” o “guerra de los curas”⁹⁹.

⁹⁶ Pombo, “Libro de memoranda,” citado en Romero, “Introducción”, xcvi –xcix.

⁹⁷ Información completa en Rondy Torres, “Introducción,” a *El castillo misterioso, zarzuela en tres actos*, xiii-xxxiv.

⁹⁸ Citado en Orjuela Gómez, *Edda la bogotana*, 114.

⁹⁹ Safford y Palacios, *Colombia*, 455.

El círculo del Repertorio Colombiano

En los años tres años siguientes las críticas hicieron tambalear aún más al régimen liberal con una visible fractura en sus toldas partidistas que alejaron a los más radicales de una creciente facción de independientes comandada por Rafael Núñez, quien había ganado terreno como candidato presidencial en 1876, a pesar de los resultados en contra de unas elecciones en las que salió triunfante el oficialismo radical con Aquileo Parra, un santandereano abanderado del proyecto del ferrocarril del norte. A dichas críticas contribuyó Alberto Urdaneta usando su talento en el dibujo a través de la caricatura como poderosa arma política. Publicó el periódico satírico *El Mochuelo* pero el tercer número fue destruido y Urdaneta nuevamente apresado. Gracias a la intervención de su padre, salió exiliado a París en donde aprovechó para actualizar sus conocimientos técnicos y artísticos. Entabló relación con Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-91), artista academicista y opositor de los pintores impresionistas, amante de la heráldica, las condecoraciones, los uniformes y demás elementos emblemáticos que Urdaneta trasladaría tres años después al contexto del *Papel Periódico Ilustrado*¹⁰⁰. También cultivó su pasión por los adelantos modernizadores no solamente en la agricultura y la elaboración de quesos, sino en el campo editorial y especialmente en el grabado. Todo ello se vio reflejado en *Los Andes*, una revista ilustrada “de carácter y tendencias esencialmente americanas” que Urdaneta editó en la parte artística, Ignacio Gutiérrez y Luis Fonnegra en la parte científica y César Guzmán y Roberto de Narváez en la parte literaria¹⁰¹. Acorde a dicho interés en los adelantos técnicos, tecnológicos y particularmente a su aplicación y difusión, en el número 11 publicaron un artículo sobre Thomas Alba Edison con un grabado que muestra al inventor con su prototipo de fonógrafo, tal vez la primera imagen del nuevo artefacto que se conoció en Colombia cuando llegaron desde París algunos ejemplares de la revista (IMAGEN 4-4).

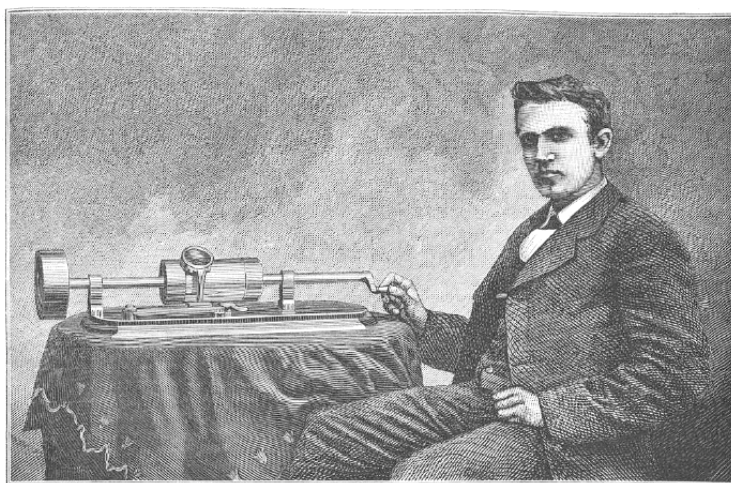


IMAGEN 4-4. "Thomas Alba Edison,"
Los Andes, 11 (1878): 21

¹⁰⁰ Moreno de Ángel, *Alberto Urdaneta*, 61-66.

¹⁰¹ Moreno de Ángel, *Alberto Urdaneta*, 62.

Mientras Urdaneta estaba ocupado en Europa, en el ambiente político colombiano tomó fuerza la idea de una necesidad inapelable de nuevas reformas que tuvo su mejor expresión en la famosa sentencia “regeneración administrativa fundamental o catástrofe” lanzada en abril de 1878 por Núñez en un discurso ante el Senado y el nuevo presidente, el general Julián Trujillo (1828-1883)¹⁰². En lo cultural, ideológico, editorial, educativo y musical, los conservadores no se quedaron quietos. En 1877, Carlos Martínez Silva (1847-1903), un abogado y político santandereano que también hizo parte de Los Mochuelos, fundó con Arboleda el Colegio del Espíritu Santo, establecimiento guiado completamente por una educación católica. En 1878 Martínez Silva comenzó a publicar el *Repertorio Colombiano*, anudando ideológicamente a personajes centrales de las letras y la política, entre ellos Pombo, Caicedo Rojas, Arboleda, Osorio, Urdaneta, Miguel Antonio Caro y Carlos Holguín. La revista se convirtió en el mejor órgano de difusión de la Academia Colombia de la Lengua. Caicedo Rojas contribuyó con artículos de costumbres, trozos novelescos escenificados en la colonia, un estudio sobre poesía épica nacional, semblanzas biográficas (Fray Domingo de las Casas) y uno de sus discursos en la Academia Colombiana. Desde su exilio, Urdaneta envió tres cartas con sus relatos de viaje por España y sus encuentros con poetas y escritores como Ramón de Campoamor, Antonio Arnao, Fortunato de Selgas y Juan Eugenio Hartzenbusch¹⁰³.

El *Repertorio* prometía llenar sus páginas de contenidos para orientar especialmente a los jóvenes “hacia los estudios de la filosofía, de la lingüística, de la literatura, de la historia, de las bellas artes, de las ciencias naturales, de las políticas y sociales, sin descuidar por esto las periódicas incursiones en el campo de las actividades propiamente políticas”¹⁰⁴. Inspirado en el *Repertorio Americano* de Bello y García del Río (ver Capítulo 1), el *Repertorio Colombiano* recibió elogios de Menéndez Pelayo a finales del siglo XIX como “la más notable publicación de su género que hasta ahora ha aparecido en la América española”, naturalmente sin recabar en su alto contenido político¹⁰⁵. En su estudio de las revistas culturales y literarias colombianas, Jorge Orlando Melo insiste en el carácter “más político que literario”¹⁰⁶ de la revista, especialmente por

¹⁰² Palacios y Safford, *Colombia*, 452.

¹⁰³ José J. Ortega Torres, *Índice de <<El Repertorio Colombiano>>* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961), 47-53 y 79.

¹⁰⁴ Fernando Galvis Salazar, “Breve historia de <<El Repertorio Colombiano>>,” en José J. Ortega Torres, *Índice de <<El Repertorio Colombiano>>*, 8.

¹⁰⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, vol. 27, t. 1 de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948), 477 n1.

¹⁰⁶ Jorge Orlando Melo, “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia,” en *Colombia es un tema* [Portal web del autor], consulta: febrero 13 de 2013,

la sección “Revistas políticas” de Martínez Silva y la presencia de colaboradores que ocuparían altos cargos en los gobiernos de la Regeneración, entre ellos, Caro y su cuñado, Carlos Holguín, ambos futuros presidentes. En las páginas del *Repertorio*, Caro dio a conocer varios de sus estudios lingüísticos, gramaticales, bibliográficos y latinistas, mientras Holguín lo hizo con sus estudios históricos y artículos sobre la situación europea.

En este contexto salió a la luz “Breves apuntamientos” de Osorio mientras Ponce de León continuaba infructuosamente con sus esfuerzos de realzar un nuevo montaje de *Ester* con una versión corregida. También en 1879 compuso *Florinda*, su segunda ópera sobre libreto de Pombo con un argumento que retomaba, una vez más, un tema susceptible de tratarse mitológicamente con personajes extractados de la invención histórica de una España unificada, como bien lo señala Bermúdez, “más antigua y homogénea de lo que realmente era”¹⁰⁷. Debía estrenarla la compañía Petrilli, pero según la costumbre, “los artistas que componían la compañía [...] se han dispersado y dejado solo al director”¹⁰⁸. Como vestigio visual que aún encierra misterios, se conservan las reproducciones de un par bocetos para el diseño del decorado y la escenografía para la ópera elaborados por Urdaneta¹⁰⁹. El círculo del *Repertorio* se cerraba así con una homogeneidad intelectual de gran prestigio, que los liberales no pudieron emular.

Al finalizar los años 1870, los liberales habían perdido en la educación con su orientación democratizadora y laica. Habían frenado cuanto más pudieron, los proyectos financiados por el Estado que tenían una concepción elitista en la cultura, representados en una academia para la formación del “buen gusto” musical, una escuela de bellas artes, unas exposiciones y funciones operáticas. Aunque la reforma educativa fracasó, la pequeña plataforma de enseñanza musical dentro del método de Pestalozzi continuó vigente por lo menos en las dos décadas siguientes en manos de educadores que siguieron preceptos católicos. La oportunidad de crear un ámbito de formación en estudios especializados de músicos y artistas, solamente quedó aplazada. El asociacionismo promovido y controlado por aficionados a la música que pretendieron revivir Pombo, Price y Caicedo Rojas, quedó definitivamente sepultado, a pesar de esfuerzos posteriores. Aunque la necesidad de los músicos de agruparse gremialmente puso cortapisas a dichos intentos

http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/revistas_suplementos_literarios.pdf

¹⁰⁷ Egberto Bermúdez, “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana: los discos de ‘Pelón y Marín’ de 1908 y su contexto,” *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 17 (2009): 92.

¹⁰⁸ “Ópera italiana”, *El Zipa*, junio 5 de 1879, 672, citado en Torres, “en *Ester*, relatos de una ópera olvidada,” 67.

¹⁰⁹ Verónica Uribe Hanabergh, “La infructuosa búsqueda de dos bocetos para *Ester*,” en *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & Ester, libreto de Rafael Pombo y Manuel Briceño*, ed. Carolina Alzate y Rondy Torres (Bogotá: Universidad de los Andes, 2014), 145-65.

asociativos no controlados por músicos de oficio, con el tiempo abrieron un mercado de múltiples agencias musicales que compitieron en la venta de bienes y el ofrecimientos de servicios, como ya lo había demostrado el Sexteto de Armonía y el Cuarteto Visoni, con su clara influencia de músicos italianos. Noticias sobre la relativa hegemonía de la Sociedad de Santa Cecilia no vuelven a aparecer en los años 1880. Por otro lado, Pombo y compañía como gestores no tenían grandes posibilidades de maniobra en las bandas, la institucionalidad musical más fuerte de los gobiernos liberales, sin embargo, Ponce de León ganó un espacio allí por derecho propio; en 1877 se funden las dos bandas en Bogotá y el compositor entró como director¹¹⁰. En el ámbito público todos estaban a la merced de un mercado gobernado por las lógicas de negociación libre, no regulada y ciertamente impredecible, que tenía en el teatro su mejor expresión, con los avatares de las compañías itinerantes de ópera y zarzuela. Entre los ámbitos institucionales de control total que tenían para sí mismos los conservadores estaban el Colegio del Espíritu Santo, la Academia Colombiana y el *Repertorio Colombiano*. Y desde allí ejercieron su poder.

“Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis”

Mientras desde *El Mosaico* el campo literario ya había realizado una distinción entre tradición e historia, la primera como conjunto heredado de prácticas y conocimientos, la segunda como ejercicio consciente para crear un orden de relaciones entre obras y autores a través de un escrito, en el caso de la música Osorio fue pionero con sus “Breves apuntamientos”, sin duda, motivado e inspirado en varios de los trabajos ya mencionados en páginas anteriores, especialmente la *Historia de la literatura* de Vergara y Vergara. Su deslinde entre historia y crítica obedecía a un buen criterio historiográfico pero también, como hemos visto, probablemente a una huida a las tensiones musicales acumuladas de dos décadas. Se distanció de una valoración crítica pues “hablar de los contemporáneos sería salir de nuestro objeto, y hacer, más que un estudio histórico, un juicio crítico de nuestros autores”. Explícitamente dejaba para un artículo posterior -que infortunadamente nunca editó y probablemente nunca escribió- los temas concernientes a “las diferentes compañías líricas que hemos tenido la fortuna de ver por acá, el adelantamiento que el arte ha conseguido por el influjo de algunos artistas extranjeros en los últimos tiempos, y el estado actual de nuestra música”¹¹¹. No hay ninguna alusión a un compositor específico ni a unas obras, solamente generalidades.

¹¹⁰ Torres, “Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle,” 139.

¹¹¹ Osorio, “Breves apuntamientos,” 161-62.

Aunque en 1852 Alejandro Agudelo había publicado una breve historia de la música como introducción a un texto de intenciones pedagógicas en teoría musical, en ella no tocó directamente la música en el país¹¹². Con Osorio, la historiografía propiamente musical dio inicio y no tuvo continuidad sino en casos aislados, como el relato de Price sobre la Academia Nacional de Música (1888), el artículo crítico de Gustavo Santos “De la música en Colombia” (1916), el trabajo de posesión ante la Academia Colombia del compositor Martínez Montoya (1932) y los “Datos para la historia de la música en Colombia” de Price publicado por la Academia de Historia (1935), todos ellos antecedentes de la historia de pretendido cubrimiento nacional que comenzó a publicar en 1938 Perdomo Escobar dentro de la iniciativa continental del “americanismo musical” impulsada por inmigrante alemán Francisco Curt Langue desde el cono sur¹¹³.

En el contexto ya descrito, es comprensible que Osorio hubiese dado peso a las connotaciones de la música como arte por encima de la música como oficio, luego de una década de disputa entre lo “democrático” y lo “elitista”. En la práctica esto tenía efectos importantes, pues en la genealogía que pretendió trazar, encontraba músicos de oficio que habían vivido en épocas en que la música se circunscribía más a un estatus semejante al de las artes y los oficios que a las bellas artes. A su vez, de la orientación de Vergara y Vergara heredaba la omnipresente y obsesiva pregunta por lo nacional que se encontraba con la música, ahora sopesada dentro de los dominios de las bellas artes. Al igual que para Vergara y Vergara, para Osorio y Arboleda todo estaba por hacer.

Aunque Osorio era compositor de zarzuelas domésticas y de piezas de música de salón, sabía que las pretensiones de Ponce de León con Pombo apuntaban a algo grandioso, espectacular, monumental y ejemplarizante. Pero también era consciente que con dos óperas y una zarzuela grande, creadas con premura para aprovechar coyunturas, no se resolvía lo nacional pues no tenían nada evidentemente nacional. Como promesa -algo en lo que insistió Pombo- se esperaba más de Ponce de León, por demás, versátil compositor de bambucos. De allí la conclusión, “no la tenemos nacional, pero la tenemos”. La valoración corresponde a un segundo momento del nacionalismo decimonónico en el que, como señala Turino, hubo un tránsito de unas manifestaciones cimentadas en los símbolos de una viabilidad política liberal republicana, a un

¹¹² A[lejandro] Agudelo, *Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica, seguida cada una de su respectivo programa, acompañadas de láminas litografiadas* (Bogotá: Imprenta de Pizano i Perez, 1858).

¹¹³ Jorge W. Price, *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música* (Bogotá: Imprenta de La Luz, 1888); Gustavo Santos, “De la música en Colombia,” *Cultura* II, 12 (1916): 420-33; Andrés Martínez Montoya, “Reseña histórica sobre la música en Colombia,” 61-76; Jorge W. Price, “Datos sobre la historia de la música en Colombia,” *Boletín de Historia y Antigüedades* 22, 254-55 (1935): 623-45.

nacionalismo que en sus contenidos apelaba a elementos musicales distintivos, es decir, a las elaboraciones musicales sobre aires nacionales¹¹⁴.

Otro de los elementos centrales, si bien mencionados muy al margen, era el asunto de las “escuelas”, entendidas como noción útil para delimitar estilos y tradiciones supuestamente homogéneas. Las síntesis nacionales de la segunda mitad del siglo XIX se comprendieran como manifestaciones bien definidas, susceptibles de ser agrupadas uniformemente que se adoptaban selectivamente. Agudelo ya había dejado firme esta distinción en sus *Lecciones de música*: una “escuela italiana caracterizada por la superioridad de la melodía, se ha mantenido siempre en mejor rango”, una alemana cuya “gloria [...] se encierra principalmente en la música instrumental” y una francesa “subordinada al pensamiento poético”. Estas tres escuelas, con un pasado común continental, eran realmente las únicas que existían para Agudelo. Inglaterra, por razones musicales, y España, por razones ideológicas para un liberal como él, no representaban realmente una escuela nacional.

El giro conservador de Osorio fue darle protagonismo a la música española como esencia de la música nacional, especialmente en las prácticas orales y campesinas. A ello agregaría un componente estilístico de las escuelas, según preferencias aún insospechadas. Aquí se atrevió a identificar gustos regionales con dichas “escuelas” de las que, en la retórica de mezcla racial como crisol cultural, bebería la música nacional: “En Cundinamarca y Boyacá nos hemos atendido ciegame a la escuela italiana; en Panamá, Bolívar y Magdalena, á la española, importada de las Antillas; en Santander, á la que ha venido de Venezuela, que, con poca diferencia, es la misma. Parece que Antioquia, Cauca y el Tolima no se han decidido por ninguna”¹¹⁵. Sin embargo, todavía estaba en ciernes la discusión sobre el valor universal de las diferentes escuelas, como se daría a inicios del siglo XX (ver Capítulo 6).

En los argumentos de Osorio, lo político descansaba en las fronteras regionales y nacionales de los aún por entonces Estados Unidos de Colombia. Su deseo era animar un esfuerzo colectivo del que debía surgir una historia musical nacional, pues para él era evidente que “siendo bastantes los escritores competentes que tenemos para este asunto en todos los Estados, si se resolvieran a publicar sus trabajos, el conjunto de todos, recogidos por un hombre hábil, y dados a la luz en un solo cuerpo, formarían una historia completa de la música en nuestra patria”¹¹⁶. La música estaba por encima de la política, pero la misma delimitación cronológica de su historia

¹¹⁴ Thomas Turino, “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations,” *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana* 24, 2 (2003): 169-209.

¹¹⁵ Osorio, “Breves apuntamientos,” 178.

¹¹⁶ Osorio, “Breves apuntamientos,” 170.

tenía un trasfondo político al abarcar la realidad musical nacional desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, justamente en medio de la coyuntura para del acenso de las omnipresentes tendencias liberales. Aunque no lo dice, tal vez creía que la ausencia de una música nacional se debía, en parte, a la fragmentación política.

Cuando se vio forzado a realizar juicios de valor sobre obras específicas, su criterio recayó necesariamente en la vigencia de las mismas, es decir, en su interpretación y permanencia. En pocos casos unas obras de compositores colombianos habían sobrevivido más de una generación. No tenía a la mano un “museo imaginario de obras maestras”, pero podía citar piezas de salón del guitarrista Francisco Londoño publicadas en *El Neogranadino*, piezas religiosas de Valentín Franco que “buenas ó no, va á juzgarlo el lector cuando sepa que casi todas las suyas de ejecutan hoy en día en todas las iglesias”, otras de Torcuato Ortega (que no especificó) y de Guarín unas variaciones sobre el valse *El Capotico* de Nicomédes Mata y el himno “¡Oh Corazón dulcísimo!”¹¹⁷. No había canon, había un repertorio que coincidía con algunas de las partituras publicadas a mediados del siglo y con el ya comentado *Manual de organistas y cantores* (1870) de Manuel María Rueda, en ningún caso componentes constitutivos de un canon público, del concierto y la recepción crítica. A diferencia del arte, que contaba con un Gregorio Vásquez del siglo XVII, o de las letras con una renovación en la novela en la que Vergara y Vergara ya podía vislumbrar una expresión propia, una escuela nacional con Eugenio Díaz y Jorge Isaacs¹¹⁸, para los músicos las piezas colombianas más antiguas no pasaban de medio siglo con dos alternativas desprovistas de monumentalidad: la pieza de salón o el repertorio litúrgico que pocas veces era interpretado con conjuntos numerosos de músicos.

La perspectiva de Arboleda, completamente distinta, nació de la misma inconformidad con los liberales, pero aprovechó una oportunidad más que propicia para darle nuevo aire a sus aspiraciones y resentimientos políticos. En efecto, depositó todas sus esperanzas en esa “grande obra de regeneración social y política [que] ha querido Dios que toque a los colombianos”¹¹⁹. Su largo y tradicional linaje familiar lo ligaba al Estado del Cauca, con haciendas sustentadas en una economía esclavista -hasta mediados del siglo- y con intereses más que firmes en el gobierno nacional¹²⁰. Naturalmente, de los importantes y ambiciosos proyectos que los liberales realizaron,

¹¹⁷ Osorio, “Breves apuntamientos,” 175-77.

¹¹⁸ Comentarios sobre Eugenio Díaz y Jorge Isaacs en José María Vergara y Vergara, *Artículos literarios. Con una noticia biográfica de J. M. Samper* (Londres: J. M. Fonnegra, 1885), 55-61, 324-33.

¹¹⁹ Sergio Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes”, 445.

¹²⁰ Marco Palacios y Frank Safford, *Colombia*, 394-95.

no hay rastro en las consideraciones de Arboleda¹²¹. Aparte de una cita marginal al trabajo de Osorio, tampoco hay mucho sobre los avances de una temprana investigación musical temprana¹²².

La pretensión de su estudio era hacer una crítica a los actos legislativos que se venían dando en materia de educación con la creación de una “Secretaría especial de Instrucción pública”, la ley “sobre propiedad intelectual”, el otorgamiento de “auxilios pecuniarios para la publicación de determinados libros” y el apoyo económico a “algunos jóvenes” con el fin de “hacer ó complementar su educación artística en el extranjero”. De todo ello Arboleda no encontraba nada nuevo. La crítica era necesaria pues “sin letras, artes ni ciencias no puede haber civilización sino á medias” en medio de “un patriotismo irreflexivo” y no de una deseada “meditación alumbrada por las lecciones de lo pasado”. Consideró urgente crear “un sistema fijo de política y un plan concertado con unidad de pensamiento y en un todo conforme, no á teorías ni especulaciones filosóficas, sino á las circunstancias especiales y necesidades positivas de nuestra sociedad, tal cual ella es”¹²³. A su juicio, lo que hacía falta era un diagnóstico de cómo y por qué el Estado había dejado de lado la protección de unas actividades que terminaron confinadas a proyectos personales, privados e inconexos, desgajados en parábolas vitales solitarias y condenados al arrinconamiento.

Su argumentación retomó varios de los elementos más importantes que ya había expuesto en su libro *Le república en la América Española* publicado en 1869. En primera lugar, defendió una concepción de sociedad que, aunque democrática, no podía evitar desigualdades y jerarquías heredadas del antiguo régimen español. A pesar de que era urgente una institucionalización secular para las bellas artes, las ciencias y las letras, el nicho religioso contaba con su propia tradición y legitimidad. Su indagación histórica, superficial a los ojos de hoy, confirmaba que en el periodo colonial el ámbito profano era austero y no daba rienda suelta a la creatividad: “Apenas se conocía la vida en los salones, la moda no imponía a ley de sus caprichos, y ni la música, ni el canto, ni el dibujo, ni la literatura nacional, ni menos la extranjera, matizaban con sus flores ese vivir monótono y oscuro”. Para Arboleda el incesante progreso del siglo XIX no podía desconocerse, sin embargo, el hilo que tejía la particularidad de la sociedad colombiana no era secular sino religioso, tanto en sus manifestaciones intangibles espirituales como en sus manifestaciones materiales. Por más que hubiese incrédulos que se burlaban de las “exterioridades”, toda la parafernalia del culto católico parecía cautivar a cualquiera e imponer una demostración irrefutable de las fuentes del

¹²¹ Para un extenso y detallado análisis sobre estas reformas ver Rausch, *La educación durante el federalismo*.

¹²² Egberto Bermúdez, “La Universidad Nacional y la investigación musical.”

¹²³ Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes,” 442-44.

poder y del orden: “la música, el canto, el incienso, las vestiduras sagradas, hasta la construcción misma de nuestras basílicas infunde respeto y veneración y nos da una idea, en cuanto es posible aproximada, de la autoridad suprema que se ejerce allí”¹²⁴.

Como señala Jaime Jaramillo Uribe, para Arboleda la vida republicana había nacido de la independencia pero adolecía de una falla estructural “al darse una organización institucional y jurídica que rompía con su pasado y estaba en desarmonía con las características más marcadas de su ser espiritual”¹²⁵. Su tesis central era que había independencia pero no revolución. En la fe católica se habían formado los pueblos americanos, no podía, entonces, darse una organización política de espíritu protestante sobre la que se fundaba el pensamiento liberal. En su mirada agónica al pasado y especialmente al pasado reciente, Arboleda urdió su mejor crítica al dominio de las ideas liberales llevadas al extremo por las corrientes radicales en el poder.

El pasado era tierra fértil que debía cultivarse. Solamente había que comprenderlo en sus dimensiones más profundas y actuar de manera coherente con ese pasado. Las imágenes europeas y latinoamericanas que identificaban los pueblos de las antiguas colonias hispánicas como bárbaros no podían servir para caracterizar a los criollos y debían censurarse usando los mismos modelos de la historiografía europea. La historia nacional se hilvanaba a la española. Para Arboleda todo era fruto de las ideologías que encendían el “odio a la raza española”¹²⁶. Esta conciencia de lo criollo blanco, los ponía en una situación difícil; bebían de los modelos europeos pero en la construcción de su autoimagen, personal y colectiva, estaban marginados de ellos, quedando atrapados en la realidad local.

A sus oídos las manifestaciones musicales populares eran rudimentarias, bárbaras y primitivas pero encapsulaban el “alma nacional”. Era necesario “redimirlas” para llevarlas a los terrenos del “verdadero arte” para que llegaran a encarnar valores dignos de presentarse en el concierto internacional de las naciones. Esto era una responsabilidad de las élites, según Arboleda, si eran conscientes de cómo las bellas artes eran “un lujo, la última palabra de la civilización”, de cómo la creencia religiosa era “la base necesaria para formar los sentimientos y crear el gusto en los pueblos” y de cómo la “condición necesaria al progreso de un pueblo en las bellas artes es la riqueza”¹²⁷. Economía regida por un sistema de gobierno lejano al librecambismo, catolicismo como unión espiritual de la nación y “arte civilizado” se conjugaban.

¹²⁴ Las citas en Sergio Arboleda, *La república en la América Española* (Bogotá: Editorial ABC, 1951), 80 y 387.

¹²⁵ Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, 4ª ed. (Bogotá: CESO - Universidad de los Andes - Banco de la República - ICANH - Colciencias - Alfaomega, 2001), 206.

¹²⁶ Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes,” 445.

¹²⁷ Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes,” 446-47.

En síntesis, Osorio y Arboleda no encontraron una manifestación que pudiese cumplir el doble requisito de ser reconocida y acotada bajo el concepto de “obra musical” digna del “arte musical” y que revelase de manera inequívoca el “carácter nacional”. Pero emanaría en una sociedad producto de la “mezcla de todas las razas”, dice Arboleda, en la que “bulle el genio y se agitan en aparente desconcierto la imaginación, la inteligencia y las pasiones, como hierven los diferentes elementos en una cuba de fermentación alcohólica; pero esto mismo revela la energía de sus fuerzas vitales: no está muerta”¹²⁸. A pesar de esa efervescencia de vida, todavía no había “Ni Mozarts, ni Rosinis [sic.], ni aún Paganinis”.

El Papel Periódico Ilustrado

Si con el *Repertorio* el círculo intelectual, los nexos familiares, las afinidades políticas y las condiciones de los medios impresos de divulgación estaban dadas para Osorio y Arboleda, éstas se ampliarían aún más cuando el 8 de abril de 1880 Núñez llegó a la presidencia luego de hábiles y sagaces maniobras que, como liberal alejado de las banderas radicales, lo acercaron a los conservadores y lo convirtieron en el principal arquitecto de la Regeneración. El mismo año Urdaneta regresó de su exilio con el grabador español Antonio Rodríguez, colaborador de *Le Monde Illustré*, a quien convenció de viajar para iniciar una ambiciosa empresa editorial en Bogotá. En 1881 ambos elaboraron el libro conmemorativo *Centenario de los Comuneros* con textos de Manuel Briceño (libretista de *Ester*) y comenzó a publicar el *Papel Periódico Ilustrado*. Rodríguez garantizó la calidad editorial con sus conocimientos de xilografía con planchas de boj; la calidad de impresión estaba asegurada por la Imprenta de Silvestre & Cia. que importaba de Londres las mismas tintas y el mismo el papel con que se imprimía *The English Illustrated Magazine*, según Canal Ramírez, “la mejor revista inglesa del final del ochocientos”¹²⁹.

Una vez salió el primer número, Caicedo Rojas se apresuró a comentar en el *Repertorio Colombiano* los dibujos de Urdaneta y en especial la portada de la revista, una composición que combinaba elementos visuales emblemáticos: en primer plano una reproducción de la firma y el perfil de Bolívar realizado por François Désirée Roulin (1796-1874), su médico personal, en el que se dejaba de lado el militarismo del libertador; abajo a la izquierda, el escudo de Bogotá y la tumba de Gonzalo Jiménez de Quezada, fundador de la ciudad; en segundo plano la estatua de Bolívar por Pietro Terenani (1789-1869) y detrás el Salto del Tequendama; en una línea ascendente, el escudo nacional y al fondo el Observatorio Astronómico superpuesto a la Catedral de Bogotá; el

¹²⁸ Arboleda, “Las letras, las ciencias y las bellas artes,” 445.

¹²⁹ Gonzalo Canal Ramírez, dir., *Artes gráficas* (Bogotá: Canal-Ramírez Antares, 1973), 37; citado en Wilson Ferney Jiménez Hernández, “El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888),” *Historia crítica* 47 (2012): 124.

nombre del periódico ondulante finaliza en la parte superior con un sol radiante que ilumina en el horizonte la palabra “Ilustrado”. En el prospecto interior Urdaneta concluye con un terminante “Pro Patria”¹³⁰.

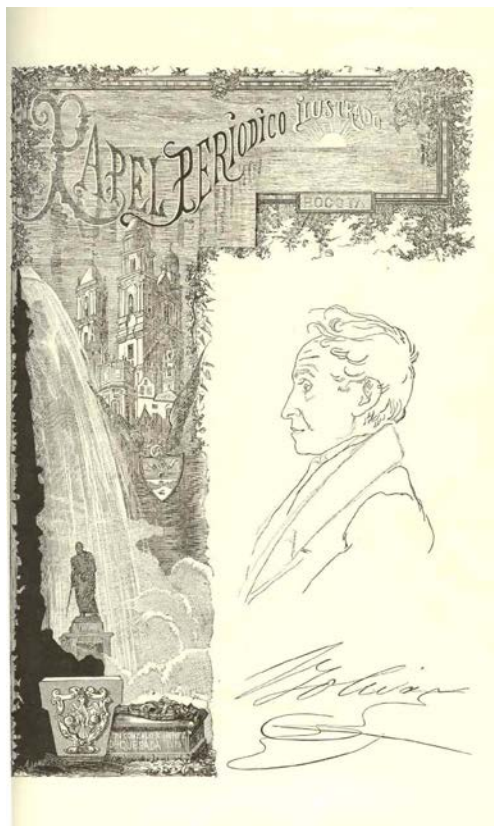


IMAGEN 4-5. *Papel Periódico Ilustrado*, 1 (1882).

Las secciones cubrían múltiples temas: historia con “estudios que se ocupen de la historia patria”; ciencias con “trabajos científicos en general, y de una revista de los adelantos y descubrimientos con que se enriquece el mundo civilizado”; tipos, visitas y otros que “se ocupen de en cosas nacionales, en preferencia á cualesquiera otras”; crónicas de Santa Fe destinada “a todo lo que diga relación con nuestra querida ciudad”; bellas artes con todos las obras, trabajos y estudios a pesar de “la insipiente de estos ramos en Colombia”, y “En cuando a música, si nuestra empresa lo permite, publicaremos las composiciones notables con que se nos favorezca”; agricultura “la mejor esperanza para la patria”; lecturas de “novelas cortas, y artículos de costumbres”; crónica interior, “campo neutral á donde no llega ni el eco de las luchas en que desgraciadamente se agita nuestra sociedad”; y contemporáneos con creaciones “en prosa o en

¹³⁰ José Caicedo Rojas, “La portada,” *Repertorio Colombiano* 7, 38 (1881): 136-46.

verso” acompañadas de un retrato¹³¹. Como el *Repertorio*, su intención era registrar “los hechos culminantes que merezcan ser conocidos o que deban pasar a la posteridad”¹³². Estos componentes se fusionaron en un todo cuya coherencia estaba en una singular interpretación del pasado, con Bolívar como centro gravitacional, padre de la patria y figura capital -aunque problemática- para partido conservador.

Entre sus 242 colaboradores se encontraban personajes de tendencias políticas divergentes, sin embargo, la visión conservadora quedó expuesta en múltiples textos e imágenes. El intento de Urdaneta de pregonar un apolitismo era consecuente con la idea de promover una autonomía en el ejercicio de las artes liberales. Pero era una autonomía a medias, quebrada por las urgencias de la política. Cuando en 1885 estalló nuevamente una guerra civil, Urdaneta tomó su uniforme militar y las armas, así como Briceño quien murió en Santa Marta. Con el triunfo de oficialismo gobiernista, se abrió el camino para la carta constitucional de 1886, redactada por Caro, dando paso a una nueva era política en la que la “galvanización” de los símbolos fue una de las mejores estrategias ideológicas. Como lo propone José María Rodríguez, Caro se dio el lujo de escribirle una oda a la estatua del libertador de Tenerani y no al libertador mismo, mezclando argumentos filo-hispanistas que venían bien a la reinterpretación del pasado colombiano¹³³.

Así, desde lo musical, tal galvanización o recubrimiento de satín a la poesía tuvo una de sus mejores expresiones en la publicación de las contradanzas “La Vencedora” y “La libertadora”, símbolos de la música en tiempos de la Independencia sin que haya mediado hasta ahora un soporte documental de lo que Ellie Anne Duque identifica como una invención de los años 1880¹³⁴. En la misma línea de los símbolos militares, tan apreciados por Urdaneta, el *Papel Periódico* publicó una “marcha militar italiana” adornada en las viñetas con imágenes de un ejército y un niño tocando una corneta, enlazada por el tema con un grabado de la acuarela “El corneta” de Urdaneta publicado poco después¹³⁵. La comparación de los elementos editoriales de las tres partituras mencionadas revela a cabalidad los elementos del proyecto ideológico. No todas se editaron con la intención de llegar al atril del intérprete sino como un componente visual más que ilustraba algún

¹³¹ Las secciones cambiaron a lo largo de los 116 números. Esta descripción está basada en el contenido del primer número.

¹³² Alberto Urdaneta, “Crónica del interior,” *Papel Periódico Ilustrado* 1 (1881): 18.

¹³³ José María Rodríguez García, *The City of Translation: Poetry and Ideology in Nineteenth-Century Colombia* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010), cap. 4.

¹³⁴ [Anónimo], “La libertadora,” y [Anónimo], “La Vencedora,” *Papel Periódico Ilustrado* 71 y 72 (1884): 382 y 400 respectivamente.

¹³⁵ “Marcha militar italiana,” *Papel Periódico Ilustrado* 101 (1886): 73; “El corneta,” *Papel Periódico Ilustrado* 108 (1886): 188.

contenido. Incluso aquellas editadas con la tipografía musical del ingeniero, poeta, músico e inventor Diego Fallon, fueron publicadas para dar cuenta de un evento singular por fuera de una concepción de colección musical a manera de aquellas que ya habían circulado en *El Neogranadino* (1848), *El Mosaico* (1860), *La Música* (1866) o *La Lira de los Andes* (1881), ésta última editada por Ponce de León y por Oreste Síndici, a la vuelta de pocos años compositor del Himno Nacional¹³⁶.

La conjunción de lo privado y lo público, el cosmopolitismo ensimismado en la mirada hacia Europa y la existencia de un círculo de élite muy cerrado, son elementos que se ponen de manifiesto en una serie de eventos registrados en el *Papel Periódico*. En mismo número dedicado a Ponce de León, publicado en abril de 1883, se transcribió una corta nota del periódico *L'Amérique* en la que se informaba sobre un concierto de especial interés para los bogotanos “de buen gusto”: cerca de 20 jóvenes, estudiantes de piano de Théodore Ritter (1840-86), amigo y colaborador de Berlioz y discípulo de Liszt, se presentaron el 3 de enero en la Sala Pleyel de París, interpretando “el gran concierto de Saint-Saëns”. Entre ellas se encontraba “una de las jóvenes más simpáticas de la colonia colombiana, la señorita *Teresa Tanco*, quien tocó con tanto de talento como de sentimiento”¹³⁷. En el mes de octubre la pianista estaba de vuelta en Bogotá festejando su cumpleaños en la casa de su padre, Mariano Tanco, Ministro de Relaciones Exteriores y “uno de los hombres más ricos de la República” según la apreciación de William Scruggs, el embajador norteamericano¹³⁸. Para la ocasión se estrenó la zarzuela *Similia similibus* con música de la pianista y libreto del político y diplomático Carlos Sáenz Echeverría (1853-93). Urdaneta reseñó la reunión, publicó partitura de la cavatina del segundo acto y realizó otro de sus collages con los personajes de la obra y con Teresa Tanco dirigiendo la orquesta¹³⁹. En marzo del año siguiente la revista comentó los pormenores del matrimonio de la joven con Alejandro Herrera, a quienes Pombo y el diplomático chileno José Antonio Soffia dedicaron unos versos¹⁴⁰.

¹³⁶ Bermúdez, *Historia de la música*,

¹³⁷ Sobre Ritter ver Georges D'Heyli, *Dictionnaire des pseudonymes* (París: Dentu & Cie, 1887), 377-78; Joël-Marie Fauquet, “Berlioz and Gluck,” en *The Cambridge Companion to Berlioz*, ed. Perter Bloom (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 206. La corta nota periodística en *Papel Periódico Ilustrado* 37 (1883): 210.

¹³⁸ Delpar, *Rojos contra azules*, 122.

¹³⁹ Teresa Tanco, “Similia similibus. Cavatina del segundo acto” y Alberto Urdaneta, “Similia Similibus,” *Papel Periódico Ilustrado* 55 (1883): 104-05 y 115-16 respectivamente. Sobre el libretista ver Carlos Sáenz Echeverría y José Manuel Lleras, *Piezas de teatro*, Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana 93. 3ª ed. (Bogotá: Editorial Minerva, 1937).

¹⁴⁰ Rafael Pombo, “A mis amigos Alejandro Herrera y Teresa Tanco,” *Papel Periódico Ilustrado* 60 (1884): 194-195.

Con la presencia de Soffia en Bogotá, se fundó el Ateneo en 1884 para “contribuir al desarrollo de las ciencias, de las letras y de las artes en Colombia”¹⁴¹. Urdaneta y José María Wallis eran los principales promotores, replicando el Ateneo de Madrid al que habían asistido en su viaje a España¹⁴². Entre los firmantes de los estatutos se encontraban Pombo, Marroquín y Caicedo Rojas. En el mes de junio la revista anunció que el Ateneo funcionaba en la sede del Jockey Club, localizado en la Plaza de Bolívar, contaba con 150 miembros y estaba organizado en siete secciones, una de ellas de música y otra de bellas artes cuyos miembros honorarios eran “señoras y señoritas”¹⁴³. En julio Teresa Tanco (ahora de Herrera) organizó un concierto en el Teatro Maldonado a beneficio de la Sociedad de Vicente de Paúl, en el que participó Síndici como director de la orquesta. Nada sabemos del repertorio aparte de que “El programa era variadísimo, y al canto se unían escogidas piezas de piano”, además de varias recitaciones con versos, entre otros, de José Joaquín Ortiz¹⁴⁴. Éste era el modelo de las llamadas “veladas lírico-literarias”, organizadas con fines de beneficencia, en las que se especializó la pianista y que dominaron el ámbito del concierto público hasta finales del siglo.

El Ateneo, un círculo de élites para las élites, no prosperó. Urdaneta y Price sabían que la institucionalización de las artes se daría con el apoyo estatal, proyecto que retomó Urdaneta desde 1881 al fundar la Escuela de Grabado, enteramente conectada con la labor del *Papel Periódico*, y de manera independiente, Price con las gestiones para la creación de la Academia Nacional de Música a finales del mismo año. La labor tentacular que habían soñado Pombo y Caicedo Rojas, finalmente se afianzó en manos de otra generación que tuvo influencia y algún control en muchos sentidos: medios impresos de alto prestigio; unas instituciones de carácter nacional en un Estado ahora centralista y confesional; las exposiciones y conciertos regulares, eventos que daban sentido social a las bellas artes y la música como actividad pública; la formación artística y musical cristalizada en las labores cotidianas de enseñanza. Conjuntamente habían avanzado en la configuración de un mundo del arte con relativa autonomía para educar a los artistas, a los músicos y a un público en “el buen gusto”. Fue en este contexto en el que se dieron a conocer la biografía de Ponce de León elaborada por Pombo así como la semblanza biografía sobre Guarín, el artículo *Estado actual sobre la música en Bogotá* y los *Recuerdos y apuntamientos* de Caicedo Rojas.

¹⁴¹ *Estatutos del Ateneo de Bogotá* (Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1884).

¹⁴² Menciones al Ateneo en Moreno de Ángel, *Alberto Urdanera*, 64 y 120-21.

¹⁴³ “Ateneo de Bogotá,” *Papel Periódico Ilustrado* 68 (1884): 318.

¹⁴⁴ “Concierto,” *Papel Periódico Ilustrado* 71 (1884): 374.

Guarín por Caicedo Rojas

Como hemos dicho, Caicedo Rojas reelaboró el texto de Guarín y lo publicó en su volumen de *Escritos escogidos* al lado de otras “noticias biográficas”. Aunque la reescritura del texto lo hubiera podido lanzar a elaborar una biografía, en la primera frase nos advierte que no es “un escrito biográfico, sino simplemente el recuerdo de un artista muerto en temprana edad”. A diferencia de otras semblanzas y notas biográficas que escribió (José Acevedo Gómez, José María Espinosa, Luis Vargas Tejada, el presbítero José Romualdo Cuervo y José Manuel Groot), esta vez no tenía un personaje que pudiese ser valorado por sus apellidos, por sus aportes a la literatura, por sus títulos o por sus hazañas. Esto lo dice explícitamente en los párrafos preliminares, consciente del problema que afrontaba. Como en sus crónicas costumbristas, el escenario era íntimo, circunscrito a un “estrecho círculo doméstico y social” pues por fuera de él, “Guarín no tuvo historia”¹⁴⁵. Semejante claridad sobre personaje y sobre la situación musical a mediados del siglo, hizo que Caicedo Rojas hiciera una cirugía meticulosa del texto original, tratando de no traicionarlo. Para ello dividió la exposición en dos partes: la primera, dedicada a presentar un relato con datos biográficos básicos y la segunda, con la reelaboración del texto original en el que recrea o inventa sus últimos días al lado de Guarín.

En ambas partes se introducen varios elementos, no siempre de manera secuencial, que cumplen un efecto preciso en la biografía musical: la etapa de formación en la que aparece el talento temprano; la trayectoria como profesor en la que se hace un balance de sus aportes por fuera de la composición y la interpretación; una mención de las obras, desde aquellas de mayor aliento hasta las más sencillas, para dar una imagen panorámica de su producción; un horizonte de comparación en relación con las influencias dentro de una genealogía musical que legitiman a un compositor colombiano del siglo XIX mediante vínculos europeos; y una valoración del estatus de “canonicidad” de unas obras y, por lo tanto, del músico o, en otras palabras, responder a la pregunta por qué debía ser recordado¹⁴⁶.

Según Caicedo Rojas, Guarín recibió una primera instrucción musical en el colegio privado de Mateo Esquiaqui, hermano de Domingo Esquiaqui (1740-1820), ingeniero napolitano que realizó varias obras públicas durante el final del Virreinato. Allí “estudiaron su primera educación muchos jóvenes principales que después figuraron con lucimiento”, afirmación que sustituye la carencia de fortuna, rentas o tierras, para un músico huérfano a temprana edad. Luego continuó de manera autodidacta aprovechando la práctica continua en los salones que lo situaron finalmente

¹⁴⁵ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” 331.

¹⁴⁶ Algunos de estos elementos, revisados para la historiografía musical, están comentados en Jolanta P. Pekacz, “Introduction,” a *Musical Biography: Towards New Paradigms*, ed. Jolanta P. Pekacz (Aldershot / Burlington: Ashgate, 2006), 1-16.

como pianista “casi sin rival en Bogotá”. Pero no podía quedarse allí; su talento lo llevó a cultivar una vez más el “buen gusto”, que si hubiera tenido un medio más propicio hubiera llegado al punto más alto de un compositor. En palabras de Caicedo Rojas, esto se debía a la carencia de “organizaciones destinadas á producir en determinadas circunstancias, lo que se llama un genio”. Aun así, sus modelos habían sido “las obras maestras de los más eminentes compositores clásicos, antiguos y modernos: desde Gluck, Mendelshon [sic.], Bach, Mozart &c. hasta la brillante pléyade lírico-dramática que ha hecho delicias de nuestro siglo”¹⁴⁷.

El tránsito obligado para formarse como colombiano integral, el viaje a Europa, lo cumplió Ponce de León pero no Guarín. Al respecto Caicedo Rojas dice: seguramente lo habrían hecho “una de las glorias artísticas de América”. Dada su juventud, no dejó discípulos, pero prestó sus servicios en muchos colegios. El comentario es breve, pero demuestra el interés y la importancia de la formación musical temprana que se intentó introducir desde finales de los años 1820. Para Caicedo Rojas, dueño del colegio Academia Mutis, Guarín se había perfeccionado como profesor de señoritas con un “excelente método para enseñar”¹⁴⁸.

Para ser músico reconocido a mediados del siglo XIX había que componer trozos orquestales (oberturas y piezas religiosas), piezas corales religiosas y patrióticas (especialmente himnos), y música de salón (contradanzas, valeses y polcas). No están presentes los géneros del canon, el repertorio sinfónico y el de cámara del que se supone aprende por sí mismo. Muy someramente Caicedo Rojas menciona himnos y cantos sagrados, una misa “a grande orquesta que ha sido celebrada por los inteligentes” y un himno nacional o canto patriótico estrenado el 20 de julio de 1849 en la Sociedad Filarmónica. De las piezas de salón no introduce título alguno. La pequeña producción no iba en detrimento de las cualidades musicales del compositor. Las referencias se expanden en aquellas obras que alcanzaron permanecer en el tiempo, corroborando así las apreciaciones de Osorio.

Este es un elemento interesante pues permite establecer una cierta uniformidad en el repertorio desde los años 1840. Los ejemplos son elocuentes pues aparecen Eugenio Salas y Guarín casi en un mismo escalón, ambos con piezas que los trascendieron. Esto se ilustra con un *Oficio de difuntos* y unas *Lecciones de difuntos* que, según Caicedo Rojas, “pueden ponerse en paragón con lo mejor del género, y que hoy mismo se oyen con delicia”¹⁴⁹. Para fundamentar aún más su opinión, recurre a los más célebres músicos nacionales, especulando que Quevedo Arvelo y Ponce de León no habrían dudado en firmar esas obras como suyas. Al finalizar la primera sección, Caicedo Rojas

¹⁴⁷ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” 330-31.

¹⁴⁸ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” 333.

¹⁴⁹ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” 331.

da la clave de los motivos para reelaborar el texto: la Academia Nacional de Música se denomina oficialmente Escuela Guarín, así como la escuela de pintura lleva por nombre oficial Escuela Vásquez. Aquí la institucionalización de las artes echaba mano de un frágil canon nacional e intenta revitalizarlo.

En la segunda sección, volcada al relato original pero con cambios, mencionó nuevamente nombres de autoridad en la ópera y la sinfonía con dos sustracciones y dos adiciones sutiles pero significativas: en vez de Mozart y Verdi en la ópera, aparece Rossini que se suma a Bellini y Donizetti; traslada a Mozart al repertorio sinfónico e incluye a Weber junto a Haydn y Beethoven. Mientras la ópera había llegado a escenificarse en Bogotá, la sinfonía o se interpretada en trozos, o permanecía en reducciones para estudio de los músicos. Dicho de otra manera, para los músicos colombianos la sinfonía entraba en un canon de oficio y no un canon del concierto público. Por otro lado, para exaltar aún más a Guarín, Caicedo Rojas dice haber escuchado del pianista no fantasías operáticas, como lo asegura en la primera versión, sino “la sonata de Mozart en do menor” (*Sonata en do menor para piano K. 457*) y “una bellísima melodía de Beethoven que se conoce entre los aficionados con el nombre de *Moon light*” (el primer movimiento la *Sonata para piano op. 27, No.2*)¹⁵⁰. El giro es sutil pero de gran peso con dos textos distanciados por casi dos décadas.

Finalizada la interpretación de las obras, para retomar la conversación, el pianista y el literato salen de su éxtasis, una descripción de un ideal de audición del siglo XIX, embebida en un imaginario sentimiento compartido. En la lógica narrativa es importante, ya que lo que viene es la resolución de un asunto de fe, tema central para Caicedo Rojas y para los hombres públicos del siglo XIX. La nueva versión es más clara y directa que la primera. Guarín decide tomar la comunión con su esposa y sus hijos; Caicedo Rojas se apresura a hacer los arreglos necesarios. El acto se ve recompensado con el regalo del cuadro de la Magdalena que hicieron los religiosos del convento de Santo Domingo.

En el final de Guarín, la comparación con Haydn toma nuevo protagonismo. Además de hacer un paralelo de las circunstancias de muerte de los dos músicos, Caicedo Rojas retoma la fibra sensible de las biografías con las últimas obras y aquellas no concluidas. Como Haydn, Guarín había dejado inconclusa una obra, una “obertura a grande orquesta que estaba escribiendo para la Sociedad Filarmónica”. Como buen patriota, había compuesto, interpretado y publicado un himno nacional, y planeaba hacer lo mismo con dicha obertura. Para Caicedo Rojas, si lo hubiera logrado, “le habría asegurado la reputación de nuestro compatriota fuera de Bogotá”¹⁵¹. La escena final es la

¹⁵⁰ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” 333.

¹⁵¹ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” 338.

guerra, la muerte, las lágrimas y el canto del *Oficio de Difuntos* en las exequias. Caicedo Rojas lograba su cometido de dejarlo guardado su nombre en la memoria que garantizaba el impreso.

La monumentalización de Ponce de León

A diferencia del modesto relato sobre Guarín, la manera de presentación de Ponce de León en el *Papel Periódico Ilustrado* es espectacular para su época. Urdaneta tenía todo una maquinaria para desarrollar una retórica visual y contaba con una serie de colaboradores de primera línea para la elaboración de los textos. Además, como era un número especial, finalmente resultó siendo un compendio casi todo dedicado a Ponce de León (IMAGEN 4-6). Lo que hubiese quedado regado en múltiples impresos, se reunía allí a la manera de un álbum, objetopreciado del siglo XIX, colección de recortes, fotografías, poemas, partituras y muchas cosas más que aseguraban postergar recuerdos de encuentros y eventos significativos para un individuo. Urdaneta y Pombo eran asiduos coleccionistas, como muchos otros hombres y mujeres de su tiempo. Estando en Nueva York, Pombo le pidió el álbum a Gottschalk para dedicarle un poema. En uno de los álbumes de Urdaneta, según Girón “únicos quizá en el país, ya por la celebridad de los hombres representados en ellos, ya por la corrección del dibujo y la exactitud que se dice existe en los parecidos”, entre centenares de poesías y dedicatorias, estaba estampada la firma de Verdi al pié del retrato¹⁵².

La misma lógica preciosista del álbum se trasladó a la publicación, naturalmente recompuesta en el diseño editorial. El conjunto de materiales es el siguiente¹⁵³:

1. “Ponce de León”. Grabado con el retrato del compositor realizado por Antonio Rodríguez con base en el cuadro que había elaborado el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez.
2. “Recuerdos de José María Ponce de León a la gloria incruenta de la patria”. En esta sección se incluyeron los siguientes textos:
 - [Alberto Urdaneta, Preámbulo].
 - Rafael Pombo, “José María Ponce de León”. [Semblanza biográfica] El Conservador, 23 de septiembre de 1882.
 - “Funerales de Ponce de León”. [Discursos pronunciados en el sepelio por]:
 - Rafael Pombo
 - José María Samper
 - Manuel Briceño
 - Alberto Urdaneta

¹⁵² Girón, *El museo-taller de Alberto Urdaneta*, 15.

