

LOS ROSTROS DE EUTERPE:
LA MÚSICA EN MEDELLÍN ESTUDIADA POR MEDIO DEL ANÁLISIS DE
PERIÓDICOS Y REVISTAS
(1886-1903)

JUAN FERNANDO VELÁSQUEZ OSPINA

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

2011

LOS ROSTROS DE EUTERPE:
LA MÚSICA EN MEDELLÍN POR MEDIO DEL ANÁLISIS DE PERIÓDICOS Y
REVISTAS
(1886-1903)

JUAN FERNANDO VELÁSQUEZ OSPINA

Tesis presentada como
requisito parcial para optar al título de
Magíster en Musicología Histórica

Asesor: Dr. FERNANDO GIL ARAQUE

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2011

NOTA DE ACEPTACIÓN _____

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

MEDELLÍN, 26 DE ABRIL DE 2011

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo no hubiera sido posible tal y como se presenta, sin el apoyo decidido e incondicional de aquellos que han asesorado a su autor y le ha brindado una útil ayuda de diversas maneras.

En primer lugar, el doctor Fernando Gil Araque, asesor del presente proyecto, quien dio consejos útiles que ofrecieron nuevas perspectivas al autor, a partir de la lecturas de borradores, que por lo general, resultaban ser verdaderos mamotretos; sin la ayuda que ofreció, probablemente muchas cosas por decir se habrían quedado fuera de este escrito. Igualmente, resulta meritoria la asesoría del maestro Gustavo Yepes Londoño, quien brindó un importante apoyo en la edición y el análisis del repertorio recuperado en este trabajo.

También es necesario agradecer a María Isabel Duarte Gandica, coordinadora de la sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, de la Universidad EAFIT, quien siempre estuvo presta a facilitarle al autor el acceso a fuentes importantes y necesarias para la elaboración de este trabajo; igualmente a María Eugenia Londoño, por su ayuda cuando el acceso a la Biblioteca de la Universidad de Antioquia se complicó por motivos políticos y administrativos; igualmente es necesario mencionar al doctor Juan Luis Mejía Arango, rector de la Universidad EAFIT, que muy amablemente puso a disposición del autor, por medio de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad que regenta, valiosísima información que hace parte de su archivo personal.

Incompleta quedaría esta lista sin mencionar a los miembros de la Línea de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT, especialmente a José Julián Botero Vargas, que realizó la edición en *Finale* de algunas de las obras recuperadas, y a Juan Pablo Londoño Bastidas y Luisa Fernanda Pérez Salazar, que facilitaron al autor el acceso al archivo de imágenes de la línea y colaboraron, siempre de buena voluntad con el autor, especialmente Luisa, quien también leyó algunos de los bocetos preliminares de este texto. Finalmente, se hace necesario mencionar al profesor Juan Fernando Molina, quien leyó la versión final de este texto y ayudó con sus comentarios y correcciones a mejorar notablemente la redacción de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| I HACIA NUEVOS ENFOQUES EN LA ELABORACIÓN DE UN DISCURSO HISTÓRICO MUSICAL..... | 3 |
| I.II NUEVOS ENFOQUES, NUEVAS VISIONES..... | 5 |
| I.III EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN COLOMBIA..... | 8 |
| I.IV LO QUE PUEDEN DECIR LAS PUBLICACIONES: UNA PROPUESTA PARA SU LECTURA COMO FUENTES DOCUMENTALES..... | 11 |
| | |
| 1 CAPÍTULO I: LA MÚSICA, PARTE DE UN COMPLEJO ENTRAMADO..... | 26 |
| 1.1 MORALIZAR E INSTRUIR: LA EDUCACIÓN, UN FACTOR CLAVE PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA..... | 28 |
| 1.2 LA MÚSICA, ¿UN ARTE QUE CIVILIZA?..... | 49 |
| 1.3 LAS TERTULIAS Y CONFERENCIAS: ESPACIOS PARA LA SOCIALIZACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE LO INTELECTUAL..... | 63 |
| 1.4 LA CENSURA, O LA MORDAZA COMO UNA SOMBRA CONSTANTE..... | 76 |
| 2 CAPÍTULO II: LAS MÚSICAS INVISIBLES, O LA MÚSICA COMO UN ARTE CON DIVERSOS ESPACIOS Y REPERTORIOS..... | 91 |
| 2.1 LA MÚSICA, ¿ASUNTO DE MUJERES?..... | 93 |
| 2.2 LOS BAILES: GOCE DE TODOS LOS PELAMBRES..... | 113 |

| | |
|--|-----|
| 2.3 LAS RETRETAS: LA MÚSICA EN LO PÚBLICO..... | 129 |
| 2.4 EL TEATRO: GENTE QUE VIENE, GENTE QUE SE VA Y MÚSICAS QUE SE QUEDAN..... | 140 |
| 2.5 LA IGLESIA: POLÉMICAS EN TORNO A LA MÚSICA SACRA..... | 176 |
| 3. CAPÍTULO III: LO QUE DICEN LAS PARTITURAS..... | 185 |
| 3.1 LA MÚSICA IMPRESA: PARTE DE LA COMPLEJA ARMAZÓN DEL ALFABETISMO MUSICAL..... | 186 |
| 3.2 LOS COMPOSITORES..... | 211 |
| 3.3 LAS PUBLICACIONES..... | 217 |
| 3.3.1 <i>LA LIRA ANTIOQUEÑA</i> (1886)..... | 219 |
| 3.3.2 <i>LA MISCELÁNEA</i> (1886 Y 1888)..... | 223 |
| 3.3.3 <i>EL REPERTORIO</i> (1896)..... | 225 |
| 3.3.4 <i>EL MONTAÑÉS</i> (1898)..... | 226 |
| 3.3.5 <i>REVISTA MUSICAL</i> (1900-1901)..... | 228 |
| 3.3.6 <i>LECTURA Y ARTE</i> (1903)..... | 233 |
| 3.4 LAS OBRAS..... | 234 |
| 4. CAPÍTULO IV: CATÁLOGO DE OBRAS..... | 255 |
| 4.1 CRITERIOS DE EDICIÓN..... | 256 |
| 5. CONCLUSIONES..... | 342 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 344 |

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

| | |
|--|----|
| Ilustración 1. Propuesta para la lectura de los contenidos sobre música de las publicaciones periódicas..... | 19 |
|--|----|

ÍNDICE DE IMÁGENES

| | |
|---|-----|
| Imagen 1. Invitación a la donación de materiales para la biblioteca de caridad de la cárcel municipal (1892)..... | 31 |
| Imagen 2. Anuncio del profesor de música Germán Posada Berrío (1893)..... | 39 |
| Imagen 3. Portada y detalle de la portada de pasillo <i>Rayos de la tarde</i> de Daniel Salazar Velásquez (1901)..... | 40 |
| Imagen 4. Anuncio del Instituto de Santa Ana en el periódico <i>La Voz de Antioquia</i> (1888)..... | 42 |
| Imagen 5. Fotografía de Gonzalo Vidal Pacheco (1897), Melitón Rodríguez..... | 51 |
| Imagen 6. Portada de la obra <i>Rappelle-toi</i> , impromptu para piano de Gonzalo Vidal Pacheco (1888)..... | 71 |
| Imagen 7. Ilustración de Melitón Rodríguez para la publicación en <i>El Repertorio</i> (1897)..... | 75 |
| Imagen 8. <i>El Lábaro</i> , órgano de la Arquidiócesis de Medellín: parte del índice de libros prohibidos (1905)..... | 81 |
| Imagen 9. Anuncios de la Librería de Carlos A. Molina, periódico <i>El Progreso</i> (1893)..... | 84 |
| Imagen 10. Fragmento del decreto de prohibición de lectura (1906)..... | 86 |
| Imagen 11. Fragmento de la resolución en que se impone la sanción al periódico <i>El Cirirí</i> (1897)..... | 89 |
| Imagen 12. Primera página del pasillo <i>Siempreviva</i> , de Gonzalo Vidal Pacheco (1886)..... | 97 |
| Imagen 13. Portada de la cuarta entrega de <i>La Lira Antioqueña</i> (1886)..... | 100 |
| Imagen 14. De izquierda a derecha, detalle de la ilustración de Lucía, poema de Alfred de Musset, publicado en <i>El Montañés</i> y Muchacha al piano. Fotografía de Francisco Mejía, 1944..... | 105 |
| Imagen 15. Anuncios de venta y alquiler de pianos (1899 y 1893)..... | 107 |
| Imagen 16: Piano construido por José y Simón Caballero en Medellín y detalle del mismo (1851)..... | 108 |
| Imagen 17. Sala de una casa, Melitón Rodríguez, (1909)..... | 109 |

| | |
|---|-----|
| Imagen 18. Anuncio de las señoritas María y Matilde Tisnés (1897)..... | 111 |
| Imagen 19. Ilustración de <i>Dos millones</i> , monólogo de Ricardo Luque, (1899)..... | 112 |
| Imagen 20. Kiosco para la banda, Fotografía de Oduperly (s.f)..... | 130 |
| Imagen 21. Retrato de Rafael D´Aleman Triana (s.f.)..... | 135 |
| Imagen 22. Banda de la Gendarmería (1908)..... | 137 |
| Imagen 23. Argumento de la ópera <i>Carmen</i> (1892)..... | 147 |
| Imagen 24. Juan José Molina, (s. f.)..... | 148 |
| Imagen 25. La Lira Colombiana a su paso por Medellín (1899)..... | 154 |
| Imagen 26. Anuncio de la Escuela de Santa Cecilia, <i>La Voz de Antioquia</i> (1889)..... | 159 |
| Imagen 27. Retrato de Enrique Zimmermann, (1903)..... | 166 |
| Imagen 28. Detalle del preludio al tercer acto de la zarzuela <i>María</i> , de Gonzalo Vidal Pacheco (1903)..... | 167 |
| Imagen 29. Función de la ópera <i>El Barbero de Sevilla</i> . Aviso y detalle del mismo..... | 171 |
| Imagen 30. Portadas de la <i>Revista Musical</i> (1901)..... | 190 |
| Imagen 31. Pie de página de la portada de <i>Rapelle-toi</i> , (1888)..... | 193 |
| Imagen 32. Retrato de Manuel J. Molina V. por Melitón Rodríguez, (1893)..... | 193 |
| Imagen 33. Detalles de tres obras, producto de diversas imprentas musicales de la ciudad..... | 195 |
| Imagen 34. Tipografía El Comercio en 1910..... | 196 |
| Imagen 35. Cuaderno de solfa de Benigno A. Gutiérrez (1870), detalle..... | 197 |
| Imagen 36. Anuncio de Samuel Uribe Uribe publicado en el periódico <i>La Tarde</i> (1889).199 | |
| Imagen 37. Anuncio de Samuel Uribe Uribe publicado en el periódico <i>La Voz de Antioquia</i> (1889)..... | 199 |
| Imagen 38. Jesús Arriola Benzoita (s.f.)..... | 201 |
| Imagen 39. Daniel Salazar Velásquez, fotografía de Latorre y Mesa, (s. f.)..... | 203 |
| Imagen 40. Henrique Gaviria Isaza (H. Gaviria), (1923)..... | 204 |

| | |
|---|-----|
| Imagen 41. Anuncio de Manuel A. Yepes, publicado en <i>La Organización</i> (1904)..... | 209 |
| Imagen 42. Portada del primer número de <i>La Lira Antioqueña</i> ,(1886)..... | 220 |
| Imagen 43. Fragmento del anuncio de la Librería de Carlos A. Molina, (1888)..... | 221 |
| Imagen 44. Portada de <i>La Miscelánea</i> , año X, No. 5..... | 224 |
| Imagen 45. Portada del cuarto número de <i>El Repertorio</i> (1896)..... | 226 |
| Imagen 46. Portada del primer número de <i>El Montañés</i> (1897)..... | 227 |
| Imagen 47. <i>Revista Musical</i> , portada de la sección de partituras (1901)..... | 229 |
| Imagen 48. Detalles de la dedicatoria de Juan José Molina y portada del texto <i>Harmonie et mélodie</i> , (1885)..... | 231 |
| Imagen 49. Grabado de Francisco Antonio Cano para la portada de la revista <i>Lectura y Arte</i> , (1903)..... | 233 |
| Imagen 50. Detalle de la ilustración de Francisco Antonio Cano para la <i>Romanza crepuscular</i> | 238 |
| Imagen 51. Sección de <i>Noche de luna, pensamiento melódico</i> de Daniel Salazar Velásquez..... | 243 |
| Imagen 52. Inicio del <i>Pasodoble</i> , de Francisco Javier Vidal Balcázar..... | 244 |
| Imagen 53. <i>Pasodoble</i> de Francisco Javier Vidal Balcázar, coda..... | 245 |
| Imagen 54. Fragmento de la <i>Romanza crepuscular</i> de Gonzalo Vidal Pacheco, publicada en <i>El Montañés</i> , (1898)..... | 246 |
| Imagen 55. Comparación entre los ritmos de danza y de habanera..... | 247 |
| Imagen 56. Transición del <i>Valse</i> , de Gonzalo Vidal Pacheco, publicado en <i>La Revista musical</i> (1901)..... | 249 |
| Imagen 57. Inicio del <i>Valse</i> , de Gonzalo Vidal Pacheco, publicado en <i>La Revista musical</i> (1901)..... | 250 |
| Imagen 58. Aparte de la <i>Mazurka</i> , de Gonzalo Vidal Pacheco..... | 250 |
| Imagen 59. Introducción de la <i>Romanza crepuscular</i> , de Gonzalo Vidal Pacheco, (1898)..... | 251 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|-----|
| Tabla 1: Listado de Publicaciones y sus características..... | 13 |
| Tabla 2: Relación de inversión en educación y el número de estudiantes en las regiones de departamento en 1891..... | 29 |
| Tabla 3: Conferencias sobre música publicadas en las revistas de la ciudad..... | 74 |
| Tabla 4: Compañías foráneas de ópera y zarzuela que visitaron Medellín entre 1888 y 1903..... | 146 |
| Tabla 5: Tarifas en pesos de los músicos para los oficios religiosos en Medellín en 1901..... | 181 |
| Tabla 6: Relación de compositores, número de obras y publicaciones..... | 212 |
| Tabla 7: Relación de publicaciones y partituras publicadas..... | 217 |
| Tabla 8: Relación de artículos y autores que publicaron en la sección literaria de La Lira Antioqueña..... | 222 |
| Tabla 9: Listado de obras publicadas..... | 236 |
| Tabla 10: Patrones rítmicos de los pasillos que circularon en las publicaciones periódicas en Medellín entre 1886 y 1903..... | 240 |

RESUMEN

Esta tesis tiene por objeto indagar cómo, entre 1886 y 1903, en la práctica musical en la ciudad de Medellín se vieron reflejados los cambios sociales, económicos y culturales que implicaron la introducción de nuevos imaginarios y gustos, que fueron asimilados a partir de modelos foráneos, especialmente europeos, cuya incorporación trajo consigo cambios en la forma en la cual la música se enseñó, interpretó y compuso, y, en general, la manera cómo se relacionaron con ella los habitantes de la ciudad.

Para ello, se han tomado como punto de partida las publicaciones periódicas que se produjeron durante aquellos años en la ciudad; el período en estudio se inicia con la aparición de la primera publicación de Medellín especializada en música, *La Lira Antioqueña*, que en 1886 inició un proceso de publicación de partituras y continuó de manera más o menos permanente hasta 1903, cuando la revista *Lectura y Arte* incluyó partituras en su contenido.

La presente tesis está dividida en cuatro grandes capítulos. El primero aborda cómo los procesos educativos propiciaron la aparición de grupos con intereses intelectuales, cuya actividad se vio reflejada a través de tertulias que, a su vez, fueron producto de procedimientos de apropiación del imaginario de civilización por sectores de la ciudad, que también participaron de los cambios económicos, sociales y culturales que se vivieron en Medellín entre 1886 y 1903. Dichos cambios afectaron de igual manera la forma en que estos grupos se relacionaron con la música y estimularon la producción de publicaciones periódicas que, sin embargo, fueron controladas por un estricto régimen de censura, resultado del poder de la iglesia y la inestabilidad política de la época, en la que sectores centralistas de carácter conservador buscaban consolidarse frente a sectores liberales, laicos y federales.

En el segundo capítulo se elabora una panorámica de la práctica musical en Medellín, por medio del escrutinio de los espacios de la ciudad en los cuales tenía una presencia notable: el salón, la retreta, el templo y el teatro; dicha perspectiva se elaboró a partir de las críticas, crónicas, comentarios y anuncios presentes en las publicaciones periódicas; en este capítulo

se abordan los repertorios propios de cada uno de dichos espacios, sus características y las relaciones presentes entre ellos; también se menciona cómo, por medio de los mismos, se hicieron perceptibles aspectos diferentes al imaginario de civilización, tales como los asuntos de género, la música en lo público y lo privado, la influencia de artistas y compañías foráneas de paso por la ciudad y el giro hacia una actitud estética frente al goce y disfrute de la música, aspectos que también definieron características particulares para la práctica musical en la ciudad de Medellín, desde los puntos de vista de la enseñanza, la composición y la interpretación.

El tercer capítulo toma como punto de partida las partituras que circularon en las publicaciones periódicas en Medellín entre 1886 y 1903, mediante una lectura de cada una de ellas como un documento histórico por medio del cual es posible rastrear asuntos concernientes a los procesos de alfabetismo musical, las revistas que publicaron partituras, los compositores y las características del repertorio publicado.

Finalmente, a manera de coda, en el cuarto capítulo se procedió al catálogo y la edición de las obras de compositores residentes en Medellín, que fueron publicadas durante el período en estudio, realizado a manera de fichas, acompañada cada una por la transcripción respectiva de la obra incluida en ella.

PALABRAS CLAVES:

CIVILIZACIÓN, COMPOSICIÓN, COMPOSITORES COLOMBIANOS, HISTORIA DE LA MÚSICA EN MEDELLÍN, MÚSICA DE SALÓN, PRÁCTICA MUSICAL EN EL SIGLO XIX, PROGRESO, PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

INTRODUCCIÓN.

I.I HACIA NUEVOS ENFOQUES EN LA ELABORACIÓN DE UN DISCURSO HISTÓRICO MUSICAL.

Desde las tres últimas décadas del siglo XX, surgió una imperiosa necesidad en las Humanidades de establecer un contacto, un diálogo entre ellas. Una vez cuestionado el positivismo científico heredado del siglo XIX, que establecía límites rígidos entre disciplinas como la Historia, la Sociología, la Economía y la Antropología, por sólo mencionar unas cuantas, que restringía su discurso de manera rigurosa, sustentándolo en una estricta aplicación del método científico, se planteó la necesidad de una apertura entre disciplinas que enriqueciera su discurso.

La Historia, como disciplina, sufrió profundos cambios a lo largo del siglo XX, en gran medida gracias a los aportes de la *Escuela de los Anales* en Francia y de *The Journal of Social History* en Inglaterra; figuras como March Bloch, Fernand Braudel, Lucien Febvre, Geoffrey Thomas y Peter Burke, terminaron por ampliar los límites del discurso histórico mismo, apelando a técnicas y recursos que eran propios de otras áreas como la Geografía, la Antropología y la Sociología.

El impacto de esta visión más “eclectica” acerca de qué es la historia y cómo abordar las problemáticas que ella trataba terminó replanteando la tradición y los métodos de un discurso que se centraba en hechos, hitos y personajes, como lo comenta Trevor Herbert: “The impact of social history on the discipline of history represented a sea change for those steeped in the Great Men Tradition.”¹.

Tanto la historia cultural como la historia social permearon la concepción de la historia de la música y el discurso musicológico, especialmente en aquellos investigadores que se han dedicado al estudio de las músicas populares, quienes encontraron en ellas nuevos conceptos que enriquecieron los posibles puntos de vista y enfoques con los cuales era posible abordar un tema dado, lo que simultáneamente ha permitido acercarse a la música

¹ HERBERT, Trevor, "Social History and Music History", *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, New York, Routledge, 2003, 148. p. 148.

como un producto cultural que va en estrecha relación con el entorno y el momento en el cual se produce, trascendiendo de esta manera la visión tradicional de una música autónoma e independiente:

El enfoque histórico-social supone utilizar una serie de conceptos de manera explícita o implícita, como: rol social, clase, status, identidad, consumo y capital cultural, reciprocidad, poder, centro y periferia, mentalidad, ideología, género, comunicación y recepción, oralidad y cultura escrita, hegemonía y mito. Estos conceptos, constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social de la música, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo.²

El hecho de tomar la música como una construcción social compleja ha permitido a los musicólogos establecer relaciones más amplias entre grupos sociales, a partir de hechos más simples y cotidianos que no implican necesariamente a grandes compositores, obras cumbres o momentos estelares: “[...] they often disclose something of the relationship between the popular and the elite so as to inform a wider historical picture”³.

Esta posición representa una visión diferente y completamente opuesta al tradicional discurso sobre el cual fue construída la historia de la música desde el siglo XIX, en el que se desarrollaba como una narración de tipo biográfico, elaborada en torno a la figura del sujeto⁴, entendido este bien fuera como personaje o género musical. Dicho tratamiento biográfico llevó a una construcción lineal de la historia de la música, en la cual se supuso la premisa del progreso constante, que partía de un origen seguido de sucesivas etapas de desarrollo que, a su vez, garantizaban una sucesión constante y uniforme que buscaba dar coherencia al relato histórico.

Carl Dalhaus señaló en su momento una clara debilidad de este modelo: “[...] el sujeto no tiene, simplemente una historia; la debe fabricar”⁵, es decir, el sujeto debe ser “construido” por el historiador a partir de una adecuada interpretación de textos y fuentes; por lo tanto, se trata de una construcción artificial, a partir de la cual la historia busca explicar la historia misma.

²GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLÉ, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, , Santiago de Chile, Universidad Católica y Casa de las Américas, 2004, p. 13.

³ HERBERT, "Social History and Music History", p. 152.

⁴ DAHLHAUS, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 57.

⁵ ibíd, p. 58.

Esto llevó a que se diera lo que Dalhaus denominó *Platonismo estético*, un fenómeno gracias al cual la música fue tomada como un asunto aislado, independiente de su entorno y capaz de explicarse y sustentarse por sí sola, que era, ante todo, producto de la labor de grandes músicos, especialmente compositores, quienes plasmaban su genialidad en obras maestras, ubicándola en un *plano superior*, es decir, en un nivel en el cual la música estaba por encima de su contexto, pues no guardaba ninguna conexión con el entorno o con el momento histórico del cual hacía parte, hecho que Trevor Herbert indica claramente:

The other underlying assumption on many music histories up the closing decades of the twentieth century is that music is essentially autonomous: that social and other cultural factors have a contextual, rather than a more or even casual, relationship with musical creativity or practice.⁶

Gracias a las nuevas perspectivas que ofrecen las historia social y cultural, se abrió la posibilidad de observar cómo la práctica musical se ha visto afectada por procesos de orden cultural, económico y social y, a su vez, cómo en ella pueden verse reflejadas las tensiones propias de los encuentros y desencuentros que se dan dentro de los grupos humanos a lo largo de la historia, los que pueden manifestarse a través de nuevos gustos que, simultáneamente, dan origen a diversas tendencias estéticas musicales.

La música puede, entonces, ser tomada como una muestra de su época, una ventana al pasado; puede ir más allá de lo anecdótico y biográfico y, al mismo tiempo, ofrecernos una idea acerca de nuestra época, dados los fuertes nexos existentes entre pasado y presente, que implican cambios en los gustos que se reflejan en su práctica.

I.II NUEVOS ENFOQUES, NUEVAS VISIONES.

En el siglo XX, entró en una franca crisis la elaboración de un discurso histórico en la música, heredado de la tradición germana del siglo XIX, encabezada por Guido Adler, que proponía la musicología histórica como un recuerdo científicamente formulado, en el que se estudiaban tanto un sujeto como unos hechos, a partir de la búsqueda de sus instancias primarias, entendidas como hitos, que remitían, a su turno, a compositores y grandes obras. La necesidad de una historia de la música menos documental y más contextual se hizo

⁶HERBERT, "Social History and Music History", p. 149.

necesaria, una vez se aceptó que no buscaba establecer reglas generales o leyes universales, ya que las disciplinas históricas, como la musicología, no son exactas y, por lo tanto, realizan apreciaciones y no predicciones. En tal aspecto, resultan bastantes claras las palabras de Hans Georg Gadamer cuando señalaba las limitaciones del empleo exclusivo de los métodos empleados por las ciencias naturales para las disciplinas sociohistóricas en una búsqueda de otorgarles un carácter “científico”:

[...] La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales. Signifique aquí lo que signifique ciencia, y aunque en todo conocimiento histórico esté implicada la aplicación de la experiencia general al objeto de investigación en cada caso, el conocimiento histórico no obstante no busca ni pretende tomar un fenómeno concreto como caso de una regla general.⁷

Los esfuerzos realizados por aplicar un método predominantemente inductivo a la disciplina musicológica fueron un claro resultado del fuerte impulso que, desde el siglo XVIII, tomaron tanto el positivismo como el empleo de la duda metódica cartesiana en otras áreas del conocimiento, lo que se agudizaría en el siglo XIX, cuando dicho método quiso aplicarse a diversos campos, en general a las disciplinas sociohistóricas y en particular a la musicología, para buscar lo que Fidel Legendre Rodríguez denomina su “cientifización”:

Estos son los planteamientos iniciales desarrollados por Adler, cuya elaboración epistemológica pareciera un intento retardado de *cientifización* del conocimiento asociado a la música, si tomamos en cuenta –como ya lo hemos señalado– la tradición y la evolución gnoseológica de otras áreas del quehacer humano a la luz del paradigma de las ciencias que se venía conformando desde el siglo XVIII.⁸

La intención de llevar la musicología al nivel “científico”, llevó a una concepción lineal de la “evolución musical”, centrada en el compositor y su obra; este discurso, que tiene su paralelo en las teorías evolucionistas darwinianas⁹, entraría en una profunda crisis en el siglo XX, cuando se cuestionaron diversos aspectos del discurso histórico-musicológico,

⁷ GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método* Vol I, 7 ed., Salamanca, Sígueme, 1997, pp. 32-33.

⁸ LEGENDRE RODRÍGUEZ, Fidel. De la historia de la música a la historia cultural de la música: <http://musicologiavenezolana.org/pdf/0402.pdf>, consultado el 11-02-2010.

⁹ DUCKLES, Vincent y PASSER, Jann Musicology: Grove music online. en: <http://www.grovemusic.com>, consultado el 25 de febrero de 2007.

como su etnocentrismo, la reducida flexibilidad y la ausencia de ópticas diversas para acercarse de manera más amplia al fenómeno musical, entre otros.

Como se ha señalado anteriormente, la aparición de la historia social y cultural abrió nuevos espacios y perspectivas para los musicólogos, quienes, a partir de la más temprana aplicación de conceptos sociológicos y antropológicos, empezaron a reconocer la historicidad y el valor cultural de procesos musicales considerados periféricos por la tradición etnocentrista centroeuropea¹⁰.

Por lo menos en los últimos quince años, en América Latina, ha resultado especialmente notable el uso que algunos reconocidos musicólogos han dado a las herramientas que ofrecen la historia social y cultural, para elaborar un discurso mucho más coherente, que reconoce las particularidades de los procesos musicales, en entornos con dinámicas y características propias, con las cuales creadores, intérpretes e instituciones han entablado diversos diálogos. Con ello, los musicólogos se han alejado de la tradicional narración biográfica, descriptiva y con un marcado carácter monográfico, que hasta hace algunos años era frecuente en las historias de la música en Latinoamérica.

Sólo por mencionar algunos ejemplos destacados de los nuevos enfoques que ha tomado la musicología latinoamericana, sobresalen, por la originalidad e impacto de su trabajo, la labor realizada por los musicólogos chilenos Juan Pablo González y Claudio Rollé con su *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*¹¹, la costarricense María Clara Vargas Cullel con *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*¹², el mexicano Alejandro Madrid con *Los sonidos de la nación moderna*¹³ y el colombiano Egberto Bermúdez con *La historia de la música en Santa Fe y Bogotá (1538-1938)*¹⁴, texto en el cual contó con la ayuda de Ellie Anne Duque, y *La música en el arte*

¹⁰ íbid.

¹¹ GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLÉ, Claudio, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Universidad Católica y Casa de las Américas, 2004.

¹² VARGAS CULLEL, María Clara, *De las Fanfarrias a las Salas de Concierto: Música en Costa Rica (1840-1940)*, San José, Universidad de Costa Rica, 2004.

¹³ MADRID L, Alejandro, *Los sonidos de la nación moderna*, La Habana, Casa de Las Américas, 2005.

¹⁴ BERMUDEZ CÚJAR, Egberto, *Historia de la Música en Santa FE y Bogotá*, Bogotá, Fundación de Música, 2000.

*colonial en Colombia*¹⁵, en la que acudió, apoyándose en Winternitz y en Panofsky, al uso de la imagen por medio de la iconografía, una de las *nuevas formas de hacer historia* que propone Peter Burke¹⁶, y Jaime Cortés Polanía con su trabajo *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*¹⁷.

I.III. EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN COLOMBIA.

La presente investigación está respaldada en las publicaciones periódicas¹⁸ que circularon en Medellín entre 1886 y 1903; dichas publicaciones incluyen periódicos y revistas, especialmente aquellas que contaron con partituras en sus contenidos.

La importancia de las publicaciones periódicas como fuente de información para musicólogos estriba en la diversidad de contenidos que estas pueden ofrecer y las posibles conexiones que, a su vez, pueden establecerse entre ellos, lo cual permite al investigador obtener una visión más completa de las dinámicas y procesos que determinaron las características de una práctica musical en un lugar y momento histórico definidos, como lo señala Jacinto Torres¹⁹:

El estudio de publicaciones periódicas constituye en la actualidad una fuente documental de consulta obligatoria para historiadores en general y, por lo que a nuestro campo concierne, para los historiadores de la música muy en particular, hasta el

¹⁵ BERMUDEZ CÚJAR, Egberto, *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá, Fundación de Música, 1994.

¹⁶ BURKE, PETER, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.

¹⁷ CORTÉS POLANÍA, Jaime, *Música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*, 1ª ed., Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, 2004.

¹⁸ Para efectos de esta investigación se entienden por publicaciones periódicas aquellos impresos que circulaban con una periodicidad determinada en la ciudad, preferiblemente periódicos y revistas (dadas sus dimensiones y diversidad de contenido se han preferido sobre folletos, pasquines, circulares y anuncios publicitarios), como ya se ha indicado anteriormente, con un énfasis especial en aquellas que publicaron partituras musicales.

¹⁹ Es necesario destacar el trabajo realizado en España por el profesor Jacinto Torres quien ha sentado en dicho país el precedente del estudio de las publicaciones periódicas como fuentes importantes de información musicológica. En la extensa obra del profesor Torres se destacan tres publicaciones que tratan el tema que nos ocupa:

ARROYO, Flora y TORRES, Jacinto, *Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1982.

SUBIRÁ, José y TORRES, Jacinto, "Cincuenta años de música (1929-1979): índices generales de la Revista Musical Ilustrada Ritmo", *Revista Ritmo*, 1980.

TORRES, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España: (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

extremo de poder afirmar que su conocimiento y estudio resulta taxativamente imprescindible para la comprensión de la vida musical de su entorno durante la pasada centuria y buena parte de la presente, al menos hasta allí donde la memoria o el testimonio de los vivos no alcanza.²⁰

En Colombia, los proyectos de investigación en torno al tema de la música en las publicaciones periódicas a finales del siglo XIX y principios del XX no son muy numerosos; de hecho, es necesario agregar que en obras de referencia, como *La Historia de la música en Colombia*, de José Ignacio Perdomo Escobar²¹, no se hace mención alguna de ellas, a excepción de un corto comentario sobre *La Lira Granadina*, y solo son mencionados brevemente algunos de los compositores que en Medellín hicieron pública su obra por medio de las publicaciones, en el aparte dedicado a la música en otras ciudades.

Otra importante obra de referencia, *La cultura musical en Colombia*, de Andrés Pardo Tovar²², hace referencia a las publicaciones musicales en Colombia en los siglos XIX y XX, pero con un marcado énfasis en las obras de carácter pedagógico y teórico; la única excepción que hace, tiene que ver con la breve referencia a la *Revista Musical* publicada en Medellín bajo la dirección de Gonzalo Vidal Pacheco entre 1900 y 1901.

Un caso aparte lo constituye la valiosa labor de la investigadora Ellie Anne Duque Hyman, quien, con su publicación *El Granadino: la música en las publicaciones periódicas del siglo XIX*²³, propone el estudio de la música de entre 1848 y 1860, por medio de las publicaciones periódicas capitalinas, tomando como punto de partida la primera partitura litografiada que circuló en “El Granadino” en 1848, y como límite, el final de la publicación de “El Mosaico”, que según la autora, coincide con el declive de la contradanza, y, a su manera, establece un límite con música que se publicaría ulteriormente, al considerar que las obras posteriores obedecen a un debate sobre lo nacional.

²⁰ TORRES, Jacinto, "Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas", *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, 1991, Vol. 14, Nos. 1-2, p. 33.

²¹ PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed., Bogotá, ABC, 1963., p. 106.

²² PARDO TOVAR, Andrés, *La cultura musical en Colombia* Vol. XX, Tomo 6, Historia extensa de Colombia, Bogotá, Ediciones Lerner / Academia Colombiana de Historia, 1966., pp. 373-374.

²³ DUQUE HYMAN, Ellie Anne, "La vida musical en Bogotá", *Gaceta*, diciembre de 1966, Vol. 37, 1966, pp. 42-55, y DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *El Granadino: la música en las publicaciones colombianas (1848-1860)*, 2, 1ª ed., Bogotá, Fundación de Música, 1998.

El trabajo de Ellie Anne Duque Hyman fue pionero en el campo en Colombia, y, a pesar de no desarrollar ampliamente lo que propone inicialmente, en especial sobre el estudio del repertorio, y de parecer en algunos momentos bastante descriptivo pero poco crítico, plantea posiciones y enfoques que pueden ser útiles en investigaciones posteriores, especialmente por la rigurosidad metodológica con la que la autora hizo uso de sus fuentes.

La propuesta iniciada por Ellie Anne Duque encontró posteriormente un eco bastante interesante en el trabajo de Jaime Cortés Polanía, *La música popular colombiana en la colección Mundo al día (1914-1938)*²⁴, que se menciona a pesar de no corresponder al período histórico del que se ocupará este trabajo, gracias al enfoque que da a su obra el autor. Tomando como punto de partida las 231 piezas publicadas por este semanario gráfico, Jaime Cortés aborda diversos temas, mediante un análisis de la forma del diario, el debate de la música nacional, los perfiles de compositores, el análisis de las obras, e, incluso, la relación existente entre la música publicada y las incipientes industrias culturales del país, representadas en la radio y las casas discográficas.

También, resulta necesario mencionar a Luis Carlos Rodríguez Álvarez y su libro *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximaciones a algunos momentos y personajes*²⁵, que hace alusión al panorama musical de la ciudad en el período anterior a 1886, a partir de unos personajes que el autor considera claves, mediante un estilo marcadamente biográfico y de perfil.

Son importantes antecedentes para esta investigación los catálogos y textos sobre las publicaciones periódicas realizados en los últimos años: *Cien Años de prensa en Colombia: catálogo indizado de la prensa existente en la sala de periódicos de la Biblioteca Central de La Universidad de Antioquia*²⁶ y *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del*

²⁴ CORTÉS POLANÍA, Jaime, *Música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*, 1ª ed., Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, 2004.

²⁵ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximaciones a algunos momentos y personajes*, 1ª ed., Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia, 2007.

²⁶ URIBE, María Teresa y ÁLVAREZ, Jesús María, *Cien años de prensa en Colombia: catálogo indizado de la prensa existente en la sala de periódicos de la biblioteca central de la Universidad de Antioquia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2002.

*chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*²⁷; gracias a ellos fue posible delimitar y ubicar los periódicos y revistas, para seleccionar aquellos que sirvieron como fuentes primarias de información.

También es necesario incluir en este recuento dos artículos que, con antelación, abordaron el tema que nos ocupa, los cuales, a pesar de su brevedad, pueden ser presentados como antecedentes del presente proyecto; el primero es un breve escrito de José Ignacio Perdomo Escobar sobre los periódicos y revistas musicales en el siglo XIX²⁸, publicado por el Boletín musical de los Clubes de Estudiantes Cantores, y el segundo, un artículo de Luis Carlos Rodríguez Álvarez²⁹ sobre *La Lira Antioqueña*, publicado en la revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

I.IV LO QUE PUEDEN DECIR LAS PUBLICACIONES: UNA PROPUESTA PARA SU LECTURA COMO FUENTES DOCUMENTALES.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, circuló un número significativo de publicaciones periódicas en la ciudad; concretamente, entre 1886 y 1903 fueron aproximadamente 63³⁰, muchas de ellas de carácter cultural, político y literario, aunque también es posible encontrar contenidos sobre música; de hecho, cinco revistas publicaron partituras: *El Montañés*, *la Miscelánea*, *El Repertorio*, *Revista Musical y Lectura y Arte*; además, existió un periódico musical, *La Lira Antioqueña*, a lo que se suma la presencia de artículos, críticas, crónicas, anuncios y comentarios en otras publicaciones.

²⁷ARANGO DE TOBÓN, María Cristina, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006.

²⁸PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, "Periódicos y revistas musicales en el siglo XIX", *Acorde Universitario: Boletín musical de los clubes de estudiantes cantores*, Vol. 3, 1963, pp. 17-19.

²⁹RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, "La Lira Antioqueña (1886). El primer periódico musical de Medellín", *Artes - La Revista, Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia*, enero - junio de 2001, Vol. 1, No. 1, pp. 60-68.

³⁰ Estas cifras corresponden a las lista elaborada a partir de las publicaciones reseñadas en: ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*.

Un número considerable de revistas y periódicos, además de boletines, panfletos, avisos y folletos, fueron impresos en Medellín durante el período en estudio³¹.

Para finales del siglo XIX, la ciudad contaba con varias imprentas, muchas de las cuales estaban comprometidas políticamente y fueron orientadas por las ideologías liberales o conservadores de la época. En las publicaciones realizadas en estas imprentas, ambos bandos planteaban y sostenían sus posturas, lo cual es constatable en muchas de sus publicaciones. Además, por medio de estas mismas imprentas fue posible la publicación de revistas literarias y musicales; entre ellas se destacaron por su producción, entre las imprentas de ideología conservadora, *la Imprenta Departamental*, dirigida por Lino R. Ospina; *la imprenta de La Republicana*, dirigida por Manuel Molina, y *la Imprenta de la Unión*, dirigida por Juan José Molina; también se destacaron *la Imprenta de El Espectador*, dirigida por Fidel Cano y *la Imprenta de La Organización* de Nicolás Mendoza, ambas de tendencia liberal; además de *La Imprenta Musical*, dirigida por Gonzalo Vidal, sin filiación política como institución de impresión.

Los periódicos y revistas publicados en las imprentas de Medellín permiten una aproximación a la práctica musical en la ciudad. Como se aclarará más adelante, para la presente investigación se han tomado como punto de referencia las publicaciones que circularon durante el período comprendido entre 1886 y 1903, buscando interpretar, a partir de los contenidos de periódicos y revistas, cómo los cambios sociales, económicos y culturales que sufrió Medellín implicaron la introducción de nuevos imaginarios y gustos que, con frecuencia, fueron asimilados a partir de modelos foráneos, especialmente europeos, cuya adopción y adaptación a las realidades locales trajo consigo cambios en la manera en la cual la música se enseñó, se ejecutó interpretativamente y se compuso y, en general, en cómo se relacionaron con ella los habitantes de la ciudad.

³¹ Existían por supuesto publicaciones que llegaban del exterior como *Le Mercure Musical* (París), *la Revista americana* (Nueva York) y *La revista de Europa* (España) de los cuales se conservan ejemplares en la biblioteca de la Fundación Universitaria de Bellas Artes (FUBA), en Medellín. A pesar de que el archivo de respaldo se centra en las revistas y periódicos impresos en la misma ciudad, no era poco usual que algunos contenidos de estas publicaciones foráneas fueran citados o traducidos y publicados en las impresas de Medellín, aunque es necesario aclarar que hasta el momento no se ha encontrado alguna partitura que sí lo haya sido.

Dado el elevado número de periódicos y revistas³² que existieron en Medellín durante el período en estudio y el tiempo disponible para el desarrollo de esta investigación, se decidió seleccionar como fuentes primarias una muestra representativa de las publicaciones periódicas que circularon entre 1886 y 1903; en esa muestra, se buscó incluir, en primer término, la totalidad de los periódicos y revistas que publicaron partituras; en segunda instancia, las más sobresalientes desde el punto de vista intelectual, que se destacaron por la calidad e impacto de su producción cultural y, en tercer lugar, las publicaciones que representaran las ideas y posturas de instituciones como la Iglesia y los partidos liberal y conservador. En la Tabla 1, se incluye un listado de las publicaciones seleccionadas y sus características.

Tabla 1: Listado de publicaciones seleccionadas y sus características.

| Nombre de la publicación | Año | Editores y directores | Imprenta | Tipo y filiación política | Contiene Partituras |
|---------------------------------|---|---|----------------------------|---|----------------------------|
| El Trabajo | 1884-1904 | Lino R. Ospina | Imprenta de Lino R. Ospina | Periódico industrial y comercial, ninguna | No |
| La Lira Antioqueña | 1886 | Manuel J. Molina y Daniel Salazar Velásquez | Imprenta La Republicana | Periódico musical, ninguna | Sí |
| La Miscelánea | 1886-1890; 1894-1901 y 1903-1914 | Juan José Molina, Manuel Antonio Zuleta | Imprenta La Republicana | Revista literaria, ninguna | Sí |
| La Tarde | 1887 | Nazarío Pineda | Imprenta La Tarde | Periódico, conservador | No |
| El Espectador | 1887-1910, con suspensiones en 1887, 1898, 1893, 1897, 1904 | Fidel Cano | Imprenta de El Espectador | Periódico, liberal | No |
| La Voz de | 1888 | Mariano Ospina, | Imprenta de la | Periódico, | No |

³² Según el catálogo realizado por María Cristina Arango de Tobón, la cifra asciende a un número cercano a los 67 periódicos y revistas. ARANGO DE TOBÓN, María Cristina, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006.

| Nombre de la publicación | Año | Editores y directores | Imprenta | Tipo y filiación política | Contiene Partituras |
|---------------------------------|-----------------------|---|-----------------------------|--|----------------------------|
| Antioquia | | Juan José Molina | Unión | conservador. | |
| El Progreso | 1892-1893 | Alejandro Hernández y Lino R. Ospina | Tipografía del Departamento | Periódico, del partido nacional | No |
| El Esfuerzo | 1892-1893 y 1894-1896 | Salvador Uribe | Imprenta de Salvador Uribe | Periódico, liberal | No |
| La Correspondencia | 1893 | Juan C. Barrientos y Fidel Cano | Imprenta de El Espectador | Periódico comercial, liberal | No |
| El Movimiento | 1893-1894 | Camilo Botero Guerra y Félix de Bedout | Tipografía El Comercio | Revista industrial, científica y literaria, sin filiación política | No |
| El Sendero | 1895 | Jesús Escobar Campuzano | Imprenta del Departamento | Periódico, conservador | No |
| El Repertorio | 1896-1897 | Francisco Antonio Cano, Luis de Greiff y Luis Rodríguez | s. n. | Revista literaria, sin filiación política | Sí |
| La Unión | 1897 | José Joaquín Hoyos y Carlos E. Restrepo | Imprenta de la Unión | Periódico, conservador. | No |
| El Cirirí | 1897 | Jesús del Corral | Imprenta Hermanos Pineda | Periódico satírico, liberal | No |
| El Montañés | 1897-1899 | Gabriel Latorrre, Francisco Gómez y Manuel Ospina Vásquez | Tipografía El Comercio | Revista literaria, sin filiación política | Sí |
| La Concordia | 1898-1899 | Francisco de Paula Muñoz | Imprenta de La Concordia | Periódico, liberal moderado | No |
| El Cascabel | 1899-1901 y 1905 | Henrique Gaviria Isaza | Tipografía Central | Periódico de variedades, sin filiación política. | No |
| Las Novedades | 1893-1899 | Ismael y Nazario Pineda | Imprenta Hermanos | Periódico Liberal | No |

| Nombre de la publicación | Año | Editores y directores | Imprenta | Tipo y filiación política | Contiene Partituras |
|--------------------------|-----------|--|---|---|---------------------|
| | | | Pineda | | |
| Revista Musical | 1900-1901 | Gonzalo Vidal Pacheco y Lino R. Ospina | Imprenta Musical e Imprenta del Departamento | Revista musical y literaria, ninguna | Sí |
| La Patria | 1900-1910 | Juan Pablo Gómez Hoyos | Imprenta del Departamento, Tipografía El Comercio e Imprenta de La Patria | Periódico, conservador | No |
| Bohemia Alegre | 1902 | Antonio María Restrepo | Tipografía Central | Revista literaria, ninguna | No |
| El Lábaro | 1903-1907 | Vicario Escobar Lalinde | Imprenta de San Antonio | Órgano de la Arquidiócesis de Medellín, Conservador | No |
| Lectura y Arte | 1903-1906 | Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía | s. n. | Revista artística y cultural, ninguna | Sí |
| La Organización | 1903-1913 | Nicolás Mendoza | La Organización | Periódico, liberal | No |

Fuente: elaboración del autor.

Del análisis de la recopilación anterior puede observarse que, en general, la vida de las publicaciones estudiadas fue bastante corta –ver columna 2–, ya que solo en seis casos se sobrepasaron los tres años ininterrumpidos de duración.

Es necesario agregar que, como complemento a la información presente en las publicaciones seleccionadas, se consultaron obras de carácter literario que fueron incluidas como parte de los periódicos y revistas, y que fueron publicadas posteriormente en libros, tal como sucedió con el cuento *El zarco*, de Tomás Carrasquilla, *Mi compadre don Facundo*, de Juan de Dios Escobar Restrepo, *Vejezes*, de Eladio Gónima Chorem, *Ensayos de literatura y moral*, de Juan José Molina, y *Brochazos*, de Camilo Botero Guerra. También, por su importancia para la reconstrucción del contexto en el que se dio la circulación de música en las publicaciones periódicas, se acudió a los primeros números de

la revista *Alpha* (1905-1915), que fue un importante instrumento de expresión para influyentes grupos intelectuales de la época.

Además, se consultaron manuales de urbanidad de la época, gracias a los cuales ha sido posible rastrear cambios en las normas y códigos de comportamiento, entre los que se destacan, por la utilidad de sus comentarios y anotaciones, el *Manual de urbanidad y buenas maneras*, del venezolano Manuel Antonio Carreño, *El trato social*, de la Condesa de Tamar, y *El protocolo hispanoamericano de la urbanidad* y *El buen tono*, de Tulio OspinaVásquez, fueron examinados, de igual manera los reglamentos e informes de la Escuela de Música de Santa Cecilia, correspondientes a los años de 1890, 1894 y 1897, para obtener una información más clara y profunda de dicha institución.

Sin embargo, el eje de este trabajo siguen siendo las publicaciones periódicas, cuya importancia, como fuente de información para musicólogos, valga recordarlo, estriba en la diversidad de contenidos que ellas pueden ofrecer. Por lo tanto, el verdadero reto para un investigador consiste en realizar una lectura que le permita establecer, lo más claramente que pueda, las conexiones que factibles entre dichos contenidos, lo cual hace posible obtener una visión más completa de las dinámicas y procesos que definieron las características de la práctica musical en un lugar y momento histórico determinados, como lo señala Juliana Pérez González para el caso latinoamericano:

El siglo XIX latinoamericano estuvo caracterizado por una rica actividad musical que alcanzó cierto nivel de institucionalización [...]

En este ambiente hubo una alta producción de periódicos para el hogar publicados a lo largo del continente americano, dentro de los cuales la sección de música gozó de gran relevancia y se usó no sólo para publicar partituras de música de salón, sino para dar vuelo a comentarios sobre conciertos y obras ejecutadas en la época; pequeñas crónicas y biografías de compositores y músicos; disquisiciones sobre un género musical local; noticias sobre el cierre o apertura de algún conservatorio o escuela de música, al igual que sobre sociedades filarmónicas, orquestas y bandas, críticas o alabanzas a las compañías de ópera visitantes y recién creadas, comentarios beligerantes sobre la labor de compositores locales, noticias de lo que sucedía en los teatros europeos, etc. Así, entre reclamos, reseñas, cumplidos, noticias y críticas se forjó un cuerpo literario

respecto a la actividad musical americana que permanece disperso en múltiples periódicos locales de escasa circulación y corta vida.³³

Un tipo de material publicado que se destaca por el interés que despierta, así como por la particularidad de su naturaleza, son las partituras, bien sea como parte poco usual pero importante del contenido de las publicaciones periódicas, como en el caso de las revistas literarias, o como parte indispensable del mismo, como sucedió en las revistas y periódicos musicales.

Para el caso de Medellín, las primeras partituras que circularon en publicaciones lo hicieron en *La Lira Antioqueña*, un periódico musical impreso en 1886 por la *Imprenta La Republicana* y editado por Manuel Molina y Daniel Salazar Velásquez. El valor de estas partituras estriba en que se trata de las primeras obras de compositores locales impresas en la ciudad y son reflejo de los repertorios más populares entre ciertos sectores de la misma; en ellos figuraban aires como el pasillo, la polka, la mazurca y el vals. Este momento histórico coincide con la expedición de la Constitución de 1886, hecho que marcó el final del régimen federal y el inicio del régimen centralista, en el cual a Antioquia se le otorgó la figura administrativa de Departamento con capital en Medellín.

En 1903, cerca al final de la Guerra de los Mil Días, circularon las últimas partituras de las que se tiene rastro hasta finales de la década de los veinte; se trata de dos obras de Gonzalo Vidal Pacheco publicadas en *Lectura y Arte*, revista dedicada a temas artísticos y literarios, dirigida por Francisco Antonio Cano e ilustrada por el mismo Cano y Marco Tobón Mejía.

Se ha tomado este año como límite del período temporal en estudio por tres motivos: en primer lugar, la distancia entre la aparición de estas últimas partituras y las siguientes; en segundo, la diferencia entre el lenguaje musical de las composiciones publicadas hasta ese momento y el de obras posteriores; y en tercero, porque no volverán a circular revistas y publicaciones especializadas en música en la ciudad hasta 1933, cuando circuló la revista *Eco*, dedicada al repertorio popular y de la radio; y después hasta 1940, cuando aparece la *Revista Micro*, que hizo especial énfasis en la música popular a través del mismo medio; y

³³ PÉREZ GONZALEZ, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 84.

1951, año en que se publica el periódico *Medellín Musical*, especializado en música académica.

Las partituras publicadas contenían obras de compositores locales como Gonzalo Vidal Pacheco, Francisco Javier Vidal Balcázar, Daniel Salazar Velásquez, Jesús Arriola Benzoita y José Viteri Paz; también se incluyeron las de reconocidos autores europeos, como Ludwig van Beethoven, Charles Gounod y Frédéric Chopin, quienes eran del gusto del público de la época y cuya música influyó las obras de los primeros.

Como se mencionó anteriormente, las revistas y periódicos también incluyeron, en sus contenidos diversos tipos de materiales relacionados con la música, diferentes de las partituras; por ello es posible hallar ensayos sobre temas musicales, perfiles de compositores, conferencias, crónica musical y la incipiente crítica, además de otros tipos de materiales que se podrían describir como de carácter comercial, como los anuncios de profesores particulares y academias, conciertos y ofertas de venta de instrumentos y partituras.

En su conjunto, estos materiales y las partituras pueden dar muestra de procesos como la formación de músicos, cambios en los gustos y nuevas dinámicas comerciales, los que al ser leídos en conjunto, sugieren características de la práctica de la música en la ciudad, tal como se señala en la Ilustración 1.

Tal como se desprende de ella, los contenidos sobre música, presentes en las publicaciones periódicas se han dividido en dos grandes grupos. El primero corresponde a los textos, artículos y anuncios que permiten un acercamiento a los usos, prácticas y contextos; ellos remiten a las funciones que cumplía la música en el entorno en el cual era creada e interpretada, los espacios en los cuales se hacía y la valoración social que se le otorgaba.

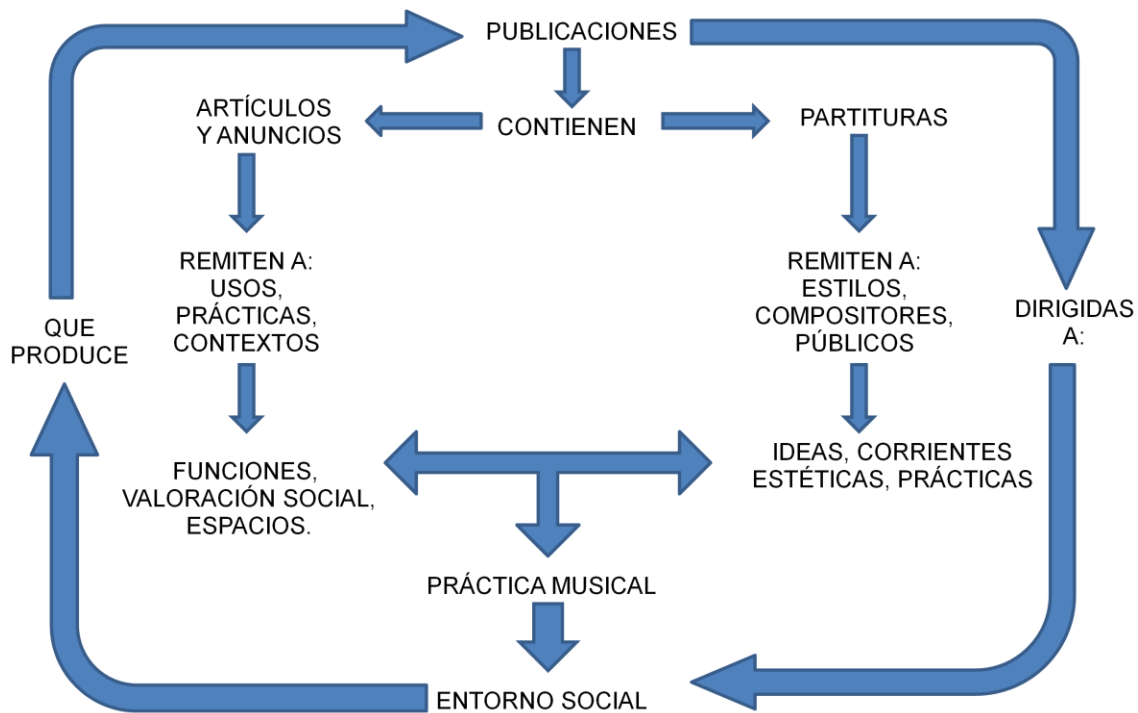


Ilustración 1. Propuesta para la lectura de los contenidos sobre música de las publicaciones periódicas.

Fuente: elaboración del autor.

Un segundo grupo de contenidos está constituido por las partituras, que dan muestra de los repertorios, los aires más difundidos y sus características, los compositores, las preferencias estéticas de éstos, las prácticas a las cuales estaban asociados tales repertorios y los gustos del público al cual se dirigían las obras.

Ambos grupos permiten ubicar las obras y a sus autores en su contexto social y cultural, al ofrecer una idea sobre las prácticas musicales y los procesos en torno a ellos. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que, mediante el proceso de elaborar una idea más clara sobre el entorno social y cultural que se estudia, se logra un conocimiento más profundo de las publicaciones periódicas y las dinámicas generadas alrededor de las mismas, pues eran producidas y consumidas en dicho contexto.

Es pertinente aclarar las características de los contenidos literario-musicales, ya que pueden prestarse para confusiones si se analizan a la luz de los parámetros actuales; conviene

señalar que los ensayos y conferencias consistían, básicamente, en disertaciones sobre diversos temas como la ejecución interpretativa, la historia de la música, la técnica de algún instrumento y el estilo³⁴. Los perfiles de compositores son breves monografías en las que suelen exaltarse las características que más agradan a quien las escribe, de los compositores y de su obra; por su parte, la crítica y crónica musicales suelen ser subjetivas; en ellas no resulta extraño que una se confunda con la otra, en lo que termina siendo una mezcla de descripción y comentarios sobre eventos como conciertos, reuniones y retretas, en los que se hacen observaciones o se debate sobre el repertorio y su ejecución por parte de los músicos, e incluso el comportamiento del público y su respuesta ante los espectáculos a los que acudía.

En lo que respecta a la publicación de sus obras, ello seguramente permitió a los compositores locales llegar a un público mucho más numeroso que aquél al que podían abarcar por medio de la audición de sus obras en uno o dos recitales, o de la simple difusión del manuscrito; era posible, incluso, que sus obras impresas fuesen transcritas posteriormente a mano, ampliando así el público al cual hipotéticamente podrían llegar.

Dadas las modestas proporciones del proceso para la ciudad de Medellín, no puede hablarse de la música como un producto cultural mercantilizado, al menos en el sentido de un objeto concebido para un consumo masificado como el propuesto por Walter Benjamin³⁵, aunque sí se plantea con él la posibilidad de ampliar los espacios para la ejecución y audición de las obras musicales impresas, lo que probablemente sucedía a través de la inclusión de sus interpretaciones en tertulias y salones familiares, dado que, si no todos quienes participaban en ellos podían leer las partituras, sí podían apreciar la música cuando ésta se tocaba o cantaba.

Por lo tanto, se puede postular, como una primera hipótesis, que la música publicada en periódicos y revistas fue producto de cambios culturales y fue uno de los medios a través de los que un determinado grupo social con intereses intelectuales y culturales, que se consideraba a sí mismo abanderado de las ideas de progreso y civilización, generó

³⁴ Al tanto resultan bastante ilustrativas las conferencias musicales dictadas en la Escuela de Santa Cecilia publicadas en la revista *El Repertorio*.

³⁵ BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica", *Obras: Libro I*, Vol. 2, Madrid, Abada, 2008, pp. 49-85.

identidad. Se observa, entonces que, aunque con la publicación de partituras en las publicaciones periódicas no existió una masificación, en el sentido estricto de la palabra, sí se produjo un cambio en la actitud del público, que disfrutó de la música a través de la audición, por lo que apareció un pequeño pero significativo número de intérpretes y de público capaz de acercarse a ella como una experiencia en la que era posible “el disfrute de lo estético”³⁶.

Ello conduce a una segunda hipótesis: como se puede apreciar, la circulación de partituras impresas en la ciudad de Medellín durante el período en cuestión (1886-1903) no fue un fenómeno de masas; se trató, más bien, de un asunto claramente identificable en un grupo social determinado, el cual era alfabeto, partícipe de las tertulias y que buscaba su esparcimiento en los salones de las residencias de sus miembros; un grupo social que veía en los bailes, retretas y teatros, importantes espacios de socialización y distinción.

Una tercera hipótesis puede plantearse a partir de la particularidad que el proceso de la publicación de partituras tuvo en Medellín. A diferencia de otras ciudades latinoamericanas, como Santiago de Chile, Buenos Aires, La Habana, Ciudad de México o Bogotá, el proceso de circulación de la música en partituras en la capital del Departamento de Antioquia no se dio como un fenómeno independiente sino que fue posible gracias a un campo de producción y consumo de revistas literarias con las cuales estuvo estrechamente relacionada, por no decir que fue dependiente de ellas. La total ausencia de casas editoras de música para el período en cuestión da cuenta de ello, y, como se mostrará más adelante, incluso las dos publicaciones especializadas en música en la ciudad mostraban una fuerte influencia de aquellas de tipo literario.

Por otro lado, puede observarse que estas publicaciones no estaban dirigidas a una masa indeterminada, sino al grupo específico anteriormente mencionado, que para este caso se denominará *grupo con intereses intelectuales*; ello puede explicarse por la forma desigual en que se asumieron la modernidad³⁷ y los procesos locales de modernización, lo que fue una característica común en las sociedades periféricas, como lo menciona Alejandro L. Madrid:

³⁶ SHINER, Larry, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

³⁷ MADRID L, Alejandro, *Los sonidos de la nación moderna*, La Habana, Casa de Las Américas, 2005, p.13.

La modernidad y los procesos de modernización se dieron de manera diferente en la metrópoli y en las sociedades periféricas. Mientras Europa y los Estados Unidos pujaron y se beneficiaron de la expansión colonial del proyecto “civilizador” de la modernidad –también llamado proceso de la Ilustración– en la mayoría de las sociedades periféricas y en las colonias, el carácter desigual de dicho proyecto definió que sólo las élites compartieran sus beneficios.³⁸

En este punto, es adecuado aclarar tres términos que resultan básicos en el contexto de esta investigación y que se prestan para confusiones: *modernidad*, *modernización* y *modernismo*; si se acude a las palabras de Alejandro L. Madrid pueden señalarse las diferencias entre ellos:

El término modernidad en su acepción más amplia denota modos específicos de organización social, económica y política originados en Europa a partir del siglo XVII. La modernidad presenta rasgos como el capitalismo, el progreso, la secularización de la cultura, la democracia liberal, el racionalismo y humanismo que combinados crean un tejido social único en la historia de la humanidad. Por lo tanto, se refiere a los modos que distinguen estos modos de organización (...).

El vocablo *modernización* señala los procesos que llevan hacia la condición de modernidad, mientras el *modernismo* se refiere a un discurso ideológico que busca reflejarla

Este grupo con intereses intelectuales compartía aspiraciones culturales e intelectuales que estaban estrechamente vinculadas a imaginarios que, como el de progreso, estaban asociados con la modernidad y los procesos de modernización que vivió la ciudad durante el período en estudio; sin embargo, es necesario aclarar que, en Medellín, dicho grupo no se limitó necesariamente a las altas capas sociales, aunque éstas podían hacer parte de él. Un ejemplo claro de la participación de otros sectores sociales en los grupos con intereses intelectuales lo constituyen compositores como Daniel Salazar o Gonzalo Vidal, quienes participaron de manera activa en la vida musical de su época como compositores, intérpretes y pedagogos; además, ambos autores cuentan con el mayor número de obras publicadas y, sin embargo, ninguno pertenecía a clases sociales altas aunque sí poseían la capacidad de entablar un diálogo con ellas, a través de su quehacer como músicos, y mediante su participación en espacios como las tertulias, a las cuales asistían miembros de la alta sociedad.

³⁸ ibíd., p. 15.

Gracias a su formación, los miembros de este grupo aspiraban a ser considerados como “seres civilizados”. Como lo señala Norbert Elias en su libro *El proceso de la civilización*³⁹, ser “civilizado” implicaba proceder de acuerdo con unas normas y códigos de comportamiento considerados como socialmente adecuados, en oposición a otros que eran señalados como inconvenientes y fueron tildados de “salvajes y bárbaros”, división que obedecía a parámetros marcadamente etnocentristas y de clase que, en el caso de poblaciones como Medellín, terminaron estableciendo una diferenciación entre lo “urbano y lo rural” y “lo culto y lo inculto”.

Con dicha búsqueda, este grupo, a quien iba dirigida la música impresa, introdujo transformaciones en sus gustos, según un ideal propio de una burguesía moderna, en lo que Pierre Bourdieu definiría como “cambios introducidos al hábitus”⁴⁰, que se plasmó por medio de las tertulias, los salones, bailes, retretas y funciones en los teatros. Tales cambios despertaron interés por el arte de Euterpe y definieron las características de la música que se componía e interpretaba en la ciudad. El interés por la música y la labor de las imprentas, hicieron posible la circulación de partituras, crónicas, artículos, críticas y anuncios en las publicaciones periódicas.

Da muestra de los cambios en el hábitus la posibilidad de tomar la música como un medio de goce y sano esparcimiento adecuado para una comunidad que aspiraba ser “civilizada”, con lo que se adoptó la actitud, al menos idealizada, de una audición pasiva y en silencio para solaz del espíritu; es decir, la música asimilada como experiencia que permite el disfrute estético, aunque dicho cambio no implicó necesariamente una transición fácil:

El efecto de la música, sin embargo, no se limitaba a un esfuerzo y a una profundización de la expresión hablada, la música encontró pronto su propia estética (cuya conexión con el lenguaje se mantenía reconocible) y una gran cantidad de medios de expresión particulares: ritmo, melodía, armonía, entre otros. Así surgió un

³⁹ ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁴⁰ Para Bourdieu, este concepto, que fue propuesto inicialmente por Marcel Mauss, puede ser definido como un sistema duradero y transferible de disposiciones; el individuo desarrolla estas disposiciones en respuesta a la determinación de las estructuras (como familia, clase y educación) y las condiciones externas en que se encuentran. Por lo tanto, los asume de una forma que no es totalmente voluntaria ni involuntaria. El concepto de hábitus está ampliamente expuesto en: BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

vocabulario que confirió a la música un gran poder sobre el cuerpo y el espíritu del hombre.

Cuando se observa a personas que escuchan música se las ve en movimiento; permanecer inmóvil sentado requiere un esfuerzo de concentración resistente.⁴¹

Se sumó a ello que la música llegó a ser tomada también como una actividad capaz de enriquecer el tiempo de ocio, como se hace palpable incluso mediante alusiones al respecto en obras literarias, como el cuento *Tedio de domingo*, del escritor Alberto Sánchez:

Habita en los cuartos de arriba un estudiante de medicina. Hoy está tocando su flauta de siempre, pero con más empeño que todos los días, acaso porque tampoco ha tenido que salir a la calle; se empeña en tocar una habanera en antigua boga [...]⁴²

Esto conduce a una cuarta hipótesis, a saber: que estos cambios pueden considerarse como indicios de incipientes procesos modernizadores reflejados en la música, que fueron asumidos por la élite intelectual de la ciudad, un sector que, al menos en parte, era alfabeto en música y, en su totalidad, capaz de la lectoescritura de la lengua española, e, incluso, en algunos casos, una segunda lengua, generalmente francés o inglés.

Los compositores y autores de críticas, crónicas y perfiles participaron activamente de la vida musical y cultural de la ciudad por medio de sus obras; en ellas plasmaron su pensamiento, y, probablemente por medio de las mismas, entablaron un diálogo con las élites intelectuales de la ciudad, a las que dirigían sus producciones, lo cual enriqueció y, hasta cierto punto, definió algunas características de sus creaciones, como los formatos instrumentales que seleccionaban, los ritmos más frecuentes y los lenguajes armónicos⁴³.

Tal como puede apreciarse, el arte de Euterpe en Medellín entre 1886 y 1903 fue camaleónico; asumió múltiples rostros y diversos matices que dieron cuenta de los profundos cambios sociales, económicos y culturales que vivía una ciudad que empezaba a reconocerse como tal. Por eso, el propósito de este trabajo es develar los diversos matices que asumió la práctica musical en la ciudad entre 1886 y 1903 y los procesos asociados a

⁴¹ HARNONCOURT, Nikolaus, *La música como discurso sonoro*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 21.

⁴² SÁNCHEZ, Alberto, "Tedio de domingo", *Revista Alpha*, abril de 1908, año 3, No. 28, p. 140.

⁴³ En este punto aún está por definir la influencia que compositores europeos, como aquellos de los que se publicaron obras (Beethoven, Gounod y Chopin) y otros, cuyas obras eran incluidos en anuncios, programas de conciertos, críticas, artículos y comentarios pudieron tener sobre los compositores de la ciudad; cómo adaptaron y se apropiaron de lenguajes estéticos foráneos que pudieron influir en sus creaciones, junto con elementos propios o heredados de viejas prácticas.

sus características peculiares, por medio del estudio del fenómeno de la aparición y consumo de la música a través de las publicaciones periódicas. También pretende recuperar, por medio del análisis de las partituras y los materiales sobre música presentes en los periódicos y revistas que se sometieron a estudio, el repertorio que fue difundido en ellas, señalando sus características, con el fin de acercarse a una práctica musical que no fue uniforme y que resulta compleja, en la cual participaron diversas instituciones y personajes que también buscan identificarse.

1. CAPÍTULO I

LA MÚSICA, PARTE DE UN COMPLEJO ENTRAMADO

En las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, circuló un número significativo de publicaciones en Medellín; entre 1886 y 1903 fueron alrededor de 63¹. ¿Qué hizo posible la aparición de estas publicaciones y qué características tuvieron los procesos culturales que se dieron en torno a ellas?, ¿por qué la música hizo presencia en las publicaciones, si nó en la totalidad de las mismas, al menos en una proporción significativa?, ¿qué implicó que a partir de 1886, existieran publicaciones periódicas en las que aparecían partituras?

Para buscar algunas posibles respuestas a estos interrogantes, es necesario tener presente que la circulación de las publicaciones implicó, al menos, tres fenómenos que fueron resultado de los cambios sociales, económicos y culturales que sufrió Medellín durante las últimas décadas del siglo XIX y que, como señala Fabio Botero Gómez², involucraron el paso de un modelo de pueblo pequeño, heredado de la villa de la época colonial, al de incipiente ciudad con que se perfiló para inicios del siglo XX:

En 1900 Medellín es ya una ciudad plenamente caracterizada en el campo histórico-social colombiano, y casi podríamos decir que plenamente diferenciada de las otras ciudades del país³.

El primero y más relevante de estos fenómenos, en el cual la educación jugó un papel importante, tiene que ver con la existencia en la ciudad de un grupo con aspiraciones e intereses intelectuales y culturales, alfabeto, y que de una manera colectiva, a veces consciente y a veces inconscientemente, asumió ideales e imaginarios propios de las burguesías europeas; dichos grupos fueron consumidores de los contenidos de las revistas

¹ Estas cifras corresponden a las lista presentada en: ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*.

² BOTERO GÓMEZ, Fabio, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998.

³ *ibíd.*, pp. 6-7

durante aquella época, lo cual hizo parte de un proceso urbano con una profunda significación:

La aparición del primer intento de crear una auténtica burguesía urbana, pleonismo inevitable si se quiere comunicar claridad -en el marco histórico y social colombiano. Decir intento no implica desde luego un propósito consciente, sino un fenómeno del subconsciente colectivo, y es eso lo que le da su mayor significación⁴.

El segundo fenómeno fue la existencia de un grupo de creadores, escritores y compositores, capaces de desarrollar y seleccionar contenidos, quienes generalmente estaban estrechamente relacionados con el sector de consumidores de los mismos, lo que hizo que sus creaciones fueran reflejos de los gustos e intereses de dicho sector.

A estos dos fenómenos, debe agregarse la existencia de un conjunto de imprentas y tipografías en las que -valga la redundancia- eran impresas las publicaciones; y, finalmente, unas dinámicas de distribución local y nacional de las mismas, a lo cual se sumaba la presencia de publicaciones extranjeras llegadas a través de casas comerciales.

Este primer capítulo busca establecer cómo una población pequeña, que empezaba a pensarse como ciudad, produjo una serie de prácticas urbanas que poco a poco diferenciaron a Medellín de los contextos rurales y promovieron en la ciudad la aparición y circulación de publicaciones periódicas, por medio de espacios e instituciones que lo hicieron posible; también busca aclarar cómo la música logró obtener un espacio en ellas y qué características promovieron y condicionaron la aparición y consumo de publicaciones periódicas y sus contenidos, entre los cuales estaba la música, entre 1886 y 1903.

Para ello, se tomará como punto de partida la educación y cómo influyó en ella el imaginario de civilización, que dio origen a importantes espacios para la socialización, como las tertulias y conferencias. Por otro lado, también se abordará cómo dicho imaginario repercutió en las diversas posturas que, con respecto a la música, se asumieron en la ciudad; y finalmente, cómo la censura controló y condicionó la producción de las publicaciones periódicas y sus contenidos, en un proceso opuesto al estímulo que daban a

⁴ *ibíd.*, p. 7.

ello los procesos educativos y la actividad de sectores de la población reunidos en las tertulias.

1.1 MORALIZAR E INSTRUIR: LA EDUCACIÓN, UN FACTOR CLAVE PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA.

Resulta especialmente importante reconocer que, en gran medida, los fenómenos señalados anteriormente fueron consecuencia directa de las políticas educativas y la dinámica que había seguido la educación en la ciudad y en el departamento de Antioquia desde mediados del siglo XIX; resulta significativa en este sentido la labor de escuelas e instituciones educativas, tanto privadas como públicas, que realizaron un trabajo que trascendió la simple alfabetización y llegó a moldear gustos y comportamientos.

Para intentar entender qué generó los cambios en los gustos y la adopción de nuevos hábitos, que condujeron a la aparición y circulación de publicaciones periódicas en Medellín durante las últimas décadas del siglo XIX, se deben escrutar atentamente diversos procesos, algunos de los cuales tienen que ver con la educación.

Desde mediados del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, los gobiernos departamentales, tanto liberales como conservadores, implementaron una política educativa caracterizada por la búsqueda de una mayor cobertura y el mejoramiento de la educación pública. Una idea de ello la ofrece el informe presentado en 1891 por el director de Instrucción Pública Departamental de Antioquia, Pedro Antonio Restrepo Escovar (1815-1899), con el cual se ha elaborado la Tabla 2⁵, en la que se muestra una relación entre el personal empleado, el gasto departamental, el gasto municipal, el número de alumnos matriculados y el de asistentes, en las regiones en que se dividía el departamento.

⁵ Esta tabla fue desarrollada a partir de información y tablas disponibles en: RESTREPO R., Jorge, *Retrato de un patriarca antioqueño: Pedro Antonio Escovar*, Bogotá, Banco de la República, 1992, p. 390.

Tabla 2: Relación de inversión en educación y el número de estudiantes en las regiones del departamento en 1891.

| Provincia | Número de empleados | Gasto departamental (pesos) | Gasto municipal (pesos) | Número de alumnos matriculados | Número de alumnos asistentes |
|----------------|---------------------|-----------------------------|-------------------------|--------------------------------|------------------------------|
| Centro | 80 | 39264 | 5934 | 6742 | 5369 |
| Norte | 54 | 15224 | 5683 | 3749 | 2947 |
| Sur | 80 | 43752 | 4759 | 5697 | 4941 |
| Oriente | 96 | 40092 | 4269 | 5802 | 4803 |
| Occidente | 45 | 21192 | 2695 | 2888 | 2214 |
| Sudoeste | 49 | 26566 | 5562 | 3589 | 2586 |
| Totales | 404 | 186090 | 28902 | 28467 | 22860 |

Fuente: elaboración del autor con base en RESTREPO R., Jorge, *Retrato de un patriarca antioqueño: Pedro Antonio Escovar*, Bogotá, Banco de la República, 1992, p. 390.

En las cifras que contiene la Tabla 2, puede apreciarse la considerable inversión que el departamento hizo en la educación; el total del monto del presupuesto departamental superaba en más de seis veces al municipal y el número de docentes empleados era significativo, especialmente en las provincias oriente, centro y sur. Medellín, ubicado en el centro del departamento, contaba con un mayor número de alumnos matriculados y asistentes; también tenía el segundo lugar en personal empleado y un mayor presupuesto municipal dedicado a la educación.

Por otro lado, el presupuesto departamental era superior para las provincias del sur y oriente de Antioquia, que tenían centros poblacionales de considerable importancia como Rionegro, Marinilla, Sonsón y Manizales.

Dichos esfuerzos dieron importantes resultados, a pesar de los nocivos efectos que sobre ellos tuvieron las guerras civiles⁶; ya para la última década del siglo XIX, Antioquia se

⁶ Olga Lucía Zuluaga lo indica claramente cuando menciona en su texto *Escuelas y colegios durante el siglo XIX* que: “las guerras civiles que afectaron el país entre 1860 y 1864 detuvieron el avance de la educación en Antioquia” y posteriormente señala que: “Los grandes esfuerzos por desarrollar la educación primaria tropezaron con la guerra civil de 1876”. En: ZULUAGA de E., Olga Lucía, "Escuelas y colegios durante el siglo XIX", *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.

ubicaba en los primeros lugares de escolaridad del país y sus porcentajes de cobertura estaban por encima del promedio nacional:

[...] La proporción de estudiantes de primaria en los diez principales departamentos de Colombia en 1893 era de 3,6%, mientras que en Antioquia era de 5,8%. En 1913 Antioquia seguía teniendo el mayor número de estudiantes del país: 70.798, matriculados en 833 planteles oficiales y privados, para hombres y mujeres.⁷

Estos índices de escolaridad, sumados a la actividad desarrollada por las comunidades religiosas, instituciones educativas y sociedades benéficas, como la de San Vicente de Paúl, junto a la aparición de bibliotecas, tanto particulares como públicas, y a la actividad de las librerías, las tertulias, los círculos literarios y los clubes sociales, produjo, entre otros resultados, una alta valoración social de la educación⁸.

Muestra de ello es el proyecto de una biblioteca de caridad para la cárcel de la ciudad, liderada por la sección docente de la Sociedad de San Vicente de Paúl, por medio del cual se buscaban donaciones de libros de “personas caritativas y que se interesaran por el consuelo e instrucción de los desgraciados” para llevar a los reos “lecturas morales, amenas e instructivas”⁹, que los iniciaran en procesos que los civilizaran, moralizaran y alejaran de los malos hábitos, como lo expresa el aviso publicado en el periódico *El Esfuerzo* en 1892, que se incluye en la Imagen 1, redactado por Carlos E. Restrepo (1867-1920), uno de los personajes más activos en la vida pública y política de la ciudad y el país a finales del siglo XIX y principios del XX¹⁰.

El ideal transformador y civilizador que la educación representaba era valorado por encima de cualquier ideología política, lo cual justificó el apoyo que, tanto los gobiernos liberales

⁷ LONDOÑO VEGA, Patricia, *Religión, cultura y sociedad en Colombia, Medellín y Antioquia 1850-1930*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 222

⁸ *ibíd.*

⁹ RESTREPO, Carlos E. y BERNAL, Pedro A., "Biblioteca de caridad", *El Esfuerzo*, 14 de septiembre de 1892, serie I, No. 6, sp.

¹⁰ Entre otros cargos, Carlos E. Restrepo fue inspector de Instrucción Pública, secretario de Juzgado Superior, juez superior de Circuito de Antioquia, concejal de Medellín, fundador y primer presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas, secretario de Gobierno, rector de la Universidad de Antioquia de abril de 1901 a abril de 1902; en ejercicio de este cargo llevó a cabo una importante reforma del pènsun; profesor de Derecho Romano, Economía política y Derecho constitucional en dicha institución, miembro de la Cámara de Representantes; durante esta época fundó la Unión Republicana, y presidente de la República de Colombia entre 1910 y 1914.

como los conservadores dieron a ella, en lo que sin lugar a dudas, constituyó un esfuerzo considerable para la época. Dicho ideal estaba directamente relacionado con mecanismos que moldeaban gustos y comportamientos, como lo señala Norbert Elias: “El concepto francés e inglés de “civilización” puede referirse a las realizaciones, a los logros, pero también se refiere a la actitud, a la “behavior” de los seres humanos, con independencia de si han realizado algo o no”¹¹.



Imagen 1. Invitación a la donación de materiales para la biblioteca de caridad de la cárcel municipal (1892). Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT. Fotografía del autor.

La educación tenía entonces, como principal cometido, la formación de individuos moralmente correctos, capaces de desenvolverse adecuadamente en un entorno urbano, respetuosos de la ley y la autoridad, y con las habilidades necesarias para desempeñar un oficio determinado que les hiciera parte útil de la sociedad. Un claro ejemplo se encuentra en el siguiente fragmento del discurso de Rafael Pérez, que inicialmente iba dirigido a la entrega de premios anuales a los alumnos destacados de la Universidad de Antioquia; aunque no llegó a leerse en dicho certamen, Gregorio, hermano de Rafael, lo facilitó a la revista *El Montañés* en la que se publicó en 1897:

¹¹ ELIAS, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, p. 52.

La educación debe esforzarse –permitidme recordarlo– en cultivar las facultades más elevadas del espíritu humano: en primera línea, el amor al bien, que es la más temprana y la más trascendental, y luego –como más tardía y de menor consecuencia social– el amor a la verdad científica. Esto está mejor dicho, y el programa admirablemente resumido, en la frase consagrada– “Lo primero es moralizar y lo segundo Instruir”.¹²

La diferencia que plantea el autor entre *el moralizar* y *el instruir* resulta clave para entender cuál era el enfoque que pretendía dársele a la educación y el perfil que idealmente intentaba inculcarse en un número significativo de los educandos; en el caso de la música, se trataba de una educación que formaba para sobrevivir, gracias al ejercicio de un arte que se aprendía en la recién fundada Escuela de Música de Santa Cecilia, creada en 1888; en otros casos, se trataba de una profesión como la de ingeniero, que se aprendía en la Escuela de Minas, fundada en 1886, o las de médico o abogado, que se aprendían en la Universidad de Antioquia, fundada en 1803, o un oficio, como el de tipógrafo, sastre o zapatero, que se aprendían en la Escuela de Artes y Oficios; era, como se aprecia, una educación que tenía como una de sus principales metas la instrucción.

Es necesario recalcar la importancia de la capacitación en artes y oficios, que suele pasarse por alto y que se impartía en la ya mencionada Escuela con esa denominación, fundada en 1852¹³, como también, en otras instituciones similares como el Externado Industrial de San Vicente, establecimientos que llegaron a tener un número considerable de alumnos:

Según datos de 1928, Antioquia tenía ese año 8 instituciones de capacitación en artes y oficios, con un total de 725 aprendices; y cuatro establecimientos que impartían educación a un total de 831 estudiantes.¹⁴

Su importancia para el asunto que compete a esta tesis –la publicación de revistas, periódicos y partituras– estriba en que, en estas escuelas, se formaron artesanos capaces de trabajar en imprentas y tipografías¹⁵ e, incluso, de realizar impresiones de partituras.

¹² PÉREZ, Rafael, "La educación: discurso", *El Montañés*, octubre de 1897, año 1, No. 2, p. 58.

