

## Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX

CLAUDIO RAMÍREZ URIBE

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Colombia, identidad, música popular, protesta, grabaciones sonoras.

Keywords: Colombia, identity, popular music, protest, sound recordings.

Cita recomendada:

Ramírez Uribe, Claudio. 2020. "Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del XX". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## DEL RECHAZO A LA LEGITIMIDAD. EL RECORRIDO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN EL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

Claudio Ramírez Uribe

Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

El presente trabajo plantea una revisión de la participación de la música popular andina, sobre todo de géneros como el bambuco y el pasillo, en el desarrollo de la identidad colombiana y analiza cómo dicha música ha sido rechazada y legitimada a lo largo de los vaivenes sociales y políticos en Colombia. En este sentido, se hace especial énfasis en el uso que se dio a los géneros arriba mencionados como forma de resistencia y protesta por parte del grupo de intelectuales liberales de la ciudad de Bogotá, conocido como *La Gruta Simbólica*, durante el conflicto bélico llamado la Guerra de los Mil Días.

Por otro lado, el texto busca explicar cómo la ciudad de Medellín se convierte en el contrapeso socioeconómico y cultural de la capital del país, Bogotá, y cómo esto se ve reflejado en la música. En Medellín emergen grupos intelectuales y escenas musicales propias. A finales del siglo XIX y comienzos del XX varios músicos y agrupaciones locales emigrarán a la capital colombiana para competir en el mercado de la música popular urbana, en un momento que coincide con el arribo de la industria fonográfica al país. Esta nueva tecnología será el motor por el cual grupos de músicos colombianos (especialmente bogotanos y paisas) comenzarán a realizar giras al extranjero con el afán de grabar y difundir su obra en su país.

**Palabras clave:** Colombia, identidad, música popular, protesta, grabaciones sonoras

### Abstract

The present research tries to provide a revision of how the Andean popular music participated in the development of Colombian identity, especially genres such as bambuco and pasillo, and how this music has been rejected or legitimated along the social and political struggles in Colombia. We're emphasizing how the group of liberal urban intellectuals from Bogotá known as

*La Gruta Simbólica* use these genres for protest and resistance during the arm conflict named la Guerra de los Mil Días.

In addition, the text tries to explain how the city of Medellín become the socioeconomic and cultural counterweight of the country's capital, Bogotá and how this has a reflection in the local music. In Medellín, groups of intellectuals and music scenes are emerging at that time, and by the end of the ninetieth century and the beginning of the twentieth many local musicians will emigrate to the Colombian capital with the purpose of competing in the urban popular music market. This process concur with the arriving of the phonographic industry to the country. This new technology will be the main impulse that will make Colombian musicians travel and touring abroad trying to record and launch their music work in their country.

**Keywords:** Colombia, Identity, Popular music, protest, sound recordings

## Introducción

Este artículo analiza el proceso de apropiación y legitimación de la música popular de la región andina de Colombia durante el siglo XIX y examina cómo esta fue un instrumento de protesta y manifestación de inconformidad durante los primeros años del siglo XX, así como un reflejo de la vida cotidiana de las zonas urbanas (tomando como eje las ciudades de Bogotá y Medellín). Igualmente se hace una revisión de las primeras grabaciones realizadas por artistas colombianos en el extranjero, demostrando cómo a partir de esta labor pionera se configura finalmente una música nacional basada en los géneros populares estigmatizados durante el siglo XIX (principalmente el bambuco).

Resulta interesante notar cómo la identidad nacional en Colombia ha sido un discurso social y político mutable conforme a los vaivenes socioculturales, económicos e históricos, así como en las distintas discusiones historiográficas. Estos cambios de paradigmas identitarios pueden ser analizados, tanto en la producción musical colombiana, como en las escenas y preferencias musicales de los siglos XIX y comienzos del XX; especialmente de las clases acomodadas urbanas.

Precisamente es este periodo histórico en que no sólo Colombia, sino todos los países hispanoamericanos emergentes de las independencias del Imperio español irán construyendo sus discursos históricos e historiográficos y modelando sus esquemas tradicionales “nacionales”. En el caso colombiano, estos discursos y construcciones históricas se imbrican fuertemente con los grupos políticos y económicos que detentan el poder en el país en determinado momento. Por lo tanto, las “identidades nacionales” y las músicas que las acompañaron fueron modificándose conforme el paso del tiempo.

Se puede apreciar la influencia inglesa y francesa con los gobiernos de tendencia liberal, favoreciendo escenas musicales donde las danzas de salón como el vals y la contradanza se popularizan. A su vez, la preferencia por una identidad más hispanófila fue la tendencia cuando los paradigmas estéticos y culturales eran impuestos por los grupos conservadores.

A todo esto tenía que acoplarse el grueso de la población mestiza, indígena y afrodescendiente colombiana, quienes tuvieron que aceptar discursos impuestos sobre ellos por los grupos hegemónicos imperantes. Es así que en Colombia y el resto de América Latina se desarrollaron dos identidades, o dos realidades: la popular (muchas veces en resistencia) y aquella promovida por las élites económicas e intelectuales (muchas veces importada de Europa e impuesta como paradigma de alta cultura). No obstante, resulta interesante notar cómo entre ellas hubo prestamos constantes a la par de pugnas y rechazos, creando manifestaciones socioculturales plurales.

Por lo tanto, para la realización de este trabajo se tomó como punto de partida la revisión de bibliografía especializada en el objeto de estudio (como las investigaciones de los autores Ellie Anne Duque, Egberto Bermúdez, Martha Lucía Barriga, Martha Enna Rodríguez, Patricia Londoño y María del Pilar Azula), aunque no se limitó solamente al fenómeno musical colombiano de los siglos XIX y XX, sino que se amplió el espectro de revisión a textos que ayudaran a poner en contexto histórico y social al desarrollo musical de la zona. Por ello resultaron particularmente interesantes los trabajos de historiadores que discuten el fenómeno histórico y social colombiano, como Rafael Díaz, Marco Palacios, Eduardo Posada y Christian Rinaudo.

Por otro lado, resulta pertinente comparar lo sucedido en Colombia entre el siglo XIX y XX con fenómenos internacionales donde las músicas populares sirvieron de vehículo de protesta y de manifestación de inconformismo ante los grupos hegemónicos imperantes en el momento o contra situaciones sociales que limitaban el desarrollo cotidiano de ciertos grupos de la población colombiana, principalmente urbana (entre los cuales están Hugo J. Quintana y Valentín Ladrero). Asimismo, hay que contextualizarla con el fenómeno de la introducción de la grabación sonora en Latinoamérica y las giras internacionales de músicos dentro de la región (Ileana Torres, Juan Pablo González y Tony Évora). Por otro lado, utilizamos los planteamientos sobre la invención de las tradiciones históricas propuestos por Erich Hobsbawm.

La revisión de fuentes bibliográficas se ha visto apoyada por el trabajo de campo realizado por el autor en el año 2017 en distintos departamentos y ciudades colombianas. Producto de esta investigación de campo es, entre otras cosas, la entrevista realizada al Mtro. Luis Fernando León Rengifo<sup>1</sup>, la cual es utilizada en este texto como complemento y sustento de la mencionada investigación bibliográfica.

### **Una identidad colombiana decimonónica**

Del mismo modo que en las demás naciones americanas, emergentes de los exhaustivos y duros años de las guerras de independencia de la metrópoli imperial española, durante el siglo XIX se fue gestando la identidad colombiana. Esta búsqueda introspectiva de las naciones tenía el propósito de reforzar una concepción propia que cumpliera con dos objetivos muy claros: el primero, que mediante esta construcción “nacional”, las élites criollas, ahora gobernantes, pudieran legitimar su nueva posición mediante la imposición de sus nociones intelectuales, religiosas, políticas, económicas, artísticas (a la suma, culturales), y por supuesto imponerlas a la población y al estado del cual

---

<sup>1</sup> El compositor, bandolista, arreglista, director, investigador y profesor colombiano Luis Fernando “El chino” León Rengifo posee una larga trayectoria como músico y académico. Su labor como músico lo ha llevado a realizar varias giras por su país y en el extranjero, así como la realización de cerca de 20 producciones discográficas en las que predominan los géneros andinos colombianos. También ha publicado varios artículos y trabajos de investigación sobre el tema. Desde 1995 se desempeña como profesor del Departamento de Música de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia.

se encontraban ahora como administradores y “guías”. Pues como lo señala Egberto Bermúdez:

A lo largo de los siglos XIX y XX, la relación entre música y política desempeñó un importante papel en los procesos de definición de la “colombianidad”. La independencia reubicó nuestra dependencia económica y, en el prospecto para inversores publicado en Londres en 1822, se incluyeron, como parte de la mercancía ideal para las nuevas naciones, modernos instrumentos europeos (pianos, órganos, violines, flautas y arpas de pedal).<sup>2</sup>

El segundo, era demostrar a las potencias europeas (y norteamericana, por supuesto) que la nueva nación tenía una identidad propia y alejada de los paradigmas heredados del antiguo Imperio español, al tiempo que se trataba de probar a estas potencias económicas que el nuevo país se encontraba listo para comerciar de igual a igual con las naciones europeas. Por lo tanto, funciona al mismo tiempo como una propaganda de fuerza patriótica y defensiva como de atracción mercantilista.

Por supuesto que esto no pasó desapercibido para las naciones industriales como Inglaterra, Francia y los Estados Unidos,<sup>3</sup> cuya influencia, rebasó el mero trato comercial y logró arraigarse en el gusto de las élites criollas.<sup>4</sup> Este nuevo paradigma de “buen gusto” está claramente retratado en el ambiente musical de la época; ambiente en el que nacen las primeras sociedades filarmónicas del país<sup>5</sup> y en el que comienza a desarrollarse un nuevo “tira y afloja” entre los bailes de sociedad, referentes del más exquisito gusto, y los bailes “deshonestos” de la masa popular, los cuales eran un producto cultural gestado en los años de la dominación hispana; ejemplos de ellos son el fandango y el

---

<sup>2</sup> Bermúdez, Egberto. “La música colombiana: pasado y presente”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recasens Barberá (Dir.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, 2010, pp. 250-251.

