

**EL DIRECTOR DE BANDA  
ENTRE PROFESOR Y GESTOR CULTURAL**

**PAULO EMILIO RESTREPO, RAFAEL D'ALEMAN Y GONZALO VIDAL  
MEDELLÍN (1887-1929)**

**DAVID YARA**

**UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
2017**

**EL DIRECTOR DE BANDA  
ENTRE PROFESOR Y GESTOR CULTURAL**

**PAULO EMILIO RESTREPO, RAFAEL D'ALEMAN Y GONZALO VIDAL  
MEDELLÍN (1887-1929)**

**DAVID YARA**

Trabajo de grado presentado como requisito  
Para optar al título de Magíster en Música  
con énfasis en Musicología Histórica

Asesor: Dr. Fernando Gil Araque

MEDELLÍN  
UNIVERSIDAD EAFIT  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2017

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a Dios por permitirme hacer realidad este sueño: “*Non Nobis Domine, Non Nobis, Sed Nomine Tuo Da Gloriam*”.

Un agradecimiento muy especial a mi tutor el Dr. Fernando Gil Araque por su dedicación, apoyo permanente, oportunos consejos y estricta disciplina. A María Isabel Duarte, coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental de la Universidad Eafit, y a Juan Carlos Cardona por su incondicional apoyo en la búsqueda de los archivos y materiales que hicieron posible desarrollar esta investigación. Agradezco a los profesores Carlos Mario Jaramillo, Gustavo Yepes y Sebastián Mejía por sus magistrales clases.

Gracias infinitas a mi esposa Mónica Aristizábal, a quien dedico este trabajo, por apoyarme y darme ánimo en todo momento; fue fundamental su ayuda en la elaboración de los gráficos estadísticos y presentación del trabajo. A mis hijos Jerónimo y Andrés por ceder su tiempo familiar para que yo pudiera “hacer tareas”; son el motor de mi vida. A mis padres Isidro y Nubia por sus constantes oraciones.

A la Universidad Eafit por su apoyo económico, y acompañamiento en todos los procesos académicos y administrativos; es un honor y un privilegio ser egresado de esta institución. A todas las personas que no alcanzo a nombrar, muchas, muchas gracias.

David Yara.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	8
Sobre la Banda en Antioquia.....	8
Sobre Fuentes y Archivos .....	14
Prensa .....	15
Revistas .....	16
Sobre los Textos Musicológicos e Historia Cultural.....	16
Sobre los Capítulos .....	19
Metodología .....	21
Algunos Trabajos que aportan a la Investigación .....	23
CAPITULO I EL DIRECTOR DE BANDA COMO GESTOR CULTURAL.....	26
CAPITULO II LA TRADICIÓN Y LA CIUDAD. LA RETRETA Y EL REPERTORIO .....	58
2.1 LA TRADICIÓN Y LA CIUDAD.....	58
2.2 LA RETRETA .....	66
2.2.1 Modalidades de Retreta.....	69
2.2.1.1. Retreta Oficial u Ordinaria.....	70
2.2.1.2. Retreta Cívico-Patriótica .....	70
2.2.1.3. Retreta Cívico-Religiosa .....	72
2.2.1.4. Retreta de Gala o Protocolo.....	74
2.2.1.5. Retreta de Amenización. ....	76
2.2.1.6. Retreta Diplomática.....	78
2.2.1.7. Retreta Serenata.....	80
2.2.1.8. Baile de Gala. ....	82
2.2.1.9. Retreta Velada. ....	90
2.2.1.10. Retreta Fúnebre. ....	92
2.3 EL REPERTORIO .....	94
CAPITULO III EL DIRECTOR DE BANDA EN LOS PROCESOS DE FORMALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN MEDELLIN.....	128
CAPITULO IV EL DIRECTOR DE BANDA COMO ARTISTA INDEPENDIENTE EN EL INCIPIENTE COMERCIO MUSICAL DE MEDELLÍN .....	150
APRECIACIONES FINALES .....	182
ANEXO.....	184
BIBLIOGRAFÍA.....	192

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Banda del Batallón. Fotografía Rodríguez. 1893. ....	30
Figura 2: Rafael D'Alemán. ....	34
Figura 3: Rafael D'Alemán y Leonor Vásquez Toro. ....	35
Figura 4: Banda de la Gendarmería 1908. ....	43
Figura 5: Programa de la Retreta de Agradecimiento. Diario El Bateo. 23 de Mayo de 1908. ....	46
Figura 6: Primera Página. Diario El Bateo. 25 de Mayo de 1908. ....	48
Figura 7: Gonzalo Vidal. ....	51
Figura 8: Detalle del quiosco del Parque de Bolívar construido por la Sociedad de Mejoras Públicas en 1906, lugar donde la Banda realizaba las retretas. Fotografía Rodríguez. ....	60
Figura 9: Banda Militar Desfilando. Inauguración del Tranvía de la América 12 de Octubre de 1921. ....	75
Figura 10: Homenaje a Rafael Uribe Uribe. Fotografía Benjamín de la Calle. Medellín, 1914. BPP. ....	81
Figura 11: Anuncio publicitario de Gramófonos (en el anuncio aparecen como Grafónolas). ....	87
Figura 12: Anuncio Publicitario de un Salón de Baile. ....	88
Figura 13: Detalle de la carátula del libro “Tríos para Piano, Flauta y Violín”, perteneciente a Rafael D'Alemán. En la parte superior derecha se puede ver su firma. ....	95
Figura 14: Frecuencia de Interpretación por Obra. Paulo E. Restrepo. ....	98
Figura 15: Frecuencia de Interpretación por Género. Paulo E. Restrepo. ....	99
Figura 16: Frecuencia de Interpretación por Autor. Paulo E. Restrepo. ....	100
Figura 17: Frecuencia de Interpretación por Género. Rafael D'Aleman. ....	104
Figura 18: Frecuencia de Interpretación por Autor. Rafael D'Aleman. ....	105
Figura 19: Frecuencia de Interpretación por Género. Rafael D'Aleman. ....	111
Figura 20: Anuncio Publicitario de la Compañía de Ópera Bracale. ....	113
Figura 21: Frecuencia de Interpretación por Autor. Rafael D'Aleman. ....	114
Figura 22: Detalle de la partitura original de “Ad Honorem” (Septiembre de 1918) de Gonzalo Vidal. Colección de Partituras CDM. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá D.C. ....	122
Figura 23: Frecuencia de Composición por Género. Gonzalo Vidal. ....	123
Figura 24: Banda del Regimiento Girardot N°8, bajo la dirección de Gonzalo Vidal. ....	124
Figura 25: Tendencia de la frecuencia de Composición por Año Registrado. Gonzalo Vidal. ....	126
Figura 26: Número de obras con y sin fecha. Gonzalo Vidal. ....	127
Figura 27: Anuncio Publicitario de la Escuela de Música Santa Cecilia. ....	131
Figura 28: Anuncio Publicitario de Eduardo Zea. Diario de la Mañana. El Sol. 1916. ....	143
Figura 29: Anuncio Publicitario de Henrique Gaviria. I. Diario El Bateo. ....	153
Figura 30: Anuncio Publicitario. Periódico El Pelele 19 de febrero de 1904. ....	153
Figura 31: Pasillo El Disloque compuesto por Gonzalo Vidal. ....	155
Figura 32: El Hidroplano “Yolanda II” invención de Gonzalo Mejía. ....	157
Figura 33: Anuncio Publicitario de Gonzalo Vidal. Periódico El Comercio 1902. ....	159
Figura 34: Anuncio Publicitario de Gonzalo Vidal. Diario El Bateo. 1907. ....	160
Figura 35: Anuncio Publicitario de Jesús Arriola. Periódico La Patria. 1904. ....	161
Figura 36: Anuncio publicitario de Germán Posada. Periódico La Voz de Antioquia. 1888. ....	161
Figura 37: Anuncio Publicitario de la Librería de Carlos Alberto Molina. Diario El Bateo. 1908. ....	162
Figura 38: Anuncio Publicitario de Manuel Botero. Periódico “La Voz de Antioquia”. 1888. ....	163

Figura 39: Anuncio Publicitario de la librería de A. J. Cano. Diario El Bateo. 1907. ....	165
Figura 40: Anuncio Publicitario de Emilia Soto. Diario El Bateo. 1908. ....	166
Figura 41: Anuncio Publicitario de Alfredo Arango E. Diario El Bateo. 1908. ....	169
Figura 42: Anuncio Publicitario de Gonzalo Vidal. El Cascabel. 1899. ....	170
Figura 43: Informe de Ingresos y Egresos presentado por Antonio Arango Lalinde. El Cascabel. 1899. ....	172
Figura 44: Detalle del pie de página del Periódico El Nacional donde aparece Lino R. Ospina como director de la Imprenta del Departamento. 1896. ....	174
Figura 45: Detalle de la primer caratula de la Revista Musical propiedad de Gonzalo Vidal. 1901. ....	175
Figura 46: Anuncio Publicitario de los pianos Kohler & Campbell. El Correo Liberal. 1916. ....	178
Figura 47: Anuncio Publicitario de The Aeolian Company con Jesús Arriola. El Correo Liberal Diario de la Mañana. 1916. ....	179
Figura 48: Publicidad de The Aeolian Company con Jesús Arriola, Germán Posada, Pedro Begué, Gonzalo Vidal, Rafael D'Alemán y H. Gaviria I. El Sol Diario de la Mañana. 1916. ....	180

## LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Directores de Banda en Antioquia (1811-19129) .....	8
Tabla 2: Programas de la Retreta bajo la dirección de Paulo E. Restrepo. ....	96
Tabla 3: Programas de la Retreta bajo la dirección de Rafael D'Alemán. Periódico "El Cascabel". 1899.....	101
Tabla 4: Frecuencia de Interpretación por Obra. Rafael D'Alemán. ....	102
Tabla 5: Programas de la Retreta bajo la dirección de Rafael D'Alemán. "Diario El Bateo". 1908.....	106
Tabla 6: Frecuencia de Interpretación por Obra. Rafael D'Aleman. ....	109
Tabla 7: Lista de Composiciones de Gonzalo Vidal. ....	116

## INTRODUCCIÓN

### Sobre la Banda en Antioquia

La historia de la Banda Marcial se remonta al periodo de Independencia en Antioquia puesto que no existe documentación que, de luces de la existencia de alguna agrupación anterior, con estas características. De acuerdo con Cuencar, en 1811 el Presidente del Estado de Antioquia Dr. José Antonio Gómez designó a un francés llamado Joaquín Lamot para enseñar instrumentos de viento a los jóvenes con el fin de que sirvieran como músicos en la milicia.<sup>1</sup>

Esta primera Banda tenía un carácter militar pero su funcionamiento fue irregular debido a los acontecimientos ocasionados con las campañas independentistas. Sin embargo, su base de funcionamiento quedaba en Rionegro y se desplazaba hasta Medellín para cumplir con algunas funciones.

Fueron varios los músicos que fungieron como directores de Banda en diferentes municipios de Antioquia; algunos venían de dirigir otras agrupaciones en otras ciudades como es el caso de Antonio Bravo, Ramón Valencia y José Viteri e incluso otros eran extranjeros como el mismo Joaquín Lamot, Mr. Edward Gregory Mac Pherson y Augusto Azzali.

Los directores de los que se tiene documentación de acuerdo con Cuencar fueron:

**Tabla 1: Directores de Banda en Antioquia (1811-19129)**

<b>DIRECTOR</b>	<b>FECHA</b>	<b>LUGAR</b>
Joaquín Lamot	1811-1815	Rionegro
Antonio Bravo	1826	Rionegro
Mr. Edward Gregory Mac Pherson	1838	Medellín
José María Ospina Zapata	-	Medellín
José María Salazar	-	Medellín
Toribio Pardo	1852	Medellín
Juan de Dios Escobar	1863	Medellín
(no se tienen datos)	1864	Medellín
Ramón Valencia	1872	Marinilla- Barbosa- Medellín
José Viteri	1874-1875	Riosucio- Medellín

<sup>1</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 5

<b>DIRECTOR</b>	<b>FECHA</b>	<b>LUGAR</b>
Ramón Valencia	1877	Yarumal
Daniel Salazar	1877	Medellín
Juan de Dios Escobar	1879	Medellín
Paulo Emilio Restrepo	1887-1891	Medellín
Augusto Azzali	1892	Medellín
Rafael D'Alemán	1892-1914	Medellín
Andrés García	1908	Antioquia *
Julio Sanín	1908	Jericó *
Darío Jaramillo Arango	1908	Sonsón *
Gonzalo Vidal	1915-1829	Medellín

Fuente: Historia de la Banda de Medellín. Heriberto Zapata Cuencar.

Como puede observarse en el cuadro anterior, muchos directores estuvieron al frente de la Banda que se agrupaba y se desintegraba de forma itinerante de acuerdo con los cambios políticos. La Banda pertenecía a uno u otro batallón dependiendo de las circunstancias incluso, en algunas oportunidades la Banda llegó a ser de particulares y después vinculada con algún regimiento.<sup>2</sup>

Estos cambios administrativos en las bandas, en cuanto a su carácter civil o militar, no fue exclusivo de Medellín, sino que sucedió de manera similar en toda Latinoamérica; así lo afirma Carredano:

[...El origen de estas agrupaciones se encuentra en los cuerpos militares, primero coloniales y después nacionales, pero poco a poco las bandas civiles fueron ocupando un sitio importante en el entorno sonoro de los diferentes países del continente, sin que por ello perdieran todo su protagonismo las agrupaciones militares...]<sup>3</sup>

Un ejemplo claro de los constantes cambios a que la Banda fue sometida, de acuerdo con las dinámicas políticas está en el año de 1908 cuando el General Reyes dividió a Antioquia en

<sup>2</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) pp. 6-9

<sup>3</sup> (CARREDANO FERNÁNDEZ and ELI RODRÍGUEZ 2010) p. 288. "En este periodo, donde estaban todavía presentes los aires de la independencia y se subrayaban las aspiraciones de las jóvenes naciones, las bandas y los músicos militares cumplieron una variada función, sobre todo cuando las instituciones de las repúblicas comenzaron a consolidarse".

cuatro departamentos y por este motivo, hubo cuatro directores al tiempo en territorio antioqueño.<sup>4</sup>

Sin embargo, la Banda solo comenzó a experimentar un momento de consolidación organizacional hasta 1887 con la llegada a la dirección de Paulo Emilio Restrepo. Bajo su batuta la Banda se presentó de una manera más regular y funcional; con la llegada de Rafael D'Aleman, la Banda experimentó un momento de institucionalización acorde con las necesidades de una población que poco a poco dejaba de ser semi urbana para convertirse en ciudad progresista y moderna.

Finalmente, cuando Gonzalo Vidal asumió la dirección, la Banda y pese a experimentar frecuentes altibajos como consecuencia de las políticas de estado y de los cambios de gobierno, se consolidó a la retreta como tradición y la educación musical y artística como fundamento para el desarrollo cultural de la ciudad.

Los cambios que se generaron en Medellín durante la transición de una localidad semi rural que se encaminaba a ciudad industrial, a finales del siglo XIX y principios del XX, abrieron el ámbito para que sus habitantes apropiaran en los nuevos espacios, costumbres, tradiciones, y normas de comportamiento que se traían de Europa, de la misma manera en que se importaban, alimentos, textiles, medicinas, y por supuesto, lo relacionado con la música y el arte.

En este sentido Eric Hobsbawm afirma:

[...Las sociedades, desde la revolución industrial, han estado obligadas a inventar, instituir y desarrollar nuevas redes de convenciones o rutinas con más frecuencia que las sociedades anteriores...]<sup>5</sup>

El objetivo principal del presente trabajo es abordar a Paulo E. Restrepo, Rafael D'Alemán y Gonzalo Vidal, como pioneros en la educación musical y gestores culturales instaurando

---

<sup>4</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) pp. 14-15. De acuerdo con Cuencar, cuando el General Reyes reorganizó el territorio colombiano en 34 Departamentos, de Antioquia salieron cuatro regiones con sus respectivas bandas marciales; los directores fueron: Andrés García (Antioquia), Julio Sanín (Jericó), Darío Jaramillo Arango (Sonsón) y Rafael D'Alemán (Medellín) que ya venía ejerciendo el cargo. Estas bandas solo duraron un año.

<sup>5</sup> (HOBSBAWM and RANGER 2002)

una “*nueva tradición*”<sup>6</sup> en la ciudad de Medellín en el periodo comprendido entre 1887 y 1929, momento en que se evidencia una transformación de la sociedad, la cual se vio reflejada en el fortalecimiento de las instituciones y agrupaciones musicales, en particular la Banda Militar y su Retreta, estos tres directores fueron agentes culturales en los que coincidieron sinérgicamente Sociedad, Estado y Cultura.

Las prácticas musicales en Medellín, como en muchas ciudades latinoamericanas, son el resultado de una hibridación entre tradiciones populares y regionales, prácticas que en algunas ocasiones involucraron el folklore y las músicas extranjeras; músicas que en un principio fueron europeas y después también norteamericanas. Estas prácticas se reflejaron en creación de Bandas Militares, la llegada de compañías itinerantes de ópera y teatro, la interpretación de repertorio sacro y profano y, posteriormente, en la formación de escuelas de música, conservatorios y orquestas estudiantiles, estas adecuaciones fueron paralelas con la creación de la Escuela de Minas<sup>7</sup> y la Escuela de Artes y Oficios.<sup>8</sup>

En este momento histórico en la ciudad de Medellín, las instituciones estaban en un proceso de fortalecimiento y las personas necesitaban identificarse con una nueva realidad y con unos ideales de progreso. De acuerdo con Robert Nisbet en su texto “*La idea de Progreso*”, estos ideales bien pudieron estar fundamentados en el pensamiento de Rousseau quien afirmaba que el progreso solo se podía dar en un “*un estado que se apoyaba totalmente en la voluntad general, instituyendo junto con ella, una igualdad social amplia y completa*”.<sup>9</sup>

Claramente sobresalen los principios de la democracia, pero sobre todo en la participación activa del pueblo en las acciones que garanticen el bien común. En Medellín los sectores más influyentes de la sociedad como lo eran los comerciantes, los editores de prensa y los gremios de artistas comenzaron a tener iniciativas propias acerca de lo que ellos consideraban debía ser el rumbo que la ciudad debía tomar en cuanto a desarrollo, progreso y modernidad.

---

<sup>6</sup> (BOURDIEU 1987) p. 3

<sup>7</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 186

<sup>8</sup> (GIL ARAQUE 2009) p. 185. Gil Araque señala que como parte de la solución a la crisis que enfrentaba el Instituto de Bellas Artes, “La asamblea de Antioquia, con la ordenanza No. 37 del 24 de julio de 1935, reorganizó la escuela de Artes y Oficios a través de la sección de Instrucción Pública, entidad que se encontraba en crisis económica, por lo que este proceso llevó a replantear la función del Instituto”.

<sup>9</sup> (NISBET 1986) p. 15

Existía un cierto afán de los habitantes que había en la ciudad y de los que recién llegaban por quitarse el rotulo de “*montaño*” y ponerse el de “*citadino*”; en este punto la educación y las buenas costumbres se enfatizaron desde los manuales de urbanidad tanto así que en 1910 Tulio Ospina Vásquez presentó su “*Protocolo Hispanoamericano de Urbanidad y el Buen Gusto*”. Con respecto a este cambio de pensamiento en los habitantes de Medellín, Melo subraya que:

[...La ciudad requiere, para su funcionamiento, una actitud de cooperación y una disciplina social que se fundamenta en la creación del espíritu cívico y se apoya en el progreso de la ciudad: la imagen de una ciudad excepcional, por sus cualidades y virtudes, tanto naturales como creadas, hace parte de esta construcción conceptual y retórica...]<sup>10</sup>

La Iglesia por su parte, ejerció una función educadora no solo desde el templo sino, también desde las instituciones educativas donde se afianzaron los comportamientos de moral, ética y sanas costumbres. Sin embargo, esta posición moralizadora le permitió también ejercer un poder de censura como ningún otro. Esto puede entenderse como un plan de ordenamiento social necesario para la consolidación del Estado y sus instituciones, pero también como un ejercicio de poder en el que la música como agente educador, también jugó un papel de suprema importancia. En esta línea, Attali señala:

[... “Estos edificios serán construidos de tal manera que el dueño de la casa pueda oír y ver todo lo que se dice y hace sin que nadie lo advierta mediante espejos y tubos, lo que sería una cosa muy importante para el Estado y una especie de confesionario político”. Escuchar, censurar, registrar, vigilar son armas de poder...]<sup>11</sup>

Estas mismas armas de poder reflejadas en la función educativa, fueron ejercidas en justa medida por los tres directores que me ocupan: Paulo E. Restrepo (1860-1924), Rafael D’Alemán (1859-1922) y Gonzalo Vidal (1863-1946) que, aunque insertos dentro de las instituciones oficiales como la Iglesia en la cual participaron activamente con la música de las fiestas y los oficios religiosos y el Estado, ya sea desde la Banda con la Retreta o la Escuela de Música como docentes, en algunas oportunidades las criticaron o enfrentaron puesto que siempre fueron conscientes de su papel o función dentro de la sociedad y por tal

---

<sup>10</sup> (MELO 1998) p. 3

<sup>11</sup> (ATTALI 1995) p. 16

motivo de su responsabilidad por cuidar y fomentar los principios del arte, la cultura y el libre pensamiento.

Esta posición también los sitúa dentro del concepto de “*artistas independientes*” o “Freelance” puesto que en muchas oportunidades ejercieron su oficio de manera alterna entre la institución oficial y los trabajos independientes. Aunque el termino originalmente fue usado en el gremio periodístico, y posteriormente para los artistas plásticos, de manera abierta estos tres directores se valieron de la prensa y las revistas para promocionar, opinar y anunciar sus variadas actividades musicales; no obstante, en este sentido Argiz plantea que:

[...Hoy día, al hablar de freelance se hace referencia a una definición menos literal, la de trabajador independiente, por lo que abarca a todas aquellas personas que deciden emplearse a sí mismas...]<sup>12</sup>

Las investigaciones sobre apropiación y prácticas musicales con respecto de las Bandas Militares no son recientes en el mundo musicológico; en el ámbito latinoamericano se han producido importantes investigaciones sobre esta materia como, por ejemplo: “*Historia Social de la Música Popular en Chile, (1890-1950)*”<sup>13</sup> o “*De las Fanfarrias a las Salas de Concierto: Música en Costa Rica (1840-19490)*”<sup>14</sup>. Sin embargo, en la historiografía de la música en Medellín que indaga sobre las prácticas musicales y sobre las agrupaciones musicales en los primeros treinta años del siglo XX, la poca información ha sido un problema permanente.

El presente trabajo, propone realizar un estudio desde la desde la perspectiva de la historia cultural, dentro del periodo comprendido entre 1887 y 1929 en Medellín, tiempo en el cual La Retreta se estructuró, consolidó y se institucionalizó como tradición en la ciudad y la Banda Marcial se estableció como patrimonio cultural e intangible<sup>15</sup> dentro de una sociedad ávida de progreso. Este periodo abarca además el tiempo en que la Banda Marcial estuvo bajo la dirección de Paulo E. Restrepo, Rafael D’Alemán y Gonzalo Vidal los cuales ejercieron funciones como profesores, gestores culturales y artistas independientes.

---

<sup>12</sup> (ARGIZ ACUÑA 2006) p. 29

<sup>13</sup> (GONZALEZ RODRÍGUEZ and ROLLE 2005)

<sup>14</sup> (VARGAS CULLELL 2004)

<sup>15</sup> (BOURDIEU 1987)

Debido a que Paulo E. Restrepo solo estuvo al frente de la Banda por cuatro años la información que hay sobre su desempeño en este cargo es muy poca y se remite a los programas de las retretas que se publicaron en “*La Voz de Antioquia*”. Este hecho me obliga a realizar un mayor énfasis en el trabajo de Rafael D’Aleman y Gonzalo Vidal, de los cuales se ha encontrado material suficiente en la prensa local, que es precisamente utilizada como fuente primaria.

### **Sobre Fuentes y Archivos**

El análisis de los artículos de prensa resulta fundamental para el trabajo del investigador puesto que allí, se pueden obtener si se observa con mucha atención, datos que complementan el panorama de la época estudiada. Los avisos publicitarios por ejemplo dan una muestra clara de la idiosincrasia de la sociedad, sus gustos y necesidades; la manera en que los artículos son redactados también aporta ideas del pensamiento de la época y de quien escribe.

Un claro ejemplo es la “*Revista Musical*”, publicación realizada por el mismo Gonzalo Vidal, en donde puede apreciarse con claridad sus posturas personales frente a los problemas de la educación musical, solo por mencionar un ejemplo. Dentro de las fuentes consultadas se encuentran también algunas partituras de obras tocadas en la retreta y de obras compuestas por Gonzalo Vidal que ayudaron configurar la forma en que la música circulaba y los modos de apropiación y gusto musical del repertorio interpretado en la época.

En este aspecto es necesario aclarar que debido a la naturaleza del trabajo no es posible realizar entrevistas a protagonistas directos puesto que se encuentran ya fallecidos y sus descendientes no darían un testimonio fiel de los acontecimientos. Es en este punto que los artículos de prensa cobran un valor importante como fuente primaria para la investigación; en este sentido Colmenares señala:

[...Las fuentes no se remiten a fragmentos de una realidad externa a ellas sino que invitan a ser trabajadas como textos...Debe haber una elaboración de las fuentes como debe haber, así mismo, una elaboración previa de la realidad o de los hechos históricos...]<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> (COLMENARES 1987) p. 5

Otro tipo de fuente de referencia empleada en la investigación son los textos que se han realizado en Colombia sobre prácticas musicales a finales del siglo XIX y principios del XX que dan cuenta de diferentes sucesos, en lo referente al ámbito musical, cultural y artístico en Medellín, además, de mencionar las relaciones e interacciones de los músicos más destacados con las personas influyentes de la sociedad como por ejemplo: Fidel Cano, Carlos A. Molina, Rafael Uribe Uribe, Carlos E. Restrepo, Arzobispo Manuel José Cayzedo, Julio Vives Guerra, Marceliano Vélez y Pablo Lalinde entre otros.

La prensa consultada para la realización de esta investigación comprende periódicos emitidos durante el periodo (1887-1929), solo en Medellín; y textos de Musicología e Historia Cultural. Este acervo documental se encuentra en su mayoría en la Sala Patrimonial de la Biblioteca de la Universidad Eafit; otros archivos consultados se encontraron en la Sala Patrimonial de la Universidad de Antioquia, y el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto. A continuación, un listado de las fuentes consultadas en prensa:

### **Prensa**

- El Oasis (1868)
- La Voz de Antioquia (1888)
- El Trabajo (1889)
- El Proscenio (1892)
- El Progreso (1893)
- El Movimiento (1893-1894)
- El Sendero (1895)
- El Dúo (1895)
- El Nacional (1896)
- El Ariete (1896)
- El Cascabel (1899)
- El Pelele (1904)
- La Patria (1904)
- El Bateo (1907)
- El Correo Liberal (1916)
- El Sol (1914-1916)

## Revistas

- Revista Musical (1901)
- Revista Progreso (1926-1929)
- Juegos Florales de Medellín (1912)
- Revista Sábado (1922)
- Letras y Encajes (1927)

## Sobre los Textos Musicológicos e Historia Cultural

Para la elaboración del texto se abordaron también otros trabajos tanto en musicología como también en historia cultural. Estos textos fueron fundamentales para la construcción de la estructura teórica y ponen de manifiesto que los acontecimientos sucedidos en Medellín a finales del siglo XIX y principios del XX, no fueron hechos aislados sino, todo lo contrario, aunque con las variaciones propias de la cultura local.

Es así como para la sustentación teórica se ha empleado a varios autores que han observado algunos hitos históricos-culturales, presentes en todas las sociedades y afines también a los acontecimientos en Medellín; esto permite establecer los nexos culturales y sociales que dan cuenta de las apropiaciones, hibridaciones e intercambios que de alguna manera se han mantenido desapercibidos y que solo hasta hace pocas décadas están saliendo a la luz.

Uno de los primeros conceptos que se debe tener en cuenta es el de “*modernidad*” que motivó los movimientos progresistas en Medellín. Este concepto permeó los ideales de “*civilización y progreso*”, similares en toda Latinoamérica, y sucedió casi a la par de los movimientos europeos. Habermas señala, que, de acuerdo con los preceptos de Hegel, la “*Edad Moderna*” se sustenta en la “*libertad*” entendiéndose esta con cuatro connotaciones:

[...a) *individualismo*: en el mundo moderno la peculiaridad infinitamente particular puede hacer valer sus pretensiones; b) *derecho de crítica*: el principio del mundo moderno exige que aquello que cada cual ha de reconocer se le muestre como justificado; c) *autonomía de la acción*: pertenece al mundo moderno el que queramos salir fiadores de aquello que hacemos; d) *finalmente la propia filosofía idealista*: Hegel considera como obra de la *Edad Moderna* el que la filosofía aprehenda la idea que se sabe a sí misma...]<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> (HABERMAS 1989) p. 29

Estos preceptos fueron de cierta manera apropiados por los habitantes de Medellín justo en esta etapa coyuntural de transformación que, en palabras de Melo, sucedió *de forma acelerada* en comparación con otras ciudades de Colombia.

La apropiación de la retreta como tradición traída de Europa, sucedió justo en la etapa coyuntural donde las instituciones apenas estaban consolidándose y donde los habitantes necesitaban referentes de ciudad moderna; Eric Hobsbawm en “*la Invención de la Tradición*” afirma que las ciudades en transición necesitan apropiarse o inventar tradiciones; estas tradiciones dan la apariencia de antigüedad y les permiten a los habitantes sentirse parte de una sociedad establecida y moderna. Esta apariencia de antigüedad conecta al habitante con su pasado e incluso, genera cambios en su comportamiento al adquirir nuevas costumbres. Esta tradición se hizo posible gracias a la Retreta que permitió que los habitantes poco a poco fueran adquiriendo la costumbre de asistir a los conciertos; como consecuencia la retreta se convirtió en una tradición.

En esta dinámica se comenzaron a configurar relaciones simbólicas entre los músicos, su práctica artística y el público observador; en este sentido el director de banda reconoce su posición en la sociedad, lo que él representa y sobre todo el papel político que posee, así como también el ejercicio de poder que desde el arte asume. Attali en su texto “*Ruidos. Ensayo sobre la Economía Política de la Música*”, reconoce y describe las relaciones de poder, con respecto a los músicos y su ejercicio musical que en Medellín no fueron ajenos ni diferentes de lo que por siglos se ha presentado en todas las culturas: la dualidad que tiene el músico de ser necesario para todas las actividades cotidianas, pero a su vez es rechazado o excluido en las jerarquías sociales.

Esta configuración simbólica permitió que la Banda y su Retreta elevaran su categoría a nivel de lo que Bourdieu describiría en su escrito “*Los Tres Estados del Capital Cultural*”, como “*patrimonio visible pero intangible*” de una sociedad que se reflejaba en el capital cultural proporcionado por dicha agrupación. Este hecho permitió que la sociedad de la época asumiera que su *estatus quo* se elevaba en la medida que su capital cultural también aumentaba.

De ahí las particularidades propias de la historia musical en Medellín, que no necesariamente se remontan a su origen sino, que más bien forman series individuales de historia, muchas

veces entrecruzadas y en palabras de Foucault en la “*Arqueología del Saber*”, no necesariamente se rigen en un esquema lineal y en consecuencia contando y recordando su historia de manera particular e independiente.

La posición que la sociedad de Medellín asumió frente a sus ideales de modernidad y civilización fue tan particular que contrario a lo que Canclini afirmó desde una “*concepción estatalista*” en su texto “*Las Políticas Culturales en América Latina*”, acerca de que las iniciativas culturales nacían en el Estado y por consiguiente las iniciativas particulares se debían doblegar a esta; sin embargo, en Medellín no sucedió de esta manera. Fue de los particulares la iniciativa de ayudar a mejorar las condiciones de la Banda, la creación de la Escuela de Música Santa Cecilia, y la construcción de espacios públicos para las prácticas musicales y culturales. A estas iniciativas particulares se le sumó después el Estado quien legitimó estos adelantos.

Parte de esta innovación en la toma de decisiones desde el sector privado, se vio reflejado en la enseñanza musical incidiendo en primer lugar en Restrepo, D’Aleman y Vidal quienes ejercieron, además, como docentes. Pero este hecho tuvo también injerencia, en el público puesto que se abrieron espacios para la formación artística de señoritas tanto en la música como en las artes plásticas.

Sobre este asunto en particular Susan McClary señala en su texto “*Introduction: A Material Girl in Bluebeard’s Castle.*”, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*”, las marcadas diferencias en la participación artística de la mujer, frente a los hombres, tanto en música, como en artes plásticas. Incluso desde el público asistente a las retretas, la cantidad de la mujer espectadora aumentó considerablemente al mejorar por ejemplo los horarios de la Retreta, o abriendo espacios para señoritas en la Escuela de Pintura y en la Escuela de Música Santa Cecilia.

La presencia femenina en los espacios culturales y sociales fue aumentando tímidamente, aunque no con intenciones profesionales; así lo observa María Victoria Casas Figueroa en su trabajo: “*En el silencio del Piano: Intérpretes y Formadoras en las Primeras Décadas del Siglo XX (un Estudio de casos en Buga, Valle del Cauca)*”. Advierte que la presencia de la mujer se fue volviendo habitual en los salones de té, los cines y teatros donde tradicionalmente estaban sólo los varones y que en las clases medias y altas las damas

preferían el piano sobre otros instrumentos porque contaban con el tiempo necesario para su práctica puesto que tenían servicio doméstico.

En este mismo sentido Juan Fernando Velásquez O. en su texto “*El Encanto de las Damas: Las Mujeres y la Práctica Musical a finales del Siglo XIX en Medellín, Colombia*”, afirma que las damas desarrollaban y exhibían sus dotes musicales, para garantizar en parte un enlace matrimonial conveniente, que les permitiera mantener su estatus social. Hace además énfasis que la educación para señoritas estaba dirigida a formarlas moralmente y a desempeñar bien su rol como amas de casa y centro del hogar.

## **Sobre los Capítulos**

El presente trabajo está estructurado temáticamente en cuatro capítulos con un anexo de la partitura “*Ad Honorem*” compuesta por Gonzalo Vidal para piano en 1918. Esta obra fue originalmente escrita para la Banda del Regimiento Girardot N°8, pero por cuestiones de tiempo solo se realizó la transcripción de la parte del piano que entre otras cosas cumplía la función de score de director.

En el primer capítulo se aborda al “*Director de Banda como Gestor Cultural*” realizando especial énfasis en las funciones de gestión que debieron realizar para que la sociedad de Medellín se apropiara de la Banda como patrimonio cultural intangible. No sobra aclarar, que el director como gestor, se mirará desde la perspectiva de la musicología y no desde la gestión en su aspecto administrativo. También se resaltan las relaciones y trabajo cooperativo con los habitantes de la ciudad, el constante apoyo de los altos círculos sociales y su mediación por mejorar las condiciones laborales y el estatus de los músicos en contraposición con las decisiones realizadas por los gobernantes de la época, que en muchas ocasiones pusieron en peligro la existencia de la Banda.

Otro aspecto que se encuentra en este capítulo es la estructuración misma de la Banda, mal paga, carente de uniformes e instrumentos adecuados y la práctica de la Retreta que también carecía de un lugar y horario fijo para realizar los conciertos. El decisivo hecho de comenzar a publicar los programas de la Retreta en los periódicos “*La Voz de Antioquia*”, “*El*

*Cascabel*” y “*El Bateo*”, permitieron que el público pudiera apropiarse de una tradición que perduraría por cerca de cien años.

En el segundo capítulo se trabajará la “*Tradición y Ciudad*”, en primera instancia como elementos simbólicos de una ciudad en transformación basada en los ideales de progreso y civilización, conceptos que permearon todas las capas sociales de los habitantes de Medellín y que se reflejaron, además, en otros ámbitos como la educación, la religión, la economía, la política e incluso la arquitectura. La Retreta como práctica musical generó una nueva tradición y abrió espacios culturales y de sociabilidad para la comunidad en general, como también instauró el concepto de música pública y oficial.

En la segunda sección de este capítulo se hablará sobre “*La Retreta y el Repertorio*”, como ejes centrales de una práctica musical representativa para la sociedad, su significado, las diez diferentes modalidades de retreta desarrolladas durante la dirección de D’Aleman y Vidal, y la apropiación de los habitantes de una tradición recién inventada. Para el análisis del repertorio se utilizarán gráficos y tablas que permitirán establecer el tipo de repertorio interpretado, compositores más utilizados, frecuencias interpretativas de las obras entre otros datos que facilitarán comprender la incidencia de este repertorio con el gusto del público.

En el tercer capítulo estará dedicado a estudiar la función del director y su papel fundamental en la “*Enseñanza Musical*”. Se abordarán los acontecimientos que originaron la creación de la primera escuela de música en la ciudad: Santa Cecilia. Las implicaciones sociales que este hecho tuvo en la formación artística, el desarrollo cultural, los espacios físicos que ocuparon en la ciudad en este ejercicio educativo, las dificultades que tuvieron que enfrentar, pero sobre todo, el reconocimiento que estos directores tenían de sí mismos como protagonistas y agentes directos en la formación musical de sus estudiantes pero también en su influencia en la formación de públicos lo que los ubica como verdaderos pioneros de la educación musical no solo en la ciudad, sino también en Colombia.

En el cuarto capítulo, se hará un tratamiento del director de banda como “*Artista Independiente*”, en su ejercicio profesional por fuera de las instituciones “*oficiales*” como lo eran la Iglesia, la Banda y la Escuela Santa Cecilia. Fueron muchas las actividades independientes desarrolladas por los tres directores y en algunos casos como el de Paulo E. Restrepo, bastante alejadas del ámbito musical como lo fue su aporte al desarrollo de la

fotografía en Antioquia. D'Alemán y Vidal por su parte realizaron “*toques particulares*” con sus respectivas agrupaciones e incluso en algunos eventos culturales llegaron a interactuar juntos, se desarrollaron como compositores, profesores particulares, arreglistas, empresarios de la industria musical, editores culturales, y hasta importadores comerciales de instrumentos, métodos y repertorio.

Sus estrechos vínculos con los comerciantes más importantes de la ciudad, su abierta amistad con los editores de los principales periódicos, además, del buen nombre y admiración que gozaban por parte la sociedad en general, los ubica como lo que hoy en día se denomina verdaderos “*Freelance*”.

## **Metodología**

Para la recolección de la información fue necesario fotografiar, clasificar y digitalizar cada archivo por fechas, temáticas y periodos correspondientes a cada director; las citas bibliográficas se realizaron con el software End Note en estilo Chicago 16 ya que este es el que mejor se ajusta a la investigación musicológica. Para la transcripción de la partitura “*Ad Honorem*” se utilizó el software Finale 14.5 y después se editó a formato pdf. Es justo reconocer trabajos como el de Amparo Álvarez García que fue muy inspirador en cuanto a la utilización de gráficos estadísticos tan poco comunes en las áreas musicológicas.

La tabulación de datos permitió sistematizar la información a partir de tablas dinámicas en el software Excel. También se emplearon gráficos de barras y columnas para distribución de frecuencias absolutas clasificadas por obras, género y compositor. De acuerdo con la naturaleza de los datos, se utilizaron, además, tablas de distribución de frecuencias absolutas de obras; lo que permitió realizar un análisis detallado de los programas de retreta, cuya información arrojó el insumo necesario para establecer por ejemplo cuales fueron los compositores preferidos por cada director, cual fue el género musical más empleado o el número de obras con mayor frecuencia de interpretación en las retretas. Es importante aclarar que los datos arrojados en los gráficos se limitan únicamente a los programas que se publicaron en los periódicos “*La Voz de Antioquia*”, “*El Cascabel*” y el “*Bateo*” y que solo se tienen programas de retreta con Paulo E. Restrepo y Rafael D'Alemán.

Otra dificultad que se encontró fue el periodo de publicación de la programación de la retreta por año, puesto que solo se limita a un año como máximo y se sabe que gran cantidad de esta prensa no se conserva en las salas patrimoniales. Sin embargo, se puede considerar esta muestra como suficientemente representativa para cuantificar datos que hasta ahora solo tenían un manejo cualitativo.

De esta manera no se abordará este texto por cada uno de los directores de manera cronológica, sino por las temáticas expuestas anteriormente. La perspectiva analítica sobre la cual se fundamenta el presente texto está enmarcada en la musicología histórica y la historia cultural que aquí se aborda como “*La Historia del Director de Banda como Profesor y Gestor Cultural*” y pone especial énfasis en las prácticas musicales del director y de la banda como eje transversal de los ideales de civilización y progreso; en este mismo sentido Vargas Cullell afirma en el caso de Costa Rica, que:

[...En la búsqueda de la modernidad que se había iniciado en el país, a partir de la década de 1840, uno de los cambios necesarios era que los habitantes se sintieran y se reconocieran como parte de una comunidad nacional. Para ello, nada mejor que la formación de estructuras sociales de cooperación, ya que ellas permiten que sus miembros desarrollen hábitos de colaboración y de sociabilidad, necesarios para crear una cultura ciudadana...]<sup>18</sup>

Estos ideales de civilización también sirvieron como herramienta fundamental para iniciar y desarrollar una tradición: La Retreta. De esta manera también se influenció en los programas educativos concernientes con las políticas culturales de la Medellín de finales del siglo XIX y principios del XX.

Las prácticas culturales que se manifestaron a través de la Banda y su Retreta, la Escuela de Música Santa Cecilia, el Teatro de Variedades junto con el Circo y el comercio musical, sirvieron para que los habitantes de Medellín forjaran poco a poco una identidad particular basada en un espíritu progresista; en este sentido Canclini afirma:

[...El punto de partida de esta política es saber que el significado de la identidad no está dado por nadie -ni por la raza, ni por el Estado, ni por el consumo-, sino que se produce en la historia...]<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> (VARGAS CULLELL 2004) p. 69

<sup>19</sup> (GARCÍA CANCLINI 1983) p. 26

Y es aquí donde el papel de la cultura cobró vital importancia en la regulación del comportamiento de los nuevos ciudadanos que trataban de alejarse de su pasado rural para dar paso a las nuevas costumbres ciudadinas propias de las gentes “*más civilizadas*”. Este fenómeno fue común en toda América Latina a finales del siglo XIX y principios del XX, generando cambios estructurales en las todas las esferas sociales del continente. Yúdice se refiere a este hecho en su artículo, “*El Recurso de la Cultura*”, afirmando que:

[...La cultura proporcionó no solo una elevación ideológica en virtud de la cual se determinó que las personas poseían un valor humano, sino también una inscripción material en formas de conducta: el comportamiento de la gente cambió debido a las exigencias físicas implícitas en andar por escuelas y museos (maneras de caminar, de vestirse, de hablar)...]<sup>20</sup>

### **Algunos Trabajos que aportan a la Investigación**

En Colombia, trabajos como los de Heriberto Zapata Cuencar en “*Compositores Colombianos*”<sup>21</sup> o “*Historia de la Banda de Medellín*”<sup>22</sup>, dan cuenta de una manera cronológica la interacción de músicos como Paulo E. Restrepo, Gonzalo Vidal, Rafael D’Aleman, Jesús Arriola, Daniel Salazar y Germán Posada entre otros y su participación activa en los procesos de enseñanza musical en la ciudad; su desarrollo compositivo y las actividades que realizaron de forma paralela al ejercicio docente.

Cuencar también en “*Gonzalo Vidal*”<sup>23</sup>, exploró el carácter romántico y compositivo de Vidal, su entrega a la Banda Marcial, su pasión por la docencia, su espíritu emprendedor, nacionalista y visionario y, sobre todo, su vasto legado musical que sin pedirlo hemos heredado como también nos deja el desafío de asumir la responsabilidad de no dejar olvidar su memoria de los anales musicales del repertorio colombiano.

En “*Los ecos de la Villa. La música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903)*”<sup>24</sup>, Juan Fernando Velásquez, se ocupó de establecer la incidencia de las primeras ediciones de música que se realizaron en Medellín por medio de revistas musicales y periódicos. Es un

---

<sup>20</sup> (YÚDICE 2002) p. 3

<sup>21</sup> (ZAPATA CUENCAR 1962)

<sup>22</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971)

<sup>23</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963)

<sup>24</sup> (VELÁSQUEZ OSPINA 2012a)

catálogo que muestra las primeras casas editoriales (como La Lira Antioqueña, La Miscelánea, El Repertorio, El Montañez y Revista Musical, solo por mencionar algunos) y su esfuerzo por contribuir de alguna forma en los programas educativos, además de la formación de público. Como anexo incluyó una obra representativa de cada casa editorial.

Fernando Gil Araque con su *“Educar en el Arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo”*<sup>25</sup> y *“La Ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961”*<sup>26</sup>, realizó un análisis -desde la perspectiva de la historia cultural-, de los procesos de apropiación de repertorio, y los programas de educación musical enmarcados dentro de políticas culturales y los movimientos nacionalistas sustentados por los imaginarios de civilización y progreso.

En *“Cosas Viejas de la Villa de la Candelaria”*<sup>27</sup>, Lisandro Ochoa realizó una recuperación de lo que después se conoció como Directorio de Medellín. Es valiosa la información que se obtiene con respecto a la publicidad de la época y puede identificarse la actividad musical de ciertos músicos debido a que también aparecen avisos publicitarios ofreciendo sus servicios musicales o vendiendo productos en los primeros almacenes de música que tuvo Medellín.

El historiador Jorge Orlando Melo en su ponencia *“Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”*<sup>28</sup>, está haciendo un especial énfasis en los procesos de modernización que se dieron de forma acelerada en Medellín pasando de ser una villa con una economía meramente agrícola a una ciudad industrial y progresista. Estos procesos de modernización también se vivieron en otras ciudades como Bogotá, Cali, Barranquilla o Manizales, aunque con otros ritmos u otras velocidades; sin embargo, no hace énfasis en comparar estos cambios entre las ciudades colombianas y menos con otras ciudades latinoamericanas que también estaban viviendo los mismos procesos.

También en su texto *“Algunas Consideraciones Globales sobre “Modernidad” y “Modernización” en el caso colombiano”*<sup>29</sup>, Melo realizó una reflexión sobre la idea del *“mundo moderno”*, y su caracterización cultural desde las perspectivas de J. Burckhardt,

---

<sup>25</sup> (GIL ARAQUE 2015)

<sup>26</sup> (GIL ARAQUE 2009)

<sup>27</sup> (OCHOA 2004)

<sup>28</sup> (MELO 1998)

<sup>29</sup> (MELO 1990)

Marx, Sombart y Weber entre otros, como también por los antecedentes en Colombia de modernidad y tradición, y su incidencia en la consolidación de las bases del desarrollo capitalista en medio de la guerra de poderes entre conservadores y liberales.

En “*Gonzalo Vidal (1863-1946) Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX*”<sup>30</sup>, Ellie Anne Duque realizó un análisis del estilo compositivo de Gonzalo Vidal, partiendo de las estructuras de forma, desarrollos armónicos y melódicos, acompañado de un inventario de obras realizadas por el compositor en los más diversos estilos como vales, misas, polcas, mazurcas y pasillos. Hace también especial énfasis en el desarrollo técnico que exige interpretar sus obras en especial para el piano que fue el instrumento principal en las composiciones de Vidal.

Amparo Álvarez García en su tesis “*De la Banda Departamental a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia. 1955-1970*”<sup>31</sup>, hace un recuento histórico de las prácticas musicales de la Banda bajo la batuta de Joseph Matza quien le imprimió un nuevo carácter de profesionalismo, nivel interpretativo, y destrezas técnicas mejoraron ostensiblemente el desempeño de la agrupación. Otro aspecto que este trabajo desea desarrollar es la importancia de la transición a Banda del Conservatorio, su injerencia en la producción de repertorio colombiano y su misión educativa en cuanto a la formación de público.

Todos estos escritos, libros y artículos han realizado un análisis crítico de muchos aspectos de los procesos de modernización que se vivieron en Medellín y de cómo la música jugó un papel fundamental en los ideales civilizatorios de los ciudadanos de la época. Sin embargo, y aunque si se habla de ciertos repertorios e incluso se realizan análisis musicológicos, (de forma y estilo), el vacío en cuanto incidencias en los gustos musicales, propiciados por prácticas musicales como la retreta, los aportes del director de banda como profesor en la formación musical y formación de público; su labor como gestor cultural además, de sus diversas ocupaciones como artista independiente, son temas que merecen más atención y análisis por parte de los investigadores.

---

<sup>30</sup> (DUQUE 2002)

<sup>31</sup> (ÁLVAREZ GARCÍA 2012)

## CAPITULO I

### EL DIRECTOR DE BANDA COMO GESTOR CULTURAL

El director de Banda tiene implícitas múltiples funciones, la más reconocida está en la de dirigir un ensayo para el montaje de obras y la presentación de conciertos. Pero esta práctica propia de su quehacer contiene en si a la educación musical. Dentro de un tiempo de ensayo, el director da instrucciones precisas a sus músicos sobre la manera en que desea que las obras sean interpretadas, en agrupaciones que inician o de aficionados, esta labor está muy cercana a lo que se constituye en una clase. Esta actividad desemboca en dos direcciones: la formación musical de sus músicos y la formación de público en cuanto al repertorio interpretado. Dillon hace referencia a este aspecto del profesor de música como gestor cultural, argumentando que:

[...el profesor cumple múltiples roles como facilitador, mediante sus relaciones con la comunidad y los alumnos. Lo que está más claro aquí es el rol del profesor como creador de contextos y como gestor de la vida cultural de sus alumnos...]<sup>32</sup>

Aunque el término “*Gestor Cultural*” es contemporáneo y para principios del siglo XX este concepto aún no existía, las funciones que actualmente ejerce un gestor cultural, si eran del resorte de estos tres directores. Tanto Restrepo como D’Aleman y Vidal en su momento, trabajaron arduamente por mejorar las condiciones laborales de sus músicos, ejercieron la docencia tanto en la Escuela de Música Santa Cecilia como de manera particular y adaptaron o compusieron repertorio con el fin de ampliarlo y satisfacer así los gustos musicales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de obras que se escuchaba en Medellín, este repertorio se usó como una herramienta de modernización y sirvió además, para ampliar el espectro cultural.

Además, se involucraron de manera directa con la comunidad y realizaron conciertos a beneficencia, publicaron en la prensa sus múltiples actividades, e involucraron a todos los círculos sociales en pro de las necesidades particulares de la Banda.

---

<sup>32</sup> (DILLON 2005) p. 8

[...El profesor como gestor cultural diseña entornos en los que el alumno se enfrenta a una experiencia musical, y esta experiencia es gestionada por un profesor-artista capaz de ser sensible a las necesidades de los alumnos y tomar en consideración las limitaciones y posibilidades del contexto...]<sup>33</sup>

Se evidenciará entonces durante el desarrollo de todo este trabajo, que las funciones que Restrepo, D'Alemán y Vidal ejercieron, además, de las actividades particulares, les permitieron ganarse el respeto y cariño de los habitantes de Medellín, que apropiaron como suya a la retreta y a su Banda como estandartes culturales; por ende, podemos comprender su ejercicio como un trabajo de gestores culturales en toda la plenitud de su significado. En este sentido Bernárdez López, ofrece una primera definición de lo que representa la actividad de la gestión cultural como:

[...la administración de los recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción...]<sup>34</sup>

De acuerdo entonces con esta definición, se entiende a la Banda Marcial como “*organización cultural*” y a la Retreta como “*producto*” o “*servicio*” y, por ende, a su director como “*administrador*” del recurso.

El 13 de Julio de 1887 el General Marceliano Vélez nombró por decreto 942 a Paulo E. Restrepo como director de la Banda a la que a su vez bautizó como “*Banda Marcial*”. Para el año de 1890 se realizó un nuevo decreto (176 artículo 121 y 124) mediante el cual se reglamentaba la Gendarmería:

[...la Banda Marcial se compondrá según la opinión del Director y los recursos de instrumentación con que se cuente, de 20 a 30 músicos...]

[...El Director de la Banda procurará que los puestos vacantes de aprendices en ella sean ocupados por jóvenes pobres de reconocidas aptitudes para el arte y de buena conducta moral...]<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> (DILLON 2005) p. 8

<sup>34</sup> (BERNÁRDEZ LÓPEZ 2003) p. 3

<sup>35</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 10

Este decreto aporta una información valiosa, la primera es la cantidad de instrumentistas que tenía la agrupación y la segunda de quienes la conformaban.

Aparentemente, el hecho de que los músicos que integraran las plazas vacantes debieran ser “*jóvenes pobres*” insinúa el pensamiento de la época, sobre como incluir la población menos favorecida en el proceso de civilización y progreso en la ciudad en un acto de inclusión social y de ofrecer oportunidades laborales para los muchachos talentosos, pero menos favorecidos. Sin embargo, también debe tenerse en cuenta que se categorizó al *músico oficial* en el nivel más bajo dentro de la escala social; debido a que de alguna forma existía la concepción de pensar en el músico de banda como una persona de escasos recursos, en contra posición estaban los directores y profesores quienes gozaron de un estatus diferente como se evidencia, en las fotografías de la época.

Esta concepción no fue exclusiva del pensamiento de los habitantes de Medellín, en el sentido de tener la costumbre de ubicar al músico en el estrato social más bajo, sino que ha sido una práctica repetitiva desde todos los tiempos en casi todas las culturas. Sin embargo, a la vez este músico relegado era también el referente obligado en los rituales y actividades cívicas; al respecto Attali afirma:

[...esta posición del músico en la mayoría de las civilizaciones: a la vez *excluido* (rechazado hasta muy debajo de la jerarquía social) y *sobrehumano* (el genio, la star dorada, y divinizada)...]<sup>36</sup>

Gracias a la labor del director anterior Juan de Dios Escobar, la Banda comenzó a tener un repertorio más numeroso y variado por lo que a Paulo Emilio Restrepo le correspondió estructurarla desde otros aspectos, sobre todo con respecto a las funciones o responsabilidades que la Banda debió ejercer como por ejemplo, realizar dos retretas semanalmente y a su vez participar en los actos oficiales del Estado, como lo hacía su homóloga la Banda de la Guardia del Distrito de Bogotá, la cual como otras similares en otras ciudades latinoamericanas comenzaron a tener diversidad de conciertos para los más variados actos oficiales y públicos.

---

<sup>36</sup> (ATTALI 1995) p. 24

### [...**Recepción Diplomática**

Un batallón de la guardia del Distrito, formado en alas frente á [sic] la residencia presidencial, hizo los honores militares al Representante de la República hermana, y la banda marcial le saludó con los acordes de la marcha nacional colombiana...]<sup>37</sup>

Por consiguiente, dentro de su repertorio debía estar el Himno Nacional de Colombia para los actos oficiales a los que tenían que acudir. Una de las dificultades logísticas que Paulo E. Restrepo tuvo que enfrentar, fue la heterogeneidad de los integrantes de la Banda que recibió para dirigir, puesto que un gran número de sus integrantes eran niños.