¹⁵³ *Papel Periódico Ilustrado* 37 (1883).

- Actos legislativos:
 - “Ley 9 de 1882 (18 de noviembre) que honra la memoria de José María Ponce de León”, Asamblea Legislativa del Estado Soberano de Cundinamarca.
 - “Acuerdo 20 de 1882 sobre honores a la memoria del señor José María Ponce de León”, 21 de octubre, La Municipalidad de Bogotá.
 - Manifestaciones de condolencia:
 - Academia Nacional de Música, 22 de noviembre de 1882.
 - Sociedad Filantrópica, 25 de septiembre de 1882
 - Sociedad Politécnica, 4 de octubre de 1882.
 - Comentarios publicados previamente sobre las obras del compositor:
 - José Benito Gaitán, “La ‘Ester’, espléndida ovación”, *Diario de Cundinamarca*, 3 de julio de 1874.
 - Rafael Pombo, “Nuevo Triunfo de Ponce de León. ‘El Castillo misterioso’”, *El tradicionalista*.
 - Rafael Pombo, “Música sagrada. Misa de Requiem por Ponce de León”.
 - Florencio [Rafael Pombo], “La Florinda de Ponce de León”, *El Deber*.
 - N. González L., “Florinda. Ópera de Pombo y Ponce de León”, *La Reforma*, 13 de mayo de 1880.
 - Juan, “Ópera en cuatro actos, música del maestro J. M. Ponce de León, letra del poeta Rafael Pombo”, *La Reforma*, 22 de noviembre de 1880.
 - Reconocimientos recibidos:
 - Medalla de oro otorgada por la Asamblea Legislativa del Soberano de Cundinamarca, ley 14 del 9 de diciembre de 1880.
 - Diploma y medalla por la participación en la Exposición Internacional de Chile con el “Himno de los Andes – Saludo de Colombia a Chile”, 14 de septiembre de 1877.
 - Diploma que lo acredita miembro correspondiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de los Estados Unidos de Venezuela, 20 de marzo de 1873.
 - Premio a la obertura “7 de agosto” presentada en la Exposición Nacional de 1879.
3. Eugenio López, “Proyecto de monumento para erigir a la memoria de José María Ponce de León”.
- Corte frontal
 - Planta
 - Explicación y descripción de Manuel Briceño.
4. Partituras:
- *Florinda, ópera mayor*. Libreto de Rafael Pombo.
 - Preludio del tercer acto.
 - Breve nota sobre el argumento.
 - Final
 - Breve nota sobre el argumento.

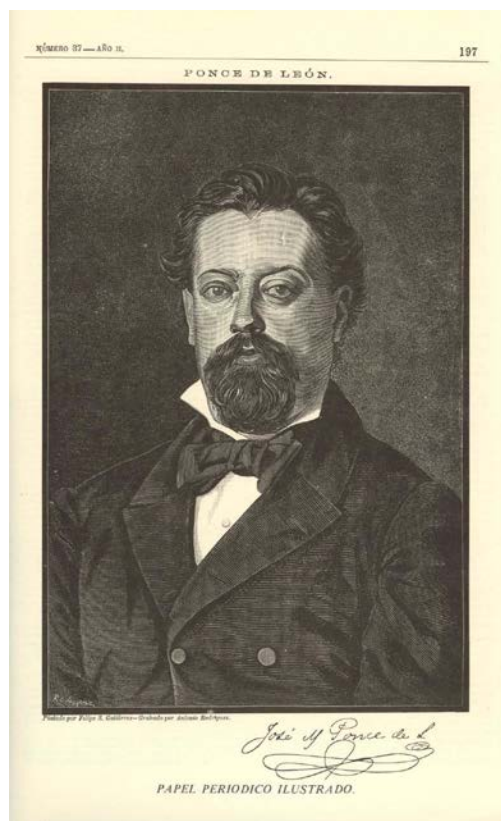


IMAGEN 4-6. José María Ponce de León. Grabado de Antonio Rodríguez basado en retrato pintado por Felipe S. Gutiérrez. *Papel Periódico Ilustrado* 37 (1883): 197.

espectáculo, para todas las voces, y con baile oportuno en su argumento”. Esto debía llevarlo, en los sueños de Pombo, a que Ponce de León triunfara antes de un año en Europa al lado de Carlos Gomes, “hoy adorado por su patria, merced á su sabio y magnífico emperador”¹⁵⁵. Del desglose biográfico ya se ha encargado minuciosamente Rony Torres. Aquí simplemente subrayaremos nuevamente cómo a través de la biografía, se podía reinventar a un personaje. Según Pombo, Ponce de León estudió en el Conservatorio de París, en donde fue aceptado “de la manera más gloriosa, triunfando, en concurso abierto para un *Himno de la paz*, sobre ochenta competidores, que no eran, como él, discípulos de un pobre carpintero, ni recién llegados de un país por conquistar en materia de gusto y de alta composición lírica”¹⁵⁶. Bermúdez y Torres infructuosamente han buscado documentos que den testimonio de estos acontecimientos.

De esta manera, discurso textual, visual y musical se fundieron para ofrecer un material enfocado a glorificar un compositor nacional. Discursos, actos legislativos, condolencias a título institucional, comentarios críticos sobre las obras más importantes, el proyecto del monumento y partituras, de una y otra forma, cumplieron la misma función de las antologías que por los mismos años se publicaron en honor a hombres de letras, entre ellas, el volumen de *Artículos escogidos* de Vergara y Vergara, antecidos de un retrato con la firma correspondiente y una semblanza redactada por José María Samper¹⁵⁴.

Al igual que Caicedo Rojas, Pombo reelaboró dos textos previos sobre el compositor, el primero publicado con el libreto de *Ester* (1874) y el segundo, como continuación, con el libreto de la ópera *Florinda* (1880). La aspiración de grandeza venía de la ópera, que con *Florinda*, “ópera mayor” en español, Pombo describió como obra “de grandes proporciones y

¹⁵⁴ Vergara y Vergara, *Artículos literarios*.

¹⁵⁵ Rafael Pombo, “Introducción,” a *Florinda o la Eva del reino godo español. Ópera mayor española. Poema dramático en cinco actos en verso. Por Rafael Pombo, música de José María Ponce de León* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880), 4.

¹⁵⁶ Rafael Pombo, “José María Ponce de León,” *Papel Periódico Ilustrado* 37 (1883): 198.

El fracaso del canon

Con mucho a favor pero también con mucho en contra, Pombo y Caicedo Rojas intentaron construir un canon musical desde la semblanza biográfica y la biografía. Urdaneta asumió la monumentalización que sugería el texto de Pombo y la llevó al terreno imperecedero del impreso, sin que hubiese llegado al plano musical. Cuando por fin parecían ver cumplidos los anhelos de Pombo, Ponce de León muere, el poeta cae enfermo, *Florinda* no se estrena como lo esperado y todo se reduce a homenajes. En 1885 estalla una nueva guerra civil que llevaría a consolidar el movimiento hacia la Regeneración que vaticinaba Arboleda, pero Urdaneta muere luego de realizar la famosa Exposición de Arte en 1886. En su intercambio epistolar con los hermanos Cuervo, Pombo confiesa su preocupación por el proyecto de construcción del nuevo teatro y Ángel Cuervo le contesta: "El gobierno tiene necesidad absoluta de la casa de U. , pues entre otras reformas es la primera la de hacerle salidas laterales amplias y cómodas para el caso de incendio o cualquier contratiempo". Trata de convencerlo de salir de Bogotá y viajar a París: "nada más natural que una persona como U. salga de una parte donde es planta exótica. U. no está hecho para vivir en Bogotá"¹⁵⁷. En la capital francesa le esperaban conciertos de Liszt y Massenet. Luego de padecer cáncer, el poeta estaba visiblemente desgastado, aunque curado por la homeopatía a la que hacía tributo Teresa Tanco con su zarzuela *Simila Similibus*. Descontado el monumento, el canon que se esforzaron por institucionalizar quedó, como las imágenes augustas del *Papel Periódico Ilustrado*, cristalizado en nombres y retratos, pero cayó en el vacío musical; ninguna obra de Guarín o de Ponce de León sobrevivió en el concierto público más allá de unas cuantas veces, hasta cuando se revivieron como objetos de investigación de la musicología más de un siglo después.

¹⁵⁷ Carta de Ángel Cuervo a Rafael Pombo, fechada el 5 de abril de 1886, en Romero ed., *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo*, 41-42.

5 LA ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA

En su “Reseña histórica de la música en Colombia”, texto publicado en 1932 en el marco de las actividades de los socios de número la Academia Colombiana de Bellas Artes (correspondiente a la de San Fernando en Madrid), Andrés Martínez Montoya consideró que la Sociedad Filarmónica y la Academia Nacional de Música (en adelante ANM o simplemente Academia) constituían “las dos etapas más notables en la historia del arte en Colombia y los factores de mayor valor en nuestra educación musical”¹. Esta afirmación, incluida en la que constituye la segunda síntesis histórica de la música en el país (luego de la de Osorio y descontando el artículo crítico de Gustavo Santos)², era coherente con una cronología que concluía con la primera etapa de la ANM (de 1882 a 1899), institución en donde el autor había realizado sus estudios musicales y en donde había iniciado y desarrollado su carrera como profesor. A diferencia de Osorio, volcado hacia una crónica histórica, el propósito de Martínez Montoya era continuar con la genealogía de una tradición musical artística en el país, destacar algunos nombres y, especialmente, respaldar su proceso de institucionalización. De allí que haya subrayado la importancia de los principales promotores y gestores, Henry Price en la Sociedad Filarmónica y de su hijo Jorge Wilson Price en la Academia, dos músicos aficionados que, en sus palabras, gracias a “su devoción por el divino arte, una actividad y una constancia nada comunes”, lograron lo que pocos músicos alcanzaron en el siglo XIX en términos de organización y formalización de una práctica musical en Bogotá³.

Esta imagen positiva se prolongó a través de la historiografía posterior en su tarea de establecer los orígenes y la consolidación de las instituciones musicales cuyas herencias ciertamente se han extendido hasta el día de hoy. La Academia dio paso al Conservatorio Nacional de Música en 1910, incorporado a la estructura orgánica de la Universidad Nacional en 1936 y, el mismo año, su orquesta sirvió de base para la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Aunque con drásticas y sucesivas transformaciones, ya sea en sus nombres, en su organización o en sus condiciones administrativas, la Academia, el Conservatorio y la Orquesta Sinfónica permanecen hoy como símbolos de una continuidad temporal. En forma retrospectiva, en ellas ha confluído el ideal de unión y consenso de una comunidad musical bajo la subvención estatal. No es casual,

¹ Martínez Montoya, “Reseña histórica sobre la música en Colombia,” 67.

² Osorio Ricaurte, “Breves apuntamientos”; Santos, “De la música en Colombia”. Aunque el de Santos es un texto volcado a la crítica, hace un breve recorrido histórico. Sobre la historiografía musical colombiana ver Bermúdez, “Historia de la música vs. historia de los músicos”.

³ Martínez Montoya, “Reseña histórica sobre la música en Colombia,” 72.

entonces, que los propósitos y los frutos de la ANM hayan llamado poderosamente la atención a los tempranos historiadores de la música como el hito inaugural en el afianzamiento de una tradición musical europea con sus correspondientes implicaciones en la enseñanza musical, la interpretación de unos repertorios y las ideas a propósito de un canon musical en el país⁴.

Aunque la permanencia a lo largo del tiempo habla en sí misma del éxito de la Academia, aún quedan por señalar algunas de las tensiones y los conflictos que tuvo que afrontar en su momento. Como pretendemos documentar y argumentar a través de algunos ejemplos bien conocidos y otros poco conocidos, la diferencia entre músicos aficionados, músicos de oficio y músicos profesionales fue fundamental, pues no solamente indica de dónde provino la institucionalización, la profesionalización musical, el ideal de la música como arte y del músico como artista, sino también los problemas que estos procesos suscitaron. Si bien el origen de estos problemas tuvo un trasfondo múltiple, sus principales ejes eran la búsqueda de una legitimidad, poder, autoridad y control sobre un medio musical sujeto a unas circunstancias económicas, unas expectativas culturales y unos conflictos ideológicos y políticos que contribuyeron o constriñeron la actuación de los músicos en la vida pública.

Un establecimiento como la Academia, incrustada en el entramado de instituciones oficiales de educación, surgió en un momento de inflexión en la institucionalización de las artes en un país como Colombia, que en sus temas domésticos daba un giro conservador en su política, que le esperaban tres guerras civiles para concluir el siglo (1885, 1895 y 1899-1902) y que optaría por cambiar drásticamente su sistema de gobierno con una nueva carta constitucional (1886). En sus temas externos, el país fragmentado en regiones se esforzaba por entrar en un orden internacional que algunos autores caracterizan como de progresiva integración y occidentalización, con un impulso en la consolidación de los Estados y unos nacionalismos más vigorosos, unos patrones de intercambio económico jalonados por una ideología liberal, la búsqueda de balance de los antiguos colonialismos europeos de cara al desafiante expansionismo estadounidense, y el impacto más amplio del desarrollo técnico y tecnológico en los sistemas de transporte y las comunicaciones⁵.

Las instituciones musicales colombianas también aspiraban hacerse partícipes de ese “concierto internacional de naciones”, metáfora que se nutría de una realidad comandada por centros cosmopolitas como París, Viena, Londres y Nueva York, ciudades en las que por la misma época se afianzó una creciente distinción entre una “música artística” y una “música popular” –

⁴ Perdomo, *Historia de la música*, cap. X: Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, cap. XI; Duque, “Instituciones musicales,” *Historia de la música*, 136-40.

⁵ La bibliografía es amplísima. Una síntesis en Marcelo Carmagnani, *El otro occidente*, cap. IV.

aún no denominada como tal en Colombia⁶. Entes como la Academia constituían símbolos estratégicos y establecimientos efectivos para instaurar, doblemente, valores canónicos en el plano musical y valores cívicos en el plano social. Estos eran factores de identificación colectiva que tantas veces se justificaron en la terminología decimonónica como otros de los muchos proyectos “civilizatorios” en contra de la “barbarie”.

Dicho proceso, que corre el riesgo de ser descrito en término teleológicos, estuvo ligado a unas circunstancias precisas en las que se resolvieron factores de colaboración y surgieron nuevos vínculos de competencia en diversas instancias del medio musical. Si Price aspiró afianzar a la Academia como el establecimiento para la formación de los músicos, objetivo que fácilmente se extendió a una anhelada pero fracasada regulación de la vida musical capitalina y nacional, el medio musical ofreció otras formas de institucionalización social que escaparon al dominio efectivo de la Academia, pero que mantuvieron estrechas e inevitables conexiones con ésta. Estudiantes y profesores salieron a un mercado laboral definido por la demanda creciente de música en los teatros, cafés, restaurantes, hoteles, clubes y otros espacios afines, en los que las ideas de la música como arte fácilmente se desdibujada a los oídos de los apólogos de “los clásicos del divino arte”, pues entraba al mundo del entretenimiento, el ocio y lo comercial. Sin embargo, este naufragio era parcial, pues muchos de los repertorios avalados desde la Academia eran comunes en unos y otros espacios. En más de una ocasión lo que variaba era el ensamblaje institucional en el que se escuchaba la música y las formas en las que esta música se valoraba como representación de lo intemporal o lo efímero.

Tensiones similares se pueden rastrear en países que se debatían en la instalación de instituciones modeladas según convenciones cuyo derrotero era formalizar la enseñanza musical especializada, en lo posible extender una regulación en el desempeño creativo y laboral de los músicos, adoptar un canon musical europeo e inventar un canon nacional. Aunque contrastantes, tres ejemplos evidencian un mismo horizonte de desafíos a lo largo del siglo XIX. En 1835 el compositor español José Trespuentes (1789-1862) intentó establecer infructuosamente un conservatorio en La Habana, subordinado al Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, con la pretensión de formar discípulos más allá del “maquinal conocimiento de las notas, como por desgracia se ha practicado por mucho tiempo en España, sino también otras cosas útiles y necesarias, si han de formarse artistas dignos de este respetable nombre”⁷. El mismo tipo de discurso estaba en manos de Francisco Manuel da Silva (1895-1865) quien desde 1833 trabajó para

⁶ Derek Scoot, *The Sounds of the Metropolis*.

⁷ José Trespuentes, [“Discurso”,] Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, Leg. 2/152, citado en Sara Navarro, “El proyecto del Real Conservatorio de Música Isabel II de La Habana (1835): una empresa inconclusa entre dos realidades,” *Boletín Música. Casa de las Américas* 35 (2013): 101.

la creación de una institución musical de enseñanza en Río de Janeiro que, finalmente, bajo el auspicio del gobierno imperial, se cristalizó en 1848 en el Conservatório de Música con la misión de “propagar e conservar a arte em toda a sua pureza”. El Conservatório se incorporó a la Academia de Belas-Artes en 1854, en donde la diferencia entre artesanos y artistas era apropiada y casi directa para las bellas artes (los primeros dedicados a las artes mecánicas, los segundos devotos de las manifestaciones elevadas del espíritu). Aunque Da Silva encontró inoperante esta distinción para los músicos, celebró el estatus de artistas que ganaban éstos, pues su principal tarea era exhibir para el mundo cuáles eran las singularidades y la riqueza de “as inspirações do gênio Americano”⁸. Guardadas las justas proporciones, los dilemas eran semejantes en Rusia. En 1861 el pianista y compositor Anton Rubinstein (1829-94) instaba a la creación de un conservatorio en San Petersburgo ante lo que entendía como los desaciertos de los músicos al relegar a un segundo plano el reclamar ante el Estado los mismos derechos y privilegios de las otras artes y su “*estatus civil de artistas*”⁹.

Tal como reza el primer artículo del Reglamento de la ANM en Bogotá, su aspiración era “propagar el cultivo de la Música en Colombia, y ponerla al nivel á que se halla en los países civilizados”¹⁰. En la época, ese nivel se leía en el campo institucional, en el musical y en el ideológico. Por eso, tal afirmación escondía múltiples propósitos: por un lado, hacer evidente que la idea de nacionalidad no descansaba solamente en la música como objeto simbólico que contenía componentes nacionales inmanentes o distintivos en obras específicas, sino en una realidad jurídica respaldada por el Estado y materializada en la inversión de unos recursos cuyo fin era dar forma a una institucionalidad que en sí misma simbolizara una unión nacional (según las peticiones de Arboleda) al afianzar unas reglas de juego como valores de convivencia cívica. A su vez, de allí se desprendía el anhelo de escuchar obras musicales de mayor aliento que en siglo XIX comulgaron con la idea de una música nacional al incluir elementos de música tradicional y campesina como base de creación con una intención artística y un discurso musical extendido que sobrepasara los trozos de la música de salón (según las peticiones de Osorio), ejercicio que estuvo ante todo en manos de Santos Cifuentes, el primer compositor formado y graduado en el país y el músico más prometedor de la Academia. Así las cosas, la justificación de un proyecto como éste pasaba necesariamente por una aparente obviedad a los ojos actuales, la definición de la música con estatus de arte y del músico como artista.

⁸ Las citas en Augusto Antonio, “A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil,” *Revista Brasileira de Musica* 23, 1 (2010): 70 y 71.

⁹ A. G. Rubinstein, “O muzyke v Rossii,” *Vek* 1 (1861), 33-7, citado en Lynn Sargeant, “A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861-1917,” *Music & Letters* 85, 1 (2004): 41.

¹⁰ *Reglamento de la Academia Nacional de Música* (Bogotá: Imprenta a cargo de H. Andrade, 1882), 3.

Sin detenernos en todos los detalles, en este capítulo nos dedicaremos a examinar las vicisitudes de un proyecto que llegó a convertirse en la principal institución musical en el país, un sueño aparentemente quimérico e inviable en los primeros años, un botín de poder al iniciar el siglo XX. La Academia fue pionera, conservadora en su ideología, voz de un canon musical pedagógico y del concierto público y modernizadora en su aparato institucional. Varios hilos amarran la exposición: los perfiles de los promotores de la institucionalización musical, los juicios de valor respecto a los diversos tipos de música desde la perspectiva del comentario musical y del músico profesional, la situación del músico de oficio que entró al mundo del mercado musical en varios casos mano a mano con los músicos profesionales, la actividad de conciertos públicos y los repertorios que se escucharon en la época.

Price y sus colaboradores

Como mencionamos de pasada en el capítulo anterior, Jorge W. Price pudo recuperar varias partituras y, con éstas, conformar una pequeña colección durante el intento de revivir la Sociedad Filarmónica en 1875. Cuando concluyó la guerra civil en 1877, constató la diseminación de los músicos, un cese de actividades públicas y domésticas, y un retraimiento del mercado musical que obligó a muchos a abandonar su práctica y a dedicarse “á otros oficios que les proporcionaran el sustento y lo indispensable para la vida”. En 1878 reinició la tarea de reunir a “algunos aficionados”, unos 18 a 20 cantantes e instrumentistas, y al año siguiente estableció el Coro de la Iglesia de las Nieves que, a pesar del éxito, luego de 10 meses terminó sus labores por disputas internas. En 1880 organizó veladas musicales en su residencia en las que convocaba a 12 aficionados para interpretar el repertorio que había podido recopilar, pero después de varias intrigas, a mediados del mismo año nuevamente suspendió estos encuentros que le “originaron muchos disgustos y la pérdida de algún dinero”¹¹.

Todos estos testimonios demuestran cómo, una vez más, la organización de la comunidad musical capitalina se definió por una creciente competencia en la que los principales agentes eran los distintos conjuntos y agencias musicales, dirigidos por unos cuantos músicos de oficio y profesionales (sobre todo italianos) que en su aspiración de mantener un dominio sobre el mercado musical, disuadieron a otros para trabajar bajo propósitos comunes para su bienestar. El ya citado reglamento-contrato del Sexteto de Armonía (pág. 130) sigue siendo el documento más ilustrativo sobre las pautas de funcionamiento de una agrupación musical que, como algunas otras, prestaba servicios en todo tipo de eventos, desde música para oficios litúrgicos hasta música para bailes. Detrás no había ninguna intención educativa, ninguna propuesta institucional de mayor alcance. A

¹¹ Todas las citas en Jorge W. Price, *Memoria histórica*, 2-3.

la posible excepción de la ópera, el indiscriminado tipo de circunstancias en los que hicieron su aparición los músicos con más renombre, no les dio una identidad que diferenciara entre una música sujeta al entretenimiento y una música escuchada con un fin de apreciación estética, al menos como se daría finalmente a inicios del siglo XX.

La dinámica del mercado musical en los años 1870 había puesto de manifiesto varias formas de competitividad. Una de ellas, que vale la pena retomar desde la perspectiva institucional, se dio con dos de los músicos más conocidos en la escena pública. Cayetano Pereira y José María Ponce de León tuvieron roces en los que se reveló una dura puja, no siempre abierta ni limpia, en la que estaba de por medio no solamente el control de los nichos de trabajo más formalizados, estables y por fuera de las instituciones eclesiásticas por entonces, las bandas militares y la Sociedad de Santa Cecilia, sino también una disputa por la credibilidad y el prestigio. De tal enfrentamiento Pombo dejó un comentario en su “Libro de memoranda”: “C. Pereira me detesta y me llama enemigo porque soy admirador y amigo de Ponce, nuestro compositor lírico nacional”¹². Como lo tenía claro Pombo con su proyecto de la Academia Vásquez en 1873, y como lo había argumentado Arboleda en “Las letras, las ciencias y las bellas artes”, la intervención estatal era indispensable para reformar los campos literario, científico y artístico en general. Si ahora se avizoraba que los conservadores, los principales promotores de la institucionalización artística desde los años 1870, llegarían en algún momento a tener mayor influencia en el poder político, esto significaría desprenderse de la injerencia de las bandas militares, de las sociedades musicales particulares y de los cuerpos eclesiásticos.

Bajo esta sombra, Price no cedió ante sus fracasos y en 1881 nuevamente organizó un conjunto con otros que lo siguieron “en el camino de conservar y hacer adelantar el Arte”¹³. Como conservador y ferviente católico, la primera presidencia de Núñez (1880-82) era una coyuntura favorable para aproximarse sigilosamente a un gobierno que ya daba muestras de apertura a los conservadores y una convivencia con los liberales moderados, situación que inquietaba a los liberales más radicales. Price aprovechó su cercanía con Ricardo Becerra (1836-1905), secretario de Instrucción Pública, y le solicitó un salón en el hoy Capitolio Nacional con el fin de realizar allí los ensayos. Becerra tenía una clara empatía con las intenciones de Price, pues durante su estancia en Caracas había asumido el cargo de redactor de *El Federalista* en 1865, un periódico fundado en 1863 por el músico y político Felipe Larrazábal con quien tuvo estrecho contacto¹⁴.

¹² Romero, “Introducción,” a *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo*, ed. Romero, xcix.

¹³ Price, *Memoria histórica*, 4.

¹⁴ Tomás Enrique Carrillo Batalla, *El pensamiento económico de Ricardo Becerra* (Caracas: Academia Nacional de Historia, 2006), 19-20.

En el mes de octubre Price organizó un concierto privado al que invitó al presidente, a algunos altos funcionarios de Estado, a varias de sus amistades más cercanas y a escritores que podían dar publicidad al evento desde la prensa. Del programa sólo sabemos que incluyó un popurrí de la ópera *El Trovador* de Verdi y *God Save the Queen*, dos piezas que representaban bien el gusto musical heredado de su familia y el que se afianzó con las compañías operáticas italianas. Por supuesto, la interpretación del himno inglés era un obvio tributo a su ascendencia que, por demás, seguramente resonó en los oídos de Núñez (IMAGEN 5-1).

Ambas obras debieron recordarle al presidente la actividad musical que nunca comentó, pero que presenció durante sus años como diplomático en Liverpool. Al día siguiente, por intermedio de Becerra, Núñez le transmitió a Price su intención de apoyarlo para que

estableciera no una orquesta, sino una escuela de música, a la que le destinó un pequeño auxilio económico y un espacio en el antiguo Convento de Santo Domingo, complejo arquitectónico colonial en donde funcionaban varias dependencias gubernamentales. Para enero de 1882 se expidió el decreto de creación de la ANM oficializando así su existencia¹⁵. Como bien lo describió Caicedo Rojas, el nuevo proyecto se había cristalizado al lograr reunir “un núcleo de aficionados, que con el tiempo había de tomar proporciones de academia”¹⁶.

En otros países latinoamericanos la institucionalización y profesionalización de la música no siempre estuvieron cobijadas por el Estado ni se desprendieron de las sociedades filarmónicas que agrupaban aficionados y músicos de oficio. Sin suficiente información para hacer comparaciones, podemos dar tres ejemplos. En Argentina Alberto Williams (1862-1952) se convirtió en figura paradigmática al frente del Conservatorio de Música de Buenos Aires desde 1893 hasta 1941, entidad privada en sus orígenes, pero de gran prestigio por su nivel académico.

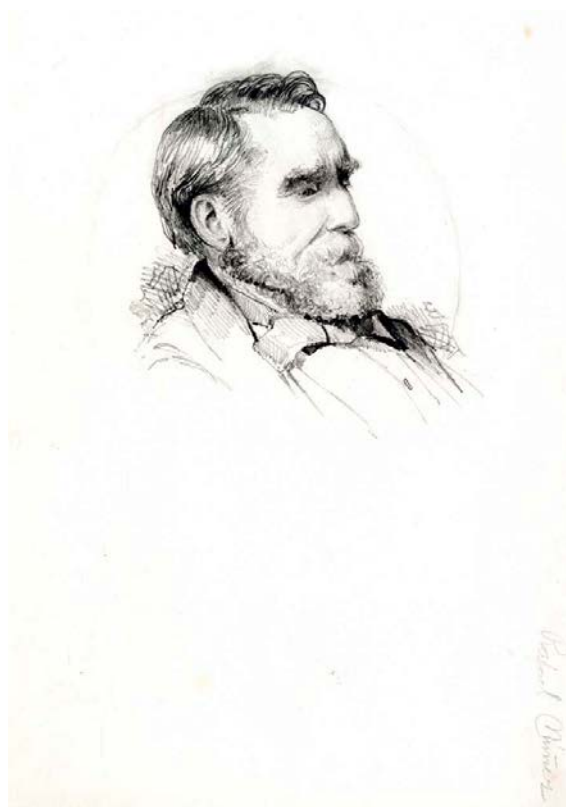


IMAGEN 5-1. Rafael Núñez por Alberto Urdaneta en el álbum “Personajes nacionales,” 1880. Tinta y lápiz sobre papel. Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/furdaneta_164.pdf, consulta: febrero 14 de 2015.

¹⁵ Price, *Memoria histórica*, 4.

¹⁶ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 5-6.

Williams había estudiado en el Conservatorio de París con Georges Mathías (piano), Emile Durand (armonía), Benjamin Godard (conjunto instrumental) y César Franck (composición) durante los mismos años en los que el pianista colombiano Honorio Alarcón permaneció allí (por entonces, tal vez el pianista más talentoso y mejor formado en el país), así como la ya mencionada pianista Teresa Tanco. La situación económica y las dinámicas internas de una vida musical más o menos autónoma, marcaron diferencias sustanciales entre Colombia y Argentina. Un caso semejante al argentino desde esta perspectiva fue Cuba, en donde la creación del Conservatorio de Música y Declamación la lideró el músico holandés Hubert de Blanck (1856-1932), pro-independentista, concertista de gran experiencia y con trayectoria notable como profesor en el College of Music en Nueva York. En México, el Conservatorio Nacional de Música se derivó de la absorción estatal del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1877, año en el que se convirtió en un símbolo del Porfiriato para pasar a ser, luego de 1911, el núcleo del nacionalismo musical postrevolucionario con compositores canónicos como Manuel M. Ponce y Carlos Chávez¹⁷.

En la ANM colombiana convivió una suerte de solución de compromiso, en la que ni el Estado ni los particulares podían encarar completamente los gastos de una institución de esta naturaleza. Desde sus inicios el presupuesto era totalmente insuficiente, hecho que generó un continuo y abultado déficit que Price compensó de su propio bolsillo, no precisamente como mecenas, siendo él mismo el director, dando así el carácter inevitablemente personal del establecimiento. Mientras el Estado aportaba parte de la financiación y la legitimidad oficial, Price aportó sus conocimientos musicales, su poder de convocatoria entre sus amigos músicos, su capacidad administrativa y el dinero faltante. La sencilla contabilidad en los informes presentados a la Secretaría de Instrucción Pública arroja continuos balances en rojo en los primeros 18 años. En 1899 Price dice haber invertido un total 13.000 pesos oro (tal vez más), sin contabilizar sus servicios *ad honorem*¹⁸. Más que una academia pública, terminó siendo una academia dominada en su totalidad por un particular en un nicho estatal.

Price creyó que su labor no solamente le daría la oportunidad de satisfacer su afición a la música, como conveniente componente de distinción cultural ante la sociedad, sino que cumpliría con una función social y cívica de acuerdo a la tendencia benefactora, asistencialista y paternalista que caracterizó muchas de las acciones de la élite colombiana, preocupada por controlar y sofocar

¹⁷ Información general en Gerárd Béhague, *La música en América Latina*, cap. IV; Clara Meierovich, “Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas,” en *La música hispanoamericana en el siglo XIX*, ed. Consuelo Carredano y Victoria Eli, vol. 6 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid: FCE, 2010), 323-41. Un estudio de caso en Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, “La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)” (Tesis de doctorado en historia, UNAM, 1997).

¹⁸ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 12 (1899): 18.

la situación social de miseria bajo los preceptos de una caridad estimulada por el clero. La esquemática y jerárquica división social del director de la Academia se manifestó en una concepción binaria, coherente con la forma como un individuo asumía la música: entretención u oficio. Sus palabras son elocuentes al respecto: “La Academia admite en su seno a los hijos del rico y del pobre, y sólo exige de parte de ellos las siguientes condiciones: conducta intachable, maneras caballerizas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respecto a sus superiores. En cambio, ella ofrece al hijo del rico una educación artística que lo hará más estimado en la sociedad, y al pobre una industria honrosa y lucrativa”¹⁹. A mediados del siglo Da Silva en Brasil usaba términos semejantes para aquellos que aspiraban matricularse en el Conservatório de Música de Río de Janeiro: “A instituição de um Conservatório de Música pressagia grandes e salientes vantagens [...] minoram as provações do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa, expelemo tédio do abastado, e embelezam a existência do gênero humano”²⁰. Habría que añadir que en realidad no sólo al pobre y al rico, sino también a crecientes capas medias urbanas, difíciles de caracterizar en su heterogeneidad, superposición y movilidad de posibilidades económicas, procedencia geográfica y familiar, aspiraciones culturales y cambiantes adscripciones políticas.

Dado que la ritualidad de las formas era tan importante en una entidad pública, Price aplicó sus destrezas para modelar el funcionamiento de la institución. Tenía buena experiencia administrativa y financiera, mucho más de la que pudo tener su contemporáneo, el poeta modernista José Asunción Silva (1865-96), quien por los mismos años en los que Price esquivaba los embates de la economía y cosechaba los triunfos más aquilatados de la Academia, cayó en una irremediable quiebra resultado de gastos estrafalarios si se comparan con los menguados medios para compensarlos en su flagrante impericia para los negocios²¹. De las dotes burocráticas de Price habla él mismo en sus apuntes autobiográficos redactados en tercera persona: fue empleado en los almacenes Koppel & Schloss, casa comercial de S. F. Koppel y su sobrino Carlos Schloss, amigos y parientes de los Price Castello y negociantes como éstos, en donde trabajó desde 1869 hasta inicios de 1889. Como buen personaje decimonónico, “se dedicó durante su larga vida a la investigación y estudio de los asuntos que en suerte le tocaba desempeñar”, entre otros, consejero del Banco de Bogotá (propiedad de los Koppel), director de la primera compañía de teléfonos en la ciudad

¹⁹ Price, *Memoria histórica*, 35.

²⁰ Da Silva, citado en Antonio, “A civilização como missão,” 76.

²¹ Ver el sugerente trabajo de Ericka Beckman, “Sujetos insolventes: José Asunción Silva y la economía trasatlántica de lujo,” *Revista Iberoamericana* 75, 228 (2009): 757-72.

(Bogotá Telephone Company) y arquitecto²². Gracias a los booms de la economía, para mediados de 1889 ya tenía un almacén de artículos importados y al iniciar el siglo XX decía ser propietario de dos haciendas, San Jorge en Melgar y San Francisco cerca a Bogotá²³.



IMAGEN 5-2. Jorge W. Price, recorte de prensa, publicación sin identificar, en [Álbum de documentos y recortes de prensa de Jorge W. Price], Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.

Mompox (puerto de paso obligado al interior por el río Magdalena), a quien encontramos en la capital en 1860 ofreciendo servicios múltiples (profesor de teoría, canto, flauta, guitarra y piano, afinación de pianos y copista) probablemente en busca de mejores oportunidades ante la guerra civil (1860-62) y el decaimiento comercial de la región por el cambio de curso del río hacia la zona

Price (IMAGEN 5-2) sabía del poder de la letra en contratos, normas y leyes. Asumió la redacción de los distintos reglamentos de la Academia en los que estableció una sencilla estructura con un Consejo Directivo, unos miembros honorarios, unos profesores, unos funcionarios y unas normas básicas para el buen gobierno del instituto. La composición del primer Consejo ilustra el cuidado con que eligió a sus integrantes, no todos ellos de su círculo cercano, pero con una recorrida que garantizaba la credibilidad musical e intelectual del establecimiento: Caicedo Rojas, como hemos visto, un personaje presente en casi todas las iniciativas de institucionalización literaria y musical desde los años 1840; Oreste Sindici, cantante y años atrás empresario de ópera, célebre profesor de canto en escuelas normales y en la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, compositor de obras religiosas y un par de textos de enseñanza para colegios, muy pronto compositor del que se convertiría en el Himno Nacional y director de Sociedad Musical, una agencia que prestaba servicios en la ciudad; y Vicente Vargas de la Rosa, miembro del ya inexistente Sexteto de Armonía, músico de familia acomodada de

²² Jorge W. Price, “Datos sobre la historia de la música en Colombia,” *Boletín de Historia y Antigüedades* 22, 254-255 (1935): 635-636.

²³ *El Telegrama*, agosto 8 de 1889, 4; *El Heraldo*, septiembre 17 de 1890, 2; Jorge W. Price, *Para la historia* [Hoja suelta], [Bogotá]: Imprenta de Hernando Santos, 1904.

occidental de Magangué²⁴. Aunque era potestad de este Consejo elegir el director a partir de una terna, por obvias razones financieras el cargo siempre lo ocupó Price, con un receso en 1883 cuando realizó un viaje de negocios a Europa y lo sustituyó Caicedo Rojas²⁵. En los años siguientes llegaron al Consejo Directivo otros músicos fieles a Price como Gumersindo Perea (compositor de piezas de salón y profesor de materias teóricas), Julio Quevedo Arvelo (célebre por sus obras religiosas pero ya en sus últimos años de vida), Pedro D´Achiardi (de la migración italiana con las compañías operáticas), Honorio Alarcón y Augusto Azzali, de quienes hablaremos más adelante.

En la planta inicial de profesores había una buena representación de la familia Figueroa (Ricardo e Ignacio, profesores de violín; Luis, profesor de viola; Antonio, profesor de violonchelo y contrabajo) a la que se sumó Pablo Esguerra (profesor de clarinete y saxofón), Ignacio P. Osuna (profesor de violín), Gabriel Angulo (profesor de teoría y solfeo), Jenaro D´Aleman (profesor de flauta) y Price (profesor de varios instrumentos y director de la orquesta)²⁶. De igual forma, la Academia incorporó nuevos profesores en una planta fluctuante cuyos nombres más recurrentes eran Santos Cifuentes, Quevedo Arvelo y los Figueroa. La construcción y apertura de los dos nuevos teatros (el Municipal en 1890 y el Colón en 1892) atrajeron compañías operáticas cuyos músicos marcaron una época de apogeo en el cuerpo de profesores encabezados por el compositor y empresario Augusto Azzali quien asumió la cátedra de Contrapunto y fuga²⁷. Aun así, si alguno dudaba sobre la dirección de la orquesta, por reglamento se estableció que le correspondía al director de la Academia o a quién éste designara²⁸. Con el crecimiento y ampliación del abanico de estudios, en 1893 Cifuentes asumió la dirección de un conjunto orquestal de principiantes²⁹.

La primera fase del nuevo proyecto musical puede definirse hasta 1886, justamente los años en los que se afianzó la Regeneración como proyecto político que unió a independientes y conservadores en la primera presidencia de Núñez (1880-82), y que en su segunda presidencia a nombre del Partido Nacional (1884-86) arrinconó progresivamente el anticlericalismo de los liberales radicales y valoró la religiosidad de sectores subalternos como componente social y cultural de unificación nacional. Para triunfar, Núñez tuvo que atravesar una nueva guerra civil

²⁴ *Reglamento de la Academia Nacional de Música* (Bogotá: Imprenta a cargo de H. Andrade, 1882).

²⁵ Price, *Memoria histórica*, 14-17.

²⁶ Price, *Memoria histórica*, 8.

²⁷ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 4 (1891): 5. En 1893, por ejemplo, Pablo Ravegnali y E. Luchessi asumieron los cargos de profesores para oboe y suplente de trompea, respectivamente. *Anuario de la Academia Nacional de Música* 6 (1893): 9.

²⁸ Reglamento, (1882), 6.

²⁹ Las primeras referencias a un segundo grupo de orquesta aparecen en 1893. Ver *Anuario de la Academia Nacional de Música* 6 (1893): 13.

(1885) que desembocó en la nueva Constitución (1886) con un prominente inicio, del que se jactó su redactor Miguel Antonio Caro, “En nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad”³⁰.

La norma en estos primeros años era la de unas rentas estatales que se comprometían pero que finalmente no llegaban a la Academia por las flaquezas del tesoro público. Para solicitar más presupuesto, Price clamaba por la imitación de “las Naciones más civilizadas [que] han cultivado las Bellas Artes muchos siglos antes de desarrollar sus mejoras materiales”, más aún si “la atención del mundo entero” se posaba ahora sobre el país debido a la construcción del canal interoceánico en Panamá, que supuestamente traería a Bogotá “los sabios de Europa y América”. Aunque pensó en dejar la dirección en 1885, su tenacidad dio resultados. De 34 estudiantes en 1882, la Academia pasó a tener un centenar en 1886. Ese año se enorgullecía de ofrecer enseñanzas “iguales á las de los principales Conservatorio Europeos, como lo de París, Madrid, Milán...”, con cursos de solfeo, canto, piano, violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot, flauta, corno, trompeta, trombón y timbales³¹. A diferencia de Williams en Argentina y de De Blank en Cuba, las referencias de Price no eran una experiencia europea directa sino sus conocimientos prácticos adquiridos de niño en Estados Unidos y luego en Colombia, y la información extraída de las publicaciones editadas por instituciones europeas con las que decía tener correspondencia, entre ellas, los conservatorios de Madrid y Bruselas.

La Academia aún no se perfilaba en sus aspiraciones profesionales. Alumnos aventajados, como Cifuentes, Eugenio Andrade, Rafael Andrade y Simón Domingo Bolívar, asumieron muy rápido responsabilidades como profesores. La gran mayoría de los estudiantes no veían en la música “el pan de muchas familias pobres”. El horario de clases evadía los horarios laborales: de las 7:00am a las 8:00am y de las 5:30pm a las 8:00pm. Como Price lo reconocía, la mayoría de los estudiantes ocupaban su tiempo “en sus estudios en Colegios, ó con el trabajo en diferentes profesiones”³². Esta situación cambió con los años. El proyecto avanzó con el modelo básico de este tipo de instituciones: una férrea disciplina, el diseño e implantación de programas de estudios, la introducción de distinciones y premios. Las regulaciones administrativas internas estaban en manos de Price y para la organización de los planes de estudio contó con la colaboración de los profesores. Hasta ahora no hemos encontrado evidencia de un intercambio realmente fluido con otras instituciones análogas, sin embargo, para 1910 consideraba que la Royal Academy of Music en Londres, era la institución internacional de mayor autoridad para dirimir asuntos musicales colombianos (ver Capítulo 6).

³⁰ Palacios y Safford, *Colombia*, cap. XI.

³¹ Todas las citas en Price, *Memoria histórica*, 33 y 40.

³² Price, *Memoria histórica*, 23, 35 y 37.

Había también otra relación no directa entre Sir George Grove (1820-1900), uno de los fundadores del Royal College of Music, y Price. Como ingeniero, Grove participó en la construcción de estaciones ferroviarias y del emblemático Crystal Palace en donde, una vez concluido, se desempeñó como secretario administrativo y contribuyó en la organización de conciertos para los que elaboró notas de programa por 40 años. Convencido creyente y lexicógrafo, se embarcó en la elaboración de un diccionario de la Biblia entre 1860 y 1863. En 1873 renunció a la secretaría del Crystal Palace y al año siguiente comenzó la elaboración del *Dictionary of Music and Musicians* que publicó desde 1878 hasta 1889 (4 vols.) y que, como bien se sabe, continúa con varias ediciones hasta el día hoy. A finales de los años 1870 fue uno de los principales impulsores de la Royal College of Music que retomaría y reformaría a su antecesora, la National Training School of Music, dirigida con desaciertos y poco interés por Arthur Sullivan (1842-1900), más concentrado en su fama personal y su labor como compositor *freelance*³³.

Price quiso ser ingeniero, pero su madre lo condujo desde temprano al mundo de los negocios. Aun así, incursionó en la arquitectura, la construcción de varias iglesias y en la publicación de trabajos sobre el tema, una vez se retiró del mundo musical bogotano en 1910³⁴. En 1907 y 1919 publicó dos novelas católicas (*Emma Perry* y *El diamante rojo*) aprobadas por la curia³⁵. Como director de la ANM redactó y tradujo varios textos de enseñanza musical y un libro sobre el violín que incluyó biografías de intérpretes famosos³⁶. En 1882 fundó la ANM y al año siguiente Grove fue uno de los fundadores de la Royal Academy of Music y su director por varios años. En síntesis, si Grove fue un típico caballero victoriano, Price encarnó la acomodación de ese ideal de caballero en Colombia bajo los mismos valores de autodisciplina, autodidactismo, trabajo duro, profundo sentido moral y el deseo de reconocimiento público como autoridad y ejemplo.

³³ Sobre Grove ver C. L. Graves y Pervy M. Young, "Grove, Sir George," en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, consulta: julio 27 de 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11847>. Sobre Grove y su papel en el Royal College of Music ver David Wright, "The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century," *Journal of the Royal Musical Association* 130, 2 (2005): 236-82.

³⁴ La cita en Price, "Datos sobre la historia," 636-37. Los textos sobre arquitectura son: Jorge W. Price, *Breve exposición sobre el abastecimiento de aguas de las ciudades y villas* (Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1915); *Principios esenciales de la arquitectura* (Bogotá: Editorial de la Nación, 1920); *Diccionario de términos arquitectónicos y de construcción* (Bogotá: Sociedad Editorial, 1925).

³⁵ Jorge W. Price, *Emma Perry* (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1907); *El Diamante Rojo* (Bogotá: Casa Editorial de La Cruzada, 1919).

³⁶ Sobre estas publicaciones ver Pardo Tovar, *La cultura musical*, 173-74.

Música, bellas artes y política

En las últimas dos décadas del siglo se operó un cambio significativo en la representaciones culturales del músico en Colombia, en el que intervinieron directamente Price y Caicedo Rojas con su intención de prefijar un ordenamiento, planeación e intervención sobre la realidad musical. A la imagen del músico de oficio, entendido aquí como aquel formado en tradiciones familiares o en una relación estrecha entre maestro-alumno sin mediación institucional, se hicieron aún más diáfanos otras dos en el vocabulario: la imagen de un músico profesional y el ideal del músico como artista. Aunque la expresión “músico de oficio” no fue común en la época, los términos “profesión” y “artista” se usaron con alguna frecuencia³⁷. ¿Qué significado tenían y cómo eran o no un reflejo de lo que sucedía?

Podría pensarse que el comentario y la crítica estaban más interesados en concentrarse en la imagen del músico como artista, sin embargo, no dejaron de reconocer la necesidad de la profesionalización como paso intermedio. Como espectador pero en las entrañas mismas de dicho proceso, Caicedo Rojas logró matizar cuáles eran algunas de las condiciones reales de los músicos. Al seguir la lógica de la ANM en sus primeros 18 años, era claro que se entendía por músico profesional aquel que vivía de la música como actividad para la que requería una adquisición de conocimientos y destrezas en un proceso de formación estructurado y fijado en un plan, y que entraría a la vida laboral con algún tipo de consentimiento oficial, por encima de una organización gremial u otro tipo de coerciones no formalizadas plenamente para ejercer su trabajo. En este plano de lo profesional se presentaron varios tipos de problemas que le concernían más a la comunidad musical que a los que estaban al margen.

La prueba más clara del intento de control del medio musical por parte de Price fue el decreto presidencial 1360 del 5 de marzo de 1892 que estableció la necesidad de “calificar el verdadero mérito” de cantantes e instrumentistas exigiéndoles un examen frente a una Junta compuesta por profesores de la Academia y el “Jefe más antiguo de las bandas acantonadas en la capital”. Cumplidos los requisitos, se expediría un “Diploma o Pase de competencia”, incluso para los músicos extranjeros que actuaban en los teatros³⁸. En un gesto de agradecimiento al acto

³⁷ Sobre la música como profesión hay varios análisis, ninguno de largo aliento y síntesis continental para el caso latinoamericano. Nos han sido útiles los siguientes: Jon Frederickson y James F. Rooney, “How the Music Occupation Failed to Become a Profession,” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21, 3 (1990): 189-206; Cyril Ehrlich, *The Music Profession in Britain Since the Eighteenth Century: A Social History* (New York: The Clarendon Press / Oxford University Press, 1985); Dawn Elizabeth Bennett, *Understanding the classical music profession: the past, the present and strategies for the future* (Aldershot, Hants / Burlington, VT: Ashgate, 2008), especialmente cap. 4; Betty Luisa de María Auxiliadora, “La profesionalización de la enseñanza musical en México”.

³⁸ “Decreto No. 1360 de 1892 (5 de marzo) por el cual se establecen condiciones para el desempeño de destinos musicales”, [Hoja suelta] (Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea hermanos, [1892]), en [“Álbum de

legislativo se realizó un concierto dedicado al Congreso Nacional el 17 de septiembre del mismo año³⁹. Aunque la atención del decreto se centraba justamente en los focos más formalizados de la práctica musical, las bandas y los teatros, era totalmente impracticable. Por encima de la autoridad de Price, estaban las autoridades militares que no tenían sujeción alguna para nombrar músicos. Como reza en el lenguaje jurídico desde la conquista, el decreto “se acató pero no se cumplió”, ante la conveniencia de los interesados⁴⁰.

La música como oficio, como profesión y como arte, eran finalmente representaciones que no resistían diferenciaciones tajantes ante una realidad incontenible y en rápida transformación. Uno de los aspectos importantes a tener en cuenta es que la institucionalización de las bellas artes se dio de manera simultánea pero relativamente independiente. La noción de músicos, pintores, grabadores, escultores y arquitectos como artistas, había dado un paso importante con Pombo, Caicedo Rojas y Price en los años 1870, no obstante en términos prácticos se selló con Price y Urdaneta en los años 1880 en medio de un momento político más favorable. En 1884 Urdaneta logró el apoyo gubernamental para fundar la Escuela Nacional de Bellas Artes dentro de la estructura de la Universidad Nacional, reuniendo escuelas independientes ya existentes. La aplicación del decreto correspondiente solo se dio hasta 1886 cuando se agruparon la Escuela Arrubla (arquitectura), la Academia Vásquez (pintura), la Academia Acero (dibujo), la Academia Cabrera (escultura), la Academia Caballero (ornamentación) y la Escuela Guarín (o sea, la ANM)⁴¹. A mediados de 1886 la nueva institución estaba conformada por 10 secciones: Arquitectura (14 alumnos), Escultura (12 alumnos), Pintura (24 alumnos), Dibujo (86 alumnos), Aguada (16 alumnos), Grabado en Madera (23 alumnos), Ornamentación (15 alumnos), Conferencias sobre perspectiva (a la que asistían los alumnos de las secciones de Arquitectura, Pintura, Dibujo y Grabado) y de Música (108 alumnos)⁴². En su sagaz maniobra, que retomó el proyecto de la fallida Academia Vásquez (1873), Urdaneta incorporó, de manera inconsulta, la ANM como una sección

documentos y recortes de prensa de Jorge Price”] (en adelante citado como “Álbum de documentos de Price”).

³⁹ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 4 (1892): 17-18.

⁴⁰ Sobre el trasfondo histórico del que llegó a convertirse en un dicho popular vigente aún hoy, ver: Francisco Cueva Boy, “El castigo de las injurias causadas a los indios. Una página característica de Diego de Avendaño,” *Cuadernos de historia del derecho* 19 (2012): 9-25.

⁴¹ *Anales de Instrucción Pública de los Estados Unidos de Colombia* 9, 46 (1885): 4.

⁴² Al respecto ver Marta Fajardo de Rueda, “Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1870-1886,” en *Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*, comp. Estella Restrepo Zea. *La Universidad Nacional en el siglo XIX* (Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas UN, Colección CES, 2004), 19-35.

más, hecho que Price solucionó argumentando la necesidad de su independencia, de acuerdo a una supuesta práctica universal, como escuela adscrita directamente a la Universidad Nacional⁴³.