<sup>3</sup> Sobre la relación colombo-norteamericana Egberto Bermúdez señala: “...la creciente injerencia norteamericana nunca se dio, al menos en la esfera de lo cultural. Tácitamente se optaba por la identificación con España, pero los Estados Unidos no dejaban de ser una interesante tentación, sobre todo para la élite comerciante y exportadora”. Bermúdez, Egberto. “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto”, en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 17, 2009, p. 91.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Duarte, Jesús- María V. Rodríguez: “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX”. En: *Boletín cultural y bibliográfico*, Colombia, Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia 1992, Vol. 29, núm. 31, p. 52.

bambuco<sup>6</sup>. La relación música europea-modernidad que imperaba entre la clase gobernante colombiana de mediados de siglo era la siguiente:

En Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, el vals entró a formar parte del repertorio de música nacional, como consecuencia de un nacionalismo modernizador de tendencia cosmopolita y filiación francesa, impulsado por el gobierno liberal, reformista y simpatizante de la administración descentralizada, de las reformas en el sistema educativo y de enseñanza, de la libertad religiosa y de la separación entre iglesia y estado.<sup>7</sup>

Desde los últimos años de la dominación hispánica, se comienza a desarrollar una visión hacia el interior andino como un referente civilizatorio en contra de lo encontrado en las costas, mucho menos “criollas”.<sup>8</sup> Así, puede observarse que en los conciertos públicos se comienzan a alternar danzas del repertorio propio de la región andina con aires españoles, además de que se pueden ver evidencias de la participación de las bandas militares en actividades públicas, algo que será común en todo el siglo XIX colombiano.<sup>9</sup>

La música popular andina comenzaba a ser aceptada desde la segunda mitad del siglo XIX por parte de las familias acomodadas de las zonas urbanas

<sup>6</sup> Díaz Díaz, Rafael Antonio. “La diversión y la privacidad de los esclavos neogranadinos”, en *Historia de la vida privada en Colombia, Tomo I las fronteras difusas, del siglo XVI a 1880*, Jaime Borja Gómez-Pablo Rodríguez Jiménez (Dir.), Colombia, Taurus, 2011, pp. 242-244.

<sup>7</sup> Rodríguez Melo, Martha Enna. “Música nacional: el pasillo colombiano”, *Academia.edu*, [En línea], [S/N], <https://uniandes.academia.edu/MarthaEnnaRodr%C3%ADguez>, [Consulta: 14 de mayo de 2020]

<sup>8</sup> Christian Rinaudo señala la relación de la decadencia comercial del puerto de Cartagena con este rechazo a su identidad costeña y caribeña: “Cartagena, que en el siglo XVII era conocida como uno de los más importantes centros de actividades comerciales y financieras de la nueva economía mundial, albergue de una élite intelectual y cultural ampliamente dirigida hacia el Caribe, dejó de ser el corazón del poder regional caribeño en beneficio de la ciudad de Barranquilla, ya desde entonces en plena expansión. Más aún, el sentimiento de pertenencia al mundo caribeño no encontró ninguna expresión por parte de la élite intelectual de la Costa; sus integrantes aspiraban a reconstruir sus viejos vínculos con Europa y ser parte de la nueva nación, cuyo centro geográfico y cultural fue, de ahí en adelante, ubicado indiscutiblemente en el interior andino”. Rinaudo, Christian. “Lo “afro”, lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz”, en *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*, Freddy Ávila Domínguez-Ricardo Pérez Montfort-Christian Rinaudo (Coord.), México: CIESAS- ANR-Institut de Recherche pour la Développement-Universidad de Cartagena- El Colegio de Michoacán-Publicaciones de la Casa Chata, 2011, p. 39.

<sup>9</sup> Sobre esto Egberto Bermúdez apunta que: “Las reformas borbónicas trajeron en 1784, con el Regimiento de la Corona, instrumentos desconocidos, como los clarinetes y las trompas, y el establecimiento de coliseos de comedias en Cartagena (1772) y Santafé (1793). Ya en 1804, los bailes locales (torbellino y manta) alternaban en los bailes de la élite de Santafé con el minuet y el passpied franceses y el fandango y la jota españoles. Los músicos militares participaban así mismo en la actividad musical del coliseo y de la catedral, y, al parecer, también los miembros de la élite...”. Bermúdez, Egberto, *Opus Cit.* 2010, p. 249.

colombianas, pero sólo como un medio de entretenimiento efímero, sin valorar en un principio el contexto en el que fue creada o concibiéndola como una música que jamás podría trascender su esencia popular. Por ejemplo, en las reuniones ofrecidas los viernes por las familias capitalinas, lo que alternaba con valeses, mazurcas y polcas eran tandas de pasillos instrumentales, tocadas por aficionados en bandolas, guitarras y tiples, mientras que las danzas europeas seguían teniendo al piano como principal instrumento y las señoritas como sus intérpretes más comunes.<sup>10</sup>



Imagen 1. Piano-costurero. Se conserva en uno de los salones de la Quinta de Bolívar. Este tipo de instrumentos eran comunes en los salones destinados a las mujeres acomodadas del siglo XIX. Bogotá, Colombia. Fotografía del autor realizada en trabajo de campo

Estos espacios de “diversión efímera”, en que los géneros andinos comenzaban a ser incluidos, son un resquicio donde las élites económicas y políticas colombianas se permitían incluir lo popular en sus gustos y paradigmas, ya que, al igual que los demás países hispanoamericanos emergidos de la independencia de España, las nuevas burguesías colombianas tenían una marcada política de rechazo y censura de aquellas “identidades” asociadas con lo “no blanco”. Dicho rechazo estaba legitimado por el marco legal en tanto se mantuvo durante la vigencia de la Constitución Nacional de 1886, una carta política conservadora, confesional católica, en vigor hasta que fue derogada con la Constitución de 1991. Sobre la visión de estas élites

<sup>10</sup> Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

criollas y su consolidación como el nuevo grupo de poder en la región hispanoamericana del siglo XIX, Valentín Ladrero señala:

Nadie había participado en una revolución para perder la posesión de sus tierras, ni para compartir el poder con indígenas, negros y mestizos. Desde aquel momento América Latina fue gobernada por caudillos, generales y terratenientes, por nacionalidades banales y sin ideología, dejando una cultura política de funesto legado durante todo el siglo XX<sup>11</sup>.

Precisamente, este “blanqueamiento” del gusto burgués colombiano es reconocido por Ellie Ann Duque, quien, investigando las publicaciones periódicas de música en el siglo XIX colombiano, ha comprobado que las danzas más difundidas eran danzas sencillas de salón de origen europeo y destinadas al piano. Dichas publicaciones eran principalmente valeses, contradanzas, polcas, redovas y polcas-mazurcas.<sup>12</sup> Sobre las personas receptoras de estas publicaciones, Hugo J. Quintana nos habla de la situación caraqueña de la época, la cual no era muy distinta de la que ocurría en ciudades colombianas como Bogotá:

Era una sociedad, acaso algo superficial, que satisfacía sus necesidades lúdicas en el salón de una casa de sociedad, en cuyo centro no podía faltar un piano con una señorita (o un eventual profesional del instrumento) que lo tocara para deleite y ambientación de una velada social.<sup>13</sup>

No es que no existiera una producción previa de danzas andinas colombianas, como bambucos<sup>14</sup> y pasillos,<sup>15</sup> por parte de los compositores locales “serios”,

---

<sup>11</sup> Ladrero, Valentín. *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*. Prólogo de Roberto Herreros, 4ta. edición, colección La banda sonora, Madrid, laovejara, 2019, p. 230. Aunque discrepo con el señalamiento de “falta ideológica”, pues la visión de una élite criolla legitimada por la raza y destinada a gobernar y conservar los valores “tradicionales” (sobre todo de la Iglesia católica), son fuertes alicientes para la creación de un cúmulo de ideas sociales y políticas que al final desarrollan ideologías y conceptos de nación.

<sup>12</sup> Quintana, Hugo J. “La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recasens Barberá (Dir.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, 2010, p. 95.

<sup>13</sup> *Ibidem* p. 98.

<sup>14</sup> Una de las teorías de la génesis de este género andino colombiano lo vincula con los cantos y bailes traídos por esclavos africanos asentados en el valle del Gran Cauca (en los actuales departamentos del Cauca y Nariño). Los músicos que interpretaban el bambuco tuvieron que adaptarlo al gusto de las clases acomodadas del centro del país, en especial de aquellas establecidas en las grandes ciudades, pues como señala Miñana Blasco: “A pesar del reconocimiento que recibió de todas las clases sociales en el siglo XIX, el bambuco ruidoso de

ya que desde 1870 se comenzaron a componer bambucos, pasillos y danzas,<sup>16</sup> inclusive antes,<sup>17</sup> sino que en esta etapa del desarrollo musical de la intelectualidad colombiana, autores como Pedro Morales Pino<sup>18</sup> o la generación inmediatamente posterior pudieron coexistir y trabajar tanto en las esferas “cultas” como en las “populares”, favoreciendo la revaloración de los instrumentos cordófonos de la zona andina colombiana: el tiple, la bandola y la guitarra, principalmente.<sup>19</sup> Estos instrumentos serán la base de las futuras agrupaciones populares del interior colombiano: las liras y las estudiantinas, las cuales eran una adaptación colombiana de las agrupaciones homónimas españolas y francesas de la década de 1880.<sup>20</sup> Sobre la labor de agrupar un

---

flauta, vientos y tambores, el bambuco guerrero y popular, todavía no podía entrar en los “salones”, aunque más de una vez lo hizo con su entusiasmo arrollador. Había que aclimatarlo pues “no está bien el ruido de la tambora en un salón...”. Miñana Blasco, Carlos. “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. En: *A Contratiempo*, 1997, núm. 9, p.10. No podemos relegar o echar de lado la labor de compositores como el pianista venezolano Manuel M. Párraga (ca. 1835-¿?) o Manuel M. Rueda (¿?-1881), maestro de capilla de Bogotá, reconocido por ser el primer compositor en experimentar con un bambuco para piano a cuatro manos. Klein, Alexander. *Oreste Síndici. Obras completas*, Reducción para canto y piano. Edición crítica y estudio biográfico de Alexander Klein. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música, Edición Uniandes, 2017, p. 24.