Tener infantes en las filas de la milicia al parecer, era una costumbre muy frecuente a razón de la necesidad de formar y establecer a gran velocidad regimientos que reemplazaran a los combatientes caídos en los constantes enfrentamientos que por aquella época se presentaron. De hecho, Cuencar resalta que en 1837 un niño flautista de once años perteneció a la Banda que dirigió Gregory Mac Pherson; su nombre era Camilo Antonio Echeverry quien más tarde llegó a ser un político prominente.<sup>38</sup>

Lamentablemente, debido al poco tiempo en que Paulo E. Restrepo estuvo al frente de la Banda, no se encuentran muchos datos acerca de sus funciones o desempeño como director. El periódico “*La Voz de Antioquia*” de 1888, contiene las primeras publicaciones de los programas de las retretas efectuadas bajo su batuta y dan cuenta de su gestión en la parte organizacional, puesto que se estableció un horario para realizar las retretas que hasta ese momento se realizaban en distintas horas del día y distintos lugares; razón por la cual la asistencia del público se vio afectado en muchas ocasiones. Más adelante, se mostrará un catálogo con los repertorios ofrecidos en estas retretas y que se publicaron en el mencionado diario.

### [...**Retretas.**

Con gusto hemos visto atendida la indicación que á [sic] este respecto nos permitimos hacer en días pasados: las retretas se dan ya por la tarde y en lugares donde buena porción del público puede solazarse con ellas...]<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> (MOLINA 1888a) p. 3

<sup>38</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 7

<sup>39</sup> (CANO 1889b) p. 4

Sin embargo, la práctica de tener infantes como miembros activos de la Banda, continuó hasta Rafael D'Alemán incluso, este suceso fue registrado por el periódico “*El Movimiento*” de 1894, en un concierto donde se interpretó la ópera Fausto que tenía entre los integrantes de la orquesta a niños:

[...Los Sres. Manel Botero E., Manuel Molina V., Enrique Mejía, Lisandro y Esteban Posada, alumnos distinguidos y fundadores algunos de ellos de la Escuela Santa Cecilia, y Aureliano Zapata, Samuel Cadavid, Eduardo Sepúlveda y Abel Martínez, niños casi todos que pertenecen á [sic] la Banda Militar del Departamento, hicieron regio honor al arte y probaron, una vez más, que *la tierra del oro y del mercantilismo* no es estéril para el genio y sus inspiraciones...]<sup>40</sup>



Figura 1: Banda del Batallón. Fotografía Rodríguez.1893.

Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> (GUERRA BOTERO and DE BEDOUT 1894) p. 3

<sup>41</sup> (RODRÍGUEZ 1893)

Es muy probable que los integrantes que aparecen en la foto anterior sean los pertenecientes a la Banda que dirigió D' Alemán ya que para la fecha en que esta datada la foto, era él quien estaba al frente. En dicha fotografía se aprecia que los integrantes oscilaban entre niños y jóvenes que no superaban los veinte años de edad. En Medellín la utilización de niños trabajadores no se dio únicamente en la milicia de finales del siglo XIX y principios del XX, sino que también apareció en compañías de teatro y zarzuela que visitaban la ciudad de manera itinerante y de compañías infantiles propias.

Lo interesante está en que en ninguno de los casos tanto militar como artístico, ver a niños trabajando resultó ser un asunto censurable socialmente y, por el contrario, asistir a estos espectáculos era bien visto; así lo señala Correa Serna en su artículo “*Compañías de Teatro y Trabajo Infantil en Medellín*”:

[...Si bien, la actividad escénica representaba unas obligaciones laborales y salariales con los niños, nunca se consideró su actividad como un auténtico trabajo; por el contrario, la prensa se encargó de tejer en el imaginario del público que este, antes de ser una obligación penosa para los pequeños artistas, constituía un espacio de diversión y de solaz...]<sup>42</sup>

En este sentido la banda integrada por niños y jóvenes se constituía en una agrupación de mano de obra económica ya que los salarios eran los más bajos y según la concepción de la época los jóvenes participaban de un espacio que “*entretenía y a la vez ganaban dinero*”.

Uno de los pioneros en Medellín en este tipo de compañías infantiles fue Francisco Javier Vidal -tío de Gonzalo Vidal-, que dejó su legado más importante fundando en 1884 la “*Compañía Infantil de Zarzuelas*” junto a Lino R. Ospina.<sup>43</sup> De acuerdo con Cuencar la compañía solo duró un año; pero al parecer tiempo después volvió a conformarse ya que todavía en 1914 la Compañía Infantil ofrecía recitales, aunque no exenta de controversias:

[...**En Envigado**

dio la Compañía Infantil, con muy buen éxito, una función, compuesta de las zarzuelas “Como está la Sociedad” y “La Salsa de Aniceta”. Se nos informa que el Sr. Cura prohibió la asistencia bajo pecado mortal.

---

<sup>42</sup> (CORREA SERNA 2017) p. 93

<sup>43</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) p. 20

Como conocemos las zarzuelas ésas, que son hasta aburridoras de puro inocentes, nos resistimos a creer la prohibición dicha, a menos que Sr. Cura haya sido mal informado; pues él, de conocerlas personalmente, no las habría prohibido, ya que el Sr. Pbro. Dr. Mejía es un sacerdote de muy clara inteligencia y de ilustración muy vasta...]<sup>44</sup>

Resulta curioso el título de una de las obras “como está la sociedad”; aparente crítica social desde el arte, pero es precisamente este arte, el que se convierte en víctima del veto por parte de la iglesia. Se nota entre líneas la lucha de poderes de una sociedad que trata de pensarse moderna y de mente abierta a las nuevas ideas, pero a la vez, encadenada al prejuicio moral. Sin embargo, y pese a las dificultades que se le presentaron, la Compañía Infantil continuó realizando funciones itinerantes aumentando de esta forma la agenda cultural en la ciudad.

#### **[...Compañía Infantil**

Del viernes próximo en adelante continuará sus representaciones esta compañía en el amplio y cómodo patio del Hotel San Carlos...]<sup>45</sup>

Durante solo cuatro años Paulo E. Restrepo estuvo dirigiendo la Banda y en efecto renunció a su cargo el 16 de Agosto de 1891 para perfeccionar sus conocimientos musicales en Francia y Bélgica. Ese mismo año 1891, llegó a Medellín la Compañía de Ópera “*Zenardo y Lambardi*” que dirigía el italiano Augusto Azzali.<sup>46</sup> Esta compañía arribó a Bogotá para el estreno del Teatro Municipal y tiempo después para actuar en el recién inaugurado Teatro Colón.<sup>47</sup> La prensa del momento registró la manera en que esta *Compañía de Ópera Italiana* estrenó en Colombia obras de Donizetti como la reconocida *Lucia di Lammermoor*.

La compañía de ópera se quedó en Medellín por una larga temporada; inclusive, el Gobernador, Baltasar Botero le propuso a Azzali la dirección de la Banda. Azzali asumió la dirección de esta agrupación en 1891, pero solo estuvo al frente de ella por cinco meses. Augusto Azzali regresó a Bogotá donde se desempeñó como profesor en la Academia

---

<sup>44</sup> (VIVES GUERRA 1914e) p. 3

<sup>45</sup> (VIVES GUERRA 1914b) p. 2

<sup>46</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 11

<sup>47</sup> (PARDO TOVAR 1966)

Nacional de Música.<sup>48</sup> Sin embargo, continuó visitando la ciudad con alguna frecuencia con su compañía de ópera.

[...**La Ópera**

Por telegrama reciente avisa el empresario Sr. Azzali que próximamente saldrá con todo el personal de la compañía en vía para esta ciudad, y que hará su debut el próximo Domingo de Pascua, con la famosa ópera “Carmen”...]<sup>49</sup>

Y fue precisamente en la compañía de Augusto Azzali que Rafael D’Alemán llegó a Medellín como primer violín. Rafael D’Alemán Triana (1859-1922), nació en Bogotá; su padre José María D’Alemán era panameño y su madre Sebastiana Triana era bogotana.<sup>50</sup> Hizo su primera educación en el Colegio del Rosario, en años posteriores realizó estudios en la Academia Nacional de Música. Allí, estudió: solfeo, teoría musical, armonía, composición, piano, flauta y violín.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> (CÁRDENAS VELÁSQUEZ 2015) pp. 291-92

<sup>49</sup> (VELILLA 1896b) p. 2

<sup>50</sup> (ZAPATA CUENCAR 1962)

<sup>51</sup> (ZAPATA CUENCAR 1962)



Figura 2: Rafael D'Alemán.<sup>52</sup>

Sábado Revista Semanal

Cuando aún se encontraba radicado en Bogotá, Rafael D'Alemán hizo sus primeras nupcias con Mercedes Álvarez Cano; pero lamentablemente enviudó prematuramente. En una segunda gira de la compañía de ópera a la ciudad en 1892, D'Alemán decidió establecerse definitivamente en Medellín donde contrajo matrimonio por segunda vez, con Leonor Vásquez Toro.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> (Literaria 1922)

<sup>53</sup> (OCHOA 2004)



Figura 3: Rafael D'Alemán y Leonor Vásquez Toro.

Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto54

El 7 de Junio de 1892 por decreto N°1041, se nombró nuevo director de la Banda a Rafael D'Alemán.<sup>55</sup> El 12 de Octubre de 1892 y con motivo de los cuatrocientos años del descubrimiento de América fue inaugurado el Parque de Bolívar; para esta efeméride la Banda tocó por primera vez en dicho lugar y se institucionalizó con los años la retreta, en ese lugar, instaurando así una tradición que perduró por más de cien años.

D'Alemán fue un músico polifacético, y así lo percibió la sociedad de aquel entonces de tal forma que la prensa registró en varias oportunidades sus dotes artísticas:

#### [...Concierto

Se verificó el anunciado para la noche del sábado último en el Teatro Principal: éste se hallaba pleno. La Sra. Lema de Gómez exhibió sus excelentes dotes artísticas, entre ellas la brillante y nítida voz que todos le conocemos en Medellín, por lo cual, por sus maneras cultas y su hermosa y gallarda presencia, se ha conquistado siempre los aplausos y estimación de esta sociedad. El Sr. D'Alemán estuvo admirable, como siempre, revelando al gran artista

---

<sup>54</sup> (RODRÍGUEZ 1897)

<sup>55</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 11

colombiano que tanto viene deleitándonos, antes como primer violín de la Orquesta que organizó la última compañía de Ópera que ha visitado á [sic] Medellín y en la que figuraron una Aymo, un Alberti, una Orlandi, un Ravagli, y en la Orquesta un maestro Azzali; y ahora como director de la Banda Militar del Departamento, que ha llegado á [sic] la altura de los principales de la República. El Sr. Posada nos encantó en el piano y la flauta, haciéndose notar por las altas dotes que le son características, como uno de los más adelantados artistas del país. El joven Berrio exhibió también sus adelantos en el piano, y la Orquesta compuesta de discípulos de la Escuela de Santa Cecilia y de la Banda militar (que dirige ambas actualmente el Sr. D' Alemán), y cuya Orquesta organizó éste para el concierto...]<sup>56</sup>

En el artículo anterior, se destaca el hecho de las diferentes ocupaciones que ejercía Rafael D' Alemán y que más adelante trataré con más detalle. Cuando la ópera -que dirigía Azzali-, se encontraba en temporada de conciertos en Medellín, D' Alemán participaba como primer violín de la orquesta, pero a su vez, dirigía la Banda Militar y se desempeñaba como profesor en la Escuela de Música Santa Cecilia; institución en la que la señora Teresa Lema de Gómez dirigía la sección femenina.<sup>57</sup>

Rafael D' Alemán se caracterizó por la fuerza y el vigor al interpretar el violín y, además, por su limpieza y destreza técnica al enfrentar pasajes difíciles. Años antes cuando aún estaba radicado en Bogotá, había sido nombrado “músico de la 2ª Banda en grado de Teniente el 19 de Noviembre de 1884, por decreto N°698”.<sup>58</sup> Sin embargo, para cuando asumió la dirección de la Banda Marcial Departamental en Medellín (1892), se le había ascendido al rango de Coronel.<sup>59</sup>

La habilidad que mostró Rafael D' Alemán para reorganizar la Banda, además de su capacidad para sortear toda clase de dificultades le mereció el respeto, no solo del público asistente a la retreta, sino también de sus superiores. Julián Cock Bayer Gobernador de Antioquia en 1896, consignó el siguiente informe a la Asamblea:

[...La prensa del Departamento y los conocedores del arte reconocen y encomian los notables adelantos hechos por los individuos de la Banda, y por lo que a mí toca, me complazco en dejar aquí consignado que aquellos se deben a las sobresalientes dotes musicales del maestro D' Alemán y a la consagración y patriotismo que ha sabido desplegar en la tarea que el gobierno le confirió...]<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> (HERNÁNDEZ y M 1893a) p. 3

<sup>57</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 188

<sup>58</sup> (ZAPATA CUENCAR 1962)

<sup>59</sup> (SILVA L. 2003)

<sup>60</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 12

Y fue precisamente la prensa de la ciudad, la encargada de elogiar y registrar todos los acontecimientos con respecto al desempeño y labores de la Banda como también de la vida y ejercicio musical de los tres directores del presente trabajo.

### [...**Perfumada**

estaba la noche del domingo en el Parque de Bolívar, no por deliciosos efluvios de azucenas y violetas, si por los embriagantes aromas que exhalaban las elegantes y numerosas damas que lo visitaron. Una noche de límpida luna, un paisaje tropical, esas queridas cuanto falaces criaturas y los brillantes acordes de la Banda que en ondas de armonía llevaban olvido y placer a los corazones, ¿Qué más puede ambicionar el corazón del hombre?...]<sup>61</sup>

En un principio dirigió la Banda entre 1892 y 1899 pero terminado su contrato, regreso a Bogotá; tiempo después, volvió para dirigirla desde 1903 hasta 1914.<sup>62</sup> Durante el tiempo que Rafael D'Alemán ejerció como director de la banda, debió enfrentar momentos de dificultad; uno de estos momentos sucedió cuando redujeron el número de integrantes de la agrupación musical con las consecuentes implicaciones que esto generó al momento de montar el correspondiente repertorio.

[...Se nos informa que el número de miembros de la Banda Marcial ha sido reducido considerablemente, y se nos dice, asimismo, que varias personas respetables han pedido al Excmo. Sr. Presidente revoque tal resolución. Si a su hábil e inteligente Director, nuestro amigo D'Alemán, le era difícil, en días pasados, poner en ejecución ciertas piezas por no estar completa la Banda, ahora le será absolutamente imposible. Aunque sean del repertorio de los *azulejos*. Lo sentimos por el maestro D'Alemán, por las damas, por todo Medellín, y nos atrevemos a unir nuestra débil voz a las personas que han solicitado la revocación de aquella medida, en pro del bien general...]<sup>63</sup>

La respuesta de los sectores más influyentes de la ciudad, incluyendo la Iglesia no se hicieron esperar. Le enviaron al General Rafael Reyes una misiva solicitándole que reversara la decisión de reducir el personal de los integrantes de la Banda.

### [...**Telegramas**

Medellín, Septiembre 25 de 1907.

Exmo. General Reyes.-Bogotá.

---

<sup>61</sup> (GUTIERREZ 1895b) p. 2

<sup>62</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 16

<sup>63</sup> (CASTRO 1907e) p. 3

Como acostumbráis atender justas reclamaciones sociales, atrevémosnos rogaros no reduzcáis personal Banda Música Militar esta plaza, ventajosamente dirigida Maestro D'Alemán; sociedad medellinense no tiene otro solaz y agradecería ésta señalada distinción. Amigos + MANUEL JOSÉ, Arzobispo. *Marceliano Vélez, Nicanor Restrepo R., Francisco L. Lalinde, Julio Restrepo L. William Gordon, Benjamín Tejada Córdoba, Camilo C. Restrepo, Januario Henao, Luis Gouzy...*<sup>64</sup>

La unión no solo de los altos círculos sociales, sino, además, de todos los sectores de Medellín en esta causa, se encontraban encabezados por el Arzobispo Manuel José Cayzedo y el ex gobernador de Antioquia Marceliano Vélez. La unión de todos los sectores produjo sus frutos y la Banda se libró de una inminente reducción de personal a la que estaba destinada.

[...los sectores adinerados o poderosos no fueron los únicos interesados en el adelanto cultural. Artesanos y trabajadores, predominantemente jóvenes, también participaron y hasta llegaron a tomar la iniciativa. Este tipo de sociabilidad ponía en contacto sectores divididos por la filiación política o el estatus, hilvanando el tejido de la sociedad en su conjunto...]<sup>65</sup>

La sociedad de Medellín representada en el comercio, la Iglesia y los círculos políticos, se movilizó no importando sus diferencias y de una u otra forma aportaron a la causa de mejorar la situación de la Banda. El General Reyes después de haber realizado la respectiva junta, tomó la decisión de reversar la ley.

[...**Telegramas**

Juntas, Septiembre 27 de 1907.

Ilmo. Sr. Arzobispo, Marceliano Vélez, Francisco L. Lalinde, Diego Escobar O. etc. Etc.- Medellín.

Recomiendo Ministro Guerra, conservar Banda Música esa importante ciudad, como lo solicitáis.

Fdo. REYES...]<sup>66</sup>

En el texto de Cuencar se hace también referencia a otro suceso anterior a este, acerca de la reducción del personal de la Banda. La explicación que el autor da sobre esta decisión es que

---

<sup>64</sup> (CAYZEDO 1907) p.3

<sup>65</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p. 338

<sup>66</sup> (REYES PRIETO 1907) p. 3

dichos miembros pertenecían al partido opositor. En aquellos tiempos los ánimos políticos se encontraban en un estado de extrema sensibilidad y las posiciones abiertas acerca de un partido o de otro, ponían en peligro la integridad de la vida misma; por lo tanto, este intento de reducción que sufrió la Banda generó mucho “malestar” para Rafael D’Alemán. Dice, además, que el evento fue “*antes de que estallara la guerra civil de 1900*” también conocida como la Guerra de los mil días,<sup>67</sup> siendo presidente Manuel Antonio Sanclemente.

No se puede descartar la idea, que este suceso desafortunado pudo ser el motivo por el cual Rafael D’Alemán haya dejado la dirección de la Banda, regresando nuevamente para retomar el cargo en 1903 un año después de haberse firmado el Tratado de Paz de Neerlandia.

Es posible pensar entonces que la estrategia que D’Alemán utilizó para evitar que esta situación se volviera a presentar en 1907, fue la de convocar a los sectores más influyentes y representativos de la ciudad para que sentaran su voz de inconformidad con respecto a esta decisión. El resultado fue el esperado y la Banda se libró de una reducción de personal.

En términos de Bourdieu la Banda simbolizaba para ciudadanía, el *capital cultural* en su *estado incorporado* como patrimonio visible pero intangible, que sustentaba sus imaginarios de habitantes de una metrópoli culta y progresista; de ahí que los altos círculos sociales representados por el comercio, la Iglesia y los dirigentes políticos hayan coincidido en la convocatoria que realizó Rafael D’Alemán.

[...Por otra parte, se sabe que la acumulación inicial de capital cultural, condición de acumulación rápida y fácil de cualquier tipo de capital cultural útil, comienza desde su *origen*, sin retraso ni pérdida de tiempo, sólo para las familias dotadas con un fuerte capital cultural...]<sup>68</sup>

El 4 de Agosto de 1908 el General Reyes sancionó la Ley Primera que dividía a Colombia en 34 Departamentos. Del territorio Antioqueño salieron cuatro que fueron: Antioquia, Sonsón, Jericó y Medellín. Como resultado de esta reestructuración territorial, sancionó el decreto 1249 del 14 de Noviembre de 1908 donde se especificaban los apoyos económicos y la forma en que se debían organizar las nuevas bandas militares en los nuevos Departamentos.

---

<sup>67</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p.12

<sup>68</sup> (BOURDIEU 1987) p. 3

[...Organizase desde el primero de enero próximo en adelante una Banda Militar de Música en cada una de las ciudades cabeceras de los Departamentos de Antioquia, Buga, Ipiales, Jericó, Mompós, Neiva, Quibdó, Sincelejo, Sonsón y Tumaco, las cuales recibirán del Tesoro Nacional desde la fecha indicada una subvención mensual de ciento cincuenta pesos oro, y quedarán sometidas para los efectos de la disciplina, mecánica etc. A las disposiciones contenidas en el decreto número 362 de 1905, que reglamenta este servicio...]<sup>69</sup>

Estos “nuevos” Departamentos solo tuvieron vida por un año aproximadamente; luego de este tiempo se suprimieron y como consecuencia sus Bandas Marciales también desaparecieron. En el territorio Antioqueño las que cesaron funciones fueron Sonsón, Jericó y Antioquia. La que estaba en Medellín, fue la única que continuó desempeñando sus funciones como lo venía haciendo, bajo la dirección de Rafael D’Aleman, agrupación que había creado una *tradicón* y un *habitus* en la sociedad, de la cual ésta se había apropiado y defendió como había ocurrido en momentos anteriores.

En los informes oficiales también quedó registrado la simpatía y respeto que Rafael D’Aleman despertaba entre sus superiores incluso, en su etapa temprana como director, ya mostraba excelentes resultados. En el informe de 1898 que el secretario de gobierno le dio al Gobernador, se lee en lo referente a la Banda:

[...Hace parte integrante de esta Sección una Banda Marcial, a cargo de un Maestro o Director, que es hoy el Sr. D. Rafael D’Aleman, quien llena satisfactoriamente sus deberes. Está compuesta de treinta y dos individuos y provista de un magnifico instrumental...]<sup>70</sup>

La buena reputación de la cual gozaba el director de la Banda se extendió también a la agrupación; fue una verdadera novedad para la ciudad comenzar a contar con una Banda que interpretara la música que se oía en Europa con un nivel de calidad profesional.

### [...**Parque de Bolívar**

Felicitemos al Sr. D’Aleman por la magnífica retreta que dio el domingo 25 en este parque, no solamente muy bien elegido el programa sino muy bien ejecutadas las piezas especialmente “La mada [sic] (muda) de Porticci.” Son muchos los ratos de solaz que le debemos a esta banda tan hábilmente dirigida...]<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 14

<sup>70</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 12

<sup>71</sup> (CASTRO 1907d) p. 2

Incluso hacia finales de 1907 sucedió un bochornoso incidente con cinco músicos de la Banda que fueron acusados por estafa y abuso de confianza debido a que la vendieron sus sueldos a un prestamista con el compromiso de cancelarle la deuda cuando les realizaran su pago mensual. Cumplida la fecha cobraron su dinero, pero no realizaron el respectivo pago por lo que el prestamista interpuso la correspondiente denuncia. Días después el músico mayor de la Banda y dos personas más salieron a rectificar los hechos en la prensa local, pues también se vieron involucrados.

La magnitud del escándalo en la que un buen número músicos de la Banda se vieron implicados fue tal, que la Alcaldía designó una comisión especial para investigar los hechos. Sin embargo, con todo y lo incomodo del asunto el nombre y el prestigio de Rafael D'Alemán se mantuvieron intactos.

[...**Contra Rectificaciones**

Deseo que estos tres señores salgan ilesos de la acusación, por el buen nombre de la Banda y para satisfacción de su Director, el caballero cumplido, D. Rafael D'Alemán...]<sup>72</sup>

Rafael D'Alemán, no solo ejerció funciones como director de la Banda sino, además, se desempeñó como lo que hoy llamamos: *Gestor Cultural*. Esto se evidencia en que “gestionaba” los conciertos y buscó patrocinios para el desarrollo de las actividades de esta agrupación. Aún en periodos de descanso se encargaba personalmente de mandar a la editorial del *Diario El Bateo* la programación de la retreta.

[...Nuestro buen amigo el maestro D'Alemán ha obtenido por algunos días permiso para descansar de sus quehaceres; no obstante, esto, por deferencia a nuestra hoja dará la retreta mañana como de costumbre en el Parque de Bolívar, a las 5 de la tarde. Debidamente agradecemos la fineza que ha tenido para con nosotros...]<sup>73</sup>

No obstante, y pese al indiscutible éxito cosechado, la Banda también comenzó a ser blanco de críticas por parte de los ciudadanos y de los medios de comunicación. En cierta manera la

---

<sup>72</sup> (BERRIO PARÍS 1907) p. 2

<sup>73</sup> (CASTRO 1908j) p. 3

comunidad comenzó a verse representada en esta agrupación de tal forma que no quedaba espacio para el error.

[...Y a propósito: ¿No se le podría cambiar a la Banda el mugriento vestido que hoy tiene por otro, aun cuando fuera del drilón de Bello?...]<sup>74</sup>

[...Ya que las diversiones brillan por su ausencia en Medellín, sobre todo para el bello sexo, que solo puede contar con una retreta dominguera y eso cuando el tiempo lo permite (como dicen los programas de toros) convendría y nos atrevemos a pedir que la retreta de los Jueves, que se da en Parque de Berrio, fuera ejecutada en el de Bolívar. En este, la notable concurrencia que asiste es el mejor estímulo que se le puede dar a su Director y a quienes componen la Banda...]<sup>75</sup>

Otro ejemplo de Rafael D'Alemán como gestor cultural, fue ocuparse no sólo del funcionamiento musical de la agrupación, sino también conseguir los recursos necesarios que le permitieran completar la dotación de instrumentos y de uniformes para sus integrantes, en ese sentido convocó a la generosidad de los habitantes de Medellín, solicitando los aportes para un instrumental moderno y un uniforme digno.

#### [...**Banda Marcial**

Sabemos de buena fuente que el Comercio de Medellín, siempre generoso, ha suscrito una suma que se aproxima a \$50.000 para obsequiar a nuestra Banda, la Banda Marcial de esta ciudad, un instrumental nuevo, moderno, que satisfaga, y que reemplace el antiquísimo que hoy posee de plomo y cera. El pedido lo hará muy pronto una respetable Casa, en la que se depositará la suma colectada. ¡Bien por el Comercio! ¡Bien por la Banda!...]<sup>76</sup>

Sin embargo, el problema de los uniformes no era exclusivo de la Banda Marcial, sino, además, de todos los integrantes del Regimiento. De esta manera se evidencia que, en Medellín, las instituciones estaban apenas estableciéndose de forma plena y los habitantes influyentes ejercían una participación activa en la construcción de ciudad.

[...Uniformar la Gendarmería, ó [sic] al menos hacer que todos sus miembros lleven alguna insignia que los diferencie de los particulares, es cosa útil; pues no se oculta que muchos de los desacatos que contra aquellos comenten las gentes, se deben a la falta de aquel requisito...]<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> (CASTRO 1907c) p.3

<sup>75</sup> (CASTRO 1908r) p. 3

<sup>76</sup> (CASTRO 1907a) p. 3

<sup>77</sup> (CASTRO 1908q) p. 3

Finalmente, las ayudas económicas llegaron tanto desde la Administración pública como también de los particulares. Muchas empresas como almacenes de ropa y accesorios, farmacias, librerías, editores de prensa y gentes del común se vincularon con un mismo fin. Este sector de la sociedad antioqueña era en su mayoría la fuerza social más influyente y determinante; tanto es así, que el mismo Arzobispo de Medellín, ayudó también a D'Alemán en la empresa que había emprendido.

[...Ayer vimos con verdadera complacencia uniformado convenientemente el personal de la Banda de Música, que costó el Gobierno Nacional. Esperamos ver el estreno del que le viene para el día de Pascua, y del instrumental comprado por el Distrito y el Comercio...]<sup>78</sup>

Lo primero que llegó fueron los uniformes; después de casi un año de gestión y de tocar muchas puertas, Rafael D'Alemán y la ciudad de Medellín lograron ver por fin uniformado la Banda Marcial.

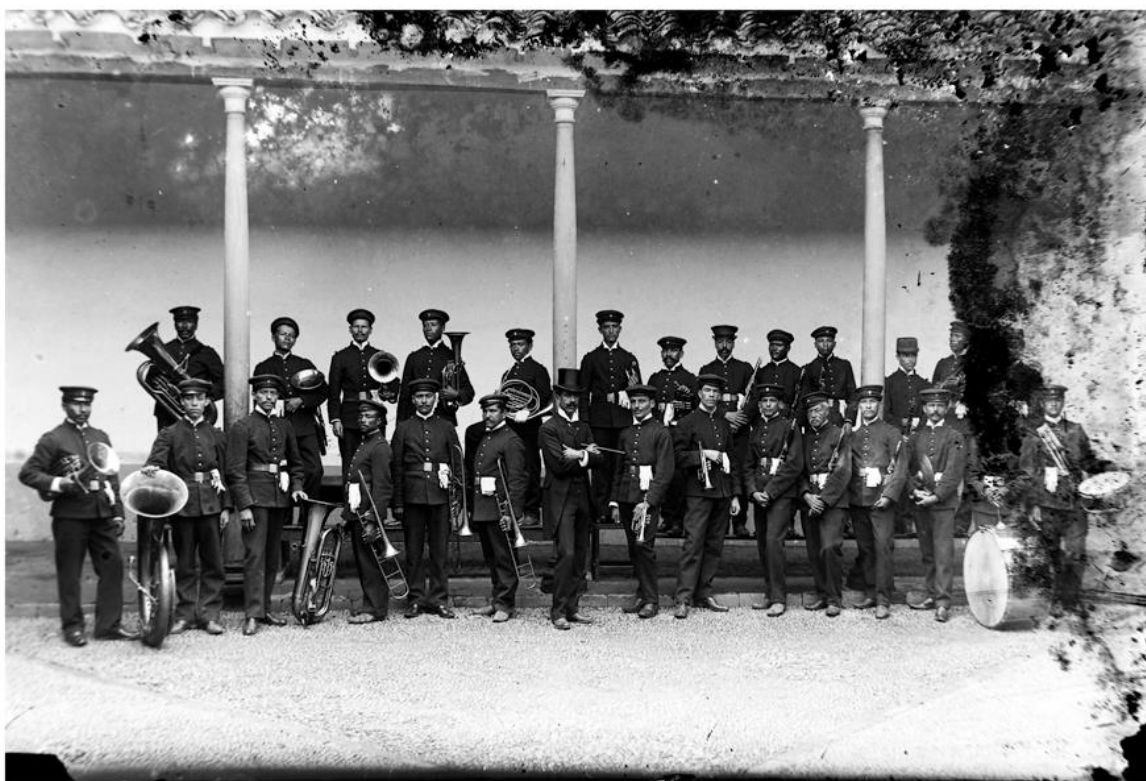


Figura 4: Banda de la Gendarmería 1908.  
Al centro, vistiendo sacoleva y sombrero de copa, Rafael D'Alemán.  
Foto, Melitón Rodríguez. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> (CASTRO 1908b) p. 3

<sup>79</sup> (CALLE MUÑOZ 1908)

Aunque Rafael D'Alemán tenía rango de Coronel, no se uniformaba como los otros integrantes de la Banda Marcial y por el contrario vestía los trajes y sombreros elegantes que lucían los hombres ilustres de Medellín. Sin embargo, la nómina de músicos, aunque bien uniformada dejaba entrever las diferencias sociales que también sesgaban a la sociedad antioqueña de tal forma, que el hombre blanco es el que se encuentra en el centro y alrededor los mulatos, indígenas y afro-descendientes.

Al interior de la misma agrupación existían diferencias sociales muy marcadas, sobre todo, en cuanto a los sueldos. El contrato de Rafael D'Alemán en 1893 le otorgaba un sueldo mensual de 150 pesos; aunque dos años después en 1895 se lo rebajaron a 120 pesos. Los músicos por su parte no estaban categorizados por atriles o categorías como se hace hoy en día, sino, que recibían el mismo sueldo de 24 pesos mensuales; sueldo que en 1895 aumentó a 30 pesos. No obstante, el sueldo de D'Alemán era cuatro veces más alto y los músicos carecían de la oportunidad de obtener ascensos.<sup>80</sup>

Los otros recursos económicos para comprar los nuevos instrumentos fueron llegando poco a poco desde las entidades del Estado y también desde el sector privado, como también de los particulares.

[...El Concejo Municipal dio para el instrumental de la Banda de esta ciudad la suma de \$20.000. Tanto a él como a nuestro D. Rafael D'Alemán, enviamos muestras felicitaciones. Próximamente, publicaremos los nombres de los generosos caballeros que han regalado sumas de dinero para esta hermosa obra...]<sup>81</sup>

D'Alemán sostuvo una buena amistad con don Enrique Castro, director del Diario El Bateo de tal forma que semanalmente le adelantaba el programa de las retretas o le informaba de primera mano las novedades que sucedían con la Banda; hecho que permitió que la ciudad estuviera permanentemente informada con todos los pormenores que sucedían con la agrupación musical.

---

<sup>80</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 12

<sup>81</sup> (CASTRO 1907b) P. 2

[...**Importante Noticia**

Por insinuación del suscrito director de la Banda de Música Militar del Departamento, el Comercio y otras entidades de esta ciudad, obsequiarán a dicha Banda con un instrumental nuevo que se pedirá a Europa próximamente, en vista del mal estado en que se encuentran los instrumentos que están en uso. Dicha [sic] instrumental quedará de propiedad del Municipio de Medellín. ¡Bien por la Banda de Música del Departamento! Oportunamente serán publicados los nombres de los caballeros y las cantidades con que generosamente han contribuido para tan loable fin...] *Rafael D'Alemán.*<sup>82</sup>

[...Nos informa el Maestro D'Alemán que ha recibido un telegrama de Barranquilla, en el cual le dicen que el instrumental que viene para la Banda, salió de esa el trece de los corrientes. Así es que, en más de diez días que hace que viene de Barranquilla, es muy probable que antes de 5 ó [sic] 6, lo tengamos ya en Medellín. Con verdadero entusiasmo se espera la inauguración de dicho instrumental. Nuevamente felicitamos al Maestro D'Alemán por los laudables esfuerzos que hace por el adelanto de la Banda...]<sup>83</sup>

La gestión de Rafael D'Alemán por mejorar las condiciones de la Banda, fue mucho más allá; de tal modo, que se comunicó con el General Reyes, por medio de un telegrama para solicitarle que no le cobraran los impuestos de aduana de los instrumentos que llegarían al país.

[...Medellín, Enero 9 de 1908.

General Reyes. –Bogotá.

Insinuación mía, Municipalidad, Comercio, obsequian instrumental nuevo Banda Música; suplícole exención derechos Aduana.

Director Banda,

*Rafael D'Alemán....]*<sup>84</sup>

Al día siguiente y recordando lo sucedido el año anterior, el mismo General dio respuesta afirmativa a la solicitud hecha por D'Alemán:

[...Chapinero, 10 de enero de 1908.

Rafael D'Alemán.-Medellín.

Entiéndase Gral. Floro Gómez derechos Aduana instrumental Banda, para que Ministro Guerra arregle el pago de ellas.

---

<sup>82</sup> (D'ALEMÁN 1907) p.3

<sup>83</sup> (CASTRO 1908i) p. 3

<sup>84</sup> (D'ALEMÁN 1908c) p.2

Cuando por fin llegaron los instrumentos musicales, Rafael D'Alemán ofreció una retreta en honor a las personas y empresas que se comprometieron en la causa de dotación de la Banda. Entre la larga lista de aportantes se destacaron los señores Francisco J. y Pablo Lalinde a quienes reconoció de manera especial. Dichos empresarios, al parecer vivían en pleno Parque de Berrio porque el anuncio de la retreta en su honor informa que se realizará “*frente a la casa de habitación*”, y más adelante especifica el lugar del concierto en el Parque de Berrio. Este detalle permite establecer el alto nivel económico y la influencia que estos señores tenían en la ciudad.

**Retreta**

Para hoy á las 6 y media p. m. frente á la casa de habitación de los Sres. Francisco J. y Pablo Lalinde (Atrio de la Catedral) á quienes el Director y miembros de la Banda de Música Militar, dedicanla muy atentamente como manifestación de agradecimiento por su valiosa donación para la compra del Instrumental nuevo.

**PROGRAMA**

para hoy á las 6 y media p. m., en el Parque de Berrio.

- 1 Obertura Corinne (Estreno) Magnier
- 2 Valses Page d'Amour... S. Lamothe
- 3 Selección sobre la ópera  
Pagliacci.....L'oncavallo.
- 4 Gavotte Bébé (Estreno) F. Boisson
- 5 Paso redoblado La Tour  
Effel (Estreno)..... Signard

El Director de la Banda,  
*Rafael D'Alemán.*

Figura 5: Programa de la Retreta de Agradecimiento. Diario El Bateo. 23 de Mayo de 1908.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> (REYES PRIETO 1908) p. 2

<sup>86</sup> (D'ALEMÁN 1908b) p. 3

El concierto se realizó en el Parque de Berrio a la 6:30 de la tarde estrenando los nuevos instrumentos musicales que llegaron gracias a la gestión de Rafael D'Alemán y la colaboración del sector público y privado. Pero los agradecimientos no terminaron ahí, puesto que se realizó una lista con todas las 173 personas o empresas que realizaron su respectiva donación. A su vez la prensa resalto su labor incansable y sus esfuerzos por mejorar las condiciones de la Banda Marcial.

[...Incansable es el Maestro D'Alemán. Una vez conseguido el instrumental, pidió y consiguió del General Reyes, dos uniformes; uno de ellos de gran parada, de los pedidos al exterior para las Bandas nacionales. Adelante, Maestro, no la deje caer, que nos quedamos atrás...]<sup>87</sup>

Encabezando esta lista de donantes se encuentra el Arzobispo de Medellín, Manuel José Cayzedo; y, en segundo lugar, la Honorable Municipalidad de Medellín como máximos representantes de la autoridad religiosa y civil. Además, aparecen importantes comerciantes como fueron: Carlos Coriolano Amador, Pablo Lalinde, Carlos A. Molina y Félix de Bedout dueños de las librerías más reconocidas de la ciudad; la compañía de refrescos Posada y Tobón (que años después se llamaría Postobón), y diferentes droguerías como fueron la Droguería Antioqueña, Droguería Central y la Botica Cruz Roja; los almacenes también se vincularon contándose: Almacén Francés, Almacén Americano, Almacén “El Día” y la Relojería Suiza, solo por nombrar algunos.

Es de resaltar que en dicha lista también se evidencia la activa participación de músicos destacados de la ciudad como fue Gonzalo Vidal, quien sería en años posteriores director de dicha agrupación.

[...Rafael D'Alemán, Director de la Banda de Música, da sus más expresivos agradecimientos a la H. Municipalidad y a todos aquellos caballeros que con marcada generosidad tuvieron la fineza de ayudar con sumas de dinero a la compra del Instrumental recientemente llegado a esta ciudad. La lista de dichos caballeros se publicará en la primera página de este diario en la edición del lunes con las donaciones correspondientes...]<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> (CASTRO 1908h) p. 3

<sup>88</sup> (RODRÍGUEZ 1897)

DIARIO REPUBLICA DE COLOMBIA.—DEPARTAMENTO DE ANTIOQUIA DIARIO

# EL BATEO

Director  
**ENRIQUE CASTRO**

SERIE 10:

**H. GAVIRIA I.**  
**PROFESOR DE MUSICA**  
**LECCIONES A DOMICILIO**  
 Por ocho lecciones \$ 500

*Se cobra como recibidas las lecciones que deje de darse por causa del discípulo.*

Medellin, lunes 25 de Mayo de 1908 NUM. 226

**Lista**

<p>de los Sres. que han tenido la bondad de hacer donacione, para la compra de un instrumental nuevo pedido a Europa, para la Banda de Música Militar del Departamento de Antioquia, cuyas sumas han sido recaudadas por la honorable casa de comercio del Sr. Hijo de Pastor Restrepo y C. S., quien hizo el pedido a la Casa Fontaine-Besson, de Paris.</p> <p>1 Ilmo. Sr. Arzobispo Manuel José Cayzedo \$ 1000</p> <p>2 La Honorable Municipalidad de Medellin 500</p> <p>3 Pablo Lalinde 2000</p> <p>4 Hijo de Pastor Restrepo y C. 2000</p> <p>5 Pablo Lalinde y C. 5000</p> <p>6 Hijos Restrepo y C. 2000</p> <p>7 Hijos de Félix A. Correa y C. 2000</p> <p>8 Alejandro Echavarría e Hijo 2000</p> <p>9 Restrepo y Peláez 500</p> <p>10 Droguería Central 1000</p> <p>11 Manuel J. Soto e Hijos 1000</p> <p>12 Carlos C. Amador 1000</p> <p>13 Pablo B. Vásquez Toro 2000</p> <p>14 William Gordon 2000</p> <p>15 Escobar &amp; C. 500</p> <p>16 Cortés, Duque y C. 1000</p> <p>17 Boteros y C. 1000</p> <p>18 Restrepo y C. 2000</p> <p>19 Hernández y C. 2000</p> <p>20 Alonso Angel e Hijos 500</p> <p>21 L. Mejía &amp; C. 400</p> <p>22 Droguería Antioqueña 1000</p> <p>23 Simón Uribe 1000</p> <p>24 Apolinar Villa 1000</p> <p>25 Vásquez Hermanos y C. 1000</p> <p>26 Relojería Suiza 500</p> <p>27 Vélez R. Hermanos 500</p> <p>28 R. Echavarría e C. 2000</p> <p>29 Climaco Toro V. 1000</p> <p>30 Juan E. Olano e Hijos 1000</p> <p>31 Marcelino Restrepo y C. 100</p> <p>32 Londoño Hermanos 200</p> <p>33 Almacén Americano 500</p> <p>34 José J. Toro e Hijo 1000</p> <p>35 José Jesús Sierra 1000</p> <p>36 Horacio Correa 500</p> <p>37 Jorge Angel 500</p> <p>38 Almacén Francés 200</p> <p>39 Mesas Hermanos 200</p> <p>40 Daniel Restrepo G. 200</p> <p>41 Isafas Yepes 500</p> <p>42 Alfredo Arango E. 100</p> <p>43 Vélez, O y C. 200</p> <p>44 H. Medina y C. 200</p> <p>45 Pedro A. Gallego 500</p> <p>46 Leocadio M. Arango e Hijos 500</p> <p>47 Jaramillo Villa y C. 400</p> <p>48 Carlos Fernández E. 400</p> <p>49 Diego Escobar O. 200</p> <p>50 Almacén "El Día" 100</p> <p>51 Berrio, Gaviria y C. 200</p> <p>52 Joaquín Jaramillo 500</p> <p>53 Gaviria, Hernández &amp; C. 300</p> <p>54 Enrique Mejía O. 200</p> <p>55 Alejo Santamaría 800</p> <p>56 Fernando Fernández E. 200</p> <p>57 Bernúdez y Saldarriaga 200</p> <p>58 Ernesto Martínez [Botica Cruz Roja] 100</p> <p>59 Antonio J. Cano [Libería] 200</p> <p>60 Justiniano Vélez V. 200</p> <p>61 Rafael A. Angel 200</p> <p>62 Angel M. y C. 100</p> <p>63 Clodomiro Díaz G. 100</p> <p>64 Rafael A. Pérez 200</p> <p>65 Marco A. Posada y C. 100</p>	<p>66 Carlos A. Molina 500</p> <p>67 Rafael Aristizábal G. 200</p> <p>68 Nolasco Betancur e Hijos 300</p> <p>69 Bernabé Hernández 200</p> <p>70 Alejandro Tamayo [Farmacia Francesa] 100</p> <p>71 Carlos Montoya 100</p> <p>72 Eduardo Fernández E. 100</p> <p>73 Ricardo Castro 100</p> <p>74 Manuel Piedrahíta (Botica Moderna) 100</p> <p>75 Francisco Restrepo G. 50</p> <p>76 A. Jaramillo y C. [Los Manzanos] 100</p> <p>77 César Uribe 50</p> <p>78 Rafael Posada V. 100</p> <p>79 Enrique Sanín A. 100</p> <p>80 Julio Mc Ewen 100</p> <p>81 Romualdo Tirado E. 50</p> <p>82 Eugenio M. Soto e Hijo 50</p> <p>83 Samuel Mejía R. y Hermanos 50</p> <p>84 Alejandro Arango V. 50</p> <p>85 Martín Uribe R. 50</p> <p>86 Luis Olarte A e Hijos 200</p> <p>87 Arango R. Hermanos 200</p> <p>88 Uribe Ruiz Hermanos 200</p> <p>89 Ricardo Mejía O. 200</p> <p>90 Miguel Navarro 200</p> <p>91 Harold B. Meyerhein 300</p> <p>92 Teodoro Gast 200</p> <p>93 Pascual Merino H. 50</p> <p>94 Manuel Tiberio Toro 100</p> <p>95 Moras y C. 100</p> <p>96 Joaquín González Vélez 100</p> <p>97 J. Baltasar Melguizo 50</p> <p>98 Manuel J. Vidal 200</p> <p>99 Miguel Jaramillo M. 200</p> <p>100 Baltasar Arango E. 100</p> <p>101 J. M. Martínez y C. 200</p> <p>102 Jesús M. Jaramillo 100</p> <p>103 Betancures, Vásquez y C. 200</p> <p>104 Roberto Botero S. 500</p> <p>105 Mejía &amp; Echavarría 200</p> <p>106 Francisco N. Jaramillo e Hijos 500</p> <p>107 Carlos Sañudo 200</p> <p>108 Enrique Vásquez L. 200</p> <p>109 Eusebio A. Jaramillo 300</p> <p>110 Arturo Botero M. 200</p> <p>111 Pablo E. Uribe del Valle 100</p> <p>112 Laureano Merino e Hijos 100</p> <p>113 Carlos Posada V. 100</p> <p>114 E. Bedout y C. 50</p> <p>115 César García 50</p> <p>116 Miguel Arango 50</p> <p>117 Elías Tamayo G. 50</p> <p>118 Gabriel Latorre 100</p> <p>119 Joaquín Misas 100</p> <p>120 Gonzalo Vidal 100</p> <p>121 Juan C. Toro &amp; C. 200</p> <p>122 Pastor Gaviria U. 200</p> <p>123 R. Gómez e Hijos 300</p> <p>124 Hijos de José M. Arango y C. 100</p> <p>125 Juan C. Uribe e Hijos 200</p> <p>126 Alfredo Zuluaga 50</p>	<p>127 Julio Misas 100</p> <p>128 Conrado y Max Siegert 100</p> <p>129 Ricardo Mesa Cuartas 50</p> <p>130 Tomás M. Jaramillo e Hijos 200</p> <p>131 Juan Mebarak 100</p> <p>132 Félix de Bedout 50</p> <p>133 Dr. Justiniano Macías 200</p> <p>134 Pablo Jaramillo 50</p> <p>135 Carlos Jaramillo 50</p> <p>136 Uribe Gómez y C. 200</p> <p>137 Luis María Toro 200</p> <p>138 Tomás Arturo Acebedo 100</p> <p>139 Cancio Restrepo 200</p> <p>140 Carlos Sáenz 50</p> <p>141 Ramón Lince 50</p> <p>142 Luis A. Rodríguez 50</p> <p>143 Gregorio Pérez 50</p> <p>144 Joaquín E. Correa 100</p> <p>145 Félix A. Jaramillo 300</p> <p>146 Esteban Posada B. 100</p> <p>147 Luis Alfonso Vélez 300</p> <p>148 Próspero e Israel Tobón 20</p> <p>149 Proceso Hernández 100</p> <p>150 Posada y Tobon 300</p> <p>151 Roberto Escobar 200</p> <p>152 Jorge Urreta 50</p> <p>153 Francisco Luis Toro 50</p> <p>154 Restrepo R. y C. [Libería] 300</p> <p>155 Ortiz y C. 100</p> <p>156 Miguel y Salvador Angel 100</p> <p>157 José Vicente Flórez 25</p> <p>158 Ricardo Greiffenstein 100</p> <p>159 Francisco A. Cano 100</p> <p>160 José J. Gutiérrez y Eduardo Greiffenstein 200</p> <p>161 Alonso Robledo V. 50</p> <p>162 Señores Peláez (Botica Junín) 50</p> <p>163 Pablo Gutiérrez V. 100</p> <p>164 Ospina Hnos. Fandición del Norte) 100</p> <p>165 Carlos Nauts 300</p> <p>166 Maurice Badian 300</p> <p>167 Luis M. Botero 500</p> <p>168 Daniel Botero E. 500</p> <p>169 Rafael Mesa P. 50</p> <p>170 Heliodoro Castro 100</p> <p>171 Alejandro Angel 500</p> <p>172 César Piedrahíta 300</p> <p>173 Benito E. Uribe 200</p>
--	--	---

Suma general . . . . . 89315

Doy las más expresivas gracias á los señores que figuran en la presente lista por haber tenido la bondad de atender mi insinuación.

El Director de la Banda de Música Militar,  
*Rafael D' Alemán.*

**TIP. POPULAR**

Figura 6: Primera Página. Diario El Bateo. 25 de Mayo de 1908.

Detalle de la lista de personas y empresas que realizaron donaciones para la compra del nuevo instrumental de la Banda.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> (D'ALEMÁN 1908a) p. 1

Es evidente los afectos que la Banda generaba en la comunidad y la necesidad de reflejar una ciudad organizada, cosmopolita y con unas instituciones sólidas. Una ciudad que cuenta con una Banda de músicos debidamente uniformados, instrumentos musicales adecuados, un director altamente calificado y un repertorio a la altura de las principales capitales del mundo, consolidaban confianza en las personas y cimentaban un ideal de progreso fuertemente permeado en el inconsciente colectivo.

[...Todo ello es revelador, a su vez, de las oleadas modernizadoras que acontecieron en lo social, en lo económico, en lo cultural, desde las cuales es posible visualizar las exigencias que le planteaban al *ciudadano* y la necesidad de nuevas instancias para construirlo como tal...]<sup>90</sup>

Además, el uso de un repertorio europeizado –y sobre todo francés e italiano-, fue calando en el gusto de los habitantes de Medellín, que poco a poco se fueron acostumbrando a oír valeses, oberturas, fragmentos de óperas, marchas y gavotas entre muchos otros géneros a la vez, que se alternaban con pasillos, bambucos y contradanzas, ritmos representativos del repertorio criollo.

La gestión desempeñada por D'Alemán para mejorar las condiciones de la Banda no concluyó ahí; puesto que a pesar de la gran colaboración que recibió de todos los sectores sociales, aún quedo faltando dinero para terminar de pagar los costos del instrumental y de los uniformes.

[...En Compañía de la S. de M. P. piensa la banda de Música dar una especie de velada en el Parque de Bolívar, para ver de hacerse á [sic] algunos fondos para terminar de pagar un saldo del valor del instrumental que en días pasados se pidió a Europa. Deseamos que la idea de nuestro buen amigo el Maestro D'Alemán sea bien acogida y tenga un éxito brillante...]<sup>91</sup>

La iniciativa de D'Alemán dio sus frutos y a su causa se le unió la Sociedad de Mejoras Públicas. En conjunto realizaron varias *veladas* que eran retretas extras a las ordinarias de las realizadas los Jueves y los Domingos. Estas *veladas* tenían un cobro de entrada para los

---

<sup>90</sup> (AGUIRRE LORA 2015) p. 280

<sup>91</sup> (CASTRO 1908e) p. 3

asistentes y pese a algunos inconvenientes, se pudo recoger los fondos suficientes para la Banda y para el Hospital San Juan de Dios.

Por este tiempo en 1908 surgió también la idea por parte de la misma Sociedad de Mejoras Públicas de conformar una Banda nueva; dicha agrupación no tendría un carácter militar, sino civil, puesto que pertenecería a los particulares, aunque su sostenimiento estaría a cargo del Municipio de Medellín y no del presupuesto del Departamento; este proyecto fue apoyado y publicado por el periódico *La Patria*, pero al final, esta iniciativa nunca prosperó.

Tal vez la razón era obvia: a duras penas lograban sostener una Banda, -exitosa, por cierto-, ¿cómo iban a lograr subsidiar otra con los recientes antecedentes que se tenían de los costos por instrumentos, uniformes y sueldos?

[...¿Que habrá de una banda de música que pensaba fundar la S. de M. P. pagada por el Municipio y cuya idea apareció en “La Patria” en noviembre pasado? El mismo periódico ofreció para el día del estreno una batuta; esta podría ser regalada al maestro D’Alemán por no servir ya para lo que se tenía destinada...]<sup>92</sup>

La actividad como director de Rafael D’Alemán llegó prácticamente a su fin en Medellín, en 1914 pues su madre que residía en Bogotá enfermó gravemente y debiendo acudir en su ayuda se ausentó por casi un año; esta situación no solo afectó las labores de la Banda Marcial sino, que, además, perjudicó a las otras agrupaciones de las cuales también hacía parte, como por ejemplo la orquesta que acompañaba la ópera:

[...**Anoche**

subió a escena la Opera Hernani. Los artistas se esmeraron todo lo posible por sacarla y el Sr. Director de Orquesta hizo esfuerzos inauditos, pero sin embargo, no todo aquel esfuerzo resultó en goce para el público y en prestigio para los artistas y para el Sr. Director, pues se notaba alguna deficiencia en la Orquesta, como que no tenían papeles los músicos y faltó por motivos que no se nos alcanzan claramente, el Maestro D’Alemán...]<sup>93</sup>

Durante este tiempo el desempeño musical de Rafael D’Alemán se mantuvo inconstante ya que con frecuencia debía viajar a Bogotá; esta coyuntura obligó al Gobernador a entregarle el cargo a Gonzalo Vidal, quien asumió la dirección de la Banda en 1915 como consecuencia

---

<sup>92</sup> (CASTRO 1908) p. 3

<sup>93</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916a) p. 3

de la ausencia ejercida por D'Alemán. El Presidente José Vicente Concha junto con el Ministro de Guerra General Isaías Lujan hizo el nombramiento en el cargo mediante el decreto 461 del 10 de Marzo del mismo año.<sup>94</sup>



Figura 7: Gonzalo Vidal. Periódico El Colombiano.<sup>95</sup>

Vidal nació en la ciudad de Popayán el 23 de noviembre de 1863 el día de San Clemente por lo que al momento de bautizarlo le pusieron por nombre Clemente Gonzalo.<sup>96</sup> Desde los cinco años comenzó a tocar en la guitarra, las tonadas que solían interpretar en su casa. Cuando cumplió los trece años en 1876, se trasladó con su familia a la ciudad de Medellín donde se radicó definitivamente.

Su formación musical -aparte de su padre quien le enseñó a tocar el violín-, se la debe al reconocido músico Daniel Salazar y a la profesora Luisa Uribe de Uribe. El primero fue un

---

<sup>94</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 16

<sup>95</sup> (VALENZUELA A. 1940)

<sup>96</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) p. 23

afamado pianista, guitarrista y compositor; y la segunda una de las profesoras de piano, canto y solfeo más influyentes en la enseñanza musical en Medellín.<sup>97</sup>

Recibió clases de contrabajo con su tío Francisco Javier, y fue, además, alumno del director, pianista y flautista Juan de Dios Escobar quien muchos años antes en 1863 y 1879 también se había desempeñado como director de la Banda. No puede pasarse por alto al guitarrista Ciriaco Uribe y al pianista Juan José Molina de quienes también recibió formación musical. Incluso él mismo llegó a afirmar que también había recibido clases de Augusto Azzali quien fue por corto tiempo profesor de la Escuela de Música Santa Cecilia.

