

# UN HIMNO, UNA HISTORIA: 100 AÑOS DEL HIMNO ANTIOQUEÑO<sup>1</sup>

## AN ANTHEM, A STORY: 100 YEARS OF THE ANTIOQUIAN ANTHEM

**Luis Carlos Rodríguez Álvarez<sup>2</sup>**

luiscarlos.lcrodrig@gmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.6.2

- 1 Una versión anterior de este artículo fue preparada para el diálogo Un himno, una historia: 100 años del Himno Antioqueño, realizado el 18 de octubre de 2016 por la Universidad EAFIT de Medellín, con la participación del abogado Juan Luis Mejía Arango, rector de la institución, del Dr. Fernando Gil Araque, jefe del Departamento de Música, y del autor. Más tarde, y con fines de su publicación, el autor adicionó el fruto de la charla y los más recientes hallazgos en ella mencionados.
- 2 Luis Carlos Rodríguez Álvarez es médico de la Universidad de Antioquia, magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, candidato a doctor en Artes de la Universidad de Antioquia y docente e investigador de las universidades de Antioquia y Nacional de Colombia, sede Medellín.

## Resumen

En el marco de este debate se llega a poner en duda la vigencia de la llamada “antioqueñidad” y de sus símbolos. Uno de ellos, el Himno Antioqueño fue confeccionado a principios del siglo XX por un compositor de gran valía y presencia en la ciudad, sobre los versos de un poeta yarumaleño, enfermo de libertad.

Es posible que el músico caucano Gonzalo Vidal apenas sea recordado por los colombianos como creador de unas pocas obras. Tal vez haya sido presentado oficialmente y para el común de las gentes sólo como el compositor de las famosas Estaciones del Viacrucis, sobre un texto del jesuita Tomás de Villarraga, que se cantan indefectiblemente en las Semanas Santas colombianas, y de varias obras antioqueñas de noble aliento épico, como el Himno Antioqueño, sobre un popular texto poético de Epifanio Mejía.

El presente texto realiza un recorrido por diversos momentos, indagando sobre la configuración del himno antioqueño, desde publicación del poema de Epifanio Mejía en 1868, hasta la versión que conocemos hoy con música de Gonzalo Vidal.

**Palabras clave:** Xxxxxx.

## Abstract

This debate questions the concept of *antioqueñidad* (the regional identity that characterizes the province of Antioquia in Colombia) and its symbols. One of the main items in discussion is the anthem of Antioquia, composed in the early 20<sup>th</sup> century by a respected composer in Medellín and based on the verses of a poet from Yarumal, Antioquia.

Gonzalo Vidal is in the memory of many Colombians the creator of merely a few significant pieces, among which the most emblematic is *Stations of the Cross*, based on the writings of the Jesuit priest Tomas de Villarraga. *Stations of the Cross* is a set of songs traditionally interpreted during the Colombian Holy Week. Vidal is also remembered as the author of other works of epic proportions, such as the anthem of Antioquia, which is based on a popular poetic text by Epifanio Mejía. The latter work constitutes the purpose of this paper.

This text follows diverse moments during the configuration of the anthem of Antioquia, from the publication of the poem by Epifanio Mejía in 1868 to the known version of today with music by Gonzalo Vidal.

**Keywords:** Xxxxxx.

Todos los pueblos oyen en ciertas épocas resonar de repente su pensamiento nacional, expresando con acentos que nadie ha escrito y que todo el mundo canta: todos los sentidos quieren pagar tributo al patriotismo y alentarse mutuamente: el pie camina, el gesto comunica alientos, la voz se apodera del oído, y el oído conmueve al corazón: el hombre entonces es todo entusiasmo, el arte es santo, la danza heroica, la música marcial, la poesía popular, y el himno que se desprende en aquellos momentos de todos los labios, no muere nunca, ni se le profana en circunstancias vulgares (*Semanario musical*, Santiago de Chile, 29 de mayo de 1952; en Pedemonte (2009).

## 1. Antes, una aclaración

Debemos empezar diciendo que estamos celebramos un poco más que el centenario de la primera presentación pública del himno antioqueño tal como lo hemos conocido hasta hoy, con versos de Epifanio Mejía y música de Gonzalo Vidal. En realidad, en 1914, y más exactamente el 20 de agosto, fue estrenada la composición, y días después se interpretó de nuevo en un baile en honor al entonces expresidente Carlos E. Restrepo.

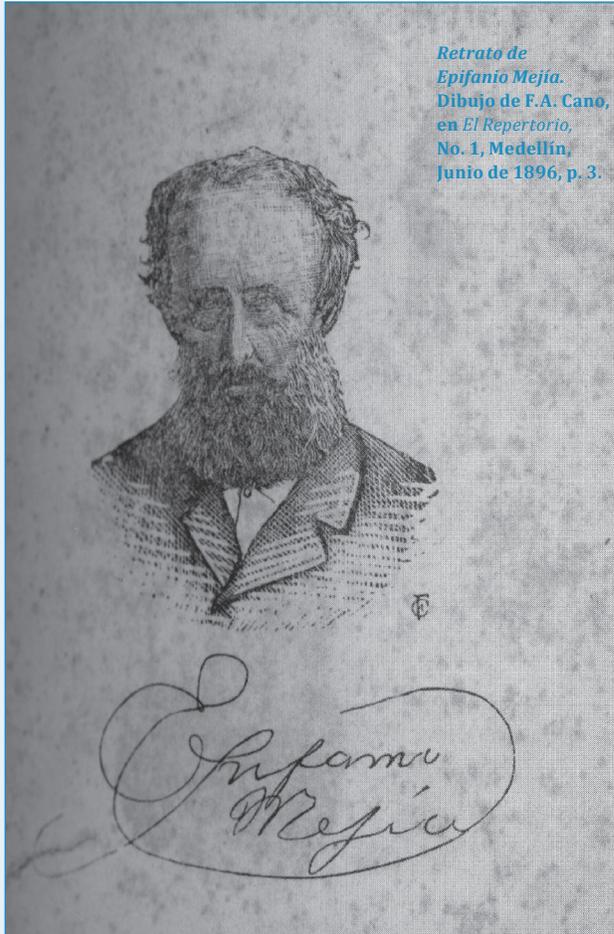
Cuando somos conscientes de que en todos los actos públicos de la ciudad de Medellín y del departamento de Antioquia, todos los días y a todas horas; cantado por miles de fanáticos, todos los domingos en el estadio, para enmarcar partidos de fútbol y cosas parecidas, suenan las notas marciales del himno, la discusión de lo nacional y, por extensión, la pertinencia de los valores identitarios locales, regionales (tradicionales, folclóricos, populares) se constituye en un problema digno de investigación, puesto que se plantea en momentos en que lo global, lo internacional, lo de afuera, gana día a día más terreno y más adeptos.

En el marco de este debate se llega a poner en duda la vigencia de la llamada “antioqueñidad” y de sus símbolos. Uno de ellos, el *Himno Antioqueño*, fue confeccionado a principios del siglo XX por un compositor caucano de gran valía y presencia en la ciudad, sobre los versos de un poeta yarumaleño, enfermo de libertad.

Como se verá en el presente artículo, no se sabe con plena certeza la fecha exacta de composición del himno. El asunto es que desde 1915, Vidal hablaba de la creación de una pieza musical sobre los versos de *El canto del antioqueño* de Mejía, publicados por primera vez casi medio siglo antes, en el periódico literario *El Oasis* de Medellín (Mejía Quijano, 1868).



## El poeta: Epifanio Mejía



Retrato de Epifanio Mejía. Dibujo de F.A. Cano, en *El Repertorio*, No. 1, Medellín, Junio de 1896, p. 3.

### Retrato de Epifanio Mejía.

Dibujo F.A. Cano.

Archivo Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

No cabe duda de que Epifanio Mejía Quijano (Yarumal, 1838-Medellín, 1913) ha pasado a la historia de las letras regionales y nacionales por sus hermosos poemas y por su triste y doloroso sino vital.

En el folleto impreso por la Universidad EAFIT con ocasión de la exposición conmemorativa se lee:

Epifanio Mejía, poeta de un pueblo. Conocido como el “poeta triste” o el “loco Mejía”. De naturaleza nostálgica, de acento bondadoso y de vivir intenso. A los 40 años perdió sus facultades laborales y fue recluido en un hospital mental. Pasó varias décadas allí; parece que poco antes de morir recuperó la razón, en su época muchos dudaron de su sinrazón y fue comparado con un Quijote criollo, lo demostraba a través de su fluidez para componer, improvisar versos y endecasílabos.

