

## Las músicas de la guerra y la política: Algunos datos para la historia del caso colombiano en el siglo XIX

**Resumen:** El presente texto está dedicado a las expresiones musicales que se dieron en la vida militar y política colombiana durante el siglo XIX, desde las llamadas Guerras de Independencia de España hasta a la Guerra de los Mil Días. Es una aproximación a los acontecimientos y personajes relacionados con las músicas que rodearon los momentos bélicos, algunas obras que se han rescatado de esos instantes, uno que otro documento curioso, de interés casi paleográfico y varias piezas conmemorativas y onomásticas de personajes políticos destacados del período.

Dividido en 13 capítulos, separados y en riguroso orden cronológico, se estudiarán las contradanzas de las guerras de independencia; la presencia del bambuco en algunas de las contiendas; una singular partitura que perteneció al propio Bolívar y la historia de la marcha que acompañó sus restos mortales; las melodías de ocasión contenidas en el cuaderno de guitarra de un miembro de la familia presidencial; la labor de un músico inmigrante en Antioquia; la canción nacional de un precursor del romanticismo musical colombiano; varias obras de carácter circunstancial y onomástico de mediados del siglo; las partituras que se han recordado de los tiempos de la Guerra de los Mil Días, y para concluir, y como en una especie de paralelo con lo ya publicado en esta revista sobre el maestro socorrano Temístocles Carreño, la personalidad musical y actividad del maestro Gonzalo Vidal en esos dolorosos tiempos de la guerra.

**Palabras claves:** Música – Guerra – Colombia, siglo XIX - Historia



**Abstract:** The present text is dedicated to the musical expressions that were given in the military life and Colombian politics during the 19th century, from the battles of Independence of Spain until to the call “Guerra de los Mil Días” (War of the a Thousand Days). It is an approach to the events and characters related with the music that surrounded the warlike moments, some works that have been rescued of those instants, curious documents of interest paleographic and several commemorative and onomastic musical pieces from political personages of the period.

Divided in 13 chapters, separate and in rigorous chronological order, the quadrilles of the wars of independence will be studied; the presence of the bambuco in some of the wars; a singular score that belonged to the own Bolívar and the history of the Bolívar's dead-march; the bargain melodies contained in the notebook of guitar of a member of the presidential family; the work of an immigrant musician in Antioquia; the national song of the a precursor of the Colombian musical romanticism; several works of incidental and onomastic character of half-filled of the century; the scores that have remembered of the times of the War of the a Thousand Days, and to conclude, the musical personality and activities of the teacher Gonzalo Vidal, in those painful times of the war.

**Key words:** Music – War – Colombia, 19th century - History

**Luis Carlos Rodríguez Álvarez:** Médico, historiador, investigador musical y profesor universitario. Egresado de la Universidad de Antioquia en 1992, labora como Médico en la Empresa Social del Estado METROSALUD de Medellín. Miembro Correspondiente de la Academia Antioqueña de Historia, Miembro de Número de la Academia de Medicina de Medellín y de la Sociedad Antioqueña de Historia de la Medicina. Profesor de Apreciación Musical e Historia de la Música en la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia y de Historia de la Música en Colombia en la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín. En esta última institución es también integrante del Grupo de Investigación INTERDIS y Candidato a la Maestría en Historia.

## Las músicas de la guerra y la política: Algunos datos para la historia del caso colombiano en el siglo XIX

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

*Al Profesor Antonio Restrepo, In Memoriam*

*Verdaderamente, no hay acción entre los hombres que se realice sin música. Los himnos divinos y las ofrendas son ordenados con música; las fiestas privadas y las festividades públicas de las ciudades son magnificadas con ella; los combates y las marchas se inician y se detienen mediante música (...)*

*Por eso, en los tiempos más antiguos, cuando el Estado no estaba sólidamente establecido en ningún sitio, la música ejercitada de acuerdo a la virtud puso orden en las revueltas civiles y acabó con las enemistades entre ciudades y pueblos vecinos, señalando los tiempos establecidos para las festividades comunes y haciendo cesar con las alegrías y gozos habituales en estas fiestas la ferocidad de unos con otros (...)*

Aristides Quintiliano: Sobre la Música, Libro II, 4: 57 y 6: 64

### 1 De las contradanzas y otros aspectos musicales de la época de independencia y primeros tiempos republicanos

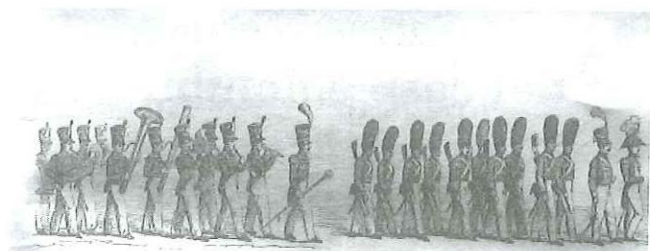
Las palabras del musicógrafo Andrés Pardo Tovar, sirven de prólogo a este capítulo:

Los sucesos del movimiento de independencia se precipitan en heroico y trágico turbión, y al candoroso optimismo de los fundadores de la patria independiente le siguen los fracasos políticos y militares, y, por último, la sangrienta reconquista española, que se inicia con el

histórico sitio de Cartagena y prosigue con los patíbulos que, en Santa Fe de Bogotá y en muchas otras ciudades y villas del país, hizo levantar el Pacificador Pablo Morillo, para castigar a los patriotas. No podía ser este período, convulsionado y trágico, época propicia para el culto de las artes. Además, la sede arzobispal santafereña permaneció vacante durante varios lustros y este factor se sumó a los anteriormente aludidos para apurar un proceso de extrema decadencia artística, seguido, algo más tarde, de la desaparición total de una tradición estética gloriosa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Con algunas modificaciones, y varios documentos e ilustraciones sonoras, una versión anterior de este texto fue presentado al profesor Luis Javier Ortiz Mesa, dentro del Seminario *Conflictos, sociabilidades y religiones en Colombia: Actores, escenarios, discursos, imaginarios y representaciones en los siglos XVI a XX*, Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Marzo - Abril 2002.

<sup>2</sup> Andrés Pardo Tovar: *La Cultura Musical en Colombia*. Historia Extensa de Colombia, volumen XX, tomo 6. Bogotá, Ediciones Lerner, 1966.



Fue apenas natural que el triunfo de las armas republicanas en 1819 trajera a Santa Fe de Bogotá y otras ciudades colombianas de la costa y del interior, un verdadero hábito de renovación. Durante los festejos con los cuales se celebraron los triunfos de Boyacá, Cartagena, Maracaibo y Pichincha, en distintas ciudades, se escucharon y danzaron minués, valsos, contradanzas y todos los bailes acostumbrados, según los gustos locales –aires propios y ajenos, de origen diverso: francés, vienés, anglosajón, andino y caribeño-. Obras las más de las veces de autor anónimo, pero llenas de un sentimiento tal y de una acogida tan grande entre las gentes tanto de las élites como del pueblo, que eran de conocimiento general y tomadas como propias por todos.

Respecto a los músicos pertenecientes a las bandas de guerra de entonces, es curioso el testimonio de un militar inglés anónimo –posiblemente el coronel William D. Mahoney o el capitán Richard Longeville Vowell, oficiales de la Legión Británica que apoyó al general Bolívar-, quien escribió que alrededor de 1817, en los ejércitos revolucionarios de América Latina, la selección de los integrantes de las bandas de

guerra se hacía con base en la apariencia física de los aspirantes, sin tener en cuenta las posibles aptitudes musicales, por la sencilla razón de presumirse que todos los criollos tenían talento musical.<sup>2</sup>

El sociólogo, investigador musical, historiador, profesor universitario y traductor Adolfo González Henríquez escribe:

... La música de la Guerra de Independencia no se limitó a repiques de campanas o coros celestiales. El sonido característico de aquellos tiempos que presenciaron el parto de la joven república fue un baile muy alegre y adecuado al temperamento del Caribe: la contradanza, el más popular de todos los bailes extranjeros que llegaron al país en ese momento, y que, según [Tomás] Carrasquilla, ya estaba en los matrimonios de Yolombó a mediados del siglo XVIII (...) y era considerada como “baile apartado” (...). Para 1790 se bailaba entre los caleños y en 1804 ya estaba firmemente establecida en Bogotá.<sup>3</sup>

Para el estudio y audición de la música que se escuchó en estos tiempos y en estas circunstancias bélicas y sociales, son de obligada referencia y consulta los textos y ediciones discográficas animadas por el doctor Joaquín Piñeros Corpas, director del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Colegio Máximo de las Academias de Colombia. En todas estas obras, elaboradas durante un cuarto de siglo, los textos de Piñeros cambian poco y los detallados comentarios son casi siempre los mismos; de ahí que se citen como si se tratara de una sola pieza literaria.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> [William D. Mahoney o Richard Longeville Vowell]: *Campaigns and Cruises, In Venezuela and New Grenada, and in the Pacific Ocean; from 1817 to 1830...* London, Longman and Co., printed by H. E. Carrington, Chronicle Office, Bath [England], 1831, 3 vols. Págs.: I, 40; I, 471 y III, 109, citado por Alirio Díaz: *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano (Ensayos)*. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales “Vicente Emilio Sojo”, Serie: Investigaciones # 2, 1980. Págs.: 111-129.

<sup>3</sup> Adolfo González Henríquez: *La Música del Caribe Colombiano durante la Guerra de Independencia y comienzos de la República*, en *Historia Crítica*, # 4, julio-diciembre 1990. págs.: 85-112.

<sup>4</sup> Joaquín Piñeros Corpas: *Música de Colombia*, Recopilación discográfica, Ministerio de Relaciones Exteriores. Medellín, Voluntad - Sonolux, 1955. *Historia de la Bandera y del Himno Nacional*, Serie literaria de la Colección HJCK, Volumen especial con suplemento musical, Disco editado con ocasión del sesquicentenario de la Independencia Nacional, Bogotá, 1960. *Cancionero Noble de Colombia*, Estudio panorámico de la música popular instrumental y de la poesía cantada de Colombia, División de Educación Cultural del Ministerio de Educación. Bogotá, Antares, 1962. (Folleto explicativo bilingüe y tres discos). *Fonosíntesis Colombiana (El Sonido de la Historia Patria)*, Ensayo de historia integral de historia colombiana con documentos fotográficos y reproducciones de manuscritos, y tres discos con las músicas y voces representativas del proceso de la vida colombiana, a partir del siglo XVI, Bogotá, Editorial Voluntad-Almacenes Bambuco, 1966. *Confidencias de una guitarra del siglo XIX*. (Disco), Rescate de la música de la Gran Colombia, con base en el cuaderno de Carmen Caicedo, Arreglos y dirección orquestal de Blas Emilio Atehortúa. Guitarra solista

Precisamente en las fiestas que se celebraron en Santa Fe de Bogotá, en agosto de 1819, con ocasión del triunfo patriota, se volvió a escuchar la histórica contradanza *La Vencedora*, que por primera vez había interpretado un reducido grupo de músicos militares bajo la dirección de un tal José María Cancino,<sup>5</sup> poco después de la acción del Puente de Boyacá, el 7 de ese mes y año.

*La Vencedora* ocupa un lugar semejante al de *La Marsellesa*, *La Bayamesa* y *La Borinqueña* en los conflictos sociales de Francia, Cuba y Puerto Rico, respectivamente, es decir, es una canción que se funde con el movimiento histórico; en los primeros tiempos del período republicano tenía el *status* de himno nacional, pero la mentalidad ultramontana de las clases dominantes de entonces, sumida en los prejuicios ascéticos y racistas que la altiplanicie bogotana manejó hasta hace poco contra la música que tuviera cualidades de trópico caribeño, no pudo soportar la idea de un himno que no fuera marcial sino bailable y, sobre todo, alegre y sensual.<sup>6</sup>

A fines del siglo pasado *La Vencedora* fue recordada editorialmente por otro artista-soldado (en este caso, pintor, dibujante, caricaturista, muralista, periodista, arquitecto, poeta y fotógrafo), el maestro Alberto Urdaneta (1845-1887), en su *Papel Periódico Ilustrado*,<sup>7</sup> y con base en esa reproducción y en una copia manuscrita aportada por el historiador José Ignacio Perdomo Escobar, el maestro José Roza Contreras, en el año 1955, y por encargo de la Cancillería, hizo un arreglo para la Banda Nacional. Según cuenta Joaquín Piñeros Corpas, en el primer ensayo

de Gentil Montaña. Miembros de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Edición del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Estreno en Palacio Presidencial. Bogotá, 1976. *La Música del Libertador y otras obras del sentimiento histórico colombiano*, Edición especial del Banco de la República para el sesquicentenario de la muerte de Bolívar, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980. *Música de la época de la Independencia en Santa Fe de Bogotá*, Edición especial de la Industria Licorera de Caldas como homenaje a Bogotá en sus 450 años, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1988. *El Cuaderno de guitarra de Carmen Caicedo*, Versiones de Gabriel Trujillo M. Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1995.

<sup>5</sup> José María Cancino fue uno de los “artistas soldados” o “músicos guerreros” más conocidos a principios del siglo XIX. Junto a su hermano Eladio (clarinetista y empresario), fue uno de los impulsores de los movimientos musicales en la capital colombiana por los años que siguieron a las guerras de independencia. Homónimo o pariente del Comandante general de artillería en la organización que se dio al ejército en Casanare.

<sup>6</sup> Adolfo González Henríquez: *op. cit.*

<sup>7</sup> Anónimo: *La Vencedora*, en *Papel Periódico Ilustrado*, tomo III, No. 72 (24 de julio de 1884), pág. 400.

<sup>8</sup> Joaquín Piñeros Corpas: *op. cit.*

<sup>9</sup> *Ídem*

## LA VENCEDORA.



de la Banda, después de explicar las condiciones en que había sido interpretada en el campo de Boyacá y al escuchar nuevamente tan emocionante música “las lágrimas rodaron por las mejillas de varios de los profesores de la Banda”.<sup>8</sup> En 1962, fue incluida la misma versión en el *Cancionero Noble de Colombia*.<sup>9</sup>

Quince años después, en 1977, otra vez Joaquín Piñeros Corpas, a la cabeza del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, auspició la elaboración de una serie de arreglos o versiones instrumentales —a la manera de las orquestas de cámara de aquella época—, por parte del compositor antioqueño Blas Emilio Atehortúa, de varias de las piezas que se consideraron como *La Música del Libertador y otras obras del sentimiento histórico colombiano*: contradanzas, bambucos, minués, marchas, odas, himnos.<sup>10</sup> Así ha llegado hasta nosotros, con relativa frescura, entre otras, la contradanza *La Vencedora*.