A pesar de haber asumido el cargo de director con total empeño, las dificultades no se hicieron esperar y tan solo un mes después en Julio de 1914, la Banda Marcial entró en una nueva crisis económica hecho que alertó sobremanera a los altos círculos sociales de Medellín que siempre procuraron mantener un estatus cultural similar a las ciudades importantes del mundo. En este sentido la Banda continuaba siendo el estandarte que debía mantenerse en lo alto de los ideales civilizatorios.

#### [...¿Se acabará la Banda?

persona que tiene porque saberlo, nos informa que la Banda Marcial está próxima a concluirse, porque casi todos los músicos que la integran han pedido la baja, debido, según nos dicen, a que los sueldos que se les pagan son sencillamente ridículos. Hay algunos de los que forman ese cuerpo que no ganan sino doce pesos oro, y a quienes la alimentación les cuesta ocho. De manera que les queda cuatro para ropa, gastos extras y sostenimiento de sus familias.

Como se ve, el asunto es muy grave, si se tiene en cuenta que Medellín necesita su Banda, si quiere seguir llamándose ciudad medianamente civilizada. Sería verdaderamente vergonzoso que la Banda se disolviera porque no hubiera con que pagar mayores sueldos. Aquí donde hay dinero para todo, es el caso de que los comerciantes, los industriales, las damas -todos, en fin- contribuyamos al sostenimiento de institución tan necesaria.

Que no se diga que una ciudad como Medellín no es capaz de sostener su Banda, cuando otras menos comerciales y ricas -como Manizales, por ejemplo- sostienen dos bandas, gastando en la del Comercio, según nos informa, cerca de cien mil pesos mensuales. Eso es honroso para nuestros hermanos de la progresista y generosa ciudad del Ruiz, y encierra una lección de desprendimiento para nuestro cantaleteado desprendimiento y nuestro no menos decantado *buen gusto*.

Nos permitimos aconsejarles a los jóvenes de Medellín que organicen una sociedad con el fin de allegar fondos, por medio de cuotas mensuales, las que, estamos seguros, pagaran con mucho gusto hasta las damas.

---

<sup>97</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) p. 24

El hecho es que, por decoro Medellín, no debe dejarse disolver la Banda, porque sería eso una vergüenza...]<sup>98</sup>

Aludí más arriba la importancia que la Banda tenía para la sociedad de Medellín; no obstante, el artículo anterior hace una grave denuncia con respecto al poco sueldo que devengaban los músicos de la agrupación y al peligro que esto representaba para que la Banda se mantuviera estable. Esta delicada situación hizo que muchos integrantes presentaran su renuncia, o como se dice en lenguaje militar, pidieron la baja.

Los argumentos que sostuvo el columnista fueron claros y contundentes puesto que no solo aludió nuevamente a los ideales de civilización, sino que, además, puso de manifiesto la comparación con ciudades más pequeñas como Manizales que lograba sostener dos bandas en comparación con Medellín que tenía más solvencia económica y más desarrollo comercial y, sin embargo, su banda se estaba yendo al traste.

La idea que se lanzó a la opinión pública para ayudar a mejorar las condiciones de los integrantes de la Banda consistía en formar una sociedad benefactora que recaudara fondos mensuales para subsidiar los sueldos. Es curioso que el llamado se hubiera hecho directamente a los jóvenes de Medellín; y no fue casual puesto que en aquella época los jóvenes pertenecientes a los círculos aristocráticos de la ciudad eran miembros o socios de varios clubes que de manera regular apoyaban nobles causas.<sup>99</sup>

Dichos Clubes eran: El Club Brelán,<sup>100</sup> El Club de la Mora,<sup>101</sup> El Club Unión<sup>102</sup> y Colombia Tennis Club<sup>103</sup> entre muchos otros.<sup>104</sup> Esta iniciativa particular de ayudar a la Banda Marcial obtuvo una respuesta favorable por parte de los ciudadanos filántropos que entendían el valor de tener una agrupación de estas características en la ciudad.

---

<sup>98</sup> (VIVES GUERRA and ARÍSTIZABAL 1914b) p. 2

<sup>99</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p. 325

<sup>100</sup> (GAVIRIA I. 1899i) p. 4

<sup>101</sup> (OSPINA 1893b) p. 211

<sup>102</sup> (ARÍSTIZABAL 1915b) p. 3

<sup>103</sup> (ARÍSTIZABAL 1916g) p. 3

<sup>104</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) Véase "CLUBES SOCIALES" pp. 323-333

### [...El asunto de la Banda

Varios caballeros se han acercado a nuestra redacción, y nos han informado que están dispuestos a contribuir al sostenimiento de la Banda Marcial; pero agregan -a nuestro entender, con sobra de razón- que los Srs. [sic] Jefes y Oficiales del Regimiento Girardot deberían contribuir siquiera con la comida de los músicos, por ser aquel cuerpo el más necesitado de los servicios de la Banda.

Concedores como somos de la generosidad y el amor al progreso [sic] de los Sres. Jefes y Oficiales del Regimiento, estamos seguros de que hallaran justas las razones de los caballeros que ofrecen contribuir, y, en consecuencia, contribuirán en la forma dicha al sostenimiento de la Banda, cuyos servicios el Regimiento usufructúa en mayor escala...]<sup>105</sup>

El llamado de auxilio obtuvo el resultado esperado y varios caballeros respondieron con su ayuda económica; sin embargo, estos mismos caballeros advirtieron a la prensa sobre la necesidad de que todos los sectores de la sociedad se comprometieran en esta causa, comenzando por los mismos jefes y oficiales del Regimiento Girardot que hasta el momento no habían asumido la responsabilidad de suministrar la alimentación a los integrantes de la Banda.

Tal parece que, aunque la Banda tenía carácter militar y en efecto pertenecía al Regimiento Girardot N°8 desde 1905,<sup>106</sup> los mismos militares no los consideraban como parte de la milicia y por esta razón no recibían el mismo trato que ellos entre otras cosas, no recibían la alimentación en los cuarteles. Esta grave desatención por parte de los oficiales del Regimiento contrastaba radicalmente con los compromisos que los músicos adquirirían en el momento de ingresar a formar parte de la Banda Militar.

Cuencar hizo referencia a los contratos firmados por los músicos de la recién formada Banda de Jericó en 1908, cuando el General Reyes había dividido el territorio colombiano en 34 Departamentos quedando en Antioquia cuatro Bandas; en dicha acta se lee entre otras cosas:

[...mayores de edad nombrados como Gendarmes con destino a la Banda Militar de esta ciudad y manifestaron al señor Comandante de la Sección y al Sr. Director de la Banda, por ante mi [sic] el Secretario, que se comprometen a servir el destino por el término de tres años consecutivos, sin renunciarlo ni poder desempeñar otro empleo mientras sean Músicos en servicio activo, y sujetándose desde ahora a sufrir la sanción que impone el Reglamento y

---

<sup>105</sup> (VIVES GUERRA and ARÍSTIZABAL 1914a) p. 3

<sup>106</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p.311. Sin embargo, Zapata Cuencar en su libro "*Gonzalo Vidal*" sitúa el momento en que la banda fue adscrita al Regimiento Girardot N°8, para el año de 1917. Vidal fue ratificado como director y Pedro Pablo Santamaría como subdirector.

Código Militar, si acaso no cumplieren estrictamente con las obligaciones que acaban de contraer...]<sup>107</sup>

Está claro como los músicos de la Banda asumían unos compromisos muy estrictos pero la milicia no era recíproca con ellos. Sin embargo, Vidal no se detenía ante las dificultades que se le presentaban sino, que además continuaba ejerciendo su labor como director con absoluta responsabilidad.

La Banda, sin embargo, no terminaba de llenar las expectativas del público en las presentaciones de las retretas que se realizaban los jueves y los domingos; la razón puede encontrarse en los pocos músicos que integraban esta agrupación, debido a los pocos recursos que se destinaban para pagar la nómina. La dificultad de montar un repertorio con una banda incompleta y con instrumentos sometidos a desgaste por el continuo uso, era una situación a la que Gonzalo Vidal debía hacerle frente a diario.

Tanto las obras que Gonzalo Vidal componía para Banda como las que adquirían para su interpretación, debían ser adaptadas a la cantidad de músicos e instrumentos con que contaban para lograr así un equilibrio justo en la textura sonora. La capacidad de sortear estas dificultades técnicas -además de las políticas-, solo demuestran el profundo conocimiento que Vidal poseía sobre instrumentación y composición.

Al final el mismo director tuvo que realizar un comunicado público explicando las penosas condiciones en que se encontraba la Banda.

[...**Retretas**

Por motivos que el público conoce demasiado, varios músicos de la Banda del Regimiento Girardot pidieron la baja en días pasados, y hoy se les ha concedido.

Queda, pues, el personal de la Banda reducido a 16 músicos únicamente.

Mientras esta se organiza de nuevo, quedan suspendidas las retretas oficiales y los toques particulares.

Medellín, Octubre 27 de 1914.

El Director de la Banda,

Gonzalo Vidal...]<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 15

<sup>108</sup> (ARÍSTIZABAL 1914c) p.2

Para 1915 la situación de la banda no mejoraba a tal punto que el público ya acostumbrado a un nivel artístico superior comenzó a realizar las incómodas comparaciones con las retretas presentadas en años anteriores.

[...**Retreta**

Anoche se tuvo una en la Prazuela [sic] de San Roque. Causa tristeza, profunda tristeza, el oír las tenues armonías de la Banda de hoy, al compararla con la antigua. Mas, está bien así, si ello ha de ser el principio de algo estable, estético, que alcance la posible perfección a que en el arte musical hemos llegado aquí en otras ocasiones. No dejamos de reconocer, eso sí, que tanto el maestro Vidal como sus discípulos, hacen esfuerzos apreciables por coronar la altura. Hacemos por supuesto mención honrosa del pistón, quien toca con maestría y dulzura exquisitas...]<sup>109</sup>

No obstante, de los vergonzosos comentarios, en el artículo se percibe cierto aire de esperanza cuando dice que “*puede ser el principio de algo estable*” y tampoco deja de lado las virtudes técnicas e interpretativas del instrumentista a quien le brinda elogios.

Para el año de 1918 Mientras Vidal ejercía sus funciones como docente, compositor, editor y director la situación de la Banda empeoró, cuando el presidente Marco Fidel Suárez ordenó mediante el decreto 466 de Abril de ese mismo año, la centralización de las bandas marciales en Bogotá. Esta decisión obligaba a los directores a trasladarse a la capital para integrar las Bandas de los Regimientos de Ingenieros Caldas y el de Infantería Bolívar N°1.

Ninguno aceptó dichas condiciones optando por la renuncia y solo dos directores decidieron continuar con su cargo de manera gratuita en sus ciudades correspondientes: Temístocles Vargas director del Regimiento Ayacucho N°12 de Manizales y Gonzalo Vidal al frente del Regimiento Girardot N°8 en Medellín. Fue con motivo de esta situación que Vidal compuso un soneto y una serie de cinco valsos titulados “*Ad Honorem*”.<sup>110</sup> De esta obra se presentará la transcripción para piano como anexo.

En resumen, fueron varios los directores que pasaron por la Banda antes que esta comenzara su proceso de institucionalización, pero fue con la llegada de Paulo E. Restrepo que se iniciaron verdaderos cambios en cuanto a funcionamiento, repertorio e interacción con la

---

<sup>109</sup> (ARÍSTIZABAL 1915a) p. 3

<sup>110</sup> (RODRÍGUEZ ÁLVAREZ 1997) p. 21. Cabe aclarar que Rodríguez Álvarez sitúa el momento en que el gobierno decretó suprimir las plazas de directores de banda, en el año de 1920. Sin embargo, la fecha registrada en la partitura misma es de 1918 fecha que coincide con Cuencar en su libro “*Gonzalo Vidal*”.

sociedad a través de la prensa con la publicación de los primeros programas de retreta. Con Rafael D'Alemán, este manejo de medios continuó e incluso mejoró en cuanto se comenzaron a publicar todos los pormenores relacionados con la banda, sus dificultades y deseos por mejorar la situación de sus integrantes.

Este hecho, es una fiel muestra de un manejo de gestión en donde director funge como profesor de sus músicos, proporciona o adapta repertorio en un incipiente programa de *formación de públicos*, pero, sobre todo, involucra a todos los círculos sociales en pro de mejorar la calidad de vida de sus músicos y en sí, de su ejercicio profesional.

Con la llegada de Gonzalo Vidal la retreta se consolidó como tradición, se le ofreció al público un renovado repertorio nacional, pero sobre todo se demostró que el valor cultural que la banda y su retreta significaban para la ciudad estaba por encima de los intereses personales. Pese a todo este gran esfuerzo de estos tres directores, los problemas y dificultades no dieron tregua hiriendo profundamente el correcto desempeño de la banda; sin embargo, puede afirmarse sin temor a equivocarse que estos directores desarrollaron una verdadera función de gestores culturales, muchos años antes de que este concepto se conociera.

## CAPITULO II

### LA TRADICIÓN Y LA CIUDAD. LA RETRETA Y EL REPERTORIO

#### 2.1 LA TRADICIÓN Y LA CIUDAD

Como se constata en los diferentes medios escritos, prensa y revistas, en ese momento la ciudad instauraba hábitos que les permitieran a los habitantes insertarse en los procesos civilizatorios que atravesaron Latinoamérica. En este sentido Eric Hobsbawm afirma que, en la tradición, se reúnen varios elementos como son: “*la práctica, su naturaleza simbólica y ritual y la repetición*”:

[...La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica y ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado...] <sup>111</sup>

Si bien es cierto que la retreta de las bandas militares ya se había popularizado en Estados Unidos y en Europa, y jugaron un papel fundamental, en elevar el nivel frente a sus predecesoras. Sousa conformó en 1892 una banda, siendo una de las primeras agrupaciones civiles, con la que viajó en su país y en el viejo continente. La retreta se constituyó en una práctica que los habitantes de Medellín apropiaron como suya, que permitía que la sociedad se reflejara a sí misma como culta y civilizada, imaginario que perduró hasta la primera mitad del siglo XX.

Este proceso se identificó en diferentes medios de la prensa, como en el caso de Jesús Escobar que en su columna informativa en el periódico “*El Sendero*” se refirió al hecho de que Medellín iniciaba un proceso de modernización de infraestructura mientras que a su vez continuaba sin luz eléctrica:

[...Medellín la hermosa, la villa galana, tan “muellemente tendida en la llanura”, despierta ya a la llamada de la civilización, pero lo hace entre sombras...] <sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> (HOBSBAWM and RANGER 2002) p. 8

<sup>112</sup> (ESCOBAR C. 1895a) p. 3.

Estos mismos ideales de civilización y progreso permearon a Latinoamérica y se desarrollaron de manera similar. Un claro ejemplo lo relata María Clara Cullell en su investigación sobre las bandas en Costa Rica:

[...Con base en una noción de civilización fundamentada no solo en el grado de desarrollo de la evolución técnica, los conocimientos científicos, las ideas y los usos religiosos, sino, también, en el cumplimiento de las reglas de *savoir-vivre*, en la década de 1860 se estimuló, en el país, la asistencia a veladas y representaciones líricas, con el fin de modificar la sensibilidad y el comportamiento. La difusión de este hábito puede captarse por medio de comentarios publicados en la prensa...]<sup>113</sup>

Es importante señalar que el concepto de modernidad y progreso está basado en una epistemología que abarca toda una gama de concepciones, posturas políticas e ideologías y que pasan por Marx, Weber, Rousseau, Comte y Spencer, solo por mencionar algunos. De acuerdo con Nisbet este concepto permeó a todo occidente y lo hemos heredado desde los griegos hasta nuestros días, suponiendo una superioridad sobre otras civilizaciones.

Este concepto se basa en cinco premisas que de alguna forma también estaba implantados en el pensamiento de los habitantes de Medellín: 1. La fe en el valor del pasado; 2. La convicción de que la civilización occidental es noble y superior a otras; 3. La aceptación del valor del crecimiento económico y los adelantos tecnológicos; 4. La fe en la razón y el conocimiento científico, y 5. La fe en la importancia intrínseca, en el valor inefable de la vida en el universo.<sup>114</sup>

El parque principal de las ciudades del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX fue un lugar encuentro, en el cual se congregaban tres esferas: el *Estado*, la *Iglesia* y la *Sociedad*: El *Estado* representado por la autoridad civil era quien regulaba dichos lugares, estos espacios podían llevar el nombre de próceres de la independencia y líderes civiles como es el caso del Parque de Bolívar y el Parque de Berrio, allí se realizaban conmemoraciones civiles y eclesiásticas, a su vez la Banda dependía del *Estado* y estaba adscrita a un regimiento o unidad militar.

---

<sup>113</sup> (VARGAS CULLELL 2004) p.69

<sup>114</sup> (NISBET 1981) p. 494

A su vez el quiosco para la retreta se encontraba en un lugar privilegiado del parque, lo que permitía la congregación de los asistentes al ritual. Este espacio arquitectónico fue obligado en los parques de las principales ciudades de Latinoamérica y en algunos casos ha perdurado hasta nuestros días.<sup>115</sup>



Figura 8: Detalle del quiosco del Parque de Bolívar construido por la Sociedad de Mejoras Públicas en 1906, lugar donde la Banda realizaba las retretas. Fotografía Rodríguez. Biblioteca Pública Piloto. 1912.<sup>116</sup>

La *Iglesia principal* representa la sede del Obispo, pero a su vez, el templo se establece como el lugar dedicado a la cátedra y a difundir la fe. Estas particularidades le dan estatus a la ciudad, ocupando un lugar preeminente frente a las otras construcciones, y finalmente, la *Sociedad* representada por los asistentes, público conformado con personas de todos los

---

<sup>115</sup> (GONZALEZ RODRÍGUEZ and ROLLE 2005)

<sup>116</sup> (RODRÍGUEZ 1912)

estratos sociales desde los más pobres hasta los más ricos y prestantes comerciantes que van a incidir de manera importante cuando la Banda tuvo problemas financieros y de estabilidad como se señaló en el anterior capítulo en 1907 y 1914.

El *ritual* puede verse representado en la *costumbre* que los habitantes adquirieron de asistir semanalmente a la retreta, a la misma hora, en el mismo lugar, los jueves y los domingos. El programa estaba completo; las personas podían ir a misa para alimentar el alma y encontrarse con Dios; y después, disfrutar del concierto para alimentar el espíritu, además era el momento propicio para relacionarse en sociedad.

[...**Retreta.**

Todo era belleza y poesía en esa noche; y aun parece que el Sr. D'Alemán se hubiera esmerado en abrillantar el cuadro eligiendo las más notables piezas de su repertorio musical. Ojalá se proporcionaran a esta culta sociedad momentos tan gratos, arrobadores como estos; ojalá se eligiera, como punto más poético, cómodo y elegante, el Parque de Bolívar para las retretas...]<sup>117</sup>

Es entonces la retreta el agente cultural indicado para instituir una tradición pública en los habitantes de Medellín, que reforzara el concepto de sociedad culta, civilizada, amante de las buenas costumbres y de cara al progreso. Al respecto Eric Hobsbawm señala:

[...Inventar tradiciones, como se asume aquí, es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición...]<sup>118</sup>

En buena parte los medios escritos que comenzaban a circular por la ciudad, y que operaban de forma independiente, en diversos formatos como periódicos, revistas, magazines y gacetas, hacían un fuerte énfasis en los temas de cultura tanto en modo de columna editorial como también por la publicidad que en ellos comenzó a aparecer.

En dichos periódicos no solo se publicaban opiniones políticas, denuncias ciudadanas y asuntos económicos sino, además, la actividad y los eventos culturales que iban llegando a

---

<sup>117</sup> (ESCOBAR C. 1895c) p. 4

<sup>118</sup> (HOBSBAWM and RANGER 2002) p. 10

la ciudad. Esto permitió que poco a poco se fueran escribiendo las primeras críticas y reseñas con relación al arte y la cultura.

[...Aparte de los clubes sociales y las asociaciones cívicas o moralizadoras que divulgaban sus ideas y puntos de vista a través de publicaciones regulares, la sociabilidad pueblerina se manifestaba en pequeños cenáculos de tenor específicamente literario...]<sup>119</sup>

La prensa comenzó a registrar también las expresiones y actividades culturales que formaban parte del interés general. Los lectores podían enterarse, por ejemplo, si una zarzuela o una ópera habían tenido el éxito esperado o definitivamente no habían llenado las expectativas del público. La retreta a su vez, como máximo representante de la producción cultural local, comenzó también a registrar y publicar todas sus actividades incluyendo las actividades de carácter de orden público que sucedían a su alrededor.

[...En la retreta del domingo pasado impidió la Policía la entrada de varios jovencitos al Parque, sin motivo alguno, ya que los parques son del público y para el público y que el Municipio costea policía para poder guardar el orden allí: pero más raro fue ver que un polizonte se negó rotundamente a cumplir una orden del Inspector del Barrio para dejar entrar a aquellos jovencitos y expulsar a quienes cometieran alguna falta...]<sup>120</sup>

A diferencia de la época en que Paulo Emilio Restrepo dirigió la Banda, para esta época ya se había establecido que todos los jueves a las 6:30 pm se presentaba la banda en el Parque de Berrío y los domingos en el Parque de Bolívar a la misma hora, bajo la batuta de Rafael D'Alemán; en eventos especiales las retretas se podían dar en otros horarios. Sin embargo, no faltaron las voces de descontento con el horario de las retretas llegándose a sugerir un cambio de horario; esta petición por fortuna no prosperó y en cambio el tiempo demostró que el horario de las 6:30 era el más adecuado.

[...Dice un respetable colega de esta ciudad que el [sic] solo pero que tienen las retretas en el parque de Bolívar, es la hora demasiado tarde en que se ejecutan (6 y media p.m.) y pide, como hora más apropiada las 5 ó [sic] 5 y media de la tarde. Creemos que si el Maestro D'Alemán accede á [sic] semejante petición, se tendrán él y sus discípulos que oír sus retretas solos; completamente solos; como vive el cuco. A la 5 de la tarde apenas estamos, (la mayor

---

<sup>119</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p. 257

<sup>120</sup> (CASTRO 1908f) p. 2

parte de los que asistimos al Parque,) rebuscándonos para ver de darle algún que hacer á [sic] la pobre cocinera q' ha permanecido durante todo el día con los brazos cruzados...]<sup>121</sup>

En este periodo de establecimiento de la Retreta también se generaron unos cambios con respecto a la frecuencia de las presentaciones y se pasó de hacerse dos retretas una los jueves en el Parque Berrio y la otra los domingos en el Parque Bolívar, a dos retretas solo en el Parque Bolívar.

[...*La Organización, número 123.*

#### ***Retretas.***

“El General Floro Gómez....acaba de dictar una orden por la cual se dispone se den dos retretas en el Parque Bolívar...”

Alguna persona, á [sic] quien le debemos crédito, nos manifestó que no el General Gómez, sino otra ú [sic] otras personas “iniciaron” la idea, entre ellas nuestra entidad de periodistas (sin demasiada jactancia, conste, porque no es para tanto). Aunque bien es cierto, dijo verdad el colega con aquello de “dictar orden”; muchas personas creen quizá que tal orden implica descontento del Maestro D’Aleman con el recargo de trabajo que entraña esa disposición, cuando en verdad, el citado Maestro la acogió con entusiasmo. Para prueba nos remitimos al dicho del mismo Sr. D’Aleman, quien nos manifestó no tener obligación de dar más de dos retretas semanales. Vaya esto, en gracia de la benevolencia del Sr. Director de la Banda, y no como réplica...]<sup>122</sup>

La misma ciudadanía se cuestionó acerca de cuál sería el lugar más adecuado para la formación de público.

[...Ya que las diversiones brillan por su ausencia en Medellín, sobre todo para el bello sexo, que solo puede contar con una retreta dominguera y eso cuando el tiempo lo permite (como dicen los programas de toros) convendría y nos atrevemos a pedir que la retreta de los Jueves, que se da en Parque de Berrio, fuera ejecutada en el de Bolívar. En este, la notable concurrencia que asiste es el mejor estímulo que se le puede dar a su Director y a quienes componen la Banda...]<sup>123</sup>

Tal parece que la audiencia era mucho más grande en el Parque de Bolívar. El artículo anterior destaca también la escasa oferta cultural que existía para las mujeres, que se veía

---

<sup>121</sup> (CASTRO 1908 ) p. 2

<sup>122</sup> (CASTRO 1908m)

<sup>123</sup> (CASTRO 1908s) p. 2

limitado a ciertas actividades y a ciertos lugares; en contraste, los hombres disponían de una variedad mayor de actividades lúdicas.

[...Damos los agradecimientos a nuestro buen amigo el Maestro D'Alemán, por haber accedido generosamente a la idea que en días pasados lanzamos desde las columnas de este diario, de que las retretas de los jueves se dieran en el Parque de Bolívar por ser estas allí más concurridas. Él ha aceptado esta idea, aun cuando el trabajo se le recarga demasiado, en atención al público y en particular a las distinguidas señoras y señoritas que desde hacía tiempo se mostraban deseosas de que se les agregara esa pequeña diversión para disipar en parte la monotonía de la vida que se gastan...]<sup>124</sup>

De ahí, la importancia de institucionalizar nuevos espacios para la difusión cultural que ayudaran a reforzar no solo las instituciones sino, además, de generar imaginarios de hombres modernos como es la conciencia del individuo, de ser un ciudadano. Como consecuencia, se puede generar en la sociedad una historia particular e independiente de una cronología general. En este sentido Foucault se refiere:

[...Así, en lugar de aquella cronología continua de la razón, que se hacía remontar invariablemente al inaccesible origen, a su apertura fundadora, han aparecido unas escalas a veces breves, distintas las unas de las otras, rebeldes a una ley única, portadoras a menudo de un tipo de historia propio de cada una, e irreductibles al modelo general de una conciencia que adquiere, progresa y recuerda...]<sup>125</sup>

La retreta comenzó a generar en la ciudad espacios de sociabilización y de reunión cultural, y de representar para el ciudadano el concepto tangible de la democratización cultural,<sup>126</sup> de esta manera la música pasó de la esfera de lo privado a la esfera pública. Para la sociedad de la época, el concepto “*de lo público*” era algo nuevo y fue precisamente por ser este un elemento innovador, los habitantes poco a poco lo fueron asumiendo motivados por un ideal de progreso. Carredano Fernández hizo esta misma observación señalando que:

[...Aunque el rumbo institucional tomado por las naciones latinoamericanas fue alentador en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, la presentación de la música instrumental concebida como concierto público era aún débil...]<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> (CASTRO 1908c) p. 3

<sup>125</sup> (FOUCAULT 2010) p. 18

<sup>126</sup> (GARCÍA CANCLINI 1983) p. 26

<sup>127</sup> (CARREDANO FERNÁNDEZ and ELI RODRÍGUEZ 2010) p. 288

Los espectáculos que con mayor frecuencia circularon por Medellín fueron compañías de teatro y compañías de ópera y zarzuela que se encargaron de cultivar un gusto por el repertorio europeo y en especial por los cantantes líricos más que por los instrumentistas.

[...**Compañía de Zarzuela.**

*El Reloj de Lucerna*, a beneficio del Maestro Francisco Rosa, *La Mascota* y *El barberillo de Lavapiés* son las últimas funciones dadas por la compañía de zarzuela que dirigen los señores Monjardín e Iglesias...]<sup>128</sup>

El público general se cautivaba con las excelentes dotes interpretativas de los cantantes, mientras que los músicos de las orquestas eran requeridos por los estudiantes de música para fortalecer sus conocimientos y mejorar en su técnica instrumental.

[...Correspondió el público de Medellín a los esfuerzos que el Maestro Azzali ha hecho para traer al corazón de nuestras montañas los espectáculos líricos, sin los cuales no puede considerarse ninguna sociedad incorporada en la moderna civilización...]<sup>129</sup>

En este proceso se fue forjando poco a poco el arraigo de la retreta como tradición cultural, en consecuencia, si la Banda simbolizó para los ciudadanos el *capital cultural* en su *estado incorporado*, la retreta por su parte representaba *el capital cultural* en su *estado objetivado*.

[...Así los bienes culturales pueden ser objeto de una apropiación material que supone el capital económico, además de una apropiación simbólica, que supone el capital cultural...]<sup>130</sup>

Es importante señalar que, a partir de ese año, 1908, la retreta se instaló definitivamente en el Parque de Bolívar, aunque en momentos especiales, como se señaló, se desplazó a otros lugares de la ciudad y del Departamento, configurando el Parque de Bolívar como espacio oficial para la retreta, no obstante, en los años venideros la retreta podía cambiar de lugar los días jueves.

---

<sup>128</sup> (CANO 1889a) p. 3

<sup>129</sup> (VELILLA 1896c) p. 3

<sup>130</sup> (BOURDIEU 1987) p. 3

## 2.2 LA RETRETA

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española en su Edición del Tricentenario, el término Retreta tiene su origen en el vocablo francés *Retraite* y significa:

1. Toque militar que se usa para ordenar *retirada* o para que la tropa se recoja por la noche en el cuartel.<sup>131</sup>
2. Fiesta nocturna en la que las tropas de diferentes armas recorrían las calles con faroles, antorchas, músicas y a veces carrozas con atributos varios.
3. Función musical nocturna al aire libre, generalmente en parques y paseos.
4. Concierto que ofrece en las plazas públicas una banda militar o de cualquier otra institución.<sup>132</sup>

Estas acepciones dan un panorama que ayudan a explicar la estructura del repertorio de la Banda y su carácter militar. El concierto siempre se ofrecía a las 6:30 de la tarde, originalmente en el Parque de Berrio y de Bolívar, de forma alternada los jueves y los domingos. Tiempo después se estableció como día de retreta solo los domingos y el lugar quedó como definitivo el Parque de Bolívar; con el paso de los años el horario también cambió de las 6:30 de la tarde a las 11 de la mañana.

El momento de la retreta servía también como espacio de sociabilización en los que los jóvenes se acercaran a las muchachas a cortejarlas. En aquella época no era bien visto o no se tenía por costumbre que los jóvenes de ambos sexos departieran juntos; de tal forma, que esa era la oportunidad perfecta para hacerlo. Fue un fenómeno común en toda Latinoamérica utilizar la retreta como espacio social para el cortejo; de forma similar sucedió en Chile y así lo relata Juan Pablo Gonzáles:

[...Una forma de sociabilidad característica del siglo XIX y de buena parte del XX, se establecía alrededor de los quioscos de plaza, donde bandas cívicas y militares animaban con sus retretas –dos o tres veces a la semana-, el paseo, la conversación, y los primeros pasos del amor...]<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> (GONZALEZ RODRÍGUEZ and ROLLE 2005)

<sup>132</sup> (ESPAÑOLA 2014)

<sup>133</sup> (GONZALEZ RODRÍGUEZ and ROLLE 2005)

Otro ejemplo puede observarse en Costa Rica donde las retretas cumplían con esta misma función de generar espacios para las relaciones sociales no solo entre los asistentes sino, además, entre los músicos.

[...Por otro lado, los espacios musicales como retretas, bailes, veladas y representaciones líricas, se convirtieron en espacios importantes para la creación de sistemas de relaciones sociales, tanto del público como de los músicos...]<sup>134</sup>

En Medellín también se generaron espacios para la interacción social de sus habitantes; poco a poco la retreta, los bailes y el teatro de variedades auspiciaron nuevos escenarios que también recién comenzaban a ofrecer sus agendas culturales. Entre estos espacios se encontraban el Circo-Teatro España, con capacidad para seis mil personas, fue construido con los diseños del arquitecto Horacio Rodríguez en 1909. Estaba ubicado entre las carreras Girardot y Córdoba y las calles Perú y Caracas, fue inaugurado en 1910.<sup>135</sup> También la ciudad contaba con las temporadas de ópera preferiblemente italiana, para los que el circo reducía su escenario a la mitad. Las funciones de cine se realizaban en el Antiguo Teatro Municipal de Medellín, fundado en 1836 por Don Pedro Uribe Restrepo y Francisco A. Gónima; este teatro se transformó luego en el Teatro Bolívar.<sup>136</sup>

#### [...**Retreta**

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 ojos hermosos, los aromas que dejaban tras sus pasos, aromas confundidos con el perfume de las flores, la luna diáfana, argentina, que entre nubes lauzaba 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 reunido, presentaba un aspecto pintoresco que haría pensar al viajero que llegase en aquellos momentos a esta capital, que Medellín era un país de hadas...]<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> (VARGAS CULLELL 2004) p. 69

<sup>135</sup> (GIL ARAQUE 2009) pp. 422-423

<sup>136</sup> (CÁRDENAS VELÁSQUEZ 2015) pp. 5-6. En este artículo Daniel Cárdenas afirma que existieron tres teatros principales en la ciudad: El Teatro Bolívar. El Teatro Junín y el Teatro Circo España. Sin embargo, Fernando Gil en su tesis “*La Ciudad que En-Canta*” destaca uno más: El Teatro-Gallera que servía de acuerdo con su nombre, para peleas de gallos y para representaciones musicales.

<sup>137</sup> (ESCOBAR C. 1895c) p. 4

Por otro lado, como la concurrencia que asistía a la retreta era numerosa, poco a poco este mismo factor produjo alguna molestia en el público debido la falta de asientos para acomodar a los espectadores.

[...**Retreta**

Falta notabilísima hacen [sic] en aquel hermoso Parque –que dentro de poco tiempo será uno de los mejores de Colombia- bancas o asientos para las señoras y los hombres, porque no son suficientes las que hoy existen...]<sup>138</sup>

Pero a pesar de estos inconvenientes, la audiencia apreciaba el momento de retreta e incluso se volvió al tema de dejar las retretas solamente para el Parque de Bolívar considerando este escenario como el mejor lugar.

[...**Retreta**

ojalá se le proporcionasen a esta culta sociedad momentos tan gratos, arrobadores como éstos; ojalá que se eligiera, como punto más poético, el Parque de Bolívar para las retretas; y ojalá se colocaran asientos suficientes, siquiera para las damas; pues á [sic] cada paso tenemos qué decir á [sic] aquellas á [sic] quienes tenemos el honor de acompañar, lo que Jesucristo al Judío Errante: ¡ANDA! ¡ANDA!...]<sup>139</sup>

El problema se agudizó en 1895 porque algunos hombres sin modales no cedían los puestos a las damas. Es probable que por este motivo las mujeres comenzaron a ausentarse de los conciertos al punto que tuvo que hacerse el llamado de atención a través de los medios de comunicación.

[...**Parque de Bolívar**

El guardián Cuervo lo administra con celo y actividad. Faltan asientos, y más que todo, la concurrencia de las *bellas* en estas hermosas tardes y noches de verano...]<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> (ESCOBAR C. 1895c) p. 4

<sup>139</sup> (ESCOBAR C. 1895c) p. 3

<sup>140</sup> (ESCOBAR C. 1895b) p. 3

El llamado a la educación debido a los actos descorteses contrastaba con el momento mismo de la retreta puesto que era precisamente este espacio el que intentaba representar a una sociedad educada y culta o en términos propios, *civilizada*.

[...**Cultura.**

En la retreta del domingo en el Parque de Bolívar tuvimos la pena de ver que las señoras daban vueltas y más vueltas por las callejuelas del jardín, obligadas por la exquisita galantería de los caballeros que ocuparon todos los bancos. No sabemos si estos señores serían tuertos, ni si leerían contratos, ni si pagarían los asientos en otra forma, como en Caracas, pero sí nos consta lo que estamos diciendo de su mala educación...]<sup>141</sup>

Sorprendentemente para 1908 el problema de los asientos para las damas aún persistía y ya no eran solamente los caballeros los responsables, sino también los jóvenes.

[...Ah! ya sabemos porqué [sic] es que no alcanzan las bancas del Parque de Bolívar en las noches de retreta. El domingo tuvimos ocasión de observar que muchas de aquéllas estaban ocupadas por cachaquitos descorteses y *ruanetas* desarrapados. Pasar y pasar señoras por delante de ellos y.....nada! Unos y otros se hacían los desentendidos, por no cumplir con un trivialísimo acto de galantería. Señor Guardaparque, [sic] señores agentes de policía: primero son los caballeros que los patanes, y primero que todos, las damas...]<sup>142</sup>

### 2.2.1 Modalidades de Retreta

Se puede concluir de acuerdo con los compromisos asumidos por la Banda, y registrados en la prensa local, que existían varios tipos de retreta que en esta investigación he clasificado en diez modalidades:

1. Retreta Oficial u Ordinaria
2. Retreta Cívico-Patriótica
3. Retreta Cívico-Religiosa
4. Retreta de Gala o Protocolo

---

<sup>141</sup> (GAVIRIA I. 1899i) p. 3

<sup>142</sup> (CASTRO 1908a) p. 2

5. Retreta de Amenización
6. Retreta Diplomática
7. Retreta Serenata
8. Baile de Gala
9. Retreta Velada
10. Retreta Fúnebre

A continuación, se describe cada una de las modalidades:

**2.2.1.1. Retreta Oficial u Ordinaria.** Era la que se ofrecía de manera regular los Jueves y los Domingos en el Parque de Berrio y Bolívar respectivamente.

[...**Retreta**

Bella como una noche oriental, llena de perfumes y de encantos, fue la del domingo 1.º de los corrientes, en que la Banda del Departamento ejecutó una retreta en el hermoso Parque de Bolívar...]<sup>143</sup>

**2.2.1.2. Retreta Cívico-Patriótica.** Se daba en las celebraciones de las fiestas patrióticas como el 20 de Julio, el 7 de Agosto, Día de la Raza, o el día de la Independencia de Antioquia. También se ofrecía en la colocación de estatuas o bustos de los próceres de la patria en algún parque.

Fueron muchos los compromisos que la Banda comenzó a adquirir en su ejercicio musical; de tal forma, que recibía invitaciones a tocar en los eventos públicos con carácter institucional en otras regiones del Departamento. De cierta forma la Banda les daba a los actos públicos un carácter de “*oficialidad*” pero a su vez, ella misma se oficializaba.

[...Los de Concepción aguardan mañana la Banda Marcial para la inauguración de la estatua de su héroe, y los del barrio de oriente la esperan para la inauguración de su mercado, pasado mañana. Así lo anuncian ambos programas. Por lo visto se tendrá que duplicar o dividir...]<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> (ESCOBAR C. 1895c) p. 3

<sup>144</sup> (CASTRO 1907c) p. 2

Este tipo de retreta fue la que Vidal empleó con motivo de la celebración del 20 de Julio de 1914 que entre otras cosas generó cierto malestar en la comunidad puesto que no se tenían los planes claros para su celebración. Más aún a pocos días de conmemorarse dicha fecha, nuevamente se alzó una voz de protesta ya que, en vísperas de este día patriótico, no se había hecho la gestión suficiente por parte de la Gobernación de Antioquia, en los preparativos de dicha celebración.

#### [...El Día de la Patria

En muchas ciudades de la República [pero no del Departamento de Antioquia] están dándose pasos para la celebración del próximo 20 de Julio. Se constituyen juntas y se prepara el entusiasmo.

En cambio, en este Departamento, ni el Gobierno, ni entidad alguna se ha movido, a fin de que se vea que no muerto el patriotismo.

Se nos dirá que en Medellín sí se celebrará el 20 de Julio, “como se ha celebrado siempre”.

Claro. Como si lo viéramos. La Banda Marcial -si para entonces no se ha disuelto por los pésimos sueldos- tocara una alborada en el Parque de Bolívar, con un programa patriótico, y el consabido Himno Nacional. Se dispararán algunos cañonazos...Por la noche, otra retreta, si la Banda no se ha disuelto, porque para tocar retreta hay que irse donde haya banda, según la legendaria formula monteril, y para que haya banda, es preciso que se les pague a los músicos como a músicos y nó [sic] como a picapedreros de la Gama...]<sup>145</sup>

En medio de la protesta también salió a relucir el delicado estado de la Banda, que por esos días se encontraba con el personal reducido debido al mal salario que se les suministraba y pone de manifiesto el abandono o el poco compromiso por parte del Estado de mantener en óptimas condiciones a las Bandas Marciales que tan profesionalmente se desempeñaban. Cinco días antes de la celebración de esta fecha patriótica, el Gobernador publicó la programación de las actividades que se llevarían a cabo; dicha programación está encabezada por una “*retreta patriótica*” que en el artículo de prensa es llamada “*retreta de gala*”, muy probablemente por ser el atuendo utilizado en este tipo de actos tanto por el público como por los músicos.

#### [...Veinte de Julio

A última hora nos informa el Sr. Gobernador que se han votado quinientos pesos para ayudar a los festejos del veinte de Julio.

---

<sup>145</sup> (VIVES GUERRA 1914) p. 2

Ha sido nombrada una comisión de tres caballeros, para la mejor organización del festival patriótico, y éstos han acordado, entre otros números, los siguientes:

- 1° Retreta de gala;
- 2° Simulacro de combate en el terreno del Bosque futuro;
- 3° Carreras de caballos en el mismo lugar;
- 4° Una gran corrida de gala;
- 5° Cinematógrafos gratis;
- 6° Marcha de antorchas; y otros que ahora no recordamos.

La Gobernación espera que la iniciativa particular también se haga sentir, y es de esperarse que el patriotismo de los habitantes de Medellín se muestre en esta ocasión, celebrando convenientemente el gran día de la Patria...]<sup>146</sup>

Finalmente, la celebración del veinte de Julio se llevó a cabo y con un esmerado éxito se realizaron todas las actividades programadas. En el Periódico “*El Sol. Diario de la Mañana*”, se redactó una experiencia personal de aquel veinte de Julio de 1914.

[...**Mi Veinte de Julio**

Cojín cojeando, llego a Medellín. Los cañonazos me entusiasman...y me asustan, porque yo tampoco soy ningún héroe.

Se acaban los cañonazos, y luego hay un paréntesis en lo ameno del día. A las nueve, la banda Marcial toca algunas piezas, entre las cuales figura el Himno Nacional, que por más señas, es oído con el sombrero puesto por dos cachacos del marco de la plaza...]<sup>147</sup>

**2.2.1.3. Retreta Cívico-Religiosa.** Era la que acompañaba las fiestas religiosas como en Semana Santa, fiestas de santos y fiestas patronales o en la inauguración de templos e iglesias; en ocasiones, también en la colocación de imágenes sagradas y los relojes de las torres.

[...Las bandas fueron esenciales en la enseñanza de la música y su función se extendió más allá del ámbito militar hacia las celebraciones de la Iglesia católica, las instituciones laicas y la comunidad en su conjunto...]<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> (VIVES GUERRA 1914k) p. 3

<sup>147</sup> (VIVES GUERRA 1914j) p. 2

<sup>148</sup> (CARREDANO FERNÁNDEZ and ELI RODRÍGUEZ 2010) p. 288

Hasta este momento, el carácter público de la música solo había tenido tres espacios reconocidos y oficiales: la *Iglesia* que regía lo que se cantaba e interpretaba en los oficios religiosos y las fiestas patronales, el *Teatro de Variedades* que poco a poco comenzaba a traer a la ciudad zarzuela, ópera y otros grupos itinerantes. En los Parques Bolívar y Berrio *La Retreta* comenzó a establecerse como un nuevo espacio cultural y de entretenimiento en donde las personas de todos los círculos sociales tenían la oportunidad de interactuar.

Si bien, es cierto que los músicos no limitaban su ejercicio musical solamente a lo religioso sino, que también se movían en ambientes “*profanos*” lo que les permitía acercarse a otro tipo de repertorio; sin embargo, estos espacios al tener un carácter itinerante, no se reconocían como oficiales o con carácter institucional a excepción de las fiestas patronales que, no obstante, seguían bajo la sombra de la Iglesia.

[...Este programa religioso religioso-cultural tuvo una vigencia de más de dos siglos en los territorios americanos y en las misma España, desde el último tercio del siglo XVI y en América llegó hasta las primeras décadas del siglo XIX...] <sup>149</sup>

De ahí la importancia que tenía que fuera la Banda Marcial la que acompañara los oficios religiosos con carácter cívico. De esta manera la religión católica también imprimía su carácter de confesión oficial, como rectora de los comportamientos morales de los ciudadanos.

#### [...**Fiesta Cívico-Religiosa**]

El importante municipio de Itagüí acaba de colocar en su hermoso templo un excelente reloj público traído de los Estados Unidos. Coincidió esta medida de progreso con la introducción de Barcelona de una bella estatua del SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS, de tamaño natural para la misma iglesia...] <sup>150</sup>

Para la fecha en que este reloj fue puesto en la Iglesia de Itagüí (1893), era Rafael D’Aleman quien se encontraba al frente de la Banda. Es importante resaltar que la puesta de un reloj público representaba para la comunidad una muestra de progreso, como lo señala el artículo citado; sin embargo, fue la Iglesia -que es un organismo privado-, quien ofrecía ese “*servicio público*”.

---

<sup>149</sup> (BERMÚDEZ and DUQUE H. 2000) pp. 18-21

<sup>150</sup> (HERNÁNDEZ y M 1893c)

[...la Banda Marcial del Departamento solemnizó esta fiesta con selectas piezas de su repertorio...]<sup>151</sup>

En otra ocasión, el Domingo 30 de Abril de 1893, la Banda Marcial estuvo acompañando la colocación de la nueva estatua de “*Nuestra Señora de Loreto*” que acababa de ser traída de Italia y donada por doña Natalia Villa de Echeverry para la Capilla de Loreto. Este evento contó con la presencia del Gobernador, del Obispo y de los miembros de la Compañía de Jesús, los RR y PP. Ramírez y Arjona los dos primeros jesuitas que habían llegado a la ciudad después de que desterraran la orden en 1850.

[...fue conducida en procesión desde la Iglesia de San Ignacio al lugar de su destino, por una gran multitud de personas de la Banda Marcial del Departamento y de una Guardia de la Gendarmería, que tributaron á [sic] la imagen de Nuestra Señora los honores de ordenanza...]<sup>152</sup>

Puede observarse, en efecto, que la Banda debía cumplir con dichos compromisos públicos no solo en la ciudad de Medellín, sino también en otros municipios del Departamento. Gonzalo Vidal también participó con la Banda de las actividades religiosas que en su época se celebraron.

#### [...**Retreta**

En el atrio de la Catedral se tuvo el sábado a las 5 ½ p.m. una retreta ejecutada por la Banda del Regimiento Girardot...]<sup>153</sup>

**2.2.1.4. Retreta de Gala o Protocolo.** Se usaba para inaugurar recintos, edificios, sistemas de transporte, centros gubernamentales o instituciones educativas.

#### [...**Paraninfo**

En la noche de mañana se inaugurará el hermoso Salón de Grados de la Universidad, conforme al siguiente programa:

A las seis y media dará una retreta de gala la Banda del Regimiento Girardot, en la Plazuela de la Universidad.

---

<sup>151</sup> (HERNÁNDEZ y M 1893c) p. 2

<sup>152</sup> (OSPINA 1893a) p. 211

<sup>153</sup> (ARÍSTIZABAL 1916e) p. 2

A las siete, el Sr. Rector del Establecimiento, Dr. Miguel M. de la Calle, entregará el salón, que será bendecido por el Sr. Arzobispo. Después D. Gabriel Latorre pronunciará un discurso de inauguración, y terminará el acto con el examen de tesis del Sr. Jesús M. Marulanda, quien recibirá ese día el título de Doctor en Derecho y Ciencias Políticas...]<sup>154</sup>



Figura 9: Banda Militar Desfilando. Inauguración del Tranvía de la América 12 de Octubre de 1921. La foto pertenece al periodo de Gonzalo Vidal como director, en ella se refleja el momento del desfile de los músicos. Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto.<sup>155</sup>

La anterior imagen resulta interesante porque registra el momento mismo en que la Banda Departamental, bajo la dirección de Vidal realizaba el desfile, con motivo de la inauguración del Tranvía de la América. Y es justo ahí, que la palabra “*Retreta*” cobra su mayor sentido puesto que la “*retirada*” en muchas ocasiones se hacía mientras se interpretaba alguna polka o “*paso redoblado*” como aparecen publicadas las marchas en los programas de D’Aleman en el *Diario El Bateo*.

Los compositores que más utilizó D’Aleman para hacer el “*pas redoublé*” -como se refirió a estas marchas Paulo E. Restrepo-, fueron: G. Hernández, Schppe [¿?], André, A. Thomas,

---

<sup>154</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916g) p. 2

<sup>155</sup> (CALLE MUÑOZ 1921)

Boisson, L. Collin, Bidegain, Furgeot, E. Germain, P. Adriet, y Verbreghe. Sin embargo, y de acuerdo con la frecuencia con que aparecen en los programas Signard, Sellenick, y Rauski fueron sus compositores favoritos.

**2.2.1.5. Retreta de Amenización.** Una manera de atender a los visitantes de honor consistía en ofrecerles una recepción; en dichos eventos la Banda debía estar disponible para amenizar el almuerzo o la cena tocando un repertorio más ligero o alegre acorde con el momento.

La prensa registró como en 1893, D'Alemán quien apenas llevaba un año al frente de la Banda, tuvo que acompañar musicalmente un banquete de una visita no esperada. Sin embargo, dada la importancia de los visitantes el Gobernador y la Banda Marcial como anfitriones de la ciudad, hicieron los honores, recibieron la visita y ofrecieron el almuerzo con la respectiva participación de la Banda.

**[...UN BANQUETE IMPROVISADO.**

El domingo 7 del presente, el CLUB DE LA MORA, situado en la plaza principal de la ciudad, habiendo recibido una visita amistosa del Sr. Gobernador y de otros caballeros...festejó a los visitantes con un rico almuerzo que mandó preparar en cortos instantes. Nos sorprendió ver que en tan corto tiempo se hubiera podido improvisar un verdadero banquete de 30 cubiertos, lo que prueba el adelanto de Medellín en esta materia...*El Club de la Mora* lo forman jóvenes de los más granado de esta capital y por eso no nos sorprendió la esplendidez del acto...Para solemnizar la improvisada diversión, la Banda Marcial la amenizó tocando con primor algunas piezas de su rico repertorio, que alternaban con las melodías de los Maestros D'Alemán y Posada en el violín y en el piano...]<sup>156</sup>

En esta oportunidad Rafael D'Alemán no solo dirigió la Banda, sino que, además, tocó repertorio a dúo de violín y piano junto a Germán Posada destacado músico de la ciudad.

Otro ejemplo de este tipo de amenización hecha por la Banda de Vidal, fue la que se le ofreció al General Uribe Uribe, en su honor, el 29 de Junio de 1914 en el Gran Hotel, con la asistencia de las personalidades de los altos círculos sociales de Medellín. Es de destacar que en dicho banquete se haya ofrecido un menú totalmente francés lo que resalta la necesidad de la

---

<sup>156</sup> (OSPINA 1893b) p. 211

sociedad antioqueña por ofrecer eventos a la altura de las grandes ciudades y sobre todo de París que en aquellos tiempos era el referente para el resto del mundo de modernidad.

La programación de la retreta también fue publicada y en su repertorio aparecen obras de carácter nacionalista, pero de género europeo; solo se destaca un pasillo de corte tradicional; “*Colombiano*”. Las demás obras están compuestas por cuatro marchas, dos valsés y una fantasía. La razón del repertorio cargado con un fuerte acento nacionalista puede ser en parte al carácter militar del homenajeado y al estilo propiamente “nacionalista” de Gonzalo Vidal.

[...**ORQUESTA**

Programa

Obertura.....Fanchonette  
Pro Patria.....Marcha.  
Deseada.....Vals.  
Bohemia.....Fantasía.  
En automóvil.....Marcha.  
Trote de caballos.....Marcha.  
Colombiano.....Pasillo.  
Champagne frappé.....Vals.  
Galop.....Marcha...]<sup>157</sup>

Uno de los aspectos poco observados, es que el programa mismo de la retreta fue un fiel reflejo de los cambios urbanísticos que la ciudad experimentaba. En el programa anterior, sobresalen “*En automóvil*” y “*Trote de caballos*”. Estas dos obras enmarcan el contraste entre la vida moderna y la vida rural; ambas realidades que coexistieron al tiempo en Medellín a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El primer automóvil fue traído por Carlos Coriolano Amador el 19 de Octubre de 1899,<sup>158</sup> y pocos años después, para 1914 ya habían compuesto una marcha en honor de aquel recordado acontecimiento.

---

<sup>157</sup> (VIVES GUERRA 1914a) p. 3

<sup>158</sup> (ALZATE ALZATE 2012) p. 213

**2.2.1.6. Retreta Diplomática.** Se les ofrecía a los diplomáticos extranjeros que llegaban a la ciudad en visita oficial, o a los diplomáticos radicados en la ciudad cuando estos eran nombrados en estos altos cargos.

Este tipo de actos diplomáticos se llevaban a cabo por lo general de la siguiente manera: la Gendarmería en pleno se formaba, y se izaban las banderas de los países visitantes junto con la de Colombia, y la Banda Marcial entonaba los respectivos himnos. De esta la manera se recibían las comitivas diplomáticas para dar la bienvenida a los visitantes a nuestro territorio.

Esta actividad que ejercía la Banda puede considerarse de tipo diplomático puesto que debía hacer los honores de bienvenida a las personalidades de la política que llegaban de otras naciones. Un ejemplo de este tipo de retreta es el anunciado en el periódico “*El Nacional*” con motivo de una visita de la Reina Victoria que nunca sucedió; no obstante, se debe señalar que esta recepción fue en su honor.

**[...La Reina Victoria en Medellín**

La banda de música oficial enviada por el señor Gobernador contribuyó al éxito de la recepción tocando los himnos nacionales de varios países...]<sup>159</sup>

Una vez que el huésped de honor era ubicado en la residencia donde sería su estancia, la Banda ofrecía una retreta de bienvenida que por lo general se hacía justo al frente de la residencia del invitado y de esta forma se finalizaban los protocolos de bienvenida.

**[...Retreta.**

Se tuvo una ayer en la tarde, frente a la casa de habitación del Señor Harold Meyerheim, como saludo de bienvenida al Sr. Ministro de los E.E.U.U. Thadeus Tomson [sic]...]<sup>160</sup>

Cuando se trataba de un diplomático que recién había sido juramentado en el cargo, se le homenajeaba con este tipo de retreta que cumplía con una función de despedida oficial. Este tipo de homenajes se realizaban por lo general al frente de la residencia del diplomático para que todos los ciudadanos del común pudieran unirse al homenaje.

---

<sup>159</sup> (RESTREPO 1897) p. 2

<sup>160</sup> (ARÍSTIZABAL 1916d) p. 3

[...**Retreta.**

Cuando el Gobierno del Departamento tuvo noticia de que el Sr. D. Abraham Moreno había aceptado el nombramiento que se le hizo para desempeñar el Ministerio de Gobierno, dispuso obsequiarle una Retreta como atención de cortesía oficial, la que se ejecutó frente á [sic] la casa del Sr. Moreno, el sábado 14 a las 7 pm.