De su obra que va en la línea nativista de Gregorio Gutiérrez González, Antioquia tomó uno de sus poemas épicos como himno. “El canto del Antioqueño” fue publicado por primera vez en 1868 en una revista de la época llamada *El Oasis*, junto a muchos otros poemas.

Su exaltación de la idiosincrasia americana va de la mano con las condiciones abruptas que les tocó sortear a estos pueblos para salir adelante. Su obra completa fue revisada y editada en distintos momentos del siglo xx y reúne alrededor de setenta piezas donde se percibe realismo, transparencia, naturalismo, ansiedad y una constante atmósfera de nostalgia. Entre ellas se cuenta “El canto del antioqueño”, “Antioquia o la mano de Dios (La retirada de los héroes)”, “La ceiba de Junín”, “La muerte del novillo”, “Anita”, “La historia de una tórtola”, “Amelia”, entre otras (Universidad EAFIT, 2016, p. ...).

El profesor Humberto Barrera Orrego (2000, p. 11) escribió en el pie de página a su texto *Una biografía posible*:

La vida de Epifanio, como cualquier otra vida, está calada de agujeros que ni él mismo hubiera podido colmar: extensas zonas crepusculares adonde no alcanza a llegar el resplandor de una explicación. A tales incertidumbres hay que añadir lo que el poeta y sus allegados supieron y por sabido callaron y rodeado de silencio se hundió para siempre en el pretérito indefinido: ¿pudo la leyenda de Leandro y Hero inspirar en parte la “Amelia”? ¿Por qué don Ramón Mejía fue a morir a Sopetrán? ¿Cómo y cuándo conoció a la que sería su esposa? ¿Cuándo empezó propiamente su manía de echarles tierra a los alimentos? Las invenciones que tratan de suplir estos y otros vacíos son como las prótesis en una escultura antigua: si bien nos dan una idea de lo que se perdió, no logran hacerse perdonar su condición de intrusas. Con todo, más vale una conjetura desamparada que un documento inexistente.

Y el mismo autor agregó, en Montoya Moreno (2009, pp. 13-14), lo siguiente:

No abundan las aproximaciones inteligentes a la vida y la obra de Epifanio Mejía. Hay estudiosos que se interesan únicamente en el destino amargo de un hombre que pasó la mitad de su vida encerrado en diversos manicomios. Otros consideran con desdén su poesía ingenua y un tanto primitivista, contemporánea –pero sólo desde el punto de vista cronológico, lo cual prueba que no existe un tiempo unívoco de los cenáculos simbolistas de París, en donde se celebraba *la música callada, la soledad sonora* del misterio del verbo creador. Otros aún (y acaso estos sean los peores) se dejan llevar de una ciega exaltación emocional y le rinden un culto casi idólatra al poeta campesino, buscándole parentescos imposibles con personajes de ficción, o erigiéndole pedestales hiperbólicos en el Monte Parnaso, al lado de Homero y del visionario autor de las *Geórgicas*.

Todas ellas no son sino formas de la incompreensión. Epifanio ocupa, por derecho propio, un lugar en el concierto de la literatura de Antioquia y de Colombia, y –para legítimo orgullo de sus coterráneos– es el primer poeta yarumaleño (el primero en diferentes acepciones del término), pero no es con arrebatos de pasión regionalista como puede lograrse una comprensión del valor de su poesía. Calificar sin más su obra de “rústica” tampoco ayuda gran cosa: poemas (para citar sólo dos) como *Leyenda bíblica*, en que el poeta audazmente hace comparecer al dios griego del Tiempo para derribar la orgullosa Torre de Babel, o *Un canto salvaje*, con sus audacias verbales y sus ritmos extraños, tan caros a escuelas posteriores, todavía aguardan una adecuada valoración.

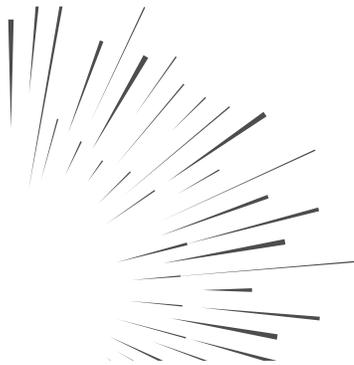
### 3. El compositor: Gonzalo Vidal



**Gonzalo Vidal.**

Foto de Benjamín de la calle.  
Archivo Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

Es posible que el mismo Vidal apenas sea recordado por los colombianos como creador de unas pocas obras. Tal vez haya sido presentado oficialmente y para el común de las gentes solo como el compositor de las famosas *Estaciones del Viacrucis*, sobre un texto del padre jesuita Tomás de Villarraga –que se cantan indefectiblemente en las Semanas Santas colombianas–, y de varias obras antioqueñas de noble aliento épico, como el mencionado *Himno Antioqueño*, sobre el popular texto poético de Epifanio Mejía, motivo central del presente documento; el muy poco conocido himno patriótico *La tierra de Córdoba*, con versos de Jorge Isaacs, y la pujante canción llamada *Hacia el mar*, que musicaliza un poema de Ernesto González, olvidado pero también bello himno de la mitológica carretera al mar.



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

Descendiente de destacados músicos caucanos, Gonzalo Vidal comenzó sus estudios musicales en Popayán y, aún joven, los continuó en Medellín. A edad muy temprana, apenas cumplidos los veinte años, se dio a conocer en la Villa de la Candelaria su extraordinario talento como creador, director de banda y orquesta, pedagogo y maestro de capilla. Desde entonces se convirtió en el eje de toda actividad artística en la capital antioqueña, como animador incansable y permanente de empresas estéticas.

Compositor, director de bandas y orquestas, educador musical de varias generaciones, instrumentista destacado, y divulgador del arte en todas las posibilidades que se le ofrecieron, y en medio del sentir nacionalista de su época –que también cultivó en algún momento de su vida–, al hacer un riguroso examen de su producción original, Vidal fue el primero de los compositores colombianos de música académica o artística –junto a Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), Jesús Bermúdez Silva (1884-1969) y Daniel Zamudio (1885-1952)– que puede vincularse, siempre desde el romanticismo, a una expresión que buscaba superar el nacionalismo, para llegar a un estilo que pudiéramos llamar quizás “academizante e internacionalista”.

Al respecto, afirma la profesora Ellie Anne Duque: “[Gonzalo Vidal] fue el autor de la primera sonata para piano escrita en Colombia y en sus piezas para piano amalgamó el estilo sentimental romántico, reminiscente de Chopin, con la búsqueda nacionalista” (Duque Hayma, 2002/2003).

Y en otro de sus textos agrega:

Iniciado el intenso debate en torno a la necesidad de contar en Colombia con un lenguaje musical de corte nacional (durante los años comprendidos entre 1920 y 1940), Vidal se mostró partidario de la ideología conservadora y criticó a quienes, en nombre de la música nacional, escribían rutinarios pasillos, bambucos y guabinas. Sus más íntimas opiniones acerca del tratamiento que debía recibir la música tradicional colombiana, quedaron consignadas en sus estilizadas composiciones basadas en ritmos de pasillo y danza ...Su reticencia por abrazar ciegamente el discurso nacionalista es tal vez una de las razones por las cuales no gozó de la popularidad de Luis A. Calvo, más identificado ante el público con la búsqueda de un ideal musical nacional (Duque Hayman, 2000).

Muy prolífico –aproximadamente unas 200 obras completas–, en su catálogo destacan la zarzuela *María* (basada en la famosa novela de Jorge Isaacs), tres *oberturas* (1892) para orquesta y para banda; cuatro *misas de requiem* (1889, 1895, 1898 y 1913), dos *oficios de difuntos* (1895 y 1898) y un *Stabat Mater* (1896) para solistas, coro, órgano y orquesta; una gran producción para el piano –sobresalen las *sonatas No. 1* (1918) y *No. 2* (1924), la *Suite de la postguerra* (c. 1930), las colecciones *A María* (1888), *10 piezas* (c. 1890) y *Ensayos musicales* (1893), y más de medio centenar de partituras sueltas–, unas 20 piezas vocales (romanzas, himnos y canciones), una docena de obras camerísticas en diversos formatos y combinaciones, unas adicionales 15 piezas de corte religioso y 10 partituras sinfónicas, además de otras tantas para banda.

Se nos haría interminable reseñar aquí cada uno de los esfuerzos vitales de Vidal: sus labores docentes, de divulgación, de liderazgo artístico y de creación, no tuvieron descanso... Por ello, es necesario ratificar que esa pieza-símbolo que fue el motivo del diálogo mencionado en la primera página en la Universidad

EAFIT, a pesar de su popularidad, no es, en definitiva, lo más trascendental de este creador musical y su fama por ella es a lo mejor injusta. Infortunadamente, su trabajo como gestor cultural y compositor de obras mucho más importantes para la historia artística del país no ha sido reconocido ni evaluado.