La contradanza es una danza de ritmo rápido en compás binario compuesto por varias secciones de ocho compases que se repiten. Posiblemente, tiene su origen en las *country dances* de Gran Bretaña, desde donde se extendió al resto de Europa. Alcanzó su máxima popularidad a finales del siglo XVIII, época durante la que se utilizó en otros géneros escénicos, como la ópera y el ballet. Desde el Viejo Continente viajó al Caribe y de allí a Centro y Sudamérica. Entre los compositores de música culta que escribieron obras inspiradas en este ritmo están Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

Otra contradanza, denominada *La Libertadora*, fue compuesta para la entrada triunfal de Simón Bolívar (1783-1830), el 10 de agosto de 1819, a la capital del país, después del triunfo de Boyacá. Se tocó repetidas veces, alternada con *La Vencedora*, en el baile ofrecido a los libertadores en el Palacio de San Carlos y en todas las festividades celebradas con ocasión de la reciente victoria sobre las huestes realistas. En estas fiestas, que duraron cerca de quince días, y cuya música dirigió el mismo Cancino, hubo incluso corridas de toros en la Plaza Mayor, mascaradas, comidas populares y bailes públicos. Según la *Gaceta de Santa Fe*, en aquella ocasión “los bailes se ejecutaron con primor y gallardía: las más linajudas damas bailaron con los oficiales al compás de la música”.<sup>11</sup>



De especial memoria de esos días es *La Libertadora*, pieza tal vez menos épica, un poco más profundamente humana, psicológica quizá, con la cual algún compositor patriota anónimo quiso halagar al general Bolívar. Esta contradanza corrió suerte parecida a la de *La Vencedora*. Se conserva en dos fuentes: en manuscrito, *La Libertadora* aparece en el legendario Cuaderno o Libro de *Música de Guitarra de Carmen Caycedo*, al cual se hará referencia posteriormente. También se reprodujo, con iguales caracteres tipográficos, en el *Papel Periódico Ilustrado* de Urdaneta.<sup>12</sup> En 1955, el maestro Oriol Rangel hizo un arreglo para piano de la pieza, para el mencionado disco de la Chancillería y fue luego incluido en el *Cancionero Noble de Colombia*.<sup>13</sup> Posteriormente, *La Vencedora* y *La Libertadora* se reprodujeron en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*<sup>14</sup> y luego se grabaron en versión orquestal en el disco al cual se ha hecho mención anteriormente.<sup>15</sup>

En la lucha por la hegemonía colonial en el ámbito mundial, los ingleses estaban ganando la batalla contra el imperio español apoyando los movimientos de independencia de los criollos. No es gratuito que en esa época estuviera “de moda” la contradanza inglesa y que las melodías que celebraron las victorias de Bolívar fueran contradanzas. No es gratuito tampoco que el Libertador recibiera apoyo financiero, militar e incluso bandas de músicos de Inglaterra para sus campañas. Era claro que había que negar la mú-

sica del enemigo español, y más en una confrontación bélica. La contradanza servía para lograr esa “oposición musical” pues se asociaba al aliado inglés.<sup>16</sup>

Había tres clases de contradanzas: las “obligadas” o “dobles”, las “de cambio” y las “sencillas”. La contradanza se dividía en dos partes, y cada una de ellas se tocaba dos veces, arreglándose las muchas figuras dancísticas al tiempo que duraba la pieza completa. Una pareja “ponía” o guiaba esas figuras, que todos imitaban al momento.

En alguno de sus escritos costumbristas, José María Cordovez Moure se refiere a la nomenclatura de las músicas y bailes. Dice que la nominación de los vales denotaba alegría, como *El Triquitraque*, *Aquí te espero*, *Viva López*, *El Cachaco*, *El Capotico*; la de las contradanzas era trágica, como *La Puñalada*, *La Desesperación*, *La Muerte de Mutis*, etc. El arreglo y disposición de una contradanza exigían conocimientos estratégicos de primer orden; el general Santander era muy diestro en este ramo, y probablemente tal fue la razón para que a las contradanzas obligadas o de figuras complicadas, se las llamara *santandereanas*.<sup>17</sup>

Relatos e historias que más tienen de anécdota patriótica, y hasta de novela, nos refieren los gustos musicales de algunos de los próceres y guerreros de la emancipación. Un profuso anecdotario, recogido en muy diversas fuentes, ilustra el vínculo de muchos de los hombres de la independencia con el arte de la música.

Antonio Nariño (1765-1823), político, militar e ideólogo reconocido como uno de los precursores de la independencia colombiana, y quien en 1794 tradujo del francés *Los derechos del hombre*, fue gran amante de la música. En un relato casi inverosímil se asegura que...

... en agonía, Nariño escuchó con devoción el modesto grupo de cantores litúrgicos de la Villa de Leiva por él mismo convocado y poco

después expiró consciente de la hora y el acontecimiento, sentado en una cómoda silla, cual esperando la iniciación de un concierto.<sup>18</sup>

Al *Sabio* Francisco José de Caldas (1768-1816), científico payanés, estudioso de la geografía y la botánica latinoamericanas, uno de los personajes sacrificados por el Pacificador Pablo Morillo, se le ha atribuido —quizás de manera aventurada y errónea— la autoría de una polca-mazurka para piano titulada *La Velada*.<sup>19</sup>

Custodio García Rovira (1780-1816), político y militar cartagenero, formado en el Colegio de San Bartolomé, era llamado por los españoles el “estudiante Rovira”. Graduado en leyes y teología, pintaba al óleo, y componía música y poesía. Se dice que tocaba Sonatas de Haydn en el clave.<sup>20</sup>

Sobre el general Simón Bolívar, se dice que era un apasionado y un maestro de la danza. Dándole letras de gloria, Gabriel García Márquez lo cuenta así:

El baile era para él una pasión tan dominante que en las celebraciones bailaba toda la noche, hasta el amanecer, con la última pareja que quedara en un salón desierto, bailaba sin pareja cuando no la había, o bailaba sólo la música que él mismo silbaba, y expresaba sus grandes júbilos subiéndose a bailar en la mesa del comedor.<sup>21</sup>

La habilidad de Bolívar para el baile, explicable si se tiene en cuenta que provenía de una región caribeña, queda perfectamente pintado en el episodio de su amorío con la joven norteamericana Jeannette Hart, ocurrido en 1825. Fue un consumado bailarín, según cuenta ella misma en su *Diario*, que cita Antonio Maya en su obra sobre el intrigante asunto:

Cuando bailaba con el general Bolívar pude notar que solamente los pies de un bailarín por naturaleza podían llevarme a través de

<sup>10</sup> *Ídem*

<sup>11</sup> Andrés Martínez Montoya: *Reseña histórica de la música en Colombia, desde la época colonial hasta la fundación de la Academia Nacional de Música*, en Anuario de la Academia Colombiana de Bellas Artes. Vol. I. Bogotá, Imprenta nacional, 1932. pág.: 65.

<sup>12</sup> Anónimo: *La Libertadora*, en *Papel Periódico Ilustrado*, tomo III, No. 71 (20 de julio 1884), pág. 382.

<sup>13</sup> Joaquín Piñeros Corpas: *op. cit.*

<sup>14</sup> Facsímiles reproducidos en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, # 5, Bogotá, Imprenta Nacional, 1957.

<sup>15</sup> Joaquín Piñeros Corpas, *op. cit.*

<sup>16</sup> Carlos Miñana Blasco: *Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX*, en *A Contratiempo*, Revista de Música en la Cultura. Nueva Época, # 9, 1997. Págs. 7-11.

<sup>17</sup> José María Cordovez Moure: *Reminiscencias de Santa Fe de Bogotá*. Madrid, Aguilar, 1957.

<sup>18</sup> Joaquín Piñeros Corpas, *op. cit.*

<sup>19</sup> *La Velada*, polca-mazurka para piano, atribuida a Francisco José de Caldas y dedicada por él “para el piano de la señorita Gabriela Uribe M.”. Copia fechada el 31 de octubre de 1881.

<sup>20</sup> José Ignacio Perdomo Escobar: *Historia de la Música en Colombia*. 5ª. ed. Bogotá, Plaza y Janés, 1980. pág. 57.

<sup>21</sup> Gabriel García Márquez: *El general en su laberinto*. Bogotá, Oveja negra, 1989.

aquellos intrincados pasos y figuras de aquellas danzas exóticas y poco familiares para mí (...) La última pieza que tocó la banda y que bailamos los dos, fue un vals; la multitud cesó de bailar dejándonos el centro del salón a nosotros solos y colocándose alrededor para vernos bailar (...) La armonía de nuestros movimientos era tan bella, que ninguna otra pareja hubiese podido competir. El general se movía como silos acordes de aquel vals emanar de su propio cuerpo, era algo como una disposición heredada.<sup>22</sup>

El profesor Adolfo González Henríquez dice que... Un rústico clavicordio, que hoy forma parte de la Colección Perdomo, lo acompañó en muchos viajes,<sup>23</sup> y quienes lo conocieron de cerca, como el general José Antonio Páez, coinciden en afirmar su proclividad al baile y su destreza para el mismo, así como para algunos elementos propios del entorno danzario como, por ejemplo, la galantería hacia el sexo femenino. Los testimonios salidos de la legación argentina en Bolivia lo muestran como una especie de líder en las actividades festivas, lo que hoy se denominaría frívolamente como el “alma de la fiesta”.<sup>24</sup>

Y agrega en otro texto:

La pasión que Bolívar mantuvo por la música durante toda su vida, su destreza por el baile y su especial temperamento convierte el rastreo de sus múltiples andanzas en una preciosa fuente de información sobre la cultura musical de las clases altas republicanas, muy semejante en toda América Latina. El 16 de junio de 1822 se festejó la victoria de Pichincha con un baile en la mansión quiteña de Juan Larrea, adonde asistieron las muje-

res con el cabello corto, audaz gesto de corte revolucionario. La escena era muy típica: la orquesta estaba conformada por seis indios de librea con instrumentos de cuerda y viento; se mantenía el convencionalismo europeo de iniciar los bailes con una polonesa, a causa de su carácter ceremonial, que las asemejaba a una procesión; aquella noche la polonesa fue pródiga en encuentros amorosos de importancia histórica, toda vez que Sucre conoció a su futura esposa, y Simón Bolívar tuvo su primer contacto con Manuelita Sáenz, al compás de la famosa danza nacional polaca.<sup>25</sup>

Siguiendo al Libertador, tanto este primer capítulo de su vida romántica con Manuelita Sáenz, como el episodio de su aventura con la norteamericana Jeanette Hart permiten conocer otros ritmos bailados por las élites criollas del nuevo período republicano: el minué –danza cortesana francesa, solemne y en tiempo moderado, que se caracterizaba por pasos pequeños, postura erguida y profundas reverencias e inclinaciones, muy poco apetecido por su rigidez y formalidad-; el vals –de origen centroeuropeo, caracterizado por sus rápidos giros de parejas que se sujetan como en un abrazo, conmocionó a la sociedad de su tiempo, convirtiéndose en el baile de salón por excelencia en el siglo XIX en todo el mundo occidental, y al llegar a Venezuela se convirtió en “vals criollo” y a Colombia, en “pasillo”; el ondú -muy elegante y pausado, de origen peruano-; la contradanza ya mencionada; la giga -anglosajona y alegre, tradicional y antigua-; el bolero –no el caribeño sino la danza española derivada de la seguidilla-, la jota y la cachucha, también de origen hispano. Manuelita Sáenz tenía destreza reconocida en el baile de la cachucha.<sup>26</sup>

Menos conocido es, por otro lado, que el general Francisco de Paula Santander (1792-1840) era muy aficionado, desde su juventud, a la música; que to-

caba con buen gusto la guitarra, y que cantaba gajeros y canciones populares, entre otras, una que llamaba *La Cholita*. En la celebración de los triunfos republicanos mandaba tocar *La Vencedora* cuando le correspondía guiar el baile de la contradanza, y en su años de madurez, cuando viajó por Europa, en tiempos de su destierro, fue un apasionado, casi obsesivo de la ópera.

[Su] sorprendente actividad no le dejaba tiempo libre y sus solaces eran la ópera, los conciertos y las representaciones dramáticas. En el Diario consta la asiduidad con que frecuentaba los teatros de París y los de Florencia -el Cocomero y la Pérpola- así como la Scala de Milán. Los teatros italianos de la época eran lugares de cita de la sociedad no solo por el espectáculo mismo sino por el placer de la conversación, como lo dijo el viajero en sus notas. Aún en las pequeñas ciudades alemanas tampoco dejó de asistir Santander a óperas y conciertos. Recorrió Santander casi toda Europa en un momento singular de la historia del arte a principios del siglo XIX, cuando figuras de actores mundialmente aclamados eran el aliciente de los espectáculos más concurridos. La Grisi, la Pasta y la Malibrán, atraían el público a los coliseos de la época. Rubini, gran tenor, se hallaba en el apogeo de su fama y lo mismo puede decirse del bajo Lablache. La Schroeder-Devrient y otros alemanes, tenían ya aureola de actores internacionales de primer orden. La taglioni iniciaba en ese momento la coreografía moderna y Vestris se revelaba como un creador en la escena lírico-dramática. En Londres, el célebre Kean encarnaba maravillosamente los personajes de la tragedia shakesperiana. Todos estos artistas fueron admirados por Santander en el momento de mayor esplendor artístico. Como diletante se expresa en el Diario después de presenciar la ejecución del prodigioso Paganini y no ocultaba su complacencia ante las revelaciones de esas artes desconocidas en América. Santander hacía

sagaces comparaciones de la realización de una obra, con lo que había presenciado en otro coliseo o en otro país.’

Nuestro admirado maestro Rodolfo Pérez González lo menciona en forma singular y sugerente:

El general se dio la gran vida, aprovechando la benévola actitud que los prohombres del romanticismo manifestaban por esos *luchadores de la libertad* en las colonias de España. Santander disfrutó de esa simpatía que despertaba en todas partes la causa de los enemigos de España. Las atenciones que se le hicieron fueron, con frecuencia, invitaciones a la ópera, espectáculo desconocido por nuestro compatriota. Santander se convirtió en asiduo melómano y fervoroso asistente a [estos eventos]. Aunque su formación musical era nula (sic), acabó teniendo un amplio conocimiento práctico de [esta forma musical]. En su *Diario* de estos años son muchas las páginas dedicadas a la ópera en general y a una de [Daniel-Francois-Espirit] Auber en particular: *La Muda de Portici*. Muchas, muchísimas veces, hizo largos viajes para oírla y no hubiera cambiado la mejor diversión de este mundo por volver a oír esta ópera, desarrollada en el marco histórico del levantamiento de Massaniello contra los españoles de Nápoles. (...) Otras óperas favoritas del general Santander fueron *La flauta mágica* de Mozart y *Los puritanos* de Bellini. [Adicionalmente, se recuerda que] el 25 de diciembre de 1829 fue presentado al gran violinista y compositor Niccolò Paganini, después de un concierto en Kassel (Alemania). ..