El Sr. Gobernador acompañado de sus Secretarios, de los Jefes de la Guarnición, del Sr. Prefecto y de algunas otras personas, asistió a la Retreta.

El Sr. Moreno y su respetabilísima señora recibieron á [sic] los visitantes con la exquisita amabilidad y cortesía que les son peculiares.

Recordamos haber oído entre las piezas que formaron el programa de la Retreta el Himno Nacional y el Paso doble “Enciso”...]<sup>161</sup>

La presencia del Gobernador, y del Alcalde acompañados de todo el personal de su gabinete, le imprimían al acto la solemnidad necesaria para resaltar las calidades humanas y la importancia de la persona que recibía el homenaje. De acuerdo con la fecha, esta retreta fue dirigida por Rafael D’Aleman.

Es notorio el énfasis al final del artículo en cuanto a la interpretación del Himno Nacional; puesto que demuestra que de esta manera este tipo de retreta adquiriría un carácter oficial. Con el paso del tiempo se hizo costumbre la interpretación del Himno Nacional en todas las retretas; sobre todo para finalizar el concierto y cuando la Banda cambió de nombre a Banda Departamental, se comenzó a interpretar el Himno Antioqueño.

Años después el Himno de la Universidad de Antioquia reemplazó los dos anteriores que solo se interpretaba en las retretas “*cívico-patrióticas*”; no obstante, las retretas “*ordinarias*” iniciaban y terminaban con el himno de la Universidad.

[...**Espléndida Retreta.**

Tal fue la que de orden del Gobierno del Departamento se ejecutó en la noche del 28 del mes pasado, frente á [sic] la casa de nuestro respetable amigo el Sr. General D. Abraham García, Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de Colombia en Venezuela. Fue obsequiada esta Retreta al General García la víspera de su viaje, y con este motivo acudió á [sic] su casa gran número de amigos; todos ellos fueron á [sic] dar al esforzado servidor de la Patria una sentida despedida y á [sic] expresarle sus más fervientes deseos porque la felicidad lo acompañe en el desempeño de la importante misión que se le ha confiado. Concluida la Retreta se pasó al comedor en donde hubo oportunos y expresivos brindis...]<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> (VELILLA 1896d) p. 2

<sup>162</sup> (VELILLA 1896a) p. 3

Como la Banda Marcial estaba adscrita al Departamento, le correspondía realizar todos los honores militares que se debían ejecutar en los actos oficiales. La responsabilidad que recaía sobre Rafael D'Alemán, no era poca puesto que, además, debía tener el repertorio suficientemente ensayado para cumplir con todas las obligaciones encomendadas en su cargo.

**2.2.1.7. Retreta Serenata.** Se ofrecía para realizar homenajes a alguna personalidad importante de la política. Estas Serenata podía tener un carácter público; si así era el caso, se realizaba en la calle al frente del lugar de residencia del homenajeado. Cuando era privado se realizaba en algún salón social o residencia con la exclusiva asistencia de las personalidades de la alta sociedad.

**[...Gran Serenata**

El once, aniversario de su natalicio, fue obsequiado el Sr. D. LISANDRO M. URIBE con una suntuosa serenata, por el partido nacional de Medellín, que reconoce en él a su Jefe. Ha llegado el señor Uribe á [sic] los 69 años; la mayor parte de su preciosa existencia la ha dedicado al servicio de la causa, ya como aquilatado conservador, ya como importante miembro de la transformación política que brotó del cerebro del más grande hombre que en estos últimos tiempos ha producido Colombia...]<sup>163</sup>

Una de las obligaciones que Vidal tenía como director de la Banda Militar, era la de ofrecer retretas tipo “*serenata*” a las personalidades más importantes de la política antioqueña y que a su vez habían trascendido en el escenario nacional. Además, la Banda debía ofrecer retretas de gala, conciertos para los banquetes oficiales y bailes de etiqueta, como también retretas de bienvenida y despedida e incluso, retretas fúnebres. Un claro ejemplo fue el homenaje que se le rindió al General Rafael Uribe Uribe con motivo de una visita que realizó a Medellín en Junio de 1914.

**[...La Serenata al Gral. Uribe**

Anoche un grupo de amigos políticos le llevó una suntuosa serenata al Sr. General Uribe, al hotel donde éste se hospeda.

Desde los balcones del Club Poker pronunciaron sendos discursos los Sres. Jesús Tobón Quintero y José Muñoz, a nombre del pueblo liberal de Medellín. Fueron muy aplaudidos.

---

<sup>163</sup> (ESCOBAR 1896) p. 3

El General Uribe contestó brillantemente desde los balcones del Gran Hotel. El gentío era inmenso, y el entusiasmo no fue inferior. Todos los balcones de la calle estaban cuajados de gente, así como la calle misma, hasta muy adentro del Parque de Berrio.

Por hoy nos limitamos a dar la noticia, prometiendo para el número de mañana la publicación de los discursos que se cruzaron...]<sup>164</sup>



*Figura 10: Homenaje a Rafael Uribe Uribe. Fotografía Benjamín de la Calle. Medellín, 1914. BPP.<sup>165</sup>*

Las retretas serenatas también podían tener un carácter oficial, sobre todo si era un homenaje ordenado por la gobernación o la alcaldía. Esta modalidad de retreta tenía como fin, agradecer el desempeño del servidor público y reconocer en él un ejemplo a seguir por los demás ciudadanos.

---

<sup>164</sup> (VIVES GUERRA 1914h) p. 3

<sup>165</sup> (CALLE MUÑOZ 1914)

[...**D. BONIFACIO VÉLEZ.**

Está de nuevo entre nosotros este notable huésped. Parece que, para nuestro bien, ocupará un alto puesto en el Gobierno. Lo saludamos y le deseamos bienestar.

En la noche del día de su llegada fue obsequiado con una espléndida serenata por la Banda militar, de la cual fue uno de los fundadores y ha sido constante benefactor...]<sup>166</sup>

Las asociaciones particulares, como en el caso de las juventudes católicas, podían emplear a la Banda para realizar sus propios homenajes; en este caso, el agasajado fue el reconocido Fidel Cano. Sin embargo, este homenaje estuvo lleno de una fuerte carga política por lo que también fue blanco de críticas por parte del partido contrario.

[... **Serenata.**

Al día siguiente de la fiesta del Papa, la juventud radical de Medellín saludó con una Retreta al Sr. D. Fidel Cano, quien acaba de llegar de Bogotá, trayendo muchas instrucciones serias, como dicen que dice alguno, especie de agente viajero de los diferentes círculos políticos...]<sup>167</sup>

**2.2.1.8. Baile de Gala.** Casi siempre era de carácter privado y servía como actividad complementaria de los homenajes que se le hacían a alguna personalidad. Se iniciaba con un desfile hecha por los invitados mientras que a su vez se tocaba el Himno Nacional. Después de los respectivos discursos de agradecimiento, se procedía al brindis y acto seguido, al baile.

[...Así, cuando las crónicas de los periódicos anotan bailes y no mencionan ninguna agrupación musical, es evidente que tenía que haber algún tipo de apoyo musical para que la actividad se realizara. Estas agrupaciones eran, la mayoría de las veces, la banda militar o parte de ella...]<sup>168</sup>

Los bailes de Gala eran en su mayoría actividades realizadas en los círculos políticos y tenían aparte de cumplir con una función recreativa, la de generar alianzas entre los partidos o colectividades.<sup>169</sup>

Un ejemplo claro se puede ver en el homenaje que le hizo al General Uribe Uribe con motivo de una visita que realizó a Medellín en 1914. El homenaje contó con serenata y banquete de

---

<sup>166</sup> (GUTIERREZ 1895a)

<sup>167</sup> (VELILLA 1896e) p. 3

<sup>168</sup> (VARGAS CULLELL 2004) p. 83

<sup>169</sup> (VARGAS CULLELL 2004) p. 84

gala que por supuesto amenizó la Banda bajo la batuta de Vidal. Finalmente, se realizó un baile de despedida al General Uribe que se dirigía nuevamente hacia Bogotá donde pocos meses después sería asesinado; esta fue la última vez que el líder político visitó Medellín y el último homenaje que recibió en vida.

### [...El Baile

Un grupo de jóvenes del Club Unión invitó a sus amigos a una elegante *soirée* en la hermosa casa de D. Gabriel Echavarría, en la noche del lunes pasado. Asistió lo más granado de la sociedad, y hasta las 4 de la madrugada se bailó en medio de la mayor alegría. Luz, flores, cortinajes, todo era encantador y de gusto.

A las 11 p.m. entraron a la casa, a los acordes del Himno Nacional, los 40 anfitriones del banquete de despedida al General Uribe Uribe, con éste a la cabeza. La señora Olózaga de Echavarría, con amabilidad exquisita, recibió al General Uribe y compañeros y los invitó galantemente, a sus salones. A todos cautivó la belleza y simpatía de tan aristocrática dama, que lucía rica *toilette* de ceremonia.

Las más hermosas parejas, elegantemente ataviadas, danzaban, con apuestos caballeros, por salones y corredores, al compás de una orquesta que desgranaba notas dulces y alegres, haciendo olvidar, por un instante, la monotonía de esta *ciudad de los muertos*.

A las 12 m. se sirvió té y un magnífico ambigú. Después, los mejores licores.

Una vez más la familia Echavarría abre sus salones a una juventud llena de vida y de ilusiones.

REPORTER...]<sup>170</sup>

Por consiguiente, el baile de gala era también un instrumento utilizado para fomentar las “*buenas costumbres*” y las normas de conducta apropiadas. Una persona con buena educación sabía bailar las coreografías de las danzas de aquella época y esto servía como muestra de buenos modales; en otras palabras, de ser una persona civilizada.

Otro ejemplo de las actividades musicales de Vidal como director de la Banda y de sus funciones diplomáticas, se tiene registrado en la visita que realizó el Presidente Carlos E. Restrepo a la ciudad de Medellín; en esta ocasión también se designó un comité organizador del evento.

---

<sup>170</sup> (VIVES GUERRA 1914c) p. 3

[...**Gran Baile**

La comisión trabaja con el fin de organizar el proyectado baile en honor del Presidente Restrepo...]<sup>171</sup>

La programación con toda la actividad cultural también se publicó en la prensa local, generando gran expectativa en los habitantes de la ciudad, puesto que no solo había actividades con los altos círculos sociales sino, que, además se permitió la participación del ciudadano común en algunos eventos.

[...**La venida del Presidente Restrepo**

Se nos han suministrado los siguientes datos relativos a la recepción que se prepara para el Dr. Carlos E. Restrepo:

**BANQUETE**

En una de las casa-quintas de la playa será el banquete de 100 cubiertos.

**BAILE DE ETIQUETA**

Por datos que tenemos éste superará al que se le dio al Ex-Presidente Gonzáles Valencia. En la juventud hay gran entusiasmo.

**LA BANDERA**

Nacional será izada en todas las casa y edificios públicos.

**PASEO AL DIAMANTE**

Se pondrán tres expresos y los autobuses estarán al servicio de los invitados. La casa será adornada regiamente.

**CINES**

Se proyecta dar funciones gratis para el pueblo en los tres salones de Cines.

**CARRERAS**

Serán lucidísimas: todas las tardes se ensayan nuevos caballos y muchos ciclistas se han ofrecido espontáneamente para correr en ese día.

**MAESTRANZA**

Grande entusiasmo se ha levantado en la juventud para llevar a cabo este lúcido número del programa de festejos al Presidente Restrepo. Los ensayos han empezado, y hasta hoy son 60 los jóvenes alistados.

**((ARTE))**

Prepara un gran programa en el Teatro Principal. Los Juegos Florales estarán lucidísimos.

---

<sup>171</sup> (VIVES GUERRA 1914f) p. 3

## ILUMINACIÓN

La Playa será iluminada entre los puentes Colgante y Junín, lo mismo que el Parque de Bolívar para la Retreta de gala.

## MANIOBRAS

Se dice también que el Regimiento Girardot prepara unas lúcidas maniobras militares en el Bosque del Centenario.

## REPÓRTER...]<sup>172</sup>

De todos los eventos programados para homenajear al presidente Carlos E. Restrepo, sobresale el de los Juegos Florales, puesto que fe allí donde se involucraron los artistas más destacados de la ciudad como eran Gabriel Vélez y Aurelio Correa premios de poesía y prosa; el maestro Cano participó con un cuadro vivo y Gonzalo Vidal realizó una de las primeras interpretaciones que se tienen documentadas de su composición más célebre: el “*Himno Antioqueño*”.

### [...**Juegos Florales**

Muchos aplausos se le prodigaron al maestro Vidal, por el Himno Antioqueño, que se cantó muy hermosamente por algunos artistas de la ciudad...]<sup>173</sup>

El tan esperado baile de gala en honor al Presidente Carlos E. Restrepo se realizó el sábado 22 de Agosto de 1914 en la quinta del señor Cipriano Rodríguez Lalinde. La alta sociedad de Medellín se hizo presente en su totalidad y por supuesto también la Banda Militar estaba presente.

### [...**El Baile del Sábado**

A la entrada del Sr. ex-Presidente Restrepo, la Orquesta dio al aire las notas del Himno Nacional, que fue escuchado por todos con patriótico recogimiento. Se inició el baile con un bello desfile organizado por D. Alfredo Arango E., el cual fue una de las notas más llamativas y artísticas del festival...]<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> (VIVES GUERRA 1914i) p. 3

<sup>173</sup> (VIVES GUERRA 1914g) p. 2

<sup>174</sup> (VIVES GUERRA 1914d) p. 3

Mientras el desfile se realizaba, Vidal interpretó nuevamente con la Banda el Himno Antioqueño cuya letra había adaptado del poema de Epifanio Mejía titulado “*El Canto del Antioqueño*” y que ya había sido publicado en “*El Oasis*” en 1868.

[...El desfile se efectuó al són [sic] del Himno Antioqueño, que tan buen éxito acaba de estrenar el Maestro Vidal. Y era de ver todas aquellas gentiles antioqueñas deslizarse bajo los artesonados de la quinta, al rumor de aquellas notas frescas y sentidas, y tarareando el suave ritornelo del poeta loco:

“El sol alumbró mi cuna sobre una selva antioqueña”...]175

Hasta este momento, los bailes sociales de la alta sociedad fueron amenizados por la Banda Marcial hecho que no fue exclusivo de Medellín sino, que también sucedió en las principales ciudades de Latinoamérica, debido al carácter político de dichos bailes. Sin embargo, poco a poco el carácter político de dichos encuentros sociales fue cambiando para quedar únicamente con un fin social. En este sentido, también fueron apareciendo los primeros salones de baile donde agrupaciones como la Lira Antioqueña, acompañaban con todo tipo de repertorio, pero ejecutado con tiples, bandolas y guitarras.

[...La costumbre de mencionar el grupo musical no se dio sino hasta finales del siglo XIX, coincidiendo con la aparición de grupos más estables que empezaron a aparecer para amenizar este tipo de actividades...]176

Para la fecha 1908, ya existían en Medellín las primeras orquestas de salón compuestas por los músicos más destacados del momento; estas agrupaciones poco a poco irían ocupando el lugar de la Banda en la realización de los bailes de gala.

[...El Sr. Julio Sanín ha organizado en Fredonia una Sociedad musical con el nombre de “Lira Unión”...]177

En los bailes de aquella época y años siguientes, se solía tener como formas coreográficas valeses, pasillos, habaneras, tangos, cuadrillas, schottisses, jotas y to step entre otros; resultado

---

175 (VIVES GUERRA 1914d) p. 3

176 (VARGAS CULLELL 2004) p. 83

177 (CASTRO 1908d) p. 3

entre otras cosas por la influencia de las primeras grabaciones que llegaron a Medellín con dichos repertorios y a la consecuente venta de los primeros gramófonos.<sup>178</sup>



Figura 11: Anuncio publicitario de Gramófonos (en el anuncio aparecen como Grafónolas). Periódico La Voz de Antioquia. 1914.<sup>179</sup>

Un famoso baile de gala se hizo en 1899 para agradecer a los anfitriones de un homenaje realizado al artista Fidel A. Cano en el Club Brelán. Este baile de carácter privado -ya que se efectuó en la casa de don Daniel Botero E.-, fue reseñado en la prensa como muestra de los modales corteses que practicaba la elite social de Medellín.

#### [...El Baile.

A las nueve menos cuarto se dio principio a la fiesta con la cuadrilla francesa, dedicada a los socios del Club, como pieza de honor...Esta elegantísima cuadrilla se cerró con un vals...Después de la cuadrilla bailaron los 15 una figura del cotillón alrededor de una hermosa cesta de flores de la cual pendían varias cintas con los nombres de las parejas, obsequiada á [sic] ellos por los socios del Club Brelán...]<sup>180</sup>

<sup>178</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p. 313

<sup>179</sup> (ARANGO & CIA. 1914)

<sup>180</sup> (GAVIRIA I. 1899a) p. 4

Cuando los bailes eran abiertos al público se realizaban en los “*Salones de Baile*”. Todos los programas eran anunciados en la prensa para que el público asistiera a los bailes de su preferencia; como puede observarse, lo que se bailaba era una mezcla de bailes europeos, criollos y norteamericanos.



Figura 12: Anuncio Publicitario de un Salón de Baile.  
Se puede ver la programación de ritmos para esa noche. Diario el Bateo. 1908.<sup>181</sup>

Estos establecimientos no solo cumplían con una función como lugar de esparcimiento y recreación, sino, además de academias de baile. En este sentido el baile también sirvió como agente educativo de los buenos modales y las sanas costumbres que toda persona civilizada debía cultivar. Las personas acudían a dichos lugares para aprender los bailes de moda que por supuesto llegaban en su mayoría de París. Estos salones contaban con alguna agrupación de planta para tocar en las noches; una de las agrupaciones más destacadas en este oficio fue La Lira Antioqueña.

Esta agrupación se formó en 1899 bajo la dirección de Pacífico Carvallo, pero rápidamente suspendieron actividades debido a la “*Guerra de los mil días*”. En 1903 se conformó nuevamente bajo la dirección de Fernando Córdoba; sin embargo, Jesús Arriola se ofreció a asesorarlos musicalmente pues no sabían leer partituras. El grupo se consolidó bajo la

---

<sup>181</sup> (CASTRO 1908o)

dirección de Arriola, quien integró nuevos músicos y montó un repertorio de pasillos, en su mayoría de Pedro Morales Pino.<sup>182</sup>

El cinco de Junio de 1910 la Lira emprendió un viaje a New York en donde realizaron las primeras grabaciones de música colombiana en los estudios de la Columbia Phonograph Company. Durante ese tiempo alcanzaron a grabar setenta y cinco discos correspondientes a ciento cincuenta obras; pero parte de la colección se perdió y en los catálogos de la Columbia Phonograph Company no están los registros completos por lo que parte de su música desapareció. Para 1912 se conformó una segunda Lira Antioqueña con la que salieron de gira por muchos pueblos de Colombia hasta llegar a Guayaquil, Bolivia y Chile.<sup>183</sup>

#### [...Salón de Baile

Sabrosa noche de charla. La Lira Antioqueña ataca los primeros compases de los valeses *Gambrinus*, y una pareja de *pocas libras* se lanza al salón, embriagada de música, y empieza á [sic] balancearse al compás del punteo de las bandolas y las guitarras...]<sup>184</sup>

Muchos de estos bailes comenzaron a carecer de los tintes políticos para dar paso a las actividades meramente sociales de la clase alta; en estos casos se les denominaba “*Té bailables*”.

#### [...TE BAILABLE

A la 1 de la tarde y al ameno compás de la orquesta de los señores Santamaría, Ochoa, Gómez y Fajardo, dio principio el danzar que terminó a las 10 de la noche...]<sup>185</sup>

Los *Té bailables* eran actividades que comenzaban por lo general en las horas de la tarde y se extendían hasta la noche y en algunos casos, hasta bien entrada la noche. Estos bailes se realizaban para permitir que los jóvenes y señoritas pertenecientes a las familias más distinguidas de la sociedad, pudieran relacionarse y porque no, emparentar.

---

<sup>182</sup> (RICO SALAZAR 2013) pp. 235-239

<sup>183</sup> (RICO SALAZAR 2004) pp. 108-116

<sup>184</sup> (CASTRO 1908p) p. 2

<sup>185</sup> (ARÍSTIZABAL 1916f) p. 2

[...**Té Bailable**

Ayer a las dos de la tarde en casa del señor D. Fernando Restrepo R. Tuvo lugar una segunda reunión iniciada por los socios del “Colombia Tennis Club” Se bailó hasta las 9 de la noche...]<sup>186</sup>

**2.2.1.9. Retreta Velada.** Eran presentaciones adicionales que realizaba la Banda a beneficencia de alguna entidad pública como el Hospital San Juan de Dios, el Manicomio o incluso para ella misma.<sup>187</sup>

Este tipo de retreta surgió a causa de la molestia que se generó en aquella época por cobrar la entrada del público a todas las presentaciones de la Banda con el fin de recoger fondos. Para recolectar dichos fondos se cobraba un “*impuesto*” que otorgaba al público el derecho de ingresar al Parque de Bolívar y con el dinero recaudado se ayudaba a la causa de destino. Sin embargo, en algún momento se comenzó a cobrar la entrada para todas las retretas, lo que generó el disgusto general y, por ende, el respectivo reclamo desde la prensa que apoyaba la idea de solo gravar las retretas extraordinarias.

[...¿Porqué [sic] en lugar de gravar la entrada al Parque de Bolívar en los días de retretas oficiales, no se dan y se gravan retretas extraordinarias? Aun cuando [sic] los fondos que se recauden están destinados para aliviar en parte las apremiantes necesidades de algunas casas de beneficencia que bien se lo merecen, acción esta caritativa q’ es digna de todo encomio, no creemos justo el que se les prive á [sic] los no pudientes, de la entrada á [sic] un parque que está destinado para el público....]<sup>188</sup>

El llamado de atención de la comunidad que reclamaba la retreta y al Parque de Bolívar como espacios de carácter público y no privado, dan cuenta de la apropiación que los habitantes de Medellín tenían de los espacios culturales que estaban oficialmente establecidos. Como resultado, Rafael D’Aleman decidió realizar retretas extras para que se recaudaran fondos solo en estas presentaciones y permitir así a las personas de escasos recursos disfrutar de las retretas ordinarias.

[...En Compañía de la S. de M. P. piensa la banda de Música dar una especie de velada en el Parque de Bolívar, para ver de hacerse á [sic] algunos fondos para terminar de pagar un saldo

---

<sup>186</sup> (ARÍSTIZABAL 1916g) p. 3

<sup>187</sup> (VARGAS CULLELL 2004) p. 87

<sup>188</sup> (CASTRO 1908k) p. 3

del valor del instrumental que en días pasados se pidió a Europa. Deseamos que la idea de nuestro buen amigo el Maestro D'Alemán sea bien acogida y tenga un éxito brillante...]<sup>189</sup>

Esta idea tuvo especial acogida por la Sociedad de Mejoras Públicas que también se unió a la idea de realizar veladas extraordinarias para recoger dinero a beneficencia.

[...**S. de M. P.**

El próximo lunes, 29 del presente, tendrá lugar una hermosa fiesta en el Parque de Bolívar á [sic] beneficio de la Banda Marcial y el Hospital.

Aún no conocemos el programa, pero sabemos de fuente segura, que ese día se inaugurará la instalación de 50 focos incandescentes y un carrousel. [sic]

Reciba la progresista S. de M. P. nuestra sincera felicitación por tan laudables reformas...]<sup>190</sup>

La iniciativa se convirtió en un verdadero festival con una programación variada para todo el día y para todo público, incluyendo los niños. La expectativa se acrecentaba por la idea de la inauguración del alumbrado del Parque de Bolívar que como siempre reforzaban el ideal de civilización y de ciudad moderna.

[...**Festival**

Llamamos la atención del público de Medellín á [sic] la fiesta que se prepara con entusiasmo para el lunes 29 del corriente en el Parque de Bolívar.

Se trata de hacer una fiesta de esas que dan á [sic] Medellín aspecto de civilizada, y que dejan satisfechos á [sic] los muy exigentes.

Está probado que la S. de M. P. sabe poner alto su nombre cuando se trata de estas empresas. Ya hay antecedentes con los cuales se ha sentado fama. En esta vez tratará de avanzar más.

El programa del medio día dedicado a los niños, está lleno de números muy interesantes.

Por la noche, iluminación, gran retreta, estreno de 5 piezas nuevas, escogidas expresamente por el Maestro D'Alemán para la fiesta.

Con los fondos que se recojan se pagará primeramente la cantidad que falta para el completo del [sic] instrumental de la Banda Marcial, y el resto se destinará para el Hospital San Juan de Dios.

Esta noche estará concurridísimo el Parque, especialmente por el bello sexo, tan devoto de estas festividades...]<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> (CASTRO 1908e) p. 3

<sup>190</sup> (CASTRO 1908n) p. 3

<sup>191</sup> (CASTRO 1908g) p. 3

Todo el evento se centró en el Parque de Bolívar como eje y espacio oficial para las prácticas culturales y artísticas; la Sociedad de Mejoras Públicas en representación de la sociedad civil y por último la Banda al igual que el parque como entes oficiales del Estado, reunidos en una misma causa benefactora, pero a la vez acreditadora de ideales de civismo, cultura, modernidad y progreso. Como siempre D'Alemán produciendo conciertos con su banda de manera innovadora realizó los estrenos respectivos con un repertorio nuevo.

Estas asociaciones civiles de la mano del Estado fueron por ende las encargadas de regular la enseñanza artística, determinar los lugares -oficiales- en donde dichas prácticas se enseñaban y se difundían y, además, señalar el repertorio que había de interpretarse; todo eso dentro de un programa nacionalista por no decir, regionalista. Este movimiento civil en Medellín se desarrolló con fuerza y permitió un fuerte desarrollo urbanístico y cultural claramente en contravía de lo que años después, en su momento, Canclini observó claro está desde una “*concepción estatalista*” y que sí sucedió en otras ciudades latinoamericanas:

[...Decimos que para esta concepción lo nacional reside en el Estado y no en el pueblo, porque éste es aludido como destinatario de la acción del gobierno, convocado para adherir a ella, pero no es reconocido genuinamente como fuente y justificación de esos actos al punto de someterlos a su libre aprobación o rectificación. Por el contrario, se exige a las iniciativas populares que se subordinen a los “intereses de la nación” (fijados por el Estado) y se descalifican los intentos de organización independiente de las masas...]<sup>192</sup>

**2.2.1.10. Retreta Fúnebre.** Se ofrecía en homenaje póstumo a alguna personalidad sobre todo de la política. Era la forma en que la sociedad rendía honores a una persona por su labor, servicio a la comunidad y vida intachable.

Uno de los acontecimientos más lamentables para la historia del país sucedió con el magnicidio del General Rafael Uribe Uribe. Su muerte provocó los más hondos sentimientos en todos los círculos sociales del país y como resultado se realizaron multitudinarios homenajes póstumos.

[...**En honor del Gral. Uribe**

Santa Rosa, 22 de Octubre de 1914.

Sol.- Medellín

---

<sup>192</sup> (GARCÍA CANCLINI 1983) p. 20

Banda Municipal que dirijo, acaba de honrar memoria Gral. Uribe con retreta fúnebre.

Servidor, JUANCHO PEREZ...]<sup>193</sup>

Como en 1914 la Banda del Regimiento Girardot se encontraba en pleno proceso de relevo de mando entre Rafael D' Alemán y Gonzalo Vidal, o mejor dicho se encontraban sin director, puede ser esta la razón por la cual la prensa no registró que la Banda de Medellín ofreciera este tipo de homenaje y por el contrario si se registraron los homenajes de las bandas de los municipios cercanos.

[...**En Honor de Uribe**

En la vecina ciudad de Rionegro, que de ante mano tantos títulos tiene conquistados en servicio de la República y de la Democracia, se celebraron unos solemnes funerales por el alma de Dr. Uribe. Más de dos mil coronas, enviadas por todas las clases sociales, decoraban el catafalco levantado en mitad del templo.

Por la noche se tocó otra retreta fúnebre, cuya ejecución estuvo a cargo del “Grupeto Sanín”, asociación de artistas dirigida de modo insuperable por D. Julio Sanín...]<sup>194</sup>

Finalmente, se puede decir que la retreta estableció poco a poco para el público, espacios de sociabilización cultural desde su práctica misma. El ejercicio de la costumbre proporcionó una tradición en donde banda y retreta se establecieron como *patrimonio cultural intangible*, que permitió que la sociedad se viera reflejada así misma a través de ella.

La retreta fue transformándose, hasta proporcionar diez modalidades o variaciones de retreta, todas ellas importantes y necesarias en todos los ámbitos sociales y en todos los espacios culturales que hasta ese momento existían. La retreta se convirtió en el soporte cultural *oficial* y abrió nuevas formas de expresión que acompañaron el día a día de la Medellín de finales del siglo XIX y principios del XX.

---

<sup>193</sup> (PEREZ 1914) p. 3

<sup>194</sup> (ARÍSTIZABAL 1914a) p.3

## 2.3 EL REPERTORIO

Las obras que la Banda interpretaba tenían no solo una “*función recreativa*” o para el “*disfrute*” de las personas, sino, además, de “*formación de público*”. Esto enmarcó a la Banda dentro de un programa educativo bajo los lineamientos de “*civilización*” y “*progreso*”; ideas que se venían forjando en un afán de construir una ciudad más cosmopolita a la imagen de las grandes capitales como lo eran París, Viena, Londres o New York.

[...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...] <sup>195</sup>

El trabajo de Rafael D’Aleman no solo consistía en escoger el repertorio y montarlo con los músicos sino, además adaptarlo a la plantilla instrumental de la que disponía; puesto que la mayoría de las obras estaban escritas originalmente para orquesta de cuerdas o la reducción para piano y la Banda Marcial era esencialmente de instrumentos de viento. Esto con el agravante de ver su nómina de músicos reducida por decisiones administrativas ajenas a su voluntad.

---

<sup>195</sup> (VELÁSQUEZ OSPINA 2012a) p. 24

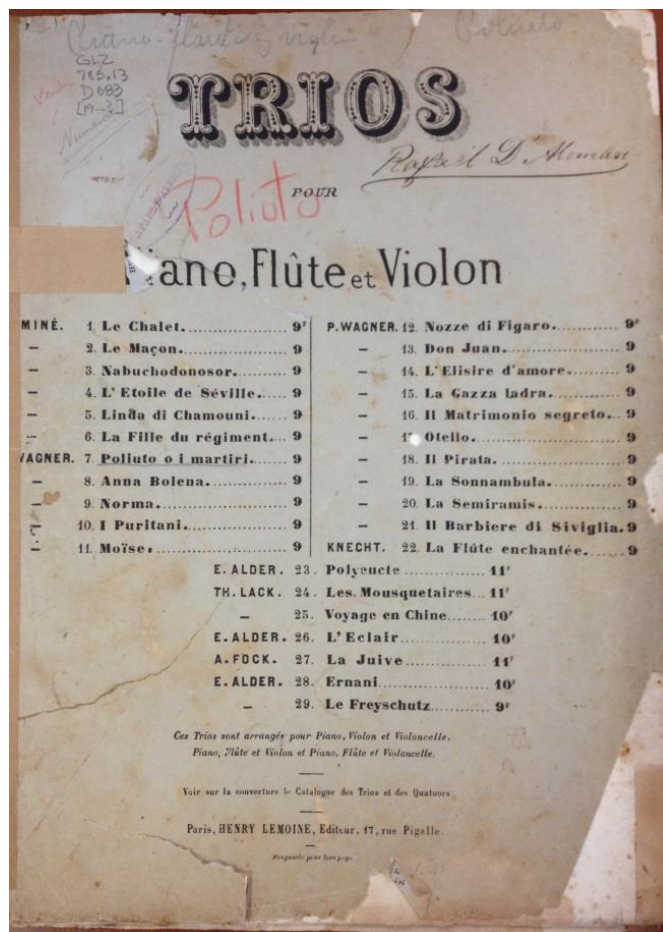


Figura 13: Detalle de la carátula del libro “Tríos para Piano, Flauta y Violín”, perteneciente a Rafael D’Alemán. En la parte superior derecha se puede ver su firma.

Fondo Guillermo Lotero, Sala Patrimonial Universidad Eafit.<sup>196</sup>

El libro que aparece en la foto pudo haber sido empleado por Rafael D’Alemán para adaptar repertorio para su Banda. Se puede observar que el repertorio es francés y en consecuencia pertenece a los ideales que D’Alemán buscaba en su formación de público.

A su vez dentro del repertorio debían tener listas algunas obras de carácter religioso puesto que allí también hacían presencia. Dichas presentaciones tenían un carácter cívico-religioso y la presencia de la Banda aumentaba la pompa de la celebración que, a su vez, adquiría un estatus de mayor “oficialidad”.

<sup>196</sup> (YARA 2016)

Una de las mayores preocupaciones que Vidal tenía que sortear, era la de tener un repertorio actualizado y suficiente para cumplir con las obligaciones que demandaba realizar dos retretas por semana. Ya desde 1914 año en que Rafael D’Alemán tuvo que ausentarse, Gonzalo Vidal gestionó de manera exitosa la consecución de un nuevo repertorio que le diera un nuevo aire a la Banda.

**[...El repertorio de la Banda**

Informa el Sr. D. Greiffenstein que ya está en poder del Maestro Vidal un magnifico repertorio para la Banda Marcial...]<sup>197</sup>

En un comienzo cuando Paulo E. Restrepo estuvo al frente de la Banda, la retreta no tenía una estructura definida en cuanto al número de obras en su repertorio; por lo que se podían tocar cuatro o hasta seis obras dependiendo de las necesidades. Este el caso de la retreta ofrecida el 14 de Julio de 1899 a las 5 de la tarde, con motivo de la celebración del día nacional de Francia, al frente de la residencia del Señor Vice-Cónsul Julio Uribe S. y en honor a la colonia francesa radicada en Antioquia; en esta oportunidad la Banda inició con “*La Marsellaise*” Himno Nacional de la República de Francia.<sup>198</sup>

Por su importancia, a continuación, se presenta un catálogo de las obras interpretadas por la Banda en sus tradicionales retretas, y cuya programación fue publicada inicialmente en el Periódico *La Voz de Antioquia* en 1888, durante el periodo de Restrepo; después en *El Cascabel* en 1899 durante el periodo de D’Alemán, y finalmente de forma semanal en el *Diario El Bateo* en 1908.

**Tabla 2: Programas de la Retreta bajo la dirección de Paulo E. Restrepo.**

<b>FECHA</b>	<b>OBRA</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>COMPOSITOR</b>
8 de Agosto de 1888. (Programa para el Jueves)	La Bouquetiere	Gran Valse Brillante	Ch. Godfrey
	The Invitation	Polka	
	No me olvides	Valse	Paulo E. Restrepo
	Polka	Para desfilar	-

<sup>197</sup> (VIVES GUERRA 1914m) p. 3

<sup>198</sup> (GAVIRIA I. 1899h) p. 3

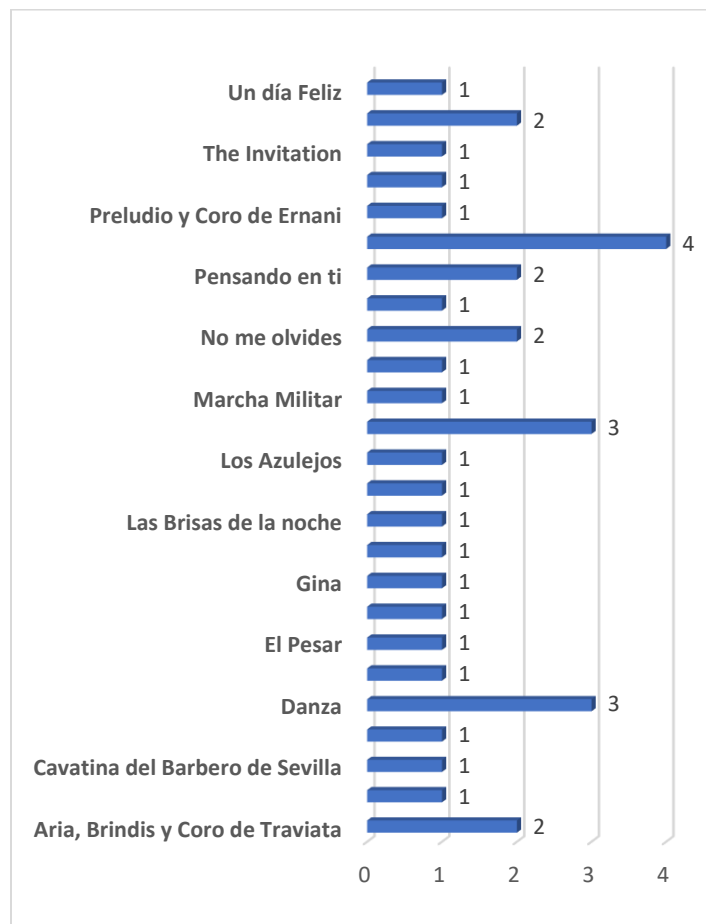
<b>FECHA</b>	<b>OBRA</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>COMPOSITOR</b>
8 de Agosto de 1888. (Programa para el Domingo)	Cavatina y Coro de Traviata	-	G. Verdi
	Marcha Militar	-	F. J. Vidal
	Un día Feliz	Pasillo	Paulo E. Restrepo
	Danza	Para desfilarse	-
15 de Agosto de 1888. (Programa para el Domingo)	Aria, Brindis y Coro de Traviata	-	G. Verdi
	Los Voluntarios	Polka-Marcha	O. Metra
	Pensando en ti	Pasillo	Paulo E. Restrepo
	Polka	Para desfilarse	-
22 de Agosto de 1888. (Programa para el Jueves)	Aria, Brindis y Coro de Traviata	-	G. Verdi
	Los Voluntarios	Polka-Marcha	O. Metra
	Pensando en ti	Pasillo	Paulo E. Restrepo
	Polka	Para desfilarse	-
22 de Agosto de 1888. (Programa para el Domingo)	Cavatina de Lucía	-	Donizetti
	Toujours	Valse	O. Morandi
	Los Azulejos	Canción	N.N.
	Redoble	Para desfilarse	-
30 de Agosto de 1888. (programa para el Jueves)	Las Brisas de la noche	Valse	G. Lamothe
	Toujours	Valse	O. Morandi
	Mi Triste suerte	-	J. M. Ponce
	Paso doble	Para desfilarse	-
30 de Agosto de 1888. (programa para el Domingo)	Le Papillón	Valse	O. Carlini
	Gina	Mazurca	N.N.
	No me olvides	Valse	Paulo E. Restrepo
	Danza	Para desfilarse	-
13 de Septiembre de 1888. (programa para el Jueves)	Cavatina del Barbero de Sevilla	-	G. Rosini
	Frou-Frou	Polka	A. Talexí
	El Pesar	Pasillo	P. J. Vidal
	Polka	Para desfilarse	-
13 de Septiembre de 1888. (programa para el Domingo)	Los Voluntarios	Polka-Marcha	O. Métra
	Preludio y Coro de Ernani	-	G. Verdi
	El Diamante	Pasillo	N.N.

FECHA	OBRA	GÉNERO	COMPOSITOR
	Danza	Para desfilar	-

Fuente: Periódico "La Voz de Antioquia". 1888.

Siendo director de la Banda Paulo E. Restrepo, la programación de la retreta al igual que la anterior, estaba compuesta por cuatro partes; sin embargo, no poseía una estructura tan definida en cuanto a repertorio. Se puede también notar que varias obras son autoría de Paulo E. Restrepo y compositores locales como Pedro José Vidal; el resto son predominantemente de compositores franceses e italianos.

**Figura 14: Frecuencia de Interpretación por Obra. Paulo E. Restrepo.**

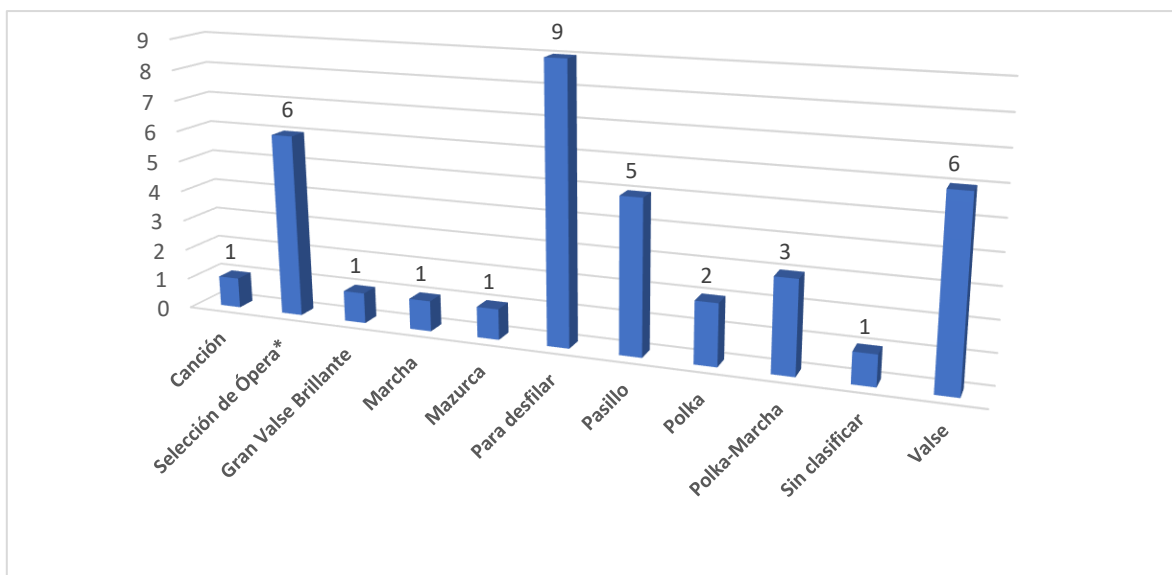


Elaboración propia.

De acuerdo con el gráfico anterior, las obras más interpretadas por Restrepo fueron una Polka que tiene una frecuencia de cuatro siendo la más alta; fue con esta obra con la que finalizó varias retretas y, además, le sirvió como “*paso redoblado*” para la retirada. En segundo lugar, con una frecuencia de tres se encuentran las obras “*Los Voluntarios*” y “*Danza*”. El tercer lugar es compartido por varias obras: “*Toujours*”, “*Pensando en ti*”, “*No me olvides*” y “*Aria, Brindis y Coro de Traviata*”.

Las demás obras tienen todas unas frecuencias de uno en la cantidad de veces interpretadas. Es interesante pensar a que se debió la cantidad de veces en que la Polka fue interpretada puesto que se podría pensar que el gusto del público tenía esa inclinación fuertemente marcada, o por otro lado se podría pensar que Restrepo tenía un serio interés en mostrar el carácter marcial de la Banda.

**Figura 15: Frecuencia de Interpretación por Género. Paulo E. Restrepo.**



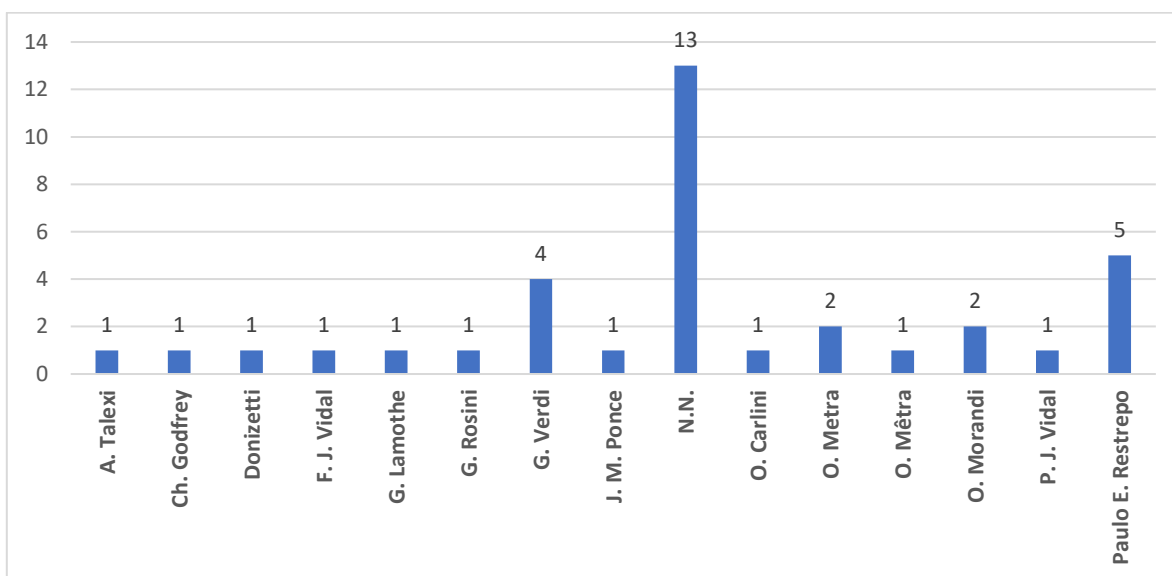
Elaboración propia.

En este gráfico se puede apreciar los géneros más utilizados por Paulo E. Restrepo en sus retretas y resalta el hecho de la cantidad de obras para “*desfilarse*”, lo que afirma la idea de su especial interés en resaltar el carácter marcial de la Banda. En segundo lugar, se encuentran

los vales y “*secciones de ópera*” que entre otras cosas no aparecen clasificadas por género en los programas publicados, sino, es más bien un término empleado años más tarde por D’Aleman para designar estas obras.

La frecuencia en la utilización de este tipo de repertorio nos obliga a pensar que para la sociedad de la época tanto los vales como la ópera ocupaban un importantísimo lugar en sus imaginarios sobre lo que representaba la música civilizada. En un tercer lugar se encuentra el repertorio colombiano con el pasillo como su máximo representante. No puede olvidarse que tanto pasillos, bambucos, danzas y contradanzas, eran los géneros predilectos para los bailes que se intercalaban con los bailes europeos como cuadrillas y vales.

**Figura 16: Frecuencia de Interpretación por Autor. Paulo E. Restrepo.**



Elaboración propia.

Es precisamente en este tema de los repertorios que también entran en juego las producciones propias. Paulo E. Restrepo por ejemplo utilizó con mucha frecuencia sus propias composiciones dentro del repertorio tocado en las retretas y de ello dan cuenta los programas publicados en la prensa. El Valse “*No me olvides*”, los pasillos “*Un día Feliz*” y “*Pensando en Ti*”, hicieron parte del repertorio que con frecuencia Restrepo ejecutó con su Banda.

También genera un gran interrogante, el hecho de la cantidad de obras sin el nombre del compositor siendo esta la frecuencia más alta. Resulta interesante poder descubrir cuál fue la razón de este desconocimiento o si se debía a descuidos en la edición de los programas. Aparte del mismo Restrepo, queda confirmado el gusto del director por interpretar las obras de Verdi lo que deja al descubierto sus propios ideales de “*música culta*”.

La costumbre de publicar los programas de las retretas perduró también durante el periodo en que Rafael D’Aleman estuvo al frente. Los primeros programas de las retretas de los que se tiene documentación se encuentran en el periódico “*El Cascabel*” en 1899. Lamentablemente no se encuentran registros que permitan establecer en que momento y en que periódico D’Aleman comenzó a publicar los programas, sin embargo, con los datos encontrados es posible realizar una tabla con los programas anunciados en dicho periódico. Esto nos permite realizar nuevas mediciones en cuanto a gustos y apropiaciones musicales en Medellín.

**Tabla 3: Programas de la Retreta bajo la dirección de Rafael D’Aleman.**

<b>FECHA</b>	<b>OBRA</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>COMPOSITOR</b>
14 de Febrero de 1899	Diamantes de la Corona	Obertura	Auber
	España	Valses	Waldteufel
	Galathee	Fantasia sobre Ópera	V. Massé
	-	Polka Militar	G. Hernández
<hr/>			
7 de Marzo 1899	Barbier de Seville	Obertura	Rossini
	Jenny Bell	Valses	E. Ettling
	Le Chalet	Selección sobre Ópera Cómica	Adam
	Bocacce	Polka	Schppe
<hr/>			
7 de Mayo de 1899	Val d’ Andorre	Obertura	Halévy
	Joie	Valses	Yolanda
	Gran “Pot-Pourri”	Sobre varias Óperas	-
	Marche Indiene	-	Sellenick
	Royal defilé	Paso redoblado	André
<hr/>			

<b>FECHA</b>	<b>OBRA</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>COMPOSITOR</b>
18 de Mayo de 1899	Le Serment	Obertura	Auber
	Brises de la nuit	Valses	Coinquet
	Mignon	Selección de Ópera	A. Thomas
	Marche Japonaise	-	Lerux
	Hamlet	Paso redoblado	A. Thomas
14 de Julio de 1899	La Marsellaise	-	Rouget de L'Isle
	Le Premier jour de bonheur	Obertura	Auber
	Belles Parisienes	Vals	Fahrbach
	Faust	Selección de Ópera	Ch. Gounod
	Bleu, Blanc, Rouge	Pas redoublé	Boisson

Fuente: Periódico “*El Cascabel*”. 1899.

Tan solo cinco programas de la retreta se tienen documentados en la Sala Patrimonial de la Universidad Eafit puesto que el archivo no cuenta con una edición completa del periódico; sin embargo, es posible realizar gráficos y realizar comparaciones con respecto a los programas publicados en el “*Diario El Bateo*”.

**Tabla 4: Frecuencia de Interpretación por Obra. Rafael D’Aleman.**

<b>OBRA</b>	<b>FRECUENCIA</b>
Barbier de Seville	1
Belles Parisienes	1
Bleu, Blanc, Rouge	1
Bocacce	1
Brises de la nuit	1
Diamantes de la Corona	1
España	1
Faust	1
Galathee	1
Gran “Pot-Pourri”	1
Hamlet	1
Jenny Bell	1
Joie	1

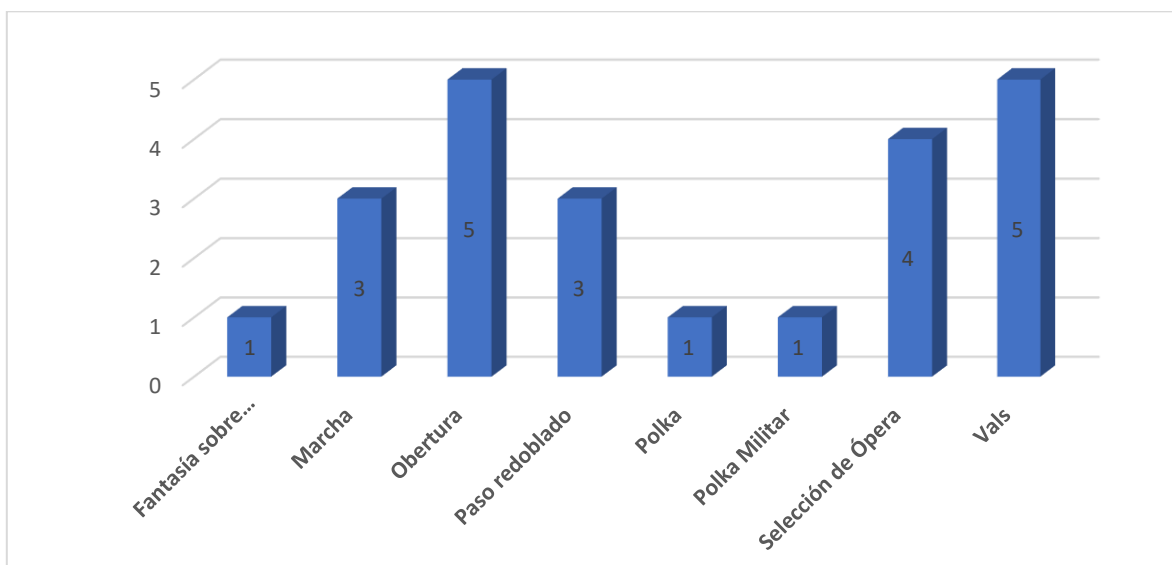
<b>OBRA</b>	<b>FRECUENCIA</b>
La Marsellaise	1
Le Chalet	1
Le Premier jour de bonheur	1
Le Serment	1
Marche Indiene	1
Marche Japonaise	1
Mignon	1
Royal defilé	1
Sin Nombre	1
Val d' Andorre	1
<b>Total, general</b>	<b>23</b>

Fuente: Periódico “*El Cascabel*” 1899.

Resulta bien particular el hecho que durante este periodo D'Alemán no repitiera en ningún momento obras lo que da un total de veintitrés obras diferentes interpretadas. También aparece una obra de la que se desconoce su título; solo se sabe que fue una polka militar de G. Hernández con la que la banda hizo su “*retirada*”.

De acuerdo con los resultados arrojados por el gráfico, es posible establecer también que D'Alemán tenía una enorme facilidad por adaptar obras para su agrupación puesto que se sabe que la plantilla de instrumentos con la que contaba no estaba completa sea porque no contaba con todos los instrumentos de una banda actual, o por la reducción de personal que sucedió en 1899 cuando varios músicos fueron retirados debido a sus inclinaciones políticas.

**Figura 17: Frecuencia de Interpretación por Género. Rafael D'Aleman.**

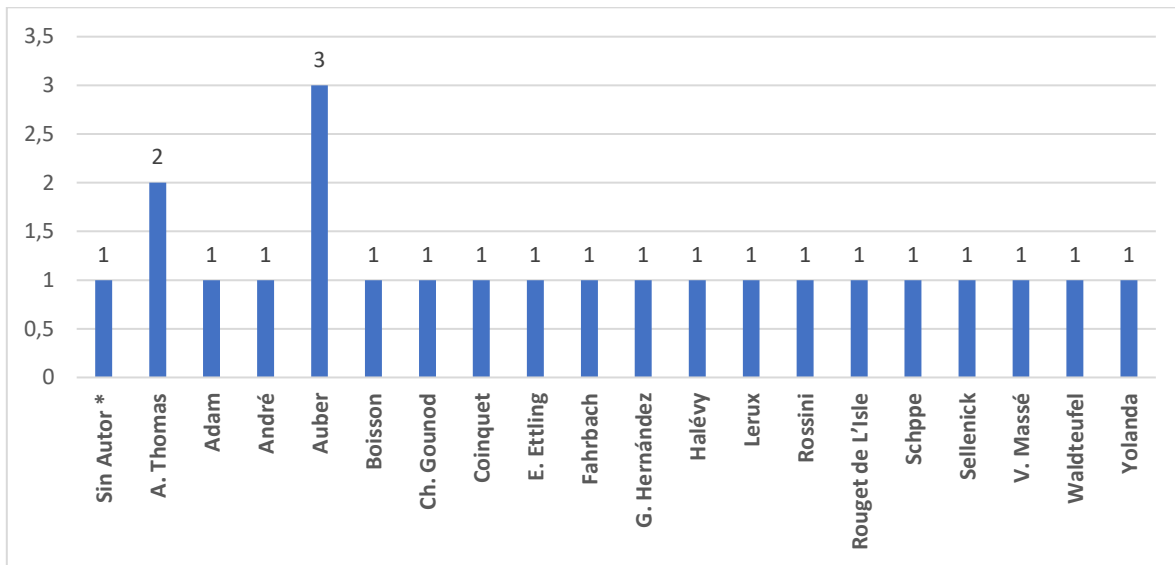


Elaboración propia.