#### 4. El encuentro imposible

A pesar de que es difícil creer que en una pequeña ciudad como la Medellín de entonces, que más parecía una aldea o un pueblo pequeño, donde quizás todos se reconocían y se frecuentaban, el compositor Vidal no conoció personalmente al poeta Mejía. Aquel era apenas un mozalbete de 15 años, recién llegado a la ciudad, cuando este fue internado por primera vez.

Así lo confirmó Vidal en una entrevista que se le hizo con ocasión de su septuagésimo séptimo cumpleaños, en noviembre de 1940:

–Sabe una cosa?, nos dice.

Pues yo, autor de la música del Himno Antioqueño, no conocí al autor del poema. Ni de lejos siquiera.

–...?

–El himno llegó a mis manos no sé cuándo. Ya me sentía antioqueño y me estremecí emocionado al leer sus estrofas. Decidí musicalizarlas, sin intención de lucro, sin deseo de hacer obra. Alguien interpretó el himno. El pueblo vio en aquellas notas y en aquellos versos reflejados su señorío varonil y lo acogió sin reservas. Antes fue una marcha. Luego un himno. Hoy es el catecismo de la raza. Ni Epifanio ni yo tuvimos pretensión de hacer nada distinto a un pasatiempo (El cumpleaños de un artista. Gonzalo Vidal no conoció al poeta Epifanio Mejía, 1940).

Se sabe, sin embargo, que en el año 1893, con intenciones de hacer un acto de misericordia, el todavía joven músico caucano donó parte de la edición de su colección para piano *Ensayos Musicales* para recaudar fondos destinados al ya recluso Mejía. En una carta del Dr. Manuel Uribe Ángel (inérita y que reposa en el archivo del autor del presente artículo) se recuerda así:

Medellín, 6 de agosto de 1893

Sr. D. Gonzalo Vidal.

Presente

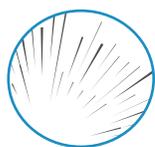
Muy estimado amigo mío:

Con su fina cartica, fechada en 5 de los corrientes, tuve el gusto de recibir en mi calidad de Presidente de la Junta Directiva de una Velada literaria y musical, en favor de nuestro desgraciado compatriota D. Epifanio Mejía, tres bellísimos Cuadernos titulados “Ensayos Musicales” que Ud. ofrenda en bien de una obra de misericordia que debe dar alivio y pan al dulcísimo poeta de nuestras montañas. Agradezco a Ud. desde el fondo de mi alma el generoso regalo conque nos ha favorecido. Este producto de artístico del genio de Ud. es sumamente aceptable no sólo para los Medellínenses sino para todos los que cultiven el arte y gocen con sus dulces encantos.

No dudo que el valor original de los Cuadernos a que me refiero y el producto de la rifa que de ellos se haga nos dé excelentes resultados, y entonces la limosna de Ud. alcanzará el verdadero carácter de grande generosidad.

Repito a Ud. el voto franco de nuestra gratitud y soy hasta siempre su admirador sincero y cordial amigo.

M. Uribe A. (firmado)



## 5. Juan Yepes

Como ya se mencionó, la historia casi completa de la creación del *Himno Antioqueño* nos la trae don Heriberto Zapata Cuéncar (1963, pp. 64-71) en su biografía del compositor.

Allí Zapata nos cuenta que la poesía de Epifanio Mejía había sido musicalizada en diversas ocasiones y que el primero en hacerlo fue Juan Yepes, “un cantor popular de aquellos de la época de la vihuela brava [o cedro], instrumento hoy desconocido y que él tocaba con singular maestría” (Zapata, 1963).

Antonio José “Ñito” Restrepo, en su referencial libro *El Cancionero de Antioquia* (Restrepo, 1955) nos traza la estampa de este trovador, la misma que ha sido copiada por todos los historiadores del asunto:

Este Juan Yepes me va a detener unos instantes, en compañía del lector desconocido, que ya tiene un monumento en mi corazón si no me deja solo. Conocí a Juan Yepes, que era de la propia Medellín, cuando yo estudiaba en la Universidad y tenía mi posada en el barrio de Guanteros, comparado por don José María Samper, en una novela que escribió de oídas sobre Antioquia, con los Percheles de Málaga o las Ventillas de Toledo. Yepes era para entonces un hombre de hasta treinta y cinco años, blanco, acanelado, mediano de estatura, cenceño, imberbe y de cabellos largos bajo su sombrero de iraca terciado a la pedrada. Cantaba de hacer bailar las piedras, como dice de Anfión [el poeta latino] Horacio Flaco, y se acompañaba con la vihuela, que él mismo tocaba. Le hacían segunda y cucarrón varios amigos del Llano, del Chumbimbo y La Asomadera, entre los cuales sobresalía el Negro Pasos, bajo profundo que le hubiera dado veinte tantos y la salida al mismo celebrado [Francesco] Tamagno.

Estaba Juan Yepes un cierto grado más arriba de los compañeros que le he puesto, porque si no era repentista como ellos, pues jamás lo oí trovando, era compositor de música como los blancos que notaban canciones en sus guitarras para dar sus serenatas. No que él ni ellos escribiesen la verdadera nota musical, que por aquellos tiempos muy pocos conocerían

en la Montaña, sino que él y ellos escogían unos buenos versos de algún poeta señorial y, al oído, les ponían una cierta música suya, con que luego los cantaban ellos mismos y otros cantores que se los aprendían con música y todo. De esta manera escogió Juan Yepes para su vihuela *El canto del antioqueño*, de Epifanio Mejía. En alguna parte vio los versos del romance inmortal y les consagró su talento artístico, logrando darles una entonación tan valiente, rápida y arrolladora, que al traerlos a las plazas y calles, con su acompañamiento popular y rumboso de tiples y vihuelas, no se quedaba pelo tendido ni nervio que no se sacudiera ni sombrero que no se tirara a lo alto. Entre antioqueños, se entiende, no se sabe a los otros que efecto les produzca. Hay que beber o haber bebido mucha mazamorra de ceniza para apreciar debidamente los versos de Epifanio Mejía con la música de Juan Yepes (Restrepo Cadavid, 1955, pp. 87-88).

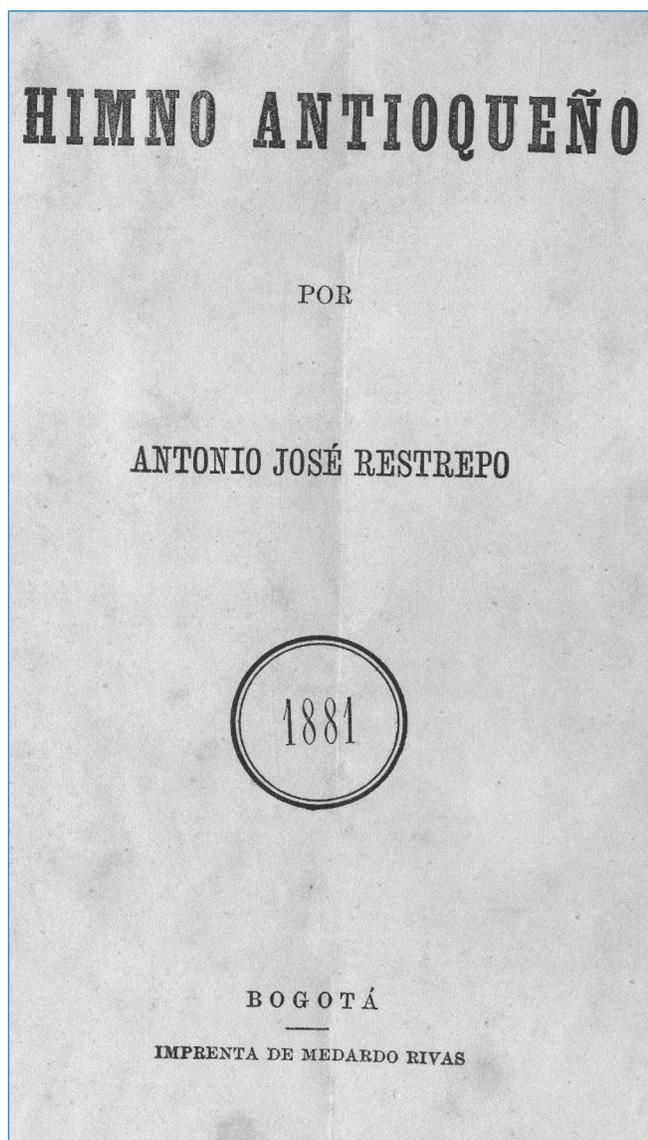
Heriberto Zapata Cuéncar (1963) completa los pocos datos biográficos de Yepes:

había nacido en Medellín en 1829 del matrimonio de Cornelio Yepes y doña Marta Acevedo. Fuera de haber sido un magnífico cantor popular, fue conocido como el mejor gallero, en todo el Valle de Aburrá y tuvo un establecimiento que gozó de justo prestigio, y se la tuvo como la más frecuentada de tantas galleras como por acá pululan. Roberto Mesa nos aseguró que Juan Yepes murió en el Asilo de Ancianos de Medellín.