<sup>15</sup> Los primeros pasillos fueron exclusivamente instrumentales, siendo el salón y la tertulia sus principales escenarios (al menos en esta etapa temprana). La instrumentación tenía un formato más europeizado que las otras danzas mestizas, como el bambuco por ejemplo. Sobre el género del pasillo, Jaime Cortés Polanía señala: “El pasillo cobró vigencia en diversos ámbitos sociales. Floreció en el repertorio de la música de salón al lado de valeses mazurcas, polcas y otras piezas de origen europeo. Desde la década de 1860 aparece en partitura para piano tanto en publicaciones de diverso tipo como en documentos manuscritos, como lo ilustran el valse-pasillo “Mi despedida” de Daniel Figueroa Pedreros (?-1887), editado en el periódico *La música* en 1866, y el pasillo “El hogar” de Abigail Silva Certuche (1847-1899), editado en las páginas del periódico literario *El Hogar* en 1868”. Cortés Polanía, Jaime. *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al día (1934-1938)*, Bogotá, Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura-Programa de maestría/Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 119.

<sup>16</sup> Barriga Monroy, Martha Lucía. “Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920”, en *El Artista*, Pamplona, Universidad Distrital Francisco José de Caldas., Colombia, noviembre 2005. núm. 2, p. 33.

<sup>17</sup> Como un claro ejemplo está el ya mencionado pianista venezolano Manuel M. Párraga (ca. 1835-?), quien en la década de 1850 publica su *Bambuco/ Aires nacionales neo Granadinos/ variados/ por/ M. M. Párraga/ Op. 14*. La versión digitalizada de esta obra se puede encontrar en: Párraga, Manuel María. “El bambuco”, en *Artes. La Revista*, Edición Facsimilar, Universidad de Antioquia-Facultad de Artes. 2001, Vol. 1 No. 2, [En línea], [S/N], <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/22242/18424>, [Consulta: 26 de marzo de 2020].

<sup>18</sup> Pedro Morales Pino (1863-1926), quien además goza del mérito de ser posiblemente el primero en transcribir la música popular colombiana y plasmarla en el pentagrama sin hacer de ella algo exótico (especialmente bambucos, pasillos y demás géneros de la región andina). Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

<sup>19</sup> Egberto Bermúdez señala que la agrupación de Morales Pino era anunciada como un quinteto de cuerdas para su concierto del 8 de agosto de 1901 en el Templo de la Música en los Estados Unidos. Presentaron un repertorio internacional, con la excepción del pasillo *Saltarín*. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 98.

<sup>20</sup> *Ibidem.* p. 101.

repertorio con los géneros populares de la zona andina colombiana del siglo XIX, Héctor Rendón Marín señala:

Los conjuntos musicales tradicionales de Colombia, y específicamente aquellos circunscritos a la zona Andina están constituidos por cordófonos tañidos, como la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos que han estado incorporados, desde el siglo XIX, a una serie de agrupaciones conocidas como estudiantinas. Las músicas que estas agrupaciones interpretan corresponden a ritmos muy particulares que, a la par con los instrumentos, han evolucionado y se han adaptado a las diversas necesidades expresivas de cada época. Aunque dichos ritmos no se pueden vincular exclusivamente al legado de las músicas académicas europeas, sin duda podemos rastrear desde allí la derivación de dos tipos de expresiones: una de origen erudito [...] y otras del ámbito popular, apropiadas y reelaboradas en un contexto social más amplio, utilizadas para animar la fiesta, el baile o la guerra como bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, sanjuaneros, merengues y rumbas; o para acompañar el trabajo y los oficios, como cañas, cañabravas y rajaleñas.<sup>21</sup>

Por otro lado, el bambuco 'cantao'<sup>22</sup> empieza a ser el vehículo del mensaje privado, emotivo y familiar que comienzan a usar los miembros de las familias capitalinas para acompañarse al momento de llevar serenatas a la madre, a la esposa, a la novia, etc. Así es como, poco a poco, el bambuco iría entrando al gusto burgués para que, junto con el pasillo, fuese adoptado como un hijo "legítimo" del criollismo colombiano.<sup>23</sup> Inclusive, a fines de siglo se estaban comenzando a configurar los discursos intelectuales que apoyaban esta postura en Latinoamérica: "Fray Candil se alinea con la idea hegeliana y

<sup>21</sup> Rendón Marín, Héctor. "De liras a cuerdas. Una historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980", Director Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, Co-directora María Eugenia Londoño Fernández, Tesis de maestría. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Historia, 2009, p. 9.

<sup>22</sup> Tanto en la región cundiboyacense como en Antioquia y Santander, la tambora y la chirimía (más comunes en regiones donde se sigue practicando un bambuco con mayor énfasis en la danza, como el Huila, el Cauca o el Tolima) van dando paso a la bandola, al tiple, al requinto y a la guitarra, y se comenzaron a cantar coplas al ritmo de este género. [...]. No obstante, se le fue acoplado una segunda voz, cuya ejecución vocal está basada en el acompañamiento armónico por intervalos de terceras y sextas. El bambuco cantado es el que allanó el camino para la introducción del género en el gusto de la alta sociedad.

<sup>23</sup> Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017. Podemos apreciar que los géneros populares como el bambuco 'cantao' se insertan dentro del discurso romántico, en donde la mujer parece ser protagonista del discurso, aunque silente y con voluntades ligadas a los pensamientos y deseos de aquel que les dedica poesía y canciones. Ramírez Uribe, Claudio. "La lírica yucateca, hija de Erato y Calíope, heredera de Itzamnaaj", en *Balajú. Revista de cultura y comunicación*, Universidad Veracruzana, No. 5, agosto-diciembre 2016, p. 70.

romántica del *Vloksgeist* –o “alma nacional”, que supuestamente encarnan artistas como Morales Pino, y naturalmente [...] cuanto más “moreno, de tez india” resultara el artista, mucho mejor la representaba...”<sup>24</sup>

Cabe recordar que esta propagación de la música popular en los círculos acomodados colombianos se debió en gran medida a los intérpretes aficionados en los bailes de salón (al menos en un principio), en una labor paralela a la de las bandas y estudiantinas profesionales:

...en el último cuarto del siglo XIX surgió una valoración del folclore, eco tardío del romanticismo en la vida cultural andina, tendencia que también se sintió en la literatura y en el teatro costumbrista. [...] se trata de una música compuesta por aficionados, casi siempre autodidactas, que pasó de ser un género instrumental creado para amenizar bailes y salones hogareños decimonónicos a ser un género que combinaba la expresión vocal e instrumental. A mediados del siglo XIX, el bambuco aclimató el vals en Colombia.<sup>25</sup>

En este periodo, que comprende de 1880 a 1920, esta revalorización de la música tradicional colombiana empieza a dar frutos; si se entiende como frutos a la apropiación y transmisión de los géneros populares del interior colombiano por parte de las élites urbanas. Lo cual, siguiendo a Bermúdez, iba acompañado de un fuerte sentimiento hispanófilo, promovido por la clase conservadora gobernante: “La zarzuela [...], los toros, el teatro costumbrista español y muy poco de música europea internacional más allá de la ópera italiana constituyeron el caldo de cultivo en que maduraría la “música nacional”.”<sup>26</sup>

Los teatros, por ejemplo, empiezan a abrir sus puertas a la presentación de conjuntos musicales especializados en este repertorio; tal es el caso de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, cuyo debut en 1884 tuvo ocasión en el Teatro Maldonado (actualmente llamado Teatro Colón) y en 1887 se vuelve a

<sup>24</sup> Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 95.

<sup>25</sup> Londoño Vega, Patricia. “La Cultura” en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3\_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, 2015, pp. 318-320.

<sup>26</sup> Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 93

presentar en el Teatro Municipal compartiendo cartelera con la Estudiantina Colombiana y la Orquesta de Luis A. Romero.<sup>27</sup>

Gracias a la labor pionera de la Lira Colombiana, comienzan a fundarse varias agrupaciones musicales similares en ciudades como Bogotá y Medellín. En esta última se crean conjuntos parecidos a la agrupación de Morales Pino a partir de que esta visitara la ciudad en 1899. Uno de estos conjuntos fue la llamada Lira Antioqueña, cuya historia parte de 1903, año en que Fernando Córdoba, quien a su vez tuvo una gran influencia de su mentor Pacífico Carvallo, funda un trío con el propio Córdoba en la bandola, Eusebio Ochoa en la guitarra y Nicolás Soto en el tiple. Este trío sería la base de la Lira Antioqueña, ya que para 1910 se añaden la bandola de Nicolás Torres, la guitarra de Lorenzo Álvarez, la voz de Eusebio Ochoa quien era el guitarrista del trío original, el tiple de José María Garcés y la voz y guitarra de Leonel Calle, teniendo como director al español Jesús Arriola.<sup>28</sup>

Por otro lado, en Bogotá, el compositor Emilio Murillo funda en 1905 la Estudiantina Murillo. En la misma década se crean la Estudiantina X por Alejandro Wills y Arturo Patiño, el conjunto Arpa Nacional y el quinteto de Jerónimo Velasco y en 1916 se crea la Orquesta Velasco.<sup>29</sup> En esta etapa de la vida musical bogotana, vemos que las orquestas, conjuntos y estudiantinas estaban conformados casi siempre por los mismos músicos, unas veces como líderes otras como miembros del conjunto. Estos músicos repartían su tiempo en las presentaciones dentro de los auditorios de moda como los ya mencionados Teatro Municipal y Teatro Maldonado, las serenatas (generalmente en formato de duetos) y en las tertulias privadas y públicas.