¹³ LONDOÑO VEGA, *Religión, cultura y sociedad en Colombia, Medellín y Antioquia 1850-1930*.

¹⁴ *ibíd.*, p. 248.

¹⁵ Es pertinente en este punto aclarar que la diferencia entre imprentas y tipografías: mientras que en las primeras la impresión se realiza bajo el antiguo método de los tipos móviles, la segundas son instalaciones en las que se emplean diversas técnicas, desde los tipos móviles hasta las litográficas y calcográficas; sin

Con la instrucción, se esperaba preparar a los alumnos para la *lucha social inexorable*¹⁶, que se daba en un medio en el cual la selección de los mejores era posible gracias a que había un conjunto de individuos que desempeñaban labores y ofrecían servicios similares, en entornos en los que la selección se hacía –al menos en apariencia– libremente.

Sin embargo, con la educación también se moldeaban gustos y comportamientos, para que el colectivo en entornos urbanos adquiriera costumbres y códigos de comportamiento adecuados para la vida en la naciente ciudad, haciendo de esta manera que ella fuera más llevadera y agradable:

Es claro que si aspiramos a una sociedad selecta, en que haya pureza de costumbres, respeto por el ajeno derecho, cordialidad y franqueza en las relaciones, tolerancia y justicia para con el prójimo, amor por la belleza y por el bien, necesariamente hemos de empezar por inculcar cada una de estas ideas a cada uno de los niños que concurren a la escuela.¹⁷

Como puede concluirse de la anterior cita, la educación valoraba altamente lo moral y lo espiritual, por lo que no resulta extraño que, en la gran mayoría de los casos, fuese confesional, sin importar si se formaba un artista, un profesional o un artesano; con ello, se buscaba *moralizar*, al inculcar los principios y valores, especialmente aquellos propios de la doctrina católica como la obediencia, el ahorro, el sacrificio, la mesura, y la caridad¹⁸, aspectos que eran señalados como básicos para que un individuo adquiriese hábitos de comportamiento valorados como correctos, de tal manera que, en el futuro, actuara de una manera que se consideraba como socialmente aceptable.

Este doble proceso de formación y moralización por medio de la educación iba, por lo tanto, moldeando y transformando comportamientos y gustos, como se hace evidente en la

embargo, durante el período en estudio, en un número significativo de las imprentas de Medellín se empleaban tipos móviles, por lo que se les denominaba indistintamente imprentas o tipografías.

¹⁶ Este concepto, propuesto por Fabio Botero Gómez, de educación que instruye para sobrevivir en un medio en el que se da la selección de los mejores, aunque resulta darwiniano, es muy acertado, pues brinda una idea de una ciudad en la que había una abierta competencia entre comerciantes, artesanos y artistas, que ofrecían sus productos y servicios al público en general. BOTERO GÓMEZ, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*, p. 142.

¹⁷ CASTRO, Alonso, Conferencia, leída el 30 de octubre en la Sociedad Pedagógica, *Revista Alpha*, agosto de 1910, p. 396.

¹⁸ REYES CÁRDENAS, Catalina, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*, Bogotá, Colcultura, 1996.

conferencia dictada el 25 de marzo de 1906 en los salones de lectura de la Sociedad de San Vicente de Paúl por el reconocido médico Juan Bautista Montoya y Flórez (1867-1937), y publicada en la revistas *La Miscelánea*, cuyo diciente título es *Algo sobre sociotecnia*:

[...] la instrucción, al desarrollar y perfeccionar las facultades intelectuales, nos da el caudal de conocimientos adquiridos. La educación forma el sentido moral y el carácter, adaptando los individuos para que su lucha sea correcta y cortés, de tal modo que las relaciones sociales no sufran. Más claro: la educación atiende las costumbres, es decir, a los hábitos individuales de sentir, pensar y obrar [...] ¹⁹

La formación que se ofrecía por medio de la educación aparece una y otra vez justificada como un proceso que buscaba hacer del niño un hombre “útil” para la sociedad; de esta manera, las escuelas eran valoradas como el lugar en el que esta metamorfosis se llevaba a cabo: “Una escuela es la morada de la niñez, en donde se verifica la transformación del niño, miembro de familia, en el hombre, miembro de la sociedad [...]” ²⁰

Este cambio, de niño a hombre útil por su oficio y capacidad de comportarse de una manera moralmente adecuada, estaba estrechamente ligado a la idea de progreso que se ampliará en la sección 1.2. Gracias a la educación, se esperaba un mejor futuro material y espiritual en el departamento y en Medellín; ella era valorada porque se consideraba un medio para hacer del “pueblo antioqueño” ²¹ más fraternal, culto y pujante, como lo señala un fragmento tomado de un cuento de uno de los más reconocidos escritores de la época, Emiro Kastos ²²:

Dese al pueblo antioqueño buena educación, trabájese por reformar sus costumbres, en el sentido de darle más suavidad y cultura; procúrese para la industria un desarrollo más fraternal, menos egoísta que ofrezca a todos colocación y porvenir, y entonces la energía de carácter, en vez de producir esos tipos monstruosos servirá como una

¹⁹ MONTOYA Y FLÓREZ, Juan Bautista, "Algo sobre sociotecnia", *La Miscelánea*, marzo-abril de 1906, año 8, Nos. 4 y 5, p. 132.

²⁰ DUQUE, Antonio J., "Edificios para las escuelas", *Revista Alpha*, agosto y septiembre de 1909, año 4, No. 44, p. 358.

²¹ El concepto de “raza antioqueña”, tal como lo indica Juan Camilo Escobar Villegas, es resultado de complejos procesos en los cuales distinguidos personajes como Pedro Nel Ospina, Camilo C. Restrepo, Tomás Carrasquilla y Juan de Dios Restrepo, por solo mencionar unos pocos, tomaron parte; una de las más enérgicas labores en la construcción del imaginario paisa se hizo por medio de revistas literarias, novelas y cuentos. En: ESCOBAR VILLEGAS, Camilo, *Progresar y civilizar: Imaginarios de identidad y élite intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830 -1920*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.

²² Pseudónimo de Juan de Dios Restrepo Ramos.

máquina de alta presión para empujar estos pueblos hacia grandes y poderosos destinos.²³

La educación, en su búsqueda de formar individuos moralmente correctos, debía también hacerlos sensibles a la belleza, como lo indica en trozo posterior de su ensayo *Algo sobre sociotecnia*, el médico Montoya y Flórez; resulta interesante agregar que el gusto por lo bello se presentaba de una manera utilitaria propia del pragmatismo atribuido por algunos autores a la “sociedad antioqueña” de la época²⁴, pues era juzgado como un medio de civilizar, suavizar y moderar las costumbres, e incluso, incentivar la creatividad y con ella el espíritu emprendedor e industrial, con lo cual el gusto por lo bello se ligaba también con la idea de progreso espiritual y material:

Deben desarrollarse las aptitudes artísticas, el gusto y el sentimiento de lo bello, no por un esnobismo del diletante, sino porque el arte, el gusto y lo bello, son uno de los medios por cuyo medio adquiere y conserva un pueblo o una raza la superioridad comercial e industrial.²⁵

Pero, ¿cómo se relacionaron con lo bello los habitantes de Medellín entre 1886 y 1903? La respuesta está en el acercamiento a lo bello por medio del disfrute estético, lo que implicó posturas particulares en la época; en primer lugar, este concepto se enmarcaba en cánones románticos, llegados a través de la influencia de Francia e Inglaterra, que, como señala Jorge Orlando Melo González²⁶, fueron los dos modelos de “nación moderna” que se asumieron en el país y la ciudad durante gran parte del siglo XIX y primeras décadas del XX

Según estos nuevos criterios, lo bello era un asunto que *concernía a la naturaleza espiritual del arte*²⁷, y su búsqueda requería un alto grado de imaginación –lo cual justifica la opinión de Montoya y Flórez–; por lo tanto, el proceso de creación era algo que hacía del artista un ser individual que realizaba subjetivamente su labor, al menos en apariencia.

²³ RESTREPO RAMOS, Juan de Dios, *Mi compadre don Facundo y otros cuentos*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1936, p. 63.

²⁴ BOTERO GÓMEZ, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*.

²⁵ MONTOYA Y FLÓREZ, "Algo sobre sociotecnia", p. 141.

²⁶ MELO GONZÁLEZ, Jorge Orlando, Medellín: 1880-1930: los tres hilos de la modernización, 7 de agosto de 2008, en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/sociologia/moderniz/indice.htm>.

²⁷ TATARKEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.*, 3ª ed., Madrid, Tecnos, 1992.

Todo este discurso en torno del artista permitió establecer una diferencia entre el diletante y el profesional, lo cual posibilitó que se estableciera un ambiente propio para la introducción de la enseñanza institucionalizada de la música, por medio de la Escuela de Santa Cecilia en 1888; también remite a la figura romántica del genio, tomado como un personaje que se dedica a su arte buscando generar una emoción estética en el espectador, a través de lo bello presente en su obra. Según esta perspectiva, es finalmente el arte el que se justifica a sí mismo.

Estas posturas, eminentemente románticas, tienen su origen en la Europa del siglo XVIII y, según autores como la española Mariantonia Virgil, están directamente influidas por elementos de las teorías kantiana, herderiana y hegeliana que, incluso, remiten al sentido del progreso ligado al progreso espiritual, manifestado a través del arte, propio del iluminismo:

No se entiende la teoría del genio, presente con claridad en multitud de nuestras revistas del segundo cuarto del siglo (XIX), sin tener en cuenta la teoría kantiana de que el arte debe ser puro, sin mezcla de otros intereses ajenos al mismo arte, y por otra parte sin reflexionar desde la concepción concreta de la historia que subyace en esta línea de pensamiento, la que arranca del sentido de progreso del iluminismo, pasa por la teoría herderiana de la *evolución de la humanidad* y llega al *Espíritu Absoluto* en Hegel²⁸.

A través de la búsqueda de la belleza como un medio para generar “emoción estética” en el espectador, los artistas de la ciudad reivindicaron lo regional y su naturaleza propia, que ocuparon un lugar importante en sus obras por medio de la representación de la naturaleza y las costumbres, tal como sucedió en Europa durante el siglo XIX. Ello demuestra que lo bello, al menos en una de sus facetas, tendía hacia lo pintoresco, cosa que se hizo evidente en la literatura de la época, la pintura de artistas como Francisco Antonio Cano o algunas obras de Gonzalo Vidal como *El disloque*²⁹, y que propició la inclusión de los que

²⁸ VIRGIL, Mariantonia, "El Pensamiento Musical y la Estética de Salón en la España del Siglo XIX", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 17

²⁹ Este pasillo de Gonzalo Vidal fue publicado en 1901 en su imprenta musical; es una obra que imita el andar de un cojo.

posteriormente se denominarían “aires nacionales” en el repertorio musical publicado en periódicos y revistas.

Sin embargo, y a diferencia de lo planteado por Wladyslaw Tatarkiewicz en su *Historia de seis ideas*³⁰, lo bello no fue un concepto que llevó a las expresiones artísticas en la ciudad – con la excepción de la literatura – a una *estética sin esteticismo*³¹–, es decir, a un predominio del contenido sobre la forma, lo que explica, en el caso de la música o la pintura, por qué no se presentan movimientos que puedan catalogarse como “de vanguardia”, en los que el rigor de la forma fuera cuestionado en beneficio de los contenidos, que no dejan de ser de suma importancia y tenían por finalidad tocar al público, haciendo de la obra algo interesante: “Sólo un crimen puede cometer el artista, uno solo: no producir emoción estética”³²

El gusto por lo bello fue tomado como un asunto que no era propio de los entornos urbanos locales, por lo cual debía ser adquirido y cultivado por quienes poblaban la ciudad a través de la educación en artes, bien fuera por medio de instituciones, de clases en los colegios o impartidas por docentes particulares; la música, al ser considerada una actividad creativa, que ofrecía “sano esparcimiento” y que contaba con la capacidad para moldear comportamientos, generar buenas costumbres y sensibilidad por lo bello, se valoraba como una influencia beneficiosa en los procesos educativos, por lo que su inclusión en los currículos era altamente deseable:

La música es uno de los estudios artísticos que mejor convienen a las imaginaciones juveniles. Enlazada íntimamente a los instintos o la parte afectiva de nuestro ser, tiene algo de espontáneo y orgánico, siempre al alcance de la infancia [...]³³

³⁰ TATARKEWICZ, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

³¹ Se considera una excepción a la literatura, dado el carácter poco convencional que, además, apela a particularidades idiomáticas, propio de la corriente costumbrista en boga en aquella época, en la cual la expresión de lo pintoresco prevalece sobre el rigor gramatical y formal, a lo cual se suman las discusiones entre sectores que defendían una literatura “moderna” que otros consideraban “decadente”.

³² ECHEGARAY, José, "La belleza artística", *La Miscelánea*, septiembre de 1903, año 6, Nos .3 y 4, p. 102.

³³ BRAÑA, Eduardo, "La enseñanza de la música", *Revista Musical*, febrero de 1901, vol. I, año I, Nos. 4 y 5, p. 32.

El interés por inculcar el gusto por lo bello permitió que la música fuera incluida en los programas de diversas instituciones: la Escuela de Artes y Oficios la consideraba en su currículo de 1870; la Normal del Estado, en la cual se formaban los futuros docentes, la adjuntó para 1873, y el colegio de La Enseñanza incluyó en su programa clases de piano³⁴; a estos espacios, se sumaba la labor de profesores particulares, que ofrecían sus servicios por medio de anuncios en prensa dirigidos a un público interesado y con capacidad de costear sus honorarios.

Germán Posada Berrío (1866-1941)³⁵ publicó en la revista de novedades *El Movimiento*³⁶, en 1893, un aviso que se incluye en la Imagen 2; en él ofrecía sus servicios como profesor de música e indicaba las condiciones de pago y la duración de las clases. El aviso del profesor Posada ofrece una idea sobre cómo eran estas sesiones particulares: se consideraba que idealmente debían durar como mínimo una hora; su intensidad semanal variaba entre una y dos clases, que no eran individuales necesariamente, pero sí dirigidas a grupos pequeños; por otro lado, el aumento del tiempo que se dictaba estaba en función del número de alumnos, lo que indica que las clases eran bastante personalizadas. Este modelo recuerda los implementados en Europa desde el siglo XVIII, que condujeron a la aparición de los conservatorios en el XIX, y sugiere que se estaban adoptando nuevas metodologías en la enseñanza de la música en la ciudad.

³⁴ ZULUAGA de E., "Escuelas y colegios durante el siglo XIX".

QUICENO, Humberto C., "La educación primaria y secundaria en el siglo XX", *La Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.

³⁵ Germán Posada, reconocido flautista y pianista, fue docente de la Escuela de Música de Santa Cecilia y posteriormente del instituto de Bellas Artes de Medellín; estudió flauta con Juan de Dios Escobar y piano con Daniel Salazar.

³⁶ *El Movimiento: revista de novedades, industria y literatura*, año I, serie III, No. 20, Medellín, 25 de abril de 1893, sp.

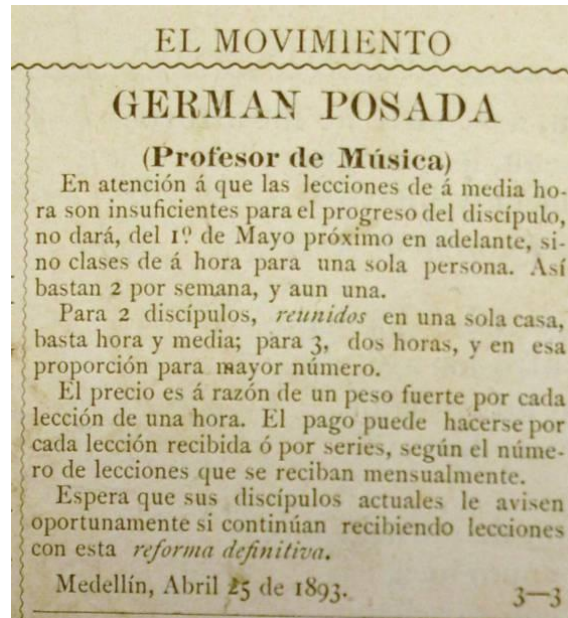


Imagen 2. Anuncio del profesor de música Germán Posada Berrío (1893).

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

En la Imagen 2, también se hace evidente que el pago de las clases tenía un régimen variable, ya que era posible hacerlo por sesión o por series de las mismas; además, su costo permite concluir que iban dirigidas a un grupo específico de la población, pues cubrir los honorarios que solicitaba el profesor en su anuncio no estaban al alcance de todos los bolsillos.

Por lo tanto, la enseñanza de la música llegó a ser un oficio por medio del cual los más reconocidos docentes del momento, como el citado Posada Berrío, Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946), Jesús Arriola Benzoita (1873-1931), Daniel Salazar Velásquez (1845-1913), José Viteri Paz (1835-1913) y María Luisa Uribe de Uribe (1840-1897), devengaron una parte significativa de sus ingresos; ello fue posible gracias al interés de los alumnos particulares y sus familias, quienes hacían parte de sectores pudientes de la ciudad. Sin embargo, la enseñanza de la música no era exclusiva de las clases altas; en 1906, en los talleres de la Sociedad de San Vicente de Paúl se enseñaba “canto y teoría musical a los que

disponían de buenas disposiciones para la música³⁷; en los talleres de esta sociedad también se enseñaba tipografía y, en ellos, se publicó el pasillo *Rayos de la tarde* de Daniel Salazar, que se ilustra en la Imagen 3.

Los niños y jóvenes que recibían su formación en los talleres eran huérfanos y realizaban sus estudios como internos; resulta interesante observar que se incluyera la música en su plan de estudios, pues la finalidad de esta institución era formar a sus alumnos en un arte u oficio que les garantizara, una vez salieran de ella, su subsistencia, como elementos útiles de la sociedad.



Imagen 3. Portada y detalle de la portada de pasillo *Rayos de la tarde* de Daniel Salazar Velásquez (1901).

Impreso en la Tipografía Musical del Externado Industrial de San Vicente.

Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental Universidad EAFIT, Medellín.

Fotografías del autor.

Retomando los currículos de las instituciones educativas y la presencia de la música en los mismos, especialmente en aquellas de formación femenina, dirigidas a las clases pudientes, se encuentra un buen ejemplo en el Instituto de Santa Ana, que anunciaba su pronta

³⁷SILVA L., Isidoro, *Primer directorio general de la ciudad de Medellín para el año de 1906*, reimpresión, Medellín, Instituto Técnico Metropolitano, 2003, p. 110.

Se trata de una reedición de la obra original iniciada por el autor en 1899 pero publicada en 1906, pues la Guerra de los Mil Días afectó su finalización y posterior publicación.

inauguración en 1888 mediante anuncio en el periódico *La Voz de Antioquia*, tal como puede apreciarse en la Imagen 4. El instituto estaba dirigido por María del R. Uribe de White y ubicado en la casa quinta de La Ladera, propiedad de Carlos Coriolano Amador, uno de hombres más ricos de la ciudad. De acuerdo con el anuncio, la directora del plantel había estado en Inglaterra y tomó como punto de partida lo que había observado y aprendido allí, pues consideraba que la educación inglesa era “práctica y útil a todas las personas para todas las circunstancias de la vida”³⁸.

Según el anuncio, el plantel ofrecía clases de escritura, lectura, dibujo natural, dibujo geométrico, aritmética, geografía universal y de Colombia, religión a cargo de un sacerdote, urbanidad, música y ejercicios calisténicos (sic), además de clases especiales de corte, bordados, tejidos, costura, trabajos de pieles y plumas; también, para quienes mostraran interés, ofrecían clases de inglés y francés, las que, al igual que las de música y canto, no estaban incluidas en el precio de las mensualidades: diez décimos con catorce céntimos para las estudiantes internas, diez con ocho para las semiinternas y diez con tres para las externas.

Lo primero que se observa en el plan de estudios del Instituto de Santa Ana es que la educación de las mujeres, en especial aquellas de clases altas y medias, estaba dirigida a formarlas para el papel como cabezas y centro del hogar, que se esperaba desempeñaran correctamente y con decoro en el futuro; por ello, la presencia de labores domésticas, como las relacionadas con la costura; y de urbanidad, para regular el comportamiento de los hijos y velar por el adecuado desempeño de los integrantes de la familia en su entorno social, no son extrañas. Por otro lado, puede notarse que las clases de música y las de otras lenguas, en este caso inglés y francés, eran optativas y seguramente estaban dirigidas a las estudiantes provenientes de familias que contaran con los recursos suficientes para cubrir su costo y que manifestaran interés en que sus hijas se formaran de una manera más “integral”, lo cual obedece a un modelo femenino que se originó en los hogares burgueses europeos durante el siglo XVIII, aspecto que será ampliado en la sección 2.1 del capítulo II.

³⁸ s .n., *La Voz de Antioquia*, época III, serie IV, número 45, 30 de agosto 30 de 1888, p. 368.

INSTITUTO DE SANTA-ANA

Con este nombre pienso abrir el 10 del presente un plantel de educación, dedicado á las niñas y señoritas de esta ciudad.

La casa destinada para local será la hermosa quinta de La-Ladera del Sr. Carlos C. Amador.

Por complacer á varios amigos y á otras personas respetables de Medellín, he resuelto tomar á mi cargo tan pesada tarea, contando con la valiosa cooperación de la inteligente Srta. Benigna Blair, cuyas aptitudes son bien conocidas, quien desempeñará el puesto de Subdirectora. Cuento, además, con profesores respetables.

Desde que estaba en Inglaterra y conocí algunos institutos de aquella gran metrópoli, concebí el pensamiento de abrir á mi regreso un plantel de educación que fuera útil á la juventud de mi suelo natal.

La educación que se da en Inglaterra es una educación práctica y útil á todas las personas para todas las circunstancias de la vida.

Los padres de familia que deseen para sus hijas una educación seria y de utilidad, pueden enviarlas á mi plantel, donde les prometo que si no colmaré sus aspiraciones, al menos quedarán satisfechos.

Las materias de enseñanza del Instituto serán las siguientes: Escritura, Lectura, Castellano, Dibujo natural, Dibujo geométrico, Aritmética, Geografía universal y de Colombia, Religión, Urbanidad, Música, Canto y Ejercicios calisténicos.

Habrà una clase especial de Corte, teórica y práctica, regentada por la Srta. Blair. Además se enseñará prácticamente á hacer bordados, tejidos, costura, trabajos de pieles y plumas, y en general, todo lo que se relacione con la ornamentación.

La enseñanza religiosa estará á cargo de un sacerdote.

PRECIOS

| | | |
|--------------------------------|-----------------|-----|
| Alumnas internas, por mes..... | \$ diez décimos | 14 |
| Semi-internas por id..... | \$ | — 8 |
| Externas por id..... | \$ | — 3 |

Si concurren dos ó más alumnas hijas de un mismo padre se hará una rebaja convencional. El valor debe pagarse por trimestres anticipados.

Las clases de Música y Canto serán á precio convencional y en relación con el número de alumnas que entren á ellas.

Se darán clases de inglés y francés para las niñas que quieran aprender á hablar y traducir estos idiomas.

La enseñanza se dividirá en secciones, según los adelantos de cada alumna.

Septiembre 4 de 1888.

María del R. U. de White. 4-3

Imagen 4. Anuncio del Instituto de Santa Ana en el periódico *La Voz de Antioquia* (1888).
 Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
 Fotografía del autor.

También puede apreciarse que, a pesar de tratarse de una institución laica, al menos en apariencia, se dictaba clase de religión, lo que se orienta hacia la figura de “un modelo de mujer entronizada como reina del hogar que se convirtió en un instrumento importante del discurso religioso católico”³⁹ y que otorgó a las mujeres, en su calidad de amas de casa, un importante papel desde el punto de vista de lo moral, que se manifestaba por medio de la obediencia y apoyo incondicional del marido, la crianza de los hijos y la dirección de los

³⁹ REYES CÁRDENAS, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*, p. 170.

asuntos del hogar, papel que también puede percibirse en manuales de urbanidad de la época, como el de la condesa de Tramar:

El cristianismo, al liberar a la mujer de la esclavitud, la elevó al primer rango, consagrándola ama y reina del mundo, dándole toda la omnipotencia sobre el espíritu del hombre, haciéndola no solamente igual a él, sino idealizándola, porque ella simboliza la fe, la esperanza y la caridad, esas tres virtudes teologales, tan bellas y tan aplicables en la vida⁴⁰.

Este modelo de “mujer entronizada como reina del hogar” tuvo un profundo impacto hacia el futuro, pues limitó la participación de las damas en lo público, pero les otorgó un papel relevante en la esfera de lo privado, un aspecto que, como podrá observarse en el capítulo II, hizo que la participación femenina en la práctica musical de la ciudad de Medellín adquiriera unas dinámicas propias que, si bien le otorgaron características comunes con otros entornos latinoamericanos, también le brindaron particularidades y peculiaridades.

Por otro lado, puede observarse que el plan de estudios del Instituto de Santa Ana remite nuevamente a la dualidad entre *moralizar* e *instruir*. La importancia dada al *moralizar* en la educación ayuda a clarificar dos cuestiones; la primera, mencionada anteriormente, tiene que ver con la inclusión de las clases de religión, generalmente dictadas por un sacerdote, en las instituciones laicas; la segunda tiene que ver con el papel que la Iglesia y las comunidades religiosas tuvieron en los procesos educativos.

Como se señaló anteriormente, resulta evidente la estrecha relación de la Iglesia y las comunidades religiosas con la educación, que se hizo especialmente notable después de 1886 y se reforzó aún más con el concordato de 1887. La mayoría de las instituciones educativas en Medellín y otros municipios del departamento eran regentadas por comunidades religiosas en las primeras décadas del siglo XX.

Comunidades como Los Hermanos de las Escuelas Cristianas (Congregación de Juan Bautista de la Salle), la Compañía de María (La Enseñanza), las Hermanas de la Presentación, los padres salesianos y las monjas salesianas, por mencionar sólo unas

⁴⁰ TRAMAR, Condesa de, *El trato social: costumbres de la sociedad moderna en todas las circunstancias de la vida*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, Ciudad de México, 1906, p. 154.

cuantas, llegaron invitadas desde Europa y se establecieron en la ciudad, en donde fundaron colegios como el de San José, La Presentación y La Enseñanza⁴¹.

De hecho, gran parte de los esfuerzos gubernamentales para la mejora del sistema educativo se vieron plasmados a través del apoyo económico a las comunidades religiosas que se establecieron en el país, el departamento y la ciudad:

Los gobiernos nacional, departamental y municipal daban apoyo económico a las comunidades religiosas docentes a través de donaciones en dinero o tierras, les facilitaba edificaciones e implementos, eximía de aranceles los materiales educativos y, lo más importante, daba becas y subvenciones.⁴²

Si bien el papel de la Iglesia en la educación fue central a partir del concordato de 1887, no se puede afirmar que sólo debido a dicho tratado adquirió dicha dimensión. En Antioquia, también incidieron al respecto dos factores que deben tenerse en cuenta: en primer lugar, las políticas introducidas con antelación por los gobiernos conservadores del departamento; y en segundo lugar, las tradiciones que la ciudad heredaba del campo, debidas en gran parte a la llegada de migrantes de pueblos y poblaciones más pequeñas o de entornos rurales:

A finales del siglo XIX la presencia de los Jesuitas y otras comunidades religiosas que llegaron a Medellín fortaleció la Iglesia; este hecho estuvo muy asociado a predominio político de los conservadores, en particular el gobierno de Pedro Justo Berrío. No se puede descartar que en el peso que cobró la Iglesia en la ciudad hubiera influido la fuerte raigambre campesina de la cultura paisa.⁴³

Las políticas gubernamentales para promover la educación, que incluyeron el apoyo económico a comunidades religiosas, implicaron un notable esfuerzo para la época y fueron muestra de un gran interés por la misma y del papel transformador y civilizador que se le atribuían. Dicho interés puede justificarse, en gran medida, por la necesidad de “formar ciudadanos”, de quienes se esperaba que contaran con las características acordes con el modelo de ciudad en boga para la época, entre las clases dirigentes de la ciudad.

⁴¹ ZULUAGA de E., "Escuelas y colegios durante el siglo XIX".

⁴² *ibíd.*, p. 239.

⁴³ REYES CÁRDENAS, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*, p. 171.

Este modelo, propuesto por Jorge Mario Betancur y que, en su opinión, siguió siendo vigente hasta la década de 1920⁴⁴, visualizaba a Medellín como una ciudad católica y creyente, limpia y aseada, con una activa vida comercial y un prometedor futuro, gracias a las obras de infraestructura como las del ferrocarril, el alumbrado público y la labor de las nacientes y pujantes industrias⁴⁵. Como lo señala Fernando Botero, en el modelo “se revela una extraña mezcla de gran aldea y gran ciudad en ciernes”⁴⁶; obviamente, en él no lograban encajar sectores rurales y periféricos de la ciudad, con una cantidad considerable de pobladores de escasos recursos y un notable número de recién llegados del campo, que se ubicaron en lugares como Guanteros, y, a partir de las dos primeras décadas del siglo XX, en barrios como Guayaquil.⁴⁷

A pesar de los defectos del modelo de ciudad que se asumió durante aquellos años, la educación se incluyó como parte importante de los ideales modernistas adoptados por las clases dirigentes, lo cual se aplicó también a otras actividades de tipo cultural e intelectual, que se adoptaron como un importante mecanismo para civilizar las masas, alejándolas de la “barbarie y el salvajismo”. En cuanto a la promoción de la educación, se trató de un asunto que fue más allá de lo meramente ideológico e, incluso, se constituyó en una política de gobierno, que llegó a obligar a los padres reacios a enviar a sus hijos a la escuela:

Para estimular la asistencia a las escuelas, se seguía ordenando a los prefectos que hicieran que todos los niños en edad escolar se matricularan en las escuelas e impusieran multas a los padres que no cumplieran este deber: en los hechos, se trataba de establecer un sistema de educación obligatoria [...] ⁴⁸

⁴⁴ BETANCUR GÓMEZ, Jorge Mario, *Moscas de todos los colores: barrio Guayaquil de Medellín, 1894-1934*, 2ª ed., Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

⁴⁵ Recuérdese, por ejemplo, la primera exposición de actividades artesanales y pequeñas industrias del país realizada el 20 de julio de 1893.

⁴⁶ BOTERO GÓMEZ, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*, p. 31.

⁴⁷ BETANCUR GÓMEZ, *Moscas de todos los colores: barrio Guayaquil de Medellín, 1894-1934*.

En este interesante texto, Betancur Gómez ilustra cómo Guayaquil, que inicialmente surge como un sector en el centro de la ciudad para las familias distinguidas de Medellín, se convierte con el paso del tiempo y gracias a las dinámicas de migración asociadas a procesos modernizadores, en un sector marginal de la ciudad, que llegó a ser considerado fuente de “los males” que aquejaban a una ciudad que no pudo incluir en su imaginario a los nuevos habitantes del barrio.

⁴⁸ ZULUAGA de E., "Escuelas y colegios durante el siglo XIX", pp. 358-359.

Como ya se ha mencionado, toda esta labor buscaba que mediante los cambios que en los gustos y modales introducía la educación, los habitantes de la ciudad se alejaran de prácticas y costumbres consideradas bárbaras, comparadas con modelos icónicos de progreso y civilización de las sociedades europeas, especialmente la francesa⁴⁹ y la inglesa, como se hace evidente en el caso del Instituto de Santa Ana.

Patricia Londoño señala claramente los principales difusores y contenidos del discurso civilizador dentro de la educación durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX:

[...] La cultura francesa penetraba también por los modales que se enseñaban en los colegios, con énfasis especial en la buena escritura, si bien las técnicas caligráficas eran en su mayor parte inglesas. Se inculcaban también el amor a la lectura y la expresión correcta⁵⁰

Varias generaciones de jóvenes antioqueños de ambos sexos se empaparon de cultura francesa en los colegios de secundaria, puesto que algunas de las más prominentes comunidades que enseñaban en la región eran de ese país [...]⁵¹

Si bien las políticas educativas representaron un gran esfuerzo, es necesario matizar su impacto real en el Departamento de Antioquia; de hecho, tropezaron con considerables obstáculos: muchos estudiantes, especialmente los de sectores rurales, apenas seguían sus cursos de escuela elemental durante un máximo de tres años y los niños y niñas iban en días alternos, por cuestiones morales; además, existía presión por parte de los padres para que sus hijos participaran de las labores del hogar y las de sostenimiento de la familia, en detrimento de sus actividades académicas, todo lo cual nuevamente señala que la educación era, ante todo, un fenómeno urbano⁵², aunque es más que probable que los sectores marginados de Medellín vivieran las mismas dificultades.

⁴⁹ Catalina Reyes Cárdenas señala que “esta primacía que frente a la cultura francesa se tenía desde la época de la Independencia, cuando ese país se había convertido en el centro de las sociedades democrático-burguesas. La importancia de Francia se explica también por el hecho de que, a diferencia de Norteamérica y de otros países europeos, Francia era católica”. REYES CÁRDENAS, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*, p. 228.

⁵⁰ LONDOÑO VEGA, *Religión, cultura y sociedad en Colombia, Medellín y Antioquia 1850-1930*, pp. 239-238.

⁵¹ *ibíd.*, p. 237.

⁵² ZULUAGA de E., "Escuelas y colegios durante el siglo XIX", p. 50.

En parte, estos factores explican por qué es tan elevada la diferencia entre el número de estudiantes matriculados y el de asistentes, que, como se puede observar en la Tabla 2, era de un total de 5607 estudiantes en 1891. Otro factor que poco suele tenerse en cuenta es que muchas de las nuevas costumbres, gustos y refinados comportamientos que se aprendían en los entornos urbanos no siempre entablaban una relación dialógica con las tradiciones rurales y, por lo tanto, se veían como excentricidades en dichos entornos.

Por ejemplo, en su cuento *Don Facundo*, Emiro Kastos narra cómo el hijo del personaje principal viaja a Bogotá a realizar sus estudios, pues considera que, si bien aquello implica un golpe a sus finanzas, es una cuestión necesaria que fortalecerá el estatus de su familia en el pueblo; lo curioso del asunto es que, a su regreso, el hijo insiste en: “empapelar la casa, adornar con algunos muebles y sobre todo, que cambien las duras tarimas, inventadas para hacer penitencias por sofás o canapés [...]” y por si ello fuera poco “Al cabo de cuatro años sabía bailar perfectamente, puntear vihuela con primor, hacer cuartetos y cortejar muchachas [...]”⁵³, lo cual deja consternado a su padre quien, acostumbrado a un entorno más austero, considera los deseos y nuevas habilidades de su hijo como poco útiles y prácticas para la vida en la finca paterna, ubicada en un entrono rural.

Por otra parte, gracias a los procesos educativos y las nuevas costumbres que se introdujeron con ellos, Medellín empezó a ser visto en otras poblaciones del departamento como un centro urbano en el que, por medio de la educación podía moldearse el carácter y adquirir conocimientos y costumbres civilizadas que harían del recién llegado una persona mejor y diferente o, como diría uno de los más importantes literatos de la época, Tomás Carrasquilla, “harían de él *gente*”:⁵⁴

[...] en cuanto a sus sueños de irse a la villa a estudiar y a hacerse gente, se acoge a las esperanzas que le infunde su maestro, pues el Zarco tiene la noción clara de las becas y aspira a una. Con tal halago y tal halagador, redobla sus esfuerzos en sus estudios y en

⁵³ RESTREPO RAMOS (Emiro Kastos), *Mi compadre don Facundo y otros cuentos*, p. 75.

⁵⁴ Este concepto de la educación como un medio para generar cambios en el individuo, expresado en los términos de “hacer de él gente”, son recurrentes en diversos autores y textos, y se refieren básicamente a los procesos de formación, mediante los cuales se aprendían nuevas normas de conducta y códigos de comportamiento considerados civilizados y cultos, los que eran estimados como necesarios para la vida en los nuevos entornos urbanos, en clara oposición a aquellos heredados de medios rurales, que con frecuencia fueron señalados de “bárbaros, salvajes e incivilizados”.

todo lo que él entiende por educación. Hasta las incorrecciones del vocabulario de la jerga montañera va sustituyendo por el lenguaje gramatical⁵⁵.

A este fragmento del cuento *El Zarco*, puede dársele un cierto valor testimonial, especialmente si se tiene en cuenta que el propio Carrasquilla llegó a Medellín desde Santo Domingo, una población ubicada al norte de Antioquia. Muchos de estos jóvenes, que llegaron de poblados más pequeños ubicados dentro y fuera del departamento, veían a Medellín como una ciudad que era un centro intelectual que les ofrecía oportunidades de educación, formación y empleo y, en casos significativos como el del propio Carrasquilla; Gonzalo Vidal llegado a temprana edad, del Cauca; Francisco Antonio Cano, llegado desde Yarumal al norte de Antioquia; y José Velásquez García (que empleó como escritor el pseudónimo de Julio Vives Guerra), llegado desde Santa Fe de Antioquia, en el occidente del departamento, terminaron tomando parte activa en la vida intelectual de la ciudad a través de tertulias, clubes, charlas y su activa participación en los periódicos y revistas publicados en la ciudad.

Ello permite afirmar que los esfuerzos por fortalecer el sistema educativo dieron, entre otros importantes resultados, la aparición de nuevas instituciones, cuya labor de formación académica propició que surgieran nuevos *grupos con intereses intelectuales y culturales*, que se mostraron atraídos por la lectura y las artes y se ubicaron en las cabeceras municipales y centros urbanos. Por lo tanto, se estableció una nueva división social entre nuevos grupos urbanos que encarnan el ideal de hombre “civilizado y culto”, adaptado al entorno urbano y al ritmo de la vida en las ciudades y pueblos, y la tradicional sociedad rural de “jornaleros y bárbaros”⁵⁶.

Los grupos intelectuales propiciaron también nuevos espacios de socialización y esparcimiento, ya que los miembros de estos grupos acudían a los clubes, las bibliotecas y las tertulias como medios para la sociabilidad y la difusión de sus ideas; estos espacios, a su

⁵⁵ CARRASQUILLA, Tomás, "El Zarco", *Obras completas*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1912, p. 1507.

⁵⁶ Resulta en este sentido bastante esclarecedor observar cómo entre los clubes sociales de la época se plantea que sus miembros deben ser caballeros y se prohíbe el ingreso a menores de edad y jornaleros, como lo señala Patricia Londoño en: LONDOÑO VEGA, *Religión, cultura y sociedad en Colombia, Medellín y Antioquia 1850-1930*.

vez, generaron instituciones como la Escuela de Música de Santa Cecilia, en 1888, o el Instituto de Bellas Artes, en 1910, además de bibliotecas de beneficencia como la de la Sociedad de San Vicente de Paúl, que realizaron una dinámica actividad cultural, mostrando con ello otro fenómeno: las iniciativas culturales de estos grupos, entre las que puede incluirse las publicaciones periódicas, surgieron como propuestas de carácter privado al margen de cualquier propuesta estatal.

Las publicaciones periódicas estaban dirigidas a los nuevos grupos intelectuales y, por lo tanto, plasmaban sus ideales estéticos; por otro lado, también hicieron parte del discurso civilizador del cual ellos eran resultado, por lo que fueron consideradas como una clara muestra de progreso hacia una ciudad más “moderna y refinada”.

1.2 LA MÚSICA, ¿UN ARTE QUE CIVILIZA?

Como se mencionó anteriormente, la presencia de la música en los planes de estudio, o como parte complementaria de los procesos educativos a través de clases extras o particulares, no es un asunto sorprendente o extraordinario; sin embargo, ciertamente es muestra de una posición con respecto a ella, en la que, como expresión artística, estaba dirigida a promover cambios en la sociedad.

La música estaba estrechamente ligada al concepto de civilización que, en el caso de Medellín, se relacionaba con normas de comportamiento como las plasmadas en los tratados de urbanidad⁵⁷ aunque, como podrá observarse en los próximos capítulos, no fue este el único aspecto que definió las características que su práctica tomó en la ciudad, pues hubo asuntos como la cuestión de género y el alfabetismo musical, que jugaron un papel importante.

Además, el concepto de civilización estaba estrechamente vinculado al de progreso, que si bien hacía énfasis en las obras materiales, sobre todo aquellas relacionadas con el ornato, el espacio público o la infraestructura de la ciudad, también tenía que ver con el aspecto moral

⁵⁷ MELO GONZÁLEZ, Jorge Orlando, Medellín: 1880-1930: los tres hilos de la modernización, 7 de agosto de 2008, en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/sociologia/moderniz/indice.htm>

y espiritual al contemplar *la cultura*⁵⁸ como uno de sus componentes, en el que la música, como expresión artística, jugaba un papel privilegiado.

El progreso fue tomado en la ciudad como un proceso comparable con la idea de evolución darwiniana⁵⁹, gracias al cual se consideraba que la ciudad se acercaría a un modelo civilizado que la alejaría de la barbarie del pasado y la proyectaría hacia un futuro más prometedor, a través de etapas sucesivas que implicaban cambios y mejoras constantes que harían de Medellín una “urbe moderna” en el porvenir.

Al respecto resulta paradigmática la actividad llevada a cabo por la Sociedad de Mejoras Públicas, institución fundada en 1899 a partir de una iniciativa privada liderada por Carlos E. Restrepo y Gonzalo Escobar, que tomó como modelo la Sociedad de Embellecimiento de Bogotá y que, durante la primera mitad del siglo XX, tuvo una fuerte influencia en el sector público de la ciudad y los planes de desarrollo urbano llevados a cabo por dicho sector⁶⁰.

Hay que recordar que uno de los logros de la Sociedad de Mejoras Públicas fue la fundación del Instituto de Bellas Artes⁶¹ en 1910, institución dedicada a la enseñanza de la música, la escultura y la pintura y que, durante muchos años, fue el único establecimiento que ofreció la enseñanza institucional de la música en la ciudad; en ella, ejercieron su labor como docentes Gonzalo Vidal Pacheco, Germán Posada Berrío y Jesús Arriola Benzoita, personajes vinculados a la difusión de partituras en las publicaciones periódicas.

⁵⁸ A diferencia del concepto de civilización francés o el de *behavior* inglés, el de *Kultur* alemán tiene que ver especialmente con lo tocante con la formación y el cultivo del espíritu, en lo cual las artes juegan un papel fundamental. ELIAS, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*.

⁵⁹ La idea del progreso asociado a la concepción darwiniana del concepto de evolución se expone ampliamente en: NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1998.

⁶⁰ BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín: Historia urbana y juego de intereses*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1996.

⁶¹ Actualmente se denomina Fundación Universitaria de Bellas Artes; el palacio de Bellas Artes de Medellín, una de sus sedes, fue diseñado por el arquitecto Nel Rodríguez en 1925 y está ubicado en la Avenida la Playa con Córdoba.



Imagen 5. Fotografía de Gonzalo Vidal Pacheco (1897), Melitón Rodríguez.
Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto.

La música fue vista y valorada como un importante mecanismo regulador de comportamientos, a la par que enriquecía o generaba espacios de socialización como bailes, tertulias, conciertos y retretas y formaba personas sensibles a la belleza que, por ende, asumían actitudes socialmente señaladas como correctas. La influencia de la música fue, por lo tanto, considerada beneficiosa y su cultivo altamente valorado; ante ello, no extrañan los términos en que el periódico *El Progreso* se refiere en sus páginas a la Escuela de Música de Santa Cecilia, primera institución de enseñanza musical de Medellín, entre los que aparece un concepto clave para entender la música como parte importante de los imaginarios de civilización y progreso: la *suavización de costumbres*.

Es innegable la benéfica influencia que la música ejerce en el desenvolvimiento de la cultura social, y en la suavización de las costumbres. Hay quien asegure que amansa las fieras, y desde este punto de vista la Escuela de Música puede prestar muy importantes servicios⁶².

⁶²s. n., "Escuela de Música", *El Progreso*, 9 de mayo de 1893, serie III, No. 53, p. 387.

La *suavización de costumbres* implicaba no sólo el gusto por lo bello, también una sensibilidad en el comportamiento, el cultivo del *buen tono*⁶³, la obediencia a la autoridad y la ley, por lo que era uno de los más importantes objetivos que se pretendía lograr con la música; y por ello, enseñar el arte de Euterpe era recomendable, lo cual explica en parte por qué en 1888 se fundó la Escuela de Música de Santa Cecilia.

La idea de la música como un medio para la suavización de costumbres también ejerció una considerable influencia en otras ciudades colombianas, permitiendo que el arte de Euterpe fuera aceptada en diversas regiones del país como un importante medio para que las poblaciones urbanas salieran del “barbarismo y salvajismo”, es decir, se trataba a la música como un eficaz mecanismo para “culturizar y civilizar”, tal como puede apreciarse en el siguiente fragmento publicado en el periódico *La Armonía*, en Neiva, el 15 de septiembre de 1882:

Cansados estamos de saber i aún de ver que enormes y feroces puebladas de salvajes (sic), imposibles de domar, atentas a sus costumbres i carácter bárbaro, se han enternecido y por decirlo así, se han sentido doblegadas al influjo de conmovedora música⁶⁴.

Al “doblegar” a quienes se consideraban “salvajes y bárbaros”, la *suavización de costumbres* ligaba a la música con el imaginario de progreso espiritual⁶⁵, pues se consideraba a la misma como el medio idóneo para estimular comportamientos que eran apreciados como refinados, cultos y moralmente adecuados, en oposición a aquellos que se

⁶³ Como lo afirma en su texto Tulio Ospina, por *buen tono* se puede entender la “elegante sencillez” en el comportamiento de los individuos, que en su opinión, se derivaba de los códigos, reglas y normas propias de las sociedades “civilizadas” que, al ser obedecidas, se constituyen en muestra de un mayor nivel cultural y buen gusto. OSPINA VÁSQUEZ, Tulio, *Protocolo hispanoamericano de urbanidad y buen Tono*, 3ª ed., Medellín, Bedout, 1948, p. 3-6. Aunque la primera edición de esta obra data aproximadamente de 1919, se ha tomado como fuente porque el autor incluyó en ella sus propias experiencias, describiendo costumbres que le resultaban familiares y que se tomaban idealmente como “de uso necesario” para la fecha de la primera edición, correspondiendo así con prácticas que se introdujeron en la ciudad durante el período en estudio. Es necesario agregar que Tulio Ospina hacía parte de una de las familias más notables de Medellín; fue hermano e hijo de ex presidentes de Colombia y un respetado comerciante e ingeniero.

⁶⁴ CÁRDENAS, Pedro Simón, "Efectos de la música", *la Armonía*, 15 de septiembre de 1882, año I, serie I, No. 5, 1882, p. 1.

⁶⁵ Al respecto resulta necesario señalar que, como lo menciona Peter Burke, la expresión francesa *Les progrès de l'esprit humain* (los progresos del espíritu humano) era empleada por los franceses como Fontenelle, Voltaire, Estève y Montucla como un equivalente al término alemán de *Kultur*. BURKE, PETER, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 37-38. (La expresión entre paréntesis es del autor de la presente tesis).

definían bajo una connotación negativa como bárbaros y salvajes. Según esta perspectiva, no extraña que con frecuencia se opusiera la asistencia a conciertos, retretas y la práctica de la música en casa a las corridas de toros, las riñas de gallos y los juegos de azar.

Resulta pertinente observar cómo el concepto de “cultura” solo se asociaba a grupos poblacionales específicos dentro de la población de la ciudad; se trataba de aquellos que, gracias a su origen o educación, habían adquirido unas costumbres que eran asimiladas de modelos europeos, lo que refuerza lo dicho por Peter Burke en su texto *Formas de historia cultural*: “En suma, cultura era [para algunos] algo que sólo tenían algunas sociedades, más exactamente, determinados grupos en algunas sociedades”⁶⁶.

Por lo tanto, la cruzada por la cultura y la civilización que involucró a la música y que se proponía desde la perspectiva de dichos sectores, no fue totalmente incluyente pues, si bien valoraba la difusión del arte y de la música en especial, como un medio para suavizar costumbres, por otro lado excluía y señalaba a quienes no se acomodaban a sus parámetros, prácticas y costumbres como bárbaros, atrasados y salvajes; en definitiva, un modelo de lo que se debía evitar, perseguir, censurar y eliminar.

La idea de la música, valorada como agente moderador de costumbres, estuvo asociada a la de asumirla como actividad artística que enriquecía el tiempo de ocio, pues se consideraba que poseía un carácter creativo, propicio para el “sano esparcimiento”, con el cual se evitaba que quienes la practicaran o se interesaran por ella cayeran fácilmente en la vagancia o en vicios como el alcoholismo o en diversiones consideradas inapropiadas como las ya mencionadas anteriormente, que se tendían como peligrosas trampas ante quienes contarán con demasiado tiempo libre; al menos, así lo expresaban autores de la época: “La música suaviza las costumbres, eleva el carácter, y retrae a los jóvenes de los mil peligros que les tiende la ociosidad”⁶⁷.

En 1892, en la Escuela de Música de Santa Cecilia, el dirigente liberal Rafael Uribe Uribe pronunció un discurso en el cual recalcaba el papel de la música como agente moderador de

⁶⁶ ibíd., p. 233.

⁶⁷ s. n., "Variedades", *La Voz de Antioquia*, 3 de mayo de 1888, época III, serie III, No. 30, p. 238.

comportamientos con efectos moralmente deseables, incluso entre aquéllos menos dotados y educados:

¿Quién no sabe que el medio más eficaz que halló la antigüedad para grabar en el espíritu de los hombres preceptos de la moral, de legislación y de patriotismo fue el uso de la música?, ¿quién ignora que esa lengua universal, cuya magia y dulzura alcanzan a comprender hasta los menos bien dotados, es reguladora de las costumbres? Las impresiones que produce, amortiguan en los individuos las inclinaciones más bajas y sensuales y sega el impulso de pasiones feroces o groseras; penetrando el espíritu por el puro y suave hechizo de que lo rodea la ejecución de una hermosa obra musical, da tregua a sus preocupaciones y cálculos, calma su actividad, modera el desorden de sus movimientos y cae en una especie de delicioso estupor, que hace cesar a los padecimientos morales y aún a veces a los físicos⁶⁸.

Esta posición frente a la música estuvo mediada por ideologías políticas, religiosas y morales; es necesario señalar, que tanto liberales como conservadores reconocían en la música un mecanismo que, enfocado correctamente, permitía la moderación, el sano esparcimiento y regulaba conductas, aunque estos últimos consideraban que a ella debían sumarse otros mecanismos de control de tipo legal y moral, pues la música por sí sola no bastaba e, incluso, podía incitar a la sensualidad y la lascivia; dichos mecanismos de control complementarios debían estar mediados por instituciones como la Iglesia o el Estado, de lo cual da muestra la réplica al discurso de Uribe Uribe, publicada en 1892⁶⁹:

Su error consiste en creer que la música sola es “reguladora de costumbres; y que las impresiones que produce amortiguan en los individuos las inclinaciones bajas y sensuales y serena el impulso de pasiones feroces o groseras”. Son muy pocos los Saúles que se aplacan con la sola música; algo más indómita es esta fiera humana, y no con musiquitas sino con freno recio se le ataja.⁷⁰

De hecho, era respecto a los bailes en donde ambas posturas frente a la música entraban en conflicto; por un lado, estaba la postura de sectores sociales conservadores, que era compartida por la Iglesia, en la cual se consideraba la música como medio para el cultivo de la sensualidad y los denominados bajos instintos; un claro ejemplo de dicha posición se

⁶⁸ URIBE URIBE, Rafael, *Discurso pronunciado en el concierto público en la Escuela de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta El Espectador, 1892, pp. 13-14. Apartes del discurso fueron publicados en la *Revista Musical*, aunque con omisión del contenido político.

⁶⁹ DE JESÚS, Juan (pseudónimo), *Réplica al discurso de Rafael Uribe Uribe pronunciado en la Escuela de Música Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta El Esfuerzo, 1892.

⁷⁰ *ibíd.*, p. 19.

encuentra de nuevo en un fragmento de la respuesta al discurso de Uribe Uribe, quien había censurado la austeridad y mojigatería de ciertas comunidades religiosas, por considerarlas muestra de actitudes poco progresistas:

Usted doctor, que tiene corazón generoso ¿cree esto más digno de censura y menos encomio que andarse por teatros y salones, con las carnes desnudas y excitando liviandades?⁷¹

Incluso, es posible observar que esta percepción con respecto a los bailes estaba presente en la literatura de la época, que circuló junto con la música en las publicaciones periódicas:

El baile blanco fue para los dos una locura, una explosión de delirios vehementes y promesas mudas. Allí en la embriaguez de los perfumes, á los acordes de la música y entre las voluptuosidades de la danza la estrechó contra él y le dijo tantas cosas.⁷²

Por el contrario, para otros sectores de la población, los bailes eran un espacio importante de socialización, especialmente para jóvenes de ambos sexos quienes, gracias a ellos, entraban en contacto entre sí en un ambiente generado en torno a la música que se consideraba festivo, culto y civilizado; por lo tanto, no sorprende observar cómo se quejaba un cronista de la época⁷³, por la ausencia de dichos eventos durante los años posteriores a la guerra civil de 1854:

A fines de 1855 volvimos a residir a nuestra querida Medellín, y a la alegría más grande porque aportábamos todas las ilusiones y esperanzas que las famosas fiestas de febrero del 52 nos habían hecho concebir al respecto de la cultura y la sociabilidad.

Pero el desengaño fue terrible, porque hallamos más acentuado el frío egoísmo y la sociedad andando en camino de retroceso. No se veía una reunión que diera muestra de civilidad y en la cual los dos sexos tuvieran un cortés trato, que los condujera a la cultura de las maneras [...] ⁷⁴

⁷¹ ibíd., p.13.

⁷²VÉLEZ, Lucrecio, "Idilio", *Alpha*, 1909, año 4, No. 37, p. 29.

⁷³ Se trata de Eladio Gónima Chorem, un importante testigo de la vida en Medellín durante gran parte del siglo XIX, cuyos apuntes y crónicas circularon en varios periódicos y revistas de la ciudad, entre las cuales se destaca *La Miscelánea*, una de las más reconocidas revistas literarias de la época; en dicha revista se publicó *Vejece*, que junto con sus *Apuntes para la historia del teatro de Medellín*, hace parte central de la producción de este autor. El texto se tomó de una obra que originalmente circuló en 1909, impresa por la imprenta de San Antonio y que posteriormente fue reeditado.

⁷⁴GÓNIMA CHOREM, Eladio, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, reimpresión, Medellín, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2009, p. 221.

Sin querer ahondar más en el tema de los bailes, que será abordado de una manera más amplia en el capítulo II, es necesario recalcar el papel que la música jugaba en ellos y la posición ambivalente que ello implicaba frente a la misma; por un lado, la música fue relacionada con la corporeidad a través de la danza y el baile, los que, al ser considerados sensuales, llevaron a que los bailes fuesen tomados como espacios polémicos y conflictivos. Por otro lado, la sensualidad era sublimada gracias a la música misma; de hecho, es alrededor de ella como se validaron los bailes, conciertos, retretas y tertulias como espacios de socialización que propiciaban entornos moralmente aceptables:

De acuerdo con el progresista señor D. Gabriel Echeverri y el entusiasta D. Víctor Gómez, organizó dominicalmente [Eduard Gregory, músico inglés llegado a Medellín en 1837] unos pequeños conciertos que tenían lugar indistintamente en las casas de los señores Echeverri y Gómez, adonde eran invitados jóvenes de ambos sexos que no hacían parte de la filarmónica, y allí se pasaban ratos deliciosos picoteando de lo lindo [...]⁷⁵

Este conflicto entre música y corporeidad, que se manifestaba especialmente a través de los bailes, no se dio en otros espacios como el teatro o la retreta, en los que la música está descorporeizada, y por ende, fue considerada un arte para solaz y goce del espíritu.

Como se mencionó anteriormente, existió una estrecha relación entre los conceptos de progreso y civilización, que se expresaba a través de las reuniones y espacios en que se hacía música. La música, su práctica, difusión y enseñanza estaban ligadas a ambos conceptos; así, quienes cultivaban la música desde la interpretación, la composición y la enseñanza fueron considerados, a la par que cultos, partidarios del progreso y civilizados, como sucedió con los mencionados señores Echeverri y Gómez quienes, en 1837, organizaban en sus casas las reuniones anteriormente citadas, las primeras de este tipo realizadas en la ciudad de las cuales se tiene una referencia clara. Esta relación entre música y progreso siguió vigente por varios años, y aún resultaba evidente en 1892, cuando Rafael Uribe Uribe, en su discurso se refería a la Escuela de Música de Santa Cecilia como una “obra pública importante por el aspecto de embellecimiento y progreso de la ciudad”⁷⁶.

⁷⁵ *ibíd.*, p. 94; el comentario entre paréntesis rectangulares es del autor de la presente tesis.

⁷⁶ URIBE URIBE, *Discurso pronunciado en el concierto público en la Escuela de Santa Cecilia*, p. 5.

Al ser asumida la educación musical como un medio para “civilizar y culturizar”, también se pretendió moldear comportamientos adecuados para la vida en entornos urbanos a través de ella, lo que afectó la forma en que se definió en la ciudad el ejercicio de la música como un oficio. Instituciones como La Escuela de Música de Santa Cecilia establecieron criterios para definir límites y normas de comportamiento, que buscaban servir como modelo de la imagen del músico, puesto que se esperaba que fuese capaz de desenvolverse correctamente en entornos como los salones y teatros, que fueron producto de la vida urbana; esta actitud se percibía, incluso, en las condiciones de admisión a la institución, que se plasmaron en el artículo cuatro del primer capítulo de su reglamento general:

Art. 4. Para ser alumno de la Escuela se requieren las siguientes condiciones: 1°. Que la conducta sea buena; 2°. Que sepa leer y escribir y tenga nociones de aritmética, gramática y ortografía; 3°. Que tenga disposiciones para la música, 4°. Que no sea menor de doce años; 5° Que sea admitido por el Consejo en votación nominal y por la mayoría de sus miembros y 6° Que se someta a todo lo expuesto en este reglamento.⁷⁷

Las condiciones para ser admitido en la Escuela de Santa Cecilia demuestran que el perfil de músico que ella deseaba formar, correspondía al de “hombre o mujer culto y educado”; por ello se exigían nociones sobre aritmética, ortografía y gramática, además de ser alfabeto; ello implicaba que sólo podían aspirar ingresar a la Escuela quienes tuvieran un cierto grado de formación académica, lo que excluía sectores marginales de la población de la ciudad.

En cuanto a la edad de admisión, es necesario agregar que fue reducida a los ocho años en 1897⁷⁸; ello obligó a que la Escuela redujera sus exigencias de conocimientos generales al alfabetismo y la gramática. Como puede observarse, los códigos de comportamiento que se esperaban y buscaban en los alumnos estaban en completa armonía con algunos de los expuestos en los manuales de urbanidad⁷⁹, como el de la francesa Condesa de Tramm, el

⁷⁷ Escuela de Música de Santa Cecilia, Consejo Directivo, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta El Esfuerzo, 1893, p. 3.

⁷⁸ Escuela de Música de Santa Cecilia, Consejo Directivo, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta del Departamento, 1897.

⁷⁹ Como lo señala Jorge Orlando Melo González, la presencia de manuales de urbanidad, códigos de conducta y guías para el comportamiento obedeció a la necesidad de una “coordinación mutua, el establecimiento de códigos comunes de conducta, la previsibilidad de la respuesta del otro” en entornos urbanos, que tuvo sus orígenes en el Renacimiento; su difusión en la Medellín de entonces es una clara muestra de una población

del venezolano Manuel Antonio Carreño, o el del colombiano Tulio Ospina Vásquez, que fueron bastante populares en Medellín hasta bien entrado el siglo XX; la difusión de estas normas de comportamiento se realizó incluso por medio de revistas; por ejemplo, *La Mujer*, reconocida publicación capitalina enfocada al público femenino y dirigida por Soledad Acosta de Samper, incluyó una sección con consejos sobre normas de etiqueta y buenos modales, necesarios para ser considerada “una dama de buen tono”⁸⁰.

Para constatar la coincidencia entre los lineamientos de la Escuela y los manuales de urbanidad, basta con acudir nuevamente al reglamento general de 1893, en el que, en la lista de prohibiciones a los alumnos, aparece una clara, bajo pena de expulsión, de “Asistir a lugares sospechosos o de mala reputación como tabernas, casa de juego, etc. y ejercer en ellos su profesión artística”⁸¹; al lado de este veto, aparecen otras faltas que se sancionaban, como la inasistencia a clase, el uso de instrumentos de otros estudiantes sin autorización, o hacer indicaciones a sus compañeros sin autorización del profesor, entre otras.

Por lo tanto, al igual que en el caso de la educación en general, la enseñanza de la música estaba en la línea del *moralizar e instruir*; en la Escuela de Santa Cecilia se formaban músicos, pero también se buscaba educar “ciudadanos”; de hecho, los alumnos eran probados por un período de dos meses, en el que debían demostrar “disposiciones necesarias para continuar con sus estudios y buena disciplina”⁸²; quienes no se ajustaron a la norma fueron sancionados y eventualmente expulsados, tal como ocurrió en 1890:

Desde el mes de marzo se clausuró la clase de instrumentos de embocadura, porque los alumnos de ella que fueron becados, eran de mala educación e indisciplinados, y por

que ya empieza a pensarse como ciudad y, por lo tanto, “El auge de los manuales impresos de cívica, cortesía, urbanidad, etiqueta, buenas maneras, buena conducta o buen tono, desde su aparición en el renacimiento europeo hasta los *best sellers* de nuestros días, es una señal de la necesidad creciente, a medida que aumenta la vida urbana y con ello el contacto entre grupos de personas más amplios, de generalizar unas normas ritualizadas y previsibles de conducta a toda la sociedad”. MELO GONZÁLEZ, Medellín: 1880-1930: los tres hilos de la modernización, pp. 2 y 3.

⁸⁰ Esta sección, publicada con el nombre de “Algunos consejos a las señoritas”, circuló en la revista a partir de agosto de 1880.

⁸¹ Escuela de Música de Santa Cecilia, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia.*, p. 12.

⁸² Escuela de Música de Santa Cecilia, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, p. 4; este acontecimiento ya había sido señalado anteriormente por Fernando Gil. GIL ARAQUE, Fernando, *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 135.

consiguiente, no podían corresponder dignamente a la educación artística que gratuitamente se les brindó en la Escuela [...]⁸³

Si se tienen en cuenta los requisitos que debían cumplir quienes deseaban ingresar a la Escuela de Música de Santa Cecilia para realizar sus estudios por tres años, y si se considera, además, que el costo de la mensualidad no estaba al alcance de todos los bolsillos⁸⁴, podría afirmarse que, al menos en apariencia, existía una contradicción entre el objetivo que desde sus inicios se había trazado la institución, que aún se observa en sus reglamentos de 1893 y 1897, de “propagar y facilitar en cuanto sea posible el estudio de este arte [la música]”, y la realidad que los elevados costos y los requisitos de admisión implicaban.

Sin embargo, aunque la Escuela tenía alumnos contribuyentes, es necesario tener en cuenta que, en la búsqueda de una mayor cobertura, otorgó a algunos de sus estudiantes becas parciales y totales, lo cual abrió sus puertas a quienes no pudieran costearse el valor total de la mensualidad, impactando de forma negativa sus siempre menguadas arcas, que nunca durante su existencia contaron con suficiente apoyo gubernamental, situación que se agudizó después de su reapertura en 1904 cuando, luego de un receso de casi cinco años en sus actividades debido a la Guerra de los Mil Días, el gobernador “decretó la apertura de la Escuela sin tener fondos para ello”⁸⁵, lo que condujo a una profunda crisis financiera de la institución, que finalmente llevó a cerrarla definitivamente por problemas financieros en 1910.

El escaso apoyo gubernamental a la Escuela fue objeto de diversas polémicas durante toda la vida de la institución; por ejemplo, en 1894, cuando en la Asamblea Departamental se plateó reducir la suma del apoyo financiero que el Departamento asignaba a la Escuela con

⁸³ Antioquia, Biblioteca Virtual de, *Escuela de Música de Santa Cecilia: Documentos relativos a su fundación en 1888 hasta 1890*, Medellín., consultado el 10 de noviembre de 2010

⁸⁴ Para saber cuál era el costo que debían cubrir los alumnos para pagar sus estudios, basta con saber que en 1897 los alumnos debían pagar una fianza de cien pesos al año, cuatro pesos por derechos de matrícula, otros cuatro que se debían pagar por mensualidad anticipada para las clases de instrumento y dos con cincuenta para cubrir la mensualidad de Teoría y Solfeo, lo cual da un promedio de ciento cincuenta y seis pesos por los meses activos del año de estudios, que realmente duraba cerca de ocho meses si descontamos las vacaciones; cada mensualidad ascendía a diecinueve pesos con cincuenta centavos.

Escuela de Música de Santa Cecilia, *Reglamento General de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, pp. 14 - 15.

⁸⁵ s. n, “Música”, *La Organización*, 19 de enero de 1904, serie 1, No. 1, año 10, 1904, p. 2.

la finalidad de “procurar alguna economía en los gastos públicos”, el periódico *La Correspondencia* publicó una nota en que hacía un férrea defensa de la institución y solicitaba que no se tomara tal medida:

Sería deplorable, aunque la medida tienda á procurar alguna economía a los gastos públicos, que la Escuela tuviera que cerrarse por falta de los recursos que le da el Gobierno. Lo ahorrado por este medio sería relativamente insignificante, mientras que la muerte del establecimiento le daría un golpe bastante rudo á nuestra naciente cultura artística⁸⁶.

Resulta interesante señalar que uno de los argumentos esgrimidos para la defensa de la Escuela, nos ofrece una idea del impacto de dicha institución en la práctica musical de la ciudad. A pesar de haber sido fundada apenas seis años atrás, la Escuela contaba con una orquesta que realizaba regularmente conciertos –probablemente un conjunto de salón más que una verdadera orquesta– y sus estudiantes y docentes hacían parte de los conjuntos que acompañaban actividades públicas, bailes, ceremonias religiosas y eventos sociales:

La Escuela está dando ya buenos frutos, y mejores y más numerosos los producirá pronto si se persevera en ayudarla. En la aplaudida orquesta que al presente toca en el teatro, oye con agrado el público a varios alumnos de la Escuela de Santa Cecilia, y el establecimiento coopera eficazmente, con el concurso de su estudioso personal, á casi todas las fiestas musicales que se celebran en Medellín⁸⁷.

Como puede desprenderse del anterior texto, los músicos que se estaban formando en la Escuela, desempeñaban su oficio por igual en los teatros, iglesias y salones, algo que resulta de suma importancia para considerar el impacto que la música que se hacía en cualquiera de estos espacios podía tener en los otros, pues en la praxis de su oficio resultaba probable que los músicos introdujeran elementos estéticos de un entorno en otro. Este tránsito entre tales diversos espacios, que será tratado con mayor profundidad en el capítulo II, también se dio en otros lugares de América Latina, como Cuba:

El tránsito realizado por el *concierto* del marco de la *feria* –en sus variados significados en Cuba– hasta el *salón*, trajo como consecuencia la presencia en ambos

⁸⁶ s. n., “Escuela de Música”, *La Correspondencia*, 6 de junio de, 1894, p. 175.

⁸⁷ *ibíd.*

lugares de músicos que tocaban tanto en las orquestas de bailes populares como en los bailes de salón y en los conjuntos de concierto⁸⁸.

Sin embargo, resulta pertinente señalar que la música que buscaba “propagar” la Escuela de Santa Cecilia estaba asociada al alfabetismo musical, que dirigió el centro de atención, del repertorio que se enseñaba de conformidad con el canon europeo, de carácter tonal y cercano, al lenguaje de la música que se interpretaba en el salón, la retreta, la iglesia y el teatro (donde predominaban la ópera y la zarzuela); por lo que resulta natural que, en su pensum, figuraran teoría y solfeo como materias, con lo cual se excluyeron de los incipientes procesos de enseñanza institucionalizada de la música, de una manera sistemática, repertorios asociados a la música de tradición oral, como se podrá observar de manera más amplia en el capítulo III.

A pesar de que la Escuela de Santa Cecilia no logró una cobertura de masas y que, para acceder a ella debían cumplirse diversos requisitos, la entidad llevó a cabo una importante labor al ser la primera institución formal de enseñanza de la música en la ciudad. En ella, se educó un grupo significativo de músicos y melómanos que luego ejercieron su oficio en otros espacios; además, realizó una importante trabajo de difusión que incluyó conciertos y conferencias sobre música, cuyo impacto fue significativo para la práctica musical en Medellín, pues llevaban el arte de Euterpe a un público que, si bien, en general, no poseía amplios conocimientos sobre la música, podría disfrutar de la misma y beneficiarse de sus efectos positivos, lo que a la larga condujo al goce de la música a partir de la *experiencia estética*.

De hecho, la idea de una *experiencia estética* que la audición atenta de la música generaba en el espectador, se sustentaba en que quien la disfrutaba, admiraba la belleza que ella ofrecía. Esta es la clave para entender la opinión de la época, gracias a la cual la música fue tomada como un arte que suavizaba costumbres al regocijar el espíritu; además, contaba con la ventaja de hacerlo a un público que, en opinión de algunos personajes de la época,

⁸⁸ CASANOVA, Ana, "La música de salón en el siglo XIX en Cuba: Un Panorama", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 190. (Cursivas en el original).

podía ser incluso más amplio que el de otras artes, asociándose nuevamente la música con el imaginario de progreso:

[...] La admiración de lo bello en la literatura y en las artes plásticas será siempre culto exclusivo de una minoría privilegiada, mientras que la música es el goce de las multitudes; ella pone al alcance de todos hasta las más ínfimas emociones generosas y nobles que hacen pensar, que abren horizontes de paz, que distienden los nervios crispados por la lucha y las fatigas diarias, que aplican suave bálsamo sobre los corazones de los martirizados y crean una religión común entre los hombres⁸⁹.

En la anterior cita, Rafael Uribe Uribe afirmaba que la música, en oposición a las otras artes, podía alcanzar un mayor número de personas; por lo tanto, sus efectos moralmente correctos repercutían, no sólo en los grupos reducidos conformados por las clases distinguidas de la ciudad; lo interesante de ello es que, al menos para Uribe Uribe, la música parecía ser un arte más democrática e incluyente, en tanto podían acceder a sus beneficios incluso aquellos marginados por otras expresiones artísticas.

Pudiera parecernos que la visión de Uribe Uribe de la música como un arte más democrática e incluyente es una postura que riñe con la de la música pensada para espacios privados e interpretada en los mismos, que remite a la música de salón, la que, como señala Ellie Anne Duque Hyman, puede entenderse por “aquella que fue escrita con fines de entretención y para ser interpretada en los salones de las casas”, aunque ello no implicó que no se hiciera en salas de conciertos; también se caracteriza por “ser predominantes en ella las miniaturas formales en las que predominan las formas binarias, ternarias y de múltiples secciones repetidas y era interpretada por conjuntos en los que el piano tenía un papel central”.⁹⁰ Dicho repertorio es el que predomina en las publicaciones periódicas y tanto su composición como ejecución interpretativa, implicaron un nivel de formación musical al cual no todos tenían –y todavía hoy no tienen– acceso.

Sin embargo, gracias a las crónicas, críticas y comentarios presentes en las publicaciones periódicas, se sabe que no todos los espacios para el goce de la música eran de carácter privado o para grupos restringidos; existieron, al menos tres espacios en los cuales la

⁸⁹ URIBE URIBE, *Discurso pronunciado en el concierto público en la Escuela de Santa Cecilia*, pp. 33-34.

⁹⁰ DUQUE HYMAN, *El Granadino*, p. 15.

audición a era pública: el teatro, la iglesia y la retreta; especialmente esta última contaba con un público numeroso y de origen social diverso, por lo cual el impacto de la música era más amplio; de hecho, el valor que se le ha asignado ha permitido que la retreta sea una costumbre que aún hoy en día sigue viva, en parte gracias a las tradicionales retretas dominicales del Parque de Bolívar en la ciudad de Medellín, ubicado en el centro de ella. Estos espacios: el teatro, la iglesia y la retreta, serán abordados, junto con otros de carácter privado, como el salón y los bailes, en el capítulo II, pero reconocer su existencia ayuda a entender a qué se refería Uribe Uribe cuando hablaba de la música como “goce de las multitudes” y hacía alusión a los positivos efectos del arte de Euterpe.

1.3 LAS TERTULIAS Y CONFERENCIAS: ESPACIOS PARA LA SOCIALIZACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE LO INTELECTUAL.

Gracias a los avances en el campo de la educación y a la aparición de grupos con intereses intelectuales, literarios y artísticos en la ciudad, toma fuerza durante las últimas décadas del siglo XIX en Medellín el fenómeno de las tertulias.

Las tertulias eran reuniones de grupos de personas que compartían intereses comunes; en ellas se discutían opiniones, se proponían y debatían ideas; fueron importantes espacios para la socialización y el esparcimiento, y como tales, fueron altamente valorados. Tomar parte de una tertulia era signo de educación y también de civilización y cultura, pues para ello, más que el capital económico, contaba el intelectual, que se adquiría por medio de la educación, que permitía cultivar el propio talento, como lo indican autores de la época:

A raíz de la terminación de la guerra de 1885, y sin un factor conocido que a ello hubiera impulsado, la juventud estudiosa y de talento que habitaba en la capital, acometió con ahínco los trabajos literarios. De este noble anhelo por el engrandecimiento y la gloria personal, surgió la creación de algunas sociedades [...] ⁹¹

Como lo señala el anterior texto, Medellín gozó de una vida intelectual más activa entre 1885 y 1899, en parte, gracias a la relativa estabilidad económica, producto del período de paz que se vivió entre las guerras civiles la que, entre otras cosas, permitió la labor fecunda de las tertulias y el aumento considerable de la cantidad y calidad de las publicaciones

⁹¹ ANTOLÍNEZ, Manuel, "Palique", *La Miscelánea*, abril de 1896, año 2, No. 8, p. 286.

periódicas, que continuó con ciertas limitaciones durante el período correspondiente a la Guerra de los Mil Días (1899-1901). Durante los años inmediatamente posteriores al conflicto, la compleja situación política y económica de Antioquia y Colombia hizo que declinara la actividad de las publicaciones y las tertulias, que tendría que esperar por un período cercano a la década para renovar su antiguo ímpetu.

Según esta óptica, no resulta casual que las primeras partituras impresas en publicaciones periódicas de la ciudad aparecieran en 1886 y que este fenómeno continuara de forma intermitente hasta 1903, cuando cesa por un largo período de más de diez años.

La clara inclinación hacia lo intelectual y el reconocimiento del mérito individual obtenido por la erudición y los logros de tipo artístico y cultural, por encima de otros motivos, como la cuna o la capacidad económica, permitieron que, con frecuencia, las tertulias fueran espacios abiertos en los que se mezclaban individuos de diversas clases sociales, siempre y cuando contaran con el bagaje intelectual y cultural necesario para participar en ellas, aunque, dadas las condiciones de la educación en el departamento durante aquellos años, este grupo, abierto en apariencia, en la realidad se limitaba a personajes de las élites, además de comerciantes y artesanos instruidos a quienes María Luisa Restrepo señala como “clases medias”⁹², lo que implicó que con todo y sus limitaciones, ellas fueran un valioso espacio para el intercambio intelectual entre sectores de la sociedad que usualmente no entraban en contacto:

Estas tertulias estaban abiertas a las personas de diferentes clases sociales; sin embargo estaban compuestas, en su mayoría por gente que venía de las clases medias y se ganaba la vida de diversas maneras. En estos círculos poseer apellido o una cuantiosa fortuna no era sinónimo de reconocimiento o respeto, estos valores fueron sustituidos por la cultura, la erudición y la producción intelectual y artística individual⁹³.

Las discusiones en las tertulias abarcaban desde la política hasta las ciencias, pasando por la literatura y las artes, y se daban en un entorno que en ocasiones llegaba a ser bohemio; además, contaba con la asistencia de personajes de diversas edades y condiciones sociales,

⁹² RESTREPO ARANGO, María Luisa "En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época, 1900-1915", *Historia y Sociedad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005, No. 11, p. 115-132.

⁹³ *ibíd.*, p. 118.

todos ellos unidos por sus intereses intelectuales en torno a figuras claves que convocaban a dichas reuniones:

El doctor Benigno, así como sus compañeros el tuerto Echeverri y la mayor parte de los jóvenes escritores de entonces, tenían sus épocas, muy cortas por fortuna, en que el diablo alcohol entraba de lleno a dirigir sus operaciones. Era el cuartel general la cantina de Emigdio Muñoz en la esquina de Junín. Celebrábanse allí regias sesiones en que la literatura y la política colmaban el ambiente, y en que numeroso público era atraído por la fama de los contendores.⁹⁴

Por otro lado, los puntos de encuentro de las tertulias resultan tan diversos como la cantidad de las mismas; la lista incluía cantinas, cafés, boticas, librerías y viviendas particulares. Las tertulias eran una tradición que estaba ampliamente extendida por todo el departamento; de hecho, éstas eran un importante espacio de socialización desde años atrás y, para mediados del siglo XIX, incluso en entornos rurales, las reuniones y conversaciones al final de la jornada ya eran frecuentes y jugaban un papel importante en el roce social y la interacción entre individuos. Sin embargo, es probable que el carácter intelectual que adquirieron fuera el resultado de nuevas ideas, llegadas desde el exterior, especialmente desde Europa, a los incipientes entornos urbanos, en lo que, a los ojos del viajero belga Carlos Nauts, constituía una desaparición de antiguas costumbres en lugar de una mutación de las mismas:

Abejorral ofrece esta particularidad: que el estanco está situado en una calle; pero sí tiene en la plaza una iglesia medio edificada; y noté con sorpresa que sobre sus murallas, como á diez metros del suelo estaba sentada una partida de cachacos conversando de lo más alegremente!

Y se me ocurrió pensar entonces en lo cómico que fuera ver a los dandys de Medellín tertuliano por la tarde, de cubilete, sobre los muros de la Catedral en construcción frente al parque de Bolívar. Decididamente, las costumbres patriarcales van desapareciendo⁹⁵.

Uno de los factores aglutinantes más importantes de las tertulias eran las tendencias políticas. Luis Latorre Mendoza⁹⁶ menciona la botica de los Isazas, en donde se reunía la tertulia conservadora, fundada por Cipriano, Guillermo y Federico Isaza y Julián Escobar; la tertulia liberal lo hacía en la botica Peña hasta 1889, año de la muerte del médico

⁹⁴LATORRE MENDOZA, Luis, *Historia e historias de Medellín*, reimpresión, Medellín, Secretaría de Cultura, 1972., p. 278. La primera edición de esta obra circuló en 1934 por la Imprenta departamental.

⁹⁵NAUTS, Carlos, "A lomo de mula", *El Montañés*, enero de 1899, año 2, No. 14, p. 65.

⁹⁶LATORRE MENDOZA, *Historia e historias de Medellín*.

cartagenero Federico A. Peña; a ella asistían Clodomiro y Joaquín Castilla, Benjamín Palacio, Belisario Gutiérrez, Pedro Dimas Estrada y Benjamín Palacio, entre otros reconocidos liberales; esta tertulia fue retomada años más tarde por Ismael Peña, hijo de Federico, hasta su muerte en 1920; igualmente, existía otra tertulia liberal en el almacén de Ricardo Castro en la plaza principal.

Otra importante tertulia en la que participaban notables liberales era la presidida por Santiago Pérez Triana en su habitación en el Gran Hotel; a ella asistían: Rafael Uribe Uribe, Antonio José Restrepo, Fidel Cano, Juan de Dios Uribe y Jesús Rendón, entre otros.

Latorre también menciona una tertulia *mixta*, que se reunía en la oficina del abogado Manuel María Bonis, personaje capaz de congregar a plena luz del día reconocidos conservadores como Marceliano Vélez, Alejandro Mejía, Samuel Velilla y Juan de Dios Mejía, con liberales como Nicolás Mendoza o Leocadio Lotero⁹⁷.

El hecho de que en ellas se reunieran contertulios políticos otorgaba a algunas de las tertulias una importante influencia en la esfera pública, como lo señala Rafael Ortiz Arango:

En general todas estas tertulias eran centros políticos de los partidos, en la ciudad y se cuasi agrupaban partidariamente, de ellas salían los nombramientos para la gobernación, las alcaldías y los distintos cargos públicos o particulares de importancia.⁹⁸

Que las tertulias reunieran copartidarios políticos resulta apenas natural, especialmente en una ciudad en la que, como se verá más adelante, la censura y la mordaza estaban a la orden del día; las tertulias políticas eran, pues, espacios de discusión política entre copartidarios que no podían hacerlo abiertamente a través de medios escritos:

Esos años del 90 al 93 del siglo pasado –el XIX–, a pesar de haber sido aquellos años en que más amordazada se vio la prensa colombiana, tuvieron en Medellín un poderoso

⁹⁷ *ibíd.*, pp. 314-315.

⁹⁸ ORTIZ ARANGO, Rafael, *Estampas de Medellín antiguo*, Medellín, Fabrica de Licores de Antioquia, 1983, p. 21.

resurgimiento espiritual, no tanto por la imprenta, mas sí por el verbo de los hombres que por aquellos tiempos actuaban por acá⁹⁹

Sin embargo, es necesario matizar el comentario de Ortiz Arango; de hecho, no todas las tertulias tenían objetivos políticos, puesto que un grupo significativo de ellas reunía a sus integrantes más por intereses de corte intelectual ligados a la idea de progreso espiritual. Dentro de este último grupo, las tertulias literarias se destacaron por su impacto y las cualidades de las aspiraciones intelectuales de sus integrantes, que se vieron reflejadas en la producción literaria, labor que trascendió las barreras de lo político, como lo señala Jorge Alberto Naranjo Mesa:

La década de 1860-1870 ya estaba inmersa en el dinámico proceso de construcción de nuestra literatura iniciado en la anterior: proliferan los autores, fuesen poetas o narradores, aparecen revistas de gran calidad, se crea la Academia de Artes y Ciencias, y diversas tertulias literarias. Más allá de sus diferencias políticas e ideológicas, los autores saben aunar sus esfuerzos para contribuir a la tarea colectiva del enriquecimiento del acervo cultural¹⁰⁰.