Dice también que Pelón Santamarta, el mejor cantor popular que tuvo Antioquia, quien fuera su amigo, hablaba maravillas de la música de Juan Yepes. Aseguraba que había compuesto varias canciones y solía repetir mucho una, llamada *Patria mía*, de la cual únicamente recordaba dos estrofas. Y confirma que no se conoce la fecha exacta de la musicalización que hizo Juan Yepes de los versos de Epifanio Mejía. Al no haber quien los llevara al pentagrama, acabaron por olvidarse.



**Portada Himno antioqueño.**  
1932 Vieco y Compañía.  
Archivo colección de Música  
Sala Patrimonial Universidad EAFIT.



**Himno Antioqueño.** Antonio José Restrepo.  
Imprenta de Meardo Ríos.  
Archivo colección de Música  
Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

## 6. Dos intentos fallidos: El *Himno Antioqueño* de Restrepo y *La Tierra de Córdoba* de Isaacs

En el año 1881, Antonio José Restrepo publicó su poema titulado *Himno antioqueño* en Bogotá. Dividido en cinco partes, “Ñito” dedicó el texto “Al señor doctor Manuel Uribe Ángel, Profundo médico, literato eminente y benemérito patriota”, suplicando “á los Redactores de periódicos del país que no publiquen en ellos esta poesía”, y tras un epígrafe tomado de *El canto del antioqueño* de Epifanio Mejía, el texto comienza así (Restrepo Cadavid, 1881):

¡Oh patria querida!  
 ¡Oh verdes montañas!  
 ¡Oh cielo sereno  
 De límpidas auras!  
 ¡Oh montes! ¡Oh ríos  
 De turbidas aguas!  
 ¡Oh sol esplendente  
 De vívida llama!  
 ¡Oh valles risueños!  
 ¡Hirvientes cascadas!  
 ¡Ciudades vistosas!  
 ¡Selvas eriazas!  
 ¡Veneros profundos  
 De oro, de plata!  
 ¡Maizales inmensos!  
 ¡Hermosas sabanas!  
 ¡Concierto armonioso  
 Del ave que canta,  
 Del viento que ruge,  
 Del toro que brama,  
 Del niño que llora, del viejo que exhala  
 Sus ayes al cielo  
 En triste plegaria!

No se conoce de intento alguno por musicalizar el poema.

Pasaron 12 años para que volviéramos con el maestro Gonzalo Vidal en la puesta en música de otro poema. En una carta de junio de 1893, su amigo Rafael Uribe Uribe le expresó su deseo de que fueran musicalizadas las mejores estrofas de la poesía *La Tierra de Córdoba*, de Jorge Isaacs. Dice el texto de la carta:

Gonzalo:

Entre su “Historia de la Música”, que al fin me resuelvo á devolverle, va una tira con el poema –ó lo que fuere– de Jorge Isaacs, “La Tierra de Córdoba”, que saldrá uno de estos días en folleto.

Es el caso que deseo popularizar cuanto me sea posible esa producción, y me parece que la música es para ello excelente vehículo. Ahora, Ud. que es músico y que tiene su poco de poeta (lo de médico no sé, pero en cuanto á lo otro, ud. mismo publicó un aviso con el título “Cada loco”...), es el mejor llamado para ejecutar ese trabajo. Además, está un tanto obligado, por ser paisano de D. Jorge, y antioqueño voluntario. Conque... escoja las estrofas que le parezcan mejores, y musifíquelas á la mayor brevedad. Con ello dará por saldada toda cuenta con Ud., este

Su affmo.

RUribeU (firmado)

Junio 16 – 1893.

Vidal no tardó en dar cometido a su tarea. Dos días después entregaba a su amigo el trabajo que le había encomendado. Curiosamente, la partitura de *La Tierra de Córdoba* lleva el subtítulo de *Himno Antioqueño*.<sup>3</sup> Esto es una prueba de que ya desde 1893 quería el maestro caucano dar a Antioquia su himno propio.

El poema *La Tierra de Córdoba* había sido escrito por Isaacs en noviembre de 1892 y fue publicado a mediados de 1893 en la Imprenta del periódico *El Espectador* de Medellín, bajo la dirección de Fidel Cano.

Sobre el poema escribe María Teresa Cristina (Isaacs, 2006):

*La tierra de Córdoba* es el último poema de gran aliento que emprende el caucano, una extensa composición que en 153 estrofas canta a Antioquia, así llamada en homenaje al prócer José María Córdoba, el héroe de Ayacucho. Isaacs siempre expresó gran afecto y admiración por esta tierra, a la que legó sus restos, y por sus gentes, pues compartió la creencia –sin fundamento histórico– del origen israelita de sus habitantes.

Así se expresa el autor en carta a Antonio José Restrepo, el 13 de julio de 1893, a propósito de las circunstancias que inspiraron este poema: “Entonces no habían descendido aún sobre Colombia, entenebreciendo nuestras almas, las tinieblas que hoy nos circundan; ahora los escollos y rompientes clamorosos nos cierran el rumbo salvador, y es preciso que todo se haga luz hasta el canto, que tiembla en los labios como maldición, que tiene retumbos de tormenta y alaridos de naufragos, y fulgura a veces resplandores de alborada. Eso, eso quise hacer con aquellas estrofas, decir en ellas lo que está rebotando en mi alma [...] y, sin embargo, ellas no dicen cuanto quise decir; yo no supe decirlo”.

<sup>3</sup> La partitura manuscrita de esta obra se encuentra en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Cultura, en Bogotá.



En este canto admira la laboriosidad y hospitalidad de sus gentes, sus paisajes, la feracidad de su tierra; ensalza la belleza de sus mujeres, a las que mediante imágenes bíblicas, representa a la ciudad de Medellín como la desposada del *Cantar de los Cantares*. Alcanza entonación épica cuando compara a sus colonos con grandes figuras y míticas, cuando exalta su amor por la libertad, su lucha en las guerras de Independencia contra la España retrógrada, y profetiza para esta tierra un futuro próspero.

Vuelve Isaacs al modelo estrófico; aquí, el cuarteto alirado, formado por tres endecasílabos y un heptasílabo de rimas asonantes cruzadas, pero introduciendo la modalidad propia de rimas agudas en los pares. A pesar de declararse poco experto en cuestiones de métrica, maneja con maestría este modelo, que le permite modulaciones rítmicas ajustables a la entonación ora lírica, ora épica del canto.

Por esta época, a Isaacs no lo debían desvelar las estrictas normas de las poéticas tradicionales ni se sentía a su gusto con tales restricciones; escribe en la misma carta arriba citada, a propósito de la edición que estaba preparando *El Espectador de La Tierra de Córdoba*: “Yo le supliqué a Rafael [Uribe Uribe], cuando le remití el manuscrito, copiando de prisa, que le rogara a usted y a Cano –como muy entendidos en métrica– retocaran lo que fuese necesario: si Rafael no lo hizo así, la culpa es de él y de su imprudente confianza en mis estudios de ortología y prosodia, que no valen cosa para un apuro, y que confundo con recuerdos de mis travesuras infantiles”.

[Baldomero] Sanín Cano encuentra este poema “lleno de vibraciones nuevas, vigoroso en la forma, apasionado en la idea”.

En este, uno de los postreros poemas de Isaacs, alaba la industria y virtudes del pueblo antioqueño, a quien legaría sus restos poco tiempo después. Se siente hermano de raza de este pueblo que reconoce sus virtudes. El poeta se hace eco de la creencia popular sobre el origen de los antioqueños; se le figura que sus hijas son otras tantas hijas de Israel. Al exaltar el supuesto origen semítico del pueblo antioqueño, Isaacs hace recriminaciones a los colonizadores españoles. Posiblemente estas críticas deben interpretarse como una reacción a las persecuciones que él había sufrido y que atribuía a su raza judía (McGrady, 1964, p. 440).