Estas tertulias organizadas en lugares públicos se empiezan a generalizar en Medellín y Bogotá durante el cambio de siglo. Los escenarios más comunes

---

<sup>27</sup> Azula Cajal, María del Pilar; Martha Enna Rodríguez Melo; Luis Fernando León Rengifo. *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*, Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música. Ediciones Uniandes. 2011, pp. 36-37. Estas presentaciones vinieron acompañadas por un auge económico del país y el despilfarro de las clases acomodadas de tales ganancias en promover costosas temporadas de ópera y zarzuela extranjeras. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 115.

<sup>28</sup> *Ibidem.* pp. 41-42.

<sup>29</sup> *Ibidem.* pp. 40-41.

son los piqueteaderos,<sup>30</sup> bares, cafés y restaurantes, sitios en los cuales la intelectualidad urbana de pensamiento liberal se reunía. En estos sitios, los poetas presentaban sus nuevas composiciones, los músicos estrenaban sus bambucos y pasillos más nuevos, los cuales eran coreados y bailados por los contertulianos, y los periodistas y literatos discutían las nuevas novelas locales e internacionales, así como las noticias y sucesos del momento. Todo esto acompañado de una buena dosis de alcohol, comida y humor.<sup>31</sup>

Una de las figuras a cuya circunferencia giraba el ambiente bohemio bogotano de la época es la del compositor, flautista y pianista Emilio Murillo Chapull (1880-1942) llamado el “apóstol de la música nacional”.<sup>32</sup> Sobre las tertulias ofrecidas por Emilio Murillo, Ellie Anne Duque apunta que:

...en Bogotá las veladas denominadas por Joaquín Samper y Santiago Ospina, “murilladas”, en las cuales, la música que se practicaba en casa de Pedro Morales Pino (1880-1926), en su vivienda del Pasaje de la Flauta (hoy Pasaje Rivas), [...] Murillo menciona como hecho significativo, sus primeros pasos al lado de Morales Pino y del músico y pintor Ricardo Acevedo Bernal. Este trío fue el “vibrante precursor de un quinteto que luego organicé y que tuvo mejor vida”. El quinteto complementaba el anterior trío con la presencia del poeta Julio Flórez (en calidad de violinista y cantante) y Antonio González; amenizaban las tertulias bogotanas de lecturas poéticas, en las que participaban activamente Diego Uribe, Diego Fallon y el mismo Flórez.<sup>33</sup>

En Bogotá se mencionan como establecimientos concurridos por estas tertulias a la cervecería Rosa Blanca, El Folí, La Botella de Oro, La Torre de Londres, El Fuerte de San Mateo, La Poesía, Los Eucaliptos, La Breña, La Paloma, La Cuna de Venus, La Gata Golosa,<sup>34</sup> el Café Windsor, el Asturias y el Piqueteadero Rondinela.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Establecimiento típico colombiano donde se ofrecen almuerzos generalmente a base de embutidos, carnes y papas. Este tipo de sitios están más difundidos en el altiplano cundiboyacense.

<sup>31</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 34.

<sup>32</sup> Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p 319

<sup>33</sup> Duque, Ellie Anne. “En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, No. 6, pp. 169-170.

<sup>34</sup> Nombre también de uno de los pasillos más emblemáticos de Bogotá. En ejemplos como el pasillo *La gata golosa* o el bambuco *Los cucaracheros*, se aprecia el uso de los géneros populares más difundidos en el mundo musical andino colombiano para retratar, a manera de

Cómo podemos apreciar, la vida musical bogotana gozaba de una pujanza importante en el periodo finisecular; tanto la música de concierto como la popular comenzaban a alternarse en las presentaciones de las orquestas y bandas de la ciudad. Un caso particular fue el antecedente legado por el compositor José María Ponce de León (1846-1882),<sup>36</sup> quien programaba en sus retretas cuadrillas y trozos de óperas con bambucos y pasillos.<sup>37</sup> Las tertulias privadas se hacían con frecuencia y el intercambio intelectual y artístico gestado en los sitios de esparcimiento públicos tales como las chicherías, cafés, bares, piqueteaderos y restaurantes era común.

No obstante, el cambio de siglo vino acompañado de un acontecimiento que truncó este desarrollo cultural tan importante en las ciudades colombianas; un acontecimiento que sacudió a la joven república hasta sus más profundos cimientos. El clima político se venía enrareciendo desde años atrás, el país se dibujaba como un polvorín que terminó estallando con demoledor estruendo y sumergió a la nación colombiana en una vorágine de sangre y fuego que la historiografía nombró como la Guerra de los Mil Días, la cual se fecha entre 1899 y 1903.

### **La Gruta Simbólica, el rescate de la protesta sencilla: el humor popular contra la impopular censura**

La década de 1890 es protagonista de un debilitamiento del partido Nacional encabezado por su fundador Rafael Núñez, a la sazón, presidente de la república. La oposición liberal se regenera en esta época y comienza a ganar

---

estampas, los sitios más concurridos y conocidos de la Bogotá de las primeras décadas del siglo XX. De la misma manera que el *blues*, estos géneros andinos son los vehículos para reproducir, mediante semióticas sonoras, las imágenes más populares y cercanas de la masa urbana o de las vivencias personales de sus autores en una época determinada, pues como lo señala Valentín Ladrero sobre el *blues*: "...el *blues* fue una poesía de la experiencia en la que hablando de uno mismo se habló, también, del momento histórico y social vivido". Ladrero, Valentín. *Opus Cit.*, p. 47.

<sup>35</sup> *Ibidem.* p. 35.

<sup>36</sup> Sobre este compositor Patricia Londoño Vega nos comenta que: "...formado musicalmente en Francia, fue el primer nacional en escribir ópera en Colombia, dos en total. Con libretos de Rafael Pombo y Manuel Briceño, su primer trabajo fue Ester (1874), inspirada en una obra literaria de Jean Racine, donde, al decir de Ellie Anne Duque, "prima el afán por componer melodías gustosas de corte italiano, sencillas y simétricas...". Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 316.

<sup>37</sup> *Ibidem.* p. 171.

fuerza después de su fallido levantamiento en 1885.<sup>38</sup> El punto de quiebre del gobierno nacionalista ocurre precisamente con la pérdida de su “hombre fuerte”: Núñez muere en 1894, dejando a las riendas de un gobierno inestable y con riesgo de fracturas a su antiguo vicepresidente Miguel Antonio Caro.

El debilitamiento de la figura presidencial y del partido Nacional no pasó inadvertido para los liberales y el ala opositora dentro del propio partido de Caro, lo que se refleja en el levantamiento de 1895 del partido liberal (sofocado en tres meses) y los intentos de impedir la reelección de Caro.<sup>39</sup> En el siguiente año, los conservadores abandonan a los nacionalistas; liderados por Carlos Martínez Silva, se hacen llamar los “históricos” y, gracias a este movimiento político, el partido Nacional y la figura del presidente Caro se ven totalmente abandonados, quedando anulados para las elecciones presidenciales de 1898.<sup>40</sup>

El triunfo electoral es adverso, tanto para Caro, como para los liberales, los cuales lanzaron a su propio candidato: Miguel Samper.<sup>41</sup> Finalmente la presidencia es otorgada a Manuel Antonio Sanclemente<sup>42</sup> y la vicepresidencia a José Manuel Marroquín, el cual era un miembro del ala “histórica” del partido conservador. Esta postura política de la oficina vicepresidencial supondrá, como veremos, la inestabilidad política que terminó empujando más al país a la guerra civil.

El ala liberal, resentida por la derrota en la carrera electoral de 1898, se fue inclinando decididamente hacia el radicalismo y el belicismo.<sup>43</sup> La negación de un congreso con mayoría conservadora “histórica” a reformas favorables al partido liberal fue el detonante para que la dirección del partido (en la cual

---

<sup>38</sup> Posada Carbó, Eduardo. “La vida política”, en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3\_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, 2015, p. 40

<sup>39</sup> *Ibidem*. p. 42.

<sup>40</sup> *Ibidem*. pp. 42-43.

<sup>41</sup> *Ibidem*. p. 43.

<sup>42</sup> El cual fue elegido por el propio Caro para ser utilizado como un testaferro y así poder seguir manipulando el poder ejecutivo desde fuera.

<sup>43</sup> Tanto para la presidencia como para el congreso. Sólo lograron colocar en el congreso a dos de sus candidatos: Santiago Pérez y Rafael Uribe Uribe. Posada Carbó, Eduardo. *Opus Cit.*, p. 43.

Rafael Uribe Uribe sustituyó a Aquileo Parra) decidiera iniciar la guerra civil.<sup>44</sup>

Sobre el inicio del conflicto Eduardo Posada Carbó apunta:

Tras el nuevo estallido bélico, el 18 de octubre de 1899, siguió para el país una década constitucionalmente atípica en su historia. Ninguno de los conflictos anteriores se prolongó tanto, ni arrojó tantas víctimas, ni se extendió territorialmente en las dimensiones de la Guerra de los Mil Días. En medio del conflicto, el 31 de julio de 1900, al grito de “¡Viva el señor Marroquín!”, los históricos lideraron un golpe de estado contra Sanclemente, y lo que primero se interpretó como un paso para solucionar la guerra sólo sirvió para prolongarla. A la tragedia humana en los campos de batalla sucedió la tragedia física de la pérdida del territorio, con la separación de Panamá apoyada por Estados Unidos en 1903. El carácter atípico del periodo lo marcaron también el cierre del Congreso y la subsiguiente dictadura del general Reyes, así como la serie de episodios que permitieron el regreso a la normalidad constitucional en 1910. La pérdida de Panamá motivó la búsqueda, que ganó mayores espacios con la elección presidencial de Rafael Reyes en 1904.<sup>45</sup>

Este conflicto y la inestabilidad política fueron en realidad la desgarradora consecuencia de una década de pugnas, dudas y revueltas dentro del sector político colombiano. En ambos bandos hubo héroes, a quienes los músicos y poetas locales no tardaron en retratar, junto con las batallas libradas:

...la cruenta guerra local [...] había dado lugar también a “celebraciones” musicales. El pasillo *Peralonso* de Carmen Manrique Garay (c. 1872-¿?) —de la misma familia de Epifanio y Narciso— y el bambuco *Palonegro* de José E. Suárez (¿?-¿?) son festejos de vencedores, liberales y conservadores respectivamente, que solo encuentran el equilibrio con el pasillo lento *Lágrimas* de José J. Pereira (¿?-¿?) —dedicado a la muerte de Zenón Figueredo, general liberal— y la marcha fúnebre *Palonegro* de Temístocles Carreño (1861-1904), más acordes, sin duda, con las miles de pérdidas humanas que hubo en ambas batallas.<sup>46</sup>

No obstante, este deterioro de las relaciones políticas y la subsecuente guerra civil tuvieron obvias y hondas consecuencias que afectaron a todo el pueblo

<sup>44</sup> *Ibidem*. pp. 45-46.