José María Córdova (1799-1829), el “Héroe de Ayacucho”, fue diestro no sólo en las artes de la guerra, sino en las de la lengua y la música francesas, en las que lo introdujo su amigo y maestro galo Manuel de Roergas Serviez. A esas melodías agregaba las aprendizajes entre sus compañeros del Llano, en aquellas campañas de la Guerra a Muerte. Según confiesa

\* Rafael Martínez Briceño: “Introducción al Diario del general Santander”, en Francisco de Paula Santander: *Diario (Europa y los Estados Unidos)*. Bogotá, Editorial Incunables, 1984.

\*\* Rodolfo Pérez González: *Historias menores de músicos mayores*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 1995.

<sup>22</sup> Anibal Noguera y Flavio de Castro (comps): *Aproximación al Libertador. Testimonios de una época*. Bogotá, Plaza y Janés, 1983, pág. 161.

<sup>23</sup> Alfredo Gómez Zurek: *La colección Perdomo, una herencia musical*, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. XXII, núm. 5, págs. 17-26, Bogotá, Banco de la República, 1985, pág. 21.

<sup>24</sup> Adolfo González Henríquez: *La música costeña en la tercera década del siglo XIX*, en *Latin American Music Review*, 9 (2): 187-206. University of Texas Press, 1988. Reproducido en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26 (19): 3-21. Banco de la República, Bogotá, 1989.

<sup>25</sup> Adolfo González Henríquez: *La Música del Caribe Colombiano...*, op. cit.

<sup>26</sup> Jean-Baptiste Boussingault: *Memorias*. Ed. Centauro, J. A. Catalá Editor, Caracas, 1974. 318 pp.

él mismo en una carta a Santander, cuando sufrió, a fines de 1819, el trauma craneo-encefálico que lo llevó a una especie de estado de inconciencia, entonaba estas canciones francesas y llaneras (del Casanare y del Apure) en medio del delirio.<sup>27</sup>

El precursor antioqueño Francisco Antonio Zea (1766-1822), representante de Colombia ante los gobiernos de Estados Unidos y varios países europeos, pocos meses antes de morir en Inglaterra, elaboró una especie de guía para comerciantes británicos, en la cual, en una demostración de gran visión sociológica y augurando posibles desarrollos en lo artístico, se incluyen pianos, órganos, flautas, pífanos, violines, guitarras y arpas, como mercancías factibles de venderse en el país, en cantidades modestas pero comerciales.<sup>28</sup> Esto permitió la importación de los primeros pianos al país, hacia 1824.

En todas las fiestas de celebración por el triunfo de las armas patriotas en Santa Fe de Bogotá, en el mes de agosto de 1819, y de muy diferente forma, la música hizo presencia: en el desfile, en la iglesia, en la plaza y en el baile...



<sup>27</sup> Jaime Arismendy Díaz: *José María Córdova. Paso de Vencedores*. Medellín, Litografía Impregón, 1999, pág.: 71.

<sup>28</sup> [Francisco Antonio Zea]: *Selección de un cargamento adecuado, de un modo general para las colonias españolas americanas, siendo una lista de géneros, proporciones etc., para ayudar al comerciante inglés en la elección de los géneros que son apetecidos*, en *Colombia: being a Geographical, Statistical, Agricultural, Commercial and Political Account of that Country, adapted for the General Reader, the Merchant, and the Colonist*. Edición a cargo de Alexander Walker. London, Baldwin Cradock & Joy, 1822. (2 volúmenes: Vol. 1, 708 págs. Vol. 2, 782 págs.). Hay una edición en castellano: *Colombia: siendo una relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial, política de aquel país. Adaptada para todo lector en general, y para el comerciante y colono en particular*. Bogotá, Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional, 1974.

Cuatro clarines rompieron la marcha, anunciándola con sus toques. Seguían ocho bastidores despejando el tránsito; luego los maceros del ilustre Cabildo y alta Corte de Justicia; y después, en dos hileras, todos los empleados, corporaciones y particulares. Al fin de este lucido cortejo veíase al Libertador en medio de los dos Generales Anzoátegui y Santander. Seguían los Secretarios, Estado Mayor general, Ayudantes del Campo y al fin la tropa. La marcha lenta y majestuosa, al són de la música guerrera, daba una animación extraordinaria al cuadro, y la vista de los soldados vencedores en Gámeza, Vargas y Boyacá, llenaba de orgullo y entusiasmo a los granadinos (...) Desde que el Libertador comenzó su entrada en la ciudad no cesó un instante la multitud espectadora de repetir mil vivas gloriosos al héroe y Ejército Libertador. Una lluvia incesante de flores descendía de los balcones y ventanas sobre las cabezas de los libertadores, al propio tiempo que un vivísimo repique de campanas en todas las torres hería los aires, y con el golpe de música marcial aumentaba el gozo y contento. Ya no era la campanilla de la Veracruz, ni el tambor con sordina del ángel de la muerte, lo que se oía por la Calle Real (...) De esta suerte fue recorriendo el paseo triunfal desde San Diego hasta la plazuela de San Agustín, y desde aquí, volviendo por la calle de Santa Clara, hasta la plaza mayor, donde se echó pie á tierra, y la comitiva oficial condujo al Libertador y á sus dos camaradas, Anzoátegui y Santander, a la Iglesia Catedral, porque entonces la República no se había divorciado del Dios que la protegía. Esperaba en la puerta mayor del templo el Provisor Gobernador del Arzobispado con el Cabildo Metropolitano, el clero secular y regular, el cuerpo universitario y los colegios con sus Rectores.

Entrados al templo de Dios de los Ejércitos, el Libertador y los dos Generales fueron conducidos por el maestro de ceremonias al pie de las gradas del Tabernáculo, donde hincados ante la Augusta Majestad, rindiéronle gracias al entonar en el coro un solemne *Te Deum*. (...) Terminado el acto religioso, el Libertador y los dos Generales fueron conducidos con todo el cortejo á la plaza (...) Colocados todos en sus puestos, tras un silencio profundo, el coro de música entonó un himno á Bolívar, análogo á lo que iba á sucederse (...) Trasládáronse después los asistentes á la sala destinada para el baile. El wals, la contradanza, los minués, todos los bailes acostumbrados se ejecutaron con primor y gallardía. Dos diversos conciertos sostenían sin interrupción una música alegre, variada y deliciosa. En el intermedio de esta función fue servido un magnífico ambigú, y de esta suerte concluyeron el día y la noche más solemnes y más festivos que nunca había visto esta capital.<sup>29</sup>

## 2

### La Guaneña, bambuco guerrero

Los historiadores de la época de la emancipación refieren que en medio del fragor de los combates nada impulsaba con más vigor a los soldados, en pos de la consecución de la victoria, como los aires criollos populares, tocados por la diezmada banda de los batallones.

Uno de esos primeros aires nuestros, interpretado en medio de la lucha, como expresión espontánea de júbilo patriótico, fue el bambuco.

Los documentos muestran que esta música y danza es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que "aparece" en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur —incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora—.

El primer documento histórico confiable en el que se cita el bambuco es una carta del general Francis-

co de Paula Santander fechada el 6 de diciembre de 1819, a otro militar, el general París. Esta lejana referencia sitúa al bambuco en Popayán, naciendo apenas, dándose a conocer como atractivo regional, y además, ciudadano, no solamente campesino. Era una diversión muy local, casi íntima de Popayán.

Sin embargo, según el maestro Alirio Díaz, en la obra del oficial inglés anónimo que perteneció a la Legión Británica, y al que ya se ha hecho referencia, se registra el nombre del bambuco, junto a *La Zajudina*, *La Solita*, *La Chapetona*, el *Mare-mare* y *La Zambullidora*, otras canciones y bailes nacionales conocidos y danzados en Venezuela por la misma época.<sup>30</sup>

Dice Manuel Antonio López que en la batalla de Ayacucho (Perú), el 9 de diciembre de 1824, jornada que decidió la Campaña Libertadora del Sur, cuando el joven general de brigada José María Córdova profirió su vibrante y casi demencial grito de *¡División!, ¡Armas a discreción, de frente, paso de vencedores!*, se lanzaron las huestes al combate y "repetida por cada Jefe de cuerpo la inspirada voz, la banda del *Voltijeros* rompió el *bambuco*, aire nacional colombiano con que hacemos fiesta de la misma muerte; los soldados, ebrios de entusiasmo, se sintieron más que nunca invencibles".<sup>31</sup>

La tradición de aquella batalla, que selló la independencia del Perú, ha rescatado inclusive el título del bambuco que se interpretó allí. Según investigaciones del músico vallecaucano Lubín E. Mazuera, se trataba de *La Guaneña*, canción popular de la región de Pasto, atribuida a un tal Nicolás o Nicanor Díaz, compositor pastuso que habría nacido hacia 1700, de quien no sabemos a cuenta de qué y con base en cuáles documentos ha merecido este honor.<sup>32</sup> "Guaneñas" era el nombre con el cual llamaban a las mujeres que iban acompañando a los soldados en la campaña.

Sobre las bandas de los batallones en la Campaña del Perú escribe el mismo López:

Tenían regulares bandas el *Voltijeros*, *Rifles*, *La Legión Peruana*, y el *Número 1° del Perú*,

<sup>29</sup> José Manuel Groot: *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada*. Tomo IV. 2ª edición, aumentada. Bogotá, Casa Editorial de Medardo Rivas & Cía., 1893. Págs.: 34-39. Se ha conservado la ortografía original.

<sup>30</sup> Alirio Díaz, *op. cit.*, pág. 123-124

<sup>31</sup> Manuel Antonio López: *Recuerdos históricos. Colombia y Perú, 1819-1826*. Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia- Imprenta Nacional, 1955.

pero la favorita del ejército era la del *Vencedor*, aunque sólo de cornetas, cornetines, pitos y tambores, por su mayor y más diestro personal y su abundante repertorio. En competencia unas con otras habían venido durante la campaña, trasladándose en espíritu a nuestros hogares y pueblos y volviéndonos con encanto a las querencias de la memoria del soldado; pero en la sublime expectación de la mañana, el tumulto de sus golpes de armonía fue para nosotros licor de gloria (ni había otro con qué embriagarnos), y sentíamos que fundía el corazón de 6000 hombres en uno solo, ardiente y grande como la América.<sup>33</sup>

Independientemente de si fue cierto o no que *La Guaneña* sonara en la batalla de Ayacucho entre las tropas colombianas –cosa que intentó demostrar Hernán Restrepo Duque<sup>34</sup> queda también claro que el bambuco en sus comienzos estuvo ligado a la música militar, a las bandas de vientos que acompañaron a los ejércitos en esa convulsionada época; es decir, el bambuco fue una música guerrera. Y ya comentado lo referente a las contradanzas de origen inglés y su significado político-musical de oposición a lo español, debemos decir que, por otro lado, se necesitaba algo criollo, algo local, del gusto popular, con fuerza rítmica y percusiva para enardecer los ánimos en la batalla, que no tuviera ese “sabor” de lo español o de los blancos, pero que tampoco fuera exclusivo de los negros o los indígenas... Definitivamente tenía que ser algo “nuevo”, algo mestizo, y esos requisitos los cumplía el bambuco. Una (o unas) música que, como diríamos ahora, fusionaba formas africanas, indígenas y españolas, y que –además– se relacionaba profundamente con formas mestizas similares que se estaban produciendo en esos momentos en toda la América colonial española (marineras, cuecas, bailecitos, sones). Fruto de las guerras, de las dinámicas económicas y demográficas, de las colonizaciones e

intercambios de diverso orden, los movimientos de población contribuyeron notablemente a acelerar la difusión y la interacción de estas músicas en todo el subcontinente.

El bambuco de esta primera época, primeros años del siglo XIX, era una música relacionada con el pueblo, con las clases bajas, con los trabajadores del campo. A veces no era bien visto por la cultura “oficial” e incluso se prohibió en la iglesia pues era amigo –y todavía lo es hoy en el Cauca andino y el Pacífico– de los aguinaldos en Nochebuena. El bambuco estaba ligado con la imagen de la mujer que acompañó a las tropas, con la trabajadora del pueblo: las *ñapangas* caucanas, las *cintureras* del Tolima y del Huila, las *guaneñas* y *bolsiconas* de Nariño, las *juanas* del Valle, las *chapoleras* de la región antioqueña, las *peonas*, las *vivanderas*, las *de medio pelo*... “Tesoro de pobres es, ¡ai, que nadie se lo quita”, dijo en unos versos de 1857 el poeta Rafael Pombo.<sup>35</sup>

Como las obras anteriores, el bambuco *La Guaneña* se incluyó en una muy bella versión orquestal de Blas Emilio Atehortúa, en los discos del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.<sup>36</sup>

### 3 La Trinitaria

Una obra que la historia nos menciona como enigmática es una contradanza llamada *La Trinitaria*. Y es que es un enigma bien interesante lo relatado sobre ella.

Se dice, en primer lugar, que el general Simón Bolívar fue propietario de la partitura. Y que el Libertador la regaló a la familia Grisolle, oriunda del Perú y establecida en Cartagena de Indias a principios del siglo XIX, y con la cual tenía una deferente amistad. Según el historiador Gabriel Porras Troconis, el jefe de la familia, el señor Eduardo Grisolle ofreció en su casa cartagenera, a mediados de 1827, una espléndi-

<sup>32</sup> Lubín Enrique Mazuera Millán: *Orígenes históricos del bambuco. Teoría musical y Cronología de Autores y Compositores Colombianos*. 2ª edición. Cali, Imprenta Departamental, 1972.

<sup>33</sup> Manuel Antonio López, *op. cit.*

<sup>34</sup> Hernán Restrepo Duque: *A mí cánteme un bambuco*. Complemento gráfico, con un estudio técnico de Luis Uribe Bueno. Medellín, Autores Antioqueños, 1986.

<sup>35</sup> Carlos Miñana Blasco, *op. cit.*

<sup>36</sup> Joaquín Piñeros Corpas, *op. cit.*



da cena a Bolívar, quien iba de Caracas en viaje hacia Bogotá. En tal velada, rica en expresiones artísticas, posiblemente se oyó *La Trinitaria*. Después de posar para una de las hijas Grisolle, quien pintaba con maestría, el General dejó en prenda de amistad y agradecimiento a estos cordiales anfitriones la partitura en mención, en papel con fino borde de encaje, y una copa de cristal en la que bebía en sus viajes.