Como espacios para la sociabilidad intelectual, las tertulias no se limitaron solamente a la simple discusión y planteamiento de ideas; la música, la literatura y las artes en general también hacían parte de las mismas, lo cual hizo que las tertulias encajaran en el imaginario colectivo, en que se creó una identidad como grupo a partir de espacios moralmente edificantes, en los que el gusto por lo bello tenía un cierto tinte utilitario del que se habló en la sección 1.1, pues en ellas era posible estrechar lazos de amistad, el sano esparcimiento y la adquisición de nuevas enseñanzas y conocimiento juzgados como positivos; por tal motivo, en casos notables, las tertulias terminaron siendo espacios de creación artística, especialmente literaria, regidos por códigos de comportamiento que apelaban a conceptos como la caballerosidad, la cultura y la educación:

En cuatro sesiones que se han realizado, hemos expandido el espíritu con ejemplares relaciones de amistad; de cada una de ellas hemos salido fortalecidos por la unión y tan llenos de complacencia que siempre se nos ha visto aguardar con anhelo la próxima reunión; en casi todas hemos hecho una lectura instructiva, para alimentar el espíritu con sanas enseñanzas, al mismo tiempo que para adiestrarnos en el arte difícilísimo de

⁹⁹ LATORRE MENDOZA, *Historia e historias de Medellín*, p. 315.

¹⁰⁰ NARANJO MESA, Jorge Alberto, " La literatura temprana en Antioquia", *Repertorio Histórico de La Academia Antioqueña de Historia*, 2005, Vol. 100, No. 9, p.144.

leer con propiedad; y en fin, en dos gratas festividades nos hemos encontrado y ¡ejemplo raro y honroso! Nos hemos ceñido a los más estrechos lindes de la decencia y la caballeridad¹⁰¹.

La música también hizo presencia en este tipo de reuniones, especialmente en aquellas realizadas en los hogares de las familias, en las que generalmente eran las mujeres quienes interpretaban algún instrumento musical y cantaban; en el caso de las familias más pudientes era el piano, en otros era la guitarra, variando también el repertorio según el entorno. Esta presencia femenina sólo era posible en este tipo de tertulias, dado que se realizaban en espacios privados como los salones de los hogares. En la literatura de la época, como el cuento *Blanca*, de Tomás Carrasquilla, encontramos referencias a este tipo de intervenciones musicales; en él, dos personajes femeninos, Ester y Mercedes, preparan y realizan una pequeña intervención familiar en una reunión con motivo del cumpleaños de su padre; resulta interesante observar que el repertorio mencionado por Carrasquilla incluye aires populares como el bambuco, pero también arias de ópera, lo cual ofrece una idea de la diversidad de repertorios que podían escucharse en este tipo de reuniones: “[...] Ester y Mercedes también querían obsequiar al venerable viejo, grande amigo de la música, con algún bambuco o con algún trozo selecto de ópera cantado a dúo”¹⁰².

Puede notarse que, estrechamente vinculada al fenómeno de las tertulias, estuvo la producción y circulación de las revistas literarias, especialmente a partir del momento en que algunas de ellas lograron desligarse de las ideologías políticas y fueron “cediendo espacio a las nuevas preocupaciones por la literatura, el arte y la cultura”¹⁰³.

Así, desde la publicación de la revista *Oasis* (1868-1869)¹⁰⁴, aparecieron tertulias vinculadas a la producción de revistas literarias, en las cuales no solo se hacía lectura de sus contenidos sino que también se estimulaba su producción. Existen varios casos representativos, de los que se mencionarán unos cuantos a continuación:

¹⁰¹ RESTREPO, Carlos E., "Memoria para ser leída en una sesión del casino literario", *La Miscelánea*, diciembre de 1888, año 3, No. 7, pp.191-199.

¹⁰² CARRASQUILLA, Tomás, "Blanca", *El Montañés*, noviembre de 1897, año 1, No. 2, p. 129.

¹⁰³ RESTREPO ARANGO, "En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época, 1900-1915", p. 120.

¹⁰⁴ *ibíd.*, p. 122.

El Casino Literario fue quizá la tertulia más influyente en la literatura de la época; sus integrantes hacían parte de familias distinguidas, de sectores intelectual y artísticamente activos, al igual que personajes políticamente influyentes: Enrique W. Fernández, Carlos E. Restrepo, Eugenio Prieto, Juan de D. Vásquez, Nicanor Restrepo, Rafael Giraldo, Carlos E. López, Juan de la C. Escobar, Camilo Villegas, J. P. Bernal, Sebastián Hoyos, Gonzalo Vidal, Enrique Ramírez, Teodomiro Isaza, Antonio José Uribe, Javier Vidal, Francisco de P. Rendón y Tomás Carrasquilla, éstos dos últimos, miembros honorarios por no tener residencia en la ciudad¹⁰⁵.

La importancia e impacto del *Casino Literario* en la literatura antioqueña es recalcada Jorge Alberto Naranjo Mesa cuando dice que “en una de sus sesiones el Casino debatió sobre la imposibilidad de hacer una “novela de alto vuelo en Medellín”¹⁰⁶, resultado de la cual Carlos E. Restrepo encarga una obra de tal tipo a Tomás Carrasquilla, quien, gracias a aquella discusión, escribe la primera gran novela creada en Antioquia, *Frutos de mi tierra*, que, en opinión del propio Naranjo, “marcó el punto de no retorno a los viejos cánones costumbristas y románticos”.

Muchos de los integrantes del *Casino Literario* continuaron reuniéndose una vez disuelto éste, en *la Tertulia Literaria*, entre ellos, Gonzalo Vidal, uno de los personajes más influyentes en la vida musical de Medellín en aquellos años:

Aun cuando el Casino Literario dejó de existir como cuerpo colegiado, muchos de sus socios, la mayoría de ellos, no han dado de mano a los trabajos del pensamiento; pues no pocos, acompañados por literatos más viejos, fundaron hace algún tiempo la sociedad denominada La Tertulia Literaria, sociedad sin reglamento, sin presidente, sin parlamentarismo, con mucho amor al arte y a las glorias patrias y de que hacen parte el venerable Dr. Manuel Uribe Ángel y los ya renombrados literatos Camilo Botero Guerra (D. Juan del Martillo), Dr. Eduardo Zuleta, Carlos E. Restrepo, José María Escobar, Lucrecio Vélez (Gaspar Chaverra), Juan D. Vásquez (E. Fuentes), Rafael Giraldo y Viana, Carlos E. López (Luis Ángel), José J. Hoyos, Gonzalo Vidal y algunos otros¹⁰⁷.

¹⁰⁵ANTOLÍNEZ, "Palique".

¹⁰⁶NARANJO MESA, "La literatura temprana en Antioquia".

¹⁰⁷ANTOLÍNEZ, "Palique", p. 297.

Al igual que otras tertulias, la *Tertulia Literaria* estaba constituida como una sociedad entre iguales, donde la presencia de figuras claves de la vida intelectual del momento servía de factor aglutinante para sus integrantes, cuyos intereses comunes guiaban los rumbos que las conversaciones y discusiones tomaban, además del carácter de la producción intelectual de ellas, que se plasmó a través de escritos y publicaciones.

Otra importante tertulia de Medellín fue *El Liceo Antioqueño*¹⁰⁸, un grupo de jóvenes intelectuales que había tenido su propio medio de divulgación con el mismo nombre, labor que posteriormente asumió *La Miscelánea*, una de las revistas literarias más significativas del período en estudio, fundada tiempo atrás por Juan José Molina. A partir del número 13, y hasta que su dirección fue retomada por Manuel José Molina, dicha publicación circuló como órgano del *Liceo Antioqueño*; se imprimía y editaba en la Imprenta del Departamento que dirigía Lino Ricardo Ospina (1837-1917).

Durante la primera época de dicha publicación, circuló como regalo a sus suscriptores un suplemento con la partitura del impromptu para piano *Rapelle-toi*, de Gonzalo Vidal, cuya portada puede observarse en la Imagen 6.

Gonzalo Vidal, Manuel José Molina y Lino Ospina fueron personajes importantes en la publicación de partituras y en la difusión de la música en Medellín; el primero se destacó como compositor, director, docente, intérprete y editor; el segundo, como director de revistas y editor musical; y el tercero, como impresor y gestor cultural, cuya importante labor abarcó desde la creación de un teatro de variedades hasta la representación de compañías de ópera que vinieron a la ciudad¹⁰⁹; la actividad desarrollada por Lino Ospina incluyó la creación de compañías teatrales, especialmente, la Compañía Infantil de Zarzuela¹¹⁰, que fuera semillero de artistas como Gonzalo Vidal o la cantante Cleofe Rivera.

¹⁰⁸ ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*, p. 119.

¹⁰⁹ PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *La ópera en Colombia*, Bogotá, Bavaria, 1979, p. 43.

¹¹⁰ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, pp. 67-69.



Imagen 6. Portada de la obra *Rappelle-toi*, impromptu para piano de Gonzalo Vidal Pacheco (1888).
 Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
 Fotografía del autor.

La Bohemia Alegre fue una tertulia que se reunió en el café La Bastilla; estuvo conformada por un grupo de jóvenes que publicó varios números de una revista literaria con el mismo nombre, entre 1895 y 1897, en la imprenta de El Espectador. Esta interesante tertulia fue una abanderada del modernismo literario en Medellín, que fue considerado decadente por algunos de sus contradictores; sus intereses, gustos e influencias están claramente plasmados en el inicio de su publicación: “Amantes de las escuelas literarias *fin de siècle*, y con tendencias nobles a engrandecer el arte, postergado y abatido, proclaman hoy la necesidad absoluta de descubrir al público, sus intimidades artísticas [...]”¹¹¹

Entre quienes publicaron en *Bohemia Alegre*, puede mencionarse a Saturnino Restrepo, Antonio José Montoya, José Velásquez García, Jesús Ferrer, Tomás y Emilio Quevedo Álvarez y Federico Carlos Henao.

¹¹¹ FERRER, Jesús, "Inicial", *Bohemia Alegre*, octubre de 1895, año 1, No. 1, p. 1.

Las tertulias eran consideradas espacios idóneos para el intercambio de ideas entre reconocidos intelectuales y artistas de la época; los miembros más jóvenes que asistían a ellas, escuchaban y participaban de las mismas, y entraban en contacto con los miembros mayores de dichos grupos, quienes generalmente eran los que los acogían e invitaban a que participaran de las reuniones, al involucrarlos en el intercambio de ideas y la confianza. Por ello, puede afirmarse que las tertulias cumplieron una importante labor, al ser espacios en los que era posible que entraran en contacto, no solo personas de diversos grupos sociales, sino también de edades diferentes; a ello se suman las posibilidades de intercambio intelectual que las tertulias ofrecían y que promovieron la creación artística y la formación de jóvenes, lo que dio origen a entornos que enriquecieron y ampliaron el ambiente académico de la ciudad:

Las tertulias literarias jugaron entonces un papel determinante en el desarrollo de la vida intelectual y cultural de Medellín pues, en un momento en que el ambiente académico era casi nulo en la ciudad, resultaban ser los espacios más adecuados para fomentar la formación y producción intelectual y artística¹¹².

Una característica muy importante de las tertulias en Medellín es que, cuando se realizaban en espacios considerados “públicos”, como cafés, oficinas y locales comerciales, eran predominantemente masculinas; la presencia activa de las mujeres en ellas resulta más que excepcional, lo que no era extraño, dado el matiz bohemio de las reuniones y que con poca frecuencia, se realizaban en cantinas y cafés.

Resulta probable que la música que se escuchara en las tertulias realizadas en los cafés y cantinas de Medellín tuviera un carácter diferente de la escuchada en aquellas realizadas en clubes y salones de casas, pues los diversos orígenes sociales de los participantes en ellas facilitaban que el repertorio que se interpretaba contara con un carácter más “popular”, incluyendo aires como el pasillo, el bambuco, e incluso rimas y trovas improvisadas, que permitieron un contacto de los sectores distinguidos con estas músicas. Fenómeno similar también se dio en otros lugares de América Latina, como Chile:

¹¹² RESTREPO ARANGO, "En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época, 1900-1915", p. 120.

Si bien el salón aristocrático se vaya afirmando cada día más, a lo largo del siglo XIX, el estilo europeo, la música y los bailes criollos no quedarán totalmente marginados de la vida de este sector social. Dos factores se encargarán de llenar los oídos con los cantos populares; el primero será la existencia de locales públicos frecuentados por distintas clase sociales y el segundo la relación vital que mantenía la clase pudiente, sobre todo los terratenientes, con la realidad provincial o campesina¹¹³.

Esa *relación vital* entre la clase pudiente y los entornos rurales, a la cual se refieren Jorge Martínez Ulloa y Tiziana Palmiero, también se dio en Medellín pues, con frecuencia, los comerciantes acaudalados, políticos y demás personas de familias prestantes contaban con fincas de recreo y haciendas –especialmente cafeteras y ganaderas– en zonas rurales diseminadas por todo el departamento y, ocasionalmente, fuera de él. Un claro testimonio de este contacto de sectores pudientes con músicas populares de carácter rural puede encontrarse en el discurso de Rafael Uribe Uribe pronunciado en 1892 en la Escuela de Santa Cecilia:

Me despierta agradablemente la serenata que tocan ó cantan en la esquina; me llaman extraordinariamente la atención el aire popular ó las trovas que entonan los campesinos agricultores al son de la herramienta [...]¹¹⁴

Las conferencias eran otro tipo de espacios que guardaban alguna relación con las tertulias. Se dictaban con diversos motivos, como graduaciones, finalizaciones de ciclos escolares, celebraciones en honor a un personaje distinguido, o por la simple intención de realizar una convocatoria, para que los socios de clubes y habitantes de la ciudad, especialmente los más distinguidos, se reunieran para ampliar su bagaje intelectual; es precisamente debido a su enfoque intelectual y de promoción del conocimiento como se constata que las conferencias y las tertulias poseen características comunes.

Este tipo de reuniones se adoptó como mecanismo para “ilustrar y educar”, lo cual implicaba que los conferencistas seleccionados para realizarlas eran reconocidos en la ciudad como personas que dominaban ampliamente un tema o, al menos, como intelectuales influyentes; también, que se valoraban como espacios en los que por medio de

¹¹³ MARTÍNEZ ULLOA, Jorge y PALMIERO, Tiziana "El salón decimonónico como núcleo generador de la música de arte chilena: el salón de Isidora Zegerz.", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. II, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 715.

¹¹⁴ URIBE URIBE, Rafael, *Discurso pronunciado en el concierto público en la Escuela de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta El Espectador, 1892, p. 4.

las difusión del conocimiento se civilizaba y, por lo tanto, se consideraba que las conferencias aportaban al progreso de la ciudad y sus habitantes, como lo señalaba Gonzalo Vidal Pacheco al inicio de una conferencia dictada por él y organizada por la Escuela de Música de Santa Cecilia en 1897: “[...] El deseo de contribuir, siquiera en forma tosca y desaliñada, al progreso del arte entre nosotros, me obligan hoy a ocupar este puesto en que me han precedido con lucimiento los profesores Restrepo y Posada¹¹⁵”.

Por ello, las conferencias eran organizadas y realizadas por instituciones que se consideraban abanderadas de la academia y del progreso: la Universidad de Antioquia, la Sociedad de Mejoras Publicas, colegios, clubes y la Escuela de Música de Santa Cecilia, que realizó varias conferencias, incluidas en la tabla 3, en las que tomaron parte Rafael Uribe Uribe, Gonzalo Vidal Pacheco, Pablo Emilio Restrepo Uribe, Henrique Gaviria Isaza y Germán Posada Berrío.

Tabla 3: Conferencias sobre música publicadas en las revistas de la ciudad.

| Conferencia | Conferencista | Publicación y fecha |
|--|-----------------------------|--------------------------------------|
| Conferencias musicales I. | Pablo Emilio Restrepo Uribe | <i>El Repertorio</i> , marzo de 1897 |
| Conferencias musicales II: del fraseo musical aplicado al piano | Gonzalo Vidal Pacheco | <i>El Repertorio</i> , mayo de 1897 |
| Conferencia musical. | Henrique Gaviria Isaza | <i>La Miscelánea</i> , julio de 1887 |
| Conferencia dictada en la escuela de Santa Cecilia (originalmente: discurso) | Rafael Uribe Uribe | <i>Revista Musical</i> , 1901 |

Fuente: elaboración del autor.

Muchos textos de las conferencias fueron publicados en revistas o periódicos, y ocasionalmente lo eran en imprentas particulares; la Imagen 7 muestra la ilustración inicial de Melitón Rodríguez para la conferencia de Pablo Emilio Restrepo Uribe, que incluye un retrato del conferencista;¹¹⁶ el texto empleado por Restrepo y el de la charla de Gonzalo Vidal fueron publicados en *El Repertorio* y en *La Miscelánea*, revista en la cual también se publicó la conferencia dictada por Henrique Gaviria Isaza, que data de la época en que se

¹¹⁵VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Conferencias musicales: II. Del fraseo musical", *El Repertorio*, mayo de 1897, serie I, Nos. 10, 11 y 12, pp. 394-395.

¹¹⁶ RESTREPO URIBE, Pablo Emilio, "Conferencias musicales", *ibíd.*, marzo de 1897, serie I, No. 9, p. 291.

empezaba a gestar la Escuela como proyecto; por su parte, el texto del discurso de Rafael Uribe Uribe fue publicado en la imprenta de *El Espectador* –lógicamente de tendencia liberal– y, gracias a sus tintes políticos, generó una airada respuesta que fue publicada en la Imprenta el Comercio; de estas dos últimas publicaciones, se habló ya en la sección 2.2 del capítulo I.

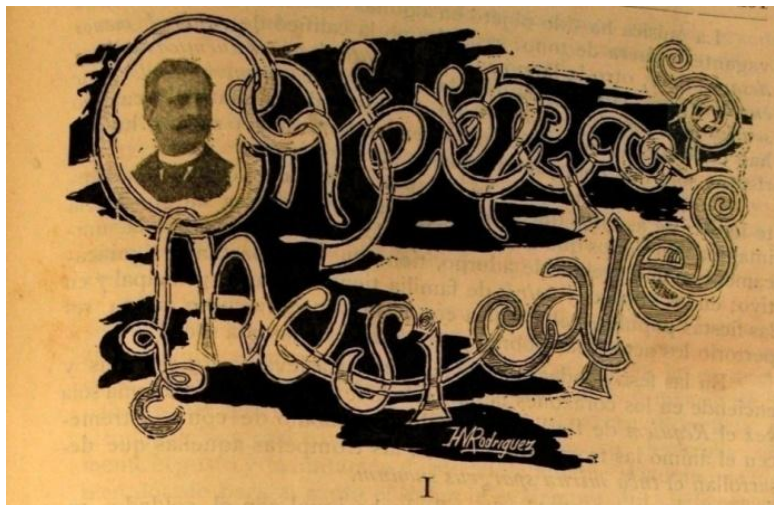


Imagen 7. Ilustración de Melitón Rodríguez para la publicación en *El Repertorio* (1897).

Fuente: archivo, sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

La publicación de las conferencias permite señalar dos cosas: la primera, que sus contenidos eran objeto de debate público; ellas no eran simples ejercicios pasivos a los cuales se acudía para escuchar a un conferencista, sino que los contenidos eran susceptibles de ser debatidos y comentados, especialmente si quien las dictaba tocaba de alguna manera temas políticos o morales. La segunda, que el público que asistía a las conferencias y participaba en las discusiones posteriores a ellas, era también el público que consumía las revistas; al difundir los contenidos de las conferencias, las publicaciones tomaban parte en la cruzada por la civilización y el progreso.

Una diferencia notable entre las conferencias y las tertulias era que a éstas acudía público femenino con mayor frecuencia y en número significativo; ello en, parte, se justifica por la actitud aparentemente pasiva que el público tenía durante la conferencia, pues las

discusiones y debates eran obviamente asuntos que se daban a posteriori. La participación de las damas era bienvenida, especialmente porque, adicionalmente, con su asistencia se mostraban como cultas y educadas; además, las conferencias eran realizadas en entornos académicos y lugares como los salones de los clubes y colegios, en los que la presencia de las damas no era mal vista.

1.4 LA CENSURA O LA MORDAZA COMO UNA SOMBRA CONSTANTE.

Aunque, aparentemente, los procesos educativos y la aparición de grupos con intereses intelectuales parecían estimular la creación y circulación de publicaciones periódicas, la verdad es que éstas fueron fuertemente controladas por el Estado y la Iglesia, lo cual no resulta extraño si se tiene en cuenta que, durante gran parte del siglo XIX, los periódicos y revistas jugaron un importante papel en la difusión de las ideas, las posturas y los gustos, influencia que no sólo abarcó lo artístico y lo estético pues, con frecuencia, se abordaron lo político y lo moral.

Aún considerando que el analfabetismo estaba ampliamente extendido, es necesario anotar que los sectores alfabetos incluían a miembros de las élites con capacidad de decisión y ejercicio del poder y, además, que existía la posibilidad de la lectura de cualquier tipo de publicación en público¹¹⁷. Ello permite entender, en parte, por qué los contenidos de las publicaciones eran frecuentemente debatidos en las tertulias y, no pocas veces, fueron fruto de dichos grupos intelectuales¹¹⁸, aunque ello no impedía que otras publicaciones se

¹¹⁷ Resulta pertinente señalar que para el concepto de élite el autor adopta la definición de Juan Camilo Escobar Villegas: la noción de “élite” remite a una minoría de la población que tiene ciertas capacidades de intervención sobre el conjunto social en el cual se mueve, conjunto que puede existir en una ciudad, una región, un país o en una entidad mayor. Las élites –preferimos el plural– no están necesariamente ligadas a la noción de riqueza, más bien al poder ideológico y cultural en la medida en que como minorías, están revestidas de reconocimiento ante un grupo mayoritario que les obedece voluntaria o involuntariamente. ESCOBAR VILLEGAS, *Progresar y civilizar: Imaginarios de identidad y élite intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830 -1920*, p. 49.

¹¹⁸ Ello se hace especialmente evidente en las revistas literarias; publicaciones como *El Repertorio*, *Lectura y Arte*, *La Miscelánea* o *Tertulia Alegre* estaban estrechamente ligadas a grupos de intelectuales y tertulias.

salieran de lo puramente intelectual y estuvieran estrechamente vinculadas a grupos políticos¹¹⁹.

Gracias a esto, las publicaciones periódicas nos ilustran claramente la activa y agitada vida política de la época; entre sus contenidos era frecuente encontrar comentarios a favor o en contra de las políticas del gobierno, sátiras y críticas entre los diversos bandos en pro y en contra de La Regeneración (1886-1899) y sus estrategias, especialmente en cuanto respecta a medidas económicas; de hecho, gracias a su beligerancia política, publicaciones liberales como *El Espectador*, *La Disciplina* y *El Deber* fueron censuradas por el Gobierno o por la Iglesia, institución que ejercía poder de veto ante sus feligreses, tildando de “inmorales” algunas publicaciones y prohibiendo expresamente su lectura; curiosamente, la censura también se dio con publicaciones que apoyaban la Regeneración, pero que cuestionaron algunas de sus políticas, como *El Trabajo*, *La Justicia* y *La Tarde*¹²⁰.

De conformidad con esta perspectiva puede entenderse por qué, en Antioquia, la cuestión de la libertad de prensa unió a conservadores y liberales. Ambos bandos, a pesar de sus diferentes puntos de vista sobre el tema –los conservadores abogaban por una ley de prensa amplia y los liberales por una ilimitada libertad de prensa– consideraban que esta era necesaria como medio para consolidar el poder constitucional del estado, sin caer en los riesgos que podía implicar la represión:

Juan Clímaco Arbeláez, a fines de 1888, sintetizando el pensamiento de los conservadores antioqueños, consideraba de absoluta necesidad una ley de prensa amplia para que la oposición tuviese canales de expresión y se volviese a un régimen constitucional, pues de no ser así el gobierno estaba mostrando debilidad frente a sus adversarios.

El partido liberal por su parte, defendía la ilimitada libertad de prensa no porque la consideraran totalmente exenta de peligros, sino porque estaba convencido de que los males que ella pudiese ocasionar eran menores en calidad y en número que los nacidos

¹¹⁹ Por ejemplo, *La Voz de Antioquia*, periódico vinculado al directorio unionista, que reunía a los conservadores históricos; por su parte, *El Espectador* y *La Organización* estaban relacionados con los liberales.

¹²⁰ ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*.

de la represión. En este aspecto coincidieron liberales y conservadores antioqueños [...] ¹²¹

La coincidencia del rechazo de conservadores y liberales frente a la censura se entiende con mayor claridad, si consideramos que ambos bandos resultaron afectados por ella. Para el poder ejecutivo, los medios eran un espacio que debía ser controlado y regulado ya que, de no serlo, representaban una clara amenaza para el poder central, que buscaba consolidar su autoridad; ello explica, en parte, por qué la censura pareció ser una de las políticas de estado desde 1886 hasta los días posteriores a la Guerra de los Mil Días:

“La prensa es libre en tiempos de paz”, ordenó el Consejo Delegatario que proclamó la constitución de 1886. Y luego Núñez y Caro asumieron la prensa como si estuvieran en tiempos de guerra. El fugaz paso del vicepresidente Eliseo Payán por la jefatura del estado, en Diciembre de 1887, así lo evidencia. Payán eliminó el poder de suspender periódicos que ejercía el regenerador, y casi de inmediato Núñez reasumió en Girardot, reforzó la censura con un decreto de ley con un decreto sobre delitos y culpas del periodismo y expidió la ley 61 de 1888 que Fidel Cano bautizó como la “Ley de los caballos” [...] ¹²²

También puede interpretarse la censura como un medio que el ejecutivo consideraba eficaz para acallar las voces de descontento por las medidas que tomaba, además de ser un mecanismo efectivo para mantener la oposición liberal a raya; por ello, la actitud tomada con respecto a la censura de los medios por la Regeneración, continuó e, incluso, se agudizó durante la Guerra de los Mil Días y, posteriormente, durante la dictadura de Rafael Reyes Prieto ¹²³.

No resulta exagerado afirmar que los periódicos, especialmente los liberales, seguramente tuvieron más problemas con la censura legal ejercida por el Estado, sus instituciones y la Iglesia, pues frecuentemente tomaban posturas políticas, en sus artículos, que no eran bien vistas por las autoridades políticas y eclesiales.

¹²¹ ORTIZ MESA, Luis Javier, "Antioquia durante la Regeneración", *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988, p. 131.

¹²² CARDONA ALZATE, Jorge, "De la mordaza a los grandes diarios", *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003, p. 129.

¹²³ ibíd.

Como se mencionó anteriormente, la Iglesia también fue un importante agente censor, pues la influencia que los sacerdotes tenían sobre sus feligreses no era poco desdeñable; incluso en la literatura de la época, es posible observar cómo la Iglesia y las autoridades gubernamentales ejercieron un fuerte control sobre las publicaciones y sus contenidos, inclusive en aquellos lugares en donde los sectores analfabetos podían acceder a sus contenidos a través de las lecturas públicas:

Uno que otro periódico, que suele llegar a la parroquia, cae en manos del gamonal o del cura, y cuando se dignan a comunicarlo a los vecinos, que regularmente no saben leer, lo que contiene, es teñido con falsos y apasionados colores. Si trae algún proyecto de libertad que no le gusta al cura, lo que no es raro, pues los curas jamás le han tenido a éstas cosas muchísima afición, al momento grita nuestro presbítero: ¡herejía! Si el citado periódico habla en favor de algún impuesto que consulte la igualdad, la contribución directa por ejemplo, entonces el gamonal vocea: ¡comunismo! Con la primera de éstas palabras intimidan la conciencia del ignorante vecindario; con la segunda asustan los bolsillos [...]¹²⁴

La censura eclesial era tan implacable como la gubernamental; la Iglesia se otorgaba el derecho de veto sobre aquellas publicaciones que, en opinión de sus jerarcas, incitasen a la corrupción, no elevasen la moral o transmitiesen mensajes ajenos a los intereses de la fe católica; al respecto, resulta bastante ilustrativo lo publicado en *El Lábaro*, órgano de la Arquidiócesis de Medellín:

Por eso, en todo tiempo ha declarado [la iglesia] guerra a muerte a todas las falsas ideas, las enseñanzas erróneas, a las doctrinas corruptoras, y ha formulado sus anatemas, ya contra los propagadores de ellos, ya contra los atrevidos y temerarios que no se cuidan de beber en esas fuentes dañadas¹²⁵.

Esta cruzada contra las malas doctrinas y enseñanzas abarcó diversos ámbitos; los anatemas se dirigieron a los escritores, las publicaciones, los editores y también, a los librereros y los lectores; pero había otras fórmulas distintas a los anatemas pues, desde sus púlpitos, los sacerdotes incitaban a sus feligreses a evitar esas malas influencias y estigmatizaban aún más a sus autores. Es necesario recordar que *El Lábaro* debía ser comprado por todas las parroquias y comunidades religiosas de la ciudad, y que constantemente se incitaba en él a

¹²⁴ RESTREPO RAMOS, *Mi compadre don Facundo y otros cuentos*, p. 66.

¹²⁵ESCOBAR L., Víctor, "Libros prohibidos", *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 15 de junio de 1905, año I, No. 3, p. 40. (Paréntesis rectangulares del autor de la presente tesis).

los sacerdotes a transmitir sus contenidos a sus feligreses; además, entre sus suscriptores se encontraban algunos de los personajes más prominentes e influyentes del momento, como Ricardo Olano, Nicanor Restrepo, Clodomiro Ramírez y Antonio J. Pérez, entre otros¹²⁶.

Por ello, *El Lábaro* también dirigió sus contenidos a los padres de familia; por ejemplo, el 15 de octubre de 1905, en su artículo *Los periódicos y La moralidad*, les dirige un mensaje en los siguientes términos: “Llamamos la atención a los padres de familia y superiores sobre ciertas relaciones de procesos que publican algunos periódicos, en que se perjudica mucho a la moralidad y en que se abren los ojos a las niñas inocentes”¹²⁷. Al analizar lo publicado en *El Lábaro*, puede establecerse como conclusión que el control moral sobre las lecturas de los hijos recaía sobre los padres; la censura en lo privado era, por lo tanto, delegada por la Iglesia a la cabeza del hogar, es decir al padre de familia.

Adicionalmente, *El Lábaro*, a partir de su tercer número, publicó una sección que tenía el muy diciente nombre de *Libros prohibidos*; en ella, incluyó inicialmente, los decretos generales de la Constitución Apostólica, que se referían a la censura de libros; posteriormente, en dicha sección circuló el *Índice*, es decir, el listado de libros prohibidos por la Iglesia; al respecto, véase la Imagen 8.

¹²⁶ Una lista de suscriptores fue publicada en la revista No. 20, el 15 de enero de 1905.

¹²⁷ s. n., "Los periódicos y la moralidad", *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 15 de octubre 15 de 1905, año 1, No. 12, p. 190.

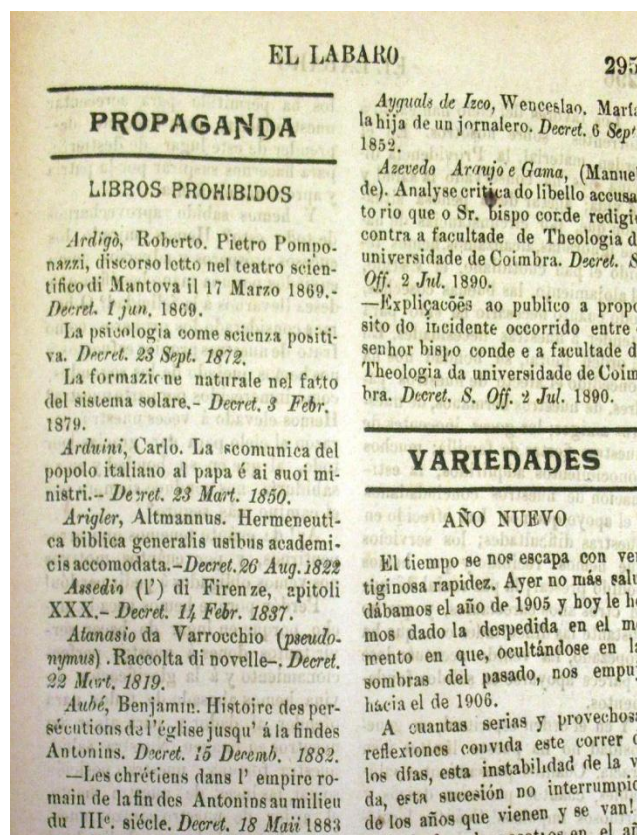


Imagen 8. *El Lábaro*, órgano de la Arquidiócesis de Medellín: parte del índice de libros prohibidos (1905). Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES), Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT. Fotografía del autor.

Los autores prohibidos, considerados “apóstatas o cismáticos”, eran aquellos “que no siendo católicos escribieran temas que hablasen sobre religión”, o aquellos que “propagasen herejías”¹²⁸; como puede apreciarse, las características de las faltas resultaban bastante nebulosas y fueron hábilmente empleadas para mantener a raya aquellas ideas que representarían una amenaza para el poder eclesial.

Sin embargo, las prohibiciones, especialmente las de libros, fueron violadas frecuentemente por medio de la lectura clandestina de los títulos y autores prohibidos. A pesar de los esfuerzos de la Iglesia y de las amonestaciones a los padres de familia que ella realizaba, el control de lo que se leía en el ámbito privado era complicado, especialmente en una ciudad

¹²⁸ s. n., “Libros prohibidos”, *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 1 de julio de 1905, año I, No. 3, p. 40.

como Medellín, que contaba con un segmento significativo de su población aficionado a la lectura, gracias a los avances en el campo de la educación. De la circulación de los libros prohibidos, según Jorge Alberto Naranjo Mesa, dan testimonio las referencias que en las obras de los literatos de la época se hace a ciertos textos, específicamente de Zola o D'Annunzio¹²⁹, también es evidente la llegada de textos prohibidos a la ciudad por medio de testimonios de la época, que se publicaron en *El Lábaro*:

“[...] para desgracia nuestra circula entre nosotros tal multitud de libros malos, que en una librería de París, oímos con dolor, afirman que para ninguna ciudad de Sur América, salían de allí tantos como para esta ciudad [...]”¹³⁰.

A pesar de los esfuerzos dirigidos al control sobre los libros llegados del exterior, como señala Frederich Martínez¹³¹, la presencia de los mismos fue una constante en todo el país durante el siglo XIX y, con frecuencia, figuraban como parte significativa de las colecciones en bibliotecas públicas y privadas¹³²; de hecho, para el último tercio de este siglo, “la compra de libros por cuentas propia sigue siendo el principal medio de acceso a las producciones intelectuales europeas”¹³³.

La importancia de los contenidos de los libros llegados desde el exterior, así como los de periódicos y revistas que junto a ellos arribaban desde el viejo continente y Norteamérica, radica en que fueron un medio gracias al cual fue posible la llegada a Colombia de nuevas ideas. Se menciona las revistas, pues algunas de ellas como *La América Ilustrada* y *La Independencia* de Nueva York, *El Eco de Ambos Mundos* de Londres o *El Correo de Ultramar*¹³⁴, llegaron a ser bastante populares en Medellín; algo similar sucedió con la música: desde el exterior llegaron ediciones de música de Chopin, Beethoven, Rossini,

¹²⁹ NARANJO MESA, " La literatura temprana en Antioquia", p. 143-159.

¹³⁰ ESCOBAR VILLEGAS, *Progresar y civilizar: Imaginarios de identidad y élite intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830 -1920*, p. 40.

¹³¹ MARTÍNEZ, Frederich, *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional de Colombia, 1845-1900*, Bogotá, Banco de la República, 2001.

¹³² El propio Martínez señala que en 1870 la Biblioteca Nacional de Colombia poseía una colección de libros divididos de la siguiente manera, de acuerdo con el idioma en que están escritos: un 25 % de textos en francés, un 37% en latín, un 24% en castellano –que incluye un 7 % de obras nacionales – y un 4% en inglés. *ibíd.*, p. 110.

¹³³ *ibíd.*, p. 111.

¹³⁴ *ibíd.*, p. 123.

Gounod y Waldteufel, entre otros autores¹³⁵, que acercaron a nuevos lenguajes y repertorios al público, los intérpretes y los compositores locales.

Los libros, periódicos y revistas llegaban a Medellín gracias a una activa red de casas comerciales, que tenían contactos con agencias y personas fuera del país, especialmente en las Antillas, Londres, París y, en menor medida –al menos hasta los primeros años del siglo XX– los Estados Unidos; estas casas comerciales se establecieron gracias a la liquidez monetaria, producto de la actividad minera, pues Medellín era el centro de acción para la minería del oro en la región¹³⁶. La explotación minera en Antioquia durante las últimas décadas del siglo XIX se tecnificó, lo cual incentivó la creación de la Escuela de Minas y de la de Artes y Oficios. No menos significativo fue que el intercambio comercial y la liquidez permitieron a los comerciantes de la ciudad conocer las dinámicas propias de su actividad, por lo que ejercieron un importante papel en las transacciones entre el occidente colombiano y el exterior, hechos que poco a poco transformaron a Medellín en una de las ciudades más importantes de dicha región del país:

[...] se puede decir que estos grandes comerciantes - Santamarías, Echeverris y demás - manejaron el flujo de bienes importados casi desde Cartagena hasta Cali y aun Popayán. Sólo después de la apertura del canal de Panamá en 1914 se generaron las grandes firmas comerciales de Cali; así que en 1900, los importadores antioqueños tenían en sus manos una ficha clave: el conocimiento del mercado¹³⁷.

El papel clave que estas casas comerciales jugaron en el tránsito de diversos productos entre Medellín y ciudades europeas y norteamericanas, permitió que en el ámbito local se conocieran estéticas y lenguajes musicales que, en su momento, se consideraron novedosos, por medio del arribo de partituras, especialmente de música de salón y para piano, a los almacenes y librerías de la ciudad. La labor de las casas comerciales también permitió agilizar los procesos que condujeron a una enseñanza institucionalizada de la música

¹³⁵ Actualmente, en la sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT y la Biblioteca Gonzalo Vidal, de la Fundación Universitaria Bellas Artes, puede accederse a ediciones de partituras de dichos autores de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, que con frecuencia tienen sellos que indican que pertenecieron, entre otros, a Gonzalo Vidal, Rafael D'Alemán, Manuel J. Saldarriaga y Jesús Arriola.

¹³⁶ LÓPEZ TORO, Álvaro, *Migración y cambio social en Antioquia durante el siglo XIX*, 3ª ed., Bogotá, Universidad de los Andes, 2009.

¹³⁷ BOTERO GÓMEZ, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*, pp. 204-205.

centrada en el alfabetismo musical, pues algunos de los textos que ellas importaban a Medellín eran métodos para la enseñanza del solfeo, de historia de la música e, incluso, para el aprendizaje de la técnica de varios instrumentos.

Un claro ejemplo de esto último puede observarse en dos anuncios publicados en 1893 en el periódico *El Progreso*, por la *Librería Carlos A. Molina*, una de las más grandes importantes de Medellín, propiedad de uno de los miembros de una familia que tomó parte activa en la publicación de partituras en los periódicos y revistas de la ciudad, en los que ofrecen música para “piano, flauta, violín y canto”, cuyas muestras, incluso, se enviaban a domicilio¹³⁸ y la colección completa de los libros de la *Escuela de Piano* de Czerny, que se califica como “la mejor según la opinión de muchos profesores”¹³⁹.

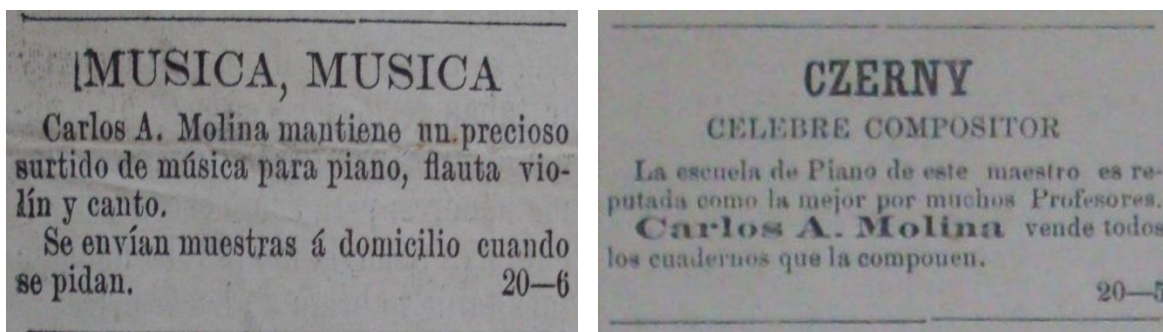


Imagen 9. Anuncios de la Librería de Carlos A. Molina, periódico *El Progreso* (1893).

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

Desafortunadamente, a pesar de que existe evidencia física que indica que dichas casas comerciales importaron partituras, textos de estudio e instrumentos musicales, es poco lo que se sabe al respecto y, dado que el objetivo de este trabajo no permite ahondar en dicho proceso, no es posible profundizar más en él. Sin embargo, la llegada de dichos materiales desde el exterior y el uso que se dio a ellos en la ciudad, también debió ser un factor que introdujo cambios en la práctica musical en Medellín y sería deseable que futuras investigaciones indagaran al respecto.

¹³⁸ s. n., “Música, música”, *El progreso*, 3 de junio de 1893, serie III, p. 231.

¹³⁹ s. n., “Czerny”, *El progreso*, 3 de junio de 1893, serie III, p 229.

Retomando el impacto en las publicaciones periódicas nacionales, de los libros, periódicos y revistas llegados del exterior, especialmente desde Europa, se debe agregar que, por medio de ellos y gracias a la labor de quienes, como lo señala Frederich Martínez, hacían las veces de “intermediarios” entre los textos llegados del extranjero y las publicaciones locales, como editores, publicistas, traductores, sacerdotes y políticos, fue posible la difusión y discusión pública de diversas ideas, especialmente de tipo político, así como de imaginarios como los de progreso y civilización, que se reflejaron en cambios de costumbres, una vez fueron asumidos por sectores de las sociedades de ciudades como Bogotá, Cartagena o Medellín:

La difusión de un imaginario europeo más allá de los círculos cultos refleja la intensa actividad de divulgación emprendida por los intermediarios nacionales: publicistas, clérigos, maestros y políticos. Una actividad de divulgación que, si por un lado colma la ambición civilizadora de esos ilustrados letrados, responde por el otro a las exigencias de la lucha política¹⁴⁰.

Podría afirmarse que la labor de los “intermediarios nacionales” también otorgó a las publicaciones el papel de “mediación”, pues eran puentes entre las ideas, costumbres y gustos llegados desde afuera, y las tradiciones y valores locales, propias del público al cual se dirigían. Obviamente, las posturas de las publicaciones no fueron neutrales y oscilaron entre la crítica y la apología de un lado o del otro, lo cual explica, al menos en parte, por qué ellas también fueron objeto del veto eclesial; un caso ejemplar es lo sucedido con el *Nuevo Tiempo Literario*, revista bogotana a la que se acusó de publicar escritos con contenidos lascivos en su número 1, pp. 161-270, tomo III, del 10 de diciembre de 1905, y cuya lectura “quedó prohibida a los feligreses bajo pecado mortal”; igualmente se prohibió su “publicación impresión, leer o retener (sic) bajo pecado mortal” los textos vetados.

¹⁴⁰ MARTÍNEZ, *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional de Colombia, 1845-1900*, p. 131.

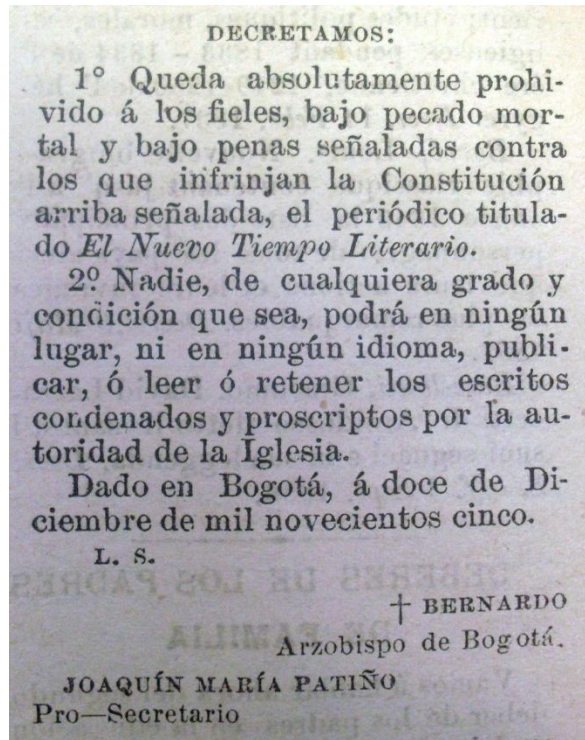


Imagen 10. Fragmento del decreto de prohibición de lectura (1906).

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

En la Imagen 10, se muestra un aparte de la prohibición, publicada en *El Lábaro* en enero de 1906¹⁴¹. Que a Medellín llegara, por medio del órgano de la Arquidiócesis, una prohibición decretada en Bogotá, muestra el gran impacto que dichas medidas tenían en todo el país y que ellas no solo se restringían a la provincia eclesial en que eran decretadas; aunque la sanción al *Nuevo Tiempo Literario* fue levantada un tiempo después, otras publicaciones, como la revista *Alpha*, de Medellín, no fueron tan afortunadas; la lectura de esta revista fue prohibida por el arzobispo de Medellín, Manuel José Cayzedo, y por ello dejó de circular en 1915¹⁴².

Ante un entorno en que el control ejercido por medio de la censura era considerable, las revistas, especialmente las de corte literario y cultural, evitaron asumir posturas políticas o

¹⁴¹ “El Lábaro”, año I, No. 20, Medellín, 15 de enero de 1906, p. 309.

¹⁴² ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*.

religiosas con frecuencia y ejercieron la autocensura, al menos, como parte integral de sus lineamientos. Ello lo hacían principalmente con el fin de no ver su existencia amenazada: “Los Temas Políticos y religiosos serán totalmente desechados, aunque sean de mucho mérito, pues no queremos cargar con los perjuicios que trae consigo la publicación en los tiempos actuales”¹⁴³.

La autocensura, entonces, fue un mecanismo que se impusieron a sí mismos los editores de las revistas, empleándolo como un eficaz medio para evitarse problemas con las autoridades eclesiales y políticas. Los editores de las publicaciones literarias llegaron a ser bastante cuidadosos, especialmente en lo que concernía a los asuntos políticos, y los hechos demuestran que su temor no era infundado, pues las sanciones incluían las posibilidades de ser señalados, vetados, multados o encarcelados, o que sus publicaciones fueran cerradas temporal o definitivamente: “Pero ¡Ay! esa puerta, la de la política me la tienen vedada, que - y bien me lo sé yo - suele ser la de la cárcel, y detrás de ella suelen hallarse - flaco hallazgo - las multas y las suspensiones.”¹⁴⁴

Los pseudónimos para ocultar su identidad fueron otro mecanismo empleado por los escritores de los artículos, novelas, cuentos, poemas y demás escritos publicados, para protegerse; de tal forma, evitaban las polémicas y ser víctimas de medidas en su contra por motivo de sus escritos; un ejemplo se encuentra en dos autores que publicaron en *La Miscelánea*; el primero, bajo el pseudónimo de Homo Plato, publicó en el sexto número de 1886 un artículo con el nombre de *Niños célebres*; el segundo publicó, en el noveno número del mismo año, un artículo con el pseudónimo de Z. *Cana*, con el título *Epístola moral*; al parecer, se trató de escritos polémicos y controversiales ya que, para el índice general de la revista publicado en el último número de 1886 se negaron a revelar sus nombres; los motivos para ello quedaron consignados en dicho índice: “Los Escritores que han firmado Homo Plato y Z. Cana no dan por ahora sus nombres para evitar que continúen las polémicas desagradables, que con motivo de ellos se han suscitado”¹⁴⁵.

¹⁴³DE GREIFF, Luis y RODRÍGUEZ M., Horacio, "Prospecto", *El Repertorio*, junio de 1896, serie I, No. 1, p. 1.

¹⁴⁴MOLINA, Manuel José, "Reseña mensual", *El Montañés*, diciembre de 1897, año I, No. 4, p. 192.

¹⁴⁵s. n., "Índice general", *La Miscelánea*, 1886, año I, No. 12, p. 470.

Hasta donde ha podido establecerse en la presente investigación, la música, como contenido de las revistas literarias o las revistas musicales, nunca fue objeto de censura, lo cual no es extraño pues su presencia no implicaba amenaza alguna para el gobierno o el clero; sin embargo, estos controles se hicieron presentes en otros espacios en los que la música figuraba, como los espectáculos públicos y los bailes, que sí fueron objeto de intervención.

Un caso paradigmático es el retiro del permiso dado a la Escuela de Música de Santa Cecilia para realizar un concierto a beneficio de los heridos de la guerra de independencia de Cuba, que iba a realizarse en la ciudad de Medellín en junio de 1897; obviamente, dicho evento no fue bien visto por el gobierno, que lo interpretó como el apoyo a procesos revolucionarios de corte liberal y una potencial expresión ajena a sus intereses, especialmente si se tiene en cuenta que el vicepresidente de la república, Miguel Antonio Caro, quien en ese momento gobernaba la nación, había asumido una postura que declaraba a Colombia neutral.

Ante las quejas publicadas en el periódico *El Cirirí* por tal acto, la respuesta del gobierno fue imponer una multa de cincuenta pesos a Jesús del Corral y José Velásquez García, directores del periódico, en aplicación de la ley 157 de 1896; se justificó la sanción en la apreciación de que *El Cirirí* había cometido una infracción a dicha norma, mediante la publicación de un artículo que empleaba expresiones consideradas injuriosas contra el vicepresidente; la Imagen 11 muestra un fragmento de la resolución de la sanción publicada en el periódico, en la cual se menciona el artículo que se refería a la cancelación del concierto de la Escuela de Santa Cecilia ¹⁴⁶:

¹⁴⁶ La resolución con la sanción fue publicada por *El Cirirí* en su integridad, seguida de una fuerte respuesta en la primera página del número 11, el 26 de junio de 1897.

POR CUBA

Publicamos en seguida la resolución del Sr. Gobernador del Departamento, por medio de la cual nos impone una multa:

Gobernación del Departamento.—Secretaría de Gobierno—Medellín, Junio 21 de 1897.

El Gobernador del Departamento de Antioquia, en cumplimiento del deber que le impone el Ordinal 2.º Artículo 49 de la Ley 157 de 1895; "sobre prensa," y

CONSIDERANDO:

1.º Que en el número 10 de "*El Cirirí*" correspondiente al día 19 del mes en curso se publicaron dos sueltos titulados "Neutralidad carista" y "Cuba y el Gobierno de D. Miguel" relativos á un telegrama del Ministro, de Gobierno sobre retiro del permiso concedido á la Escuela de Música de Santa Cecilia para celebrar un Concierto en beneficio de los heridos cubanos;

2.º Que esos sueltos contienen conceptos injuriosos contra el Excmo. Sr. Vicepresidente de la República encargado del P. E. una vez que se le atribuyen móviles apasionados respecto de un acto oficial que no lleva otro objeto que el mantenimiento de la neutralidad de Colombia en la guerra que la Isla de Cuba sostiene contra España;

Imagen 11. Fragmento de la resolución en que se impone la sanción al periódico *El Cirirí* (1897).

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

En resumen, las dinámicas educativas y la labor de las tertulias y conferencias, fueron producto de cambios sociales y culturales, que incluyeron la asimilación de ideales modernos llegados desde Europa, en especial de Francia e Inglaterra, lo que implicó la introducción de nuevas ideas y costumbres, particularmente en entornos urbanos como Medellín.

Tanto la elevada valoración social de la educación y del alfabetismo, como su principal logro, y la socialización intelectual en tertulias y conferencias, fueron muestra de la búsqueda de un ideal de sociedad civilizada que se visualizaba en constante progreso, lo que generó un público interesado en la creación y el consumo de publicaciones periódicas en la ciudad.

Este público, a su vez, originó y estimuló un campo de creación literario¹⁴⁷, que se hizo especialmente evidente mediante la labor de las revistas, en las que la música llegó a ser parte del contenido, bien fuese de manera tangencial o sustancial. Dicha presencia se entiende al observar que la música estuvo asociada con los imaginarios de civilización y progreso, como un arte que propiciaba el sano esparcimiento, por medio del cual era posible la suavización de costumbres, gracias a la formación en el gusto por lo bello.

Por otro parte, los fuertes controles de la Iglesia y el Estado limitaban, mediante la censura, la dinámica de dicho proceso, ejerciendo una influencia considerable, al condicionar la producción según los criterios de carácter moral y legal, con lo cual se establecieron límites al campo de creación literario.

Esta relación antagónica entre creación y control definió las características del campo de creación literario, estableciendo límites a los cuales estaban sujetas las publicaciones periódicas y sus contenidos, entre ellos la música. El carácter de los contenidos de periódicos y revistas iba del moralizante al vanguardista y contestatario, con una fuerte influencia de ideas y tendencias llegadas desde Europa, pero con un anhelo de inclusión de lo regional, a lo que se sumaba que la circulación, creación y selección de contenidos estaban fuertemente ligadas a conceptos de formación, civilización y progreso material y espiritual, en los cuales la música jugó un complejo papel como expresión artística y estética, ya que las posturas frente ella fueron diversas, en algunas ocasiones dialógicas y en otras antagónicas.

¹⁴⁷ BOURDIEU, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*.

2. CAPÍTULO II:

LAS MÚSICAS INVISIBLES, O LA MÚSICA COMO UN ARTE CON DIVERSOS

ESPACIOS Y REPERTORIOS

Entre 1886 y 1903 se establecieron múltiples prácticas musicales en Medellín, a partir de la composición, la enseñanza o la ejecución interpretativa; en parte estas prácticas tuvieron que ver con la música impresa, el alfabetismo musical, las aspiraciones academicistas¹⁴⁸ y el interés de los compositores locales por difundir su obra a un público que, gracias a los cambios sociales y culturales que vivió la ciudad, asumió imaginarios de cultura y civilización, que, entre otras formas, se manifestaron por medio de la música de salón, en cuyo centro se ubicaba el repertorio para piano.

Otras prácticas, con una tradición más larga, estaban asociadas a asuntos como la oralidad, la figura del músico-artesano y las funciones asignadas en lo público y lo privado a la música como una expresión artística¹⁴⁹, que iban desde un empleo utilitario, en espacios como los bailes, hasta la actitud tranquila y sosegada que implicaba el disfrute de la música como una experiencia estética, que se tenía como ideal en los teatros. Mediante los encuentros y desencuentros en los diversos ámbitos de la práctica musical, se hicieron evidentes diversos aspectos como la transición a una sociedad urbana, cuestiones de género e identificación de determinados sectores de la sociedad, la asimilación de imaginarios, y un sistema de clases sociales bastante cerrado, que no permitía fácilmente la circulación de individuos en él¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Por aspiraciones academicistas puede entenderse la propuesta de la música como disciplina que puede ser aprendida y estudiada desde la perspectiva académica, de conformidad con unos paradigmas de formación que propiciaron la aparición de instituciones especializadas en la enseñanza de la música en las cuales el alfabetismo musical era indispensable y se dio preeminencia a repertorios asociados a la tradición musical europea occidental.

¹⁴⁹ MERRIAM, Alan P., "Usos y funciones", *Las culturas musicales*, Francisco cruces, Madrid, Trotta, 2001, pp. 275-296.

¹⁵⁰ REYES CÁRDENAS, Catalina, *La vida cotidiana en Medellín 1890-1930*, Colcultura, Bogotá, 1996.

Gracias a las publicaciones periódicas, es posible obtener un panorama amplio de las diversas prácticas musicales y sus espacios en Medellín. La música fue una actividad que los periódicos y revistas registraron por medio de partituras, críticas, crónicas y comentarios, que permiten acceder a información sobre los repertorios, los personajes y las instituciones que tomaron parte en la vida musical de la ciudad.

También es posible apreciar cómo, en estos espacios, se establecieron normas de comportamiento que seguían reglas que establecieron códigos, asimilados de modelos foráneos, especialmente ingleses y franceses que, a su vez, hacían parte de imaginarios como los de cultura, progreso, buen gusto, civilización y distinción, que fueron asumidos por determinados sectores de Medellín.

Es muy importante tener en cuenta que estos comportamientos, por un lado, muestran cómo valoraban la música los medellinenses de finales del siglo XIX y principios del XX y, por otro, generaron hábitos que moldearon gustos y costumbres, que se vieron reflejados en los repertorios escuchados en la ciudad y en el publicado entre 1886 y 1903 en periódicos y revistas.

Las partituras publicadas son parte importante de la práctica musical, a la cual es posible acceder directamente gracias a la circulación de las mismas en las revistas literarias o las revistas y periódicos musicales; estas partituras dan una idea clara sobre la música, el repertorio y sus características, especialmente en cuanto tiene que ver con la esfera de lo privado, cuya máxima expresión en la época fue el salón; sin embargo, no son ellas la única referencia sobre la vida musical de Medellín, puesto que existe otro conjunto de materiales publicados en periódicos y revistas que, leídos de forma adecuada, permiten apreciar que el salón sólo fue una de las facetas de la vida musical en la ciudad, facetas cuya presencia está velada, a la espera de su lectura.

Estas referencias permiten visualizar una ciudad en la que la música iba más allá del reducido espacio de los salones y las tertulias, una ciudad en la que la música acompañaba actos religiosos y cívicos, en la que la retreta de la banda era cita obligada dos veces por semana y las cuestiones de género permearon la práctica musical; un Medellín que, a pesar de su aparente aislamiento, recibía la visita de compañías de ópera y zarzuela, además de

otros artistas nacionales e internacionales; igualmente, una ciudad en que los grupos sociales no se mezclaban fácilmente, en la que cada uno generaba sus propios espacios de socialización en que la música se hacía presente.

Una de las fuentes para construir esta imagen de la vida musical en Medellín, ha sido la crítica musical, que suele fusionarse con la crónica musical. Solo en contadas excepciones, la crítica musical apelaba a terminología especializada y evitaba opiniones subjetivas¹⁵¹; por lo general era una suma de recuentos de eventos, opiniones del autor y descripciones que, sin embargo, son de gran utilidad a la hora de obtener un panorama más amplio de cómo los medellinenses de finales del siglo XIX y principios del XX se relacionaban con la música.

Otro tipo de fuente importante, y complementaria a la crónica musical son los anuncios, que resultan en sí mismos un campo amplio que aún está por estudiarse con una mayor profundidad en Colombia; gracias a ellos, ha sido posible verificar las visitas de los artistas, conocer los lugares de las presentaciones, enterarse de repertorios e, incluso, localizar docentes, afinadores, vendedores de partituras e instrumentos, convocatorias y saber el monto de los honorarios que algunos músicos cobraban por sus servicios, en espacios como la iglesia, así como el costo de las clases particulares¹⁵².

A continuación, se profundizará en los principales espacios y los procesos de socialización en torno a la música que se han reconocido y caracterizado, a partir de crónicas, críticas, comentarios y anuncios.

2.1 LA MÚSICA, ¿ASUNTO DE MUJERES?

Con frecuencia se ha insistido sobre la importancia que la formación y la práctica musical, tomadas como una cuestión de género, tuvieron durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX; diversos autores han abordado el tema desde múltiples puntos de vista, y, de hecho,

¹⁵¹ Una notable excepción es *La crítica a la zarzuela "María"*, de Gonzalo Vidal, escrita por Jesús Arriola y publicada en *Lectura y Arte*, realizada a partir de los motivos de dicha obra y que incluye conceptos estéticos como el de estilo. ARRIOLA, Jesús, "Sobre motivos de la «María»", *Lectura y Arte*, noviembre de 1903, Nos. 4 y 5, pp. 82-85.

¹⁵² Se ha podido establecer, gracias a anuncios, que en 1901 Germán Posada, Gonzalo Vidal y Jesús Arriola cobraba, cada uno de ellos, 400 pesos por sus servicios al mes.

los trabajos sobre música y género probablemente han sido uno de los asuntos que con mayor frecuencia ha tratado la musicología durante los últimos años, desde los más diversos enfoques.

Se destacan como clásicos en este campo los trabajos de autores como Arthur Loesser¹⁵³ o Patricia Adkins¹⁵⁴; durante los últimos años en América Latina se ha destacado la labor de Ricardo Miranda, en México¹⁵⁵; Juan Pablo González y Claudio Rollé, en Chile¹⁵⁶; Desirée Agostini, en Venezuela¹⁵⁷ y, en Colombia, Humberto Galindo Palma¹⁵⁸, quienes han señalado en sus trabajos la importancia que en nuestro continente tuvo la mujer en el ámbito de la música de salón.

Sin querer hacer un estudio de género exhaustivo, que en sí mismo sería digno de una tesis, se hace necesario señalar que dicha cuestión es citada frecuentemente en las publicaciones periódicas de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, como en *La Miscelánea*, *El Montañés*, *Lectura y Arte*, *Alpha* y *El Repertorio*; por lo tanto, la cuestión de género es uno de los tantos aspectos que deben abordarse, aunque sea de manera tangencial, para entender cómo se valoraba y practicaba la música en Medellín entre 1886 y 1903, una época de transición en la que la población empezaba a perfilarse como una ciudad que poco a poco deja de ser un “pueblo chico”¹⁵⁹.

Uno de los temas que con mayor frecuencia aparece en los periódicos y revistas tiene que ver con el papel que la mujer jugaba en una sociedad que empezaba a pensarse como urbana, y las labores adecuadas para que ella desempeñara en la ciudad; debemos recordar

¹⁵³ LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York, Dover, 1990.

¹⁵⁴ ADKINS, Patricia, *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Música, 1995.

¹⁵⁵ MIRANDA, Ricardo, "A tocar, señoritas", *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136.

¹⁵⁶ GONZÁLEZ, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*.

¹⁵⁷ AGOSTINI, Desirée, *Las mujeres en la música del siglo XIX venezolano*, en: <http://musicologiavenezolana.org/pdf/1107.pdf>, consultado el diez de septiembre de 2010.

¹⁵⁸ GALINDO PALMA, Humberto, *Mujeres protagonistas de la historia de la música en el Tolima*, Ibagué, Conservatorio del Tolima, 2009.

¹⁵⁹ BOTERO GÓMEZ, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*.

que una significativa parte del público que leía las publicaciones periódicas, en especial las revistas literarias¹⁶⁰, era femenino.

Al tradicional imaginario de la mujer como reina del hogar, y como “compañeras y apoyo de sus maridos”¹⁶¹, se empezaron a sumar, a finales del siglo XIX, algunas opiniones que afirmaban que la mujer podía ejercer una serie de oficios que no correspondían a la tradicional esfera privada del hogar, además de su importante papel en él como amas de casa:

Para las mujeres deberían ser todos los empleos de las oficinas postales, telegráficas y telefónicas; todo el comercio al por menor y principalmente el de frivolidades y artículos de moda; toda enseñanza de primeras letras a niñas y a niños; las porterías y demandaderas (sic) de oficinas públicas y particulares; la música vocal, religiosa y profana, en lo que corresponde a las voz femenina; las artes menudas que se ejercen a la sombra [...]¹⁶²

Algunos autores, como la venezolana Desirée Agostini, afirman acertadamente que este cambio de actitud frente a los oficios que podían ejercer las mujeres indica la aparición de esquemas sociales que llevaron paulatinamente a la “emancipación” de la mujer, pues se trataba de trabajos remunerados que ellas realizaban fuera de sus hogares:

La emancipación femenina, tanto en Venezuela como en el resto del mundo, se iba extendiendo de modo *in crescendo* con gran diversidad de trabajos remunerados fuera de casa, los cuales “se suponía iban acordes con su naturaleza y sus capacidades temperamentales”¹⁶³

Como lo menciona la autora, se consideraba que estas labores y su desempeño no iban en detrimento del modelo de mujer tomada como reina del hogar; por el contrario, autores locales señalaban el ejercicio de estos oficios como un complemento a su labor de amas de casa, ya que gracias a ellas podrían ayudar a sus esposos con las finanzas hogareñas:

¹⁶⁰ ALZATE CADAVID, Carolina, "¿Cosas de mujeres?, las publicaciones periódicas dedicadas al bello sexo", *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003, pp. 82-106.

¹⁶¹ REYES CÁRDENAS, Catalina, *La vida cotidiana en Medellín 1890-1930*.

¹⁶² M. F. (pseudónimo), "La mujer", *La Miscelánea*, agosto de 1895, año 1, No. 12, p. 448.

¹⁶³ AGOSTINI, Desirée, *Las mujeres en la música del siglo XIX venezolano*, en: <http://musicologiavenezolana.org/pdf/1107.pdf>, consultado el 10-09-2010, p. 5.

Para que la mujer pueda cumplir dignamente su misión, necesita ilustrar su entendimiento sin limitaciones pueriles; dar á su educación sentimental base sólida, con anhelos precisos y elevadas emociones; hacerse capaz económicamente de cooperar á la obra común del fomento de los intereses del patrimonio doméstico¹⁶⁴

Oficios como dependientes de almacén, secretarías o profesoras eran aceptados socialmente y, de hecho, según el código civil de 1887, las profesiones más “apropiadas” para mujeres eran los de directora de escuela, nodriza, obstetra y actriz¹⁶⁵, aunque ello no impidió que la naciente industria vinculara a las mujeres, con frecuencia en calidad de obreras, lo que fue especialmente notable en las empresas textiles¹⁶⁶ y en las tipografías, tal como puede apreciarse en la Imagen 34.

Gracias a estos oficios, poco a poco las mujeres lograron hacerse visibles por fuera de la esfera del hogar; es notable que la música hiciera parte de la lista de actividades “ideales” para ser desempeñadas por ellas, lo que indica que las damas dedicadas a tal actividad podían salir de la esfera privada y participar de una manera más activa en la pública, sin que por ello se vieran juzgadas o censuradas en un entorno que era predominantemente masculino; esto era posible porque realizaban una labor considerada sensible y delicada, que no iba en detrimento de su feminidad y, por el contrario, la exaltaba: “Mas esta niña, con su voz melodiosa, con sus graciosos modales, con sus ricas dotes dramáticas, tocó llamada a mis nervios [...]”¹⁶⁷.

El anterior fragmento, tomado de un texto de Camilo Botero Guerra, alude a Cleofe Rivera y es un ejemplo notable de la aceptación y visibilidad que algunas mujeres ganaron en la esfera de lo público gracias a la música. La joven Rivera era una reconocida soprano e integrante de la compañía de zarzuela infantil, que falleció a temprana edad, por lo que Gonzalo Vidal le dedicó póstumamente su pasillo *Siempreviva*, publicado en el segundo número de *La Lira Antioqueña* en 1886, cuya portada se incluye en la Imagen 12.

¹⁶⁴ BETANCOURT, Félix, "Estado de la mujer en el matrimonio", *Alpha*, marzo de 1907, año 2, No. 15, p. 731.

¹⁶⁵ GALINDO PALMA, *Mujeres protagonistas de la historia de la música en el Tolima*, p. 26

¹⁶⁶ REYES CÁRDENAS, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*.

¹⁶⁷ BOTERO GUERRA, Camilo, *Brochazos*, Tipografía Central, Medellín, 1897, p. 94.



Imagen 12. Primera página del pasillo *Siempreviva*, de Gonzalo Vidal Pacheco (1886).
Fuente: archivo de la Línea de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT.

Otro ejemplo de este fenómeno fueron las visitantes foráneas que hacían parte de compañías de zarzuela y ópera que llegaban a la ciudad, como Francisca de Luque, Azzunta Mazzetti, Matilde Cavaletti o Esperanza Aguilar de Ughetti, de quien se escribió, con respecto a una de sus intervenciones en las funciones del teatro: “Doña Esperanza Aguilar de Ughetti no tuvo más que presentarse en las tablas para subyugar corazones y arrancar aplausos. Desde las primeras notas que dejó escapar de su garganta nos cautivó con la frescura y afinación de su voz¹⁶⁸”.

Debido a sus dotes musicales, estas mujeres fueron reconocidas; debido a ello no resulta muy descabellado afirmar que, gracias a la música, fueron posibles las ovaciones y demás declaraciones de simpatía y admiración, o de crítica y señalamiento, a las que se exponían artistas como la señora Ughetti o Cleofe Rivera. Como puede apreciarse en ambos casos, el estatus alcanzado por las dos mujeres en la esfera pública distaba mucho del tradicional

¹⁶⁸ s. n., "Teatro", *La Miscelánea*, noviembre de 1894, año 1, No. 3, p. 119.

papel asignado a la mujer, en el cual era vista como un ama de casa, encargada de velar por el hogar y los hijos.

Por lo tanto, la música era una actividad que las mujeres podían ejercer como oficio, aunque es necesario aclarar que aquellas que se destacaban en la práctica musical eran una minoría, especialmente si tenemos en cuenta que el estudio de música fue bastante frecuente en las jóvenes de las familias distinguidas y que, tal como lo indican escritos de la época, no era raro que las mujeres estudiaran canto e interpretaran el piano: “Hoy casi todas las mujeres son músicas, o cantan o tocan piano. Los otros instrumentos sin estar abandonados no tienen la misma boga porque reclaman un acompañamiento que no siempre podemos fácilmente procurarles¹⁶⁹”.

Este fenómeno se daba también en ciudades europeas, norteamericanas y latinoamericanas, por lo que no era exclusivo de Medellín; su origen puede ubicarse en los hogares burgueses europeos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y se extendió rápidamente a otras regiones durante el siglo XIX¹⁷⁰. Si tenemos en cuenta que en la ciudad existían sectores que tenían como modelo de civilización, cultura y buen tono a la sociedad burguesa europea, no resulta extraño que las niñas de familias adineradas o notables, y aquellas con aspiraciones de cultura y distinción, tocaran piano, cantaran o interpretaran algún otro instrumento musical.

Así, para las familias que aspiraban a ser consideradas cultas y distinguidas, la música hizo parte de una serie de actividades que fueron valoradas e incluidas en la formación de las niñas y jóvenes, como la costura, la culinaria, la pintura y, en general, aquellas que implicaran un grado de sensibilidad artística y buen gusto, pues se consideraba que daban un mayor encanto a aquella que las ejerciera, “aumentando el valor” a los ojos de sus posibles pretendientes, por lo que puede afirmarse que una joven que pudiera cantar o tocar un instrumento demostraba la buena posición de su familia, en lo que Arthur Loesser denomina *Being “accomplished”*, que podría traducirse como “*ser integral*”:

¹⁶⁹ GAVIRIA Isaza, Enrique, "El piano", *El Cascabel*, 26 de agosto de 1899, año I, serie XIII, No. 153.

¹⁷⁰ LOESSER, *Men, Women and Pianos: A Social History*.

Being “acomplished” generally was judged to render a girl a more valuable prize in the marriage gamble; her little singing and piano playing was not only an amorous lure [...] it was also a way of confirming her family gentility¹⁷¹.

Era evidente que las jóvenes que contaban con dotes musicales tenían mayores posibilidades de casarse con “un mejor partido”, que seguramente buscaría un enlace que le otorgara cierto prestigio. Por lo tanto, la educación musical era toda una “inversión” por parte de los padres.

Se plantea así una cierta ambivalencia en la educación que se les ofrecía a las mujeres de la ciudad –o las que podían acceder a ella–; por una parte, su formación no les permitía profundizar en sus estudios, pues tenía como principal finalidad su preparación para ser amas de casa y centro del hogar, por lo cual se enfocaba primordialmente en asuntos morales y oficios propios del papel que se esperaba desempeñaran en el futuro; por otra parte, a las jóvenes se les exigía un cierto “espíritu artístico y sensible”, producto de la instrucción en algún arte. Es posible apreciar similitudes considerables de Medellín con otras ciudades latinoamericana, al comparar lo que acontecía en ellas con lo que estaba pasando en la ciudad; por ejemplo, pueden observarse coincidencias con el caso costarricense, que describe María Clara Vargas Cullel:

En el caso de las jóvenes, el piano o el canto se convirtieron en elementos fundamentales de su educación. Como señala Eva Rieger, esto produjo una ambivalencia extraña en la educación de las mujeres. Por un lado, su destino de madres y esposas les impedía profundizar en los estudios. Por otro lado, era importante para el prestigio masculino tener una esposa capaz de entretener adecuadamente a sus invitados por medio de la música. La educación musical se convirtió así en una buena inversión para que las hijas logaran matrimonios ventajosos.¹⁷²

Todo esto permite concluir que la mayoría de las mujeres que estudiaban música no la ejercieron como oficio, y casos como el de Esperanza Aguilar de Ughetti o Cleofe Rivera, aunque bastante significativos, no eran frecuentes, pues la mayoría tocaba su instrumento o cantaba en espacios privados, como el salón de su hogar, en el que ocasionalmente podían

¹⁷¹ *ibíd.*, p. 268.

¹⁷² VARGAS CULLEL, María Clara, *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*, San José, Universidad de Costa Rica, 2004, p. 54.

lucir sus dotes ante amigos y pretendientes y por lo tanto, a estos espacios se dirigió una parte significativa de la producción musical de las publicaciones periódicas, hecho que queda en evidencia al recordar que *La Lira Antioqueña*, la primera publicación en la que circularon partituras en Medellín, estaba dedicada al “bello sexo colombiano”¹⁷³, como puede observarse en la Imagen 13.



Imagen 13. Portada de la cuarta entrega de *La Lira Antioqueña* (1886).
Fuente: archivo de la Línea de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT.

No solo las señoritas estudiaban música; también los hombres lo hacían y, dado que tenían muchas más facilidades para mostrar su talento en público, el nivel de exigencia técnica al cual se veían sometidos en su proceso de formación era más alto; son muestra de ello los concursos de piano organizados por Henrique Gaviria Isaza, por medio de su periódico *El Cascabel*, en 1905.

La primera convocatoria fue masculina y su ganador, Miguel A. Navarro, interpretó una sonata de Beethoven –probablemente la Op. 2 No 2–¹⁷⁴; posteriormente, y gracias al éxito del primer concurso, se realizó uno para mujeres pues, como agregaba el propio Gaviria:

¹⁷³ RODRIGUEZ ÁLVAREZ, "La Lira Antioqueña (1886). El primer periódico musical de Medellín".

¹⁷⁴ La información completa sobre los premios que recibió el señor Navarro puede consultarse en: *La Organización*, serie 16, año 2, No. 3, julio de 1905, Medellín, p. 3.

“entre las damas es mayor el número de aficionadas y entre ellas hay diferencias más grandes”¹⁷⁵. Debido a esta “diferencia de niveles”, el certamen fue dividido en dos categorías: la avanzada, en la que se interpretaría una sonatina de Clementi; y la aficionada, en la que se interpretaría una sonatina de Khulau. Es necesario agregar que ambos concursos tuvieron por jurados a Germán Posada Berrío, Jesús Arriola Benzoita y Gonzalo Vidal Pacheco.

La diferencia entre los repertorios de los concursos refuerza la tesis de que la educación musical para las mujeres no buscaba como objetivo principal formar profesionales o grandes intérpretes, cosa que, como se planteó anteriormente, era la excepción y no la regla. Ricardo Miranda ha señalado este asunto para el contexto mexicano de finales del siglo XIX: “los hombres pianistas se preparaban para incursionar en el terreno de lo público, las mujeres, en cambio, solo ejercían la música en el seno de los espacios privados”¹⁷⁶; en el caso de Medellín, esto se ve confirmado al observar que el propio Gaviria, en su convocatoria para el concurso, afirma que la ganadora “no deberá tocar en público si así lo desea”¹⁷⁷.

Lo más usual era que las señoritas interpretaran el piano o cantaran durante veladas y reuniones en sus hogares, en las que se reunían amigos e invitados a conversar sobre la actualidad del momento, literatura y artes, con un esquema cercano al de las tertulias; en estas reuniones siempre se contaba con un momento para el disfrute de la música. Por lo tanto, en el espacio privado de los salones era en el que las damas podían lucir sus dotes, aunque, eventualmente, lo hacían también en las iglesias o en los conciertos de beneficencia, especialmente aquellas que se distinguían por la belleza de sus voces; una idea respecto a la participación de las mujeres en dichas reuniones por medio de la música se obtiene gracias a *Oyendo llover*, un relato de Juan José Molina. En él, Elvira, su personaje principal, toma parte de una reunión interpretando el piano, instrumento que dominaba.

¹⁷⁵ GAVIRIA ISAZA, Enrique, "Concurso de piano", *La Miscelánea*, septiembre de 1905, año 8, Nos. 1 y 2, p. 62.

¹⁷⁶ MIRANDA, "A tocar, señoritas", p. 115.

¹⁷⁷ GAVIRIA ISAZA, "Concurso de piano".

Se habló al principio del ruido del momento, de lo que constituía de cierta manera la crónica de la ciudad. Congresos, candidaturas, periódicos, bailes, funciones de teatro, etc.

Se habló después de música, y como el piano estaba abierto y una bella transcripción de Prudent aguardaba un ejecutante, pronto hubo quien deleitara los oídos de los presentes con los admirables arabescos del elegante compositor [...]

Tocóle el turno a Elvira; recorrió el piano en un suave preludio; notas quejasas, gritos estridentes, todo lo produjo aquél instrumento que se aprestó sumiso a decir todo lo que aquella alma grande soñaba [...]¹⁷⁸

Es necesario recalcar que la intervención de Elvira en la reunión hogareña no se hace mediante discusiones intelectuales o charlas, sino que se realiza por medio de la música, y ello es posible gracias a sus dotes artísticas y a la educación musical de la joven, que el autor señala con antelación:

Tocaba admirablemente el piano, y cuando cantaba, lo que hacía sólo en los conciertos de beneficencia y algunas funciones religiosas, se hacía notar por su estilo correcto y admirable voz de contralto¹⁷⁹:

En cuanto se refería al nivel técnico e interpretativo de muchas de las damas y señoritas dedicadas a la música en Medellín, podría señalarse que muchas veces se trataba de “aficionadas y diletantes”, que en ocasiones fueron objeto de críticas y burlas, y distaban mucho del nivel requerido para realizar presentaciones públicas; varios escritos de la época dan cuenta de ello; a continuación se muestran dos ejemplos: el primero es un fragmento del poema de Gonzalo Vidal Pacheco *A una vieja*, publicado en *El Montañés*:

A UNA VIEJA

Pianista de pacotilla,
Cantatriz sin vocación,
Como objeto de irrisión
Es usted una maravilla,
Digna de exposición.
Señora, perdóneme

¹⁷⁸ ibíd., p. 63.

¹⁷⁹ MOLINA, Juan José, "Oyendo llover", *Ensayos de Literatura y Moral*, Medellín, Imprenta de la Republicana, 1886, pp. 62-63.

Que tenga que hablar así
 Pero es que padece usté
 De musical frenesí
 Y eso me revienta a mí

La voz suya está cascada,
 No cante más por piedad;
 Respete a la vecindad;
 Eso no es canto ni es nada;
 Eso es una atrocidad.[...] ¹⁸⁰

El segundo texto es un breve escrito de Luis Taboada publicado en 1895, en *La Miscelánea*, con el diciente título de *Chicas musicales*. El texto resulta bastante interesante, pues es una verdadera sátira a la alta estima que se tenía de la formación musical de las mujeres jóvenes en entornos burgueses; ya desde el inicio la burla es perceptible:

Unos apreciables jóvenes de un pueblo de Alemania han jurado solemnemente no dar su mano de esposos a ninguna señorita que toque el piano.

Si hubiese aquí un acuerdo semejante, se nos evitarían muchos dolores de cabeza, porque la verdad es que está uno de piano.....hasta aquí (señalando la coronilla).

Tengo yo una vecina que pasa los mejores años de juventud atropellando las teclas y pasando en alarma al barrio entero. [...] ¹⁸¹

La disparidad de enfoques y niveles demuestra que la educación musical entre hombres y mujeres poseía diferencias que tocaban múltiples aspectos, entre ellos, los repertorios, las expectativas de ejercicio del oficio y los instrumentos indicados para cada sexo; de hecho, no era extraño que hombres y mujeres recibieran por separado las clases ¹⁸², lo que llevó a que en 1897, la Escuela de Música de Santa Cecilia creara una sección femenina, dirigida por Teresa Lema de Gómez, quien además era profesora de solfeo y canto; también se desempeñaron como profesores de ella docentes que laboraban en la sección masculina,

¹⁸⁰ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "A una vieja", *El Montañés*, diciembre de 1898, año II, No. 13, p. 51.

¹⁸¹ TABOADA, Luis, "Chicas musicales", *La Miscelánea*, diciembre de 1895, año 2, No. 5, p. 196.

¹⁸² LONDOÑO VEGA, *Religión, cultura y sociedad en Colombia, Medellín y Antioquia 1850-1930*.

como Jesús Arriola Benzoita, Henríque Gaviria Isaza y Germán Posada Berrío, que dictaron las cátedras de piano, violín y flauta, respectivamente¹⁸³.