El texto completo consta de ocho secciones, en 153 estrofas y 212 versos, precedido por un epígrafe tomado del libro de Miqueas, en el Antiguo Testamento. El fragmento inicial dice así (Isaacs, 1893):

*Estarán entre la muchedumbre de las naciones como el rocío enviado del Señor,  
y como la lluvia sobre la yerba*  
Miqueas, V: 7



Gonzalo:

Ente su "Historia de la Música" que al fin me resolví a devolverle, y una tira con el poema - o lo que fuere de Jorge Isaacs, "La Tierra de Córdoba", que saldrá uno de estos días en folleto.

Es el caso que deseo popularizar cuanto me sea posible esa producción, y me parece que la música es para ello excelente vehículo. Ahora, Ud. que es músico y que tiene su poco de poeta (lo de médico no sé, pero en cuanto a lo otro, Ud. mismo publicó un aviso con el título "Cada loco....") es el mejor llamado para ejecutar ese trabajo. Además, está un tanto obligado, por ser paisano de D. Jorge, y antioqueño voluntario, Congu... escoja las estrofas que le parezcan mejores, y musifíquelas a la mayor brevedad. Con ello dará por saldada toda cuenta con Ud., este

su afmo

Rellinberry

Junio 16 - 93.

Esquela de Rafael Uribe a Gonzalo Vidal.

Junio 16 de 1986.

Archivo Luis Carlos Rodríguez.

(4)

## La Sierra de Córdoba

... Estarán entre la muche  
 Jambre de las naciones como el  
 rocío enviado del Señor, y como  
 la lluvia sobre la yerba.

Michéas. Cap V, v. 7.

I

¿De qué raza descendes, pueblo altivo,  
 Titán laborador.

Rey de las selvas vírgenes y de los montes sílvicos  
 ¿Que tornas en verteles imperios del Condor?

¿De qué nación heroica tu grandera  
 En la sublime Lid

¿Que arrebató a verdugos la colombiana tierra?  
 ¿De quién fueron tus Erabos,  
 ¿Quién fue tu apostolo, fue Córdoba tu Cid!

Linaje tu del héroe de Ayauccho,

Digna estirpe de él,

Has hecho de tus montes un templo y un sepulcro,  
 Al Numen de tus glorias y a tus banderas fiel.

**La Tierra de Córdoba.**

Fuente: Manuscrito Jorge Isaac.

Archivo colección de Música Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

## I

¿De qué raza descendes, pueblo altivo,  
titán laborador,  
rey de las Selvas Vírgenes y de los montes níveos  
que tornas en vergeles imperios del cóndor?

¿De qué nación heroica tu grandeza  
en la sublime lid  
que arrebató a verdugos la colombiana tierra?  
¡Legión fueron tus Gracos, fue Córdoba tu Cid!

Estirpe tú del héroe de Ayacucho,  
digna estirpe de él  
has hecho de tus montes tu templo y su sepulcro,  
al numen de tus glorias y a tus banderas fiel.

Su sangre, que vertieron asesinos...  
Soberano te ungió,  
y óleo de libres llevan los hijos de tus hijos.  
Morir puedes luchando; vivir esclavo, ¡no!<sup>4</sup>

Debido a su complejidad y extensión, la partitura de Vidal sobre el poema de Isaacs tampoco fue adoptada como himno.

## 6. El concurso de 1899

Siempre tomando como referencia a don Heriberto Zapata en la narración de la historia, viene ahora el asunto del concurso.

En junio de 1899 los directores de los periódicos *El Correo de Antioquia* (Carlos E. Restrepo) y *El Cascabel* (Enrique Gaviria) promovieron entre los compositores nacionales un concurso para ponerles música a los versos ya consagrados de Epifanio Mejía. Las composiciones debían presentarse antes del 3 de noviembre de dicho año y la Academia Nacional de Música escogería el ganador del concurso. El premio consistía en \$200,00 y una medalla de oro. Decían los periodistas antioqueños: “Nuestra aspiración es que

la música interprete lo más fielmente posible la idea y el sentimiento que inspiraron el canto, cuyas valientes estrofas publicamos en este mismo número (Zapata Cuéncar, 1963, p. 66).

En octubre, por dichos periódicos se dieron a conocer las estrofas, de la segunda a la séptima, de la poesía original de Mejía, escogidas o “arregladas” por Carlos E. Restrepo. Los cuatro últimos versos se convirtieron en el coro del futuro Himno [*Oh Libertad que perfumas/ las montañas de mi tierra*] (Restrepo Cadavid, 1955, p. 434(b)).

Continúa Zapata Cuéncar (1963, pp. 66-67):

Parece que la idea no cayó muy bien a algunos. Porque lo cierto es que al momento saltó a la palestra “El Autonomista” periódico bogotano, que tildó la idea de regionalista. ¡Qué descubrimiento maravilloso hacía el periodista de marras! ¡Los antioqueños regionalistas!

¿Cuántos tomaron parte en el concurso? Es un dato que se desconoce. Se asegura que en Bogotá dos notables compositores habían llevado a cabo bellas realizaciones. De Antioquia nada se supo. Vino la guerra de los “mil días” que dio al traste con todo.

Se sabe, al menos, de dos participantes de Antioquia: Roberto Mesa y Jesús Arriola.

El primero, Roberto Mesa, fue uno de los buenos cantores populares de Antioquia a fines del siglo XIX – autor del pasillo *Tus ojos* y otras seis canciones, según los registros del mismo Zapata Cuéncar en su libro póstumo *Antología de la canción en Antioquia*–(1995, p. 511), “célebre en los coros de las iglesias y quien hizo con Enrique Restrepo dúos inolvidables, además de firmar páginas de eterna vigencia, y fue compañero de otros cantores importantes” (Restrepo Duque, 1985), quien les dio a los versos escogidos música de habanera (o danza, como se le conoce en nuestro país, que no era ciertamente la más indicada para un himno). Cuenta Zapata Cuéncar (1963, p. 67; 1995, p. 521) que “el día del estreno [a principios de octubre de 1899], andaba el cantor muy ufano y con muchos aguardientes también, cantando su nueva canción de cantina en cantina, por estas calles de Medellín”. Las

4 Una versión del poema, intermedia entre el manuscrito y la versión definitiva, se encuentra en la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT.

autoridades no vieron aquello con buenos ojos porque ya se anunciaba la guerra civil; creyeron que el cantor, liberal furibundo, estaba incitando con aquello a la revuelta, y Mesa, con todo y guitarra, fue a parar a la cárcel donde estuvo varios días.

La canción de Roberto Mesa sobre versos de Epifanio Mejía se había hecho un tanto popular, pero Vidal no la creía la más propicia para servir de himno. Y aunque tenía todo derecho para ponerle una nueva melodía, no lo quiso hacer sin el consentimiento de Mesa. Así lo refiere Zapata Cuéncar (1963, p. 68-69):

La oportunidad se presentó cuando, cierto día, se hallaban de parranda en la cantina del “Mono Villa” situada en lo que entonces llamaban la “Quebrada arriba”. Allí estaban Vidal, Mesa, Daniel Restrepo (a. Quintín), Enrique Calderón (a. Barberita), el poeta Julio Vives Guerra, Federico Trujillo, Enrique Gutiérrez (a. Cabecitas) y otros. En medio del entusiasmo de las copas, Vidal preguntó a Mesa: “Hombre Roberto, a Ud. le chocaría que yo le pusiera una música distinta al Canto del Antioqueño?” “Por supuesto que no, Maestro”, fue la respuesta del interrogado. Por cierto que ese día la vida del Maestro Vidal estuvo en gravísimo peligro porque al dueño del establecimiento, sobrepasado de copas, se le ocurrió desenfundar su revólver y hacer varios disparos al Maestro y que felizmente no dieron en el blanco. Una décima chispeante, llena de salero que recitó Vidal fue tomada por el quisquilloso tabernero como una burla y por poco produce una terrible tragedia.

De aquel lugar salió Vidal con dos promesas firmes: una, la de musicalizar los versos de Mejía y la otra, la de jamás volver por aquellos lugares.

También el maestro Jesús Arriola de Benzoita (1873-1931), compositor, pianista, pedagogo y director vasco radicado en Medellín, compuso sobre los versos de Epifanio Mejía un coro a cuatro voces que fue estrenado en el Circo España. A pesar de su belleza, la obra era de difícil ejecución, por lo que tampoco fue la llamada a cantarse como himno. Es probable que Arriola hubiera enviado esta música al fracasado concurso de 1899 (Zapata Cuéncar, 1963, p. 67).