En 1932, más de cien años después, los descendientes de los Grisolles regalaron a su vez esta par-

<sup>37</sup> *Ídem*

<sup>38</sup> Heriberto Zapata Cuéncar: *Compositores colombianos*. Medellín, Cospel, 1962. El apellido Sieyès nos recuerda al conde Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836), político francés autor del escrito *Qu'est-ce que le tiers état? (¿Qué es el tercer estado?, 1789)*, que se convirtió, con la idea de la soberanía del pueblo y las representaciones políticas, en el manifiesto de la Revolución Francesa. Su prudencia y moderación le permitieron sobrevivir a todas las fases de la Revolución... ¿Acaso sería pariente del compositor de la música para los funerales de Bolívar?

<sup>39</sup> Periódico *La Semana*, No 9, Santa Marta, 17 de enero de 1831, pág. 2, citado por Adolfo González Henríquez: *La Música del Caribe Colombiano...*, *op. cit.*

titura al escultor, coleccionista y promotor cultural Sebastián Guerrero. Así llegó al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, institución que auspició la elaboración de la ya referenciada serie de versiones instrumentales del maestro Blas Emilio Atehortúa. Entre las obras incluidas en la serie, fuera de las contradanzas de la gesta emancipadora, se incluyó esta pieza tan cercana al Libertador.<sup>37</sup>

No se sabe quién la escribió ni por qué la conservaba Bolívar. Se ha encontrado, eso sí, que esta obra tiene cierta influencia de la polca, alegre aire centroeuropeo que llegó a la Nueva Granada en los primeros decenios del siglo XIX.

### 4 La Marcha Fúnebre a Bolívar

El 17 de diciembre de 1830 murió en Santa Marta el Libertador Simón Bolívar. La ciudad tuvo la fortuna de contar con un compositor de sentimiento que interpretó con dignidad el dolor colectivo originado por el sensible fallecimiento. El general Mariano Montilla, Comandante General del departamento del Magdalena, encargó al profesor Francisco Sieyès, quien dirigía una de las bandas de música locales. No se ha conservado dato alguno sobre este músico, quien aparece en varios documentos con los apellidos Seyes y Selles. Era posiblemente extranjero, tal vez español como sugiere Perdomo Escobar, o francés como asegura el musicógrafo Heriberto Zapata Cuéncar.<sup>38</sup> Sólo se sabe que escribió la obra entre el 17 y el 19 de diciembre de 1830, incluidas las *particellas*, y la dirigió el 20, ejecutada por la “Música del Batallón Milicias” de Santa Marta en el entierro del Libertador. Esta banda por él dirigida integraba un requinto, dos clarinetes, tres flautines, una flauta, dos bugles, tres trompas, dos fagotes, dos clarines y cinco percusiones, y los nombres de los intérpretes se han conservado.<sup>39</sup>



Yo, Don C. Flaminio, escribo y firmo en presencia de los señores Don Manuel y Don Domingo...  
 1.º Si ninguno de los señores...  
 2.º Si alguno de los señores...  
 3.º Si alguno de los señores...  
 4.º Si alguno de los señores...

Yo, Don C. Flaminio, escribo y firmo en presencia de los señores Don Manuel y Don Domingo...  
 Santa Marta, Mayo 7.º de 1891.  
 Don C. Flaminio

Yo, Don C. Flaminio, escribo y firmo en presencia de los señores Don Manuel y Don Domingo...  
 Santa Marta, Mayo 7.º de 1891.  
 Don C. Flaminio

Presentado en su fecha y puesto al...  
 Notario: [Firma]

Piano solo

Partitura de la Marcha Fúnebre a Bolívar

Como todas las obras significativas de los grandes júbilos y de las profundas penas de la gesta emancipadora, esta **Marcha Fúnebre** no tardó en caer en el olvido. Algo más: su partitura original desapareció y fue preciso que muchos años después se rescatara su música de memoria, en una curiosa certificación judicial de autenticidad.<sup>40</sup>

El autor del gran rescate fue el músico costeño José C. Alarcón, pianista e intérprete virtuoso de varios instrumentos, poeta e historiador. Nacido en Riohacha, pero residenciado desde muy joven en Santa Marta, fue discípulo de Sieyès y padre del eximio pianista samario Honorio Alarcón, fundó la primera Academia Musical del Magdalena, fue autor de una *Aritmética de la música* y compositor de un *Himno a Bolívar* y del vals *Hojas del Árbol caídas*, entre otras obras.<sup>41</sup>

La partitura de la pieza que se conserva en el Museo Nacional fue adaptada por José C. Alarcón y está escrita para 16 instrumentos de banda. Alarcón, consciente del peligro en que estaba esta **Marcha** de perderse para siempre si seguía confiada a la fragilidad de los recuerdos, entre 1890 y 1891 ubicó a los sobrevivientes de la banda —Luis Elías (intérprete del bugle) y Juan de Dios Prado (flautín)— y reconstruyó la pieza con base en los testimonios de Luis Santrich, quien al parecer se la escuchó a Elías.<sup>42</sup>

Según el documento notarial, fechado en enero de 1891, el señor Santrich, ya muy anciano y antes de sufrir el “ataque que lo redujo de gravedad a la cama”, le cantó la melodía a Alarcón y este la copió. Al final de la declaración se anexa una manuscrita reducción de la obra para piano solo, con indicaciones para orquestación de vientos (trompetas, pistones y clarinetes), que ha permitido a los músicos de hoy hacer interesantes arreglos instrumentales.

En el centenario de la muerte de Bolívar se dio a conocer esta elegía en el Teatro Colón de Bogotá, en una de las más aplaudidas versiones, la del maestro Dionisio González, director de la Banda de la Policía. Posteriormente, y en el mismo arreglo, fue grabada

por la Banda Nacional bajo la dirección del maestro José Rozo Contreras. Posteriormente, se ha divulgado una versión más auténtica, desde el punto de vista histórico, realizada por el maestro Blas Emilio Atehortúa.<sup>43</sup>

5 **El libro o cuaderno *Música de Guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo***

Dentro de los empeños reivindicatorios de rescatar para la historia las músicas que se escucharon en los tiempos de la guerra de independencia de España y primeros momentos republicanos, y que ya hemos mencionado en los capítulos anteriores, merece especial mención el de “hacer sonar” —literalmente hablando— el curioso cuaderno titulado *Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Cayzedo*, documento de gran interés histórico y artístico y conservado casi milagrosamente. Este proyecto también fue liderado por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias y su animador, Joaquín Piñeros Corpas.

María del Carmen Caycedo Jurado fue hija de Domingo Caycedo, varias veces Presidente Encargado de la República, y de su esposa Juana Jurado, y nieta del célebre Oidor Juan Jurado, personaje clave del movimiento político del 20 de julio de 1810. María del Carmen nació el 28 de diciembre de 1818 en la casa que hace frente al Palacio de la Carrera y que más tarde albergó el hogar de los Holguines y falleció el 9 de septiembre de 1874. Llena de gracia y talento, además de haber heredado la belleza de su madre, hizo de la guitarra su amiga y confidente. Miembro de una esclarecida familia, contrajo matrimonio con Eugenio Herrán Zaldúa, hermano de Antonio, futuro arzobispo de Bogotá, y de Pedro Alcántara, que con el tiempo llegaría al solio de Bolívar.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Facsímil reproducido en *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, # 6, Bogotá, Imprenta Nacional, 1957.  
<sup>41</sup> Heriberto Zapata Cuéncar, *op. cit.*, Joaquín Piñeros Corpas, *op. cit.*, Adolfo González Henríquez: *La Música del Caribe Colombiano...*, *op. cit.*  
<sup>42</sup> Adolfo González Henríquez: *La Música del Caribe Colombiano...*, *op. cit.*  
<sup>43</sup> Joaquín Piñeros Corpas, *op. cit.*  
<sup>44</sup> Andrés Pardo Tovar, *op. cit.*



Cuaderno de Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Caycedo

El documento en referencia es un cuadernillo de pasta azul, de 21.5 x 16.3 cm y 14 páginas, en el cual quedó consignado el repertorio de guitarra de María del Carmen. El incógnito maestro de la damisela, quizás dueño de una previsión no calculada, fue seguramente el calígrafo del documento, que recogió la música en boga en la Santa Fe de Bogotá de 1815 a 1840. Después de incógnitos peregrinajes, de los que salió en integridad y con huellas de tenencia considerada y cariñosa, llegó a manos del historiador Guillermo Hernández de Alba, quien lo cedió al Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. La institución, comprendiendo que se le había donado no sólo una joya paleográfica, sino un tesoro testimonial singularmente útil para lograr una cabal idea de los aires en boga en aquellos días, en nuestros salones y plazas, decidió reinterpretar la música escrita y devolverle al *Cuaderno...* sus propios sonidos, encargando de ello al maestro Blas Emilio Atehortúa.<sup>45</sup>

Posteriormente, el maestro guitarrista Gabriel Trujillo rehizo las piezas del *Cuaderno* y junto a algunas otras melodías de la época ya mencionadas (*La trinitaria* y *La vencedora*) investigó, arregló y publicó, también bajo los auspicios del Patronato, sus versiones guitarrísticas en el libro *La Guitarra en la Nueva Granada y en La Gran Colombia*.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Ídem

<sup>46</sup> Gabriel Trujillo: *La Guitarra en la Nueva Granada y en La Gran Colombia (Tomado del Cuaderno de Música de Carmen Caicedo)*. Bogotá, Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1990.

<sup>47</sup> Ídem

<sup>48</sup> Joaquín Piñeros Corpas, *op. cit.*

Desde los últimos años de la Colonia, en las fiestas galantes de la nobleza criolla, y en las tertulias caseras de Santa Fe y demás ciudades florecientes, las parejas bailaban al compás de minués, paspiés, breñañas, amables, contradanzas, fandangos, torbellinos, mantas, puntos, jotas, vales, ondús, pasodobles y otras danzas de menor importancia, todas “permitidas” por el gobierno y la iglesia.

En el Cuaderno o Libro *Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Caycedo* se incluyen 23 piezas cortas en total. Entre ellas se cuentan once vales, muchos de los cuales presentan la figuración rítmica propia del pasillo lento (*El Colegial*, *El Arias*, *El Filósofo Caucaño*, *El Retozo de los Frailes*, *El Ciego*, *El Aguinaldo*, *El Clavel*, *El Paje*, *El Descontento*, *Los Pollitos* y dos sin título), cuatro contradanzas (*La Libertadora*, *La Negra*, *La Cojera* y *La Florita*), dos Marchas, dos Pasodobles (uno denominado *Las Cornetas* y otro sin nombre), una pieza en ritmo de bambuco o guabina (*El Aguacero*), un *Baile Inglés*, un *Allegro* y un *Ondú*.<sup>47</sup>

La obrita que obliga su estudio en este capítulo es el pasodoble *Las Cornetas*. Esta pieza, por su carácter marcial, seguramente fue utilizada en los pequeños desfiles y en los cambios de guardia del Palacio de San Carlos, durante el período de La Gran Colombia.<sup>48</sup>

## 6 Un británico en Antioquia

Se hace enseguida breve mención de un destacado inmigrante, quien llegado a Colombia como músico guerrero, posteriormente desarrolló una importante labor cultural en el país.

El verdadero nacimiento musical de Medellín ocurrió en 1838, con el arribo del súbdito británico -¿inglés?, ¿irlandés?, ¿escocés?, ¿galés?- llamado Edward Gregory Mac Pherson (1790–1876), y durante su gestión por casi 15 años. Al parecer, Mr. Gregory llegó a Colombia desde Venezuela en 1818, con la

Campaña Libertadora, como director de la banda de música adjunta a la Legión Británica que acompañó a Bolívar, participando en varios combates, incluido el librado en el Pantano de Vargas.

Uno de los rasgos más célebres de su campaña en Colombia y que se recuerda con especial veneración, se refiere a la entereza de ánimo que cobraron los miembros de la Legión Británica en la Batalla del Pantano de Vargas, cuando Mr. Gregory ordenó a quienes integraban su banda de guerra que tocasen el himno inglés “God Save the King” (“Dios salve al Rey”). Vino entonces el ataque denodado de los patriotas que en la historia se conoce con la denominación de la carga de Rondón.<sup>49</sup>

Es altamente probable que con la Legión Británica y sus músicos, llegaron a nuestro país algunas danzas inglesas, escocesas, galesas e irlandesas. Así, por ejemplo en el Cuaderno de Carmen Caycedo, figura un *Baile Inglés*, alegre y rápida pieza de danza que puede corresponder a la breñaña, a la pasapié o a otra danza bretona, y un *Allegro*, correspondiente a la famosa cuadrilla.

Gregory Mac Pherson fue el primer músico académico que enseñó en nuestra ciudad.



Allegro

<sup>49</sup> Enrique Echavarría: *Extranjeros en Antioquia*, en *Progreso*, 3ª época, Números 38-39. Medellín, Sociedad de Mejoras Públicas, 1942. Pág. 1192. Allí se dice que el himno inglés se llamaba “God Save the King” (“Dios salve al Rey”), a todas luces un dato inexacto.

<sup>50</sup> Luis Latorre Mendoza: *Historia e historias de Medellín*. Medellín, Imprenta Oficial, 1934.

<sup>51</sup> Eladio Gónima: *Historia del teatro de Medellín y Vejece*. 2ª ed. Biblioteca de Autores Antioqueños, Segunda Época, Volumen V. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura - Ediciones “Tomás Carrasquilla”, 1973. Pág. 109.

<sup>52</sup> Heriberto Zapata Cuéncar: *Historia de la Banda de Medellín*. Medellín, Granamérica, 1971. Pág. 7.

<sup>53</sup> Se recuerda que el inglés Henry Price, a quien nos referiremos posteriormente, fundó la famosa Sociedad Filarmónica de Bogotá por la misma época.

De tierras de Albión vino a Medellín en 1837 Mr. Edward Gregory, y de él puede decirse que fue el primer técnico musical que a nuestras tierras arrimara: el primero que enseñó “nota”, ya que los maestros anteriores todos habían sido de “puro oído”.<sup>50</sup>

En 1836 un grupo de ricos y entusiastas ciudadanos –entre ellos Eugenio Uribe, Alejo Santamaría, Gabriel Echeverri y otros- tomó la firme determinación de darle a la Villa de la Candelaria de Medellín una banda de música propia. Se pusieron en comunicación con el músico extranjero, quien a la sazón residía en la ciudad de Santa Marta, pidiéndole que se trasladara a Medellín para fundar y dirigir una orquesta y una banda, y quien llegó a nuestra ciudad a fines de 1837.