La aparición de una sección femenina en la Escuela de Santa Cecilia, y por ende, la separación de hombres y mujeres para su formación como músicos, ya se daba por aquellos años en otras instituciones del país y siguió dándose en los años siguientes; por ejemplo, en 1887, la Escuela Nacional de Música, en Bogotá, abrió su sección para señoritas, dirigida por María del Carmen Gutiérrez Uricoechea de Osorio¹⁸⁴ y, en 1909, la Academia de Música de Ibagué fue dividida en dos escuelas, una para varones y otra para señoritas, que primero fue dirigida por Edmundo Vargas y posteriormente por Alberto Castilla Buenaventura.¹⁸⁵ Que hombres y mujeres estudiaran separados era un asunto frecuente en la época, una actitud influenciada por posturas de tipo moral¹⁸⁶, que llevó a la aparición de instituciones masculinas y femeninas e, incluso, a que las mixtas llegaran a alternar los días de clase para que ambos sexos no se mezclaran.

El piano fue el instrumento preferido por las jóvenes de familias distinguidas para aprender música; los sectores altos de la sociedad lo tomaron como el instrumento predilecto para hacer música en los salones de sus casas; entre las razones por las que se prefería el piano sobre otros instrumentos, en entornos urbanos como Medellín, es necesario destacar la capacidad de acompañarse a sí mismo con él mientras se cantaba, y la amplia gama del repertorio que podía interpretarse con el piano, que iba desde arias populares de ópera, a bailes de moda de época como la polka, el pasillo o el valse :

¿No es el único instrumento que puede imitar relativamente la orquesta y llevar el acompañamiento y el canto? Algunos instrumentos raros como la cítara poseen la misma ventaja, pero no puede ejecutarse sobre ellos una obra capital, mientras que en el piano se tocan desde los grandes aires de ópera hasta los alegres cantos populares.¹⁸⁷

Además, el piano era un elemento de distinción; su presencia se daba sobre todo en entornos urbanos, mientras que en sectores rurales era algo extraño y exótico; Tomás

¹⁸³ s. n., "Minucias", *El Repertorio*, febrero de 1897, serie I, Nos. 7 y 8, p. 259.

¹⁸⁴ GALINDO PALMA, *Mujeres protagonistas de la historia de la música en el Tolima*, p. 39.

¹⁸⁵ *ibíd.*, p. 50.

¹⁸⁶ ZULUAGA de E., "Escuelas y colegios durante el siglo XIX", p. 50.

¹⁸⁷ GAVIRIA ISAZA, "El piano", sp.

Carrasquilla, en su cuento *El Zarco*, nos da una idea al respecto, cuando narra, en su típico estilo costumbrista, la impresión que su personaje principal, llegado del campo, sufre cuando escucha un piano por primera vez durante un recorrido por Quebrada Arriba, sector ubicado a orillas de la quebrada Santa Helena, en lo que hoy en día es el paseo de La Playa, donde se localizaban varias de las residencias y quintas más lujosas de Medellín en su momento; obviamente, el instrumento es tocado por una mujer: “[...] Entonces, se oye música, ¿Qué sería?. Castor explica ¿Piano? No lo había oído mentar siquiera [...] Y qué tanto sabería (sic.) esa señora, Si él pudiera tocar esos sonos como los sacaría de lindos en sus popos. Y silbaba, por ver de seguir el aire¹⁸⁸”.

La presencia del piano, asociado al ideal femenino de buen gusto, cultura, distinción y elegancia en las clases altas urbanas o en sectores de la población con aspiraciones de “civilización”, también se hizo manifiesto en la iconografía, como puede apreciarse en la Imagen 14, en la que aparece idealizada una señorita blanca, vestida elegantemente y de delicadas facciones que se dispone a interpretar el instrumento.

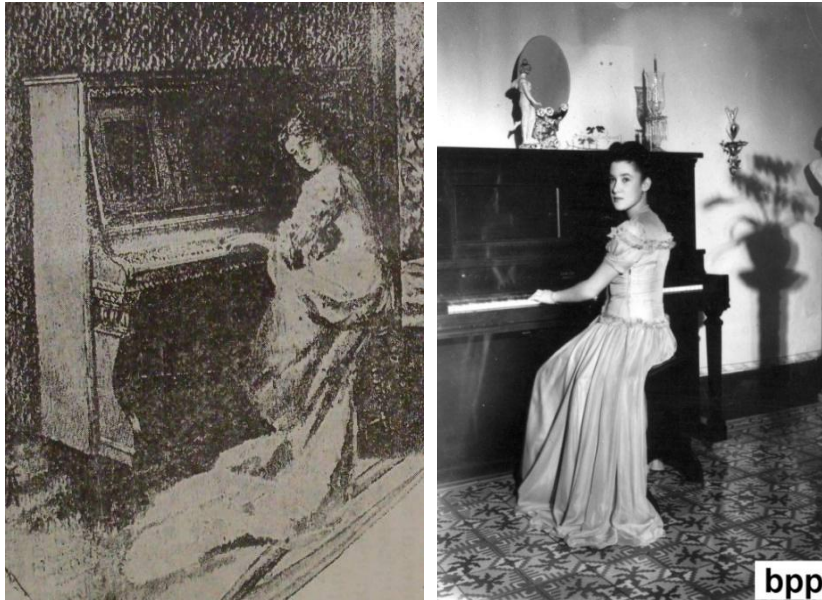


Imagen 14. De izquierda a derecha, detalle de la ilustración de Lucía, poema de Alfred de Musset, publicado en *El Montañés* y *Muchacha al piano*. Fotografía de Francisco Mejía, 1944.
Fuentes: Archivos de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT y Biblioteca Pública Piloto.

¹⁸⁸ CARRASQUILLA, "El Zarco", p. 1417.

Gracias a la Imagen 14, también podemos saber que, hasta bien avanzado el siglo XX, esta práctica de las señoritas de familias distinguidas que aprendían el piano continuaba siendo vigente y que seguía existiendo un fuerte contenido de asuntos de género, clase y raza asociados al aprendizaje de este instrumento, tal como puede apreciarse en el notable parecido de la ilustración de *El Montañés* con la fotografía de Francisco Mejía tomada en 1944.

Como se mencionó anteriormente, contar con un piano en casa era muestra de distinción y estatus, especialmente en una ciudad que se encontraba relativamente aislada de otros grandes centros urbanos del país y en la cual era extraño el contacto de sus habitantes con el exterior, más allá del propio de las actividades de tipo comercial. El piano, por lo tanto, fue un elemento central en el mobiliario de toda familia con aspiraciones de cultura y civilización; poseerlo era muestra de sus intereses intelectuales, ya que ser propietario de uno de estos instrumentos daba cuenta de inclinaciones hacia lo que se consideraba culto, civilizado; también, y lo que no era menos importante, el dueño de un piano demostraba que poseía un cierto poder adquisitivo, por lo cual tener uno de estos instrumentos en casa era mucho más que un asunto que solo concernía al cultivo de las artes en el hogar:

El piano es y será siempre el instrumento favorito de los salones; se le encuentra en la mayor parte de las casas; se ha vuelto un mueble casi indispensable para las gentes del mundo; y tiene también su utilidad si se le considera desde el punto de vista artístico¹⁸⁹.

Este gusto por el piano y el interés por poseer uno de estos instrumentos, entre las familias distinguidas y pudientes o aquéllas interesadas en parecerlo, dio origen a un verdadero mercado para la compra, venta y alquiler de pianos en la ciudad, que generalmente llegaban desde el exterior gracias a la labor de las casas comerciales. Muchos comerciantes se valieron de anuncios en los periódicos para ofrecer sus instrumentos a un incipiente mercado, conformado por aquellos interesados en adquirir o alquilar un piano para sus hogares, tal como puede apreciarse en la Imagen 15

¹⁸⁹ GAVIRIA ISAZA, "El piano", p. 153.

PIANO SUPERIOR

Que acaba de llegar, está de venta. Entenderse con Daniel Salazar, Eusebio Cortés ó Julio Uribe S.

3—1

PIANO

Da en arrendamiento

uno, EMILIO MESA RESTREPO. 8—3

Imagen 15. Anuncios de venta y alquiler de pianos (1899 y 1893), publicados en *El Progreso* y *La Tarde*, respectivamente.

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

Para tener una idea de cuál era el costo de tener acceso a un piano en la casa, comparado con otros gastos que podríamos definir como suntuarios, basta con considerar que, en 1901, el alquiler mensual de un piano tenía un valor de 18 pesos¹⁹⁰, mientras que la cuota de membrecía al Club Unión tenía un monto de 8 pesos al mes; es decir, ser miembro del que quizá era el club más prestigioso de la ciudad costaba menos de la mitad de lo que valía tener un piano en alquiler en casa.

Estos costos tan elevados señalan que la popularidad del piano tuvo sus límites; sólo quienes podían pagar uno o, al menos, alquilarlo, podían acceder a él; por ello, la demanda de este instrumento permitió, dadas sus modestas –aunque no por ello menos significativas– proporciones, que se iniciara la construcción de estos instrumentos, como

¹⁹⁰ BOTERO, Ricardo, *Libro mayor*, Medellín, 1901-1934.

sucedió en otros centros urbanos, como Bogotá, Caracas o la Habana¹⁹¹, aunque no terminó consolidándose una industria de dicada a ello, lo que limitó que otros grupos poblacionales, que no contaban con los mismos recursos, pudieran acceder al instrumento; sin embargo, aún se conservan algunos ejemplares de pianos construidos en Medellín, como el que posee en exhibición la Casa de la Cultura de Marinilla, construido por José y Simón Caballero en 1851, que se incluye en la Imagen 16.



¹⁹¹ Por ejemplo, para el caso de la Habana, Ana Casanova señala que: “El aprendizaje del piano llegó a ser obligado para la buena educación de las muchachas de clases pudientes, hasta que su práctica se hizo mucho más popular cuando comenzó la fabricación de pianos verticales [por parte de] Avelino Pomares, durante los años 70 [década de 1870] en la Habana [...]”.

CASANOVA, Ana, "La música de salón en el siglo XIX en Cuba: un panorama", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 174. (Comentarios del autor).



Imagen 16: Piano construido por José y Simón Caballero en Medellín y detalle del mismo (1851).
Casa de la Cultura de Marinilla
Fotografía del Autor

Desde esa óptica, resulta lógico que, entre las familias distinguidas de la ciudad, el piano tuviera un papel central en el mobiliario, que continuaría ejerciendo hasta bien entrado el siglo XX, lo que puede apreciarse en fotografía tomada por Melitón Rodríguez a una de las salas de las casas de una de las familias notables de la ciudad en 1909, que se presenta en la Imagen 17.



Imagen 17. Sala de una casa, Melitón Rodríguez, (1909).
Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto.

El canto también fue cultivado bajo el mismo imaginario de cultura, distinción y buen tono aplicado al piano; el repertorio incluía arias, canciones populares y duetos de óperas y zarzuelas; era frecuente que, en las veladas y bailes de salón, las cantantes fueran señoritas de las familias anfitrionas o invitadas, quienes con sus intervenciones se hacían acreedoras a epítetos como *amables e inteligentes*, con los cuales Camilo Botero Guerra, conocido como don Juan del Martillo, se refería a la participación de Leonor del Valle y Elisa Escobar en el baile organizado por el Club de la Varita con motivo del carnaval de 1897:

Sea esta la ocasión de presentar mis humildes pero entusiastas cumplimientos a las amables e inteligente señoritas Leonor del Valle y Elisa Escobar, por el esplendoroso obsequio que con sus ricas, esplendorosas y bien educadas voces hicieron a la tertulia, la primera cantó con singular dulzura la cavatina Ascolta se Romeo, la segunda, acompañada del tenor Gaitán, cantó con gracia el dúo de Campana Tel ramenti¹⁹².

El lugar que el piano ocupaba en las familias distinguidas en los sectores urbanos, lo tenían la guitarra, la bandola, la vihuela¹⁹³ y el tiple entre los pobladores de zonas rurales y miembros de familias menos pudientes; nuevamente es gracias a *El Zarco*, de Tomás Carrasquilla como podemos obtener luces al respecto:

Esa noche hay en el hotel gran velada: Castor ha conseguido vihuela, y el Zarco rasga y canta, con esas manos y esa voz de ángel, alternando con el carmillo. La función se ha iniciado allá en un corredor del segundo patio, ante auditorio de escalera bajo [...] ¹⁹⁴

La guitarra y el tiple estaban asociados a otras prácticas musicales que, en parte, pertenecían a la esfera de lo oral; hasta el momento no ha sido posible ubicar partituras para guitarra u otros instrumentos de cuerda pulsada en Medellín entre 1886 y 1903, pero sí se puede afirmar que eran instrumentos bastante populares, puesto que su presencia era habitual en fiestas, veladas hogareñas y serenatas. De hecho, había profesores que ofrecían sus servicios para la instrucción en la interpretación de estos instrumentos, como las señoritas María y Matilde Tisnés, quienes anunciaban, en un aviso publicado en *El*

¹⁹² BOTERO GUERRA, Camilo, *Gran baile del Club de la Varita*, Tipografía Central, Medellín, 1897, p. 72.

¹⁹³ Por vihuela, los autores de esta época se referían a un instrumento de cuerda rasgada con cuatro cuerdas – no resulta claro si independientes u en órdenes– que, según algunos escritos, fue predecesora del tiple; este instrumento no coincide con la usual descripción de las vihuelas españolas, aunque guarda un interesante parecido con las vihuelas mexicanas y el cuatro llanero. GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, p. 111.

¹⁹⁴ CARRASQUILLA, Tomás, *El Zarco*, en: *Obras completas*, ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid, 1912, p. 1448.

Esfuerzo en 1897, que daban clases a domicilio de teoría de la música en piano, pero también, de tiple y bandola, tal como puede apreciarse en la Imagen 18; ello indica que la presencia de instrumentos de cuerda pulsada era también frecuente en los hogares de Medellín a finales del siglo XIX.



Imagen 18. Anuncio de las señoritas María y Matilde Tisnés (1897).

Publicado en *El Esfuerzo*, año V, serie II, No. 166, 5 de febrero de 1897.

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

Otro aspecto que complicaba la participación femenina en la música en público era la asociación entre ésta y la bohemia, especialmente en espacios por fuera del teatro o el salón; el músico como un personaje asociado a la fiesta y el jolgorio, no calaba bien en la alta sociedad. La figura del músico bohemio parecía estar especialmente relacionada con los intérpretes de instrumentos de viento y con quienes hacían parte de bandas o conjuntos, que, en su mayoría, eran artesanos; estas razones eran más que suficientes para que la práctica de estos instrumentos no fuera tan popular en los estratos altos de la sociedad.

La caricaturización del músico como un personaje bohemio y aficionado a las bebidas alcohólicas, que generalmente se asociaba con un intérprete de un instrumento de viento, puede apreciarse en *Dos millones*¹⁹⁵, monólogo de Ricardo Luque, director de la reconocida compañía de zarzuela Luque, de la cual hacía parte su esposa, la soprano Francisca de Luque; el personaje central del monólogo –cuya ilustración se incluye en la Imagen 19– es

¹⁹⁵ LUQUE, Ricardo, "Dos millones", *El Montañés*, marzo de 1899, año 2, No. 16, pp. 151-154.

un clarinetista que se encuentra ebrio, como puede apreciarse; la asociación de algunos músicos con la bohemia y las frecuentes borracheras es evidente.



Imagen 19. Ilustración de *Dos millones*, monólogo de Ricardo Luque, (1899) publicado en la revista *El Montañés*, año 2, No. 16, marzo de 1899.
Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT.
Fotografía del autor

En resumen, analizar la música bajo la perspectiva del género en la ciudad de Medellín permite observar procesos dispares de formación y educación musical de hombres y mujeres, que dieron pie a claras diferencias en los niveles que ambos sexos alcanzaban en la interpretación y que limitaron el papel de las mujeres como compositoras, hasta el punto de constatarse una notable ausencia de composiciones realizadas por mujeres, publicadas en periódicos y revistas.

Por otra parte, los imaginarios de clase, cultura y distinción en torno a la práctica de la música en las mujeres, hizo que su formación se enfocara principalmente en el canto y en la interpretación de algún instrumento, generalmente el piano, ignorando por completo la composición o, al menos, así parece indicarlo la información presente en las publicaciones periódicas consultadas durante la presente investigación. También se puede observar que dicha formación buscaba que las señoritas aplicaran sus conocimientos en espacios predominantemente privados, aunque ello no impidió que, en notables excepciones, algunas

mujeres trascendieran a la esfera pública gracias a la calidad que alcanzaban en el ejercicio de un arte cuya práctica por parte de las damas era aceptado socialmente.

Estos rasgos resultan de suma importancia a la hora de trazar un bosquejo de lo que fue la práctica musical en Medellín entre 1886 y 1903, ya que el nivel técnico-interpretativo alcanzado por las damas y el especial enfoque de la práctica musical hacia lo privado, proporcionaron algunas de las características del repertorio presente en las publicaciones periódicas, entre las que es posible mencionar: el predominio de la música de salón y las composiciones de pequeñas piezas para piano, especialmente de aires como el pasillo, la mazurca, el vals y la polka; la ausencia de compositoras; que pocas obras hacen un gran despliegue técnico; y, como se tratará en el capítulo III, que existe una tendencia hacia lo literario en los títulos de las composiciones.

2.2 LOS BAILES: GOCE DE TODOS LOS PELAMBRES.

Los bailes fueron un importante espacio para la socialización alrededor de la música en entornos privados. En oposición a otros espacios como la retreta y el teatro, en los que la aproximación a la música era de carácter público, en los bailes la actitud frente a este arte iba más allá del disfrute estético y se revestía de un carácter más utilitario, pues fueron espacios propicios para el galanteo, la pompa y la ostentación por medio de la música y el movimiento; además, eran una excusa para la reunión de miembros de ambos sexos, lo que generó opiniones y posturas diversas que ya fueron abordadas en el capítulo I.

Los bailes fueron una diversión muy popular y frecuente, realizada en todos los niveles sociales de la ciudad de Medellín; como se mostrará más adelante, su práctica no era uniforme y adquirió diversos matices de acuerdo con el público que a ellos acudía y con quién los organizara; Eladio Gónima Chorem, uno de los cronistas de la época, da cuenta de ello, y también, de los cambios que introdujo el inglés Edward Gregory McPherson cuando llegó a Medellín en 1837¹⁹⁶, labor que consistió en vincular a los bailes el formato de orquesta de salón compuesta por piano, violines, flautas y fagot:

¹⁹⁶ LATORRE MENDOZA, *Historia e historias de Medellín*, p. 364.

Dije antes que se bailaba, y es la verdad y mucho, y en todo tiempo. Casi no había una semana en que no hubiera esta diversión, ya en una casa, ya en otra de las de buena sociedad, y con el arpa de uno llamado Nor Marcelo, hasta que vino á la ciudad el maestro de música Edward Gregory¹⁹⁷.

Es menester agregar que muchos de los defensores de los bailes, como espacios de socialización alrededor de la música, apelaron a un discurso que los describía como espacios considerados cultos y agradables, resaltando conceptos como el “sano esparcimiento”, “la formación moral” y “el suavizar y moldear las costumbres y el carácter”, entre otros. Por ejemplo, Tomás Carrasquilla se refería en los siguientes términos a los bailes en su crónica *El baile blanco*:

Porque es la manifestación más simpática de la vida colectiva, el brote más genuino de la cultura social, y una ocasión propicia de trabajo y circulación; porque es un noble estímulo para el joven, un preservativo de vicios degradantes, y aula suprema donde se suaviza el carácter, se pulen el trato y las maneras, y se adquiere el arte eminentemente generoso y cristiano de agradar. ¡Que es un pecado muy grande!...Cometa el mundo crímenes como éste, que ya le vendrá el indulto¹⁹⁸.

Al margen de las polémicas sobre los bailes, hay que señalar que es evidente que importantes sectores de la población asociaban los espacios de socialización como los bailes, con los cambios que sufría Medellín, bajo la perspectiva del progreso espiritual; por lo tanto, los bailes fueron considerados un símbolo del progreso, especialmente entre los sectores pudientes de la sociedad, que se reconocían a sí mismos como habitantes de un nuevo entorno urbano, y que valoraban este tipo de reuniones como espacios que permitían a sus integrantes manifestarse como un colectivo que compartía gustos, maneras y códigos de comportamiento:

Las ansias que ha tiempo siente Medellín por algo que la haga palpitar, que vibre en su alma, que rompa, por un instante siquiera su vivir sórdido y monótono; el estado actual de transición de la villa que se convierte en ciudad; en ciudad que principia a abrirse a la vida de la idea y del arte, y que de algún modo ha menester manifestarse social y colectivamente¹⁹⁹.

¹⁹⁷ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejeles*, p. 92.

¹⁹⁸ CARRASQUILLA, Tomás, "El baile blanco", *Obras completas*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1912., p. 1884.

¹⁹⁹ *ibíd.*, pp. 1883-1884.

Los bailes, como representación del progreso espiritual, fueron tomados como un complemento al progreso material, que concernía especialmente a aspectos urbanísticos y de infraestructura de servicios, como la comunicación por vía telefónica (1891), la energía eléctrica (1897), o el acueducto, del que se empieza a hablar desde 1900²⁰⁰. La ejecución de estas obras fue otro asunto de suma importancia como para que, en el imaginario de sectores poblacionales de Medellín, se estableciera el paso de “pueblo pequeño” a “ciudad”.

Los integrantes de las clases pudientes de Medellín consideraban que, cuanto mayor fuera la pompa y etiqueta que se exhibiera en un baile, más visibilidad lograban quienes lo organizaban a los ojos de sus iguales; un buen anfitrión demostraba en el baile que su buen gusto, y se presentaba como un ser civilizado, culto y generoso: “La mañana del sábado sorprendió a los bailarines en casa de los entusiastas caballeros señores Daniel Botero E. y José M. Botero P., quienes se distinguieron por la largueza, la cultura y la amabilidad con que recibieron y atendieron a los fiesteros [...]”²⁰¹.

Cuando los bailes eran organizados dentro de los hogares, las mujeres debía cumplir con esmero su papel de “amas de casa”; en ellos debía desempeñar a cabalidad su labor como anfitrionas, velando porque los preparativos estuvieran a punto, atendiendo bien a todos sus invitados y esmerándose para que la velada se desarrollara lo mejor que fuese posible; también, como se mencionó en la sección 2.1, las mujeres podían en estos espacios mostrar sus dotes musicales y su gusto por la danza. Esta activa participación de la mujer en los bailes realizados en los salones de las familias notables, fue un asunto frecuente en distintas ciudades latinoamericanas, por ejemplo, Santiago de Chile:

La persona que se hacía cargo de recibir a los invitados y de organizar la fiesta era la dueña de la casa, era éste el momento en el cual la mujer chilena lucía todos sus

²⁰⁰ Si bien el *Plano del Medellín futuro*, de Jorge Rodríguez Lalinde y auspiciado por la Sociedad de Mejoras Públicas, data de 1910 para ser finalmente aprobado por el Concejo de la ciudad en 1913, desde 1890 en el acuerdo No. 4 del Concejo Municipal se planteaba la necesidad de formular planes de desarrollo urbanístico y el acuerdo No. 11 de 1894 brindaba una normativa para asuntos como la sub-base de cascajo de las calles empedradas, las construcción de cañerías, los “hilos” de los muros y la eliminación de ciénagas y aguas estancadas, entre otros, que, como indica Fabio Botero Gómez, señalan el *nacimiento primordial* de la ciudad frente a su antigua imagen de villa. BOTERO GÓMEZ, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*, p. 179.

²⁰¹ GAVIRIA ISAZA, Enrique, “El carnaval”, *El Cascabel*, 17 de octubre de 1899, año I, serie XVI, No. 185, sp.

encantos y no sólo su belleza y elegancia, sino que también en su calidad de anfitriona, en su afición a la danza y en sus dotes musicales [...] ²⁰²

El papel asignado a las mujeres en los bailes y veladas realizados en los hogares señala cuán importante era su papel en la esfera de lo privado e indica que en los hogares de la ciudad, la figura materna era fundamental para el adecuado funcionamiento de aquéllos en la vida cotidiana; por lo tanto, se establece un claro contraste entre una vida en lo privado, de carácter matriarcal y en lo público, de carácter patriarcal, que, incluso, puede apreciarse en manuales de urbanidad populares en la época, como el de la condesa de Tramar:

El Gobierno de un salón:

Un salón es el reino de la mujer, reino que ella debe gobernar con mano enérgica y ligera. Ella debe dar á esas recepciones de alto lujo, el brillo y el encanto necesarios y que su ingenio hará perfectos hasta en sus más mínimos detalles. La decoración quedará a su buen gusto y ella debe complacerse en buscar la armonía de las líneas y no dejar nada al azar, para que el conjunto resulte brillante ²⁰³.

Como lo sugiere el texto de la condesa de Tramar, los anfitriones y anfitrionas hacían gala de su buen gusto y distinción por medio de la organización de los bailes, con los que reforzaban su estatus, al demostrar que eran acreedores de un capital que les permitía hacer gastos en bienes suntuarios, decoraciones y cubrir los honorarios de los músicos. Los recursos que empleaban para la ostentación y el lujo, en especial las decoraciones de los salones de las casas en las que se realizaban los bailes, daban cuenta de ello; uno de los escritores más populares de la época, Lucrecio Vélez, quien publicaba con el pseudónimo de Gaspar Chaverra, nos ofrece una descripción detallada de uno de aquellos salones:

Es un espléndido salón de recibo y está lujosamente adornado, pero no son ni las cortinas, ni el tapiz, ni la araña, ni los espejos, ni la belleza y elegancia de los muebles lo que embargan nuestra atención. Son las filas de jóvenes que prestan a la fiesta toda su alegría y la belleza de su juventud [...] ²⁰⁴

²⁰² MARTÍNEZ ULLOA, Jorge y PALMIERO, Tiziana, "El salón decimonónico como núcleo generador de la música de arte chilena: el salón de Isidora Zegerz", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. II, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 706.

²⁰³ TRAMAR, Condesa de, *El trato social: costumbres de la sociedad moderna en todas las circunstancias de la vida*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, México, 1906, p.154.

²⁰⁴ VÉLEZ, Lucrecio, "Revista de las fiestas de agosto", *La Miscelánea*, septiembre de 1887, Sem. IV, año 2, No. 9, p.808.

Como indica el propio Vélez, el contacto entre los jóvenes de ambos sexos era uno de los principales objetivos de dichos escenarios; no pocos matrimonios y enlaces se debieron a contactos iniciados en estos espacios, en los que la música jugaba un importante papel en un ambiente en el que el galanteo era posible y no estaba censurado, aunque, como veremos más adelante, en los bailes debían seguirse códigos y normas. Como puede apreciarse, uno de los aspectos que más valor daba a los bailes era que, por fuera de ellos, la posibilidad de contacto entre los jóvenes de sexos opuestos era reducida, especialmente entre los miembros de las familias distinguidas, en las que, por lo general, estaba encaminado a la consolidación de alianzas matrimoniales:

Las costumbres, el carácter, el aislamiento y tal vez hasta la naturaleza, conspiran allí – en Antioquia– a favor del matrimonio. Todas las tentativas que se han hecho de popularizar el galanteo de mala ley y volatilizar las relaciones entre dos sexos, han encallado. Algunos Lovelaces innovadores ha aparecido allí con pretensiones de naturalizar citas, las seducciones, los raptos, las escalas de seda; pero estos apóstoles de la nueva ley, salvo algunos sucesos de pacotilla, han sufrido plenos descalabros en las clases altas y en las familia *bourgeoises* [...]²⁰⁵

Los invitados también debían mostrarse a la altura de las circunstancias; los bailes estaban condicionados por una serie de códigos de etiqueta y comportamiento que, con frecuencia, se incluyeron en los manuales de urbanidad y buen tono; estos códigos de comportamiento sirvieron como medio para establecer diferencias de clase, ya que la educación y cultura que se demostraba con una adecuada etiqueta fueron consideradas un factor de distinción en una ciudad en la que las fortunas eran volátiles, debido a la inestable situación política, y en la que las posibilidades de éxito parecían estar al alcance de quienes contaran con un “buen instinto comercial”²⁰⁶, como lo señala Jorge Orlando Melo González:

[...] por ello se vuelve tan importante la urbanidad: ante una perspectiva de debilitamiento de las distancias étnicas y familiares, aceptada por este progresismo tan tradicionalista, hay que reconstruir un mundo digno de trato, el mundo de la gente educada.²⁰⁷

²⁰⁵ RESTREPO, Juan de Dios, *Mentiras y quimeras*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2010, pp. 73-74

²⁰⁶ REYES CÁRDENAS, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*.

²⁰⁷ MELO GONZÁLEZ, Medellín: 1880-1930: los tres hilos de la modernización, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/sociologia/moderniz/indice.htm>, p. 7

Por lo tanto, los bailes eran espacios altamente sofisticados, en los que debían seguirse unos comportamientos claros, que estaban especialmente dirigidos a controlar la forma en la cual interactuaban los jóvenes de ambos sexos que asistían; para tener una idea al respecto, basta con observar algunas de las normas que Tulio Ospina Vásquez²⁰⁸ indica que deben seguir los *caballeros* en los bailes:

Los hombres deben tener presentes las siguientes leyes sociales: 1. Todo hombre caballeroso tiene la obligación de bailar siquiera una pieza con aquellas de sus amigas que estén presentes; es absolutamente vedado entrar, o siquiera asomarse al *boudoir* – habitación destinada a los abrigos- de las señoras; 3. Un hombre de mundo nunca *compromete* a una dama *aunque ella lo desee* llevándola a conversar a los pasillos más concurridos, o bailando con ella más de dos piezas; 4. Tampoco es permitido demostrar gran familiaridad con una dama tomándole el pañuelo o el abanico, para jugar con aquél [...] ; 5. El ser presentado a una dama en un baile impone la obligación de proponerle bailar una pieza, sin que una u otra cosa establezcan relaciones permanentes, pues corresponde a la dama seguir o no las relaciones en el futuro [...] ²⁰⁹.

La lista de obligaciones, que continúa durante varios párrafos, apela, para validarse, a la figura del hombre caballeroso, culto y civilizado o, en palabras del propio Ospina, un *hombre de mundo*, es decir, aquél que sabe mantener un comportamiento adecuado en público. Por lo tanto, la obediencia de las normas de comportamiento expuestas en el manual, diferenciaba al “civilizado y culto” de quien no era, al que se señalaba como “incivilizado, bárbaro y salvaje”.

Si los caballeros debían obedecer códigos de comportamiento complicados, las damas no se quedaban atrás:

En cuanto a las damas pueden serles provechosas las siguientes advertencias: 1. Es mal visto que la señora o señorita, en vez de bailar una pieza, pase el tiempo sentada, conversando con un amigo lejos de los lugares donde se baila, si desea conversar debe permanecer en pie o paseándose del brazo de su compañero por lugares concurridos; 2. Cuando una dama cante mantendrá puestos los guantes; y no volverá al auditorio, ni la cara ni la espalda, si no que ha de colocarse en una posición intermedia; guardándose con igual cuidado de gestos románticos que de los aires desenfadados de las cantantes

²⁰⁸ Tulio Ospina Vásquez (1857-1921), reconocido político, ingeniero, empresario e historiador de origen antioqueño, miembro de uno de los más distinguidos linajes políticos de la región, fue fundador de la Academia Antioqueña de Historia y de la Escuela de Minas, de la cual fue rector; también fue rector de la Universidad de Antioquia y senador de la República.

²⁰⁹ OSPINA VÁSQUEZ, *Protocolo hispanoamericano de urbanidad y buen tono*.

de la opereta. [...] Toda señora o señorita que se estime se negará bailar una segunda vez con quien la haya estrechado fuertemente en la danza, o que deje de cumplir cualquiera de las reglas que el decoro tiene establecidas para el baile²¹⁰.

El contacto entre hombres y mujeres también era controlado mediante un sistema de tarjetas, las cuales debían ser firmadas por quienes salían a bailar con las damas o deseaban hacerlo; de esta manera, se evitaban roces entre quienes estuvieran interesados en determinada dama y, al mismo tiempo, los acompañantes de la misma podían ejercer control y seleccionar la pareja más adecuada para la señorita que custodiaban:

[...] Después de haber terminado la polka, cada cuál devolvió a su pareja la tarjeta litografiada que servía para evitar las citas anticipadas e impedir la pérdida de tiempo en discusiones, y sobre todo el enojoso predicamento en que dos o más solicitantes suelen poner a una niña²¹¹.

Este conjunto de normas de comportamiento podría resumirse en un término: contención. Una contención que indicaba la búsqueda de una “moderación en las costumbres”, considerada propia de personas “cultas y civilizadas”; por lo tanto, estas reglas de etiqueta y buenos modales cumplieron un importante papel en los procesos de modernización en entornos que empezaban a considerarse urbanos, como Medellín, y buscaban ofrecer herramientas para que importantes sectores de la población se adaptaran a la vida en una “ciudad moderna” y asumieran comportamiento adecuados para la cotidianidad y, también, en eventos especiales, como los bailes. Se estableció, por lo tanto, una estrecha relación entre civilización y nuevos comportamientos, que algunos autores, como el venezolano Elías Pino Iturrieta, denominan como una relación entre “pulimiento y civilización”:

El pulimiento es sinónimo de modernización, o evidencia de ella, y debe convertirse en un rasgo de la cotidianidad. Especialmente en ciudades a cuyos habitantes se pide que vivan como en las urbes de Francia, de Inglaterra y de los Estados Unidos²¹².

Esta relación entre “pulimiento y civilización” se dio en otras sociedades latinoamericanas de la época y permitió la circulación de diversos tratados de urbanidad, entre los más

²¹⁰ *ibíd.*, pp.114-115.

²¹¹ BOTERO GUERRA, Camilo, "Gran baile del Club de La Varita", *Bochazos*, Medellín, Tipografía Central, 1897, p. 71.

²¹² PINO ITURRIETA, Elías, "La urbanidad de Carreño. El corsé de las costumbres en el siglo XIX", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación Cultura y Deportes, 2000, p. 5.

difundidos de los cuales están el *Manual de urbanidad y buenas maneras*, de Manuel Antonio Carreño, publicado por primera vez en 1853 y que fue de uso frecuente en toda América Latina. De su popularidad en la ciudad dan cuenta algunos artículos publicados en los periódicos de la época:

El libro del señor Carreño es uno de los mejores y más útiles que conocemos. El que practique sus preceptos será siempre un hombre perfecto, y al usar esta expresión, no queremos decir que lo sea únicamente para vivir en sociedad, sino también un hombre verdaderamente virtuoso [...]²¹³

Estos “preceptos” se presentaban en los manuales a manera de pequeñas normas, que eran el equivalente a “pequeñas píldoras” de civilización, tras las cuales se encerraba una compleja red de códigos de comportamiento considerados indispensables para la convivencia en los nuevos entornos urbanos y un adecuado y decoroso comportamiento en ello, por lo cual ambos sexos debían obedecer las normas y ajustar su comportamiento de manera acorde con dichos códigos.

Las diferencias entre las normas establecidas para hombres y mujeres también indican que los bailes y los salones se tomaron como una importante expresión de lo privado, espacio en el que la mujer era ama y señora, lo que, además, hacía posible la participación femenina en estas reuniones de una manera activa, por medio del canto o la interpretación del piano. Si se observa detenidamente, a pesar de resultar aparentemente trivial, la importancia de los bailes como un espacio para un intercambio con otros desde lo privado, se concluye que ello condicionó la dinámica que siguió la práctica musical en ellos.

Pero, ¿cómo era la música en los bailes?, ¿qué aires se interpretaban en ellos? Nuevamente gracias a los cronistas de la época, es posible tener una idea sobre los repertorios y sus cambios a lo largo del siglo XIX: “En los bailes de alta clase, solo se bailaba entonces - cerca de 1830. -el *valse* común, *contradanza española*, *vueltas*, *guabina*, *la pisa*, y algunas veces el *fandanguillo*. No se conocían polkas, lanceros, ni todos esos que hoy se usan²¹⁴”.

²¹³ s.n., “Urbanidad”, *La Concordia*, 29 de junio 29 de 1894, año 4, serie 1, No. 1, p. 5.

²¹⁴GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, p. 98.

Las apreciaciones del cronista coinciden con lo señalado por Ellie Anne Duque Hyman en *El Granadino*, en donde propone que la contradanza ya estaba en declive para 1860; en sus propias palabras, la musicóloga colombiana indica que, en el período comprendido entre 1848 y 1860, “florece la canción y el vals, marchita la contradanza y se imponen en los salones las redovas, galopas, mazurcas y polcas.”²¹⁵. De esta manera, en los salones y bailes, y durante la segunda mitad del siglo XIX, empezó a popularizarse un repertorio que tenía una significativa presencia de aires como la polka o la mazurca, junto a otros que Duque no incluye en su trabajo, pues corresponden a un período posterior al de su estudio, pero que fueron muy importantes en los repertorios publicados en Medellín entre 1886 y 1903, como el pasillo, aire popular que guarda relación con los vales mencionados por Duque y que, como podrá observarse en el capítulo III, constituye una porción considerable del total de obras publicadas en las revistas literarias²¹⁶.

Reconstruir el itinerario que seguía un baile no es un asunto fácil pero, gracias a la crónica de Camilo Botero Guerra, *Gran baile en el Club de la Varita*²¹⁷, es posible tener una idea acerca de cómo era un baile de los miembros de las familias más pudientes de Medellín a finales del siglo XIX, y qué papel jugaba la música en él. En el texto se describe una de estas veladas, realizada en 1884 por los miembros de este club, cuyos integrantes pertenecían a los sectores más ricos y distinguidos de la ciudad.

Una vez reunido un número considerable de convidados, a una hora previamente establecida en las tarjetas de invitación por los anfitriones, se daba inicio oficialmente al baile, anunciando el ingreso de las parejas con música, generalmente una marcha que acompañaba un desfile, con el cual los invitados tomaban posesión del salón.

La orquesta empezó a tocar una armoniosa marcha con que, conforme al programa debía empezar la fiesta. Inmediatamente el maestro de ceremonias, seguido de los miembros del Club y de todos los legos que allí nos hallábamos, rompió la marcha, llevando cada uno una señora o señorita del brazo. El vistoso batallón de trescientas y

²¹⁵ DUQUE HYMAN, *El granadino*, p. 9.

²¹⁶ Tal como puede observarse en el capítulo III, los pasillos constituyen una importante parte de las obras publicadas en revistas y periódicos; el pasillo fue, en abundancia, el aire más frecuente, y constituye alrededor del 25 % del total de las obras recuperadas.

²¹⁷ BOTERO GUERRA, "Gran baile del Club de La Varita", p. 68-73.

tantas persona recorrió las galerías al son de música: aquello parecía un fantástico y monstruoso festón compuesto de flores, lazos, telas de variados matices [...] ²¹⁸

La música se interpretaba en intervalos separados por breves pausas, que los asistentes al baile aprovechaban para descansar, intercambiar parejas, sostener un breve diálogo, tomar asiento, consumir alimentos y bebidas, o si lo deseaban, charlar un poco:

Con intervalos de ocho minutos, tocaba la orquesta pasillos, mazurcas, redowas (sic), Strauss ²¹⁹...y los bailarores formaban entonces ese torbellino desvanecedor que es la imagen viva de la juventud loca y feliz ²²⁰.

Se hacía una pausa más prolongada para una breve cena cerca de la medianoche, y lo usual era que, durante la misma, los anfitriones dirigieran unas breves palabras a sus invitados; posteriormente, seguía otra tanda de música hasta que se terminaba el baile. Como el orden de las piezas y danzas no era aleatorio, y estaba establecido en un programa que previamente se notificaba a los invitados, estos sabían cuándo se acercaba el final de la velada; también es importante tener en cuenta que, con frecuencia, se incluían intervenciones musicales de distinguidas señoritas, que tocaban el piano o cantaban melodías populares y arias famosas. Por ejemplo, en el baile del Club de la Varita, Leonor del Valle interpretó la Cavatina para soprano *Ascolta se Romeo* de la ópera *Romeo y Julieta* de Bellini y Elisa Escobar cantó, junto con un tenor, el dúo Campanas Tel ramenti (sic) ²²¹.

El conjunto que interpretaba la música era variable, ya que el número de músicos que lo conformaba dependía directamente del capital con que contaba el anfitrión; las referencias que se encuentran sobre bailes durante la última década del siglo XIX y el primer quinquenio del XX, indican que uno de los formatos más populares para los bailes en casas y quintas era un conjunto integrado por piano, violín, bandolas y flauta, en un estilo cercano

²¹⁸ ibíd., p. 71.

²¹⁹ Resulta importante señalar que cuando el autor se refiere a Strauss, hace referencia a los valeses de la reconocida familia de compositores vieneses, especialmente de Johan padre (1804-1899) y Johan hijo (1825-1899), que fueron bastante populares en Medellín durante el período en estudio; también conviene agregar que por redowas se entienden las redovas, otro aire llegado desde Europa.

²²⁰ BOTERO GUERRA, "Gran baile del Club de La Varita", p. 71.

²²¹ ibíd., p. 72. Resulta probable que la última obra citada se trate de *l'el ramenti*, un dueto del compositor conocido con el pseudónimo de "Campana", que probablemente corresponde a su apellido; por otro lado, resulta interesante señalar que esta obra también se incluye en los anuncios de conciertos realizados en 1888 en Nueva Zelanda, que pueden observarse en:

<http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d=THD18880426.2.2.7&l=mi&e=-----10--1----0-->

al de los conjuntos como la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, que visitó la ciudad en 1901. A pesar de que, en ocasiones, se mencionan conjuntos de mayores o menores proporciones, la presencia del piano era indispensable en los conjuntos que acompañaban los bailes.

Los bailes no fueron un asunto exclusivo de los miembros de clubes o familias distinguidas, sino que también estaban presentes en celebraciones de carácter popular, lo que demuestra que estos eventos fueron frecuentes y apreciados por otros sectores de la sociedad; por ejemplo, en el carnaval de 1899 “para la gente del pueblo hubo en el Circo de toros y en la Plaza de Berrío, tablado con danzas, en el cual bailaron hasta treinta y pico de ellas”²²². De hecho, se sabe que los artesanos también hacían sus bailes, en los que existieron códigos de comportamiento que se respetaban, al igual que sucedía en los de las familias notables, como lo señala Eladio Gónima Chorem en *Vejece*:

Se ponían bastantes [bailes], para la clase de artesanos, en los que reinaba el mayor orden y compostura. Todos vestían con extremada limpieza, pero trajes sencillos. No admitían á su sociedad á los jóvenes de alta clase porque decían con razón á nuestro entender, “que si ellos no eran admitidos en sus salones, tampoco los cachacos tenían derecho a estar en los suyos”²²³

Lo dicho por Gónima señala que existía un sistema de mutua exclusión, lo que no era extraño en una sociedad que tenía pocas posibilidades de circulación y ascenso social²²⁴, en la que cada uno de los sectores que la integraban construyó su identidad como colectivo mediante diversos mecanismos, uno de los cuales fueron las actividades y el intercambio social, realizados en espacios que se concibieron como lugares de contacto entre iguales, por ejemplo, los bailes, en los que, por cierto, la música jugó un papel importante.

Sin embargo, debe señalarse que hasta el momento no ha podido establecerse, de una manera precisa, si los repertorios y conjuntos variaban de un entorno a otro, debido principalmente a la poca información disponible sobre los bailes de artesanos en las

²²² GAVIRIA ISAZA, Enrique, "El carnaval", *El Cascabel*, 1899, año I, serie XVI, No. 185, sp.

²²³ GÓNIMA CHOREM, Eladio, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, reimpresión, Medellín, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2009, pp. 96-97.

²²⁴ REYES CÁRDENAS, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*.

publicaciones periódicas consultadas que permitiera establecer comparaciones; no obstante, resulta bastante probable que hubiera diferencias entre los bailes de la alta sociedad y los organizados por otros sectores de la ciudad.

Que los artesanos realizaran bailes, muestra la importancia de su papel en una ciudad que empezaba a dejar de ser un “pueblo chico” y que su aporte como grupo fue significativo, como lo señala Catalina Reyes:

A principios del siglo XX, no obstante su origen popular y mulato, los artesanos constituían un grupo *respetable* de cierta solvencia económica y con representatividad dentro de la sociedad local. Difícilmente podríamos asociar su estatus en esa época con el papel secundario –desde el punto de vista económico y social- al que este grupo fue relegado a partir de los años cuarenta del siglo XX²²⁵.

Características diferentes a los de la alta sociedad y a los de los artesanos tenían los bailes que con frecuencia se hacían en Guanteros, un sector deprimido de la ciudad, al cual llegaban inmigrantes de entornos rurales, muchos de ellos jornaleros, que intentaban ejercer algún oficio o engancharse al servicio de uno de los notables de la ciudad. Los bailes tenían allí un matiz diferente: el tiple ocupaba el lugar que en otros entornos se asignaba al piano y los códigos de comportamiento eran también distintos, puesto que se obedecía a lineamientos que no encajaban con los que otros sectores juzgaban como adecuados y decorosos, aunque es probable que aquellos que censuraban estos bailes acudieran a los mismo en busca de un rato de solaz, con el fin de buscar la compañía de alguna de las mujeres que a ellos acudían para ofrecer sus servicios:

Pocas noches dejaba de bailarse en el barrio de Guanteros con los tiples y el guache, y estos bailes, que en su mayor parte eran de los llamados de *vara en tierra*, como que si no eran propios para ganarse el cielo, pues se peleaba, se bebía algo y pasaban cosillas que no son para contadas.²²⁶

En general, y a pesar de las diversas características que asumían, de acuerdo con el entorno en que se hacían los bailes, el uso de la música en ellos fue eminentemente utilitario, pues lo importante eran el roce social y la interacción entre iguales; por lo que el ritual y la música, que estaban enfocados a darles realce, la música entonces, era parte importante de

²²⁵ *ibíd.*, p. 83.

²²⁶ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejeles*, p. 92.

un espacio de socialización en el que la práctica de los códigos de comportamiento en un marco de alegría y jolgorio resultaban vitales para la elaboración de un imaginario colectivo, que permitió a diversos sectores de la sociedad reconocerse y construir una identidad propia. Por lo tanto, la función asignada a la música en los bailes distaba mucho de la que era producto de la contemplación estética, que idealmente se propuso en las retretas y los teatros, en los que se esperaba que prevaleciera la escucha atenta, pasiva y desinteresada, por medio de una “*actitud especial y un decoroso silencio*”²²⁷.

Adicionalmente, al observar que la práctica de los bailes estaba extendida en diversos sectores sociales y observar que los tomaban como un importante espacio para la socialización y la interacción, se contradice abiertamente la imagen que de ciudad plantean autores como Roger Brew, quien afirmaba que “Medellín en el siglo XIX era una ciudad de austeridad espartana, poco dada a la vida social y donde se miraba con desconfianza el lujo que unos pocos se podían dar”²²⁸.

También existen, en las publicaciones del siglo XIX, referencias a otro tipo de actividades diferentes a los bailes realizados en los salones y hogares de familias distinguidas: los conciertos. La referencia más temprana que ha logrado localizarse hasta el momento sobre este tipo de veladas musicales en un periódico de la ciudad, corresponde al editorial del número 184 de *La Estrella de Occidente*, publicada en marzo de 1850, que, a pesar de ser anterior al período de estudio, se incluye en esta investigación por la importancia de la información que ella ofrece:

Sociedad filarmónica:

El día 3 del corriente tuvo lugar el segundo concierto con arreglo al programa que publicamos en el número anterior. La concurrencia numerosa i selecta fue cumplimentada á porfía por el dueño de la casa i por los miembros de la sociedad nombrados para hacer los honores del salón. La elegancia de los vestidos y la moderación i compostura que ostentaban señoras y caballeros, daban a la función un aspecto serio y respetuoso²²⁹.

²²⁷ SHINER, Larry, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

²²⁸ BREW, Roger, *El desarrollo económico de Antioquia desde la independencia hasta 1920*, Bogotá, Banco de la República, 1977, p. 289.

²²⁹ s. n, “Sociedad Filarmónica”, *La Estrella de Occidente*, No. 184, marzo de 1850, p. 2.

En la primera parte del editorial, puede apreciarse cómo, al igual que los bailes, los conciertos realizados en los salones de los hogares fueron tomados como ocasiones propicias para la ostentación, en las que los anfitriones hacían gala de su buen gusto y sensibilidad y los invitados, de su “elegancia, moderación y compostura”; resulta interesante anotar que el comportamiento “serio y respetuoso” que se destaca en el texto, será el que se considere como ideal en los teatros años más tarde, como podrá apreciarse en la sección 2.4 del presente capítulo.

Resulta probable que la sociedad filarmónica a la cual se refiere el artículo, sea la misma que Eladio Gónima Chorem cita en *Vejece*²³⁰, conjunto que, como se mencionó en el capítulo I, era más cercano a un ensamble de salón que a una verdadera orquesta y estaba dirigido por Edward Gregory McPherson, quien introdujo nuevas prácticas en la ciudad, tal como la enseñanza de música por medio de partituras.

También destacan otros dos aspectos del editorial de *La Estrella de Occidente*; el primero, es el papel que asumían las mujeres en los conciertos, pues todos los cantantes e intérpretes son señoritas y damas, algo muy en consonancia con lo expresado en la sección 2.1 del presente capítulo. Un segundo aspecto es la naturaleza del programa que se interpretaba en estas veladas: oberturas, arias de óperas, polkas. Es decir, obras de pequeñas dimensiones, interpretadas por un ensamble diverso conformado por una flauta, dos violines, dos bandolas (liras) y un piano, que ocasionalmente incluía cantantes y aún era incipiente –y al parecer con algunas dificultades de ensamble en algunos momentos– en el cual el último mencionado se perfilaba ya como un instrumento importante. Por otro lado, el papel central asignado a la música relacionada con la ópera en este tipo de eventos ayudó a preparar el terreno para este género entre los sectores distinguidos que a ellos acudían, haciendo posible que existiera un reducido pero significativo público que constituiría el núcleo de aquel que en el futuro asistiría a las presentaciones de compañías foráneas en los teatros de la ciudad. A continuación se incluye la segunda parte del editorial:

²³⁰ GÓNIMA CHOREM, Eladio, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, reimpresión, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2009, p. 221.

Cumplida i brillante nos pareció una parte de la ejecución el programa: la otra no nos satisfizo enteramente. La marcha de la ópera “Lucia Lamermore (sic)” no produjo esa dulce sorpresa que hace saltar el corazón del joven al romper la orquesta, porque los instrumentos no estaban bien acordes. “La coronación del rei de los griegos” estuvo soberbia. La señorita Granados, que llevó la parte del piano, lució por su desembarazo y ejecución. “El coro de Freyshur”(sic), si lo hubiera precedido la obertura entera, mui bueno habría estado, porque esta es una pieza; pero sin la parte principal como lo han ejecutado, es un bello ejercicio de aprendiz.

La obertura (sic) de “Fra Diáboló” fue magnífica. La señorita Gómez que ejecutó la parte del piano, escitó (sic) la admiración general por su ejecución limpia, clara i ajustada i los dos violines i la flauta que la acompañaron correspondieron a lo que de ellos se esperaba. En el dúo de “La Norma (sic)” las señoritas Hernández i Amador con la lira en la mano, frente al numeroso concurso que se preparaba a escucharlas, nos recordaron el triunfo de Corina en el Capitolio. Su voz dulce i melodiosa i los suaves trinos con que se acompañaron llenaron de contento el corazón. Por último pudo escucharse “La polka de concurso (sic)”²³¹

Es necesario agregar que, aparte de la música en las tertulias, las reuniones y los bailes, existió otra importante tradición de práctica musical en lo privado, que se remonta a aquel tiempo y que aún hoy en día sigue vigente, la serenata. La música interpretada en las serenatas cumplió una importante función, pues tradicionalmente se ha el asociado al galanteo, por lo que generalmente los repertorios incluidos en ellas han sido de contenido sentimental y en estrecha relación con enamoramiento y el romance.

Aunque la información disponible en las publicaciones periódicas sobre las serenatas no es tan abundante como la que puede encontrarse sobre los bailes, los conciertos en teatros o las retretas, puede afirmarse que fueron frecuentes, y que también se podían hacer con motivos festivos y celebraciones especiales, como cumpleaños, aniversarios, la llegada de un ser querido, un homenaje a un personaje público, entre otros, lo que hace pensar que, por medio de ellas, se popularizaron y difundieron repertorios.

Los conjuntos que realizaban las serenatas eran variables; podía tratarse de una orquesta de salón o un trío de cuerdas, tal como lo sugiere un escrito de carácter jocoso titulado *Por las mujeres*, que ofrece una idea del conjunto con el cual se interpretaban las serenatas en las

²³¹ s. n., “Sociedad Filarmónica”, *La Estrella de Occidente*, No. 184, marzo de 1850, p. 2.

reuniones sociales; el escrito hace burla de los jóvenes pudientes de la ciudad, quienes buscan los servicios de músicos profesionales, entiéndase lectores de partituras, para dar serenatas a sus jóvenes amadas, que probablemente se contentarían con algo más sencillo; el hecho de que se incluya a Daniel Salazar Velásquez, se mencione el costo de su servicio y se lo compare con otros músicos, demuestra cuán valorado era su trabajo, especialmente si se tiene en cuenta que el valor del mismo no era bajo.

[...] Empiece usted por la serenata, cuesta cien o doscientos pesos; pues son menester el piano de Daniel y Daniel que lo toque, un tenor de fuerza, dos barítonos y un bajo, un violín, una flauta y un clarinete. La muchacha tal vez se conformaría con que al son de la guitarra y dos bandolas le cantara el maestro Zuleta [...] ²³²

Por otro lado, resulta probable que muchos de músicos que hacían parte de conjuntos que interpretaban serenatas se hubieran formado en la tradición del músico artesano, que se abordará más ampliamente en el capítulo III, y que no pocos de ellos hubieran aprendido su oficio por medio de tradición oral y lo ejercieran en cafés, bares, cantinas, y de manera ambulante, en medio de un ambiente festivo y bohemio, en el que la música que se tocaba aún conservaba cierta influencia de aquella que se hacía en entornos rurales, como lo insinúan algunos textos de la época:

Con media botella de ron en el bolsillo y el cigarrillo en la boca, marchaban los serenateros comentando ocurrencias, charlando hasta reventar y dando algunas veces gritos.

Llegan al punto señalado, hacen alto, destapan las botellas, respiran fuerte y á pico de botella se barnizan la garganta con un buen trago. Encienden cigarrillos, templan las guitarras y empiezan el ensayo de una canción sonora y limpia [...] ²³³

Como puede apreciarse, el perfil del “serenatero” distaba del estilizado y glamoroso que se asignaba a los músicos que ejercieron su oficio mediante la interpretación de repertorios de corte académico en salones y teatros, al menos en apariencia. Desafortunadamente, no ha sido posible obtener mayor información sobre las serenatas hasta el momento; sin embargo, dada su importancia en la práctica musical en la ciudad, especialmente aquella asociada a repertorios de carácter popular, aún están por estudiarse de una manera profunda,

²³² RODRÍGUEZ, Benancio, “Por las mujeres”, *La Miscelánea*, diciembre de 1888, año III, No. 7, p. 202.

²³³ s. n., “La serenata”, *Las Novedades*, 9 de agosto de 1895, sp.

especialmente si tenemos en cuenta que todavía hoy en día siguen siendo habituales en determinados contextos.

2.3 LAS RETRETAS: LA MÚSICA EN LO PÚBLICO

Las bandas fueron instituciones cuya aparición en Colombia data de la época de la colonia; las primeras bandas del departamento de Antioquia se establecieron en el siglo XIX, en Rionegro y Santa Fe de Antioquia hacia 1815; se trató de “bandas marciales”, es decir, de carácter militar,²³⁴ que fueron dirigidas por el francés Joaquín Lemot²³⁵; al parecer, la de Santa Fe estaba integrada por diez clarinetes, diez flautines, una flauta, un bajón, un clarín, una trompa y dos pífanos²³⁶.

Con el ascenso de Medellín a capital de la Provincia de Antioquia, en 1826, surgió el interés por crear en la ciudad una banda, lo que se logró en 1837 gracias a la iniciativa privada de un grupo de comerciantes de la ciudad, integrado por Gabriel Echeverri, Alejandro Santa María y Alejandro Uribe; la agrupación nació bajo la dirección del inglés Edward Gregory McPherson, que fue el director de la banda de la legión británica durante la guerra de independencia y quien también debería fungir como profesor de instrumento²³⁷. Según relatos de la época, el conjunto dirigido por Gregory más bien se asimilaba a un ensamble instrumental diverso, que incluía violines, flautas, fagot y piano; como puede apreciarse, el conjunto se acercaba más al formato de un conjunto de salón, lo que se refuerza al observar que su naturaleza era privada y generalmente “amenizaba bailes”²³⁸.

²³⁴ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximaciones a algunos momentos y personajes*, p. 32.

²³⁵ ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Historia de la banda de Medellín*, Medellín, Granamérica, 1971.

²³⁶ Como lo señala Heriberto Zapata Cuéncar, no resulta claro el apellido del director de esta primera banda; algunos autores lo citan como Lamot, otros como Lemot y otros como Lamota. *ibíd.*, p. 5.

²³⁷ GIL ARAQUE, Fernando y JARAMILLO, Carlos, *Temas con variaciones: Medellín a través de su música, capítulo IV: del campo de batalla a la sala de conciertos*, Medellín, ATEI, Universidad EAFIT, 2008.

²³⁸ ZAPATA CUÉNCAR, *Historia de la banda de Medellín*, p. 7.

En 1864, cuando Pedro Justo Berrío era gobernador del Estado soberano de Antioquia²³⁹, se publicó un decreto que indicaba que “cada batallón tendrá una banda de música la cual no podrá pasar de 16 individuos, inclusive el director, que podrá ser hasta Teniente”²⁴⁰. Por lo tanto, a pesar del evidente carácter marcial y militar de las bandas, para el período en estudio su presencia estaba extendida por todo el departamento, hasta el punto de que el kiosco para la banda en el parque principal de los pueblos antioqueños llegó a ser una presencia frecuente –véase la Imagen 20– que, incluso, aparece citada en relatos literarios: "En el kiosco de música (en el parque) tocaba la banda la serenata de Schubert"²⁴¹.



Imagen 20. Kiosco para la banda, Fotografía de Oduperly (s.f).
Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto.

La frecuente aparición de la retreta en los comentarios y anuncios de las publicaciones ofrece una idea de cuán valorada era en diversos entornos. La banda fue una institución que despertó los afectos de un sector significativo de la población, y sus conciertos eran apreciados como un importante punto de encuentro en torno a una actividad que contaba

²³⁹ Es necesario recordar que entre 1863 y 1886, Colombia fue un estado federal.

²⁴⁰ ZAPATA CUÉNCAR, *Historia de la banda de Medellín*, p. 8.

²⁴¹ VÉLEZ, "Idilio", p. 28.

con una importante valoración social; además, al ser un espectáculo público y gratuito, la música de las retretas estaba a disposición de un público amplio, del cual seguramente hacía parte un porcentaje considerable de la población que, debido a sus bajos recursos económicos, no podía acceder al teatro.

La asistencia de un número significativo de personas, que incluía por igual a hombres y mujeres, validó la retreta como un espacio para el disfrute y la socialización; también, por medio de ella la banda ayudó a replantear el espacio público en la ciudad y su función, pues esta asistencia numerosa hizo necesarios algunos cambios de tipo urbanístico en el diseño de los parques, pues se necesitaban kioscos para la banda y bancas para el público, que se solicitaban por medio de notas y comentarios que aparecieron en las publicaciones periódicas; por ejemplo, el comentario a una retreta nocturna, realizada el primero de abril de 1895, en el parque de Bolívar por la Banda del Departamento, dirigida por Rafael D'Alemán Triana (1859-1922), que para la época estaba adscrita a La Gendarmería; el texto publicado en *El Sendero*, a pesar del lenguaje poético empleado, menciona que, debido a la numerosa asistencia del público y la presencia femenina, se hace necesaria la instalación de bancas para disfrutar de la retreta:

Retretas-Muy animado era el aspecto que presentaba el Parque de Bolívar en las primeras horas de la noche, el domingo anterior, con motivo de la retreta ejecutada por la Banda que tan hábilmente dirige el Sr. D'Alemán. Grupos de señoritas, con sus trajes claros, sus esbeltos cuerpos y sus hermosos ojos, los aromas que dejaban tras sus pasos, aromas confundidos con el perfume de las flores, la luna diáfana, argentina, que entre nubes lanzaba sus rayos al paisaje, los acordes de la música, que entusiasmaba con el "Dúo de la africana", los muchos caballeros allí presentes, la numerosa concurrencia, la belleza del parque, en fin, todo resumido, presentaba un aspecto pintoresco que haría pensar al viajero que llegase en aquellos momentos a esta capital, que Medellín era un país de hadas.

Falta notabilísima hacen en aquel hermoso Parque – que dentro de poco será uno de los mejores de Colombia- bancas o asientos para las señoras y los hombres, porque no son suficientes los que hoy existen.²⁴²

La labor desempeñada por la retreta, sumada a su amplio impacto, hicieron que la banda fuera considerada una institución que promovía la civilización y el progreso. Normalmente, las retretas se realizaban dos veces por semana, los jueves y los domingos; era tal el interés

²⁴² ESCOBAR C., Jesús, "Retreta", *El Sendero*, 5 de septiembre de 1895, serie I, No. 4, p. 4.

que ella despertaba, que tanto periódicos de tendencia conservadora como liberal anunciaron los programas de sus conciertos o hicieron comentarios sobre los mismos; a continuación se reproduce uno de dichos anuncios, publicado en 1888, por el periódico conservador *La Voz de Antioquia*:

RETRETA:

PARA EL JUEVES:

- 1ª Cavatina del Barbero de Sevilla del maestro G. Rossini.
- 2ª. Frou-Frou Por A Talexi.
- 3ª. El Pesar, Pasillo por P. J. Vidal.
- 4ª. Polka para desfilar

PARA EL DOMINGO:

- 1ª. Los Voluntarios, polka-marcha por O. Metrá.
- 2ª. Preludio y coro de Hernani del maestro G. Verdi.
- 3ª. El diamante, Pasillo por N.N.
- 4ª. Marcha para desfilar

Medellín, Septiembre 13 de 1888.

El director, *Pablo E. Restrepo U.*

Entre 1888 y 1891, fue frecuente que *La Voz de Antioquia*²⁴³, un periódico dirigido por Carlos A. Molina, y que circulaba miércoles y sábados, publicara los programas de la retreta; otra muestra de ello es el programa publicado el 8 de agosto de 1888, que se transcribe a continuación:

²⁴³ María Cristina Arango de Tobón no incluye esta publicación, que hace parte de la colección de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES-EAFIT), en su catálogo de publicaciones periódicas en Antioquia, aunque sí lo hace con dos homónimas, la primera de 1840 y la segunda de 1914. ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*.

PARA LA RETRETA DEL JUEVES
(EN LA CASA DEL SEÑOR GOBERNADOR)

- 1°. La Boquetiere, Gran Valse Brillante, por Ch. Goldfrey
- 2°. The invitation, Polka.
- 3°. No me olvides, Pasillo por Pablo E. Restrepo.
- 4°. Polka para desfilar.

PARA EL DOMINGO
(PLAZA PRINCIPAL)

- 1°. Cavatina y Coro de Traviata, del maestro G. Verdi.
- 2°. Marcha militar, por F. J. Vidal.
- 3°. Un día Feliz, Pasillo por P. E. Restrepo.
- 4°. Danza para desfilar.

Agosto 8 de 1888

El Director.
Pablo E. Restrepo²⁴⁴

Como puede apreciarse en ambos ejemplos, los programas de las retretas en 1888 no eran extensos y finalizaban con una pieza protocolaria para que la banda se retirara desfilando, lo cual denota su carácter militar, a pesar de tratarse de una banda que ya se empezaba a perfilar como sinfónica y no marcial; con frecuencia, en las retretas se incluían fragmentos de óperas de Verdi, Donizetti y Rossini, compositores apreciados en la ciudad y que fueron señalados como verdaderos “maestros”, en gran parte gracias a la difusión que hicieron de sus obras las compañías de ópera, a su paso por Medellín²⁴⁵. También puede observarse que los programas de las retretas incluían valeses, polkas, marchas y la significativa presencia de obras de compositores de la ciudad, como Francisco Javier Vidal Balcázar o Pablo Emilio Restrepo Uribe, quien también ejerció como director de la banda hasta 1891.

En ambos programas, es notable la ausencia de obras de gran formato, como arreglos de sinfonías, fantasías de óperas, oberturas o suites, por lo cual puede afirmarse que la retreta,

²⁴⁴ RESTREPO URIBE, Pablo Emilio, "Programas retretas", *la Voz de Antioquia*, 8 de agosto, 1888, sp.

²⁴⁵ HERRERA, Cenedith, *Entre máscaras tablas: teatro y sociedad en Medellín 1890-1950*, Medellín, facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2005.

hacia 1888, fue una extensión del salón, pues en su repertorio se privilegiaban las pequeñas formas y las miniaturas.

Es notable que el eje de las retretas, como espacio de socialización, lo constituía el goce de la música como experiencia estética y, por ello, saber qué se interpretaba era considerado tan importante como la asistencia misma al evento; los programas de las retretas se anunciaron inicialmente por medio de avisos pegados en sitios visibles en las calles; posteriormente, fueron incluidos en la prensa de la época; la solicitud publicada el 24 de Enero de 1899 por Henrique Gaviria Isaza, director del periódico *El Cascabel*, dirigida a Rafael D'Alemán Triana, director de la banda, da cuenta de ello y, adicionalmente, muestra cuán apreciada era la asistencia del público femenino, pues su presencia en el ámbito de lo público era extraña y solía estar asociada a ceremonias y actos religiosos; por lo tanto, las retretas fueron un espacio con una característica poco frecuente en la época: la asistencia de la mujer en un evento de carácter público.

Las señoras más que nadie saldrían gananciosas con la reforma que proponemos [publicar en el periódico los programas de las retretas]. Rarísimamente –como no sea a misa o a sermón– salen a la calle, cuando lo hacen no se atreven a plantarse a leer avisos fijados en las paredes y así asisten a las retretas sin saber para dónde van las tablas²⁴⁶.

La respuesta de Rafael D'Alemán Triana fue pronta, se publicó el 27 del mismo mes en *El Cascabel*, con fecha del 25 de enero:

Atendiendo gustoso al suelto que se refiere a los programas de las retretas que se dan por la Banda de Música que dirijo, que salió en el número 3 de su importante y simpático periódico, tengo el gran placer de informarle los programas de dichas Retretas, para que en él sean publicados. Anticipándole las más expresivas gracias, pues no dudo que es una medida de comodidad para la sociedad.

Rafael D'Alemán²⁴⁷.

²⁴⁶ GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Retretas", *El Cascabel*, 24 de enero de 1899, año I, serie I, No. 3, sp. (Paréntesis rectangulares del autor).

²⁴⁷ D'ALEMÁN, Rafael, "Retretas", *ibíd.*, 27 de enero de 1899, año I, serie I, No. 4, sp.

A partir de ese momento, Rafael D'Alemán Triana anunció los programas de las retretas por medio de *El Cascabel*. Antes de D'Alemán, la banda contó con varios directores; entre ellos debe mencionarse a José María Salazar, padre de Daniel Salazar, el payanés José Viteri Paz, Daniel Salazar Velásquez y Juan de Dios Escobar Arango, que ejercieron su cargo antes de 1886; es necesario agregar que estos tres últimos fueron compositores de obras que circularon en las publicaciones periódicas.

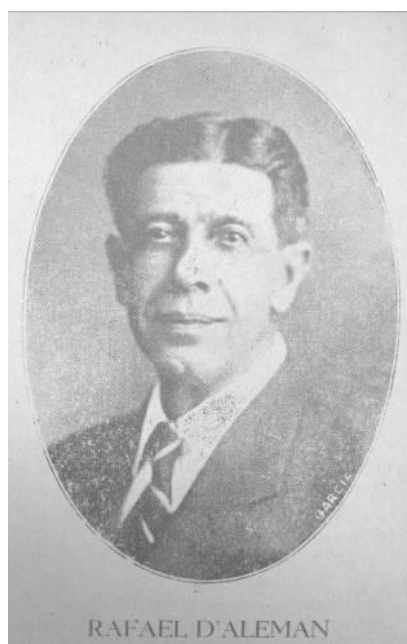


Imagen 21. Retrato de Rafael D'Aleman Triana (s.f.).

Tomado de: *La canción en Colombia*.

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

Con la partida de Escobar a la ciudad de Panamá, la banda entró en una profunda crisis, debido a la ausencia de un director, hasta que en 1887 cambió su nombre de “Banda de Honor” a “Banda Marcial” y su dirección pasó a manos de Pablo Emilio Restrepo Uribe, quien ocupó dicho cargo hasta 1891, cuando partió a París a realizar estudios de música, por lo que la banda pasó brevemente a manos del italiano Augusto Azzali, quien llegó a la ciudad con su compañía de ópera; finalmente, en 1892 tomó las riendas de la institución, que ya se conocía como “Banda de la Gendarmería”, el violinista Bogotano Rafael

D'Aleman Triana, quien hizo parte de la compañía de ópera de Augusto Azzali, y ejerció el cargo de director de la banda hasta 1914²⁴⁸.

La llegada de Rafael D'Alemán Triana implicó una notable serie de cambios en la banda: aumentó su número de integrantes, se mejoraron los salarios de los músicos y se renovó el repertorio, tal como lo indica el suelto publicado en el periódico *Las Novedades*, el 23 de abril de 1897, con motivo de la retreta dominical realizada para homenajear al general Ernesto Borrero, que había llegado recientemente para ejercer como jefe militar del departamento; hay que agregar que, en el texto, también se hace una crítica ácida a la ausencia de estatuas del Libertador en el parque de Bolívar, en el que se realizaban las retretas:

Retretas.-Muy selectas y concurridas estuvieron las ejecutadas, el Domingo en el Parque de Villanueva (de Bolívar no, porque no hay allí estatua del libertador ni de nadie) y el lunes frente a la Jefatura Militar, en obsequio de bienvenida al General Borrero. El personal de los artista ha sido aumentado, se les remunera mejor el trabajo, y se ensaya mucho, bueno y nuevo para deleitarnos durante la Exposición que se abrirá el 20 de Julio próximo, Por todo ello felicitamos cordialmente al amigo D'Alemán²⁴⁹.

La renovación en el repertorio y una planta de músicos más amplia, que se mantuvo estable por varios años, al menos hasta 1899, cuando comenzó la Guerra de los Mil Días, fue lo que permitió que el público de Medellín conociera obras de autores como Saint-Saëns, Auber, Gounod, Chapí o Beethoven; también, que se introdujeran obras de mayores dimensiones, especialmente oberturas, con las que se iniciaba el programa, y fantasías de óperas o fragmentos de zarzuelas, lo que hace pensar en que el repertorio de la banda se aleja poco a poco del de salón, en el que predominaban las pequeñas formas, y se aproximaba al del teatro, por medio de la ópera y la zarzuela. Al parecer, después de 1901, una vez finalizada la guerra, la banda reinició sus labores bajo la dirección de Rafael D'Alemán Triana y poco a poco recuperó una planta de músicos que, como puede

²⁴⁸ ZAPATA CUÉNCAR, *Historia de la banda de Medellín*. pp. 7-10.

²⁴⁹ s. n., *Las Novedades*, 27 de abril, año V, serie XIX, No. 187, 1897, p. 747.

apreciarse en la Imagen 22, ascendía, en 1908, a un total de veinticuatro intérpretes, además del director.



Imagen 22. Banda de la Gendarmería (1908).
Al centro el director, Rafael D'Aleman Triana. Fotografía de Melitón Rodríguez.
Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto.

La Imagen 22 también permite saber qué instrumentos conformaban el conjunto: tubas, fliscornos, trombones, corns, trompetas, flautas, clarinetes y percusión, de la cual solo se exhiben los platillos; lo cual permite afirmar que, aunque se trataba de una institución adscrita a una unidad militar, ya se empezaba a conformar como una banda sinfónica. También puede apreciarse que no todos los músicos encajaban en el imaginario racial de “mestizaje blanqueado”, idealizado en los salones; evidentemente, muchos de los integrantes de la banda eran mestizos afrodescendientes o con rasgos indígenas. Por otro lado, en la imagen existe una clara diferencia que puede apreciarse entre la figura de los músicos y el director, quien es el único que no está vestido con uniforme militar y lucía un traje a la moda, que incluía un llamativo sombrero de copa; esta marcada disparidad en el vestuario es un indicio de que tenía un estatus superior al de sus subalternos.

Retomando la introducción de nuevos autores y obras al repertorio de la banda, podemos encontrar un buen ejemplo en el programa para la retreta del jueves 24 de agosto de 1899,

realizada a las siete de la noche en el Parque de Berrío²⁵⁰; a continuación se mencionan las obras anunciadas en el programa: *Obertura Coriolan (sic) de Beethoven*, *Valses Brise de la Nuit de Coinquet*, *Selección sobre la ópera Escarmonde de Massenet (sic)*, *Fantasia Morisca No. 3 de Ruperto Chapí* y *Paso redoblado Lamisch de Gustav Flirch*. Como puede observarse, otro efecto de los cambios en el programa fue que se hizo menos frecuente la presencia de obras de compositores locales, hacia lo que también se orienta el programa de la retreta de la banda del 14 de julio de 1899, en homenaje al vicecónsul de Francia y a la colonia francesa residente en la ciudad, con motivo de su fiesta nacional, lo que nuevamente señala la influencia de Francia en la cultura local como modelo que se deseaba emular:

RETRETA

Para hoy a las 5 pm. Frente a la casa del señor don Julio Uribe S. Vice-Cónsul de Francia. Obsequia el Gobierno del Departamento esta Retreta a éste alto empleado y a la colonia francesa establecida en Antioquia, con motivo de celebrarse hoy la fiesta nacional de aquella República:

Programa:

1. "La Marsellaise".....Rouget de L'Isle.
2. Obertura "Le premier juor de bonheur".....Auber.
3. Vals "Belles Parisiennes".....Fuhrbach.
4. Selection sur l'opera "Faust".....Ch. Gounod.
5. Pas redoublé "Bleu, Blanc, Rouge".....Boisson

Medellín, Julio 14 de 1899.

El director de la Banda.

Rafael D'Alemán²⁵¹

Los cambios en el repertorio de las retretas, implementado por la banda, señalan el papel que dichas instituciones tuvieron en la transformación del gusto musical de muchos habitantes de la ciudad, pues por medio de ellas se introdujo en Medellín el repertorio sinfónico; también ilustran su importancia como medio para la difusión de nuevos estilos, lenguajes musicales y las obras de compositores locales, mediante audiciones públicas.

²⁵⁰ D'ALEMÁN, Rafael, "Programa de la retreta", *El Cascabe*, 24 de agosto de 1899, año I, serie XIII, No. 151, sp.

²⁵¹ D'ALEMÁN, Rafael, "Retreta", *El Cascabel*, 14 de julio de 1899, año I, serie IX, No.121, 1899, sp.

La banda, por lo tanto, fue una institución capaz de moldear los gustos musicales, algo que no fue exclusivo del ámbito local y nacional, pues dichas instituciones desarrollaron también una labor activa en otros países latinoamericanos, por ejemplo en México, en donde también se iniciaron con un carácter marcial, que dio un giro hacia lo sinfónico. Como lo señala José Rolón, al igual que la banda de Medellín, las instituciones mexicanas llevaron a cabo una importante actividad a través de las “serenatas”, el equivalente para las “retretas”²⁵²»

Desde fines del siglo pasado –el XIX–, las bandas militares han representado un papel muy importante en el desenvolvimiento de nuestro gusto musical, al grado que, en algunas regiones del país, han sido ellas el sólo vehículo de difusión artística con que se ha contado. Con especialidad, las clases laborantes le son deudoras, en una muy sensible proporción, de que obras de diversos matices, tendencias y estilos, les sean ahora familiares y que, sin auxilio de aquéllas, hubiesen permanecido ignoradas.²⁵³

La retreta se realizaba dos veces por semana, los domingos en el Parque de Bolívar y los jueves en el Parque de Berrío, que eran los más importantes en el espacio público de la ciudad para el período en estudio. La retreta dominical se hacía en la mañana, después de misa, mientras que la de los jueves se hacía en la tarde; después de la inauguración del alumbrado público en 1895, la retreta de los jueves se iniciaba a las siete de la noche. Los horarios establecidos para las retretas no impidieron que, en ocasiones especiales, se realizaran en lugares diferentes, como puede verse en los programas de las retretas en honor al general Borrero y al vicecónsul francés mencionadas anteriormente.

La banda, como institución, apoyaba un discurso estatal, que tomaba a la música como un arte que daba realce a estructuras de poder, lo que se manifestaba mediante la pompa y el boato. Que las retretas se hicieran en los parques más importantes de la ciudad, sumado a su relación con el estamento militar y su presencia indispensable en fiestas patrias, celebraciones cívicas, homenajes y pompas fúnebres así lo indican; sin embargo, los músicos de la banda conformaron grupos que tocaban en los bailes, y sus directores y algunos de sus integrantes ejercieron activamente la docencia, proceso que se daba en doble

²⁵² MIRANDA, Ricardo, *El sonido de lo propio, José Rolón (1876-1945)*, Vol. 1, Ciudad de México, CENIDIM, 1993.

²⁵³ *ibíd.*, p.157.

vía, es decir, a la banda también se vincularon músicos que con anterioridad participaron en grupos y conjuntos musicales.

En conclusión, la banda fue clave en la vida musical de la ciudad durante el período en estudio, pues por largos años fue la más estable de las instituciones musicales de Medellín; en ella se formaron en nuevos repertorios numerosos intérpretes, quienes no hacían parte de las clases distinguidas de la ciudad y eran en su mayoría miembros de sectores menos pudientes de la población²⁵⁴, que frecuentemente habían aprendido a interpretar su instrumento por tradición familiar o desde un esquema del tipo de maestro-artesano, en procesos que no estaban institucionalizados pero que abrieron el campo para la formalización de la enseñanza de la música, pues el impulso que la banda dio a la práctica musical desde los puntos de vista de la interpretación y la composición fue uno de los factores que llevó a la aparición de instituciones de enseñanza musical, como la Escuela de Santa Cecilia en 1888, a la que aportó alumnos y docentes.

Además, fue por medio de las retretas y sus repertorios, como se formó al público de la ciudad en la audición y el disfrute de la música, mediante la socialización alrededor de la misma, incluyendo sectores populares, que no tenían fácil acceso a los clubes, salones y teatros, pero que, gracias a la retreta, entraron en contacto con la música que se escuchaba en estos lugares, lo que, además, permitió que compositores de la ciudad hicieran públicas algunas de sus obras, aunque en número poco significativo.

2.4 EL TEATRO: GENTE QUE VIENE, GENTE QUE SE VA Y MÚSICAS QUE SE QUEDAN

El teatro fue otro de los espacios importantes para la práctica musical en Medellín entre 1886 y 1903; los espectáculos de carácter teatral, y especialmente aquellos que tenían que ver con la música, fueron vistos como un asunto novedoso y una muestra más del progreso de la ciudad

²⁵⁴ Es necesario agregar que no era extraño que, paralelamente a su labor como músicos, los miembros de la banda ejercieran otros oficios como los de zapatero, pintor o albañil, por solo mencionar algunos.

El primer escenario con que contó Medellín, por cierto bastante rudimentario, fue construido en 1830 en el sur del patio del Colegio de San Ignacio; en 1834, Pedro Uribe Restrepo, a su llegada de Europa, formó una sociedad con Francisco A. Gónima, Fermín Isaza, Miguel Tello, José María Carrasquilla, Sebastián Amador, Apolinar Villa y Francisco Ortega para la construcción de un teatro municipal; ellos, con el apoyo de Juan Uribe Mondragón, lograron que para 1836 la edificación estuviera terminada; este fue el primer teatro que realmente existió en la ciudad; años más tarde, en 1884, Lino R. Ospina y Francisco Vidal fundaron un pequeño teatro, que se denominó *Teatro de variedades*, en el cual la Compañía Infantil de zarzuela llevaba a cabo sus funciones²⁵⁵.

Los espectáculos realizados en los teatros eran de diverso carácter; en estas primeras salas de la ciudad, el público podía disfrutar dramas y obras cómicas o de carácter moral; también pudo entretenerse con la música por medio de conciertos, la ópera y la zarzuela; otra posibilidad era asistir a ver espectáculos de ilusionismo, malabarismo, acrobacia, y, a partir de 1898, el cine, que llegó por medio de empresarios que se desplazaban por diversas ciudades del país haciendo proyecciones en el proyectoscopio de Edison, que fue desplazado posteriormente por el cinematógrafo de los hermanos Lumière²⁵⁶.

Hasta las últimas dos décadas del siglo XIX, la actividad que se realizó en el teatro se caracterizó por su irregularidad, lo que resulta lógico, dado el considerable número de conflictos civiles que hasta ese momento vivió el Departamento de Antioquia: "Cines no se conocían; la compañía dramática o lírica que nos visitaba era rara; nuestra única diversión consistía en montar a caballo o en hacer paseos a pie por los campos contiguos²⁵⁷".

A pesar de todo, durante este período de actividad intermitente visitaron a Medellín las primeras compañías extranjeras: la Compañía Luque en 1864, dirigida por Mariano Luque, y la Zafrané en 1871, que fueron las primeras en hacer zarzuela en la ciudad²⁵⁸; igualmente, llegaron las primeras compañías de ópera: en 1865, la compañía de Luisia, cuyo director

²⁵⁵ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*.

²⁵⁶ OSORIO, Oswaldo, *La muerte y las muertes del cine*, en http://www.cinefagos.net/index.php?Option=com_content&view=article&id=42:la-exhibicie-cine-en-medell&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38, consultado el 20 de febrero de 2011.

²⁵⁷ ECHAVARRÍA, Enrique, *Crónicas*, Medellín, Tipografía Industrial, 1936, p. 12.