<sup>45</sup> *Ibidem*. pp. 46-47.

<sup>46</sup> Bermúdez, Egberto. *Opus Cit*. 2009, p. 129.

colombiano. Del mismo modo, la vida artística e intelectual de la época también sufrió repercusiones. Las giras de las compañías extranjeras (sobre todo italianas) de óperas y zarzuelas comenzaron a ser menos frecuentes.<sup>47</sup> Los teatros y demás espacios abiertos a temporadas artísticas limitaron sus actividades e incluso la Academia Nacional de Música tuvo problemas para mantener sus actividades,<sup>48</sup> las cuales fueron totalmente suspendidas<sup>49</sup> desde enero de 1900 a junio de 1903.<sup>50</sup>

Como vemos, la vida artística institucional y pública sufrió hondamente estos años de zozobra y lucha. No obstante, la bohemia y la intelectualidad no se quedaron con las manos cruzadas y ofrecieron batalla desde su trinchera, ya que en 1896<sup>51</sup> nacería una tertulia muy particular, formada por los literatos, periodistas, músicos y poetas más connotados del momento. Como señala Juana Salamanca: “Los miembros de la tertulia eran en su mayoría, liberales y miembros del ala nacionalista del partido conservador, opuesto a los históricos en el poder...”.<sup>52</sup> Este grupo se convirtió en el motor intelectual y artístico de una sociedad que se veía destrozada en sus más profundos nexos por la vorágine bélica; su nombre fue: *La Gruta Simbólica*.

Las restricciones por parte del gobierno conservador de Marroquín afectaban directamente el estilo de vida de los miembros de la intelectualidad urbana del ala liberal. Se instauró un toque de queda por orden del gobierno, llevada a

<sup>47</sup> Londoño Vega Patricia. *Opus Cit.*, p. 315.

<sup>48</sup> Se ha comentado que la Academia cerró sus puertas iniciada la guerra, sin embargo, Martha Lucía Barriga Monroy dice: “...la guerra de los Mil días empezó en noviembre de 1899, y terminó en junio de 1903. No es cierto que la Academia estuviera cerrada durante el año de 1899, por cuanto consta tanto en el libro de matrículas como en el informe de Jorge Pierce a Instrucción pública, que durante 1899 se matricularon 175 alumnos, quedando 140 estudiantes al fin del año, puesto que algunos estudiantes y profesores fueron a la guerra. Se sabe que las clases no se interrumpieron a fin de año, porque los estudiantes asistían utilizando salvoconductos.” Barriga Monroy, Martha Lucía. *Opus Cit.*, pp. 35-36.

<sup>49</sup> Sobre la relación de los conflictos bélicos y la educación en la Colombia del periodo, Patricia Londoño Vega comenta que: “La guerra civil de 1867, en buena medida dio una reacción en defensa de la religión contra la “tiranía docente del Estado”, ocasionó el cierre de las escuelas públicas, muchas convertidas en cuarteles. Algo similar ocurrió en las guerras civiles de 1885, 1895 y 1899 (Guerra de los Mil Días).” Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, pp. 268-269.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 30.

<sup>52</sup> Salamanca Uribe, Juana. “La Gruta Simbólica: Una anécdota en sí misma”, *Revista Credencial*, [En línea], [S/N], 16 de abril de 2020 en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/la-gruta-simbolica-una-anecdota-en-si-misma-0>, [Consulta: 16 de abril de 2020].

cabo por el Ministro de Guerra Aristides Fernández,<sup>53</sup> lo que hacía imposible las reuniones habituales de estos individuos en sus sitios de costumbre. No obstante, la manifestación de expresiones artísticas (sobre todo populares) no pueden ser del todo frenadas por regímenes autoritarios. Al momento de ejercer una censura cultural, se responde con una cultura de resistencia, la cual ha utilizado muchas veces “lo popular” como un vehículo de manifestación de ideas contrarias al sistema que busca censurarlas, ya que como lo explica F. G. Jiménez (citado por Valentín Ladrero):

La canción, el arte, la música popular, ha sido y será siempre el espíritu de los pueblos y el alma de las razas y lo único que al final subsistirá inmortal a través de todas las metamorfosis históricas. Así no importa que la guerra modifique los límites geográficos o el nombre de los países, que el progreso convierta a pueblos pastoriles en naciones industriales; que la inmigración trastorne con los gestos aborígenes la autenticidad de las costumbres...<sup>54</sup>

A partir de este momento *La Gruta Simbólica* empieza a tomar mayor relevancia y a expresarse a través de los géneros populares del interior de Colombia, los cuales comienzan a cumplir la misma función que Ladrero encuentra en la Francia de principios del siglo XX y la *chanson* francesa; aquella de la mofa al sistema hegemónico y si no llega a ese mismo propósito, al menos sí lo hace como una ruta de escape de una realidad agobiante.<sup>55</sup> Sobre la temática de la producción artística de esta tertulia, Juana Salamanca señala: “La política, la guerra y la muerte, adobadas con el condimento del humor, están presentes en la producción literaria de la Gruta. El resultado es, con frecuencia, agridulce. Se evidencia una estrategia de defensa frente a la desgracia”.<sup>56</sup>

Del mismo modo que los músicos y letristas franceses utilizaban la *chanson* con un propósito dual de escape y reflejo crudo de la realidad, con *La Gruta*, bambucos, danzas y pasillos comienzan a ser utilizados por los artistas

---

<sup>53</sup> Quien fuera el antiguo portero de la Academia Nacional de Música. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 119.

<sup>54</sup> Ladrero, Valentín, *Opus Cit.*, p. 57.

<sup>55</sup> “La *chanson* no sólo hizo soñar a la Francia heroica de las dos guerras mundiales, sino que, cuando fue preciso, supo también inocular generosas dosis de provocación irritando a la sociedad burguesa y a un poder político incapaz de sostener sus propias miserias”. *Ibidem.* p. 198.

<sup>56</sup> Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

liberales colombianos como un paliativo para subsanar las pérdidas de libertad y vidas que dejaban un gobierno censor y opresor y una guerra devastadora. La vuelta a lo popular, muchas veces negado, censurado y perseguido, es ahora un “bastión intelectual” desde donde plantar cara a la censura.

Las reuniones se llevaban a cabo en la casa del poeta Rafael Espinoza Guzmán “REG”, ubicada en lo que es hoy la Carrera 4ta y posiblemente en la calle 15 o 16 en Bogotá.<sup>57</sup> Los contertulianos eran Julio Flórez, Diego Uribe, Eduardo Echeverría, Federico Rivas Frade, Alfredo Gómez Jaime, Aquilino Villegas, Ricardo Sarmiento, Carlos Villafañe, Víctor y Federico Martínez Rivas, Enrique Álvarez Henao, Francisco Restrepo Gómez, Clímaco Soto Borda, Arturo Manrique, Max Grillo, Víctor M. Londoño, Luis María Mora, “Moratín”, Ricardo Tirado Macías, José Vicente Ortega, Antonio “El Jetón” Ferro, José Pombo, Eduardo López, Emilio Murillo, Martín Alberto Rueda<sup>58</sup>, José Gómez Acebedo “El Ciego”<sup>59</sup> e incluso hay investigadores que piensan que Pedro Morales Pino y Gonzalo Vidal pueden asociarse a este grupo.<sup>60</sup>

María del Pilar Azula describe estas reuniones donde, acompañados de la siempre bienvenida amistad de las bebidas espirituosas,<sup>61</sup> los rapsodas y músicos hacían gala de sus habilidades:

Según se lee en Salamanca Uribe (2007), en las reuniones de la Gruta, además de la actuación de los cofrades que improvisaban y leían poemas o textos en prosa, se escuchaban bambucos y pasillos, se ensayaban serenatas, se estrenaban canciones y se hacían veladas musicales hasta el amanecer.<sup>62</sup>

La actuación musical estaba frecuentemente a cargo de Emilio Murillo, José Gómez Acebedo “El Ciego” y Martín Alberto Rueda.<sup>63</sup> La producción del grupo de músicos de *La Gruta Simbólica* estuvo dominada por bambucos, danzas y

---

<sup>57</sup> Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá., 19 de septiembre de 2017.

<sup>58</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 30.

<sup>59</sup> Duque, Ellie Anne. *Opus Cit.*, p 173.