De la infatigable, civilizadora y loable tarea de Edward Gregory Mac Pherson sobresa la conformación, a principios de 1838, de una banda que, bajo la dirección del rionegrero José María Ospina Zapata, su discípulo dilecto, mereció aquel célebre comentario del Eladio Gónima, que decía que “... aunque un poco bochinchosa, tocaba cosas buenas y bien instrumentadas”,<sup>51</sup> y que debutó ese mismo año en la recordada fiesta bailable que ofreció Juan Uribe Mondragón para estrenar su residencia de la Plaza Principal, luego Parque de Berrío. La agrupación conservó su carácter particular y fue la encargada de amenizar tanto los bailes privados como las fiestas cívicas y religiosas de la ciudad en los cuarenta, con lo que estas “adquirieron más esplendor”.<sup>52</sup>

A Mr. Gregory se le deben también la fundación de una Academia Musical (en la que agrupó a los alumnos de ambos sexos que visitaba en Medellín y Rionegro) y, por sobretodo, la organización y creación, aproximadamente hacia 1850, de una orquesta, posiblemente la de la Sociedad Filarmónica de Medellín, dirigida por el alemán Emilio Herbrugger.<sup>53</sup>



La *Orquesta de la Sociedad*, o *banda para conciertos con pianos, violines, flauta y fagot*,<sup>54</sup> permitió generar una cultura musical propia en Medellín, pues integró a los mejores instrumentistas de la ciudad en ese momento (muchos hacían parte también de la banda), reconoció a sus mecenas y programó y dio conciertos dominicales en las residencias de Gabriel Echeverri y Víctor Gómez, audiciones que desembocaban siempre en cultas tertulias y *tenidas* bailables de grato recuerdo entre los miembros de la naciente elite medellinense.<sup>55</sup>

Nombrado Asentista (Colector de Hacienda, hoy Recaudador de Impuestos) de Rionegro, Edward Gregory Mac Pherson se estableció allí por varios años, y fundó la primera fábrica de cerveza que se conoció en la Provincia de Antioquia. Se dice que allí también fue Administrador de Hacienda de Licores.

Mediando el siglo, al marcharse Mr. Gregory al Cauca (donde falleció octogenario), tanto la Academia como la orquesta desaparecieron. La banda continuó sus labores bajo la batuta del marinillo José María Salazar, otro de sus discípulos aventajados.

## 7 Guarín, su muerte y la *Canción nacional al 20 de julio*

La vida y obra del talentoso músico bogotano José Joaquín Guarín (1825-1854), considerado por muchos como el primer compositor romántico colombiano, nos llega hoy plena de amabilidad, delicadeza, elegancia y cortesía. La mejor y quizá única reseña biográfica del personaje es de su amigo José Caicedo Rojas,<sup>56</sup> reproducida íntegramente por Perdomo Escobar en su *Historia de la Música en Colombia*. Por ella, sabemos que Guarín fue muy popular entre sus colegas y sumamente admirado por todos los públicos. Las condiciones trágicas de su muerte, a los 28 años, en la cima de su carrera, testimonian la imagen romántica

y dolorosa de la guerra cuando se funde con el arte.

José Joaquín Guarín fue pianista, pedagogo, creador y director de orquesta, animador de la *Sociedad Filarmónica de Bogotá* y de la *Sociedad Lírica*. El catálogo completo de su obra musical está integrada por una cincuentena de piezas para piano, varios ejemplos de música religiosa, algunas obras vocales y dos o tres partituras orquestales.

La casa de Guarín, enfermo hacía varias semanas, fue tomada por los soldados constitucionales en diciembre de 1854, en la acción que determinó la caída de la dictadura de José María Melo, lo que hizo imposible hacer llegar al compositor cualquier tipo de cuidado médico. La poca prensa que circuló por entonces hizo que su fallecimiento pasara prácticamente inadvertido, si bien sus admiradores concurren a las exequias, en donde se ejecutó un *Oficio de difuntos* suyo, hoy en día desconocido.

La obra por la cual se recuerda en este escrito es la *Canción Nacional, El 20 de julio*, estrenada ese día de 1849, cuando se colocó la primera piedra del Salón de Conciertos del edificio de la Sociedad Filarmónica de Bogotá.

Sin abandonar su espíritu marcial, la partitura posee una bella melodía y se le consideró el Himno Nacional de Colombia, y como tal se cantó por varias décadas del siglo XIX.

Se trata de una canción patriótica compuesta para cuatro voces y orquesta, con letra de José Caicedo Rojas. La obra, tanto la poesía como la música que la acompaña, se encuentran publicadas en una hermosa y rara obra de don José María Lisboa, Marqués de Yapurá, titulada *Relação de um viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador*, publicada en Bruselas en 1866. Esta partitura se entonó en tiempos de la Nueva Granada, de la Confederación Granadina y de los Estados Unidos de Colombia, a pesar de ser un himno impopularizable por varias razones, entre otras cosas, porque el coro está escrito a varias voces y el solo sube hasta el *si bemol agudo*, lo que hace que el pueblo no iniciado en los secretos del solfeo y de la

<sup>54</sup> Jorge Restrepo Uribe, con la colaboración de Luz Posada de Greiff: *Medellín. Su origen, progreso y desarrollo*. Medellín, Servigráficas, 1981. Pág. 519.

<sup>55</sup> Luis Carlos Rodríguez Álvarez: *Músicas para una ciudad*, en *Historia de Medellín*, Tomo II. Editor: Jorge Orlando Melo. Bogotá, Formas e Impresos Panamericana - Compañía Suramericana de Seguros, 1996. Págs. 651 - 667.

<sup>56</sup> José Caicedo Rojas: *Artículos escogidos. Folletines de El Correo Mercantil*. Bogotá, Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1883.

emisión técnica de la voz pueda volverlo suyo y hacer que vibre al unísono en el sentimiento popular.

Hoy se ha conocido y se ha rescatado para la posteridad, por la descrita gestión del Dr. Joaquín Piñeros Corpas, en una interesante y brillante versión orquestal, sin voces, realizada por el maestro Blas Emilio Atehortúa.<sup>57</sup>

## 8 La Constitución granadina

La pieza musical que se comenta a continuación es otro interesante hallazgo documental, de alguna importancia para lo referente a las relaciones entre música y política. Se trata de la polka *La Constitución Granadina* de una tal señorita Rafaela Layseca.

Las frases, que a manera de subtítulo aparecen en la presentación de esta obra lo dicen todo,<sup>58</sup> excepto quién era la compositora. Por el apellido, es muy posible que esta dama perteneciera a alguna familia de origen chileno radicada en la capital del país, tal vez vinculada a los círculos de la diplomacia. El hecho de subtítular la pieza con aquello de "homenaje de admiración y gratitud al fundador de la Verdadera República, al ínclito granadino José Hilario López", nos hace pensar en la enorme simpatía que generaba José Hilario López (1798-1869), presidente de la República entre 1849 y 1853, entre los extranjeros residentes en la capital.

Por la historia de la educación femenina en Colombia, y algunas pinturas de la época -v.g. las de José Gabriel Tatis y Ramón Torres Méndez-, se sabe que las damas de la clase alta a mediados del siglo XIX por lo regular recibían clases de piano como parte importante de su formación. Ellas eran las principales intérpretes del instrumento en casa, y ante él pasaban buena parte del día.<sup>59</sup> Además, varias damas bogotanas de mediados de la centuria destacaron como compositoras. Así, por ejemplo, Mercedes Párraga, Mercedes Campuzano, Teresa y Josefa Tanco, María del Carmen Cordovez, Josefa Trimiño, María Manrique de Quijano, Abigail Silva Certuche e Isabel Argáez Ferro.

<sup>57</sup> Joaquín Piñeros Corpas, *op. cit.*

<sup>58</sup> *La Constitución Granadina*, Polka - "Por la Señorita Rafaela Layseca, homenaje de admiración y gratitud al fundador de la Verdadera República, al ínclito granadino José Hilario López."

<sup>59</sup> Patricia Londoño Vega: *Educación femenina en Colombia, 1780 - 1880*, en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, 31(37): 21 - 59. Santafé de Bogotá, 1994 (editado en 1996).



José Hilario López

*La Constitución Granadina* es una partitura sencilla, de fácil audición, eminentemente onomástica, con una introducción y una coda que tienen algo de pomposo, enmarcando dos o tres partes en ritmo de polca.

La polca es una alegre danza de parejas que, originalmente, era una danza folclórica de Bohemia. Se convirtió en una moda dentro de los bailes de salón a mediados del siglo XIX, y se extendió por toda Europa y América en muchas versiones. Es característico del baile el que las parejas giren alrededor del salón, a gran velocidad y utilizando un patrón simple de "paso, cierra, paso, salto". La música es en compás de 2/4 con un ritmo muy marcado. El compositor checo Bedrich Smetana (1824-1884) incluye varias polcas famosas en su ópera *La novia vendida* (1866).

Como la obra atribuida a Caldas, comentada anteriormente, *La Constitución Granadina* es una pieza para piano conocida por el público gracias a la interpretación de Pablo Arévalo en Bogotá, a fines de 1988, en la Sala Oriol Rangel del Planetario Distrital.

## 9 Dos marchas triunfales

Dos interesantes documentos musicales hemos encontrado como simples ilustraciones en sendas publicaciones periódicas.

La primera obra apareció como una partitura de ilustración en un artículo sobre la Sociedad Filarmónica de Bogotá.<sup>60</sup> Es de la autoría del súbdito inglés Henry Price (1819-1863), un ilustre artista inmigrante, radicado varios años en la capital del país, y destacado en los campos de la música -pianista, organista, violinista, director de orquesta, compositor y fundador de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, en 1847- y la pintura -fue notable acuarelista de la Comisión Corográfica de Agustín Codazzi-.

La obra en cuestión, y tal como aparece en la misma partitura manuscrita, es una *Marcha Triunfal*, compuesta en 1854, para celebrar la entrada a Bogotá del general Tomás Cipriano Mosquera. Se conoce que la pieza fue interpretada ante el propio Mosquera en una instrumentación para violín, viola y piano.

La segunda obra es la *Marcha Triunfal Americana*, dedicada al Ciudadano General D. José María Obando, Presidente popular en la República de la Nueva Granada, por D. Francisco Alonso. La pieza musical apareció en el *Álbum Filarmónico Español*, bajo la dirección del propio compositor, colección del periódico *El Eco de Ambos Mundos*, al parecer editado en París.

La portada fue reproducida en la tercera edición de la *Historia de la Música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar, en cordial atención de un descendiente de Obando. La figura de un armado caballero medioeval envuelto en la bandera patria -en un diseño de Edmunde Guichard, grabado por la litografía Bertauts de París-, es propio del ambiente romántico y de epopeya que rodeaba a los personajes militares y políticos de mitad del siglo XIX.

Con sumo respeto con la publicación y su autor, de obligada referencia para todos los estudiosos de la historia musical del país, nos atrevemos a poner en duda la información del pie de foto de la comentada portada. Allí dice que el autor es el maestro español Francisco Alonso, autor de la popular zarzuela *La Calesera*. Nuestro argumento en contra de esa afirmación es el siguiente: A menos que se trate de una partitura onomástica que recuerde en el tiempo, muchos años después, al general José María Oban-

do, es poco probable que Alonso, famoso compositor español quien vivió entre 1887 y 1948, perteneciente a la tercera generación de compositores de zarzuelas -coetáneos suyos son Amadeo Vives, Pablo Luna, Manuel Penella, Pablo Sorozábal, Jacinto Guerrero y Federico Moreno Torroba, entre otros-, haya querido homenajear con una partitura de estas características a un mandatario colombiano, lejano en el tiempo y en el espacio... Esto es poco probable, pues las palabras escogidas en la misma partitura hacen pensar que ésta fue publicada contemporáneamente a la Presidencia de Obando, entre 1853 y 1854.

Tras la revisión detallada del catálogo completo de la vasta obra escénica y musical de Francisco Alonso,<sup>61</sup> en la cual no aparece la marcha en cuestión, creemos honestamente que el autor debe ser un homónimo del popular compositor español de zarzuelas, tal vez activo a mediados del siglo XIX, y probablemente residente en París, por encargo de algún colombiano seguidor de Obando.

## 10 Los Candidatos

La figura y la obra del pianista y compositor colombiano Manuel María Párraga (c. 1825 - c. 1895), destacado personaje de la música bogotana del siglo XIX, han sido traídas por la historia de forma fragmentaria e imprecisa: Más bien poco se ha dicho de él... Así, por ejemplo, algunos lugares comunes que se han perpetuado: por su ascendencia, suele aparecer como venezolano; se dice que nació hacia 1826 y falleció hacia 1895; que fue discípulo de piano de los prestigiosos músicos locales Juan Antonio Velasco y Mariano de la Hortúa; que también estudió con el venezolano Nicolás Quevedo Rachadell -famoso músico edecán del general Bolívar-; que fue un entusiasta aficionado al bello arte, y un reputado pianista y compositor de numerosas piezas bailables de moda en la capital a mediados del siglo XIX, algunas de las cuales hizo editar lujosamente en Europa, en 1859, siendo quizás la más notable de ellas la denomina-

da *El Bambuco*, obra de bastante mérito y primera adaptación de un aire popular a una pieza verdaderamente pianística.<sup>62</sup>

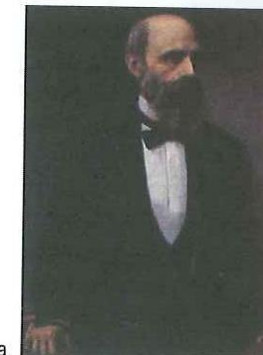
Quizá de menor importancia en la vida y creación de Párraga -unas 25 obras-, en 1857 publicó con todo lujo, en la Litografía de Martínez Hermanos de Bogotá, un trío de partituras de circunstancia: las polcas *Los Candidatos*, dedicadas al doctor Manuel Murillo Toro, a don Mariano Ospina Rodríguez y al general Tomás Cipriano de Mosquera,<sup>63</sup> cuando los tres personajes aspiraban a las elecciones presidenciales de ese año, y que, como se sabe, ganó Ospina Rodríguez.

## 11 Dos publicaciones de referencia y dos testimonios de época

Ahora, debemos mencionar el hallazgo de dos curiosas publicaciones que circularon en la segunda mitad del siglo XIX, y de dos testimonios de primera mano, que ilustran magistralmente los efectos que seguía produciendo la música de banda en las acciones bélicas de mediados del siglo XIX.