²⁵⁸ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*.

musical era Dario Acchiardi²⁵⁹, y la compañía de ópera Tirado- Diestro, dirigida por Juan del Diestro, en 1867²⁶⁰; tal como lo indica Fabio Botero Gómez, estas primeras compañías llegadas de fuera de la ciudad fueron bien recibidas y sus *prima donnas* fueron centro de atracción en salones:

Desde 1865 llegó a Medellín la primera compañía de Ópera de Dario Aichardi, con la prima donna Azunta Mazetti que se convirtió en ídolo de los salones sociales; pero ya en 1864 don Mariano Luque y su esposa Francisca, llamada familiarmente "La Paquita", habían montado una zarzuela, la castañera, presumiblemente de un autor local que se quedó en el más glorioso anonimato, porque la obra fue un éxito sensacional²⁶¹.

El paso por Medellín de las primeras compañías foráneas tuvo a corto plazo un primer resultado: gracias a sus espectáculos, y la incipiente actividad teatral, surgió un cierto interés por este tipo de actividades, que posteriormente hizo que otras compañías incluyeran a la ciudad en sus giras. Los espectáculos como la zarzuela y la ópera fueron vistos como algo novedoso, y se consideraron como una muestra de que Medellín estaba definiéndose como un entorno urbano que, a pesar de ser aún una población pequeña, contaba con sectores con aspiraciones cosmopolitas, que creían que con este tipo de actividades la ciudad se encaminaba por las sendas del progreso hacia la meta ideal de una población “culto, refinada y civilizada” .

Al menos durante estos primeros años de actividad, el interés y la curiosidad ante la novedad primaban sobre otro tipo de razones para asistir al teatro, para disfrutar de espectáculos como la zarzuela y la ópera, en los que la música está ligada a la actuación y a

²⁵⁹ Esta compañía estaba compuestas por Assunta Mazzeti, Enrique Rossi Guerra, el barítono Luisia, el bajo Gandini y el director Dario Acchiardi. *ibíd.*, p. 57.

Esta compañía se conformó a partir de miembros de una compañía anterior –la de Luisia– que desde Bogotá hizo la gestión para la llegada de la Mazzeti a Colombia. PERDOMO ESCOBAR, *La ópera en Colombia*, p. 24.

²⁶⁰ HERRERA, Cenedith, *Entre Máscaras tablas: Teatro y Sociedad en Medellín 1890-1950*, Medellín, Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2005.

La Compañía de Juan del Diestro llega a Bogotá el 4 de Abril. De 1866, estaba conformada por él, su esposa Matilde Cavaletti, el tenor Octavio Tirado y Enrico Compagnoli. PERDOMO ESCOBAR, *La Ópera en Colombia*, p. 24

²⁶¹ BOTERO GÓMEZ, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*, p. 132.

la puesta en escena. Una clara referencia al respecto se encuentra en el cuento *El Zarco*, de Tomás Carrasquilla:

En efecto, esa Luque "con mi moño y mi media calada", cantando ese bunde "con tantos cismas y movención" y ese franchute tan bobo y tan gallina, con su organillo y sus tonadas, se le hacen novedades muy divertidas e interesantes²⁶².

Así, el carácter novedoso de los espectáculos que se ofrecían en el teatro se asociaba con el imaginario de progreso. A este primer momento, en el que llegaron las óperas y zarzuelas, siguió, en 1898, una segunda oleada de espectáculos, cuando se hicieron populares las proyecciones cinematográficas, realizadas de manera intermitente en el teatro municipal. Por tratarse de proyecciones de cine mudo, hubo en ellas una actividad musical notable.

Un hecho curioso, que también indica la estima y popularidad que la banda dirigida por Rafael D'Aleman Triana disfrutó en Medellín, es que las primeras funciones de cine en la ciudad estuvieron acompañadas por dicha institución; obviamente, no a todo el público que asistió al cine le agradó que una agrupación que sin duda alguna tenía una potencia sonora considerada "bochincosa" para el teatro, tomara parte en aquellas proyecciones, por lo que fue reemplazada posteriormente por el *Círculo musical*, conjunto de música de salón, integrado por el flautista Germán Posada Berrío, el pianista Jesús Arriola Benzoita y el violinista Rafael D'Alemán Triana²⁶³, lo que indica que, al menos en estas primeras funciones de cine, el repertorio escuchado era nuevamente una extensión del repertorio que era interpretado en los salones.

Debido a la intermitencia con que los primeros espectáculos cinematográficos se realizaron en la ciudad y a que el cine como actividad para el entretenimiento se popularizó definitivamente con las funciones que se realizaron en el *Circo Teatro España* a partir de 1910, este segundo instante, en el cual se introdujo por medio del cinematógrafo, la reproductividad técnica²⁶⁴ en los teatros de Medellín, no será profundizado en este trabajo; sin embargo, vale la pena mencionar que muchas de las opiniones publicadas en los medios

²⁶² CARRASQUILLA, "El Zarco", p. 1454.

²⁶³ GAVIRIA ISAZA, Enrique, "Cinematógrafo", *El Cascabel*, 29 de agosto de 1899, año I, serie XIII, No 154, sp.

²⁶⁴ BENJAMIN, "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica".

del momento coinciden con las de aquellos que años atrás defendían la asistencia a la ópera y la zarzuela como “diversiones civilizadas” , en oposición a las que no eran consideradas como tales, como sucedió con los comentarios posteriores a la proyección de la película *Corrida de toros en Sevilla*: “En la última noche vimos, a lo vivo –en cine–, lo que jamás presenciábamos por natural aversión a la barbarie: una corrida de toros. Así y solo así, debieran de exhibirse esos espectáculos que alimentan el brazo criminal y rebajan la soberanía del hombre [...]”²⁶⁵ .

Por lo tanto, en Medellín al igual que en otros entornos urbanos de América Latina, algunos de los espectáculos realizados en los teatros, y en especial la ópera y la zarzuela, se asociaron con el imaginario de progreso y fueron parte del discurso civilizador que adoptaron sectores distinguidos de la sociedad; igualmente, ambas jugaron un importante papel en la estructuración de los gustos musicales de los sectores de la ciudad que tenían acceso a los espectáculos realizados en los teatros y enriquecieron el panorama musical de Medellín, introduciendo repertorios diferentes a los de los salones.

Regresando a la llegada de las primeras compañías de ópera y zarzuela, hay que mencionar que ellas abonaron el terreno para la visita de otras agrupaciones de este tipo; fuera de los conjuntos mencionados anteriormente, pasaron por Medellín durante el período en estudio las siguientes compañías: Monjardín e Iglesias en 1888, Zenardo- Lombardi entre 1891 y 1892, Zenardo en 1893, Azuaga en 1894, Ughetti-Dalmahu entre 1894 y 1895, Azzali en 1896, Benach en 1897, la Compañía Lírico Dramática Luque en 1898²⁶⁶; finalmente, en 1903, la Compañía Colón. Como puede apreciarse, durante la última década del siglo XIX Medellín fue visitada con relativa frecuencia por compañías foráneas, lo que generó una cierta continuidad de las temporadas líricas en la ciudad, que se interrumpió con el inicio de la Guerra de los Mil Días en 1899.

Es necesario agregar otro factor que influyó en la notable ausencia de compañías de ópera italianas después de 1896, el sonado caso Cerruti que, si bien se inicia en 1886, alcanza su punto más álgido cuando, en 1898, para presionar el pago de la deuda del gobierno con el

²⁶⁵ s. n., "Cinematógrafo", *La Unión*, 1 de septiembre de 1904, serie II, No. 18, p. 81.

²⁶⁶ HERRERA, *Entre máscaras tablas: Teatro y Sociedad en Medellín 1890-1950*.

comerciante Ernesto Cerruti, Italia envió cinco cruceros que apuntaron con sus cañones a los puertos de Cartagena y Buenaventura, lo que generó un fuerte sentimiento contra los ciudadanos italianos en el país²⁶⁷ y la consiguiente salida de las compañías que se encontraban en Colombia en ese momento, entre ellas la Azzali, que se hallaba en Bogotá:

La temporada estaba en pleno, cuando se presentó inesperadamente una cuadrilla italiana en Cartagena, compuesta por cuatro acorazados con 49 cañones, 1378 hombres, al frente del Barón de Brochetti, con el no velado objeto de bombardear la ciudad Heróica, con motivo de la reclamación de una vieja deuda que vino a cobrarse coactivamente: la bolsa o la vida. La Reclamación Cerruti²⁶⁸.

Como lo señala José Ignacio Perdomo²⁶⁹, la ausencia de compañías de ópera a partir de este momento en Colombia será larga, y en Medellín se prolongó hasta 1911, cuando llegó de gira la Compañía Folco. El largo período de la ópera por fuera de los teatros de la ciudad puede contarse entre las principales causas para que el público de Medellín se inclinara más hacia la zarzuela, a lo cual se sumó la predilección hacia las obras de carácter cómico en detrimento de las dramáticas, que Cenedith Herrera atribuye al público de la ciudad²⁷⁰, y que, en parte, puede explicarse por motivos morales, pues mediaban en ella la censura y el rechazo a los actos violentos representados en escena, al ser considerados opuestos a un ideal de instrucción y moralización por medio de los contenidos de las obras presentadas:

“[...] uno de nuestros periódicos saludó cándidamente a la compañía dramática que nos honra hoy con su visita, pidiéndole que sólo representara ciertas piezas de las que moralizan e instruyen, sin efusión de sangre²⁷¹”.

A estos dos factores se sumó el asunto del idioma, aunque, como veremos más adelante, había atenuantes al respecto. La predilección por la zarzuela se hace evidente al observar la Tabla 4; como en ella se expone, entre 1888 y 1903 tres compañías de ópera visitaron la

²⁶⁷ VALENCIANO LLANO, Alonso. Ernesto Cerruti, un comerciante italiano en el estado soberano del Cauca. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XXV. Bogotá: Banco de la República; 1988. Disponible en: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol17/centua.htm#El>, consultado el 27 de octubre de 2010.

²⁶⁸ PERDOMO ESCOBAR, *La ópera en Colombia*, p. 50.

²⁶⁹ *ibíd.*

²⁷⁰ HERRERA, *Entre máscaras y tablas: teatro y sociedad en Medellín 1890-1950*.

²⁷¹ OSPINA, Tulio, "Nuestros críticos de teatro", *La Miscelánea*, junio de 1887, Sem. III, Nos. 5 y 6, p. 679.

ciudad, mientras lo hicieron cinco de zarzuela durante el mismo período, las que, además, permanecieron en promedio más tiempo en ella.

Tabla 4: Compañías foráneas de ópera y zarzuela que visitaron Medellín entre 1888 y 1903²⁷².

| COMPAÑÍA | AÑO | NÚMERO DE MESES DE ESTADÍA | REPERTORIO |
|------------------------|-----------|----------------------------|------------|
| Monjardín e Iglesias | 1888 | — | Zarzuela |
| Zenardo- Lombardi | 1891-1892 | Mínimo 3 | Ópera |
| Zenardo | 1893 | 2 | Ópera |
| Azuaga | 1894 | 4 | Zarzuela |
| Ughetti – Dalmau | 1894-1895 | 7 | Zarzuela |
| Azzali – Bracale | 1896 | 1 | Ópera |
| Lírico Dramática Luque | 1898 | 4 y medio | Zarzuela |
| Colón | 1903 | — | Zarzuela |

Fuente: elaboración del autor con base, en parte, en la obra referenciada en la nota 315.

Retomando el asunto del idioma, como una cuestión que inclinó la balanza a favor de la zarzuela sobre la ópera, es necesario tener en cuenta que un sector considerable del público de Medellín conocía de antemano los argumentos de muchas óperas que fueron interpretadas en la ciudad, gracias a su publicación y consumo como materiales literarios. Los argumentos llegaron a ser tan populares que su venta se anunciaba en periódicos y avisos publicitarios de librerías e, incluso, se llegaron a publicar traducciones en imprentas locales; muestra de ello es el ejemplar del argumento de la ópera *Carmen* que se muestra en la Imagen 23²⁷³.

²⁷² Tabla elaborada en parte a partir de la información disponible en: HERRERA, *Entre máscaras y tablas: teatro y sociedad en Medellín 1890-1950*.

²⁷³ Este argumento fue editado en la ciudad y publicado por la Imprenta de *El Espectador*, en 1892; se conserva un ejemplar en el Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT en Medellín.

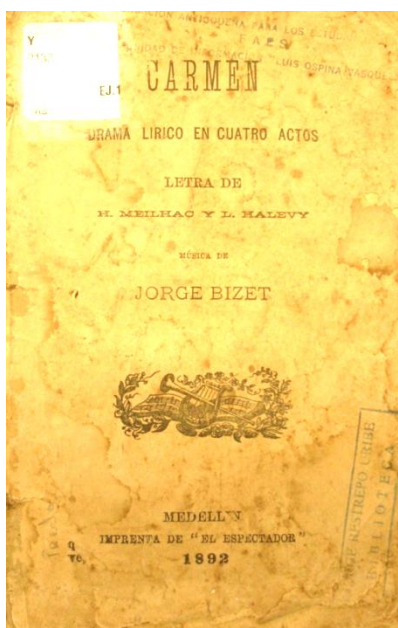


Imagen 23. Argumento de la ópera *Carmen* (1892).

Publicado por la imprenta de *El Espectador*,

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

Visto bajo esta perspectiva, es posible entender por qué la ópera y zarzuela gozaron de una considerable popularidad en la ciudad, pues fueron valoradas desde los puntos de vista musical, teatral y literario. El valor literario otorgado a la ópera y la zarzuela, sumado al interés que despertaron, generaron prácticas en torno a ellas y motivaron a diversos escritores de la ciudad a tomar la música como objeto de carácter literario; un caso paradigmático son los textos de Juan José Molina, publicados en sus *Ensayos sobre literatura y moral*²⁷⁴; el solo título de la obra es bastante dicente y recuerda la estrecha relación entre música y un adecuado comportamiento moral, tan en boga en la época, situación que fue expuesta en el capítulo I.

²⁷⁴ MOLINA, Juan José, *Ensayos de literatura y moral*, Medellín, Imprenta La Republicana, 1886.



Imagen 24. Juan José Molina, (s. f.)

Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto.

Juan José Molina se destacó como literato y fue, además, editor de *La Miscelánea*; aparte de su importante labor como editor y escritor, que puede percibirse en las revistas literarias más influyentes del momento, era intérprete del piano y un gran aficionado a la música²⁷⁵; dada la popularidad de la ópera en la época, incluyó en su texto una biografía de Rossini, sumada a las de otros compositores que se interpretaron con frecuencia en las temporadas de ópera en Medellín, como Donizetti, Bellini y Verdi; proyectaba publicar un libro sobre biografías de compositores, que hubiera podido ser el primero de este tipo publicado en la ciudad y pionero en abordar aspectos de lo que se consideraba historia de la música en aquellos años.

[...] La biografía de Rossini es el primer capítulo de un libro en que se hablará de Donizetti, Verdi, Bellini, Chopín, Mozart y otros tantos. La música ha sido una de mis manías y uno de mis estudios favoritos. Muchos artículos con mi seudónimo de Orión publicados en *El Oasis* y *El Cóndor* no alcanzaron a ser publicados y por fuerza he tenido que hacer a un lado muchas páginas inéditas²⁷⁶.

²⁷⁵ NARANJO MESA, "La literatura temprana en Antioquia".

²⁷⁶ MOLINA, *Ensayos de literatura y moral*, p. IV.

Dadas la ausencia de compañías de ópera durante un período de tiempo considerable y la popularidad que alcanzó la zarzuela en el medio local, puede afirmarse que, al menos durante algunos años, el papel que en otras ciudades latinoamericanas desempeñó la ópera como agente moderador de los gustos musicales, en especial entre las “élites y grupos intelectuales”²⁷⁷, lo realizó la zarzuela en Medellín.

Como se mencionó anteriormente, la ciudad fue visitada de manera significativa por las compañías de ópera y zarzuela, aunque no tan asiduamente como la capital colombiana y otras ciudades latinoamericanas más grandes, como La Habana, Ciudad de México, Lima o Buenos Aires; sin embargo, resulta sorprendente que una población con vías de acceso tan precarias como Medellín, contara, al menos una vez al año, con la visita de estos grupos de artistas, durante la mayor parte del último decenio del siglo XIX. Es posible afirmar que el paso de las compañías fue de suma importancia para la práctica musical en la ciudad, pues gracias la labor de ellas, se conocieron importantes obras del repertorio lírico²⁷⁸:

La Compañía de Zenardo y Lombardi presentó *Ernani*, *Il Trovatore*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Aída* y *Un Ballo in Maschera*, de Verdi; *Don Crispin y la Comadre*, de los hermanos Ricci; *Carmen*, de Bizet; *Norma*, de Bellini; *Il Barbero di Sevilla*, de Rossini; *La Favorita* y *Lucrecia Borgia*, de Donizzeti; *Fausto*, de Gounod, y *La Gioconda*, de Ponchielli.

La Compañía de Zenardo, aparte de *Aída*, *Ernani*, *La Traviata*, *Un Ballo in Maschera*, *Il Trovatore*, *Fausto*, *La Favorita* y *la Gioconda*, ya presentadas con antelación por Zernardo y Lombardi, interpretó: *Los Puritanos*, de Bellini; *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti; *La Forza del destino*, de Verdi, y *La Africana* y *Fra Diavolo*, de Mayeerber.

²⁷⁷ A este respecto, Fidel Rodríguez señala que: “Es indudable que la ópera fue el género musical más representativo de los sectores dominantes y las élites intelectuales en las nacientes sociedades republicanas de Latinoamérica [...]”.

RODRÍGUEZ, Fidel, "Los compositores venezolanos y sus obras en la Lira Venezolana y El Zancudo (1880-1883)", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 313.

²⁷⁸ Información tomada de las tablas disponibles: HERRERA, *Entre máscaras y tablas: teatro y sociedad en Medellín 1890-1950*. En esta su tesis, aún sin publicar, el autor ha desarrollado tablas completas a partir de la información disponible en dos periódicos de la época: *Las Novedades* y *La Correspondencia*.

La Compañía Azzali estrenó en la ciudad *Pagliaci*, de Leoncavallo, y *Mignon*, de Thomas; también incluyó en sus presentaciones *Lucia*, *Carmen*, *La Traviatta* y *Rigoletto*.

Es evidente, que el grueso del repertorio que pudo escucharse en Medellín en aquellos años es de ópera italiana, con un considerable énfasis en el repertorio verdiano; de veintiuna óperas que se escucharon en la ciudad entre 1891 y 1896, diecisiete eran de compositores italianos y estaban distribuidas de la siguiente forma: ocho eran de Verdi, tres eran de Donizetti, dos de Bellini, una de los hermanos Ricci, una de Rossini, una de Leoncavallo y una de Ponchielli; las restantes eran de compositores franceses y se distribuían así: dos de Mayerber y una de Bizet, una de Gounod y una de Thomas.

Como puede observarse, brillan por su ausencia compositores del mundo germano, lo que indica que hacia ellas no estaban dirigidas las preferencias del público de Medellín, bien fuera por desconocimiento e ignorancia de su obra o gracias a prejuicios que los consideraban excesivamente racionalistas y contrarios en su discurso a un ideal de belleza que, como se señaló en el capítulo I, privilegiaba la inspiración como una cuestión espiritual, que era manifestación de la libertad del espíritu del creador, como lo manifiesta Carlos A. Molina en un escrito de la época:

[...] Nos limitamos solamente a expresar nuestro pensamiento desnudo de toda pretensión: la escuela WAGNERIANA o *la Escuela del porvenir*, como la llaman algunos autores, no representa el verdadero sentimiento estético del arte en estos momentos. Los abstrusos alemanes, los que siguen hoy la escuela de Hegel y Krause, los que abandonan la idea por el arte, los que desprecian la inspiración retórica, los que prefieren el álgebra a la melodía, los que aman las brumas y las nieblas de las regiones polares y desdeñan el cielo azul y esplendoroso del mediodía, los que prefieren la cabeza al corazón, el embrollo al sentimiento musical, esos hablan con desdén de Donizetti, de Bellini, de Verdi en su primera manera, de Mayerbeer, de Auber, y de la escuela italiana y francesa de la primera mitad de este siglo²⁷⁹.

En lo que respecta a la zarzuela, el catálogo de obras interpretadas es mucho más amplio; asciende a un total aproximado de 94 títulos; solamente la compañía Dalmau-Ughetti presentó en Medellín cerca de 47 zarzuelas, entre las que se destacan *La Gran Vía*, de Felipe Prez y González, Federico Chueca y Joaquín Valverde; *El Rey que Rabió*, de Vital

²⁷⁹ MOLINA, Carlos A., "Dos acontecimientos musicales", *La Miscelánea*, diciembre de 1895, año 2, No. 5,p, 199. Cursiva y mayúsculas en el original.

Aza, Enrique Ramos Carrión y Ruperto Chapí; *Marina*, de Francisco Campodrón y Emilio Arrieta; *Los Diamantes de la Corona*, de Francisco Campodrón y Francisco Asenjo Barbieri; *Jugar con Fuego*, de Ventura de la Vega y Francisco Asenjo Barbieri, y *El dúo de la Africana*, de Manuel Fernández Caballero y Miguel Echegaray, zarzuela que fue bastante popular en su momento y presentada al menos en seis ocasiones durante la estancia de la compañía en la ciudad, con una excelente acogida del público desde las primeras funciones:

Tres representaciones de esta zarzuela nada han dejado qué desear. La concurrencia de todas fue selecta y numerosa y el entusiasmo del público fue grande y atronador hasta la impertinencia. Como que la Sra. Esperanza Aguilar de Ughetti, por instancias indebidas, tuvo que repetir dos o tres veces cada noche la célebre jota que canta con el señor Dalmau²⁸⁰.

Como ya se señaló anteriormente, gracias al éxodo de las compañías italianas de ópera, al empleo del español para sus libretos y a un carácter que generalmente tiende a lo cómico y pintoresco, la zarzuela desplazó a la ópera, a lo que también contribuyó el carácter versátil de compañías, como las Luque, Diestro o Abrech, que en sus temporadas alternaban zarzuelas con puestas en escena de otro tipo, como dramas, monólogos y obras cómicas; de hecho, uno de los monólogos de Ricardo Luque, presentado en el Teatro Municipal de Medellín el 6 de octubre de 1888, fue publicado en la revista *El Montañés*²⁸¹.

Resulta interesante observar que el gusto del público de Medellín por la zarzuela llevó a que en la ciudad se realizaran interesantes discusiones que incursionaron en el campo de la estética. Ante las críticas, que tildaban de “poco original” la zarzuela *María*, de Gonzalo Vidal Pacheco, Jesús Arriola Benzoita publicó una réplica en la revista *Lectura y Arte*²⁸²; lo llamativo del escrito de Arriola consiste en que empleó, como punto de partida, el complicado campo de estilo para defender la obra de Vidal, señalando que zarzuelas como el *Anillo de Hierro* representan “un antiguo estilo en que el autor trata la orquesta como una guitarra inmensa”, mientras autores como Chapí representan un nuevo estilo

²⁸⁰ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "El Dúo de la Africana", *ibíd.* 1894, año 1, No. 4, p. 178.

²⁸¹ LUQUE, "Dos millones".

²⁸² ARRIOLA BENZOITA, "Sobre motivos de la «María»", p. 82-85.

porque “han dado a su partitura un giro en que la orquesta es parte integrante e importantísima del conjunto” , grupo en que, por supuesto, ubicaba a *María*.

Tanto lo escrito por Arriola, como la crítica a los compositores alemanes que circuló en *La Miscelánea*, citados anteriormente, nos llevan a tener en cuenta un efecto importante que los conciertos y las funciones que se realizaron en los teatros tuvieron en la ciudad, que ya era evidente antes del período en estudio, y generalmente ha sido pasado por alto: gracias a estos espectáculos se hizo posible la crónica musical de Medellín. Debido a los espectáculos que presentaban los artistas en los teatros, unos cuantos pero significativos autores incursionaron en la crítica desde el campo de la estética.

A este respecto, es necesario tener en cuenta que quienes incursionaron en la crítica, y, especialmente, muchos de aquellos que abordaron la crónica musical, lo hicieron por medio de la actividad periodística y literaria que desarrollaban; se trataba, pues, de las opiniones y comentarios de melómanos, que se definían a sí mismos como aficionados y amantes de la música. Por lo tanto, una valoración “objetiva” de la música y apoyada en un verdadero conocimiento de la misma solo fue posible en contadas ocasiones, especialmente en escritos como el ya mencionado de Arriola o los realizados por Gonzalo Vidal, que fueron circunstanciales y desafortunadamente carecieron de cualquier intento de continuidad.

La crítica musical, por lo tanto, es otro indicio de la estrecha relación entre la música y el campo de creación literario, como lo sugiere el hecho de que se hizo más activa cuando aumentó, a partir del último tercio del siglo XIX, el número de publicaciones periódicas en la ciudad en las que las crónicas, los comentarios y las críticas circulaban. Tanto cronistas como críticos tenían una misma meta: formar por medio de sus escritos un público educado, y ampliar los conocimientos de los ya iniciados, para lo que se valían de anotaciones biográficas de los autores, comentarios sobre las características e historia de las obras, la defensa de artistas y repertorios que consideraban adecuados, y el señalamiento de aquellos que, en su opinión, no lo eran²⁸³.

²⁸³ GIL ARAQUE, Fernando y JARAMILLO, Carlos, *Temas con variaciones: capítulo VI: La música: un saber para comunicar*, Medellín, ATEI, Universidad EAFIT, 2008.

Como se mencionó anteriormente, la crítica objetiva y apoyada en la estética era la excepción y no la regla en las publicaciones de la época; por lo general era bastante subjetiva y realizada por autores que podríamos juzgar como diletantes, que asumían sus posturas influenciados por asuntos religiosos, morales o literarios, como lo sugiere un escrito de la época: “por dos faces distintas juzgan nuestros Zoilos las piezas teatrales: la literatura y la moral”²⁸⁴ aunque ello no implica que estos escritos den cuenta del paso de artistas y repertorios por la ciudad y cómo ellos fueron recibidos; a este respecto, el paralelo con el mismo fenómeno en otras ciudades latinoamericanas, guardando las proporciones, es notable, tal como puede apreciarse en lo expuesto por Gloria Carmona para el caso de Ciudad de México a principios de siglo XIX:

[...]Los primeros esbozos de valoración musical nacieron en los albores del siglo XIX en México en las expresiones y comentarios del público, cuando el teatro y la música devinieron en funciones públicas. Conforme surgieron y aumentaron las publicaciones periódicas, los comentarios e “impresiones” le siguieron en séquito. De esta manera, los escritores hechos en el periodismo fueron los primeros críticos en registrar las expresiones musicales asociadas al drama musical²⁸⁵.

Por otra parte, no solo compañías de ópera y zarzuela arribaron a Medellín desde otras tierras; la ciudad contó también con la visita de otros artistas y conjuntos llegados de otras ciudades; dos de ellos se destacan especialmente durante el período en estudio (1886-1903): en primer lugar, el reconocido violinista cubano Claudio Brindis de Salas (1852-1911), quien en 1898 estuvo de paso por la ciudad y realizó un ciclo, de un mínimo de cuatro conciertos, acompañado por Gonzalo Vidal Pacheco²⁸⁶.

En segundo lugar, la Lira Colombiana, de Pedro Morales Pino, que estuvo en la ciudad en 1899; este conjunto, icónico en la historia de la música en Colombia, fundado por Morales Pino en 1887; realizó una gira que incluyó a Medellín, antes de realizar su épico viaje por

²⁸⁴ OSPINA, "Nuestros críticos de teatro", p. 679.

²⁸⁵ CARMONA, Gloria, "Los artículos periodísticos de Ricardo Castro", *Heterofonía*, CENIDIM, enero-diciembre de 2007, Nos. 136-137, pp. 87-88.

²⁸⁶ s. n., "Sultos", *El Régimen*, año I, serie 4, No. 58, 1898, p. 164.

Panamá, Guatemala, El Salvador y Estado Unidos; fue una de las primeras agrupaciones nacionales en realizar giras internacionales²⁸⁷.



Imagen 25. La Lira Colombiana a su paso por Medellín (1899).
El primero de izquierda a derecha en la segunda fila es Pedro Morales Pino.
Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto.

El periódico *El Cascabel* anunciaba, el 5 de enero de 1899, la “reciente llegada” de la Lira Colombiana²⁸⁸ a la ciudad, para posteriormente seguir con su gira. Gracias a un anuncio publicado en este mismo periódico, es posible saber cuál fue el programa de su primer concierto, que se reproduce a continuación²⁸⁹:

²⁸⁷ ATEHORTÚA ALMANYA, William. Pedro Morales Pino, Bogotá, Banco de La República, 2004. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/morapedr.htm>. Consultado el 29 de octubre de 2010.

²⁸⁸ GAVIRIA ISAZA, Henrike, "Pedro Morales Pino", *El Cascabel*, 31 de enero 31 de 1899, año I, serie I, No. 5, s.p.

²⁸⁹ GAVIRIA ISAZA, Henrike, "Programa del concierto de La Lira Colombiana", *El Cascabel*, 4 de febrero DE 1899, año I, serie I, No. 7, sp.

- Primera parte:
- I. LE VALLET DE PIED DE MADAME. Obertura.....O. Metra.
por la orquesta.
 - II. IL PRELUDIO E INTRODUCCIÓN. de la Ópera Hernani. verdi.
 - III. LEONILDE. Pasillo.....Morales Pino.
Intermedio de quince minutos.
- Segunda Parte.
- I. PAR CI PAR LA. Polca.....Waldteufel.
por la orquesta.
 - II. PIQUE DAME. Obertura.....F Von Souppé.
 - III. DUETO. Sobre motivos de Norma de Bellini..... V. de Meglio.
Para violoncello y piano por el Sr. Silva y el maestro Vidal.
 - IV. VOCES DE LA SELVA. Valses.....Morales Pino
Intermedio de quince minutos.
- Tercera parte.
- I. L'ETOILE POLAIRE. Valse.....Waldteufel
por la orquesta.
 - II. MAZURCA.....B. Godard
 - III. SERENATA.:.....Morales Pino
para violín por el Sr.r Forero
 - IV. ESPRIT FRANCAIS. Polca.....Waldteufel

El grueso del programa estaba conformado por música de salón, e incluía fantasías y fragmentos de ópera, complementados por algunas composiciones de Morales Pino, de conformidad con un diseño que de alguna manera recuerda los programas de las retretas; por lo tanto, puede considerarse una extensión de los repertorios que se interpretaban en la esfera privada del salón hacia la pública del teatro, tal como la retreta lo era respecto del espacio público del parque. También puede observarse, gracias a la lista de obras interpretadas, la popularidad de la cual gozaron en su momento compositores que hoy permanecen relegados como Emile Waldteufel (1837-1915) o Benjamín Godard (1849-1895).

Por otro lado, resulta interesante comparar el programa interpretado por la Lira Colombiana con el de uno de los conciertos anuales organizados por la Escuela de Música de Santa Cecilia, realizado en 1895²⁹⁰, en que se incluyó, entre otras obras, la obertura de *Martha*, de Frederich von Flotow, un trío sobre temas de la ópera de Donizetti *Elisir d'amor*, y una fantasía para violín y piano de Favilli (sic), interpretada por Rafael D'Alemán Triana y

²⁹⁰ MOLINA, "Dos acontecimientos musicales".

Jesús Arriola Benzoita. Nuevamente, el enfoque del programa del concierto de la Escuela indica que los repertorios empleados eran una extensión de los repertorios de salón; además, señala que los pasillos y bambucos no eran muy frecuentes en los programas de estos eventos, a pesar de la notable presencia de los primeros en las publicaciones periódicas.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que en los teatros, los repertorios abarcaron también las ya mencionadas ópera italiana y francesa, pasando por la zarzuela, y que fue por medio del contacto con estos repertorios y merced a los procesos incipientes de educación musical, como se moldeó el gusto de una porción considerable de la población de la ciudad, en cuanto a la música se refería.

El paso de la Lira Colombiana por Medellín tuvo al menos dos consecuencias directas; la primera fue que, gracias a las cordiales relaciones entre Morales Pino y Gonzalo Vidal, producto de la participación de este último en La Lira durante las presentaciones, ambos compusieron una obra: *Pousse-café*, un pasillo que se publicó en la *Revista Musical* en 1901 con la aclaración de que se trata de “un pasillo improvisado en un piquete”²⁹¹; y la segunda, y seguramente más significativa, fue la influencia directa que La Lira Colombiana ejerció en el ambiente musical de la ciudad, que llevó a Pacífico Carvalho y a un grupo de jóvenes a fundar la Lira Antioqueña, agrupación que inicialmente fue dirigida por Fernando Córdova y que, a partir de 1903, pasó a manos de Jesús Arriola Benzoita. Este conjunto realizó en 1910 las grabaciones pioneras de repertorio colombiano en Nueva York²⁹² y sus giras, incluso, lo llevaron a Chile en 1914²⁹³.

La Lira Antioqueña llegó a ser un conjunto que contó con una gran reputación en la ciudad. En 1903, se anunciaba su gira por el sur del departamento en el periódico *El Trabajo*; en dicho anuncio, se señala que la interpretación del conjunto se destaca por

²⁹¹ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Pousse-café", *Revista Musical*, imprenta musical de Gonzalo Vidal, 1901, .sp. Es necesario agregar que un piquete en la época era entendido como una fiesta, una celebración entre amigos, que incluía cena, tertulia y bebida.

²⁹² LONDOÑO FERNÁNDEZ, María Eugenia, FRANCO DUQUE, Jorge Humberto y TOBÓN RESTREPO, Alejandro, "Capítulo 5: cultura", *Colombia país de regiones: región*, Bogotá, Cinep, Colciencias, 1998. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/region1/cap5.htm>, consultado el 29 de octubre de 2010.

²⁹³ DEL GRECO, Orlando, *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*, Buenos Aires, Akian, 1990.

el “sentimentalismo” , con el cual interpreta “números de música del programa moderno de conciertos” , que nuevamente nos remite a la figura romántica del intérprete que se vuelca totalmente a su labor; por otro lado, resulta probable que lo “novedoso del programa” hubiera sido aprendido a partir de los conciertos de la Lira Colombiana. A continuación, se presenta el contenido del anuncio:

Lira Antioqueña:

Al Sur- como quien dice, al diamante antioqueño-región que exhibe con lujo la intelectualidad y el vigor físico de nuestra raza; allá va la Lira Antioqueña en un viaje artístico.

El grupo de jóvenes que forman esta sociedad ha alcanzado en Medellín grandes triunfos, tanto por la ejecución admirable y exquisito gusto en la interpretación de los más difíciles números de música del programa moderno de conciertos, como por el arrobador sentimentalismo con que arrancan de sus bandurrias las danzas y pasillos nacionales. Anticipamos, conocida la hidalguía y cultura de las poblaciones del Sur, un espléndido suceso a la simpática Lira Antioqueña²⁹⁴.

Resulta muy interesante observar que en el anuncio se destaca la presencia de “las danzas y los pasillos nacionales” en los conciertos realizados por la Lira Antioqueña. A pesar de la popularidad que el pasillo tenía durante el período en estudio que, como podrá verse en el capítulo III, llevó a que su presencia fuera significativa en el repertorio que circuló por medio de las publicaciones periódicas, es esta la primera ocasión en la que, en los periódicos y revistas consultados, se hace referencia a él como un “aire nacional” , lo cual da indicios de un nacionalismo incipiente, que marca un cambio con respecto a la forma en que este aire fue valorado durante el período que nos ocupa.

Sin querer ahondar en el pasillo, que será tratado con mayor amplitud en el capítulo III, resulta pertinente señalar que, durante el lapso de tiempo estudiado, este aire tomó el impulso definitivo que luego permitió que se lo señalara como uno de los “aires nacionales” ; su significativa presencia en el repertorio publicado en periódicos y revistas, además de su inclusión en los conciertos realizados en los teatros, las retretas de la banda y los salones, es claro indicio de su popularidad, lo que hace pensar que durante el período en

²⁹⁴ s. n, “Lira Antioqueña”, *El Trabajo*, año 1, No. 1, noviembre de 1903, sp.

estudio, puede hablarse de lo que Hugo López Chirinco denomina como *Proto-nacionalismo*, etapa que:

Cumplida íntegramente en el siglo XIX. Coincide aproximadamente con el auge del piano y de la música de salón, hecho que tiene no poca importancia en su desenvolvimiento. A cargo de compositores que en muchos casos eran solamente buenos aficionados, hecho igualmente a tener en cuenta por su incidencia en la cultura *naif* de la que parte para la formulación de elementos nacionales²⁹⁵.

Otra forma en que el paso de las compañías y conjuntos llegados de otras ciudades afectó la vida musical en Medellín, tuvo que ver con aquellos artistas que se quedaron. No era extraño que miembros de dichas agrupaciones, atraídos por un entorno que consideraban agradable, decidieran, una vez terminadas las temporadas de conciertos, establecerse en la ciudad y ejercer en ella su oficio como músicos.

Dos ejemplos fueron Rafael D'Alemán Triana, que llegó como violinista con la compañía de Zenardo-Lombardi en 1891 y Jesús Arriola Benzoita, que arribó en 1894 con la Compañía Ugetthi, quienes posteriormente representaron un papel central en la ciudad desde la dirección de la banda y la docencia, respectivamente; este fue fenómeno que también se dio en otras ciudades colombianas, como Bogotá:

De esta compañía –la de Rossina Oliveri de Luisia–, y varias que la siguieron, sus integrantes se fueron diluyendo, no tanto por distensiones propiamente dichas, o por el entrometimiento de Cupido, aunque no dejó algún Fausto de despertar el amor de una Margarita, cuanto por no volver a emprender el homérico viaje hasta la Costa, y se radicaron entre nosotros²⁹⁶.

A la labor de quienes se quedaron en la ciudad debe agregarse la de quienes, como parte de las compañías, estuvieron de paso por ella, aunque fuera brevemente. Muchos de los integrantes de estos grupos, en la búsqueda de ingresos adicionales, se dedicaron a actividades como la dirección, la docencia o la interpretación; por ejemplo, Augusto Azzali (1863-1907), director musical de las compañías Zenardo, Zenardo-Lombardi y Azzali, de la que también era director general, de quien se sabe que durante su paso por Medellín, en

²⁹⁵ Hugo López Chirico, citado en: RODRÍGUEZ, Fidel, "Los compositores venezolanos y sus obras en la Lira Venezolana y El Zancudo (1880-1883)", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, pp. 312-314.

²⁹⁶ PERDOMO ESCOBAR, *La ópera en Colombia*, p. 16.

1892, fue director de la Banda de la Gendarmería y probablemente ejerció algún tipo de labor como docente, cosa que con antelación había hecho en Bogotá, como lo señala José Ignacio Perdomo Escobar:

En Bogotá aceptó la cátedra de armonía, contrapunto y composición en la Academia Nacional de Música del Señor Price y la dirección de la Banda Militar. Como catedrático fue el primer maestro de categoría que hubo en la ciudad²⁹⁷.

Sin embargo, fueron los cantantes quienes, con una mayor frecuencia, ejercieron como actividad alterna la docencia en Medellín durante la permanencia de las compañías de las cuales hacían parte, bien fuera mediante clase privadas o por medio de su vinculación a la Escuela de Música de Santa Cecilia; tal fue el caso del cantante Antonio de Santis, tenor de la Compañía Monjardín e Iglesias quien, en los últimos meses de 1888, ofreció sus servicios como profesor particular de canto por medio de anuncios en el periódico *La Voz de Antioquia* y que, como consta en el aviso publicado en esta última publicación, que se ofrece en la Imagen 26²⁹⁸, fue vinculado a la Escuela de Música de Santa Cecilia en los primeros meses de 1889.

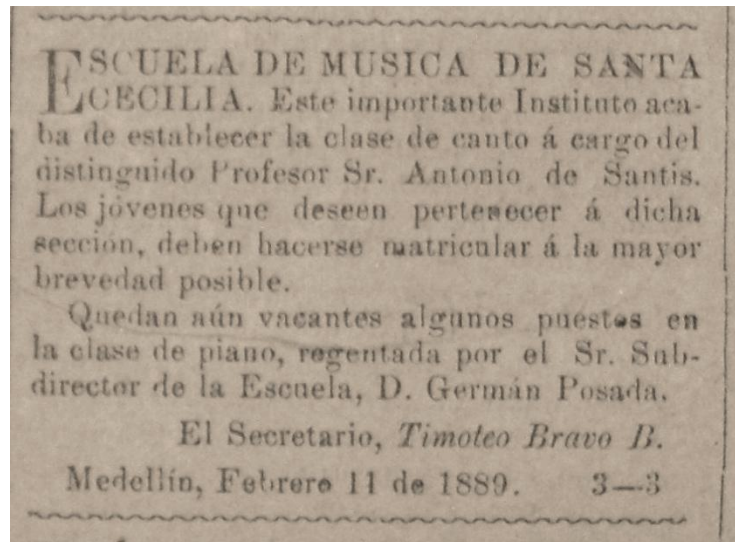


Imagen 26. Anuncio de la Escuela de Santa Cecilia, *La Voz de Antioquia* (1889).

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

²⁹⁷ *ibíd.*, p. 57.

²⁹⁸ s. n., “Escuela de Santa Cecilia”, *La Voz de Antioquia*, 20 de febrero de 1889, época III, serie VI, p. 556.

También la soprano Matilde Cavaletti ejerció su labor como docente de canto, pues debió permanecer por un tiempo en la ciudad, debido a la disolución en Medellín, por desacuerdos entre Juan del Diestro y el tenor Octavio Tirado, de la compañía Diestro-Tirado de la cual era *prima donna*. Durante su forzosa estadía en la capital antioqueña intentó crear, en 1867, la primera compañía de zarzuela que hubo en ella, en la cual incluyó como actores a varios aficionados que había en la ciudad; sus integrantes fueron un grupo de aficionados que llegaron a esta compañía debido a su interés por el teatro y no por la música; por lo tanto, todo parece indicar que la calidad de los montajes fue deficiente, como lo comenta Eladio Gónima Chorem: “[...] Creo que salió mal ¿lo duda? En apoyo le diré que algún espectador se expresó así: «Horroroso es esto, pues sólo el Tenor va con la música». Y le juro a Ud. Que no me oía, ni podía oírme, pues yo mismo conocía que apenas abría la boca²⁹⁹”.

Entre otros miembros de esta compañía, aparte del citado Gónima, puede mencionarse a Lino R. Ospina, Pedro León Vásquez y César Posada³⁰⁰. Aunque la compañía creada en Medellín por la Caveletti no obtuvo éxito, sentó el precedente para la aparición de las primeras compañías locales, como la Compañía Infantil que Lino R. Ospina y Francisco Javier Vidal fundaron en 1884, conjunto que contó con mayor fortuna.

La Compañía Infantil contaba con un pequeño núcleo de jóvenes artistas locales, entre los que sobresalía como *prima donna* Cleofe Rivera; resulta pertinente señalar que la presencia de la señorita Rivera como *prima donna* puede ser tomada como la asimilación de un modelo introducido por las compañías foráneas, en el que el papel de las cantantes principales servía como un importante medio para atraer público a las funciones.

En las funciones de la Compañía Infantil, se presentaban pequeñas zarzuelas, pero también se interpretaban canciones, arias de ópera y música de salón, con inclusión ocasional de composiciones de autores locales; por ejemplo, la canción *La antioqueña*, con música de Gonzalo Vidal Pacheco, sobre texto de Henrique W. Fernández, que se interpretó el 27 de

²⁹⁹ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejezes*, p. 62.

³⁰⁰ *ibíd.*

octubre de 1894, con la cual la compañía finalizó su primera temporada de conciertos, presentación que fue reseñada en el periódico *El Trabajo*:

Compañía Infantil:

Ha terminado sus trabajos esta simpática asociación. Con la función del 27 dio fin a la primera temporada, y en adelante continuará ejercitándose en el estudio y preparando espectáculos para la segunda, que empezará en diciembre.

La función del sábado, aunque menos concurrida que las anteriores, fue selecta por la ejecución. Los cuatro niños artistas hicieron todos los esfuerzos posibles por dejar satisfecho al público, y éste apreció y recompensó esos esfuerzos. Entre las piezas ejecutadas figuró “La Antioqueña”, bonita canción que para nosotros tiene la poesía del sentimiento patrio. La música de esta canción se debe al joven maestro Gonzalo Vidal, quien para los conocedores tiene la inspiración y la dulzura de los buenos compositores. La letra es del joven Henrique W. Fernández, poeta precoz que ha sido feliz en muchos de sus ensayos y que ha dado muestras de difícil facilidad y de riqueza de fantasía. En la “La Antioqueña” fueron aplaudidos tanto las niñas ejecutantes, como el poeta y el músico. Que los aplausos de la sociedad sean un estímulo poderoso y alentador³⁰¹.

La inclusión de una obra de compositores locales en una función realizada en uno de los teatros de Medellín también abría las puertas a la posibilidad de que otras obras de este tipo fueran escuchadas en conciertos realizados en dichos escenarios, y que probablemente algunas de las composiciones que hacían parte del repertorio publicado en periódicos y revistas se incluyeran en dichos programas.

Otra institución local que participó activamente en la vida musical de la ciudad por medio de conciertos organizados en los teatros fue la Escuela de Música Santa Cecilia, que, según sus estatutos, debía realizar al menos dos de estos eventos al año, en los que era obligatoria la participación activa de los alumnos y docentes que hacían parte de ella³⁰².

Los conciertos organizados por la Escuela eran verdaderos eventos sociales, que atraían un número significativos de asistentes, especialmente de las familias más pudientes de la ciudad, como puede desprenderse de un artículo publicado en el periódico *El Espectador* el

³⁰¹ s. n., “Compañía infantil”, *El Trabajo*, 1 de noviembre de 1884, No. 51, p.196.

³⁰² Biblioteca virtual de Antioquia, *Escuela de Música de Santa Cecilia: documentos relativos a su fundación en 1888 hasta 1890*, Medellín.

14 de noviembre de 1891, que anunciaba que estaban agotados los boletos para los palcos – la localidades más costosas– para el concierto benéfico organizado por la Escuela el día 20 de noviembre, al cual acudirían las agrupaciones musicales “más reconocidas de Medellín” , cuyos integrantes, de hecho, hacían parte de la planta docente de la institución:

En busca de palco:

Como era de esperarse, todo el que tiene posibles ha decidido ir al concierto del día 20, y está dando los pasos necesarios para ello. Así lo demuestra el estar comprometidos todos los palcos de las galerías del teatro, y el haber muchas familias que en balde buscan localidades de esa clase³⁰³.

En el mismo periódico, se anunciaba posteriormente el programa del concierto, que se incluye a continuación:

GRAN CONCIERTO INSTRUMENTAL

Para el sábado 20 del presente mes.

A beneficio de los pobres.

Tomarán parte en su ejecución: la “sociedad musical” , la “Escuela de Música de Santa Cecilia” y los demás artistas de la ciudad.

Programa:

Primera parte:

Obertura por la “sociedad musical” , dirigida por el señor Germán Posada Berrío.

La Radiosa, gran valse, ejecutado a cuatro manos por los señores Cortés y Vidal.

El Desafío, concertino fantástico, para dos violines y piano, por los señores Mesa, Valencia y Posada.

Dúo Brillante, de dos clarinetes, con acompañamiento de piano, por los señores Mesa, Valencia y Posada.

Guillermo Tell, dúo concertante de violín y piano, por los señores Cortés y Navarro.

Solo de Cornetín, con acompañamiento de piano, por los señores Restrepo y Posada.

Entreacto de 15 minutos

³⁰³ S.N., “En busca de palco”, *El Espectador*, noviembre 14, No 46, 1891, sp.

Segunda Parte:

La Inmensidad, vales, por la Escuela de Música de Santa Cecilia.

Gran Solo de Violín, con acompañamiento de piano, por los señores Gaviria y Posada.

Dúo Concertante, de flauta y clarinete, por los señores Gaviria, Mesa y Posada.

Gran solo de piano, ejecutado por el señor Germán Posada.

La Judía, trío por los señores Gavirias y Posada.

Mariposa, Polka, por la “Sociedad Musical”³⁰⁴.

Resulta pertinente señalar varios asuntos que pueden inferirse a partir del programa del concierto; el primero tiene que ver con el tipo del repertorio: aunque siguen existiendo obras asociadas al repertorio de salón, como los valeses y polcas, también hacen presencia obras que corresponden más a lo que podría denominarse “música brillante” o “piezas de concierto”, tales como fantasías, dúos brillantes, obras para solo instrumental o piezas concertantes, que ciertamente exigían de sus intérpretes un mayor nivel técnico y una mayor calidad en su interpretación que otro tipo de obras, competencias que solo se podrían adquirir por medio de una sólida formación musical, lo cual refuerza el carácter “académico” del concierto.

Un segundo aspecto que llama la atención tiene que ver con el carácter evocativo y descriptivo de algunos de los títulos de las obras interpretadas como *La radiosa*, *El desafío*, *La inmensidad*, *La judía* o *Mariposa* que, por medio de un recurso literario, buscan ayudar al público a que se haga una idea de la música que estaba disfrutando, un recurso que, como podrá apreciarse en el capítulo III, también emplearon los compositores locales en la música que circuló en las publicaciones periódicas de Medellín durante el período en estudio.

El tercer asunto tiene que ver con los formatos instrumentales que podían escucharse y que siguen estando dentro de la órbita de la música de salón, que, además hacen pensar que los alumnos y docentes de la institución también tomaban parte, con estas agrupaciones

³⁰⁴ s. n. “Gran concierto instrumental”, *El Espectador*, 14 de noviembre de 1891, No. 46, sp.

musicales, en otros espacios, como los bailes y tertulias; por ejemplo el *Círculo Musical*, agrupación dirigida por G. Posada Berrío y entre cuyos integrantes se contaron J. Arriola Benzoita, H. Gaviria Isaza y P. E. Restrepo Uribe, que llegó a reemplazar a la banda dirigida por R. D' Alemán Triana en la interpretación musical que acompañaba las funciones del cinematógrafo, en las cuales este último interpretaba el violín.

Un último aspecto tiene que ver con un recurso que atrajo, sin duda, una mayor afluencia de público y que también emplearon algunas de las compañías foráneas a su paso por la ciudad: se trataba de un concierto benéfico. Resulta lógico que este tipo de conciertos despertaran un mayor interés, pues en una ciudad en la que la moral católica tenía tanto peso como en Medellín, la asistencia a un evento de este tipo era tomada como muestra de generosidad, desprendimiento y misericordia, virtudes cristianas que eran altamente valoradas, lo cual también se aplicaba a los artistas y compañías que tomaban parte en él.

De esta manera, realizar un concierto benéfico elevaba el buen nombre de la compañía o el artista y hacía más receptivo el público a las otras funciones que realizaran, lo cual incrementaba sus recaudos a su paso por Medellín; este tipo de estrategia fue también empleado, entre otras, por la Compañía Zenardo, que ofreció en 1894 un concierto para recaudar fondos para el manicomio, conocido entonces como la “Casa de locos” , como consta en el periódico *La Correspondencia*:

Teatro:

El domingo 5 del presente se efectuó la representación del espectáculo misceláneo generosamente ofrecido por el señor Zenardo en beneficio de la Casa de Locos, que tanto necesita del concurso público á causa de la poca atención, que por descuido ó impotencia le presta el Estado³⁰⁵.

Un aspecto importante de las visitas de artistas foráneos a la ciudad, que poco suele abordarse, tiene que ver con el contacto que estos tuvieron con los músicos locales, quienes con frecuencia fueron integrados a las actividades artísticas, bien fuera como parte de la compañía o conjunto, o como acompañantes; por ejemplo, durante la visita del famoso

³⁰⁵ s. n., “Teatro”, *La Correspondencia*, 14 de noviembre de 1893, p. 29.

violinista cubano Claudio Brindis de Salas a Medellín en 1898, fue Gonzalo Vidal Pacheco quien lo acompañó con el piano, en un concierto en el que también tomaron parte profesores y alumnos de la Escuela de Música de Santa Cecilia, institución que organizó el evento:

Aplaudí y todavía aplaudo ahora, la Obertura *Roman d` Arlequin* de Massenet, y la *Romanza sin palabras* de Mendelsshon, que tocó la orquesta de la Escuela; y a Teresita Lema cuando cantó otra de Matthey, y luego cuando ella y el coro blanco de sus discípulas entonaron el de las “Gitanas” de *Traviata*; y a Gonzalo Vidal cada vez que acompañaba en el piano –sin dejarse eclipsar, que es decirlo todo – el violín de Brindis de Salas!³⁰⁶.

Este contacto entre músicos foráneos y locales toma relevancia si consideramos que, gracias a él, los músicos locales entraron en contacto con repertorios nuevos y entablaron un diálogo con prácticas y lenguajes musicales que resultaron novedosos en su momento.

A ello se suma que estas visitas estimularon la producción de música en la ciudad, llevando a los compositores que vivían en Medellín a incursionar en géneros diferentes a la música de salón; sabemos, por las crónicas de E. Gónima Chorem, que pronto los compositores de la ciudad incursionaron en la zarzuela³⁰⁷; de hecho, una de las obras que cierra el período en estudio fue un fragmento de una zarzuela; se trata del *Preludio al tercer acto de María*, zarzuela en tres actos de G. Vidal Pacheco, compuesta sobre el libreto elaborado por Félix Jaramillo (1870-1950) a partir de la famosa novela del vallecaucano Jorge Isaacs, una de las obras más importantes de la literatura romántica en Colombia. *María* fue estrenada en el Teatro Municipal, el 22 de noviembre de 1903, por la Compañía Colón³⁰⁸, bajo la dirección de Enrique Zimmermann.

³⁰⁶ LATORRE, Gabriel, "Reseña mensual", *El Montañés*, agosto de 1898, año 1, No. 12, p. 492.

³⁰⁷ No hay mucha información sobre las zarzuelas más tempranas; por ejemplo, se sabe que Juan de Dios de Escobar Arango compuso una; se trata de una obra desconocida y con opiniones en torno a ella divididas, puesto que algunos autores la califican de floja mientras que Eladio Gónima menciona que Juan de Dios Escobar compuso “una zarzuela para la Cavaletti, que, en opinión de hombres competentes, como Juan del Diestro, Eduardo Torres Daniel Salazar, era una pieza de mucho mérito”. GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejezes*, p. 66.

³⁰⁸ El reparto de la zarzuela fue el siguiente:

Inés.....Amalia H. de Díaz.

Emma.....María Ochoa.

María.....Altagracia Ochoa de Z.

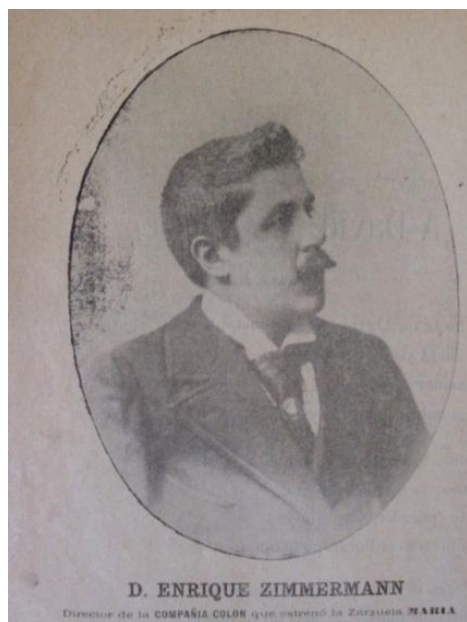


Imagen 27. Retrato de Enrique Zimmermann, (1903).

Tomado de la revista *Lectura y Arte*.

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

El *preludio al tercer acto de María* fue publicado en los números cuarto y quinto de *Lectura y Arte*, que circularon en una sola entrega en noviembre de 1903; en la partitura es posible apreciar las entradas correspondientes a instrumentos de la orquesta, como puede observarse en la Imagen 28, en la que se indican flautas y clarinetes. Por lo tanto, no es una simple parte para piano; realmente en la revista circuló la guía para el director, en la que, por medio de una reducción para piano se indicaba a este la orquestación, una práctica que era de uso frecuente entre los compositores de zarzuela, en la cual el empleo de una partitura para el director solía ser extraño.

Jorge.....Camilo Quezada.

Efraím.....Enrique Zimmermann.

Dr. Mayn.....Ramón Igual.

Carlos.....Ramón Tánchez.

Emidgio.....Daniel Restrepo.

S. N., "María", *Lectura y Arte*, noviembre de 1903, Nos.5 y 6, sp.



Imagen 28. Detalle del preludio al tercer acto de la zarzuela *María*, de Gonzalo Vidal Pacheco (1903).
Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

Gracias a la minuciosa crítica de J. Arriola Benzoita, publicada en *Lectura y Arte*³⁰⁹, sabemos que la zarzuela era una obra que se salía por completo del marco de la música de salón; se trataba de una obra de unas dimensiones ambiciosas para el contexto en que fue creada, pues se dividía en tres actos; de los números que la componían, Arriola destaca la introducción, la romanza del tenor, el vals de la tiple³¹⁰, el dúo de tiple y tenor, el terceto, el final del segundo acto y la melodía de las rosas.

El estímulo a la creación de los compositores de la ciudad, fenómeno que trajeron consigo los conciertos en los teatros, generó un campo de creación que, desafortunadamente, no logró afianzarse; entre las diversas causas que pudieron darse para que ello sucediera así pueden señalarse al menos tres.

La primera es que, a pesar de las visitas que enriquecieron la vida musical en Medellín, que, como se ha señalado anteriormente, era más activa de lo que se pensaría —especialmente si se considera cuán complicado era el acceso a la ciudad—, la asistencia a los conciertos no dejó de ser una respuesta ante algo considerado novedoso, más que una práctica habitual, a lo que debe agregarse que el costo de las entradas, especialmente las de las funciones de ópera, no estaba al alcance de todos los bolsillos.

³⁰⁹ ARRIOLA, Jesús, "Sobre motivos de la "María"", *ibíd.*, noviembre de 1903, Nos. 4 y 5, pp. 82-85.

³¹⁰ Por tiple, el autor se refiere a la soprano.

Ello hacía que la asistencia del público fuera bastante irregular, lo que indica que el público de Medellín era difícil, a pesar de lo atractiva que la ciudad parecía a algunos artistas y empresarios. El comentario publicado bajo el diciente título *Qué vergüenza!*, en *El Cascabel*, con motivo del aplazamiento por cuatro días del segundo concierto de la Lira Colombiana en la ciudad, ofrece una muestra de ello:

El segundo concierto de La Lira Colombiana anunciado para el pasado Martes 7 no pudo efectuarse porque el "inteligente público de esta culta capital!"... según mienten todos los programas dio una prueba más de su cultura, de su adelanto, de su espiritualidad artística y de su desprendimiento del dinero, dejando de concurrir al precioso espectáculo que se le ofrecía³¹¹.

No sólo la asistencia del público era un reto, para quienes venían a ofrecer sus espectáculos a Medellín. Hacer montajes elaborados, que requerían una planta de músicos relativamente numerosa, en una ciudad en la que el número de intérpretes formados en la tradición académica aún era reducido y que en pocos casos, alcanza el nivel mínimo que las obras exigían, era un asunto complicado. Se trataba de un reto del que no siempre se salía con la cabeza en alto; en ocasiones, los resultados fueron, cuanto menos, cuestionables, de lo que dan cuenta algunas críticas, como la publicada con motivo de la presentación de *La Traviata* por la Compañía Colón, de la cual hacían parte los esposos Zimmermann que, en la opinión de quien la escribió, fue un verdadero "atentado" al gusto del público, el compositor y la obra:

DEL TEATRO

TRAVIATA

Hemos oído muchas orquestas, pero la que ejecutó anoche a Traviata ha batido el *reccord* (sic) de originalidad
Principió el primer acto sin contrabajo.
El segundo sin violines primeros.
El tercero fue un insulto a la dulce melodía de Verdi; figúrense Uds. Un trombón y un piano, pero no un piano cualquiera, sino malísimo.
Lo siento por los esposos Zimmermann cuyos esfuerzos heroicos nos hicieron sufrir por lo infructuosos; salimos antes de terminarse el atentado.³¹²

³¹¹ GAVIRIA ISAZA, Enrique, "¡Qué vergüenza!" *El Cascabel*, 9 de febrero de 1899, año I, serie I, No. 9, sp.

³¹² s. n., "La Traviata", *La Organización*, 4 de mayo de 1904, serie 5, año 1, No. 43, p. 2.

El segundo gran obstáculo con que se encontraron las compañías que llegaron a la ciudad fueron los elevados gastos de tipo fiscal, pues ellas y los empresarios que las representaban debían pagar impuestos, lo que se sumó, para reducir aún más las ganancias de artistas y empresarios, a las dificultades que la poca asistencia de público y la escasez de músicos acarrearán. Los montos de los impuestos obligaban a subir los precios de las entradas y, además, en el caso de que un aforo estuviera por debajo del mínimo de espectadores esperados, dejaba a los artistas y sus representantes en una posición financiera muy incómoda.

Estas cargas tributarias se hicieron especialmente onerosas después del final de la Guerra de los Mil Días y explican, en parte, por qué después de 1901 se redujo drásticamente el número de artistas que incluyeron en sus giras a la ciudad; por ejemplo, en 1904, la Compañía Colón se vio obligada suspender su temporada³¹³, aduciendo para ello el elevado valor de los impuestos, que no podía cubrir, tal como lo menciona un suelto publicado en el periódico *La Organización*, en que, a su vez, el autor se lamenta por la pérdida de una “sana diversión”, calificando como “incivilizado” el poco estímulo que de parte del fisco y las autoridades recibía este tipo de manifestaciones:

Sensible:

La Compañía Colón, única diversión culta que le quedaba a Medellín, suspenderá sus funciones porque no podrá pagar los fuertes impuestos que le han señalado.

Aquí, al contrario del mundo civilizado, en vez de subvención y estímulo, pechos y guerra cruda.

La difícil situación económica del país y el departamento se vieron reflejadas en una dramática reducción de las visitas de las compañías foráneas a la ciudad; sólo a partir de 1911 Medellín volverá a ser visitada con una frecuencia cercana al período en estudio por artistas extranjeros.

Compañías y empresarios respondieron a estas dificultades de una manera creativa; por un lado, diseñaron programas tipo *pasticcio*, en los que incluían fragmentos populares de varias óperas y números con bailes. Esta última práctica no fue siempre exitosa, ya que con

³¹³ MENDOZA, Nicolás, "Sensible", *ibíd.*, 15 de enero 15 de 1904, serie I, año I, No. 9, p. 3.

frecuencia el baile en un espectáculo de carácter público era visto como un asunto que iba “en detrimento de la moral y las buenas costumbres”, especialmente entre las damas de los sectores más pudientes, como lo da a entender un texto de la época publicado en el periódico *La Correspondencia*, en el que se alude a la reacción del público de la ciudad con respecto a la introducción de unos bailes en *La Africana*, por parte de la compañía Zenardo; resulta notable que el texto indique que aumentó el número de asistentes a las lunetas, es decir, las localizaciones más baratas, generalmente adquiridas por los más jóvenes, y disminuyó considerablemente en los palcos, las sillas más costosas, preferidas por los miembros – especialmente las damas– de las familias más prestantes de la ciudad:

El sábado se repitió *La Africana*. El anuncio de que el baile del penúltimo acto se ejecutaría por bailarinas que en calidad de tales no se habían estrenado en este teatro, si bien atrajo regular concurso a las lunetas, disminuyó notablemente en los palcos. Bailarina y pecado diríase que han sido sinónimos últimamente para las damas de Bogotá y Medellín.³¹⁴

Otro importante medio para atraer público a las funciones eran los mismos elencos de las compañías. Los cantantes, especialmente las *prime donne*, fueron centro de atención; y personajes que obtuvieron una notable visibilidad en el medio local y despertaban con frecuencia expresiones de afecto y admiración, entre otras formas, se manifestaban por medio de la afluencia de público a los espectáculos; un ejemplo puede encontrarse en un texto publicado en 1893 en el periódico *La Correspondencia*, con motivo de la presentación de la ópera de Bellini *Los Puritanos*, por la compañía Zenardo, en el que se señala, que en parte, la afluencia de un numeroso público al espectáculo se debe a la simpatía que despertaba en el público de la ciudad la señora Poli, *prima donna* de la compañía:

La circunstancia de ser esa ópera la más popular en Medellín, explica esa concurrencia inusitada, para la cual influyó también el ardiente deseo de todo el mundo de ver cómo hacía el papel de paje la Poli, ó más propiamente, acaso, cuánto realce le daría la bellísima artista á ese simpático personaje [...]³¹⁵.

Además del empleo de programas que reunían números populares de óperas y zarzuelas exitosas en la ciudad, la introducción de bailes y la publicidad dada por los cantantes y

³¹⁴ s. n., “Teatro”, *La Correspondencia*, 14 de noviembre de 1893, p. 29.

³¹⁵ s. n., “Teatro”, *La Correspondencia*, 5 de noviembre de 1893, p. 18.

prime donne, las compañías y los empresarios que las representaban acudieron a otro tipo de prácticas que podrían calificarse de “poco ortodoxas”, pero que resultaron novedosas en su momento como, por ejemplo, la empleada por la Compañía Zenardo-Lombardi, que para estimular la asistencia del público a la función de la ópera *El Barbero de Sevilla*, realizada el 9 de enero de 1892, ofreció a las “familias que estuvieran de luto o no pudieran concurrir a la ópera” la posibilidad de “escucharla cómodamente desde su casa a través del teléfono”, como puede apreciarse en el aviso de la publicidad para esta función, que se ofrece en la Imagen 29.

TEATRO
DE MEDELLIN
Empresa Zenardo y Lombardi
TERCERA FUNCION DE ABONO

La Empresa ha resuelto para el sábado 9 de Enero poner en escena una de sus mejores óperas Italianas, titulada:

EL BARBERO DE SEVILLA
EN TRES ACTOS, DEL MAESTRO ROSSINI
Debut del primer Barítono brillante
SR. PEDRO BUGAMELLI
Ópera favorita de la distinguida artista ANA ORLANDI.

REPARTO

| | |
|-------------------------------------|------------------------|
| Doña, pupila de Don Bartolo,... | Señora Ana Orlandi. |
| Doña, su ama de llaves,... | Señorita Sprugnoli. |
| El Conde de Almaviva,... | Señor Pedro Geli. |
| Papero, el Barbero,... | Señor Pedro Bugamelli. |
| Don Basilio, Ministro de música,... | Señor Aquiles Alberti. |
| Don Bartolo, Médico,... | Señor Luis Bergami. |
| Fuente, criado del conde,... | Señor Felice Baitone. |
| Un oficial | N. N. |

COROS de Paisanos y Soldados.

El primer acto pasa en Sevilla, y los otros dos en casa de Don Bartolo.

Maestro Director y Concertista, Sr. AUGUSTO AZZALI.
Violín de Concerto, señor RAFAEL D'ALEMAN.

IMPORTANTE

La Empresa, para complacer a las familias que están de luto ó que no puedan concurrir por otra causa á la ópera, ha colocado un aparato especial en el escenario, para que por medio del teléfono puedan oír la función desde su casa.

Véase la tarifa en la estación central de teléfonos. Las personas que deseen oír la función por medio del teléfono, lo podrán hacer entendiéndose con la Central.

NOTAS. Para comodidad del público, la Empresa ha establecido en el despacho de venta de boletas un servicio telefónico.

Las personas que tienen palcos deberán mandar y retirar sus asientos de las 10 á las 12 del día; en ninguna otra hora estará abierto el Teatro para dicho servicio.

Medellín, 7 de Enero de 1892. EL Agente, LINO R. OSPINA.

OJO.—En el Café de Madrid después de la función ¡Á CENAR!

IMPRESA DE *El Espectador*.

Maestro Director y Concertista, Sr. AUGUSTO AZZALI.
Violín de Concerto, señor RAFAEL D'ALEMAN.

IMPORTANTE

La Empresa, para complacer a las familias que están de luto ó que no puedan concurrir por otra causa á la ópera, ha colocado un aparato especial en el escenario, para que por medio del teléfono puedan oír la función desde su casa.

Véase la tarifa en la estación central de teléfonos. Las personas que deseen oír la función por medio del teléfono, lo podrán hacer entendiéndose con la Central.

NOTAS. Para comodidad del público, la Empresa ha establecido en el despacho de venta de boletas un servicio telefónico.

Las personas que tienen palcos deberán mandar y retirar sus asientos de las 10 á las 12 del día; en ninguna otra hora estará abierto el Teatro para dicho servicio.

Medellín, 7 de Enero de 1892. EL Agente, LINO R. OSPINA.

OJO.—En el Café de Madrid después de la función ¡Á CENAR!

IMPRESA DE *El Espectador*.

Imagen 29. Función de la ópera *El Barbero de Sevilla*. Aviso y detalle del mismo.

Impresos en la imprenta de El Espectador (1892).

Fuente: archivo de la Biblioteca Nacional de Colombia.

El tercer gran obstáculo al cual se enfrentaban los artistas a su paso por Medellín eran las costumbres de los habitantes de la ciudad, quienes debido a una fuerte raigambre católica, en ocasiones tomaban posturas de tipo moralista, censurando los contenidos de las

funciones, como, por ejemplo, las críticas a los bailes cuando se incluían, o, incluso, las fechas en las que se realizaban las presentaciones. Un caso ejemplar fueron las fuertes críticas publicadas en el periódico conservador *La Patria*, dirigidas a Enrique Zimmermann por hacer funciones durante la cuaresma con la compañía Colón; por supuesto, la respuesta de Zimmermann fue publicada en un comunicado que circuló en el periódico liberal *La Organización*³¹⁶; en ella apela, entre otras cosas, a que este tipo de diversiones pueden ser tomadas como espacios para el sano esparcimiento, bajo la figura de un *ocio edificante*³¹⁷, propias de “países civilizados” y asociadas al progreso espiritual, por lo que señala a quien lo acusa, de “atrasado”:

En un suelto de la patria se me insulta porque doy representaciones teatrales en cuaresma. Dice el sueltista que no respeto la religión, ni el clero y que ultrajo la sociedad.

El atraso que revela la persona que escribe, el escribir sin firma para insultarme y el insultarme sin razón, serían motivos para no contestar, si no conociese el peligro de que se dijese que quien calla otorga.

Los países civilizados y católicos, excluyen de presentaciones algunos días de la semana de pasión, no la cuaresma, porque la misma razón habría para excluir el año [...]

[...] Las pocas horas consagradas por módica suma al teatro, impiden las perturbaciones mentales en las tabernas, la disipación en los juegos y bacanales de peores géneros.

Seguramente no será atendido el sueltista por esta culta sociedad, porque sus indicaciones no implican ni progreso, ni moralidad [...] ³¹⁸

Todo ello nos lleva a una conclusión: en el teatro fue donde se hizo más evidente el conflicto que generó, en la población de Medellín, el giro hacia una actitud que propiciara el disfrute estético³¹⁹ de la música. Si tenemos en cuenta que, para que la actitud estética sea posible, se requiere un comportamiento sosegado, un alto grado de concentración y el silencio por parte del público, podremos entender las tensiones que se presentaban,

³¹⁶ ZIMERMANN, Enrique, "Contra el teatro", *ibíd.*, 1 de marzo de 1904, año 1, serie 3, No. 22, p. 3.

³¹⁷ TATARKEWICZ, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.*

³¹⁸ ZIMERMANN, Enrique, "Contra el teatro", *La Organización*, 1 de marzo de 1904, año 1, serie 3, No. 22, p. 3.

³¹⁹ SHINER, *La invención del arte: una historia cultural.*

especialmente cuando el comportamiento de los espectadores no era el esperado, en parte debido a viejas costumbres; dichas tensiones se hicieron evidentes en múltiples comentarios y anotaciones, que incluso están presentes en obras como *Un concierto y diletantti*³²⁰, en la que Camilo Botero Guerra describe un concierto realizado por la Escuela de Música de Santa Cecilia; el autor narra cómo su concentración era constantemente interrumpida por los comentarios en voz alta de “un comerciante de los confines del departamento”.

Los modelos de “comportamiento adecuado” tenían plena vigencia en Europa y, como lo sugieren las crónicas de la época, fueron introducidos a la ciudad por viajeros locales a su regreso y por foráneos de paso por Medellín:

Entonces, como solo unos pocos, que habían presenciado el espectáculo en Europa no nos habían indicado la manera que allí tenían de festejar a los artistas, las flores no eran conocidas en el teatro, y nos contentábamos únicamente con aplaudir. El Comandante Joaquín Posada J. se enloqueció casi, y en su delirio arrojó a la Mazetti primero el sombrero, luego la ruana, y si varios caballeros no lo contiene tira la camisa³²¹.

Puede afirmarse que la reacción atribuida a Joaquín Posada correspondería a que lo Larry Shiner³²² denomina el *sentimiento afectado*, que desde el siglo XVIII se empieza a oponer en Europa al *sentimiento natural*, que implica una conducta “calmada y reflexiva” que, finalmente, se adjudica a la experiencia estética; dicha conducta fue tomada como el ideal digno de alcanzar por los espectadores en los teatros de Medellín durante el período en estudio.

Las autoridades tomaron parte en la búsqueda de una actitud “calmada y reflexiva” en los teatros, asumiendo un papel activo en la regulación de comportamientos, con la finalidad de controlar los escándalos e imponer el orden y el silencio, que eran considerados necesarios para disfrutar adecuadamente de los espectáculos, por lo cual establecieron criterios para el comportamiento en los mismos.

³²⁰ BOTERO GUERRA, Camilo, "Un concierto y un diletantti", en Molina, Carlos A. (Ed.), *Brochazos*, Medellín, Tipografía Central, 1893, pp. 49-52.

³²¹ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejezes*, p. 59.

³²² SHINER, *La invención del arte: una historia cultural*.

Mediante el decreto número 83 de 1900 se buscaba establecer las condiciones para que un disfrute estético de la música fuese posible en los teatros por medio de la norma y de la coerción, es decir, señalando, persiguiendo y castigando con multas y cárcel comportamientos que se definían como “bárbaros, incivilizados e incultos”, como gritar, lanzar improperios y consignas, dar golpes a los asientos, portar armas en las funciones, entre otros, acerca de los cuales se afirmaba que “iban contra las más elementales reglas de decoro moral y decencia pública”. Resulta necesario agregar que, con frecuencia, dichos comportamientos se atribuían a los asistentes más jóvenes y a las personas de escasos recursos, que solían ocupar las lunetas, tal como lo señalan las consideraciones del decreto mencionado, que a continuación se transcribe tal como fue publicado en *La Revista Musical*³²³:

DECRETO NO. 83

(DE 1 DE DICIEMBRE DE 1900)

“sobre representaciones teatrales”

El Alcalde Municipal de Medellín, considerando:

1. Que los teatros están bajo la especial vigilancia de la policía, la cual debe, en todo caso, prescribir las reglas convenientes para el mejor orden y compostura que deben observar los concurrentes a las representaciones.
2. Que el comportamiento de una parte del público de Medellín en las funciones teatrales, es ya de todo punto intolerable, porque peca contra las más elementales reglas de decoro moral y decencia pública.
3. Que esa conducta, inmotivada e incalificable, que acusa a parte de la juventud medellinense como la más incivil de cuantas pueden merecer ese calificativo, tiene alejadas del Teatro a las señoras y a las personas cultas que quisieran proporcionarse este pasatiempo.
4. Que la función de la noche del martes 27 de pasado hubo en el teatro, por culpa de muchos asistentes al lunetario (sic), un grave escándalo, que pudo haber ocasionado grandes e irreparables desgracias y que obligó a la autoridad a suspender la representación.

³²³ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Variedades", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, diciembre de 1900, vol. I, año I, p. 10.

DECRETA:

Art. 1º. El individuo o individuos que con gritos, frases malsonantes, golpes a los asientos u otro ruido cualquiera, falte al respeto, orden y compostura que debe observarse en las representaciones teatrales, será conducido a la Cárcel, sin consideraciones de ninguna especie, y pagará en ésta un arresto de seis días.

Art 2º. El que de palabra o de hecho se opusiera al cumplimiento de lo ordenado en el artículo anterior, será también conducido a la Cárcel, donde permanecerá preso por el mismo tiempo.

Art 3º. En el caso de que fuere general la oposición al cumplimiento de lo dispuesto en este Decreto, y por ello se origine algún desorden o tumulto grave, se suspenderá la función y serán conducidos a la Cárcel los más comprometidos en el bochinche.

Art. 4º. Es prohibido concurrir con armas a las funciones. La persona que al ser conducida a la Cárcel por desorden llevare consigo alguna arma, quedará *ipso facto* incurso en multa de diez pesos, fuera del arresto señalado como pena a la falta principal.

Art 5º. Este Decreto lleva como garantía de su cumplimiento un número suficiente de individuos de la fuerza pública que el Gobierno ha puesto a disposición del Alcalde.

Dado en Medellín, a 1º de Diciembre de 1900.

“Sebastián Hoyos-Román Hoyos G. Srio.”

Como puede concluirse de todo lo expuesto anteriormente, la actividad musical vinculada al teatro en Medellín fue un asunto complicado; sin embargo, gracias a la valiosa labor de los músicos visitantes, y de los locales que se vincularon a las compañías y espectáculos como las funciones de ópera, zarzuela y conciertos, la ciudad contó con un espacio que fue de gran impacto en la práctica musical de la misma.

Los músicos pasaron, pero sus músicas quedaron; los repertorios, las prácticas, los gustos cambiaron y se moldearon; llegaron nuevos personajes a la vida musical de la ciudad, que jugaron posteriormente un importante papel, en procesos que iban desde la educación hasta la composición, pasando por la interpretación. Además, poco a poco se fue imponiendo en los teatros de la ciudad la actitud estética frente al disfrute de la música, pese a los numerosos obstáculos y conflictos que surgieron en torno a ella.

A pesar de las dificultades que encontraron en la ciudad para el ejercicio de su oficio, estos artistas trajeron a Medellín una nueva forma de apreciar la música, desde una perspectiva estética que no coincidía con el uso utilitario que se hacía del arte de Euterpe en los salones y los bailes; por ello, el teatro pasó a ser un punto de encuentro y reunión para apreciar y disfrutar de la música bajo esta nueva perspectiva, que llegó a establecerse como verdadero punto de referencia para la vida cultural y la práctica musical en Medellín.

2.5 LA IGLESIA: POLÉMICAS EN TORNO A LA MÚSICA SACRA.

Un retrato de la música y sus espacios en Medellín entre 1886 y 1903 estaría incompleto sin la mención de la Iglesia y el papel que jugaba la música en ella, especialmente si se tienen en cuenta la profunda raigambre católica de la sociedad de la época y la gran influencia de dicha institución en la educación y la vida política de la ciudad que, como se señaló en el capítulo I, hizo que fuera considerada importante y respetada, por lo que ejerció el poder de veto sobre diversas manifestaciones culturales, a las que señalaba como contrarias a los principios morales, de los que se consideraba garante y defensora.

Desde de la época de la colonia, la Iglesia, en América Latina, fue una institución que estimuló la composición y la práctica musical, postura que fue heredada de antiguas tradiciones europeas que se remontan a la Edad Media. Durante el período en estudio, este importante papel aún se mantenía vigente; sin embargo, la notable influencia de la música de salón y de la ópera permeó los repertorios que se hacían en las ceremonias y celebraciones religiosas, como puede percibirse en la queja que Gonzalo Vidal Pacheco, maestro de capilla en la Iglesia Metropolitana³²⁴, incluyó en su artículo *Sobre la música sagrada*, publicado en la revista *El Lábaro*³²⁵: “Desgraciadamente, las exigencias de la moda, la falsa piedad, la concupiscencia, la indisciplina y muchas otras cosas han dado al

³²⁴ El empleo del adjetivo “metropolitano” para referirse a la catedral de Nuestra Señora de la Candelaria ubicada en el Parque de Berrío en el centro de la Ciudad y que era la también la basílica mayor durante el período en estudio, se debe al mismo escrito del *El Lábaro* y no guarda relación con la actual concepción del término, que se refiere a una cuestión administrativa para los municipios ubicados en el valle de Aburrá, con excepción de Envigado, El uso de este adjetivo, se debe a la concepción del término en la organización de la Iglesia Católica, en la que “metropolitano” es un sustantivo que se aplica al arzobispo, y también un adjetivo, que se aplica a lo referente a la jurisdicción eclesiástica del arzobispo.

³²⁵ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Sobre música sagrada", *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 15 de septiembre de 1906, año 2, No. 35, pp. 553-557.

traste repetidas ocasiones con el mandato de la Iglesia, convirtiendo la Casa de Oración en Sala de conciertos [...]”³²⁶.

El ingreso de nuevos repertorios de carácter profano en los oficios litúrgicos fue una práctica muy extendida durante la época, la que también puede observarse en otras ciudades de país; ello es atribuible a la relativa popularidad que adquirieron la ópera y la zarzuela, en gran medida gracias a la actividad desplegada por las compañías foráneas. Como prueba de lo extendida que estaba dicha práctica, basta con echar un breve vistazo a un escrito de la época:

Cuando concurríamos en días pasados a las funciones religiosas de la catedral, y en la misa mayor (a la que asistía la tropa), escuchábamos al tiempo de la elevación, aquellas infernales *fiorituras* del *clarinete requinto* o lo que sea, sentíamos cierta comezón irresistible de protestar enérgicamente y por la prensa de semejante barbaridad. Aún no se han borrado por completo de nuestra memoria la sensación desagradable que experimentamos cada vez que el órgano, en sus majestuosos acordes del *Sanctus*, era bruscamente interrumpido por aquella pícara corneta que servía como de preludio a la marcha de Norma.