Esta brecha institucional entre la Escuela de Bellas Artes y la ANM era una consecuencia directa de las relaciones entre Price y Urdaneta, y de la injerencia que ellos mismos tenían en las instituciones. Aunque Caicedo Rojas y Pombo hacían parte del círculo de Urdaneta, Price tenía un estatus menor como comerciante sin abolengo, sin dotes literarias y no dado a escribir poemas ni cuadros de costumbres, personaje práctico que competía con Urdaneta no en el plano social sino en el institucional. Price era de unos sectores de clases medias acomodadas con conexiones con la élite pero no propiamente de una élite tradicional, bastante cerrada y autocomplaciente. No encontramos a Price en las veladas reseñadas en el *Papel Periódico Ilustrado* ni en el Ateneo de Bogotá, pero convenientemente hizo presencia en las páginas de la publicación de Urdaneta a través de algunos anuncios aislados de programas de conciertos de la Academia. Los separaban distancias sociales y, tal vez, un asunto de “escuelas” (como diría Osorio, por un lado, la escuela francesa y, por otro, la inglesa), pero los unían ideas similares (las bellas artes). Una de las más contundentes manifestaciones de las ideas que los unían ya la había hecho Urdaneta en un ámbito académico con su discurso de apertura de la clase de Dibujo natural en la Universidad Nacional que publicó en 1870. En esa ocasión afirmó:

“Llámesese *artistas* a los que ejercen alguna de las Artes liberales, i particularmente a los *pintores, grabadores, escultores i músicos*. Sublimidad en el gusto, ejecución correcta i llena de espíritu, contornos elegantes, soltura i firmeza al mismo tiempo, interpretación fiel de las bellezas de la naturaleza, expresiones llenas de nobleza, energía, variedad, orden, armonía, admirable sencillez enemiga de lo exagerado, de lo pretensioso o lo superfluo; tales son las cualidades que caracterizan a un verdadero artista, que reunidas en su totalidad forman el ideal de aquellos cuya misión es hacer amar i propagar el *Bien por lo Bello*”⁴⁴.

Éste es un buen punto de partida para desenvolver uno de los argumentos que expuso Caicedo Rojas en su *Estado actual de la música en Bogotá*, un texto crítico que, evidentemente, buscaba darle una justificación y un respaldo a los ideales de la ANM. El literato no hizo una síntesis como la de Urdaneta para definir al músico como artista, pero en su ágil retrato del medio en el que operaba la Academia, diferenció las condiciones inherentes a muchas prácticas musicales. La primera y más obvia, era que la música se definía a nivel público por el trabajo colectivo de sus protagonistas. El símbolo más claro de unión y jerarquías era el trabajo resultante que desembocaba en la presentación de una orquesta o una banda. Lo que definía el quehacer de un pintor, un grabador o un escultor era el trabajo individual, en el que el creador exponía su obra

⁴³ Price, *Memoria Histórica*, 23.

⁴⁴ Alberto Urdaneta, “Apertura del curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional,” *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*, 3, 18 (1870): 411. Resaltados en el original.

pero no se exponía así mismo. Por otro lado, aunque para exponer las obras artísticas era necesario todo el apoyo de una red de personas, en la obra del pintor, escultor o grabador no había un acto de interpretación en el sentido de *performance*.

Una vez aclarado este aspecto, Caicedo Rojas avanza para determinar qué era “la buena música”, la música que entraba en las consideraciones de las bellas artes. Como ya mencionamos en capítulos anteriores, luego de hacer una genealogía de “la buena música”, en la que justificaba su existencia histórica en el país, ubicó a la Academia como el eslabón final de esa genealogía y como institución con un gran potencial para convertirse en Conservatorio. Como era común cuando se apropiaron varios modelos importados, la terminología tenía sus equívocos. Ya hemos constatado que la palabra “academia” tenía múltiples connotaciones, la más general de ellas, de raíz griega y reelaborada en los siglos XVI y XVII, una reunión de individuos en la que se cultivaba algún tipo de conocimiento dentro de las artes liberales. Siguiendo el modelo francés en un ambiente neobornónico, la fallida Academia Nacional (1826, 1832, 1857) había sido un cuerpo de élite dentro del Estado que debía prescribir y formular acciones para el desarrollo de distintos campos de conocimiento para la nación. En su acepción italiana, según la definición de Osorio en su *Diccionario de música*, correspondía a “las instituciones relativas a la música, por ejemplo: a las sociedades literarias que se ocupan de este arte, a una reunión de artistas i de aficionados que traten de perfeccionarse en la ejecución, a los conciertos o a los teatros. Casi todos los países tienen su *academia de música*”⁴⁵.

A pesar de la gran influencia de las compañías operáticas italianas, la influencia francesa tenía de lejos más prestigio y fuerza en el campo literario, artístico y en ese momento, técnico, científico e industrial, simbolizado en los trabajos encabezados por las gestiones de Ferdinand Lesseps para la construcción del canal de Panamá, la región más rica y cargada de promesas de desarrollo para el país. La conexión francesa también se había dado en otro nicho mucho más específico con el debate generado en torno a la enseñanza de las artes y los oficios. En 1884 nuevamente estalló la discusión sobre “la enseñanza popular patrocinada y dirigida por los poderes nacionales” -como la llamó Becerra - que dividía a liberales y conservadores por el foco de población al que iban dirigidos los esfuerzos, unas élites o unos sectores de los más pobres⁴⁶. Aunque las artes y los oficios no salieron de los gobiernos de la Regeneración, especialmente en Antioquia, un departamento que se convertiría en punta de lanza de la industrialización décadas

⁴⁵ Osorio, *Diccionario de música*, 46.

⁴⁶ Ricardo Becerra, *La guerra a las escuelas y la Universidad Nacional* (Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1884).

después, la solución para las bellas artes ya estaba ganando espacio institucional y legislativo a través de Urdaneta⁴⁷.

Marginadas las artes y los oficios de la Universidad Nacional, las bellas artes comenzaron a tener allí un nicho diferenciado. Esto contribuyó a que muy rápidamente se pensara en que el nombre más apropiado para una escuela musical no fuese “academia” sino “conservatorio”, según la reputación con que gozaba el Conservatorio de París. Es probable que ante las avanzadas de Urdaneta, Price se haya visto motivado a sugerir el cambio de nombre a Conservatorio Nacional de Música en 1884⁴⁸. En 1886 Caicedo Rojas seguía pensando que “academia” tenía una connotación de menor estatus que “conservatorio”⁴⁹. Por otro lado, no sobra recordar que Pombo había sostenido que Ponce de León había estudiado en el Conservatorio de París, que Honorio Alarcón había pasado un primer ciclo de formación allí entre 1881 y 1883, y que Teresa Tanco había regresado en 1883 luego de tomar clases con profesores de dicho Conservatorio.

En el plano político la ANM debía reflejar la unión nacional, argumento que para Caicedo Rojas era incontestable para mayo de 1886 (el mes de la publicación de su *Estado actual de la música en Bogotá*), cuando el liberalismo radical ya estaba derrotado política y militarmente en la guerra civil de 1885, y a escasos dos meses de sancionarse oficialmente la nueva Constitución. En su sombrío balance, el principal factor de decadencia musical capitalina respondía al “carácter especial de nuestros músicos” que, en su opinión, no era otra cosa que producto espiritual de las políticas liberales en las que el sistema federalista del país, con “nueve absurdas soberanías” –dice el literato– se extendía aún a la comunidad musical con nuevas “facciones soberanas, que prohíbe a sus miembros –parece que bajo pena de expulsión– tocar en ninguna parte, asociados con los de otras”⁵⁰. Se refería a la competencia entre músicos y agencias musicales que actuaban en la ciudad. En 1886 y 1887 ofrecían sus servicios al menos cuatro agencias: la Sociedad Filarmónica (o Agencia Filarmónica) dirigida por Emilio Conti, la Sociedad Musical (o Agencia Musical) dirigida por Oreste Sindici, la Sociedad de Santa Cecilia (reorganizada por Francisco Giglioli –uno de los italianos completamente olvidados hoy–, Julio Quevedo Arvelo y Honorio Alarcón) y la Agencia Musical de Vicente Pizarro, más modesta que las anteriores⁵¹. Como veremos, ellas en su conjunto

⁴⁷ El desarrollo de las escuelas de artes y oficios descrito en detalle en Mayor Mora, *Las escuelas de artes y oficios*.

⁴⁸ Price, *Memoria histórica*, 23.

⁴⁹ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 6; Price, *Memoria histórica*, 25.

⁵⁰ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 6-7.

⁵¹ Ignacio Borda y José María Lombana, *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad con 12 vistas de Bogotá, para 1886* (Bogotá: Imprenta de Ignacio Lombana, [1886], 93; Jorge Pombo y Carlos Obregón, *Directorio*

constituían los entes más formalizados y de ellas emanarían las estrategias de organización que prefigurarían las aspiraciones laborales de los músicos en las décadas siguientes. Por supuesto, resulta muy dicente que los esfuerzos de Price para acercar a Conti y a Sindici a la Academia, dos de los músicos profesionales con mayor injerencia en la vida musical de la ciudad en estos años, fueron totalmente infructuosos.

Los ideales versus la realidad

Además del argumento político como espejo de las facciones al interior de los músicos, la exposición de Caicedo Rojas se desdobra en otros temas para los que apeló a su facultad de determinar el “buen gusto”. Esto le permitía establecer una taxonomía de prácticas musicales y de niveles de formación y de desempeño de los músicos en la escena urbana. Su división es clarísima en cuanto a los tipos de música en cada ámbito: militar, religioso y doméstico. Dejó por fuera consideraciones sobre el teatro (el Teatro Maldonado estaba expropiado y cerrado para su demolición y construcción de un nuevo edificio) y la música de entretenimiento que, por demás, tomó inusitado impulso y variedad, desde los lugares más proscritos socialmente (chicherías, prostíbulos, barrios marginales y la misma calle) hasta los nuevos establecimientos (hoteles, restaurantes, clubes, entre otros), todos ellos por fuera de un posible control de un organismo musical y paulatinamente regulados por normas de policía. La ciudad se preparaba para tener una nueva fisonomía en su equipamiento para el ocio.

Lo más notable que identificó Caicedo Rojas era la confusión de todo tipo de estilos, el uso de instrumentos viejos y de mala calidad, el empleo de los mismos en momentos inadecuados y la deficiente formación musical. En los templos se escuchaba música de salón, en las bandas se usaban viejos bombos y redoblantes para marcar el ritmo de música de baile, en las casas dominaba el piano con la impericia de jóvenes instrumentistas. Para el literato podían ser soportables una fantasía de Thalberg o un nocturno de Chopin en la liturgia religiosa, pero no los trozos operáticos verdianos de *La Traviata* o *Il Trovatore*, y mucho menos valeses, polcas y pasillos, casi todas la veces interpretados por mujeres pianistas que incluso “destrozan los oídos más antifilarmónicos”. El único ejemplo loable que encontraba en el campo religioso era Santos Quijano (ca.1807-1897), maestro de capilla de la Catedral de Bogotá⁵².

general de Bogotá. Año I (Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas & Cía., 1887), 217; *El Telegrama*, octubre 14 de 1887, 1269.

⁵² Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 13 y 9 respectivamente.

La discusión sobre la música religiosa no era solamente local en un siglo marcado por el liberalismo y la secularización que para el papado representaron una notable pérdida de autoridad, de poder político y cultural, e incluso su propia soberanía política ante la unificación italiana. La reacción de la Iglesia Católica puede rastrearse en una serie de reglamentaciones específicas sobre la práctica musical oficial que se pretendía imponer y que antecedieron el famoso *Motu Proprio (Tra le Sollecitudini)* de León XIII en 1903⁵³. Para disipar dudas de la que podría entenderse como una opinión personal, Caicedo Rojas citó autoridades: Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), J. J. Rousseau, Alexandre Choron (1771-1834) y François-Joseph Fétis (1784-1871). Si García del Río había intentado sepultar a Feijoo como uno de los símbolos ilustrados más potentes y retardatarios del periodo colonial a inicios del siglo XIX (ver Capítulo 2), Caicedo Rojas lo desenterraba como fuente vigente y creíble para sustentar sus juicios 60 años después. Rousseau no perdió vigencia a lo largo del siglo XIX y al menos sabemos que Caicedo Rojas tenía en su biblioteca el volumen de los escritos de música con el “*Dictionnaire de musique*”, la “*Dissertation sur la musique moderne*”, el “*Essai sur l’origine des langues*” y la “*Lettre sur la musique Française*”⁵⁴. De Choron, antecesor de la labor que luego emprenderían sistemáticamente en la Abadía de Solesmes en la recuperación del canto llano, no sabemos qué pudo haber tenido en sus manos, tal vez el *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*. Por último, si Quevedo Arvelo, su amigo músico cercano, tenía en su biblioteca la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de Fétis, el literato tuvo que haberla tenido en su colección o haberla conocido a través de aquel⁵⁵.

Aunque todas estas citas no eran simplemente nombres, para Caicedo Rojas había otro documento aún más incuestionable que establecía la regulación de la música en la iglesias: según lo menciona, se trataba del “Reglamento para la música sagrada” elaborado por la Congregación de Ritos y firmado el 24 de septiembre de 1884. De allí tradujo y reprodujo un extracto de la versión publicada en la *Gazzetta musicale di Milano*, revista editada por la casa Ricordi que lo tomó a su vez del original bilingüe “*Ordinatio Quoad Sacram Musicen / Reglamento da Música Sacra*”

⁵³ Laura Basini, “Verdi and Sacred Revivalism in Post Unification Italy,” *19th-Century Music* 28, 2 (2004): 133-59.

⁵⁴ Jean-Jaques Rousseau, *Oeuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Genève*, T. IV, 1era parte (Paris: A. Berlin, Imprimeur-Libraire, 1817). El ejemplar, firmado por Caicedo Rojas, se encuentra en la sección Libros valiosos de la Biblioteca Central “Gabriel García Márquez” en la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá).

⁵⁵ Sobre la difusión de Feijoo en la época del virreinato ver Renán Silva, *Los ilustrados de la Nueva Granada. Genealogía de una comunidad de interpretación* (Medellín: Banco de la República / EAFIT, 2002), 235 y 310; en el archivo musical de la Casa Museo Quevedo Zornoza (Zipaquirá) se encuentran los tomos de Fétis.

publicado en la revista mensual *Acta Sanctae Sedis*⁵⁶. Caicedo Rojas extrajo de allí 7 puntos (del total de 23) que por sí mismos constituían una crítica y una demostración del deber ser ante sus posibles lectores. Los dos primeros puntos establecían el uso moderado de la “música figurada”, tanto en el canto como en la música para órgano. Del tercero al séptimo se explayaban en prohibiciones: cualquier reminiscencia a la ópera y los estilos asociados a la música popular de baile y de entretenimiento; el uso de instrumentos de percusión y del piano; y la improvisación “de fantasía” en el órgano (a la manera del virtuosismo del recital y concierto público). Ante la carencia de un pequeño órgano, se recomendaba el uso de un armonio que, en efecto, fue un instrumento que se propagó en el país no solamente para uso litúrgico⁵⁷. El documento le caía así como anillo al dedo para juzgar la situación musical bogotana en las iglesias y aplicar correctivos. La situación se replicó en otras ciudades del país, entre ellas Medellín, en donde Gonzalo Vidal lanzó críticas semejantes parafraseando a Caicedo Rojas⁵⁸. Para beneplácito de muchos, a finales del 1887 el gobierno colombiano firmó el Concordato y a inicios del siguiente celebró el acontecimiento con gran *Te deum* en la Catedral adornada con un retrato del papa y sus símbolos heráldicos⁵⁹.

En cuanto a las bandas, todavía quedaban rezagos de los años 1870. Caicedo Rojas se cuidó de no citar nombres, pero hay alusiones que no pueden pasar desapercibidas, entre ellas al “eterno pistón” (se refiere al *cornet à piston*), un instrumento pequeño, con menos posibilidades de producir armónicos y menos potente en su sonido en comparación con la trompeta. Por su tamaño, costo y difusión en el mercado de instrumentos importados, su uso fue muy común a través de las bandas militares y otros conjuntos en el papel de solista desde mediados del siglo, justamente el instrumento con el que Cayetano Pereira se hizo famoso y con el que participó en el Sexteto de Armonía. Sobre el repertorio de las bandas, Caicedo Rojas lo encontraba inapropiado pues no tenía un carácter marcial. Por eso creía preferible que tocaran marchas, pasodobles y ritmos afines, y no los aires rápidos de baile, entre ellos polcas y pasillos. No dudó en afirmar que en su “afeminación y frivolidad” eran incompatibles con el espíritu militar⁶⁰. Como si fuera poco, le parecía que los arreglos eran mediocres, pues muchos de ellos eran franceses y “sabido es que este país no es el que más se distingue por el gusto musical”. Con esta afirmación hacía referencia al mundo de las

⁵⁶ El original en Ex Sacra Rituum Congregationi, “Ordinatio Quoad Sacram Musicen,” *Acta Sanctae Sedis* 17 (1884): 340-49.

⁵⁷ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 11-15.

⁵⁸ Juan Fernando Velásquez, “Los Rostros de Euterpe,” 154-56.

⁵⁹ Las reseñas en: *El Telegrama*, marzo 16, marzo 20 y marzo 23 de 1888, 1607, 1613 y 1625 respectivamente.

⁶⁰ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 8, 15-18.

operetas que llegó a Colombia a través de las compañías de zarzuela. Los italianos eran los portadores del “buen gusto” para Caicedo Rojas. Por más esfuerzos que hacían los buenos directores de banda, los instrumentistas no parecían dar la talla. Éste era otro llamado para darle fuerza a la ANM como formadora de los músicos en las bandas, de allí que no sea nada casual que el primer libro que preparó y publicó Price en 1882 haya sido justamente el *Tratado teórico elemental para la enseñanza de los instrumentos de cobre*⁶¹.

En Caicedo Rojas la distinción social y cultural se hacía aún más evidente en la práctica musical de espacios domésticos o privados. Si en la vida pública de las bandas, las iglesias y en otros espacios dominaba el “eterno pistón”, llegando a reemplazar forzosamente al violín, en la vida privada el “eterno piano” estaba siempre presente. La expresión (“el eterno piano”) la tomó de *El viaje, 1881-1882*, relato que publicó Miguel Cané (1851-1905), un diplomático argentino que permaneció en Colombia entre 1881 y 1883 antes ser trasladado a Europa y volver a Buenos Aires años después para incorporarse a la vida cultural y musical de su país⁶². Cané participó de los mismos círculos sociales de Caicedo Rojas, Urdaneta y los Tanco, proclives a organizar reuniones intelectuales y artísticas que, como dijimos, intentaron institucionalizar para la élite con el Ateneo de Bogotá (1884-85) a imagen y semejanza del Ateneo de Madrid. En otras condiciones, pero con el mismo propósito cultural y artístico, Cané colaboró con el Ateneo de Buenos Aires en 1894 y 1895 en una serie de conciertos que en lo musical estuvieron bajo la dirección de Alberto Williams como foco del Festival Wagner⁶³.

En el artículo de Caicedo Rojas, Cané cumplió el papel de otra fuente de credibilidad. Como giro habitual, los colombianos no se creían a sí mismos cuando se trataba de un asunto de crítica y no de un anodino cuadro de costumbres. La sanción final estaba en un personaje de fuera que asumía la función de juez imparcial, para corroborar un asunto puramente numérico: una cita textual le servía a Caicedo Rojas para subrayar la omnipresencia del piano en la capital. Según Cané, a pesar de la dificultad de transportar instrumentos tan grandes y pesados como los pianos que, en la escalada del Magdalena a la altiplanicie, se veían sobre “caravanas de indios portadores”, y de los elevadísimos costos (tres o cuatro veces más que en Europa), era raro encontrar una casa sin uno de estos instrumentos, “aun las más humildes”⁶⁴. Como lo subraya

⁶¹ Jorge Price, *Tratado teórico elemental para la enseñanza de los instrumentos de cobre* (Bogotá: Imprenta a cargo de H. Andrade, 1882).

⁶² Emilio Carilla, “El argentino Miguel Cané, un amigo de Colombia,” *Thesaurus* 41, 1, 2 y 3 (1986): 256-68.

⁶³ José Ignacio Weber, “La ‘cultura estética’ de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894),” *Revista Argentina de Musicología* 12-13 (2012): 315-42.

⁶⁴ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 18.

Caicedo Rojas, no era una realidad nueva, pues a mediados del siglo Juan de la Hortúa, un afinador amigo suyo, llegó a registrar casi 2000 pianos para una ciudad de alrededor de 40.000 habitantes, es decir, 1 piano por cada 20 habitantes.

Aunque imposible de verificar un dato que Duque considera exagerado⁶⁵, muchos son los testimonios que comprueban la propagación del instrumento en las últimas décadas del siglo. En 1891 los Silva (Ricardo y su hijo, el ya mencionado poeta José Asunción) publicaron un gran anuncio de página completa y primera plana en el diario *El Telegrama*, en el que aseguraban haber vendido 60 pianos de la marca alemana Apollo en los últimos dos años y prometían a sus clientes la pronta llegada de otras marcas, entre ellas, Steinway, Kaps y Weber, una oferta para compradores solventes⁶⁶. Si era cierto, en ese momento un almacén de objetos suntuarios estaba vendiendo 1 piano anual por cada 3.333 personas y, a ese paso, habría modificado en una década la proporción a 1 instrumento por cada 166 habitantes, naturalmente dando por sentado que la ciudad tendría alrededor de 100.000 moradores, como lo supone Caicedo Rojas y como lo confirman los datos demográficos (en todo caso frágiles para una época pre-estadística)⁶⁷.

Luego de estas observaciones, Caicedo Rojas se empeña en cumplir su intención educativa que aspiraba asumir alguien con una idea de un canon. Hizo una radiografía de la práctica pianística como ninguna otra del siglo XIX, aunque con muchas fisuras. Propuso un esquema piramidal de tres grupos. Cada grupo o estrato era una "falange", evocando así la Liga de David contra los Filisteos de Schumann. La primera estaba integrada por unas cuantas damas "familiarizadas con la estética del arte"⁶⁸. Naturalmente, tenía en mente a las damas de su propia casa y aquellas de los Tanco, los ámbitos que describió Cané. Para el argentino, Isabel Caicedo Suárez, hija de Caicedo Rojas, demostraba "una intuición maravillosa de los grandes maestros". Teresa Tanco era aún más destacada: "Sentada al piano, moviendo el arco del violín, haciendo gemir un oboe ó las cuerdas del arpa ó del tiple, cantando <<bambucos>> con su voz delicada y justa, componiendo trozos como el *Alba*, que es una perla, siempre está en la región superior del arte"⁶⁹.

A diferencia de Cané, Caicedo Rojas evadió esta convivencia de estilos y prácticas en un entorno como el suyo y el de los Tanco, y en cambio optó por discriminar lo que observaba y

⁶⁵ Duque, *La música en las publicaciones periódicas*, 25.

⁶⁶ *El Telegrama*, febrero 22 de 1891.

⁶⁷ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 7. Sobre la dinámica demográfica de la ciudad ver: Mejía Pavony, *Los años del cambio*, 230.

⁶⁸ Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 19.

⁶⁹ Miguel Cané, *El viaje, 1881-1882* (París: Garnier, 1907), 180-81.

escuchaba con un fino bisturí. Las señoritas “familiarizadas con la estética del arte” tocaban con sus amigas a cuatro manos obras de Beethoven y Mozart, e incluso se aventuraban a Wagner, que con su música se estaba “metiendo la punta del rabo entre las teclas y tentando a las muchachas, amigas de lo desconocido y de lo maravilloso”. Wagner llegaba a Bogotá no solo a través de unas cuantas partituras sino de escritos, como lo comenta Caicedo Rojas en una nota a pie de página en la semblanza sobre Guarín; el “malogrado” compositor y pianista colombiano –dice el literato– no había podido conocer “lo que llaman *música del porvenir* [...] Así que no tuvo que devanarse los sesos en descifrar y comprender tan abstrusa metafísica”⁷⁰.

En la segunda falange se encontraban “las apasionadas por *reveries*, *nocturnos* y los temas con variaciones, proscritos yá por entero de los dominios del buen gusto”. Lo que Caicedo Rojas había ayudado a implantar a mediados del siglo con la Sociedad Filarmónica, ahora era viejo, vetusto, caduco y fuera de tiempo, frente a un canon afianzado con Beethoven, Mozart y las novedades wagnerianas según los escritos musicales que tenía en sus manos. La última falange, la más numerosa, era una “muchedumbre polkistas, valsistas, pasillistas y bambuquistas, turbas angelicales, llenas de ilusiones, que nunca salen de la clase cachifa”⁷¹.

Con pianos por todos lados, el pasaje sonoro urbano parecía tornarse insoportable y planteaba necesidades de distinción. En 1884 una nota anónima pedía, desde el *Diario de Cundinamarca*, imponer límites de horas para el estudio pues, en tono de burla, una estadística comprobaba que el número de suicidios era directamente proporcional al número de pianos en una ciudad⁷². Una imagen más positiva para viajeros la ofrecen los autores del *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad*, para quienes las bogotanas eran portadoras de “una instrucción nada común; el canto y la música son sus distracciones favoritas, todas son hacendosas y forman una lucida sociedad”⁷³.

Caicedo Rojas avanza en una defensa de los profesores de música que veían desertar a sus estudiantes ante una práctica disciplinada. Era también una defensa de la ANM que contrastaba con lo que los profesores ofrecían de manera individual. En 1880 Telésforo D’Aleman impartía clases en su casa o domicilio, asegurando que enseñaba a tocar guitarra en un año y piano en año y medio⁷⁴. Este era justamente el contexto que pretendía modificar la Academia con Caicedo Rojas como miembro del Consejo Directivo. De allí que los artículos sobre música, además de contener la

⁷⁰ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín”, 331.

⁷¹ Todas las citas en Caicedo Rojas, *Estado actual de la música*, 19.

⁷² “Cruzada anti-pianista,” *Diario de Cundinamarca*, noviembre 15 de 1884, 487.

⁷³ Borda y Lombana, *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad*, 62.

⁷⁴ *Diario de Cundinamarca*, febrero 3 de 1880, 139.

reseñas sociales de eventos musicales, comenzaron a incluir temas con un corte didáctico, complementando la serie de tratados y manuales para aprender rudimentos musicales y para tocar instrumentos. Aunque ciertamente excepcionales, su propósito era la difusión de materiales en medios de alta circulación, pues de otra forma no hubieran llegado simultáneamente a tantos hogares colombianos. En 1887, Gumersindo Perea (profesor de la Academia), publicó por entregas en *El Telegrama* una traducción de *De l'enseignement du piano: Conseils aux femmes professeurs* del pianista francés Felix de Couppey (1811-1887) bajo el título "La enseñanza del piano, consejo á los profesores y discípulos"⁷⁵.

El mercado musical y el equipamiento para el entretenimiento

Las críticas de Caicedo Rojas se diluyeron en las aceleradas transformaciones de la vida musical. Antes y después de 1886, lo que más se vendió fue el repertorio destinado a las "turbas angelicales" de las que se burlaba irónicamente. En 1887 Rosa Echeverría, nombre que nada dice en las historias de la música, daba publicidad a sus partituras *Magnolia* (danza), *El canal* (pasillo), *Rosalinda* (mazurca), *Las dos patrias* (mazurca) y *Los niños desamparados* (sin especificar)⁷⁶. Innumerables avisos semejantes aparecieron esparcidos en los periódicos capitalinos. Nadie podía tener un dominio de un mercado dependiente de otros mercados; no había un gran almacén de música en Bogotá. Esta situación impulsó a Agustín Gutiérrez (de quien no hay mayores datos) y a Price a abrir uno a mediados de 1888, dotado de partituras, instrumentos y otros materiales, pero era una iniciativa, como ellos mismos lo aceptaban, pequeña y "en ensayo"⁷⁷. El ensayo no duró mucho tiempo.

La especialización de corte más capitalista la lograron inaugurar los Conti en 1889, quienes con sus descendientes fueron unos de los protagonistas en la importación de todo tipo de mercancía musical y en la edición de partituras por casi una centuria. En 1894 tenían un amplio surtido de instrumentos, accesorios musicales, partituras, guantes, corbatas y métodos de estudios, muchos de éstos "comprendidos en el Plan de Estudios de la Academia Nacional de Música"⁷⁸. Al parecer, esta familia de músicos empezó a figurar en Bogotá con Emilio Conti, violinista en la

⁷⁵ Algunas de las entregas en: *El Telegrama*, octubre 4 de 1887, 1270; octubre 21, 1295; noviembre 2, 1331; noviembre 25, 1310; noviembre 29, 1322. Sobre Couppey ver Jane Magrath, *Pianists Guide to Standard Teaching and Performance Literature* (Los Angeles: Alfred Publishing Co., 1995), 198.

⁷⁶ *El Telegrama*, noviembre 19 de 1887, 1292.

⁷⁷ *El Telegrama*, mayo 23 de 1888, 1749. Finalmente abierto el 20 de julio, *El telegrama*, julio 26 de 1888, 1918.

⁷⁸ *El Telegrama*, febrero 6 de 1894, 2183.

orquesta de la Compañía operática Rossi-d’Achiardi en 1873 y pintor miniaturista⁷⁹. En 1880 los Conti (tal vez Emilio y Manuel) participaron en una velada lírico-literaria con Cayetano Pereira en la dirección la orquesta y Teresa Tanco al violín y al piano. Al lado de recitaciones poéticas y los números solistas de Tanco, se escuchó la obertura de *La gazza ladra* de Rossini, según la nota de prensa, “tan conocida y gustada aquí desde la Filarmónica”⁸⁰. En 1883 Emilio Conti entró al cuerpo docente de la ANM y al final del año Price lo elogiaba por su puntualidad, sin embargo, los elogios no sirvieron para que continuara como profesor⁸¹. Sin mencionar nombres, las tensiones que denunciaba Caicedo Rojas se pusieron de presente cuando las orquestas se vieron enfrentadas y comparadas, actuando en las mismas ocasiones. La Sociedad Filarmónica, la Sociedad Musical y la ANM, estuvieron a cargo de amenizar por cuatro días la Exposición Nacional de Arte que organizó Urdaneta en 1886, según Álvaro Medina “la más completa y ambiciosa exposición de arte que se ha hecho en toda la historia del arte colombiano”⁸².

En una ciudad tan pequeña, la competitividad se extendió al poder que los músicos detentaban en las principales instancias musicales. Emanuel Conti llegó en 1888 (IMAGEN 5-3), el mismo año en el que el gobierno contrató a su hermano Manuel para reorganizar las bandas bogotanas⁸³. Otros integrantes de la familia eran Arnoldo y Egidio⁸⁴. Mientras Sindici ganó un puesto entre los artífices de los símbolos patrióticos como compositor del Himno Nacional, los Conti, más numerosos y con más olfato mercantil, han quedado rezagados en la historiografía. Eran músicos profesionales en todo el sentido del término, con estudios formales y metidos de lleno en el problema de practicar la música como arte y como profesión. Hicieron parte de la gran migración italiana del siglo XIX que, según los cálculos, rodeó la cifra de 20 millones de los cuales una tercera parte llegó a la Argentina⁸⁵. Pocos como los Conti en Colombia marcaron un punto de inflexión notable en varios ámbitos musicales, desde la enseñanza formalizada hasta el avance de

⁷⁹ Lamus, *Teatro siglo XIX*, 435; Cordovéz Moure, *Reminiscencias*, 61; Gabriel Gilardo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, 2ª ed. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980), 46-47.

⁸⁰ “Concierto,” *El Zipa*, julio 2 de 1880, 739-740.

⁸¹ Price, *Memoria histórica*, 18.

⁸² Menciones a la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Musical en: Borda y Lombana, *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad*, 93; *El Telegrama*, diciembre 4 de 1886, 183; *El Telegrama*, diciembre 16 de 1886, 190. Sobre la exposición de arte ver Medina, *Procesos del arte*, 127. Sobre la presentación de las orquestas en la exposición ver Moreno de Ángel, *Alberto Urdaneta*, 166 y *Papel Periódico Ilustrado* 5, 104 (1886): 123.

⁸³ *El Telegrama*, julio 31 de 1888, 1930; Mario Sarmiento, “Bandas en Bogotá 1930 - 1946”, 13.

⁸⁴ Sobre los Conti ver: Perdomo Escobar, *Historia de la música*, 95, 117 y 161. Más datos en Bermúdez, *Historia de la música*, 73, 171 y 193.

⁸⁵ Nils Grosch, “Music and migration research: A challenge in place of an introduction,” en *Italian Migration and Urban Culture in Latin America*, eds. Nils Grosch y Rolf Kailuweit (Münster / New York: Waxman, 2015), 7-13.

la música para el entretenimiento. Conocedores de la dinámica del mercado musical, no tenían inconveniente de presentar la música como arte, objeto construido y apreciado por la élite cultural (Caicedo Rojas y Pombo), o como música para un gran público.



IMAGEN 5-3. Emanuel Conti. Tarjeta de visita, mayo 29 de 1890. Colección fotográfica, Casa Museo Quevedo Zornoza.

Volviendo a la semblanza de Caicedo Rojas sobre Guarín, en la ya mencionada cita a pié de página comentó brevemente la transformación sufrida en la escena musical urbana con la música para el entretenimiento. En su opinión, el *vaudeville*, la opereta y la ópera cómica, con su “vulgo de aficionados”, eran condenables al igual que compositores como Jacques Offenbach y obras como *Fille de madame Angot* (1872) y *Giroflé, Giroflá* (1874) de Charles Lecocq (1832-1918), dos óperas cómicas de impresionante éxito en sus estrenos en París, la primera con 441 presentaciones consecutivas y la segunda con 211⁸⁶. *Fille de madame Angot* se montó en Bogotá en 1876, seguramente en traducción (se anunció como *La hija de la madama Angot*), con la compañía de zarzuela Colomé⁸⁷. Apaciguada la política guerrerista de 1885, *Giroflé-Girofla* llegó a la ciudad en 1888 con la compañía de zarzuela Capdevila en la que José Mauri (o Maury) Esteves (1855-37), un

⁸⁶ Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín,” 331. Sobre las obras: Kurt Gänzl. “Fille de Madame Angot, La,” en *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, consulta: Julio 14 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005335>; Andrew Lamb. “Lecocq, Charles,” en *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, consulta: Julio 14 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16227>.

⁸⁷ Lamus, *Teatro siglo XIX*, 365-67.

cubano nacido en España, se desempeñaba como el director-concertador. Como los dos teatros aún estaban en construcción, la compañía Capdevila usó una carpa provisional de circo cerca al lugar en donde se levantaba el Municipal. Las abultadas ganancias de la temporada, que se calculaban en unos a 50.000 pesos (el presupuesto de la ANM para ese año fue de 13.000 pesos)⁸⁸, generaron comentarios en la prensa en un llamado al gobierno para conformar una compañía que agrupara compositores, libretistas, músicos, actores, bailarines y escenógrafos colombianos, con el fin de darle impulso a un “teatro nacional”. El sentimiento nacionalista no estaba motivado solamente por un asunto cultural, sino por unos beneficios económicos que no quedaban en manos colombianas. Para apaciguar los ánimos y en un gesto de agradecimiento, la compañía Capdevila hizo el montaje de la zarzuela *Similia similibus* de Tanco y Sáenz⁸⁹. Con mucho optimismo pero sin ningún resultado importante, en octubre se organizó la Sociedad de Autores Dramáticos con el objetivo de crear únicamente “repertorio colombiano”⁹⁰. En cierta forma, meses antes Sindici se había anticipado al considerar componer una zarzuela sobre un libreto de José David Guarín (hermano de Joaquín Guarín), obra que finalmente no parece haber escrito⁹¹.

Algo menos espectacular pero más importante para nuestro tema aquí, fue un artículo publicado por Mauri titulado “La música en España” en el que presentó un comentario breve sobre la visita que había realizado años antes a Madrid⁹². En pocas líneas dejó clara la perspectiva de un músico profesional formado en las instituciones protectoras de una idea de canon, pero de las que salían, ante todo, numerosas legiones de músicos profesionales, cuya trayectoria y cuyos logros quedaron sepultados con el tiempo. Para entonces Mauri era un músico bien formado que entregó todos sus esfuerzos a las compañías itinerantes de zarzuela que deambularon por América Latina y el Caribe, mucho antes de concentrarse en la labor de la enseñanza en Cuba y de componer su muy citada y polémica ópera de corte nacionalista *La esclava*⁹³.

Aunque mucho más corto que el texto de Caicedo Rojas, bien podría haberse titulado “Estado actual de la música en Madrid”. Según el autor, para quienes creían en América que la música en España era objeto de apoyo decidido, en realidad estaban atrapados en una idea errada.

⁸⁸ *Anuario de la Academia Nacional de Música de Bogotá*. 1 (1888): 9.

⁸⁹ “Zarzuela,” *El Telegrama*, julio 12 de 1888, 1874; *El Telegrama*, julio 13 de 1888, 1878.

⁹⁰ *El Telegrama*, octubre 1 de 1888, 2120.

⁹¹ *El Telegrama*, abril 21 de 1888, 1677.

⁹² José Mauri, “La música en España,” *El Telegrama*, julio 9 de 1888, 1863.

⁹³ Sobre la trayectoria de Mauri, aunque con algunos datos dudosos, ver José Antonio González, *La composición operística en Cuba* (Ciudad de La Habana, 1986), 476-523. Para una discusión sobre el contexto de creación y recepción de su ópera *La esclava* ver Robin Moore, *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997), 124 y ss.

No había una ópera nacional, no por culpa de los compositores sino del público que no los alentaba. Además del Teatro Real, no había otros lugares decorosos para montar ópera. Opinó que el problema residía en que el Real exigía “por moda” a grandes figuras, es decir, la progresiva instauración de un repertorio que coartaba a talentos menos conocidos con obras inéditas. Lo mismo ocurría con la zarzuela, que por fuera de los famosos Ruperto Chapi (1851-1909), Manuel Fernández Caballero (1835-1906) y Pedro Miguel Marqués y García (1843-1918), no presentaba novedades. La escena musical estaba subyugada por la opereta francesa, ya sea en traducciones o con compañías francesas e italianas que lo acaparaban todo.

Aun así, Mauri reconocía la existencia de un “arte verdadero” (la misma idea de Caicedo Rojas), pero matizada desde su mirada de músico. Identificó cómo las dos mejores orquestas eran la del Teatro Real y la de la Sociedad de Conciertos, una y otra con instrumentistas compartidos. Pudo escuchar obras de Jesús de Monasterio y Argüero (1836-1903) y de Isaac Albéniz (1860-1909), ambos a la altura “de los grandes compositores alemanes”, y a los renombrados virtuosos españoles del momento, el violinista Pablo de Sarasate (1844-1908) y el tenor Julián Gayarre (1844-90). Sin embargo, no dejó de lamentarse que los conciertos organizados por los músicos no llenaban ninguna expectativa económica sino que cumplían la única función de dar buen nombre. La razón era de índole social. En Mauri había una ambigüedad que oscilaba entre fascinación y la incomodidad con la persistencia de las figuras e instituciones del antiguo régimen: “donde mayor entusiasmo he visto, con raras excepciones, es en algunos notables *aficionados*, que son artistas verdaderos por la ciencia, por el sentimiento, por la práctica que poseen en materia musical; pero que por su posición social no figuran entre los artistas de profesión”⁹⁴. Entre estos aficionados y mecenas mencionó a los condes de San Rafael de Luyanó, de la nobleza cubana criolla en España, y a Guillermo Morphy (1836-99), secretario del rey Alfonso XII, compositor, autor de varios estudios musicológicos y quien apoyó a Albéniz para que realizara estudios en Francia⁹⁵.

Anticipando lo que sucedería con la recepción de Wagner en Colombia a través de España y Francia, Mauri veía en la presentación de *Lohengrim* en el Teatro Real un cambio difícil y lento, pero loable en el gusto del público. Mientras Caicedo Rojas se mostraba reticente o dubitativo con Wagner, para Mauri era el signo inapelable de los nuevos tiempos: “Por mi parte, confieso que no solo creo que esa es la música del porvenir, sino que desde ahora pienso que es la más soberbia, la más genuina representación del esfuerzos musical de nuestro siglo: el genio de Wagner ha creado la música del presente y la del mañana”. Atrapado en los circuitos de la zarzuela, Mauri aspiraba a otras cosas. De su estadía en España le había quedado un sabor agrídulce: “El compositor español

⁹⁴ José Maury, “La música en España.”

⁹⁵ Walter Aaron Clark, *A Portrait of a Romantic* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 36.

que no se resigna á pasar su vida arreglando peteneras para las coplas que se vocalizan de manera *flamenca* en Eslava ó en Martín, se ve en el caso de emigrar. La *fuga* es su única salvación”⁹⁶. Y Mauri, en efecto, se fugó con un primer destino en la música para el entretenimiento.

En su huida pasó por Bogotá cuando la música de entretenimiento encontró nuevos espacios que conquistaron Sindici y los Conti. La taxonomía de Caicedo Rojas caía ante la realidad. Según Price, Sindici no ejerció como profesor en la Academia y muy pronto se retiró del Consejo Directivo por sus “muchas ocupaciones”⁹⁷. Lo mismo ocurrió con Emilio Conti, quien luego de 1884 aparece nuevamente como profesor de 1897 hasta 1899, y con Pedro D’Achiardi, profesor de piano entre 1883 y 1889⁹⁸. Evidentemente, estos italianos en el país no estaban muy dispuestos a hacer un apostolado por la música, como lo pedía Price, ni subordinarse a sus decisiones y a su posición como director de orquesta. La expansión del mercado musical de la ciudad los esperaba.

El mismo año de la visita de Mauri abrió nuevamente las puertas el Jockey Club con salón de tresillo, salón de lectura y comedores. En la inauguración tocaron las bandas militares de la ciudad y la orquesta de Sindici, y al mes siguiente comenzaron a realizar veladas musicales, entre ellas, una con la tiple de la compañía Capdevila, Carmen Fernández de Capdevila⁹⁹. La renovación del ocio tomó como comparación la imagen europea, no solamente en términos de distinción sino de todo un sector en sí mismo para la economía. Un artículo del mes de junio daba cuenta de cifras londinenses: de 550 a 600 locales destinados a espectáculos públicos, de los cuales 445 eran *music halls*, 50 eran teatros y 30 eran salas de conciertos, todo ello soportado por 15000 trabajadores¹⁰⁰. Al mes siguiente, en plena construcción de los teatros bogotanos, se lanzaban cábalas sobre la capacidad de los teatros latinoamericanos, desde las 2800 personas que supuestamente podía recibir el Gran Teatro Nacional de México, hasta las 1500 en el teatro de Albisú en La Habana¹⁰¹. El sofisma de la exactitud al citar números pretendía calar en la opinión pública.

Las orquestas de Sindici y los Conti también entraron en el ámbito privado. En julio de 1888 se celebró un baile en una casa ubicada en la Plaza de Bolívar, al que asistieron unas 500 personas, desde las 9 de la noche hasta el amanecer, con una selecta comida, gran alumbrado,

⁹⁶ José Maury, “La música en España”.

⁹⁷ Price, “Datos sobre la historia,” 634.

⁹⁸ Ver anexo de Jaime Cortés Polanía, “Hacia la institucionalización de la enseñanza musical en Colombia: la Academia Nacional de Música en Bogotá (1882-1910)” (Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, 1998).

⁹⁹ *El telegrama*, julio 17 de 1888, 1886; *El Telegrama*, agosto 8 de 1888, 1958.

¹⁰⁰ “Music London,” *El Telegrama*, junio 9 de 1888, 1793.

¹⁰¹ *El Telegrama*, julio 2 de 1888, 2008.

música y muchos adornos, entre ellos varias plantas de tierra caliente¹⁰². El propietario de la casa era José María Sarabia, uno de los personajes emprendedores que el político y escritor Medardo Rivas caracterizó en su famoso libro *Los trabajadores de tierra caliente* (1899) como “zapadores”, que desde la sabana llegaron al mercado de domingos en La Mesa, lo extendieron a los sábados, los viernes y finalmente de domingo a domingo, transformando un pequeño caserío en un centro procesador de caña de azúcar y plantíos de pastales de guinea¹⁰³. La fortuna de Sarabia también debía venir de muchos otros negocios, entre ellos la adjudicación de miles de hectáreas baldías que recibió en 1868 y 1871¹⁰⁴. Un “trabajador de tierra caliente” y no los Tanco o los Urdaneta, era el que ahora se daba el lujo de ofrecer un gran baile, con una de las orquestas más solicitadas de la capital, exponiendo orgulloso el origen de sus dineros a través de unas plantas, ornamento aparentemente banal en el que debió invertir una buena suma de dinero para subirlo hasta la capital, pero lo suficientemente extravagante como para merecer un comentario de prensa.

El exhibicionismo social y el bienestar acotado por el “buen gusto” en términos de los modales y el comportamiento solían fundirse en uno sólo cuando se intentó expandir el entretenimiento en la ciudad. Al modelo cerrado para unos cuantos miembros, como el Jockey Club, se sumaron otros, entre ellos el Bolívar Skating Rink, uno de los casos más llamativos por su avidez modernizadora, a pesar de haber desaparecido rápidamente ante su fiasco financiero. En 1890 ofreció a su clientela un menú novedosísimo de actividades: billares, tiro al blanco, esgrima, salón de lectura, salón de juegos de mesa, baños, cantina, restaurante y un atractivo salón de patinaje que también cumplió las funciones de pequeño teatro¹⁰⁵. Tenía su propio órgano de propaganda, el periódico *El Salón* dirigido por el poeta Federico Rivas Frade (1856-1922), uno de los socios de la empresa y, a finales del siglo, uno de los miembros de la bohemia bogotana convocada en la Gruta Simbólica¹⁰⁶. En el Bolívar Skating Rink también se presentaron las orquestas de la Sociedad Filarmónica dirigida por Manuel Conti, la Sociedad Musical dirigida por Sindici y en una ocasión por Ricardo Figueroa, y otra orquesta (sin nombre especificado) dirigida

¹⁰² *El Telegrama*, julio 2 de 1888, 1838.

¹⁰³ Medardo Rivas, *Los trabajadores de tierra caliente* (Bogotá: Prensas de la Universidad Nacional, 1946), 33.

¹⁰⁴ “Documentos, sección primera,” *Memoria del ministro de Agricultura y comercio al Congreso de 1922* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1922), 72 y 75.

¹⁰⁵ María Angélica Salazar Rodríguez, “De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social en Bogotá (1886-1899)” (Tesis de pregrado, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2012), 68-71.

¹⁰⁶ El anuncio de Riaño en *El telegrama*, junio 22 de 1889, 2903. Sobre la actividad musical en el Bolívar Skating Rink ver Fernando Gómez Rivas, *Federico Rivas Frade: su obra poética, su vida y anécdotas bogotanas* (Santafé de Bogotá: La Oveja Negra, 1999), cap. XI.

por Rafael E. Riaño (según un aviso, con diplomas de los conservatorios de música de Nueva Inglaterra y Boston) en la que participó como “violín concertante” Simón Domingo Bolívar¹⁰⁷.

Figuroa como profesor de la Academia y S. D. Bolívar como uno de los 5 primeros alumnos graduados en 1899, entraban así al mercado del entretenimiento con programas cuyo repertorio tenía los obligados trozos y poturrís operáticos, valeses, polkas y galopas, entre otros géneros de “música trivial” (como la designa Carl Dahlhaus) o “música ligera”¹⁰⁸. Entre los compositores operáticos italianos encontramos en esta ocasión a Verdi, Donizetti, Auber y Rossini, verdaderos estándares. La fama de Antônio Carlos Gomes (1836-96) llegó rápidamente con *Il Guarany* (1870) y el alemán Friedrich von Flotow (1802-83) con su ópera cómica *Martha* (1847) concebida en los moldes franceses de Auber. A finales del siglo los valeses de los Strauss cedieron ante el francés Émile Waldteufel (1837-1915) quien tuvo hegemonía entre los colombianos hasta, por lo menos, la primera década del siglo XX. Entre los menos recordados estaba Carl (o Karl) Joseph Millöcker (1842-99), Charles Coote (padre e hijo) y Philip Fahrback (1815-85), todos ellos vinculados al mercado de partituras, el mundo de las orquestas de salón y las bandas¹⁰⁹.

En el Bolívar las presentaciones musicales variaron notablemente con cierto relajamiento en la etiqueta; los asistentes podían permanecer de pie o, con un pago adicional, sentados en presentaciones acomodadas completamente a diversas ocasiones, desde conciertos en los que se esperaba que los asistentes permanecieran en actitud pasiva y en silencio, hasta música de fondo para amenizar los comedores del restaurante, pasando, naturalmente, por los bailes¹¹⁰. Estos fueron los nichos de trabajo más atractivos para los músicos profesionales italianos y para aquellos que se formaron en la ANM de los que, hasta ahora, hay poca información aparte de sus reportes de desempeño como alumnos.

La música nacional

En todo el contexto hasta aquí descrito, los géneros comúnmente denominados en la época como “aires nacionales” tomaron nuevas connotaciones sociales, culturales y musicales. Estaban insertos en una práctica difundida en el contexto urbano que Caicedo Rojas condenó en sus comentarios en 1886, pero que justamente en la misma época abrieron nuevas posibilidades gracias a muchos factores, entre ellos, las reelaboraciones creativas de los músicos, su incorporación más decidida al mercado de la edición de partituras, las sucesivas modificaciones en la fabricación de los

¹⁰⁷ *El Salón*, agosto 3, 21, 28 y 31 de 1890, 15, 35, 42 y 47 respectivamente.

¹⁰⁸ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1989), 311 y ss.

¹⁰⁹ *El Salón*, julio 27 de 1890, 6.

¹¹⁰ *La Capital*, septiembre 14 de 1890, 15.

instrumentos “nacionales” (tiple y bandola), la nueva puesta en escena en espacios emblemáticos de la vida musical citadina (las bandas, el teatro y los salones tanto públicos como privados) y el respaldo de los medios y de importantes figuras con algún peso intelectual. Todo ello, de manera simultánea, contribuyó a generar un entramado musical nada fácil de describir en detalle por las diversas instancias interdependientes que estaban engranadas en cambiantes dinámicas con evidentes tensiones sociales y políticas de por medio.

En páginas anteriores hemos visto cómo, a mediados del siglo, Jerónimo Pérez se presentó con su bandola en la Sociedad Filarmónica y participó en tertulias domésticas (ver Capítulo 3). Aunque la presencia de este tipo de instrumentos en el ámbito del concierto fue excepcional (especialmente un músico como Pérez que rompió la etiqueta al quitarse la casaca para tocar su instrumento), su entrada en el ámbito privado se extendió desde entonces como lo atestiguan, entre otros, los por lo menos cinco métodos de tiple y bandola publicados entre 1868 y 1895, tres de ellos por Telésforo D’Aleman (como ejemplo la IMAGEN 5-4) y los otros dos por José Viteri y Eleuterio Suárez¹¹¹. El mismo repertorio de aires nacionales se difundió en piezas para piano. Ya hemos mencionado cómo Osorio tenía su página de aires nacionales en *El Hogar* (1866) y su periódico *La Música* (1866-67). En 1880 Ponce de León y Sindici iniciaron la publicación de la *Lira de los Andes*, de la que solamente nos ha llegado la partitura del vals “Mi triste Suerte” de Ponce de León, con un anuncio que prometía próximos bambucos, pasillos y danzas¹¹². En 1883 salió a la luz *Aires del país*, aparentemente una colección de partituras sueltas en la que Gumersindo Perea publicó las danzas a dos voces con acompañamiento de piano “Tus pensamientos”, sobre un texto de José Selgas (IMAGEN 5-5 e IMAGEN 5-6), y “Mírame bien”, sobre un texto de E. Blanco¹¹³. Periódicos de la época también editaron muy esporádicamente partituras con los mismos géneros, entre ellos, *El Bogotano* en 1882 con la danza-bambuco para dos voces y piano “Al volver” de Daniel Figueroa, sobre un texto de Ernesto León Gómez, y *El Telegrama* en 1886 con el bambuco “El

¹¹¹ José Viteri, *Método completo para aprender a tocar tiple y bandola sin necesidad de maestro* (Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón, 1868); Eleuterio Suárez, *Método fácil para aprender los tonos del tiple* ([Bogotá]: Imprenta de “La Prensa”, 1869); Telésforo D’Aleman, *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos del tiple [...], acompañado de láminas litografiadas. “La Lira, agencia de música, pintura y dibujo”* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1877); Telésforo D’Aleman, *Método completo para aprender con perfección a tocar la bandola* (París: Delauchy et Cie, 1885); Eugenio Telésforo D’Aleman, *Nuevo sistema para aprender fácilmente a tocar los tonos, acordes, duos y rasgados en el tiple. corregido y aumentado*. 2ª ed. (Bogotá: Imprenta de Antonio Silvestre, 1895).