Es importante comentar que “Ñito” Restrepo se lamentaba varios años después, en 1926, de que se hubiera abierto dicho concurso para un Himno Antioqueño, existiendo ya la canción de Juan Yepes (Restrepo Cadavid, 1995, pp. 88-89):

Por ahí he leído que alguna sociedad antioqueña ha propuesto un premio para el compositor que le ponga a esa letra una música mejor, a juicio de los doctos. Yo suscribo a ese premio con un ducado, pero dudo que nadie, ni el que notó el *Himno de Riego* o fulminó el ¡*Trágala, perro!* contra Fernando VII, podrían igualar la notación agresiva, bravía, desafiadora de Juan Yepes. Era preciso habérsela oído a él y al negro Pasos, en la Barranca de Caleño, o a Juan de Dios Uribe en plenas galerías de la plaza de Bolívar, en Bogotá, para saber a lo que sabe una cosa *divina* aunque esté medio *jumao* el que la canta. Todavía debe estar vivo el negro Pasos, que era joven en 1875, u otro u otros de los que acompañaban a Yepes, quien quizá no sea ya del gremio de los vivos, porque lo bueno no dura, en tratándose de personas. Vaya a ellos un alumno de la Escuela de Santa Cecilia, que haya digerido bien el pan de afrecho y distinga el canto de un canario de un gorigori, y fije esa música yepesina, póngala entre los renglones de Epifanio y corra a una litografía. Haga tirar cien mil ejemplares para otros tantos antioqueños de los que estén lejos de las lindes del terruño, y junte su oscuro nombre a esa obra maestra que lo llevará muy alto en las alas de la fama.

Sin embargo, de allí no pasaron las cosas. Ninguna de las piezas compuestas para el concurso fue lo suficientemente popular o bella como para convertirse en el himno de la región. Por otro lado, la situación no dejó tiempo para pensar en estas minucias: pocos meses después, la política sumió al país en un profundo enfrentamiento fratricida, el mismo que sirvió como bisagra dolorosa para cambiar de siglo. La historia lo conoce como la Guerra de los Mil Días.

## 1913-1916

El año 1913 es clave en esta narración, por varias razones: se conmemoraron los 100 años de la Independencia de Antioquia y falleció en el manicomio de Bermejál Epifanio Mejía. Con motivo de la muerte del poeta, la Junta de estudiantes antioqueños, radicados en Bogotá, asociación presidida por el poeta, abogado y educador caldense Abel Marín, convocó un nuevo concurso para la escritura de un himno sobre los versos del *Canto del Antioqueño*.

Entre quienes participaron se recuerda a dos hermanos, los ya famosos músicos antioqueños Samuel y Luis Uribe Uribe. En un artículo aparecido en el periódico *El Espectador* de Medellín, el propio Marín acusó recibo de la obra (Marín, 1913):

Hemos recibido la sentida música que acaban de escribir ustedes, a petición de la junta de estudiantes antioqueños que tengo el honor de presidir, para este hermoso himno antioqueño de nuestro gran poeta Epifanio Mejía, cuya muerte llora en estos momentos el suelo nativo.

Esta partitura, que tampoco fue adoptada como himno, reposa en el archivo Perdomo de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, aunque como curiosidad se observa que se omite el crédito para Luis Uribe Uribe (Uribe Uribe, s.f.).

No se sabe si esto animó de nuevo al maestro Gonzalo Vidal para escribir la música del *Himno Antioqueño* para conmemorar el centenario de la independencia de Antioquia (Zapata Cuéncar, 1995, p. 522). Sin embargo, y muy curiosamente, a pesar de que en muchas de sus obras aparecen los detalles de fecha y dedicatorias, esto no ocurre en la más famosa de sus partituras. Él mismo declaraba (Zapata Cuéncar, 1963, p. 70):

No precisa mi memoria el año (muy anterior) en que se hizo esta composición, ni cómo ni cuándo los Hijos de la Montaña la adoptaron por suya; sólo sé que no fue hecha para ningún concurso ni con mira de lucro o de negocio.

En reciente descubrimiento hecho por un estudiante de maestría participante de la investigación “Circulación de la música 1892-1930”, de la Línea de Musicología Histórica de la Maestría en Música de la Universidad EAFIT se detalla la sucesión de acontecimientos:

“En julio de 1914, la revista *La Miscelánea* reseñaba que el martes 18 de julio se interpretó la música del Himno antioqueño, compuesto recientemente por Vidal” (Gil Araque, 2016b).

Dice el profesor Fernando Gil Araque (2016b):

El 20 de agosto de 1914 aparece en el periódico *El Sol* una reseña llamada “Juegos florales”, sobre un evento que se había realizado en el Teatro de Variedades de Medellín. Allí se dice que las niñas, al son del himno recién compuesto por Vidal, caminaban y entregaban ofrendas florales. Y a los 3 días, en la fiesta privada de recepción al expresidente Carlos E. Restrepo fue nuevamente interpretado.

En otra reseña, titulada “El baile del sábado” de *El Sol*, dice: “El desfile se efectuó al son del Himno Antioqueño, que [con] tan buen éxito acaba de estrenar el Maestro Vidal. Y era de ver todas aquellas gentiles antioqueñas deslizarse bajo los artesanados de la quinta, al rumor de aquellas notas frescas y sencillas, y tarareando el suave ritornelo del poeta loco: *El son alumbro mi cuna sobre una selva antioqueña*.”

En 1916 se volvió a presentar en sociedad, con motivo del homenaje al cantante y compositor popular Pelón Santamarta, en el Circo España, en interpretación de una orquesta dirigida por Jesús Arriola. Viene ahora la historia del estreno en público del himno, lo que dio la idea para este trabajo.

Era el 25 de diciembre de 1916. La ciudad estaba embargada de alegría pues celebraba sus tradicionales carnavales, hoy extinguidos. Volvía el juglar, el paisa trotamundos que se había ido a llevar el mensaje de nuestra canción por los caminos de América. (...) Sus amigos le prepararon un gran homenaje para que todo Medellín pudiera ver y oír a su cantor predilecto. Se llevó a cabo en el que fuera antaño el Circo España, lugar de mucha amplitud. Actuó en pleno la Lira Unión y tomaron parte los más destacados artistas de la ciudad, encabezados por el maestro Jesús Arriola. Por primera vez se cantó en público el Himno antioqueño, compuesto hacía algún tiempo por el maestro Gonzalo Vidal<sup>5</sup>. (Zapata Cuéncar, 1966, p. 66).

## 8. La edición de Luis Eduardo Vieco

En 1932 cedió el maestro Vidal los derechos de la obra a su amigo Luis Eduardo Vieco Ortiz, el mayor del clan Vieco. Para esa fecha escribió (Zapata Cuéncar, 1963, p. 70):

Hoy, de manera espontánea y absoluta, cedo todo derecho de propiedad artística de este himno al artista y amigo Luis Eduardo Vieco, para que él haga una edición digna del pueblo antioqueño y del poeta que inspiró esta música marcial, sencilla, fácil de aprender. Estos cantos no se conciben escritos de modo exótico, entre “armonías extravagantes” que nada dicen al alma popular. *La Marsellesa* en tales condiciones hubiera sido un fracaso.

Medellín, 1932. Gonzalo Vidal.

5 Subrayado del autor del artículo.

Y concluye don Heriberto Zapata Cuéncar (1963, p. 71):

La nueva melodía gustó tanto que bien pronto se cantó en casi todos los establecimientos de educación en todo el Departamento. Pero, así como el Himno Nacional solo vino a ser oficializado muchos años después de que Oreste Síndici lo compuso, cosa semejante pasó con el de Antioquia pues solamente después de cuarenta años de su nacimiento, la Asamblea Departamental de Antioquia por medio de la Ordenanza N° 6 del 10 de diciembre de 1962 así lo dispuso. El Artículo 8° dice: "Oficialízase como himno de Antioquia el poema de Epifanio Mejía, conocido y cantado como tal, con música del maestro Vieco (SIC) y cuya letra consta totalmente en esta Ordenanza".

Lástima grande que los Honorables Diputados hubieran cometido un gravísimo desliz en este Artículo, como lo indicamos con un "SIC" muy grande. No creemos que haya sido ignorancia, porque en Antioquia todos sabemos muy bien que nuestro Himno es de Vidal. Fue un descuido tremendo que confiamos sea enmendado en una próxima Ordenanza.

El artículo 9° de la misma disposición reza: "De este himno se harán diez mil discos, teniendo por el reverso el himno nacional y serán repartidos gratuitamente por la Gobernación a establecimientos públicos y privados de educación y a las autoridades, dentro y fuera del Departamento". Muy bello el Artículo 9° pero no creemos en él. Nuestros legisladores prometen mucho y a la postre poco o nada se cumple. Con éste va a ocurrir como con el 2° de la Ordenanza 4 de 1943 y del que ya se trató. Si de las treinta composiciones de que allí se habla se hubieran publicado siquiera cinco, habría un fundamento para creer. Pero no se publicó un solo pentagrama de música de Vidal. Y ahora nos hablan de 10.000 discos!