La primera publicación es un cuadernillo editado por el Ejército de los Estados Unidos de Colombia y se llama *Reglamento e instrucción de línea de tiradores para el servicio de los cuerpos de la guardia colombiana y la milicia de los estados*. Fue publicada en Bogotá, por la Imprenta Echevarría, en 1862, durante el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera. En ella, se trata de manera exclusiva sobre los *Toques de tambores y cornetas*, y trae varias piezas pequeñas, arregladas para tres cornetas.<sup>64</sup>

La segunda referencia, es una obra de Pablo Martínez y se titula *Elementos de milicia. Ad portas de la Guerra de los Mil Días*, fue editada en 1898 en la capital del país, por la famosa Imprenta Medardo Ri-



Aquileo Parra

Foto de Francisco Antonio Cano

vas, y está dedicada exclusivamente a los llamados *Toques de corneta*.<sup>65</sup>

Ahora, los testimonios. El primero fue recuperado de las *Memorias* del presidente Aquileo Parra (1825-1900). En 1858, los liberales de Vélez y Susaita se unieron para defenderse de uno de los levantamientos iniciales de lo que sería la revolución del año 1859. De un combate queda este relato:

A tiempo que el enemigo se refugiaba en la plaza de Guepsa, apareció sobre la cuchilla que domina la población por el occidente, rompiendo el aire con sus marciales notas, una banda de músicos que habiendo llegado a Vélez a tiempo de recibirse la noticia de que se estaba combatiendo no lejos de la ciudad, partió aceleradamente a incorporarse en nuestras filas. Los centros de esta banda, que fueron oídos con igual sorpresa en uno y otro campamento, contribuyeron a desconcertar al enemigo, quien naturalmente la tomó precursora de alguna fuerza enviada en nuestro auxilio. Siento no recordar los nombres de los patriotas que la componían.<sup>66</sup>

En el segundo testimonio se comenta cómo, despojada de color político, la música servía a uno y otro bando...

<sup>62</sup> Luis Carlos Rodríguez Álvarez: *El Bambuco de Manuel María Párraga*, artículo de presentación a una antigua partitura manuscrita de la obra. *Artes. La Revista*, Vol. I, No. 2. Medellín, Universidad de Antioquia, julio - diciembre 2001. págs.: 83-100.

<sup>63</sup> José Ignacio Perdomo Escobar: *op. cit.*, pág. 79.

<sup>64</sup> Estados Unidos de Colombia. Ejército: *Reglamento e instrucción de línea de tiradores para el servicio de los cuerpos de la guardia colombiana y la milicia de los estados*. Bogotá, Imprenta Echevarría, 1862. Toques de tambores y cornetas, pequeñas piezas arregladas para tres cornetas.

<sup>65</sup> Pablo Martínez: *Elementos de milicia*. Bogotá, Medardo Rivas, 1898. Toques de corneta, pág. 70.

<sup>66</sup> Aquileo Parra: *Memorias (1825-1875)*. Edición facsimilar. Bogota, Editorial Incunables, 1982, citado por Aída Martínez Carreño: *La música de los Mil Días: Temístocles Carreño, símbolo el sentimiento santandereano*, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, No. 12, 1984, págs.: 15-50. Anexos: Partituras de las piezas *Independencia*, *Palonegro* y *Los Adioses*.

El 10 de agosto (de 1859) el revolucionario Régulo García Herreros, a la cabeza de unos cuantos de Venezuela, en número de quince, llegó hasta la plaza de la Villa del Rosario de Cúcuta ejecutando aires populares al són de guitarras, flautas y violines. Al ver que el cuartel estaba cerrado, la música se trocó en veras y procedieron a intimar rendición a la guarnición, que en número de veinticinco hombres, se dejó amilanar, se entregó y fue tratada con consideraciones. Esta artillería para tomar fortalezas había sido ensayada con buen suceso en la toma de Jericó, pero se había olvidado del procedimiento.<sup>67</sup>

## 12 La Guerra de los Mil Días'

Por tener relación directa con nuestro estudio, intentaremos una breve síntesis de esta historia dolorosa. Y citaremos para ello al profesor Malcolm Deas:

Curiosamente es fácil [sic] escribir un resumen de la Guerra de los Mil Días: En octubre de 1899, el ala belicista del partido liberal se levantó en contra del régimen conservador, entonces representado por el muy viejo presidente Manuel Antonio Sanclemente y el no muy joven vicepresidente José Manuel Marroquín, atacando de manera muy improvisada a Bucaramanga. La guerra duró tres años y sus principales escenarios fueron Santander —los famosos combates de Peralonso y Palonegro-, [Cundinamarca], Tolima, partes de la Costa y Panamá. Se complicó con el apoyo intermitente de gobiernos vecinos (...) Como tantas otras guerras, ésta fue una lucha entre dos incapacidades y dos incoherencias, sufriendo el liderazgo liberal aún más divisiones y demoras que el alto mando conservador. Sin embargo, los conservadores tuvieron las ven-

tajas de mayores recursos físicos, fiscales, administrativos y diplomáticos, líneas interiores de comunicación y el dominio del corazón del país con su mayoría de la población reclutable; nunca perdieron su control del río Magdalena. El golpe de estado del 31 de julio de 1900 puso fin a la presidencia de Sanclemente, pero quedaron decepcionados quienes pensaban que Marroquín iba a hacer la paz por vía de concesiones. Los liberales bajo el general Benjamín Herrera lograron importantes victorias en Panamá, pero no pudieron trasladar su ejército desde allá hacia Tierra Firme. Surgieron múltiples guerrillas, y hacia fines de la guerra el gobierno empleó métodos bastante drásticos en su represión. En medio del agotamiento general del país y sin perspectivas de éxito, los liberales, a fines de 1902, terminan la guerra con una serie de tratados con el gobierno, los principales el firmado a bordo del *USS Wisconsin* por el general Herrera, y el de Neerlandia, firmado por Rafael Uribe Uribe. En parte como consecuencia de la guerra, pronto se separó Panamá. La prolongada guerra devastó la economía del país (...) Nadie sabe cuántos murieron, muchos a causa de las epidemias y pestes que hallaron en la guerra su caldo de cultivo. Un contemporáneo da la cifra convencional de cien mil, una proporción muy alta para la pequeña población de ese entonces. Sin duda fue la guerra civil más fatal y destructiva de todas las guerras civiles formales que ha sufrido el país.<sup>68</sup>

Varias páginas musicales recuerdan no solamente eventos, sino personajes de esa guerra... En un interesante estudio, la profesora Ellie Anne Duque, dice:

La guerra de los Mil Días fue comentada por los músicos nacionales con marchas, polcas, valeses, danzas, pasillos y bambucos. No hay

<sup>67</sup> José Fulgencio Gutiérrez: *La música, aliada de los revolucionarios*, en Santander y sus municipios, citado por Aída Martínez Carreño *La música de los Mil Días...*, op. cit.

<sup>68</sup> Cfr. Ellie Anne Duque: *Música en tiempos de guerra*, en Gonzalo Sánchez y Mario Aguilera (Ed.): *Memorias de un país en guerra: los Mil Días. 1899-1902*. Bogotá, Editorial Planeta, 2001.

<sup>69</sup> Malcolm Deas: "Reflexiones sobre la guerra de los Mil Días", en *Revista Credencial Historia*. Edición 121. Bogotá, enero 2000, págs. 3-4.

poemas sinfónicos, ni baladas, ni obertura, ni el tipo de composiciones que asociamos con la descripción, en la Europa decimonónica, de eventos sociales de gran impacto. Y no hay este tipo de comentarios porque no hubo en el país este tipo de composiciones. El músico colombiano de fines del siglo XIX escribía piezas breves, denominadas *piezas de salón*, porque no se ejecutaban usualmente en conciertos, inspiradas en danzas características europeas y latinoamericanas. Con este sencillo bagaje musical hicieron los compositores nacionales sus comentarios artísticos, sociales y afectivos. Aunque parezca absurdo, los compositores entendieron la guerra de los Mil Días a través de elegantes y graciosas danzas habaneras, polcas, bambucos y pasillos. Tal vez la marcha fúnebre y la marcha militar hayan sido las únicas formas musicales con las cuales los artistas podían rendir homenajes, evocar la guerra y describir honras fúnebres en un estilo grave, en un estilo grave, más acorde con el tenor de los hechos.<sup>69</sup>

Fuera de las obras mencionadas luego, se recuerdan otras partituras de igual intención, hoy prácticamente perdidas: la *Marcha militar* del antioqueño Daniel Salazar Velásquez (1840-1912), dedicada al general Rafael Uribe Uribe; la marcha *Benjamín Herrera* del barranquillero Pedro M. Álvarez (1881-1943); el pasillo *Centavo liberal* y el himno *A discreción las armas*, del cundinamarqués Milciades Durán (?-1945); la marcha *Wisconsin*, del tolimense Fulgencio García (1880-1945); las marchas *Benjamín Herrera* y *Canción del Regimiento Junín* y el *Himno del Regimiento Junín*, del bugueño Sergio González Ospina (1858-1924). Muchas de estas obras, en especial las marchas, fueron escritas para bandas y no fueron conservadas<sup>70</sup>, por la ausencia de archivos adecuados, sino —en nuestra opinión— por ser fruto de la creación de músicos que abrazaban la causa liberal.

<sup>69</sup> Ellie Anne Duque: *Música en tiempos de guerra...*, op. cit.

<sup>70</sup> *Ídem*.

<sup>71</sup> Aída Martínez Carreño: *Temístocles Carreño: Imagen y memoria de un músico*, en *Cuestiones*, Revista de la Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, No. 1, año 1, Bucaramanga, 2003, págs.: 53 – 66. Anexo: Partitura de la Marcha *Palonegro*, en versión orquestal de Jesús Alberto Rey Mariño.

<sup>72</sup> Ellie Anne Duque: *Música en tiempos de guerra...*, op. cit.

A continuación, siguiendo a la profesora Duque, nos permitimos enumerar y describir varias de esas obras musicales: *Lazos azules* y *Lazos rojos*, danzas para piano de los hermanos Aurelio y Ernesto de Castro R., respectivamente; *Generalala*, danza militar de Samuel Uribe Uribe; *Canto rojo*, danza de Emilio Murillo; *Lágrimas* pasillo de José Joaquín Pereira y *Corona de inmortales*; marcha fúnebre militar de Jorge Pombo, ambas dedicadas a la memoria del general Zenón Figueredo; *Peralonso*, pasillo de Carmen Manrique; *Palonegro*, marcha de Temístocles Carreño —a quien se dedicó un bello artículo en el primer número de esta revista—;<sup>71</sup> *Palonegro*, bambuco de Eleuterio Suárez, y *Melodía Fúnebre a la memoria del general Próspero Pinzón*, de Gonzalo Vidal —a quien se dedica un apartado posterior—.

Ninguna de las obras reseñadas fue escrita para acompañar una batalla, ni siquiera las que contaron con la participación de fuerzas organizadas del gobierno, que a duras penas contaban con la importante presencia del corneta, indispensable para transmitir órdenes musicalmente codificadas (...) El repertorio que nos ocupa es para piano y si bien aparecen contemporáneamente con la guerra de los Mil Días, son comentarios *a posteriori*, hechos desde la ciudad.<sup>72</sup>

### Aurelio y Ernesto de Castro R.: *Lazos azules* y *Lazos rojos*, danzas para piano, c. 1899

La danza habanera es un ritmo muy popular y aceptado entre los colombianos. Igual que la obra de Murillo, la fecha de aparición de estas obras y sus títulos llevan a concluir que hacían alusión a sentimientos partidistas. En el caso de los hermanos De Castro —de quienes es muy poco lo que se conoce, salvo que el segundo también es autor del pasillo *Te vuelvo a ver*—, ilustran la división de opiniones y posturas políticas dentro de una misma familia, situación simi-

lar a la de los caucanos hermanos Vidal, Pedro José (conservador) y Francisco Javier (liberal).

Las danzas en mención no comparten la variedad, complejidad y dificultad técnica de las siguientes obras. La forma manejada por Ernesto de Castro es más antigua, binaria, con modulación a la dominante. Los rojos están representados por sol mayor y uno que otro pasaje cromático, los azules por una pieza en fa mayor, con introducción, dos secciones adicionales con modulación a la subdominante.<sup>73</sup>

Samuel Uribe: *Generala*, danza militar y Emilio Murillo: *Canto rojo*, danzas para piano, c. 1899

En el mismo aire musical, aclimatado en nuestro país, se trata de piezas de alguna dificultad (octavas, terceras paralelas, contrastes sonoros); tienen una introducción con material melódico que no se repite en el cuerpo de la obra, el cual consta de tres secciones. En el caso de Murillo, la última de ellas se denomina *Trío*. En estilo auténticamente romántico, las dos obras evaden contrastes armónicos con la dominante y prefiere contrastar las secciones con armonías más difusas. Uribe escoge la subdominante; Murillo, la lejana sexta. Sin embargo, este comportamiento armónico es común a todas las obras del período.<sup>74</sup>

Samuel Uribe Uribe (1871-c.1960) fue miembro de una destacada dinastía de músicos antioqueños, guitarrista, pianista, cantante y compositor. Su danza militar *Generala* se inicia con el toque correspondiente, a manera de cita real, para luego desarrollar



Emilio Murillo Chapull (1880-1942)

<sup>73</sup> *Ídem*.

<sup>74</sup> Ellie Anne Duque: *En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)*, notas en el cuadernillo anexo al CD Emilio Murillo: *Obras para piano*. Música y músicos de Colombia. Blanca Uribe, pianista. Bogotá, Banco de la República, 2000.

<sup>75</sup> Ellie Anne Duque: *Música en tiempos de guerra...*, op. cit.

la sonora danza. Hablar de Emilio Murillo Chapull (1880-1942) es referirse de inmediato a la música nacional, entendida como la más recalcitrante defensa de la expresión terrígena. Sus ideas políticas partidistas, expresadas en varias oportunidades durante su vida, desde la Guerra de los Mil Días, hasta el gobierno de Olaya Herrera tres décadas después, son certificadas en el mismo título de la pieza, la cual, por su tratamiento, es una verdadera excepción dentro del vasto catálogo nacionalista del compositor.

José Joaquín Pereira: *Lágrimas* pasillo para piano y Jorge Pombo Ayerbe: *Corona de inmortales*, marcha fúnebre militar.