Es interesante descubrir que para D'Alemán los géneros que con mayor frecuencia se interpretaron en 1899 fueron las oberturas y los vals. En un segundo lugar, con una frecuencia de cuatro aparecen las “*selecciones de ópera*”, que consistía en un pequeño extracto de alguna ópera que D'Alemán adaptaba para ser interpretada por su Banda. Cabe recordar que en este género él era especialista puesto que era el concertino de las orquestas de ópera itinerantes que visitaban la ciudad, lo que también le dio un acceso fácil y rápido a este tipo de repertorio.

También se resalta el hecho de que en un tímido tercer lugar están las obras de carácter militar como las marchas y los pasos redoblados que pueden interpretarse como lo mismo. Sin embargo, la diferencia en su designación puede sugerir que unas tenían como fin ser interpretadas durante La Retreta y otras para realizar el desfile de “*retirada*”.

**Figura 18: Frecuencia de Interpretación por Autor. Rafael D'Aleman.**



Elaboración propia.

En este gráfico Daniel-François Esprit Auber y Charles Louis Ambroise Thomas aparecen como los compositores más utilizados por D'Alemán, aunque realmente no marcan una diferencia considerable (tres y dos), con respecto a las demás obras, cada una con uno. Sin embargo, si se resalta la nacionalidad de los compositores que en su totalidad son franceses. Este hecho pone de nuevo a Francia como el referente musical, cultural y artístico de la Medellín de principios del siglo XX, y en general de toda sociedad que se quisiera considerar civilizada.

Ambos maestros fueron especialistas en la composición de óperas, ballets y en general en la creación de música para “*la escena*” de su época, como también de música religiosa. Esto nos da claras luces sobre el énfasis que D'Alemán deseaba hacer interpretando las obras de estos compositores y su especial interés por que en Medellín los habitantes tuvieran acceso al mismo repertorio que en Europa.

Es la música francesa, la encargada de marcar el gusto musical del público que asistía a las retretas; lo que deja claramente en evidencia como la música ejerció un papel fundamental como agente educador de la sociedad de Medellín y como canon regulador de los modos de comportamiento de sus habitantes.

Para el año de 1908, el programa de la retreta ya había adquirido una estructura estandarizada:

1. Obertura.
2. Vals.
3. Selección de un fragmento o pieza de ópera. En este punto del programa se podían interpretar también Poemas Sinfónicos.
4. Paso Redoblado (Marcha). Con esta pieza musical se terminaba el concierto y los músicos se retiraban del parque tocando en formación hacia su cuartel.

Los programas de las retretas, solo se encontraron nuevamente publicados hasta 1908, momento en que aparecen en el “*Diario El Bateo*”. Gracias a esta publicación es que se cuenta con la mayor cantidad de programas publicados durante este periodo. A continuación, presentaremos los programas que se encuentran documentados en dicho periódico.

**Tabla 5: Programas de la Retreta bajo la dirección de Rafael D’Aleján.**

<b>FECHA</b>	<b>OBRA</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>COMPOSITOR</b>
Jueves 20 de Febrero de 1908	Semíramis	Obertura	Rossini
	Manolo	Vals	Waldteufel
	Jocelyn	Selección de Ópera	B. Sodard
	Souvenir d’ Epinal	Paso redoblado	Signard
Jueves 27 de Febrero de 1908	Sinfonía en Cm N° 5	-	Beethoven
	L’Estudiantina	Vals	Waldteufel
	Danse Macabre	Poema Sinfónico	Saint Saëns
	Marche Turque	-	Mozart
	Sambre et Meusse	Paso redoblado	Rauski
Jueves 5 de Marzo de 1908	Sinfonía en Cm N° 5	-	Beethoven
	L’Estudiantina	Vals	Waldteufel
	Danse Macabre	Poema Sinfónico	Saint Saëns
	Marche Turque		Mozart
	Sambre et Meusse	Paso redoblado	Rauski
Jueves 12 de Marzo de 1908	Coriolan	Obertura	Beethoven
	Etienne Marcel	Vals	Saint Saëns
	Esclarmond	Selección de Ópera	Masseuet
	Valse	-	Arditi
	Ke-Son	Paso redoblado	Rauski
	Le Caid	Obertura	A. Thomas
	Nid d’Amour	Vals	E. Waldteufel

<b>FECHA</b>	<b>OBRA</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>COMPOSITOR</b>
Jueves 26 de Marzo de 1908	Romeo et Juliette	Selección de Ópera	Ch. Gounod
	Marche Indienne	-	Sellenick
	-	Paso redoblado	Signard
Domingo 29 de Marzo de 1908	Le Roi l'adit	Obertura	L. Delibes
	Gretna-Green	Valses du Ballet	E. Giraud
	Jocelyn	Selección de Ópera	B. Godard
	Vals	-	A. Margis
	Cadets de Russie	Paso redoblado	Sellenick
Jueves 2 de Abril de 1908	Princesse Jaunue	Obertura	Saint Saëns
	Jenny Bell	Vals	E. Ettlierg
	Dragons de Villars	Selección de Ópera	Mailloit
	Le Deluge	Preludio de Ópera	Saint Saëns
	Kremlin	Paso redoblado	L. Collin
Domingo 5 de Abril de 1908	-	Obertura Militar	E. Germain
	Bataille de Flenrs	Vals	Lamothe
	Fantasia	-	Verdi
	Serenade Hongroise	-	Joncieres
	Le Deluge	Preludio de Ópera	Saint Saëns
	Sambre et Meusse	Paso redoblado	Rauski
Domingo 12 de Abril de 1908	Ruy-Blas	Obertura	Mendelssohn
	Jenny-Bell	Vals	E. Ettling
	La Navarraise	Selección de Ópera	Massenet
	Marcha Japonesa		Leroup
	Ka-Son	Paso redoblado	Bidegain
Jueves 23 de Abril de 1908	Le Roi l'adit	Obertura	G. Delibes
	Manolo	Vals	Waldteufel
	Romeo et Juliette	Selección de Ópera	Ch. Gounod
	Valse	-	Arditi
	Cadets de Gascogne	Paso redoblado	Furgeot
Jueves 30 de Abril de 1908	Diamants de la Couronne	Obertura	Auber
	Les Patineurs	Vals	Waldteufel
	Rebert le Diable	Selección de Ópera	Meyerbeer
	Le Deluge	Preludio de Ópera	Saint Saëns
	Les Drapeaux	Paso redoblado	Sellenick
Jueves 21 de Mayo de 1908	Leonide	Obertura	H. Klosé
	Nid d'amour	Vals	E. Waldteufel

<b>FECHA</b>	<b>OBRA</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>COMPOSITOR</b>
	Robert le Diable	Selección de Ópera	Meyerbeer
	Danse Bohemienne	-	A. Landry
	Pastous	Paso redoblado	E. Germain
Domingo 24 de Mayo de 1908	Corinne (Estreno)	Obertura	Magnier
	Page d'Amour	Vals	S. Lamothe
	Pagliacci	Selección de Ópera	Leoncavallo
	Gavotte Bébé (Estreno)	-	F. Boisson
	La Tour Eiffel (Estreno)	Paso redoblado	Signard
Domingo 28 de Junio de 1908	La Fille de L'Alcade (Estreno)	Obertura	G. Meister
	Dans tes Yeux (Estreno)	Vals	E. Waldteufel
	Il Trovatore (Estreno)	Selección de Ópera	Verdi
	Gavotte Un Reve sous Louis XV (Estreno)	-	J. Klein
	Le Dernier (Estreno)	Paso redoblado	P. Adriet
Domingo 5 de Julio de 1908	Princesse Jaunue	Obertura	Saint Saëns
	Nid d'Amour	Vals	E. Waldteufel
	Un Ballo in Maschera	Selección de Ópera	Verdi
	Serenata	-	Schubert
	-	Paso redoblado	Verbrejghe
Jueves 9 de Julio de 1908	Martha	Obertura	Flotow
	Souvenir	Vals	Fahrbach
	La Juive	Fantasia	Halévy
	Vals	-	Margis
	-	Paso redoblado	Rauski
Domingo 12 de Julio de 1908	Diamants de la Couronne	Obertura	Auber
	Voyage en Mer	Vals	Sellenick
	Aida	Selección de Ópera	Verdi
	Marche Indienne	-	Sellenick
	Partons	Paso redoblado	E. Germain

Fuente: "Diario El Bateo". 1908.

El total de programas de retreta publicados en el Diario El Bateo y que se encuentran en el Archivo de la Sala Patrimonial de la Universidad Eafit, es de diecisiete; y comprenden el acervo documental más representativo por su cantidad. Sin embargo, está limitado únicamente a los programas publicados durante 1908; lamentablemente no se tienen los ejemplares de prensa de los años anteriores ni posteriores. No obstante, dadas las especiales circunstancias en que una investigación de esta naturaleza se desarrolla, el muestreo recogido puede considerarse como representativo.

**Tabla 6: Frecuencia de Interpretación por Obra. Rafael D´Aleman.**

<b>OBRA</b>	<b>FRECUENCIA</b>
Aida	1
Bataille de Flenrs	1
Cadets de Gascogne	1
Cadets de Russie	1
Corinne (Estreno)	1
Coriolan	1
Dans tes Yeux (Estreno)	1
Danse Bohemienne	1
Danse Macabre	2
Diamants de la Couronne	2
Dragons de Villars	1
Esclarmond	1
Etienne Marcel	1
Fantasia	1
Gavotte Bébé (Estreno)	1
Gavotte Un Reve sous Louis XV (Estreno)	1
Gretna-Green	1
Il Trovatore (Estreno)	1
Jenny Bell	2
Jocelyn	2
Ka-Son	2
Kremlin	1
L´Estudiantina	2
La Fille de L´Alcade (Estreno)	1
La Juive	1

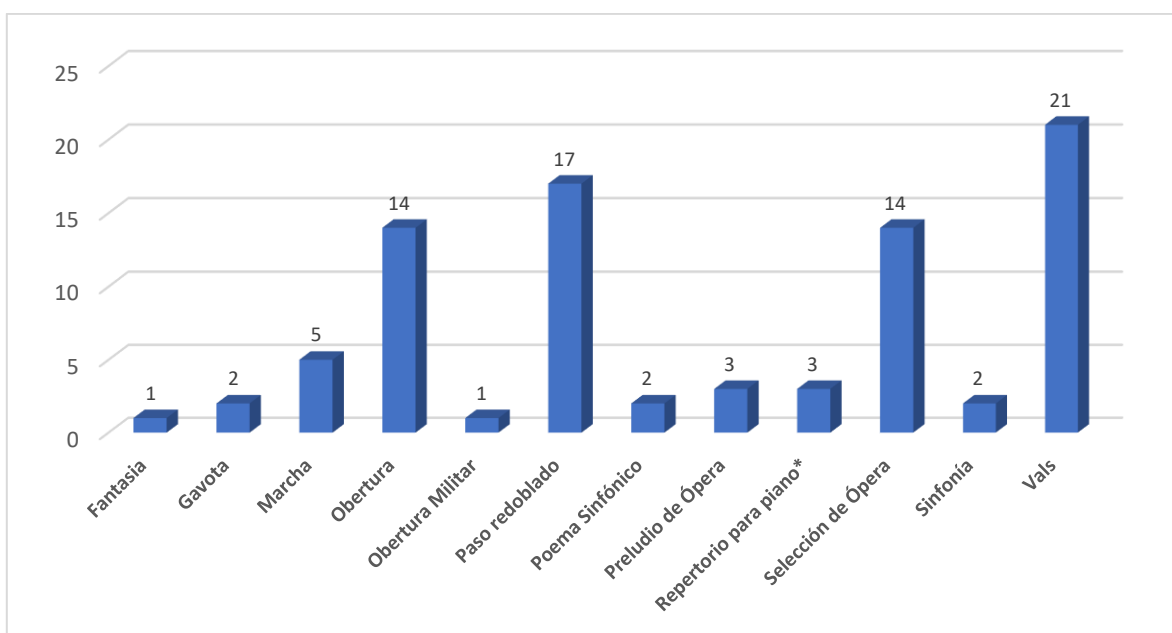
<b>OBRA</b>	<b>FRECUENCIA</b>
La Navarraise	1
La Tour Eiffel (Estreno)	1
Le Caid	1
Le Deluge	3
Le Dernier (Estreno)	1
Le Roi l'adit	2
Leonide	1
Les Drapeaux	1
Les Patineurs	1
Manolo	2
Marcha Japonesa	1
Marche Indienne	2
Marche Turque	2
Martha	1
Nid d'Amour	3
Page d'Amour	1
Pagliacci	1
Partons	2
Princesse Jaunue	2
Rebert le Diable	1
Robert le Diable	1
Romeo et Juliette	2
Ruy-Blas	1
Sambre et Meusse	3
Semíramis	1
Serenade Hongroise	1
Serenata	1
Sin Nombre	4
Sinfonía en Cm N° 5	2
Souvenir	1
Souvenir d' Epinal	1
Un Ballo in Maschera	1
Vals	4
Voyage en Mer	1
<b>Total, general</b>	<b>85</b>

Fuente: Diario "El Bateo" 1908.

El número de obras más interpretadas durante las retretas de 1908 las constituyen las de “*paso redoblado*” junto con un Vals, (ambos ítems sin nombre), con una frecuencia de cuatro. Sin embargo, no se puede establecer si se trata de una misma obra o de obras diferentes, aunque si cumplen con la misma función de ser tocadas en la retirada. Un segundo lugar con un total de tres en la frecuencia, lo ocupan las obras “*Le Deluge*” (Vals), “*Nid d’Amour*” (selección de ópera) y “*Sambre et Meusse*” (paso redoblado); lo que le da más fuerza a los valeses y pasos redoblados en la cantidad de interpretaciones.

Nuevamente sobresale el marcado énfasis en mostrar el carácter marcial de la Banda. Este hecho puede suponer en primer lugar, un afán por acentuar ante la sociedad a dicha agrupación como organismo oficial adscrito a un regimiento y, por otro lado, se puede pensar en que D’Aleman estaba recibiendo órdenes directas de sus superiores para interpretar con mayor frecuencia este tipo repertorio.

**Figura 19: Frecuencia de Interpretación por Género. Rafael D’Aleman.**



Elaboración propia.

Como se evidencia el género más utilizado por D’Aleman durante este periodo, fue el Vals con una frecuencia de veintiuno sobre el paso redoblado que ocupa un segundo lugar con

diecisiete. El tercer lugar lo ocupan las oberturas y la selección de ópera con catorce cada una, para un total de veintiocho obras lo que demuestra la importancia de la ópera en la ciudad; estos datos nos muestran con claridad la frecuencia en que determinados géneros fueron interpretados de forma constante en el repertorio.

La ópera tuvo sus inicios en el siglo XVI, pero fue en el siglo XVII donde se desarrolló empresarialmente. Fue la ciudad de Venecia donde la ópera se hizo pública y a partir de este momento músicos, directores, cantantes y compositores salieron de gira por toda Europa, y en especial en Latinoamérica popularizando el género en el mundo entero.<sup>199</sup>

En Medellín la primera compañía de ópera que llegó fue la “*Compañía de Ópera Mazetti*” en 1865. En esta ocasión estrenó la conocida obra del compositor italiano Donizetti “*Lucia di Lammermoor*”. Su artista estrella fue la cantante Asunta Mazetti de quien tomó su nombre. Para 1866 arribó a la ciudad la “*Compañía de Ópera de Juan del Diestro*” con la soprano Matilde Cavaletti; esta compañía trajo las obras “*La traviata*” y “*I Lombardi*” de Verdi y “*La Favorita*” de Donizetti.

Otras compañías que realizaron temporadas de ópera en la ciudad fueron “*Compañía de Ópera Zenardo y Lambardi*” dirigida por Augusto Azzali, una de las figuras más reconocidas en la ciudad, quien visitó Medellín en varias oportunidades cuando realizaba giras con su compañía de ópera italiana.

### [...**Ópera Italiana**

El domingo de Pascua, 5 del presente, como estaba anunciado, hizo su debut en nuestro Teatro la Compañía de Ópera Italiana que dirige el inteligente y simpático Maestro Augusto Azzali. El Nacional saluda cortésmente a los miembros de esta compañía, les desea buen éxito y grata y larga permanencia entre nosotros...]<sup>200</sup>

Y por supuesto, la “*Compañía de Adolfo Bracale*”, cuyo dueño llegó a contratar a importantes solistas de su época como fueron el tenor Enrico Caruso o en el caso particular de Medellín, al tenor Hipólito Lázaro.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> (GIL ARAQUE 2009) p. 427

<sup>200</sup> (VELILLA 1896c) p. 3

<sup>201</sup> (CÁRDENAS VELÁSQUEZ 2015) p. 5



*Figura 20: Anuncio Publicitario de la Compañía de Ópera Bracale.*

Revista Letras y Encajes. 1927.<sup>202</sup>

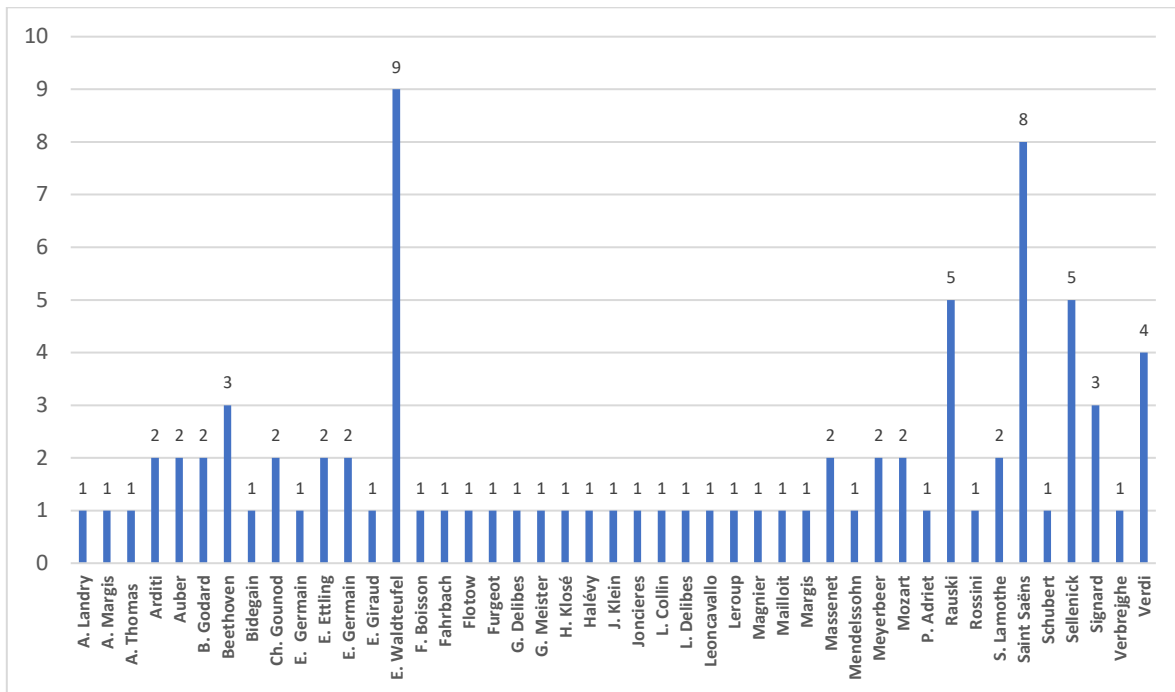
Siguiendo el gráfico, los vales están posicionados, además, como el género favorito por el público de Medellín y reafirman el concepto de música culta que permeó a las principales ciudades de Latinoamérica donde también los vales y las cuadrillas constituían las formas coreográficas en boga por los altos círculos sociales.

Otro aspecto que resaltar radica en algunas obras que no aparecen clasificadas por género, pero en realidad hacían parte del repertorio estrictamente pianístico. Este detalle pone de manifiesto la forma en que D'Alemán enfrentaba la falta de repertorio escrito para banda y como solucionaba dicha situación al adaptar obras de piano para la agrupación que dirigía.

---

<sup>202</sup> (ENCAJES 1927)

**Figura 21: Frecuencia de Interpretación por Autor. Rafael D´Aleman.**



Elaboración propia.

Durante el periodo de 1908 el compositor más empleado por D´Alemán fue definitivamente, Émile Waldteufel con una frecuencia de nueve; este compositor fue especialista en crear obras para piano, valeses y polkas, razón de peso para su constante utilización. En segundo lugar, se encuentra Charles Camille Saint-Saëns quien aparte de ser compositor, organista, pianista y director de orquesta, fue también militar. En tercer lugar, aparecen Joseph François Rauski maestro de capilla y militar que cuenta en su haber obras destacadas para banda marcial como “*Sambre et Meuse*”, y Adolphe Valentin Sellenick quien aparte de ser hijo de un músico militar, fue también director de la Banda de la Guardia Republicana; una de sus obras más representativas fue la “*Marcha Indiana*” interpretada por D´Alemán en dos oportunidades.

En un cuarto lugar, se encuentra el compositor Giuseppe Verdi, compositor predilecto no solo de D´Alemán sino también de Restrepo y Vidal que con frecuencia interpretaban sus obras de las que se destacan “*Il Trovatore*” y “*Aida*”. Un aspecto a tener en cuenta con respecto a los compositores empleados por D´Alemán, es que tanto Waldteufel (1837-1915), Saint-Saëns (1835-1921), Rauski (1837-1910), Sellenick (1826-1893) y Verdi (1813-1901),

eran contemporáneos y sus obras habían sido estrenadas hacía pocos años en Europa, lo que demuestra el uso de un repertorio actual y reciente por parte de la Banda; incluso D'Alemán alcanza a interpretar sus obras cuando aún dichos compositores se encontraban vivos.

El repertorio utilizado por Rafael D'Alemán era exclusivamente europeo y solo hasta que Gonzalo Vidal asumió la dirección de la agrupación en 1915, se volvió a incluir obras de compositores colombianos. Durante el periodo en que dirigió su antecesor Paulo E. Restrepo, el repertorio colombiano era utilizado con frecuencia.

Este nuevo repertorio traído por Vidal era sobre todo una música que se enmarcaba en el movimiento nacionalista y que estaba constituido principalmente, por Bambucos, Contradanzas y Pasillos. Estos ritmos colombianos fueron los encargados de calar en el gusto de un público en formación y ávido de identidad. Años después, Blanco afirmaría que:

[...la *manipulación*, la cara política que ponen a irradiar esos procesos culturales, se entiende como una negociación en la cual el “espectador” recibe entretenimiento a cambio de lo cual pierde su condición activa y se convierte en “consumidor” pasivo, puesto que no participa en la producción de esa cultura que los medios transmiten sino que, precisamente, queda excluido de ella, del mismo modo en que ha quedado excluido de los medios de producción capitalista...]<sup>203</sup>

De Rafael D'Alemán solo se tiene constancia de un pasillo compuesto por él, titulado “*El Cometa*” del cual hasta el momento no hay partituras, salvo una referencia realizada por Cuencar.<sup>204</sup> Pero fue Gonzalo Vidal el que indudablemente más composiciones realizó y utilizó en sus presentaciones con la Banda, la orquesta de la Escuela Santa Cecilia y en los “*toques particulares*” como el mismo los nombraba.

La lista de composiciones de Gonzalo Vidal es extensa y comprende obras sacras, himnos, pasillos, valeses, mazurcas, danzas, música sinfónica, música selecta, música para orquesta de cámara, canciones y poemas. A continuación, se presentará una tabla con sus principales obras de acuerdo y contrastando, además, entre los listados hechos por Cuencar en “*Gonzalo Vidal*” y Luis Carlos Rodríguez en “*Antología. Gonzalo Vidal*”. No está por demás aclarar, que sea posible que falten obras por catalogar en la presente lista ya que se tiene conocimiento

---

<sup>203</sup> (BELLOC et al. 2000) pp. 119-120

<sup>204</sup> (ZAPATA CUENCAR 1962)

de algunas obras “*desaparecidas*” en el tiempo o que aún permanecen en colecciones privadas.

**Tabla 7: Lista de Composiciones de Gonzalo Vidal.**

<b>MÚSICA SACRA</b>	
Misa Requiem	1889 (estrenada en los funerales de Don Marco A. Santamaría)
Misa (partes)	1895 (por el aniversario de la muerte de su madre)
Oficio de Difuntos	1895
Oficio de Difuntos #2	1895 (en coautoría con su padre)
Ave María	1895
Stabat Mater	1896 (letra de Jacopone de Todi, para Tenor y Bajo solistas, Coro a dos voces y Órgano)
Stabat Mater	Sin fecha
Oficio de Difuntos #3 – melodía fúnebre	1901 (Réquiem en memoria del General Próspero Pinzón)
Mariquita	20 de Febrero 1913 (Réquiem en memoria de la muerte su hija)
Tres Misas de Réquiem	Sin fecha
Ave María	1915 (solo de Tenor y Órgano)
Cántico a la Virgen del Cármen	1930
Flores carmelitanas	1931
Tantum Ergo	1933
Eucarísticas	1933
Salve	1938
Antífona a San José	1938
A Nuestra Señora del Cármen	1939
Gozos a San José	1940
Bendita sea tu Pureza	1941 (obra dictada por su ceguera total)
A la Santísima Virgen	Sin fecha
Las Estaciones	Sin fecha
Seis Himnos Marianos	Sin fecha (para dos coros y órgano dedicado a las Carmelitas)
<b>HIMNOS</b>	
La Tierra de Córdoba	1893 (letra de Jorge Isaacs)
Himno Antioqueño	*1914-1916 (letra de Epifanio Mejía)
Hacia el Mar	1926 (letra de Ernesto Gonzales)
Himno a Nuestra Señora del Carmen	1939 (dedicada a las Hermanas Carmelitas Descalzas)
Himno a S. Juan Bautista de la Salle	Sin fecha
El Sol de Julio	Sin fecha

Salve del Soldado Colombiano	Sin fecha (coro masculino y banda)
Himno al Segundo Congreso Eucarístico Nacional	Sin fecha
La Vuelta a la Patria	Sin fecha
<b>MÚSICA SELECTA</b>	
Nostalgia	1882 (Nocturno dedicado a Germán Posada)
La Americana	1891 (Obertura)
Euterpe	1891 (Obertura)
Juvenil	1892 (Obertura)
La Polonesa	Sin fecha (para Jesús Arriola en el día de su boda)
<b>MÚSICA PARA ORQUESTA DE CÁMARA</b>	
El Primer vuelo	1888 (Galop Brillante)
Tristezas	1888 (Capricho-Nocturno para Piano)
Intima	1906
Sweet Recreation	1909 (para Violín y Piano)
Sonata I	1918 (en Mi menor para Piano)
Capricho Melódico	1920 (para Violín y Piano)
Melodía en Am	1924 (para Violoncello y Piano)
Sonata II	1924 (en Mi Mayor para piano)
Melodía para Piano	1924
Álbum Blätter	1929 (para Violín y Piano dedicado a Libia Isaza)
Pequeño Preludio	1930 (Nº1 Suite de la Postguerra, Fuga en Cm para Cuarteto de Cuerdas)
Romanza sin Palabras	1930 (Nº2 Suite de la Postguerra)
Serenata	1930 (Nº3 Suite de la Postguerra)
Soliloquio	1930 (Nº4 Suite de la Postguerra)
Miniatura (Mazurca)	1930 (Nº5 Suite de la Postguerra)
Súplica de Amor	1930 (Nº6 Suite de la Postguerra)
Ensoñación	1930 (Nº7 Suite de la Postguerra)
Gavota	1931 (para Violín y Piano)
Capricho	1937 (para Violín y Piano)
Humoresca	1940 (para Violín y Piano dedicado a Joseph Matza)
En el crepúsculo	1941
Recreación	Sin fecha (a cuatro manos)
El obsequio	Sin fecha (Schottisch para Piano)
Homenaje a Chopin	Sin fecha (Capricho para Piano)
Tarantela	Sin fecha (Estudio de Concierto)
Melodía en Si bemol Mayor	Sin fecha
A la bien Amada	Sin fecha (Fantasía para Piano)
Homenaje a Beethoven	Sin fecha (Preludio, Fuga y Tarantela)
Preludio y Minué	Sin fecha (para Cuarteto de Cuerdas)

Pequeño Preludio	Sin fecha (Fuga en Do menor para Cuarteto de Cuerdas)
Dicha Suprema	Sin fecha (Capricho para Piano)
El Clavel	Sin fecha (pasillo)
<b>CANCIONES</b>	
Adiós	1886 (versos de Manuel Acuña)
Del salón al baile	1901
Las Hadas	1903 (versos de Jorge Isaacs)
Jamais	1925 (poesía de Víctor Hugo)
Fiebre	1941 (versos de Gonzalo Vidal)
Canción Triste	Sin fecha (versos de Bécquer)
Serenata	Sin fecha (versos de Jesús María Trespalacios)
Canción de Otoño en Primavera	Sin fecha (versos de Rubén Darío)
Salud Antioquia	Sin fecha (poesía del Hermano Antonio de Padua)
Serenata	Sin fecha (Versos de I. Pineda)
Súplica de Amor	Sin fecha (versos de Gonzalo Vidal)
La Vuelta a la Patria	Sin fecha
Las vacaciones	Sin fecha
Noche de Insomnio	Sin fecha (versos de Gonzalo Vidal)
<b>ROMANZAS</b>	
Crepuscular	1898
Las Hadas	1903 (Nº6 de la zarzuela “María”)
Romanza	Sin fecha (versos de Pérez Bonalde)
Romanza	Sin fecha (Versos de Gabriel Latorre)
Romanza sin palabras	Sin fecha
<b>MAZURCAS</b>	
Recuerdo del Pasado	1888 (Mazurca de salón)
Nemesiayna	1898 (para Piano)
Mazurca para piano	1899 (dedicada al Maestro Honorio Alarcón)
Mazurca en Sol Mayor	1899
Mazurca para la mano izquierda	1917
Sueño un novio	Sin fecha
Noches de Luna	Sin fecha
¡Viva Antioquia!	Sin fecha
I - VII	Sin fecha (dedicado a Eusebio Cortés)
Por Cumplir	Sin fecha
La Caucanita	Sin fecha
Ojos Azules	Sin fecha
Hogar y Patria	Sin fecha (dedicado a sus padres)
Mazurca para Violín y Piano	Sin fecha
La Azucena	Sin fecha
Mazurca fácil	Sin fecha

Mazurca en Fa Mayor	Sin fecha
Mazurca en Mi menor	Sin fecha
Mazurca en Do sostenido	Sin fecha
Mazurca en Si menor	Sin fecha
Miniatura	Sin fecha
Mazurca	Sin fecha (sin título)
<b>DANZAS</b>	
La luna de miel	*1877-1886
Jael	1907
Danza en Gm	Sin fecha
Dolores	Sin fecha (dedicado a su madre)
Travesura	Sin fecha
Serenata	Sin fecha
La ondina	Sin fecha
¡Arre mula!	Sin fecha
Ensayos Musicales	Sin fecha
Risueño Porvenir	Sin fecha
I - III	Sin fecha (sin título)
<b>VALSES</b>	
Ecos del Puracé	1888 (tanda de vales)
Tu Cumpleaños	1888 (Valse de salón)
Valse Expresivo	1896
Valse Lento	1912 (en Mi bemol)
Ad Honorem (cinco valeses y coda)	*1918-1920 (para la Banda del Batallón Girardot N°8)
Valse Fantástico	1924
Obsesión	1933
Soledad	Sin fecha (dedicado a Soledad Restrepo W.)
Sueños de Amor	1900 (vals brillante)
Visiones de Placer	Sin fecha
Valse de los Novios	Sin fecha (a cuatro manos)
Valse en Si menor	Sin fecha
Valse en Re mayor	Sin fecha
Valse para la mano izquierda	Sin fecha (dedicado a Doña Florencia Jopling de Escobar)
Valse Romántico	Sin fecha
Huéspedes de Honor	Sin fecha (para la Banda del Batallón Girardot N°8)
<b>PASILLOS</b>	
Siempre viva	*1877-1886
Último Sueño	1888
Tu Recuerdo	1888
Presentimiento	1888
Dicha Suprema	1888
Pusse Café	1899 (en coautoría con Morales Pino)

Lo Soñado	1903
Por el estilo	1931
El Siglo XX	Sin fecha
Toros y Cañas	Sin fecha
El Blumen	Sin fecha (dedicado a un restaurante y tertuliadero)
Susana	Sin fecha (dedicado a Susana Olózaga)
Tus Lagrimas	Sin fecha (pasillo lento)
Calaveradas	Sin fecha (improvisación)
Pasillo en Mi menor	Sin fecha
Laura	Sin fecha
Más o menos	Sin fecha
Al partir	Sin fecha (texto de Jesús María Trespalcios)
Despedida	Sin fecha
El Disloque	Sin fecha
A solas	Sin fecha
Rayo de Luna	Sin fecha
La última lágrima	Sin fecha
La flor misteriosa	Sin fecha
Dolor	Sin fecha (pasillo lento)
I-V	Sin fecha (sin título)
Crepúsculo	Sin fecha
<b>BAMBUCO</b>	
Impromptu	1923
<b>ZORTZICO</b>	
Onomástico	Sin fecha (por sus 15 lustros)
Zortzico en Re menor	Sin fecha
Zortzico en Re bemol menor	Sin fecha
I-II	Sin fecha (sin título)
<b>POLKAS</b>	
La cinta verde	1888
Polca a cuatro manos	Sin fecha (dedicada a las Srtas Ana J. y Leonor Vásquez)
Polka en Fa Mayor	Sin fecha
Balsamina	Sin fecha
Proserpina	Sin fecha
Fin del Siecle	Sin fecha (dedicada a María Botero)
I-III	Sin fecha (sin título)
<b>GAVOTAS</b>	
Gavota en Re menor	1931
Nupcial	Sin fecha
I-II	Sin fecha (sin título)
Gavota en Sol Mayor	Sin fecha
Homenaje a Godard	Sin fecha

<b>PASODOBLES</b>	
Sinalco	1921 (para saxofón barítono solista y banda)
Villate	Sin fecha
<b>ZARZUELA</b>	
Dios los cría	1890
María	1903 (en tres actos con libreto de Emilio Jaramillo)
<b>MARCHA</b>	
Boyacá	1919 (marcha militar)
Marcha fúnebre	Sin fecha
El Sol de Julio	Sin fecha (marcha instrumental dedicada a la ciudad de Popayán)
<b>SCHOTTISCH</b>	
Mi amor y tu desdén	Sin fecha
El obsequio	Sin fecha (a cuatro manos)
<b>TANGO</b>	
El número uno	1915
<b>OBRA ESPECIAL</b>	
Del Salón de Baile	1901 (dedicad a la Señora Elis) 1. Schottish, 2. Habanera, 3. Valse, 4. Mazurca y 5. Polca (las primeras cuatro tiene letra)

Fuente: “Gonzalo Vidal” Heriberto Zapata Cuencar (1963) y  
“Antología. Gonzalo Vidal” Luis Carlos Rodríguez Álvarez (1997)

Solo cuatro obras aparecen con un (\*) debido a que en los trabajos de Cuencar y Rodríguez estas composiciones están registradas con diferente fecha; la primera es el Himno Antioqueño que en el libro de Rodríguez está registrada en 1916. Sin embargo, en las publicaciones del periódico “*El Sol*” aparecen interpretaciones del Himno en 1914, como esta referenciado más arriba en este mismo capítulo, cuando se le realizó el homenaje al presidente Carlos E. Restrepo.

La segunda obra es “*Ad Honorem*” que Rodríguez sitúa en 1920. No obstante, en el presente trabajo se realizó la transcripción de esta obra en su reducción para piano y se observó que en la partitura original aparece 1918 como fecha creación.



Figura 22: Detalle de la partitura original de “Ad Honorem” (Septiembre de 1918) de Gonzalo Vidal. Colección de Partituras CDM. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá D.C.<sup>205</sup>

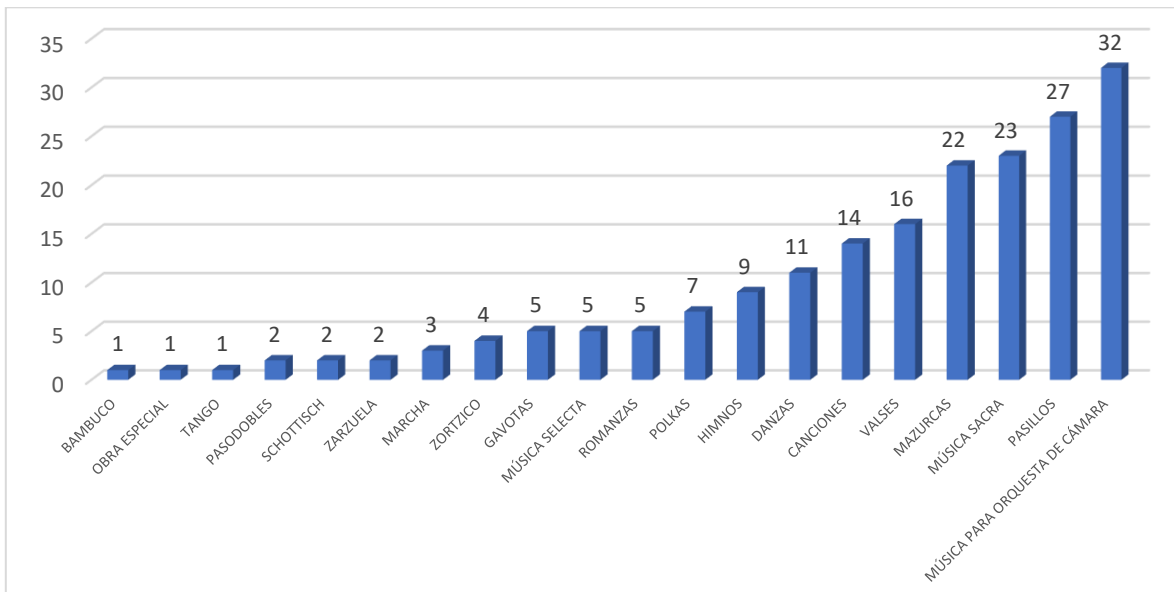
En tercer lugar, está el pasillo “*Siempreviva*” que Cuencar sitúa en 1877 y Rodríguez en 1886.

Sin embargo, de acuerdo con la publicación del segundo número de la *Lira Antioqueña*, este pasillo dedicado póstumamente a la cantante infantil Cleofe Rivera, se encuentra con fecha de 1886.<sup>206</sup> Aún, así debe tenerse en cuenta que una puede ser la fecha de composición y otra la de publicación. Este mismo problema con las fechas parece repetirse en la danza “*Luna de miel*” que sitúan en 1877 y 1886; en esta obra tampoco se puede establecer si una es la fecha de composición y otra la fecha en que se publicó.

<sup>205</sup> (VIDAL 1918)

<sup>206</sup> (VELÁSQUEZ OSPINA 2012b) p. 196. En este ensayo, Juan Fernando Velásquez señala que Cleofe Rivera, era una destacada soprano perteneciente a la Compañía Infantil de Zarzuela fundada por Francisco J. Vidal y Lino R. Ospina. Debido a su temprano fallecimiento, Gonzalo Vidal le dedicó el pasillo “*Siempreviva*” que se publicó en la *Lira Antioqueña* en 1886.

**Figura 23: Frecuencia de Composición por Género. Gonzalo Vidal.**



Elaboración propia.

Definitivamente es la música para orquesta de cámara la modalidad de composición que más empleó Vidal. Pero la música de cámara no representa un género musical, sino más bien una formación o plantilla instrumental; y es con esta formación instrumental que Vidal se identifica más a la hora de componer con un total de treinta y dos. Dentro del formato de música de cámara hay obras que pertenecen a pasillos, mazurcas, vales, polkas e himnos por lo que sólo se puede considerar este ítem como sobresaliente en cuanto a plantilla instrumental más empleada.



Figura 24: Banda del Regimiento Girardot N°8, bajo la dirección de Gonzalo Vidal.  
Foto, Benjamín de la Calle 1916. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.<sup>207</sup>

En un segundo lugar, con una frecuencia de veintisiete, y esta vez representando un género se encuentran los pasillos. Este ítem es muy representativo, puesto muestra claramente su carácter nacionalista y el interés por desarrollar y promover el repertorio colombiano.

Con una frecuencia de veintitrés en un tercer lugar, se encuentran la música sacra seguida muy de cerca por las mazurcas con un total de veintidós. La relación con la música sacra siempre estuvo presente durante toda su vida; pero puede decirse que el acercamiento más directo, se dio cuando en 1889 reemplazó a su padre en el cargo de Maestro de Capilla en la Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria.<sup>208</sup>

Por otro lado, las mazurcas y los vales mantienen su posición como las danzas más representativas de la época, marcando el referente del gusto musical para los altos círculos sociales de la ciudad. Sin lugar a duda, Vidal escribió de acuerdo con la demanda de un

---

<sup>207</sup> (CALLE MUÑOZ 1916)

<sup>208</sup> (YEPES LONDOÑO 2006) p. 62

público que claramente inclinaba sus preferencias hacia la música de Francia y Viena. Los gustos musicales por el repertorio europeo fueron similares en toda Latinoamérica de tal forma, que los compositores escribían sus obras consientes del público consumidor al cual vendían su producto.

[...Uno a uno, distintos ritmos de moda fueron asimilados y un sinnúmero de compositores locales escribieron distintas piezas de baile al por mayor...]<sup>209</sup>

Los demás géneros en que Vidal incursionó muestran una clara influencia del “*romanticismo tardío*” ya que sumados superarían con creces las primeras dos posiciones. Es también importante destacar que dentro de su ejercicio compositivo y reforzando su posición de “*músico romántico*”, se encuentran los poemas que Vidal escribió. De este aspecto se hablará con más detalle en el capítulo IV del presente trabajo.

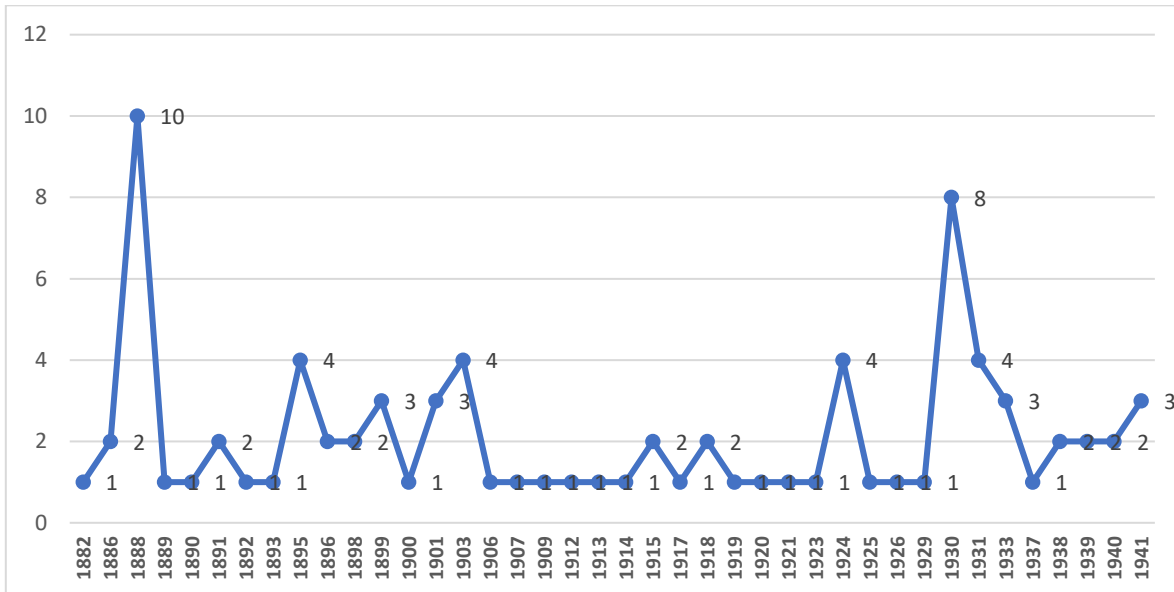
El gráfico también permite establecer, la gran variedad de géneros, estilos y formaciones instrumentales en los que Vidal incursionó, que van desde la música sinfónica, orquesta de cámara, banda marcial y sobre todo música para piano. Su música se extiende desde los pasodobles, tangos, valeses y canciones, para continuar por estudios de concierto, nocturnos, marchas, zarzuelas, misas y en fin todo cuanto estuvo a la mano.

Dentro del vasto catálogo de obras que Vidal compuso, sobresalen algunas que fueron compuestas originalmente para Banda Marcial. Se pueden nombrar, por ejemplo, nueve obras: “*Salve del Soldado Colombiano*” para Banda y Coro Masculino, “*La Tierra de Córdoba*” (1893) con textos de Jorge Isaacs, “*El Himno Antioqueño*” (1914) con letra de Epifanio Mejía, “*Hacia el Mar*” (1926) con letra de Ernesto Gonzales, “*Ad Honorem*” (1918), “*Huéspedes de Honor*”, “*Sinalco*” (1921) para saxofón Barítono solista y Banda, “*Boyacá*” (1929) marcha militar, y “*El Sol de Julio*” marcha instrumental dedicada a su ciudad natal Popayán.

---

<sup>209</sup> (MIRANDA 2001) p. 98. Ricardo Miranda señala en su libro que: “Desde la perspectiva actual no resulta difícil adivinar qué géneros gozaron de mayor éxito y cuáles pasaron como tantas otras modas, causando un impacto notable pero efímero. La cracoviana, la polonesa, la escocesa o las cuadrillas pertenecen a este último grupo. En cambio, el vals, la mazurca, la polca, el chotís y la danza habanera sobrevivieron a varias generaciones y su conjunto conforma un impresionante arsenal de cientos de partituras”.

**Figura 25: Tendencia de la frecuencia de Composición por Año Registrado. Gonzalo Vidal.**

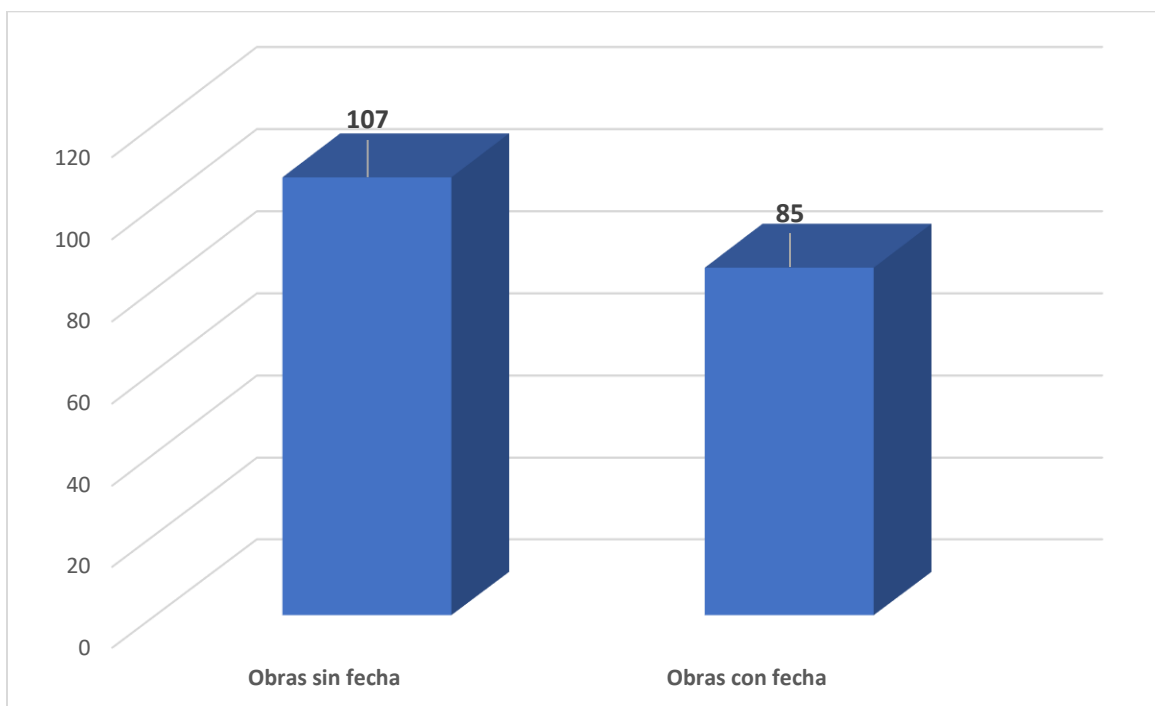


Elaboración propia.

Los datos de este gráfico no arrojan unos resultados absolutos, puesto que son más las obras que aparecen sin fecha que las que están fechadas. Sin embargo, con la información de obras fechadas es posible establecer que entre 1888 y 1889 fue el periodo en que Vidal compuso más obras con un total de diez. Otro pico alto se encuentra entre los años 1929 y 1930 con un total de ocho obras.

Sin embargo, en cuatro oportunidades 1893, 1906, 1925 y 1931 cuenta con un total de cuatro composiciones por cada año, esto sin contar claro está con las composiciones sin fecha y que sin lugar a duda llegarían a engrosar las listas de cada año. Para los demás años, la frecuencia en la cantidad de obras compuestas está en uno.

**Figura 26: Número de obras con y sin fecha. Gonzalo Vidal.**



Elaboración propia.

Lamentablemente, este gráfico muestra que la cantidad de obras sin fecha es mucho mayor que las fechadas con un total de ciento siete. Sin embargo, es posible establecer que las ochenta y cinco obras fechadas, marcan episodios importantes en la vida del compositor ya que en su mayoría tienen dedicatoria o fueron escritas en coautoría. Un ejemplo claro se encuentra en casi todas las obras sacras como los réquiems y misas en honor a su madre o a mariquita su hija fallecida solo por citar algunos. De hecho, la última obra que Vidal compuso “*Bendita sea tu pureza*” (1941),<sup>210</sup> no la escribió sino, que se la dictó a un colega, debido a que se encontraba totalmente ciego.<sup>211</sup>

<sup>210</sup> (RODRÍGUEZ ÁLVAREZ 1997) p. 22

<sup>211</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) p. 41

### CAPITULO III

## EL DIRECTOR DE BANDA EN LOS PROCESOS DE FORMALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN MEDELLIN

Los estudios concernientes a la enseñanza musical están por lo general relacionados únicamente con los espacios oficiales o las instituciones. Sin embargo, los procesos de formación artística no necesariamente se definen en el terreno de lo institucional. Es por tanto necesario fijar la mirada en otros aspectos, que en la mayoría de los casos han pasado inadvertidos pero que sí se los observa con cuidado, nos pueden dar nuevas luces en cuanto al desarrollo de los escenarios educativos.

[...También hay que reconocer que, no obstante, de manera paralela y aún previa a su existencia, había otras instancias en las que se formaban los músicos, dibujantes, grabadores, cantantes, actores, bailarines: en el transcurrir de la vida cotidiana en los talleres, en las academias particulares, en el seno de las compañías de danza o de teatro, con profesores a domicilio...]<sup>212</sup>

Por su puesto que en Medellín ya existían algunas prácticas de enseñanza musical o artística pero no se consideraban oficiales al no estar adscritas a ninguna institución. Funcionaban más bien bajo el antiguo modelo del taller del maestro medieval que “*constituía la unidad productiva de los artesanos, los cuales se organizaban en gremios*”;<sup>213</sup> fue en estos escenarios que la educación artística se desarrolló por muchos años. Sin embargo, la transición de población “*semi rural*” a “*ciudad*” trajo consigo la necesidad de crear escuelas o academias de arte con carácter oficial.

Estas iniciativas educativas vieron luz en el sector privado e independiente que estaba conformado por comerciantes, músicos, artistas, editores de prensa y algunas personas pertenecientes a los círculos políticos. No obstante, el Estado representado por el señor Gobernador avaló estas iniciativas y se vinculó finalmente con estos proyectos.

La primera escuela institucionalizada de música que hubo en Medellín fue la Escuela de Música Santa Cecilia y se fundó el 23 de Abril de 1888. Después de establecer una Junta

---

<sup>212</sup> (AGUIRRE LORA 2015) pp. 281-282

<sup>213</sup> (CANO MENONI 2012) p. 29

Directiva, se crearon los estatutos de funcionamiento y se buscó el financiamiento por parte del Departamento para la consecución de instrumentos musicales entre otros rubros. La Escuela finalmente comenzó sus actividades el 22 de Septiembre de ese mismo año.<sup>214</sup>

[...**Varia**

Varios jóvenes distinguidos de esta ciudad, aficionados entusiastas al divino arte de la música, han constituido una sociedad que han denominado “Escuela de Música de Santa Cecilia”. Algunos de ellos han hecho estudios musicales, otros van á [sic] principiarlos, con relación á [sic] diversos instrumentos y al canto. Unos y otros desean conocer á [sic] fondo los elementos científicos de este arte encantador.

La música suaviza las costumbres, eleva el carácter y retrae á [sic] los jóvenes de mil peligros que les tiende la ociosidad. Felicitamos cordialmente á [sic] la juventud estudiosa que aspira al progreso y al trabajo, y deseamos que se le allanen fácilmente los tropiezos que se le han presentado en el camino.

Hay matriculados más de treinta jóvenes, y el número crecerá si se procede con método, con constancia y con orden.

Es indispensable que en su constitución se establezca el lazo fuerte que ate á [sic] la comunidad por el tiempo indispensable, para que se hagan los estudios convenientes. Sin estabilidad constitucional no se puede esperar buen resultado.

Los jóvenes para evitar el escollo de las discusiones estériles, han formado unas ligeras bases de estatutos, y han deferido en cuatro caballeros que no pertenecen á [sic] la sociedad, pero que son reconocidos como entusiastas aficionados á [sic] la música y á [sic] los trabajos serios, el derecho de reglamentar definitivamente la institución.

El Gobierno del Departamento, que está listo para coadyuvar á [sic] cualquier empresa de progreso, y para dar la mano á [sic] la juventud inteligente, estudiosa y honrada, suministrará á [sic] la Asociación algunos recursos valiosos.

De ello daremos cuanta más tarde con datos seguros...]<sup>215</sup>

Son muy interesantes los detalles que se pueden encontrar en el artículo anterior; en él se hace referencia a la iniciativa de los jóvenes que obviamente pertenecían a las familias prestantes de Medellín como también se les alaba por generar empresas progresistas. También se alude a la idea de emplear la música como herramienta que educa y civiliza ya que ella “*suaviza las costumbres y eleva el carácter*”.