<sup>60</sup> Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017. Aunque al parecer la tertulia llegó a contar con más de 60 miembros: “entre activos, espectadores e invitados. Profesionales algunos, funcionarios y literatos de profesión. Tampoco faltaban los lagartos”. Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p 30.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

pasillos, lo que me resulta muy interesante, pues parecería que existía un afán de esta comunidad de intelectuales de anteponerse a la adversidad de la guerra mediante la reafirmación de lo “tradicional colombiano”; parten desde una identidad que los une con lo popular y desde ahí crean una trinchera para poder expresar sus ideas (muchas veces críticas del sistema político).<sup>64</sup>

En el caso de las corrientes literarias predominantes dentro de *La Gruta*, Juana Salamanca señala:

Apegados al romanticismo y a las formas clásicas, la gran mayoría de los miembros de la Gruta –por lo menos los más asiduos- rechazó las nuevas corrientes que, como el simbolismo, surgían entonces. El mote de “simbólica” le fue impuesto de manera irónica luego de que Luís María Mora escribiera *De la decadencia y el simbolismo*, en el que arremetía contra el grupo integrado por intelectuales como Baldomero Sanín Cano, Guillermo Valencia, Ricardo Hinestrosa Daza y Víctor M. Londoño. Los testimonios gráficos y escritos en los que aparecen miembros de uno y otro grupo nos permiten inferir que no pocas de estas discusiones tuvieron lugar en seno mismo de la Gruta.<sup>65</sup>

La innovación de este grupo parte de estas pretensiones de retratar lo costumbrista y la simple, y al mismo tiempo, aguda picaresca popular.<sup>66</sup> Era fácil identificarse con las letras de los poemas que emanaban de las plumas de los contertulios de *La Gruta*. Inclusive, letras de canciones icónicas del repertorio andino colombiano surgen de esta tertulia; tal es el caso de *Mis*

<sup>64</sup> El recurso de “lo popular” por parte de grupos o individuos propios de los grupos hegemónicos no ha sido una novedad del siglo XIX o XX, sino que, como lo deja ver de una manera muy romantizada Stefan Zweig, el uso de la lengua común de la Florencia de Dante fue un vehículo que sirvió al poeta para difundir sus ideas a un público mucho más amplio que los círculos acomodados a los que criticaba: “All’improvviso, Dante afferra questo *volgare*, questa lingua comune, como la definisce dispettosamente la clase erudita: e nella sua mano ardente, che assembla in modo prodigioso, il fango della strada prende consistenza e si rinnova”. Zweig, Stefan. “Dante”, en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, 2018, p. 50.

<sup>65</sup> Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

<sup>66</sup> Como lo señala Juana Salamanca: Si hay algo que pueda dibujar de cuerpo entero un movimiento como el de la Gruta Simbólica son los chispazos de sus personajes [...] En el atrio de la catedral de Bogotá se cruzaron un día el señor Pardo, caracterizado por su bajísima estatura, con el poeta Clímaco Soto Borda quien, levantándose su sombrero de coco lo saludó alegremente:

-Adiós Pardito...

El aludido, quien detestaba que le recordaran su pequeñez, reclamó airado y exigió que en el futuro no se usara su diminutivo para dirigirse a él. A lo que el poeta respondió:

-Ah, bueno, entonces...Pardón. Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

*Flores Negras*, un pasillo con letra y música de Julio Flórez;<sup>67</sup> el bambuco *Cuatro Preguntas* de Eduardo López y musicalizado por Pedro Morales Pino; el bambuco *Lo que dice la Flor* también conocido como *La Margarita* de Carlos Villafañe, musicalizado por “Pelón Santamarta” o el bambuco *Celos* de Rivas Frade conocido posteriormente como *Háblame Paso* cuya música es de autor desconocido<sup>68</sup>.

*Cuatro preguntas:*

Niegas con él lo que hiciste  
y mis sospechas te asombran  
pero si no le quisiste  
¿por qué te pones tan triste  
cuando en tu casa le nombran?

Dices que son cosas mías  
y que te estoy engañando,  
mas ¿por qué le sonreías,  
sonreías cuando él te estaba mirando?

Si ahora, en no ser te empeñas  
culpable como pareces,  
si él te odia y tú le desdeñas  
¿por qué, por qué tantas veces  
os vi entenderos por señas?

Si no dejaste en derroche  
de amor que te acariciara,  
¿por qué te azotó una noche,  
una noche con el pañuelo la cara?<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> A Julio Flórez se le conocía como “el poeta de la tristeza” o “el poeta de la muerte” ya que su poesía estaba revestida de tintes oscuros y melancólicos. Incluso, se dice que buscaba la inspiración de su vena poética en viajes que hacía a la media noche al cementerio central de Bogotá, lugar donde a la luz de una candela y descansando sobre alguna tumba echaba vuelo a la imaginación para componer su poesía. Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

<sup>68</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al*, *Opus Cit.*, p. 31.

<sup>69</sup> López, Eduardo y Pedro Morales Pino. “Cuatro preguntas”, *TodoColombia*, [En línea], [S/N], 2 de marzo de 2020 en: <https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/canciones/cuatro-preguntas.html> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

*Mis flores negras:*

Oye: bajo las ruinas de mis pasiones,  
en el fondo de esta alma que ya no alegras,  
entre polvo de ensueños y de ilusiones  
brotan entumecidas mis flores negras.

Ellas son mis dolores, capullos hechos  
los intensos dolores que en mis entrañas  
sepultan sus raíces cual los helechos,  
en las húmedas grietas de las montañas.

Ellas son tus desdenes y tus rigores;  
son tus pérfidas frases y tus desvíos;  
son tus besos vibrantes y abrasadores  
en pétalos tornados, negros y fríos.

Ellas son el recuerdo de aquellas horas  
en que presa en mis brazos te adormecías,  
mientras yo suspiraba por las auroras  
de tus ojos... auroras que no eran mías.

Ellas son mis gemidos y mis reproches  
ocultos en esta alma que ya no alegras;  
son por eso tan negras como las noches  
de los gélidos polos... mis flores negras.

Guarda, pues, este triste, débil manojito  
que te ofrezco de aquellas flores sombrías;  
Guárdalo; nada temas: es un despojo  
del jardín de mis hondas melancolías<sup>70</sup>.

Aunque, en algunos casos, las actividades de los contertulianos iban más allá de la provocación y la mofa y tomaban un cariz político mucho más evidente. Ese fue el caso de Emilio Murillo, cuyas ideas se vieron reflejadas en la

---

<sup>70</sup> Flórez, Julio. "Mis flores negras", *Poeticus*, [En línea], [S/N], <https://www.poeticous.com/julio-florez-rea/mis-flores-negras?locale=es> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

composición de una danza llamada *Canto rojo* y en la publicación de la hoja liberal *La Regeneración*, impresa con la colaboración de su amigo y colega Julio Flórez. Por esta publicación estuvieron detenidos una temporada en el Panóptico (actualmente sede del Museo Nacional de Colombia), donde convivieron con los literatos y poetas Jorge Pombo y Adolfo León Gómez.<sup>71</sup> Como ejemplo de la estancia de los miembros de esta tertulia en el Panóptico de Bogotá se presentan los siguientes versos de Pombo:

Al salir de esta prisión  
de la que soy cliente viejo,  
a todos ustedes dejo  
pedazos de mi colchón.<sup>72</sup>



Imagen 2. Dibujo realizado por un preso en uno de los muros del Panóptico de Bogotá, hoy Museo Nacional de Colombia. En esta prisión fueron detenidos varios miembros de *La Gruta Simbólica*. Fotografía del autor realizada en trabajo de campo

No obstante, no podemos olvidar que una gran parte de los miembros de *La Gruta Simbólica*, pertenecían a las clases urbanas media alta y alta, y que también representaban ciertos valores de sus grupos sociales de origen (aunque desde una postura antagónica al conservadurismo histórico rector). En su producción, se dibuja la búsqueda de un equilibrio entre “lo popular” (la música) y “lo culto” (la poesía de corriente sobre todo romántica), con lo que los géneros más difundidos en el interior andino dieron un salto importante para

<sup>71</sup> Barriga Monroy, Martha Lucía. *Opus Cit.*, pp. 172-173.

<sup>72</sup> Salamanca Uribe, Juana, *Opus Cit.*

ser posteriormente legitimados como parte de la “identidad nacional colombiana”, especialmente el bambuco.

Como puede observarse, el legado de *La Gruta Simbólica* fue una simiente importante para la vida artística de la región andina de los primeros años del siglo XX en Colombia, e inclusive sigue repercutiendo en los repertorios de la canción colombiana hasta el día de hoy, pues la producción musical de esta época se convirtió en el paradigma y parte del *canon* para las generaciones posteriores que tomaron esta música como suya, independientemente si fueran bogotanos o de cualquier otra ciudad o región de la zona andina colombiana;<sup>73</sup> tal es el caso de la región antioqueña, teniendo a su capital, Medellín, como eje y punto de encuentro y como veremos, jugó y ha jugado un papel muy importante en el desarrollo y proyección de la música popular andina colombiana.

### **El siglo XX: Pelón y Marín y el inicio del descubrimiento musical colombiano desde el extranjero**

En la primera década del siglo XX, la ciudad de Medellín gozaba de una gran autonomía gracias al crecimiento de la industria cafetera. Las grandes familias mineras de la región antioqueña, enriquecidas durante el siglo XIX, no pudieron o se vieron renuentes a pagar los adelantos tecnológicos para la extracción de los metales y por lo tanto negociaron los traspasos de las minas a firmas extranjeras.<sup>74</sup>

La industria cafetera de finales del siglo XIX y principios del XX propició una derrama económica en la región gracias a la cual la clase media local pudo

---

<sup>73</sup> Parecería que a este legado artístico logrado por los contertulios de *La Gruta Simbólica* (sobre todo poético y musical), donde lo popular y lo costumbrista se empata con los estilos poéticos más importantes de la época a nivel internacional, es al misterio al que se refiere Stefan Zweig en su texto *Il mistero della creazione artistica*, pues en él, refiriéndose a la labor del artista, señala que: “...grazie all’aiuto dell’ingegno, ha realizzato qualcosa in grado di sconfiggere l’inesorabile forza della transitorietà. Ha creato un oggetto più resistente del legno, più resistente della pietra con la quale fu costruita la sua casa, più duraturo (ed è questo ciò che conta) della nostra stessa vita. Grazie a lui l’immortalità si è manifestata agli occhi di un mondo transitorio”. Zweig, Stefan. “Il mistero della creazione artistica”, en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, 2018, p. 16.