[...] Muy común es oír en la misa, al mismo tiempo de la consagración o al dar el sacerdote la comunión, el *terceto de Norma*, un aria de *Lucia*, o un número cualquiera de la *Sonámbula* [...]”³²⁷

Los anteriores fragmentos hacen parte de un artículo publicado en 1887 en *La Miscelánea*, por Gonzalo Vidal Pacheco, con el título *La música en nuestros templos*. En el mismo texto, el autor afirma que este “problema” no es exclusivo de Medellín, y apoya su afirmación en el escrito *Estado actual de la música en Bogotá*, de José Caicedo y Rojas publicado un año antes (1886) en dicha ciudad por *El Semanario*; veamos lo que afirma Caicedo y Rojas:

Ah! Cuantas veces en las más solemnes festividades, en el acto de una comunión en que centenares de personas se acercan al altar santo, se oyen resonar en el coro – siempre con el pistón– los dolorosos acentos de *Lucía* en su delirio; o las profanas melodías de *Traviatta* en aquél *Addio* que conmueve todas las fibras de las *dilettanti*

³²⁶ *ibíd.*, p. 554.

³²⁷ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "La música en nuestros templos", *La Miscelánea*, septiembre de 1887, año 2, Sem. VII, No. 9, , pp. 796-797. Cursivas del original

del sexo piadoso, y las transporta de la reja del comulgatorio a las tablas del escenario, que tantos recuerdos les ha dejado en su sensible corazón!³²⁸

En el tono y contenido de estas críticas pueden apreciarse al menos tres cosas; la primera es que el repertorio que se cuestionaba, y que se consideraba inadecuado para la liturgia, estaba directamente asociado con la ópera, que en esa época y en ese tiempo, como se mencionó en la sección 2.4, tenía una fuerte inclinación hacia los autores italianos.

La segunda causa para este rechazo radica en que esta música, gracias a su origen, se consideraba teatral y poco piadosa, por lo que su uso en ceremonias y ritos no era recomendable, pues no incitaba al recogimiento.

En tercer lugar, el uso que Caicedo y Rojas da al término *dilettanti*, recuerda los conflictos que se refieren a la actitud estética y al comportamiento en el teatro, especialmente si nos remitimos al título del texto de Camilo Botero Guerra *Un concierto y un dilettanti*³²⁹. Nuevamente, aparece el concepto de la escucha y disfrute de la música, pasiva, sin un “sentimiento afectado”, pero ahora, en un contexto ajeno al del teatro o la retreta, en el cual esa actitud estética tiene como objetivo el recogimiento y una actitud piadosa, acorde con las circunstancias del rito del cual hace parte. Dicha búsqueda del recogimiento y la actitud piadosa, terminó condicionando las características del repertorio empleado en las iglesias y aquél compuesto para sus celebraciones y ritos.

Las polémicas sobre repertorios en las iglesias también dan cuenta de un asunto mucho más profundo, y es que a diferencia de los demás espacios para la práctica musical que se han expuesto hasta este momento, la música en la Iglesia era un asunto que obedecía lineamientos claros. Por lo tanto, era ella el único espacio en que la práctica musical estaba completamente regulada y normalizada; se conocen, al menos, dos reglamentos de la Sagrada Congregación de Ritos que delimitaron el repertorio y las características de la práctica musical en la Iglesia durante el período en estudio.

³²⁸ CAICEDO Y ROJAS, José, "Estado actual de la música en Bogotá", *Textos: documentos de historia y teoría*, Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2001, p. 86. El original fue publicado en 1886 en los números 5 y 6 de *El Semanario*, en Santa Fe de Bogotá.

³²⁹ BOTERO GUERRA, "Un concierto y un dilettanti".

El primero, emitido por circular el 24 de septiembre de 1884³³⁰, y el segundo, data del 22 de Noviembre de 1903, ambos comparten dos conceptos básicos en los cuales se soportan para establecer normativas, que Gonzalo Vidal Pacheco resume en los siguientes términos

1. Supresión de toda música teatral, profana, antilitúrgica (sic) o mal compuesta en las festividades religiosas.
2. La Implantación severa del canto llano como elemento litúrgico digno de la majestad del culto a que se destina, restableciendo, además, *donde fuere posible*, la polifonía clásica del siglo XVI que tanto se acerca al supremo modelo de toda música sagrada, que es el canto gregoriano.³³¹

Ambos conceptos condujeron a un estímulo de la música vocal, que como puede apreciarse en algunas composiciones sacras de Gonzalo Vidal³³², hizo especial énfasis en el canto llano y la música coral, sobre todo aquélla de carácter homofónico, lo que en el futuro subsiguiente tuvo un importante impacto en la práctica musical de la ciudad, al abonar el terreno para la aparición de coros dedicados a repertorios de diversa índole.

Bajo esta óptica, resulta lógico que en este período, fuera creado el primer orfeón de la ciudad, dirigido por J. Benzoita, quien valga la pena recordarlo, llegó al país en calidad de maestro de capilla para la Catedral Primada de Santa Fe de Bogotá. Un suelto publicado en el periódico *La Organización*³³³, anunciaba en un lenguaje lleno de expectativa y alegre apoyo la aparición de esta agrupación; en el texto, se pueden percibir, como telón de fondo, ideas asociadas al imaginario de “raza antioqueña”, progreso y desarrollo, tomando la fundación del orfeón como una expresión de ellas:

ORFEÓN MEDELLÍN.

Grata, muy grata sorpresa recibimos la noche del miércoles de la semana pasada, en el lugar que el maestro Jesús Arriola ha destinado para el estudio del simpático grupo de jóvenes denominado *Orfeón*.

³³⁰ CAICEDO Y ROJAS, "Estado actual de la música en Bogotá", p. 87

³³¹ VIDAL, "Sobre Música Sagrada", p. 556

³³² YEPES LONDOÑO, GUSTAVO ADOLFO, *Gonzalo Vidal: Cuatro misas y oficio de difuntos*, Medellín, Universidad EAFIT, 2006.

³³³ s. n., "El orfeón de Medellín", *La Organización*, 28 de agosto de 1906, serie 18, año 2, No. 175, p. 3.

Oímos un coro lleno, con voces claras, vibrantes y de extensión no imaginada, sin ese dejo lastimero inconsciente que algunos han dado en llamar reminiscencias de antigua esclavitud; en fin, un hermoso coro de alegres voces, artísticamente combinadas, una revelación de cuánto puede hacer la constancia ayudada por buena voluntad y dirigida por una clara inteligencia. Quedamos convencidos de lo que tanto se ha dicho del antioqueño: que tiene disposiciones especiales para la música y que solo le faltaba un hombre suficientemente apto y patriota para que lo educara. El hombre se ha hallado.

Ahora el asunto se reduce a no desmayar, a insistir, y poner todo el empeño y tesón de que son capaces un español *pour sang* (sic) y un grupo de hijos de Antioquia, para llevar a cabo la hermosa obra que se han impuesto.

Larga vida y muchos triunfos deseamos al Orfeón Medellín.

La normativa eclesiástica también motivó la composición de repertorios para el uso litúrgico, incentivando a los autores locales a crear música diferente de aquélla que se consideraba popular mas no apropiada; debe recordarse que, a pesar de la relevancia que se le quería dar al canto llano, siempre estaba abierta la posibilidad de componer fragmentos de la misa, como el *Gloria* o el *Kyrie*, siempre y cuando la música cumpliera con las condiciones necesarias para ser interpretada en los templos. Condiciones que, en gran medida, definieron las características de la música sacra compuesta en Medellín durante esa época:

Elíjanse, para reemplazarlas, composiciones cortas de estilo religiosos que inspiren devoción; obras musicales que no recuerden el teatro. La música en el templo no debe sugerir nada que no sea digno, majestuoso, serio, como las verdades que en él se escuchan³³⁴.

Los conjuntos que interpretaban música sacra en las iglesias de la ciudad también suelen mencionarse con frecuencia. Para tener una idea de cómo estaban conformados, pueden consultarse al menos dos fuentes; la primera, son *Las cuatro misas y el Oficio de difuntos*, compuestos por Gonzalo Vidal Pacheco entre 1889 y 1913, que fueron recuperadas por Gustavo Adolfo Yepes Londoño en 2006³³⁵; la segunda, la tarifa musical publicada en el periódico *El Cascabel* en 1901³³⁶. En ambos casos, el conjunto sugerido es el siguiente: órgano; dos solistas vocales (usualmente tenores o soprano y tenor), una orquesta

³³⁴ VIDAL, "Sobre música sagrada", p. 556.

³³⁵ YEPES LONDOÑO, *Gonzalo Vidal: Cuatro misas y oficio de difuntos*.

³³⁶ s. n., "Tarifa musical", *El Cascabel*, 13 de febrero de 1901, año 2, No. 240, sp.

conformada por dos violines, cello y bajo, o por violín, flauta y cello y bajo, además de un coro mixto en cuatro voces, dos de los cuales podían ser los solistas.

Se trataba de un conjunto de modestas proporciones, que recuerda cómo se conformaban los grupos empleados para la música de salón; también puede observarse que, con excepción de la flauta, la presencia de instrumentos de viento no era usual, y la de los bronce francamente excepcional, en parte porque estaban asociados con la banda y sus repertorios, que remitían inmediatamente a la fiesta y al jolgorio, muy alejados de la “piadosa sobriedad” que se quería en la música sacra.

Gracias a que el oficio de músico estaba normalizado en los templos, se hicieron públicos datos que hoy en día pueden ser útiles para conocer cuál era el ingreso promedio de un músico de la época, que ejerciera su oficio en lo sacro. El costo de sus servicios por oficio religioso puede apreciarse en la tabla 5.

Tabla 5. Tarifas en pesos de los músicos para los oficios religiosos en Medellín en 1901³³⁷.

| OFICIO | ORGANISTA | MIEMBRO DE LA ORQUESTA | TENOR I | TENOR II | OTRAS VOCES |
|---|-----------|------------------------|---------|----------|-------------|
| Entierro con misa el mismo día o funerales | 14 | 12 | 11 | 10 | 10 |
| Entierro partido | 17 | 15 | 15 | 14 | 12 |
| Cuarenta horas | 45 | 40 | 40 | 35 | 30 |
| Estaciones | 22 | 20 | 20 | 18 | 15 |
| Siete palabras | 17 | 15 | 15 | 14 | 12 |
| Misas pontificales y misas solemnes extraordinarias | 14 | 12 | 12 | 10 | 8 |
| Misas solemnes con sermón | 12 | 10 | 10 | 9 | 8 |
| Misas solemnes comunes | 9 | 7 | 7 | 6 | 5 |
| Salves y trisagios | 8 | 6 | 6 | 5 | 4 |
| <i>Corpus</i> (cada altar) | 7 | 5 | 5 | 4 | 8 |
| <i>Te deum</i> | 12 | 10 | 10 | 8 | 6 |

³³⁷Tabla elaborada a partir de la información disponible en: *ibíd.*

| OFICIO | ORGANISTA | MIEMBRO DE LA ORQUESTA | TENOR I | TENOR II | OTRAS VOCES |
|---------------------|-----------|------------------------|---------|----------|-------------|
| <i>Stabat mater</i> | 10 | 8 | 8 | 6 | 5 |
| Misas de comunión | 8 | 6 | – | – | – |

Fuente: elaboración del autor.

Teniendo en cuenta estas tarifas, pueden inferirse dos cosas: en primer lugar, que es posible establecer las jerarquías y niveles de formación en el conjunto, a partir de la suma devengada; como puede apreciarse, al parecer el organista hacía las veces de director, por lo que recibía la suma más alta; los músicos de la orquesta contaban con algún tipo de formación – de hecho se les denomina *profesores* en el artículo–, y estaban a la misma altura del primer tenor, que seguramente era el más experto de los cantantes, pues ganaban una suma similar; a continuación estaba el segundo tenor, y, en último lugar, las demás voces, que, dado el costo de sus servicios, contaban con un nivel de exigencia más bajo en las partes que interpretaban.

El costo de un servicio para una ceremonia oscilaba entre los 57 y 14 pesos; para tener una idea de la equivalencia de este monto en pesos, podemos compararlo con el costo de: un cobertor de lana – entre 9 y 12 pesos–, una camisa – 45 pesos–, una ruana de paño –10 pesos–, el arrendamiento de un piano durante un mes – 18 pesos–, la cuota mensual del Club Unión – 8 pesos- o la acción de la compañía eléctrica – 300 pesos–³³⁸.

En segundo lugar, puede inferirse que, al parecer, existía un cierto sentido de gremio entre los músicos de la ciudad o, al menos, entre aquellos que ejercieron su oficio en los templos pues, en el anuncio se aclaraba que las tarifas “habían sido acordadas de antemano”, y que todos se “comprometían a respetar los montos de los valores establecidos”; aunque no se menciona quiénes acordaron los precios y se acogieron a ellos, resulta probable que se tratara de J. Arriola Benzoita, R. D’Aleman Triana, G. Vidal Pacheco y G. Posada Berrío, que eran los músicos más apetecidos en los templos de la ciudad y tenían sus conjuntos propios; éste no fue el primer acuerdo entre ellos pues, con antelación y en el mismo periódico, anunciaron que habían acordado una tarifa fija para las clases particulares que dictaban.

³³⁸ BOTERO, *Libro mayor*. y HERMANOS URIBE RUIZ, *Libro de facturas*, Medellín, 1901.

Esta actitud hace pensar que estos músicos se veían a sí mismos como un grupo con unas características particulares, lo que les permitió trazar lineamientos colectivos para el ejercicio de su arte, y pensarse como un grupo cerrado, aunque no puede afirmarse que fuera un fenómeno generalizado, pues hasta el momento no se han encontrado comunicados en el mismo sentido de aquellos que trabajaron en la banda, o de los que amenizaban bailes y fiestas.

Como pudo verse a lo largo de este capítulo, gracias al estudio de anuncios, crónicas, críticas y artículos, puede afirmarse que la práctica musical en Medellín era diversa y que trascendió los salones. Por medio de la música se dieron espacios para la socialización, a partir de los cuales se establecieron códigos de comportamiento que sirvieron para reforzar procesos de identificación, que permitieron a los individuos generar un sentido de pertenencia a grupos específicos de la población.

Por lo tanto, la práctica de la música, poseía múltiples rostros en la ciudad de Medellín; estas diversas facetas permiten ver que era valorada como un medio de regocijo espiritual, moral y estético; también, que ella era apreciada en diversos espacios que, a su vez, definieron características particulares para su práctica en la ciudad; que en ellos se vio afectada por asuntos que no sólo implicaron los imaginarios de civilización y progreso sino que abarcaron otros aspectos.

Uno de ellos es la cuestión de género, que implicó que la forma en que hombres y mujeres se acercaron al arte de Euterpe no fue uniforme, por lo que, en el ejercicio de la música, se definieron prácticas, repertorios y espacios diferentes para acercarse y disfrutar de ella entre los miembros de los sexos femenino y masculino.

De igual manera, los artículos, crónicas y anuncios muestran una ciudad que, gracias a la visita de artistas y compañías de ópera y zarzuela, tuvo contacto con repertorios novedosos para el entorno y sus músicos, contacto que seguramente influyó en la producción musical local, parte de la cual se plasmó en las obras impresas en las publicaciones periódicas.

Así mismo, resulta notable el giro que desde diversos espacios, especialmente los públicos, se dio hacia una actitud estética que asimilaba modelos europeos, cuya adopción cambió de

una manera profunda la postura de los habitantes de Medellín frente a la música, cambio que, a su vez, definió muchas de las características de cómo se pensó y se asumió el oficio de músico en la ciudad.

Hay facetas de la práctica musical en Medellín que pudieran permanecer invisibles, especialmente si sólo se aborda el repertorio impreso en las partituras presentes en periódicos y revistas; sin embargo, una visión más amplia, abierta y creativa puede hacerlas visibles y, quizás, ayude a entender lo que ellas dicen. De esta manera, se hace posible abordar, desde diversos puntos de vista, un asunto que fue mucho más amplio y complejo de lo que suele considerarse, para así abordar la música como un arte cuya práctica no estuvo exenta de conflictos, dificultades y coyunturas, que terminaron definiendo la relación de toda una ciudad con ella y con sus creadores e intérpretes.

3. CAPÍTULO III

LO QUE DICEN LAS PARTITURAS

El punto de partida para el presente capítulo es tomar las partituras como un documento histórico, por medio del cual es posible realizar una lectura de asuntos eminentemente musicales, como son las formas predominantes, características formales y armónicas del repertorio publicado e influencias estéticas, entre otros aspectos, así como otros temas que con frecuencia suelen pasarse por alto, como son los autores más populares, las características de las publicaciones en las que circularon partituras y el complejo entramado que involucró el alfabetismo musical, que hizo posible su circulación y consumo.

Como lo señala Martha Enna Rodríguez Melo, una lectura de las partituras como documento histórico facilita elaborar un discurso histórico-musical que trasciende lo meramente anecdótico, analítico y contextual, para permitir con ello que la música establezca un diálogo con otros elementos presentes en las publicaciones periódicas, como son artículos, crónicas, críticas y anuncios:

Las partituras como documentos historiográficos son las fuentes que contribuyen a superar la fragilidad tanto teórica como argumental de la documentación disponible en el estudio de nuestra historia de la música. Trabajar con ellas puede contribuir con un proceso en que los discursos anecdóticos, técnicos o analíticos dejen de ser parasitarios y la música, tan solo una referencia³³⁹.

Resulta tentador establecer similitudes entre la propuesta de leer las partituras como documento histórico, con la de abordar de la misma manera los objetos visuales³⁴⁰, como lo propone por Peter Burke³⁴¹. En ambos casos, se trata de materiales que generalmente han sido estudiados de forma ahistórica, pero que pueden tomarse como fuentes documentales,

³³⁹ RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna, *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2009, p. 5.

³⁴⁰ Por objeto visual se entiende aquel tipo de objetivo que no es escrito y que apela al uso de la forma y el color para transmitir su información por medio de la imagen; Peter Burke da esta categoría a la pintura, la escultura, la fotografía y la arquitectura. *ibíd.*

³⁴¹ BURKE, PETER, "La historia visual", en *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 221-254.

aunque no se prestan para una lectura convencional; además, sirven como referente de diversos aspectos que deben ser tomados en cuenta.

Como puede apreciarse, las partituras publicadas dan cuenta de una parte importante de la práctica musical, que involucró, además de la composición y la interpretación, a la circulación de las mismas en las revistas literarias, periódicos y revistas musicales. Por lo tanto, se trató de un fenómeno que adquirió múltiples facetas, y aunque las partituras no son la única referencia sobre la vida musical de Medellín durante el período en estudio, poseen un importante valor, pues con su ayuda es posible vislumbrar cómo era la música en boga en la ciudad entre 1886 y 1903; y también dan cuenta de cómo las complejas redes y procesos que hasta el momento se han descrito influyeron en la actividad de los compositores de la ciudad.

Por lo tanto, las partituras ofrecen una idea sobre la música, el repertorio y sus características, especialmente en lo que tiene que ver con la esfera de lo privado, que en la época encontraba su máxima expresión en el salón, tal como se indicó en el capítulo II.

La presente sección busca establecer las características y dinámicas propias de tres aspectos asociados a la publicación de partituras como vía para profundizar en ellas; en primer lugar, la existencia de un alfabetismo musical, que hizo posible la circulación y el consumo de música impresa en la ciudad; en segundo lugar, la existencia de un conjunto de publicaciones con características definidas y que, de acuerdo con dinámicas particulares, incluyeron la música como parte de sus contenidos; finalmente, la presencia de un grupo de compositores locales, que publicaron sus obras en periódicos y revistas y dejaron un repertorio con unas características propias, que obedecen a gustos, costumbres y tradiciones diversas.

3.1 LA MÚSICA IMPRESA: PARTE DE LA COMPLEJA ARMAZÓN DEL ALFABETISMO MUSICAL.

Como se mencionó en el capítulo I, las publicaciones periódicas fueron posibles gracias a la suma de diversos factores que configuraron un campo de creación literario en la ciudad. Que dicho campo hubiese derivado en la producción de partituras y escritos sobre música de diverso tipo, presentes en periódicos y revistas, hace que el proceso de edición musical

en Medellín posea unas características propias, que generaron unas dinámicas de difusión de la música impresa bastante particulares.

La primera evidencia de la fuerte relación que existió entre la circulación de música y el campo literario es que un número significativo de las partituras estudiadas circularon en revistas literarias; de hecho, La *Lira Antioqueña* (1886) y la *Revista Musical* (1901), publicaciones que pretendían especializarse en el artemusical, se dividían en dos secciones, en la primera de las cuales se publicaban escritos sobre música y arte comparables con los de las revistas literarias – véase la Imagen 30–y una segunda, que contenía las partituras. G. Vidal Pacheco, en su presentación de la *Revista Musical*, describe ampliamente los contenidos de estas secciones literarias:

Contendrá cuatro a ocho páginas de texto cuya lectura será de interés, aun para los que nada entienden de música, pues en ella encontrarán escritos de autores extranjeros tomados de obras clásicas e instructivas, biografías, cuentos, versos, anécdotas, crónica musical y además un retrato de un compositor nacional o extranjero a cada número. Los literatos colombianos tendrán las columnas del periódico a su disposición para tratar, en prosa o en verso, asuntos relativos al arte³⁴².

Los contenidos de la sección literaria incluían los tipos de lecturas más populares entre aquellos que consumían las revistas, como cuentos, poemas, anécdotas y traducciones; igualmente, con la inclusión de fotgrabados, Vidal asumió, al menos parcialmente, el tratamiento de la imagen que fuera iniciado por *El Repertorio* y *El Montañés*; aunque ello se hizo de una forma bastante particular, pues las imágenes publicadas eran retratos de compositores, que complementaban los perfiles biográficos de los cuales estaban precedidas; esto indica que el enfoque de esta sección literaria fue ante todo musical, lo que se constata al observar que en ella se incluyeron apuntes sobre técnicas aplicadas al aprendizaje del estudio del piano.

Aunque siguió dándose preeminencia, en la *Revista Musical*, a la sección musical³⁴³, la intención de Vidal al incluir una sección literaria era dirigirse a quienes mostraban interés

³⁴² VIDAL PACHECO, Gonzalo, “Revista Musical”, *El Cascabel*, 21 de octubre de 1899, año I, serie XVI, No. 188, 1899, sp.

³⁴³ De hecho, el papel de la sección literaria es de una calidad inferior al empleado para la impresión de partituras., lo que indica que estas últimas eran coleccionables.

por dicho tipo de contenidos y apreciaban la música como una expresión artística³⁴⁴, lo cual no implicaba necesariamente que leyeran partituras; todo iba dirigido, por lo tanto, a atraer un público más amplio.

Este esquema de revistas y publicaciones periódicas especializadas en música, que dividieron su contenido en una sección literaria y otra de partituras, no fue exclusivo de Medellín; hay indicios de que lo mismo sucedía en otras ciudades colombianas, por ejemplo en Neiva, en donde circuló quincenalmente en 1882, dirigido por Pedro Simón Cárdenas, *La Armonía: Periódico Musical, Crítico y Noticioso*, del que se conserva parte de la sección literaria³⁴⁵. Es necesario señalar que en un aviso, el director de *La Armonía* menciona que: “a los señores interesados en la parte de música que contiene nuestra hoja, les suplicamos que disimulen que no se publicó la pieza correspondiente por falta de espacio [...]”³⁴⁶, lo cual indica claramente que tenía una sección de música que, al igual que las de la *Lira Antioqueña* (1886) y la *Revista Musical* (1901), publicaba partituras.

Por su lado, las revistas literarias publicaron partituras y también escritos de carácter literario que tomaron la música como objeto central o hacían mención de ella; son abundantes las poesías, monólogos y cuentos en lo que se hace referencia a ella, sin mencionar las crónicas, críticas y comentarios de conciertos, bailes, funciones y reuniones sociales.

La publicación de partituras en las revistas literarias solía hacerse por motivos especiales y no porque fuera una parte integral de sus lineamientos; *La Miscelánea* publicó, como un obsequio a sus suscriptores, dos piezas de G. Vidal Pacheco, una polka y un *Impromptu*; *El Repertorio* lo hizo con un pasillo de Vidal, publicado a continuación de un breve perfil sobre el compositor; *Lectura y Arte* un pasillo compuesto en honor a la revista por el mismo compositor y un fragmento de su zarzuela *María*, que fue publicada en un número dedicado a la memoria de Jorge Isaacs con motivo de la llegada de sus restos a la ciudad;

³⁴⁴ Lo que está de acuerdo con lo expuesto en la sección 2.1 de Capítulo I, *La Música, ¿un arte que civiliza?*

³⁴⁵ La versión microfilmada de dicha publicación se localiza en el cuarto piso de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia.

³⁴⁶ CÁRDENAS, Pedro Simón, "A los suscriptores", *La Armonía*, 15 de octubre de 1882, año I, serie I, No. 6, p. 24.

conviene recordar que Isaacs fue el autor de la novela sobre la cual se inspiró Vidal; finalmente, *El Montañés* publicó una canción con música de Vidal, sobre texto de Guillermo Latorre, uno de los editores de la revista.

Todas las obras publicadas en las revistas literarias fueron compuestas por G.Vidal, lo que puede explicarse por dos motivos: el primero es el aprecio que se le tenía como compositor y músico en los círculos intelectuales, y el segundo, y no menos importante, es que participó activamente en dichos grupos como miembro de las tertulias, incursionando también en la literatura. Se sabe que Vidal tomó parte en *El Casino Literario* y *La Tertulia Literaria*; también se sabe que algunos de sus escritos circularon en revistas literarias como *La Miscelánea* y que varios de ellos fueron reunidos en el texto *Chispazos y bagatelas*, publicado en 1925.

En sus escritos podemos apreciar su faceta de creador literario que, junto con las de músico y pintor, lo perfilaron como un hombre con aspiraciones intelectuales, cuya participación en las tertulias fue activa; dichas dotes creativas fueron reconocidas por sus contemporáneos:

No se ha contentado Vidal con ser simplemente un buen pianista y músico eminente: pulsa, además, el violín con bastante talento, es literato y aficionado a la pintura. Así lo atestiguan el ser y haber sido miembro conspicuo de importantes sociedades literarias, su distinguida colaboración –en prosa y en verso- en los principales periódicos [...] ³⁴⁷

Estas características, sumadas a su labor como docente e intérprete del piano, hicieron de Vidal Pacheco un personaje clave para la vida musical de Medellín durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. El interés del propio Vidal por la difusión de la música en la ciudad hizo de él un promotor de la circulación de partituras en Medellín. Manuel Molina y luego su hijo Gonzalo fueron tipógrafos de una imprenta musical de su propiedad, en la que se publicaron, entre otras obras, sus pasillos *Ensueños*, *El disloque* y *Siglo XX*, sus dos *zortzicos* y la mazurca para piano a cuatro manos *Coquetería* ³⁴⁸, aunque indudablemente su mayor aporte en el campo de la edición de música en la ciudad fue la

³⁴⁷ GAVIRIA ISAZA, Henríque, “Gonzalo Vidal”, *El Repertorio*, 1896, septiembre, serie 1, No 4, p. 124.

³⁴⁸ Esta información fue tomada de los comentarios a la publicación estas partituras de la sección *A granel* de *La Miscelánea*. s. n., “A granel”, *La Miscelánea*, octubre de 1899, año 5, No. 7, p. 318.

creación y dirección de la *Revista Musical*, dos de cuyas portadas, una literaria y otra musical, pueden observarse en la Imagen 30.

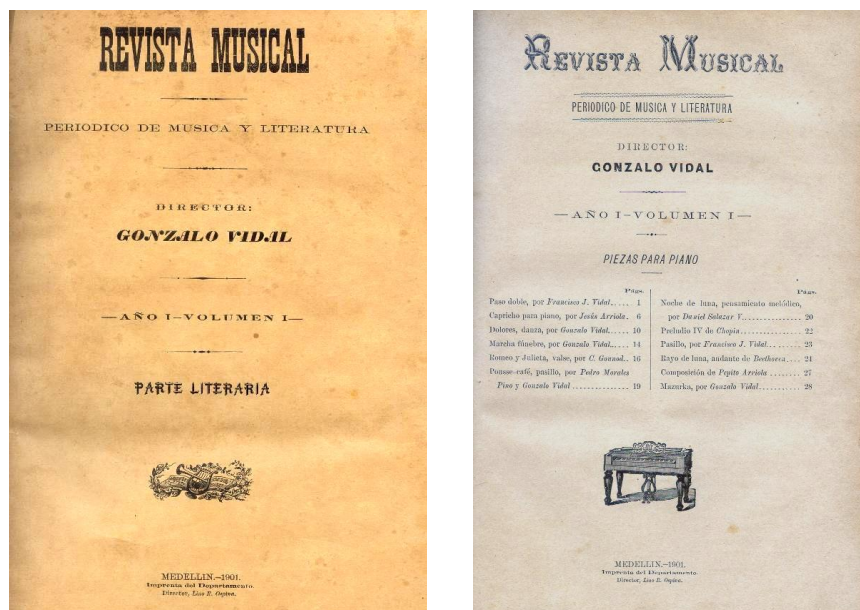


Imagen 30. Portadas de la *Revista Musical* (1901).

A la izquierda la sección literaria y a la derecha la sección musical, con el índice de obras publicadas.

Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografías del autor.

La publicación de las partituras de esta revista fue posible gracias a la mencionada imprenta musical de Gonzalo Vidal, que fue encargada por él a los Estados Unidos y no a Inglaterra o Francia, como otros autores indican; en la sección musical de la revista, se publicó un total de 12 obras, que corresponden a casi el cincuenta por ciento de la música impresa en las publicaciones periódicas de la ciudad entre 1886 y 1903. La sección literaria se publicó en la Imprenta del Departamento y su proceso de impresión fue realizado por Lino R. Ospina.

La labor de edición de la *Revista Musical* se desarrolló entre noviembre de 1900 y octubre de 1901, cuando Colombia se encontraba en el punto más álgido de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), que fue, sin lugar a dudas, el conflicto civil más sangriento y prolongado que había sufrido el país hasta ese momento; por ello, la circulación de la revista no se cumplió en los plazos establecidos; sólo el primer número circuló individualmente, el

segundo y tercero lo hicieron juntos, e igual cosa aconteció con el cuarto y el quinto, así como con el sexto, el séptimo y el octavo, con el noveno y el décimo, y con el decimoprimer y el decimosegundo. A pesar de estas circunstancias, el esfuerzo de Vidal fue notable y merece ser señalado.

Las razones para la publicación de la revista y la selección del repertorio fueron expuestas por el propio G. Vidal y se mencionan claramente en una carta enviada a los posibles suscriptores, que Henrique Gaviria Isaza publicó en el periódico *El Cascabel*; a continuación se incluyen dos apartes de la misma:

Habiendo llegado ya la imprenta de música pedida a los Estados Unidos, con el objeto de fundar un periódico destinado a fomentar la composición y popularizar el arte en Colombia, tengo el gusto de manifestar a usted que próximamente hará aquél su aparición con el nombre de revista musical [...]

Las piezas de música, para piano o para canto, serán escogidas de autores expresamente invitados a colaborar en la Revista. El director del periódico publicará también algunas de sus composiciones musicales³⁴⁹.

Como puede apreciarse, “popularizar el arte musical” era una de las principales metas de la revista; por lo tanto, puede afirmarse que la publicación de partituras era considerada un medio para que la práctica musical en la ciudad se difundiera, al menos entre los círculos con capacidad de adquirir la publicación, que también fueron los que asumieron nuevos hábitos y se sumaron a los proyectos culturales que llegaron a Medellín, debido a que disfrutaron de los beneficios que implicaron los cambios económicos, sociales y culturales que se dieron en la ciudad. A este respecto, la *Revista Musical* reforzaba la labor llevada a cabo por docentes e instituciones como la banda y la Escuela de Música de Santa Cecilia, lo que se hace más evidente al considerar que esta última institución señalaba, en el artículo primero de su reglamento, en 1897³⁵⁰, que tenía por objeto “propagar y facilitar en cuanto sea posible, el estudio de la música”.

³⁴⁹ VIDAL PACHECO, Gonzalo, “Revista Musical”, *El Cascabel*, 21 de octubre de 1899, año I, serie XVI, No. 188, sp.

³⁵⁰ Escuela de Música de Santa Cecilia, Consejo Directivo, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta del Departamento, 1897, p. 3.

Si tenemos en cuenta que las revistas eran, además, un medio para que se conocieran las obras de compositores locales, y, en el caso de la *Revista Musical*, de algunos destacados autores europeos, puede afirmarse que el arte que buscaba popularizarse estaba asociado a la práctica musical de corte académico.

El segundo aspecto en el cual se diferencia el caso de la producción de música impresa en Medellín del similar ocurrido en otras ciudades tiene que ver con los impresores; a diferencia de otras ciudades, como Santa Fe de Bogotá, Ciudad de México, Santiago de Chile, Caracas o Buenos Aires, la ciudad no contó, durante el período en estudio, con calcógrafos musicales³⁵¹; las únicas obras publicadas que no fueron producto de la labor de imprentas musicales fueron: *Romanza del atardecer*, publicada en *El Montañés*, en 1898, mediante la técnica del fotograbado, *Lo soñado* y *El prelude al tercer acto de María*, publicadas en la revista *Lectura y Arte*, en 1903, por medio de la impresión litográfica.

Aparte de la imprenta traída desde los Estados Unidos por encargo de Gonzalo Vidal, existió la imprenta musical de *La Republicana*. Se trataba de una imprenta de tipos móviles, propiedad de Manuel J. Molina, que hizo las veces de tipógrafo musical; en ella se publicó el periódico musical *La Lira Antioqueña* (1886) y se imprimieron la polka *La miscelánea* (1886) y el impromptu *Rapelle- toi* (1888), de Gonzalo Vidal –véase Imagen 6 e Imagen 31–, que circularon como obsequio a los suscriptores de *La Miscelánea*; si se tiene en cuenta que *La Lira Antioqueña* fue el primer periódico musical de la ciudad, es probable que esta imprenta musical fuera también la primera de Medellín.

³⁵¹ Se hace necesario aclarar la diferencia entre una imprenta de tipos móviles, que emplea tipos de plomo individuales que se arman para la impresión, y la calcografía, que es más cercana a la técnica del grabado, en la cual se tallan con punzones las partituras sobre una placa de metal.

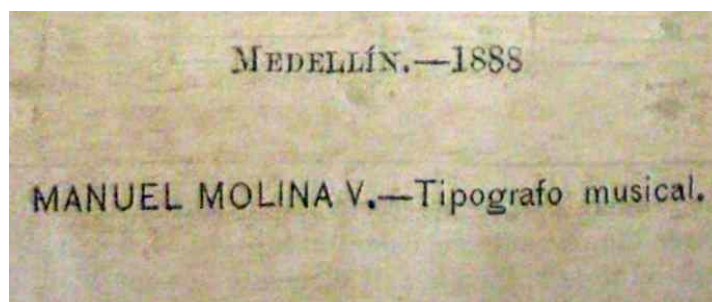


Imagen 31. Pie de página de la portada de *Rapelle-toi*, (1888).

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

La figura de Manuel J. Molina ha sido una de las más injustamente olvidadas en la historia de la música en Medellín; su papel como editor musical fue activo e importante; además, fue una gran melómano, pianista aficionado, uno de los primeros alumnos de la Escuela de Santa Cecilia y tesorero de dicha institución; se sabe que, aparte de su valioso aporte como tipógrafo y editor en *La Lira Antioqueña* y en *La Miscelánea*, también colaboró en al menos uno de los números de la *Revista Musical* de Gonzalo Vidal, quien lo calificaba como “un especialista en este ramo de la tipografía en Antioquia”³⁵².



Imagen 32. Retrato de Manuel J. Molina V. por Melitón Rodríguez, (1893).

Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto

³⁵² VIDAL PACHECO, Gonzalo, *Revista Musical: periódico de música y literatura*, Medellín, Imprenta Departamental, 1900-1901.

Como puede apreciarse en la Imagen 33, existen diferencias entre la impresión de los tipos de la imprenta musical de *La Republicana*, en la que se publicó *La Lira Antioqueña* en 1886; los de la tipografía musical del Externado Industrial de San Vicente, en el cual se publicó en 1901 el pasillo *Rayos de la tarde* de Daniel Salazar Velásquez, y los de la imprenta de Gonzalo Vidal Pacheco, en la cual se publicó la *Revista Musical*, en 1901. Al prestar atención a los detalles de la impresión de las partituras, pueden apreciarse diferencias entre los tres tipos de cada imprenta, que se observan en aspectos tales como las barras de compás, las claves, los signos para las dinámicas y las ligaduras, todo lo cual indica que se trata de tres imprentas musicales diferentes y todas de tipos móviles.

Que una de estas imprentas fuera propiedad de una escuela de artes y oficios hace pensar que la formación de tipógrafos e impresores incluía la impresión musical, lo cual, en parte, explica la presencia de las clases de música en este tipo de establecimientos, como se indicó en el capítulo I.

Otra imprenta musical asociada a un centro de enseñanza, fue la tipografía del Externado de Señoritas, en la cual la estudiante Carmen Llano aprendió el oficio que le enseñó Manuel Molina³⁵³; la señorita Llano era la tipógrafa encargada de la edición de la música. Se sabe, gracias a referencias de *La Miscelánea*³⁵⁴ que, como mínimo, salieron de dicha tipografía dos partituras, ambas en 1899: *Insomnio*, romanza de J. Arriola Benzoita sobre letra de Diego Uribe y *Carmencita*, danza de D. Salazar Velásquez, aunque hasta el momento no ha sido posible hallar ejemplares de estas obras.

³⁵³ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Variedades", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, febrero de 1901, vol. I, año I, Nos. 4 y 5, p. 19.

³⁵⁴ s. n., "A granel", *La Miscelánea*, octubre de 1899, Medellín, año 5, No. 7, p. 318.

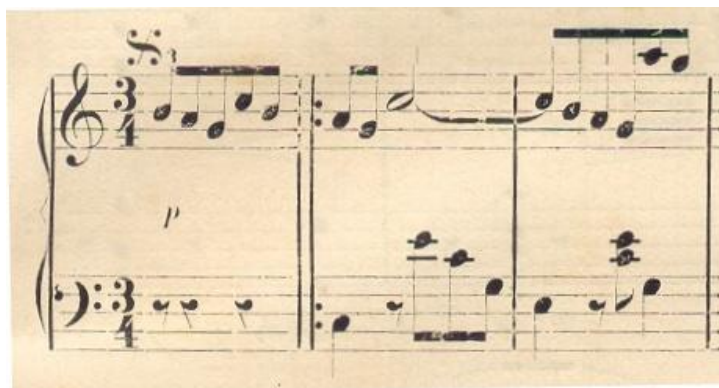
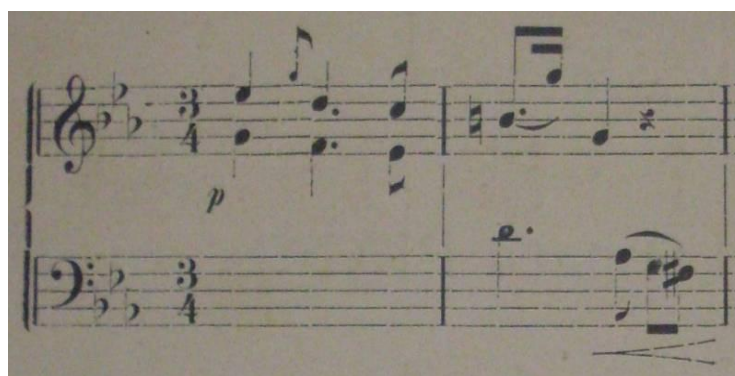


Imagen 33. Detalles de tres obras, producto de diversas imprentas musicales de la ciudad; de arriba a abajo: *Los ecos del alma*, pasillo de Juan de Dios Escobar Arango, imprenta musical de la Republicana (1886); *Rayos de la tarde*, pasillo de Daniel Salazar Velásquez, imprenta musical del Externado de San Vicente (1901); y *Pousse-café*, pasillo de Gonzalo Vidal Pacheco y Pedro Morales Pino, imprenta musical de Gonzalo Vidal Pacheco (1901).

Fuentes: archivos de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT. Fotografías del autor y del archivo de la Línea de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad

EAFIT.

Al considerar las dimensiones de la ciudad en aquella época, pareciera que el número de imprentas musicales en Medellín fuera elevado y, por lo tanto, se esperaría un mayor número de partituras publicadas; sin embargo, es necesario tener en cuenta que sólo dos de ellas ejercieron su labor simultáneamente: la imprenta musical y la del Externado Industrial; después de 1888, se pierde el rastro de la imprenta de La Republicana y no es mucha la información disponible de la del Externado de Señoritas después de 1899, aunque parece que su labor no fue muy amplia y dependió directamente de las labores e intereses de dicho plantel.

La presencia de Carmen Llano en la tipografía del Externado de Señoritas indica que, en Medellín, la tipografía musical no era un asunto exclusivamente masculino; de hecho, junto a labores como las de maestra, dependiente de almacén y secretaria, la de tipógrafa fue uno de los primeros trabajos socialmente aceptados para las mujeres. Junto con las empresas textiles, fueron las tipografías uno de los primeros espacios reales en Antioquia en acoger a la mujer en calidad de obrera, como puede apreciarse en fotografía tomada en 1910 a la Tipografía el Comercio, que se incluye en la Imagen 34³⁵⁵, en la que todas las acomodadoras de tipos son mujeres:



Imagen 34. Tipografía El Comercio en 1910.
Fotografía de Rafael Mesa.
Fuente: El espejo de papel.

³⁵⁵ Imagen tomada de. RESTREPO LÓPEZ, Carlos José, *Rafael Mesa: El espejo de papel*, Medellín, Área Cultural del Banco de la República en Medellín y Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales. FAES, 1988.

Otro medio para la difusión de partituras era la venta de transcripciones realizadas a mano; se sabe que por este medio circularon copias de métodos de instrumento y canto, además de obras de compositores nacionales y extranjeros; muestra de ello es el cuaderno de violín y solfa (solfeo) copiado por Francisco Javier Vidal Balcázar en 1870, para Benigno A. Gutiérrez, reconocido comerciante, militar y político de la ciudad; un detalle del mismo se incluye en la Imagen 35.

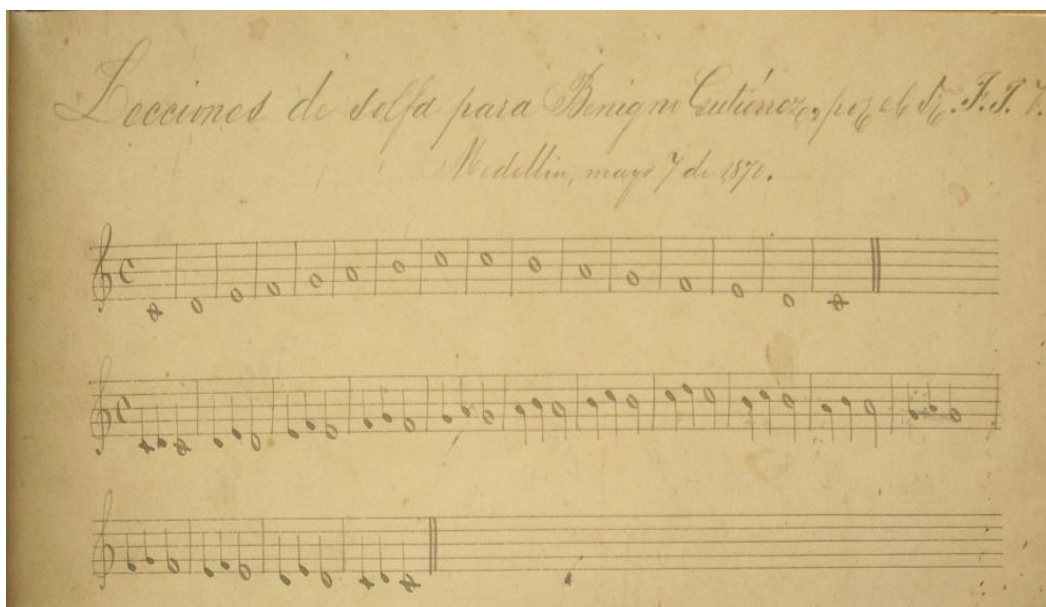


Imagen 35. Cuaderno de solfa de Benigno A. Gutiérrez (1870), detalle.

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

Las copias manuscritas compitieron con las partituras impresas en el mercado musical de la ciudad; de hecho, editores como Gonzalo Vidal vieron cómo obras publicadas por medio de las imprentas musicales fueron transcritas y vendidas como manuscritos, e incluso, cómo algunos copistas se atribuían la autoría de las mismas, en lo que podría considerarse una forma de piratería y fraude que dejaba sin utilidad monetaria a compositores y a editores. A falta de otras medidas, el mejor medio que éstos encontraron para defenderse y manifestar su desacuerdo y molestia con los copistas fue amenazar con hacer públicos los nombres de aquellos que consideraban “gorristas”:

¡Quien creyera!—mentira parece que, a pesar de la amenaza formulada en nuestro primer número, contra *Los copistas* de música que inventan repertorio utilizando el ajeno, se hayan presentado bichos de esta clase que andan por ahí pescando la *Revista Musical* y copiando cínicamente cuanto en ella se publica.

Pero hombre, ¡que afán tienen esos gorristas de verse en letras de molde y enmarcados en columnas de periódico!

¿Si tenemos que darles gusto.....?³⁵⁶

Sin embargo, y a pesar de las quejas de compositores y editores, el mercado musical de la ciudad contaba con un espacio para la copia de manuscritos y transcripciones, pues estos materiales eran más baratos que los impresos originales. De esta manera, circularon diversas obras y métodos llegados desde Europa y Estados Unidos, que seguramente de otro modo habrían tenido un costo que no estaba al alcance de todos los bolsillos.

De hecho, en los periódicos de la época hubo quienes promocionaron sus servicios de copistas, como Samuel Uribe Uribe (1871-?), pianista, docente y posteriormente miembro de la Lira Antioqueña quien, por medio de un anuncio publicado en el periódico *La Tarde* en 1889, se ofrecía para “templar (sic) piano, enseñar éste instrumento y copiar música”³⁵⁷; en otro anuncio, publicado en *La Voz de Antioquia* en el mismo año³⁵⁸, Samuel Uribe agrega que cuenta con un “espléndido repertorio musical” para la copia y que es posible contactarlo a través de Carlos A. Molina, quien era también distinguido editor y propietario de una importante librería de la ciudad, en la cual probablemente se vendieron manuscritos al lado de obras editadas en imprentas musicales de Medellín y el exterior. Que Uribe mencione como contacto a Molina hace pensar que el repertorio que el primero ofrecía no reñía con los intereses de los compositores y editores locales.

³⁵⁶ VIDAL, Gonzalo "¡Quién creyera!", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, 1900, año I, Nos. 6, 7 y 8, p. 31.

³⁵⁷ s. n, "Samuel Uribe", *La Tarde*, 8 de marzo de 1889, serie VII, No. 76, 1889, sp.

³⁵⁸ s. n, "Samuel Uribe", *La Voz de Antioquia*, 27 de febrero de 1889, época III, serie VI, No.77, p. 564.



Imagen 36. Anuncio de Samuel Uribe Uribe publicado en el periódico *La Tarde* (1889).
Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

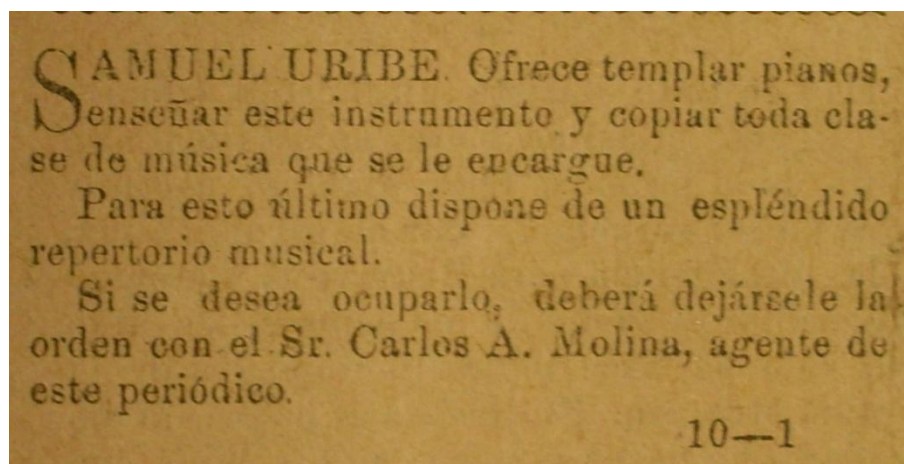


Imagen 37. Anuncio de Samuel Uribe Uribe publicado en el periódico *La Voz de Antioquia* (1889).
Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

De todas formas, si se tiene en cuenta que el número de ejemplares impresos y manuscritos que circularon por fuera de las publicaciones periódicas, seguramente no fue tan alto como el de las partituras que lo hicieron en los periódicos y revistas - las que además, como lo señalan las quejas de G. Vidal, fueron también transcritas y distribuidas por medio de manuscritos- puede afirmarse que la impresión y circulación de partituras manuscritas y editadas tuvo un impacto considerablemente menor que el asociado con la música impresa distribuida por medio de las publicaciones periódicas, al menos, en cuanto a la cantidad de público que podía acceder directamente a ellas.

Esta tesis se refuerza si, además, se considera que las partituras que circularon por fuera de publicaciones periódicas, bien se tratara de manuscritos o de impresiones, generalmente se

hacían por encargo o bajo la modalidad de suscripción, y solo se publicaba una vez se tuviera un número mínimo de abonados, que en todo caso era menor al de los periódicos y suscriptores de las revistas.

Aunque el régimen de suscripción predominaba para adquirir partituras sueltas y manuscritos, ello no implicaba que su venta fuese exclusiva para suscriptores, pero hay que aclarar que el precio por el cual las adquirirían los no abonados era más elevado, tal como puede observarse en el anuncio de G. Vidal Pacheco, publicado en *El Lábaro* y que se cita a continuación:

MÚSICA PARA PIANO:

Abro una suscripción para la publicación de mis obras inéditas. Para los suscritores (sic) valdrá cada pieza *Treinta pesos*; para los no suscriptores *cuarenta*. No se exige dinero anticipado; únicamente se desea conseguir un número *fijo* de abonados.

No se despachan pedidos por correo. Dirigirse a.

Gonzalo Vidal³⁵⁹

Al no estar asociada con un campo literario y, por lo tanto, ser parte del contenido de revistas, la difusión de la música por medio de partituras impresas y manuscritos individuales fue eminentemente local y no tuvo un alcance más allá de la ciudad. Si se observa el anuncio de Vidal, puede apreciarse que en él aclara que no despachaba pedidos por correo, lo que sí hacían las revistas literarias; por ejemplo, *El Montañés*, *Lectura y Arte* y *La Miscelánea* tenían suscriptores en otras poblaciones dentro y fuera del departamento, como Salamina, Manizales, Abejorral, Sonsón, Cartago, Tuluá y Bogotá, entre otras. Su más amplia distribución hizo que el número de partituras publicadas en las revistas literarias, a pesar de su reducido número, poseyera un valor significativo.

Que se publicaran y distribuyeran partituras en Medellín, bien fueran manuscritas, como impresos individuales o como parte de los contenidos de periódicos y revistas, y las características del repertorio publicado, indican varias cosas. En primer lugar, que había un conjunto de consumidores capaces de leer la música impresa y, ante la dificultad de

³⁵⁹ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Música para piano", *El Lábaro*, 12 de marzo de 1906, año 1, No. 24, 1906, p. 382.

encontrar o adquirir un número significativo de obras llegadas desde el exterior, debido a su elevado costo, acudieron al repertorio de compositores de la misma ciudad o a transcripciones y copias a mano de repertorio foráneo, lo que generó un reducido, pero significativo espacio, para la edición musical en Medellín entre 1886 y 1903.

En segundo lugar, es conveniente destacar que el repertorio para piano es el predominante en el material publicado, lo que indica que quienes leían música en Medellín y tenían los recursos económicos suficientes para adquirir partituras eran, en su mayoría, miembros de familias pudientes o pertenecían a entornos en los que tener un piano en casa también era considerado una muestra de buen gusto, cultura, refinamiento y educación, más allá de una simple cuestión de estatus; de hecho, esto se ve reforzado al apreciar que el repertorio impreso para este instrumento se enmarca con frecuencia en la denominada música de salón.

En tercer lugar, puede observarse cuáles eran los compositores locales más populares del momento, o, al menos, los que con mayor frecuencia publicaron sus obras; fuera de anteriormente mencionado G. Vidal Pacheco, fueron autores frecuentes D. Salazar Velásquez (1840-1912), y J. Arriola Benzoita (1873-1931).



Imagen 38. Jesús Arriola Benzoita (s.f.).
Fotografía: cortesía de la Línea de Investigación en Musicología Histórica
de la Universidad EAFIT

Arriola, de origen vasco, llegó a Colombia contratado como maestro de capilla para la catedral primada de Santa Fe de Bogotá, cargo que no pudo asumir por la muerte del arzobispo; posteriormente, se unió a la compañía de zarzuela Ughetti-Dalmau, con la cual llegó a Medellín, en donde se instaló definitivamente. La labor de Arriola fue sumamente importante para la vida musical de Medellín; su desempeño como intérprete lo llevó a participar activamente, por medio de diversos conjuntos, en veladas, conciertos e, incluso, funciones de cine mudo; también fundó el primer orfeón de la ciudad y, además, fue un importante docente, especialmente de piano, labor que ejerció como particular y en instituciones como la Escuela de Música de Santa Cecilia y el Instituto de Bellas Artes, del que llegaría ser director en 1911; la importancia de esta faceta de Arriola la han señalado justamente algunos autores como Fernando Gil Araque: “En los procesos de enseñanza de la música en Medellín, la labor desarrollada por Jesús Arriola en el campo de la educación y en el cimiento de una escuela de piano en el primer tercio del siglo XX fue excepcional”³⁶⁰.

Además, debido a su matrimonio con una joven integrante de una de las familias distinguidas de la ciudad, Jesús Arriola Benzoita hizo parte de los círculos de la alta sociedad del Medellín de entonces, entornos en los que fue bien recibido, ya que poseía las características de comportamiento consideradas muestras de “cultura y de buen tono”, necesarias para hacer parte de los mismos:

La cultura, buen carácter y finas maneras hacen del joven un cumplido caballero. Parece que definitivamente se radicará aquí, de lo que se alegran todos los amantes del arte, puesto que ha fundado un hogar uniéndose con una bella, simpática y virtuosa antioqueña, perteneciente a una familia de posición social elevada³⁶¹.

Por su parte, D. Salazar Velásquez (1840-1912) era hijo de José María Salazar, el organista de la Iglesia de la Candelaria, y, al igual que G. Vidal Pacheco, inició el aprendizaje de la música con su padre, quien le enseñó el solfeo y a interpretar la guitarra y los teclados³⁶².

³⁶⁰ GIL ARAQUE, Fernando y JARAMILLO, Carlos, *Temas con variaciones: Medellín a través de su música*, ATEI y Universidad EAFIT, en <http://www.musica.eafit.edu.co/>, consultado el 15 de octubre de 2010.

³⁶¹ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, p. 78.

³⁶² ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Compositores antioqueños*, Medellín, Granamérica, 1973.

Salazar realizó una importante labor como difusor musical en la ciudad que lo llevó, en asocio con Manuel J. Molina, a editar en 1886 *La Lira Antioqueña*, el primer periódico musical de la Medellín; también fue director de la banda del regimiento y llegó a ejercer como docente en el cercano municipio de Rionegro³⁶³. Salazar fue seguramente uno de los mejores pianistas de su generación, de lo que dan cuenta los retos técnicos presentes en algunas de sus obras y los comentarios que sobre él se publicaban, uno de los cuales se refiere a él como “el decano de nuestros artistas”³⁶⁴.



Imagen 39. Daniel Salazar Velásquez, fotografía de Latorre y Mesa, (s. f.).
Fuente: archivo de la Biblioteca Pública Piloto.

A pesar de sus aparentes similitudes, Arriola representaba un tipo de músico diferente al que constituía Salazar: “el músico artesano”, pues paralelamente a su actividad de músico, Daniel Salazar ejerció el oficio de relojero³⁶⁵.

“El músico artesano” es un aspecto que necesariamente debe resaltarse al hacer un estudio sobre la práctica musical en Medellín entre 1886 y 1903, pues muchos de los integrantes de agrupaciones como la Banda de la Gendarmería o conjuntos que interpretaban serenatas

³⁶³ GIL ARAQUE, *Temas con variaciones: Medellín a través de su música*.

³⁶⁴ A *granel*, en: *La Miscelánea*, año 5, No. 7, octubre de 1899, Medellín, p. 318.

³⁶⁵ *ibíd*

ejercían otros oficios paralelamente a la música. El ejercicio de otra actividad paralela a la música no era exclusiva de los gremios de artesanos; también entre ciudadanos de sectores distinguidos hubo quienes ejercieron la música junto con otros oficios de carácter comercial, por ejemplo H. Gaviria Isaza , quien trabajó como comerciante y editor del periódico *El Cascabel*, y fue uno de los miembros fundadores de la Escuela de Santa Cecilia, en la que figuró como profesor de violín; posteriormente fue alcalde de la ciudad entre 1921 y 1923; también puede mencionarse que G. Vidal, durante algún tiempo ejerció la actividad comercial junto con la música, antes de dedicarse a ésta por completo³⁶⁶.

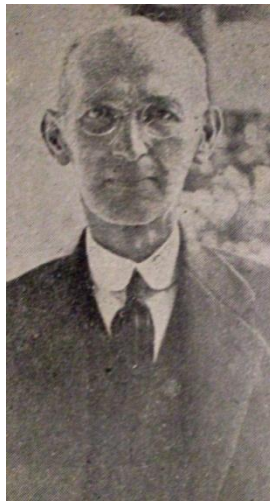


Imagen 40. Henrique Gaviria Isaza (H. Gaviria), (1923).

Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT.

Fotografía tomada de la revista *Sábado*, No. 90, 1923.

El aprendizaje de la música como un asunto de gremio, en el cual el maestro por medio de la práctica, instruía a sus aprendices, o como un asunto de familia, en la cual se transmitía el oficio de padres a hijos, coexistió durante muchos años con la enseñanza musical institucionalizada, de lo que dan cuenta la presencia de familias como los Santamaría, los Vidal y los Salazar³⁶⁷, que fueron muy activas en la vida musical de la ciudad,

³⁶⁶ GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Gonzalo Vidal", *El Repertorio*, septiembre de 1896, serie 1, No. 4, p. 119-125.

³⁶⁷ Es necesario agregar que se sabe que, además de la formación musical que recibieron al lado de sus padres, tanto Vidal como Salazar y Teresa Lema –quien posteriormente sería directora de la sección femenina de la Escuela de Música de Santa Cecilia– fueron alumnos de piano de María Luisa Uribe de Uribe, madre del anteriormente mencionado Samuel Uribe Uribe; en su academia, doña Luisa enseñaba piano, guitarra y canto; ella fue alumna en Bogotá de algunos de los más notables músicos de la primera mitad del siglo XIX en

especialmente desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del XX; otros grupos familiares en la ciudad, como los Vieco, los Uribe y los Pasos, aún hoy en día cuentan con miembros dedicados a la música. Este fenómeno de las familias que por tradición se dedicaron a la música, fue un fenómeno que también se presentó en otras regiones del país como en Boyacá y posteriormente en Bogotá, donde fue notable la familia Becerra Álvarez (Luis, Antonio, Israel, Marina, Hernando) y en Cali, donde se destacaron las familias Velasco y Romero. Igualmente, en países de América Latina existieron familias que se dedicaron a la música; por ejemplo, es notable el caso de la familia Montero en Venezuela³⁶⁸.

De hecho, puede afirmarse que el diálogo establecido entre la institucionalización de la enseñanza de la música y su aprendizaje por medio de la tradición maestro-discípulo, fue mucho más compleja que una simple relación antagónica, pues muchos de los personajes que se formaron por tradición familiar y autodidacta, como D. Salazar Velásquez o G. Vidal Pacheco, o que lo habían hecho como aprendices al lado de un maestro que les dictaba clases, como G. Posada Berrío, terminaron siendo miembros fundadores y docentes destacados en la Escuela de Música de Santa Cecilia, junto con otros músicos que contaban con una formación que tenía un bagaje académico, que en algunos casos fue adquirido en instituciones por fuera del país como en los casos de J. Arriola Benzoita y P. Emilio Restrepo Uribe.

El proceso de institucionalización del aprendizaje de la música en Medellín validó socialmente su enseñanza en la ciudad, reconociendo a miembros de aquellos sectores que se habían formado en la tradición del músico artesano o por tradición familiar y que se distinguían por poseer un alfabetismo musical. Dichos sectores terminaron adaptándose a un esquema de escuela-conservatorio adoptado y adaptado de modelos europeos que, para la época, ya contaba con una larga tradición, lo cual implicó un importante cambio cultural con respecto a la música y su ejercicio. Por ello, a pesar de los esfuerzos que pueden

Colombia, como Daniel Figueroa, Nicomedes Mata y Manuel María Párraga. RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximaciones a algunos momentos y personajes*, pp. 169-171.

³⁶⁸ CALCAÑO, José Antonio, *400 Años de música caraqueña*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2001, pp. 100-101.

palparse en artículos y comentarios por desplazar el término de “maestro” por el de “profesor”, aún hoy en día en nuestro medio se sigue empleando el primero para dirigirse a un músico notable o un reconocido docente de la música.

El valor dado a los procesos de adquisición del alfabetismo musical en la Escuela de Música de Santa Cecilia hizo que se incluyeran clases de teoría y solfeo como parte importante del programa que esta entidad ofrecía, a lo cual se sumaron el aprendizaje de instrumentos como piano, órgano, violín, viola, contrabajo, flauta, clarinete, cornetín y canto; es necesario anotar que cada alumno estudiaba por lo general un solo instrumento, pues, como lo indicaba el reglamento de la escuela, “solo en casos excepcionales podrá permitirse que un alumno curse más de un instrumento”³⁶⁹.

Los cursos de solfeo y teoría eran una mezcla de aspectos sobre armonía, historia de la música, técnicas de estudio y estética que, como puede observarse en las conferencias dictadas por los docentes de la institución y publicadas en las revistas de la época³⁷⁰, cumplieron una importante labor en el fomento del interés por el alfabetismo musical; además, los conocimientos adquiridos en ellos por los alumnos de la institución permitieron el contacto de músicos de la ciudad con lenguajes musicales llegados desde Europa y fueron una estrategia para “cultivar” en los estudiantes actitudes que se consideraban propias de un músico.

El músico exclusivamente dedicado a su arte y su enseñanza como medio de sustento era, por lo tanto, la excepción y no la regla, ya que, como se mencionó anteriormente, muchos ejercieron oficios paralelos a la música como medio de subsistencia; sin embargo, en el imaginario colectivo se exaltaba la imagen utópica y romántica del “artista profesional” dedicado exclusivamente a su oficio:

³⁶⁹ Escuela de Música de Santa Cecilia, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, p. 14.

³⁷⁰ Como ejemplos, se mencionan al menos tres: RESTREPO URIBE Pablo Emilio, "Conferencias musicales", *El Repertorio*, marzo de 1897, Serie I, No. 9, GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Conferencia musical: abusos y errores", *La Miscelánea*, julio de 1897, vol. III, No. 8, 1897, pp. 303-311, y VIDAL PACHECO, "Conferencias musicales: II. Del fraseo musical".

“[...] El arte no quiere que por ocupación secundaria se le tenga: pide toda la vida, toda la actividad, todo el amor de quienes a su culto se consagran y no premia con sus laureles sino á aquellos que nunca lo han abandonado³⁷¹”.

Dicha valoración de la figura del “artista profesional” estimuló la institucionalización de la enseñanza musical que, a su vez, exaltó dicho ideal; al menos, así lo indican textos como la lista de los deberes de los alumnos en el *Reglamento general de la Escuela de Santa Cecilia de 1897*, donde se señala que, aparte de asistir a las clases, conciertos organizados por la institución y reuniones generales, estos debían “asistir a la Escuela diariamente por lo menos *dos horas*, y por más tiempo si el Director o el Profesor lo creyere necesario”³⁷².

La importancia que la institucionalización de la enseñanza musical daba al alfabetismo musical no impidió que algunos de los músicos formados por tradición oral fueran valorados como “profesionales”, tal como sucedió con Nor Marcelo, arpista mencionado por E. Gónima Chorem³⁷³, o Juan Yepes, tiplista y trovador mencionado por Luis Latorre Mendoza³⁷⁴, pues sus quehaceres les permitían estar en contacto con personas distinguidas e influyentes, quienes apelaban a sus servicios y estaban dispuestas a pagar por ellos, como lo señala Antonio Santoni Rugiu: “El mundo de los artistas venía después, percibido como el placer de lo superfluo, inclusive de lujo, como una manifestación accesoria de la hegemonía, que a su vez integraba más a la cultura de las categorías dominantes”³⁷⁵.

Sin embargo, con la incorporación del alfabetismo musical por medio de clases con profesores particulares o en instituciones como la Escuela de Música de Santa Cecilia, se empieza a distinguir al músico “profesional” del “diletante”. Por ello, no todos los músicos formados en la tradición del músico artesano, en el oficio de familia o el músico dedicado a otras actividades contaron con la fortuna que tuvieron Salazar, Vidal o Gaviria; hay que tener en cuenta que un porcentaje significativo de estas personas se formaba por tradición oral y no todos podían leer partituras; este punto, más allá de la institucionalización misma,

³⁷¹ LATORRE, Gabriel, *Samuel Velásquez, El Montañés*, año 1, No. 1, septiembre de 1897, p. 2.

³⁷² Escuela de Música de Santa Cecilia, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, p. 14.

³⁷³ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, p. 92.

³⁷⁴ LATORRE MENDOZA, Luis, *Historia e historias de Medellín*, p. 362.

³⁷⁵ SANTONI RUGIU, Antonio, *Nostalgia del maestro artesano*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 1996, p. 177.

fue el que terminó generando una clara división entre los músicos de la ciudad en dos sectores: los alfabetos musicales y los que no lo eran.

Los primeros lograron una visibilidad social y cierto grado de reconocimiento a su labor en determinados sectores de la población, que asociaban la lectura musical con educación y “verdadero dominio del arte”. Por lo tanto, ser alfabeto musical era un requisito indispensable para ser considerado “verdadero artista”, lo que iba en detrimento de los músicos formados en tradiciones que no implicaban la lectura de partituras y que, con frecuencia, se habían formado en la oralidad; en muchas ocasiones, estos músicos “de oído” se consideraron simplemente aficionados o empíricos:

Nos parece trivial repetir que sin saber solfear no puede haber conocimiento de lo que es la música, se podrá ser aficionado más o menos malo, pero artista nunca. El solfeo es base obligada e ineludible para el aprendizaje de la música.³⁷⁶

Así, el alfabetismo musical indujo a la división de los músicos en dos categorías, la primera, conformada por los considerados artistas por formación y profesión, y la segunda, por aquellos que se definían como “músicos de oído”³⁷⁷. Con esta división se asociaron, a quienes dominaban la lectura y teoría musical, términos como “profesor de música” y “maestro”, con los que se denominó a quienes se consideraba calificados para enseñar la música o, más exactamente, los repertorios asociados al alfabetismo musical. La adquisición de conocimientos sobre la teoría musical, al igual que una la lectura fluida, empezaron a ser valoradas como características propias del verdadero músico, que dominaba su arte como una profesión y no como un asunto meramente empírico:

El estudio de la teoría y su consiguiente desarrollo con la práctica del solfeo, forman el ABC del divino arte, son la citología [sic] donde el alumno prepara el campo para desarrollar el gran proyecto y levantar sobre bases sólidas el ejercicio de su empresa. La teoría da las reglas precisas para conocer todos los signos y el solfeo pone en práctica esas reglas manifestando con sonidos el nombre y valor de las notas, el oficio

³⁷⁶s. n., “Suelos”, *La Organización*, 19 de enero de 1905, serie 11, año 2, No. 110, 1905, p. 3.

³⁷⁷ En opinión de Latorre, los músicos de oído eran aquellos *músicos de cuerda que para ser músicos nacieron*; en su escrito menciona a Juan Yepes, Jesús Meza, Heliodoro Arroyabe, Emiliano y Carlos Pasos, todos ellos intérpretes de instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra y la bandola, formados en la tradición oral y notables repentistas.

LATORRE MENDOZA, Luis, *Historia e historias de Medellín*, reimpresión, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2006, p. 376.

y nombre de los signos; en música saber teoría y solfeo es lo que en literatura saber leer y escribir³⁷⁸.

Para 1906, en el Primer Directorio General de Medellín³⁷⁹, iniciado en 1899 por Isidoro Silva, se anunciaban por separado “profesores de música” y “músicos”, lo que señala que se había abierto el campo para la docencia musical, que terminaría pasando de las clases particulares a la institucionalización por medio de la Escuela de Santa Cecilia, desde 1888, y posteriormente, del Instituto de Bellas Artes, en 1910. Esta institucionalización coexistía con otras tradiciones de enseñanza y aprendizaje de la música que, como se ha dicho, involucraban con frecuencia la tradición oral, en la que era común la figura del músico-artesano; por ejemplo, en la Imagen 41 se muestra como Manuel A. Yepes, uno de los más reconocidos músicos populares de la época, ofrecía sus servicios como profesor de tiple³⁸⁰; como puede verse en el anuncio, Yepes también ejercía oficio de zapatero, lo que indica que muchos músicos asociados a la tradición oral eran artesanos.

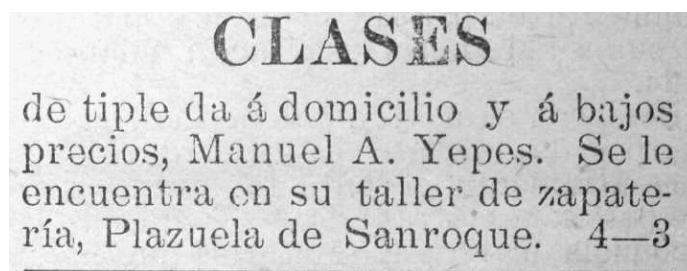


Imagen 41. Anuncio de Manuel A. Yepes, publicado en *La Organización* (1904).

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

Estos músicos también contaban con un cierto reconocimiento social, como intérpretes de “música de cuerda”, lo que les permitió hacer parte de algunas de las veladas realizadas en sus salones; contaban, incluso, con sus seguidores, que estaban al tanto de sus ires y

³⁷⁸ RESTREPO URIBE, Pablo Emilio, *Conferencias musicales I, El Repertorio*, serie 1, No. 9, marzo de 1897, Medellín, p. 292.

³⁷⁹ SILVA, Isidoro, *Primer directorio general de La Ciudad de Medellín para el Año de 1906*, reimpresión, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, 2003.

El directorio original, publicado en 1906, fue iniciado por Isidoro Silva en 1899; el lapso de tiempo tan amplio existente entre ambos años se entiende si tenemos en cuenta que el autor detuvo sus labores durante la Guerra de los Mil Días.

³⁸⁰ s. n., "Clases", *La Organización*, 18 de octubre de 1904, año 1, serie 9, No. 87, 1904, sp.

venires, que llegaron a llevarlos en ocasiones a otras ciudades, algo muy importante que ofrece pistas sobre la circulación de estos ejecutantes y ,con ellos, sus repertorios, por otras poblaciones del territorio colombiano; por ejemplo, en 1887, el periódico *La Voz de Antioquia* anunciaba el viaje del bandolista Heliodoro Arroyave y los guitarristas Ascanio Velásquez y José María Arango³⁸¹ a la ciudad de Bogotá, en donde ejercerían su “simpática profesión”. Resulta interesante observar cómo, a pesar de tratarse de músicos que podríamos definir como “no académicos”, se les reconoce la genialidad como una virtud propia que valida su habilidad como artistas:

Los artistas Heliodoro Arroyave, Ascanio Velásquez y José María Arango, habilísimos en el arte de la música de cuerda, partirán para la capital de la República á ejercer su simpática profesión. No llevan más que una bandola, con la que hace prodigios el primero, y los segundos dos guitarras que manejan con primor, y todos tres un genio artístico natural de primera fuerza. Bien merecen una recomendación para con todos los amigos del arte, que no son pocos en Bogotá³⁸²

Por otro lado, la idealización del alfabetismo musical estuvo asociada, en las instituciones académicas, con la exclusión de músicas cercanas a la tradición oral y entornos de carácter popular; este proceso estuvo mediado por programas educativos que dieron preferencia a la música escrita frente a la que no lo era, proceso en la cual el canon de compositores europeos tomó un carácter relevante como eje central y modelo que debería seguirse, gracias a lo cual los compositores de la ciudad entraron en contacto con lenguajes armónicos, formales y estéticos que influyeron en su labor, como lo señala Fernando Gil Araque:

[...] Fue posible la comprensión de las tradiciones musicales del sistema tonal, estrategia que permitió un acercamiento a diversos lenguajes de influencia europea y amplió el ámbito de la composición al pasar lentamente a la música escrita³⁸³.

El papel central que el alfabetismo musical asumió en la enseñanza institucionalizada de la música en Medellín implicó la separación entre los ámbitos de la música académica y la

³⁸¹ Al parecer se trata de “Pepe” Arango, afamado constructor de bandolas, guitarras, tiples y banjos.

³⁸² s. n., “Comunicado”, *La Voz de Antioquia*, 6 de octubre de 1887, época III, No. 1, sp.

³⁸³ GIL ARAQUE, *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, p. 136.

popular en la ciudad, en la cual ciertos repertorios de carácter oral se asociaron con contextos considerados poco cultos y civilizados en comparación con la refinación del salón o la sala de conciertos, en donde prevalecía el repertorio escrito. Ello generó una profunda división entre los entornos de creación musical académica y popular que aún hoy se percibe en el ambiente musical de la ciudad.

3.2 LOS COMPOSITORES.

Al estudiar las partituras publicadas en los periódicos y revistas que circularon en Medellín entre 1886 y 1903 puede apreciarse claramente el predominio de la música de salón en el repertorio que fue impreso. Sólo tres de las obras fueron compuestas originalmente para espacios diferentes a los salones: el *Pasodoble*, de Francisco Javier Vidal (1834-1886), escrito originalmente para banda; la *Marcha fúnebre*, de Gonzalo Vidal, compuesta para el funeral del general Próspero Pinzón, y el *Preludio de María*, de Gonzalo Vidal, que hacía parte de una zarzuela; es probable que las versiones para piano de las tres composiciones sean obra de Gonzalo Vidal, pues circularon en la *Revista Musical* (1901), de la que era director.

Gracias a la presencia de estas tres composiciones, es posible afirmar que, a pesar del predominio del repertorio de salón, la música impresa fue un reflejo del entorno musical de la época, que fue abordado en el capítulo II; en ellas están representadas la retreta, el templo y el teatro, que eran los espacios diferentes del salón y del baile que abarcaba la práctica musical de la ciudad.

Como puede apreciarse en la Tabla 6, el compositor cuya obra fue más divulgada en las publicaciones periódicas fue G. Vidal Pacheco; el total de obras publicadas de Vidal supera en más del doble a Daniel Salazar Velásquez, quien lo sigue en la lista, e incluye la totalidad de publicaciones en las que circularon partituras durante todo el período en estudio (1886-1903), lo que nuevamente muestra la importancia del primero de ellos en la vida musical de la ciudad.

Vidal ejerció su actividad en espacios tan diversos como la banda, el templo, el teatro y la academia; además, como se mencionó anteriormente, fue un activo miembro de tertulias y

propietario de una imprenta musical. Todo ello permite afirmar que su labor es comparable a la de otros personajes de la América Latina contemporáneos suyos, como el venezolano Salvador Narciso Llamozas (1854-1940), director y creador de *La Lira Venezolana* publicación literaria y musical impresa en Caracas y que circuló entre 1882 y 1883³⁸⁴, o el cubano José Marín Varona (1859-1912)³⁸⁵, compositor y pianista, fundador de la revista *Cuba Musical*³⁸⁶, circulación quincenal que, por cierto, compartía con la *Revista Musical* de Gonzalo Vidal características como la mezcla entre música, literatura y biografías de grandes compositores en sus contenidos.

Tabla 6. Relación entre compositores, número de obras y publicaciones.

| Compositor | Número de obras | Publicaciones en las que se publicó su obra | Obras publicadas |
|---------------------------------|-----------------|---|---|
| Gonzalo Vidal Pacheco | 12 | <i>La Lira Antioqueña</i> (2), | <i>Siempre viva</i> y <i>La luna de miel</i> |
| | | <i>La Miscelánea</i> (2) | <i>La Miscelánea</i> y <i>Rapelle-toi</i> |
| | | <i>El Repertorio</i> (1) | <i>Valse expresivo</i> |
| | | <i>El Montañés</i> (1), | <i>Romanza crepuscular</i> |
| | | <i>Revista Musical</i> (4) | <i>Dolores</i> , <i>Melodía fúnebre</i> , <i>Pousse-café</i> y <i>Mazurka</i> |
| | | <i>Lectura y Arte</i> (2). | <i>Lo soñado</i> y <i>preludio de María</i> |
| Daniel Salazar Velásquez | 6 | <i>La Lira Antioqueña</i> (4). | <i>El primer amor</i> , <i>La estrella del norte</i> , <i>Rosita</i> , <i>Una lágrima</i> y <i>La Lira antioqueña</i> |
| | | <i>Revista Musical</i> (1) | Noche de luna |
| Francisco Javier Vidal Balcázar | 2 | <i>Revista Musical</i> (2) | Pasodoble y pasillo |

³⁸⁴ QUINTANA, Hugo J., *La lira venezolana: edición facsimilar*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Consejo Nacional de la Cultura, 1998.

³⁸⁵ GIRO, Radamés, *Diccionario enciclopédico de la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2007, tomo III, pp. 68-69.

³⁸⁶ *ibíd.*, tomo I, pp. 266.

| | | | |
|-----------------------------|---|-------------------------------|---|
| Jesús Arriola Benzoita | 1 | <i>Revista Musical</i> (1) | Capricho para piano |
| José (Pepito) Arriola | 1 | <i>Revista Musical</i> (1) | Melodía |
| Juan de Dios Escobar Arango | 1 | <i>La Lira Antioqueña</i> (1) | <i>Los ecos del alma</i> |
| José Viteri Paz | 1 | <i>La Lira Antioqueña</i> (1) | <i>El hijo ausente</i> |
| Ludwig van Beethoven | 1 | <i>Revista Musical</i> (1) | Andante de la Sonata “Rayo de Luna” (sic) |
| Charles Gounod | 1 | <i>Revista Musical</i> (1) | Valse |
| Frederich Chopin | 1 | <i>Revista Musical</i> (1) | Preludio IV |

Fuente: elaboración del autor.

Como se mencionó anteriormente, D. Salazar Velásquez (1845-1913) fue otro compositor que publicó un porcentaje significativo de las obras que circularon por medio de las publicaciones periódicas –el veinticuatro por ciento–; además, era un pianista destacado. De las seis obras de Salazar que circularon en periódicos y revistas, cuatro lo hicieron en *La Lira Antioqueña* (1886), periódico musical del que fue editor junto a Manuel J. Molina, en el cual probablemente también circuló la polka homónima que fue recuperada de su cuaderno de composición, cuya copia fue facilitada al autor por el maestro Gustavo Yepes Londoño, y una lo hizo en la *Revista Musical* (1901), de Gonzalo Vidal.

Otro reconocido pianista que publicó una composición suya en esta última revista fue el español J. Arriola Benzoita, quien, como se indicó en el capítulo II, había llegado años atrás a Medellín como parte de la Compañía de Zarzuela Ughetti-Dalmau³⁸⁷; la presencia de una obra suya es notable, si tenemos en cuenta que se dedicó principalmente a la práctica docente y a la ejecución interpretativa, además de la dirección del primer orfeón de la ciudad.

Las obras de estos tres compositores son las más elaboradas y, por ello, se destacan en el repertorio compuesto por autores radicados en la ciudad que circuló por medio de las publicaciones periódicas; ello no extraña si se tiene en cuenta que eran pianistas bastante

³⁸⁷ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, p. 78.

competentes, aunque con una formación bastante diferente: Arriola fue formado en la tradición institucionalizada europea por medio del seminario, mientras que Salazar y Vidal contaban con una formación iniciada en entornos familiares a temprana edad, que fue complementada con clases particulares³⁸⁸, esporádicos contactos con artistas de paso por la ciudad y un fuerte trabajo individual de carácter autodidacta.

Los otros compositores restantes tan sólo vieron en cada caso una de sus obras publicadas, como Juan de Dios Escobar Arango (1840-1883), quien ejerció su oficio como director de banda y compositor para la misma; de él se sabe, además, que fue maestro de flauta, canto, piano, guitarra y bandola³⁸⁹; su labor en la banda fue altamente valorada por algunos de sus contemporáneos:

Instrumentaba de modo admirable y sus composiciones eran muy buscadas y aplaudidas. La mejor banda de música militar que hemos oído fue dirigida por él en tiempo del Gobierno de Bravo [entre 1863 y 1864]³⁹⁰.

Posteriormente, Escobar se trasladó a Panamá como director de banda y murió allí en 1883; su obra fue publicada a manera de homenaje en *La Lira Antioqueña*. También en este periódico musical, como un homenaje a este personaje, se publicó el pasillo *Una lágrima*, de Daniel Salazar.

Otra obra publicada a manera de homenaje fue el *Pasodoble* de Francisco Javier Vidal, que circuló en una versión para piano en el primer número de la *Revista Musical*; de ello daba cuenta el comentario publicado en la sección *variedades* de la misma que se incluye a continuación.

Nuestra Música—Como un homenaje a la memoria del inolvidable compositor caucano Francisco J. Vidal, publicamos el *paso-doble* que aparece hoy en nuestras páginas de música. Su autor lo compuso originalmente para banda militar y no llegó a escribirlo para piano. Por ser menos conocido que el resto de sus composiciones para éste instrumento, hemos escrito ésta reducción expresamente destinada a las

³⁸⁸ Según Luis Carlos Rodríguez Álvarez, ambos tomaron clases con María Luisa Uribe de Uribe en su academia. RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximaciones a algunos momentos y personajes*.