Esta pieza emblemáticamente marcial, tan sencilla cuan íntima y vibrante, consagró en forma definitiva (como si ya no lo estuviera) a su autor y lo catapultó a la gloria eterna entre los antioqueños...

... el lector cobrará admiración y gratitud hacia el autor de un himno precioso, imponente y muy melódico, que para algunos debiera ser el nacional y que todos los antioqueños cantamos con emoción y orgullo cada vez que presenta la ocasión. Para el resto de los colombianos, es motivo de admiración el que todo un pueblo sepa la letra de su himno y salga a cantarlo solo o en coro. Esto no es común y es lamentable que cada ciudad colombiana no fomente el canto a su tierra. No cabe duda de que nuestro entusiasmo se debe a la belleza de su música, de su letra y de nuestro orgullo de ser antioqueños. Cuando el maestro Vidal lo escribió, sabía que estaba creando algo inmortal (Libe de Zulategi y Mejía: comunicación personal, Medellín, mayo de 1997, citada por Rodríguez Álvarez 1997, p. 17).

En 1951, Luis Eduardo Vieco cedió los derechos al Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia. En el oficio por medio del cual hace la cesión de esos derechos sobre la música del himno, recuerda haberlos recibido del maestro Vidal y de haber hecho una edición de dos mil ejemplares que distribuyó entre entidades oficiales y particulares.

## Dos memorables textos de don Luis Miguel de Zulategi

En 1940 Luis Miguel de Zulategi –otro invitado a ocupar con sus amados libros y partituras, la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca de la Universidad EAFIT– recuerda la poco afortunada edición discográfica del himno en la Casa Odeón, interpretado por el barítono Jaime Miret (Zas, seudónimo de Luis Miguel de Zulaegi y Huarte, 1940):

Luis Eduardo Vieco aportó su contribución al canto de la raza con una edición esmerada, artística y correctísima. Es la edición única que existe y que por perfecta hace innecesaria otra nueva. Pero no cabe decir otro tanto de la grabación en disco que llevó a cabo la Casa Odeón. Pocas composiciones habrán sido tan desafortunadas al ser llevadas al gramófono. Veamos la serie de desaciertos que esa grabación contiene:

**PRIMERO:** Todo el Himno, coro y estrofas, está cantado por un tenor, cuando está pidiendo un coro nutrido. Quiere decir que la audición perfecta queda reservada para el Orfeón Antioqueño.

**SEGUNDO:** El tenorcito, que por cierto, tiene buena voz, creyó que se trataba de alguna función religiosa, y le dio un aire reposado y litúrgico. El Himno Antioqueño tiene un ritmo muy definido. No es de carácter religioso, ni de proyecciones épicas en que generalmente se enmarcan los himnos nacionales. Es un canto animoso de un puñado de patriotas que laboran a su manera por la construcción de la grandeza nacional.

**TERCERO:** El coro está arbitrariamente mutilado, nada menos que por la 1 mitad. Faltan ocho compases, que ni son repetición ni pueden considerarse secundarios. Mejor dicho, bajo este punto de vista, el Himno Antioqueño no ha sido editado en disco, pues nadie que escuche la grabación, podrá decir que lo conoce. Hay ocho compases -la mitad del coro- que no se ejecutan.

**CUARTO:** Las dos estrofas son cantadas sin interrupción. Cuando es esencial en todo himno volver al coro después de cada estrofa. Serán exigencias de la capacidad del disco, o de lo que sea, pero es absurdo sacrificar la obra a tales exigencias. Además, hoy ya la industria de la grabación no tropieza con estos inconvenientes.

**QUINTO:** En la edición de imprenta de Luis Eduardo Vieco, el texto de Epifanio Mejía está distribuido correctamente. El disco Odeón altera los acentos de la primera estrofa, diciendo: "... sobre-la-zú-la-daesfe-ra"; cuando debe ser: "... sobre-laa-zú-la-daesfe-ra".

No creemos que sea cosa INTRASCENDENTE para que la Asamblea de Antioquia se ocupe del asunto, rinda el homenaje que se merece al canto de la Montaña, a sus autores y al editor Luis Eduardo Vieco, y subsane el atropello artístico de que se les ha hecho objeto con el disquito de marras. Vean cómo el Maestro Gonzalo Vidal protesta de semejante atentado:

### NUESTRO HIMNO REGIONAL

Disco Marca "Odeón"

"Así en un disco pequeño,

con el coro mutilado

y en ese aire tan pesado

que más bien provoca sueño,

no surge el himno antioqueño

vigoroso de la raza:

ese disco se propasa

y ofusca al compositor,

que lo mira con horror

y en público lo rechaza.

# HIMNO ANTIOQUEÑO

LETRA DE EPIFANIO MEJIA

MUSICA DE GONZALO VIDAL

**MARCIAL**

**Coro**  
*Oh! Li. ber. tad que per... fu..... mas las monta ñas de mi*

*tie..... rra, Dé ja queas pi ren mis hi..... jos tus o.lo..ro..... sas e..*

*sen..... cias Oh! Li. ber tad que per- fu..... mas las monta ñas de mi tie..... rra,*

*De.. ja queas pi.. ren mis hi.. jos Tus o.lo..ro..... sas e.. sen..... cias.*

*Oh! Li..... ber.. tad Oh! Li..... ber tad.*

**FIN**

Partitura himno antioqueño 1.

Archivo colección de Música Sala Patrimonial Universidad EAFIT.

**PRIMERA ESTROFA**  
*A...mo al sol porq...anda li.....bre Sobre la azu la...da es...fe.....ra*

*Al hu...ra...cán porque sil.....ba Con li...ber.tod en las sel.....vas. El*

*ha.....cha que misma.yo.....res Me de...ja.....ron por he.....ren.....cia. La*

*que.....ro por quea sus gol...pes Li.....bres a cen...tos re...sue.....nan.*

**SEGUNDA ESTROFA**  
*For...jen des-po-tas ti....ra.....nos Lar...gas y ru...das ca...de.....nas*

*pa...ra el es.cla...vo que hu...mil....de Sus pies, de ro...di....llas, be.....sa.*

*Yo que na-ci al...ti...voy li.....bre So breu...na sie...rra antio que.....ña*

*Lle...vo el hierro en tre mis ma...nos Por que en el cue.llo me pe...sa. DC.*

39

Partitura himno antioqueño 2.

Archivo colección de Música Sala Patrimonial Universidad EAFIT.



Muchos años después, en 1968, escribió en el periódico *El Correo* la siguiente memoria, perfecta coda a este artículo (De Zulategi y Huarte, 1968):

Después de 20 años de ausencia de Medellín, vividos en Bogotá y en Cartagena, hace dos años que regresamos a la Villa.

Entre las impresiones que recibíamos a cada momento en los primeros días ante la transformación urbanística del Medellín que dejamos, sentíamos frecuentes golpes de emoción causados por las notas del *Himno Antioqueño*, que emitían las Radiodifusoras locales a la iniciación y terminación de sus programas. Fue una de las nuevas gratas costumbres que encontramos. Había quedado perpetuado en alguna forma el nombre del Maestro Gonzalo Vidal, autor del *Himno*.

Amigo de toda la vida y visita sabatina infalible durante sus últimos cinco años de residencia en Medellín, fuimos constituyéndonos insensiblemente en una especie de “alter ego” del Maestro. En reportaje que le hizo y publicó “El Colombiano” en su edición del 26 de noviembre de 1939 con motivo de cumplir 76 años, le preguntó el periodista: “¿Sigue dedicado a la composición musical, maestro?” Contestando Vidal: “Dicto algo. Para esto me valgo generalmente de nuestro común amigo Zulategi, el más fiel de mis amigos que me hace pasar días y veladas agradables”.

Así era, en efecto. Cada sábado se hacía algo constructivo en nuestra cordial reunión: se leía un rato (las *Meditaciones* de Fray Luis de Granada eran para él música y rocío espiritual); dábamos un buen avance al dictado musical que trajéramos entre manos, él al piano y nosotros al papel; luego alternábamos en el teclado y nos dábamos mutuamente temas para improvisar sobre ellos; todos los suministrados por él los guardamos como joyas. En varias ocasiones vimos, entera su “Misa de Mariquita”, Requiem compuesto a la memoria de su hija menor, Mariquita, que murió de 21 años. Es una misa a 2 voces iguales y órgano, que no tiene un solo compás que no lleve infundida la rara inspiración que iluminó al Maestro durante todo el período de su composición. Es lo mejor de su producción de música religiosa.