¹¹² Sobre estas publicaciones ver Bermúdez, *Historia de la música*, 58.

¹¹³ Gumersindo Perea (música), E. Blanco (texto), “Mírame Bien,” *Aires del país*, no. 1 ([Bogotá]: Imprenta de “La Luz”, [s:f]); Gumersindo Perea (música), José Selgas (texto), “Tus pensamientos”, *Aires del país* [sin numeración] (Bogotá: Imprenta de “La Luz”, 1883).

solitario”, también para dos voces y piano, con Cristóbal Caicedo como compositor y el autor del texto bajo el seudónimo de Montezul¹¹⁴.

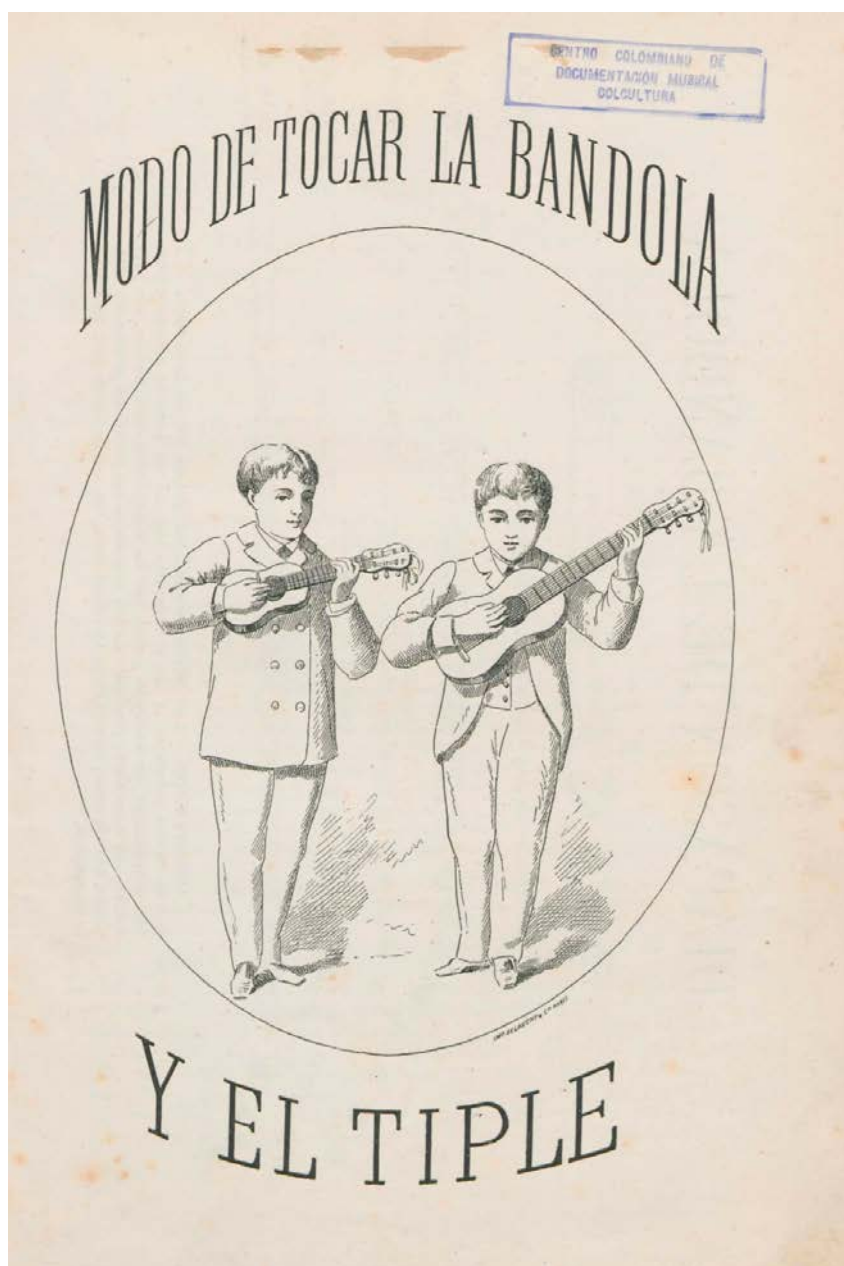


IMAGEN 5-4. Telésforo D' Aleman, *Método completo para con perfeccion a tocar la bandola* (Bogotá: s;d, 1885). Portada.

¹¹⁴ Daniel Figueroa (música), Ernesto León Gómez (texto), “Al volver. Danza-bambuco”, *El Bogotano*, agosto 6 de 1882; Cristóbal Caicedo (música), Montezul (texto), “El Solitario”, *El Telegrama*, abril 27 de 1886. Ambos circularon como hojas sueltas.



IMAGEN 5-5. Gumersindo Perea (música), José Selgas (texto), "Tus pensamientos. Danza para dos voces y piano," *Aires del país*. (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1883), [portada]. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

172 *Tus pensamientos.*

Sor el azul del
 cie-lo Lu-na su-be Co-mo tus fuen-ta-
 mien-to; Blanca y sin nu-be Blanca y sin nu-be
 Ya no sub-go-res Se le-vanta la estrella de los a-mo-res
 col canto.

IMAGEN 5-6. Gumersindo Perea (música), José Selgas (texto), "Tus pensamientos. Danza para dos voces y piano," Aires del país. (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1883), 1. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

En las palabras de Cané a propósito de Teresa Tanco se confirma cómo una pianista de alta sociedad no esgrimía celo alguno -estando en privado, no en público- para tocar tiple o bandola, ni para transcribir un par de bambucos para que el diplomático argentino los incluyera en su libro de viaje¹¹⁵. Lentamente las connotaciones de música de salón, destinada a unos cuantos letrados, se propagó a varios sectores sociales más amplios, en un medio con nuevas posibilidades en la adquisición de bienes culturales, gracias al dinamismo de una urbanización que no siempre fue el resultado del desarrollo económico, sino de forzadas migraciones internas desencadenadas por guerras civiles, regionales y nacionales¹¹⁶. Empobrecido el campo, la ciudad era meca de oportunidades. En los recuerdos de su estancia en el país entre 1882 y 1885, Ernst Röthlisberger (1858-1926), un profesor suizo de historia y filosofía en la Universidad Nacional, no exageró sobre lo que significaba la capital: “Bogotá es realmente para la mayor parte de los colombianos, a quienes faltan puntos de comparación, el verdadero El Dorado, la más atractiva de todas las ciudades de la tierra”¹¹⁷. El aislamiento geográfico y las frágiles comunicaciones favorecieron esta visión ensimismada del centro político-administrativo más importante del país.

No es extraño, entonces, que hacia finales de los años 1870 un personaje como Adolfo Sicard Pérez, miembro de la Sociedad Central de San Vicente de Paúl que asumía un deber cívico y religioso la beneficencia, haya apoyado a un joven talentoso pero de escasos recursos como Pedro Morales Pino (1863-1926) para que se trasladara de Cartago a Bogotá a realizar estudios¹¹⁸. Varios recuentos biográficos sobre el que se convertiría en figura paradigmática de la música nacional, concuerdan en presentarlo como diestro dibujante en sus primeros años¹¹⁹. Desde 1880 se dio a conocer con varios retratos de importantes personajes públicos que vendió y exhibió en lugares

¹¹⁵ La partitura de los bambucos en Cané, *El viaje*, 182-185.

¹¹⁶ Sobre el fenómeno de las migraciones ver Hermes Tovar Pinzón, *Que nos tengan en cuenta: colonos, empresarios y campesinos. Colombia, 1800-1900* (Bogotá: Colcultura / Tercer Mundo, 1995), 82.

¹¹⁷ Ernst Röthlisberger, *El Dorado. Estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana*, vol. 1 (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016).

¹¹⁸ Algo de las ideas de Sicard aparece en Adolfo Sicard Pérez, “Discurso,” en *Memoria del presidente y Discurso del socio D. Adolfo Sicard Pérez, leídos en la sesión solemne celebrada el 25 de julio de 1886* (Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, [1886]), 15-22.

¹¹⁹ Hasta ahora los trabajos que incluyen apartes o se dedican de manera monográfica a la biografía y trayectoria de Morales Pino son: Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos* 3ra ed. (Bogotá: Ediciones Mundial, 1970), 53-68; Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores Colombianos* (Medellín: Editorial Carpel, 1962), 258-265; Octavio Marulanda Morales y Gladys González Arévalo, *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada* (Ginebra, Valle: FUNMÚSICA, 1994); Jaime Rico Salazar, *Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar* (Medellín: Aires Editores, 2013); Ellie Anne Duque, “Pedro Morales Pino,” en *Compositores Colombianos*, eds. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés Polanía, consulta: enero 14 de 2013, http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0006_1.html.

como la Biblioteca Nacional y en varias exposiciones nacionales¹²⁰. Entró como estudiante de la Academia Vásquez y en la guía de la ciudad de 1886 anunciaba sus servicios de dibujante al lado de otro músico y dibujante, Telésforo D’Aleman, y de un miembro de la comunidad italiana, Guido Malenchini (hermano del cantante Arturo Malenchini, profesor en la ANM)¹²¹. En 1887 contrató un anuncio más vistoso en el primer directorio de la ciudad, en el que ofrecía sus servicios de “dibujante al crayón” premiado con diploma de primera clase en la exposición de arte¹²².

Paralelamente entabló amistad con el guitarrista Vicente Pizarro, un músico de oficio del que no hay muchos datos¹²³. En repetidas ocasiones, tal vez tratando de legitimar los conocimientos musicales de Morales Pino, se ha afirmado que estudió en la ANM, sin embargo, no hay registro alguno de su paso por allí. Parece más factible que su formación haya sido ante todo práctica, tal vez al lado de Pizarro y probablemente con otros músicos en estudios no formales¹²⁴. Sean cuales sean los detalles, es evidente que la música pronto desplazó al dibujo como la actividad principal de Morales Pino, luego de una serie de eventos que lo llevaron a transformar su perspectiva laboral. El primero de ellos tuvo lugar en el Palacio de San Carlos en 1884, con Pizarro en la guitarra y Morales Pino en la bandola, sin que haya habido mayor despliegue en la prensa sobre esta presentación ante el presidente, Rafael Núñez¹²⁵. Buscaban apoyo oficial a su iniciativa musical, apoyo que nunca obtuvieron. El segundo fue “velada lírica” en uno de los salones del Teatro Maldonado el 5 de noviembre del mismo año. Morales Pino aprovechó la oportunidad para exhibir dos de sus dibujos. El programa musical estaba encabezado por piezas europeas (la obertura de *Norma* de Bellini, el aria “Ardon gl'incensi!” de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, otros pasajes de óperas de Verdi no especificados, y unos valeses tal vez de Philip Fahrbach Jr.) y para el final, tres piezas nacionales (unos valeses de Morales Pino, una danza de Pizarro y un bambuco del guitarrista Nicomedes Mata)¹²⁶.

¹²⁰ *La Velada*, noviembre 5 de 1880; *El Debate*, septiembre 15 de 1881, en [“Álbum de documentos y recortes de prensa de Pedro Morales Pino”] (en adelante citado como “Álbum de documentos de Morales Pino”).

¹²¹ Borda y Lombana, *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad*, 108.

¹²² Pombo y Obregón, *Directorio*, 61.

¹²³ Bermúdez, *Historia de la música*, 105, 178 y 198.

¹²⁴ Ellie Anne Duque, “Pedro Morales Pino”.

¹²⁵ El evento se menciona brevemente en *La Reforma*, noviembre 9 de 1884, en [“Álbum de documentos de Morales Pino”], Archivo de los herederos de Pedro Morales Pino.

¹²⁶ *La Luz*, noviembre 8 de 1884 en [“Álbum de documentos de Morales Pino”]. Ver también Bermúdez, *Historia de la música*, 105.

Aunque uno de los comentaristas habla de la novedad de instrumentos que se habían escuchado solamente “en la calle”, en realidad la bandola hacía parte de la música doméstica, como ya hemos comentado. La novedad era tanto musical como de la puesta en escena. Al haberse presentado en el teatro, observaron toda la serie de códigos de comportamiento apropiados para ese espacio. No sabemos cómo estaban vestidos, pero es probable que hayan seguido las convenciones del frac, como veremos a Morales Pino y sus colegas en varias fotografías de años posteriores¹²⁷. El *Papel Periódico Ilustrado* caracterizó el evento como un “Concierto de nuevo género” en el que los músicos manejaban “nuestros instrumentos nacionales” elevándolos “a categoría superior, pudiendo competir con el violín, por su dulzura y propiedad”¹²⁸. En *La Reforma* se hablaba de “los milagros que hacen la bandola y la guitarra”¹²⁹. *La Luz* destacó la pericia de Morales Pino en su interpretación de aires nacionales que hasta entonces habían quedado reducidos a escasas “combinaciones armónicas”¹³⁰.

Estas dos exhibiciones, consideradas las primeras con estas características, fueron el punto de partida para desarrollar las ideas musicales de Morales Pino y lograr así convertirse en una figura canónica sustentada, en sus inicios, en la convivencia de los géneros de música de salón en la que confluían los trozos operáticos y los valeses como números centrales, complementados con polcas, mazurcas, galopas y otros arreglos de piezas “clásicas”, y como números finales, los aires locales, bambuco, pasillo y danza. Parte de este repertorio ha sido descrito como “música ligera” que circuló, con algunos matices de diferenciación, como parte de una música popular, de alta difusión en partituras y, a la vuelta de unos años, en el incipiente mercado de la grabación comercial¹³¹. Uno de los componentes más importantes eran los valeses, terreno de elaboración en el que siguieron los modelos de la tradición de los Strauss y especialmente los Fahrbach y Waldteufel, es decir, el repertorio focal de las orquestas de los Conti y de Sindici. Parte del mismo repertorio era el que se escuchaba en las retretas, pero a diferencia de éstas y las orquestas, Pizarro y compañía introdujeron más aires nacionales en sus programas.

Entre el público de la velada de Pizarro y Morales Pino se encontraban hombres de letras de primera línea, entre ellos, los poetas Diego Fallon y Rafael Pombo, el potentado contratista del gobierno Carlos Tanco, el profesor, calígrafo e impresor Francisco García Rico y el ya mencionado

¹²⁷ El análisis de las fotografías de Morales Pino en Bermúdez, “Music and Society”.

¹²⁸ *Papel Periódico Ilustrado* 79, 4 (1884): 115.

¹²⁹ *La Reforma*, noviembre 9 de 1884, en [“Álbum de documentos de Morales Pino”].

¹³⁰ *La Luz*, noviembre 8 de 1884, en [“Álbum de documentos de Morales Pino”].

¹³¹ Sobre la terminología europea ver Derek Scott, *Sounds of the Metropolis*.

profesor Röthlisberger¹³². Las descripciones caricaturescas ensalzaron el éxito de los músicos: “Diego Fallon se hacía la cruz [...]; Carlos Tanco [...] estuvo arrobado; Rafael [Pombo] zapateaba como si no tuviera callos y Francisco [García] palmoteaba como si al otro día no hubiera de temblarle el pulso al dar sus lecciones de caligrafía; Mr. Rothlisberg[er], como que pensaba decir en su próxima conferencia de filosofía que si le dieran la verdad en una mano i la duda en la otra, ámbas las largaría para cojer la bandola i la guitarra”¹³³. Todas las demás reseñas coinciden en la habilidad de los intérpretes y su incidencia en el cambio de imagen de la bandola como instrumento nacional: Morales Pino “le ha abierto [a la bandola] las puertas de los más aristocráticos y exigentes salones, y la ha puesto en aptitud de competir sino hasta de vencer el mejor piano en ejecución de cualquier pasaje clásico, por difícil y enredado que sea. [...] parece que la bandola tuviese pedales y que éstos fueran tan sensibles como los del mejor piano Steinway”¹³⁴.

Röthlisberger también expresó simpatía por “aquellos modestos músicos de la capital”. Todo indica que eran Pizarro y Morales Pino quienes le dieron una serenata de despedida en 1885 en la que se escucharon “dos bandolas, algunos tiples, dos guitarras, un violín y un violoncelo”¹³⁵. En 1886, a través de la agencia musical de Pizarro, la misma base instrumental prestó sus servicios en la casa de Santiago Castello, un descendiente judío sefardí emparentado con los Price por línea materna, socio de los hermanos Kopp, judíos alemanes asquenazis que en 1879 fundaron la casa comercial Kopp & Castello y en 1889 la Cervecería Bavaria, industria que con el paso de tiempo llegó a ser lo que es hoy¹³⁶. El prestigio de los músicos asociados a Pizarro creció rápidamente. En el mes de diciembre se habla en la prensa de los conciertos que habían realizado y se les sugería a los músicos emprender un viaje por varias poblaciones del país. También se les propuso, “ahora

¹³² Semblanzas tempranas sobre Diego Fallón y Francisco García del Rico en Isidoro Laverde Amaya, *Bibliografía Colombiana*, vol. 1 (Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1891), 146-47 y 166. Sobre Röthlisberger ver su libro y detalles sobre las diversas ediciones en *El Dorado. Estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana*, trad. Antonio de Zubiaurre Martínez, preámbulo Andrés Etter Röthlisberger, epílogo Cristina Gómez García-Reyes y Vicente Anzellini García-Reyes, ed. Alberto Gómez Gutiérrez, 2 vols. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016).

¹³³ *La Reforma*, noviembre 9 de 1884, en [“Álbum de documentos de Morales Pino”].

¹³⁴ *Correo Mercantil*, no. 85 [1884]; *La Luz*, noviembre 8 de 1884, ambos en [“Álbum de documentos de Morales Pino”].

¹³⁵ Röthlisberger, *El Dorado*, 104.

¹³⁶ *El Telegrama*, noviembre 22 de 1886, 128. Sobre los Castello y los Kopp, ver Martínez Ruiz, “Haciendo comunidad, haciendo ciudad”, 87 y ss.

que hace poco nos visitó la estudiantina española”, denominar su conjunto “Estudiantina colombiana”, primera mención de este tipo que hasta ahora se conoce¹³⁷.

Aunque de la estudiantina española que visitó Bogotá aún queda por encontrar más información, desde los éxitos y giras de la famosa Estudiantina Fígaro creada en 1878 para emprender una exitosa gira en Francia, este tipo de conjuntos se convirtieron en modelos para organizar otros semejantes, tomando la misma configuración instrumental o configuraciones afines (instrumentos de cuerda arraigados en la tradición hispánica acompañados de otros como flauta y violonchelo), desde Estados Unidos hasta la punta sur del continente, pasando incluso por Rusia, Italia, Francia, Grecia y Turquía¹³⁸. La gira americana de la Estudiantina Fígaro sigue siendo un tema resbaladizo por la dispersión de las fuentes y por la denominación simultánea de varios conjuntos bajo el mismo nombre, ya fuese fruto de escisiones momentáneas o de nuevas agrupaciones. Según Ricart, luego de regresar de Argentina y de pasar por Chile, la Estudiantina Fígaro partió hacia Bolivia en septiembre de 1886 para reunirse con otros músicos que habían quedado rezagados en La Paz y continuar camino al norte con conciertos en otros países¹³⁹. Eleazar Torres ubica la Estudiantina Fígaro en Venezuela desde noviembre de 1886 hasta mediados de 1887, con varias presentaciones en diversas ciudades, entre ellas, Caracas, La Guaira, La Victoria, Villa de Cura y Valencia, Maracaibo y Ciudad Bolívar¹⁴⁰. Es probable que antes de su llegada a Venezuela algunos de los integrantes de la estudiantina hayan pasado rápidamente por Bogotá. Sea como haya sido, lo cierto es que la presencia de una “estudiantina española” y los comentarios en la prensa animaron a Pizarro y a Morales Pino a continuar con sus labores. El 11 de marzo de 1888 los encontramos nuevamente en otro concierto, esta vez en el tradicional Salón de Grados, ahora con Rafael E. Riaño y la cantante Eliberia Ballesteros. Una vez más, las “dificultades superadas para interpretar a los grandes músicos” arrancaron delirantes aplausos del público¹⁴¹.

Por la misma época Morales Pino entró al mercado de partituras impresas asociadas a momentos de alta carga simbólica. Con un buen trabajo de impresión publicó en 1888 los valeses *11 de noviembre de 1887*, una de sus piezas editadas más tempranas que, junto con la composición de la música de Sindici sobre unos versos alejandrinos del presidente Núñez que se convertirían en el

¹³⁷ “Estudiantina colombiana,” *El Telegrama*, diciembre 16 de 1886, 190.

¹³⁸ Ejemplos en: Alberto Conejero López, *Carmina Urbana Orientalium Graecorum: poéticas de la identidad en la canción urbana greco-oriental* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008), 101 y ss.

¹³⁹ Ramón Andreu Ricart, *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia 1884-1955* (Santiago de Chile: FONDART/Ministerio de Educación de Chile, 1995), 52.

¹⁴⁰ Eleazar Torres, “Crónica y relato de la presencia de la Estudiantina Española Fígaro en Venezuela,” *Musicaenclave* 7, 2 (2013), <http://www.musicaenclave.com/vol-7-2-mayo-agosto-2013/>

¹⁴¹ Sobre el concierto ver *El telegrama*, marzo 13 de 1888, 1593.

Himno Nacional, hacía un doble tributo a la independencia de Cartagena y, de paso, al primer mandatario cartagenero. Para cerrar el círculo, el impresor Antonio Araujo con el tipógrafo musical José A. López editaron ambas piezas en dicha ciudad¹⁴². Le siguieron otras ediciones, entre ellas la tanda de valeses *Los Lunares* publicada en Chicago hacia 1893 por la casa S. Brainard's Sons, dedicada al mayor Henry R. Lemly (1851-1925), asesor estadounidense del ejército colombiano¹⁴³.

Para los años 1890 Morales Pino aparece liderando su propia agrupación. En agosto de 1892 su conjunto denominado Estudiantina Colombiana tenía 12 integrantes con bandolas, tiples y guitarras, y había ganado “reputación por la limpieza con que reproduce las más difíciles piezas de los repertorios alemán e italiano”¹⁴⁴. El mismo mes debutó otra Estudiantina Fígaro con 4 bandurrias y 2 guitarras, ahora en los elegantes salones de Julio J. Dupuy, un millonario cuya fortuna venía de los cultivos y el comercio de café¹⁴⁵. Las comparaciones con la Estudiantina Colombiana no se hicieron esperar: “El conjunto es muy armonioso y aunque la bandurria es más semejante a nuestra bandola, dá sonidos más agradables, porque no tiene ese sonido mecánico, estridente de las cuerdas metálicas, que ha sido fatal innovación introducida en mala hora en nuestros populares instrumentos de cuerda”¹⁴⁶. Desde 1886 los fabricantes de instrumentos Osorio y Castellanos vendían cuerdas de acero y bronce, y en este creciente mercado entraron otros, como el lutier José María Castro¹⁴⁷. Como veremos, los últimos tres lustros fueron fundamentales para la modificación en los patrones de diseño y construcción de estos instrumentos.

La práctica y el discurso en torno a una música nacional abrieron su propio camino como para que a inicios del siglo XX se denominaría “música popular nacional”, según la opinión del Honorio Alarcón¹⁴⁸. Era una práctica colmada por músicos de oficio como Pizarro y Morales Pino que colaboraban y competían con profesionales como Sindici y los Conti, ofreciendo el mismo repertorio europeo, pero con otro timbre instrumental, además de los aires nacionales. Pocos de ellos recibieron instrucción musical formal. Emilio Murillo, quien desde finales del siglo se

¹⁴² Pedro Morales Pino, *11 de noviembre de 1887 (Homaneje a Cartagena)*. Colección de valeses (Cartagena: Tipografía de Antonio Araujo L., á cargo de O. Bryne / José A. López S., tipógrafo musical, 1888). Sobre la edición del himno ver Perdomo Escobar, *Historia de la música*, 115.

¹⁴³ Bermúdez, “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana,” 101-02.

¹⁴⁴ *El Telegrama*, agosto 18 de 1892, 6976.

¹⁴⁵ Sobre Dupuy ver Carlos Gustavo Álvarez, *Paisas en Bogotá* (Bogotá: Uniediciones, 2005), 113.

¹⁴⁶ “Estudiantina Fígaro debutó,” *El Telegrama*, agosto 29 de 1894, 2351.

¹⁴⁷ *El Telegrama*, diciembre 2 de 1886; *El Telegrama*, julio 26 de 1888, 1819.

¹⁴⁸ Honorio Alarcón, “Vida musical. Música popular,” *El Nuevo Tiempo*, abril 1 de 1907, [3].

convertiría en figura prominente de la música nacional, realizó estudios en la Academia entre 1890 y 1895 sin llegar a obtener un diploma. Entre los músicos que luego trabajarían con Morales Pino en la famosa Lira Colombia y que fueron alumnos de la Academia, encontramos a Blas Forero, estudiante de violín desde 1894 a 1898, y Gregorio Silva, estudiante de violonchelo de 1886 a 1891 y luego de 1893 a 1895. Tanto Forero como Silva fueron expulsados de la institución por su bajo rendimiento¹⁴⁹. La Academia no despertó un interés sostenido en ellos ni les dio ventajas para desarrollar lo que aspiraban desarrollar, una música al alcance de un amplio público.

El apoyo y éxito a este tipo de música venía de múltiples sectores pero nunca del Estado ni de sectores oficiales, como sí ocurrió con la Orquesta Típica Mexicana organizada en 1884 con músicos del Conservatorio Nacional de Música, dirigida por Carlo Curti (1861-1826) y apoyada directamente por Porfirio Díaz para representar a México en la New Orleans Cotton Exposition de 1884-85¹⁵⁰. Sin embargo, como sucede con la música popular, “no es específica de una clase social, sino transversal a toda la sociedad [...], se nutre tanto de la tradición popular como de las de las élites”¹⁵¹. Los Kopp, los Castello y los Tanco disfrutaron y pagaron por la música de Morales Pino y sus colegas que estudiaron en la Academia. Así como Rivas Frade había sido propietario del Bolívar Skating Rink, Murillo heredaría de su familia el restaurante y la producción cervecera de la Rosa Blanca, en donde se ofrecían “tocatas con un magnífico piano” en 1883 y una “deliciosa orquesta” en 1899¹⁵². Algunos sectores de estas clases medias acomodadas coincidían en sus aspiraciones políticas liberales. Aunque no puede hacerse una mecánica asociación de este tipo de música con el partido liberal, al menos puede decirse que liberales como Murillo encaminaron un discurso jalonado hacia lo popular y democrático, en concordancia con el estímulo dado a Morales Pino cuando éste entró a hacer parte del activismo proindependentista cubano con su danza *Cuba guerrera*, un activismo impulsado por Fray Candil, seudónimo de Emilio Bobadilla (1862-1921) quien desde Bogotá apoyaba la emancipación de uno de los últimos resquicios coloniales españoles¹⁵³.

Puede parecer una paradoja que Morales Pino haya tomado el modelo español de las estudiantinas con la independencia cubana en ciernes, sin embargo, era ya un fenómeno

¹⁴⁹ Ver los listados de los alumnos en correspondientes *Anuarios de la Academia Nacional de Música*.

¹⁵⁰ Sobre Curti en Estados Unidos ver John Koegel, “Compositores cubanos y mexicanos en Nueva York,” *Historia Mexicana* 56, 2 (2006): 556 y ss.

¹⁵¹ Leonardo Waisman, “El surgimiento de la música popular: Mozart y Martín y Soler como atributos de clase,” *Avances* 13, 2 (2008): 12.

¹⁵² *El Mensajero Federal*, noviembre 16 de 1883, 8; *La Nueva Era*, diciembre 20 de 1883, 312; *La Crónica*, julio 13 de 1899.

¹⁵³ Bermúdez, “Music and Society”, 153.

internacional, como lo hemos mencionado. El ideal romántico del estudiante bohemio, errante y bullicioso en las calles, recubierto del tipismo español, no entró en Colombia con la misma indumentaria (el sombrero bicornio, la capa, las cintas y los emblemas). Como lo observó Röthlisberger, no había una consciencia de grupo entre los cuerpos de estudiantes que se manifestara en una indumentaria singular, en asociaciones o prácticas colectivas. Estaban “sometidos a una tutela estricta” en los ámbitos académicos o, como carne de cañón, a las fidelidades “de su partido al estallar las guerras civiles”¹⁵⁴. Sin embargo, el círculo de Morales Pino tenía en común con el mundo de los estudiantes europeos la bohemia que tomó impulso en su estudio ubicado en el Pasaje La Flauta (luego Pasaje Rivas), directamente conectado con la bohemia en la que participaron Murillo y Rivas Frade en la Gruta Simbólica, muy distante al de la Gruta Zaratustra –sobre la que volveremos en el siguiente capítulo– en donde la música nacional no tuvo cabida.



IMAGEN 5-7. Pedro Morales Pino, *Los lunares, waltzes [para piano]* (Chicago: The Brainard's Sons Co., 1893). Portada. Colección, herederos de Pedro Morales Pino.

Puede decirse que buena parte de los que estaban apoyando a Morales Pino y a sus seguidores encontraron en su música un punto de convergencia cultural que en lo político fácilmente se deslizaba a una simpatía por las reivindicaciones de los artesanos en los años 1890, si se entiende por artesanos grupos muy heterogéneos que serían cooptados en varias ocasiones por los liberales. Según Gonzalo Sánchez, la designación de artesano cubría a “trabajadores independientes, dueños de sus instrumentos de trabajo, es decir, artesanos propiamente tales; pero también pequeño comercio; baja burocracia, e incluso elementos de origen popular recién llegados a la clase dirigente de la época”¹⁵⁵. Ni una sola obra de Morales Pino y compañía se escuchó en los conciertos de la Academia, un nicho

completamente conservador. Circularon en impresos, en conciertos, en lugares para el entretenimiento, en espacios privados y en las bandas. Sin tener aún el soporte de la grabación

¹⁵⁴ Röthlisberger, *El Dorado*, 107 y 121.

¹⁵⁵ Gonzalo Sánchez, “Prólogo,” a *Insurgencia urbana en Bogotá. Motín conspiración y guerra civil, 1893-1895*, de Mario Aguilera Peña (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1997), 8.

comercial, fueron las retretas realizadas en las plazas de Bolívar y los Mártires, la plazuela del Palacio de San Carlos y los parques Centenario y Santander, las que completaron una amplia difusión de esta música. Entre muchos otros, su vals “Teresita”, “Un recuerdo a Ponce” (un tributo a Ponce de León) y “Los lunares” (IMAGEN 5-7) o su polca “Margot” se escucharon en las retretas desde finales de los años 1880 junto a las piezas “La cachifa”, “Circolo Italia” y “Enriqueta” de Manuel Conti, la polca “La diadema” de Murillo o “Estamos embromados” de Pedro D’ Achiardi¹⁵⁶. La fama de todos ellos vino de su múltiple exposición en la vida musical bogotana.

El éxito fue tal que en 1898 Morales Pino inició una gira nacional e internacional con su conjunto, ahora equipado de nuevos instrumentos gracias a la colaboración del lutier Manuel Montoya quien construyó el nuevo modelo de bandola (en forma de pera y con un orden de cuerdas adicional para completar seis órdenes) al que denominó comercialmente Lira Colombiana y que finalmente le dio el nombre a la nueva agrupación¹⁵⁷. Morales Pino tenía en sus manos no solamente el espaldarazo de los medios y de un amplio público, sino de los avances técnicos en la manufactura local. Montoya llegó a exhibir y concursar con sus principales productos (una bandola, un tiple y una guitarra) en la Exposición Nacional de 1899 y recibió un reconocimiento por sus conocimientos adquiridos “en fábricas extranjeras” según dio testimonio en su informe calificador Gumersindo Perea¹⁵⁸. Sin duda, era más competente en su oficio que otros artesanos que presentaron sus instrumentos en la misma exposición. En 1895 había construido y ensamblado el órgano de la Catedral de Tunja y en 1897 recibió un “Diploma de competencia como fabricante de órganos” otorgado por la Academia¹⁵⁹. Siguiendo los pasos de Morales Pino, lo encontramos en México a inicios de 1901 en donde solicitó privilegio de fabricación para su lira colombiana y el desarrollo de una lira mexicana (probablemente un modelo de bandolón)¹⁶⁰. Sin embargo, a pesar de sus adelantos, los instrumentos de Montoya y la música de Morales Pino no pasaban por manifestaciones serias en los terrenos del arte. Para Leo Siegfried Kopp, Fallón, Price y Alarcón, los miembros del jurado de la sección en la que se exhibieron partituras y métodos de estudio, el

¹⁵⁶ Ver los correspondientes programas de las bandas, todos en *El Telegrama*: octubre 6 de 1888, 2140; marzo 7 de 1889, 4296; marzo 4 de 1889, 2424; diciembre 12 de 1889, 3376; diciembre 21 de 1889, 3408; noviembre 3 de 1894, 2407; diciembre 7 de 1894, 2436.

¹⁵⁷ Bermúdez, “Music and society”, 177-180.

¹⁵⁸ Gumersindo Perea, “Informe del jurado de calificación en el ramo musical,” en *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora* (Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899), 114-115.

¹⁵⁹ *El Telegrama*, agosto 9 de 1895; *Anuario de la Academia Nacional de Música* 11 (1897): 28.

¹⁶⁰ *Diario Oficial. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, enero 1 de 1901, 27, 28 y 32.

trabajo *Escuela objetiva para bandola y tiple sin maestro* de Abraham Rodríguez (texto sin ejemplares hoy conocidos) era una obra “digna de un beneditino, pero desgraciadamente dedicada á instrumentos que no pueden colocarse en la familia de los clásicos del arte”¹⁶¹.

Los conciertos en la Academia

En su labor minuciosa de administración entre 1882 y 1899, Price compiló abundante información sobre los conciertos en dos publicaciones oficiales, las ya citadas *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música* y especialmente la serie *Anuario de la Academia Nacional de Música*, que alcanzó a circular en 12 números. Aunque con muchos vacíos difíciles de llenar, a partir de estas fuentes es posible hacer un seguimiento más o menos pormenorizado sobre los escenarios, las circunstancias, las obras, los compositores y los intérpretes. Los programas de los conciertos, sistematizados en una base de datos en aún prueba, son finalmente testimonios y, en algunos casos, indicios que tenemos disponibles sobre la cristalización de unos ideales y de las tensiones de esos ideales con la realidad musical¹⁶².

Dado que la idea original de Price era instalar una sociedad musical que tuviese como objetivo principal sostener una actividad continua y periódica de conciertos con la participación tanto de una orquesta como de una diversidad de solistas y configuraciones instrumentales y vocales, la Academia abrió la oportunidad de controlar este proceso de inicio a fin, desde la formación de los músicos hasta la organización de los conciertos, pasando la disponibilidad de una biblioteca y la selección del repertorio, la organización de los ensayos y la venta de boletería. Aunque no necesariamente una de las más frecuentes gracias a la subvención estatal, el concierto se convirtió en una de sus actividades más significativas y estables. La presencia de la orquesta constituía un símbolo que encarnaba un ideal de unión en un trabajo colectivo, disciplinado y sujeto a un orden jerárquico e inherente a una institución de carácter oficial y nacional, mientras los números no orquestales, como permanencia del modelo de los conciertos de miscelánea, ponían de relieve los avances de los cantantes e instrumentistas como solistas o en el papel de acompañamiento, que no solamente pueden ser entendidos como una manifestación del gusto y la práctica musical imperante, sino como un reflejo coherente con el contexto doméstico.

Uno de los primeros escollos a los que se enfrentó la Academia fue encontrar un espacio adecuado para la realización de sus conciertos y de sus labores cotidianas de enseñanza. Como

¹⁶¹ Leo Siegfried Kopp, Diego Fallon, Jorge W. Price y Honorio Alarcón, “Informe del jurado de calificación de la sección de música,” en *Exposición Nacional de 1899*, 112.

¹⁶² Para realizar la organización de la información se montó un modelo de base de datos relacional. Para su análisis se utilizó el software de estadística SPSS 20. Agradezco a Juan Carlos Cubillos por haberme convencido y ayudado a realizar esta labor.

otros lo han observado, la institucionalización de un canon que busca afianzarse y hacerse perenne, suele traer consigo una materialidad arquitectónica en donde se cristalizan símbolos con un peso cultural, social y político específicos¹⁶³. Aunque Price hizo varios intentos de levantar un gran salón, en los primeros años se vio obligado a utilizar algunos espacios ajenos para realizar los conciertos, entre ellos el Salón de la Secretaría del Tesoro (1883), el Teatro Maldonado (1884), el Salón Rectoral del Colegio de San Bartolomé (1886) y el Salón de Grados (1885 y 1886). Fue lento y tortuoso el proceso de adecuación de la parte cedida por el gobierno en el antiguo Convento de Santo Domingo, edificación destinada, como hemos dicho, a diversas dependencias estatales. En 1887 la sección que ocupaba la Academia tenía un área total de 1572,97 metros cuadrados, divididos en dos plantas (de 48,85 x 32,20 metros), y en mayo del mismo año se inauguró un salón especial para realizar conciertos con un área de 135,4 metros cuadrados (24,38 x 5,55 metros). En las paredes de este salón, Price se apresuró a ubicar retratos de los protectores del instituto, naturalmente Rafael Núñez, Ricardo Becerra y otros secretarios de instrucción pública como el general Jaime Córdoba y Enrique Álvarez, así como de aquellos que consideraba las figuras inaugurales del panteón musical nacional, José María Ponce de León y Henry Price, mientras estaban listos los de Nicolás Quevedo Rachadell y Joaquín Guarín¹⁶⁴. A pesar del optimismo inicial, a la vuelta de casi una década el espacio era insuficiente. Retomando la noción de sala de conciertos que fracasó con la Sociedad Filarmónica a mediados del siglo, en 1896 Price puso a consideración del gobierno la construcción de un auditorio con capacidad para albergar 1500 o 2000 personas y una sede adjunta para el funcionamiento de la Academia, proyectos necesarios pero completamente irrealizables¹⁶⁵.

De los por lo menos 100 eventos musicales llevados a cabo por la Academia entre 1882 y 1899, al menos 71 tuvieron lugar en su modesto salón. En menor medida, su orquesta y sus diversos conjuntos conformados *ad hoc*, también hicieron presentaciones en varias iglesias de la ciudad. Luego de 1887 se realizaron conciertos extraordinarios en el Salón de Grados (en 1893) y en los teatros Municipal (en 1890 y 1894) y Colón (en 1892 y 1896). Sin una sala ajustada a las crecientes necesidades, Price buscó establecer nexos con los teatros mientras éstos transformaban radicalmente la escena musical de la ciudad con una delirante visita de compañías operáticas y de zarzuela en la última década del siglo. Price participó en la organización de la empresa mixta (de

¹⁶³ Entre otros, ejemplos de este tipo de observaciones permea algunos trabajos como: Bruno Nettl, *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995); Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance: a Conservatory Cultural System* (Philadelphia: Temple University Press, 2001); y Reinhold Brinkmann y Lesley Bannatyne, *Harvard's Paine Hall Musical Canon & the New England Barn* (Cambridge, MA: Department of Music, Harvard University, 2010).

¹⁶⁴ Price, *Memoria histórica*, 22, 42, 52 y 53.

¹⁶⁵ *Anuario de la Academia Nacional de Música*, 10 (1897): 24-25.

dineros privados y públicos) para la construcción del Municipal (ciertamente en tiempo record para el medio colombiano, de 1887 a 1890, especialmente si se compara con el Colón, de 1885 a 1892) y, una vez concluida la obra, tuvo un asiento en la Junta Directiva¹⁶⁶.

Contra sus pronósticos, este vínculo no fue tan fructífero como se esperaba. Había un conflicto de intereses con empresas controladas y financiadas en gran parte por el Estado, una posible superposición en la programación y especialmente, unos gastos de funcionamiento con riesgos que no necesariamente podía asumir la Academia. Por otro lado, tal vez las mismas connotaciones del Municipal, concebido originalmente como escenario para espectáculos de compañías de variedades, zarzuela y otros eventos que consuetudinariamente se presentaban en carpas y pequeños teatros hoy olvidados, no era el más apropiado. La Junta Directiva del Colón, por su parte, intentó filtrar las propuestas artísticas para dar preponderancia a las compañías de ópera de más alta calidad. Sin embargo, esta diferenciación no se respetó en todos los casos. Para la apertura oficial del Municipal se celebró un contrato con la compañía operática italiana Rossa que inició temporada con la ópera *Il Trovatore* de Verdi¹⁶⁷. Con la frecuente visita de compañías líricas italianas al Colón, las propuestas de Price se extendieron para convertir a la biblioteca de la Academia en la depositaria de las partituras de las óperas que allí se interpretaran y a su orquesta como la base de las orquestas de las temporadas, sin embargo, esta iniciativa tampoco prosperó¹⁶⁸. Los músicos residentes en Bogotá no dejarían escapar tan fácilmente estas oportunidades y sabían que sus conexiones, experiencia y formas de trabajo representaban mejores alternativas para los empresarios.

El aumento de la frecuencia anual de conciertos fue directamente proporcional a la consolidación y legitimación de la institución en el aparato estatal, a la obtención de mayores recursos, a la demostración de sus logros y a su creciente credibilidad. Entre 1882 y 1885 la Academia ofreció un concierto anual y en 1886 dos conciertos. Una vez inaugurado su salón, la frecuencia se incrementó a ocho presentaciones en 1887 y se dio inicio a una numeración consecutiva que dejó de usarse con el concierto no. 17 en 1889. Los ocho conciertos de este último año mostraron un trabajo notorio de organización y resultados significativos con la graduación de los primeros cinco estudiantes y la entrega de diplomas a veintidós profesores (tanto de la

¹⁶⁶ *El Salón*, septiembre 18 de 1890, 67.

¹⁶⁷ Reseñas sobre la inauguración en “Opera,” *El Herald*, enero 15 y febrero 22 de 1890; *Las Noticias*, febrero 15 de 1890, 58.

¹⁶⁸ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 6 (1893): 25.

Academia como a algunos que habían colaborado con ella) en reconocimiento a su trayectoria¹⁶⁹. La presencia de Sindici y Emilio Conti es significativa así como la ausencia de Manuel Conti. Se iniciaba así la profesionalización musical en el país. Desde entonces la frecuencia aumentó hasta llegar a doce conciertos en 1898, con protuberantes disminuciones en 1893 y 1895 directamente asociadas a las protestas urbanas de los artesanos en la ciudad (GRÁFICO 5-1).

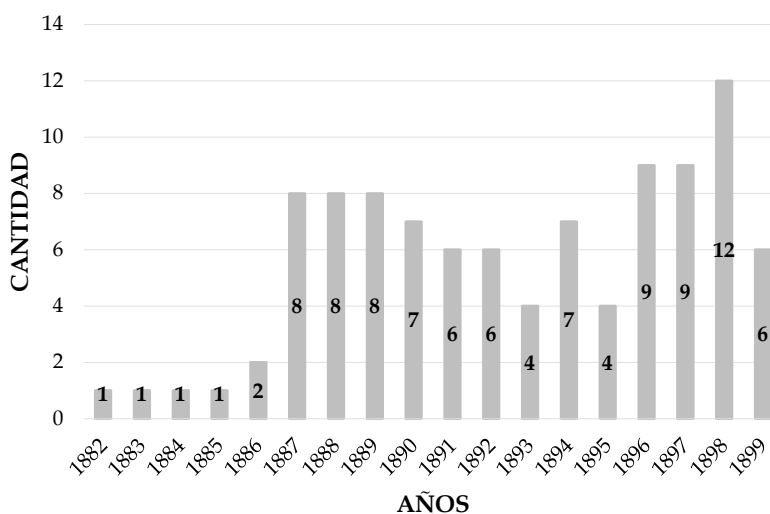


GRÁFICO 5-1. Cantidad de conciertos realizados por año. Academia Nacional de Música (1882 - 1889)

Como complemento de la vida pública de conciertos, sus programas tenían algunas variantes respecto a lo que sucedía desde mediados del siglo. Sin pretender resolver el asunto aquí, podemos decir que el concierto no desapareció después del cese de actividades de la Sociedad Filarmónica y la Unión Musical, si bien fue una actividad que no tuvo continuidad. Como proyecto de mediano plazo que exigía de una institucionalidad, un liderazgo musical y administrativo, el diseño de una programación, la coordinación de una serie de músicos y una inversión económica, el concierto adquirió nueva vida con la Academia. Así, uno de los aportes más significativos fue darle regularidad a una práctica regida hasta entonces sin una organización permanente,

¹⁶⁹ Los estudiantes graduados fueron: Simón Domingo Bolívar (violín), Rafael Andrade (clarinete), Eugenio Andrade (violonchelo), Santos Cifuentes (contrabajo), Jorge Calvo (flauta) y Federico G. Calvo (viola). Los profesores que recibieron "Diploma de maestros" fueron: Carmen Gutiérrez de Osorio (canto), Trinidad Plata de G. (piano), Celmira Díaz de Calancha (piano), María de Jesús Olivares (piano), Virginia París (piano), Julio Quevedo Arvelo (armonía y composición), Honorio Alarcón (piano, contrapunto y fuga), Gumersindo Perea (solfeo y piano), Jenaro D'Alemán (flauta), Pedro D'Achiardi (piano), Luis Figueroa (viola), Ricardo Figueroa (violín), Pablo Esguerra (clarinete), Darío D'Achiardi (instrumentos de cobre), Emilio Conti (violín), Antonio Figueroa (contrabajo), José Mariani (canto), Oreste Sindici (canto), Vicente Vargas de la Rosa (flauta y piano), Diego Fallon (piano), Gabriel Angulo (piano y teoría) y Emiliano Quijano T. (piano). Ver *Anuario de la Academia Nacional de Música* 2 (1889): 9 y 15.

introducir algunas fronteras en la selección del repertorio e implantar una idea, aún tenue en la práctica, de un canon musical europeo y uno colombiano.

Uno de los problemas para clasificar los diversos tipos de eventos musicales de la época es su heterogeneidad, denominación, estructura y contenido. En un ejercicio de simplificación pueden identificarse al menos dos grandes grupos: las veladas líricas y las veladas lírico-literarias. En ambas la presencia del repertorio vocal y su convivencia con el repertorio instrumental continuó hasta la primera década del siglo XX cuando el concierto, semejante al que conocemos hoy en día, comenzó a dominar como poderoso símbolo cultural en el Conservatorio Nacional de Música. Con los mismos principios básicos, los certámenes escolares también hicieron parte del abanico de oferta musical en una ciudad con una presencia más importante de lo que se ha podido reconocer hasta ahora. Conciertos con repertorio puramente instrumental eran excepcionales. La imagen especializada del músico concertista, del virtuoso o del músico integrante de una orquesta sinfónica estable no existía. Los músicos con un salario más o menos constante trabajaron en la Academia, en las bandas, en la capilla musical de la Catedral o en los colegios.

Como ramificación de la ópera, las veladas líricas tuvieron éxito (no fue común la denominación “gala de ópera”), especialmente cuando se trataba de “funciones de beneficio” en las que un músico, usualmente un cantante, recibía buena parte del recaudo de la boletería (descontados los costos básicos del espectáculo). En marzo de 1883, la cantante Emilia Benic (amante de Urdaneta y protagonista en el estreno de *Florinda* de Ponce de León en 1881) ofreció un concierto de estas características con la participación de Julia Pocoreli, José Mariani y Enrique Rossi Guerra, “ayudados por la Sociedad Musical” de Sindici. Todas la piezas era selecciones operáticas cantadas sin escenografía ni vestuario, “para proporcionar horas de solaz á los habitantes de esta culta ciudad”¹⁷⁰. Este tipo de presentaciones generalmente eran dependientes de la presencia de las compañías operáticas o eran una alternativa coyuntural cuando las compañías se disgregaban.

Asociadas a las veladas líricas, pero independientes de éstas, se afianzaron las veladas lírico-literarias en un país en el que todo tipo de expresión y comunicación poética era un objeto central en el mundo de letrados y políticos. No se equivoca el violinista y compositor Guillermo Uribe Holguín en sus memorias al señalar que estos eventos eran unos de los más importantes y distintivos de la escena musical capitalina a finales del siglo XIX¹⁷¹. Su característica principal era la variedad y flexibilidad; podían acompañar desde un acto académico hasta una función con fines de pura entretenimiento. Uno de los elementos más destacados es que incluían una amplia diversidad

¹⁷⁰ *El Conservador*, marzo 31 de 1883, 921.

¹⁷¹ Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano* (Bogotá: librería Voluntad, 1941), 37-40.

de géneros musicales y una extensa participación de aficionados. El 6 de agosto de 1889 la Academia Colombia de la Lengua y la Sociedad de Socorros Mutuos ofrecieron conjuntamente una de estas veladas en el Teatro Municipal, edificio aún sin concluir. No tenemos noticias sobre la orquesta, pero sabemos que entre los 11 números del programa participó con la obertura de *La muda de Portici* de Auber, un popurrí sobre *La favorita* de Donizetti, los valeses *The Blue Alsatian* de Georges Lamothe (1842-94), un popurrí sobre *Guillermo Tell* de Rossini y unos valeses de Waldteufel. Intercalados con cada número musical se leyeron los discursos reglamentarios, un romance de Isaacs Arias y una poesía de José Asunción Silva. Complacido por la invitación, asistió el presidente Núñez¹⁷². Tan importante era la música que ocupó una posición sobresaliente en un acto protocolario.

La Academia raramente participó en este tipo de conciertos. Para la inauguración del Teatro Colón y la celebración del IV Centenario del Descubrimiento, el 12 de octubre de 1892, varios de sus profesores y estudiantes compartieron escenario en una gran velada lírico-literaria que bien puede tomarse como uno de los mejores ejemplos de este tipo. Como era habitual, Teresa Tanco de Herrera encabezó la organización junto con Rosa Ponce de Portocarrero y Carmen Gutiérrez de Osorio, ésta última directora de la sección femenina de la Academia abierta en 1887. En otra velada lírico-literaria semejante participó Rafael Pombo en mayo de 1899 para la inauguración de la Capilla de San José, evento realizado en el Salón de Grados. Esta vez los protagonistas de la parte musical eran Uribe Holguín con su “violín sonoro” y su amigo Andrés Martínez Montoya, ambos ex-alumnos aventajados de la Academia que ya habían ganado un nombre destacado en la cultura bogotana. Momentos como estos eran aptos para dar muestras de la creatividad literaria y musical nacional. Montoya compuso una obertura especialmente para la ocasión¹⁷³.

De igual manera, las veladas lírico-literarias sirvieron para recaudar fondos destinados a obras de beneficencia. El 15 de octubre de 1899, tres días antes de estallar la Guerra de los Mil Días, el periódico *La Crónica* reseñaba una “gran función de caridad” realizada en el Teatro Colón “a favor de los Desgraciados”. Teresa Tanco y su hermana Agustina Tanco de Mancini organizaron la velada. Aunque no puede clasificarse como velada-lírico literaria, los primeros dos números de la función prologaron el evento a la manera de cualquier velada lírico-literaria con una obertura operática y una recitación de una poesía de Diego Uribe a cargo de la señorita Isabel Tanco Ponce. Los hermanos Conti (Emilio y Manuel) colaboraron con su orquesta que, luego de la obertura y la

¹⁷² *Las Noticias*, 8 de agosto de 1889, 180.

¹⁷³ *El Tiempo*, junio 9 de 1899. La obertura de Montoya no figura en su catálogo de obra; ver Stella Bonilla de Páramo, ed., *Compositores colombianos. Vida y obra. Catálogo No. 1* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1992), 30-32.

recitación, acompañó las zarzuelas *La marcha de Cádiz* con música de Joaquín “Quinito” Valverde Sanjuán (1875-1918) –hijo de Joaquín Valverde (1846-1910)- y Ramón Estellés (1850?-99) sobre un libreto de Celso Lucio y Enrique García Álvarez, y *Los Camarones* de “Quinito” y Tomás López Torregrosa (1868-1943) con libreto de Carlos Arniches y Celso Lucio. El reparto no era el de una compañía estable de zarzuela, sino el de la red familiar de los Tanco, prolongando así la actividad musical de ámbitos domésticos a ámbitos públicos¹⁷⁴. Ambas obras, zarzuelas cómicas, estaban al día con el repertorio del género chico en el que poco después de la pérdida definitiva de los últimos reductos coloniales con la mencionada Guerra Hispano-estadounidense, se sedimentaba una identidad española en la música popular por encima de vínculos políticos unívocos.