³⁸⁹ ZAPATA CUÉNCAR, *Compositores antioqueños*, pp. 41-42.

³⁹⁰ GÓNIMA CHOREM, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejece*, p. 66. Paréntesis rectangulares del autor de la presente tesis.

suscriptoras de la *Revista*. El trabajo tipográfico es obra de nuestro amigo el Sr. Manuel Molina V., especialista en este ramo de la Tipografía en Antioquia³⁹¹.

El anterior comentario resulta interesante porque señala que el público femenino era un consumidor importante de las publicaciones periódicas, y, por ende, de la música que ellas incluían; igualmente, remite a la figura de Manuel J. Molina V. como reconocido tipógrafo musical, labor que había realizado ya en la Imprenta de *La Republicana*, de la cual salieron *La Lira Antioqueña* y las obras publicadas en *La Miscelánea*.

El compositor de *el Pasodoble*, Francisco Javier Vidal (1834-1887), era tío de Gonzalo Vidal y llegó a Medellín proveniente de Popayán. Aunque Heriberto Zapata Cuéncar afirma que llegó a la ciudad en 1874, se sabe de la existencia de un método de solfa (solfeo) que transcribió para Benigno A. Gutiérrez en 1870, del que se incluyó un detalle en la Imagen 35, lo que indica que ya a principios de la década se encontraba en Medellín.

Francisco Javier Vidal ejerció en la ciudad su oficio como contrabajista y también fue profesor de dicho instrumento, solfeo y guitarra; además, fue nombrado docente de música de la Escuela Normal de institutores en 1878. Francisco Javier Vidal podría definirse como un “músico artesano”, que aprendió su oficio de su padre y que, paralelamente a su labor de artista, ejerció el oficio de platero; también trabajó hasta 1886 como jefe de encomiendas de la Administración de Correos Nacionales, cargo del cual fue cesado debido a su fuerte inclinación liberal.

Francisco Javier convenció a su hermano Pedro José (1833-1915), el padre de Gonzalo, de trasladarse a Medellín, lo cual hizo en 1876. Pedro José se desempeñó como violinista y maestro de capilla en la Catedral y, en 1888, fue el primer director de la Escuela de Música de Santa Cecilia³⁹².

De Popayán también era oriundo José Viteri Paz (1835-1913), autor del pasillo *El hijo ausente*, publicado en *La Lira Antioqueña*; se sabe de él que era un notable violinista,

³⁹¹ VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Variedades", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, noviembre de 1900, vol. I, año I, p. 3.

³⁹² ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Gonzalo Vidal*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1963, pp. 12-21.

además de organista, director de banda y un destacado pedagogo, que escribió el método de enseñanza musical empleado en la Escuela Normal³⁹³.

Pedro José Vidal Balcázar y José Viteri Paz fueron fundadores de la Escuela de Música de Santa Cecilia en 1888; si a la labor de estos pioneros agregamos la de Lino R. Ospina como empresario, promotor, gestor y editor³⁹⁴, podemos afirmar que el vínculo entre Medellín y Popayán se vio reflejado, a finales del siglo XIX, en el impulso que estos notables caucanos dieron a la vida musical de la ciudad; no resulta exagerado señalar que el papel de estos personajes fue vital para que la práctica musical en Medellín se renovara y enriqueciera.

En el último número de la *Revista Musical*, se publicó una pequeña melodía de José (Pepito) Arriola, hijo de Jesús Arriola; se trata de una obra sencilla, de forma ternaria, seguramente publicada como un favor a un apreciado amigo y estímulo para este joven, a quien se promovía como un niño precoz que compuso esta pieza a los cuatro años³⁹⁵, aunque es evidente que se trata de un simple ejercicio de composición.

Como puede apreciarse, los compositores que vieron sus obras difundidas por medio de las publicaciones periódicas en Medellín, entre 1886 y 1903, pertenecían a grupos cerrados que compartían gustos e intereses y desarrollaron su actividad apoyados en redes estrechas, lo que, en ocasiones, implicó que algunos de ellos asumieran el papel de editores y gestores. Puede observarse que, en la selección de obras publicadas, confluyeron personajes que se dedicaron exclusivamente a la música como G. Vidal Pacheco, J. de D. Escobar Arango y J. Arriola Benzoita, y otros que la ejercieron paralelamente a otras actividades, como D. Salazar Velásquez o F. J. Vidal Balcázar. Es necesario agregar que, con excepción de Jesús Arriola, su conocimiento era la suma de la tradición familiar, el talento personal y un alto grado de búsqueda de soluciones a los problemas técnicos y teóricos por medio de procesos autodidactas, lo cual obviamente hizo de cada uno de ellos un caso único y particular para el estudio de su obra; por lo tanto, no es posible hablar de una escuela o de una línea de composición con un estilo en común entre los autores locales de la época.

³⁹³ ZAPATA CUÉNCAR, *Historia de la Banda de Medellín*.

³⁹⁴ ZAPATA CUÉNCAR, *Gonzalo Vidal*, p. 20. Es necesario recordar que entre 1884 y 1885 Ospina y Francisco Javier Vidal llevaron a cabo una importante obra con la Compañía Infantil de Zarzuela.

³⁹⁵ VIDAL, "Variedades", p. 47.

3.3 LAS PUBLICACIONES.

Si debiera describirse con una palabra la principal característica de publicaciones periódicas en las cuales se divulgaron partituras en Medellín entre 1886 y 1903, dicha palabra sería pioneras. En el caso de *La Lira Antioqueña* y la *Revista Musical*, las dos publicaciones que reúnen el mayor número de partituras publicadas, como puede apreciarse en la relación de publicaciones y partituras que se incluye en la tabla 7, puede señalarse que la primera fue pionera de la publicación de partituras en Medellín, al hacerlo en 1886; por su lado, la segunda publicó, además de partituras, contenidos de carácter cosmopolita y pedagógico, lo que, sumado a la presencia de obras de compositores europeos altamente valorados en el momento, le otorgaba un carácter completamente novedoso.

Tabla 7. Relación de publicaciones y partituras publicadas.

| Publicación | Obras | Número de obras publicadas |
|---------------------------|--|----------------------------|
| <i>La Lira Antioqueña</i> | <i>El primer amor, La estrella del norte, Siempre viva, Rosita, La luna de miel, Los ecos del alma, Una lágrima, El hijo ausente</i> y probablemente <i>La lira antioqueña</i> | 9 |
| <i>La Miscelánea</i> | <i>La Miscelánea, Rapelle-toi</i> | 2 |
| <i>El Repertorio</i> | <i>Valse expresivo</i> | 1 |
| <i>El Montañés</i> | <i>Romanza crepuscular</i> | 1 |
| <i>Revista Musical</i> | <i>Pasodoble, Capricho para piano, Dolores, Melodía fúnebre, Valse, Pousse-café, Noche de luna, Preludio IV, Pasillo, Andante, Composición, Mazurca</i> | 12 |
| <i>Lectura y Arte</i> | <i>Lo soñado, María: preludio al tercer acto</i> | 2 |
| Total de obras | | 27 |

Fuente: elaboración del autor.

A pesar de las diferencias que pudieran existir entre ellas, estas publicaciones especializadas en música fueron un importante dispositivo para la difusión de obras de compositores locales, con una producción que iba dirigida a un sector específico de la población que ya se ha señalado con antelación, reunía, al menos, tres características: alfabetismo musical, acceso a un piano y capacidad de compra, requisitos que remiten a

sectores pudientes de sociedad, a los cuales se ofrecían por suscripción, compra individual o como una colección independiente completa.

La importancia de las publicaciones periódicas especializadas en música como un dispositivo para la difusión de las obras de compositores locales también ha sido señalada por Fidel Rodríguez Legrende, en su trabajo sobre *La Lira Venezolana* y *El Zancudo*, dos periódicos musicales que circularon en Caracas en las últimas décadas del siglo XIX, y que, al igual que *La Lira Antioqueña* y la *Revista Musical*, incluyeron partituras en sus contenidos, aunque lo hicieron en mayor cantidad.

Uno de los rasgos más importantes del período (1880-1883) es la difusión de las composiciones mediante publicaciones periódicas destacando tanto la *Lira Venezolana* como *El Zancudo*. De esta forma podríamos señalar que existió un dispositivo clave para la distribución de la obra composicional del momento en ciertos sectores de la élite social caraqueña³⁹⁶.

Las otras cuatro publicaciones fueron pioneras desde ópticas diferentes y, por ello, es significativa la presencia de partituras en ellas: *La Miscelánea* fue una revista eminentemente literaria; en ella circularon, a partir de su fundación en 1886, textos claves de la literatura antioqueña de la época, como la novela de Tomás Carrasquilla *Frutos de mi tierra*, *Las bodas de mi sobrino* de Lisandro Restrepo o *Noche de bodas* de Sebastián Mejía; su valor como revista literaria lo señala acertadamente Jorge Alberto Naranjo Mesa cuando afirma que, en ella, “tuvo cabida la mejor literatura antioqueña de los siguientes veinticinco años”³⁹⁷. La presencia de partituras en *La Miscelánea* fue un asunto coyuntural, como un obsequio a sus suscriptores, entre los que habría quienes apreciaban este tipo de repertorio y pudieran interpretarlo. Dado que Juan José Molina, su director, además de ser un gran melómano, también era el propietario de la imprenta *La Republicana*, en la que su hijo Manuel J. Molina V. era impresor musical, no resulta sorprendente la presencia de la música en esta publicación y que la labor tipográfica fuera realizada por este último.

³⁹⁶ RODRÍGUEZ, Fidel, "Los compositores venezolanos y sus obras en la Lira Venezolana y El Zancudo (1880-1883)", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 310.

³⁹⁷ NARANJO MESA, Jorge Alberto, *Antología del temprano relato antioqueño*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1995, p. 7.

Por su parte, la presencia de partituras en *El Repertorio*, *El montañés* y *Lectura y Arte* se inscribe en un discurso diferente; estas tres publicaciones pueden considerarse pioneras en cuanto al diseño gráfico en Medellín, ya que fueron las primeras en incluir en sus contenidos fotograbados e ilustraciones elaboradas. En estas tres revistas, las partituras se incluyeron como una muestra de las habilidades de ilustradores y como parte indispensable de unas aspiraciones de tipo cultural y artístico; por ello no resulta fortuito que editaran las partituras empleando técnicas nuevas, como el fotograbado y la litografía, dejando de lado la tradicional impresión por tipos móviles que fuera empleada en las otras publicaciones periódicas estudiadas.

A continuación se abordará de una manera más profunda cada una de estas publicaciones, indicando entre paréntesis el año en que publicaron partituras:

3.3.1 *LA LIRA ANTIOQUEÑA* (1886).

Durante 1886 circuló en Medellín el “periódico musical” *La Lira Antioqueña* –véase la Imagen 42–, la primera publicación con contenidos exclusivamente musicales de la ciudad, que fue editada por M. J. Molina Velásquez en la Imprenta Nacional de la Republicana; su circulación fue quincenal y sus agentes fueron el propio Molina y Daniel Salazar Velásquez; es necesario agregar que los números tres y cuatro del periódico musical fueron publicados en una misma entrega.

La Lira Antioqueña se publicaba en un octavo apaisado de 23 centímetros x 29 centímetros, e incluía disertaciones literarias sobre compositores, poesías alegóricas y una composición por cada número, con excepción del número uno, que incluye dos; en este periódico musical, publicó Juan José Molina algunos de sus *Ensayos sobre literatura y moral*, en los que, como se mencionó en el capítulo II, hace un tratamiento literario de la música.

El costo de suscripción por trimestre era de un peso y llegó a tener al menos 91 abonados, según la lista publicada en el segundo número; es necesario agregar que parecería haber

estado especialmente dirigido al público femenino puesto que a partir del tercer número en la portada se incluye que está “*Dedicado al bello sexo colombiano*”³⁹⁸”.

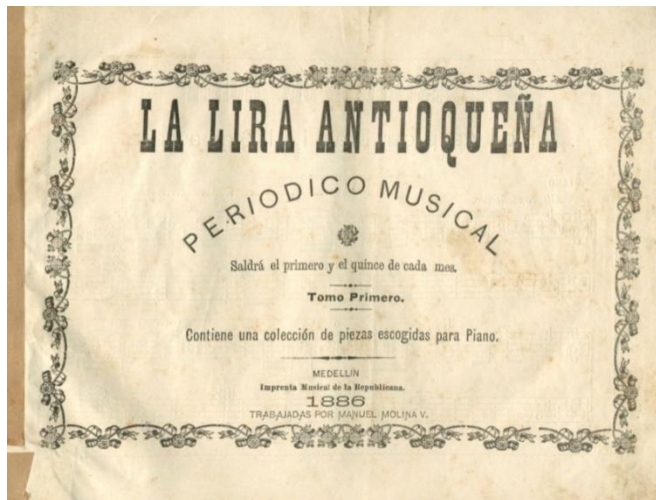


Imagen 42. Portada del primer número de *La Lira Antioqueña*, (1886).
Fotografía: cortesía del archivo de la Línea de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT.

De hecho, el público femenino constituía cerca del quince por ciento de la lista de abonados a la *Lira Antioqueña*, en la cual se incluía a mujeres que hacían parte de las familias más notables de la ciudad, como Arango, Restrepo, Lalinde, Bravo y Santamaría³⁹⁹. Igualmente, figuraban suscriptores masculinos de dichas familias como Pastor Restrepo, Alejandro Echavarría, Eduardo Villa, Marco A. Peláez, Henríque Gaviria y Luis Johnson, entre otros. También en la misma lista estaban presentes algunos otros que, sin ser miembros de familias distinguidas o adineradas, eran personas interesadas en la música y que la ejercían como oficio, como Samuel Uribe Uribe y Germán Restrepo Santamaría.

La Lira Antioqueña no solo limitó su distribución a sus suscriptores, pues también se vendía en la Librería de Carlos A. Molina quien igualmente figuraba en la lista de

³⁹⁸ RODRIGUEZ ÁLVAREZ, "La Lira Antioqueña (1886). El primer periódico musical de Medellín".

³⁹⁹ En la lista figuran como abonadas las siguientes damas: Elisa y Emilia Arango, Ana María Bravo, María del Carmen Cock, Elisa Escobar, Rosana González, Julia Lalinde de Restrepo, Marcelina Mora, Teresa Piedrahíta, Carolina Restrepo, Clara Restrepo de Uribe, María de la Luz Uribe, María Josefa Vélez, Paulina Villa de Uribe y María Villa.

suscriptores; si tenemos en cuenta que el editor de la parte musical era su hermano Manuel, y que su padre Juan José publicó varios de sus escritos literarios en ella, podemos apreciar que se trataba de un proyecto que contó con un notable matiz de tipo familiar. En la Imagen 43, se incluye un fragmento de un anuncio de la Librería de Carlos A. Molina, publicado en el periódico *La Voz de Antioquia*, en el cual figuran dos publicaciones incluidas en este trabajo: *La Miscelánea* y *La Lira Antioqueña*, señalando los precios para las colecciones correspondiente a un año de ambas, que ascendían a dos pesos con cuarenta centavos y un peso con ochenta centavos, respectivamente.

Vende los siguientes libros :

| | |
|---|---------|
| Antioquia Literaria á..... | \$ 2-40 |
| Ensayos de literatura &ª de J. J. Molina..... | 1 .. |
| Artículos del Dr. Mariano Ospina..... | 1-60 |
| Conferencias del P. Eleázar Ocampo..... | 0 80 |
| Manual de Hidroterapia, por Beni Barde..... | 1-60 |
| Les Etats Unis de Colombie, por Ricardo S. Pereira..... | 1-60 |
| Rosario poético, por Celedón..... | 0 60 |
| El Canto 0 Traducción de Celedón..... | 0 20 |
| Colecciones de "La Miscelánea", 2º año..... | 2-40 |
| Gramática Koggaba, por Celedón..... | 4 .. |
| Piezas de música : | |
| Colecciones de "La Lira Antioqueña", á..... | 1-80 |

Imagen 43. Fragmento del anuncio de la Librería de Carlos A. Molina⁴⁰⁰, (1888)..

Publicado en *La Voz de Antioquia*.

Fuente: archivo de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES); Medellín, sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

Puede afirmarse, que aunque *La Lira Antioqueña* podía ser más económica que las partituras que llegaban del exterior, no era especialmente barata; como puede apreciarse en la Imagen 43, el valor de su colección superaba el de publicaciones que probablemente contaban con las mismas o mayores proporciones como *Los ensayos de literatura y moral*, *El manual de hidroterapia* y *La recopilación de artículos de Mariano Ospina*. De hecho,

⁴⁰⁰ Molina, Carlos A., "Anuncio de la librería Carlos A. Molina", *la Voz de Antioquia*, 30 de agosto de 1888, época III, serie V, No. 5, p. 368.

solo es superada en valor por *La Miscelánea* y *Antioquia Literaria*, publicaciones que gozaron de una gran popularidad en su momento.

Tal como puede apreciarse en la Tabla 8, los poemas constituyeron una parte importante de los contenidos literarios de la publicación; de los veinte escritos publicados, trece eran poemas, es decir, más del cincuenta por ciento de la producción literaria en el periódico musical fue de carácter lírico, algo que fue poco usual en la publicaciones de la época, especialmente en las de carácter literario, en las que, como lo señala Jorge Alberto Naranjo Mesa⁴⁰¹, la prosa tenía una mayor representación. Por lo tanto, puede afirmarse que la importancia dada a la poesía en *La Lira Antioqueña* tuvo un peso considerable en la elección del nombre del periódico musical.

Tabla 8. Relación de artículos y autores de la sección literaria de *La Lira Antioqueña*.

| Título | Autor | Tipo | Entrega No. |
|-------------------------------------|-----------------------|---------------------------|-------------|
| Ramillite anecdótico | Anónimo | Artículo músico-literario | 1 |
| Epigrama | Gonzalo Vidal Pacheco | Poema | 1 |
| Si tú me alientas | Mustio (pseudónimo) | Poema | 1 |
| Siempreviva | Gonzalo Vidal Pacheco | Poema | 2 |
| A la memoria de María Cleofe Rivera | Mustio (pseudónimo) | Poema | 2 |
| Chopin y Liszt | Anónimo | Artículo músico-literario | 3 y 4 |
| La nariz | J. Cervera | Artículo literario | 5 |
| Una mañana | Mustio (pseudónimo) | Poema | 5 |
| Cosas varias | Anónimo | Científico | 5 |
| Reflexiones (sic) | Mustio | Poema | 5 |
| Juan de Dios Escobar | Juan José Molina | Perfil biográfico | 6 |
| Juan de Dios Escobar | Mustio (pseudónimo) | Poema | 6 |
| Juan de Dios Escobar | Gonzalo Vidal Pacheco | Poema | 6 |
| Anécdotas musicales | Manuel del Palacio | Artículo músico-literario | 9 |
| Haydn | Antonio Arnao | Poema | 9 |
| Mozart | Antonio Arnao | Poema | 9 |
| Beethoven | Antonio Arnao | Poema | 9 |
| Reflexión | Anónimo | Poema | 9 |
| Ramillite anecdótico | Anónimo | Artículo literario | 9 |
| Pesares | Luis M. Hernández | Poema | 9 |

Fuente: elaboración del autor.

⁴⁰¹ NARANJO MESA, " La literatura temprana en Antioquia".

Reforzando la idea de una publicación dedicada “al bello sexo”, puede apreciarse cómo algunos de los poemas están dedicados a las damas, así: *Pesares*, a Mercedes Lince de U.; *Una mañana*, a Julia Lalinde, y *Siempre viva*, póstumamente dedicado María Cleofe Rivera.

En cuanto a los autores de los textos publicados en la *Lira Antioqueña*, se destacan las colaboraciones de Gonzalo Vidal al lado de las de Juan José Molina y de otro autor local, que utilizaba el pseudónimo de “Mustio”; es notable, de igual manera, la presencia de autores españoles, cuyas obras eran populares en la ciudad, como el poeta Antonio Arnao (1828-1889). También resulta llamativa la ausencia de traducciones de autores franceses, norteamericanos o ingleses, que con frecuencia hicieron parte de otras publicaciones como *El Montañés*, *La Miscelánea* y la *Revista Musical*, entre otras.

3.3.2 LA MISCELÁNEA (1886 Y 1888).

Una publicación periódica clave en la literatura antioqueña de finales del siglo XIX y primeros años del XX fue *La Miscelánea*, revista fundada en 1886 por Juan José Molina, quien la dirigió hasta 1888, cuando pasó a ser regentada por Juan Antonio Zuleta y publicada como órgano del Liceo Antioqueño. La publicación fue suspendida entre 1890 y 1894, aunque volvió a circular en 1894, esta vez publicada por la *Imprenta La Republicana*, de la que era propietario Carlos A. Molina, su nuevo director, que por medio de ella llevó a cabo una activa labor literaria, que incluyó la promoción y organización de concursos y el estímulo a la producción y difusión de la obra de jóvenes escritores como Efe Gómez, Lucrecio Vélez Barrientos, Maximiliano Grillo y Camilo Botero Guerra, junto a la de personajes reconocidos como Carlos E. Restrepo, Manuel Uribe Ángel, Tomás Carrasquilla y Eladio Gónima Chorem, entre otros.⁴⁰²

En *La Miscelánea*, se publicaron también escritos de carácter literario de G. Vidal y las partituras de dos de sus obras: la polka *La Miscelánea*, en el tercer número de su primer año, que circuló en abril de 1886, y el impromptu *Rappelle-toi*, que apareció como una

⁴⁰² ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*, p. 119.

separata con el tercer número del tercer año de la revista, en marzo de 1888. Ambas obras circularon como obsequio a sus suscriptores y fueron editadas por M. J. Molina V. en la *Imprenta de La Republicana*, en la que también se editó *La Lira Antioqueña*.

La publicación de *La Miscelánea* cesó nuevamente durante la Guerra de los Mil Días, por lo que no salió al público entre 1901 y 1903; su período de receso finalizó en 1904, cuando Manuel Molina retomó su publicación en la *Imprenta Editorial*, labor que continuó hasta 1914.

La Miscelánea se publicaba mensualmente y se comercializaba por medio de la *Librería de Carlos A. Molina*; además, contaba con agentes en otras poblaciones. Es necesario hacer hincapié en que, a pesar de su intermitencia y de su carácter eminentemente literario y cultural, fue la publicación periódica que contó con la más larga existencia entre las que incluían partituras en sus contenidos.

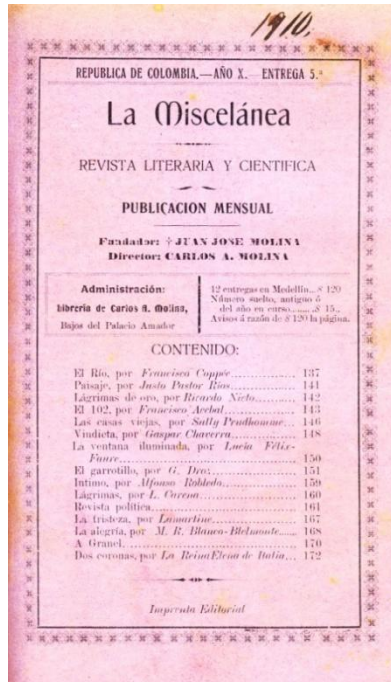


Imagen 44. Portada de *La Miscelánea*, año X, No. 5.

Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

3.3.3 *EL REPERTORIO* (1896).

Entre junio y diciembre de 1896 circuló en la ciudad de Medellín *El Repertorio, Revista mensual Ilustrada*, una publicación de tamaño tabloide dirigida por Francisco Antonio Cano, Luis de Greiff y Horacio M. Martínez. Se trataba de una revista de corte eminentemente literario y cultural de circulación mensual⁴⁰³, pionera en la introducción de la fotocincografía y el fotograbado entre las publicaciones de la ciudad, algo que su junta directiva anunciaba con bombos y platillo en su primera entrega mediante una declaración en la que juzgaba las ilustraciones como algo novedoso que hacía atractiva la publicación: “[...] deseosos de fomentar este arte y de dar más atractivo y novedad á nuestro periódico, ofrecemos por lo menos tres grabados en cada número [...]”⁴⁰⁴. Varias de estas ilustraciones son del destacado artista antioqueño Francisco Antonio Cano.

Se trató de una revista innovadora debido al carácter a sus contenidos y al papel que en ella jugó la fotografía, lo que no resulta extraño si se considera que su creación se gestó en la casa-taller de los Rodríguez, uno de los núcleos de creación artística más importantes de Medellín a finales del siglo XIX. A pesar de su breve período de circulación, puede juzgarse que *El Repertorio* fue una publicación clave en el ámbito de la producción de revistas literarias en Medellín, ya que su influencia fue crucial en la aparición de publicaciones posteriores como *El Montañés* o *Lectura y Arte*; de su carácter innovador y la diversidad de sus contenidos, da cuenta Miguel Escobar Calle:

El Repertorio es una revista novedosa e innovadora, especialmente por la apertura de nuevos ámbitos y temáticas, inusuales la mayoría en este tipo de producciones que casi en su totalidad se dedicaban a la literatura.

Artículos sobre ingeniería, música, crítica del arte, antropología criminal, cartografía, folklor, un poema a la filatelia, la reproducción de partituras de Gonzalo Vidal, un texto divulgativo sobre los rayos X, y, sobre todo, el destacado papel que juega la

⁴⁰³ A este respecto es necesario agregar lo que dicen sus directores en el prospecto del número 1, publicado en junio de 1896 en la primera página: “Los temas políticos y religiosos serán completamente desechados, aunque sean de mucho mérito, pues no queremos cargar con los prejuicios que trae consigo su publicación en los tiempos actuales”.

⁴⁰⁴ DE GREIFF Y RODRÍGUEZ, "Prospecto".

fotografía, el grabado y el fotograbado, hacen de esta publicación algo inusitado en el medio y en la época.⁴⁰⁵

En su cuarto número, publicado en septiembre de 1896, apareció una reseña biográfica de G. Vidal Pacheco realizada por H. Gaviria Isaza, seguida por el valse *Expresivo*, una pieza para piano del mismo compositor. Se trata de la única partitura publicada por esta revista.

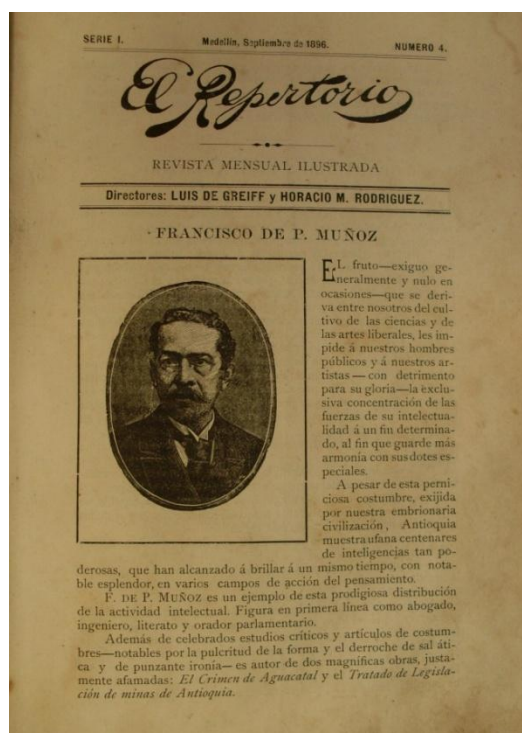


Imagen 45. Portada del cuarto número de *El Repertorio* (1896).

Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

3.3.4 *EL MONTAÑÉS* (1898):

Entre 1897 y 1899, circuló en Medellín *El Montañés, Revista de Literatura, Arte y Ciencias*. Según María Cristina Arango de Tobón, la publicación era una “continuación de

⁴⁰⁵ESCOBAR CALLE, Miguel, "El Repertorio", Medellín, Imprenta Departamental, 2004. pp. 8-9.

El Repertorio”⁴⁰⁶, lo cual explica por qué, al igual que éste, estaba ilustrado mediante la técnica del fotograbado; además, fue una publicación pionera en el uso de fotografías, entre ellas algunas de Melitón Rodríguez, uno de los fotógrafos más importantes de la ciudad durante el período en estudio.

La junta directiva de la revista estaba conformada por Gabriel Latorre (presidente), Mariano Ospina Vásquez y Francisco Gómez; el gerente era Gerardo Gutiérrez y su agente general José Miguel Álvarez; la periodicidad era mensual y su impresión se realizaba en la *Tipografía El Comercio*⁴⁰⁷.

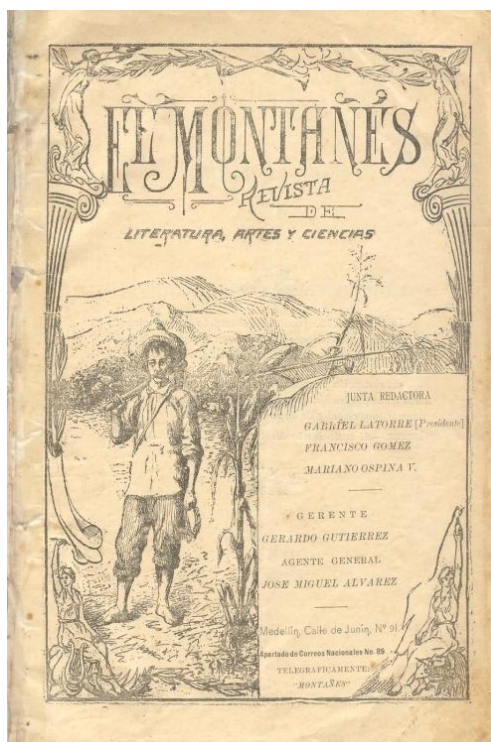


Imagen 46. Portada del primer número de *El Montañés* (1897).
Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

⁴⁰⁶ ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*. p, 169.

⁴⁰⁷ *ibíd.*, p. 176.

El Montañés fue una importante revista literaria, en la que se publicaron discursos, cuentos y otros escritos de Tomás Carrasquilla, Gilberto E. Larra, Alejandro López, Pedro Nel Ospina, Jerónimo Salazar y Tulio Ospina y traducciones de Alfred de Musset y Guy de Maupassant, entre otros autores.

La diversidad de sus contenidos permite describirla como una revista ecléctica; en ella se publicaron cuentos, novelas, poemas, traducciones, conferencias, comentarios críticos y una sección denominada *Impresiones personalísimas*, que contenía crónicas y críticas de las actividades de la vida cultural del momento, en las que se mencionan conciertos, novedades literarias, conferencias, entre otros eventos.

Su circulación no estuvo restringida a la ciudad de Medellín pues tenía agentes en otras ciudades y pueblos, dentro y fuera del departamento; según María Cristina Arango de Tobón se nutría de las críticas literarias y traducciones de la tertulia de la *Librería Restrepo*⁴⁰⁸.

En su séptimo número, fue publicada la *Romanza crepuscular*, una obra de G. Vidal Pacheco, quien también llegó a escribir algunos versos para la revista; esa obra es una canción para tenor o soprano y piano sobre texto de Gabriel Latorre, impresa empleando la técnica del fotograbado e ilustrada por Francisco Antonio Cano. La publicación de *El Montañés* se vio abruptamente truncada en 1899 con el inicio de la Guerra de los Mil Días.

3.3.5 REVISTA MUSICAL (1900-1901).

Como se mencionó anteriormente, la segunda publicación de la ciudad con contenidos exclusivamente concernientes a la música es la *Revista Musical*, que fue publicada entre noviembre de 1900 y octubre de 1901, en plena Guerra de los Mil Días; aunque el conflicto se desarrolló principalmente en otros departamentos, especialmente Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes, también trajo sus consecuencias para Antioquia, en donde ambos bandos reclutaron tropas y se dio una crisis económica a consecuencia del conflicto, sin mencionar

⁴⁰⁸ ibíd.

la censura de la que varios periódicos y revistas fueron objeto; también se dio una escasez de papel a raíz de las restricciones comerciales⁴⁰⁹, por lo que la *Revista Musical* fue una publicación que, dadas las circunstancias, tuvo una periodicidad bimensual.

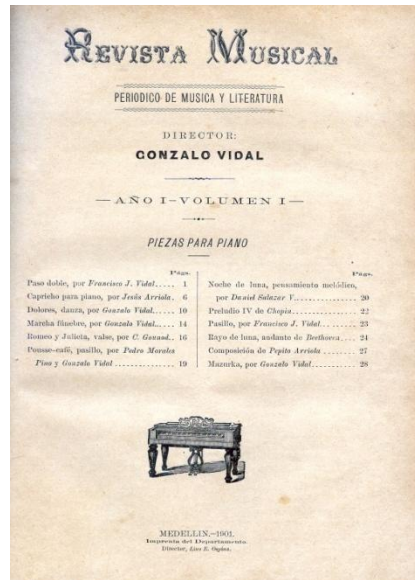


Imagen 47. *Revista Musical*, portada de la sección de partituras (1901).
Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

La revista era dirigida y administrada por G. Vidal Pacheco. Como se mencionó anteriormente, se dividía en dos secciones: una *sección literaria*, con artículos, poemas y traducciones de autores franceses y, además, ilustrada con fotograbados de compositores como Verdi, Liszt, Beethoven y Berlioz, entre otros, que se imprimía en la *Imprenta del Departamento* dirigida por Lino R. Ospina. La segunda parte era la *sección musical*, en la cual se publicaron un total de doce partituras, tres de las cuales son transcripciones de Beethoven, Chopin y Gounod; en consecuencia, fue la primera revista publicada en Medellín en reproducir música de compositores extranjeros; esta sección se imprimía en la *Imprenta Musical*, propiedad de Vidal; para esta sección se empleaba un papel de mayor calidad que el utilizado en la literaria, lo cual hace pensar que se trataba de partituras que podían ser coleccionadas.

⁴⁰⁹ Muestra de ello es que los ejemplares de la sección literaria de la revista se imprimieron en papeles de diverso tipo y calidad, algunos incluso de colores amarillo y rosado.

La revista estuvo estrechamente relacionada con la Escuela de Música de Santa Cecilia, no sólo porque ambas compartieron durante algún tiempo su director, sino también porque los contenidos de la sección literaria están seleccionados con criterios ilustrativos y formativos. En ella, se publicó la conferencia de Rafael Uribe Uribe pronunciada en la Escuela⁴¹⁰, a lo cual se suma que profesores de dicha institución, como G. Vidal Pacheco, D. Salazar Velásquez y J. Arriola Benzoita, publicaron sus composiciones en la revista; también resulta significativo el hecho de que las partituras cuentan con digitaciones, algo único en las publicaciones del período estudiado (1886 -1903), lo cual indica nuevamente un carácter pedagógico y de “ayuda técnica” al intérprete en la sección musical de la revista.

La aparición de obras de Beethoven, Gounod y Chopin en la *Revista Musical* da cuenta de varios fenómenos: el primero consiste en que, para 1901 ya circulaban en las publicaciones de la ciudad obras que obedecen a un canon europeo, fenómeno que reforzaba la labor realizada por la Escuela de Santa Cecilia. Por otro lado, se hacen evidentes las aspiraciones de una publicación con un carácter más cosmopolita que su predecesora en el campo musical, *La Lira Antioqueña*, lo que también puede apreciarse en la selección de los contenidos de la parte literaria, en la que circularon traducciones de textos de Copée, Carlés Perreire, Camille Saint Saëns, Albert Lavignac, Hector Berlioz, Alfred de Musset y Hortense Parent, junto a textos originales en español, de autores como Eduardo Zamaçois, Gustavo Adolfo Bécquer y Salvador Rueda, entre otros.

Para obtener estos contenidos se acudía a diversas fuentes, tanto periódicos como libros y revistas llegados desde el exterior, probablemente por medio de librerías y agencias comerciales; tal es el caso del libro de Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, que, como puede apreciarse en la Imagen 48, Juan José Molina obsequió a Gonzalo Vidal en enero de 1894; este último tradujo un aparte que empleó como artículo en la *Revista*

⁴¹⁰ Dicha conferencia fue publicada con una evidente censura en la *Revista Musical*, pues se indica que “sólo se publica la parte exclusivamente musical”, seguramente con la finalidad de conservar una posición “neutral” políticamente hablando para así evitar problemas con las autoridades eclesiales, que desaprobaban ciertas actitudes morales que proponía en su conferencia Uribe Uribe; sin embargo, sí fue publicada en su totalidad en la *Imprenta de El Espectador*, dirigida por Fidel Cano y de filiación liberal, partido del cual Uribe Uribe era uno de los líderes más influyentes.

*Musical*⁴¹¹; es necesario recordar que Molina era propietario de la *Imprenta la Republicana* y, además, de una de las más importantes librerías y papelerías de la época.

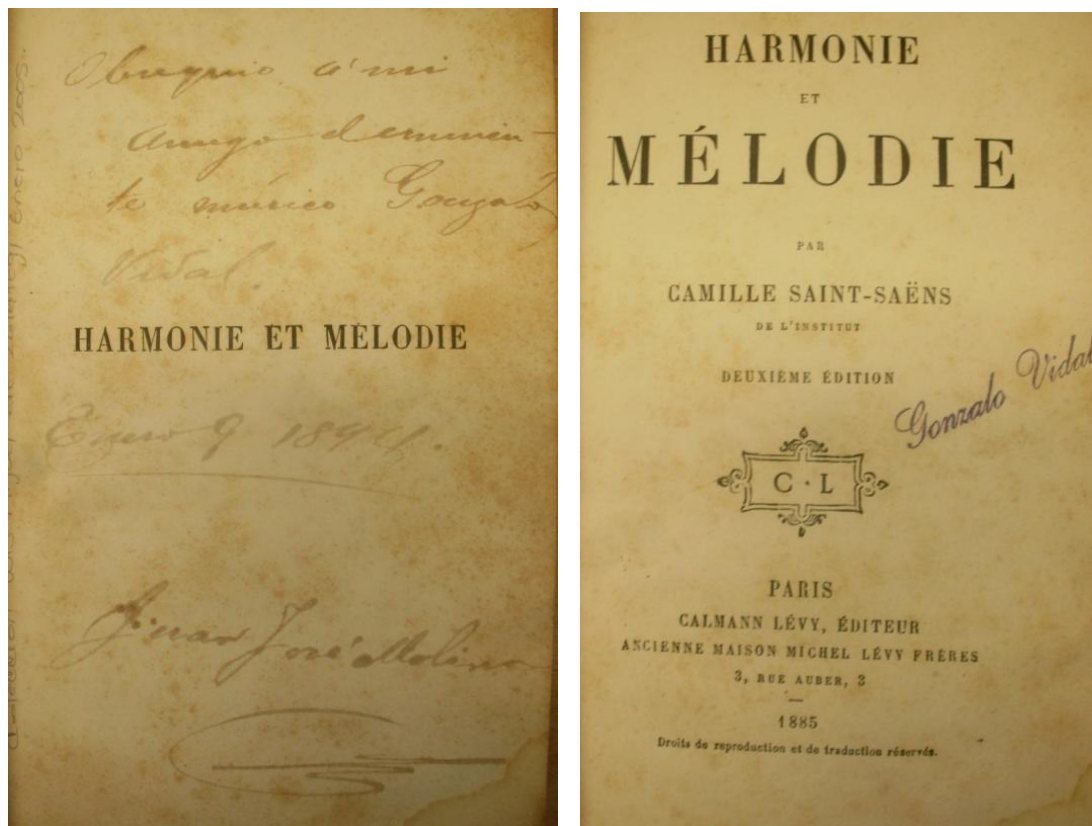


Imagen 48. Detalles de la dedicatoria de Juan José Molina y portada del texto *Harmonie et mélodie*, (1885).
Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT.
Fotografía del autor.

Que un texto publicado en un libro en 1885 en París circulara en Medellín traducido al español en 1900, ofrece una idea de con qué rapidez y cómo se difundían en la ciudad las ideas llegadas desde afuera; otras fuentes extranjeras citadas en la *Revista Musical* son: *La Vanguardia de Barcelona*, *Courrier des États-Units*⁴¹², la *Revista Gris*, *Le Correspondant Medical*, la *Historia de la Música* de H. Lavoix, el *Diccionario de Música* de Parada y Barreto, por solo mencionar unas cuantas, a lo que habría que sumar una particular

⁴¹¹ SAINT-SAËNS, Camile, "La música", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, noviembre de 1900, año I, No. 1, p. 1.

⁴¹² De esta publicación tomó la *Revista Musical* los cables correspondientes a la muerte de Verdi, que fueron publicados en sus número 6, 7 y 8.

traducción al inglés de un soneto de Gonzalo Vidal; dicha traducción, realizada por Francisco Escobar en Nueva York, es el único texto en inglés publicado en las publicaciones estudiadas.

Al observar detenidamente el listado de autores y publicaciones citadas, puede notarse que se trataba de un enfoque cosmopolita muy particular, con una fuerte influencia del romanticismo francés e ibérico, que buscaba contenidos de carácter literario y musical, algunos de ellos con un claro sentido pedagógico y formativo⁴¹³.

3.3.6 *LECTURA Y ARTE* (1903):

Entre 1903 y 1906 se publicó en la ciudad la revista *Lectura y Arte*; su junta directiva estaba conformada por Antonio J. Cano, Enrique Vidal, Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía, los dos últimos reconocidos artistas plásticos que fueron personajes centrales en la pintura y la escultura antioqueñas de la primera parte del siglo XX y distinguidos docentes del Instituto de Bellas Artes, fundado en 1910, siendo Cano el primer director de área de artes plásticas.

Se trataba de una publicación con contenidos eminentemente literarios y artísticos; de hecho, según María Cristina Arango de Tobón⁴¹⁴, fue la primera revista especializada en arte que circuló en la ciudad. *Lectura y Arte* continuaba la línea de publicación con contenidos literarios, culturales y artísticos iniciada por *El Repertorio*; la propia junta directiva, en el primer número, afirmaba que “Seguimos el ejemplo del *Repertorio Ilustrado* y *El Montañés*, de simpático recuerdo [...]”⁴¹⁵

⁴¹³ Había una sección didáctica en la revista en la cual circularon traducciones del método de Hortense Parent denominado *Sobre el trabajo metódico*, dirigido a los pianistas.

⁴¹⁴ ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*.

⁴¹⁵ CANO, Antonio J., VIDAL, Enrique, CANO, Francisco Antonio y TOBÓN MEJÍA, Marco, "Lectura y Arte", *Lectura y Arte*, julio de 1903, año I, No. 1, p. 1.

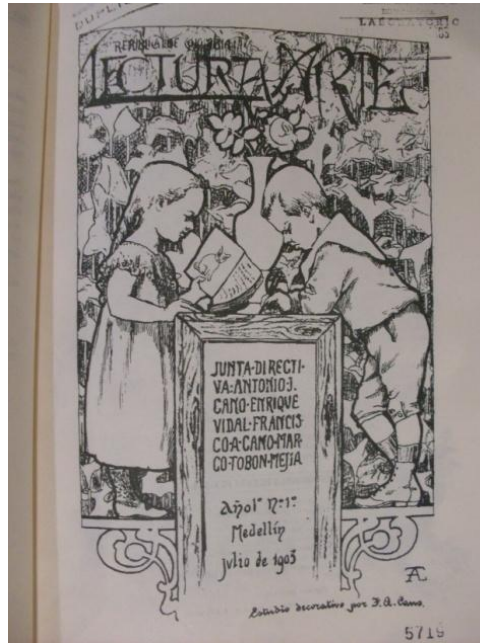


Imagen 49. Grabado de Francisco Antonio Cano para la portada de la revista *Lectura y Arte*, (1903).

Fuente: archivo de la sala de Patrimonio. Documental de la Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

Su agente general era Francisco A. Latorre y la suscripción al año costaba 120 pesos; después de publicado el tercer número, el valor aumentó a 150 pesos; también se vendían números sueltos a 12 pesos y atrasados a 15 pesos; durante los tres años de vida de *Lectura y Arte*, circularon un total de 12 números. La presencia de dos reconocidos artistas plásticos hizo que la calidad de edición de la revista fuera alta; también fue la primera publicación que “dio paso a la ilustración hecha ex profeso para un artículo”⁴¹⁶; en ella, circularon ilustraciones, grabados y caricaturas de reconocidos artistas del momento como Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía.

Al igual que en las revistas que le sirvieron de modelo, *Lectura y Arte* también publicó música; en ella, aparecieron dos obras de Gonzalo Vidal Pacheco, ambas ricamente ilustradas por Marco Tobón Mejía y trabajadas en la *Litografía Arango*; la primera en ser publicada fue *Lo soñado*, un pasillo para piano que circuló en el primer número en julio de 1903; la segunda fue la reducción para piano del *Peludio* al tercer acto de la zarzuela

⁴¹⁶ ARANGO DE TOBÓN, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960 del chibalete a la rotativa y La prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*, p. 207

María, publicada en los números 4 y 5, que circularon en noviembre de 1903 y cerraron el ciclo de publicación de partituras en los periódicos y revistas de Medellín, iniciado en 1886 por *La Lira Antioqueña*.

Para finalizar, es necesario agregar que en 1997 fue publicada por La Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, como parte de la Colección de Autores Antioqueños, una edición semifacsimilar de *Lectura y Arte*.

3.4 LAS OBRAS.

El repertorio publicado en las revistas señaladas anteriormente puede ser descrito en un primer momento como *música de salón*; es decir, piezas cortas, generalmente compuestas para piano y con influencias de aires asociados al repertorio empleado en los bailes y que, como señala Ellie Anne Duque Hyman, “fue escrita con fines de entretención y para ser interpretada en los salones caseros”⁴¹⁷. De hecho, al observar otras publicaciones colombianas del siglo XIX, como *El Mosaico* y *El Granadino* de Bogotá, investigadas por esta misma autora⁴¹⁸, puede observarse un marcado predominio de las miniaturas y pequeñas formas, que se constituyeron en uno de los medios de expresión preferidos por los compositores del país, lo cual puede explicarse, al menos en parte, por las preferencias del público.

Las pequeñas piezas son una parte importante del conjunto de obras para piano de compositores colombianos; la creación de ellas fue una práctica habitual en el siglo XIX y continuó siendo frecuente hasta bien entrado el siglo XX, como apreciarse en el trabajo de compositores como Luis A. Calvo, Emilio Murillo Chapul y Carlos Vieco Ortiz, entre otros. Sin embargo, hay que señalar que ello no impidió que algunos autores, como Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946); Antonio María Valencia Zamorano (1902-1952), Jesús Bermúdez Silva (1887-1969) y Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), por sólo mencionar algunos ejemplos, incursionaran de manera significativa en el ámbito de formas

⁴¹⁷ DUQUE HYMAN, *El Granadino*, p. 15.

⁴¹⁸ *ibíd.*

de dimensiones más considerables, como las suites, sonatinas y sonatas⁴¹⁹; a pesar de no tratarse de una producción tan numerosa como la de las microformas, la de las macroformas es una importante parte de la labor desarrollada por los compositores colombianos, que aún está a la espera de estudios que las aborden de una manera más profunda.

La frecuente composición de pequeñas formas no fue un asunto exclusivamente colombiano; dicha práctica también fue común en otros países latinoamericanos; a manera de ejemplo pueden señalarse dos casos: el primero son las obras que circularon en la *Lira Venezolana* de Caracas, publicación dirigida por Salvador Llamozas⁴²⁰, y el segundo, los comentarios que, acerca del predominio de las microformas como medio de expresión de los compositores, han realizado musicólogos cubanos:

La creación para piano en Cuba durante el siglo XIX se abre paso a través de las microformas, las cuales se afrontan durante el siglo XX con un nuevo lenguaje. Según trabajos de diploma referentes a este tema, se confirma “la primacía de las pequeñas formas en la esfera de la creación, interpretación y percepción de la obra pianística del siglo XX en Cuba, mientras que las obras de mayor envergadura (como las sonatas) son comparativamente escasas [...]”⁴²¹

Al observar el listado de obras publicadas que se incluye en la Tabla 9, puede apreciarse que los títulos, con frecuencia, suelen ser descriptivos y hacen alusión a personajes o situaciones particulares; ellos estaban dirigidos a servir de referente objetivo a quienes iban a jercutarlas y al público para evocar situaciones y sentimientos, que ayudaban a dar un significado a unas obras que se interpretaban especialmente en espacios privados, lo cual

⁴¹⁹ Por ejemplo, Guillermo Uribe Holguín compuso una suite, la op. 54 Nos. 1-7 y una sonatina, la op. 57, además de una sonatina para dos pianos y una transcripción de su *Sinfonía del terruño* también para dos pianos. Jesús Bermúdez Silva compuso una sonatina y una sonata para piano, además de un concierto para piano y orquesta. Antonio María Valencia Zamorano compuso la *Suite para piano* CGV 29. Por su lado, Gonzalo Vidal Pacheco compuso dos sonatas para piano, la primera en 1918 y la segunda en 1924, en mi menor y mi mayor, respectivamente, además de su *Suite de la posguerra* (1918).

ZAPATA CUÉNCAR, *Gonzalo Vidal*, y DUQUE HYMAN, Elie Anne y CORTÉS POLANÍA, Jaime, Guillermo Uribe Holguín, Universidad Nacional de Colombia, en http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_4.html, Consultado el 10 de diciembre 2010.

⁴²⁰ QUINTANA, *La lira venezolana: edición facsimilar*.

⁴²¹ LARA ISER, Jhany, *Sonatas Cubanas Para Piano, Patrimonio Musical de la Gran Cuenca del Caribe*, Barranquilla, Universidad del Norte, 2010, p.ix

resulta lógico en un ambiente en el que la moral limitaba la sensualidad discursiva presente en la música, tal como sucedió en otras ciudades latinoamericanas como Ciudad de México:

Pero los títulos sirvieron, además, para otros propósitos aún más importantes. Precisamente por estar constreñida a un ámbito privado y por ser una práctica discursiva, la música de salón planteó el problema estético de estabilizar y predecir sus significados con la mayor precisión posible, ya que en un ámbito rígido y moralista la subjetividad y sensualidad propias de la música no tenían cabida.⁴²²

Títulos con un cierto carácter evocativo y literario como *Luna de miel*, *El hijo ausente*, *Estrella del norte*, *El primer amor* o *Noche de luna*, sumados a la presencia de dedicatorias que acompañaban las obras, bien fuera a manera de homenaje póstumo, como *Una lágrima*, pasillo dedicado a Juan de Dios Escobar, o *Sipempreviva*, pasillo dedicado a Cleofe Rivera, o bien como homenajes de tipo romántico, como *Rosita*, mazurka de Daniel Salazar dedicada a su esposa Rosaura Moreno, sugieren que estas piezas funcionaban como postales sonoras, por medio de las cuáles la música recreaba un cuadro, una imagen o un sentimiento.

Tabla 9. Listado de obras publicadas.

| Título de la obra | Compositor | Aire | Publicación en la que circuló |
|------------------------------|-----------------------------|---------|-------------------------------|
| <i>El primer amor</i> | Daniel Salazar Velásquez | Pasillo | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>La estrella del norte</i> | Daniel Salazar Velásquez | Polka | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>Siempreviva</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | Pasillo | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>Rosita</i> | Daniel Salazar Velásquez | Mazurca | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>Luna de miel</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | Danza | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>Los ecos del alma</i> | Juan de Dios Escobar Arango | Pasillo | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>Una lágrima</i> | Daniel Salazar Velásquez | Pasillo | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>El hijo ausente</i> | José Viteri Paz | Pasillo | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>La lira antioqueña</i> | Daniel Salazar Velásquez | Polka | <i>La Lira Antioqueña</i> |
| <i>La Miscelánea</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | Polka | <i>La Miscelánea</i> |

⁴²² MIRANDA, "A tocar, señoritas", p.122.

| Título de la obra | Compositor | Aire | Publicación en la que circuló |
|--|---|-------------|--------------------------------------|
| <i>Rapelle-toi</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | — | <i>La Miscelánea</i> |
| <i>Valse Expresivo</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | Valse | <i>El Repertorio</i> |
| <i>Romanza crepuscular (canción)</i> | Gonzalo Vidal Pacheco, texto de Guillermo Latorre | — | <i>El Montañés</i> |
| <i>Pasodoble</i> | Francisco Javier Vidal Balcázar | Pasodoble | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Capricho para piano</i> | Jesús Arriola Benzoita | — | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Dolores</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | Danza | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Melodía fúnebre</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | — | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Valse</i> | Charles Gounod | Valse | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Pousse-café</i> | Gonzalo Vidal Pacheco y Pedro Morales Pino | Pasillo | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Noche de luna: pensamiento m</i> <i>Melódico</i> | Daniel Salazar Velásquez | — | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Preludio IV</i> | Frederic Chopin | — | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Pasillo</i> | Francisco Javier Vidal Balcázar | Pasillo | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Andante de la Sonata "Rayo de Luna" (sic)</i> | Ludwig van Beethoven | — | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Composición</i> | Pepito Arriola Benzoita | — | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Mazurka</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | Mazurka | <i>Revista Musical</i> |
| <i>Lo soñado</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | Pasillo | <i>Lectura y Arte</i> |
| <i>María: No9, preludio al tercer acto</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | — | <i>Lectura y Arte</i> |

Fuente: elaboración del autor.

Se trató entonces, de un repertorio que no sólo puede describirse como música de salón asociada a la danza, sino que también puede tomarse como lo que Ricardo Miranda denomina *Música característica*, es decir, “obras con un sentido rasgo específico emocional o psicológico que el artista quiso plasmar en sus pautas y del que los títulos hacen las veces de clave, de sugerencia que apuntala y acota su significado”⁴²³; este tipo de música forma una parte importante de la colección recuperada, pues de 27 obras publicadas, 16 pueden clasificarse dentro de este grupo.

⁴²³ MIRANDA, Ricardo, "Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro", *Heterofonía*, CENIDIM, enero-diciembre de 2007, Vol. XXXVIII, tercera época, Nos. 136-137, p. 20.

A diferencia de otros países latinoamericanos, este discurso no fue reforzado por imágenes que se incluyeran en portadas y ediciones⁴²⁴, puesto que las partituras publicadas, por lo general, no están acompañadas por litografías o ilustraciones; solo tres de ellas cuentan con algún tipo de imagen que apoye el mensaje que deseaba transmitir el título: la *Romanza Crepuscular* de Gonzalo Vidal, publicada en *El Montañés*, e ilustrada con un fotograbado de Francisco Antonio Cano –véase la Imagen 50–, *Lo soñado* y el *Preludio al tercer acto de María*, también de Vidal, publicados en *Lectura y Arte* y acompañados por ilustraciones de Marco Tobón Mejía.



Imagen 50. Detalle de la ilustración de Francisco Antonio Cano para la *Romanza crepuscular*.

Fuente: archivo de la sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT.

Fotografía del autor.

El principal motivo para la ausencia de ilustraciones que acompañen las partituras tiene que ver con motivos eminentemente técnicos, dado que ilustrar las revistas con grabados, litografías o fotograbados elevaba considerablemente sus costos y dichas técnicas de ilustración eran un asunto nuevo en la ciudad; por lo tanto, no es de extrañar que las

⁴²⁴ Aunque este fenómeno señalado para México por Ricardo Miranda, puede apreciarse también en ediciones argentinas, chilenas y cubanas. MIRANDA, "A tocar, señoritas".

publicaciones que incluyeron soportes gráficos como acompañamiento de las partituras fueran precisamente las pioneras en el campo de la ilustración y del diseño gráfico de publicaciones en Medellín.

En general, el repertorio abordado carece de un tratamiento contrapuntístico muy elaborado; sólo en ocasiones existen breves contrapuntos imitativos; en lugar de ello, los compositores acudieron a tratamientos de tipo armónico que, sin lugar a dudas, se encuentran mucho más elaborados y estilizados en la obra de J. Arriola Benzoita y en las de G. Vidal Pacheco.

Por otro lado, no eran piezas con aspiraciones de obras de concierto, aunque existen tres claras excepciones: el *Preludio al tercer acto de Marí*, de G. Vidal Pacheco, el *Capricho para piano*, de J. Arriola Benzoita, y *Noche de luna*, de D. Salazar Velásquez, que plantean retos técnicos considerables para los intérpretes de la época, especialmente si tenemos en cuenta que, de acuerdo con lo expuesto en el capítulo II, en el que se señaló que la educación en la interpretación del piano, especialmente en las mujeres, no buscaba como meta principal que las estudiantes se transformaran en grandes solistas; para tener una idea clara al respecto, basta señalar la observación que, en la *Revista Musical*, acompañaba la obra de Arriola: “a pesar de las dificultades técnicas que esta pieza plantea para su interpretación, se incluye por su calidad y elevado valor estético”.

Otra importante característica del repertorio estudiado consiste en la presencia considerable de pasillos, que corresponde aproximadamente al 25 % del repertorio publicado, lo que indica que el pasillo era un aire popular en la ciudad en la época; ello se confirma al recordar que este aire también se hizo presente en las retretas de la banda. Por el contrario, llama la atención la total ausencia de bambucos en el repertorio publicado; una explicación para dicho fenómeno puede encontrarse en las crónicas de viajeros; a su paso por Medellín en 1858, el francés Charles Saffray anotaba que “en los arrabales hace furor el bambuco”⁴²⁵; se trataba, pues, de un aire que se asociaba con las clases populares,

⁴²⁵ MORALES PAMPLONA, Angélica, "Charles Saffray (1858)", *De viajeros y visitantes*, Medellín, Instituto Técnico Metropolitano, 2003, p. 96.



mientras que el pasillo hacía parte del repertorio obligado en los salones de las familias distinguidas.

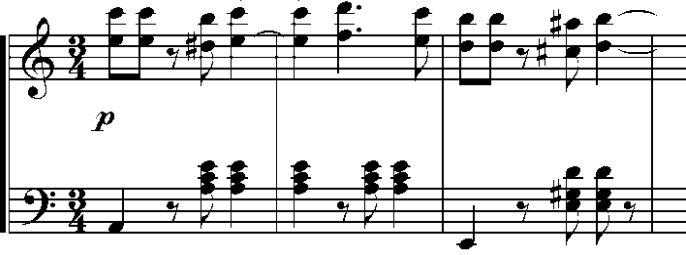

La aparente estigmatización del bambuco da indicios de que el contacto entre clases sociales diferentes era un asunto complicado, lo que se vio reflejado también en el repertorio al que se dio preferencia en las publicaciones, que coincidía con el privilegiado en los salones, en los que era frecuente la presencia de pasillos, valeses, mazurkas y contradanzas, que estaban asociados con los imaginarios de distinción y cultura que esgrimieron determinados sectores de la ciudad, de los que hacían parte quienes llevaron a cabo la producción de publicaciones periódicas como un proyecto de tipo cultural. Hay que agregar que ello no implicaba necesariamente que el bambuco no fuese escuchado e interpretado en otros espacios, como fiestas públicas o serenatas, por miembros de los sectores distinguidos de Medellín, pero sí que su difusión se hacía por otros medios, en los que la tradición oral jugaba un papel importante.

Los pasillos aparecen durante todo el período en estudio y pueden dividirse en dos grupos, que se pueden establecer a partir de dos tipos de patrones rítmicos característicos en el bajo, que pueden apreciarse en la Tabla 10. El primero y más frecuente posee un patrón de negra, silencio de corchea, corchea y negra o variaciones de este motivo; a él pertenecen pasillos como *Siempre viva*, *Ecos del alma* y *Pousse-café*. El segundo grupo, empleado exclusivamente por Daniel Salazar Velásquez, carece de silencio, y en el bajo presenta un patrón de negra con punto o blanca seguida de corcheas, como puede apreciarse en *El primer amor*.

Tabla 10. Patrones rítmicos de los pasillos que circularon en las publicaciones periódicas en Medellín entre 1886-1903.

| Título | Compositor | Incipit musical |
|-----------------------|--------------------------|--|
| <i>El primer amor</i> | Daniel Salazar Velásquez |  |

| Título | Compositor | Incipit musical |
|--------------------------|--|--|
| <i>Siempre viva</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | <p>Con expresión</p>  |
| <i>Los ecos del alma</i> | Juan de Dios Escobar Arango |  |
| <i>Una lágrima</i> | Daniel Salazar Velásquez |  |
| <i>El hijo ausente</i> | José Viteri Paz |  |
| <i>Pousse-café</i> | Gonzalo Vidal Pacheco y Pedro Morales Pino | <p>Vivo ♩</p>  |

| Título | Compositor | <i>Incipit musical</i> |
|------------------|---------------------------------|---|
| <i>Pasillo</i> | Francisco Javier Vidal Balcázar | <p style="text-align: center;"><i>Allegretto</i></p>  |
| <i>Lo soñado</i> | Gonzalo Vidal Pacheco | <p style="text-align: center;"><i>Allegretto</i></p>  |

Fuente: elaboración del autor.

Los pasillos están compuestos en el tradicional compás de tres cuartos y predominantemente sobre tonalidades menores; sólo tres de ellos lo están en tonalidades mayores: *El primer amor* (mi mayor), *Pousse-café* (do mayor) y *El hijo ausente* (re mayor); además, todos, con excepción de *El primer amor*, son formas ternarias o binarias, en las que la modulación en la segunda parte por lo general tiende a hacerse al relativo mayor, el paralelo mayor, la dominante y, con menor frecuencia, la subdominante.

La importancia del pasillo también se hace evidente en otras piezas que sus autores no denominan como tales, pero que comparten características propias de este aire. Un claro ejemplo es *Noche de luna*, obra en cuatro secciones (ABCB). La primera de ellas es un “aire de pasillo”, lo cual resulta claro si comparamos su bajo, en especial a partir del quinto compás, con algunos de los bajos que se indican en la Tabla 10, como los de *Siempre viva*, el *Pasillo* de Francisco Javier Vidal, o *el primer amor*:

Andantino

Piano

sfz *express.* *f mosso*

6 *Calmato* *p* *dim.* *sfz*

Imagen 51. Sección de *Noche de luna*, pensamiento melódico de Daniel Salazar Velásquez.
Publicado en la *Revista Musical* (1901).
Edición del autor.

La presencia de la tonalidad menor en los pasillos refuerza en muchos casos el carácter melancólico y evocativo de algunos títulos como *Siempre viva*, *Una lágrima*, *Lo soñado* y *Los ecos del alma*, y establece un contraste con el repertorio que se escuchaba en los teatros, en los que, como se mencionó en el capítulo II, se prefería música con un carácter más alegre y jocoso, asociado con la comedia.

Otros aires destacados son la polka, con tres apariciones; la mazurca con dos; la danza con dos; el valse con dos y el pasodoble con una obra; todos ellos, ritmos asociados al repertorio de música de salón y los bailes.

El *Pasodoble* de Francisco Javier Vidal, publicado en la *Revista Musical*, está escrito en un compás de seis octavos, usual en la época, y nó en el de dos cuartos que se adoptó posteriormente; como puede apreciarse en la Imagen 52, recuerda en su inicio las elaboraciones melódicas de compositores románticos más tempranos, como Schubert,

aunque su carácter marcial indica que se trata de una típica marcha del siglo XIX, empleada probablemente en ceremonias cívicas y retretas⁴²⁶.



Imagen 52. Inicio del *Pasodoble*, de Francisco Javier Vidal Balcázar.
Publicado en la *Revista Musical* (1901).
Edición del autor.

Sin embargo, a pesar de tratarse de una obra de tipo “marcial”, resulta interesante prestar atención a su coda; en primer lugar porque, dadas las dimensiones de la obra, resulta bastante larga (once compases) y, en segundo, por su carácter marcadamente “rossiniano”, que puede apreciarse en el fragmento que se incluye en la Imagen 53, en el cual puede observarse que contiene una línea de tresillos en *ostinato* sobre armonías de tónica y dominante que, a partir de la segunda mitad del compás noventa y nueve, conducen a una expansión sobre el acorde de tónica que se arpeggia –re mayor–, lo que culmina en unas brillantes escalas que conducen a un final rítmico sobre la tónica, un recurso que, si bien Rossini empleó con frecuencia en oberturas como *La Gazza Ladra*, *Il Babieri de Seviglia* y *Guillermo Tell*, hace también presencia en obras de sus contemporáneos e, incluso, en las de compositores anteriores. Sin embargo, es posible que, gracias al contacto que los músicos locales tuvieron con las óperas de Rossini, por medio de las presentaciones de las compañías de ópera que visitaron Medellín y la popularidad que las mismas obras alcanzaron en la ciudad, lo que llevó a que, con frecuencia, se cantaran arias en los salones y se incluyeran arreglos y fantasías del repertorio rossiniano en las retretas, se facilitó que los compositores locales se familiarizaran y apropiaran de este recurso y lo incluyeran en sus composiciones.

⁴²⁶ A este respecto es necesario agregar que, como se mencionó anteriormente, fue una obra compuesta originalmente para banda, y que la versión publicada en la *Revista Musical* fue una reducción para piano, probablemente realizada por Gonzalo Vidal Pacheco, sobrino del compositor.

The image shows a musical score for the coda of a Pasodoble. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 95 and ends at measure 100. The second system begins at measure 101 and ends at measure 106. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a 'D.C. al Fine' instruction.

Imagen 53. *Pasodoble* de Francisco Javier Vidal Balcázar, coda.
Edición del autor.

Como puede apreciarse, esta coda “rossiniana” da cuenta de la influencia que los nuevos repertorios llegados a la ciudad por medio de la ópera, la zarzuela y los conciertos en los teatros, tuvieron en la música compuesta para otros espacios, como las retretas y los salones, por medio de la forma en que se relacionaron con estas músicas los compositores de la ciudad, lo que lleva a pensar que hubo procesos de apropiación de lenguajes foráneos que fueron llevados a cabo por los autores locales, elementos que emplearon para componer obras de conformidad con los nuevos gustos del público; en este caso, una pieza compuesta originalmente para ser interpretada por la banda en la retreta.

También en otras obras divulgadas en las publicaciones periódicas entre 1886 y 1903, es evidente la influencia que el repertorio de ópera y zarzuela ejercieron en la música compuesta en Medellín; por ejemplo, en el acompañamiento en trémolo que el piano hace a la voz en la *Romanza crepuscular*, de Gonzalo Vidal quien, valga la pena recordarlo, fue miembro de la compañía infantil de zarzuela.

29 *cresc.* *f*

Que vi-ve dentro de mí, Me hi-zo el do-lor mal - de - cir: Y oigo en la bri - sa do - lien - te Aun sin tu amor, sé que - rer - te:

Pno.

Imagen 54. Fragmento de la *Romanza crepuscular* de Gonzalo Vidal Pacheco, publicada en *El Montañés*, (1898).
Edición de Julián Botero.

Por otro lado, la presencia de solo dos danzas en la lista de obras publicadas, *La luna de miel* y *Dolores*, es muestra de un cambio en los gustos, que se vio reflejado en el repertorio introducido en los salones de Medellín. Este cambio llevó a la popularización de aires como el pasillo, la polka, la mazurca y el vals, los cuales, durante los últimos veinte años del siglo XIX y el primer decenio del XX, eran una referencia obligada en dichos espacios de la ciudad. Es muy pertinente señalar que dicha popularidad se adquirió en detrimento de otros aires como la contradanza⁴²⁷.

Las danzas citadas fueron compuestas por Gonzalo Vidal Pacheco y poseen una forma ternaria; *Dolores* está escrita en compás de dos cuartos, que posteriormente pasa a ser de seis octavos en la segunda sección; por su lado, *Luna de miel* tiene un compás de seis octavos desde el inicio. Resulta interesante observar la cercanía entre ambas danzas y el ritmo de habanera, un aire de origen cubano estrechamente vinculado con el repertorio de música de salón en dicho país⁴²⁸; las similitudes entre la danza y la habanera se hacen especialmente evidentes al observar los bajos de ambas obras y compararlos con la famosa

⁴²⁷ DUQUE HYMAN, *El Granadino*.

⁴²⁸ En el repertorio cubano, durante finales del siglo XIX, su presencia puede encontrarse en obras de compositores como Ignacio Cervantes. CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 2004, pp. 142-152.

habanera de la ópera *Carmen* de Georges Bizet que, como se mencionó en el capítulo II, fue conocida en la ciudad durante el período en estudio gracias a las compañías Zenardo-Lombardi y Azzali.

The image displays three systems of musical notation. The first system is a piano accompaniment for measures 31-36, with a red bracket under measures 31-32. The second system is a piano accompaniment for measures 17-22, with a red bracket under measures 17-18. The third system shows the vocal line for Carmen and the cello line for measures 1-5, with a red bracket under measures 1-2. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, *pp*, and *delicato*, and includes fingerings and articulation marks.

Imagen 55. Comparación entre los ritmos de danza y de habanera.
De arriba hacia abajo: *Dolores* y *Luna de miel*, danzas de Gonzalo Vidal Pacheco, y *Habanera* de la ópera *Carmen*, de Georges Bizet.
Edición del autor.

En los compases señalados en la Imagen 55, es posible observar lo cercanos que son los ritmos de la habanera y la danza, especialmente cuando esta última está escrita en dos cuartos, lo cual podría denotar un origen común para ambos aires.

En cuanto a los valeses publicados, sólo uno es de un compositor local, G. Vidal Pacheco, en tanto que el otro es una composición de Charles Gounod; este hecho da cuenta de lo popular que dicho compositor, tuvo durante el período en estudio en la ciudad.

Los vales llegaron desde Europa y, según los relatos de algunos cronistas de la época, causaron furor en los salones de Medellín, en los que se los conocía como “Estrós” o “Strauss”⁴²⁹, en una clara alusión a la familia de compositores vieneses, famosos por valeses como *Sentimientos vieneses*, *El Danubio azul*, *Sangre vienesa* y *Cuentos de los bosques de Viena*, entre otros. Una muestra de lo importantes que llegaron a ser los valeses en los salones de Medellín es que aún está presente la costumbre de interpretarlos en las fiestas de cumpleaños de las jovencitas quinceañeras, para que estas los bailen con sus familiares y amigos; dicha práctica podría considerarse una reminiscencia de los bailes de “presentación en sociedad”, que se introdujeron al país desde Europa, especialmente desde Inglaterra, durante la segunda mitad del siglo XIX.

El vals de Gonzalo Vidal, escrito en el tradicional compás de tres cuartos, se divide en tres secciones que se repiten. La primera tiene introducción inicial y una transición armónica que la une con la segunda; la tercera es una sección contrastante con una armonía bastante elaborada y que recuerda un coral, en el cual se suceden bloques de acordes.

En esta obra se hacen especialmente evidentes las diferencias entre el lenguaje armónico que empleaba Gonzalo Vidal Pacheco y el de otros compositores locales contemporáneos suyos; un claro ejemplo lo encontramos en la transición entre las dos secciones principales, localizada entre los compases veintiuno y veinticuatro, que se incluye en la Imagen 56:

⁴²⁹ BOTERO GUERRA, "Gran baile del Club de La Varita", p. 71. Citado en la página 108.

Vivo

I I₆ IV V V(V₆) vi=ii I_{6/4} (vii_{6/5}) V_{6/5} I

Imagen 56. Transición del *Valse*, de Gonzalo Vidal Pacheco, publicado en *La Revista musical* (1901).
Edición del autor.

La transición armónica que el compositor empleó para dirigirse de la tonalidad de do sostenido menor de la primera sección a la de mi mayor de la segunda, resulta bastante estilizada; en primer lugar por la hemiola que se insinúa –indicada por los cuadros rojos–, y en segundo término, por la armonía que emplea, especialmente si se lo compara con los enlaces armónicos que usaban otros autores locales.

Otros aspectos del valse también resultan llamativos, por ejemplo el comienzo, que recuerda por su sonoridad algunas de las composiciones de Chopin, autor cuya obra, sin lugar a dudas, conoció Vidal, quien, de hecho, publicó un preludio del compositor polaco en su *Revista Musical*⁴³⁰.

⁴³⁰ De hecho, en la Biblioteca Gonzalo Vidal, de la Fundación Universitaria Bellas Artes, en Medellín, reposaban partituras de nocturnos de Chopin, sobre las cuales aparecían anotaciones y comentarios del propio Vidal, quien al parecer las empleaba como modelos a partir de los cuales estudiaba; desafortunadamente, cuando el autor regresó a dicha institución para fotografiarlas, ello no fue posible, pues se encontraban extraviadas.

Otra notable muestra del tratamiento armónico que Gonzalo Vidal daba a sus composiciones y el grado de estilización que podía alcanzar en ellas lo encontramos en la introducción de la *Romanza crepuscular*, que fue publicada en 1898 por *El Montañés*, cuyo análisis armónico puede apreciarse en la Imagen 59. En este caso puede observarse que el compositor hace gala de un manejo adecuado de las mixturas, logrando colores armónicos propios de obras de finales del romanticismo.

Andante

Piano

ppp

p. I=bVI I I=bVI

rit.

cresc. *sfz* *rit.* *pp*

I=bVI I V bVI 6/4 (V) viio 6/5, b3 V 6/5

dolce

9

Ya cae - la tar - de, y a - sí cual
Yael sol se mue - re, nú - bla - se el

I

Imagen 59. Introducción de la *Romanza crepuscular*, de Gonzalo Vidal Pacheco, (1898).
Edición de Julián Botero.

Otra mazurka que hace parte del repertorio recuperado es *Rosita*, obra de Daniel Salazar Velásquez, publicada en 1886 en *La Lira Antioqueña*; esta pieza fue dedicada a Rosaura Moreno, esposa del compositor, y está compuesta en un compás de tres cuartos. Sin embargo, su forma no resulta tan clara como la de la mazurka de Vidal, ya que se divide en cuatro secciones y coda, precedidas por una introducción; esta forma, que algunos denominarían “poco convencional”, no resulta extraña si consideramos que otros aires, como los valeses, se componían en grupos que se unían entre sí de manera consecutiva⁴³¹; por lo tanto, esta particularidad formal puede obedecer a una práctica frecuente en la época y que el compositor adoptó en su obra.

Un tipo distinto de obras publicadas hace parte de lo que se podría denominar “repertorio de concierto”: pensamientos melódicos (sic), preludios, nocturnos y caprichos. Se trata de un grupo de obras publicadas en la *Revista Musical* que, aunque reducido con respecto al total de piezas publicadas, posee un valor significativo, pues las composiciones plantean un nivel de exigencia técnica más alto para el intérprete que el de las otras del repertorio estudiado; su presencia es la muestra de un cambio en la práctica musical y la composición e indica que poco a poco la música de salón se iba librando de la influencia de la música de baile; además, ilustran el particular enfoque de la revista en la cual fueron publicadas, como fue mencionado anteriormente.

Una mención aparte merece la única canción que aparece en el repertorio publicado: la *Romanza del atardecer*, obra con música de G. Vidal Pacheco sobre texto de Gabriel Latorre, uno de los editores de la revista *El Montañés*, en la que fue publicada; que exista sólo una canción puede parecer curioso, especialmente si se tiene en cuenta la febril actividad literaria en las tertulias de la ciudad, de la que se habló en el capítulo I; sin embargo, es necesario tener en cuenta que la mayor parte de esta actividad estuvo dedicada a la prosa y no a la lírica⁴³², por lo que la poesía de autores locales al parecer, poco sedujo a los compositores de Medellín; aunque el canto fue cultivado y con frecuencia hizo presencia en los salones, templos y teatros de la ciudad, el repertorio preferido por los intérpretes de la ciudad estaba asociado con la ópera y la zarzuela.

⁴³¹ DUQUE HYMAN, *El Granadino*.

⁴³² NARANJO MESA, Antología del temprano relato antioqueño.

Como puede apreciarse, muchos de los recursos que los compositores introdujeron en sus obras y las características discursivas que se otorgaron a la música en determinados círculos, en los que se estableció un predominio de lo escrito sobre lo oral y a lo que se sumó la publicación de partituras en publicaciones periódicas, fueron resultado de los cambios de gustos, de los contactos con nuevos repertorios y el reflejo de cambios sociales y culturales que afectaron, durante el período en estudio y de una manera profunda a la ciudad y sus habitantes.

Los cambios en los gustos de la población de Medellín permitieron que el pasillo fuera una parte importante del repertorio publicado; por su lado, la influencia literaria permitió que los títulos de muchas de las obras publicadas tuvieran un carácter de “reminiscencia”, que servía de ayuda al intérprete-ejecutante y al público que disfrutaba la música.

Los compositores presentes con sus obras en sus las publicaciones periódicas, hicieron parte de grupos cerrados, asociados con personajes que participaron en la edición de periódicos y revistas; algunos de ellos tomaron parte activa en los incipientes procesos de institucionalización de la enseñanza musical en Medellín, aunque en la mayoría de los casos aprendieron música por medio de la tradición familiar y en cuyos procesos de formación tuvo un importante papel la labor autodidacta; por ello, sus composiciones, por lo general, muestran poco desarrollo contrapuntístico⁴³³, aunque poseen notables influencias de repertorios asociados con la ópera, la zarzuela y la retreta, que fueron llevadas a la música de salón; el caso de G. Vidal resulta particularmente notable porque posee un lenguaje armónico estilizado que presenta reminiscencias chopinianas.

Por lo tanto, puede afirmarse que las partituras impresas dan cuenta de los cambios que se dieron en la práctica musical de la ciudad; su presencia está íntimamente ligada al predominio del piano como instrumento preferido en los salones y al alfabetismo musical como un elemento indispensable para ser considerado el músico un “verdadero artista”; sin embargo, su aparición en publicaciones de carácter literario y cultural no fue producto de

⁴³³ Nuevamente, a este respecto, resulta excepcional la obra de Vidal, quien incluso se atrevió en una de sus sonatas a componer una fuga.

un campo de creación independiente y fue un asunto principalmente coyuntural, aunque no por ello es menos significativo.

También por medio de las partituras es posible seguir los cambios que se introdujeron en el lenguaje musical que adoptaron los compositores locales para satisfacer las preferencias de su público, que implicaron una mayor elaboración y estilización en el repertorio, a lo que puede hacerse un seguimiento, desde las obras más sencillas presentes en *La Lira Antioqueña*, hasta las más estilizadas y generalmente más elaboradas de la *Revista Musical*. Si los anuncios, artículos, críticas y crónicas dan cuenta de los espacios, prácticas y repertorios que tenía la música en la ciudad, las partituras dan una idea de cómo los cambios de gustos adoptados en la ciudad y el contacto de los músicos locales con lenguajes musicales que les resultaban novedosos, hicieron posible que la música en Medellín cambiara al mismo tiempo que la ciudad lo hacía.

4. CAPÍTULO IV

CATÁLOGO DE OBRAS

4.1 CRITERIOS DE EDICIÓN:

A continuación se presenta una edición musicológica de las obras que circularon en las publicaciones periódicas en Medellín entre 1886 y 1903; en ella se reúnen las composiciones de autores locales publicadas en periódicos y revistas durante dicho período, que se han localizado con la presente investigación; las obras recuperadas, un total de 24, fueron divulgadas en seis publicaciones: *La Lira Antioqueña*, *La Miscelánea*, *El Repertorio*, *El Montañés*, *Revista Musical*, y *Lectura y Arte*.

Se han excluido de esta selección tres obras publicadas en la *Revista Musical*, pues pertenecen a autores foráneos: *Andante de la Sonata Rayo de Luna* (sic) de Ludwig van Beethoven, una transcripción del primer movimiento (Adagio) de su Sonata op. 27, No 2; el *Valse de la ópera Romeo y Julieta* de Charles Gounod y el *Preludio IV* de Frédéric Chopin (op. 28, No4 en mi menor) que igualmente son transcripciones realizadas para dicha publicación.

Para esta edición, se han respetado la fuente y el orden cronológico de las composiciones, por lo que las obras se agruparon de acuerdo con la publicación de la que se recuperaron; posteriormente, fueron ordenadas de acuerdo con su año de publicación y, cuando fue posible, al número de la revista en la cual aparecieron publicadas.

Es necesario agregar que cada obra está precedida por una ficha bibliográfica; estas fichas obedecen parámetros bibliotecológicos y musicológicos internacionales y buscan, por un lado, ofrecer información acerca de las composiciones y por otro, servir a investigadores, docentes, estudiantes y demás personas interesadas, como una referencia sobre la música impresa en Medellín entre 1886 y 1903.

Las fichas se dividen en cuatro partes: un encabezado con el nombre del compositor y el título de la obra, seguidos por el *incipit musical*⁴³⁴; la segunda sección está conformada por el registro bibliográfico de la obra; a continuación, va el tercer segmento, constituido por observaciones; y finalmente, la cuarta parte, que comprende un conjunto de palabras claves.

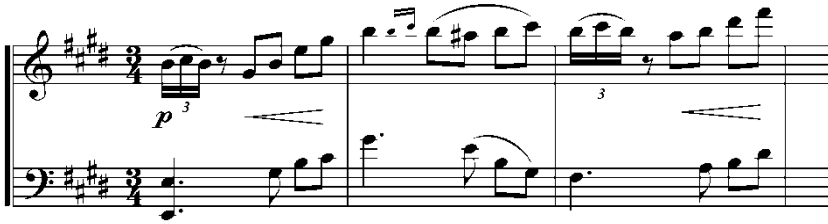
En cuanto a la transcripción de las obras, se ha realizado respetando al máximo los originales impresos; las ligaduras, dinámicas, articulaciones e incluso digitaciones, son presentadas tal como se indica en el original; sólo cuando no resulta algo lo suficientemente claro o existe un error evidente, se incluyen adiciones o anotaciones que siempre están señaladas entre corchetes y con la respectiva nota al pie en la cual se indica qué cambio se introdujo con respecto al original.

Se ha evitado en la medida de lo posible introducir cambios en las obras publicadas; muchas de las anotaciones y correcciones corresponden a errores tipográficos o a la costumbre, muy difundida en la época, de sólo indicar una vez las alteraciones cuando se presentaban en un compás, obviándolas en el cambio de octava; otros cambios han sido introducidos después de mucha reflexión para “solucionar” inconsistencias armónicas como “errores ortográficos” por enarmónicos que no resultan claros o duplicaciones que son susceptibles de mejora; en esta compleja tarea se contó con la asesoría el Maestro Gustavo Yepes, un profundo conocedor del estilo y el repertorio de la época, sin cuyo apoyo esta labor habría resultado aún más dispendiosa.