<sup>74</sup> Palacios, Marco. “Población y Sociedad” en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3\_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, 2015, p. 248.

gozar de mayor autonomía política y económica frente a Bogotá y las clases acomodadas vieron en la bonanza cafetera una excusa para asentarse definitivamente en la región antioqueña, lo que favoreció en todos los sentidos el desarrollo en la zona.<sup>75</sup>

Todo esto creó una sociedad muy distinta a la bogotana: un fuerte regionalismo, apoyado en las riquezas de la tierra antioqueña, es lo que definiría a los habitantes de la región frente a los habitantes de Bogotá. No obstante, esto también contrastó las ideas de la intelectualidad burguesa; las clases acomodadas de hacendados y comerciantes antioqueños se identificaban con un fuerte nexo con el catolicismo y su iglesia. Teniendo esta poderosa aliada y estando relativamente distantes del poder central, pudieron crear una región gobernada por una reducida plutocracia sostenida por el clientelismo, el cual estaba sujeto a sus recursos económicos.<sup>76</sup>

Esta particularidad económica y social sería importante al momento de observar la producción artística de la región, pues, a pesar de que, al igual que en Bogotá, se vivía en Medellín la rutina de las tertulias y los bailes de salón, así como las temporadas de óperas y zarzuelas, los músicos y artistas antioqueños desarrollarían un estilo propio, diferenciándose de sus homólogos bogotanos. Y llegará el momento en que estos músicos viajarán a la misma capital colombiana en busca de un trampolín para el triunfo y reconocimiento nacional y ¿por qué no, internacional también?

En el cambio de siglo, la vida intelectual y bohemia en Medellín (acorde a lo mencionado por María del Pilar Azula) tenía como escenarios cafés y restaurantes; entre ellos el café La Bastilla, el Blumen, el Chantecler, el Cádiz, el Globo, el Primero de Mayo y el Andaluz, los restaurantes El Escorial y Crillón y el Salón Málaga.<sup>77</sup> En estos sitios se daría la confluencia de dos grupos trascendentales, no sólo para la vida artística e intelectual de la región, sino de Colombia: el grupo de músicos que desarrollaría el formato del dueto antioqueño y el grupo intelectual de los Panidas.

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> *Ibidem.* p. 246

<sup>77</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 36.



Imagen 3. Interior del Salón Málaga en Medellín, Antioquia. Uno de los principales escenarios de la música popular andina y del tango en la ciudad. Fotografía del autor realizada en trabajo de campo

Los poetas, literatos, artistas y músicos que fijaron la pauta de estas primeras reuniones fueron según lo señalado por María del Pilar Azula: Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Gabriel Latorre, Abel Fariña, Luis y Gabriel Cano, Abel Isaías Marín, Gonzalo e Indalecio Vidal, los Vieco y Marín, “Pelón Santamarta”, Adolfo Marín, Germán Benítez y Manuel Ruiz “Blumen”.<sup>78</sup>

Por otro lado, el movimiento de los Panidas, creado en 1914,<sup>79</sup> tenía el ideal de la rebeldía contra lo convencional, contra lo impuesto para las formas artísticas. Influidos por las ideas de Nietzsche y los poetas malditos, luchan desde la trinchera del arte contra los cánones establecidos de la época.<sup>80</sup> Los miembros de este grupo fueron: León de Greiff, “Leo le Gris”, poeta; Fernando Gonzáles Ochoa, filósofo; Ricardo Rendón, “Daniel Zegri” y “Arlín”, caricaturista; Félix Mejía Arango, “Pepe Mexía”, escritor y caricaturista; Jorge Villa Carrasquilla,

<sup>78</sup> *Ibidem*. pp. 31-32.

<sup>79</sup> Al hacer una visión global de los grupos de jóvenes intelectuales y académicos de la época, se puede percibir que existían coincidencias entre sí. Entre 1900 a 1930 podemos ver que las corrientes artísticas están rompiendo con los viejos paradigmas culturales institucionalizados del siglo XIX, así como las corrientes del pensamiento que las sustentan (en especial del positivismo). Este rompimiento se verá en el nacimiento de las llamadas “vanguardias”, como el dadaísmo en Europa o el Estridentismo en México. Por lo tanto, el movimiento de Los Panidas parece emanar de este gran caudal de inconformismo artístico y cultural global, pero desde una trinchera colombiana. Aunque cabe aclarar que el estudio de las vanguardias no es el motivo de este trabajo.

<sup>80</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 32.

“Jovica”, escritor, Librado Parra Toro, “Tarantín Moreira” poeta y músico; José Gaviria, “Jocelyn”, poeta, músico y publicista, Rafael Jaramillo Arango, Fernando Villalba escritor; Teodomiro Izasa, “Tizasa”, poeta, pintor y caricaturista; Bernardo Martínez Toro, “Nano”, músico y dibujante; Eduardo Vásquez Gutiérrez, “Alhy Cavatini”, poeta; Jesús Restrepo Olarte, “Xavier de Lys”, poeta, y José Manuel Mora Vásquez, “Manuel Montenegro”, escritor.<sup>81</sup>

Este grupo de artistas multidisciplinario llegó incluso a publicar una revista homónima, aunque, desgraciadamente, la vida del grupo fue corta. Después de pasados cinco meses de la primera publicación de la revista, varios miembros se desplazan a Bogotá y otros se suicidan más adelante, dando fin a una de las organizaciones artísticas más interesantes de la época en Colombia.<sup>82</sup> No obstante, podemos ver que la diáspora de los miembros de este grupo era una clara sintomatología de las ansias de artistas, músicos e intelectuales de probar suerte en sitios con mayor proyección que la que pudiese ofrecer la capital antioqueña de la época; sitios donde sus talentos fuesen mejor remunerados o apreciados.

En el caso de los músicos antioqueños, la ciudad de Bogotá sería un faro de atracción importante. La bonanza de la producción cafetera coincidió con el final de la Guerra de los Mil Días, lo que ocasionó que en la capital de Colombia se abrieran salas de cine mudo, restaurantes, cafés y demás sitios de esparcimiento que reclamaban con voracidad músicos que amenizaran a los concurrentes.<sup>83</sup> Patricia Londoño Vega nos describe la situación de los teatros de la época:

Finalizada la Guerra de los Mil Días, una serie de acontecimientos externos e internos promovieron el incremento paulatino en la actividad teatral nacional. Con la I Guerra Mundial, los viajes trasatlánticos de las compañías europeas se dificultaron y los diletantes colombianos encontraron el camino expedido para ocupar los escenarios públicos de los nuevos teatros y de los salones donde se llevaban a cabo representaciones.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibidem.* pp. 32-33.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 321-322.

<sup>84</sup> *Ibidem.* p. 323.

Esta bonanza no pasó desapercibida para los músicos antioqueños, los cuales empezaron a establecerse en la capital colombiana en formatos de estudiantinas y duetos, principalmente. El mundo musical de la región andina colombiana estaba en efervescencia; los compositores como Emilio Murillo, Pedro Morales Pino y demás referentes de la época eran frecuentemente publicados. No obstante, parecería que el número de revistas especializadas o con secciones de música no podía seguir el paso del incremento de músicos en Bogotá o Medellín.<sup>85</sup> Las presentaciones públicas generaban ganancias, pero eran contados los músicos que podían vivir de su oficio sin tener que recurrir a otros medios para ganarse la vida, haciéndose común la figura del músico de tiempo parcial. Un caso muy claro es el de la Lira Antioqueña, la cual estaba conformada totalmente por artesanos de diversos oficios, con excepción de su director.<sup>86</sup>

Es en este periodo en que se comienzan a generalizar las giras tanto locales como internacionales. Un ejemplo es el de la ya señalada Lira Colombiana de Pedro Morales Pino, la cual realizó giras por Colombia, Centroamérica, Norteamérica y Suramérica entre 1889 y 1922.<sup>87</sup> Con las giras internacionales y la paulatina introducción de la tecnología fonográfica, la cual llega a Bogotá en 1879 y en 1892 a Bucaramanga y con ella la dependencia hacia Estados Unidos,<sup>88</sup> es que los músicos comienzan a descubrir las posibilidades tanto

<sup>85</sup> Sobre estas publicaciones, Patricia Londoño Vega señala: “Un esfuerzo pionero había sido emprendido antes por dos periódicos bogotanos, El Neo-Granadino (1848-1848), dirigido por el liberal y francmasón Manuel Ancizar, y la primera etapa de El Mosaico (1858-1860). Se destaca la labor que cumplieron en Medellín las revistas Lira Antioqueña (1866), Notas y Letras (1899) y La Revista Musical (1890)”. Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 318. Por otro lado, compositores como Oreste Sindici, Pedro Morales Pino o Emilio Murillo son recurrentemente publicados a finales del siglo XIX y principios del XX. Sobre esto último Martha Lucía Barriga Monroy comenta: “Muchas obras de Murillo fueron tempranamente editadas, entre ellas se destacan: Sonrisas, Noches bogotanas (valeses), Noche de luna (pasillo), Celos (pasillo), Madrigal (pasillo). En 1898, la Revista ilustrada publicó tres partituras que encierran un elocuente mensaje nacionalista: el pasillo Confidencias de Morales Pino, el pasillo Celos de Emilio Murillo y la Marcha Triunfal de Oreste Sindici con texto de Rafael Núñez, que sería adoptada como himno nacional colombiano en 1920. [...] La casa editorial M. Whitmark and Sons publicó en 1910 en Estados Unidos, las siguientes obras de Murillo en la colección South American Melodies for Piano: Amor (waltz), Carola (gavotte), El círculo (waltz), Elvira (Scherzo), Gavotte, Lorena (polka), Morenita, Roses and Lilies (waltz) Silver Chords (waltz)”. Barriga Monroy, Martha Lucía. *Opus Cit.*, pp. 174-175.

<sup>86</sup> Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 321.

<sup>87</sup> Azula, Cajal María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, pp. 38-39.

<sup>88</sup> “...la modernización vino de la mano de la dependencia [...] durante la guerra de los Mil Días, y entre los bienes importados había [...] gramófonos fonógrafos y zonófonos”. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, pp. 120-121.

laborales como económicas que podían surgir con la grabación de su trabajo en los primeros discos de 78 rpm. La carrera por ser el primer dueto, el primer conjunto o el primer compositor en tener su obra grabada acababa de empezar.