La heterogeneidad del panorama musical en el escenario público se enriqueció con los certámenes escolares, eventos centrales en la demostración de una oficialidad educativa, clara herencia de periodo colonial que, con la inclusión de la enseñanza musical en el siglo XIX (ver Capítulo 1), se transformaron paulatinamente en actos públicos celebrados durante varios días. Comparadas con las veladas líricas y lírico-literarias, los certámenes sí tuvieron una regularidad notable en las escuelas normales en donde Sindici abultó su reputación por varios años. En el repertorio también se dio preponderancia a la ópera, con muchos números de canto, especialmente coros. En 1898 los hermanos Figueroa participaron en el cierre y entrega de premios del Colegio de la Providencia con sucesivos números musicales, discursos, recitaciones, partes instrumentales y coros¹⁷⁵.

En este panorama la programación de conciertos en la Academia marcó una diferencia no necesariamente sustancial, pero sí significativa en el ámbito público. Por un lado, el propósito obvio de cada concierto era demostrar haber cumplido con los objetivos de implantar una instrucción formal especializada, y por otro, en su contenido se distanció de las ya mencionadas veladas líricas en las que predominaban la piezas cantadas y no el repertorio instrumental, y de las lírico-literarias en las que se incluían, además, recitaciones poéticas de renombrados y no tan renombrados personajes del momento. Price retomó así la idea del concierto como evento diferenciado de dichas actividades, de allí su interés en levantar un auditorio.

En esta oferta había cierta variedad de acuerdo a las posibilidades que tenía una institución como la Academia: conciertos públicos, conciertos privados, sabatinas y sesiones solemnes de grados, además de misas que conformaban un grupo particular (GRÁFICO 5-2). Los

¹⁷⁴ El reparto completo estaba constituido por: Mercedes Nieto, Teresa Tanco, Jorge Herrera, Daniel Carrizosa, Mariano Herrera, Isabel Tanco, Ricardo Tanco, Eduardo Buendía, Eduardo Tanco, Francisco Nieto, Mariano Herrera, Roberto Herrera, Antonio Morales, Carmen Herrera, Ana Carrizosa, Jorge Child y Eduardo Putman. La reseña en *La Crónica*, octubre 15 de 1899.

¹⁷⁵ *La crónica*, noviembre 28 de 1898, 4.

conciertos públicos, las sabatinas y las misas fueron los tres tipos de presentaciones más comunes. Los primeros eran un despliegue de exhibición por parte de estudiantes y profesores; los segundos, instaurados en 1896, convocaron al pequeño círculo de familiares de los alumnos y alumnas en torno a un repertorio más austero (sin orquesta) y con pautas de organización más sencillas; las misas eran parte de las actividades religiosas que no descuidó Price en las iglesias más importantes (la Catedral, las iglesias de las Nieves, San Pedro, Santo Domingo, Santa Bárbara, San Ignacio, Santa Clara y San Francisco, y las capillas del Hospicio y del Sagrario). Las sesiones solemnes de grados iban acompañadas de los acostumbrados discursos y entrega de diplomas, mientras en los conciertos extraordinarios se prestó atención a las festividades cívicas, entre ellas la celebración de la Independencia el 20 de julio, la Independencia de Cartagena el 11 de noviembre, la mencionada celebración del Descubrimiento de América o la celebración del primer centenario de nacimiento del general prócer Rafael Urdaneta (IMAGEN 5-8, IMAGEN 5-9 e IMAGEN 5-10).



IMAGEN 5-8. Invitación a concierto conmemorativo del primer centenario del natalicio del general prócer Rafael Urdaneta, en Price [Album de documentes y recortes de prensa].



IMAGEN 5-9. Programa de concierto conmemorativo del primer centenario del natalicio del general procer Rafael Urdañeta, en Price [Álbum de documentetos y recortes de prensa].

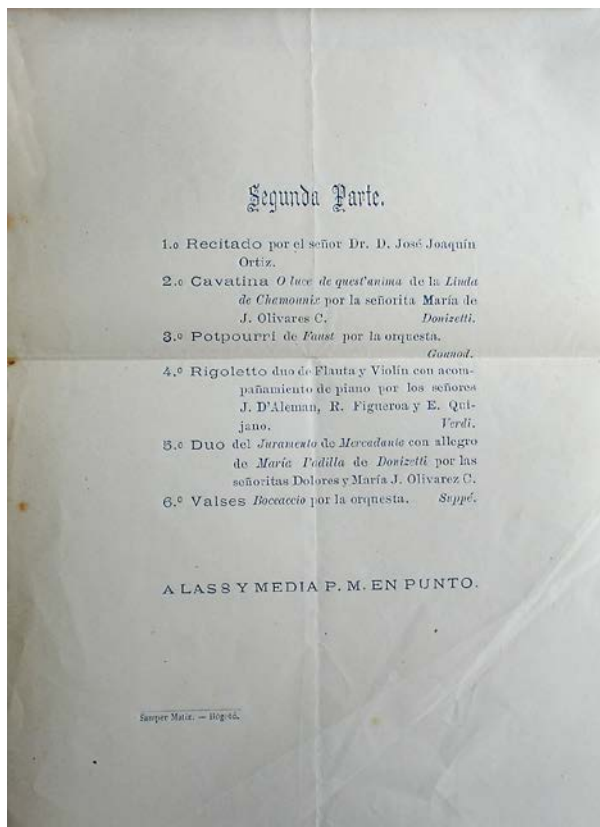


IMAGEN 5-10. Programa de concierto conmemorativo del primer centenario del natalicio del general procer Rafael Urdañeta, en Price [Álbum de documentos y recortes de prensa].

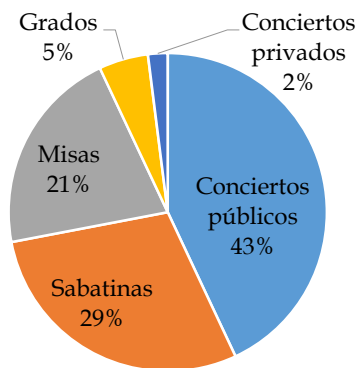


GRÁFICO 5-2. Relación de porcentajes por tipo de conciertos realizados por la Academia Nacional de Música (1882 - 1899).

A excepción de la misas, invariablemente prevaleció el modelo de miscelánea en el que se incluyeron múltiples obras, intérpretes, géneros y configuraciones instrumentales. Casi todos los programas, estructurados en dos partes, contenían entre 8 y 12 títulos. Las “turbas angelicales” de las que hablaba Caicedo Rojas, quedaron excluidas, es decir, todos los géneros de música de salón asociados a aires nacionales. Se incluyeron tanto los géneros europeos de música de salón, miniaturas románticas y algunos trozos de obras canónicas, pero no se llegó a instaurar claramente el canon europeo como lo concebimos hoy en día, ni se dio un espacio significativo a compositores de finales del siglo XIX. La sinfonía, el cuarteto de cuerdas y la sonata para piano fueron los momentos de los programas que marcaron la apertura de un nuevo horizonte. Por último, se celebró la conformación de un repertorio nacional, tanto en una muy modesta mirada al pasado como en la composición y estreno de obras que se promovieron como símbolos inaugurales de la composición académica en el país.

Con los problemas propios que presentan los programas de los conciertos como fuentes históricas susceptibles de abordarse para establecer series sencillas, surgen varias constataciones generales pero también algunas sorpresas. A lo largo de 18 años se realizaron por lo menos 776 interpretaciones de diversas obras. Sin considerar los arreglos que comentaremos más adelante, entre los 10 compositores más reiterados, Verdi encabezó la lista con 45 interpretaciones y le siguió Santos Cifuentes con 42, demostrando así el gran peso de la ópera como de la nueva obra del compositor colombiano en la última década del siglo. En este grupo encontramos, en su respectivo orden, a Chopin (36), Donizetti (28), Beethoven (24), Mendelssohn (20) y Rossini (20), y luego a Bellini (12), Liszt (12), Suppé (12), Mozart (11), Auber (10), Azzali (10) y Haydn (10) (TABLA 5-1). Ante la dificultad de acceder a registros completos sobre otros conciertos en la ciudad, como hipótesis puede lanzarse que la entrada más frecuente de Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn y Liszt en el concierto público estuvo en buena parte a cargo de la Academia, en otras palabras, componentes que apuntaban al canon ideal comentado por Caicedo Rojas en 1886,

pero inevitablemente practicado por Price en términos laxos. Al no disponer de un director y una orquesta profesionales, los instrumentistas variaron año tras año, aspecto que afectaba sin duda el nivel musical y los desafíos a los que se podían enfrentar. Sin embargo, no puede dejarse de lado el intento consecuente de distanciarse del repertorio de las mencionadas orquestas dirigidas, entre otros, por Sindici y Conti, compartiendo con éstas mucho del repertorio en boga que llegaba en los catálogos de editores europeos y norteamericanos, en donde la impresión ocupaba realmente un reglón notable en el mercado musical.

TABLA 5-1. Relación de compositores y frecuencia de interpretación. Conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 - 1899).

COMPOSITOR	FRECUENCIA	%
(*)Stasny, Ludwig (o Ludvík) (1823 - 1883)	47	6,0
Verdi, Giuseppe (1813 - 1901)	45	5,8
Cifuentes, Santos (1870 - 1932)	44	5,6
Chopin, Frédéric (1810 - 1849)	36	4,6
Donizetti, Gaetano (1797 - 1848)	28	3,6
Beethoven, Ludwig van (1770 - 1827)	24	3,1
Mendelssohn, Felix (1809 - 1847)	20	2,6
Rossini, Gioacchino (1792 - 1868)	20	2,6
Bellini, Vincenzo (1801 - 1835)	12	1,5
Liszt, Franz (1811 - 1886)	12	1,5
Suppé, Franz von (1819 - 1895)	12	1,5
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 - 1791)	11	1,4
Auber, Daniel (1782 - 1871)	10	1,3
Azzali, Augusto (1853 - 1907)	10	1,3
Haydn, Franz (1732 - 1809)	10	1,3
Moszkowski, Moritz (1854 - 1925)	10	1,3
Tours, Berthold (1838 - 1897)	10	1,3
TOTAL	361	46,3
TOTAL DE OBRAS INTERPRETADAS	779	100,0

Del total, se presentaron 285 obras derivadas de óperas, es decir, poco más de una tercera parte de la programación (ver más adelante TABLA 5-3). Aunque en sentido estricto no fue un género dominante, constituía el más homogéneo de todos, si se consideran tanto las versiones orquestales como las secciones de canto (cavatinas, dúos, coros) y las derivaciones instrumentales (popurrís y fantasías). Las versiones orquestales correspondían en su mayor parte a arreglos, especialmente popurrís y no a los extractos originales. Aquí sobresalen las versiones de Ludwig Stasny (1823-83) -Ludvík Šťastný o Stas´ny-, un músico nacido en Praga y activo en Viena, director de bandas, compositor de algunas óperas y, ante todo, de múltiples piezas de baile y

arreglista con relativa fama por sus reducciones de dramas wagnerianos¹⁷⁶. Resulta elocuente que sus 47 arreglos sobrepasaron cualquier otro nombre en la programación. De hecho, según los listados disponibles, las colecciones de Stasny ocuparon un lugar destacado en la biblioteca de la Academia¹⁷⁷.

La importancia de la ópera también se vio reflejada en la cantidad de reiteraciones de una misma obra y/o compositor. El popurrí de Stasny sobre la ópera *Faust* de Gounod alcanzó 7 presentaciones, seguido por el popurrí sobre *Ernani* de Verdi con 5. El éxito de Verdi a través de Stasny se reflejó en 19 interpretaciones, ya sea de las versiones de *Ernani*, *La traviata*, *Rigolletto* y *Un ballo in maschera*, óperas que hicieron parte de las temporadas en los teatros¹⁷⁸. El resto eran arreglos sobre *Les Huguenots* y *L'Africaine* de Meyerbeer, *Don Giovanni* de Mozart, *Ione* de Petrella, *Martha* de Flotow, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Norma* de Bellini y *Fra Diavolo* de Auber, ninguna de ellas óperas recientes¹⁷⁹. No había un desbalance tan pronunciado entre la ópera italiana y la francesa como podría pensarse, así que, de manera conjunta, integraron un repertorio con obras afianzadas entre el público bogotano. Como mencionamos en capítulos anteriores, desde mediados de siglo los extractos de Donizetti y Auber eran unos de los preferidos. Si había un canon puesto en escena, éste era operático.

Las 197 apariciones de la orquesta, reservada a los inicios y finales de cada parte del programa, es un número modesto pero coherente con el modelo de miscelánea. Por los únicos datos certeros sobre la conformación del conjunto orquestal en 1884, una fecha muy temprana para hacer generalizaciones, sabemos que tenía por lo menos 51 instrumentistas, en su mayoría estudiantes guiados por algunos profesores cuando la Academia contaba con 56 inscritos, es decir, prácticamente la institución en pleno (TABLA 5-2). Con el paso del tiempo esta base debió incrementarse.

¹⁷⁶ Alfred Remy ed., "Stasny, Ludwig," *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* 3ra. ed. (New York/Boston: G. Schirmer, 1919), 903.

¹⁷⁷ Ver Price, *Memoria histórica*, 77-78.

¹⁷⁸ Lamus, *Teatro siglo XIX*, 449 y ss.

¹⁷⁹ En orden cronológico, las fechas de estrenos son: *Don Giovanni* (1787), *Norma* (1831), *Fra Diavolo* (1830), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Les Huguenots* (1836), *Ernani* (1844), *Martha* (1844), *La traviata* (1853), *Ione* (1858), *Faust* (1859) y *L'Africaine* (1865).

TABLA 5-2. Integrantes de la Orquesta de la Academia Nacional de Música en 1884. Fuente: “*Gran concierto de la Academia Nacional de Música para el sábado 8 de los corrientes, en el teatro Maldonado*” [Anuncio y programa de concierto], en Price, [Álbum de documentos].

Director:	Jorge W. Price
Violines primeros:	Ricardo Figueroa (Profesor), Julián Cabrera, Ignacio Billoque, Luis Antonio Medinaceli, Juan J. Flórez, Abraham Salcedo, J. Roberto Páramo, Ignacio Greñas, Vicente J. Martínez, Martín García y Antonio M. González.
Violines segundos:	Emilio Conti (Profesor), Guillermo Castellanos, Miguel Osorio, Antonio Melo, Guillermo Escobar S., Enrique Rocha, Carlos Rodríguez, Ariosto Prieto y Pedro R. Concha.
Violas:	Luis Figueroa (Profesor), Camilo Pieschacón P., Francisco Cuéllar, Federico Calvo, Darío Tejada y Calixto Andrade.
Violonchelos:	Eugenio Andrade, Pedro Sicardi B., J. Ascensión Rivera y Daniel Caro G.
Contrabajos:	Antonio Figueroa (Profesor), Vicente Quijano G. y Domingo Mendoza.
Clarinetes:	Rafael Andrade, Elías Bandera, Arturo Mogollón, B. Serrano y A. Villarraga.
Flautas:	Genaro D'Alemán (Profesor), Juan Correa y Santiago Lleras T.
Saxofones:	Belisario Mogollón, Agustín Moreno.
Trompetas:	M. A. Gómez, M. A. Gómez.
Trombones:	Indalencio Landínez, Cloromiro Benavidez y Rafael Casís.
Timbales:	Pablo Esguerra (Profesor).
Órgano y armonio:	Carlos Umaña S.

Resulta evidente que obras sinfónicas de gran aliento no se programaron aunque desde 1890 las partituras de las 9 sinfonías de Beethoven reposaban en la biblioteca de la institución¹⁸⁰. Hasta donde sabemos, en ninguna oportunidad se escuchó una sinfonía completa con todos sus movimientos, pues la obra integral no tenía un significado para el público como objeto unificado bajo un ideal organicista, sino más bien adquirió un sentido en tanto experiencia poco habitual de escuchar un trozo orquestal¹⁸¹. Desde 1888 hasta 1899 en 16 oportunidades aparecieron en la programación obras tituladas “sinfonía”, con excepción de los años 1895 y 1898. Haydn y Beethoven son los nombres que sobresalen en este pequeño listado, el primero en 8 ocasiones con sus sinfonías No. 11 (Hob I: 11 –en realidad una *sonata da chiesa*) y No. 13 (Hob. I: 13), y el segundo en 7 ocasiones con sus sinfonías No. 1, op. 21 y No. 2, op. 36. Como extractos, eran piezas de menor proporción que no tuvieron resonancia en el comentario musical, pero que demostraron el interés

¹⁸⁰ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 9 (1890): 17.

¹⁸¹ Sobre los significados de la audición musical bajo este ideal ver: Mark Evans Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

por acercarse a este repertorio. Los demás, a pesar de su denominación, clasifican como trozos sinfónicos de compositores como Henry Price, Cifuentes y Martínez Montoya.

En estas condiciones, la ópera constituyó el género en formato sinfónico por excelencia, con los citados 47 poturrís en las versiones de Stasny y 25 oberturas, tal vez en versiones originales o con ajustes para una orquesta no siempre completa. Si todas las misas contaban con acompañamiento orquestal, éstas representaron el segundo grupo más abultado para esta configuración, con 21 recurrencias. Los vales también entraron como obras orquestales con piezas de Strauss (II), Suppé, Carl Millöcker, Farhbach (I) y Waldteufel a las que se unieron composiciones de Cifuentes, su esposa María Gutiérrez de Cifuentes y Teresa Tanco (ésta última con sus vales *Primavera*)¹⁸². Las restantes eran marchas, scherzos, minuetos y polcas entre otros géneros.

El montaje de la *Misa en do mayor op. 86* de Beethoven fue uno de los eventos más publicitados. Se llevó a cabo en el Templo de Santo Domingo el 2 de octubre de 1887 como parte de la inauguración de la sección femenina y días después (el 11 de diciembre) se repitió en el salón de la Academia para el cierre de actividades anuales. Francisco Javier, un comentarista que aseguró haber escuchado la obra en Alemania, se vio satisfecho por “el gran triunfo obtenido por la Academia en la carrera brillante del arte”, pues había podido “oír ejecutar en nuestra capital, música de esta especie, en la cual el gran conjunto armonioso hace vibrar las fibras del corazón y eleva el alma fuera del planeta”¹⁸³. Este es un buen ejemplo del tipo de apreciaciones que desconciertan hoy por la ausencia de elementos críticos, pero que introducen al mundo de la experiencia de un público más imbuido en las impresiones momentáneas generadas en la audición de unas obras, que en identificar elementos asentados de un canon a partir de una música que pocas veces se tenía la oportunidad de escuchar. El año 1887 concluyó con la *Misa de gloria en re mayor a dos voces* de Julio Quevedo Arvelo, profesor de armonía y miembro del Consejo Directivo, esta vez en agradecimiento a Santa Cecilia¹⁸⁴. De otras misas no tenemos datos más allá de las ocasiones especiales, como aquella celebrada a la Virgen de las Mercedes (patrona de la Academia) en 1891 en la Catedral.

¹⁸² Dado que no hay un vals para orquesta en el catálogo de obras de Cifuentes, es probable que se tratara de un arreglo orquestal de una de sus piezas de salón. Ver: Bonilla de Páramo, *Compositores Colombianos*, 33-38. Más allá del programa respectivo, no hay datos sobre el vals de María Gutiérrez de Cifuentes. Los vales *Primavera* de Tanco se conocieron a través de la versión piano; como los anteriores, tampoco se cuenta hoy con la partitura orquestal.

¹⁸³ Francisco Javier, [recorte de prensa sin identificar], octubre 6 de 1887, en [“Álbum de documentos de Price”].

¹⁸⁴ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 5 (1891): 12.

TABLA 5-3. Frecuencia de los géneros más interpretados en los conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 - 1899).

GÉNERO	FRECUENCIA	%
Ópera	285	36,6
Vals	45	5,8
Romanza	40	5,1
Fantasia	36	4,6
Misas	34	4,4
Canción	29	3,7
Sinfonía	25	3,2
Nocturno	17	2,2
Melodía	14	1,8
Sonata	14	1,8
Polonesa	9	1,2
Serenata	9	1,2
Concierto	8	1,0
Mazurca	8	1,0
Scherzo	8	1,0
Tema y variaciones	8	1,0
Rapsodia	7	0,9
Capricho	6	0,8
TOTAL	602	77,3
TOTAL DE OBRAS INTERPRETADAS	779	100,0

La noción de miscelánea tuvo su mejor manifestación en los demás componentes de los programas, que si se miran como conjunto muy heterogéneo, tuvo una abrumadora preponderancia que, si excluimos las 285 obras operáticas, las 41 misas, las 25 “sinfonías” y los 8 conciertos, revelan un variado abanico de géneros. Entre los más reiterados encontramos valeses (45), romanzas (40), fantasías (36), canciones (29), nocturnos (17), melodías (14), sonatas (14), polonesas (9), serenatas (9), mazurcas (8), scherzos (8), rapsodias (7), temas y variaciones (8) y caprichos (6) (ver TABLA 5-3). La presencia del piano, en una sociedad de pianistas aficionados, se plasmó en 124 obras como solista y 151 como acompañante en múltiples configuraciones (TABLA 5-4). Desde 1888 hasta 1899 varias obras de Chopin hacían parte del estudio reglamentario de los pianistas que llegaron a exhibir sus habilidades ante el público. Después de Stasny, Verdi y Cifuentes, Chopin fue el compositor más interpretado (en 36 ocasiones) con varias de sus polonesas, mazurcas, nocturnos, valeses e impromptus. A lo largo de estos 18 años algunas de las rapsodias de Liszt y un par sus elaboraciones sobre temas operáticos llegaron a interpretarse en 12 ocasiones por estudiantes de buen nivel pero cuyos nombres quedaron opacados en la historiografía como Mercedes Vélez, Celia Bermúdez, América Núñez e Isabel Lozano, o por

aquellos que tuvieron buena reputación como instrumentistas, como Eliseo Hernández y María Gutiérrez.

TABLA 5-4. Géneros Interpretados en piano solista o como instrumento principal. Conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 - 1889).

GÉNERO	FREC	%
Fantasia	16	11,3
Fantasia sobre motivos de ópera	16	11,3
Vals	14	9,9
Nocturno	11	7,7
Sonata	11	7,7
Polonesa	9	6,3
S.I.	7	4,9
Mazurca	6	2,9
Rapsodia	6	2,9
Romanza	6	2,9
Capricho	5	2,4
Balada	3	2,1
TOTAL	110	72,2

Uno de los conciertos que puede considerarse más representativos entre aquellos en los que no participó la orquesta, se ofreció en 1898 cuando visitó Bogotá el virtuoso violinista cubano Claudio Brindis de Salas (1852-1911), “el Paganini negro” o “el rey de las octavas”¹⁸⁵. La Academia lo recibió calurosamente y aceptó su ofrecimiento de dar un curso intensivo al que asistieron solamente 5 estudiantes, dos de la Academia y tres externos, entre ellos Uribe Holguín. Sin concertistas ni virtuosos comprometidos de lleno en la vida musical, el concierto para solista o solistas y orquesta fue uno de los puntos más débiles. Quienes hubiesen podido encarar la formación de instrumentistas de alto nivel, Teresa Tanco de Herrera y Honorio Alarcón, ambos integrantes de la élite colombiana, estaban lejos de asumir la música como profesión. Tanco hizo parte de los miembros honorarios de la Academia, pero nunca se desempeñó como profesora; Alarcón entró al cuerpo de profesores en 1889 para las clases no de piano sino de contrapunto y fuga, sin embargo, en 1890 se retiró. Ninguno de los dos participó activamente en los conciertos de la Academia. Así, la presencia de Brindis de Salas constituía un momento excepcional. En su presentación de despedida en el mes abril, acompañado del estudiante Federico Corrales al piano, interpretó el último movimiento del *Concierto en mi menor para violín y orquesta op. 64* de Mendelsshon. Como ésta, otras piezas se anunciaron como primeras audiciones en la capital: la

¹⁸⁵ Sobre Brindis de Salas ver: Miguel A. Gacel, “Dos virtuosos del violín: Brindis de Salas y White,” *Revista Musical Chilena* 5, 35-36 (1949): 44-48 y Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 148-49.

“Ciaccona” de la *Partita No. 2* BWV 1004 de Bach, el segundo movimiento de la *Sonata No. 9, op. 47* (“Kreutzer”) de Beethoven, una *Romanza* de Brindis de Salas, *Simple aveu* de Francis Thomé (1850-1909) y *Souvenir de Posen op. 3* de Henryk Wieniawski (1835-80)¹⁸⁶. Al igual que sucedió con las sinfonías, pocas veces se escucharon sonatas completas. Entre los poquísimos ejemplos sobresalió Corrales con la *Sonata No. 8, op. 13* (“Patética”) de Beethoven en 1894. A inicios del siglo XX él se destacaría como uno de los pianistas y directores de orquestas de salón más importantes de la ciudad¹⁸⁷.

La preponderancia del repertorio europeo, con 661 obras, era apabullante. Sin embargo, los nacidos en Colombia encontraron su propio nicho con 61 obras, que si se suman a los extranjeros que residieron en el país por largo tiempo, como Henry Price, o que tuvieron vínculos destacados con la Academia, como Azzali, llegan apenas a las 71 obras ocupando así casi la décima parte de la programación total. Como hemos dicho, Cifuentes arrasó entre los colombianos con 44 interpretaciones (ver TABLA 5-5); su maestro Azzali le sigue con 10. Muy lejos, con una participación mucho más menguada, se encontraban Martínez Montoya (3), Ponce de León (3), Eustasio Rosales (3), Henry Price (2), Quevedo Arvelo (1), María Gutiérrez de Cifuentes (1), Ezequiel Bernal (1), Teresa Tanco (1) y Jorge W. Price (1), además de Ricardo Figueroa (1 arreglo). Enclaustrada en la mirada europea y en los ingentes esfuerzos de Cifuentes por ganar un puesto en la composición nacional, el repertorio de compositores americanos fue totalmente marginal. Aquí no podía faltar un par de trozos basados en *Il Guarani* de Antônio Carlos Gomes (1836-96), ópera construida totalmente en moldes italianos sobre temas brasileños decantados en la evocación del paisaje en paralelo con el indianismo pictórico y literario, el ya mencionado trozo de Brindis de Salas y tres piezas del pianista norteamericano –ya fallecido– Louis Moreau Gottschalk, la *Grande Tarantelle, op. 67*, *La jota aragonesa, op. 14* y uno de sus caprichos sin identificar.

¹⁸⁶ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 12 (1898): 13-15.

¹⁸⁷ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 12 (1894): 11.

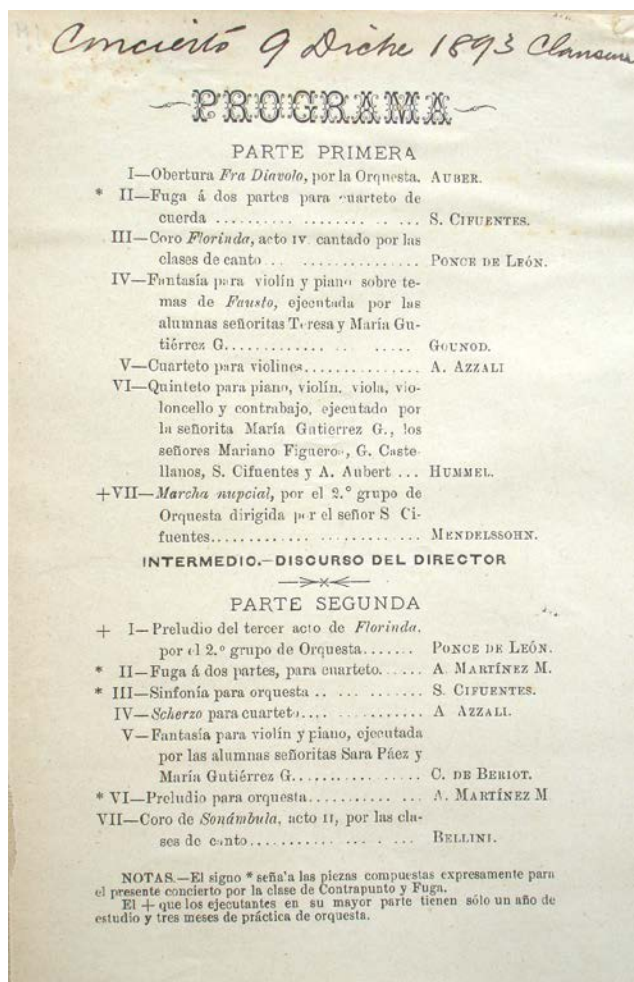


IMAGEN 5-11. Concierto de clausura, diciembre 9 de 1893, en Jorge W. Price, [Álbum de documentos y recortes de prensa], Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

orquesta¹⁸⁸. Como ese mismo año la compañía de Azzali montó nuevamente *Florinda* de José María Ponce de León, un coro de estudiantes de la Academia y la segunda orquesta dirigida por Cifuentes interpretaron el “Coro del cuarto acto” y el “Preludio del tercer acto”. Buenos augurios anunciaba Price en su informe final de 1893 para la “Escuela de composición” que daría sus primeros graduados el año siguiente.

Los logros de Cifuentes y Martínez Montoya comenzaron a exhibirse en 1892. En 1891 Azzali había reemplazado a Alarcón en la cátedra de “Contrapunto y fuga”. No había un curso de composición denominado como tal. Las clases estaban sujetas a la presencia y disponibilidad de Azzali en la ciudad, volcado a su labor – con creces más lucrativa– de director y empresario. La formación en contrapunto era fundamental como el mismo Azzali demostró en algunas de sus composiciones que se escucharon en los conciertos, entre ellas una *Fuga para cuarteto de cuerda* incluida en la segunda presentación de trabajos de su curso, el 21 de julio de 1893. En el mismo concierto Cifuentes puso a prueba sus conocimientos con la *Fuga a dos voces para cuarteto de cuerdas* y su *Sinfonía op. 36 (“Albores musicales”)*, y Martínez Montoya con la *Fuga a dos partes para cuarteto de cuerdas* y su *Preludio para*

¹⁸⁸ Las fugas de Cifuentes y de Montoya no están incluidas en sus catálogos de obras disponibles. Ver Bonilla de Páramo, *Compositores colombianos*, 30-38. El programa del concierto en *Anuario de la Academia Nacional de Música* 7 (1893): 12-13.

TABLA 5-5. Obras del compositor colombiano Santos Cifuentes (1870 – 1932) interpretadas en los conciertos de la Academia Nacional de Música (1884 – 1899).

OBRA	FRECUENCIA
Scherzo	5
Goces del hogar	3
Himno a San Pedro Claver	3
Valses	3
A una niña	2
Alborada, romanza para barítono	2
Fantasia para piano	2
Presentimiento, romanza para soprano	2
Romanza para violoncello	2
¡Todos callan!, Dúo de mezzosoprano y contralto	1
Concierto de violín	1
Dúo de violoncellos	1
El Pobre, romanza para soprano	1
Fuga á cuatro partes	1
Fuga a dos partes para cuarteto de cuerda (1893)	1
Gavota para piano	1
Himno á La Virgen, coro	1
Kyries á cuatro voces	1
María	1
Obertura	1
Obertura con acompañamiento de piano	1
Romance	1
Romanza	1
Romanza, dicha y llanto	1
Serenata La Alborada	1
Sinfonía "Albores musicales"	1
Sinfonía para Orquesta (1893)	1
Sinfonía para orquesta (8 de Marzo)	1
Sonata para dos violoncellos y piano	1
TOTAL	44

En efecto, el 31 de octubre de 1894, Cifuentes recibió una medalla y un diploma de “Maestro compositor” y María Gutiérrez, su futura esposa y la pianista más sobresaliente de la Academia, los correspondientes diploma y medalla como “Maestra de piano-forte”. La primera parte del programa se dedicó a siete obras de Cifuentes: las piezas orquestales *Scherzo op. 41* y la *Obertura para orquesta op. 33*; la *Fuga a cuatro voces para cuarteto de cuerdas op. 45*; las romanzas *Alborada para voz, violonchelo y piano op. 35* sobre un texto de Victor Hugo (1802-85) en traducción del venezolano Julio Calcaño (1840-1912), y *A una niña para contralto y piano, op. 39* sobre un texto

de Victor Hugo en traducción de Miguel Antonio Caro; la canción *Goces del hogar para voz y piano*, op. 37 sobre un texto del poeta inglés Robert Browning (1812-89) también traducido por Caro; y el *Kyrie*, op. 40 para coro mixto¹⁸⁹. En esta variedad se podía escuchar el dominio del contrapunto, la musicalización de textos en español y latín, y el manejo de diversos tipos de instrumentación, en síntesis, una familiaridad con los géneros que absorbió de Azzali. Además, desde el punto de vista literario, reunía los ingredientes necesarios para comulgar ideológicamente con el régimen. El evento tuvo lugar en el Teatro Municipal como celebración de sus logros personales y de la Academia, que honraban y eran honrados por el gobierno del presidente Caro. Según el cronista de *El Correo Nacional*, “Senadores, Representantes y funcionarios públicos de importancia alternaban allí con caballeros de todo color político y de todos los gremios científicos y literarios”¹⁹⁰. Por fin un músico nacional recibía un diploma oficial que lo acreditaba como compositor, símbolo de la unión que podía coser la música.

Además de haber sido un ritual de paso para Cifuentes, el concierto también fue significativo pues con su *Scherzo op. 41* presentó la única obra de formato sinfónico que respondió a las peticiones sobre lo nacional¹⁹¹. En una de sus cartas, fechada en 1931, el compositor rememoró esta pieza como precursora por la introducción de aires nacionales, tarea que consideraba difícil para cumplir el deseo de –según sus palabras– “darle carácter de composición clásica”, y por el uso de “varios instrumentos que ahora figuran en las grandes orquestas, y que más tarde hicieron parte del *Jazz*: la pandereta, el tambor, los timbales, las castañuelas, y un instrumento metálico llamado ‘triángulo’, ahora suplantado por otro más perfecto”¹⁹². Con evidentes gestos operáticos, el primer movimiento (*Moderato*) emplea ritmo de pasillo, puesto de manifiesto en las cuerdas, mientras el primer violín hace un diálogo melódico con las flautas, los oboes y los clarinetes. El segundo (*Allegro*) en “ritmo del *Torbellino*, alegre y bullicioso” –dice Cifuentes– dio rienda suelta al uso de la pandereta, las castañuelas y el triángulo. Como expresión academicista de su formación, la última sección es una fuga¹⁹³. La obra fue tan importante que se incluyó como número final.

¹⁸⁹ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 8 (1894): 15-16. Seguimos los números de opus según Bonilla de Páramo, *Compositores colombianos*, 35-38.

¹⁹⁰ Pedro Verón, “Academia Nacional de Música,” *Correo Nacional*, noviembre 9 de 1894, extractos reproducidos en *Anuario de la Academia Nacional de Música* 9 (1895): 29.

¹⁹¹ *Anuario de la Academia Nacional de Música* (1894): 15-16.

¹⁹² Carta de Cifuentes de 1931, citada en Alfonso Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes. Notas biográficas* (Bogotá: Editorial Centro – Instituto Gráfico Ltda, 1947), 54.

¹⁹³ Santos Cifuentes, “*Scherzo*” op. 41, ms. partitura orquestal, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional. La copia de la partitura director y las respectivas partes (a excepción de las trompas), las envió el compositor desde Buenos Aires a su hijo, el 31 de mayo de 1932, poco antes de su muerte, el 31 de septiembre del mismo año.

El ya citado cronista de *El Nacional* consideró la pieza como “música patria” pero a la hora de describir su efecto, usó términos desconcertantes, asociados a la geografía argentina: “allí los huracanes de las pampas, los arroyuelos de las montañas, los suspiros del céfiro y los gemidos de las brisas, el timbre argentino del acero con la melodía del violín, la dulzura de la flauta con el bordón del violonchelo”¹⁹⁴. No podía haber horizonte más prometedor. Para Price el concierto había sido “un triunfo completo sobre sus detractores”¹⁹⁵.

Como lo observa Bermúdez, estos fueron los años más prolíficos y activos para Cifuentes¹⁹⁶. En 1895 la Academia patrocinó la publicación del manual de armonía del compositor que había presentado como parte de los materiales de su examen de grado, y en 1896 realizó el que puede considerarse su segundo concierto monográfico. Una vez más, se hizo obvia su búsqueda de coalición entre música y política. El concierto estaba dedicado expresamente al presidente Caro quien asistió al evento con algunos de sus ministros y miembros del Congreso. Era también una oportunidad para reafirmar las credenciales de Cifuentes como primera figura de la composición en el país y, de seguro, un gesto que pudiese motivar la obtención de una beca para que el compositor viajara a Europa. El programa estaba elaborado únicamente a partir de obras de Cifuentes, varias de ellas musicalizaciones de textos y traducciones del mismo presidente, de José Eusebio Caro (1817-1853), padre del presidente, y del ya fallecido Rafael Núñez¹⁹⁷. Poder político, institucionalidad musical, poesía y música se dieron cita para vislumbrar un nuevo camino en la inauguración de un canon musical nacional a través de la interpretación de obras de un sólo compositor. Price veía cumplidos sus propósitos, sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo, la Academia comenzaba a recibir las críticas más duras y las deserciones más significativas a nombre de “lo moderno”.

¹⁹⁴ Verón, “Academia Nacional de Música,” 31.

¹⁹⁵ Jorge W. Price, “Sesión solemne de grados,” en *Anuario de la Academia Nacional de Música* 9 (1895): 15.

¹⁹⁶ Egberto Bermúdez, “Santos Cifuentes (1870-1932): vida y obra,” intr. a Santos Cifuentes, *Sinfonía “Albores musicales”* (trozo sinfónico), 1893, x.

¹⁹⁷ *Anuario de la Academia Nacional de Música* 10 (1897): 7 y 12-13.

Andante = *Scherzo* = Santos Cifuentes = *1870-1900*

Flauta
Oboe
Clarinetto
Fagot
Cornos en fa
Tromba en fa
Tromboni
Tambales
Lo y Ro
Vandereta
Castañuelas
Triángulo
Violin I^o
Violin 2^o
Viola
Cello
Bajo

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ

IMAGEN 5-12. Santos Cifuentes, *Scherzo op. 41*. p.1. Ms. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

44.

= Fuga =

Diminuto -

IMAGEN 5-13. Santos Cifuentes, *Scherzo op. 41*. p.44. Sección que antecede la fuga final. Ms. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

6 “LO MODERNO”, LA “MÚSICA MODERNA” Y EL “MODERNISMO MUSICAL”

Los años en los que la Academia Nacional de Música exhibió sus mayores logros, es decir a partir de 1893 con las primeras composiciones de Cifuentes y Martínez Montoya, coincidieron con aquellos en los que sus detractores y críticos comenzaron a dar a conocer sus argumentos más incisivos. Uno de los aspectos más interesantes es que al menos uno de estos críticos, el joven violinista panameño Narciso Garay (1876-1953), hacía un llamado de renovación a nombre de “lo moderno” en la *Revista Gris*, una publicación emblemática para el modernismo literario colombiano, aunque las connotaciones de eso “moderno” no estuviesen construidas plenamente sobre las bases y los derroteros intelectuales de dicho modernismo. De hecho, la preocupación principal de Garay siguió siendo –como la de sus antecesores– la música nacional, un tema que salía de las prioridades literarias de los modernistas, más atentos a la pretendida inmólación de una tradición y al obsesivo vínculo con una contemporaneidad encarnada en valores asumidos como universales, dejando en un segundo plano lo que comprendían como un encierro provinciano. Garay defendía nuevos horizontes estilísticos en contra de un conservadurismo musical recalcitrante y reclamaba una formación sólida en la Academia para resolver la cuestión de una música nacional a la luz de nuevas tendencias musicales del momento. Su mirada, como la de sus compañeros literatos, se posaba en París.

La influencia de Garay fue especialmente notable en Guillermo Uribe Holguín, el más destacado de sus alumnos quien, junto a unos pocos estudiantes de la Academia, también participó en los cónclaves literarios del modernismo y en sus publicaciones más importantes. Aunque los años posteriores que rodearon la Guerra de los Mil Días son farragosos documentalmente como para llegar a establecer una cronológica confiable, lo cierto es que definieron el caldo de cultivo musical y político que prepararon la reapertura de la Academia en 1905 y su transformación en Conservatorio Nacional de Música en 1910 con Uribe Holguín. Este cambio estuvo acompañado de sucesivos debates que fragmentaron profundamente la comunidad musical.

Como veremos, “lo moderno” que reclamaba Garay a mediados de los años 1890, lo transformó la retórica del comentario y la crítica a inicios del siglo XX en una disputa en la que unas de las palabras claves, aunque no necesariamente más recurrentes, eran la “música moderna” y el “modernismo musical”. Estas expresiones se convirtieron tanto en un recurso que pretendía ajustar juicios de índole musical enmarcados en unas expectativas más amplias en los escenarios de la

cultura. Si bien desde el punto de vista historiográfico no puede confundirse modernismo europeo con modernismo hispanoamericano, especialmente en el campo literario, ni lo que se entendía por “música moderna” en Colombia con lo que convencionalmente ha definido la historiografía como “música moderna” y “modernismo musical” (las dos décadas comprendidas entre 1894 y 1914, “periodo sin igual en la historia de la música occidental” en palabras de Kerman¹), es acertado plantear la pregunta sobre las implicaciones concretas de dichos términos y su relación con una serie de preocupaciones y circunstancias políticas que contribuyeron a moldear el futuro de las instituciones musicales capitalinas y, por ende, varios de los contornos de su cultural musical. Así, en las líneas que siguen, nos centraremos en las querellas que rodearon el control de la Academia, su transformación en Conservatorio en 1910 y la prolongación de las mismas en una espectacular polémica que mantuvieron Honorio Alarcón y Uribe Holguín en 1912, dos antiguos aliados que terminaron por distanciarse irremediamente. Lo que había nacido como un sueño quimérico en 1882 en manos de Price, se convirtió en un verdadero botín de poder a inicios del siglo XX.

“Lo moderno”

En su artículo “Música colombiana”, publicado en 1894 en la *Revista Gris*, un foro editorial que reunió a jóvenes impulsados por ideas explícitamente innovadoras, Garay daba una estocada de muerte lenta, aún sin saberlo, al proyecto de Price con la ANM ². Hijo del famoso pintor de élites y cantante de ópera Epifanio Garay (1849-1903), Narciso era un músico de buen nivel, vinculado al campo de la crítica a partir de actualizadas referencias cosmopolitas para su medio (IMAGEN 6-1)³. Hacía un par de años había regresado con su familia a Bogotá. Aunque Epifanio se desempeñó como profesor de la Escuela de Bellas Artes, como director de la misma en un par de ocasiones y como pintor (recuérdese su famoso cuadro de Núñez)⁴, junto con sus hijos, Narciso y Nicolle, impartió clases privadas en su residencia. Según un aviso de prensa de 1895, la familia anunciaba su “Escuela Garay” en donde ofrecía formación en “música, pintura, dibujo, acuarela y aguazo,

¹ Joseph Kerman, “Preface,” a *Music at the Turn of Century: A 19th-century Music Reader*, ed. Joseph Kerman (Berkeley: University of California Press, 1990), vii.

² Narciso Garay, “Música Colombiana,” *Revista Gris* 2, 7 (1894): 241-44. Sobre la revista ver Rafael Gutiérrez Girardot, “Tres revistas colombianas de fin de siglo,” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28, 27 (1991): 2-17.

³ Datos biográficos en Carlos Manuel Casteazoro, *Presentación de Narciso Garay* (Panamá: Academia de la Historia / Instituto de Investigación Histórica Ricardo J. Alfaro, 1979).

⁴ Epifanio Garay, *Rafael Núñez*, óleo, Colección del Museo Nacional, reg. 2105.

canto, vocalización y estilo, violín, piano y teoría musical”⁵. Los Garay traían consigo nuevas ideas y nuevas formas de hacer y valorar la música y el arte.



IMAGEN 6-1. Narciso Garay, fotografía de Hnery Duperly, *Revista Ilustrada* 1, 5 (1898). Tomada de Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá* (1538-1938), 153.

Los contenidos de la *Revista Gris* estaban volcados a “la poesía, el relato poético y el comentario crítico artístico”⁶. En sus páginas se auspiciaba una autonomía para el mundo cultural inaugurando un espacio editorial dirigido a formar a nuevas generaciones. Quedaron excluidas las tediosas y largas declaraciones doctrinarias de la política, elemento fundamental para sostener las publicaciones periódicas de la época, y se crearon las condiciones aparentemente ideales para adelantar un debate en contra de una tradición anclada en un humanismo sedimentado en modelos clásicos. No es casual el hecho de que Garay haya usado allí la palabra “moderno” para calificar todo un camino de acción en la creación musical.

Como para sus contemporáneos, lo moderno no sólo se circunscribía a su común y más constante significado, una sencilla distinción cronológica entre música de compositores ya fallecidos y música compositores vivos, o simplemente algo de “nuestro tiempo inmediato”⁷. El simple acto de señalar esta distinción traía, además, una poderosa carga negativa hacia la tradición y una visión positiva de modificaciones asumidas como necesarias e improrrogables. Había que dejar atrás las convenciones del pasado para poder avanzar y estar al día con los cambios del siglo que pronto iba a terminar. Esto implicaba comprometerse con la búsqueda de nuevas formas de afrontar los problemas del presente y, naturalmente, uno de los más insistentes y polémicos era la música nacional.

En concordancia con los propósitos de los editores de la revista, Garay expuso el tema de lo nacional abandonando las consabidas figuraciones literarias que ya habían entregado años antes personajes como Samper, Caicedo Rojas y Pombo, así como el lenguaje impreciso y lisonjero del

⁵ *El Telegrama*, 10 de enero de 1895.

⁶ David Jiménez, *Historia de la crítica literaria*, 13.

⁷ Definiciones en: Raymond Williams, “Moderno,” en *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003), 227.

habitual comentario musical en la pluma de personajes hoy desconocidos. A diferencia de aquellos, lo suyo era deliberadamente crítica musical y no historia. En una prosa sintética, señaló que la nacionalidad expresada en música era uno de los fenómenos más universales e incuestionables; definió el desafío central para avanzar en el horizonte de un arte musical nacional en Colombia; mencionó géneros, instrumentos y compositores que consideraba modelos; y, además, hizo apreciaciones analíticas muy breves sobre el bambuco, el aire nacional por excelencia.

Al igual que sus predecesores, especialmente Gabriel Angulo y Osorio, para Garay todos los pueblos tenían rasgos distintivos de “temperamento” reflejados de manera coherente a través de la música: “melódica en Italia, bélica y sombría en Alemania, ligera y chispeante en Francia, salerosa en España, nostálgica en Rusia, sencilla y grandiosa en Inglaterra, triste en Noruega y voluptuosa en las Antillas”. Si había que buscar la esencia de ese “temperamento” en Colombia, los rasgos de lo propio estaban presentes en el bambuco, en palabras de Garay, un “legado precioso [...] transmitido de generación en generación, sin *tablatura* ni otros recursos semejantes”. Esta música de tradición oral, campesina y en sus manifestaciones de poesía cantada, debía ser fuente primigenia para la música nacional. Tal visión romántica equiparaba la cultura por fuera de los circuitos de lo ciudadano a un arte primitivo, portador de valores genuinos y auténticos. Mientras los vestigios materiales de la escultura y las primeras formas de escritura se preservaban por milenios como legados para la humanidad, la oralidad conservaba la música como testimonio fehaciente de un pasado incontaminado de “extranjería” y “civilización”, dice Garay. El bambuco en su entorno campesino, transmitido en las dinámicas de la oralidad, parecía ser la mejor muestra. De allí que, al igual que Caicedo Rojas, Garay se cuidó de desvirtuar el bambuco que llegaba al repertorio de música del salón doméstico y a las manifestaciones de entretenimiento público que ya hemos comentado en el capítulo anterior; este aire, afirma Garay, “retrograda día a día en manos de inéditos compositorzuelos”⁸.

¿Cómo hacer, entonces, música nacional? Garay consideraba necesario redimir el bambuco de su condición de “aire bajo y plebeyo”. Era una tarea para una élite musical. Solamente podía intervenir un Chopin colombiano que “depure los aires nacionales como el gran clásico del Piano depuró los cantos polacos”. Se imponía, entonces, “el trato constante con los autores clásicos y modernos más renombrados”, en otros términos, el estudio de un repertorio no solo valorado como canónico sino que debía estar actualiado, aquel que no tenía presencia en la Academia⁹. La configuración de un canon nacional no podía reducirse a vanagloriar un compositor, como ya lo habían hecho Caicedo Rojas y Pombo once años antes en las publicaciones sobre Ponce de León y

⁸ Garay, “Música colombiana,” 242-43.

⁹ Garay, “Música colombiana,” 242-43.

Joaquín Guarín (ver Capítulo 4). El joven crítico pertenecía a una generación distinta. Su interés no era entronar figuras patrias inmóviles sobre el papel o en un monumento, sino escuchar música que pudiese ser reconocida en sus contenidos como nacional y en su factura como artística. A diferencia de un museo de nombres expuesto en los cuadros de la ANM o de mausoleo musical nunca iniciado pero planeado por Urdaneta para el Cementerio Central con Ponce de León como figura principal, la música requería un museo imaginario puesto en acción en los estudios musicales y en los repertorios de los conciertos públicos.

En 1893, un año antes de la publicación de su artículo, Garay tuvo oportunidad de escuchar la ópera *Florinda* con el montaje de la compañía operática Zenardo-Azzali¹⁰. Los juicios que lanzó sobre la obra los hizo en coherencia con las expectativas que generaba la recuperación y nueva presentación de una ópera de un compositor colombiano. La misma opinión que publicó en *El Telegrama* la corroboró en su artículo de 1894: “Sabe Dios por qué, en sus obras nunca se ve fluir abundante y suelta la melodía americana”¹¹. Detrás estaba la idea de que una cosa era música de un compositor nacional y otra, muy distinta, música nacional propiamente dicha. El público bogotano ya tenía al menos un ejemplo operático latinoamericano que había entrado con éxito al circuito musical internacional; como ya mencionamos brevemente, la ópera *Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes había sido estrenada en Bogotá en 1890 como parte de la temporada de inauguración del Teatro Municipal con el montaje de la compañía Zenardo-Rossa¹². Gomes tenía 20 años de celebridad luego de su exitosa presentación en el Teatro La Scala en Milán en 1870, exhibiendo una identidad brasileña por la que fue ovacionado en su propio país como “el primer genio musical de América”¹³. Para Garay, Ponce de León no pasaba de ser una curiosidad que se opacaba con el tiempo.

La situación parecía ser aún más preocupante si se comparaba la producción musical con la producción poética colombiana. Según las apreciaciones de Garay, muchos fragmentos de *Gonzalo de Oyón* (1858) de Julio Arboleda (1817-62) y de *Memoria sobre el cultivo del maíz* (1872) de Gregorio Gutiérrez González (1826-72), eran elocuentes demostraciones de que en la literatura colombiana ya había frutos nacionales de acuerdo a los juicios de una autoridad como Marcelino Menéndez y

¹⁰ Los pormenores de este montaje en Torres López, “Le Rêve Lyrique”, 270-83. Ver también Lamus, *Teatro siglo XIX*, 453-59.

¹¹ San Ciro [Narciso Garay], “Revista de teatro,” *El Telegrama*, julio 25 de 1893, 8059; Garay, “Música colombiana,” 243.

¹² Perdomo Escobar, *La ópera en Colombia*, 41; Lamus, *Teatro siglo XIX*, 449-51.

¹³ Maria Alice Volpe, “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s” (Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001), 134.

Pelayo¹⁴. La comparación tal vez no era del todo conveniente. Aunque por la *Revista Gris* desfilaron personajes antimodernistas como Miguel Antonio Caro, defensores de la filología clásica y el hispanismo en el papel de fuentes de verdades eternas y teológicas que amarraban las artes a la ortodoxia religiosa, a la luz de los modernistas que comandaron la publicación, como Max Grillo (1868-1949), Víctor Manuel Londoño (1870-1936) y Baldomero Sanín Cano (1861-1957), aquellos frutos eran más que añejos. Nuevos modelos eran necesarios pero, como afirmaba Sanín Cano, había que saber en dónde buscarlos¹⁵.