---

<sup>214</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 177

<sup>215</sup> (MOLINA 1888d) pp. 2-3

Esto refuerza el concepto que se tenía con respecto al estudio musical en el sentido de que una persona bien educada y con buenos modales debía aún que fuera medianamente, saber cantar o ejecutar algún instrumento. En consecuencia, surgieron las primeras polarizaciones entre el arte refinado y el arte popular.

[...Las artes nobles, educadas, refinadas, iban de la mano con el gusto refinado y, por lo general, contemplativo, en tanto que las artes con sentido de utilidad o entretenimiento se orientaban a un gusto ordinario, propio del vulgo, detrás de lo cual se percibirían las tensiones entre lo culto y lo popular, entre los grupos de poder y el pueblo o los sectores sociales más amplios...]<sup>216</sup>

Esta Escuela en sus inicios contó con treinta jóvenes que se matricularon de manera inmediata; sin embargo, para el día de la inauguración, ya contaba con cuarenta y seis estudiantes. Tenía, además, unos estatutos claros para garantizar el correcto desempeño de la institución puesto que como dije antes, contaba con una Junta Directiva.

También es interesante resaltar el llamado que se le hizo al Gobierno Departamental para que se vinculara con este proyecto. Detrás de este ejercicio académico se encontraban los músicos más influyentes y preparados de la ciudad; en total fueron doce los docentes fundadores.<sup>217</sup>

El periódico “*El Movimiento*” en su edición del 11 de Abril de 1893, comenta el concierto realizado por la Orquesta interpretando Fausto. En el artículo se nombran algunos músicos importantes de la ciudad de Medellín, que fueron, además, fundadores de la Escuela de Música Santa Cecilia: Manuel Botero E., Manuel molina V., Enrique Mejía, Lisandro y Esteban Posada.

Tanto Rafael D’Alemán como Paulo E. Restrepo, Jesús Arriola, Germán Posada y Gonzalo Vidal, fueron profesores de la Escuela de Música Santa Cecilia.<sup>218</sup>El acceso a una formación musical estaba reservado en un principio para la clase privilegiada de la ciudad; sin embargo, con la creación de esta Escuela se pudieron ofrecer becas otorgadas por el municipio, para las personas menos favorecidas; de esta manera más personas de otros estratos tuvieron

---

<sup>216</sup> (AGUIRRE LORA 2011) p. 25

<sup>217</sup> (MOLINA 1888b) p. 3

<sup>218</sup> (CÁRDENAS VELÁSQUEZ 2015) p. 5

acceso a la educación musical. Sobre este asunto se refirió el Presidente de la Junta Directiva, Marco A. Peláez, en el discurso inaugural de la Escuela:

[...**Escuela de Música**

La idea de hacer bien al desvalido, no ha dejado de tener eco en nuestras discusiones reglamentarias y por esta razón, los Estatutos disponen que por cada diez alumnos que puedan pagar la cuota asignada, se admita uno becado, ó [sic] dos pagando la mitad de la cuota cada uno. De suerte, pues, que hoy estudiarán cinco jóvenes, muy pobres, en la Escuela sin que tengan que pagar absolutamente nada por su aprendizaje...]<sup>219</sup>

En la prensa también apareció la publicidad anunciando los cursos nuevos de la Escuela de Música e invitando a los interesados a matricularse. En el anuncio se destaca que Germán Posada no solo tenía el cargo de docente de piano sino, además era el subdirector de la Escuela. Como profesor de canto aparece Antonio de Santis; un reconocido tenor de la compañía de zarzuelas Monjardín e Iglesias que por esta época se encontraba en una larga temporada en Medellín.

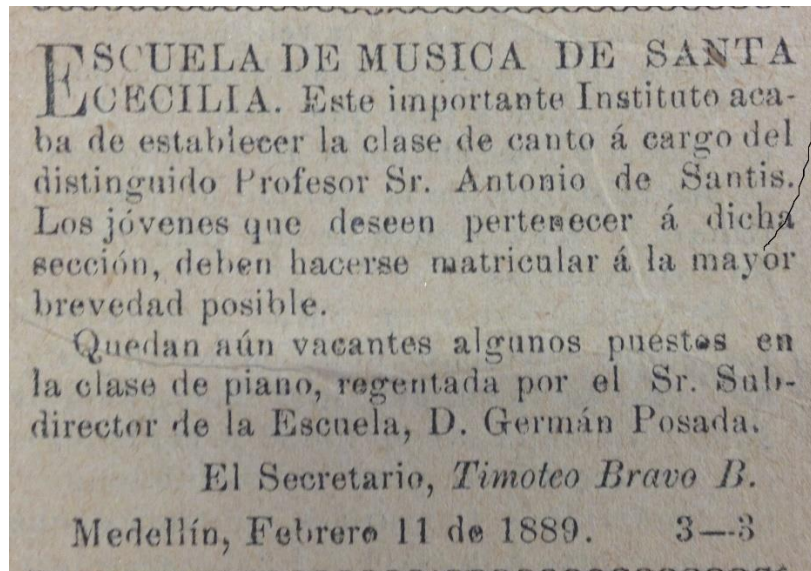


Figura 27: Anuncio Publicitario de la Escuela de Música Santa Cecilia. Periódico la Voz de Antioquia. 1889.<sup>220</sup>

<sup>219</sup> (MOLINA 1888b) p. 3

<sup>220</sup> (POSADA 1889)

Sin embargo, y en contraste con la ayuda brindada a los estudiantes, los sueldos que los profesores devengaban en la Escuela de Música eran deplorables. Su deseo de ofrecer a la ciudad un nuevo espacio para la educación y en este caso para la formación artística, se ante puso a sus intereses personales, de tal modo que accedieron comenzar a enseñar por poco salario.

### [...Escuela de Música

El cuerpo de profesores que está presente, que con tanto desinterés y filantropía nos presta sus servicios, está malísimamente remunerado, pues los sueldos que se les ha asignado son exiguos por no decir miserables; pero su deseo porque el plantel de la naturaleza del que instalamos esta noche, se vea en esta capital, los ha inducido á [sic] no mirar otro móvil que su patriotismo, ni otra remuneración que la satisfacción de cooperar con sus conocimientos á [sic] que demos un primer paso adelante cultivando el arte musical que constituye un elemento de vida social en toda nación civilizada...]<sup>221</sup>

El concepto de pensar que el “*arte musical constituye un elemento de vida social en toda nación civilizada*”, fue un discurso recurrente para todos los países de América Latina hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Medellín necesitaba consolidarse cada vez más como una ciudad moderna y no como la villa rural que hasta hace pocos años era.

Medellín se levantaba como una de las ciudades más prósperas del país y esto ocurrió en buena parte por los extranjeros que poco a poco llegaron a Antioquia y se afincaron en Titiribí, Santa Rosa, Frontino y Amalfi para trabajar principalmente en la minería. Después de cambiarse a Santa fe de Antioquia como capital del Departamento por Medellín, las familias adineradas se trasladaron a la nueva villa centrando el poder económico en esta región; junto con ellos llegaron también los extranjeros que continuaron desarrollando la minería en Antioquia.

[...Si bien la mayoría seguían trabajando en las minas, otros se vincularon a las industrias cervecera, textil, alimenticia, mecánica, química y farmacéutica instaladas en el valle de Aburrá, como también en las locerías de las poblaciones vecinas de Rionegro y Caldas...]<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> (MOLINA 1888b) p. 3

<sup>222</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p. 17

Una Banda de Música interpretando repertorio europeo y como referente específico francés, un Teatro de Variedades, salones de baile, compañías de teatro itinerantes, las primeras salas de cine, el Circo España, clubes sociales para la aristocracia criolla, eran los referentes que posicionaban a Medellín como ciudad pionera. ¿Qué más podría faltar? Un conservatorio de música y una orquesta filarmónica.

[...La posibilidad de escuchar orquestas más o menos completas estuvo asociada a las temporadas de ópera, aunque los grupos de cámara y orquestales eran exigüos...] <sup>223</sup>

Con la creación de estas instituciones culturales, Medellín terminaría posicionándose en la cima del ideal progresista; de esta manera, darían un claro mensaje de poder a las demás ciudades del país. En palabras de Attali: “*Es cierto que, en los reinos ricos, una orquesta es siempre demostración de poder*”. <sup>224</sup> En este sentido como la posibilidad de tener una orquesta estaba aún lejana, fue la Banda la que suplió esta necesidad. Medellín necesitaba evidenciar tangiblemente el cambio de vida rural a una vida citadina y moderna; en esta misma línea, Gil Araque señala:

[...Esta institución inició labores el 22 de septiembre de 1888, con un espíritu progresista y con el ánimo de insertar a una naciente población urbana en procesos civilizatorios...] <sup>225</sup>

A partir de este momento, con la creación de la Escuela de Música Santa Cecilia se marcaría la diferencia entre el músico amateur y el músico profesional; conceptos que también sesgarían profundamente los ideales culturales marcando la diferencia entre música académica y música popular, definiendo a su vez, el gusto en la escucha y, en consecuencia, en la formación de públicos.

[...Los conservatorios marcaron la línea divisoria entre el músico profesional y el músico aficionado entre los siglos XIX y XX, al adecuar sus estructuras curriculares hacia la técnica especializada, impartida por profesores con alto nivel académico...] <sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> (CARREDANO FERNÁNDEZ and ELI RODRÍGUEZ 2010) p. 288

<sup>224</sup> (ATTALI 1995) p. 25

<sup>225</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 185

<sup>226</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 184

Por otro lado, sale a la luz el carácter formativo de la música y por ende se visibiliza cómo esta se pone al servicio de un programa “*educativo*” y “*oficial*” reforzando así a las nacientes instituciones. Es por eso por lo que el artículo enfatiza: “*sin estabilidad constitucional no se puede esperar buen resultado*”. La capital medellinense necesitaba reforzar su identidad por medio de las instituciones representadas por la Iglesia y el Estado como primer referente y consolidadas ahora por el arte y la cultura.

Esta filosofía de vida estaría permeada en todos los ámbitos sociales y culturales de los habitantes de Medellín puesto que no ahorrarían esfuerzos por dejar de lado la vida *artesanal* y dar paso a la vida *industrial*.

El primer director que la Escuela de Música Santa Cecilia tuvo fue Pedro José Vidal, padre de Gonzalo; pero en 1889 a tan solo un año de estar en el cargo regresó a Popayán donde fundó la Orquesta Filarmónica. En 1889 Vidal también ingresó al cuerpo de profesores de la Escuela de Música junto con Daniel Salazar. El cargo como director fue tomado un año después en 1890 por Gonzalo Vidal que hasta ese momento estaba vinculado solo como docente junto a Rafael D’Aleman.

Cuando Paulo E. Restrepo regresó de Europa de adelantar sus estudios musicales también hizo parte del cuerpo de profesores de la Escuela; tenía bajo su cargo las cátedras de Teoría y Solfeo y cumplía, además, con el cargo de Prefecto de estudio.<sup>227</sup> Vidal estuvo al frente de la Escuela por tres años tiempo en el cual debido a motivos de salud tuvo que abandonar el cargo para entregárselo a Rafael D’Aleman.

#### [...ESCUELA DE MÚSICA DE SANTA CECILIA

Hemos tenido noticia de que este importante Instituto ha atravesado una penosa crisis en su marcha, á [sic] causa de la sensible enfermedad del simpático artista D. Gonzalo Vidal. Afortunadamente el Concejo Directivo de la Escuela nombró Director al renombrado artista Sr. D’Aleman, y este, á [sic] pesar de sus multiplicadas ocupaciones, aceptó el encargo y ha empezado una reorganización que esperamos con razón dará magníficos resultados. Así lo creemos, y en nombre de la sociedad, que con tanta simpatía ha mirado al Establecimiento, damos las gracias al Sr. D’Aleman por este nuevo esfuerzo en favor de Medellín...]<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 188

<sup>228</sup> (HERNÁNDEZ y M 1893b) p. 3

Para los altos círculos sociales era bien visto recibir algún tipo de formación musical, por lo que se procuraba que los jóvenes recibieran este tipo de educación y así poder hacer alarde de dichas cualidades en las reuniones sociales.

[...Galantemente invitados por el Excmo. General Abraham García, Ministro de Colombia, y su digno Secretario, el notable poeta Ismael E. Arciniegas, asistimos el jueves á [sic] una audición musical con que obsequiaba la Sra. Bleu al Sr. Ministro en su morada. Comenzó el concierto, la Sra. Bleu ejecutando al piano tapado la difícil y notable composición *Fantasia Triunfal sobre el Himno del Brasil*, del célebre Gotschalk. [sic]

No teníamos idea de las dotes de notable pianista que posee la compatriota del General García. Colombia puede estar orgullosa de contar entre sus hijos á [sic] una artista como la Sra. Bleu. No bien habían cesado los aplausos cuando volvió a sentarse al piano la Sra. Bleu y tocó magistralmente una obra de Lits, [sic] llena de dificultades, vencíéndolas sin esfuerzos aparentes, y haciendo gala de un mecanismo que no se adquiere sino con largos años de estudio al lado de célebres maestros como los ha tenido dicha señora: sorprendiónos sobre manera el verla ejecutar, con los ojos vendados, unas fantasías sobre la ópera *Traviata*; nunca pudimos creer que fuera posible tocar al piano con tanta maestría sin ver el teclado. Además de gran pianista es gran compositora la Sra. Bleu; nos hizo oír una marcha triunfal titulada *¡Viva Colombia!*, compuesta por ella y dedicada al Sr. Ministro. Fue muy aplaudida y calurosamente felicitada por los asistentes á [sic] aquel acto...]<sup>229</sup>

Es interesante ver como en el artículo anterior se hace énfasis en las destrezas desarrolladas y en el espectáculo ofrecido al tocar con los “ojos vendados” para demostrar total dominio sobre el instrumento; pero, sobre todo, como era muy común en aquella época, mantener viva la figura del genio musical o del virtuoso en el escenario.

El arte musical y sus prácticas por consiguiente comenzaron a ser insignia de un programa *civilizador* al cual tenían acceso solo unos privilegiados; esto se evidencia en la editorial de prensa cuando emplea el término “jóvenes distinguidos de esta ciudad”. Estos modelos educativos fueron tomados de los conservatorios europeos.<sup>230</sup>

Sin embargo, la actividad de la Escuela de Música Santa Cecilia no se limitaba únicamente a la enseñanza musical, sino que además contaba con una orquesta de estudiantes propia que también dirigía Rafael D’Aleman. Dicha orquesta, por su carácter profesional era muy solicitada por la clase política de entonces, para amenizar toda clase de eventos.

---

<sup>229</sup> (M. SALAZAR 1896) p. 79

<sup>230</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 184

### [...Gran Serenata

La serenata principió a las 11 pm; y fueron admirablemente escogidas las partituras que dejó oír la tan justamente recomendada “Escuela de Santa Cecilia”, y la ejecución estuvo a la altura de los maestros que la desempeñaron. Concluida la serenata sin que se hubiera dejado escapar ni un [sic] viva ni un aplauso por la numerosa concurrencia, el Sr. Uribe hizo introducir en su lujosa habitación a los músicos para obsequiarlos...]<sup>231</sup>

En septiembre de 1907 se lanzó una fuerte crítica al sistema de enseñanza musical en Medellín y que fue publicada en la edición número 31 del Diario El Bateo. En dicho artículo se puso en tela de juicio la idoneidad de los profesores de música personalizados acusándolos de descuido en la enseñanza de la teoría musical y del solfeo; como también de los precios que se cobraban por clase:

### [...Teoría y Solfeo

Es una lástima que nuestros Profesores de música se ocupen tan poco de enseñar a sus discípulos la teoría musical, pues da grima ver tantas niñas bonitas e inteligentes que no saben más que tocar unas cuantas piezas [sic] comunes. é [sic] ignoran todo lo relativo á [sic] los principios generales de la música y por lo tanto no pueden tocar nada bien, y lo poco que tocan se compone de música común y vulgar como valeses “España”, Luz apagada” y otras, yerbas malas que si medio dan a entender qué es, es porque con la ayuda del maestro y dos o tres meses de tiempo pueden llegar a tocarlas mal, y como las clases del maestro valen \$500 por mes, resulta que para aprender cualquier pieza [sic] tienen que pagar como \$1000 sin que esto redunde en provecho suyo, pues los ejercicios se abandonan durante el aprendizaje de las benditas *bobadas*...]<sup>232</sup>

Casi todos los músicos de la ciudad dedicaban gran parte de su tiempo a dictar clases individuales de manera particular por lo que el artículo anterior resultaba ser un ataque directo a su ejercicio docente. Medellín en aquel entonces era una ciudad pequeña y los músicos que en ella ejercían su labor eran muy reconocidos y pertenecían a un grupo muy selecto; por lo que la crítica tenía prácticamente nombres propios.

### [...Teoría y Solfeo

como las niñas á que me refiero generalmente no tiene idea de la diferencia que hay entre los varios compases y aires es natural que se oigan tantas barbaridades al pasar uno por ciertas ventanas. Es de esperarse que nuestro Profesores tengan más cuidado con la enseñanza de la teoría y el solfeo, sobre todo las señoritas, pues los hombres parece que ponen más interés en

---

<sup>231</sup> (ESCOBAR 1896) pp. 19-20

<sup>232</sup> (K 1907b) p. 2

estudiarla, y de nada vale la agilidad en los dedos si no se tiene conocimiento de los principios de la música.

K. Chucha...]<sup>233</sup>

Es importante resaltar también las diferencias del aprendizaje musical de acuerdo con el género que sugiere el artículo en cuestión. Es cierto que las mujeres recibían sus clases de música en la casa puesto que las academias arte o escuelas de música estaban reservadas preferiblemente para los hombres. Aún, es más, el artículo parece sugerir que los hombres poseen más habilidades para la música que las mujeres; al respecto de estas diferencias de género Susan McClary afirma:

[...Ha habido muchos obstáculos que impiden a las mujeres participar plenamente (o, en algunos momentos de la historia, de participar *en absoluto*) en la producción musical. La mayoría de éstos obstáculos han sido institucionales: a las mujeres se les ha negado la formación necesaria y las conexiones profesionales, y se ha supuesto que son incapaces de sostener una actividad creativa...]<sup>234</sup> (la traducción es mía)

Casas Figueroa, realizó esta misma observación en cuanto a la enseñanza musical para mujeres y centró su atención los casos particulares de Buga, Valle del Cauca en las primeras dos décadas del siglo XX. En su estudio, destaca al salón como el espacio social en donde las señoritas podían hacer uso de sus habilidades musicales en sociedad, resaltando además que el nivel interpretativo del repertorio se encontraba por lo general en un grado intermedio. El hecho de tener un repertorio “*ligero*” en cuanto a técnica, pone de manifiesto la concepción de la sociedad de la época, en pensar que las mujeres no tenían las habilidades suficientes en comparación con los hombres. Como consecuencia, las damas debían resignarse a interpretar piezas “*fáciles*” quedando sumergidas en un círculo vicioso.

---

<sup>233</sup> (K 1907b) p.2

<sup>234</sup> (McCLARY 1991) pp. 3-34. “There have been many obstacles preventing women from participating fully (or, at some moments in history, from participating *at all*) in musical production. Most of these have been institutional: women have been denied the necessary training and professional connections, and they have been assumed to be incapable of sustained creative activity”.

[...en la mayoría de las ciudades hispanoamericanas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el modelo de educación aceptó que las señoritas de las elites recibieran instrucción musical, sin el propósito de que se convirtieran en intérpretes profesionales...]<sup>235</sup>

En consecuencia, Gonzalo Vidal respondió tres días después en este mismo periódico y con una contundencia arrolladora, defendió el ejercicio docente y el buen nombre de sus colegas.

### [...Teoría y Solfeo

Con este epígrafe aparece un escrito en el número 31 de EL BATEO, en que algún paladín de las “niñas bonitas é [sic] inteligentes” irroga á “nuestros Profesores” de música la ofensa de hacerlos parecer como ineptos en el ejercicio de su profesión, censurándoles que “se ocupen tan poco de enseñar á [sic] los discípulos la teoría musical” y aun el solfeo.

Aunque el articulista a nadie exceptúa, y cargos de esta clase deben contestarse con hechos, mejor que con palabras; no obstante, para la exportación, es decir: para aquellas personas de fuera que juzgan de Medellín por lo que leen en los periódicos, precisa aclarar un tanto la cuestión.

En primer lugar, el aprendizaje del solfeo no puede ser obligatorio entre nosotros, á [sic] menos que se trate de alguna Escuela ó [sic] Academia de música ó [sic] de persona que aspire al profesorado...Por fortuna no es este tan absolutamente indispensable que sin él se haga imposible la valoración musical. Esta se puede adquirir por las explicaciones del profesor; por el estudio atento de ejercicios contando los tiempos, ó mediante la práctica de las distancias rítmicas marcadas por el metrónomo.

Con este sistema suelo obtener muy buenos resultados en mis tareas profesionales, aun tratándose de personas viciadas por alguna enseñanza anterior, de las de á \$300 el mes. Cuanto a la teoría musical propiamente dicha, no se me alcanza la necesidad absoluta de enseñarla por libro ó [sic] cuaderno que son, en general, muy deficientes. Por experiencia propia sé que los discípulos aprenden mejor la teoría musical, explicada con claridad y sencillez á [sic] medida que van apareciendo casos en el método o en las piezas que estudian.

Es este el sistema adoptado en mi enseñanza de música, por considerarlo ventajoso para el discípulo, cuando ha pasado ya [sic] de la infancia, pues, como dice muy bien Lavignac:

“Enseñar la música á [sic] un niño por principios, por sencillos que sean, es casi tan disparatado como si se tratase de enseñarle á [sic] hablar, gramática en mano. A fuerza de reglas y más reglas se consigue, no hay duda, lo que se desea, pero ¡á [sic] costa de cuánto tiempo perdido!;de cuantos sinsabores para sus padres y el profesor, de cuántas fatigas inútiles para el alumno!”

En resumen:

Como profesor de música, doy lecciones de solfeo á [sic] quien las solicita. En el caso contrario acostumbro suplirlas valiéndome de los medios indicados y aun garantizando el éxito; á menos que se trate de un burro, de una tapia ó [sic] de un caso como el de *zaragüeta*.

---

<sup>235</sup> (CASAS FIGUEROA 2012) p. 244

Y, a despecho del *amigo* K. Chucha, que en nada me favorece, no descuido las explicaciones técnicas ni los principios generales de la música. Pienso como él, que de nada sirve la agilidad en los dedos ó [sic] en la ejecución de “malas yerbas”, como “Luz apagada”, si se ignoran los principios fundamentales del arte.

Medellín 13 de Septiembre de 1907.

GONZALO VIDAL...]<sup>236</sup>

Los descargos realizados por Vidal en el artículo anterior dan cuenta no solo del conocimiento en las metodologías de la enseñanza musical, sino, además, de una pasión por el ejercicio docente, como también por defender el buen nombre de los colegas que junto con él se dedicaban a esta labor. Es posible además percibir su carácter fuerte y disciplina personal como resultado de muchos años de estudio autodidacta.

Tres días después el autor del desafortunado artículo volvió a escribir en el Diario El Bateo, pero esta vez para retractarse de lo dicho anteriormente.

[...*Medellín, Septiembre 16 – 1907.*

Sr. Director de EL BATEO.

K. CACHUCHA se la quita muy respetuosamente en presencia de Ud. Y de los Sres.:

Jesús Arriola.

Germán Posada.

Rafael D’Aleman.

Henrique Gaviria.

Daniel Salazar.

Gonzalo Vidal.

—

Manuel Molina V.

Enrique Castro.

Nicolás Molina.

Luis Mondragón.

Y demás Profesores de la ciudad á [sic] quienes exceptúa de los cargos hechos en su artículo “Teoría y Solfeo”, publicado en el número 31 de EL BATEO.

---

<sup>236</sup> (VIDAL 1907b) p. 2

Los cargos quedan subsistentes para el “Mono de la Pila.”...]²³⁷

Hasta este momento, la formación musical para damas estuvo limitado al estudio doméstico cuyo interés primordial no consistía en preparar profesionalmente sino, como un medio para establecer vínculos sociales que les permitieran quedar bien emparentadas. Velásquez Ospina dijo en este sentido:

[...Al parecer las jóvenes que contaban con dotes musicales tenían mayores posibilidades de casarse con un mejor partido, que seguramente buscaría un enlace matrimonial que le otorgara cierto prestigio. Por lo tanto, la educación musical era toda una “inversión” por parte de los padres...]²³⁸

El estudio musical para señoritas comenzó en la Escuela de Música Santa Cecilia en 1897 cuando se abrió una sección para ellas. Hay que mencionar además que, para 1916 la Sociedad de Mejoras Públicas había fundado una escuela de artes plásticas donde las señoritas podían recibir clases de manera formal. Dicha escuela es la que aún hoy en día se conoce como *Instituto de Bellas Artes*.

#### [...**Escuela de Pintura**

Este establecimiento, a toda costa, debe sostenerse, ya que a nadie se le ocultan las ventajas que él reporta a la cultura social.

Los esfuerzos hechos en un principio para fundarlo no deben acabarse, por el contrario, deben multiplicarse para sostenerlo. No dudamos que el Gobierno y la S. de M. P. tomarán en este sentido grande interés...]²³⁹

Estos esfuerzos dieron el resultado esperado y la Sociedad de Mejoras Públicas y algunos particulares amantes del arte y la cultura, le dieron al fin el impulso necesario para su fortalecimiento.

---

²³⁷ (K 1907a) p. 2

²³⁸ (VELÁSQUEZ OSPINA 2012b) p. 198

²³⁹ (ARÍSTIZABAL 1914d) p. 3

[...**Instituto de Bellas Artes**

El Concejo se impuso de la fundación de la Escuela de Pintura, Escultura y Dibujo para señoras y señoritas bajo la dependencia del “Instituto de Bellas Artes”, felicitando asimismo a la S. de M. P. por el nuevo impulso que ha dado al progreso de Medellín...]<sup>240</sup>

Es notable el impulso que la Sociedad de Mejoras Públicas le hizo al Instituto de Bellas Artes abriendo además secciones especiales para el estudio de las damas. Este paso ubicó a Medellín en el proceso educativo que se había iniciado en varias ciudades latinoamericanas, puesto que los jóvenes de Medellín comenzaron a tener acceso a una formación artística y musical sin exclusiones de género. Tanto hombres como mujeres tuvieron la posibilidad de estudiar de manera “*formal*” en una institución “*oficial*”.

[...**Una Escuela más**

La Sociedad de Mejoras Públicas ha fundado, en su última reunión, la Escuela de PINTURA, ESCULTURA y DIBUJO, para señoras y señoritas.

La matrícula, que es gratuita, queda abierta en la oficina del Presidente de la S. de M. P., “Edificio Lalinde”, N° 27.

Profesores: D. Gabriel Montoya y D. Bernardo Vieco.

Valor de la mensualidad: \$2, con derecho a 12 clases de dos horas, que se dictarán durante el día.

Oportunamente se fijarán las horas de clase y el local.

Las discípulas deben ser matriculadas por una persona responsable. Se suplica que las que deseen inscribirse lo hagan pronto para saber con qué número de alumnas se cuenta.

S. de M. P...]<sup>241</sup>

Una de las estrategias utilizadas para activar el ingreso de nuevos estudiantes fue el de dejar la matrícula gratuita además de informar que las clases serían con los reconocidos profesores Gabriel Montoya y Bernardo Vieco; este tipo de información además de la módica suma de 2 pesos hizo que las señoritas de la ciudad se animaran a matricularse.

Otro de los detalles que se observan con respecto a la seriedad de la institución es el de obligar a los padres o acudientes a responsabilizarse del cuidado de sus hijos ya que debían ser ellos

---

<sup>240</sup> (ARÍSTIZABAL 1916a) p. 3

<sup>241</sup> (ARISTIZABAL 1916b) p. 3

los firmantes al momento de matrícula. Finalmente, el martes 1 de Agosto de 1916, la Escuela de Pintura y Escultura comenzó sus actividades en la casa de Ana Ramírez de V.

**[...Escuela de Pintura y Escultura**

Ayer en casa de la Sra. Da. Ana Ramírez de V. (Puente Colgante), se instaló la Escuela de Pintura y Escultura para señoras, fundada por la Sociedad de Mejoras Públicas...]<sup>242</sup>

Con la creación de la Escuela de Pintura y Escultura se incrementó una nueva modalidad de comercio: la compraventa de obras de arte y de insumos para las artes plásticas. En los alrededores de la nueva escuela, fueron apareciendo las primeras galerías en donde las personas podían adquirir una pintura o escultura; en aquellos negocios los estudiantes también tenían la posibilidad de adquirir los materiales necesarios para sus prácticas artísticas.

Desde Europa se comenzó a importar principalmente esculturas, cuadros y mármol de carrara, con el que se adornaron los templos que se construyeron en los últimos veinte del siglo XIX. Un ejemplo claro está en la fiesta religiosa con motivo de la llegada de un “Sagrado Corazón de Jesús” a un templo de Itagüí en 1893; este acto contó con la importante presencia del Señor Gobernador, del Alcalde, los secretarios de despacho y el R. P. Figueras quien ofició la misa. En este acto la Banda Marcial participó bajo la batuta de Rafael D’Aleman.<sup>243</sup> También puede nombrarse el busto de Mozart importado por Antonio Arango Lalinde y donado a la Escuela Santa Cecilia en 1916.

Otros materiales necesarios para el desarrollo de las clases también se importaron como oleos, pinturas, carboncillos y pinceles. En el siguiente anuncio se puede observar como el taller de Eduardo Zea se encontraba ubicado estratégicamente cerca al Puente Colgante - ubicado en Girardot y que cruzaba la quebrada Santa Elena-,<sup>244</sup> en el mismo sector de la casa de Ana Ramírez lugar donde se ubicó la nueva Escuela de Pintura para señoritas.

---

<sup>242</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916d) p. 3

<sup>243</sup> (HERNÁNDEZ y M 1893c) p. 2

<sup>244</sup> (REYES CARDENAS 1996) p. 11. Catalina Reyes destaca la construcción de tres puentes que permitieron la comunicación entre los habitantes de ambos lados del río Medellín. “Los puentes permitían el cruce hacia Anápolis (Robledo), San Cristóbal, Belén y La América. Uno de los más importantes fue el puente de Guayaquil que se construyó en 1878 en ladrillo común pegado con argamasa. Un puente colgante, que se construyó a fines del siglo XIX, permitía la comunicación con La América (La Granja). También se contaba con un puente

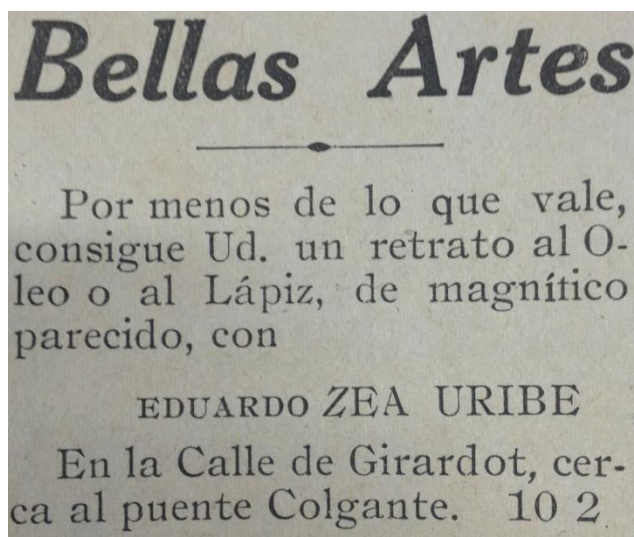


Figura 28: Anuncio Publicitario de Eduardo Zea. Diario de la Mañana. El Sol. 1916.<sup>245</sup>

Con el tiempo la producción de obras de arte propias comenzó a mostrar sus resultados; varios artistas comenzaron a realizar sus producciones con la misma calidad que las que se traían de Europa. Este gran avance en el desarrollo de las técnicas artísticas permitió que el comercio de obras de arte se acrecentara. Incluso desde 1888 los esfuerzos de algunos artistas como Tomás Osorio trazaron el camino que muchos otros fueron siguiendo hasta lograr que en 1916 de diera esta gran explosión por las artes plásticas en Medellín.

[...La bellísima imagen, objeto de la fiesta de que tratamos, fue comprada por la misma sociedad al notable artista D. Tomás Osorio. Con inmenso gusto elogiáramos á [sic] la delicada mano del artista, pero no nos creemos con la fuerza suficiente: tan solo diremos que á [sic] nuestro juicio nos llama más la atención las imágenes trabajadas por el Sr. Osorio que la que nos vienen del extranjero...]<sup>246</sup>

La ciudadanía mantuvo la expectativa por ver los resultados del funcionamiento de la nueva Escuela y del desempeño de sus nuevas alumnas. A finales de ese mismo mes de Agosto, se publicó en la prensa el informe de desempeño y con satisfacción se registró el establecimiento contaba con 27 damas estudiando de forma comprometida y responsable.

---

en madera sobre la actual calle Colombia, que permitía llegar a Anápolis (barrio Robledo o Aná, como se le llamaba) y a San Cristóbal.

<sup>245</sup> (ZEA URIBE 1916)

<sup>246</sup> (MOLINA 1888c) p. 2

### [...**Bellas Artes**

Hemos leído el primer informe de la marcha de la Escuela de Pintura, Escultura y Dibujo para señoritas, Fundada por la Sociedad de Mejoras Públicas. En el informe que corresponde al mes de Agosto último, consta que el número de alumnas matriculadas es de 23, las cuales han asistido a todas las clases con puntualidad. Después de escrito el informe, se matricularon cuatro señoritas, de manera que el número actual de alumnas es de 27.

Son plausible la labor de la Sociedad de Mejoras Públicas por el progreso de las Bellas Artes en Medellín, y el entusiasmo que se ha despertado en nuestras damas por el estudio de la Pintura, las Escultura y el Dibujo...]<sup>247</sup>

En meses posteriores se le anexo al *Instituto de Bellas Artes* el programa de música perteneciente a la *Escuela de Santa Cecilia* puesto que esta tuvo que cerrarse en primer lugar debido a la guerra de los mil días y después, por problemas económicos.<sup>248</sup>

### [...**Escuela de Pintura y Escultura**

Comunica el Director de estas escuelas al Sr. Presidente de la S. de M. P. que actualmente asisten a ellas 30 discípulos, a pesar de ser número de matriculados mucho mayor. Estos están divididos en tres clases: primero los principiantes en dibujo, segundo, los que ya copian modelos en yeso y trabajan a la acuarela copiando naturaleza muerta; y tercero, los que estudian al óleo pasajes y modelos vivos. En general el Sr. Director se muestra muy satisfecho de la marcha del plantel.

En la Escuela de Música, los datos son muy halagadores. Es crecido el número de discípulos, tanto en la escuela de hombres, como en la de Srtas. Se espera que alguna de éstas, estarán en capacidad de formar parte de la orquesta en el concierto que se dará al terminar el año escolar...]<sup>249</sup>

En efecto, el anuncio premonitorio hecho en Febrero de 1916 acerca del deseo de conformar una orquesta para el concierto de fin de año, se cumplió y con creces. Para Noviembre de ese mismo año la sección de música de damas y caballeros había conformado una orquesta que participó tocando en los intermedios en el acto de inauguración del Paraninfo de la

---

<sup>247</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916b) p. 3

<sup>248</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) p. 30

<sup>249</sup> (ARÍSTIZABAL 1916b) p. 3

Universidad de Antioquia.<sup>250</sup> Para este entonces era Vidal quien dirigía la Banda que estaba adscrita al Regimiento Girardot N°8.

La respuesta de la sociedad medellinense acerca del nuevo impulso que se le dio a la Escuela de Música fue tal, que incluso se exigió que se publicaran en la prensa los requisitos que eran necesarios para poder ingresar en dicha institución.

**[...Escuela de Música**

Sería muy conveniente que se publicaran las condiciones para poder ingresar como alumno de este plantel, pues muchos jóvenes que desean estudiar, no entran a la Escuela, porque ignoran esas condiciones...]<sup>251</sup>

Tal parece que la demanda del público para ingresar a la Escuela creció de manera acelerada; parte del éxito se debe a dos factores fundamentales: en primer lugar, la Sociedad de Mejoras Públicas le dio el impulso económico y administrativo que se requería y en segundo lugar a la calidad de docentes que integraban el cuerpo profesoral de la institución como lo eran Rafael D'Alemán, Gonzalo Vidal, Paulo E. Restrepo, Germán Posada, Jesús Arriola y Antonio de Santis solo por mencionar la sección de música, puesto que en la sección de artes plásticas se encontraban a la cabeza, los reconocidos maestros Fidel Cano, Gabriel Montoya y Bernardo Vieco.

Es un hecho que las compañías de ópera y zarzuela que visitaron la ciudad de manera itinerante ejercieron una influencia directa en el desarrollo musical y artístico de Medellín, ya que por un lado ampliaron la oferta cultural con sus presentaciones, pero, además, porque sus músicos se desempeñaron como docentes en la Escuela de Música y de esta manera mejoró la calidad en la enseñanza musical puesto que con ellos también llegaron los métodos y el repertorio que se usaba en Europa.

[...En América muchas escuelas de música aprovecharon la estadía de los integrantes de las compañías de ópera y zarzuela itinerantes, que viajaban por diversas ciudades, y de músicos nativos, que se habían formado en Europa o habían adquirido un nivel a partir de estudio personal o en seminarios, para conseguir a sus docentes...]<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916g) p. 2

<sup>251</sup> (ARÍSTIZABAL 1914b) p. 3

<sup>252</sup> (GIL ARAQUE 2015) p. 185

Esta interacción entre los músicos visitantes con los nacionales generó un importante intercambio de conocimientos y experiencias e incluso, algunos decidieron adelantar alguna formación o perfeccionamiento de su arte en Europa. Tal es el caso de Paulo E. Restrepo que renunció a la dirección de la Banda para continuar sus estudios musicales en Francia y Bélgica o el de Fidel Cano por el cual los gremios de artistas de la ciudad se unieron para realizar una exposición de arte, un concurso de fotografía y una serie de conciertos y retretas y recolectar de esta manera fondos para que pudiera viajar a Europa a estudiar.

Las largas estadías de estos músicos en la ciudad se efectuaron principalmente por las dificultades que en sí afrontaban las compañías para desplazarse de un lado a otro por los escarpados terrenos de nuestra geografía. De hecho, muchos artistas terminaron por radicarse definitivamente en la ciudad o en el país, no solo como consecuencia de las largas estadías sino, además, porque estas propiciaron uniones conyugales como es el conocido caso del tenor Oreste Sindici compositor del Himno Nacional.

[...En aquel entonces era difícil desplazarse por estas regiones tropicales debido a la variable topografía y a los precarios medios de transporte, como lo evidencian la iconografía de la época y la historiografía afín. Resulta fácil imaginar las travesías que tuvieron que hacer estas compañías para visitar países tan lejanos, pues estaban conformadas por gran número de integrantes y equipadas con bastante utilería...]<sup>253</sup>

A menor escala, pero bajo el mismo principio, Rafael D'Alemán llegó a Medellín como integrante de la compañía de Augusto Azzali y en su larga temporada por la ciudad, D'Alemán contrajo matrimonio por segunda vez con Leonor Vázquez Toro,<sup>254</sup> hecho que permitió que se radicara definitivamente en la ciudad, y el mismo Azzali tuvo tiempo suficiente para dirigir la Banda por cinco meses.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> (CÁRDENAS VELÁSQUEZ 2015) pp. 3-4. En lo referente a este tema, Cárdenas Velásquez hace referencia al trabajo de José Ignacio Perdomo Escobar, "*Historia de la Música en Colombia*" en donde se habla de las dificultades a las que las compañías de ópera debían enfrentarse al visitar nuestro país: "se arriesgaban al trepar estos picos andinos haciendo frente a los ardientes calores del Magdalena, sin que los mosquitos y los agrios repechos de las cordilleras los atajaran en el largo y penoso trayecto. A lomo de mula, prácticamente con los bártulos a espaldas, arremetían por caminos y vados, venciénolo todo. Casi como en los días de la conquista". p. 135

<sup>254</sup> (OCHOA 2004)

<sup>255</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 11

Cuando la Sociedad de Mejoras Públicas tomó las riendas de la Escuela de Santa Cecilia, empezó a remodelar las instalaciones haciendo adecuaciones estéticas muy a fin a su programa urbanístico reflejado también en toda la ciudad.

[...**Mozart**

D. Antonio Arango Lalinde ha obsequiado a la Sociedad de Mejoras Públicas un artístico busto del genial compositor alemán, Mozart, con el objeto de que sea colocado en uno de los salones de la Escuela de Música de Santa Cecilia...]<sup>256</sup>

Las esculturas de grandes maestros de la música adornando las instalaciones del Instituto de Bellas Artes generó en los estudiantes y de cuantos visitaban el lugar, la sensación de estar en un establecimiento a la par de los conservatorios y escuelas de arte europeas. Pero también dejaba por sentado en el imaginario de los ciudadanos la idea de que el verdadero arte era el que se realizaba bajo los cánones del arte occidental europeo.

En este sentido Paulo E. Restrepo, Rafael D'Alemán y Gonzalo Vidal, ayudaron a reforzar tal imaginario enseñando y ejecutando en sus repertorios música europea, principalmente francesa e italiana que por estos años fue el referente que se tenía en Medellín de modernidad.

Pero la Sociedad de Mejoras Públicas no solo tuvo incidencia en los aspectos estéticos y urbanísticos, sino que, además, desarrolló las bases de las “*políticas culturales*” que se implementarían en los programas educativos de formación artística en Medellín.

[...**Escuela de Música**

En este Establecimiento de la Sociedad de Mejoras Públicas empezarán los ezámenes [sic] de fin de año. La sociedad nombró tres comisiones examinadoras. Los discípulos, tanto señoritas como caballeros, han obtenido éxito notable en el examen...]<sup>257</sup>

La formación artística no recayó entonces en el Estado, sino, en la sociedad civil - representado por la Sociedad de Mejoras Públicas- que era el ente que regulaba la manera en que se enseñaba y se realizaban las prácticas artísticas y culturales en la ciudad. Además, de diseñar los espacios para el libre esparcimiento y la recreación; de tal modo, que fue esta

---

<sup>256</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916f) p. 2

<sup>257</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916c) p. 3

organización la encargada, por ejemplo, de construir el Parque de Bolívar y acondicionarla con un quiosco para que la Banda Militar realizara semanalmente La Retreta.

[...**La S. de M. P.**

ha solicitado del H. C. M. el permiso para dotar a Medellín de un arbolado abundante. El Concejo resolvió contestar que aplaza su resolución en el asunto hasta tanto que conozca el plan científico que la mentada Sociedad ha solicitado de algunos caballeros expertos en la materia...]<sup>258</sup>

La Escuela de Música comenzó a desarrollar actividades alternas a las de su programa educativo. Con la aparición de nuevos músicos en formación, se pudo conformar una nueva orquesta para la ciudad; dicha agrupación ayudó a ampliar el espacio artístico de Medellín y comenzó a participar activamente de los eventos de ciudad como en el caso de la inauguración del Paraninfo de la Universidad de Antioquia en 1916.

[...**Paraninfo**

Las secciones de señoritas y caballeros de la Escuela de Música de la Sociedad de Mejoras Públicas amenizarán la festividad, ejecutando en los intermedios escogidos y selectos trozos de música...]<sup>259</sup>

En este importante evento también se hizo presente La Banda del Regimiento Girardot dirigida en este entonces por Gonzalo Vidal que también era profesor de la Escuela junto con Rafael D'Alemán, Germán Posada y Jesús Arriola. La retreta dada por la Banda en esta oportunidad está en la categoría de *Retreta de Gala o Protocolo*.

En conclusión, la labor hecha por Restrepo, D'Alemán y Vidal como pioneros de la enseñanza musical en Medellín, aún hoy en día muestra sus frutos. Los tres directores ejercieron como rectores y profesores de manera simultánea, tanto de manera oficial, en la *Escuela de Música Santa Cecilia* como posteriormente en el Instituto de Bellas artes, y de manera particular con sus clases personalizadas.

La injerencia de su labor educadora tuvo también repercusiones en el desarrollo de la enseñanza de las artes plásticas y abrieron el espacio para el estudio oficial de las damas,

---

<sup>258</sup> (ARÍSTIZABAL 1916c) p. 3

<sup>259</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916g) p. 2

espacio que, hasta ese momento, estaba reservado para los hombres o se realizaba de manera particular.

Esta actividad también activó un nuevo circuito comercial con la importación de partituras, métodos de enseñanza, accesorios e instrumentos musicales. Con la aparición de nuevos estudiantes de música se crearon las primeras orquestas estudiantiles precursoras de las actuales sociedades filarmónicas en nuestra ciudad.

## CAPITULO IV

### EL DIRECTOR DE BANDA COMO ARTISTA INDEPENDIENTE EN EL INCIPIENTE COMERCIO MUSICAL DE MEDELLÍN

El término “*freelance*” es una locución inglesa que significa literalmente “*lancero libre*” y se remonta al siglo XI en la época en que William “El Conquistador” le otorgaba una lanza a cada caballero que le prestara servicio. Esta práctica se extendió por toda la Edad Media caracterizando a los mercenarios que defendían al noble que mejor les pagara.<sup>260</sup>

En el mundo del periodismo ha sido utilizado desde 1850 para identificar a aquellos periodistas, y escritores independientes que se vendían al mejor postor sobre todo del mundo taurino quienes compraban sus críticas cuando la corrida no había sido buena. Sin embargo, el término *freelance* es entendido también en el origen de la “*cultura libre*” que abarca otros medios, espacios y oficios.

[...La cultura libre nace en el mundo comercial. Gutenberg era empresario, Leonardo contratista, Erasmo *freelance*. Nace al margen de la universidad, y hasta en contra. Erasmo, Descartes y Spinoza rechazan cátedras universitarias. No quieren ser profesores, sino autores. Frente al saber jerárquico, autorizado y certificado que se imparte en las aulas, prefieren la conversación entre personas presuntamente iguales. La cultura libre prospera en la animación y dispersión de la lectura libre y la conversación (las imprentas, librerías, editoriales, revistas, cafés, tertulias, salones, academias), los teatros, grupos de músicos, cantantes y danzantes, casas de música, galerías, talleres de arquitectos, pintores, escultores, orfebres...]<sup>261</sup>

Desde esta perspectiva, Paulo E. Restrepo, Rafael D’Alemán y Gonzalo Vidal, ejercieron una función claramente *freelance* porque en innumerables oportunidades actuaron de manera totalmente independiente de las instituciones oficiales: La Iglesia, La Banda Marcial y la Escuela de Música Santa Cecilia. Instituciones por cierto en la que estos directores participaban de forma activa como músicos, docentes o administradores.

En la prensa aparecen registros de las actividades que nos permiten identificarlos también, como “*artistas independientes*”; estas actividades es posible identificarlas con claridad. Ejercieron como compositores y arreglistas vendiendo sus composiciones o alquilando las

---

<sup>260</sup> (ARGIZ ACUÑA 2006) p. 29

<sup>261</sup> (ZAID 2010) p. 34

obras que adaptaban para eventos específicos, fueron editores tanto de literatura como de música, con imprenta y periódicos propios, ejercieron como músicos de eventos con sus propias agrupaciones e incluso las alternaron de manera simultánea con las agrupaciones institucionales que dirigían, ofrecieron clases de música como profesores particulares y vendieron instrumentos y métodos musicales, y fueron parte fundamental en la génesis de la industria musical.

Esta doble naturaleza de músico oficial adscrito a una institución y la del músico independiente, no fue una práctica aislada, ni tampoco configura un fenómeno atípico en el comportamiento de su ejercicio profesional. De hecho, los anales de la historia registran, por ejemplo, la actividad de la vida musical en algunas capillas representativas del Cinquecento tardío como la Capilla Real o Palatina constituida en 1584 por el Virrey Marcantonio Colonna y en cuyos archivos se da cuenta de las diferentes ocupaciones de los maestros de capilla:

[...Lo más habitual era que los músicos fueran contratados para una determinada ocasión y un mismo maestro podía prestar sus servicios simultáneamente a más de una institución...]<sup>262</sup>

Estas actividades ayudaron a crear una compleja red comercial y artística que indudablemente fomentaron el desarrollo cultural, en la misma dirección de los ideales de progreso y modernidad que los habitantes de Medellín anhelaban alcanzar a finales del siglo XIX y principios del XX, para lograr construir así, una ciudad cada vez más civilizada.

[...Las influencias dominantes del siglo XX (Marx, Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Chaplin, Le Corbusier) nacieron de la libertad creadora de personas que trabajaban en su casa, en su consultorio, en su estudio, en su taller. Influyeron por la importancia de su obra, no por el peso institucional de su investidura. Tenían algo importante que decir y lo dijeron por su cuenta, firmando como personas, no como profesores, investigadores, clérigos o funcionarios...]<sup>263</sup>

Por su ejercicio como músicos instrumentistas, la conformación de agrupaciones musicales para amenizar toda clase de eventos, fue una de las modalidades que de manera natural estos

---

<sup>262</sup> (BOMBI, CARRERAS, and MARÍN 2005) p. 229

<sup>263</sup> (ZAID 2010) p. 35

tres directores adaptaron como actividad paralela a sus ocupaciones. Las asociaciones o gremios de músicos fue una práctica que poco a poco fue tomando fuerza en la ciudad y sirvió en dos sentidos: monopolio del mercado, que en cierta forma garantizaba la calidad en la prestación del servicio ofrecido, pues los miembros de estas asociaciones eran por lo general los músicos más destacados, y el mutuo auxilio que velaba por el bienestar y los derechos de los asociados.<sup>264</sup>

Este tipo de uniones de artistas también ocurrió en otros ámbitos del arte como los pintores, escultores, fotógrafos y actores; un ejemplo claro está en el evento realizado para recoger fondos y subsidiar el viaje de Fidel Cano al exterior con el fin de que adelantara estudios en el exterior.<sup>265</sup> Restrepo, D'Alemán y Vidal no fueron ajenos a las asociaciones musicales; incluso, en su ejercicio como directores de la Banda siempre velaron por el bienestar y por mejorar las condiciones laborales de sus integrantes. Con sus propios grupos amenizaron fiestas privadas, ofrecieron serenatas y se presentaron en clubes y cantinas de manera regular.

#### [...**Agencia Musical**

Desgraciadamente no disponemos por hoy del espacio suficiente para decir algo con detenimiento de la que han establecido en esta ciudad los ya [sic] ventajosamente conocidos profesores, Sres [sic] D. Enrique Gaviria y D. Paulo E. Restrepo. Reservándonos para otra ocasión dar una noticia más circunstanciada del objeto y la importancia de ella, nos limitamos por ahora, á [sic] anunciarla al público ya [sic] que los nombres de los empresarios son suficiente recomendación de tan útil empresa...]<sup>266</sup>

A solo dos años de ejercer como director de la Banda, en 1890 Paulo E. Restrepo junto a (H)enrique Gaviria, crearon esta agencia musical con el fin de entretener eventos de carácter privado o particular. Es importante resaltar el hecho de su bien conocida fama como profesores; suficiente argumento para generar confianza en la potencial clientela.

---

<sup>264</sup> (BOMBI, CARRERAS, and MARÍN 2005) pp. 230-231. En un apartado del capítulo “La Ciudad como Teatro”, los autores resaltan dos instituciones que reunieron a los músicos de manera obligatoria con “fines de monopolio y mutuo auxilio” y que dominaron la vida musical de Palermo y Sicilia durante todo el siglo XVIII: La Unión de Músicos de Santa Cecilia fundada en 1679 y la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad cuya fundación se remonta al año de 1591.

<sup>265</sup> (GAVIRIA I. 1899e) p. 3

<sup>266</sup> (MUÑOZ 1890) p. 2

Por su parte Henrique Gaviria -amigo personal de estos tres directores-, ofrecía sus clases como profesor particular de piano y fue, además, el dueño de los diarios *El Pelele* y *El Cascabel* que en innumerables ocasiones publicó los sucesos relacionados con la Banda y a su vez anunció los programas de las retretas de los jueves y los domingos.

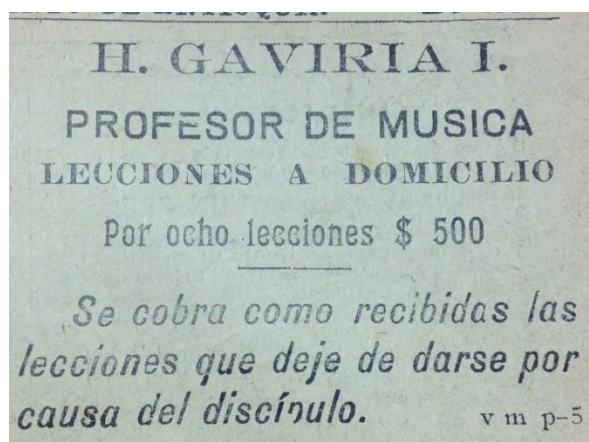


Figura 29: Anuncio Publicitario de Henrique Gaviria. I. Diario El Bateo.<sup>267</sup>

Gaviria fue también el propietario de la cantina El Disloque. Este lugar fue un importante centro cultural que se encontraba ubicado detrás de la Iglesia de la Candelaria en el centro de la ciudad, y que se autodenominaba “Cantina de Lujo”.

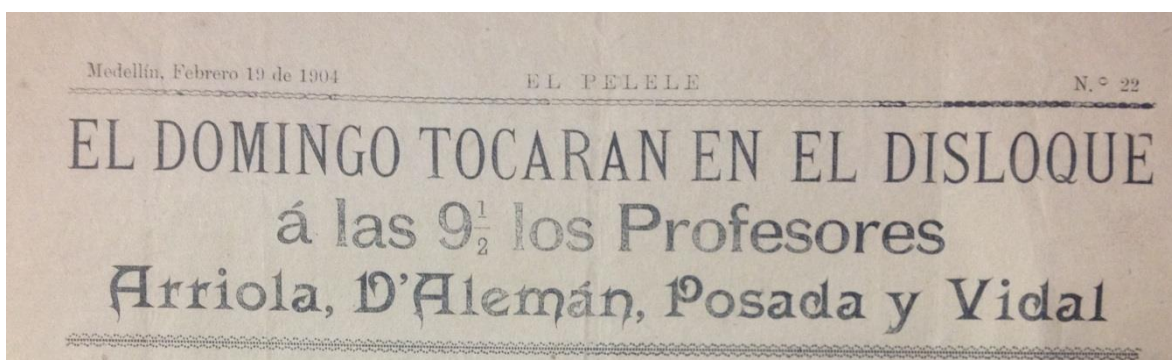


Figura 30: Anuncio Publicitario. Periódico El Pelele 19 de febrero de 1904.<sup>268</sup>

<sup>267</sup> (GAVIRIA I. 1908) p. 1

<sup>268</sup> (GAVIRIA I. 1904) p. 3

En dicho lugar, los clientes podían consumir licores importados y alimentos tipo gourmet, pero, además, escuchar música en vivo con las agrupaciones de los tres directores. Este establecimiento cumplía además una función de tienda miscelánea donde se podía encontrar allí toda suerte de mercancía; es preciso resaltar que en su publicidad se mofaban de ser el único lugar donde vendían papel de música. La importancia de este bar como centro cultural y de eventos fue tal, que Gonzalo Vidal compuso un pasillo en su honor al que tituló El Disloque.<sup>269</sup>

Pese a la advertencia, a continuación, mostramos la partitura original del pasillo que fue publicado en la *Revista Musical* en 1901. Este periódico perteneció al mismo Vidal quien estuvo a cargo de la edición musical; la sección literaria estuvo a cargo de Lino R. Ospina.<sup>270</sup>

Este pasillo tiene algunas particularidades como, por ejemplo, en comparación con los pasillos actuales que cuentan con tres partes, este solo tiene dos partes A y B siendo la parte B modulante, pero no al cuarto grado sino, al quinto grado.