Estos dos piezas, ambas dedicadas a la memoria del general liberal Zenón Figueredo, muerto recién empezada la guerra, en la batalla de Nocaima, luego de haber participado en una intensa campaña por Cundinamarca, librando escaramuzas, en octubre noviembre de 1899. Su obra es un pasillo lento y evocador, escrito en re menor, cromático, a veces disonante, con apoyaturas y trinos; la intención anímica ha sido descrita por el compositor con profusión de indicaciones, contrastes y un final *pianísimo*.

Jorge Pombo Ayerbe (1847-1912), fue miembro destacado de la famosa tertulia bogotana conocida como *La Gruta Simbólica*, en la doble condición de literato y de músico. Autor de casi una treintena de obras pianísticas. Columnista, editor de periódico y co-editor de la empresa del primer directorio de Bogotá. En la guerra de 1876 acudió a las filas liberales del batallón Alcanfor. Liberal doctrinario y beligerante, su acerba pluma le mereció largas estadías en el Panóptico durante la Guerra de los Mil Días. La marcha de su autoría tiene un mensaje extramusical más claro. Su contexto es marcial y su ritmo describe la marcha del cortejo fúnebre; *Corona de inmortales* es uno de esos pasajes marciales y "caminados". Tiene su introducción en movimiento contrario que da paso a una melodía grave y *cantabile*, dando puntadas para una posible instrumentación. El ritmo se acelera en la tercera sección y todas se repiten para dar mayor duración a la obra.<sup>75</sup>

Carmen Manrique Garay: *Peralonso*, pasillo para piano solo, 1899

La batalla de Peralonso fue el mayor triunfo liberal de la Guerra de los Mil Días. Liderada por los generales Rafael Uribe Uribe, Justo L. Durán y Benjamín Herrera, se libró entre el 15 y 16 de diciembre de 1899.

En la obra festiva y de lucido pianismo de la compositora bogotana Carmen Manrique Garay (luego de Quintero), no se intuye la tragedia de Palonegro. Carmen Manrique concibe una obra que consta de tres partes de difícil interpretación, gran vistosidad y dominio del piano. Es un pasillo "fiestero", sonoro, difícil, ofrece atractivos cambios en la extensión del piano y un acompañamiento interesante que no se limita a un papel rítmico. La compositora, fue bien conocida en la última década del siglo XIX, aunque se desconocen sus fechas de nacimiento y muerte. Se conservan muchas obras cuyas impresas y en alcoholígrafos y gozan de continua popularidad sus pasillos y bambucos.<sup>76</sup>

Temístocles Carreño: *Palonegro*, marcha para banda, 1902

Para conocer la vida y la obra del maestro Temístocles Carreño, se sugiere consultar el bello texto de la historiadora Aída Martínez Carreño: *Temístocles Carreño: Imagen y memoria de un músico*, en el primer número de esta revista. La obra en mención, estrenada en 1902 por el propio autor, al frente de la Banda Departamental de Santander. "Rotunda y funeral", al decir del escritor Aurelio Martínez Mutis,<sup>77</sup> esta marcha es un señorial y respetuoso "himno a los vencidos".<sup>78</sup> La partitura incluye, como partes específicas de la obra, y quizás como citas directas y reales de una narración musical, que recrea la batalla, las convencionales órdenes militares musicales, como *Generala* (a las armas), *Romper el fuego*, *Cesar el fuego* y el ya muy conocido *Toque de Diana* (para despertar). Esto nos es gratuito, pues, como se sabe, Carreño fue en su juventud corneta de órdenes del

general Sergio Camargo y participó en varios episodios bélicos, y se desempeñó casi toda su vida como director de bandas militares o civiles con instrumentación militar.

Eleuterio Suárez: *Palonegro*, bambuco para piano, c. 1902

El bambuco *Palonegro*, dividido en secciones contrastantes, es un dechado de vigor desde su inicio en cascadas. Melodía y ritmo aparecen en los dos manos para ofrecer una partitura inolvidable. Es la otra visión de esa batalla, es la alegría de los ganadores, el "himno a los vencedores".

Como se mencionó antes, el bambuco, aire tan identificado con la colombianidad a lo largo de dos siglos, circuló en versiones escritas a partir de 1850, en fantasías en forma de variaciones. Pero su versión más popular apenas asoma en las partituras a partir de 1880. Cuando Morales Pino escribió los suyos se desató una de las pocas polémicas teóricas de la música colombiana: cómo escribir un bambuco para que se reflejara fielmente la forma como se debería tocar.

Eleuterio Suárez –de quien se ignoran datos biográficos– publicó en 1869 el *Método fácil para aprender los tonos del tiple*, y fue autor de algunos bambucos en la última década del siglo XIX y varias obras populares menos conocidas.

La batalla de Palonegro fue el mayor triunfo conservador de la Guerra de los Mil Días, bajo la guía de los generales Próspero Pinzón, Juan B. Tovar, Juan Francisco Urdaneta, Gonzalo García Herreros, Arturo Dousdebés y Enrique Arboleda, sobre los ejércitos liberales comandadas por Gabriel Vargas Santos, Rosario Díaz, Benjamín Herrera, Rafael Uribe Uribe, se libró entre el 11 y el 26 de mayo de 1900. Marcó el sino trágico del liberalismo.

Gonzalo Vidal: *Melodía Fúnebre a la memoria del General Próspero Pinzón*, 1903

La obra en mención apareció en el número 4 de la *Revista Musical* dirigida en Medellín por el propio

<sup>76</sup> *Ídem*. Y Ellie Anne Duque: *Peralonso*, en Egberto Bermúdez: *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá, Fundación de Música, 2000. Anexos dos CD.

<sup>77</sup> Aurelio Martínez Mutis: *Epístola Fúnebre*, en memoria de Temístocles Carreño, en *Tierra Nativa*, No. 78. Bucaramanga, julio 28 de 1928. Pág.: 32.

<sup>78</sup> Aída Martínez Carreño: *La música de los Mil Días...*, op. cit. Y Aída Martínez Carreño: *Temístocles Carreño...*, op. cit.

compositor, el mismo año de la muerte del general conservador Próspero Pinzón, victorioso en Palonegro y protagonista en el mismo año de las batallas de Los Helechales y La Aurora, también en tierras santandereanas. Es importante comentar que el mismo autor compuso y dedicó su *Oficio de difuntos* # 3, para voces y orquesta, a la memoria del general Pinzón. Gonzalo Vidal era conservador apasionado y ambas sentidas composiciones fueron su personal homenaje al líder de las huestes de su partido. La *Melodía Fúnebre* evoca en sus primeros compases figuras de marcha fúnebre empleadas por Beethoven, Mendelssohn y Chopin, autores favoritos del período romántico en Europa.

Sobre el compositor, se habla más extensamente en el capítulo siguiente.

### 13

#### Gonzalo Vidal: un oasis de paz en Medellín

En la historia musical de Colombia no se registra un caso similar al del maestro Gonzalo Vidal. Nacido en Popayán (Cauca) el 23 de noviembre de 1863, y fallecido en Bogotá el 21 de septiembre de 1946, su intensa labor vital y su denodado esfuerzo artístico se desarrollaron en Medellín por más de 65 años. Sin lugar a dudas fue él, desde su llegada aún adolescente, hasta su lamentada partida anciano y ciego, el verdadero punto de referencia estética de la ciudad, uno de los más esplendorosos representantes de la mentalidad paisa, bohemia y romántica de entre siglos, y el mejor ejemplo del entusiasta gestor y animador de empresas artísticas. Como director, creador, pedagogo, divulgador e intérprete, no ha tenido Antioquia un artista de la talla del maestro Vidal. Por ello, su vida y su obra deben ser tomados como ejemplo por las nuevas generaciones nuestras.

Descendiente de destacados músicos caucanos, Gonzalo Vidal comenzó sus estudios musicales en Popayán, y, aún joven, los continuó en Medellín. Muy

tempranamente, apenas frizando los veinte años, se dio a conocer en la Villa de la Candelaria su extraordinario talento como compositor, director, pedagogo y maestro de capilla. Desde entonces, se convirtió en el eje de toda actividad artística en la capital antioqueña.

Se nos haría interminable reseñar aquí cada uno de los esfuerzos vitales de Vidal: Sus labores docentes, de divulgación, de liderazgo artístico y de creación, no tuvieron descanso...

El acontecimiento más trascendental de entre siglos en todo el país fue la llamada Guerra de los Mil Días. A la ligera, uno debería pensar que las manifestaciones estéticas no tenían sitio en medio de la guerra civil. Sin embargo, en medio de una intensa actividad creativa, hay tres o cuatro eventos que, en todo el fragor de la lucha, muestran la capacidad de Vidal para animar en Medellín empresas más inteligentes y productivas que la guerra o los negocios turbios y escandalosos que bajo su sombra florecen.

El primer acontecimiento al que se vincula Gonzalo Vidal se da al estallar la guerra civil, participando en un concurso de himnos... No se tienen más datos sobre las circunstancias y la(s) obra(s) propuesta(s).

La segunda empresa sí que lo fue en importancia... A fines de 1900, a los 37 años, Vidal se convirtió en el Director, Administrador y Redactor, verdadero animador, alma y nervio de la *Revista Musical, Periódico de Música y Literatura*, cuyo primer número apareció en noviembre, y la cual sobrevivió hasta octubre del año siguiente. Fue editada en la Imprenta del Departamento, dirigida por su amigo Lino R. Ospina, y a diferencia de las numerosas y fugaces revistas musicales aparecidas en Colombia, la *Revista Musical* de Gonzalo Vidal presentó características únicas en el ámbito editorial (numeración corrida de la paginación a lo largo de todas las entregas y del suplemento musical, índice general encabezando el volumen, etc.) y de significación histórica, pues constituyó un extraordinario esfuerzo y fue índice de una tendencia didáctica y estética excepcional en su tiempo y en su medio.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Fragmentos de este texto aparecieron como introducción al libro de partituras *Gonzalo Vidal – Antología*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura Municipal, 1996, compilado y editado por el autor de estas líneas, y hacen parte del capítulo dedicado al personaje en el libro inédito *Una contribución a la historia de la creación musical erudita en Colombia*, escrito por el autor entre 1999 y 2002, bajo el patrocinio de una Beca del Ministerio de Cultura, en la Modalidad de Investigación Individual en el Área de Música, Convocatoria 1998.

<sup>80</sup> Andrés Pardo Tovar: *op. cit.*

En el *Preludio* del primer número, y a manera de nota editorial, escribió el maestro sobre sus aspiraciones, intenciones, alcances, expectativas, condiciones e intereses con la publicación. Por considerarlo de sinigual importancia en la vida de nuestro biografiado, lo transcribimos completo:

No sin temores y dudas, perfectamente excusables en la actual situación del país, acometemos la tarea de publicar un periódico de música, en la forma y condiciones del presente número. Nos alienta un poco en la labor emprendida, la esperanza de que, tanto el público aficionado como los buenos colaboradores, no nos dejarán solos en mitad del camino y acogerán con entusiasmo nuestra idea. Entre los fines a que obedece esta publicación no es el menor de todos abrir ancho campo de estímulo a los compositores, animándolos a que trabajen incansables en beneficio del arte nacional y de sus propios intereses, esto es: en pro de su renombre y fama individuales. Nos proponemos, además, mediante condiciones de precio, relativamente reducidas, facilitar la adquisición de música nacional y aun extranjera, puesto que publicaremos también obras de autores que no sean colombianos. Como puede verse por el presente número, y como ya lo habíamos anunciado en nuestra circular, cada entrega constará de cuatro a ocho páginas: de lectura dos, tres o más de música para piano, para piano y violín o para canto, y un retrato de compositor nacional o extranjero, siempre que esto último no entorpezca la marcha regular del periódico. Para la parte literaria disponemos de una colección de obras, selecta y recomendable por el gran valor artístico de los autores que la forman. Amenidad y utilidad, en cuanto sea posible, serán la nota característica de esta sección importante. Desde luego ponemos a disposición de los buenos poetas y prosadores colombianos las columnas de esta *Revista*, para que las engalanen con sus producciones, siempre que ellas versen sobre asuntos directamente relacionados con

la música o con el arte en general. Sirva este primer número como muestra de las condiciones que, poco más o menos, deben llenar los escritos, en prosa o en verso, publicables en nuestro periódico. Las páginas destinadas a la música contendrán siempre una o dos piezas y serán colaboradores, en la parte musical, los compositores nacionales o extranjeros que reciban invitación expresa. Sin esta condición, es inútil que se nos remitan producciones o ensayos de esta clase. Con el fin de satisfacer todas las exigencias y atender a todos los gustos, no siempre publicaremos piezas de un mismo género. Nuestros abonados encontrarán, mezcladas indistintamente, piezas de salón, piezas para baile, para manos pequeñas; música difícil, composiciones a la moderna para profesores y personas de ejecución esmerada. Para canto publicaremos, desde canciones fáciles y populares, hasta romanzas y otras composiciones es estilo serio y aún de género sagrado, con acompañamientos más o menos interesantes. La aparición del periódico será mensual. Además, en lugar preferente, bien visibles y con su respectiva música, pondremos en evidencia los nombres de los deudores morosos, de los que, no suscribiéndose, copien las piezas gratis o de gorra y de los que, a más de copiarlas, tengan el cinismo de venderlas (!!) sin autorización de los autores, con perjuicio de la Empresa. Esto no es promesa vana: ya tendremos ocasión de cumplirla, muy a pesar nuestro, si a ello nos obligan las circunstancias. Y no pondremos punto a esta presentación de la obra hoy emprendida en servicio del Arte nacional, sin cumplir antes el deber de saludar con gusto y con respeto, desde el modesto sitio que entramos a ocupar en el estadio de la prensa, al ya muy lucido y flamante periodismo colombiano, del que esperamos, cuando reaparezca, el valiosísimo concurso de benevolencia y de aliento que se deben a toda labor del espíritu que se emprende por amor al Arte y a la Patria.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Gonzalo Vidal: *Revista Musical*. Año 1, volumen 1, número 1. Medellín, noviembre de 1900. Se ha modificado la ortografía original, para mejor y más ágil comprensión del lector de hoy.

La empresa, con las lógicas y esperadas dificultades de todo tipo, llegó a los 12 números, así: el número 1° apareció en noviembre de 1900; los números 2° y 3°, en diciembre de 1900; los números 4° y 5°, en febrero de 1901; los números 6°, 7° y 8°, en mayo de 1901; los números 9° y 10°, en julio de 1901, y los números 11° y 12°, en octubre de 1901. Las piezas para piano que llegaron a publicarse fueron: *Noche de Luna (Pensamiento melódico)*, por Daniel Salazar Velásquez; *Pasodoble y Pasillo*, por Francisco Javier Vidal; *Capricho para piano*, por Jesús Arriola; *Composición* por “Pepito” Arriola; *Romeo y Julieta* (valse), por Charles Gounod; *Preludio IV*, por Federico Chopin; *Rayo de luna (Andante)*, por Ludwig van Beethoven, y *Dolores* (Danza), la ya comentada *Melodía Fúnebre a la memoria del general Próspero Pinzón y Mazurka*, por Gonzalo Vidal. El primer volumen completo contiene 48 páginas (31 x 22.5 cm) dedicadas a la parte literaria y 30 páginas (30 x 23 cm) a la parte musical.