Cuando Garay publicó sus líneas, la ANM ya había anunciado la pronta graduación de dos compositores, Cifuentes y Martínez Montoya¹⁶. Al respecto Garay escribió: “Se dice que tenemos ya dos sinfonistas que saben manejar con pureza y elegancia las partes del contrapunto y que han pasado la parte científica de la música: la escolástica. ¡Enhorabuena!”¹⁷. En efecto, tanto Cifuentes como Martínez Montoya, alumnos de Azzali, estrenaron en 1893 trozos sinfónicos y cuartetos de cuerdas como ejercicios de contrapunto. Sin embargo, líneas más adelante, los comentarios de Garay traslucen incredulidad, plantean un reto y lanzan unos cuantos dardos:

“Apenas por espíritu de rutina manifestamos entusiasmos con las sonatas de Beethoven y Mozart, que no comprendemos suficientemente, o con el árido libraco de las fugas de Bach; pero nada sabemos del chic de Godard o de Thomé, de la aristocracia de Massenet o de la hirsuta melodía de Liszt, ni nada podemos saber porque en los institutos musicales de la instrucción pública un mal inspirado prurito de anglomanía le cierra las puertas a lo moderno, a lo de Francia que es hoy en artes *Suprema lex*. No hablo de la música rastrera de los Café Concerts y de las chansonettes de Paulus, no de la marcha de Boulanger y todo el repertorio del populacho; sino de la música elevada que crece bajo los auspicios del Barrio de San Germán, de la música que viste casaca roja, que es trasunto de la época de Luis XIV y que hasta nuestros días ha trascendido en las celosas manos de la nobleza”¹⁸.

El párrafo citado da pie a varios comentarios. No hacía falta citar los personajes y los objetos de la crítica, sino simplemente sugerirlos. La referencia a “los institutos musicales de la instrucción pública” correspondía naturalmente a la Academia; tal “prurito de anglomanía” era un sencillo rodeo para señalar la ascendencia familiar de Price, sus traducciones de manuales ingleses de teoría musical para uso en la Academia, y la puntualidad y el buen comportamiento moral que exigía de profesores y estudiantes. Garay encontraba desatinado escudarse en unos resultados

¹⁴ Garay, “Música colombiana,” 243. Sobre las ediciones de estas obras ver: Rodríguez-Arenas, *Bibliografía de la literatura colombiana del siglo XIX*, vol. 1 (Buenos Aires: Stock Cero, 2006), 125 y 451.

¹⁵ David Jiménez, *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / Universidad Nacional de Colombia, 1994), 33-40.

¹⁶ Jorge Price, “Escuela de composición,” *Anuario de la Academia Nacional de Música* 8 (1894), 16-17.

¹⁷ Garay, “Música colombiana,” 243.

¹⁸ Garay, “Música colombiana,” 243.

todavía incipientes e inmersos en un repertorio desactualizado en los conciertos. Aunque curiosamente comprendía “lo moderno” anclado a herencias que venían del antiguo régimen y no a una ruptura con el mismo, tenía cierta claridad sobre el repertorio que constituía la “música elevada” según sus convicciones y formación. A la vez, subrayó cómo Europa también era manantial de música indeseable, aquella música que en la resbalosa terminología del momento comenzaba a recibir el apelativo de “popular” con la distinción, aún más elocuente, de aquella que escuchaba “el populacho”. Todavía la palabra “popular” estaba asociada a lo campesino de tradición oral, es decir, a la connotación que, como otros, había usado en 1867 Vergara y Vergara en su *Historia de la literatura de Nueva Granada* (ver Capítulo 4). No se había introducido ampliamente aún en el país la palabra “folklore”, si bien comenzaba a verse como la alternativa de una nueva ciencia, o al menos, en vías de constituirse como tal, cuyos innumerables objetos de estudio incluía las prácticas musicales campesinas¹⁹.

Como las orientaciones de la Academia le eran completamente anacrónicas a Garay, el reto era triple. No se podía evadir el estudio de un repertorio canónico para los estudios musicales, acotado en los exponentes más visibles: Bach, Mozart y Beethoven. A la vez, se debía estar informado de las tendencias de “lo moderno” cuya raíz francesa parecía diáfana a los oídos de un latinoamericano que aún no había pisado París. El espíritu moderno del *fin de siècle* lo ejemplificó en compositores exitosos como Francis Thomé (1850-1909), Benjamin Godard (1849-95) y aquellos que, como Jules Massenet (1842-1912), coquetearon con un lenguaje innovador, mientras Franz Liszt (1811-1886) sería una de las figuras que señalaron la camino hacia un modernismo musical (según las convenciones historiográficas) que incorporaba elementos de nacionalismo²⁰. Finalmente, con todo este bagaje, los nuevos músicos colombianos debían resolver, a través de obras que pudiesen llamarse “maestras”, el desafío de la música nacional. Este ejercicio consistía, según Garay, en superar el necesario estudio teórico y práctico de la música para “entrar de lleno al campo anchuroso de la composición libre, a recoger los primeros [y] los dispersos *bambucos* para reponer con nuevos y lozanos gajos el marchito manojito de formas inveteradas”²¹. Cuando ya se habían escrito esas líneas, Cifuentes ofreció su examen y su concierto de graduación en el que, naturalmente, su *Scherzo op. 41* constituía una respuesta a dichos comentarios.

¹⁹ Una referencia temprana al *folklore* en “Definición de folklore,” *El Espectador*, mayo 13 de 1887, citado en Alejandra Isaza Velásquez, “The Musical Construction of the Nation”, 78.

²⁰ Para una explicación que parte de la premisa de un multiculturalismo que conecta el nacionalismo y el modernismo de Liszt, ver Shay Loya, *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-gypsy Tradition* (Rochester: University of Rochester Press, 2011).

²¹ Garay, “Música colombiana,” 243.

Por los mismos años el aún adolescente Uribe Holguín se sumaría a las filas los detractores de Price y de la Academia²². Era uno de los alumnos más prometedores de la institución, discípulo de Ricardo Figueroa en el violín, y de Cifuentes y Azzali en teoría²³. A la llegada de los Garay a Bogotá, no dudó en tomar clases privadas con Narciso. Se tejían, además, otras lazos entre la élite musical, artística y política, en una enmarañada genealogía bien conocida. Por la misma época, Epifanio Garay pintó Celilia Arboleda, tía de Uribe Holguín. Celilia Arboleda era hija de Julio Arboleda (hermano de Sergio Arboleda, de quien ya no hemos ocupado extensamente), esposa de Jorge Holguín (1848-1928), empresario, político prominente y el futuro designado a la presidencia en dos ocasiones, quien a su vez era hermano de Carlos Holguín (1832-94), presidente para el periodo 1888-1892. Para los tíos de Uribe Holguín, que supieron reinventarse continuamente en la política colombiana, y para su propio padre, Guillermo Uribe, la música era un devaneo y fino pasatiempo de juventud; para el joven violinista, su vocación.

La última aparición de Uribe Holguín a nombre de la Academia la realizó en 1896, justamente en el segundo concierto monográfico de Cifuentes (ver Capítulo 5). Podría decirse que si para Garay un Ponce de León no pasaba de ser un compositor nacional sin música nacional, Cifuentes venía a medio camino pues se cerraba las posibilidades a “lo moderno”. Esas posibilidades se le abrieron a Garay cuando por intermedio del círculo de los hombres de letras y políticos de la familia de Uribe Holguín que empujaron un proyecto de ley que le otorgó al músico un apoyo para que realizara estudios en Europa: el representante a la Cámara de Representantes por Panamá, Ramón M. Valdés (1867-1918) –futuro presidente del istmo una vez se independizó en 1903– el político Carlos Calderón Reyes (1856-1916) –sobrino del general y otro futuro presidente de Colombia Rafael Reyes (1849-1921)– y el poeta y político Guillermo Valencia (1873-1943) –con quien el violinista ya se codeaba en los círculos de los modernistas²⁴. En 1897 viajó a París y luego a Bruselas, para retornar a París en 1899 y entrar como alumno regular de la Schola Cantorum. Los nexos políticos de los detractores de Price fueron mucho más eficaces para entrar en contacto directo con el medio europeo que los de la propia Academia. A pesar de tener todo el aparato institucional y la invitación de Azzali para que realizara estudios en Europa, Cifuentes estaba atrapado en el medio capitalino por razones de índole familiar, como nos lo recuerdan los apuntes biográficos de su hijo²⁵.

²² Datos biográficos sobre el compositor en Duque, *Guillermo Uribe Holguín y sus <<300 trozos en el sentimiento popular>>*, 11-21; Rodríguez, *Sifonía del Terruño*, 15-50.

²³ Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 28-29.

²⁴ Casteazoro, *Presentación de Narciso Garay*, 6-7.

²⁵ Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, 11 y 13.

Música y política

Los años del cambio de siglo fueron dramáticos para el país y pusieron aún más de presente el futuro de la Academia dependiente del nuevo clima político. Con la Guerra de los Mil Días todo el sistema educativo cesó actividades mientras los músicos celebraban, con piezas de salón, los triunfos de uno y otro bando²⁶. La errática política interna inmediatamente redundó en la separación de Panamá como resultado de la determinante intervención estadounidense. La vida musical estaba tan profundamente dividida como la vida política. Los músicos avanzaron en sus proyectos personales tanto como pudieron. Garay regresó a Panamá para convertirse en figura notable para la cultura y las relaciones diplomáticas del nuevo país²⁷. Ante el cierre de la Academia, Cifuentes organizó el Centro Artístico. Aunque allí puso a prueba todo su arsenal de conocimientos, sabía que para la consolidación de un proyecto era indispensable la subvención y el aval del Estado. En 1903 el Centro Artístico cambió de nombre a Academia Beethoven y obtuvo la facultad de otorgar títulos de “Maestro” gracias al apoyo de José Joaquín Casas (1865-1951), ministro de Instrucción Pública, quien firmó el decreto de creación de la institución. En 1907 Cifuentes logró un apoyo económico del Estado²⁸.

Desde la partida de Garay, Uribe Holguín se entregó a sus estudios autodidactas, a la práctica de la música de cámara y a entablar relaciones más estrechas con círculos de vocación literaria. Aunque continuó realizando conciertos públicos según las convenciones de finales del siglo XIX, es decir, presentaciones con programas de miscelánea y las acostumbradas veladas lírico-literarias, todos ellos muy lejos de sus ideales de “la buena música”, lo hizo presionado por obligaciones familiares y sociales. Sin duda, fue más importante su participación en varios conjuntos de cámara, uno de ellos en compañía de Martínez Montoya, José María Prado, Ezequiel Bernal y Enrique García, con quienes llegó a interpretar, según sus recuerdos autobiográficos, “verdaderos tesoros musicales, en nuestro país ignorados.”²⁹ A ellos se unió poco después William Zinkeisen (1865-?), un químico, geólogo y violonchelista que trabajó en la extracción minera colombiana, con quien Uribe Holguín llegaría a fundar el Brahms Verein, una sociedad privada que contaba con miembros aportantes (músicos y no músicos) y que a inicios del siglo XX también se

²⁶ Ellie Anne Duque, “Música en tiempos de guerra,” en *Memoria de un país en Guerra. Los Mil Días: 1899-1902*, ed. Gonzalo Sánchez G. y Mario Aguilera P. (Bogotá: Planeta, 2001), 251-70.

²⁷ Casteazoro, *Presentación de Narciso Garay*.

²⁸ Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, 25-26.

²⁹ Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 41.

dedicó a actividades de enseñanza³⁰. En ellos se imponía igualmente la institucionalización como una urgencia para la música en tanto actividad necesariamente colectiva y de aspiraciones artísticas.

Las inquietudes musicales e intelectuales de Uribe Holguín se vieron complementadas con su entrada a la Gruta de Zaratustra, un grupo convocado por la afición literaria proclive al modernismo. Allí también participaron sus amigos músicos, Martínez Montoya y Eliseo Hernández, ambos alumnos de la Academia, junto a escritores protagonistas de las letras como los ya mencionados Valencia y Sanín Cano³¹. Ese consciente cambio de los literatos modernistas que llegó a tocar el campo artístico con producciones propias acompañadas de comentarios y críticas, no encontró un equivalente en el ejercicio de composición de piezas musicales, sino en el vivo interés por estar al día con las corrientes europeas mediante la adquisición de partituras para su estudio e interpretación. La búsqueda de “lo moderno”, como diría Garay, los impulsó a conocer nuevos repertorios filtrados por lo que llegaba principalmente del medio francés.

Una vez finalizada la guerra civil, Uribe Holguín realizó un viaje a Estados Unidos entre 1903 y 1904. Conoció de primera mano las dinámicas de una música popular ya afianzada en un mercado de circuitos urbanos y masivos, especialmente en los escenarios para la música en vivo y en la industria editorial. Hizo parte de una orquesta “muy numerosa, pero sin finalidades muy artísticas” y trabajó como arreglista y compositor llegando a publicar “valeses, two-steps, marchas y canciones de cabaret” que deliberadamente firmó bajo seudónimo para ocultar su nombre asociado a la “música de negocio”³². Aún más importante para sus intereses fue la serie de conciertos a los que asistió. Se maravilló del sonido orquestal como nunca lo había experimentado. Su estadía coincidió con la primera visita de Richard Strauss (1864-1949) a Estados Unidos gestionada por intermedio de los prestigiosos fabricantes de pianos Steinway. Presenció una temporada de óperas wagnerianas y a inicios de 1904 un Festival Strauss organizado por el inmigrante alemán Hermann Hans Wetzler (1870-1943) quien en el primer concierto dirigió *Also sprach Zarathustra* mientras

³⁰ Hay pocos datos sobre Zinkeisen. Ver “William Zinkeisen,” en *The University of Glasgow Story*, consulta: marzo 13 de 2015, <http://www.universitystory.gla.ac.uk/biography/?id=WH17883&type=P>. En 1914 aparece una Academia de William Zinkeisen entre las escuelas musicales bogotanas. Ver *Trade Directory of South America. For the Promotion of American Export Trade*, Miscellaneous Series No. 13 (Washington: Government Printing Office, 1914), 301.

³¹ Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 41-42.

³² Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 46.

Strauss dirigió *Ein Heldenleben* en el Carnegie Hall, auditorio al que, según el comentario de prensa, asistió “todos los que cuentan en la cultura de nuestra metrópolis”³³.

A Uribe Holguín (IMAGEN 6-2) también lo cautivaron piezas de cámara en manos del prestigioso Cuarteto Kneisel, una agrupación pionera en la concepción de un cuarteto profesional con actividades permanentes, que trabajó bajo la novedosa figura de residencia en Institute of Musical Arts (predecesor de la Julliard School of Music) y que se convirtió en conjunto emblemático para la música de cámara estadounidense a finales del siglo XIX e inicios del XX³⁴. Con la experiencia del viaje confirmó cómo la economía y la política norteamericana establecían un nuevo orden que afectó el horizonte cultural latinoamericano, abriendo sendas seguras tanto para la música popular como para la cultura musical anclada en los ideales de un canon europeo jalonado por las aspiraciones de “alta cultura”³⁵. Ese ambiente lo llevó a tener una nueva perspectiva que le permitió reafirmar su aspiración de convertirse en compositor dentro de la tradición de las academias y conservatorios protectores de la “buena música”. Aunque por razones familiares tuvo que regresar intempestivamente al país, ya tenía un proyecto personal claramente trazado.



IMAGEN 6-2. Guillermo Uribe Holguín, ca.1905. Fotografía dedicada a Carlos Umaña. Copia sobre papel. Colección fotográfica, Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

Llegó a Bogotá cuando tomaba vuelo una afanosa retórica de transformaciones políticas que también permearon en el medio musical. A pesar de los intentos de Price de reiniciar labores en

³³ “everybody who counts in the culture of our metropolis”. La referencia y la información sobre la visita de Strauss en Michael Kennedy, *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 138.

³⁴ Tully Potter, “From Chamber to Concert Hall,” en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 58-59.

³⁵ Un clásico sobre este proceso de diferenciación entre “alta cultura” y “baja cultura” es Lawrence Levine, *Highbrow/lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge: Harvard University Press, 1988).

la Academia, todos sus esfuerzos fueron infructuosos. Sus compromisos con los gobiernos de la Regeneración, su cercanía con Núñez, Caro y sus respectivos funcionarios de la por entonces Secretaría de Instrucción Pública, quedó completamente trastocada ante nuevas autoridades encargadas de la reorganización del sistema educativo. En el nuevo escenario político-administrativo de inicios de siglo solamente se dieron sucesivos desencuentros entre Price y el Ministro de Instrucción Pública, Antonio José Uribe (1869-1942). La incertidumbre de Price estaba incitada por lo que veía como desapacibles signos de desinterés ante préstamos de instrumentos musicales a órdenes religiosas, un mobiliario arrinconado en un depósito o disperso en otras dependencias, y la asignación del espacio que ocupaba la Academia Nacional de Música a la Sociedad de Jurisprudencia, la Academia de Medicina y la Sociedad de Ingenieros.

Desgastado y con reveses financieros por las expropiaciones sufridas en medio de la guerra a sus haciendas de San Francisco y San Jorge, propuso recuperar sus aportes desde 1882 por medio de una indemnización de 8000 pesos oro y dejar a la Academia en manos del gobierno como lo manifestó en mayo de 1904³⁶. Entregaba así varios años de trabajo y prefería dedicarse a restablecer sus negocios personales. La situación empeoró aún más para Price el 4 de julio de 1904, cuando los resultados de las elecciones presidenciales dieron como ganador, por un estrecho margen y con fraude de por medio (conocido como “el Chocorazo”), al general Rafael Reyes (1849-1921)³⁷. Por brevísimo comentario al margen en un artículo de prensa, sabemos que Price quedó en una franca desventaja en el plano político, pues era “enemigo personal de antaño” del general³⁸.

Ante esta situación, pronto se hicieron sentir voces que expresaron la necesidad de retomar las actividades de la Academia. A finales de 1904 se realizaron varias solicitudes, una de ellas publicada y firmada por varios músicos bien conocidos en su momento, entre quienes se destacan Teresa Tanco de Herrera, Martínez Montoya, Eliseo Hernández, Ezequiel Bernal y Emilio Murillo³⁹. A ellos se añadió la intervención de Uribe Holguín quien acababa de llegar al país con nuevas ideas respecto a lo que podía ser una actividad musical pública⁴⁰. Ya en ese momento se sugirió al pianista samario Honorio Alarcón como nuevo director de la Academia, como en efecto sucedió a inicios de 1905.

³⁶ Todas estas comunicaciones están incluidas en Jorge W. Price, “Para la historia,” [Bogotá], Imprenta de Hernando Santos, 1904, en [“Álbum de documentos de Price”].

³⁷ Adelina Covo, *El chocorazo: el fraude de Reyes en 1904* (Bogotá: Planeta, 2013).

³⁸ Imparcial, “Academia Nacional de Música,” *El Porvenir*, septiembre 11 de 1909, en [“Álbum de documentos y recortes de prensa de Honorio Alarcón”] (en adelante citado como “Álbum de documentos de Alarcón”).

³⁹ “¿Se reabrirá la Academia Nacional de Música?”, [Publicación periódica sin identificar], 12 de diciembre de 1904, en [“Álbum de documentos de Price”].

⁴⁰ Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 50-56.

Lo que parecía ser un asunto circunstancial, a la larga terminó siendo un asunto de fondo. Price ya no estaba vinculado ni tenía injerencia en las decisiones que se tomaban en la Academia. Como él mismo lo reconoció años después, “tuvo a bien el gobierno nombrar a otra persona de mayores méritos artísticos para que dirigiera el instituto, lo que para el que suscribe fue muy satisfactorio, librándose así de la rivalidad profesional”⁴¹. Aunque en tal rivalidad se puede suponer la existencia de desavenencias personales y fricciones de índole político, también se advierte un proceso de definición del campo musical en el que un músico aficionado como Price, con un papel tan importante en la estructuración de la vida musical en el siglo XIX, perdía peso en el siglo XX. Su estatus en el medio musical había recibido duras críticas por reconocer en él más a un administrador que a un músico, aunque años antes el mismo Alarcón había destacado sus dotes para guiar un instituto musical ante la incapacidad de cualquier otro músico que se hubiera dado a la tarea de consolidar un proyecto equivalente⁴².

El nombramiento de Alarcón como director traía el reconocimiento de una figura pública que encarnaba, según los términos de la época, a un verdadero “artista”. De sus estudios en los Conservatorios de París y Leipzig había obtenido las credenciales más apreciadas para un medio cultural como el colombiano, que así mismo se sentía y se veía periférico⁴³. A través del viaje, como experiencia nodal en su formación, Alarcón había entrado en contacto directo con la fuente de conocimientos valorados y asumidos como genuinos y fidedignos para emprender una operación ideológica y práctica cuyo propósito era acoplar y encontrar sentido a dichos conocimientos en el ejercicio de modificación de la realidad nacional.

En un tono conciliador, Alarcón pudo convocar tanto a antiguos profesores de la Academia, entre ellos a Cifuentes, como a aquellos que habían entrado en abiertas tensiones con Price, entre ellos Uribe Holguín y Martínez Montoya. Sin embargo, a los pocos meses, tuvo que ausentarse de la ciudad a atender sus negocios personales en la costa atlántica, dejando como director encargado a Martínez Montoya. Nuevamente se encendieron las disputas y un grupo de profesores, encabezado por Cifuentes, renunció. Para no desautorizar a sus colaboradores, el asunto no pasó a mayores –al menos por el momento– y Alarcón retomó la dirección al año siguiente⁴⁴.

⁴¹ Price, “Datos sobre la historia,” 644.

⁴² Honorio Alarcón, “La Academia Nacional de Música,” *El Correo Nacional*, 20 de diciembre de 1893, en [“Álbum de documentos de Price”].

⁴³ Un análisis sobre esta situación “periférica” en Marco Palacios, “La Regeneración ante el espejo liberal y su importancia en el siglo XX”, en *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*, ed. Rubén Sierra, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002), 261-78.

⁴⁴ Estos hechos están relatados en Honorio Alarcón, *En defensa de una escuela* (Bogotá: Imprenta de El Liberal, 1912), 67-72.

Al entrar como profesor de la Academia, Uribe Holguín asumió algunas clases de violín, propuso la creación de la orquesta y, tras la renuncia de Cifuentes, se encargó de las clases de teoría. No tardó en desechar el texto de armonía que Cifuentes había publicado a instancias de Price, hecho que generó un distanciamiento entre ambos músicos⁴⁵. Poco después, ante rumores de cierre de la institución debido a las menguadas arcas nacionales, Uribe Holguín y Martínez Montoya idearon un concierto de gran despliegue para finalizar el año⁴⁶. Estudiantes y profesores se presentaron en el Teatro Colón. Gracias al desempeño de Uribe Holguín como director de la orquesta (IMAGEN 6-3) y a su aparición como nuevo compositor con el estreno de su *Victimae Paschali* para soprano, coro y orquesta –una “obra de efecto”, como él mismo la calificó– el presidente Reyes decidió otorgarle una beca para que completara sus estudios en Europa⁴⁷. Sus anhelos se cristalizaban finalmente no solamente por sus logros, sino por un conveniente parentesco que se había sellado con el matrimonio entre Emilia Amalia Reyes, hija del presidente, y Daniel Holguín, hijo de Jorge Holguín, como hemos mencionado, tío del compositor y mano derecha del general. Uribe Holguín viajó a París y a mediados de 1907 estaba inscrito en la Schola Cantorum.



IMAGEN 6-3. Orquesta de la Academia Nacional de Música, dirigida por Guillermo Uribe Holguín, ca. 1906. Copia fotográfica sobre papel, en Honorio Alarcón [Álbum de documentos y recortes de prensa], Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.

⁴⁵ Bermúdez, “Santos Cifuentes”, 3.

⁴⁶ Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 52-3.

⁴⁷ Restrepo Jaramillo, *Genealogías de Antioquia, Colombia*, consulta: enero 15 de 2014, <http://gw.geneanet.org/ivanrepo>.

Luego de dicho concierto Uribe Holguín contestó los comentarios que lanzó un crítico bajo el seudónimo de Ohla (de quien nada sabemos) y la correspondiente respuesta de Antonio Quijano Torres (1875-1947), un escritor liberal y tertuliano de la Gruta Simbólica, grupo literario que, a diferencia de la Gruta de Zaratuza, dedicó sus desparpajados despliegues de creatividad a los apuntes poéticos epigramáticos y los chispazos de humor coloreados de crítica social y acompañados no pocas veces de alguna pieza musical de algunos de sus integrantes, entre los más sobresalientes, Emilio Murillo y Martín Alberto Rueda (ca.1880-ca.1945)⁴⁸. Murillo y Rueda eran defensores y buenos exponentes de música nacional, pero dentro de los límites de lo que se comenzaba a rotular como música popular. Uno de los testimonios más claros sobre el cambio en el uso de estos términos es el comentario con el que Alarcón avaló la idea de una “música popular nacional” luego de escuchar las interpretaciones de la estudiantina que organizó Murillo hacia 1907⁴⁹.

Consciente de encarnar una figura de cambio, Uribe Holguín entró a terciar con Olha y Quijano Torres. La tarea había que emprenderla tanto en la práctica musical como en la crítica. No por azar tituló su serie de artículos “Nuestra música y nuestros críticos”⁵⁰. En el primero de ellos acusó a Quijano Torres de asumir con ligereza la materia a la que se refería con tanta autoridad. Tal vez fue una de las primeras ocasiones en el país que se usó la expresión “modernismo” a propósito de varios compositores cuyas obras se desconocían o habían llegado solamente como títulos en textos de historia musical y enciclopedias: d’Indy y Debussy, a quienes añadió una pléyade franceses como Gabriel Fauré (1845-1924), Ernest Chausson (1855-99), Maurice Ravel (1875-1937), Déodat de Séverac (1872-1921), Paul Dukas (1865-1935) y Sylvio Lazzari (1857-1944). Según Uribe Holguín, en Colombia se atacaba “a los modernos diciéndoles armonistas rebuscados y qué sé yo que más sin conocer sus obras”⁵¹.

Pero no se trataba solamente de desconocimiento de repertorio sino de carencia de conocimientos musicales para asumir la crítica musical. En este punto destrozó las opiniones de Quijano sobre su *Victimae Paschali*. Para Uribe Holguín, su contendor no usaba adecuadamente el vocabulario técnico-musical; no sabía qué era un motivo, un sujeto y un contra-sujeto, un episodio y notas de paso como elementos discernibles en una fuga. Si Quijano Torres creía haber escuchado un coral en la obra de Uribe Holguín, el compositor no había escrito un coral. Los motivos del

⁴⁸ Jaime Cortés Polanía, *La música popular y nacional colombiana en la Colección Mundo al día (1924-1938)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Unibiblos, 2004), 20.

⁴⁹ Alarcón, “Música popular nacional”.

⁵⁰ La serie incluye cuatro entregas publicadas en *El Nuevo Tiempo*, 8, 11, 12, 15 y 16 de enero de 1906.

⁵¹ Uribe Holguín, “Nuestra música y nuestros críticos. Las críticas musicales de Don Antonio Quijano Torres,” *El Nuevo Tiempo*, enero 8 de 1906.

supuesto coral, “no vienen con la debida oportunidad” según Quijano; algunos se “introducen como cuchillo a traición” y aquel supuesto motivo (que en realidad eran trémolos en los timbales) era “*destemplado, incoloro, horrísono, fuera de tonalidad*”. No había orquesta completa sino orquesta de principiantes, algo que corroboró Uribe Holguín, no sin señalar que para entonces no había conjunto orquestal en el país que pudiese entrar en comparación⁵².

Al referirse a la música nacional, Uribe Holguín desechó las piezas populares que se anunciaban y circulaban en hojas sueltas y en publicaciones periódicas como *Arte Nuevo*, revista que, a la sazón, dirigía Quijano Torres. Sin duda, estaban lejos de las figuras icónicas del nacionalismo inscrito en los dominios de “la buena música” para Uribe Holguín. El compositor buscaba la validez del nacionalismo en los rusos Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Sergei Rachmaninov (1873-1943), Modest Musorgsky (1839-81), Alexandr Borodín (1833-87) y otros menos mencionados como Karl Davydov (1838-89) y César Cui (1835-1918); en el checo Antonin Dvořák (1841-1904), cuyo periplo por Estados Unidos marcó un hito en la idea del nacionalismo musical norteamericano; y en el español Felipe Pedrell (1841-1922).

Tras hacer un análisis de otros escritos que Quijano Torres había publicado en *Arte Nuevo*, Uribe Holguín llegó a una conclusión contundente: no había nada en ellos que se refiriera a la música propiamente dicha. El efecto de sus palabras era demoledor. Tal vez nunca antes alguien había hecho tan extenso gesto crítico de índole musical y plagado de tantas referencias concretas en una publicación periódica colombiana. “Sin haber salido del país y sin bibliotecas no se puede apreciar la marcha del arte desde nuestra capital”, le recordó Uribe Holguín a Quijano Torres. Algo peor sucedía con la “música antigua” en la que el canon musical encontraba sus raíces. Uribe Holguín se preguntó si Quijano Torres habría tenido la oportunidad de escuchar motetes de Tomás Luis de Victoria (ca.1548-1611) o de Cristóbal de Morales (ca.1500-53), obras de Giovanni Gabrieli (ca.1554/57-1612) o de Giovanni Perluigi da Palestrina (ca.1525-94). Y prosiguió con palabras aún más incisivas: “Yo no culpo al señor Quijano por esto, sería ridículo que lo hiciera, ojalá yo también conociera todo lo que deseo, no obstante que sí he oído *orquestas completas* de las que no existen en los Estados Unidos, según dicho señor y que he frecuentado bibliotecas estupendas y además, tengo mucho de lo que interesa conocer y que pongo a las órdenes de mi amigo Quijano”⁵³.

Una vez más identificado con miembros de la Gruta de Zaratustra, Uribe Holguín contribuyó con *Trofeos* en 1906, otra publicación pilar para los literatos modernistas. Publicó allí una crítica sobre la ópera *Els Pirineus* de Pedrell, comentario que le permitió establecer una amistad duradera con el compositor español. Pedrell sería un punto determinante en las ideas de Uribe

⁵² Resaltados en el original. Uribe Holguín, “Nuestra música y nuestros críticos”.

⁵³ Uribe Holguín, “Nuestra música y nuestros críticos”.

Holguín sobre la música nacional para la que siempre reclamaría una valoración en términos de un lenguaje universal, naturalmente, de arraigo europeo. En esta ocasión hizo alusión a su propia fama de músico “*innovador y exagerado revolucionario*” que debía ser excusada al abordar una obra estrenada cuatro años antes, en vez de ceder a la tentación natural de comentar las novedades francesas de Séverac o de Ravel⁵⁴.

En su escrito ratificó a Pedrell como “uno de los compositores más notables de la escuela moderna española”, es decir, no solamente a la producción de músicos vivos, sino una referencia a su estilo⁵⁵. Para ubicar a *Els Pirineus* en la escena musical contemporánea la contrastó con *Pelleas y mélisande* de Debussy y *Salomé* de Strauss. También señaló discretas pero notables influencias wagnerianas en el uso modesto del *leitmotiv*. Consideraba que era un modelo más que loable para la música nacional colombiana; en *Els Pirineus* “canta el alma nacional española” –dice Uribe Holguín– al igual que lo hace *Snegurochka (La doncella de nieve)* de Rimsky-Korsakov con la rusa. Su objetivo era muy preciso: sin mencionar sus nombres, condenar la idea de “una música popular nacional” así como el generalizado gusto por la zarzuela y las “vulgaridades del *verismo* italiano” desplegados en la ópera⁵⁶. De allí salían mal librados Murillo, el “apóstol de la música nacional”⁵⁷ y Cifuentes, formado a la sombra de la música italiana a través de Azzali. Pero no se apartaba de la idea extendida de que si España constituía el pasado cultural colombiano por antonomasia, sus modelos en el presente podían dar luces para emprender la creación de una música nacional. Uribe Holguín se convertía así en el primer músico que de manera más coherente e informada en el país, reflexionaba sobre el nacionalismo musical desde las corrientes del canon tamizado vía Francia y España, antes de la Primera Guerra Mundial.

Las disputas por la Academia

Como hemos dicho, en 1907 Uribe Holguín viajó a París. Le siguió Alarcón (IMAGEN 6-4) a inicios de 1909 con el triple propósito de atender sus negocios personales, de conocer nuevos métodos de enseñanza musical y de finiquitar la compra de tres pianos para la Academia. Con el nuevo retiro de Alarcón, Martínez Montoya asumió una vez más como director interino. Sin embargo, el panorama político estaba por dar un viraje inesperado. A mediados de 1909 cayó el régimen de Reyes, asumió como designado Jorge Holguín y días después entregó la presidencia al general Ramón González Valencia (1851-1928). Cifuentes urdió el regreso de Price a la dirección por

⁵⁴ Los resaltado en el original. Guillermo Uribe Holguín, “Los Pirineos de Felipe Pedrell,” *Trofeos* 4 (1906): 107.

⁵⁵ Uribe Holguín, “Los Pirineos de Felipe Pedrell”, 106.

⁵⁶ Uribe Holguín, “Los Pirineos de Felipe Pedrell”, 109.

⁵⁷ Cortés, *La música popular y nacional colombiana*, 86.

intermedio del político conservador José Vicente Concha (1867-1929), con quien mantenía una cercana amistad y quien había sido personaje influyente en el nombramiento de González⁵⁸. El hecho sorprendió a profesores y estudiantes desencadenando el retiro del círculo que respaldó a Alarcón, Uribe Holguín y Martínez Montoya⁵⁹.

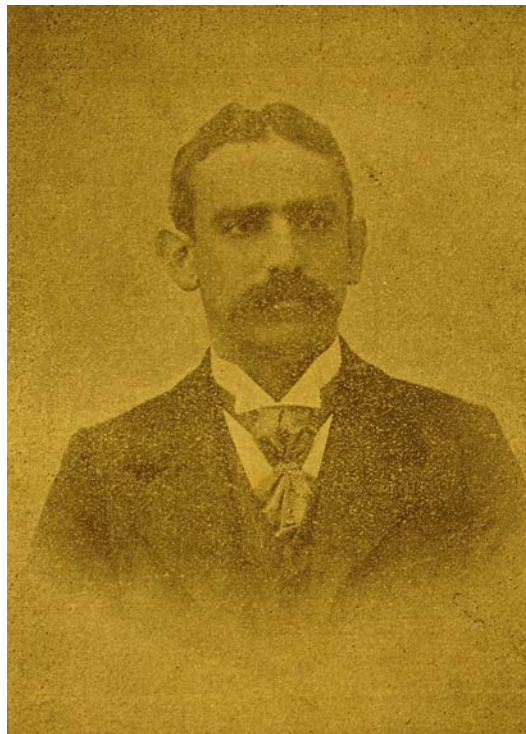


IMAGEN 6-4. Honorio Alarcón, *Colombia Artística*, septiembre de 1909, en Honorio Alarcón [Álbum de documentos y recortes de prensa], Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.

En sus escritos, especialmente en su informe de septiembre al Ministro de Instrucción Pública y en su discurso de final de año, Price entregó una imagen desoladora de la institución que recibió⁶⁰. Aunque ni el antiguo reglamento ni los planes de estudios se habían derogado, ninguno se cumplía. La diferenciación entre estudiantes becados, pensionistas y medio pensionistas no se reflejaba en los mecanismos de admisión. Las clases de piano tenían demasiados alumnos en detrimento de un énfasis en clases para otros instrumentos que permitieran formar instrumentistas

⁵⁸ Sobre el nombramiento de Price y la amistad entre Cifuentes y Concha ver Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, 57-58 y 67.

⁵⁹ José María Prado, “Academia Nacional de Música. El maestro Alarcón destituido,” *El Nuevo Tiempo*, 15 de septiembre de 1909; “Academia Nacional de Música”, *El Nuevo Tiempo*, 22 de septiembre de 1909, ambos artículos en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

⁶⁰ Jorge W. Price, “Academia Nacional de Música,” [hoja suelta] (Bogotá, Imprenta de la Luz, 24 de septiembre de 1909) y “Academia Nacional de Música” [Discurso de finalización de actividades anuales], diciembre de 1909, [recorte de prensa sin identificar] en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

capacitados para conformar una orquesta. No se llevaba un registro de asistencia y había faltas a la moral. Toda la rigurosa formalidad que caracterizó su dirección en la primera etapa se había borrado, por lo tanto, se imponía restablecer “orden, disciplina, progreso artístico y moral”, una buena prédica digna de la Regeneración. Para un católico ferviente como él, su regreso se daba por designio divino: “*El hombre propone y Dios dispone* – En el presente caso el hombre había propuesto no volver a las tareas musicales, pero Dios Nuestro Señor dispuso lo contrario”⁶¹. Price le hablaba a González Valencia, otro fervoroso creyente cuyo gobierno se conoció coloquialmente como “el año cristiano”⁶².

Según el informe de Price, se atravesaba por “una época de decadencia literaria, musical y docente”, con “teorías extravagantes [que] se revisten con ropaje de ciencia” cuyos efectos eran efímeros. Pero unas líneas más adelante apela una vez a “lo moderno” para la “música nacional”: en un sentimiento patriótico, la Academia aspiraba dedicarse a “salvar del olvido las bellezas melódicas nacionales y difundirlas, restaurarlas y ennoblecerlas por medio de los recursos modernos del arte”. Sin citar un compositor o siquiera una obra, dio un paso atrás al establecer un paralelo entre la “música moderna” y los indeseados efectos generados por la modernización material y técnica:

“Todo es movimiento vertiginoso, y de ahí que en la mayoría de las composiciones modernas (hablo en general puesto que existen muchas y honrosas excepciones) se encuentra tanta transición constante de tonalidades que hacen que el sentido musical se halle siempre en una tensión nerviosa parecida a la que experimentan los viajeros en tren en los viaductos sobre los abismos o a la orilla de escarpados precipicios. No faltan espíritus que gozan con estas espeluznantes sensaciones, pero declaro que yo no participo de su entusiasmo, a la vez que puedo casi asegurar que la inmensa mayoría de la humanidad tampoco puede apreciar esas extravagancias musicales de ciertos cerebros privilegiados, que pertenecen a un Olimpo musical al cual se le ha negado la entrada a la mayoría de los mortales”⁶³.

Reclamaba seguir una tradición ya conocida que tenía ganado un público. Para Price, las actividades y la crítica musical de Uribe Holguín se reducían a una moda más que a resultados decantados de la ciencia y el arte. Si la música estaba llamada a “la civilización y el progreso” de los pueblos, compositores e intérpretes no podían enclaustrarse en un repertorio que requería “trabajar en extremo el cerebro antes de moverse el corazón”⁶⁴. Acudiendo a la famosísima frase que varias décadas antes había pronunciado Verdi en medio de los acalorados debates sobre el apropiado

⁶¹ Price, “Academia Nacional de Música” [Discurso de finalización de actividades anuales], diciembre de 1909.

⁶² Jorge Orlando Melo, “De Carlos E. Restrepo a Marco Fidel Suárez: republicanism and governments conservadores,” en *Nueva Historia de Colombia*, vol. 3 (Bogotá: Planeta, 1989), reproducido en *Colombia es un tema* [pág. web del autor], consulta: diciembre 14 de 2013, http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/carlose_marco.pdf

⁶³ Price, “Academia Nacional de Música,” [hoja Suelta] (Bogotá, Imprenta de la Luz, 24 de septiembre de 1909).

⁶⁴ Price, “Academia Nacional de Música,” [hoja Suelta] (Bogotá, Imprenta de la Luz, 24 de septiembre de 1909).

estilo musical para la liturgia católica, "volved a lo antiguo y será un progreso", se restituyó la vieja orientación de la Academia⁶⁵.

Las acciones de Price en la Academia y sus escritos desataron un intenso debate por casi un año con varios artículos de prensa y hojas sueltas emplazadas en los muros de la ciudad, en los que desfilaron seudónimos por doquier (Deches, De Londa, Jurales ...). Martínez Montoya y Alarcón contestaron las acusaciones. No había nuevo reglamento pero se estaba trabajando en uno que permitiría cumplir con el propósito de "seguir los métodos de enseñanza que hoy se han adoptado universalmente". El supuesto incentivo a la "música nacional" de Price era sólo una ilusión para Martínez Montoya, sin antes haber instaurado una "Escuela seria de Composición"⁶⁶.

En los varios artículos que siguieron se destaca la réplica de José María Prado, profesor partidario de Uribe Holguín. Con ironía y sarcasmo, Prado desenmarañó la restitución del director como un asunto de una intriga política en manos Cifuentes a la que había cedido ingenuamente el presidente. En su opinión, las implicaciones eran desastrosas en el plano musical. La dualidad razón/corazón había que matizarla. En ella no se podía encubrir la falta de formación musical. La apreciación de la belleza artística podía tener dos vías: "Cuántas veces no sentimos la belleza de una obra sino después de que el entendimiento ha obrado un trabajo de análisis y raciocinio, y es entonces cuando la obra se nos presenta en toda su profunda y sublime belleza, y esto porque la inteligencia, como sucede bien, ha abierto las puertas del corazón. / No negamos que en muchas obras maestras su fuerza de expresión es tal que se impone al corazón sin necesidad de un trabajo intelectual que allí ya no se requiere". Para Prado las trabas que sufrieron en su momento la recepción de obras de compositores canónicos como Beethoven y Wagner, eran una demostración histórica de que lo "moderno" no era condenable *per se*. Para ilustrar la postura reaccionaria de Price, recurrió al poder de la anécdota: siendo aún alumnos de la Academia, hacia 1896, Uribe Holguín y Martínez Montoya habían interpretado la *Sonata en do menor para violín y piano op. 45* de Edvard Grieg (1847-1907) ante Cifuentes y Price, quienes declararon su desaprobación ante "armonías rarísimas y extravagantes!"⁶⁷.

En abril de 1910 Uribe Holguín regresó al país convertido en el primer músico colombiano en completar exitosamente un ciclo de formación en composición en una escuela de indudable prestigio internacional. Regresaba en medio de las celebraciones del Centenario de la

⁶⁵ Jaime Cortés, "Una lectura a la *Revista del Conservatorio* (1910-1911) en su centenario," *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 20 (2011): 118-19.

⁶⁶ Andrés Martínez Montoya, "Rectificación al informe del Sr. Director de la Academia Nacional de Música," Bogotá, Imprenta de Carteles, octubre 19 de 1909, en ["Álbum de documentos de Alarcón"].

⁶⁷ Todas las citas en José María Prado, "El solo de D. Jorge W. Price en la audición final de la Academia Nacional de Música," *El Nuevo Tiempo*, 29 de diciembre de 1909, en ["Álbum de documentos de Alarcón"].

Independencia, una reforma constitucional y unas difíciles elecciones presidenciales. Aunque el compositor no participó en el debate musical, su nombre siempre figuró en los escritos de sus copartidarios quienes lo “esperaban como único redentor”⁶⁸. Meses antes, Cifuentes ya había restablecido relaciones con Uribe Holguín luego del distanciamiento ocasionado por la mencionada renuncia en 1905. A inicios del mes de junio, en un intento por apaciguar a los detractores de Price, Cifuentes ofreció cederle las cátedras de composición y la dirección de la orquesta pero Uribe Holguín no aceptó pues su entrada a la institución estaba condicionada por el retorno de todos los profesores que habían renunciado en 1909⁶⁹.

El 7 de agosto salió victorioso Carlos E. Restrepo (1867-1937) como candidato presidencial de la Unión Republicana. Contra los cálculos de Cifuentes y Price, quedó derrotado Concha como candidato conservador. El 9 de agosto la *Gaceta Republicana* dio a conocer un memorial respaldado por más de 150 firmas de reconocidas personalidades públicas, en el que se denunciaban los desalentadores resultados de Price y se solicitaba el nombramiento de Uribe Holguín como nuevo director de la Academia⁷⁰. El mismo día Cifuentes y su círculo de profesores, en su gran mayoría profesores de la Academia Beethoven, enviaron una carta al electo presidente recordando que Price había sido “el fundador y sostenedor” de la institución en sus primeros 18 años y el responsable de introducir en el país “métodos modernos” de formación musical. En la nota final se aclaró: “No se solicitaron firmas de periodistas ni de personas ajenas al Arte, porque consideramos que es a los profesores a quienes corresponde emitir su opinión en estas materias”⁷¹. Este nuevo viraje en la constelación del poder y en la opinión pública puso en jaque a Price y Cifuentes.

Price arremetió alegando que Uribe Holguín estaba incumpliendo el contrato de beca con el gobierno al rechazar el ofrecimiento de Cifuentes, y retando a quienes quisiesen ser evaluados frente a las destrezas del pianista Pedro Villa, uno de los músicos más visibles entre el cuerpo de profesores⁷². El 24 de agosto Martínez Montoya, Enrique Silva, Federico Corrales, José María Prado e Ismael Bolívar contestaron aceptando el desafío musical, pero planteándolo ahora entre todos los

⁶⁸ Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 79.

⁶⁹ Uribe Holguín, *Vida de un músico*, 78; Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, 58-59.

⁷⁰ Citado en Jesús Duarte y Jaime Neira, “Guillermo Uribe Holguín: visionario pedagogo,” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37, 53 (2000): 41.

⁷¹ Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, 65.

⁷² No hemos localizado esta hoja suelta titulada “La dirección de la Academia Nacional de Música” pero en la respuesta se cita su contenido. Ver Andrés Martínez Montoya, E. Silva R., F[ederico] Corrales S., José María Prado e Ismael Bolívar, “Contestamos al Señor Jorge W. Price,” [Hoja suelta], Bogotá, Imprenta de Medina e Hijo, 21 de enero de 1910, en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

profesores de la Academia y aquellos que habían renunciado casi un año antes⁷³. Con la anuencia de Uribe Holguín, su nombre también se incluyó. Cifuentes lo recibió como un desafío personal con su antiguo discípulo y envió a Price todas sus obras y textos teóricos quien propuso someterlos a evaluación por “una autoridad competente”, la Royal Academy of Music en Londres⁷⁴. Días después Uribe Holguín aclaró que se trataba de un “torneo” colectivo en el que se demostrarían conocimientos prácticos y teóricos; no estaba dispuesto a poner en consideración su obra ya juzgada en Europa por “autoridades no discutidas”, sino demostrar públicamente sus capacidades como profesor junto a todo el cuerpo de profesores que lo respaldaba⁷⁵. A los pocos días José María Prado y Federico Corrales hicieron la misma aclaración⁷⁶.

Habría que esperar la posesión de Restrepo y la conformación de su gabinete. En el mes de octubre Pedro María Carreño (1874-1946), el nuevo Ministro de Instrucción Pública, solicitó expresamente a Uribe Holguín la elaboración de un nuevo reglamento para la Academia y le pidió que asumiera la dirección de la misma⁷⁷. Sin demora, el compositor entregó un documento por el que, adoptado por decreto presidencial y sin modificaciones, se transformó la Academia en Conservatorio Nacional de Música⁷⁸. Vía Uribe Holguín, el canon musical en la versión de d’Indy que gobernó la Schola Cantorum, se impuso en los estudios musicales y el ámbito del concierto público.

En buena parte del medio musical ya era una opinión difundida que la profesionalización no podía conducirse bajo las reaccionarias ideas regeneradoras ni tampoco bajo la perspectiva de un músico aficionado. Por más de que Cifuentes podía tener intereses comunes con Uribe Holguín y Alarcón, su esfuerzos por mitigar el conflicto entre Price y todos los seguidores de Uribe Holguín, fueron totalmente infructuosos. Fiel a su mentor, quedó en medio de dos fuegos. Entretanto, Uribe Holguín le entregó al republicanismo un conveniente discurso reformista. Las banderas de la “música moderna” y el “modernismo musical”, según las connotaciones que hemos mencionado, ganaron esta batalla.

⁷³ Martínez Montoya et al. “Contestamos al Señor Jorge W. Price.”

⁷⁴ Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, 59- 61.

⁷⁵ Guillermo Uribe H., “Torneo Musical,” *Gaceta Republicana*, agosto 30 de 1910, en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

⁷⁶ José María Prado y Federico Corrales, “Aclaración,” [Hoja suelta] (Bogotá: Imprenta de Medina e Hijo, 31 de agosto de 1910) en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

⁷⁷ Uribe Holguín, *Vida de un músicos*, 83.

⁷⁸ “Reglamento del Conservatorio. Decreto Número 915 de 1910 (17 de octubre),” *Revista del Conservatorio*, 1 (1910): 5-10.

En los planos musical, social y político Uribe Holguín se situó por encima de Price y Cifuentes. Alarcón lo respaldaba pero a la vuelta de menos de dos años ambos quedarían enfrentados en un nuevo debate. Para Uribe Holguín no había dilema entre lo que hoy llamaríamos el universalismo musical y el nacionalismo musical, ni tampoco entre la música moderna y la música nacional. La brecha que se esforzó en esclarecer diferenciaba tajantemente “la buena música” -nacional o no- de la “música popular” y, naturalmente, de la “música popular nacional” como expresión local. La familiarización con las vanguardias musicales tardaría aún varias décadas en venir.

Como hemos visto, todos estos elementos se decantaron en la práctica musical, en la composición de algunas obras, en la acción institucional, en la elección de repertorio para interpretarse en el concierto público y en el uso de la palabra como moldeadora de opinión. La imagen pública de los músicos ligados a unas prácticas específicas, en gran parte se construyó a través de los textos que hemos citado aquí. En ellos expusieron sus valores, sus intereses, sus conveniencias ideológicas y políticas. Fue a través de artículos que Uribe Holguín y sus seguidores ganaron el debate. Aunque las tensiones continuaron, si damos créditos a los testimonios del hijo de Cifuentes, todo ese ciclo concluyó con unas pocas palabras; cuando cuestionaron las decisiones del presidente Restrepo, parecer ser que no dudó en responder: “Yo no sé hacer empanadas, pero sí sé dónde las hacen buenas”⁷⁹.

La polémica Alarcón-Uribe Holguín

En el número inaugural de la *Revista del Conservatorio*, publicado en diciembre de 1910, Uribe Holguín escribió sobre Alarcón, quien aún permanecía en París:

“El nuevo rumbo de los estudios musicales en este país data de los días en que, salido del Conservatorio de Leipzig, Alarcón comenzó a difundir entre sus discípulos el conocimiento de la buena música y a introducir verdadera seriedad en los estudios.

Enviamos al insigne artista nuestro cordial saludo y ponemos a sus órdenes las columnas de esta *Revista*. No dudamos de que Alarcón a su regreso prestará sus valiosos servicios al instituto que dirigió con tanto tino”⁸⁰.

En el mismo número se anunció el primer concierto de la Orquesta del Conservatorio con un programa adaptado a la reforma paulatina en los repertorios, ante todo obras completas del repertorio sinfónico⁸¹. Para abril de 1911 se anunció el segundo concierto en el Teatro Colón y se

⁷⁹ Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, 67.

⁸⁰ “Honorio Alarcón”, *Revista del Conservatorio*, 1 (1910): 15-16.

⁸¹ *Revista del Conservatorio*, 1 (1910): 3.

publicaron los correspondientes comentarios al programa⁸². Fue una ocasión propicia para el debut de la pianista Lucía Gutiérrez de Uribe (1887-1925) quien había contraído matrimonio en París con Uribe Holguín. La señora Gutiérrez de Uribe no solamente había nacido, vivido y estudiado en Europa, sino que hacía poco menos de un año había pisado por primera vez suelo colombiano en compañía de su esposo. Era hija de Antonio Gutiérrez Plata, socio y representante en Francia de la casa Samper Uribe & Cia., una empresa a cargo de negocios de importaciones y exportaciones a la que también estuvo vinculado Guillermo Uribe, padre del compositor⁸³. Sus lazos y sus credenciales musicales la convertían, sin duda, en un personaje atrayente para el medio bogotano, tal vez solo equiparable a la ya mencionada pianista Teresa Tanco de Herrera.