El actual parqueadero del Club Unión, en la carrera Palacé, enmarca exactamente el área que ocupaba el jardín y la habitación del Maestro Vidal, donde fueron concebidas las melodías del *Himno Antioqueño* y del *Himno de la Carretera al Mar*. En la casa de Palacé, propiedad que fue del distinguido comerciante medellinense don Indalecio Villegas, tuvieron lugar las famosas tertulias de intelectuales que se reunían en torno al inolvidable Pacho Cárdenas Villegas, el ciego, que, si faltó de la vista, irradió conocimiento y erudición apenas apreciables por las mentes que congregó en torno de sí. Díganlo Ciro Mendía, Félix Mejía, León de Greiff, supervivientes de las históricas tenidas. Tabique de por medio quedaba el estudio del Maestro Gonzalo Vidal, al que en ocasiones se trasegaba la Tertulia de Pacho en pleno, juntando derroches de ingenio y euforia.

El desgajamiento, por muertes y ausencias de familiares y contertulios, fue dejando yermo el solar de los Cárdenas, Villegas y Vidales, que pasó a nuevas manos y a nuevas formaciones urbanísticas. Solo quedó, de recalcitrante, otro ciego, el autor del *Himno Antioqueño*, asistido por su sobrina María Elisa Cárdenas Villegas, piélagos de bondad y virtudes a quien adoró el Maestro. Doña Alicia Cárdenas Villegas, hermana de María

Elisa y también compañía del Maestro durante largos años, había formado hogar aparte al unirse en matrimonio con don Julio Gaviria, ya fallecido. Las dos hermanas, Alicia y María Elisa, únicas familiares que quedan del Maestro, residen en Medellín, en la casa del difunto esposo de Alicia, situada en toda la esquina de Argentina con Sucre. A Pacho Cárdenas Villegas, el ciego, titular de la Tertulia, nos tocó acompañarlo en sus últimas horas con el doctor Félix Mejía, último de sus contertulios.

El único problema que quedaba era ver cómo se hacía para arrancar de su Antioquia al Maestro Vidal, su cantor. Su hija Teresa, admirable pianista, formada únicamente por su padre, residía en Bogotá, con su esposo el ilustre ingeniero Horacio Uribe Márquez. Poco hubo que pensar. Había que plantearle a Vidal su último sacrificio, abandonar a Antioquia, después de 65 años de aferramiento a la Montaña. Como manso cordero dejése acomodar en el avión, no sin antes voltearse en la puerta de la nave para despedirse de la Villa que sus ojos no veían; momento solemne que Arturo Puerta recogió en afortunada gráfica, publicada tiempo después en “El Colombiano” del 22 de septiembre de 1964.

A los cinco años nos tocó volver a reunirnos en Bogotá, después de haberlo visitado varias veces. Llegamos pocos días antes de dejarlo en su último reposo, en la bóveda 1812, título de la Obertura de Tchaikovsky, que le entusiasmaba oír por radio, por contener el tema de la “La Marsellesa”. Por coincidencia, acabábamos de fijar nuestra residencia aldaña a la tumba del entrañable Maestro; desde la azotea del edificio nos quedaba y veíase, sin estorbos y a una cuadra de distancia, el lugar que había quedado cubierto de flores.

Cuatro años más tarde, una mañana nublada, Teresa Vidal y el amigo llegamos al pie de la bóveda 1812 provistos de modesta arquilla. Alejóse la hija, y el sepulturero y el amigo procedimos a sacar los preciados restos. Los colocamos en la cripta del templo de los Padres Salvatorianos, acababa de inaugurarse; una hermosa cripta; una red de espaciosas y lujosas galerías. A los pocos días se le puso la pequeña lápida con el nombre. Allí, tras la pequeña lápida, a la altura de la cabeza, haciendo esquina con el corredor central, reposan los despojos del hombre bueno, del que embalsamó con su música todos los anhelos del pueblo antioqueño:

*¡Oh libertad que perfumas las montañas de mi tierra! y*

*Se alegra la montaña con rítmico cantar; vayamos presurosos con el reposo al mar. ¡Al mar!  
¡Al mar!*

Cuando el arzobispo Caicedo dio los simbólicos primeros barretazos donde debía arrancar la Carretera al Mar, en terrenos de Robledo, allá nos encontrábamos, casi estorbando al ilustre zapador, a quien la aglomeración soñadora jaleaba gritándole: ¡Otro! otro! En aquel preciso momento se estrenó por la Banda del Regimiento Girardot el himno “Hacia el Mar”, letra del Vate González y música de Gonzalo Vidal, que abrió la “carretera mitológica” y la llevó hasta el mar. En la colección del semanario humorístico “El Bateo” que editaba por aquel entonces don Enrique Castro, figura el testimonio gráfico del momento histórico de Robledo, en el que apareceremos los soperos de primera fila.

## Referencias

Barrera Orrego, H. (Comp.). (2000). Una biografía posible. En *Epifanio Mejía: poesías escogidas*. Medellín: Corporación Minuto de Dios y Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia.

Barrera Orrego, H. (2009). Prólogo a la primera edición. En O. Montoya Moreno. *Epifanio Mejía ¿Locura o libertad?* Yarumal: Litografía Clip Art.

De Zulategi y Huarte, L. M. (1968, 14 de abril). El Maestro Gonzalo Vidal. *El Correo* (Medellín).

Duque Hayman, E. A. (2000). Notas de presentación para el cuadernillo anexo al disco compacto *Fin de siècle. Gonzalo Vidal. Música para piano* (piano: Harold Martina). Bogotá: Fundación de Música.

Duque Hayman, E. A. (2002-2003). Gonzalo Vidal (1863-1946). Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 7(7), 103-120.

El cumpleaños de un artista. Gonzalo Vidal no conoció al poeta Epifanio Mejía (1940, noviembre). En *El Heraldo de Antioquia*.

Gil Araque, F. (2016a, 21 de octubre). De El canto del antioqueño al Himno antioqueño. *El Mundo* (Medellín).

Gil Araque, F. (2016b). *Un himno, una historia: 100 años del Himno antioqueño*, Medellín: Universidad EAFIT.

Isaacs, J. (1893), *La Tierra de Córdoba*. Medellín: Imprenta de El Espectador.

Isaacs, J. (2006). *Obras completas* (Edición crítica. Prólogo, introducción y notas de María Teresa Cristina. Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Universidad del Valle. La carta a Antonio Gómez Restrepo fue tomada de Luis Carlos Velasco Madriñán, *Jorge Isaacs, el caballero de las lágrimas*, Cali: Editorial América, 1942.

Marín, A. (1913, 16 de agosto). Carta a Samuel y Luis Uribe Uribe. *El Espectador* (Medellín). Año 27, N° 1035.

McGrady, D. (1964). La poesía de Jorge Isaacs. *Thesaurus (Boletín del Instituto Caro y Cuervo)*, 19(3), 416-480. <http://www.revistathesaurus.gov.co/index.php/thesaurus/article/view/383>

Mejía Quijano, E. (1868, 18 de julio). El canto del antioqueño (poesía). *El Oasis* (Medellín), 1, 29, 231-232.

Pedemonte, R. T. (2009). “Cantemos la gloria”: himnos patrióticos e identidad nacional en Chile (1810-1840). En G. Cid y A. San Francisco (Eds.). *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, 2, 3-38. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.

Restrepo Cadavid, A. J. (1881). *Himno Antioqueño*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.

Restrepo Cadavid, A. J. (1955). *El cancionero de Antioquia*, 4ª ed. Medellín: Bedout, 1955.

Restrepo Duque, H. (1885). Música popular. En J. O. Melo González (Ed.). *La música en Antioquia*, Medellín: El Colombiano.

Rodríguez Álvarez, L. C. (autor y Comp.). (1997). *Gonzalo Vidal. Antología*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura Municipal (EDÚCAME), 1997.

Universidad EAFIT (2016). *Un himno, una historia: 100 Años del himno antioqueño*. Medellín: Universidad EAFIT.

Uribe Uribe, S. (s.f.). *Himno Antioqueño* [música] para coro, solista y piano, partitura manuscrita, 4 p. 35 cm.

Zapata Cuéncar, H. (1963). *Gonzalo Vidal*. Medellín: Universidad de Antioquia (Colección Vidas y obras, volumen N° 1).

Zapata Cuéncar, H. (1966). *Pelón Santamarta. Vida, andanzas y canciones del autor de “Antioqueñita”*. Medellín: Granamérica.

Zapata Cuéncar, H. (1995). *Antología de la canción en Antioquia*. Medellín: Autores Antioqueños, N° 86.

Zás (seudónimo de Luis Miguel de Zulategi y Huarte) (1940, 26 de noviembre). Clínica – Himno Antioqueño. *Micro* (Medellín).