Su trascendencia histórica es indiscutible. En la aurora del siglo XX, y en una villa que por entonces se encontraba muy alejada de los centros culturales de América, Vidal dio a conocer, traducidos por él seguramente, estudios y artículos de Camille Saint-Saëns, Armand Parent, Albert Lavignac, Héctor Berlioz y Henri Lavoix. Publicó, además, la parte relativa a la música de un interesante *Discurso* del entonces Dr. Rafael Uribe Uribe, pronunciado con ocasión de un concierto público de la Escuela de Santa Cecilia, en 1892, y en el que el célebre jurisconsulto, orador, militar, polemista, periodista y diplomático antioqueño revela notables conocimientos de historia y de estética musical.<sup>81</sup>

Como era costumbre en la época, esta *Revista Musical* acogió o reprodujo muestras de la producción de poetas colombianos, hispanoamericanos y españoles (Clímaco Soto Borda, Rafael Pombo, Luis G. Urbina, Salvador Rueda, etc.). Y, también, las festivas estrofas de Vidal, que [como ya se ha visto] fue un afortunado versificador epigramático.<sup>82</sup>

El suplemento musical contiene índices muy

<sup>81</sup> Rafael Uribe Uribe: *Discurso*, en Gonzalo Vidal: *Revista Musical. op. cit.*, pág. 2.

<sup>82</sup> Andrés Pardo Tovar: *op. cit.*

<sup>83</sup> *Ídem*

<sup>84</sup> Gonzalo Vidal: *Perversidad*, en *El Recluta*, Enrique Gaviria I. (editor y tipógrafo). Medellín, Tipografía Central, 1901. Segunda edición, facsimilar: Medellín, Coedición Fondo Editorial Universidad EAFIT – Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), 2000. págs. 81-89.

**Cultura Popular Colombiana**, # 5, Bogotá, Imprenta Nacional, 1957.

• Jaime Arismendy Díaz: **José María Córdova. Paso de Vencedores**. Medellín, Litografía Impregón, 1999.

• Aristides Quintiliano: **Sobre la Música**. Traducción y notas: Luis Colomer y Begoña Gil. Los Clásicos de Grecia y Roma, # 93. Madrid, Planeta - De Agostini, 1997.

• Jean-Baptiste Boussingault: **Memorias**. Ed. Centauro, J. A. Catalá Editor, Caracas, 1974.

• José Caicedo Rojas: **Artículos escogidos. Folletines de El Correo Mercantil**. Bogotá, Imprenta de vapor de Zalamea Hermanos, 1883.

• Francisco José de Caldas (atribuida): **La Velada**, polka-mazurka dedicada “para el piano de la señorita Gabriela Uribe M.”. Copia fechada el 31 de octubre de 1881.

• Francisco José de Caldas: **Obras completas**. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia – Imprenta Nacional, 1966.

• Gregorio Consuegra: **Temístocles Carreño**, en **Tierra Nativa**, No. 78. Bucaramanga, julio 28 de 1928. Págs.: 29-32.

• José María Cordovez Moure: **Reminiscencias de Santa Fe de Bogotá**. Madrid, Aguilar, 1957.

• Malcolm Deas: “Reflexiones sobre la guerra de los Mil Días”, en **Revista Credencial Historia**. Edición 121. Bogotá, enero 2000, págs. 3-4.

• Alirio Díaz: **Música en la vida y lucha del pueblo venezolano (Ensayos)**. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura – Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales “Vicente Emilio Sojo”, Serie: Investigaciones # 2, 1980.

• Santiago Díaz Piedrahita: **Apéndice II, Obra Bibliográfica de Francisco José de Caldas, en Nueva Aproximación A Francisco José de Caldas. Episodios de su vida y de su actividad científica**. Biblioteca de Historia Nacional, volumen CXLIX. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1997.

• Jesús Duarte y María V. Rodríguez: **La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX**, en **Boletín Cultural y Bibliográfico**, 29 (31): 41-55. Bogotá, 1992.

• Ellie Anne Duque: **En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)**, notas en el cuadernillo anexo al CD Emilio Murillo: **Obras para piano**. Música y músicos de Colombia. Blanca Uribe, pianista. Bogotá, Banco de la República, 2000.

• Ellie Anne Duque: **Peralonso**, en Egberto Bermúdez: **Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938**. Bogotá, Fundación de Música, 2000. Anexos dos CD.

• Ellie Anne Duque: **Música en tiempos de guerra**, en Gonzalo Sánchez y Mario Aguilera (Ed.): **Memorias de un país en guerra: los Mil Días. 1899-1902**. Bogotá, Editorial Planeta, 2001.

• Enrique Echavarría: **Extranjeros en Antioquia**, en **Progreso**, 3ª época, Números 38-39. Medellín, Sociedad de Mejoras Públicas, 1942. Pág. 1192.

• Estados Unidos de Colombia. Ejército: **Toques de tambores y cornetas, pequeñas piezas arregladas para tres cornetas**, en **Reglamento e instrucción de línea de tiradores para el servicio de los cuerpos de la guardia colombiana y la milicia de los estados**. Bogotá, Imprenta Echevarría, 1862.

• Gabriel García Márquez: **El general en su laberinto**. Bogotá, Oveja negra, 1989.

• Alfredo Gómez Zurek: **La colección Perdomo, una herencia musical**, en **Boletín Cultural y Bibliográfico**, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. XXII,

- núm. 5, págs. 17-26, Bogotá, Banco de la República, 1985.
- Eladio Gónima: **Historia del teatro de Medellín y Vejece**. 2ª. ed. Biblioteca de Autores Antioqueños, Segunda Época, Volumen V. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura - Ediciones "Tomás Carrasquilla", 1973.
  - Adolfo González Henríquez: *La música costeña en la tercera década del siglo XIX*, en **Latin American Music Review**, 9 (2): 187-206. University of Texas Press, 1988. Reproducido en **Boletín Cultural y Bibliográfico**, 26 (19): 3-21. Banco de la República, Bogotá, 1989.
  - Adolfo González Henríquez: *La Música del Caribe Colombiano durante la Guerra de Independencia y comienzos de la República*, en **Historia Crítica**, # 4, julio-diciembre 1990.
  - José Manuel Groot: **Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada**. Tomo IV. 2ª edición, aumentada. Bogotá, Casa Editorial de Medardo Rivas & Cía., 1893.
  - Luis Latorre Mendoza: **Historia e historias de Medellín**. Medellín, Imprenta Oficial, 1934.
  - Patricia Londoño Vega: *Educación femenina en Colombia, 1780 - 1880*, en **Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República**, 31(37): 21 - 59. Bogotá, 1994 (editado en 1996).
  - Manuel Antonio López: **Recuerdos históricos. Colombia y Perú, 1819-1826**. Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia-Imprenta Nacional, 1955.
  - [William D. Mahoney o Richard Longeville Vowell]: *Campaigns and Cruises, In Venezuela and New Grenada, and in the Pacific Ocean; from 1817 to 1830..* London, Longman and Co., printed by H. E. Carrington, Chronicle Office, Bath [England], 1831.
  - Pablo Martínez: **Elementos de milicia**. Bogotá, Medardo Rivas, 1898.
  - Aída Martínez Carreño: *La música de los Mil Días: Temístocles Carreño, símbolo el sentimiento santandereano*, en **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**, No. 12, 1984, págs.: 15-50. Anexos: Partituras de las piezas *Independencia*, *Palonegro* y *Los Adioses*.
  - Aída Martínez Carreño: *Temístocles Carreño: Imagen y memoria de un músico*, en **Cuestiones**, Revista de la Escuela de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, No. 1, año 1, Bucaramanga, 2003, págs.: 53 - 66.
  - Andrés Martínez Montoya: *Reseña histórica de la música en Colombia, desde la época colonial hasta la fundación de la Academia Nacional de Música*, en **Anuario de la Academia Colombiana de Bellas Artes**. Vol. I. Bogotá, Imprenta nacional, 1932.
  - Aurelio Martínez Mutis: *Epístola Fúnebre, en memoria de Temístocles Carreño*, en **Tierra Nativa**, No. 78. Bucaramanga, julio 28 de 1928. Pág.: 32.
  - Lubín Enrique Mazuera Millán: **Orígenes históricos del bambuco. Teoría musical y Cronología de Autores y Compositores Colombianos**. 2ª edición. Cali, Imprenta Departamental, 1972.
  - Carlos Miñana Blasco: *Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX*, en **A Contratiempo**, Revista de Música en la Cultura. Nueva Época, No. 9, 1997.
  - Andrés Pardo Tovar: **La Cultura Musical en Colombia**. Historia Extensa de Colombia, volumen XX, tomo 6. Bogotá, Ediciones Lerner, 1966.
  - Aquileo Parra: **Memorias (1825-1875)**. Edición facsimilar. Bogota, Editorial Incunables, 1982.
  - Joaquín Piñeros Corpas: **Música de Colombia**, Recopilación discográfica, Ministerio de Relaciones Exteriores. Medellín, Voluntad - Sonolux,

1955. **Historia de la Bandera y del Himno Nacional**, Serie literaria de la Colección HJCK, Volumen especial con suplemento musical, Disco editado con ocasión del sesquicentenario de la Independencia Nacional, Bogota, 1960. **Cancionero Noble de Colombia**, Estudio panorámico de la música popular instrumental y de la poesía cantada de Colombia, División de Educación Cultural del Ministerio de Educación. Bogotá, Antares, 1962. (Folleto explicativo bilingüe y tres discos). **Fonosíntesis Colombiana (El Sonido de la Historia Patria)**, Ensayo de historia integral de historia colombiana con documentos fotográficos y reproducciones de manuscritos, y tres discos con las músicas y voces representativas del proceso de la vida colombiana, a partir del siglo XVI, Bogotá, Editorial Voluntad-Almacenes Bambuco, 1966. **Confidencias de una guitarra del siglo XIX**. (Disco). Rescate de la música de la Gran Colombia, con base en el cuaderno de Carmen Caicedo, Arreglos y dirección orquestal de Blas Emilio Atehortúa. Guitarra solista de Gentil Montaña. Miembros de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Edición del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Estreno en Palacio Presidencial. Bogotá, 1976. **La Música del Libertador y otras obras del sentimiento histórico colombiano**, Edición especial del Banco de la República para el sesquicentenario de la muerte de Bolívar, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980. **Música de la época de la Independencia en Santa Fe de Bogotá**, Edición especial de la Industria Licorera de Caldas como homenaje a Bogotá en sus 450 años, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1988. **El Cuaderno de guitarra de Carmen Caicedo**, Versiones de Gabriel Trujillo M. Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1995.
- Hernán Restrepo Duque: **A mí cánteme un bambuco**. Complemento gráfico, con un estudio técnico de Luis Uribe Bueno. Medellín, Autores Antioqueños, 1986.
  - Jorge Restrepo Uribe, con la colaboración de Luz Posada de Greiff: **Medellín. Su origen, progreso y desarrollo**. Medellín, Servigráficas, 1981.
  - Luis Carlos Rodríguez Álvarez: **Retrospectiva Clásica Colombiana**, serie radial, Emisora Cultural HJCU de la Fundación Cámara de Comercio para la Investigación y la Cultura, Medellín, 1989.
  - Luis Carlos Rodríguez Álvarez: *Músicas para una ciudad*, en **Historia de Medellín**, Tomo II. Editor: Jorge Orlando Melo. Bogotá, Formas e Impresos Panamericana - Compañía Suramericana de Seguros, 1996.
  - Luis Carlos Rodríguez Álvarez (compilador y editor): **Gonzalo Vidal - Antología**, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura Municipal, 1996.
  - Luis Carlos Rodríguez Álvarez: **Una contribución a la historia de la creación musical erudita en Colombia**, 1999 y 2002, Beca del Ministerio de Cultura, Modalidad de Investigación Individual - Área de Música, Convocatoria 1998. Inédita.
  - Luis Carlos Rodríguez Álvarez: *El Bambuco de Manuel María Párraga*, artículo de presentación a una antigua partitura manuscrita de la obra. **Artes. La Revista**, Vol. I, No. 2. Medellín, Universidad de Antioquia, julio - diciembre 2001. págs.: 83-100.
  - Andrés Ruiz Tarazona: *Francisco Alonso López*, en **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**, volumen 1. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores - Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
  - Stanley Sadie (editor): **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London, MacMillan Publishers Limited, 1980.
  - Francisco de Sieyès: *Marcha para los funerales de Bolívar*. Adaptada por José C. Alarcón. Facsímil reproducido en **Hojas de Cultura Popular Colombiana**, # 6, Bogotá, Imprenta Nacional, 1957.

- Gonzalo Vidal: **Revista Musical**. Año 1, volumen 1, número 1. Medellín, noviembre de 1900.
- Gonzalo Vidal: *Perversidad*, en Enrique Gaviria I. (editor y tipógrafo): **El Recluta**, Medellín, Tipografía Central, 1901. Segunda edición, facsimilar: Medellín, Coedición Fondo Editorial Universidad EAFIT – Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), 2000.
- Alexander Walker: **COLOMBIA: Being a Geographical, statistical, agricultural, commercial and political account of that country, adapted for the general reader, the merchant, and the colonist**. London: Baldwin Cradock & Joy, 1822. (2 volúmenes: Vol. 1, 708 págs. Vol. 2, 782 págs.). Hay una edición en castellano: **Colombia: siendo una relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial, política de aquel país. Adaptada para todo lector en general, y para el comerciante y colono en particular**. Londres, publicado por Baldwin, Cradock & Joy, 1822. 2 Vol. Bogotá, Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional, 1974.
- Heriberto Zapata Cuéncar: **Compositores colombianos**. Medellín, Carpel, 1962.
- Heriberto Zapata Cuéncar: **Historia de la Banda de Medellín**. Medellín, Granamérica, 1971.



“Sabemos que el hombre blanco no comprende nuestro modo de vida...Trata a su madre, la tierra, y a su hermano, el firmamento, como objetos que se compran, se explotan y se venden como ovejas o cuentas de colores. Su apetito devorará la tierra dejando atrás sólo un desierto...”