---

<sup>269</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) p. 35. Dicho pasillo también forma parte del repertorio musical interpretado por el Maestro Gustavo Yepes en el Álbum Doble “*Gonzalo Vidal (1863-1946) Obras para Piano*”. Este CD fue realizado por la Universidad Eafit.

<sup>270</sup> (VIDAL and OSPINA 1901b) p. 1

7862  
6480

# EL DISLOQUE

Vivo. Pasillo Por Gonzalo Vidal.

*p Scherzando.*

*crescendo.*

*f sf sf mf*

*crescendo.*

ADVERTENCIA. El autor no ha facultado á nadie para copiar ó para reimprimir esta pieza.

Figura 31: Pasillo El Disloque compuesto por Gonzalo Vidal.  
Revista Musical. Periódico de Música y Literatura<sup>271</sup>

<sup>271</sup> (VIDAL and OSPINA 1901a)

D'Alemán tenía dentro de sus múltiples ocupaciones, la de músico de su propia agrupación con la que participaba en fiestas privadas, misas, salones de baile, recepciones en hoteles y cantinas prestigiosas de la ciudad. El Quinteto D'Alemán estaba conformado por Gonzalo Vidal en el contrabajo, Germán Posada en la flauta, Jesús Arriola en el piano y D'Alemán en el violín; del quinto integrante no se tienen datos, pero pudo ser Pedro Begué quien también tocaba el violín y quien en algún momento formó parte de la orquesta que dirigió Juan Di Doménico en 1913 y de la que formaban parte también los otros maestros.<sup>272</sup>

#### [...Lujoso Banquete

Un grupo de amigos de nuestra alta sociedad ofreció anoche a D. Jorge Echavarría y a su señora esposa, con motivo de su próximo viaje a Nueva York, un lujoso banquete en los salones del Hotel Europa. Durante la comida tocó el quinteto D'Aleman y se bailó hasta la una de la mañana. Asistieron distinguidas damas y caballeros de esta sociedad...]<sup>273</sup>

Una de las costumbres más frecuentes de la sociedad elite era la de publicar en la prensa sus actividades familiares y filantrópicas; ofreciendo detalles del lugar del evento, menú, invitados, motivo del evento y por supuesto, los músicos que amenizaban. Contar con músicos ampliamente reconocidos le daba una especial distinción al evento que se publicaba. Aún hoy en día los diarios y revistas que circulan en el país separan un espacio en sus tirajes para registrar los eventos sociales y filantrópicos de los círculos políticos, y de las personalidades de la farándula criolla.

#### [...Serenata

En la noche del sábado último fue obsequiada con una lujosa serenata a toda orquesta, por un grupo de sus amistades, la señorita Lorenza Tirado Gutiérrez...]

Gonzalo Vidal no solo tocaba con Rafael D'Alemán en su quinteto, sino que, además, integró en 1913 el quinteto de Jesús Arriola. Esta agrupación había sido fundada por Juan Di Doménico; en un principio no era músico activo sino, más bien, realizaba funciones de manager o empresario del grupo;<sup>274</sup> con el tiempo desempeñó la función de contrabajista.<sup>275</sup> El Quinteto de Arriola tocaba en las funciones de cine en los intermedios de las películas ya

---

<sup>272</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) p. 27

<sup>273</sup> (ARISTIZABAL 1916a) p. 3

<sup>274</sup> (RODRÍGUEZ ÁLVAREZ 1997) p. 21

<sup>275</sup> (RODRÍGUEZ ÁLVAREZ 1997) p. 6

que en esta época el cine era mudo. Estas funciones se daban por lo general en el Circo España para el público en general, o de manera privada en algún club social.

### [...FESTIVAL

Esta noche, como se ha anunciado, dictará D. Gonzalo Mejía una conferencia en el Circo España, en la cual explicará al público todo lo relacionado con su invento el hidropilano. En la sociedad medellinense ha despertado grande interés la obra del Sr. Mejía, de ahí el entusiasmo por asistir a la función.

El programa, que verá el lector enseguida, no puede menos de ser interesante y ameno, dadas la grande importancia de la conferencia y la belleza de las películas, especialmente las proyecciones con que D. Gonzalo ilustrará su conferencia. Los precios de entrada para esta festividad no han sido variados, con el objeto de facilitar al pueblo la concurrencia al espectáculo.

El programa es el siguiente:

1° Obertura por la Orquesta Arriola, la que ha sido aumentada para mayor realce de este Festival.

2° Proyección de la película “Venganza de Ionio” cedida por el Kine Universal.

3° Conferencia de don Gonzalo sobre los Hidropilanos, ilustrada con proyecciones de los aparatos, desde el primer invento hasta el “Yolanda II” surto en Puerto Berrio...]<sup>276</sup>

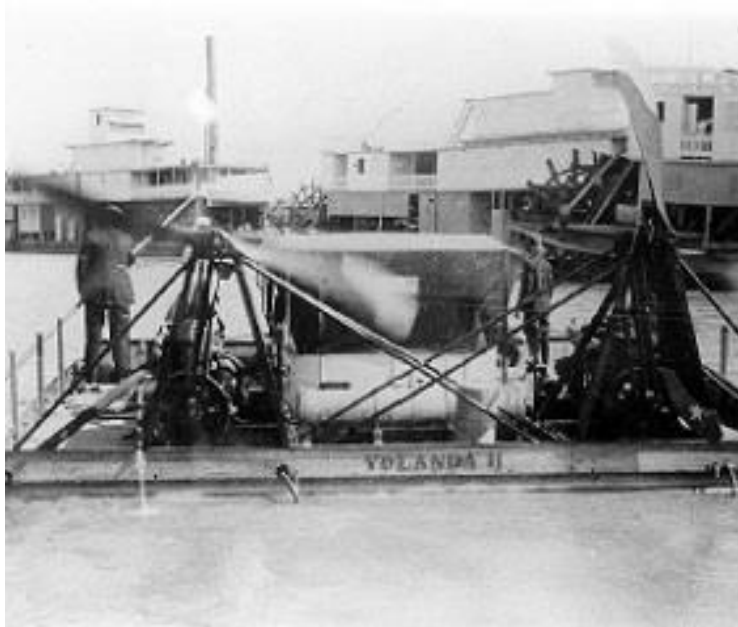


Figura 32: El Hidropilano “Yolanda II” invención de Gonzalo Mejía.<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> (TOBÓN QUINTERO 1916e) p. 1

<sup>277</sup> (CIP 1913)

Gonzalo Mejía fue un influyente empresario, pero más que eso, en palabras del Rector de la Universidad Eafit, Juan Luis Mejía, fue un visionario. Pionero de la aviación en Colombia, inventó un Hidroplano para el traslado de pasajeros y carga por el río Magdalena, promovió junto con Jesús Tobón Quintero dueño de “*El Correo Liberal*”, Monseñor José Joaquín Arteaga y el Periódico “*El Colombiano*”, la salida al mar para Antioquia; fue precursor del cine colombiano con la película “*Bajo el Cielo Antioqueño*” y junto con Camacho Roldán construyó el Teatro Junín, creó la primera empresa de taxis y promovió además el hoy conocido Aeropuerto Olaya Herrera.<sup>278</sup>

El artículo anterior destaca el carácter emprendedor de Gonzalo Mejía que en un mismo evento ofreció para la ciudad innovación tecnológica con su invento, acompañado del arte y la cultura por parte de las proyecciones de películas y por supuesto el acompañamiento musical bajo la dirección de Arriola. El repertorio escogido es de carácter clásico y no popular; y para el evento el quinteto se aumentó a orquesta. Al parecer Arriola aumentaba el número de músicos dependiendo de la importancia del evento; así se evidenció cuando también en el Circo España dirigió el estreno del Himno Antioqueño compuesto por Vidal en un homenaje a Pelón Santamarta.<sup>279</sup>

#### [...**Club Unión**

Para este centro social ha llegado de Bogotá un magnífico servicio de comedor. Los domingos habrá servicio a la francesa y tocará el quinteto Arriola, a las horas de almuerzo y comida. Pronto se darán funciones de cinematógrafo para los socios y sus familias...]<sup>280</sup>

Ser músico de planta de un prestigioso establecimiento o de un lujoso club social, como lo era el Club Unión,<sup>281</sup> representaba para el músico no solo un reconocimiento ante la sociedad sino, además, una estabilidad económica que le permitía una vida cómoda y tranquila. El Club Unión se fundó en 1894 como resultado de la fusión de tres clubes: El Club de la Mora, El Belchite y El Boston.

---

<sup>278</sup> (GUALDRÓN 23 de Marzo de 2015)

<sup>279</sup> (VIVES GUERRA 1914d) p. 3 Rodríguez Álvarez en su libro “Antología” también registra este suceso, pero fechado en 1916. Sin embargo, el periódico “El Sol” ubica el estreno del Himno Antioqueño en 1914 donde fue tocado por segunda vez en el banquete de gala en honor del General Uribe. El artículo señala que “el desfile se efectuó al son del Himno Antioqueño que tan buen éxito acaba de estrenar el Maestro Vidal”.

<sup>280</sup> (ARISTIZABAL 1915) p. 3

<sup>281</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p. 327

Ricardo Olano fue su director y tuvo inicialmente, dos sedes; la primera en una lujosa quinta en el sector de la Playa y luego en la calle Junín donde permaneció por muchos años. Fue el primer club en ofrecer servicio de restaurante de lujo, barbería y baños con piscina; para 1920 permitió que las mujeres ingresaran en calidad de socias. Actualmente en este sitio queda el Centro Comercial “*El Unión*” y la nueva sede del club se encuentra en centro de negocios San Fernando Plaza en el sector de la Milla de Oro.

[...**Serenata**

Antenoche fue despedida la Srta. doña Gabriela Restrepo, con una lujosa serenata tocada por un buen grupo de profesores...]<sup>282</sup>

Por otro lado, Paulo E. Restrepo, Rafael D’Alemán y Gonzalo Vidal, mientras ejercían su labor como profesores en la Escuela de Música Santa Cecilia ofrecían a la vez, sus servicios de clases particulares como consta en los periódicos que circulaban en Medellín.

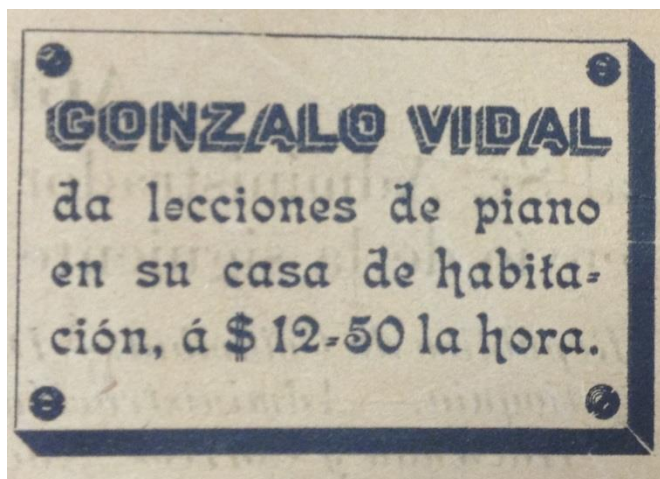


Figura 33: Anuncio Publicitario de Gonzalo Vidal. Periódico El Comercio 1902.<sup>283</sup>

En el anuncio anterior, se resalta una modalidad en la clase personalizada; ya que el alumno es quien debe buscar a su maestro. En este caso, el estudiante debía desplazarse hasta la casa

---

<sup>282</sup> (ARISTIZABAL 1916c) p.2

<sup>283</sup> (VIDAL 1902) p. 1

de Vidal para recibir las lecciones. En nuestros días esta práctica se realiza por lo general, al contrario.

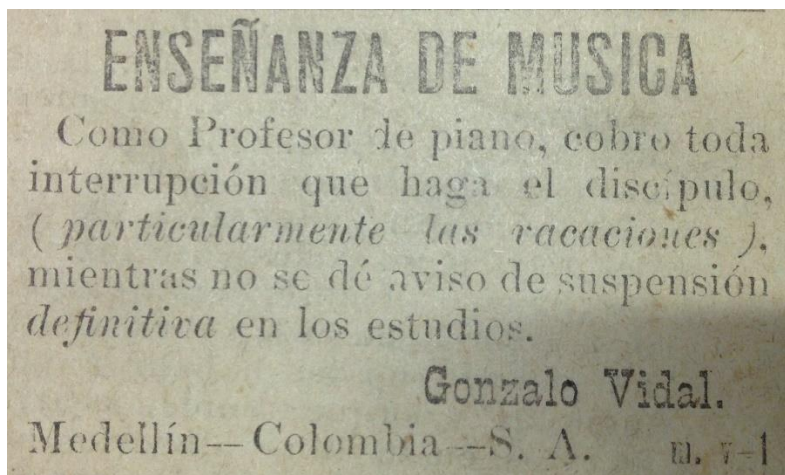


Figura 34: Anuncio Publicitario de Gonzalo Vidal. Diario El Bateo. 1907.<sup>284</sup>

Como se puede observar en la publicidad, Vidal era exigente con el cumplimiento en la asistencia a las clases; de haber incumplimiento por parte de sus estudiantes, cobraría sus honorarios normalmente. Es precisamente esta salvedad la que aparece en el anuncio y se enfatiza sobre todo en el período de vacaciones.

Otros músicos de igual importancia como Jesús Arriola y Germán Posada también realizaron sus publicaciones ofreciéndose como profesores particulares de música. Las clases no solo eran de instrumento sino, además, de armonía, composición y canto como también asesoraban en el montaje e interpretación de obras.

---

<sup>284</sup> (VIDAL 1907a)



Figura 35: Anuncio Publicitario de Jesús Arriola. Periódico La Patria. 1904.<sup>285</sup>

En cuanto a las clases de música particulares, estos profesores desarrollaron una modalidad en la cual las clases se podían pagar por series o por mensualidad y la intensidad horaria dependía también del número de estudiantes por clase.<sup>286</sup>

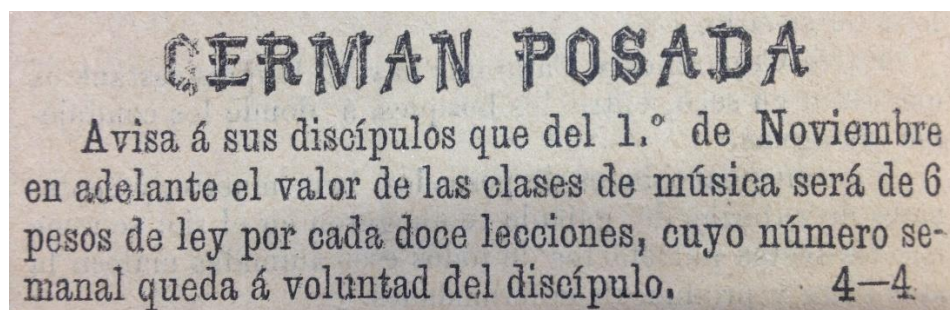


Figura 36: Anuncio publicitario de Germán Posada. Periódico La Voz de Antioquia. 1888<sup>287</sup>

El piano y el canto eran las asignaturas más solicitadas por las señoritas de la clase alta en Medellín. Por lo general eran las mujeres las que recibían clases particulares, mientras que los hombres se formaban en la recién fundada Escuela de Música Santa Cecilia; solo hasta 1897 las mujeres tuvieron acceso a la educación artística en dicha Escuela cuando se abrió la sección femenina.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> (ARRIOLA 1904) p. 71

<sup>286</sup> (POSADA 1893) p. 3

<sup>287</sup> (POSADA 1888)

<sup>288</sup> (LONDOÑO VEGA 2002) p. 312

Las reuniones sociales eran los escenarios perfectos para mostrar en público las dotes musicales que con frecuencia servían para indicar el alto grado de educación por parte de los ejecutantes.

[...Entre los concurrentes recordamos haber visto á [sic] las distinguidas damas Sra. Lins de Almeida de Sucre, de Mata; Srtas. Maier, María Teresa Sucre que nos dejó oír su dulce y bien timbrada voz cantando unos bambucos colombianos, acompañada al piano por su encantadora hermana Emma...]<sup>289</sup>

También había espacio para el canto en las reuniones sociales; las damas y los caballeros aprovechaban estos momentos para exhibir sus habilidades ante los invitados. Este tipo de actividad musical en las tertulias privadas activó el comercio del repertorio vocal que comenzó a venderse en grandes cantidades. Lo más buscado como repertorio eran las zarzuelas, los tangos y la música sacra.

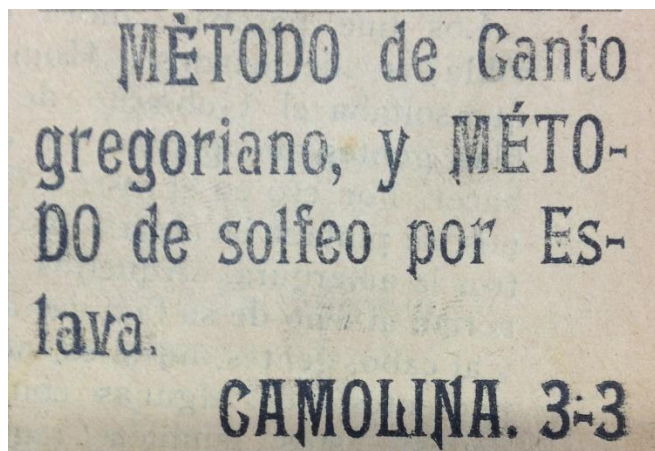


Figura 37: Anuncio Publicitario de la Librería de Carlos Alberto Molina. Diario El Bateo. 1908.<sup>290</sup>

Uno de los métodos de enseñanza musical más utilizados, fue el “*Método de Solfeo*” escrito por el sacerdote español Miguel Hilarión Eslava y publicado en 1846. Este método llegó a ser material obligatorio en todas las escuelas de música de Latinoamérica por su sencillez en las explicaciones, los prácticos ejercicios y por estar escrito en español. Eslava aparte de ser

---

<sup>289</sup> (M. SALAZAR 1896) p. 79

<sup>290</sup> (MOLINA 1908)

un destacado compositor del romanticismo español, se dedicó a la pedagogía y escribió otros tantos materiales de enseñanza como el “*Método completo de Solfeo sin acompañamiento*”, el “*Tratado Tercero de la Melodía y Discurso Musical*” (1871), y “*La Escuela Completa de Armonía y Composición*”.<sup>291</sup> Aún hoy en día el método de solfeo de Eslava es utilizado por profesores en sus clases y por estudiantes autodidactas.

El hecho de que la librería Camolina estuviera distribuyendo en 1908 este método en la ciudad, sólo refleja el esfuerzo que dichos comerciantes amantes de la cultura y el arte hacían para que Medellín estuviera siempre a la vanguardia en cuanto a educación musical.

Carlos Alberto Molina fue un importante editor y comerciante de la ciudad de Medellín. Fue propietario del Periódico “*La Voz de Antioquia*” y tenía una librería conocida como “*Camolina*”. En 1888, Molina publicó los programas de las retretas que la Banda tocó en los Parques Berrio y Bolívar los jueves y los domingos época en la que su director era Paulo E. Restrepo. Este mismo año también anunció en su periódico, la creación de la *Escuela de Música Santa Cecilia* dando detalles importantes acerca de sus socios fundadores como también de la gestión y vinculación por parte del gobierno departamental en este nuevo proyecto educativo.

En este mismo periódico músicos como Germán Posada realizaron sus anuncios publicitarios ofreciendo sus clases particulares de piano e incluso, otros almacenes importantes como la de Manuel Botero, hicieron su pauta comercial allí.

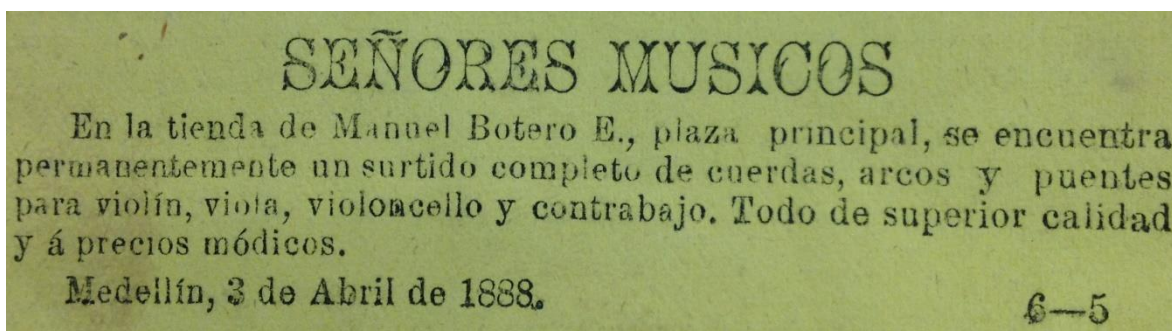


Figura 38: Anuncio Publicitario de Manuel Botero. Periódico “*La Voz de Antioquia*”. 1888.<sup>292</sup>

<sup>291</sup> (WIKIPEDIA 17 de septiembre del 2016, 21:02 UTC)

<sup>292</sup> (BOTERO 1888)

El comercio de instrumentos de cuerda fue uno de los fenómenos que caracterizaron esta época progresista en que Medellín tuvo sus ojos puestos en París como referente cultural, político, social y arquitectónico. Por eso se hizo de vital importancia que tales instrumentos musicales comenzaran a hacer presencia en la ciudad y por consiguiente métodos y repertorio.

En la librería Camolina los clientes no solamente encontraban libros y textos de interés general, sino que además había repertorio, instrumentos, accesorios musicales y métodos de música. Por consiguiente, este establecimiento se convirtió en el sitio obligado de los músicos que podían encontrar allí todo lo que necesitaban para realizar su oficio.

El gran aporte de Carlos Alberto Molina para la ciudad fue la publicación de espacios de opinión desde su periódico, además de su bien conocida actividad filantrópica evidenciada en la lista de donantes para la consecución del instrumental para la Banda en tiempos de Rafael D'Alemán,<sup>293</sup> como su interés de publicar los programas de las retretas de Paulo E. Restrepo, además de una amistad personal con los músicos más destacados de la ciudad, hizo que Jesús Arriola le dedicara un “*Capricho para Piano*”. Esta obra fue publicada en la Revista Musical propiedad de Gonzalo Vidal, en 1901.<sup>294</sup>

Por otro lado, establecimientos como la librería Camolina fomentaron el desarrollo comercial de la recién instaurada industria musical y cultural de Medellín. De hecho, nuevas librerías y almacenes de música llegaron para ampliar la oferta comercial tanto de instrumentos musicales, discos y gramófonos, como de textos de repertorio y enseñanza musical. Un claro ejemplo de estos nuevos establecimientos se puede ver en la publicidad de la librería de A. J. Cano.

---

<sup>293</sup> (D'ALEMÁN 1908a) p. 1

<sup>294</sup> (VIDAL and OSPINA 1901b) pp. 6-8 de la sección de partituras.

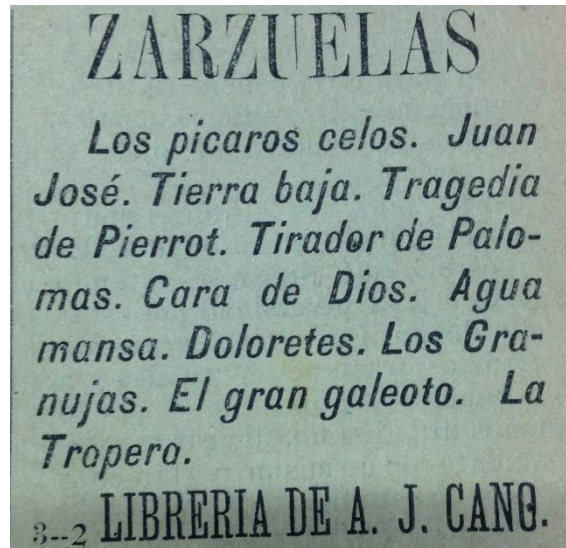


Figura 39: Anuncio Publicitario de la librería de A. J. Cano. Diario El Bateo. 1907.

Es indudable que la presencia itinerante en Medellín de compañías de ópera y zarzuela desde finales del siglo XIX y principios del XX, como también del posterior comercio de gramófonos y por consiguiente de la llegada de los primeros discos, popularizó el repertorio español y argentino que en comparación con el francés podía entenderse e interpretarse con mayor facilidad.

Sin embargo, París aún se mantuvo como referente urbanístico, cultural y político para Medellín a tal punto que, en los programas educativos de los colegios de la época, el francés fue el idioma extranjero que comenzó a formar parte fundamental de los componentes pedagógicos; las personas de los círculos aristocráticos de la ciudad reforzaban su educación con clases particulares de música y francés como signo de refinamiento y buen gusto. De hecho, tener un dominio moderado del idioma francés hacía que la persona ganara respeto y a la vez, aumentaba su estatus dentro de los círculos sociales.

[...No pocos de los nuevos ricos de origen pueblerino, deseosos de ser aceptados en sociedad, renunciaban a sus tradiciones campesinas para adoptar los hábitos burgueses y modernos de la ciudad...]<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> (REYES CARDENAS 1996) p. 57

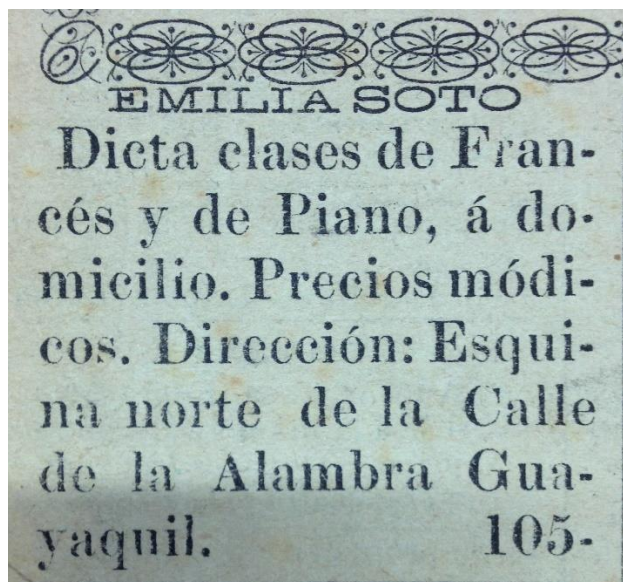


Figura 40: Anuncio Publicitario de Emilia Soto. Diario El Bateo. 1908.<sup>296</sup>

La influencia parisina se reflejó incluso en las costumbres gastronómicas y en el baile, elementos centrales en las reuniones sociales que se realizaban en los clubes, salas de baile o de manera más exclusiva en las fiestas privadas. Muchos de los nuevos ricos que llegaron a la ciudad enviaron a sus hijos a estudiar al extranjero y estos a su regreso “trajeron modas, actividades y deportes que los identificaban con la burguesía internacional”.<sup>297</sup>

Desde Europa se importaron alimentos y licores; las cocinas criollas comenzaron a compartir su espacio entre los frijoles con arroz y el canapé de caviar al igual que el tapetusa con el champagne. Una idea clara de esta hibridación cultural se evidenció en el periódico El Sol donde se registró el homenaje que se le hizo al General Uribe Uribe el 29 de Junio 1914 cuando visitó la ciudad; en esta ocasión se anunció el menú ofrecido en el Gran Hotel con que se iba agasajar al invitado de honor y que fue totalmente francés. Publicar en la prensa todo el programa del homenaje e incluso el menú, sirvió como agente educativo para las personas no asistentes y como alardeo para las otras ciudades de Colombia.

[...MENÚ

Canapé de Caviar

---

<sup>296</sup> (SOTO 1908)

<sup>297</sup> (REYES CARDENAS 1996) p. 58

Cocktail au champagne.

---

Potage impératrice.

Petites aïsses d’huitres a la cremé.

Poisson frit, beurre citron.

Croquetteés duchesse.

Grenadins de filet de boeuf, a la provenzale.

Jardinière de fonds d’artichauts.

Vol au vent de quenelles de volaille.

Dinde truffée roti.

Crème de marrons.

Asperge sauce argenteuil.

3 piecés montées.

Petit fours, fromage glases.

#### VINS [sic]

Chateau Mageaut (1789).

Chateau La Tour Blanche [1900].

Champagne: Mumm Cordon Rouge.

Café et Liqueurs...]<sup>298</sup>

En el baile sucedió lo mismo; pasillos, danzas y bambucos se coreografiaban intercaladamente con los vales, cuadrillas y schottiss, en una lucha por mantener viva la tradición local y a la vez abrazar los bailes llegados el exterior. En los salones de baile y en las fiestas privadas era común que los invitados bailaran de forma intercalada ritmos andinos y europeos. De hecho, en Medellín en ambientes más populares tanto políticos -de inclinación liberal-, como miembros de la sociedad intelectual frecuentaban las fondas ubicadas en el barrio “Guanteros”<sup>299</sup> para departir en sus tertulias y parrandas al son de la pasillos y bambucos. En cuanto a la instrumentación también sucedió la misma mezcla: triples, guitarras

---

<sup>298</sup> (VIVES GUERRA 1914a) p. 3

<sup>299</sup> (REYES CARDENAS 1996) p. 14 Catalina Reyes, señala al “Camellón de Guanteros” como el primer barrio popular de Medellín; y afirma que “en él se encontraban fondas en las que era posible tomar tapetusa, aguardiente, y saborear exquisitos manjares paisas al son de guitarras, liras, triples y bandolas”.

y bandolas se combinaron con pianos, violines, flautas y contrabajos para interpretar toda clase de ritmos criollos y europeos.

El grupo de D'Alemán tocaba en vivo en dichos salones de baile que también hacían su pauta publicitaria en los periódicos que por esta época circulaban en Medellín. Por lo general su horario de funcionamiento era en las horas de la noche y las personas tenían la posibilidad de escoger el baile de su preferencia para aprender; en este sentido, la tendencia eran los bailes que en París y Viena estaban de moda.

Sin embargo, algunos bailes latinoamericanos también comenzaron a gozar de la categoría de “*baile culto*”. Los pasillos, bambucos, danzas y contradanzas eran las formas coreográficas representativas del país; a estos bailes se les unían los tangos y habaneras fieles reflejos de los centros culturales que influenciaban a toda Latinoamérica desde Cuba y Argentina. Junto con ellos, el baile escocés (*schottisch*) y las cuadrillas completarían el abanico de bailes disponibles para la sociedad “*culta*”. Está claro reconocer que en los sectores populares existían otras formas coreográficas que no gozaban de ser cultos y por el contrario eran blanco de censura.

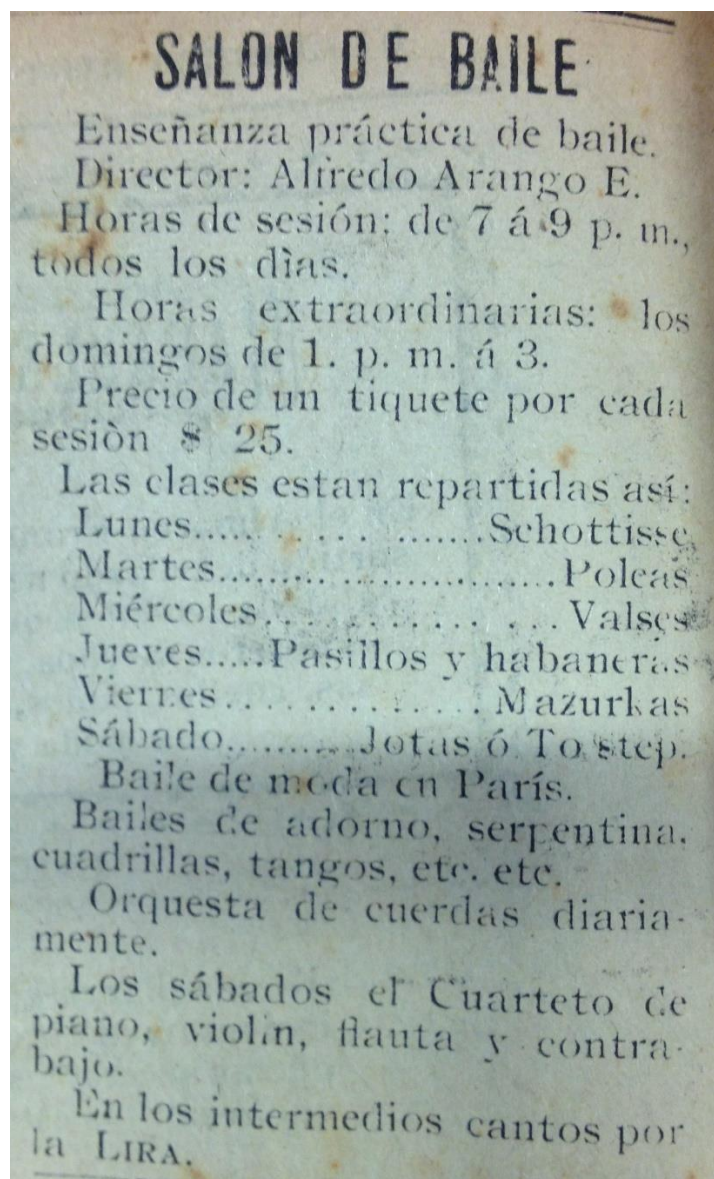


Figura 41: Anuncio Publicitario de Alfredo Arango E. Diario El Bateo. 1908.<sup>300</sup>

La demanda por apropiarse de los nuevos bailes fomentó la creación de academias que ofrecían una programación semanal como se puede ver en la publicidad anterior; cada día estaba dedicado a uno o dos bailes específicos que eran acompañados por la orquesta en vivo. Es interesante observar que solo un día se enseñaran bailes colombianos lo que demuestra el interés del público por aprender “*el baile de moda*”. La agrupación que tocaba los sábados

<sup>300</sup> (ARANGO E. 1908)

por las características de los instrumentos descritos pudo ser la de Rafael D'Alemán en compañía con la famosa Lira Antioqueña también fue reseñada en la publicidad.

La importación de instrumentos musicales como también la compraventa de los ya existentes en la ciudad dinamizó y acrecentó el circuito del comercio musical en Medellín. De los tres directores el más activo en esta modalidad de ocupación fue Gonzalo Vidal que constantemente ofreció métodos e instrumentos musicales para la venta.

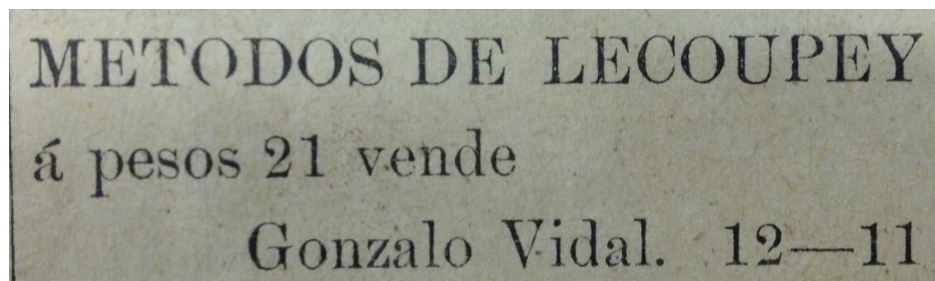


Figura 42: Anuncio Publicitario de Gonzalo Vidal. El Cascabel. 1899.<sup>301</sup>

El Método de “*Félix Le Couppey*” fue el libro que Vidal empleó para enseñar a sus estudiantes principiantes de piano. Su autor fue profesor de piano del Conservatorio de París y contenía sencillos ejercicios que gradualmente iban aumentando su grado de dificultad y de esta manera conducía al estudiante a enfrentar y resolver diferentes problemas técnicos; por eso se hacía llamar el ABC del piano.

Se puede establecer entonces que Vidal hizo grandes esfuerzos por mejorar la calidad de la educación musical en Medellín y de hecho como se puede observar en el anuncio, él mismo se encargó de vender dichos métodos.

Dentro de las muchas actividades que estos directores desarrollaron como “*artistas independientes*” se encuentran también las colaboraciones y participaciones a beneficio de otros colegas. Este fue el caso de un concierto y una exposición de arte que se realizó el 15 de Mayo de 1899 para recolectar fondos y donarlos al artista Fidel A. Cano para que pudiera viajar a realizar estudios a Europa. Este evento logro movilizar a toda la sociedad de Medellín y diferentes sectores se organizaron para tal fin. El Club Brelán, por ejemplo, prestó sus

---

<sup>301</sup> (VIDAL 1899) p. 2

instalaciones para la exposición y además, estuvo al frente de la logística del evento; también fue el ente encargado de recolectar las donaciones por medio de su tesorero Antonio Arango Lalinde.

Los músicos que participaron de forma gratuita en la orquesta que dirigió Rafael D'Alemán, fueron: Jesús Arriola, Germán Posada, Henrique Gaviria I., Luis M. Mondragón, Lisandro Posada, Antonio J. Cano, Samuel Cock, Rafael Mesa, Ricardo Bravo y Manuel Molina Vélez.<sup>302</sup> Además, también se vinculó la Banda Marcial que por aquella época estaba bajo la batuta de D'Alemán.

También se hicieron presentes el Honorable Concejo de Medellín, el Secretario de Gobierno y los principales directores de los periódicos de la ciudad; entre ellos se destacó Julio Vives Guerra director del “*Diario de la Mañana El Sol*” quien declamó una poesía. Los registros fotográficos estuvieron a cargo de los Hermanos Rodríguez, especialistas en la materia y por quien Medellín aun cuenta con una memoria fotográfica importante.

Personalidades de la política como Carlos E. Restrepo quien realizó el discurso inaugural al igual que Pedro Nel Ospina, le dieron al evento el toque protocolario y solemne. La exposición de arte y fotografía contaba con jurado entre los que se encontraban Paulo E. Restrepo, Emiliano Mejía y Félix de Bedout.<sup>303</sup> Los premios en fotografía fueron para Gonzalo Gaviria, Rodríguez Hermanos y Rafael Mesa.

En el concierto hubo intervención musical de la señorita Alicia Amador quien cantó dos Romanzas; una de Masé “*Paul et Virginie*” y la otra “*Crepuscular*” de Vidal. También cantó de Donizetti “*Delirio de Lucía*” con acompañamientos al piano de Gonzalo Vidal y Germán Posada.<sup>304</sup> La Orquesta por su parte interpretó la Obertura “*Franchonnette*” de Clapisson, el Vals “*Arc-en-ciel*” de Waldteufel, la “*Lira Caucana*” de Vidal, y la “*IV Mazurka*” de B. Godard.<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> (GAVIRIA I. 1899e) p. 3

<sup>303</sup> (ESCOBAR CALLE 2009) p. 7

<sup>304</sup> (GAVIRIA I. 1899b) p. 3

<sup>305</sup> (GAVIRIA I. 1899g) p. 2

## Exposición y Concierto.

Señor Director de *El Cascabel*.

Estimado señor y amigo:

Para que usted me haga el favor de hacer saber al público el resultado de la Exposición y Concierto en honor de F. A. Cano le remito los siguientes datos:

Producto de la Exposición.....\$	1094 00
Producto del Concierto.....	2093 50

Suma.....	3187 50
-----------	---------

Gastos: Teatro y derechos del mismo.....	105 00	
A Rodríguez Hermanos por gastos de hechura de 400 vistas fotográficas.....	139 70	
A los músicos de la Banda que tocaron en el Concierto.....	75 00	
Al señor Gonzalo Vidal por alquiler de un piano y un armonium para el Concierto [trabajo personal gratis].	30 00	
A Rafael D'Aleman por su trabajo en el Concierto y alquiler de una Obertura y dos vales.....	30 00	
A Rafael Arteaga por alquiler de taburetes.....	22 00	
A Jesús M <sup>e</sup> Mondragón, su cuenta..	21 40	
Gastos de personal en el Teatro....	44 30	
Para los peones por transporte de cuadros, pianos etc.....	56 90	
Gastos varios.....	24 00	548 30

Resta.....	2639 20
------------	---------

Esta suma se ha invertido así:

Valor de una letra por frs. 3500 girada por el señor Rafael Carrasquilla, á favor de Francisco A. Cano y á cargo de Alvarez Hermanos, de París, con cambio al 248%.....	2436 00
---	---------

Entregado al señor Carlos A. Molina para tener á la orden de la señora María S. de Cano..	203 20
---	--------

Suma.....	2639 20
-----------	---------

Las donaciones hechas por los señores Harold Jackson y Felipe B. Gómez quedan incluidas en el producto del Concierto [20 00].

Aprovecho la ocasión para dar las gracias al señor doctor Rafael Carrasquilla, por su generosidad, pues como se ve le ha puesto al dinero un cambio mucho menor del precio á que hoy se fija.

Sin más, soy de usted, señor Director, atento S. S. y amigo.

*Antonio Arango Lalinde,*

Tesorero del Club Brelán.

Figura 43: Informe de Ingresos y Egresos presentado por Antonio Arango Lalinde. El Cascabel. 1899.<sup>306</sup>

Aunque el evento en si fue a beneficencia, Gonzalo Vidal obtuvo honorarios por el alquiler de un piano y un armonio para el concierto; lo mismo sucedió con Rafael D'Alemán quien alquiló una obertura y dos valeses; ambos recibieron \$30.00 pesos. Los músicos de la Banda también recibieron un pago por \$75.00 pesos, al igual que los Hermanos Rodríguez (Horacio y Melitón) \$139.70 por tomar 400 fotos.

Resulta curioso que en este evento mientras Vidal y D'Alemán ejercían como músicos, compositores, arreglistas y directores, Paulo E. Restrepo se encontraba realizando otra actividad muy diferente a lo concerniente con lo musical; de las actividades como “*artista freelance*”, Restrepo eligió indudablemente una muy particular: la fotografía.

Después de regresar de Francia y Bélgica donde adelantó estudios musicales, Restrepo siguió vinculado con la música como profesor de la Escuela de Música Santa Cecilia y como director de una Banda en Caldas llamada “Sirena”. Pero trajo además una técnica en fotografía que aún no se conocía en la ciudad: la fotografía estereoscópica.

En 1898 montó un taller que se conoció como “*Foto Club*”; dicho negocio contaba con exposición permanente de fotografías de Rodríguez, Jaramillo y Gonzalo Escobar, además, de una sala de conciertos.<sup>307</sup> Después trabajó en el negocio de su padre “*Guillermo Restrepo e Hijos*” donde comercializó esta técnica fotográfica hasta 1910.<sup>308</sup>

Esta técnica consiste en crear la sensación de la tercera dimensión (3D) a partir de dos imágenes planas vistas con una pequeña separación entre sí de aproximadamente 65 milímetros, la misma que tienen los ojos. De este modo cada imagen es vista por cada ojo y el cerebro las procesa de modo que crea un efecto de relieve de lo que se está viendo. Aún se conservan en el archivo de la Biblioteca Pública Piloto 94 fotos estereoscópica de Paulo E. Restrepo.

---

<sup>307</sup> (LONDOÑO VÉLEZ 2009) p. 109. En este trabajo Santiago Londoño afirma que en 1888 el fotógrafo Laureano Sanín ofreció en la prensa el servicio de fotos estereoscópicas colocándolo como el primero en hacer fotos con esta técnica en Antioquia; en segundo lugar, ubica a Melitón Rodríguez y en tercer lugar a Paulo E. Restrepo.

<sup>308</sup> (ESCOBAR CALLE 2009) p. 6. Miguel Escobar relata en su trabajo, que “el 13 de Septiembre de 1902, en el Puente de Guayaquil, es fusilado Jesús María Tamayo, condenado a pena de muerte por envenenar a su mujer. Los fotógrafos Benjamín de la Calle y Paulo E. Restrepo registran el fusilamiento. Las fotos se venden en el taller Resbot (de Manuel Botero E.) y en el Benjamín de la Calle. Dichas fotos pueden catalogarse como el primer reportaje gráfico realizado en Medellín”.

Para nadie fue un secreto que otra de las pasiones de Vidal fue escribir y lo hizo con regularidad tanto así que hizo parte de los fundadores de la “*Sociedad Literaria Bohemia Alegre*” en 1895 y después miembro destacado de la “*Tertulia Literaria*”.<sup>309</sup> En 1886 Vidal adquirió una imprenta con el fin de realizar sus publicaciones independientes; esta idea se materializó en 1900 en plena Guerra de los Mil Días y pese a las dificultades tuvo una circulación de aproximadamente un año entre noviembre de 1900 y octubre de 1901.

Esta publicación se llamó “*Revista Musical*” y contenía dos secciones: la primera era una sección literaria en la que se encontraban sobre todo temas de formación musical, poemas y artículos de autores europeos con ilustraciones de compositores como Beethoven, Liszt, Berlioz, Wagner, Saint Saëns, Godard, Gounod y Verdi. Esta parte se realizaba en la Imprenta Departamental y era dirigida por Lino R. Ospina.

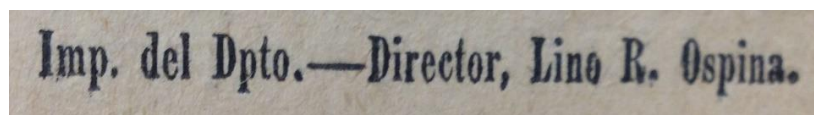


Figura 44: Detalle del pie de página del Periódico El Nacional donde aparece Lino R. Ospina como director de la Imprenta del Departamento. 1896.<sup>310</sup>

La segunda sección se hacía con la imprenta de Vidal puesto que era especializada para prensar partituras. Las partituras se realizaban en un tipo de papel mucho más fino puesto que eran coleccionables. En esta sección se publicaron obras de compositores colombianos doce en total y tres transcripciones de compositores románticos: Chopin, Beethoven y Gounod.<sup>311</sup> De hecho, la transcripción correspondiente a la conocida Sonata “*Claro de Luna*” de Beethoven, fue titulada por Vidal como “*Rayo de Luna*”.<sup>312</sup> También se publicó una obra de Jesús Arriola músico español radicado en Medellín.

---

<sup>309</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) pp. 46-47

<sup>310</sup> (OSPINA 1896)

<sup>311</sup> (VELÁSQUEZ OSPINA 2012a) pp. 58-61

<sup>312</sup> (VIDAL and OSPINA 1901b) pp. 24-27 de la sección de partituras

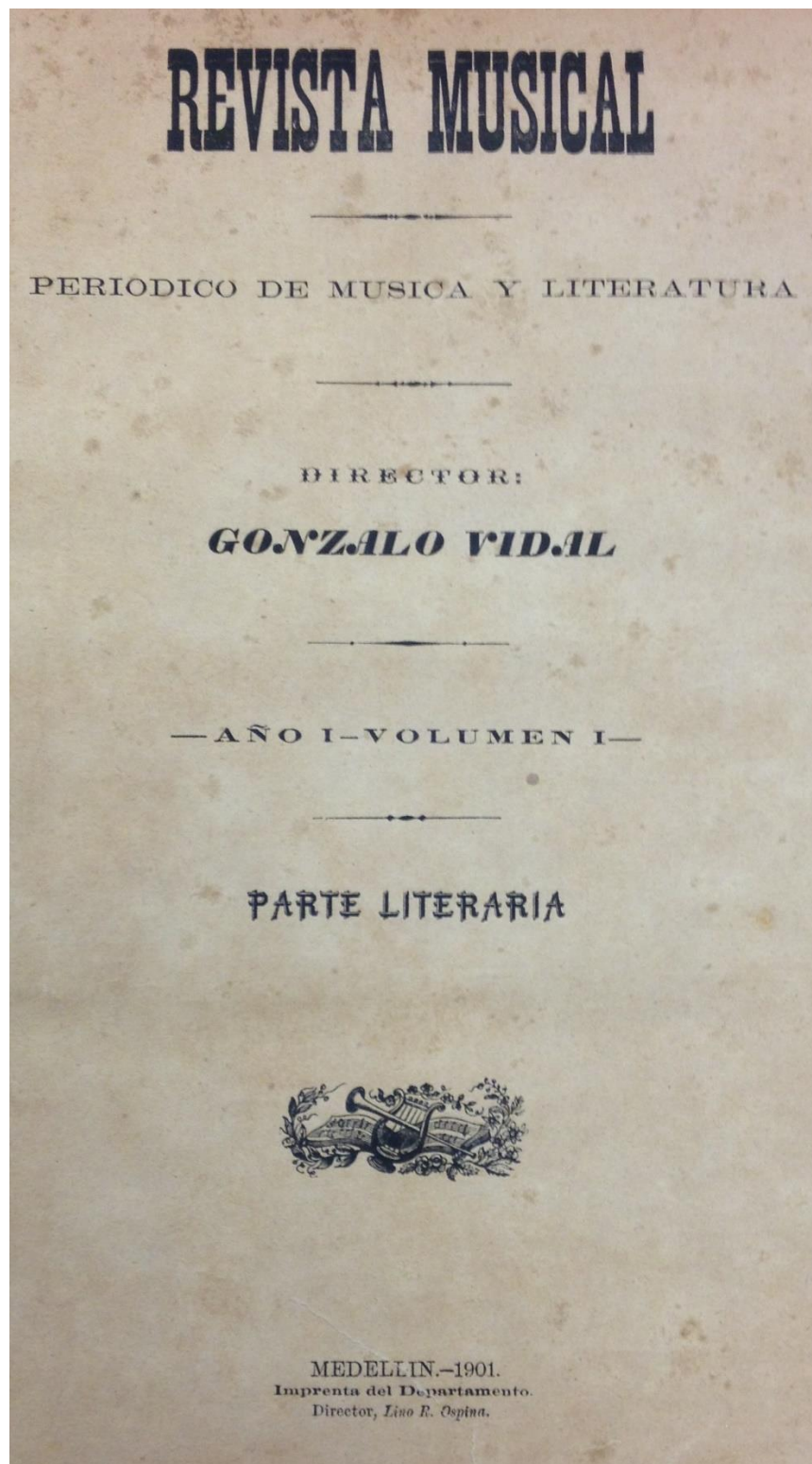


Figura 45: Detalle de la primer caratula de la Revista Musical propiedad de Gonzalo Vidal. 1901.<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> (VIDAL 1901)

De su pluma se conocen cerca de 500 versos humorísticos que él mismo condensó en un tomo y que publicó con el nombre de “*Chispazos y Bagatelas*”; algunos de sus versos más picantes se perdieron precisamente por la censura de la época. Se conocen también cerca de 130 sonetos que en 1919 quiso publicar con el título de “*Unos Cuantos*”, pero no alcanzó a cumplir esta tarea.

En otra ocasión, en 1899 Gonzalo Vidal prestó sus servicios como jurado de un concurso de cuento corto, auspiciado por el periódico “*El Cascabel*” de propiedad de Henrique Gaviria Isaza. En dicho concurso también participaron como jurados Julio Vives Guerra poeta y editor del periódico “*El Sol*” y Carlos A. Molina propietario de la librería “*Camolina*”.<sup>314</sup>

Ya con anterioridad tan solo unos meses antes este periódico había realizado un concurso similar entregando un “*frasco de elixir dentífrico*”<sup>315</sup> como premio; para este segundo evento el premio consistió en una novela de un escritor español. Dadas las calidades de Vidal para escribir poemas, canciones y versos fue uno de los escogidos para calificar el certamen.

Rafael D’Alemán por su parte, se desempeñaba como primer violín de las orquestas que se conformaban para la ópera y acompañaba tanto a la compañía de Medellín que actuaba con regularidad como también, tocaba con las compañías itinerantes que llegaban a la ciudad. No olvidemos que fue precisamente en una compañía de ópera que D’Alemán llegó a Medellín junto con Augusto Azzali quien siguió visitando la ciudad en otras dos oportunidades.

[...El Sr. D’Alemán estuvo admirable, como siempre, revelando al gran artista colombiano que tanto viene deleitándonos, antes como primer violín de la Orquesta que organizó la última compañía de Ópera que ha visitado á [sic] Medellín y en la que figuraron una Aymo, un Alberti, una Orlandi, un Ravagli, y en la Orquesta un maestro Azzali; y ahora como director de la Banda Militar del Departamento, que ha llegado á [sic] la altura de los principales de la República...]<sup>316</sup>

Pero quizá la actividad independiente más sorprendente que estos tres directores desempeñaron fue la de ser imagen de marca. La prensa fue en aquellos días el medio más eficaz de promocionar algún producto, servicio o marca; solo en Medellín circularon cerca

---

<sup>314</sup> (GAVIRIA I. 1899f) p. 3

<sup>315</sup> (GAVIRIA I. 1899c) p. 3

<sup>316</sup> (HERNÁNDEZ y M 1893a) p. 3

de sesenta y siete periódicos y revistas entre 1814 y 1960,<sup>317</sup> lo que muestra la gran cantidad de lectores que demandaban este servicio y los clientes potenciales que veían alguna promoción. La prensa fue responsable del aumento del comercio musical ya que los diferentes gremios artísticos, los almacenes de música y las librerías comenzaron a realizar una fuerte pauta publicitaria.

El piano fue el instrumento musical que se ubicó en el centro de la guerra publicitaria puesto que representaba en si buen gusto y estatus social; tener un piano en la sala de la casa aumentaba el estatus quo de la familia que lo poseía. Incluso algunas personas ofrecían en la prensa sus pianos en alquiler para eventos y reuniones privados. En este sentido Ricardo Miranda señala que:

[...En efecto, el piano ofrecía las ventajas de contar con música de manera permanente y a un costo mucho menor que el de alquilar conjuntos musicales...]<sup>318</sup>

Los precios eran considerables pues importar desde Europa o Estados Unidos un instrumento de estos, representaba grandes dificultades para los agentes importadores puesto que no se contaba con vías idóneas para su traslado.

No obstante, varias marcas y casas fabricantes comenzaron a llenar el mercado de importación de pianos y pianolas; las dos más importantes fueron: “*The Aeolian Company*” con sus marcas Stroud, Wheelock, Weber y Steinway en Medellín los agentes importadores fueron R. Echavarría & Cía; y la casa “*Kohler & Campbell*” con sus agentes Pedro & Daniel D’Achardi.