A los pocos días del concierto se publicó una reseña, firmada con las iniciales H. S., en la que se elogiaron las destrezas de Gutiérrez de Uribe comparándolas brevemente con “la vieja escuela de Leipzig”, una alusión directa a los estudios realizados por Alarcón en el Conservatorio de la ciudad alemana. Se consagraba así una nueva figura mediante un paralelo con “el Rubinsthein [sic.] americano” según un elogio que recibió Alarcón luego de un concierto en Bogotá realizado en 1902⁸⁴. Aunque no hemos localizado la reseña sobre el concierto de Gutiérrez de Uribe, por Uribe Holguín sabemos que el artífice del mismo fue Hernando Santos Montejo (1883-1921), el mayor de cinco hermanos que se robustecían como núcleo familiar de destacados e influyentes periodistas, empresarios de prensa, políticos y años después presidentes, con una presencia que se prolonga hasta la actualidad a través de varios de sus descendientes, entre ellos un Premio Nobel de Paz⁸⁵.

⁸² [Guillermo Uribe Holguín], “Comentarios al programa,” *Revista el Conservatorio*, 4 (1911) 53-54.

⁸³ Charles Bergquist, *Coffee and Conflict in Colombia*, 166.

⁸⁴ *El último triunfo de Honorio Alarcón* (Bogotá: Imp. de Luis M. Holgín, 1902), 5.

⁸⁵ Hernando Santos (1883- 1921) tuvo vocación literaria. Gustavo (1892-1967), el menor de los hermanos, estudió en Schola Cantorum como Uribe Holguín, pero su carrera de pianista se frustró en su primer y único concierto ofrecido en Bogotá en 1915. Se dedicó a realizar crítica de arte y ocasionalmente crítica musical. Llegó a ocupar cargos públicos en el campo educativo y cultural, e incluso la alcaldía de Bogotá en 1938 así como otros en el cuerpo diplomático. Más conocidos son Eduardo (1888-1974) y Enrique (1886-1971) quienes se destacaron en el periodismo y la política. El primero llegó a ser presidente en entre 1938 y 1942. El segundo incursionó en la política en los años 1910 para luego dedicarse a su célebre columna de opinión, “La danza de las horas”, que sostuvo por varias décadas bajo el seudónimo de Calibán en el diario *El Tiempo*, propiedad de la familia. Guillermo se dedicó a la administración industrial y comercial. Para detalles sobre la familia hasta los años 1920 ver Enrique Santos Molano, *Los jóvenes Santos* (Santafé de Bogotá: Fundación Universidad Central, 2000). Datos adicionales sobre el papel de Gustavo en el mundo de las artes en Gil Araque, “La ciudad que En-canta”, 87 n255.

Las opiniones de Santos tenían gran peso al provenir de una persona con gran reputación intelectual afianzada en los mismos valores de una élite cosmopolita a la que pertenecían, por distintos cambios y con diferentes estatus, Uribe Holguín y Alarcón. Los lazos del compositor estaban bien asentados en Bogotá y el poder político central de corte conservador. Como lo afirmó en su autobiografía, su “familia ocupaba el alto rango social que siempre conservó”⁸⁶.

Alarcón era representante de una élite liberal del departamento del Magdalena que constantemente salvaguardaba sus intereses económicos y políticos en la capital⁸⁷. Luego de varios años de permanencia en Inglaterra, Santos había llegado al país forjando un buen nombre como traductor oficial, traductor de literatura inglesa y pedagogo. Aunque lo suyo no era la música, ya se había aventurado a realizar comentarios musicales. En medio del

mencionado debate en contra de Price, se sumó a las tantas voces a favor de Alarcón, Andrés

Martínez Montoya y Uribe Holguín⁸⁸. Amigo personal del director del Conservatorio, saludaba ahora el haber podido escuchar a Gutiérrez de Uribe como solista en la interpretación del *Concierto en la menor para piano* de Grieg, la *“Toccata”* de la suite *Pour le piano* de Debussy y el *Estudio en do menor opus 10 No. 12* de Chopin, obras insertas en un programa completado con piezas orquestales de Gluck, Fauré, Schubert y Haendel (IMAGEN 6-5).

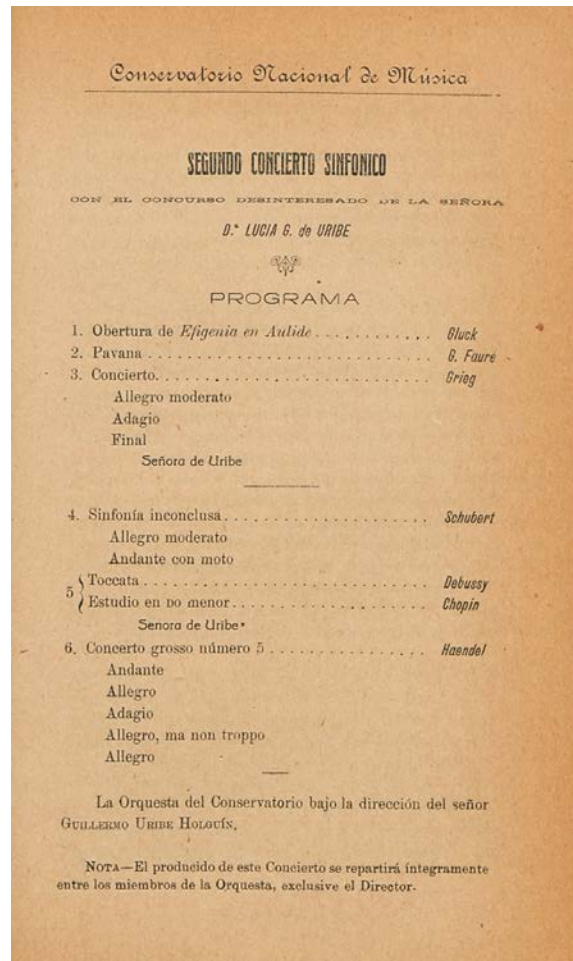


IMAGEN 6-5. Programa del “Segundo Concierto”, *Revista del Conservatorio* 4 (1910): [50b].

⁸⁶ Uribe Holguín, *Vida de Un Músico Colombiano*, 21.

⁸⁷ Alarcón desempeño algunos cargos políticos pero, ante todo, se ocupó de sus negocios de herencia familiar ligados muy seguramente a la actividad ganadera, bananera y de importaciones y exportaciones. Aún no tenemos un buen trabajo biográfico sobre el pianista.

⁸⁸ Hernando Santos, “Críticos nuevos,” *Gaceta Republicana*, junio 17 de 1910, 2. Reproducido en Santos Molano, *Los jóvenes Santos*, 47-48.

A su llegada a Bogotá, a finales de 1911 o inicios de 1912, Alarcón fue advertido por sus discípulos y amistades cercanas sobre breve comentario de Santos. La alusión a “la vieja escuela de Leipzig” amenazaba con aminorar su reputación cuando las distinciones entre lo viejo y lo nuevo, “lo antiguo” y “lo moderno”, no solamente planteaban una simple escisión cronológica, sino que podía tener toda una carga peyorativa dentro de una creciente diferenciación generacional y una viva competencia por el poder institucional. Los esfuerzos de Uribe Holguín y de Santos por apaciguar un posible debate ante “un desliz que no era para tanto”⁸⁹, fueron infructuosos. Uribe Holguín era buen exponente de la emergente Generación del Centenario, un grupo diverso pero ciertamente consciente y promotor de sí mismo. En 1918 Luis Eduardo Nieto Caballero (1888-1957) lo incluyó en sus semblanzas de aquellos jóvenes “que empezaron a hacerse conocer unos años antes o unos años después de la gran fecha [...] y que tienen adquirido cierto nombre o representan para el país una esperanza”⁹⁰. Tal esperanza también estaba encarnada por personajes como el político Enrique Olaya Herrera (1880-1937) y varios de los Santos, cercanos y/o comprometidos con el republicanismo del presidente Restrepo, quienes vieron en Uribe Holguín una personalidad decisiva para asumir los destinos musicales nacionales.

Los elogios mutuos entre ambos músicos se volcaron repentinamente en duras recriminaciones. En uno de sus primeros artículos Alarcón escribió: “la vieja escuela de Leipzig’ ha sido declarada muerta desde hace treinta años por un caballero de esta ciudad, cuyo modo de pensar en cuestiones de arte, no tomaríamos en cuenta, si no fuera por que, según se asegura, bajo las iniciales con que acostumbra firmar, se esconden otras que corresponden a las del verdadero autor de sus escritos, persona ésta, de elevada posición en las esferas musicales de la capital”⁹¹. La persona “de elevada posición en las esferas musicales de la capital” evidentemente era Uribe Holguín. No se esperaba que una mujer como Lucía Gutiérrez hubiese escrito algo al respecto, y por supuesto, nada escribió. El compositor se encargó afilando su pluma con una provocadora rectificación: “Sería aconsejarle al Sr. Alarcón que no se fiara siempre de las afirmaciones que le hagan. En esta vez le han asegurado lo que no es: sí fue el caballero cuyas iniciales figuraban en el artículo en que se encontraba la frase copiada, quien la escribió. Y por cierto, ese caballero [Hernando Santos] es de los que han sabido aprovechar sus viajes al Exterior, para refinar su gusto artístico, oyendo la mejor música y los mejores artistas ejecutantes de todas la nacionalidades y escuelas”⁹².

⁸⁹ Uribe Holguín, *Vida de Un Músico Colombiano*, 102-103.

⁹⁰ Luis Eduardo Nieto Caballero, *Colombia Joven. Primera Serie* (Bogotá: Arboleda y Valencia, 1918), 3.

⁹¹ Honorio Alarcón, *En defensa de una escuela* (Bogotá: Casa editorial de “El Liberal”, 1912), 12-13.

⁹² Uribe Holguín, *La defensa de una escuela* (Bogotá: Casa editorial de “El Liberal”, 1912), 16.

A lo largo de todo el debate se superpuso la dimensión personal con aquello que simbolizaban los polemistas: “escuelas” europeas como modelos para la cultura musical colombiana. En este contexto el término “escuela” no se empleó de manera unívoca, sino que osciló entre dos connotaciones: por un lado, la obvia filiación institucional (la Schola y el Conservatorio de Leipzig) y, por otro, la agrupación obras y compositores de acuerdo a correspondencias estilísticas en las que se cimentaron apreciaciones tantas veces trajinadas en los campos de la crítica, la historiografía y la teoría musical⁹³. Ya eran conocidas menciones a la “Escuela de Viena” con la trilogía Haydn, Mozart y Beethoven, o a la “Nueva Escuela Alemana” con Wagner, Liszt y Berlioz como sus padres espirituales. Esta segunda connotación era más clara para los lectores por sus implicaciones en la definición de una música nacional. Como hemos visto, así ya se venía usando en Colombia desde finales del siglo XIX.

Alarcón no lanzó sus críticas iniciales hacia Uribe Holguín, sino hacia los fundamentos de su proyecto, los preceptos scholistas. En sus primeros dos artículos hizo una breve reseña histórica de la Schola en el contexto de los estudios musicales franceses así como una síntesis biográfica de d’Indy. No encontró objeción en los antecedentes ni en su fundación como institución de vocación religiosa cuyo objetivo era restituir y difundir el antiguo repertorio con base en modelos del canto gregoriano y el estilo musical avalado en la Contrarreforma y ejemplificado en la polifonía palestriniana. Sin embargo, puso en duda la conveniencia de los cambios introducidos por d’Indy cuando éste asumió la dirección y convirtió a la Schola en centro equiparable al Conservatorio de París, ampliando los estudios a todas las áreas de la práctica musical. Según el pianista, al desviarse “del camino que se había trazado, invadiendo el campo de lo profano”, y querer crear una “*Escuela de arte ideal*, como la llamó su eminente Director”, cayó en la simple formulación de un programa quimérico, nada más que un “ideal irrealizable, por desgracia”⁹⁴.

Para el Uribe Holguín era mucho más útil y aleccionador establecer normativamente la función del arte y el carácter ideal del artista que discurrir sobre su origen y su esencia religiosa, elementos que asumía como colaterales en la personalidad de d’Indy. Las definiciones sobre los orígenes y la naturaleza del arte de su maestro le eran convenientes cuando las llevó a su carácter permanente, elementos centrales en la configuración del canon musical. Para d’Indy “el verdadero fin del arte es educar gradualmente el espíritu de la humanidad, *servir*, en una palabra, en el sentido del sublime *dienen* que Wagner pone en boca de Kundry arrepentida, en el tercer acto de *Parsifal*”⁹⁵.

⁹³ Robert W. Wason, “*Musica Practica: Music Theory as Pedagogy*,” en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 67.

⁹⁴ Los resaltados en el original. Alarcón, *En defensa de una escuela*, 6 y 8.

⁹⁵ Los resaltados en el original. D’Indy, “La ideal escuela de arte. El modelo que debemos seguir,” 68.

Y en el curso de composición añadió: “alimentar el alma de la humanidad, hacerla vivir y progresar con obras artísticas imperecederas”⁹⁶.

La coherencia y dimensión de las explicaciones de d’Indy eran más que cautivadoras para Uribe Holguín y convenientes en el contexto del positivismo que acogió Restrepo como presidente. El sentido histórico de dicho progreso era una adaptación proveniente de la primera sociología. Como antiguo estudiante de leyes, d’Indy no había desconocido el positivismo ni sus raíces en el pensamiento científico. Si la matriz teórica de Comte sobre las transformaciones de la sociedad entregaba un esquema tan claro como contundente en su *Cours de philosophie positive*, d’Indy formuló una explicación totalizadora de transformaciones musicales en una singular síntesis de historia y teoría en su *Cours de composition*. En este caso las convicciones religiosas hilaron un modelo que tomaba como punto de partida el canto gregoriano, en conformidad con la visión católica que veía en la edad media “el pináculo de la civilización cristiana” occidental⁹⁷. La teoría y el análisis le daban su carácter de discurso científico y, de paso, los fundamentos para la apreciación estética.

Para la “buena música” definida como arte liberal, d’Indy estableció una jerarquía entre los llamados a pertenecer al mundo de los “artistas”. La jerarquía quedaba encabezada por la figura del compositor, el intérprete, el crítico musical y finalmente el público. Esto significó una tajante división entre el músico artista, el músico profesional, el aficionado y el músico de oficio sin formación académica. La visión canónica, una vez más, reaparece aquí matizada en tres nociones fundamentales para la comprensión estética e histórica del arte, y para plantear un claro orden entre los músicos de acuerdo a d’Indy: el genio (el conjunto de facultades del alma en su más alta expresión, es decir, el compositor), el talento (el conjunto de facultades que permite asimilar las creaciones del que posee genialidad creativa pero que no tiene la capacidad para crear obras verdaderamente originales, es decir, el intérprete) y el gusto (la aptitud para discernir las cualidades o defectos en las obras de otros y en las propias, y de apreciarlas bajo un juicio crítico ecuánime, es decir, la función del músico como crítico)⁹⁸. En esta escala Alarcón era un intérprete, un virtuoso del piano que afirmaba tener conocimientos en composición, pero que nunca hubiese podido ser reconocido como compositor. Tan solo una obra suya se dio a conocer públicamente,

⁹⁶ “[...] nourrir l’âme de l’humanité, et de la faire vivre et progresser par de la durée des oeuvres,” en Vincent D’Indy, *Cours de Composition Musicale*, vol. 1 (París: Durand et Fils, 1903), 9.

⁹⁷ Andrew Thomson, *Vincent D’Indy and His World* (Oxford / New York: Clarendon Press / Oxford University Press, 1996), 85 y ss.

⁹⁸ D’Indy, *Cours de Composition Musicale*, 14–17.

una corta pieza para piano creada a la sombra del pensamiento musical decimonónico: *Album Blatter No. 1*⁹⁹.

Dicha tripartición traería otra división aún más importante en el distanciamiento entre Alarcón y Uribe Holguín: arte versus profesión. Los fines que D'Indy veía para la música solamente se cristalizarían si el músico concebido como artista se despojaba del orgullo e interés personal apelando a la sinceridad inherente al “verdadero arte”. Uribe Holguín desplazó lo religioso a un segundo plano para darle fuerza a los elementos de mayor peso en un discurso histórico: las obras musicales como obras artísticas que no perdían vigencia con el paso del tiempo y que, por consiguiente, podrían cumplir cabalmente con su misión pedagógica para la humanidad. El término artista quedaba reservado para aquellos que comprendieran y asumieran la práctica musical como una manifestación del espíritu materializada en un dominio impecable de las técnicas de composición e interpretación musical. Esta visión identificaba al músico como instrumento de una fuerza superior en contraposición a algunas convenciones románticas que hacían énfasis en su individualidad.

Alarcón dedicó varias líneas para discutir esta postura puesta de manifiesto en la enseñanza musical. Para ello hizo un paralelo entre los estudios en la Schola y el Conservatorio de Leipzig. La distinción entre arte, por un lado, y oficio y profesión por otro, se reflejó cabalmente en el plan de estudios de la Schola a través de una sencilla estructura dividida en dos grados. El primer grado correspondía al oficio, “la parte mecánica que es necesario, que es indispensable poseer a fondo, cuando uno se cree llamado a la carrera artística”¹⁰⁰. Para Alarcón esa enseñanza del primer grado “no difiere en nada de la que ya conocemos: ejercicios mecánicos, estudios, etc., para todos los alumnos; música italiana de los siglos XVIII y XIX para el canto; conciertos, etc., para los instrumentistas.”¹⁰¹

No tardó Uribe Holguín en encontrar puntillosamente diferencias. Para los pianistas contrapuso el sistema de enseñanza expuesto en las conferencias de Blanche Selva (1884-1942) traducidas para la *Revista del Conservatorio*¹⁰²; para los instrumentistas, además de los conciertos, llenó de contenido el “etc.” de Alarcón con *suites*, partitas y “Bach principalmente, en primer término”; y para los cantantes amplió el repertorio de estudio de los italianos de los siglos XVIII y

⁹⁹ Honorio Alarcón, *Album Blatter No. 1* ([s;d]).

¹⁰⁰ D'Indy, “La ideal escuela de arte. El modelo que debemos seguir,” 67.

¹⁰¹ Alarcón, *En defensa de una escuela*, 11.

¹⁰² Blanche Selva, “Conferencia. Sobre el arte, la interpretación musical y sobre la técnica del piano, dictada en san Juan de luz el 13 de octubre de 1910 [Texto Original: ‘Causerie Sur l’Art, Sur l’Interprétation Musicale et La Technique Du Piano’, *Tablettes de La Schola*, Oct-Nov (1910)],” trad. de Andrés Martínez Montoya, *Revista del Conservatorio*, no. 5, 6, 7, 8 (1911): 74-79; 83-85; 108-11; 118-24.

XIX, mencionado por Alarcón, a Bach, Haendel “con sus antecesores y sucesores”, Lully, Rameau, Gluck, Monteverdi, Alexandro Scarlatti y “todos los italianos de los buenos tiempos”. No desaprovechó la oportunidad para, de paso, hacer una crítica: “O estoy muy mal informado, o jamás se oyó aquí, en tiempos que ahora se lamentan, sino música de la malísima época italiana: Bellini, Donizetti, etc. y canciones abominables de toda clase de procedencias”¹⁰³.

Para el segundo grado Alarcón señaló como fuente privilegiada el *Cours de composition* de d’Indy, en el que reconoció una obra de gran erudición y mérito. Era el material básico para el estudio del arte: “[...] en donde termina el oficio, allí comienza el arte. Entonces la tarea de los profesores será, ya no más ejercicios de los dedos, de la laringe, de la escritura de los discípulos, de suerte de hacerles familiar la máquina que tendrán que manejar; sino formales el espíritu, el corazón, a fin de que empleen esta máquina en servicio de una obra sana y elevada y pueda así la mecánica adquirida contribuir a la grandeza y al desarrollo del arte musical¹⁰⁴”. Lo que para d’Indy era el núcleo de la formación espiritual indisociable de los atributos de belleza identificables en obras musicales sometidas a análisis minuciosos, para Alarcón era principalmente un tratado musical cargado de análisis e historia que podía indigestar y desalentar. La distancia entre oficio y arte, fundamental en d’Indy, quedó empañada en el lente de Alarcón.

Sus razones se situaban en su propio diagnóstico de la realidad social del músico y de la actividad musical definida en un gusto heredado del siglo XIX y coloreado por el surgimiento del mundo interdependiente a la buena música: la música popular. Si para Uribe Holguín, siguiendo a d’Indy, la música no era una profesión sino un arte, para Alarcón no había posibilidad de que un músico colombiano negara sus servicios para engrosar las filas de los conjuntos que amenizaban bailes, que daban soporte a la actividad teatral de óperas y zarzuelas, y que ahora entraban tímidamente en el mercado de la música grabada principalmente en manos de compañías norteamericanas. Si la música no era un negocio sino un medio de vida, ¿cómo podía vivir un músico colombiano solamente de tocar en los esporádicos conciertos de la Orquesta del Conservatorio y de dictar clases? Para Uribe Holguín era cuestión de tiempo. Finalmente se consolidaría las instituciones musicales protectoras de la “buena música”. La profesionalización del oficio era un paso decisivo, pero tan sólo el primer paso hacia el arte. El pianista usó comparaciones con los signos materiales de la modernización, una estrategia básica ya usada para desprestigiar las acciones del director del Conservatorio:

“Qué dirían los profanos en música si el Gobierno enviara a un joven dotado de excelentes disposiciones, a estudiar ingeniería en Europa y, a su regreso al país, quisiera probarnos sus conocimientos y espíritu progresista, emprendiendo la construcción de ferrocarriles elevados

¹⁰³ Uribe Holguín, *La defensa de una escuela*, 8-9.

¹⁰⁴ D’Indy, “La ideal escuela de arte”, 67.

y subterráneos en las calles de Bogotá, porque eso es lo más moderno que se ve en Nueva York, París y Londres?

Pero los sectarios de la *Schola* no entran en esta clase de razonamientos: su misión es decir y hacer todo lo que el gran Maestro [d'Indy] dice y hace, caiga bien o caiga mal, sin variar ni una coma.

Y a los gobiernos que quieren sentir la satisfacción de haber empleado bien su dinero, no les queda más camino que apoyar la construcción de ferrocarriles elevados y subterráneos en las calles de Bogotá”¹⁰⁵.

No dejó allí Alarcón su perorata frente a la “música moderna” y el “modernismo musical” como sinónimos de cambio acelerado, radical y en choque directo con la realidad local. En uno de sus artículos, dedicado especialmente al tema, constató la convivencia de estilos antiguos y modernos en la creación europea de la época, y descalificó a los compositores más innovadores, a su juicio, sujetos a un pensamiento creativo sin gobierno y sin ley alguna, comparándolos con el modernismo de las artes y la literatura:

“Para los modernistas se acabó todo aquello de leyes que rigen el encadenamiento de los acordes, la preparación y resolución de ciertas disonancias, las relaciones de las tonalidades, las cadencias, todo aquello, en fin, que considerábamos como factores importantes de la estética musical.

El modernismo en música son los caballos morados, los términos y frases rimbombantes, de fabricación especial, trasladados al pentagrama: el decadentismo aplicado a los sonidos”¹⁰⁶.



IMAGEN 6-6. “El maestro Honorio Alarcón en su salón de estudio”, *El Gráfico*, abril 17 de 1914, 650.

¹⁰⁵ Alarcón, *En defensa de una escuela*, 22.

¹⁰⁶ Alarcón, *En defensa de una escuela*, 24.

La polémica finalizó en medio de ataques personales. Alarcón no se apartó del todo de la escena pública. Meses después reaccionó con una propuesta que no prosperó: el Club de Bellas Artes, un centro para la pintura, la escultura, la poesía y la música que se financiaría a partir de lo producido en veladas lírico-literarias mensuales¹⁰⁷. Si consideraba que la aplicación de los preceptos de la Schola era un ideal irrealizable, se estrelló con que eran tan parcialmente realizables como la institucionalización de la música por fuera de la subvención estatal. En 1914 se anunció como “el fundador de la buena escuela de piano en Bogotá” organizando el Festival Chopin con un concierto en el que sus alumnas interpretaron únicamente obras del compositor polaco¹⁰⁸. En 1916 contribuyó a una velada lírico-literaria para organismos departamentales de beneficencia en su natal Santa Marta¹⁰⁹ y en 1917 actuó al lado de la Unión Musical, dirigida por Daniel Zamudio, a beneficio del Pabellón Juan E. Manrique¹¹⁰.

Uribe Holguín reprodujo y conservó la imagen de autoridad que para sí cultivó d’Índy como fuerza necesaria en contra del anarquismo. En Colombia este gesto se leyó como una dictadura. En una entrevista concedida para Antonio Quijano Torres y publicada en *El Gráfico*, Alarcón finalmente dio a conocer puntos centrales de un prometido reglamento para la Academia y que ahora proponía para el Conservatorio. Podría especularse que era un estímulo para crear nuevamente un debate o un diálogo en torno al Conservatorio en vísperas de las elecciones presidenciales. Propuso un cuerpo directivo con varios integrantes, entre ellos, músicos ajenos a la institución. Nada de ello surtió efecto.

En la prensa se afianzó el tono humorístico y la caricatura sarcástica en contra de Uribe Holguín, elementos que, paralelamente con escritos de diversa índole, contribuyeron a delinear una imagen negativa del compositor entre quienes se deleitaban con ligera y popular. Los títulos de los comentaristas en 1912 son elocuentes en sí mismos: “Sr. Ministro, oído a la caja”, “La Schola Violinorum magnum de Bogotá”, “La pelea es pelando. Los artistas el solfa”¹¹¹. Otro debate, esta vez sobre la música nacional, más complejo aún y que se extendió por varios años, ya se había encendido. Ante las afirmaciones del director del Conservatorio en contra de una música nacional de sesgo popular, no se hicieron esperar tanto los ataques como algunas voces de respaldo. Nunca

¹⁰⁷ “Club de bellas artes,” *El Liberal*, noviembre 11 de 1912, en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

¹⁰⁸ *Festival Chopin* (Bogotá, Tip. Condor, 1914).

¹⁰⁹ Rafael Urbano Travecedo, “Voz de cultura,” *El Renacimiento* (Santa Marta), diciembre 30 de 1916, en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

¹¹⁰ Victor Ribón, “El gran concierto de gala a beneficio del Pabellón Manrique,” *Transocean*, mayo 17 de 1917, en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

¹¹¹ Los artículos compilados por Alarcón en *En defensa de una escuela*, 34-60.

cedió ante diversos gustos musicales que, por fuera de su concepción de la *buena música*, prosperaron en el país. Y si su piedra de batalla era la buena música, la música seria, sus detractores respondieron con humor sencillo coloreado por un estilo local:

“Violinazo

(por debajue cuerda)

Si asegura Uribe Holguín

Que aquí en Colombia no hay

(arte,

obliga decirle al fin:

- Vaya usted con su violín

y su música a otra parte¹¹².

Alarcón murió en 1920. No alcanzó a ver el auge de los jazz band y las polémicas que desvelaron a Uribe Holguín en torno a la música nacional, signos de un siglo XX colombiano que se inició con una modernización fracturada, con un conservadurismo frente a las vanguardias, sin un canon musical nacional y con nuevos problemas laborales para los músicos. Sin embargo, ya había un canon, el canon europeo en su particular versión scholista que el Conservatorio se encargó de expandir con huellas que dividieron la práctica musical en las décadas siguientes.

¹¹² *Gaceta*, septiembre 17 de 1918 en [“Álbum de documentos de Alarcón”].

EPÍLOGO: INSTITUCIONES MUSICALES SIN LOS MOZARTS, ROSSINIS NI PAGANINIS COLOMBIANOS

En este estudio hemos constatado cómo, a lo largo del siglo en el que se afianzó y expandió el canon europeo (o al menos, distintas versiones de ese canon), en el medio colombiano se intentó esbozar un canon musical nacional bajo la égida de las bellas artes. Este proceso estuvo jalonado tanto por hombres de letras como de músicos con aspiraciones fijadas a través de actividades e instituciones que renovaron la vida pública, rasguñando valores modernos de secularización, expansión de la educación y avance del mundo del impreso. Desde la capital de un país periférico en el entramado capitalista, la configuración de una pretendida y muy fragmentada comunidad imaginada –en términos de Benedict Anderson¹– se fraguó desde lo musical con base en la tertulia doméstica de élite, en la extensión de esa tertulia al medio semi-público y público, en una modesta pero significativa actividad editorial y, finalmente, en la fundación de las instituciones estatales que tenían como misión formar músicos, instalar el canon europeo y estimular la creación de obras para configurar un canon nacional.

La secuencia más sencilla y de líneas generales que propuso la crítica y la historiografía del siglo XIX delimitaron un punto de origen de herencia hispánica con géneros de amplia difusión, una ruptura ideológica permeada por el patriotismo independentista con canciones patrióticas, y un esfuerzo por vindicar una vida musical para el bien común que dio paso al virtuosismo y luego a la ópera italiana que llegó a ser paradigma desde mediados del siglo XIX. El canon anhelado que propusieron en los años 1880 José Caicedo Rojas y Rafael Pombo con Joaquín Guarín y José María Ponce de León, alejado del virtuosismo pero con algunas piezas religiosas, música de salón, trozos orquestales y ópera, no soportó la crítica posterior ni el paso del tiempo, no tuvo mayor eco en el público y terminó siendo un canon descriptivo y concretado en textos de carácter histórico.

Si al promediar el siglo XIX todo parecía un fracaso, en el siglo XX parte de ese fracaso se dispararía. La pretendida centralidad del poder musical representado en la Academia Nacional de Música, en la que en sus inicios solamente creía apenas una fracción de la comunidad musical, se consolidó como un nicho de poder más efectivo con la transformación de la institución en Conservatorio Nacional de Música en 1910. Sin duda, este fue un punto de inflexión nada novedoso para la historiografía, pero matizado a lo largo de este trabajo con los pormenores

¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008).

musicales y políticos que lo impulsó. Significó una ruptura abrupta con el pasado, una condena a la ópera italiana como sedimento de un canon y una sustitución por un discurso y una práctica altamente coherentes de un canon europeo en una versión catalizada por los planteamientos de Vicent d'Indy que los adoptó sin reservas su discípulo, Guillermo Uribe Holguín. En este contexto, el director del Conservatorio se veía así mismo como parte de una genealogía que lo vinculaba directamente con Bach, Beethoven, Wagner, Frank y d'Indy, no con el siglo XIX colombiano.

Esta ruptura también representó el momento en el que se renovó la dinámica de lo que podríamos denominar una “vida política” al interior de la comunidad musical en la que los vencidos veían minadas todas sus posibilidades de escalar en el mundo de la música dentro de una sociedad pequeña como la bogotana. Esa dinámica llegó al límite cuando uno de los compositores más sobresalientes, Santos Cifuentes, no encontró otra alternativa que el exilio frente a las reformas de Uribe Holguín. La antigüedad requerida para instalar un canon y la interpretación de unas obras para darle vida en la formación musical y el concierto público, quedaron retraídas por la misma dinámica que dividió profundamente a los músicos alienados sucesivamente a proyectos políticos divergentes. La vida musical y la política eran indisociables.

Sin embargo, si los músicos no ganaron tanto terreno como lo habían querido en el mundo de la música concebida como una de las bellas artes, el mundo de la música popular, como lo había planteado con acierto Honrio Alarcón en 1912, representó un nicho que les permitió pensarse y actuar como profesionales, aunque sin las convenciones de regulación ni el reconocimiento de otras profesiones. Así, mientras las acciones y el discurso ideológico del Conservatorio separaba tajantemente “lo académico” de “lo popular”, la música como arte y como profesión, en la práctica se desvanecieron estas fronteras sin que dejaran de aquejar la imagen que los músicos se forjaron de sí mismos públicamente.

No resulta del todo insensato especular por una historia que no tuvo lugar, aquella que hubiese requerido un clima con altas dosis de tolerancia y concesiones como para reunir a Juan Antonio Velasco y Joaquín Guarín a mediados del siglo XIX; a Cayetano Pereira y José María Ponce de León en los años 1870; o a Jorge W. Price, Narciso Garay, Cifuentes y los Conti en los años 1890. Tal vez sea aún más ingenuo pensar las primeras décadas del siglo XX con un cuerpo institucional en el que hubiesen participado Price como administrador, Alarcón como forjador de una escuela pianística, Cifuentes en el campo de la composición y la investigación, y Uribe Holguín como violinista, director de orquesta y compositor. Price se retiró de la vida musical, a Alarcón se le escapó su última oportunidad de descollar como pianista concertista y Cifuentes, en Argentina, abandonó casi del todo la composición musical para convertirse en precursor del “americanismo musical” concebido como tal en los años 1930 por el inmigrante alemán Francisco

Curt Langue (1903-97)². Como bien lo observó el hijo de Cifuentes, la misma lógica de exclusión que estructuró el dominio sobre las instituciones musicales como nichos personales, devoraron a Uribe Holguín 25 años después en otra coyuntura política, la llamada “revolución en marcha”, un slogan que abanderó un ambicioso proyecto liberal modernizador liderado por el presidente liberal Alfonso López Pumarejo (1886-1959)³.

Al volver al presente, cabe retomar la pregunta por las obras del siglo XIX e inicios del XX que han sido y siguen siendo objeto de interpretaciones, ediciones, grabaciones y comentarios. Para responderla basta citar un ejemplo: tras cumplir 50 años de actividades una institución tan prestigiosa como la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango pocas veces ha programado piezas de músicos colombianos inscritos en el periodo aborrido en este trabajo. Si hay algo que refuerce la idea de un repertorio nacional en dicha sala, la respuesta es sencilla: el nombre que más aparece es Luis A. Calvo (1882-1945) con 204 recurrencias, un músico formado en el Conservatorio y vinculado al mundo de lo popular desde la perspectiva de lo profesional⁴. Aunque cercano en dicha programación a un latinoamericano como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) con 243 recurrencias, las obras de Calvo, como las de Villa-Lobos, están lejos de ofrecer una frecuencia de interpretaciones comparable a piezas de J. S. Bach con 1220 recurrencias, Mozart con 785, Chopin con 742 y Beethoven con 717. Obras de Joaquín Guarín, Manuel María Párraga, José María Ponce de León, Santos Cifuentes y Uribe Holguín, se han escuchado allí en tan pocas ocasiones, que resultan ser un pálido reflejo de lo que suscitaron en su época⁵. Una vez más, constatamos que nunca llegaron los Mozarts, los Rossinis ni los Paganinis colombianos que esperaba Sergio Arboleda en 1880, aunque Calvo haya sido admirado como el “Chopin colombiano”, casi un siglo después de que el músico polaco había hecho lo suyo.

Lo que anhelaron y se esforzaron en lograr muchos músicos, convertir sus creaciones en objetos imperecederos en un imaginario museo nacional y prolongar su imagen más allá de las frontetas colombianas, lo pudieron hacer en otro terreno los literatos. *María* de Jorge Isaacs aún permanece en el canon de las letras hispanoamericanas. Entretanto, la música popular fue y sigue siendo la que ha ganado una implacable legitimidad emocional entre el gran público.

² Al respecto ver Egberto Bermúdez, “Panamericanismo a contratiempo: musicología en Colombia, 1950-1970,” en *Música / musicología y colonialismo*, coord. Coriúm Aharonián (Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayesterán, 2011), 101-58.

³ Esta coyuntura ha sido estudiada en profundidad por Gil Araque en “La ciudad que En-Canta”.

⁴ Un estudio sobre Calvo ver Sergio Daniel Ospina Romero, “Luis A. Calvo, su música y su tiempo” (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015).

⁵ Jaime Cortés, “50 años de programación musical de la Sala de Conciertos en la Biblioteca Luis Ángel Arango,” en *Si las paredes hablaran: 50 años de música en la Biblioteca Luis Ángel Arango* (Bogotá: Banco de la República, 2015).

DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Con el fin de facilitar la consulta, hemos decidido dividir esta sección en cuatro grupos: partituras manuscritas e impresas; álbumes de documentos y recortes de prensa compilados por sus propietarios originales; publicaciones periódicas; fuentes primarias impresas y manuscritas; y bibliografía general. Tal vez sea necesario aclarar que hemos considerado como fuentes primarias aquellos documentos, ya sean manuscritos o impresos, producidos en el periodo histórico que abarca este estudio. Este criterio se conservó incluso cuando varios autores publicaron materiales antes y después del límite cronológico establecido.

En su gran mayoría, consultamos la documentación en la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca Nacional, la Casa Museo Quevedo Zornoza (Zipaquirá) y la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá).

Partituras manuscritas e impresas

Alarcón, Honorio. *Album Blatter No. 1*. [s;d].

Boada, F[rancisco] y M[anuel] Rueda, *Bambuco. Aire nacional Neo-granadino. Dipuesto a cuatro manos*. [Bogotá]: Lit. de Gomez i Boultrone, [ca.1853]. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

Caicedo, Cristóbal (música) y Monteazul [seud.] (texto). "El Solitario." *El Telegrama*, abril 27 de 1886. Biblioteca Nacional.

Cifuentes, Santos. *Sinfonía Albores musicales (trozo sinfónico)*, 1893. Edición, estudio introductorio y nota crítica de Egberto Bermúdez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Cifuentes, "Scherzo," op. 41 [partitura orquestal]. Ms. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

Duque, Ellie Anne [ed.] *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Vol. 2. [edición de partituras de música de salón]. Santafé de Bogotá: Fundación De Mvsica, 1998.

Figueroa, Daniel (música) y Ernesto León Gómez (texto). "Al volver. Danza-bambuco." En *El Bogotano*, agosto 6 de 1882. Biblioteca Nacional.

Guarín, Joaquín. *Los placeres de Bogotá. Colección de valeses i contradanzas*. [Bogotá]: Lit. De Martínez, Herm^s., [1851]. Colección Jaime Cortés Polanía.

Morales Pino, Pedro. *11 de noviembre de 1887 (Homaneje a Cartagena)*. Colección de valeses. Cartagena: Tipografía de Antonio Araujo L., á cargo de O. Bryne / José A. López S., tipógrafo musical, 1888. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

Perea, Gumersindo (música) y E. Blanco (texto). "Mírame Bien." *Aires del país*, no. 1. [Bogotá]: Imprenta de "La Luz", [s;f]. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.

- (música) y José Selgas (texto). “Tus pensamientos.” *Aires del país* [sin numeración]. Bogotá: Imprenta de “La Luz”, 1883. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional.
- Ponce de León, José María. *Ester: ópera bíblica en tres actos*, libreto de Rafael Pombo, revisión y arreglo para coro mixto de Rondy Torres. Bogotá: Universidad de los Andes – Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Unidandes, 2012.
- . *El castillo misterioso: zarzuela en tres actos*, libreto de José María Gutiérrez de Alba, introducción, y reducción para canto y piano y notas críticas de Rondy Torres. Bogotá: Universidad de los Andes – Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Unidandes, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2013.
- . *El castillo misterioso: zarzuela en tres actos*, libreto de José María Gutiérrez de Alba, introducción y notas críticas de Rondy Torres –edición crítica – partitura general. Bogotá: Universidad de los Andes – Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Unidandes, 2015.
- Sindici, Oreste, [música], Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro y José Zorrilla [textos]. *Colección de piezas sencillas para canto compuestas para las escuelas primarias y dedicadas al consejo fiscal de instrucción pública del Estado de Cundinamarca*. Bogotá: [s;d], 1878. Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
- [música], Rafael Pombo, M. G. Caro y G. G. Avellaneda [textos]. *Colección de piezas sencillas de canto para las escuelas normales de los Estados Unidos de Colombia*. Bogotá: [s;d], 1879. Biblioteca Luis Ángel Arango. Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
- Uribe Holguín, Guillermo. “Victimae Paschalli” para soprano, coro y orquesta. Ms., 1906. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Álbumes de documentos y recortes de prensa

- [“Álbum de documentos y recortes de prensa de Honorio Alarcón”]. Sala de Libros Raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
- [“Álbum de documentos y recortes de prensa de Pedro Morales Pino”]. Archivo familiar de los herederos de Pedro Morales Pino.
- [“Álbum de documentos y recortes de prensa de Jorge W. Price”]. Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia.

Publicaciones periódicas

- Anales de Instrucción Pública de los Estados Unidos de Colombia*, 1885.
- Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*, 1870.
- Anuario de la Academia Nacional de Música*, 1888-99

Astrea. Recueil Périodique des Belles Arts, des Sciences et de la Littérature dans Le Pays-Bas / Maandschrift voor Schoone Kunst, Wetenschap en Letteren. Recopilada por Dr. WAP (Utrecht: J. D. Doorman, 1853-55).

La Biblioteca Americana. 2 vols. Londres: G. Marchant, 1823-24.

El Bogotano, 1882.

La Capital, 1890.

La Crónica, 1898-99.

El Debate, 1881.

El Día, 1843-51.

Diario de Cundinamarca, 1880, 1884.

Diario Oficial. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, 1901.

Gaceta de Colombia, 1823-32.

El Mensajero, 1883.

El Mosaico, 1858-60, 1864-65, 1871-72.

Neue Berliner Musik Zeitung, 1851.

La Nueva Era, 1883.

El Nuevo Tiempo, 1883; 1906.

Papel Periódico Ilustrado, 1881-87.

El Pasatiempo, 1852-54.

La Reforma, 1884.

Repertorio Americano, 1826-27.

Revista del Conservatorio, 1910-11.

El Salón, 1890.

El Telegrama, 1887-96.

La Velada, 1880.

El Zipa, 1880

Fuentes primarias manuscritas e impresas

- “Academia Nacional.” En *Liceo Granadino. Colección de los trabajos de este instituto*. T. I. Bogotá: Imprenta de Ortiz y Compañía, 1856, 207-09.
- Agudelo, A. *Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica, seguida cada una de su respectivo programa, acompañadas de láminas litografiadas*. Bogotá: Imprenta de Pizano i Perez, 1858.
- Alarcón, Honorio. *En defensa de una escuela*. Bogotá: Casa editorial de “El Liberal”, 1912.
- Los alumnos de la Primera Casa de Educación, presididos de sus respectivos profesores, sostendrán en las tardes de los días 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, i 22 del presente mes de junio, varios actos en que se expondrán las materias que se espresan*. [Bogotá]: Imprenta de Nicomedes Lora, 1833.
- Ancízar, Manuel (seud. Alpha). “Prólogo” a *Historia de la Literatura en la Nueva Granda* de José María Vergara y Vergara. Bogotá: Impr. de Echeverría hermanos, 1867, ix-x.
- Áñez, Julio. “José Caicedo Rojas.” En *Parnaso colombiano. Colección de poesías escogidas. Estudio preliminar de D. José Rivas Groot*. Vol. 1. Editado por Julio Áñez. Bogotá: Librería Colombiana - Camacho Roldán & Tamayo, 1886. Consulta: febrero 4 de 2014, versión electrónica en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/parnacol/indice.htm>
- Anuario de la Academia Colombiana de la Lengua. Tomo 1, 1874-1910. Reimpresión con adiciones*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1935.
- Arboleda, Sergio. [Seud. G. de Sora]. *La República en la América Española*. Bogotá: F. Mantilla, 1869.
- . “Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia [I].” *Repertorio Colombiano* 4, 24 (1880): 442-52;
- . “Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia, II.” *Repertorio Colombiano* 5, 25 (1880): 1-57.
- . *Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia*. Bogotá: Minerva, 1935.
- . *Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia*. Bogotá: Minerva, 1936.
- . *Las letras, las ciencias y las bellas artes en Colombia*. Santafé de Bogotá: Universidad Sergio Arboleda, 1997.
- Becerra, Ricardo. *La guerra a las escuelas y la Universidad Nacional*. Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1884.
- Bentham, Jeremías. *Compendio de los tratados de legislación civil y penal, con notas, por D. Joaquín Escriche*. 2ª ed. Madrid: Librería de la Viuda de Calleja e Hijos, 1839.
- . *Principios de legislación y codificación, extractados de la obra del filósofo inglés Jemerías Bentham por Francisco Ferrer y Valls*. T. III. Madrid: Imprenta de D. Tomas Jordan, 1834.

- Blume, Alberto. *Guía para la enseñanza en las escuelas*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1875. Reeditado en *El Maestro de Escuela* 5 (1899): 129-54
- . *Instrucción para dirigir la enseñanza de canto en las escuelas primarias*. Socorro: S. Cancino, [s:f].
- Borda, Ignacio y José María Lombana. *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad con 12 vistas de Bogotá, para 1886*. Bogotá: Imprenta de Ignacio Lombana, [1886].
- Borda, José Joaquín y José María Vergara, eds. *La lira granadina. Colección de poesías nacionales*. Bogotá: Imprenta de "El Mosaico", 1860.
- Caballero, José María. *Particularidades de Santafé*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá: Biblioteca Nacional, 1946.
- Caicedo Rojas, José. "Antonio J. Caro." En *Apuntes de Ranchería, notas biográficas y artículos varios*. Vol. I de *Escritos escogidos*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1883, 145-60.
- . *Instrucción popular sobre el protestantismo*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón, 1868.
- . "Joaquín Guarín." En *La guirnalda. Colección de poesías y cuadros de costumbres*. T. 2. Editado por Juan Francisco Ortiz. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1856, 62-68.
- . "Joaquín Guarín." En *Museo de cuadros de costumbres i variedades*. T. 2 (Bogotá: Imp. a cargo de Foción Mantilla, 1866), 52-57.
- . "Joaquín Guarín." En *Apuntes de ranchería, noticias Biográficas y artículos varios*. Vol. 1 de *Escritos escogidos*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1883, 329-39.
- . *Parnaso colombiano*. T. III. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1869.
- . "La portada." *Repertorio Colombiano* 7, 38 (1881): 136-46.
- . "Estado actual de la música en Bogotá". *El Semanario*, mayo 13 y 16 de 1886, 41-42, 34-35.
- . *Estado actual de la música en Bogotá*. [Bogotá: El Semanario, ca.1887].
- . "Recuerdos y apuntamientos." *Papel Periódico Ilustrado*. 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112 y 113 (1886-1887): 35-37, 51-53, 68-71, 99-102, 138-41, 147-49, 172-76, 183-86, 200-03, 233-39, 247-52 y 263-65.
- . *Recuerdos y apuntamientos ó cartas misceláneas*. Bogotá: Imprenta de Antonio M. Silvestre, 1891.
- . *Recuerdos y apuntamientos*, Biblioteca de Cultura Popular Colombiana (Bogotá: Ministerio de Educación, 1950)
- . "El Tiple," *El Museo* 1, 3 (1849): 37-41.

Caicedo y Flórez, Fernando. *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá capital de la República de Colombia*. Santafé de Bogotá: Imp. de Espinosa, por Valentín Rodríguez Molano, 1824.

Cané, Miguel. *El viaje, 1881-1882*. París: Garnier, 1907.

Caro, Francisco Javier. "Piano." En *El parnaso granadino. Colección escogida de poesías nacionales*, editado por José Joaquín Ortiz. Bogotá: Imprenta de Ancizar, 1848, 94-96.

Caro, Miguel Antonio. "El darwinismo y las misiones." *Repertorio Colombiano* 12 y 13, 6 y 7 (1886 y 1887): 464-91 y 5-35.

———. "Introducción" a *Obras escogidas en prosa y verso, publicadas e inéditas de José Manuel Groot*. Bogotá: Imprenta y Librería de 'El Tradicionalista', 1873, i-xviii.

Carrasquilla, Ricardo. *Coplas*. Bogotá: Impreso por Nicolas Ponton, 1863.

Causa de responsabilidad contra el ciudadano Presidente de la República i los señores secretarios del despacho. Actas de la Cámara de Representantes. Bogotá: Imprenta del Neo-granadino, 1855.

Certámenes públicos de los alumnos de la primera casa de educación de Bogotá. [Bogotá]: Imprenta de Nicomedes Lora, 1836.

Choron, Alexandre y J. Adrien de La Fage. *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale*. 8 vols. Paris: Roret, 1836.

Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821. T. II, Años 1825 y 1826. Bogotá: Imprenta Nacional, 1924.

Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821. T. VII, Suplemento a los años 1819-1835. Bogotá: Imprenta Nacional, 1926.

Codificación nacional de todas las leyes de Colombia desde el año de 1821, hecha conforme a la ley 13 de 1912, por la Sala de Negocios Generales del Consejo de Estado. T. XIV, Años 1850-1851. Bogotá: Imprenta Nacional, 1929.

Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Edición y prólogo de Elisa Mújica. Madrid: Aguilar, 1957. [Publicado originalmente desde 1891 en El Telegrama].

Cuervo, Ángel, Rufino José Cuervo y Rafael Pombo. *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo*. Editado por Mario Germán Romero. Archivo Epistolar Colombiano VII. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974.

D'Alemán, Telésforo. *Método completo para aprender con perfección a tocar la bandola*. París: Delauchy et Cie, 1885.

———. *Nuevo sistema para aprender fácilmente los tonos del tiple [...], acompañado de láminas litografiadas. "La Lira, agencia de música, pintura y dibujo"*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1877.

———. *Nuevo sistema para aprender fácilmente a tocar los tonos, acordes, duos y rasgados en el tiple. Corregido y aumentado*. 2ª ed. Bogotá: Imprenta de Antonio Silvestre, 1895.

- Díaz, Eugenio. "Manuela". En *Museo de cuadros de costumbres i variedades*. T. 2 (Bogotá: Imp. a cargo de Foción Mantilla, 1866), 169-446.
- D'Indy, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. Vol. 1. Paris: Durand et Fils, 1903.
- "Documentos." En *Memoria del Secretario de lo Interior i Relaciones Exteriores de los Estado Unidos de Colombia para el Congreso de 1875* (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1875), 15.
- Espronceda, José. *Poesías*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1840.
- Estatutos del Ateneo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1884.
- Ex Sacra Rituum Congregationi. "Ordinatio Quoad Sacram Musicen." *Acta Sanctae Sedis* 17 (1884): 340-49.
- Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora*. Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899.
- Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1837.
- . *Histoire Générale de la Musique. Depuis le temps le plus anciens jusqu'à nos jours*. 5 vols. Paris: Firmin Didot frères, fils et cie, 1869-76.
- Garay, Narciso. "Música Colombiana." *Revista Gris* 2, 7 (1894): 241-44.
- Girón, Lázaro María. *El Museo-taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1888.
- Guía oficial i descriptiva de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Espectáculos*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México: UNAM, 1985.
- Heyli, Georges De. *Dictionnaire des pseudonymes*. París: Dentu & Cie, 1887.
- Isaacs, Jorge. "Estudio sobre las tribus indígenas del Estado el Magdalena, antes Provincia de Santa Marta." *Anales de Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia* 8, 45 (1884): 178-322.
- Kopp, Leo Siegfried, Diego Fallon, Jorge W. Price y Honorio Alarcón. "Informe del jurado de calificación de la sección de música." En *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora*. Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899, 108-13.
- Laverde Amaya, Isidoro. *Bibliografía Colombiana*. Vol. 1. Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1891.
- Liceo Granadino. Colección de los trabajos de este instituto*. T. I. Bogotá: Imprenta de Ortiz y Compañía, 1856.

- Marroquín, José Manuel. "Prólogo." En *Poesías de José Caicedo Rojas*. T. III de *Parnaso colombiano*. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1869, vi-xx.
- Memoria del Secretario de lo Interior i Relaciones Exteriores de los Estado Unidos de Colombia para el Congreso de 1875*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1875.
- Memoria del ministro de Agricultura y comercio al Congreso de 1922*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1922.
- Mill, John Stuart. "Bentham." En *Dissertations and Discussions*. Vol. I. London: John W. Parker and Son, 1859.
- Nieto Caballero, Luis Eduardo. *Colombia joven. Primera serie*. Bogotá: Arboleda y Valencia, 1918.
- Olavarría y Huarte, Eugenio. "El folk-Lore de Madrid." En *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. T. II. Madrid: Fernando Fe, 1884, 6-100.
- Ortiz, José Joaquín ed. *La guirnalda. Cuadros de costumbres*. T. I. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1855.
- . *La Guirnalda. Colección de poesías y cuadros de costumbres*. T. 2. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1856.
- . *Reminiscencias*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1946.
- . "Teatro de Bogotá. Reseña histórica." En *Liceo Granadino. Colección de los trabajos de este instituto*. T. I. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1856, 157-68.
- Ortiz, Juan Francisco. "Bandola." En *La guirnalda. Colección de poesías y cuadros de costumbres*. T. I. Editado por José Joaquín Ortiz. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1855, 278-80.
- Ortiz, Juan Francisco. "Carolina la bella." En *La Guirnalda. Colección de poesías y cuadros de costumbres*. T. 2. Editado por José Joaquín Ortiz. Bogotá: Imprenta de Ortiz i Compañía, 1856, 23-50.
- Osorio, Juan Crisóstomo. *Diccionario de música - Precedido de la teoría jeneral del arte i especial del piano*. Bogotá: Imprenta Gaitán, 1867.
- . "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia." *Repertorio Colombiano* 3, 5 (1879): 161-78.
- Perea, Gumersindo. "Informe del jurado de calificación en el ramo musical." En *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora*. Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899, 114-15.
- Pombo, Jorge y Carlos Obregón. *Directorio general de Bogotá. Año I*. Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas & Cía., 1887.
- Pombo, Rafael (seud. Florencio). *La traviata. Libreto y crítica*. Bogotá: Imprenta de La América, 1874.
- . "Bambuco." En *Poesía inédita y olvidada*. T. 1, edición, introducción y notas de Héctor H. Orjuela. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1970), 191-97.