⁴³⁴ El *incipit* es la transcripción de los primeros compases de la obra.

Salazar Velásquez, Daniel (1845-1913)

[*El Primer Amor.*]



El Primer Amor : Pasillo / Daniel Salazar Velásquez. En : *La Lira antioqueña.*-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [4 h], 23 x 29 cm.

[Información en portada] : “Dedicado a mi amigo el señor Manuel Molina V.”. [Publicado en el primer tomo del periódico musical *La Lira Antioqueña.*]. [Archivo digital de la línea en musicología histórica de la Universidad EAFIT.].

La Lira Antioqueña (revista)

Música Impresa en Medellín S. XIX

Pasillos

Compositores colombianos. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Partituras

EL PRIMER AMOR

Pasillo

Daniel Salazar Velásquez (1845-1913)

Piano

5

5

Marcato il basso

10

10

15

15

1 2 3

Comp. 3, re en el bajo original

Comp. 19, do en el original

Comp. 20, re en el original

21

26

31

36

p

p

Comp. 24, do en el original

Comp. 27 y 28, si y la en el original

Comp. 36, falta el sostenido en el mi agudo

Musical score for piano, measures 40-43. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 40 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The bass staff has a quarter rest followed by a quarter note (G3). Measure 41 features a first ending bracket over measures 41-42. The treble staff has a sixteenth-note triplet (C5, D5, E5) followed by a quarter note (F5). The bass staff has a quarter note (G3) followed by a quarter rest. Measure 42 is the end of the first ending, with a repeat sign. Measure 43 features a second ending bracket over measures 43-44. The treble staff has a sixteenth-note triplet (C5, D5, E5) followed by a quarter note (F5). The bass staff has a quarter note (G3) followed by a quarter rest. The score ends with a double bar line. The text "D.C a la 2a" is written below the bass staff at the end of the piece.

Comp. 43, mi sin sostenido en el original

Salazar Velásquez, Daniel (1845-1913)

[*La Estrella del Norte.*]



La Estrella del Norte : polka / Daniel Salazar Velásquez. En : *La Lira antioqueña.*--
Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [4 h], 23 x 29 cm.

[Información en portada] : “ La Lira Antioqueña” , “Periódico musical”, “Saldrá el primero y el quince de cada mes” , “Contiene una colección de piezas escogidas para piano”.
[Publicada en el primer tomo del periódico musical La Lira Antioqueña]. [Archivo digital de la línea en musicología histórica de la Universidad EAFIT.].

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Polkas

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

ESTRELLA DEL NORTE

POLKA

Daniel Salazar Velásquez (1845-1913)

Allegro moderato

Piano

8^{va}

3

3

6

1

2

6

12

12

18

18

8^{va}

1

2

8^{va}

sf

sf

p

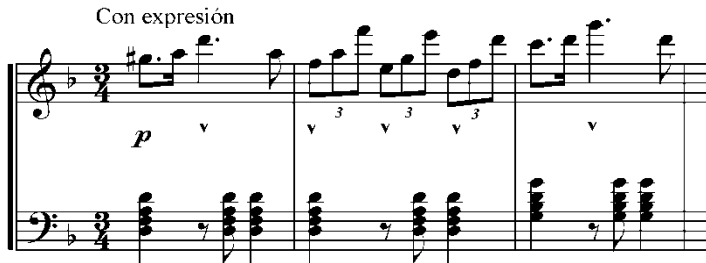
Comp. 21, sol en la ultima semicorchea de la segunda casilla en el original

23 *sf* *sf*

29 *pp*

34 *sf*

Comp.35, la natural en el original (duplicacion de sensible) y falta el becuadro en el la de la ultima corchea del bajo
 Comp. 36, la en el original.

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)[*Siempre viva, En la Tumba de la Celebrada artista Cleofe Rivera.*]

Siempre viva, En la Tumba de la Celebrada artista Cleofe Rivera : Pasillo / Gonzalo Vidal Pacheco. En : *La Lira antioqueña*.-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [4 h], 23 x 29 cm.

[Información en portada] : “ La Lira Antioqueña” , “Periódico musical”, “Saldrá el primero y el quince de cada mes”, “ la suscripción por trimestre vale un peso” , “Agentes Daniel Salazar y Carlos A. Molina”. [Publicado en el segundo número del periódico musical La Lira Antioqueña] ; [Dedicado a la memoria de la joven artista Cleofe Rivera, en el mismo número del periódico aparecen dos poemas dedicados a ella, uno del compositor y otro bajo el seudónimo de mustio, este último con fecha y lugar: Medellín, Abril 20 de 1886.]. [Archivo digital de la línea en musicología histórica de la universidad EAFIT.].

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Pasillos

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

SIEMPREVIVA

En la tumba de la celebrada artista Cleofe Rivera

Pasillo para Piano

Con expresión

Gonzalo Vidal (1863-1946)

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'v' marking. The second system features a forte (*sf*) dynamic and an 8va marking. The third system includes a 'Reo.' marking and an asterisk. The fourth system starts with a forte (*f*) dynamic and includes 'Reo.' and asterisk markings. The score is written for piano with treble and bass staves.

Compás 14, sol en la nota original

19

Dolente

Leg. *

p Leg. *

25

f Leg. *

Leg. *

f

30

Leg. *

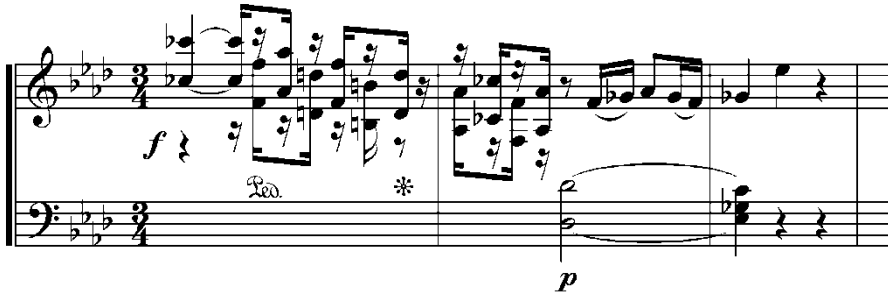
Leg.

Leg.

*

Salazar Velásquez, Daniel (1845-1913)

[*Rosita, Mazurka.*]



Rosita : Mazurka / Daniel Salazar Velásquez. En : *La Lira antioqueña.*-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [2 h], 23 x 29 cm.

[Información en portada] : “La Lira Antioqueña” , “Periódico musical”, “Dedicado al Bello Sexo Colombiano”. [Publicada en los números tres y cuatro (publicados en un mismo volumen) del periódico musical La Lira Antioqueña]. [Archivo digital de la línea en musicología histórica de la universidad EAFIT.]. [La obra está incompleta y se completó con un fascimular publicado en la separata dominical de periódico El Colombiano, el Julio 16 de 1995, p. 13-15]. [Obra que fue dedicada a Rosaura Moreno, esposa del compositor]

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Mazurkas

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

ROSITA

Mazurka, dedicada a Rosaura Moreno

Daniel Salazar Velásquez (1845-1913)

Piano

8^{va}-----

f *sed.* *

p

4 4

8^{va}----- 8^{va}-----

f *sed.* * *f* *sed.*

p

(8^{va})----- 8^{va}----- 8^{va}-----

* *p* *p*

8 8

8^{va}----- 8^{va}-----

13 13

Musical score for piano, measures 19-32. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Measure 24 includes a rapid sixteenth-note passage in the right hand. Measure 29 features a complex sixteenth-note figure in the right hand. Measure 32 concludes with a triplet in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Compás 32, do y mi originalmente

37 *3* *8^{va}* *p*

37 *8^{va}* *8^{va}*

42 *p* *f*

48 *md* *mg*

53

The image shows a piano score for measures 37 to 53. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Measure 37 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 38 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 39 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 40 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 41 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 42 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 43 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 44 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 45 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 46 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 47 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 48 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 49 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 50 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 51 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 52 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 53 has a triplet of eighth notes in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *md* (mezzo-dolce), and *mg* (mezzo-gioioso). There are also performance instructions like *8^{va}* (ottava) and *v* (crescendo).

57

md

57

mg

Detailed description: This system contains measures 57 to 60. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and rests, marked with a dynamic of *md*. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a moving bass line, marked with a dynamic of *mg*.

61

1.

2. *gr*

f

Detailed description: This system contains measures 61 to 64. Measures 61-62 show a melodic line with a crescendo hairpin. Measure 63 is the first ending, marked *f*. Measure 64 is the second ending, marked *gr* (grace notes), indicated by a dashed line. The left hand has block chords in measures 61-62 and a melodic line in measure 64.

65

mo.....ren.....do

Detailed description: This system contains measures 65 to 67. The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin, with the lyrics "mo.....ren.....do" written above it. The left hand has block chords in measures 65-67.

68

pp

ppp

md

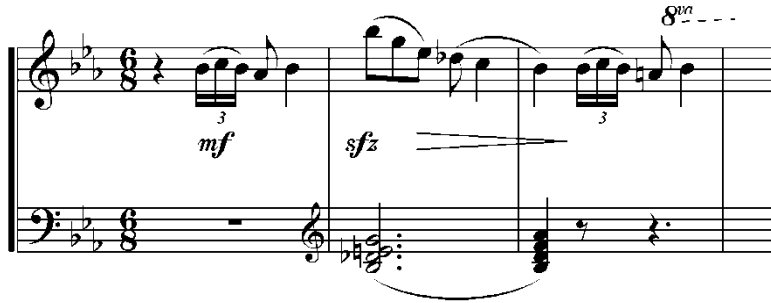
f

f

Detailed description: This system contains measures 68 to 71. Measure 68 has a melodic line marked *pp*. Measure 69 has a melodic line marked *ppp*. Measure 70 has a melodic line marked *md*. Measure 71 has a melodic line marked *f*. The left hand has block chords in measures 68-71.

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)

[*La Luna de Miel.*]



La Luna de Miel, A Una Amiga en su Matrimonio: Danza / Gonzalo Vidal Pacheco. En : *La Lira antioqueña*.-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [5 h], 23 x 29 cm.

[Dedicada a una amiga del compositor en su matrimonio, sin que se aclare el nombre] ; [Publicada en los números tres y cuatro (publicados en un mismo volumen) del periódico musical *La Lira Antioqueña*]. [Archivo digital de la Línea en Investigación en Musicología Histórica de la universidad EAFIT.].

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Danzas

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

LA LUNA DE MIEL

DANZA PARA PIANO

A una amiga en su matrimonio

Gonzalo Vidal Paheco (1863-1936)

Piano

8^{va}

3 *mf* *sfz* 3 *sfz*

5 3 3 3

9 *Senza rall* 3 *mf Con gracia* > >

15 *p* >

Comp. 8, re y mi sin alteraciones en el original

20

20

Pia. *

Pia. *

Pia. *

Pia. *

25

25

Pia. *

Pia. *

Pia. *

p

31

31

8^{va} ----

Pia. f

<

37

37

* *Pia.*

Escobar, Juan de Dios (1840-1883)

[Los Ecos del Alma.]



Los Ecos del Alma : Pasillo / Juan de Dios Escobar. En : *La Lira antioqueña*.-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [4 h], 23 x 29 cm.

[Información en portada] : “Dedicado al bello sexo colombiano”. [Publicado en el quinto número del periódico musical *La Lira Antioqueña*]. [En el mismo número del periódico aparece un poema escrito bajo el seudónimo de Mustio con fecha: Medellín, Junio 14 de 1886]. [Archivo digital de la línea en musicología histórica de la universidad EAFIT.]. [Director de banda y Compositor Antioqueño muerto en Ciudad de Panamá].

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Pasillos

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

LOS ECOS DEL ALMA

PASILLO

Juan de Dios Escobar (1840-1883)

Piano

md
mg
pp

7

ff

13

1. 2.

f > pp

19

f > pp f > pp f pp

8^{va}-----

Musical score for piano, measures 25-31. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings and articulation instructions.

Measures 25-30: Treble clef. Measure 25: f . Measure 26: pp . Measure 27: f . Measure 28: pp . Measure 29: f . Measure 30: pp . Bass clef: Measure 25: f . Measure 26: pp . Measure 27: f . Measure 28: pp . Measure 29: f . Measure 30: pp . Above the staff: (8^{va}) above measures 25-26, 8^{va} above measures 27-28, and 8^{va} above measures 29-30.

Measures 31-32: Treble clef. Measure 31: f . Measure 32: pp . Bass clef: Measure 31: f . Measure 32: pp . Above the staff: (8^{va}) above measure 31, and 8^{va} above measure 32. A first ending bracket labeled "1." spans measures 31-32, and a second ending bracket labeled "2." spans measures 31-32.

Salazar Velásquez, Daniel (1845-1913)

[Una Lágrima!, En la tumba de Juan de Dios Escobar.]



Una lágrima !, En la tumba de Juan de Dios Escobar : pasillo / Daniel Salazar Velásquez.
En: *La Lira Antioqueña*.-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa] , Piano . [4 h], 23 x 29 cm.

[Información en portada] : “Dedicada al bello sexo colombiano” , “La suscripción por trimestres vale un peso. Agentes: Daniel Salazar y Manuel Molina”. [Obra compuesta en homenaje al músico colombiano Juan de Dios escobar, fallecido en 1886 en Ciudad de Panamá] ; [Publicada en el sexto tomo del periódico musical *La Lira Antioqueña*]. ; [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Pasillo.

Compositores Colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

UNA LAGRIMA

En la tumba de Juan de Dios Escobar

Pasillo

Daniel Salazar Velásquez (1845-1913)

Piano

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and then returns to piano (*p*). The second system (measures 6-11) starts with forte (*f*), then piano (*p*), and ends with forte (*f*). The third system (measures 12-18) begins with piano (*p*), followed by piano-piano (*pp*), and includes an *8va* (octave) marking above the treble staff. The fourth system (measures 19-24) starts with forte (*f*), then piano (*p*), and ends with forte (*f*) and piano (*p*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Comp. 4, fa sin sostenido en el original ambas veces.

Comp. 6, mi sin becuadro en el original

Comp. 9, mi en el original ambas veces

(8^{va})

25

f

ral.....len.....tan.....do.

morendo

(8^{va})

31

pp

1.

2.

(8^{va})

36

8^{va}

f

Comp. 25, sextas paralelas originales en lugar de octavas y no observancia de la escala menor melódica.

Comp. 31 y 32, re bemol en el bajo original

Comp. 33 y 37 sin sostenido el fa más grave del original

Viteri Paz, José (1835-1913)

[*El Hijo Ausente.*]



El Hijo Ausente: Pasillo / José Viteri. En : *La Lira antioqueña*.-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [3 h], 23 x 29 cm.

[Publicada en el noveno tomo del periódico musical *La Lira Antioqueña*] ; [Con una pequeña ilustración en la portada de la cual no se indica el autor] ; [Uno de los poemas publicados en el mismo número de la revista escrito por Luis M. Hernández tiene fecha al pie: Agosto de 1886.]. [Archivo digital de la línea en musicología histórica de la universidad EAFIT.].

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Pasillos

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

EL HIJO AUSENTE

PASILLO PARA PIANO

José Viteri Paz (1835-1913)

Piano

6

12

18

Red. * *Red.*

f

*

25

ff f

25

Rec.

Detailed description: This system contains six measures of music. The upper staff (treble clef) features chords and melodic fragments, with dynamics *ff* and *f*. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A 'Rec.' marking is present at the end of the system.

31

p

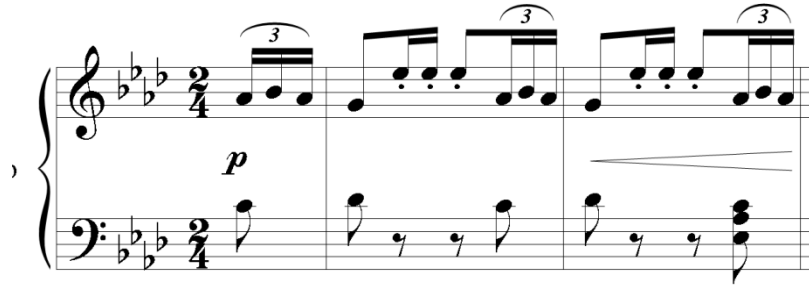
31

*

Detailed description: This system contains four measures of music. The upper staff (treble clef) has chords and a melodic line, with a *p* dynamic. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A '*' marking is located below the first measure of the lower staff.

Salazar Velásquez, Daniel (1845-1913)

[*La Lira Antioqueña, polka.*]



La Lira Antioqueña: polka / Daniel Salazar Velásquez. En: *Cuaderno de Composiciones*

[Música manuscrita] , Piano . [4 h], 23 x 29 cm.

[Con dedicatoria] : dedicada a mi amigo, el señor Juan José Molina A. [Esta obra al parecer fue publicada en el periódico musical homónimo, aunque no se ha podido recuperar el número en cual circuló]. [Obra recuperada de una copia del cuaderno de composiciones de Daniel Salazar Velásquez facilitada por Gustavo Yépes Londoño.

La Lira Antioqueña

Música Impresa en Medellín S. XIX

Polkas.

Compositores Colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Dedicada a mi amigo el Señor Juan José Molina A.

LA LIRA ANTIOQUEÑA

Polka

Daniel Salzar Velásquez (1845-1913)

Piano

5

8^{va}

9

13

p

f

f

17

Musical score for measures 17-20. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 17 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 18 has a first ending bracket above the right hand. Measure 19 continues the melodic line. Measure 20 has a second ending bracket above the right hand and a forte (*f*) dynamic marking.

21

Musical score for measures 21-24. Measure 21 has a first ending bracket above the right hand. Measure 22 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 23 has a first ending bracket above the right hand. Measure 24 has a forte (*f*) dynamic marking and a repeat sign.

25

Musical score for measures 25-28. Measure 25 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 26 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 27 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 28 has a crescendo (*cresc.*) marking.

29

Musical score for measures 29-32. Measure 29 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 30 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 31 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 32 has a first ending bracket above the right hand and a *D.C. a la segunda* marking.

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)

[La Miscelánea, Polka.]



La Miscelánea: Polka / Gonzalo Vidal Pacheco. En : *La Miscelánea*.-- Medellín : Manuel Molina , 1886 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [2 h], 22.5 x 15 cm.

[Publicada la revista La Miscelánea, Sem. I, No 3, Medellín, abril 1 de 1886. p. 124-125] ;
[Obra dedicada a los suscriptores de la revista.]. [Archivo Biblioteca Pública Piloto.].

Música Impresa en Medellín S. XIX

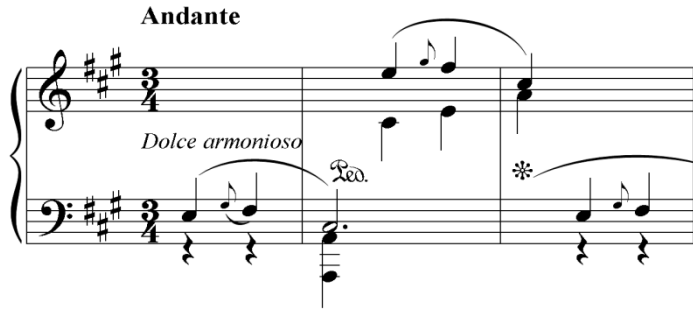
Polkas.

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)

[Rapelle-toi, impromptu para piano.]



Rapelle-toi: Impromptu para piano / Gonzalo Vidal Pacheco. En : *La Miscelánea*.--
Medellín : Manuel Molina , 1888 (imp. Musical de La Republicana).

[Música impresa], Piano . [3 h], 22.5 cm.

[Publicado como una separata en: *La Miscelánea*, Órgano del Liceo Antioqueño, Año III, No 1, Medellín, Marzo de 1888] ; [Con nota al pie en la portada] : “Impresa por Manuel Molina V.-Tipógrafo Musical” , [Con nota del compositor como pie de página en el primer folio] : “ Nota: En la primera parte empléese el pedal como se indica desde los primeros compases y márquese bien el canto del bajo. En la segunda, hay ciertas notas tenidas, cuyo efecto se pierde si no se recurre á este elemento de sonoridad. El ejecutante sabrá cuales son esos pasajes”. [Obra dedicada a los suscriptores de la revista.]. [Archivo Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales, FAES-EAFIT.].

Música Impresa en Medellín S. XIX

Impromptu

Compositores colombianos S. XIX

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

RAPELLE - TOI

Impromptu para Piano

Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)

Andante

Piano

Dolce armonioso

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. Simile

5

11

Nota [original]: En la primera parte empléese *el pedal* como se indica desde los primeros compases y márquese bien el canto del *bajo*. En la segunda, hay ciertas *notas tenidas*, cuyo efecto se pierde si no se recurre á este elemento de sonoridad. El ejecutante sabrá cuales son esos pasajes.

RAPELLE - TOI

The musical score is written for piano in a single system with four systems of music. It features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo and dynamics markings are as follows:

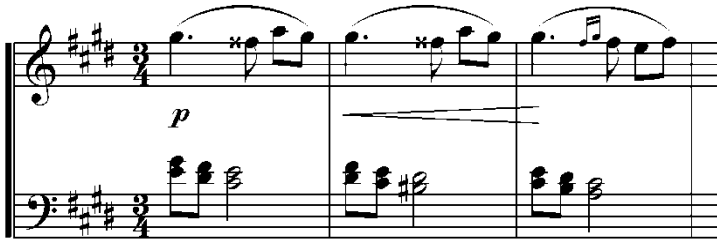
- Measure 17: *accelerando*
- Measure 18: *Marcato*
- Measure 19: *Espressivo*
- Measure 26: *ff.*
- Measure 27: *ff.*
- Measure 28: *ff.*
- Measure 29: *ff.*
- Measure 30: *ff.*
- Measure 31: *ff.*
- Measure 32: *ff.*
- Measure 33: *D.C.*

Additional markings include *Rallentando é diminuendo* starting at measure 26, and a double asterisk (*) above the bass line in measures 27, 31, and 32. The score ends with a repeat sign and a double bar line.

Comp. 30, mi en el original.

Comp. 31, do en el original

Comp. 32, re y mi en el original.

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)[*Valse Expresivo.*]

Valse Expresivo / Gonzalo Vidal Pacheco. En : *El Repertorio, Serie I, Número 4, p.126-*
Medellín : Luis De Greiff y Horacio M. Rodriguez, 1896.

[Música impresa], Piano . [3h], 23. 5 cm.

[Con apuntes al pie de página] : “ Se recomienda para la interpretación de esta pieza el acertado empleo de los pedales y el **tempo rubato**.”. [Publicado a continuación de un artículo de seis páginas sobre el compositor en el número 4 de la serie I, en septiembre de 1896]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XIX

Música de Salón

Piezas para Piano.

Compositores colombianos S. XIX.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Valses

VALE EXPRESIVO

Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)

Moderato

Piano

p

Cres.....cen.....do

animando

f

rit.

Calmato

p

Fine

Vivo

Tempo I

> Lento pp

ff

sfz

Dol.

Comp. 25, fa en el original

26

26

rit.

3

ten. *f*

ten. *pp*

32

32

sfz

p

pp

37

A Tempo

37

p

Cantabile

46

46

f

rit.

pp

D.C.

8^{va}

Comp. 27, fa en el original

Comp. 29, re sostenido y do natural en el original, (¿tipos desplazados?)

Comp. 38, la en el original

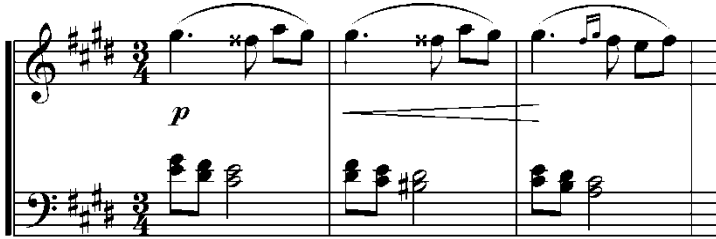
Comp. 42, re natural en el original.

Comp. 43, re bemo en el original..

Comp. 44, re bemo en el original

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)

[Romanza Crepuscular.]



Romanza Crepuscular / Gonzalo Vidal Pacheco. En : El Montañés, Año I, Número 7, p.296-299-- Medellín : Gabriel Latorre, Mariano Ospina Vásquez y Francisco Gómez.

[Música impresa], Piano y voz . [4h], 23. 5 cm.

[Ilustrado por Francisco Antonio Cano]. [Texto de Gabriel Latorre quien también era director de la revista]. [Texto completo después de la partitura]. [La partitura fue impresa empleando la técnica del fotograbado]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín]

Música Impresa en Medellín S. XIX

Música de Salón

Canciones

Compositores colombianos S. XIX.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

ROMANZA

Gonzalo Vidal
Letra de G. Latorre

Andante

Piano

ppp

5

rit.

Pno.

cresc.

sfz

rit.

pp

9

dolce

Ya cae - la tar - de, y a - sí cual
Yael sol se mue - re, nú - bla - se el

Pno.

5.

5.

5.

5.

5.

Comp. 11, ca-e en corcheas, en el original

14

vi - bra Dor - mi - da cuer - da si o - tra vi - bró,
 cie - lo, Té - tri - cas a - ves sa - lien - do van:

Pno.

19 *p* *cresc. e string.* *f* *rit.*

Hie - ren en mi al - ma la tris - te fi - bra Las cam - pa -
 Ba - te sus a - las el des - con - sue - lo Den - tro de

Pno.

24 *pp*

na - das de la o - ra - ción. Sur - ge el re - cuer - do la - ten - te
 mi al - ma Doles no - che yá. Nun - ca ni á ti ni á la suer - te

Pno.

pp *trem.* *p*

29 *cresc.* *f*

Que vi-vedentro de mí, Y oigo en la bri - sa do - lien - te
Me hi-zo el do-lor mal - de - cir: Aun sin tu amor, sé que - rer - te:

Pno.

33 *dolce* *p* *cresc.*

Vo - ces que me hablan de ti. ¡Di - cho - so tiempo pa - sa - do, Ben -
Soy con a - mar - te fe - liz. Con hon - da y dul - ce tris - tu - ra E -

Pno.

37 *cresc.* *f*

di - ta sea tu i - lu - sión! ¡Mi en - sue - ño de e - na - mo - ra - do
vo - co el tiem - po que hu - yó: No da < el re - cuer - do a - mar - gu - ra

Pno.

41

Cuán pres - to se di - si - pó!
Ni guar - da el pe - cho ren - cor.

Pno. *Sotto voce*

Violino

dolce

45

pp

Cuán pres - to
Ni guar - da

Pno. *pp*

49

pp

se di - si - pó!
el pe - cho ren - cór.

Pno. *col canto*

p m. d.

m. i.

dim.

m. d.

m. i.

rall.

pp pp

Red.

*

Vidal, Francisco J. (1834-1886)

[*Pasodoble.*]



Pasodoble / Francisco J. Vidal. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, Número 1, Medellín : Manuel Molina, 1901 (Imprenta Musical)

[Música impresa], Piano . [4h], 30 cm.

[Con digitaciones en el impreso original], [Compuesto originalmente para banda, la versión para piano probablemente sea de Gonzalo Vidal]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XX

Música de Salón

Piezas para Piano

Compositores colombianos S. XIX.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Pasodobles.

PASODOBLE

Francisco J. Vidal (1834 -1886)

Allegro Marziale

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro Marziale'. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions: 'Cres.....cen.....do.....' and 'ff'. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, and 20 indicated. The first system starts with a *p* marking and a *f* marking. The second system starts with a *p* marking and a *f* marking. The third system starts with a *p* marking. The fourth system starts with a *ff* marking.

Comp. 8, sostenido en el fa y no en el sol originalmente.

25

25

pp

pp

29

Cres.....cen.....do.....

f *p*

34

p

41

47

47

1 2 3 4

*p*₅ 3 1 2

53 ³

53 ₁

f

59 ²

59

sfz *sfz* *sfz* *sfzp*

3
5

65

65

Cresc.....cen.....do.....

2 3 2 2 1 2 1 1 2 2
4 5 4 4 3 4 3 4 3 4

70

70

ff *dim.*

1 2 1 2 3 1
3 4 3 4 5 2

76

76

pp

4 3 2 4 3 4 3 1 3 2 2 1 4 3 2 3 5

Comp. 58, sostenido en el fa y no en el sol originalmente

83

f *ff*

4 3 2 3

89

4 5 3 2 1 4 3 1 2 1 5 4 5 4

2 1

95

1 2 3 2

101

3 2 7

D.C. al Fine

Arriola de Bezoita, Jesús (1873-1931)

[Capricho.]

Allegretto ♩ = 104

Capricho / Jesús Arriola de Bezoita. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, Número 3 y 4, --
Medellín : Gonzalo Vidal, 1901 (Imprenta Musical).

[Música impresa], Piano . [4h], 30 cm.

[Con dedicatoria] : “A Manuel Molina”, [Con digitaciones en el impreso original].
[Compositor español radicado en la ciudad de Medellín]. [Archivo Sala de Patrimonio
Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT,
Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XX

Música de Salón

Piezas para piano

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Caprichos

CAPRICHIO

Score

A Carlos Molina

Allegretto $\text{♩} = 104$

Jesús Arriola

Musical score for **CAPRICHIO** by Carlos Molina, arranged by Jesús Arriola. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of four systems of music.

System 1 (Measures 1-3): Marked *p* and *Allegretto* with a tempo of 104. The right hand features a melodic line with fingerings 5, 2, 3, 1, 1, 4, 5, 5. The left hand provides harmonic support with fingerings 1, 2, 1, 2, 5, 3, 1, 2, 4.

System 2 (Measures 4-7): Marked *a tempo* and *rit.*. The right hand has fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The left hand continues with fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1.

System 3 (Measures 8-12): Marked *f* and *Calmato e dim.*. The right hand has fingerings 5, 3, 4. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 3, 1, 4, 3, 2, 5.

System 4 (Measures 13-16): Marked *mosso*. The right hand has fingerings 2, 4, 3, 2, 1, 1, 2, 2, 4, 4, 4, 3, 3. The left hand has fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 4, 3, 5, 4, 5.

16 *Legato*
p
 2 5 4 3 2 4 2 1 3 5 2 4 3 5 4 3 2 1 2 4 1 2 5 4 5 1 2 4 4

16 5 4 2 1 2 1 2 1 5 4 2 1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 2 3 1 4 5 3 2 1 2 3 4 5 1 2

22 5 4 3 4 3 1 2 2 5 4 3 2 4 4 4 3 5 4 3 2 1 1 1 4 3 1 1

22 3 5 4 3 5 3 2 1 2 1 2 1 5 4 2 1 1 2

27

27

32 *p*
Cres.....cen.....
 5 4 2 1 2 4 3 1

32

4

Comp. 24, sol, si y re en el bajo original

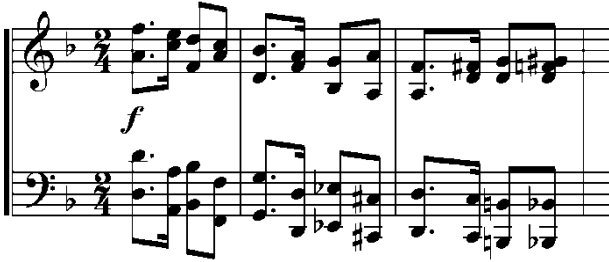
38 *Ten.* *do.....* *f* *p* *ad lib.* *rit.* *pp* *D.C.* *8^{va}*

44 *Final* *p* *f*

48 *Dol.*

52 *f* *p* *f* *p* *f* *ff*

Comp. 53, si bemol en el original

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)*[Dolores.]*

Dolores / Gonzalo Vidal Pacheco. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, Números 3 y 4--
Medellín : Gonzalo Vidal, 1901 (Imprenta Musical)

[Música impresa], Piano . [4h], 30 cm.

[Con digitaciones en el impreso original]. [Danza para piano]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín]

Música Impresa en Medellín S. XX

Piezas para Piano

Música de Salón.

Compositores colombianos.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Danzas

DOLORES

Danza para piano

Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)

Introducción

f *Cresc.....* *ff*

p *Ped.*

p

f *ff* *pp* *delicato*

Comp. 22, la en el original

24 *Dolente* *f* *p* *f* *p* *Express.*

31 *p* *pp* *dolce* *Cre.....*

38 *scen.....do.....* *dim.*

44 *pp* *pp*

Comp. 28, fa# en el original

Comp. 36, fa# en el original

Com 37, si becuadro en el original.

Comp. 38, fa # en el original

Comp 47, re en el original.

51

Cre.....scen.....do..... *f*

57

Cresc. *ff* *Fine*

D.C. a la introducción

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)

[*Melodía Fúnebre, en la memoria del general Próspero Pinzón.*]

Lento

Melodía Fúnebre / Gonzalo Vidal Pacheco. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, Números 3 y 4.-- Medellín : Gonzalo Vidal, 1901 (Imprenta Musical)

[Música impresa], Piano . [3h], 30 cm.

[Con dedicatoria] : A la memoria del general Próspero Pinzón [General liberal quien comandó las fuerzas del Ejército del Norte, que fue clave en la victoria sobre los liberales en la batalla de Palonegro durante la guerra de los mil días, fallecido en Enero de 1901] [Con digitaciones en el impreso original] , [la obra hace parte del tercer oficio de difuntos del compositor, una versión para banda, transcrita por Rafael D´Aleman hizo parte de una retreta fúnebre]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XX

Piezas para Piano

Música de Salón

Compositores colombianos.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Marchas

MELODÍA FÚNEBRE

A la memoria del general Próspero Pinzón

Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)

Adagio

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes, starting with a dynamic marking of *f* (forte). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some eighth notes. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

Dolente

The second system begins at measure 5. The upper staff features a melody with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *p* (piano) and ending with another *p*. The lower staff has a dense accompaniment of chords. A *cresc* (crescendo) marking is placed above the lower staff in the third measure of this system.

The third system begins at measure 9. The upper staff continues the melody with slurs and accents. The lower staff consists of a steady accompaniment of chords. A *cresc* marking is present above the lower staff in the second measure of this system.

The fourth system begins at measure 13. The upper staff has a more active melody with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f* and ending with a *p* marking. The lower staff continues with a chordal accompaniment.

The fifth system begins at measure 17. The upper staff features a melody with slurs and accents. The lower staff has a chordal accompaniment with some eighth-note patterns. The system concludes with a final chord in the lower staff.

21

f *cresc* *ff*

25

p *Fine*

30

Dolce

34

p *f*

D.C. al Fine

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of piano music, measures 21 through 34. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 21-24) features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords. Dynamics include *f*, *cresc*, and *ff*. The second system (measures 25-29) shows a melodic line with a repeat sign and a *Fine* marking. Dynamics include *p*. The third system (measures 30-33) is marked *Dolce* and features extensive triplet patterns in both hands. The fourth system (measures 34-37) includes dynamics *p* and *f*, with triplet patterns and a *D.C. al Fine* instruction at the end.

POUSSE CAFE

Pasillo improvisado en un piquete

Pedro Morales Pino (1863-1926) y Gonzalo Vidal (1863-1946)

Vivo 



p

Crescendo

p

Fine

mf

Musical score for measures 26-31. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The upper staff contains a melodic line with fingerings (1, 4, 2, 4, 1, 2) and a crescendo hairpin. The lower staff contains a bass line with chords and dynamics *f* and *ff*. The measure numbers 26 and 27 are indicated at the start of each staff.

Musical score for measures 32-35. The score is in bass clef with a key signature of one flat. The upper staff contains a melodic line with fingerings (1, 5, 1, 3) and the instruction *brillante*. The lower staff contains a bass line with chords. The score concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a double bar line. The instruction *D.C. al Fine* is written below the second ending. The measure numbers 32 and 33 are indicated at the start of each staff.

Salazar Velásquez, Daniel (1845-1913)

[*Noche de luna, pensamiento melódico.*]

Andantino

sfz *express.*

Ped. * Ped. * Ped. *

Noche de luna, pensamiento melódico / Daniel Salazar. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, No6, 7 y 8, p.20 y 21-- Medellín : Gonzalo Vidal, 1901 (Imprenta Musical)

[Música impresa], Piano . [2h], 30 cm.

[Se trata de la única obra de la revista musical que no sugiere digitaciones en el impreso original]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XX.

Música de Salón.

Piezas para Piano.

Compositores colombianos.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910.

NOCHE DE LUNA

Pensamiento Melódico

Daniel Salazar Velásquez (1845-1913)

Andantino

Piano

sfz *express.* *f mosso*

Calmato *p* *dim.* *sfz*

f *p* *f rall.*

f

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

6 Reo. * Reo. * Reo. *

11 Reo. * 8^{vb} Reo. *

18 Reo. *

Comp. 21 , sin bemol el si en original

22 *rit.* *pp* *p* *mosso*

28 *a tempo* *f* *f* *rall.*

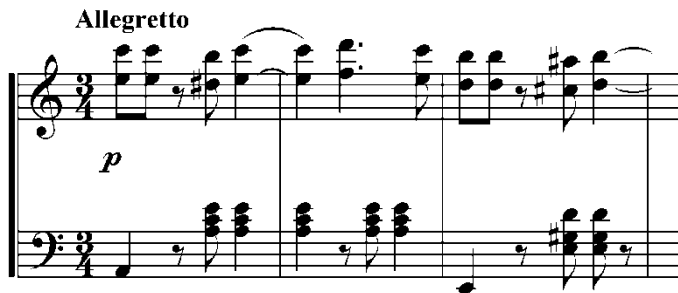
32 1. 2. *sfz* *f* *f*

37 *f* *p rit.* *pp* *pp* *D.S. al Fine*

Comp. 38, sin bemol en el original

Vidal, Francisco J. (1834-1886)

[*Pasillo.*]



Pasillo / Francisco J. Vidal. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, Número 10, p.23--
Medellín : Gonzalo Vidal, 1901 (Imprenta Musical)

[Música impresa], Piano . [1h], 30 cm.

[Con digitaciones en el impreso original]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XX

Música de Salón

Piezas para Piano.

Compositores colombianos.

Pasillos

PASILLO

Francisco J. Vidal.

Allegretto

p

f

p

pp

8^{va}-----

Comp. 13. segundo sol, becuadro en el original

21 *p* *mf*

27 *f* *dim.*

Comp.22, falta sostenido en el re original.

Arriola, Pepito (1897-?)*[Composición.]*

Composición / Pepito Arriola. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, Número 12-- Medellín : Gonzalo Vidal, 1901 (Imprenta Musical).

[Música impresa], Piano . [1h], 30cm.

[Pequeña pieza en forma ternaria del hijo del compositor español radicado en Medellín Jesús Arriola Benzoita]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XX

Música de Salón

Piezas para Piano.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

COMPOSICIÓN

Pepito Arriola

First system of musical notation (measures 1-5). Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf*. Fingerings: 2, 3, 3, 4, 3, 2.

Second system of musical notation (measures 6-11). Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf*, *f*. Fingerings: 3, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4. Marking: *Fine*.

Third system of musical notation (measures 12-15). Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *p*, *sf*. Marking: *D.C. al Fine*. Fingerings: 3, 4, 3, 4.

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)

[Mazurka.]

§
 p una corda diminuendo
 Red. *

Mazurka / Gonzalo Vidal Pacheco. En : Revista Musical, Año I, Vol. I, S.N-- Medellín : Gonzalo Vidal, 1901 (Imprenta Musical)

[Música impresa], Piano . [3h], 30 cm.

[Con apuntes sobre la interpretación en la segunda página de la obra] : Para repetir ó finalizar la Mazurka vuélvase á la parte anterior en sí menor. La coda en la página siguiente. [Con digitaciones en el impreso original]. [Archivo Sala de Patrimonio Documental Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín].

Música Impresa en Medellín S. XX

Música de Salón

Piezas para Piano.

Compositores colombianos.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Mazukas

MAZURKA

Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)

Piano

3 2 5 3 2 4 2 1 4 2 1 4 3 2

2 4 2 4 1 5 2 5

p una corda *diminuendo* *pp* *PPP*

5 3 2 5-3 3 3 1 2 4 5

p *>* *f* *sf* *p*

12 4 3 5 1 2 4 2 5-3 2 2 5-3

pp *rit.* *a tempo sf* *Crescendo*

17 1 2 3 2 3 2 4 5 3 1

Sempre Cresc..... *f Apassionato* *sf*

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

Comp. 2, la natural en el original.

Comp. 17, re sin becuadro en el original

45 1 3 2-1 *f* *Cres...cen...do* *f* *Ped.* *

50 *Ped.* * *ff* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *1-1*

55 3 2 5-3 3 2 4 2 1 4 2 4 3 2 *sf* *p una corda* *diminuendo* *pp* *ppv* *Ped.* *

61 3 2 5-3 3 1 4 2 5 4 3 1 2 *p* *f* *sf* *p* *pp* *rit.* 5 1 2 *Ped.* *

Comp. 51, falta el sostenido en el original.

Comp. 57, sin sostenido en el original.

69 *a tempo sf* *Crescendo* *Sempre Cresc.....*

74 *f Apassionato* *diminuendo.....*

80 *p* *pp* *pp* *8^{va} bassa pp*

69 *Leo.* * *Leo.* * *Leo.* * *Leo.* * *Leo.* *

74 *

80

Compás 72, re sin becuadro en el original

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)**[Lo Soñado.]**

Lo Soñado / Gonzalo Vidal Pacheco. En : *Lectura y Arte*, Año I, Número 2, Julio de 1903. pp. 30-31-- Medellín : Antonio J. Cano, Enrique Vidal, Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía, (Tipografía Arango),

[Música impresa], Piano . [2h], 27cm.

[Ilustrado por Marco Tobón Mejía]. [Con dedicatoria]: Pasillo para *Lectura y Arte*. [Archivo Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales FAES-EAFIT, Medellín]

Música Impresa en Medellín S. XX

Música de Salón

Piezas para Piano

Compositores colombianos.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Pasillos

LO SOÑADO

Pasillo para Lectura y Arte

Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)

Allegretto

Piano

Sotto voce

Cresc.

f

1. 2.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegretto' and 'Sotto voce'. The second system (measures 5-8) is marked 'Cresc.'. The third system (measures 9-13) is marked 'f'. The fourth system (measures 14-17) includes first and second endings, with the second ending marked 'p'. The piece concludes with a final cadence.

20 *mf*

Musical score for measures 20-25. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

26 *sf*

Musical score for measures 26-32. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active accompaniment with some chords and rests.

33 *m.i*
m.d *Cantando*

Musical score for measures 33-38. Measure 33 includes a repeat sign. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with a double bar line and a repeat sign.

39 *f*
Crescendo

Musical score for measures 39-44. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with a double bar line and a repeat sign.

45 *brillante*
sf

Musical score for measures 45-50. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with a double bar line and a repeat sign.

Vidal Pacheco, Gonzalo (1863-1946)

[María, Número 9, Preludio del Tercer Acto.]

Andante mosso

María, Número 9, Preludio del Tercer Acto / Gonzalo Vidal Pacheco. En : *Lectura y Arte*, Año I, Número 4 y 5, Noviembre de 1903., pp. 70-71-- Medellín : Antonio J. Cano, Enrique Vidal, Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía, Tipografía Arango,

[Música impresa], Piano . [2h], 27 cm.

[Ilustrada por Marco Tobón Mejía]. [Guía del director del Preludio al tercer acto de la Zarzuela María, con texto de Emilio Jaramillo sobre la novela de Jorge Isaacs]. [En la partitura aparecen indicados otros instrumentos: violines, clarinetes, flautas y cornos]. [Archivo Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales FAES-EAFIT, Medellín]

Música Impresa en Medellín S. XX

Piezas para Piano

Compositores colombianos.

Música en publicaciones periódicas 1886-1910

Zarzuelas

MARÍA : ZARZUELA EN TRES ACTOS

No9 Preludio del tercer acto

Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946)

Andante mosso

Piano

sfz *p* *f* *p*

Violino

Clar.

Cresc. *Con espressione*

Andante mosso

Fl. *Cl.*

rit..... *Senza pedal* *p*

5 5

8 8

14 14

20

Crescendo. *sfz* *diminuendo.*

20

Fl. *

27

p *Cresc. e animando.*

27

31

f *Fl.* *brillante*

31

35

sfz *Clar.*

35

Detailed description of the musical score: The score is for piano and orchestra. It consists of four systems of music. The first system (measures 20-26) shows piano accompaniment with a *Crescendo* leading to *sfz* and then *diminuendo*. The second system (measures 27-30) features piano accompaniment with *p* and *Cresc. e animando*. The third system (measures 31-34) includes a flute part (*Fl.*) with *f* and *brillante* markings, and piano accompaniment. The fourth system (measures 35-38) features piano accompaniment with *sfz* and a clarinet part (*Clar.*) with a long note.

39

Violine
Fl.
rit.....

44

Espressivo

p

sfz *Cor.*

p
sfz *Cor.*

52

diminuendo

pp

rit.....

f

ten.

diminuendo
pp
rit.....
f
ten.

60

Andante mosso

p

Dolente

Andante mosso
p
Dolente

63

sfz

63

69

Cresc.....

69

72

f Cresc.....

72

75

p

75

78

Crescendo.....

78

81

f Cresc.....

81

84

ff

84

87

87

Compases 84, 86 y 88, notas que faltaban en la versión original

5. CONCLUSIONES

1. Como resultado de cambios económicos, sociales y culturales, que en algunos casos se originaron con anterioridad al período de estudio, como el aumento de la cobertura educativa y la valoración social que la educación adquirió con él, surgió en Medellín un grupo alfabeto con intereses intelectuales y aspiraciones culturales que, entre 1886 y 1903, tomó parte en procesos que hicieron posible la circulación de partituras en algunas de las publicaciones periódicas de la ciudad. Cambios como la tendencia hacia la enseñanza institucionalizada de la música para la adquisición del alfabetismo musical, la actividad de las tertulias, la introducción de nuevos repertorios por compañías líricas y artistas de paso por la Medellín de entonces y la asimilación de modelos europeos de socialización en torno a la música, como el teatro, la retreta, el baile y el salón, estimularon que ella fuera parte importante de los contenidos de periódicos y revistas que circularon en la ciudad, por medio de partituras, artículos, crónicas, críticas y anuncios, lo cual terminó generando una estrecha relación entre el campo de la creación literaria, ya consolidado, y la difusión de la música en la ciudad, que se cristalizó mediante las publicaciones periódicas.

2. La práctica musical, en un entorno que empezaba a pensarse como “urbano”, fue parte importante de espacios de socialización desde el ámbito de lo público, como los teatros, los templos y, especialmente, las retretas, y también desde el ámbito de lo privado, como en los bailes y el salón, en los que el repertorio para piano adquirió una considerable importancia. La música fue valorada en dichos entornos como una actividad estrechamente relacionada con los imaginarios de civilización y progreso, que fueron asumidos por sectores de la sociedad que participaron activamente en la publicación de periódicos y revistas, aunque ello no impidió que otros aspectos, como las cuestiones de género y clase o la considerable influencia de la iglesia, tuvieran impacto en la práctica musical de Medellín, tanto en la interpretación y la composición como en la enseñanza.

3. Todos los compositores locales que publicaron obras en las revistas y periódicos de la ciudad entre 1886 y 1903 fueron de sexo masculino e hicieron parte de un grupo cerrado,

que compartía como característica común el alfabetismo musical y sus aspiraciones culturales e intelectuales. Por lo general, su formación musical obedecía a una tradición familiar, complementada con estudios particulares y un alto grado de trabajo autodidacta; sin embargo, no puede hablarse de un estilo uniforme, aunque sí puede y debe hacerse referencia a influencias foráneas, entre las que se destacan especialmente las de las zarzuelas, óperas italianas y, en menor medida, francesas, con las cuales entraron en contacto en diversos espacios, desde los conciertos en los teatros hasta los repertorios de las retretas; un caso particular, por el grado de estilización que alcanza en algunas de sus composiciones y su activa participación dentro de dichos grupos, fue el de Gonzalo Vidal Pacheco.

4. Aunque se sabe que la música era importante en diversos espacios en la ciudad, la totalidad del repertorio publicado corresponde a la música de salón, es decir, a pequeñas formas para piano o piano y voz, que suelen estar estrechamente asociadas al repertorio para el baile; en el caso de Medellín, se destaca la presencia del pasillo, aire que no sólo era popular en los salones, puesto que su presencia también es constatable en las retretas y teatros. Además, la estrecha relación entre la música y el campo literario incitó a los compositores a emplear con frecuencia títulos “descriptivos”, que buscaban ayudar a los intérpretes- ejecutantes en su labor, con lo cual puede hablarse también de una “música característica”; por otro lado, y con excepción de algunas obras de Daniel Salazar Velásquez, Gonzalo Vidal Pacheco y Jesús Arriola Benzoita, el nivel de exigencia técnica para el intérprete no es elevado, lo cual se explica en el hecho de que muchas de las obras iban dirigidas a un público femenino, que usualmente no fue formado para ser solista del instrumento. Desde el punto de vista de la edición musical, se realizó de manera incipiente y gracias a iniciativas privadas; se dio especialmente por medio de las imprentas de tipos móviles, asociadas a centros de enseñanza o a imprentas más grandes; una excepción fue la imprenta musical de Gonzalo Vidal Pacheco.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS CONSULTADOS:

SALA DE PATRIMONIO DOCUMENTAL, CENTRO CULTURAL BIBLIOTECA LUIS ECHAVARRÍA VILLEGAS:

Ubicado en la Universidad EAFIT en Medellín, Colombia; los textos que se consultaron hacen parte de las siguientes colecciones: *Fundación Antioqueña de Estudios Sociales (FAES)*, *Pilar Moreno de Ángel*, *Librería El Carnero*, *Benigno A. Gutiérrez*, *Botero y Compañía*, *Luis Miguel de Zulategi* y *Juan Luis Mejía*, que ofrecían una gran diversidad de materiales, especialmente publicaciones periódicas locales y nacionales que circularon desde las primeras décadas del siglo XIX, libros de autores locales publicados durante el período en estudio y manuales de urbanidad.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA:

Ubicada en Medellín, Colombia. Se consultaron materiales que hacen parte de dos colecciones: *Antioquia* y *de periódicos*, que comprenden un considerable número de publicaciones periódicas y obras literarias de autores locales.

BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO:

Se consultaron publicaciones que hacen parte del archivo de la *Sala Antioquia*, dependencia de la Biblioteca Pública Piloto, ubicada en Medellín, Colombia. En esta sala se recupera y se conserva información, en cualquier formato, relacionada con la región antioqueña, no solo de lo que se conoce actualmente como Antioquia, sino de regiones y zonas aledañas que han tenido que ver con su desarrollo como son el Viejo Caldas, norte del Chocó y sur del departamento de Córdoba. También se emplearon algunas imágenes que hace parte de la colección del *Patrimonio de Imágenes*.

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN MUSICOLOGÍA HISTÓRICA UNIVERSIDAD EAFIT:

La línea de investigación en *Musicología histórica* hace parte del grupo de investigación *Estudios musicales* de la Universidad EAFIT, en Medellín, Colombia. La línea tiene como

objetivo estudiar y reflexionar, a partir de la Musicología y la Historia de la música, problemas en torno a la música en el contexto colombiano en relación con Latinoamérica y el mundo. Gracias al rico archivo con que cuenta la línea fue posible acceder a programas de mano, anuncios, información sobre compositores, imágenes y los números de la *Lira Antioqueña* que incluyen las obras divulgadas en dicha publicación que se reúnen en esta investigación. Una parte significativa del archivo de la Línea en Investigación en Musicología Histórica está disponible en: <http://www.bdmusica.eafit.edu.co/>

PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS:

Alpha, Imprenta Oficial y Talleres de La Organización, Medellín, 1906-1915.

Bohemia Alegre, Tipografía Central, Medellín, 1902.

El Cascabel, Tipografía Central, Medellín, 1899-1901 y 1905.

El Cirirí, Imprenta Hermanos Pineda, Medellín, 1897.

El Esfuerzo, Imprenta de Salvador Uribe, Medellín, 1892-1893 y 1894-1896.

El Espectador, Imprenta de El Espectador, Medellín, 1887-1904.

El Lábaro, Imprenta de San Antonio, Medellín, 1903-1907.

El Montañés, Tipografía El Comercio, Medellín, 1897-1899.

El Movimiento, Tipografía el Comercio, Medellín, 1893-1894

El Repertorio, s. n., Medellín, 1896-1897.

El Progreso, Tipografía del Departamento, Medellín, 1892-1893.

El Sendero, Imprenta del Departamento, Medellín, 1895.

El Trabajo, Imprenta de Lino R. Ospina, Medellín, 1884-1903.

La Armonía, s. n., Neiva, 1882.

La Concordia, Imprenta de La Concordia, Medellín, 1898-1899.

La Correspondencia, Imprenta de El Espectador, Medellín, 1893.

La Lira Antioqueña, Imprenta de La Republicana, Medellín, 1886.

La Miscelánea, Imprenta de La Republicana, Medellín, 1886-1890; s. n., Medellín, 1894-1901 y 1903-1914.

La Patria, Imprenta del Departamento, Tipografía El Comercio e Imprenta de la Patria, Medellín, 1900-1910.

La Organización, Imprenta de La Organización, Medellín, 1903-1903.

La Tarde, Imprenta de La Tarde, Medellín, 1887.

La Unión, Imprenta de la Unión, Medellín, 1897.

La Voz de Antioquia, Imprenta de la Unión, Medellín, 1888.

Las Novedades, Imprenta Hermanos Pineda, Medellín, 1893-1899.

Lectura y Arte, s. n., Medellín, 1903.

Revista Musical, Imprenta del Departamento e Imprenta Musical, Medellín, 1900-1901.

FUENTES PRIMARIAS

AGOSTINI, Desirée, *Las mujeres en la música del siglo XIX venezolano*, en: <http://musicologiavenezolana.org/pdf/1107.pdf>, consultado el diez de septiembre de 2010.

ANTOLÍNEZ, Manuel, "Palique", *La Miscelánea*, abril de 1896, año 2, No. 8, p.286

ARRIOLA BENZOITA, Jesús, "Sobre motivos de la «María»", *Lectura y Arte*, noviembre de 1903, Vols. 4 y 5, pp. 82-85.

BETANCOURT, Félix, "Estado de la mujer en el matrimonio", *Alpha*, marzo 1907, año 2, No. 15, p.731.

Biblioteca Virtual de Antioquia, *Escuela de Música de Santa Cecilia: documentos relativos a su fundación en 1888 hasta 1890*, Medellín.

BOTERO, Ricardo, *Libro mayor*, Medellín, 1901-1934.

BOTERO GUERRA, Camilo, "Un concierto y un diletanti", en Molina, Carlos A. (Ed.), *Brochazos*, Medellín, Tipografía Central, 1893, pp. 49-52.

BOTERO GUERRA, Camilo, "Gran baile del Club de La Varita", en: Molina, Carlos A., (Ed.), *Bochazos*, Medellín, Tipografía Central, 1897, p. 71.

BRAÑA, Eduardo, "La enseñanza de la Música", *Revista Musical*, febrero de 1901, Vol. I, año I, Nos. 4 y 5, p 32

CANO, Antonio J., VIDAL, Enrique, CANO, Francisco Antonio y TOBÓN MEJÍA, Marco, "Lectura y Arte", *Lectura y Arte*, julio de 1903, año I, No. 1, p. 1.

CÁRDENAS, Pedro Simón, "Efectos de la música", *La Armonía*, 15 de septiembre, año I, serie I, No. 5, 1882, p. 1.

- CÁRDENAS, Pedro Simón, "A los suscritores (sic)", *La Armonía*, 15 de octubre de 1882, año I, serie I, No. 6, p. 24.
- CARRASQUILLA, Tomás, "Blanca", *El Montañés*, noviembre, año 1, No. 2, 1897, pp. 120-136.
- CARRASQUILLA, Tomás, "El baile blanco", *Obras completas*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1912.
- CARRASQUILLA, Tomás, "El Zarco", *Obras completas*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1912.
- CARREÑO, Manuel Antonio, *Manual de urbanidad y buenas maneras: para uso de la juventud de ambos sexos*, Nueva York, D. Appleton, 1857.
- CASTRO, Alonso, Conferencia leída el 30 de octubre en la Sociedad Pedagógica, *Alpha*, agosto, 1910, pp.346-402.
- D ´ ALEMÁN TRIANA, Rafael, "Retretas", *El Cascabel*, 27 de enero de 1899, año I, serie I, No. 4, sp.
- D ´ ALEMÁN TRIANA, Rafael, "Retreta", *El Cascabel*, 14 de julio, año I, serie IX, No. 121, 1899, sp.
- D ´ ALEMÁN TRIANA, Rafael, "Programa de la retreta", *El Cascabel*, 24 de agosto de 1899, año I, serie XIII, No.151, sp.
- DE GREIFF, Luis y RODRÍGUÉZ M., Horacio, "Prospecto", *El Repertorio*, junio de 1896, serie I, No. 1, p. 1.
- DE JESÚS, Juan (pseudónimo), *Réplica al discurso de Rafael Uribe Uribe pronunciado en la Escuela de Música Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta El Esfuerzo, 1892.
- DUQUE, Antonio J., "Edificios para las escuelas", *Alpha*, agosto y septiembre de 1909, año 4, No. 44. pp. 358-362
- ECHAVARRÍA ECHAVARRÍA, Enrique, *Crónicas*, Medellín, Tipografía Industrial, 1936.
- ECHEGARAY, José, "La belleza artística", *La Miscelánea*, septiembre de 1903, año 6, Nos. 3 y 4, pp. 102-103
- ESCOBAR L., Víctor, "Libros prohibidos", *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 15 de junio de 1905, año I, No. 3, s.p.
- ESCOBAR C., Jesús, "Retreta", *El Sendero*, 5 de septiembre de 1895, serie I, No. 4, p. 4.
- Escuela de Música de Santa Cecilia, Consejo Directivo, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta El Esfuerzo, 1893.
- Escuela de Música de Santa Cecilia, Consejo Directivo, *Reglamento general de la Escuela de Música de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta del Departamento, 1897.
- FERRER, Jesús, "Inicial", *Bohemia Alegre*, octubre de 1895, Vol. 1, No. 1, p. 1.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Cinematógrafo", *El Cascabel*, 29 de agosto 29 de 1899, año I, serie XIII, No. 154, sp.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Conferencia musical: abusos y errores", *La Miscelánea*, julio de 1897, vol. III, No. 8, pp. 303-311.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Gonzalo Vidal", *El Repertorio*, septiembre de 1896, serie 1, No. 4, pp. 119-125.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Retretas", *El Cascabel*, 24 de enero de 1899, año I, serie I, No. 3, sp.

- GAVIRIAISAZA, Henrique, "Pedro Morales Pino", *El Cascabel*, 31 de enero de 1899, año I, serie I, No. 5, sp.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Programa del concierto de La Lira Colombiana", *El Cascabel*, 4 de febrero de 1899, año I, serie I, No. 7, sp.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "¡Qué vergüenza!", *El Cascabel*, 9 de febrero 1899, año I, serie I, No. 9, sp.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "El piano", *El Cascabel*, 26 de agosto 26 de 1899, año I, serie XIII, No. 153, sp.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "El carnaval", *El Cascabel*, 17 de octubre de 1899, año I, serie XVI, No. 185, sp.
- GAVIRIA ISAZA, Henrique, "Concurso de piano", *La Miscelánea*, septiembre de 1905, año 8, Nos. 1 y 2, p. 62.
- GÓNIMA CHOREM, Eladio, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y Vejezes*, reimpresión, Medellín, Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2009.
- LATORRE, Gabriel, "Reseña mensual", *El Montañés*, agosto de 1898, año 1, No. 12, p.492.
- LATORRE, Gabriel, *Samuel Velásquez*, *El Montañés*, año 1, No. 1, septiembre de 1897, p. 2.
- LATORRE MENDOZA, Luis, *Historia e historias de Medellín*, reimpresión, Medellín, Secretaría de Cultura, 1972.
- LUQUE, Ricardo, "Dos millones", *El Montañés*, marzo de 1899, año 2, No. 16, pp. 151-154.
- MENDOZA, Nicolás, "Sensible", *La Organización*, 15 de enero de 1904, serie I, año I, No. 9, p. 3.
- M. F. (pseudónimo), "La mujer", *La Miscelánea*, agosto de 1895, año 1, No. 12, p. 448.
- MOLINA, Carlos A., "Anuncio de la librería Carlos A. Molina", *la Voz de Antioquia*, 30 de agosto de 1886, época III, serie V, No. 5, p. 368.
- MOLINA, Carlos A., "Dos acontecimientos musicales", *La Miscelánea*, diciembre de 1895, año 2, No. 5, pp. 198-200.
- MOLINA, Juan José, "Oyendo llover", *Ensayos de literatura y moral*, Medellín, Imprenta La Republicana, 1886, pp. 59-96.
- MOLINA, Juan José, *Ensayos de literatura y moral*, Medellín, Imprenta La Republicana, 1886.
- MOLINA, Juan José, "Reseña mensual", *El Montañés*, diciembre de 1897, año I, No. 4, p.147
- MONTOYA Y FLÓREZ, Juan Bautista, "Algo sobre sociotecnia", *La Miscelánea*, marzo-abril de 1906, año 8, Nos. 4 y 5, p.132
- NAUTS, Carlos, "A lomo de mula", *El Montañés*, enero de 1899, año 2, No. 14, p.120-125
- OSPINA VÁSQUEZ, Tulio, *Protocolo hispanoamericano de urbanidad y buen tono*, 3ª ed., Medellín, Bedout, 1948.
- OSPINA VÁSQUEZ, Tulio, "Nuestros críticos de teatro", *La Miscelánea*, junio de 1887, Sem. III, Nos. 5 y 6, pp. 678-687.
- PÉREZ, Rafael, "La educación: discurso", *El Montañés*, octubre de 1897, año 1, No. 2, pp.58-67

- RESTREPO, Carlos E., "Memoria para ser leída en una sesión del casino literario", *La Miscelánea*, diciembre de 1888, Año 3, No. 7, pp. 191-199.
- RESTREPO, Carlos E. y BERNAL, Pedro A., "Biblioteca de caridad", *El Esfuerzo*, 14 de septiembre de 1892, serie I, No. 6, sp.
- RESTREPO URIBE, Pablo Emilio, "Programas retretas", *La Voz de Antioquia*, 8 de agosto de 1888, sp.
- RESTREPO URIBE, Pablo Emilio, "Conferencias musicales I", *El Repertorio*, marzo de 1897, serie I, No. 9, pp.291-298.
- RESTREPO RAMOS, Juan de Dios (Emiro Kastos), *Mi compadre don Facundo y otros cuentos*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1936.
- RESTREPO RAMOS, Juan de Dios (Emiro Kastos), *Mentiras y quimeras*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- RODRÍGUEZ, Benancio, "Por las mujeres", *La Miscelánea*, diciembre de 1888, año III, No. 7, p. 202.
- SANCHÉZ, Alberto, "Tedio de domingo", *Alpha*, abril de 1908, año 3, No. 28, pp. 138-141.
- SAINT-SAËNS, Camille, "La música", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, noviembre de 1900, año I, No. 1, p. 1.
- SILVA L., Isidoro, *Primer directorio general de la ciudad de Medellín para el año de 1906*, reimpresión, Medellín, Instituto Técnico Metropolitano, 2003.
- s. n., "A granel", *La Miscelánea*, octubre de 1899, año 5, No. 7, p. 318.
- s. n., "Clases", *La Organización*, 18 de octubre de 1904, año 1, serie 9, No. 87, 1904, sp.
- s. n., "Compañía infantil", *El Trabajo*, 1 de noviembre 1 de 1884, No. 51, p. 196.
- s. n., "Comunicado", *La Voz de Antioquia*, 6 de octubre de 1887, época III, No. 1, sp.
- s. n., "Cinematógrafo", *La Unión*, 1 de septiembre de 1904, serie II, No. 18, p. 81.
- s. n., "Czerny", *El Progreso*, 3 de junio de 1893, serie III, p. 229.
- s. n., "El orfeón de Medellín", *La Organización*, 28 de agosto de 1906, serie 18, año 2, No. 175, p. 3.
- s. n., "En busca de palco", *El Espectador*, 14 de noviembre de 1891, No. 46, sp.
- s. n., "Escuela de Música", *El Progreso*, 9 de mayo de 1893, serie III, No. 53, sp.
- s. n., "Escuela de Música", *La Correspondencia*, 6 de junio de 1894, p. 175.
- s. n., "Escuela de Santa Cecilia", *La Voz de Antioquia*, 20 de febrero de 1889, época III, serie VI, p. 556.
- s. n., "Gran concierto instrumental", *El Espectador*, 14 de noviembre de 1891, No. 46, sp.
- s. n., "Índice general", *La Miscelánea*, 1886, año I, No. 12.,sp.
- s. n., *La Organización*, serie 16, año 2, No. 3, julio de 1905, Medellín, p. 3.
- s. n., "La serenata", *Las Novedades*, 9 de agosto de 1895, sp.
- s. n., "La Traviata", *La Organización*, 4 de mayo de 1904, serie 5, año 1, No. 43, p. 2.
- s. n., *La Voz de Antioquia*, época III, serie IV, número 45, 30 de agosto 30 de 1888, p. 368.
- s. n., *Las novedades*, 27 de abril de 1897, año V, serie XIX, No. 187, p. 747.
- s. n., "Lira Antioqueña", *El Trabajo*, año 1, No. 1, noviembre de 1903, sp.
- s. n., "Libros prohibidos", *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 1 de julio de 1905, año I, No. 3, p. 40.
- s. n., "Los periódicos y la moralidad", *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 15 de octubre de 1905, año 1, No. 12, sp.

- s. n., "María", *Lectura y Arte*, noviembre de 1903, Nos. 5 y 6, sp.
- s. n., "Minucias", *El Repertorio*, febrero de 1897, serie I, Nos. 7 y 8, p. 259.
- s. n., "Música", *La Organización*, 19 de enero de 1904, serie 1, No. 1, año 10, p. 2.
- s. n., "Música, música", *El Progreso*, 3 de junio de 1893, serie III, p. 231.
- s. n., "Samuel Uribe", *La Tarde*, 8 de marzo de 1889, serie VII, No. 76, sp.
- s. n., "Samuel Uribe", *La Voz de Antioquia*, 27 de febrero de 1889, época III, serie VI, No. 77, p. 564.
- s. n., "Sociedad Filarmónica", *La Estrella de Occidente*, No. 184, marzo de 1850, p. 2.
- s. n., "Suelos", *La Organización*, 19 de enero de 1905, serie 11, año 2, No. 110, p. 3.
- s. n., "Suelos", *El Régimen*, 1898, año I, serie 4, No. 58, p. 164.
- s. n., "Tarifa musical", *El Cascabel*, 13 de febrero de 1901, año 2, No. 240, sp.
- s. n., "Teatro", *La Correspondencia*, 5 de noviembre de 1893, p. 18.
- s. n., "Teatro", *La Correspondencia*, 14 de noviembre de 1893, p. 29.
- s. n., "Teatro", *La Miscelánea*, noviembre de 1894, año 1, No. 3, p. 119.
- s. n., "Urbanidad", *La Concordia*, 29 de junio de 1894, año 4, serie 1, No. 1, p. 5.
- s. n., "Variedades", *La Voz de Antioquia*, 3 de mayo de 1888, época III, serie III, No. 30, p. 238
- TABOADA, Luis, "Chicas musicales", *La Miscelánea*, diciembre de 1895, año 2, No.5, p. 196.
- TRAMAR, Condesa de, *El trato social: costumbres de la sociedad moderna en todas las circunstancias de la vida*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, Ciudad de México, 1906.
- URIBE URIBE, Rafael, *Discurso pronunciado en el concierto público en la Escuela de Santa Cecilia*, Medellín, Imprenta El Espectador, 1892.
- URIBE RUIZ HERMANOS, *Libro de facturas*, Medellín, 1901.
- VÉLEZ, Lucrecio, "Idilio", *Alpha*, 1909, año 4, No. 37. pp.28-29
- VÉLEZ, Lucrecio, "Revista de las fiestas de agosto", *La Miscelánea*, septiembre de 1887, Semana IV, año 2, No. 9, p.808
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "La música en nuestros templos", *La Miscelánea*, septiembre de 1887, año 2, Semana VII, No. 9, sp.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "El Dúo de la Africana", *La Miscelánea*, 1894, año 1, No. 4, pp. 178-180.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Conferencias musicales: II. Del fraseo musical", *El Repertorio*, mayo de 1897, serie I, Nos. 10, 11 y 12, pp. 394-395.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "A una vieja", *El Montañés*, diciembre de 1898, año II, No. 13, pp. 51-53.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, *Revista Musical: periódico de música y literatura*, Medellín, Imprenta Departamental, 1900-1901.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Variedades", *Revista Musical*, Imprenta departamental, diciembre de 1900, vol. I, año I, p. 10.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Variedades", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, noviembre de 1900, vol. I, año I, p. 3.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Revista Musical", *El Cascabel*, 21 de octubre de 1899, año I, serie XVI, No. 188, sp.

- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Variedades", *Revista Musical*, Imprenta Departamental, febrero de 1901, vol. I, año I, Nos. 4 y 5, p. 19.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo "¡Quién creyera!" *Revista Musical*, Imprenta Departamental, 1900, año I, Nos. 6, 7 y 8, p. 31.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Pousse-café", *Revista Musical*, Imprenta Musical de Gonzalo Vidal, 1901, s.p.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Música para piano", *El Lábaro*, 12 de marzo de 1906, año 1, No. 24, p. 382.
- VIDAL PACHECO, Gonzalo, "Sobre música sagrada", *El Lábaro*, Arquidiócesis de Medellín, 15 de septiembre de 1906, año 2, No. 35, sp.
- ZIMERMANN, Enrique, "Contra el teatro", *La Organización*, 1 de marzo de 1904, año 1, serie 3, No. 22, sp.

FUENTES SECUNDARIAS:

- ADKINS, Patricia, *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Música, 1995.
- ALZATE CADAVID, Carolina, "¿Cosas de mujeres?, las publicaciones periódicas dedicadas al bello sexo", *Medios y Nación. Historia de los Medios de Comunicación en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003, pp. 82-106.
- ARANGO DE TOBÓN, María Cristina, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa y la prensa: mirada a las publicaciones periódicas de Antioquia*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006.
- ARROYO, Flora y TORRES, Jacinto, *Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1982.
- ATEHORTÚA ALMANYA, William. Pedro Morales Pino. Bogotá: Banco de la República, 2004.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica", *Obras: Libro I*, Vol. 2, Madrid, Abada, 2008, pp. 49-85.
- BERMUDÉZ CÚJAR, Egberto, *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá, Fundación de Música, 1994.
- BERMUDÉZ CÚJAR, Egberto, *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá*, Bogotá, Fundación de Música, 2000.
- BETANCUR GÓMEZ, Jorge Mario, *Moscas de todos los colores: barrio Guayaquil de Medellín, 1894-1934*, 2ª ed., Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOTERO GÓMEZ, Fabio, *Cien años de la vida de Medellín, 1890-1990*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998.
- BREW, Roger, *El desarrollo económico de Antioquia desde la independencia hasta 1920*, Bogotá, Banco de la República, 1977.
- BURKE, PETER, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- BURKE, PETER, "La historia visual", *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 221-254.

- CAICEDO Y ROJAS, José, "Estado actual de la música en Bogotá", *Textos: documentos de historia y teoría*, Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- CALCAÑO, José Antonio, *400 años de música caraqueña*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2001.
- CARDONA ALZATE, Jorge, "De la mordaza a los grandes diarios", *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003.
- CARMONA, Gloria, "Los artículos periodísticos de Ricardo Castro", *Heterofonía*, CENIDIM, enero-diciembre de 2007, No. 136-137.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 2004.
- CASANOVA, Ana, "La música de salón en el siglo XIX en Cuba: Un panorama", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, pp. 173-204.
- CORTÉS POLANÍA, Jaime, *Música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*, 1ª ed., Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, 2004.
- DAHLHAUS, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- DEL GRECO, Orlando, *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*, Buenos Aires, Akian, 1990.
- DUCKLES, Vincent y PASSER, Jann Musicology: Grove music online. en: <http://www.grovemusic.com>, consultado el 25 de febrero de 2007.
- DUQUE HYMAN, Ellie Anne, "La vida musical en Bogotá", *Gaceta*, diciembre de 1966, vol. 37, 1966, pp. 42-55
- DUQUE HYMAN, Ellie Anne, *El Granadino: la música en las publicaciones colombianas (1848-1860)*, 2, 1ª ed., Bogotá, Fundación de Música, 1998.
- DUQUE HYMAN, Elie Anne y CORTÉS POLANÍA, Jaime, Guillermo Uribe Holguín, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, en http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_4.html, consultado el 10 de diciembre de 2010.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ESCOBAR CALLE, Miguel, "El Repertorio", Medellín, Imprenta Departamental, 2004.
- ESCOBAR VILLEGAS, Camilo, *Progresar y civilizar: Imaginarios de identidad y élite intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830 -1920*, Medellín, Universidad EAFIT, 2009.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método* Vol. I, 7ª ed., Salamanca, Sígueme, 1997.
- GALINDO PALMA, Humberto, *Mujeres protagonistas de la historia de la música en el Tolima*, Ibagué, Conservatorio del Tolima, 2009.
- GIL ARAQUE, Fernando y JARAMILLO, Carlos, *Temas con variaciones: Medellín a través de su música, capítulo IV: Del campo de batalla a la sala de conciertos*, Medellín, Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana, Universidad EAFIT, 2008.

- GIL ARAQUE, Fernando y JARAMILLO, Carlos, *Temas con variaciones, capítulo VI: La música: un saber para comunicar*, Medellín, Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana, Universidad EAFIT, 2008.
- GIL ARAQUE, Fernando y JARAMILLO, Carlos, *Temas con variaciones: Medellín a través de su música*, Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana y Universidad EAFIT, en <http://www.musica.eafit.edu.co/>, consultado el 15 de octubre de 2010.
- GIL ARAQUE, Fernando, *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- GIRO, Radamés, *Diccionario enciclopédico de la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2007.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLÉ, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile, Universidad Católica y Casa de las Américas, 2004.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *La música como discurso sonoro*, Barcelona, Acantilado, 2006.
- HERRERA, Cenedith, *Entre máscaras y tablas: Teatro y sociedad en Medellín 1890-1950*, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- HERBERT, Trevor, "Social History and Music History", *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, New York, Routledge, 2003.
- LARA ISER, Jhany, *Sonatas cubanas para piano, patrimonio musical de la gran cuenca del Caribe*, Barranquilla, Universidad del Norte, 2010.
- LEGENDRE RODRÍGUEZ, Fidel. De la historia de la música a la historia cultural de la música, en: <http://musicologiavenezolana.org/pdf/0402.pdf>, consultado el 10 de Marzo de 2009.
- LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York, Dover, 1990.
- LONDOÑO FERNÁNDEZ, María Eugenia, FRANCO DUQUE, Jorge Humberto y TOBÓN RESTREPO, Alejandro, "Capítulo 5: cultura", *Colombia, país de regiones: región*, Bogotá, Cinep, Colciencias, 1998.
- LONDOÑO VEGA, Patricia, *Religión, cultura y sociedad en Colombia, Medellín y Antioquia 1850-1930*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LÓPEZ TORO, Álvaro, *Migración y cambio social en Antioquia durante el siglo XIX*, 3ª ed., Bogotá, Universidad de los Andes, 2009.
- MADRID L., Alejandro, *Los sonidos de la nación moderna*, La Habana, Casa de Las Américas, 2005.
- MARTÍNEZ, Frederich, *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional de Colombia, 1845-1900*, Bogotá, Banco de la República, 2001.
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge y PALMIERO, Tiziana, "El salón decimonónico como núcleo generador de la música de arte chilena: El salón de Isidora Zegerz", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. II, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, pp. 697-754.

- MELO GONZÁLEZ, Jorge Orlando, *Del federalismo a la constitución de 1886*, Nueva Historia de Colombia, Vol. 1, Bogotá, Planeta, 1989. pp. 43-65.
- MELO GONZÁLEZ, Jorge Orlando, *Medellín: 1880-1930: los tres hilos de la modernización*, en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/sociologia/moderniz/indice.htm>, consultado el 10 de octubre de 2009.
- MERRIAM, Alan P., "Usos y funciones", *Las culturas musicales*, Francisco Cruces, Madrid, Trotta, 2001, pp. 275-296.
- MIRANDA, Ricardo, *El sonido de lo propio, José Rolón (1876-1945)*, Vol. 1, Ciudad México, CENIDIM, 1993.
- MIRANDA, Ricardo, "A tocar, señoritas", *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136.
- MIRANDA, Ricardo, "Música de raro encantamiento: los vales de Ricardo Castro", *Heterofonía*, CENIDIM, enero-diciembre de 2007, Vol. XXXVIII, tercera época, No. 136-137.
- MORALES PAMPLONA, Angélica, "Charles Saffray (1858)", *De viajeros y visitantes*, Medellín, Instituto Técnico Metropolitano, 2003.
- NARANJO MESA, Jorge Alberto. *Antología del temprano relato antioqueño*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995.
- NARANJO MESA, Jorge Alberto, "La literatura temprana en Antioquia", *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, 2005, Vol. 100, No. 9, pp.144-155
- NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- ORTIZ ARANGO, Rafael, *Estampas de Medellín antiguo*, Medellín, Fábrica de Licores de Antioquia, 1983.
- ORTIZ MESA, Luis Javier, "Antioquia durante la Regeneración", *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.
- OSORIO, Oswaldo, *La muerte y las muertes del cine*, en http://www.cinefagos.net/index.php?Option=com_content&view=article&id=42:la-exhibicie-cine-en-medell&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38, consultado el 20 de febrero de 2011.
- PARDO TOVAR, Andrés, *La cultura musical en Colombia*, Vol XX, Tomo 6, Historia extensa de Colombia, Bogotá, Ediciones Lerner / Academia Colombiana de Historia, 1966.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed., Bogotá, ABC, 1963.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, "Periódicos y revistas musicales en el siglo XIX", *Acorde Universitario: Boletín musical de los clubes de estudiantes cantores*, Vol. 3, 1963. pp. 17-19
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, *La ópera en Colombia*, Bogotá, Bavaria, 1979.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- PINO ITURRIETA, Elías, "La urbanidad de Carreño. El corsé de las costumbres en el siglo XIX", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación Cultura y Deportes, 2000, pp. 1-10.

- QUICENO, Humberto C., "La educación primaria y secundaria en el siglo XX", *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.
- QUINTANA, Hugo J., *La Lira Venezolana: edición facsimilar*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Consejo Nacional de la Cultura, 1998.
- QUINTANA, Hugo J., "La música en la Caracas del siglo XIX y comienzos del XX vista a través de las páginas de El Cojo Ilustrado." *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. II, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, pp. 445-492.
- RESTREPO ARANGO, María Luisa "En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época, 1900-1915", *Historia y Sociedad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005, No. 11, pp. 115-132.
- RESTREPO LÓPEZ, Carlos José, *Rafael Mesa: El espejo de papel*, Medellín, Área Cultural del Banco de la República en Medellín y Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES), 1988.
- RESTREPO R., Jorge, *Retrato de un patriarca antioqueño: Pedro Antonio Escovar*, Bogotá, Banco de la República, 1992.
- REYES CÁRDENAS, Catalina, *La vida cotidiana en Medellín, 1830-1930*, Bogotá, Colcultura, 1996.
- RODRÍGUEZ, Fidel, "Los compositores venezolanos y sus obras en la Lira Venezolana y El Zancudo (1880-1883)", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, pp. 279-320.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, "La Lira Antioqueña (1886). El primer periódico musical de Medellín", *Artes - La Revista*, Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, enero-junio de 2001, Vol. 1, No. 1, pp. 60-68.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865, aproximaciones a algunos momentos y personajes*, 1ª ed., Medellín, Instituto para el Desarrollo de Antioquia, 2007.
- RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna, *Sinfonía del terruño de Guillermo Uribe Holguín: la obra y sus contextos*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2009.
- SANTONI RUGIU, Antonio, *Nostalgia del maestro artesano*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 1996.
- SHINER, Larry, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SUBIRÁ, José y TORRES, Jacinto, "Cincuenta años de música (1929-1979): índices generales de la Revista Musical Ilustrada Ritmo", *Revista Ritmo*, 1980, sp.
- TATARKEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.*, 3ª ed., Madrid, Tecnos, 1992.
- TORRES, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España: (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- TORRES, Jacinto, "Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas", *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, 1991, Vol. 14, p.13-33.
- URIBE, María Teresa y ÁLVAREZ, Jesús María, *Cien años de prensa en Colombia: Catálogo indizado de la prensa existente en la sala de periódicos de la biblioteca*

- central de la Universidad de Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
- VALENCIANO LLANO, Alonso. Ernesto Cerruti, un comerciante italiano en el estado soberano del Cauca, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXV, Bogotá, Banco de la República. 1988.
- VARGAS CULLEL, María Clara, *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*, San José, Universidad de Costa Rica, 2004.
- VIRGIL, Mariantonia, "El pensamiento musical y la estética de salón en la España del siglo XIX", *Música Iberoamericana de Salón*, Vol. I, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, pp.11-40.
- YEPES LONDOÑO, GUSTAVO ADOLFO, *Gonzalo Vidal: cuatro misas y oficio de difuntos*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006.
- ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Gonzalo Vidal*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1963.
- ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Historia de la banda de Medellín*, Medellín, Granamérica, 1971.
- ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto, *Compositores antioqueños*, Medellín, Granamérica, 1973.
- ZULUAGA de E., Olga Lucía, "Escuelas y colegios durante el siglo XIX", *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.