---

<sup>317</sup> (ARANGO DE TOBÓN 2006)

<sup>318</sup> (MIRANDA 2001) p. 98



Figura 46: Anuncio Publicitario de los pianos Kohler & Campbell. El Correo Liberal. 1916.<sup>319</sup>

Para posicionar su marca, las casas fabricantes ofrecían atractivos planes de financiación y garantías hasta por cinco años; tampoco dejaban de lado las explicaciones técnicas en cuanto a los materiales de fabricación e innovadores diseños.

La fuerte competencia obligó a las marcas a emplear en su publicidad a los músicos más importantes de la ciudad apoyándose en su buen nombre y en el aprecio de que gozaban por todos los habitantes. Esta tendencia de las casas fabricantes de instrumentos de patrocinar músicos destacados, para que estos exhiban su marca, se práctica aún hoy en día y se conoce como sponsor.

---

<sup>319</sup> (Campbell 1916)

**El Maestro**  
**Arriola**

compra un piano  
y se decide por la  
famosa marca

The Aeolian Company

**EL MEJOR CERTIFICADO**  
*Agosto, 18 de 1916*

Sres. R. Echavarría & Cía. Ptes.  
Tengo el gusto de manifestarles que estoy plenamente satisfecho del Piano "Weber" que les compré y acabo de recibir, de la Casa de The Aeolian Co. de New York, de quienes son Uds. Agentes  
De ustedes affmo, amigo y SS,  
**Jesús Arriola**

Figura 47: Anuncio Publicitario de The Aeolian Company con Jesús Arriola.  
El Correo Liberal Diario de la Mañana. 1916.<sup>320</sup>

The Aeolian Company eligió a Jesús Arriola para realizar su publicidad de manera individual; sin embargo, en cierta manera ejerció monopolio publicitario puesto que en otros periódicos empleo a los nombres de los otros músicos destacados de la ciudad.

<sup>320</sup> (Company 1916a)

**PIANO-PIANOLA**

CERTIFICADOS.—El PIANO-PIANOLA tiene de los grandes músicos Paderewski, Hofmann, Rosenthal etc. Hoy tenemos el gusto de publicar el de nuestros afamados maestros:

«Hemos examinado detenidamente los PIANOS-PIANOLAS marca AEOLIAN COMPANY y los hemos encontrado excelentes, no dejando qué desear, y muy especialmente su famoso PIANO PIANOLA «Weber».

Jesús Arriola. Germán Posada B. Pedro Begué. Gonzalo Vidal. Rafael D'Alemán. H. Gaviria I.

IMITACIONES.—Para atender a la competencia de los Pianos Automáticos, que se quiere hacer aparecer como iguales al PIANO-PIANOLA, THE AEOLIAN COMPANY fabrica unos de ESOS a los que da el nombre de "TECHNOLA" y que vende a precios excesivamente bajos, aunque no permite que se cambien por pianos viejos.

TUBERIA DE CAUCHO.—A este respecto nos dice THE AEOLIAN COMPANY: "En nuestros primeros instrumentos usábamos conexiones de tubo metálico, pero los eliminamos en favor de los de caucho, porque nuestra experiencia nos ha demostrado que dan resultados MAS SATISFACTORIOS. Llamamos la atención que el sistema de los TUBOS DE CAUCHO que usamos es MUCHISIMO MAS COSTOSO que de cualquiera tubería de metal."

No hay sino un PIANO-PIANOLA  
 Marcas: *STROUD. WHEELOCK. STECK  
 WEBER*

Agentes de THE AEOLIAN COMPANY para ANTIOQUIA y CALDAS,

**R. Echavarria & Co.**

Figura 48: Publicidad de The Aeolian Company con Jesús Arriola, Germán Posada, Pedro Begué, Gonzalo Vidal, Rafael D'Alemán y H. Gaviria I. El Sol Diario de la Mañana. 1916.<sup>321</sup>

Es interesante la aclaración que hace The Aeolian Company acerca de los materiales de construcción que hacían la diferencia entre ellos y sus competidores; además, de la utilización en un certificado de garantía con los nombres de los instrumentistas más importantes de la época como lo eran el pianista y compositor polaco Ignacy Jan Paderewski, el virtuoso pianista polaco Józef Kazimierz Hofmann y Moriz Rosenthal pianista polaco de origen judío, refugiado en Estados Unidos.

<sup>321</sup> (Company 1916b)

De la misma manera y proporción también emplearon a los músicos más prestigiosos y acreditados con que la ciudad contaba y así esperaban generar confianza en el cliente potencial. El comercio de pianos en la ciudad generó también nuevos oficios: el reparador de pianos y el afinador de pianos.

Ya en 1908 José Fornes se anunciaba en el Diario El Bateo como “*afinador y reparador de pianos*” con 25 años de experiencia en fábricas de Francia y Alemania; su ubicación estaba en el Hotel Internacional.<sup>322</sup> Para 1933 uno de los talleres de reparación de pianos y pianolas más importante de la ciudad fue el de Gabriel S. Vieco ubicado en la calle Maracaibo N° 60.<sup>323</sup> Todavía hoy en día la familia Vieco se dedica a la importación, alquiler, reparación y afinación de pianos en Medellín.

En conclusión, las actividades que los tres directores ejercieron como artistas independientes, abarcaron las más variadas formas. Estas van desde profesores particulares, compositores o arreglistas por encargo, directores de sus propias agrupaciones, jueces en certámenes culturales, importadores de métodos e instrumentos musicales, editores de revistas culturales independientes, hasta la fotografía y el uso de su imagen y nombre en pauta publicitaria.

Estas actividades también dan cuenta de las relaciones existentes entre los músicos, los comerciantes, los círculos políticos, los editores de prensa, los gremios de artistas, la iglesia, y la sociedad en general que los respetaba y admiraba no solo por sus calidades artísticas sino, además, por sus calidades morales y éticas.

---

<sup>322</sup> (FORNES 1908)

<sup>323</sup> (Medellín 1933-1934)

## APRECIACIONES FINALES

Ciertamente gracias a la gestión de Paulo E. Restrepo, Rafael D'Alemán y Gonzalo Vidal, en la ciudad se inició y se consolidó a la Retreta como una tradición cultural que hasta ese entonces se encontraba todavía en un estado rudimentario; la música por lo tanto sirvió como agente cultural de la mano de los ideales de modernidad y desarrollo que poco a poco se habían instaurado en el inconsciente de los ciudadanos.

En este sentido, los ámbitos influenciados por estos tres directores se pueden ver en varios aspectos, en primer lugar, se podría decir que los tres generaron espacios de democratización cultural, lo cual ayudó al desarrollo, del concepto de música “*pública*”. Además, en su ejercicio musical instauraron una tradición que fue apropiada por los habitantes de Medellín y que perduró por más de cien años: *La Retreta*.

Esta práctica musical, fue tan esencial para la vida cultural de la ciudad, que se puede clasificar en diez modalidades de retreta. Algunas de estas retretas tienen un carácter meramente cívico como, por ejemplo, *la ordinaria, la patriótica y la protocolaria* con una fuerte interacción con el ciudadano común; algunas otras como *la religiosa*, tenían como fin acompañar los oficios religiosos, fiestas patronales y procesiones entre otros. Muchas de estas retretas estaban cargadas con fuertes tintes políticos como, fueron, *los bailes de gala, las serenatas, las fúnebres y las diplomáticas*.

Y fue esta la razón por la que la Banda se vio amenazada en algunas ocasiones, puesto que, por ser sus miembros partidarios de ciertos sectores políticos, corrían el riesgo de ser despedidos cuando el bando contrario subía al poder. No obstante, también hubo retretas con un carácter social como lo fueron las de *amenización y las veladas* en las que se recogían fondos a beneficencia de alguna buena causa o para entretener almuerzos y cenas.

Uno de los logros más representativos, en su función de gestores culturales, fue la de promover el estatus de los músicos de la Banda a un nivel “*profesional*” y con carácter “*oficial*” de tal modo que años después, pertenecer a esta agrupación era símbolo para el músico, de prestigio, profesionalismo y estabilidad laboral. También en este mismo sentido, involucraron a todos los sectores de la sociedad de Medellín, para la obtención de recursos económicos o patrocinios y así poder uniformar y modernizar el instrumental de la Banda.

Dentro de esta misma línea de la gestión cultural, mantuvieron la plantilla de músicos de la Banda a pesar de varios intentos de reducción de personal y de la desaparición de las otras agrupaciones del Departamento, durante la presidencia del General Reyes.

En cuanto a su aporte al desarrollo de la educación musical en Medellín, participaron en la creación junto con otros músicos destacados de la ciudad, de la Escuela de Música Santa Cecilia, pero, además, este ejercicio docente fue desarrollado en la modalidad de clases particulares. Con el tiempo, esto se reflejó en la apertura de espacios de igualdad social al fomentar la formación artística de las mujeres de manera formal.

La educación musical se expandió en dos direcciones: en primer lugar, se modernizó el repertorio de la agrupación, trayendo a la ciudad obras musicales recientemente estrenadas en Europa; este repertorio, en muchas ocasiones, se adaptó para poder ser interpretado con una Banda de vientos que, entre otras cosas, no estaba completa. En segundo lugar, está la formación de público que comenzó a cambiar poco a poco su gusto musical por un repertorio más “*universal*”.

Uno de los aspectos más interesantes en cuanto al ejercicio como músicos independientes, fue la activación del comercio musical que por ese entonces era muy incipiente; tanto Restrepo como D’Aleman y Vidal ayudaron a dinamizar el comercio musical, importando métodos, accesorios e instrumentos musicales; como también publicando en los periódicos locales información sobre estas actividades y sobre las cosas concernientes a la Banda.

Finalmente, Medellín pudo tener una Banda en la cual se reflejaban los deseos de progreso y a su vez por medio de la retreta se instauraba una tradición musical que dejaría huella en todos los círculos sociales hasta el día de hoy.

## ANEXO

### A título personal

Considerando pues, la coyuntura especial e histórica en que “*Ad Honorem*” fue escrita, tuve la necesidad indagar un poco más, y así encontrar las partituras de esta obra de la que hasta ahora solo se conocía su título, gracias al trabajo de Heriberto Zapata Cuencar y de Luis Carlos Rodríguez Álvarez quienes la habían referenciado en sus trabajos. Inicialmente deseaba transcribir la obra completa para Banda, pero por la premura del tiempo opté por la reducción para piano.

Terminado el trabajo de transcripción, inicié la labor de corrección de ciertos pasajes que presentaban alguna inconsistencia armónica, puesto que el original no permitía la comparación debido a la deficiente calidad de la partitura, o porque la caligrafía en sí no permitía definir la naturaleza de algunos acordes. Para realizar la labor de corrección solicité la asesoría del Maestro Gustavo Yepes Londoño quien con sorpresa -para mí-, me facilitó una transcripción de la obra hecha por él, años atrás en un trabajo colaborativo con el profesor de la Universidad de Antioquia Jairo Restrepo.

Esta partitura resultaba ser parte de una *Antología* de obras para piano de Gonzalo Vidal, que había quedado inconclusa y, por consiguiente, nunca publicada. Recibida la aprobación del Maestro Yepes, procedimos a realizar la contrastación de ambas transcripciones para llegar a una versión final de la obra que a continuación presento como anexo en este trabajo.

### Ad Honorem

La composición de esta obra se originó por el hecho ocurrido en 1918, cuando el Gobierno pretendió centralizar a los directores de las bandas existentes en todo el territorio colombiano en Bogotá. Gonzalo Vidal director de la Banda del Regimiento Girardot N°8 y Temístocles Vargas director de la Banda del Regimiento Ayacucho N°12 en Manizales, decidieron seguir en sus cargos, *Ad Honorem* mientras que los demás directores optaron por la renuncia.

Vidal era también conocido por escribir estribillos jocosos, picantes o con tintes políticos, cuando la situación así lo ameritaba; y fue esta la razón por que dadas las circunstancias escribió:

[...Si hay robos y desfalcos,  
y hay que economizar,  
que tiemblen los porteros,  
y el arte musical...]<sup>324</sup>

Pero su crítica frente a la penosa situación por la que estaban pasando las bandas y los directores a nivel nacional, y en particular por lo que sucedía en Medellín, lo llevó a escribir un soneto mucho más contundente, a la que tituló “*Ad honorem*”.

[...Como descende el rayo: de repente;  
como tuvo que ser: de una plumada,  
quedó mi dirección paralizada,  
hiciéronme sentir daño emergente.

También lucro cesante, es evidente;  
más hay que aparentar que esto no es nada,  
por más que mi consigna esté trazada:  
con-trabajo rodar por la pendiente.

Y bien mirando el caso sin afanes,  
como lo manda la filosofía,  
cual suelen proceder los alemanes,

Hacerle buena cara al nuevo disco,  
puede acaso valerme una alegría:  
quien quita que por mí se salve el Fisco?...]<sup>325</sup>

Sin embargo, Vidal no se detuvo en su crítica frente a la situación y con su arte musical como única arma de defensa, decidió responder componiendo cinco valsés y una coda para Banda, que también tituló “*Ad Honorem*”. Este hecho indudablemente representa una fuerte contestación de resistencia política desde el arte, sobre todo por la decisión de seguir en su cargo en detrimento de su persona, *sólo por amor al arte*.

---

<sup>324</sup> (ZAPATA CUENCAR 1971) p. 17

<sup>325</sup> (ZAPATA CUENCAR 1963) pp. 32-33

## **Análisis**

Es evidente que, para una correcta ejecución interpretativa, se deben tener en cuenta varios aspectos que reúnen en primer lugar, conocimientos teóricos como son: armonía y contrapunto (textural), melódico y morfológico. En segundo lugar y no menos importante, se encuentran el concepto histórico (contextual) que da cuenta del compositor, contexto cultural de la obra en sí y circunstancias históricas.<sup>326</sup>

En la partitura original que Vidal hizo para piano, no aparecen indicadores de dinámica, velocidad o de interpretación. Es así como, para completar la partitura, se empleó como referente las partes para Banda en las que sí aparecen tales indicadores; es bueno aclarar que se extrajeron los indicadores más adecuados en el lenguaje pianístico puesto que existen algunos que son más exclusivos de los instrumentos de viento.

En este sentido, durante la obra aparecerán algunos pasajes entre paréntesis indicando que se realizó algún cambio que se creyó necesario con respecto al original. A continuación, mostraré en detalle tales cambios:

### **Introducción:**

- Compás 7: D becuadro mano izquierda. En el original no aparece; se sugiere porque en el compás anterior, el D está (#).

### **Vals N°1:**

- Compás 49: D# mano derecha. En el original aparece Eb; se sugiere la enarmonización de esta nota, ya que así aparece este acorde disminuido en el bajo la mano izquierda. En este mismo acorde aparece un (C mano izquierda); en el acorde original esta nota no está, pero en el compás 99 sí. Se sugiere completar el acorde para mejorar la sonoridad.
- Compás 99: D# mano derecha. En el original aparece Eb; se sugiere la enarmonización de esta nota, ya que así aparece este acorde disminuido en el bajo la mano izquierda.

---

<sup>326</sup> (YEPES LONDOÑO 2006) pp. 65-66

### **Vals N°2:**

- Compás 123: A becuadro mano derecha. En el original no aparece; se sugiere para evitar confusiones con el salto a segunda casilla, ya que en el compás 120 sí aparece un Ab.
- Compás 127: E becuadro mano derecha. En el original no aparece; se sugiere poner esta indicación para evitar errores debido a que en los compases 122 (segunda casilla) y 123, sí aparece un Eb en la mano izquierda.

### **Vals N°3:**

- Compás 153: D# mano derecha. en el original aparece Eb; se sugiere la enarmonización, porque es un pasaje cromático ascendente y en el acorde del bajo de la mano izquierda sí aparece como D#.
- Compás 156: (F) mano izquierda. En el original aparece C; se considera un error armónico.
- Compás 160 y 162: corcheas (E, F, F#, G, A) y (B) negra mano derecha. En el original aparece escrito una octava abajo con indicación de 8va. Para facilitar la digitación del pianista, se decidió escribirlo “*in situ*” aunque conservando la indicación original.
- Compás 169: corcheas (E, F, G) mano derecha. En el original aparecen escritas una octava abajo; se sugiere el cambio para facilitar la digitación del pianista.

### **Vals N°4:**

- Compases 188-190 y 192-196 mano derecha. Estos compases en el original aparecen escritos una octava abajo con indicación de 8va. Para facilitar la digitación del pianista, se decidió escribirlo “*in situ*” aunque conservando la indicación original.
- Compás 210: F becuadro mano izquierda. En el original no aparece; se sugiere esta indicación para evitar confusiones ya que en los compases anteriores (206 y 207 mano derecha) sí aparece F#.

### **Vals N°5:**

- Compás 257: C becuadro mano derecha. En el original no aparece; se sugiere la indicación porque en los compases anteriores (253-255) sí aparece C#.
- Compás 258: (A) mano izquierda. En el original está escrito encima de la tercera línea adicional arriba de la clave de F; se sugiere realizar el cambio para mejorar la sonoridad del pasaje.
- Compás 260: (G) mano izquierda. En el original está escrito sobre la tercera línea adicional arriba de la clave de F; como en el caso anterior, se sugiere realizar el cambio para mejorar la sonoridad del pasaje.
- Compás 262: (F) mano izquierda. En el original está escrito encima de la segunda línea adicional arriba de la clave de F; igualmente, se sugiere realizar el cambio para mejorar la sonoridad del pasaje.

### **CODA**

- Compás 310: (D#) mano derecha. En el original aparece Eb; se sugiere la enarmonización de esta nota, ya que así aparece este acorde disminuido en el bajo la mano izquierda. Este pasaje se repite porque constituye la re-exposición del motivo inicial propuesto en el Vals N°1.

### **Vivo**

- Compás 331: (F#) mano izquierda. En el original no aparece; se sugiere el cambio debido a que esta nota constituye el tercer grado de D7 que cumple la función de interdominate de G que es donde finalmente resuelve en el siguiente compás.

### **Estructura de la obra**

#### **Introducción:**

- 16 compases, C
- Tempo: 6/8

#### **Tempo di Valse**

- 7 compases, G
- Tempo: 3/4
- Plan Introducción: Atempodivalse. como puente.
- Relaciones tonales notables: C-G

#### **Valse N°1**

- A, 32 compases, C
- B, 16 compases, G
- C, 32 compases, C
- Plan: ||:A:||:B:||C
- Relaciones tonales notables: C-G-C

#### **Valse N°2**

- A, 16 compases, F
- B, 16 compases, F
- Plan: ||:A:||:B:||
- Relaciones tonales notables: F-F

#### **Valse N°3**

- A, 16 compases, Dm
- B, 16 compases, F
- Plan: ||:A:||:B:||
- Relaciones tonales notables: Dm-F

#### **Valse N°4**

- A, 32 compases, Bb
- B, 16 compases, Bb
- Plan: ||:A:||:B:||
- Relaciones tonales notables: Bb-Bb

### **Valse N°5**

- Interludio 10 compases, D7
- A, 10 compases, Gm
- B, 16 compases, G
- Plan: Inter||:A:||:B:||
- Relaciones tonales notables: D7-Gm-G

### **CODA**

- A, 20 compases, G7
- Vals, 32 compases, C. como re-exposición del motivo inicial
- Plan: AVals
- Relaciones tonales notables: G7-C

### **Vivo**

- A, 16 compases, C
- B, 28 compases, C
- Plan: ||:A:||B
- Relaciones tonales notables: C-C

### **Conclusiones Generales de la Obra**

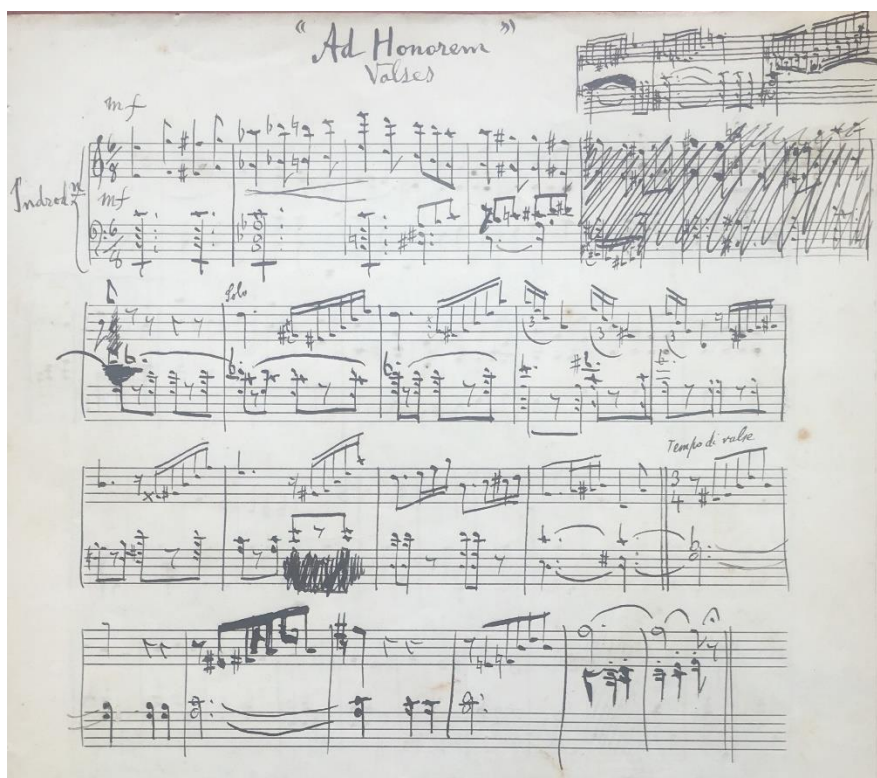
Es pertinente decir que, esta obra presenta un carácter más académico que popular a pesar de ser escrita originalmente para Banda; lo que infiere que se pudo ejecutar en las retretas *al aire libre*. Por lo tanto, puede clasificarse como “*música de cámara*” en ella se evidencia con claridad el romanticismo tardío de Vidal y sus influencias de F. Chopin, Mendelssohn o J. Strauss solo por mencionar algunos.

La *Introducción* es realizada en un tempo de 6/8 con un pequeño puente en G7 que introduce el nuevo tempo en 3/4. Los valeses N°1, 2 y 3 mantienen una simetría de 16 compases por sección, con repetición. Los enlaces entre secciones se realizan con saltos segunda casilla. En el vals N°4 la simetría se mantiene, aunque Vidal prefiere duplicar la sección A, a 32

compases con repetición y dejando la B solo con 16 igualmente con repetición. En esta sección Vidal realizó una modulación muy vanguardista con respecto a los estilos propios de su época.

Sin embargo, para el vals N°5 la simetría cambia considerablemente porque realiza un pequeño interludio o puente de 10 compases en un constante D7 que introduce a la nueva tonalidad. La sección A solo cuenta con 10 compases en comparación con la B que cuenta con 16; en ambas secciones hay repeticiones.

En la primera sección de la Coda, el acompañamiento de la mano izquierda se mueve en un constante G7 que finalmente resuelve en el C para re-exponer nuevamente el motivo del vals N°1, aunque ya sin repetir. El Vivo está dividido en dos secciones: la A con 16 compases y repetición y la B con 28 compases sin repetir. El cambio de velocidad es evidente para terminar con la característica “*explosión*” en el calderón final. Los cambios de dinámica, oscilan entre *p-mf-f-ff*; los *crescendos* siempre se sugieren cuando se va hacia los *fortes*.



Detalle de la *Introducción* de *Ad Honorem* de Gonzalo Vidal. 1918. Colección de Partituras CDM. Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá D.C

# AD HONOREM - VALSES

2 Clase - N 12

GONZALO VIDAL

Reperto de Septiembre 1918

Transcribed by DAVID YARA

## Introducción

Piano

*mf*

The introduction consists of four measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The dynamic marking is mezzo-forte (*mf*).

Pno.

Measures 5-8. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a steady accompaniment of chords. The key signature has one sharp (F#).

Pno.

Solo

Measures 9-12. The right hand has a melodic solo with triplet figures. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords. The dynamic is not explicitly marked but implied to be *mf*.

Pno.

Measures 13-16. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment includes a *meno* marking in measure 14. The piece concludes in measure 16 with a final chord.

Tempo di Valse

Pno.

17

N°1 Dolce

Pno.

23

*p*

Pno.

30

Pno.

37

*cresc.*

Pno.

44

*siempre crescendo*

*f*

51

Pno.

1. 2.

57

Pno.

64

Pno.

71

Pno.

1. 2.

77

Pno.

84

Pno.

91

Pno.

*cresc.*

*siempre crescendo*

98

Pno.

*f*

*p*

## Nº2

104

Pno.

*p*

110

Pno.

115

Pno.

Musical score for measures 115-119. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and single notes.

120

Pno.

Musical score for measures 120-125. Includes first and second endings. Dynamics include *p*.

126

Pno.

Musical score for measures 126-132. Dynamics include *p* and *ff*.

133

Pno.

Musical score for measures 133-139. Includes first and second endings.

Nº3

140

Pno.

Musical score for measures 140-144. Includes triplets. Dynamics include *p*.

Pno.

145

Pno.

150

Pno.

155

Pno.

161

Pno.

166

Nº4

172 2.

Pno.

*p*

178

Pno.

184

Pno.

190

Pno.

196

Pno.

202

Pno.

208

Pno.

215

Pno.

221

Pno.

Nº5

228

Pno.

234

Pno.

Musical score for measures 234-240. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melody of dotted half notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter and eighth notes. The texture is primarily dyadic.

241

Pno.

Musical score for measures 241-246. The right hand continues with a melodic line, incorporating some chords and grace notes. The left hand maintains a steady bass line with quarter notes.

247

Pno.

Musical score for measures 247-252. Measures 247-248 feature a double bar line and repeat signs. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line with quarter notes.

253

Pno.

Musical score for measures 253-259. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand has a bass line with quarter notes. The texture is more chordal in this section.

260

Pno.

CODA

Musical score for measures 260-265, labeled as the CODA. It begins with a double bar line and repeat signs. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line with quarter notes.

Pno.

267

Pno.

273

Pno.

Vals

279

Pno.

287

Pno.

294

301

Pno.

*cresc.*

*siempre crescendo*

308

Pno.

*f*

*p*

314

Pno.

Vivo

*ff*

321

Pno.

328

Pno.

1.

2.

335

Pno.

*libres*

342

Pno.

349

Pno.

353

Pno.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE LORA, María Esther. 2011. "Los Senderos del Arte, la Formación y la Educación Artística. Notas para un deslinde." *Revista Educación y Pedagogía* 21 (55):15-29.
- AGUIRRE LORA, María Esther; DE LAS HERAS MONASTERO, Bárbara; DÍAZ HAYDT, Nubia Edith; GARCÍA MARTÍNEZ, Alfredo; GIL ARAQUE, Fernando; HERNÁNDEZ OROZCO, Guillermo; ISLAS SALINAS, Patricia; MERCADO VILLALOBOS, Alejandro; MIER AGUIRRE, Aldo; PEREZ PIÑÓN, Francisco Alberto; RAMOS VILLALOBOS, Roxana Guadalupe; PORTO GILIOI, Renado de Sousa; TREVIZO NEVÁREZ, María Olivia; TRUJILLO HOLGUÍN, Jesús Adolfo; ZUNO RODILES, Edgar. 2015. *Educación en el Arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo*. 1 ed, *Debates por la Historia IV*. México: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Amparo. 2012. "De la Banda Departamental a la Banda de la Universidad de Antioquia. 1955-1970." Departamento de Música, Universidad Eafit.
- ALZATE ALZATE, Juan David. 2012. "Medios de transporte, accidentes de tránsito y legislación en Medellín (Colombia) durante las tres primeras décadas del siglo XX." *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local* 4, No. 8:30.
- ARANGO & CIA., David E. 1914. Grafónolas. edited by David YARA. Medellín Colombia: Periódico La Voz de Antioquia. Bisemanario de Variedades
- ARANGO DE TOBÓN, María Cristina. 2006. *Publicaciones Periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa*. 1 ed. Medellín, Colombia: Universidad Eafit.
- ARANGO E., Alfredo. 1908. Salón de Baile. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Diario El Bateo.
- ARGIZ ACUÑA, Ángela 2006. "De Mercenarios a Héroes: Un recorrido por la Historia del Periodismo Freelance/From mercenaries to heroes: a tour for the History of the Freelance Journalism." *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 12:27-44.
- ARISTIZABAL, J.J. 1915. "Club Unión." *Diario de la Mañana El Sol* 1084:p. 3.
- ARISTIZABAL, J.J. 1916a. "Lujoso Banquete." *El Sol. Diario de la Mañana* 1486:p. 3.
- ARISTIZABAL, J.J. 1916b. "Una Escuela más." *Diario de la Mañana. El Sol* 1483:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1914a. "En Honor de Uribe." *Diario de la Mañana El Sol* 1015:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1914b. "Escuela de Música." *Diario de la Mañana El Sol* 994:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1914c. "Retretas " *Diario de la Mañana El Sol* 1009:p. 2.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1915a. "Retreta." *Diario de la Mañana El Sol* 1264:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1916a. "El Concejo." *Diario de la Mañana El Sol* 1491:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1916b. "Escuela de Pintura y Escultura." *Diario de la Mañana El Sol* 1383:p.3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1916c. "La S. de M. P." *Diario de la Mañana El Sol* 1378:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1916d. "Retreta." *Diario de la Mañana El Sol* 1450:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1916e. "Retreta." *El Sol* 1475:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1916f. "Te Bailable." *Diario de la Mañana El Sol* 1354:p. 2.
- ARÍSTIZABAL, J.J. 1916g. "Té bailable." *Diario de la Mañana El Sol* 1371:p. 3.
- ARISTIZABAL, J.J. . 1916c. "Serenata." *El Sol. Diario de la Mañana* 1488:p. 2.
- ARÍSTIZABAL, J.J. . 1914d. "Escuela de Pintura." *Diario de la Mañana El Sol* 997:p. 3.
- ARÍSTIZABAL, J.J. . 1915b. "Club Unión." *Diario de la Mañana El Sol* 1084:p. 3.
- ARRIOLA, Jesús. 1904. Piano. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Periódico La Patria.
- ATTALI, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la Economía Política de la Música*. 1 ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores. Original edition, bruits. essai sur l'économie politique de la musique.

- BELLOC, Bárbara, Alejandra VALENTE, Marcela DOMINE, Oscar BLANCO, Marcelo GÓMEZ, Adriana IMPERATORE, Alicia MONTES, Mariel SORIENTE, and Ana María ZULETA. 2000. *Cultura Popular y Cultura de Masas: Conceptos, Recorridos y Polémicas, Estudios de Comunicación*. Buenos Aires.: Editorial Paidós.
- BERMÚDEZ, Egberto , and Ellie Anne DUQUE H. 2000. *Historia de la Música en Santafé y Bogotá. 1538-1938, La Música en la Iglesia*. Bogotá. Colombia: FVNDACION DE MVSICA.
- BERNÁRDEZ LÓPEZ, Jorge 2003. "La Profesión de la Gestión Cultural: Definiciones y Retos." *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural* 1:10.
- BERRIO PARÍS, Julio. 1907. "Contra Rectificaciones." *Diario El Bateo* 110:p. 2.
- BOMBI, Andrea, Juan José CARRERAS, and Miguel Ángel MARÍN. 2005. *Música y Cultura Urbana en la Edad Moderna. La Ciudad como Teatro*: Valencia, Instituto Valenciano de la Música.
- BOTERO, Manuel. 1888. Señores Músicos. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Periódico La Voz de Antioquia.
- BOURDIEU, Pierre. 1987. "Los Tres Estados del Capital Cultural." *Sociológica* 2 (5):11-17.
- CALLE MUÑOZ, Benjamín de la. 1921. Tranvía de Medellín. Medellín, Colombia: Biblioteca Pública Piloto.
- CALLE MUÑOZ, Benjamin de la 1908. Rafael D'Alemán Y la Banda de la Gendarmería. Medellín, Colombia: Biblioteca Pública Piloto.
- CALLE MUÑOZ, Benjamín de la 1914. Homenaje al General Uribe, concurrencia. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- CALLE MUÑOZ, Benjamín de la 1916. Banda del Regimiento Giradot N 8. Medellín, Colombia: Biblioteca Pública Piloto.
- Campbell, Kohler &. 1916. Autopianos. edited by David YARA. Medellín, Colombia: El Correo Liberal. Diario de la Mañana.
- CANO, Fidel. 1889a. "Compañía de Zarzuela." *El Trabajo. Periódico Industrial, Literario y Noticioso* 80:p. 3.
- CANO, Fidel. 1889b. "Retretas." *El Trabajo. Periódico Industrial, Literario y Noticioso* 113:p. 4
- CANO MENONI, José Agustín. 2012. "La Metodología de Taller en los Procesos de Educación Popular." *Revista latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* 2:pp. 22-52.
- CÁRDENAS VELÁSQUEZ, Daniel. 2015. "La Compañía de Ópera Bracale en Colombia (1922-1933), Un Agente de la Cultura Musical del País " *Historia y Sociedad* 29:pp. 291-92.
- CARREDANO FERNÁNDEZ, Consuelo, and Victoria ELI RODRÍGUEZ. 2010. *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La Música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6, *Las Bandas de Música*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica de España.
- CASAS FIGUEROA, María Victoria. 2012. *Mujeres en la Música en Colombia. El género de los géneros*. 1 ed, *En el silencio del Piano: Intérpretes y Formadoras en la primeras décadas del siglo XX (Un estudio de casos en Buga, Valle del Cauca)*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- CASTRO, Enrique. 1907a. "Banda Marcial." *Diario El Bateo* 70:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1907b. "El Concejo." *Diario El Bateo* 72:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1907c. "Los de Concepción." *Diario El Bateo*:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1907d. "Parque de Bolívar." *Diario El Bateo*:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1907e. "Se nos informa." *Diario El Bateo* 43:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908a. "Ah! ya sabemos..." *Diario El Bateo* 125:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1908b. "Ayer..." *Diario El Bateo* 188:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908c. "Damos los agradecimientos..." *Diario El Bateo* 234:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908d. "El Sr. Julio Sanín..." *Diario El Bateo* 187:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908e. "En compañía..." *Diario El Bateo* 237:p. 3

- CASTRO, Enrique. 1908f. "En la Retreta..." *Diario El Bateo* 178:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1908g. "Festival." *Diario El Bateo* 252:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908h. "Incansable..." *Diario El Bateo* 166:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908i. "Nos informa..." *Diario El Bateo* 205:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908j. "Nuestro buen Amigo." *Diario El Bateo*:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908k. "¿Porque..." *Diario El Bateo* 237:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908l. "¿Que habrá..." *Diario El Bateo* 239:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908m. "Retretas." *Diario El Bateo* 241:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1908n. "S. de M. P." *Diario El Bateo* 251:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908o. Sal6n de Baile. edited by David YARA. Medell6n: Diario El Bateo.
- CASTRO, Enrique. 1908p. "Sal6n de Baile." *Diario El Bateo* 172:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1908q. "Uniformar..." *Diario El Bateo* 130:p. 3.
- CASTRO, Enrique. 1908r. "Ya que las diversiones." *Diario El Bateo* 170:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1908s. "Ya que las diversiones..." *Diario El Bateo* 170:p. 2.
- CASTRO, Enrique. 1908 "Dice." *Diario El Bateo* 240:p. 2.
- CAYZEDO, Arzobispo Manuel Jos6. 1907. "Telegramas." *Diario El Bateo*:p. 3.
- CIP, Archivo Centro de Informaci6n Period6stica. 1913. Sucedi6 hace 100 a6os. El Hidroplano de Don Gonzalo Mej6a. edited by Casillero de Letras. Medell6n, Colombia: Peri6dico El Colombiano.
- COLMENARES, Germ6n. 1987. "Sobre Fuentes, Temporalidad y Escritura de la Historia." *Bolet6n Cultural y Bibliogr6fico* 24 (10):3-18.
- Company, The Aeolian. 1916a. El Maestro Arriola edited by David YARA. Medell6n, Colombia: El Correo Liberal. Diario de la Ma6ana.
- Company, The Aeolian. 1916b. Piano=Pianola. edited by David YARA. Medell6n, Colombia: El Sol. Diario de la Ma6ana.
- CORREA SERNA, Nancy Yohana. 2017. "Compa6a6as de teatro y trabajo infantil en Medell6n. El caso de Mercedes Escobar en Frutos de la Monta6a (1939-1946)." *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 22:pp. 89-112. doi: <http://dx.doi.org/10.18273/revanu.v22n1-2017004>
- D'ALEM6N, Rafael. 1908a. Lista de Donantes. edited by David Yara. Medell6n, Colombia: Diario El Bateo.
- D'ALEM6N, Rafael. 1908b. Retreta de Agradecimiento. edited by David Yara. Medell6n, Colombia: Diario El Bateo
- D'ALEM6N, Rafael. 1908c. "Telegramas." *Diario El Bateo*:p. 2.
- D'ALEM6N, Rafael 1907. "Importante Noticia." *Diario El Bateo* 72:p. 3.
- DILLON, Steve. 2005. "El Profesor de M6sica como Gestor Cultural." *Revista Electr6nica Complutense de Investigaci6n en Educaci6n Musical* 2:1-10.
- DUQUE, Ellie Anne. 2002. "Gonzalo Vidal (1863-1946) Un caso excepcional en el repertorio pian6stico colombiano del siglo XIX." *Ensayos. Historia y Teor6a del Arte* 7 (7):103-120.
- ENCAJES, REVISTA LETRAS Y. 1927. Compa6a de 6pera Bracale. edited by David YARA. Medell6n, Colombia: Tipograf6a Industrial.
- ESCOBAR C., Jes6s. 1895a. "Lus El6ctrica." *El Sendero* 1:p. 3.
- ESCOBAR C., Jes6s. 1895b. "Parque de Bol6var." *El Sendero* 1:p. 3.
- ESCOBAR C., Jes6s. 1895c. "Retreta." *El Sendero* 1:p. 3.
- ESCOBAR CALLE, Miguel. 2009. Apuntes para una Cronolog6a de la fotograf6a en Antioquia. In *Archivos Fotogr6ficos. Memoria Visual de Antioquia y el Pa6s*, edited by Secretar6a de Educaci6n y Cultura. Medell6n, Colombia: Biblioteca P6blica Piloto.
- ESCOBAR, Carlos J.; ROJAS TEJADA, Jos6 J. 1896. "Gran Serenata." *El Ariete. Peri6dico Pol6tico, y de Variedades.-Organo de de J6venes Nacionalistas* 4:p. 3.

- ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA. 2014. "Retreta." Asociación de Academias de la Lengua Española. ASALE. <http://dle.rae.es/?id=WKGhSjS>.
- FORNES, José. 1908. José Fornes. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Diario El Bateo.
- FOUCAULT, Michel. 2010. *La Arqueología del Saber*. Translated by Aurelio Garzón del Camino. 3 ed. México: Grupo Editorial Siglo XXI. Original edition, l'archéologie du savoir.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor 1983. "Las Políticas Culturales en América Latina." *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* (7):18-26. doi: <http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i7.1734>
- GAVIRIA I., Henrique. 1899a. "El Baile." *El Cascabel* 67:p. 4.
- GAVIRIA I., Henrique. 1899b. "El Concierto Rey." *El Cascabel* 79:p. 3.
- GAVIRIA I., Henrique. 1899c. "El Concurso." *El Cascabel* 22:p. 3.
- GAVIRIA I., Henrique. 1899d. "Exposición y Concierto." *El Cascabel* 79:p. 3.
- GAVIRIA I., Henrique. 1899e. "Gracias." *El Cascabel* 79:p. 3.
- GAVIRIA I., Henrique. 1899f. "Otro Concurso." *El Cascabel* 57:p. 3.
- GAVIRIA I., Henrique. 1899g. "Programa del Concierto." *El Cascabel* 72:p. 2.
- GAVIRIA I., Henrique. 1899h. "Retreta." *El Cascabel* 121:p. 3.
- GAVIRIA I., Henrique. 1904. "El Domingo tocarán en el Disloque." *El Pelele* 22:p. 3.
- GAVIRIA I., Henrique. 1908. "Profesor de Música. Lecciones a domicilio." *Diario El Bateo* 225:p. 1.
- GAVIRIA I., Henrique 1899i. "Cultura." *El Cascabel* 79:p. 3.
- GIL ARAQUE, Fernando. 2009. "La Ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961." Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín.
- GIL ARAQUE, Fernando. 2015. *Educación en el Arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo*. 1 ed, *Debates por la historia IV. Procesos civilizatorios en la música de Medellín: De la Escuela de Música Santa Cecilia (1888) al Instituto de Bellas Artes (1910)*. México: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- GONZALEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo, and Claudio ROLLE. 2005. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950, IV Espacio Público*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- GUALDRÓN, Yeison. 23 de Marzo de 2015. "Así era Gonzalo Mejía, precursor de la aviación y las vías del país." El Tiempo. <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/gonzalo-mejia-el-precursor-de-la-aviacion-en-colombia/15443557>.
- GUERRA BOTERO, Camilo, and Félix DE BEDOUT. 1894. "Ópera Fausto " *El Movimiento. Revista de Novedades, Industria y Literatura* 85:p. 3.
- GUTIERREZ, Julio. 1895a. "D. Bonifacio Vélez." *El Duo. Periódico de Variedades* 5:p. 2.
- GUTIERREZ, Julio. 1895b. "Perfumada." *El Duo. Periódico de Variedades* 5:p. 2.
- HABERMAS, Jürgen. 1989. *El Discurso Filosófico de la Modernidad (Doce lecciones)*. Translated by Manuel Jiménez Redondo. 1 ed. Madrid, España: Taurus Ediciones. Original edition, Der Philosophische Diskurs der Moderne.
- HERNÁNDEZ y M, Alejandro. 1893a. "Concierto." *El Progreso* 47:p. 3.
- HERNÁNDEZ y M, Alejandro. 1893b. "Escuela de Música de Santa Cecilia." *El Progreso* 41:p. 3.
- HERNÁNDEZ y M, Alejandro 1893c. "Fiesta Cívico-Religiosa." *El Progreso* 41:p. 2.
- HOBSBAWM, Eric, and Terence RANGER. 2002. *Introducción: La Invención de la Tradición*. Translated by David León GÓMEZ. 3 ed. Barcelona, España: Editorial Crítica. Original edition, Berlin, The Downfall, 1945.
- K, CHUCHA. 1907a. "Medellín." *Diario El Bateo* 36:p. 2.
- K, CHUCHA. 1907b. "Teoría y Solfeo." *Diario El Bateo* 31:p. 2.

- Literaria, Sociedad Editorial. 1922. "In Memoriam". edited by David YARA. Medellín Colombia: Sábado. Revista Semanal.
- LONDOÑO VEGA, Patricia. 2002. *Religión, Cultura y Sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia 1850-1930*. Translated by Carlos José Retrepo. 1 ed, *Colección Tierra Firme. Continente Americano*. Bogotá, Colombia: Ediciones Fondo de Cultura Económica Ltda. Original edition, Religion, Culture and Society in Colombia. Medellín and Antioquia 1850-1930.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. 2009. *Testigo Ocular: La Fotografía en Antioquia, 1848-1950*. 1 ed. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- M. SALAZAR, Victor. 1896. "Audición Musical." *El Nacional. Política, Comercio, Industrias, Ciencias, Artes, Literatura, Noticias y Anuncios* 20:p. 79.
- McCLARY, Susan. 1991. "Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle.", *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*
- United States: University of Minnesota Press.
- Medellín, Empresas Públicas de. 1933-1934. Directorio Telefónico. edited by EE. PP. MM. Municipio de Medellín: Admon de Información y Propaganda.
- MELO, Jorge Orlando. 1990. "Algunas Consideraciones Globales sobre "Modernidad" y "Modernización" en el caso Colombiano." *Análisis Político* 10:23-35.
- MELO, Jorge Orlando. 1998. "Medellín 1880-1930: Los Tres Hilos de la Modernización." *Jesús Martín Barbero y Fabio López de la Roche, Edits., Cultura, Medios y Sociedad, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia*:16.
- MIRANDA, Ricardo 2001. *Ecos, Alientos y Sonidos: Ensayos sobre Música Mexicana*. 1 ed, IV. "A tocar señoritas". México, D.F.: Editorial Tierra Firme. Fonfo de Cultura Económica
- MOLINA, Carlos Alberto. 1888a. "Recepción Diplomática " *La Voz de Antioquia* 45:p. 3.
- MOLINA, Carlos Alberto. 1908. Método de Canto. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Diario El Bateo.
- MOLINA, Carlos Alberto 1888b. "Escuela de Música." *La Voz de Antioquia* 49:p. 3.
- MOLINA, Juan José. 1888c. "Fiestas Religiosas." *La Voz de Antioquia* 41:p. 2.
- MOLINA, Juan José. 1888d. "Varia." *La Voz de Antioquia*:pp. 2-3
- MUÑOZ, Etelberto. 1890. "Agencia Musical." *El Nacional. Semanario de Política, Literatura y Variedades* 6:p. 2.
- NISBET, Robert. 1981. *Historia de la Idea de Progreso*. Barcelona, España: Gedisa Editores.
- NISBET, Robert. 1986. "La Idea de Progreso." *Revista Libertas* 5:23-30.
- OCHOA, Lisandro. 2004. *Cosas Viejas de la Villa de la Candelaria*. 3 ed. Vol. 15, *Colección Biblioteca Básica de Medellín*. Medellín, Colombia: Instituto Tecnológico Metropolitano
- OSPINA, Lino R. 1893a. "Inauguración." *El Progreso*:p. 211.
- OSPINA, Lino R. 1893b. "Un Banquete Improvisado." *El Progreso*:p. 211.
- OSPINA, Lino R. 1896. Imprenta Departamental. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Periódico El Nacional.
- PARDO TOVAR, Andrés 1966. *La Cultura Musical en Colombia*. Vol. 6. Bogotá, Colombia: Ediciones Lerner.
- PEREZ, Juancho. 1914. "En Honor del Gral. Uribe." *Diario de la Mañana El Sol* 1005:p. 3.
- POSADA, Germán. 1888. Germán Posada. edited by David YARA. Medellín, Colombia: La Voz de Antioquia.
- POSADA, Germán. 1889. Escuela de Música Santa Cecilia. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Periódico la Voz de Antioquia.
- POSADA, Germán. 1893. "Profesor de Música." *El Movimiento. Revista de Novedades, Industria y Literatura*:p. 3.

- RESTREPO, Lisandro. 1897. "La Reina Victoria en Medellín." *El Nacional. Política, Comercio, Industrias, Ciencias, Artes, Literatura y Anuncios* 44:p. 2.
- REYES CARDENAS, Catalina. 1996. *Aspectos de la Vida Social y Cotidiana de Medellín 1890-1930*. 1 ed, *Premios Nacionales de Colcultura*. Medellín, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- REYES PRIETO, Rafael. 1907. "Telegramas." *Diario El Bateo*:p. 3.
- REYES PRIETO, Rafael. 1908. "Telegrama." *Diario El Bateo*:p. 2.
- RICO SALAZAR, Jaime. 2004. *La Canción Colombiana. Su historia, sus compositores y sus intérpretes*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma.
- RICO SALAZAR, Jaime. 2013. *Diccionario de la Canción Popular de Colombia*. Medellín, Colombia: Positivo Digital S.A.S.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luis Carlos 1997. *Antología. Gonzalo Vidal*. Servigráficas Ltda. ed, *Edúcame*. Medellín, Colombia: Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín.
- RODRÍGUEZ, Fotografía. 1897. Rafael D'Alemán. Medellín, Colombia: Biblioteca Pública Piloto.
- RODRÍGUEZ, Fotografía 1893. Banda del Batallón. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- RODRÍGUEZ, Fotografía 1912. Parque de Bolívar. Medellín: Biblioteca Pública Piloto. .
- SILVA L., Isidoro. 2003. *Primer Directorio General de la Ciudad de Medellín para el año de 1906*. 1 ed. Vol. 9, *Biblioteca Básica de Medellín*. Medellín, Colombia: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- SOTO, Emilia. 1908. Emilia Soto. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Diario El Bateo.
- TOBÓN QUINTERO, Jesús. 1916a. "Anoche." *El Correo Liberal*:p. 3.
- TOBÓN QUINTERO, Jesús. 1916b. "Bellas Artes." *El Correo Liberal* 557:p.3.
- TOBÓN QUINTERO, Jesús. 1916c. "Escuela de Música." *El Correo Liberal* 621:p. 3.
- TOBÓN QUINTERO, Jesús. 1916d. "Escuela de Pintura y Escultura." *El Correo Liberal. Diario de la Mañana* 528:p. 3.
- TOBÓN QUINTERO, Jesús. 1916e. "Festival." *El Correo Liberal* 524:p. 1.
- TOBÓN QUINTERO, Jesús. 1916f. "Mozart." *El Correo Liberal* 552:p. 2.
- TOBÓN QUINTERO, Jesús. 1916g. "Paraninfo." *El Correo Liberal. Diario de la Mañana* 621:p. 2.
- VALENZUELA A., María Teresa. 1940. "Gonzalo Vidal da vida al Himno Antioqueño." *Periódico El Colombiano*. <http://www.elcolombiano.com/blogs/casillerodeletras/gonzalo-vidal-dio-vida-al-himno-antioqueno/4895>.
- VARGAS CULLELL, María Clara. 2004. *De las Fanfarrias a las Salas de Concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. 1 ed, *Nueva Historia*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando. 2012a. *Los Ecos de la Villa: La Música en los Periódicos y Revistas de Medellín (1886-1903)*. 1 ed, *Colección Memoria y Patrimonio*. Medellín, Colombia: Tragaluz Editores.
- VELÁSQUEZ OSPINA, Juan Fernando. 2012b. *Mujeres en la Música en Colombia*. 1 ed, *El Encanto de las damas: Las Mujeres y la Práctica Musical a finales del siglo XIX en Medellín, Colombia*. Bogota, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- VELILLA, Samuel; GARCÍA, Alejandro y ROBLEDO, Eusebio. 1896a. "Espléndida Retreta." *El Nacional. Periódico Político, Eleccionario y de Variedades* 1:p. 3.
- VELILLA, Samuel; GARCÍA, Alejandro y ROBLEDO, Eusebio. 1896b. "La Ópera." *El Nacional. Periódico Político, Eleccionario y de Variedades*:p. 2.
- VELILLA, Samuel; GARCÍA, Alejandro y ROBLEDO, Eusebio. 1896c. "Ópera Italiana." *El Nacional. Periódico Político, Eleccionario y de Variedades* 5:p. 3.
- VELILLA, Samuel; GARCÍA, Alejandro y ROBLEDO, Eusebio. 1896d. "Retreta." *El Nacional. Periódico Político, Eleccionario y de Variedades* 3:p. 2.

- VELILLA, Samuel; GARCÍA, Alejandro y ROBLEDO, Eusebio. 1896e. "Serenata." *El Nacional. Periódico Político, Eleccionario y de Variedades* 1:p. 3.
- VIDAL, Gonzalo. 1899. "Métodos de Lecoupey." *El Cascabel* 20:p. 2.
- VIDAL, Gonzalo. 1901. *Revista Musical*. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Imprenta del Departamento.
- VIDAL, Gonzalo. 1902. *Lecciones de Piano*. edited by David YARA. Medellín, Colombia: El Comercio.
- VIDAL, Gonzalo. 1907a. *Enseñanza de Música*. edited by David YARA. Medellín, Colombia: Diario El Bateo.
- VIDAL, Gonzalo. 1907b. "Teoría y Solfeo." *Diario El Bateo* 34:p. 2.
- VIDAL, Gonzalo. 1918. *Ad Honorem*. edited by David YARA. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá: Fondo Gonzalo Vidal Pacheco. Centro de Documentación Musical (CDM).
- VIDAL, Gonzalo, and Lino R. OSPINA. 1901a. "El Disloque." *Revista Musical. Periódico de Música y Literatura* 1.
- VIDAL, Gonzalo, and Lino R. OSPINA. 1901b. "Revista Musical." *Revista Musical. Periódico de Música y Literatura* 1:p. 1.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914a. "Banquete." *El Sol. Diario de la Mañana* 906:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914b. "Compañía Infantil." *El Sol. Diario de la Mañana* 1027:p. 2.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914c. "El Baile." *El Sol. Diario de la Mañana* 907:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914d. "El Baile del Sábado." *El Sol. Diario de la Mañana* 954:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914e. "En Envigado." *El Sol. Diario de la Mañana*:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914f. "Gran Baile." *El Sol. Diario de la Mañana* 924:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914g. "Juegos Florales." *El Sol. Diario de la Mañana* 950:p. 2.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914h. "La Serenata al Gral. Uribe." *El Sol. Diario de la Mañana* 895:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914i. "La venida del Presidente Restrepo." *El Sol. Diario de la Mañana* 927:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914j. "Mi Veinte de Julio." *El Sol. Diario de la Mañana* 924:p. 2.
- VIVES GUERRA, Julio. 1914k. "Veinte de Julio." *El Sol. Diario de la Mañana* 919:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio 1914l. "El Día de la Patria " *El Sol* 914:p. 2.
- VIVES GUERRA, Julio 1914m. "El repertorio de la Banda." *El Sol. Diario de la Mañana* 886:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio , and J.J. ARÍSTIZABAL. 1914a. "El asunto de la Banda." *El Sol. Diario de la Mañana* 915:p. 3.
- VIVES GUERRA, Julio, and J.J. ARÍSTIZABAL. 1914b. "¿Se acabará la Banda?" *El Sol. Diario de la Mañana* 913:p. 2.
- WIKIPEDIA, Colaboradores. 17 de septiembre del 2016, 21:02 UTC. "Miguel Hilarión Eslava." Wikipedia, La Enciclopedia Libre. [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Miguel Hilari%C3%B3n Eslava&oldid=93696316](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Miguel_Hilari%C3%B3n_Eslava&oldid=93696316).
- YARA, David 2016. *Trios pour Piano, Flûte et Violon*. Medellín, Colombia: Sala Patrimonial Universidad Eafit.
- YEPES LONDOÑO, Gustavo Adolfo. 2006. "Desarrollo Musical en Antioquia: Criterios de Ejecución Interpretativa de la obra pianística del compositor Gonzalo Vidal." *Artes, La Revista N°. 12* 6:pp. 59-75.
- YÚDICE, George. 2002. *El Recurso de la Cultura*: Gedisa Barcelona.
- ZAID, Gabriel. 2010. "La Institución Invisible." *Letras libres* 12 (137):34-35.
- ZAPATA CUENCAR, Heriberto. 1963. *Gonzalo Vidal*. Vol. 1, *Vidas y Obras*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- ZAPATA CUENCAR, Heriberto. 1971. *Historia de la Banda de Medellín*. Medellín: Editorial Granamérica Ltda.

ZAPATA CUENCAR, Heriberto 1962. *Compositores Colombianos*. Medellín, Colombia: Editorial Cappel.

ZEA URIBE, Eduardo. 1916. *Bellas Artes*. edited by David YARA. Medellín Colombia: Diario de la Mañana. El Sol.