- . “Introducción”. En *Florinda o la Eva del reino godo español. Ópera mayor española. Poema dramático en cinco actos en verso. Por Rafael Pombo, música de José María Ponce de León*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880, 3-4.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. T. II. 2ª ed. México: Casa Editorial, Imprenta y Litografía “La Europa”, 1895.
- Orjuela, Luis. *José María Triana, prócer de la independencia y pedagogo más antiguo de la República*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1910.
- Price, Jorge W. *Biografía de dos ilustres próceres y mártires de la Independencia y de un campeón de la libertad, amigo de Bolívar y de Colombia*. Bogotá: Imprenta La Cruzada, 1916.
- . *Breve exposición sobre el abastecimiento de aguas de las ciudades y villas*. Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1915.
- . *El Diamante Rojo*. Bogotá: Casa Editorial de La Cruzada, 1919.
- . *Diccionario de términos arquitectónicos y de construcción*. Bogotá: Sociedad Editorial, 1925.
- . *Emma Perry*. Bogotá: Imprenta de “La Luz”, 1907.
- . *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música, desde su fundación hasta diciembre de 1887*. Bogotá: Impr. de “La Luz”, 1888.
- . *Principios esenciales de la arquitectura*. Bogotá: Editorial de la Nación, 1920.
- . *Tratado teórico elemental para la enseñanza de los instrumentos de cobre*. Bogotá: Imprenta a cargo de H. Andrade, 1882.
- Programa para el primer certamen anual de los alumnos del Colegio del Espíritu Santo, dirigidos por el Doctor, Lorenzo María Lleras*. [Bogotá: s;d], 1846.
- Reglamento a que se someten voluntariamente los miembros de la Sociedad Filarmónica Popular, para su regimen i buena administración*. Cartagena: Imprenta de Eusebio Hernández, 1851.
- Reglamento de la Academia Nacional de Música*. Bogotá: Imprenta a cargo de H. Andrade, 1882.
- “Reglamento de la Sociedad del Sesteto de la Armonia”. Ms, 1866. Casa Museo Quevedo Zornoza, Archivo Musical, Documentos.
- Reglamento de la Sociedad Filarmónica*. Bogotá: Imp. de J. A. Cualla, 1847.
- Reglamento de la sociedad “Unión Musical”*. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858.
- Rivas, Medardo. *Los trabajadores de tierra caliente*. Bogotá: Prensas de la Universidad Nacional, 1946.
- Röthlisberger, Ernst y Walter Röthlisberger Ancízar. *El Dorado. Estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana*. Traducción de Antonio de Zubiaurre Martínez, preámbulo de Andrés Etter Röthlisberger, epílogo de Cristina Gómez García-Reyes y Vicente Anzellini

- García-Reyes. Editado por Alberto Gómez Gutiérrez. 2 vols. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- Rousseau, Jean-Jaques. *Oeuvres de J. J. Rousseau, citoyen de Genève*. T. 4, 1ª parte. Paris: A. Berlin, Imprimeur-Libraire, 1817.
- Rush, Richard. *Residence at the Court of London*. Londres: Richard Bentley, 1833.
- Sáenz Echeverría, Carlos y José Manuel Llera., *Piezas de teatro*, Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana 93. 3ª ed. Bogotá: Editorial Minerva, 1937.
- Samper, José María. "Bambuco." En *Miscelánea o colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades i necrología*. París: E. Denné Schmitz, 1869, 67-77.
- . *Colección de piezas dramáticas, originales i en verso; escritas para el Teatro de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de El Neo-Granadino, 1857.
- . *Historia de un alma. Memorias íntimas y de historia contemporánea*. Bogotá: Imprenta de Zalamea Hermanos, 1881.
- . "La revolución de julio." En *Liceo Granadino. Colección de los trabajos de este instituto*. T. I. Bogotá: Imprenta de Ortiz y Compañía, 1856, 23-28.
- Samper Agudelo, Miguel. *La miseria en Bogotá*. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1867.
- Santos, Gustavo. "De la música en Colombia." *Cultura* 2, 12 (1916): 420-33.
- El señor Zoilo Cárdenas y la última plumada del doctor Lorenzo María Lleras*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1868.
- Sevilla, Rafael. *Memoria de un oficial del ejército español. Campañas contra Bolívar y los separatistas de América*. Madrid: Editorial América, 1916 [1877].
- Sicard Pérez, Adolfo. "Discurso." En *Memoria del presidente y Discurso del socio D. Adolfo Sicard Pérez, leídos en la sesión solemne celebrada el 25 de julio de 1886*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, [1886], 15-22.
- Suárez, Eleuterio. *Método fácil para aprender los tonos del tiple*. [Bogotá]: Imprenta de "La Prensa", 1869.
- Talavera, Mario. *Miguel Lerdo Tejada. Su vida pintoresca y anecdótica*. México D.F.: Editorial "Compás", [s:f].
- Tanco Armero, Nicolás. *Viaje de la Nueva Granada a China y de China a Francia*. París: Imprenta de Simón Raçon y Comp., 1861.
- Trade Directory of South America. For the Promotion of American Export Trade*. Miscellaneous Series No. 13. Washington: Government Printing Office, 1914.
- Urdaneta, Alberto. "Apertura del curso de Dibujo Natural en la Universidad Nacional." *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia* 3, 18 (1870): 409-11.

- Uribe Holguín, Guillermo. "Los Pirineos de Felipe Pedrell." *Trofeos* 4 (1906): 106-11.
- . *La defensa de una escuela*. Bogotá: Casa editorial de "El Liberal", 1912.
- Velasco, Juan Antonio. *Respectable público de esta capital*. Bogotá: [Hoja suelta sin pie de imprenta], noviembre 14 de 1824.
- Vergara y Vergara, José María. *Almanaque de Bogotá i guía de forasteros para 1867*. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1866.
- . *Artículos literarios. Con una noticia biográfica de J. M. Samper*. Londres: J. M. Fonnegra, 1885.
- . *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Impr. de Echeverría hermanos, 1867.
- . "El señor Eugenio Díaz." En *Museo de cuadros de costumbres i variedades*. T. II. Bogotá: Imp. a cargo de Foción Mantilla, 1866, 163-68.
- Viteri, José. *Método completo para aprender a tocar tiple y bandola sin necesidad de maestro*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón, 1868.

Bibliografía

- "I. Klaviermusik 1-2händig". En *Musikantiquariat Paul van Kuik*, [catálogo de venta no. 91]. Consulta: enero 14 de 2016, <http://www.paulvankuik.nl/cat91/cat91.pdf>
- Achugar, Hugo. "Parnasos fundacionales, letra, nación y Estado en el siglo XIX." *Revista Iberoamericana* 63, 178-79 (1997): 13-31.
- Aguilera Peña, Mario. *Insurgencia urbana en Bogotá. Motín conspiración y guerra civil, 1893-1895*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1997.
- Ahern, Evelyn. *El desarrollo de la educación en Colombia: 1820-1850*. Consulta: diciembre 29 de 2014, http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce22-23_04arti.pdf
- Altman, Ida. "Spanish Hidalgos and America: The Ovandos of Cáceres." *The Americas* 43, 3 (1987): 323-346.
- Álvarez, Carlos Gustavo. *Paisas en Bogotá*. Bogotá: Uniediciones, 2005.
- Alzate, Carolina y Rony Torres, eds. *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & Ester, libreto de Rafael Pombo y Manuel Briceño*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Antonio, Augusto. "A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil." *Revista Brasileira de Musica* 23, 1 (2010): 67-91.
- Áñez, Jorge. *Canciones y recuerdos*. 3ª ed. Bogotá: Ediciones Mundial, 1970.

- Arboleda, Gustavo. *Historia contemporánea de Colombia. Desde la disolución de la antigua República de ese nombre hasta la época presente*. Bogotá: Banco Central Hipotecario, 1990.
- Aretz, Isabel. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Balthazar, Scott L. "Achille." En *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. consulta: agosto 17 de 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900028>.
- Bashford, Christina. *The Pursuit of High Culture: John Ella and Chamber Music in Victorian London* Woodbridge / Rochester: Boydell & Brewer, 2007.
- Basini, Laura. "Verdi and Sacred Revivalism in Post Unification Italy." *19th-Century Music* 28, 2 (2004): 133-59.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Beckman, Ericka. "Sujetos insolventes: José Asunción Silva y la economía trasatlántica del lujo." *Revista Iberoamericana* 75, 228 (2009): 757-72.
- Béhague, Gerard. *La música en Latinoamérica (Una introducción)*. Caracas: Monté Ávila Editores, 1983.
- Bennett, Dawn Elizabeth. *Understanding the classical music profession: the past, the present and strategies for the future*. Aldershot, Hants / Burlington, VT: Ashgate, 2008.
- Bergeron, Katherine y Philip V. Bolhman eds. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992.
- Bergquist, Charles. *Coffee and Conflict in Colombia, 1886-1910*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1978.
- Bermúdez, Egberto. "Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana: los discos de 'Pelón y Marín' de 1908 y su contexto." *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 17 (2009): 87-134.
- . "Detrás de la música: el vallenato y sus `tradiciones canónicas´ escritas y mediáticas". En *El Caribe en la nación colombiana. X Cátedra Anual de Historia 'Ernesto Tirado Mejía'*. Editado por Alberto Avello. Bogotá: Museo Nacional de Colombia / Observatorio del Caribe Colombiano, 2006, 476-516.
- . "Dos que parecen uno: José Cascante, padre e hijo, nuevos documentos." *Memoria. Archivo General de la Nación* 8 (2001): 105-13.
- . "From Colombian <National> Song to <Colombian Song>: 1860-1960", *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 53 (2008): 167-259.
- con la colaboración de Ellie Anne Duque. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Fundación De Música, 2000.

- . "Historia de la música vs. historia de los músicos." *Revista de la Universidad Nacional* 1, 3 (1986): 5-17.
- . "Music and Society in 19th Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900)." *Ensayos. Historia y teoría del arte* 21 (2011): 151-80.
- . "Panamericanismo a contratiempo: musicología en Colombia, 1950-1970." En *Música / musicología y colonialismo*, coordinado por Coriúm Aharonían. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayesterán, 2011, 101-58.
- . "Por dentro y por fuera: el vallenato, su música y sus tradiciones canónicas." En *Musica popular na América Latina. Pontos de escuta*. Editado por Martha Ulhôa y Ana María Ochoa. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, 214-45.
- . "Santos Cifuentes (1870-1932): vida y obra," introducción a Santos Cifuentes, *Sinfonía "Albores musicales" (trozo sinfónico), 1893*. Edición, estudio introductorio y nota crítica de Egberto Bermúdez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, vii-xii.
- . "La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos". En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Colección Crónica 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Dirección Nacional de Divulgación, 2006, 7-83.
- Betancourt A., Fernando y Fidel Boero Arango, eds. *Genealogías de Colombia*. <http://www.genealogiasdecolombia.co/>
- Bitrán, Yael. "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico." Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, 2012.
- Bokum, Jan ten. "Coenen: (2) Frans Coenen." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Consulta: febrero 2 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06044pg2>
- Bombi, Andrea, Juan José Carrera y Miguel Ángel Marín, eds. *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- Bonds, Mark Evan. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Bonilla de Páramo, Stella, ed. *Compositores colombianos. Vida y obra. Catálogo No. 1*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1992.
- Botero, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales / Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, 2006.
- Botstein, Leon. "Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience." *19th-Century Music* 16, 2 (1992): 129-45.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

- . *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- Brinkmann, Reinhold y Lesley Bannatyne. *Harvard's Paine Hall Musical Canon & the New England Barn*. Cambridge, MA: Department of Music, Harvard University, 2010.
- Brown, Jonathan C. "The Genteel Tradition of Nineteenth Century Colombian Culture." *The Americas* 36, 4 (1980): 445-64.
- Burkholder, J. Peter. Donald Jay Grout y Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 9ª ed. New York: W. W. Norton, 2014.
- . "Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years." *The Journal of Musicology*, 2, 2 (1983): 115-34
- . "Music of the Americas and Historical Narratives." *American Music*, 4 (2009): 399-423.
- Bushnell, David. *Colombia. Una nación a pesar de sí misma. De los tiempos coloniales a nuestros días*. Bogotá: Planeta, 1994.
- Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música*. Caracas: Conservatorio Teresa Carreño, 1958.
- Cardona Zuloaga, Patricia. "Educar ciudadanos y formar patriotas: libros de historia patria para crear consensos y traspasar las luchas partidistas. Colombia 1850-1886." *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 15, 30 (2013): 63-81.
- Carilla, Emilio. "El argentino Miguel Cané, un amigo de Colombia." *Thesaurus* 41, 1-3 (1986): 256-68.
- Carmagnani, Marcelo. *El otro occidente. América Latina desde la invasión europea hasta la globalización*. México: El Colegio de México / FCE, 2004.
- Carnicelli, Américo. *Historia de la masonería colombiana, 1833-1940*. 2 vols. Bogotá: [Edición del autor], 1975.
- Carpentier, Alejo. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en música." En *América Latina en su música*. Editado por Isabel Aretz. México: Siglo XXI Editores, 1987, 7-19.
- . *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli, eds. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Carreras, Juan José. "'Desde la venida de los fenicios'. The National Construction of a Musical Past in 19th-Century Spain." *Musica e Storia* 16, 2 (2008): 3-14.
- . "Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)." *Il Saggiatore Musicale* 8, 1 (2001): 121-69.

- Carrillo Batalla, Tomás Enrique. *El pensamiento económico de Ricardo Becerra*. Caracas: Academia Nacional de Historia, 2006.
- Casares Rodicio, Emilio. "La música del siglo XIX español. Conceptos Fundamentales." En *La música española del siglo XIX*. Editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, 13-122.
- Casteazoro, Carlos Manuel. *Presentación de Narciso Garay*. Panamá: Academia de la Historia / Instituto de Investigación Histórica Ricardo J. Alfaro, 1979.
- Ceballos Gómez, Diana L. "Desde la formación de la República hasta el radicalismo liberal (1830-1886)." En *Historia de la Colombia. Todo lo que hay que saber*. Bogotá: Taurus, 2006, 164-216.
- Cifuentes y Gutiérrez, Alfonso. *Don Santos Cifuentes. Notas biográficas*. Bogotá: Editorial Centro - Instituto Gráfico Ltda., 1947.
- Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Clark, Walter Aaron. *A Portrait of a Romantic*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Claro Valdés, Samuel. "Música teatral en América." *Revista Musical Chilena* 35, 156 (1981): 3-20.
- Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura: ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*, 4ª ed. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo / Universidad del Valle / Banco de la República - Colciencias, 1997.
- . "Manuela, la novela de costumbres de Eugenio Díaz." En *Manual de literatura colombiana*. T. 1. Bogotá: Procultura / Planeta, 1988, 247-66.
- Conejero López, Alberto. *Carmina Urbana Orientalium Graecorum : poéticas de la identidad en la canción urbana greco-oriental*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Corrado, Omar. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones." *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2004-2005): 17-44.
- , coord., Luis Merino, Gerard Béhague y Carolina Robertson, expositores. "Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa." *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2004-2005): 189-231.
- . *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897-1972)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.
- Cortés Polanía, Jaime. "50 años de programación musical de la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango." En *Si las paredes hablaran: 50 años de música en la Biblioteca Luis Ángel Arango*. Bogotá: Banco de la República, 2015.
- . "Hacia la institucionalización de la enseñanza musical en Colombia: la Academia Nacional de Música en Bogotá (1882-1910)." Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia - sede Bogotá, 1998.

- . "Una lectura a la *Revista del Conservatorio* (1910-1911) en su centenario." *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 20 (2011): 104-52.
- . *La música popular y nacional colombiana en la <<Colección Mundo al día>> (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Unibiblos, 2004.
- . "El tango <<Chocoanita>> de Anastasio Bolívar: un augurio musical de los años 1920 en Colombia." *A Contratiempo* 15 (2010). Consulta: enero 15 de 2013, <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/partituras/el-tango-chocoanita-de-anastasio-bolvar-un-augurio-musical-de-los-aos-1920s-en-colombia.html>
- Covo, Adelina. *El Chocorazo: el fraude de Reyes en 1904*. Bogotá: Planeta, 2013.
- Cristina, María Teresa, "Introducción." En *María. Edición crítica, prólogo, introducción y notas de María Teresa Cristina*. Jorge Isaacs, *Obras completas*. Vol. I. Bogotá: Universidad Externado de Colombia / Universidad del Valle, 2005.
- Cueva Boy, Francisco. "El castigo de las injurias causadas a los indios. Una página característica de Diego de Avendaño." *Cuadernos de historia del derecho* 19 (2012): 9-25.
- Dahlhaus, Carl. *Analysis and Value Judgment*. New York: Pendragon Press, 1983.
- . *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- . *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Davis, Robert, "Education in New Granada: Lorenzo María Lleras and the Colegio del Espíritu Santo, 1846-1853." *The Americas* 33, 3 (1977): 490-503.
- Davidson, Harry. "Carros de yunta en Colombia." *Thesaurus* 22, 2 (1967), 251-56.
- . *Diccionario folklórico de Colombia*. 3 vols. Bogotá: Banco de la República, 1970.
- Deas, Malcolm. "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia." En *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia política y literatura colombianos*. Bogotá: Tercer Mundo, 1993, 25-60.
- Delpar, Helen. *Rojos contra azules: el partido liberal en la política colombiana, 1863-1899*. Bogotá: Procultura / Tercer Mundo Editores, 1994.
- Duarte, Jesús y Jaime Neira. "Guillermo Uribe Holguín: visionario pedagogo." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37, 53 (2000): 34-55.
- y María V. Rodríguez. "La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 29, 31 (1992): 40-55.
- Duque, Ellie Anne. "Guillermo Uribe Holguín." *Credencial Historia* 120 (1999): 3.
- . *Guillermo Uribe Holguín y sus <<300 trozos en el sentimiento popular>>*. Bogotá: Imprenta Patriótica - Instituto Caro y Cuervo, 1980.

- . *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960)*. 2 vols. Santafé de Bogotá: Fundación De Música, 1998.
- . "Música en tiempos de guerra." En *Memoria de un país en Guerra. Los Mil Días: 1899-1902*. Editado por Gonzalo Sánchez G. y Mario Aguilera P. Bogotá: Planeta, 2001, 251-70.
- . *Nicolás Quevedo Rachadell: un músico de la independencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- . "Paradigmas de lo nacional en la música." En *El nacionalismo en el arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto de Investigaciones Estéticas/Centro Hábitat/Facultad de Artes, 1984, 41-5.
- . "Pedro Morales Pino." En *Compositores Colombianos*. Editado por Ellie Anne Duque y Jaime Cortés. Consulta: enero 14 de 2013, http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0006_1.html.
- . "Reglamento de la Sociedad Filarmónica." *Ensayos. Historia y teoría del arte* 9 (2004): 243-54.
- . "La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX." *Ensayos. Historia y teoría del arte* 3 (1996): 73-92.
- Echeverri Sánchez, Jesús Alberto. "Surgimiento de la instrucción pública en Santafé de Bogotá entre 1819 y 1842." En *Historia de la educación en Bogotá*. T. I. Editado por Olga Lucía Zuluaga. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá – Instituto de Investigación Educativa y Desarrollo Pedagógico, 2002, 23-71.
- Efland, Arthur D. "Art and Music in the Pestalozzian Tradition." *Journal of Research in Music Education* 31, 3 (1983): 165-78.
- . "Pestalozzi and 19th Century Music Education." *International Journal of Music Education* 3, 1 (1984): 21-25.
- Eli, Victoria. "Las sociedades artístico-musicales." En *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli. Vol. 6 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, 270-302.
- Ehrlich, Cyril. *The Music Profession in Britain Since the Eighteenth Century: A Social History*. New York: The Clarendon Press / Oxford University Press, 1985.
- Elias, Nobert. *Sociología fundamental*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Ellis, Katharine. *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La revue et gazette musicale de Paris, 1845-80*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Esguerra Villa, Jaime. *100 años del Teatro Cristóbal Colón*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Fauquet, Joël-Marie. "Berlioz and Gluck." En *The Cambridge Companion to Berlioz*. Editado por Peter Bloom. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 199-210.

- "Franciscus Hendricus Coenen (1826-1904)." *Collections / Nederlands Muziek Instituut*. Consulta: marzo 29 de 2014, <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/300>
- Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Formet, Carlos A. *Democracy in Latin America, 1760-1900*. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Frederickson, Jon y James F. Rooney. "How the Music Occupation Failed to Become a Profession." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21, 3 (1990): 189-206
- Fulcher, Jane F. "Introduction: Defining the New Cultural History, its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry." En *The Oxford Handbook of the New Cultural History*, editado por Jane F. Fulcher, New York: Oxford University Press, 2011, 3-14.
- Gacel, Miguel A. "Dos virtuosos del violín: Brindis de Salas y White." *Revista Musical Chilena* 5, 35-36 (1949): 44-8.
- Gänzl, Kurt. "Fille de Madame Angot, La." En *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Consulta: julio 14 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005335>
- García Molina, Mario. "Jesuitas, masones y conspiradores: dramas colombianos a mediados del siglo XIX." *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 23 (1996): 87-96.
- Gil Araque, Fernando. "La ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961." Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia - sede Medellín, 2009.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, 2ª ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford - New York: Oxford University Press, 1992.
- Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana: desde los orígenes hasta el momento actual*. New York : E. Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- Gómez Restrepo, Antonio. "José Caicedo Rojas." En *Crítica literaria*. Bogotá: Editorial Minerva, 1935.
- González, Beatriz. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2013.
- González, José Antonio. *La composición operística en Cuba*. Ciudad de La Habana, 1986.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005
- , Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 2009.

- . "The Making of a Social History History of Popular Music in Chile: Problems, Methods, and Results." *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana* 26, 2 (2005): 248-72.
- . "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista Musical Chilena* 55, 95 (2001): 38-64.
- . *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- . "Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX." *El oído pensante*, 3, 1 (2015), consulta: diciembre 2 de 2016.
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.
- Gordillo Restrepo, Andrés. "El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX." *Fronteras de la historia* 8 (2003): 19-63.
- Graves, C. L. y Pervy M. Young. "Grove, Sir George." En *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Consulta: julio 27 de 2012,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11847>
- Grosch, Nils. "Music and migration research: A challenge in place of an introduction." En *Italian Migration and Urban Culture in Latin America*. Editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit. Münster / New York: Waxman, 2015), 7-13.
- Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>
- Guerra, François-Xavier y Annik Lemperière. "Introducción". En *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX*. Editado por François-Xavier Guerra y Annik Lemperière. México: Fondo de Cultura Económica / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008, 5-21.
- Guía Caripe, Germán. "Historiografía e historia militar: El bosquejo de historia militar de Venezuela en la Guerra de Independencia del general de división José de Austria." *Tiempo y Espacio* 20, 53 (2010): 82-103.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Tres revistas colombianas de fin de siglo." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28, 27 (1991): 2-17.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.
- Hahn, H. Hazel. *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Heleguera, León y Robert H. Davis, eds. *Archivo epistolar del general Mosquera: correspondencia con el general Ramón Espina, 1835-1866*. Bogotá: Editorial Kelly, 1966.
- Helg, Aline. *La educación en Colombia: 1918-1957*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional / Plaza y Janés, 2001.

- . *La educación durante el federalismo. La reforma escolar de 1870*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Universidad Pedagógica Nacional, 1993.
- Henderson, James D. *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- Hendriks, H.A., comp. "Inventaris van Muziekhandschriften en Gedrukte Muziek in het Archief. Frans coenen (1826-1904)." *Nederlandse Muziekarchieven no. 32*, 2008. Consulta: marzo 29 de 2014,
<http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/images/inventaris/coenenfransmuziek.pdf>
- Herbert, Trevor. "Social History and Music History." En *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton. New York - London: Routledge, 2003, 146-56.
- Historia de la Cancillería de San Carlos*. 2 vols. Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General, 1942.
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica, Grijalbo Mondadori, 1998.
- y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- . *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica Grijalbo-Mondadori, 1998.
- Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*, 2ª ed. Vol. XI, t. II. de Biblioteca de Historia Nacional. Bogotá: Imprenta Nacional, 1915.
- Illari, Bernardo. "Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 137-223.
- Isaza Velásquez, Alejandra. "The Musical Construction of the Nation. Music, Politics, and State in Colombia, 1848-1910." Tesis de Doctorado, University of Manchester, 2014.
- Isin, Engin F. "City, democracy and Citizenship: Historical Images, Contemporary Practices." En *Handbook of Citizenship Studies*. Editado por Engin F. Isin y Bryan S. Turner. London: Sage, 2002, 305-16.
- Jaramillo Uribe, Jaime. "Algunos aspectos de la personalidad histórica de Colombia." *Revista de la Universidad Nacional* 7 (1970): 57-75.
- . "Bentham y los utilitaristas colombianos del siglo XIX." *Ideas y Valores* 4, 13 (1962): 11-28.
- . *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. 4ta ed. Bogotá: CESO / Universidad de los Andes / Banco de la República / ICANH - Colciencias - Alfaomega, 2001.
- . "Presentación al 'Decreto orgánico, Instrucción Pública, Nov. 1 / 1870.'" [Transcripción del documento en línea], publicado originalmente en *La Escuela Normal* 1, 2, 3 (1871). consulta: enero 14 de 2013,
http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/5_8docu.pdf

- . "El proceso de la educación, del virreinato a la época contemporánea." En *Manual de historia de Colombia*, T. 3. Bogotá: Procultura S. A. / Tercer Mundo Editores, 1992, 249-339.
- . "Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848." *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 8 (1976): 5-18.
- Jiménez, David. *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- . *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Instituto Colombiano de Cultura, 1992.
- Jiménez Hernández, Wilson Ferney. "El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)." *Historia crítica* 47 (2012): 115-38.
- Jones, Carys Wyn. *The Rock Canon. Canonical Values in the Reception of Rock Albums*. Burlington: Ashgate, 2008.
- Kennedy, Michael. *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Kerman, Joseph. "A Few Canonic Variations." *Critical Inquiry* 10, 1 (1983): 107-25.
- . ed. *Music at the Turn of Century: A 19th-century Music Reader*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Kingsbury, Henry. *Music, Talent, and Performance: a Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.
- Koegel, John. "Compositores cubanos y mexicanos en Nueva York." *Historia Mexicana* 56, 2 (2006): 533-612.
- König, Hans-Joachim. *En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750-1856*. Bogotá: Banco de la República, 1994.
- Kuss, Malena. "Latinoamérica y el canon." *Primera conferencia/Congreso ARLAC-IMS, La Habana, marzo 17-21, 2014*. Consulta: 15 de marzo de 2015, http://www.arlac-ims.com/?page_id=141
- Lamb, Andrew. "Lecocq, Charles." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Consulta: Julio 14 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16227>
- . "Prologue". *Music in Latin America and the Caribbean*. Vol. I. Austin: University of Texas Press, 2004, ix-xxvi.
- Lamus, Marina. *En busca del Coliseo Ramírez, primer teatro bogotano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- . *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2013. Google Play.

- . *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y extranjeras*. 2ª ed. Medellín: Tragaluz Editores, 2010.
- Langebaek Rueda, Carl Henrich. "Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la independencia." *Revista de Estudios Sociales* 25 (2007): 46-57.
- Lapique, Zoila. *Música colonial cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- Lemperièrè, Annick. "Los hombres de letras hispanoamericanos y el proceso de secularización (1800-1850)." En *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. 1. Editado por Jorge Myers. Buenos Aires: Katz Editores, 2008, 242-66.
- Lenneberg, Hans. *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*. New York: Gordon and Breach, 1988.
- Leppert, Richard. "The Musician of the Imagination." En *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, editado por William Weber. Bloomington: Indiana University Press, 2004, 25-58.
- Letellier, Robert Ignatius. *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and His Music*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010.
- Levine, Lawrence. *Highbrow/lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Loaiza Cano, Gilberto. "Hombres de sociedades (masonería y sociabilidad político-intelectual en Colombia e Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX)." *Revista Historia y Espacio* 17 (2001): 93-130.
- . "El maestro de escuela o el ideal liberal de ciudadano en la reforma educativa de 1870." *Historia Crítica* 34 (2007): 62-91.
- . *Manuel Ancízar y su época (1811-1882). Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX* (Medellín: Universidad de Antioquia / Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2004.
- . "El Neogranadino y la organización de las hegemonías. Contribución a la historia del periodismo Colombiano." *Historia Crítica* 18 (1999): 65-86.
- Lofstrom, William. *La vida íntima de Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878)*. Bogotá: Banco de la República / El Áncora Editores, 1996.
- Lomné, Georges. "La patria en representación. Una escena y sus públicos: Santa Fe de Bogotá, 1810-1828". En *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. Editado por François-Xavier Guerra y Annik Lemperièrè. México: Fondo de Cultura Económica / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008, 321-39.
- Londoño Vega, Patricia. *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica en la Nueva Granada*. [Catálogo de exposición] Sala Central, Casa de la Moneda, Banco de la República, Bogotá, agosto 8 de 2007 a enero 21 de 2008. Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 2007.

- Lott, Allen. "Prelude. The New World Beckons." En *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Google Play.
- Loya, Shay. *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-gypsy Tradition*. Rochester : University of Rochester Press, 2011.
- Lleras, Andrés Soriano. *Lorenzo María Lleras*. Bogotá: Sucre, 1958.
- Madrid, Alejandro. *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- Magaldi, Cristina. "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 16, 1 (1995): 1-41.
- Magrath, Jane. *Pianists Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Los Angeles: Alfred Publishing Co., 1995.
- Marín, Javier. "Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México." *Resonancias* 27 (2010): 57-77.
- Marín, Miguel Ángel. "Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos." En *La música en el siglo XVIII*. Editado por José Máximo Leza. Vol. 4 de *Historia de la música española e hispanoamericana*. Madrid: FCE, 2014, 461-84.
- Marroquín, José Manuel. *Don José Manuel Marroquín íntimo*. Bogotá: Arboleda y Valencia, 1915.
- Martín Moreno, Antonio. *Siglo XVIII*. Vol. 4 de *Historia de la música española*, dirigida por Pablo López Osaba. Madrid: Alianza, 1985.
- Martínez Montoya, Andrés. "Reseña histórica sobre la música en Colombia, desde la época colonial hasta la fundación de la Academia Nacional de Música." En *Anuario. Academia Colombiana de Bellas Artes*. Vol. I. Bogotá: Imprenta Nacional, 1932, 61-76.
- Martínez, Frédéric . *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
- Martínez Rodríguez, Rusbel. "Benthamismo y antibenthamismo: continuidad y cambio en los estudios jurídicos en Colombia en la transición de la Colonia a la República." *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas* 44, 120 (2014): 271-310.
- . "Contexto histórico-descriptivo del primer debate sobre el utilitarismo en Colombia (1825-1836)." *Revista CES Derecho* 5, 2 (2014): 139-53.
- Martínez Ruiz, Enrique. "Haciendo comunidad, haciendo ciudad. Los judíos y la conformación del espacio urbano en Bogotá." Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia - sede Bogotá, 2010.
- Marulanda Morales, Octavio y Gladys González Arévalo. *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Ginebra, Valle: FUNMÚSICA, 1994.
- Maya, Rafael. *Obra crítica*. Vol. 1. Bogotá: Ediciones Banco de la República, 1982.

- Mayor Mora, Alberto, Cielo Quiñones, Gloria Barrera y Juliana Trejos. *Las escuelas de artes en Colombia, 1860-1960*. Vol. 1: El poder regenerador de la cruz. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Medina, Álvaro. “Historiografía y ubicación de Epifanio Garay.” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 3 (1996): 93-114.
- . *Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes / Laguna Libros, 2013.
- Meierovich, Clara. “Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas.” En *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli. Vol. 6 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010, 323-64.
- Mejía Pavony, Germán. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. 2ª ed. Bogotá: CEJA, 2000.
- Mejía, Sebastián. “La Orquesta Salazar: manifestaciones de la práctica musical en el espacio público, a través de las orquestas de salón. Medellín 1921-1929”. Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2014.
- Melo, Jorge Orlando. “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’ en el caso colombiano.” *Análisis Político* 20 (1990): 23-35.
- . “Apariencia y simulación en las novelas sobre Medellín de Tomás Carrasquilla.” (Conferencia leída en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, abril 8 de 2008). Consulta: mayo 3 de 2013, http://www.jorgeorlandomelo.com/carrasquilla.htm#_ftn1
- . “De Carlos E. Restrepo a Marco Fidel Suárez: republicanismo y gobiernos conservadores.” En *Nueva Historia de Colombia*, vol. 3. Bogotá: Planeta, 1889. Reproducido en *Colombia es un tema* [Página web del autor]. Consulta: diciembre 14 de 2013, http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/carlose_marco.pdf
- . “Historia. Colombia.” En *Diccionario Político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850. [Iberconceptos I]*, dirigido por Javier Fernández Sebastián. Madrid: Fundación Carolina / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009, 616-27.
- . “La literatura histórica en la república.” En *Manual de literatura colombiana*. Vol. 2. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / Editorial Planeta, 1988, 589-663.
- . “El proceso de modernización en Colombia, 1850-1930.” *Predecir el Pasado: ensayos de historia de Colombia*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1992), 109-36.
- . “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia.” En *Colombia es un tema* [Página web del autor]. Consulta: febrero 13 de 2013, http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/revistas_suplementos_literarios.pdf

- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Vol. 27, t. 1 de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- Merino, Luis. "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena." *Revista Musical Chilena* 60, 205 (2006): 26-33.
- . "Don Andrés Bello y la música." *Revista Musical Chilena* 35, 153-155 (1982): 5-51.
- . "La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928." *Boletín Música. Casa de las Américas*, 36 (2014): 3-20.
- . "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830." *Revista Musical Chilena* 60, 206 (2006): 5-27.
- Mijares, Augusto. "Prólogo" a *Doctrina del libertador*. Compilación, notas y cronología de Manuel Pérez Vila y bibliografía de Gladys García Riera. Vol. 1 de Biblioteca Ayacucho. 3ª ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho - Banco Central de Venezuela, 2009, xv-xx.
- Miranda, Ricardo. "A tocar señoritas." En *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México D.F.: Universidad Veracruzana / Fondo de Cultura Económica, 2001, 91-136.
- . "En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial". En *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México D.F.: Universidad Veracruzana / Fondo de Cultura Económica, 2001, 62-90.
- . "La música en Latinoamérica en el siglo XIX." En *La música en Latinoamérica*. Vol. 4 de *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Coordinado por Mercedes de Vega. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011, 17-137.
- . "Tesisuras encontradas: canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 86 (2005): 95-110.
- y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. Vol. 4 de *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Coordinado por Mercedes de Vega. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.
- Montenegro González, Augusto. "La Atenas Suramericana. Búsqueda de los orígenes de la denominación dada a Bogotá." *Memoria y Sociedad* 7, 14 (2003): 133-43.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Moran, John. "Möser, Karl." En *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Consulta: febrero 14 de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19192>.

- Moreno de Ángel, Pilar. *Alberto Urdaneta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972.
- Múnera Ruiz, Leopoldo y Cruz Rodríguez, Edwin, eds. *La Regeneración revisitada. Pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*. Bogotá: La Carreta Editores, 2011.
- Narváez, Enrique de. *Los mochuelos*. Bogotá: Editorial Minerva, 1936.
- Navarro, Sara. "El proyecto del Real Conservatorio de Música Isabel II de La Habana (1835): una empresa inconclusa entre dos realidades." *Boletín Música. Casa de las Américas* 35 (2013): 98-118.
- Nettl, Bruno. *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflexiones on Schooles of Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Obregón, Diana. *Sociedades Científicas. La invención de una tradición, 1859-1936*. Bogotá: Banco de la República, 1992.
- Ocampo López, Javier. "Caycedo, Domingo." En *Biblioteca Virtual, Biblioteca Luis Ángel Arango*. Consulta: febrero 4 de 2014.
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/caycdomi.htm>
- Orjuela Gómez, Héctor H. con la colaboración de Rubén Pérez Ortiz. *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1965.
- . *Edda la bogotana*. Bogotá: Editorial Kelly, 1997.
- Ortega Ricaurte, José Vicente. *Historia crítica del teatro en Bogotá*. Bogotá: Talleres de Ediciones Colombia, 1927.
- Ortega Torres, José Joaquín. *Índice de <<El Repertorio Colombiano>>*. "Estudio preliminar de Fernando Galvis Salazar. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961.
- Ospina Romero, Sergio Daniel. "Luis A. Calvo, su música y su tiempo." Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Galvis Salazar, Fernando. "Breve historia de <<El Repertorio Colombiano>>." En José J. Ortega Torres, *Índice de <<El Repertorio Colombiano>>*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961, 7-19.
- Ortega Ricaurte, Carmen. "Contribución a la bibliografía de la música en Colombia." *UN. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural - Universidad Nacional de Colombia* 12 (1973): 83-255.
- Ortega Ricaurte, José Vicente. *Historia crítica del teatro en Bogotá*. Bogotá: Talleres de Ediciones Colombia, 1927.
- Otero Muñoz, Gustavo. "Historia del Salón de Grados y del Ateneo de Bogotá." *Boletín de Historia y Antigüedades* 34, 389 (1947): 90-100.
- Palacios, Marco. "Caballero sin reposo: Jorge Isaacs en el siglo XIX colombiano." *Historia Mexicana* 62, 2 (2012): 675-747.
- y Frank Safford. *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Norma, 2002.

- . “Las élites frente a Europa: ideal cosmopolita y provincianismo.” En *La Clase más ruidosa y otros ensayos sobre política e historia* (Bogotá: Editorial Norma, 2002), 117-32.
- . “La Regeneración ante el espejo liberal y su importación en el siglo XX.” En *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Editado por Rubén Sierra. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, 261-78.
- Páramo Bonilla, Carlos. “Tribunal de Purificación contra culpables y seducidos.” En *Historia que no cesa: la Independencia de Colombia, 1780-1830*. Dirigida por Pablo Rodríguez. Bogotá: Universidad del Rosario, 2010, 87-100.
- Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. Vol. XX, t. 6 de *Historia Extensa de Colombia*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.
- París de la Roche, José Joaquín. *Una familia de próceres. Los Parises*. Bogotá: Imprenta y Litografía de Juan Casis, 1919.
- Pekacz, Jolanta P. “Introduction”. En *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Editado por Jolanta P. Pekacz. Aldershot / Burlington: Ashgate, 2006, 1-16.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. [2ª ed.] Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1945.
- . *Historia de la música en Colombia*. 5ta ed. Bogotá: Plaza & Janes, 1980.
- . *La ópera en Colombia*. Bogotá: Litografía Arco, 1979.
- Pérez González, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Facultad de Ciencias Humanas, 2010.
- Pérez Salazar, Luisa. “Sociedad de amigos de arte de Medellín”. Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2013.
- Phelan, John Leddy. *El pueblo y el rey: la revolución comunera en Colombia, 1791*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009.
- Posada Carbó, Eduardo. “¿Libertad, libertinaje, tiranía? La prensa bajo el Olimpo Radical en Colombia, 1863-1885.” En *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Editado por Rubén Sierra. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2006, 147-66.
- Potter, Tully. “From Chamber to Concert Hall.” En *The Cambridge Companion to the String Quartet*, editado por Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 39-59.
- Price, Jorge W. “Datos sobre la historia de la música en Colombia.” *Boletín de Historia y Antigüedades* 23, 254-55 (1935): 623-45.
- Pruett, Laura Moore. “Louis Moreau Gottschalk, John Sullivan Dwight, and the development of musical culture in the United States, 1853-1865.” Tesis de Doctorado, The Florida State University, 2007.
- Rahimi, Babak. *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran. Studies on Safavid Muharram Rituals, 1590-1641*. Leiden / Boston: Brill, 2012.

- Rainbow, Bernarr. "The Rise of Popular Music Education in Nineteenth-Century England." *Victorian Studies* 30, 1, (1986): 25-49.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Rausch, Jane. *La educación durante el federalismo. La reforma escolar de 1870*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Universidad Pedagógica Nacional, 1993.
- Remy, Alfred, ed. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* 3ª ed. New York/Boston: G. Schirmer, 1919.
- Restrepo Jaramillo, Iván. *Genealogías de Antioquia, Colombia*. Consulta: enero 15 de 2014, <http://gw.geneanet.org/ivanrepo>.
- Restrepo, Olga. "Introducción," a *La Universidad Nacional en el siglo XIX: documentos para su historia. Escuela de literatura y filosofía*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / CES, 2004, 15-40.
- . "Un imaginario de la Nación. Lectura de las láminas y descripciones de la Comisión Corográfica." *Anuario de Historia Social y de la Cultura* 26 (1999): 30-58.
- Revel, Jacques. "La institución y lo social." En *Un momento historiográfico: Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires: Manantial, 2005, 63-82.
- Ricart, Ramón Andreu. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia 1884-1955*. Santiago de Chile: FONDART/Ministerio de Educación de Chile, 1995.
- Rico Salazar, Jaime. *Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar*. Medellín: Aires Editores, 2013.
- Rincón, Carlos. "Las etapas del mito cultural entre la invención de *l'Athènes néo-granadine* por Élisée Reclus y la Atenas de la América del Sur de Rafael Carrasquilla." En *Íconos y mitos en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014, 241-80.
- Robinson, Michael F. "Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799." En *La música en España en el siglo XVIII*. Editado por Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Madrid: Cambridge University Press, 2000, 41-63.
- Rodríguez García, José María. *The City of Translation: Poetry and Ideology in Nineteenth-Century Colombia*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Rodríguez Legendre, Fidel. "La actividad musical de Felipe Larrazábal, 1837 y 1873." *Revista Musical de Venezuela* 38 (1999): 203-13.
- Robledo, Beatriz Helena. *Rafael Pombo. La vida de un poeta*. Bogotá: Ediciones B Colombia, 2012.
- Rodríguez, Martha Enna. *Sinfonía del Terruño de Guillermo Uribe Holguín. La obra y sus contextos*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO, Ediciones Uniandes, 2009.

- Rodríguez-Arenas, Flor María. "La autobiografía ficticia en El Duende (1846), periódico colombiano del siglo XIX." *Cuadernos de Literatura* 9, 18 (2005): 101-19.
- . *Bibliografía de la literatura colombiana del siglo XIX*. 2 vols. Buenos Aires: Stock Cero, 2006.
- Rodríguez, Luis Carlos y Julián Navarro. "Un Cuadernillo Anónimo o La Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Cayzedo." *Historia y Sociedad* 22 (2012): 207-10.
- Romero, Mario Germán. *Rafael Pombo en Nueva York*. Bogotá: Editorial Kelly, 1983.
- Romero, Mario Germán. "Introducción." En *Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974.
- Fajardo de Rueda, Marta. "Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1870-1886." En *Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*. Compilado por Estella Restrepo Zea. *La Universidad Nacional en el siglo XIX*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas UN, Colección CES, 2004, 19-35.
- Saavedra, Leonora. "Musical Identities, the Western Canon and Speech about Music in Twentieth-Century Mexico." *IHMSG Newsletters*, 4, 2 (1998). Consulta: enero 14 de 2010, <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/saavedra1.html>.
- Safford, Frank. *El Ideal de lo práctico. El desafío de formar una élite técnica y empresarial en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional / El Ancora Editores, 1989.
- Salazar Rodríguez, María Angélica. "De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social en Bogotá (1886-1899)." Tesis de pregrado, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2012.
- Saldarriaga Roa, Alberto, Alfonso Ortiz Crespo y José Alexander Pinzón Rivera. *En busca de Thomas Reed. Arquitectura y política en el siglo XIX*. Bogotá: Secretaría General, Alcaldía de Bogotá, Archivo de Bogotá / Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Arquitectura y Urbanismo / Colegio de Arquitectos del Ecuador, Provincial de Pichincha / Corporación La Candelaria, 2005.
- Saldarriaga Vélez, Oscar. "La apropiación de la pedagogía pestalozziana en Colombia: 1845-1930." *Memoria y sociedad* 5, 8 (2001): 45-59.
- Samson, Jim. *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Sanabria Munévar, Francisco. "Enseñando mutuamente: una aproximación al método lancasteriano y a su apropiación en Colombia." *Revista de Historia de la Educación Colombiana* 13 (2010): 49-75.
- Sánchez, Gonzalo. "Prólogo." En *Insurgencia urbana en Bogotá. Motín conspiración y guerra civil, 1893-1895*, de Mario Aguilera Peña. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1997, 7-18.
- . "Intelectuales... poder... y cultura nacional." *Análisis Político* 34 (1998): 115-38.

- Sánchez Cabra, Efraín. *Gobierno y geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República / El Áncora Editores, 1998.
- . *Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada (1809-1885)*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987.
- Santos Molano, Enrique. *Los Jóvenes Santos*. Santafé de Bogotá: Fundación Universidad Central, 2000.
- Sargeant, Lynn. “A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861-1917.” *Music & Letters* 85, 1 (2004): 41-61.
- Sarmiento Rodríguez, Mario Alberto. “Bandas en Bogotá 1930-1946: El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia – sede Bogotá, 2015.
- Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*. 2 Ts. Bogotá: Museo Nacional, 1994.
- Scoot, Derek B. *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Schnapper, Laurie. “Bernard Ullman-Henri Herz. An example of Financial and Artistic Partnership, 1846-1849.” En *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists*. Editado por William Weber. Bloomington: Indiana University Press, 2004, 130-44.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004. Google Play.
- Schütz, Günther. “Uricochea en los Estados Unidos.” *Thesaurus* 44, 1 (1989): 29-63.
- Silva, Renán. *Los ilustrados de la Nueva Granada. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín: Banco de la República / EAFIT, 2002.
- Slonimsky, Nicolas. *Music of Latin America*. New York: Da Capo Press, 1945.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sowell, David. *Artesanos y política en Bogotá, 1832-1919*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico / Editorial Círculo de Lectura Alternativa, 2006.
- . “La Sociedad Democrática de Artesanos de Bogotá.” En *Colombia en el siglo XIX*. Editado por Germán Rodrigo Mejía Pavony, Michael Larosa y Mauricio Nieto Olarte. Bogotá: Planeta, 1999, 189-216.
- Stevenson, Robert. “Colonial Music in Colombia.” *The Americas* 19, 2 (1962): 121-36.
- Subirá, José. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929-30.
- Tamburini, Franceso. “La cuestión Cerruti y la crisis diplomática entre Colombia e Italia (1885-1911).” *Revista de Indias* 60, 220 (2000): 709-33.

- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. 5 vols. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- . "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music." *The Journal of Musicology* 3, 4 (1994): 321-39.
- Tomlinson, Gary. "Monumental Musicology." *Journal of the Royal Musical Association* 132, 2 (2008): 349-74.
- Thomson, Andrew. *Vincent D'Indy and His World*. Oxford / New York: Clarendon Press / Oxford University Press, 1996.
- Torres, Rony. "Ester, relatos de una ópera olvidada." En *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & Ester, libreto de Rafael Pombo y Manuel Briceño*, editado por Carolina Alzate y Rony Torres. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014, 63-91.
- . "Le rêve lyrique en Colombie au XIXe siècle. Prémisses, oeuvres et devenir." Tesis de doctorado, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2009.
- . "Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi-D'Achiardi en Bogotá." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 26, 26 (2012): 161-200.
- Tovar Pinzón, Hermes. *Que nos tengan en cuenta: colonos, empresarios y campesinos. Colombia, 1800-1900*. Bogotá: Colcultura / Tercer Mundo, 1995.
- Tovar Zambrano, Bernardo. "La historiografía colonial". *La historia al fin del milenio. Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. Vol. 1. Editado por Bernardo Tovar Zambrano. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, 1994, 21-134.
- Triviño Mamby, Jorge Arturo. "Sinfonía No. 2 'Del terruño' de Guillermo Uribe Holguín, edición de la partitura." Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2011.
- Turino, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 24, 2 (2003): 169-209.
- Urdaneta, María Fernanda. *Alberto Urdaneta. Vida y obra* [Catálogo de exposición]. Santafé de Bogotá, Banco de la República, 1992.
- Uribe Hanabergh, Verónica. "La infructuosa búsqueda de dos bocetos para Ester." En *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX & Ester, libreto de Rafael Pombo y Manuel Briceño*, editado por Carolina Alzate y Rony Torres. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014, 145-65.
- Uribe Holguín, Guillermo. *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: librería Voluntad, 1941.
- Uribe-Urán, Víctor. *Vidas honorables: abogados, familias y política en Colombia, 1750-1850*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.
- Vanegas, Carolina. "La arqueología en la construcción de imagen de nación en Colombia. El álbum antigüedades neogranadinas de Liborio Zerda." *Antípoda* 12 (2011): 113-38.

- Vásquez, William. "Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 9, 1 (2014): 35-67.
- Vaughan, Camilo. "Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)." Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia – sede Bogotá, 2015.
- Velásquez, Juan Fernando. "Los Rostros de Euterpe: La práctica musical en Medellín vista por medio del análisis de periódicos y revistas (1886-1903)." Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2011.
- Vidales, Carlos. "Colombia: el primer siglo de periodismo (1875-1900)." En *Periodismo y literatura*. Dirigido por Annelies van Noortwijk y Anke van Haastrecht. Foro Hispánico 12. Amsterdam-Atlanta: Rodopti, 1997, 47-54.
- Volpe, Maria Alice. "Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s." Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001.
- Wade, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.
- Waisman, Leonardo. "La música en la América española," en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 4 de *La música en el siglo XVIII*, dirigido por José Máximo Leza. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, 556-651.
- . "El surgimiento de la música popular: Mozart y Martín y Soler como atributos de clase." *Avances* 13, 2 (2008): 11-22.
- Wason, Robert W. "Musica Practica: Music Theory as Pedagogy." En *The Cambridge History of Western Music Theory*. Editado por Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 46-77.
- Weber, José Ignacio. "La 'cultura estética' de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)." *Revista Argentina de Musicología* 12-13 (2012): 315-42.
- Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . "The History of Musical Canons." En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, 1999, 340-59.
- . *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Wilde, Alexander. *Conversaciones de caballeros. La quiebra de la democracia en Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1982.
- "William Zinkeisen." En *The University of Glasgow Story*. Consulta: marzo 13 de 2015, <http://www.universitystory.gla.ac.uk/biography/?id=WH17883&type=P>

- Williams, Raymond. *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editoriales, 1992.
- Wong, Ketty. "La Música Nacional: Changing Perceptions of the Ecuadorian National Identity in the Aftermath of the Rural Migration of the 1970s and the International Migration of the Late 1990s." Tesis de doctorado, Texas University, 2007.
- Wright, David. "The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century." *Journal of the Royal Musical Association* 130, 2 (2005): 236-82.
- Young, John Lane. *La Reforma Universitaria de la Nueva Granada: 1820-1850*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Universidad Pedagógica Nacional, 1994.
- Zapata Cuéncar, Heriberto. *Compositores Colombianos*. Medellín: Editorial Carpel, 1962.
- Zuluaga, Olga Lucía. "Entre Lancaster y Pestalozzi: los manuales para la formación de maestros en Colombia, 1822-1868." *Revista Educación y Pedagogía* 29-30 (2001): 41-49.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora. "La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)." Tesis de doctorado en historia, UNAM, 1997.