La competencia era reñida tanto en Bogotá como en Medellín; los duetos<sup>89</sup> que existían en el momento estaban conformados por músicos pertenecientes a las distintas Liras o agrupaciones de moda. Sin embargo, fue el dueto conformado en 1903 por los antioqueños “Pelón Santamarta” y Adolfo Marín<sup>90</sup> el que logró ser la primera agrupación colombiana en grabar su labor musical en un disco.

Sobre los miembros de este dueto hay bastante que decir. Por un lado, el verdadero nombre de “Pelón Santamarta” era aparentemente Pedro León Franco Rave, sastre de profesión, siendo “Pelón Santamarta” su nombre artístico. Parece ser que el mote de “pelón”<sup>91</sup> proviene de la forma en que se le llamaba a los niños inquietos y traviosos en la Medellín de las últimas décadas del siglo XIX<sup>92</sup> y el origen del “Santamarta” era quizás un homenaje a los orígenes de su padre.<sup>93</sup> Por otro, lado Adolfo Marín era conocido como sastre, sin embargo, se cree que la verdadera profesión de este “sastre” era la de agente de inteligencia de la época,<sup>94</sup> cosa bastante curiosa, pero posible dentro del mundo de la bohemia del periodo bélico.

<sup>89</sup> Acorde a la información recabada por María del Pilar Azula, los duetos se generalizan en Bogotá y Medellín en el cambio del siglo XIX al XX. Inclusive, parecería que desde 1885 existían duetos en Medellín que gozaban de gran prestigio: el de Juan Yepes y Emiliano Pasos, el de Germán Benítez y Clímaco Vergara, el de Roberto Mesa y Enrique Restrepo Naranjo o el que formara Pedro León Velásquez con Plutarco Roa. *Ibidem*. pp. 45-46.

<sup>90</sup> *Ibidem*. p. 46.

<sup>91</sup> Por otro lado, Orlando Ramírez Casas propone que el mote de “pelón” viene de familia, pues parece que uno de sus hermanos, en los años de infancia no podía pronunciar el nombre de Pedro León, por lo que lo llamaba “pelolón”, de ahí el cambio en el apodo a “pelón”. Ramírez-Casas, Orlando. “Bambuco antes y después de Pelón Santamarta”, *Postigo de Orcasas*, [En línea], [S/N], <http://postigodeorcasas.blogspot.com/2017/11/230-bambuco-antes-y-despues-de-pelon.html>, [Consulta: 20 de marzo de 2020].

<sup>92</sup> Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

<sup>93</sup> Los orígenes del padre de este músico antioqueño los sitúa José Portaccio Fontalvo en la ciudad de Santa Marta (quizás de ahí surge el mote Santamarta), lugar que abandonó a corta edad acompañado de un liberto de nombre Escolástico Velásquez, quien tenía como encomienda de su antiguo amo velar por el joven y trasladarlo hasta Medellín. Portaccio Fontalvo José. *Colombia y su música. Volumen II. Canciones y fiestas de la región andina*. Bogotá. José Portaccio Fontalvo. Apartado 23820, 1995, p. 88. Por otro lado, parece que esta versión del origen de Pedro León Velásquez es sustentada por María del Pilar Azula, quien, acorde con Restrepo señala que el apellido original de este hombre era Franco, hijo de la madre soltera Francisca Franco, quien se radicó en Gaira, donde dio en adopción a su hijo a la familia del antioqueño Escolástico Velásquez, lo que da una explicación al origen del apellido Franco y del apellido Velásquez. Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, pp. 45-46..

<sup>94</sup> Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

El dueto de Pelón y Marín viaja de Antioquia a Bogotá en busca de fortuna y para introducirse de lleno en la vida musical capitalina, sin embargo se encuentran con un mercado copado por duetos bogotanos entre los que se pueden contar los duetos de Ricardo Cuberos y Luis Romero, Carlos Romero y Eduardo Baquero, Daniel Uribe y Justiniano Rosales, José María “el Chato” Escamilla y Carlos Arenas, Arturo Patiño y Joaquín Forero, Alejandro Wills y Alberto Escobar, Hipólito Rodríguez “Cabo Polo” y Joaquín Rodríguez, y Carlos Espinosa Páez y Helio Cavanzo.<sup>95</sup>

Sin embargo, este contacto con los músicos bogotanos permitió que el dueto de Pelón y Marín aprendiera una gran cantidad de canciones propias del gusto de la capital (particularmente bambucos). Este nuevo repertorio es el que les permitirá tener un primer impacto en los teatros y escenarios bogotanos y luego en el interior del país. Eventualmente, el éxito dentro de Colombia les facilita el dinero suficiente para emprender un viaje que tenía como objetivo la ciudad de Nueva York, esto con la intención de llegar a las casas discográficas norteamericanas y entrar en el mercado de la música grabada.<sup>96</sup>

Pero llegar a Nueva York era un viaje largo y costoso, por lo que en 1907 planifican una gira por la costa atlántica colombiana y de ahí viajan a Panamá, Guatemala, Jamaica y Cuba.<sup>97</sup> Parece que en Cuba no tienen la acogida esperada, por lo que en La Habana, ya con el nombre de “Los Trovadores Colombianos”<sup>98</sup> se unen a la compañía de variedades de Raúl del Monte, la cual realiza un viaje a México en 1908.<sup>99</sup> Es precisamente en este país donde su éxito se hace mayúsculo.

Son gratamente recibidos por el público mexicano; a tal punto llega el buen recibimiento, que son invitados a grabar para el sello Columbia en la Ciudad de

---

<sup>95</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 47.

<sup>96</sup> Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

<sup>97</sup> Portaccio Fontalvo, José. *Opus Cit.*, p. 89.

<sup>98</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al. Opus Cit.*, p. 46. Aunque José Portaccio Fontalvo apunta que cambiaron este nombre en México por el de “Los Trovadores Suramericanos”, como un intento de causar mayor impacto. Portaccio Fontalvo, José. *Opus Cit.*, p. 89.

<sup>99</sup> Sobre este actor y empresario cubano Rosa Ileana Boudet señala: “Raúl del Monte se inicia en la compañía de Salas y trabaja con Hernández en sus bufos y en el Casino Americano hasta que crea su compañía. En 1903 con la “espiritual” Blanca Vásquez, su esposa, tiene mucho éxito en Veracruz con un cuadro de comedias de cuarenta y cinco figuras, que actúa en el centro de recreo de Manuel Noriega”. Boudet, Rosa Ileana. *Cuba: actores del XIX*, California, Library of Congress-Ediciones de la Flecha, 2017, pp. 429-430.

México.<sup>100</sup> El furor por la música colombiana era tan grande que la disquera graba con el dueto cuarenta temas<sup>101</sup> en su gran mayoría bambucos, tales como *El Enterrador* y *Ya Ves* o pasillos como *Despedida colombiana*. Posteriormente a la gira consagratoria por México, el dueto se desintegra; Pelón regresa a Colombia, donde forma otros duetos y continúa su labor de sastre. Por otro lado, Adolfo Marín permanece en México (otros autores dicen Centroamérica<sup>102</sup>) hasta su muerte en 1932.<sup>103</sup> Sin embargo, el germen de la grabación entre los músicos colombianos se había plantado, y estaba listo para ser importado a los fonógrafos y equipos sonoros que comenzaban a hacer su aparición en su país de origen y al resto de países latinoamericanos (como sucedió en los años siguientes):

Debido a que la inversión de la incipiente industria fonográfica en tecnología, patentes y producción estaba radicada en los aparatos más que en la música grabada, esta industria se orientó a la venta de aparatos grabadores/reproductores más que de grabaciones. La música “estaba en el aire”, sólo había que recogerla, reproducirla y venderla<sup>104</sup>.

A partir de la labor pionera de “Los Trovadores Colombianos” se generalizan las giras por el extranjero y las grabaciones tanto por parte de la Columbia como de la RCA Víctor y Brunswick.<sup>105</sup> Duetos como el de Wills<sup>106</sup> y Escobar<sup>107</sup> o las giras y grabaciones de la Lira Antioqueña y Jorge Áñez<sup>108</sup> por ejemplo,

<sup>100</sup> Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 110.

<sup>101</sup> Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 46.

<sup>102</sup> Ramírez-Casas, Orlando, *Opus Cit.*

<sup>103</sup> Portaccio Fontalvo, José. *Opus Cit.*, p. 89-90.

<sup>104</sup> González, Juan Pablo. “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha. América Latina en el cuarto milenio”, en *Música, Musicología y Colonialismo* Coriún Aharonián (Coord.), Montevideo, Centro Nacional de documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011, p. 93.

<sup>105</sup> Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 321.

<sup>106</sup> Se le adjudica la autoría, junto con Jerónimo Velásco, del pasillo *El boycoteo*, compuesto para la movilización popular de 1910 contra The Bogotá City Railway Company. Bermúdez, Egberto. *Opus Cit.* 2009, p. 128.

<sup>107</sup> Sobre la brillante carrera de este dueto, considerado por muchos como el mejor dueto colombiano y el que profesionalizó el género, María del Pilar Azula apunta que: “Wills conocía a Alberto Escobar desde 1903, y cuando se produjo el reencuentro en 1914 formaron dueto para competir con Patiño y Forero por una grabación para el sello Columbia. A partir de esa época comenzó la carrera del dueto Wills y Escobar, cuya trayectoria, a lo largo de casi veinte años, incluyó una considerable actividad de conciertos, giras y grabaciones discográficas con el Trío Colombiano, que los llevaría por las Antillas, México, Nueva York Centroamérica y Suramérica”. Azula Cajal, María del Pilar, *et al.* *Opus Cit.*, p. 48.

<sup>108</sup> Jorge Áñez Avendaño (1892-1952) es uno de los principales arquitectos de la forma de interpretar la música andina colombiana. Proveniente de una familia fervientemente liberal, el compositor siempre estuvo vinculado a la vida de Bogotá. Sus bambucos son unos de los más

terminarán de consolidar en el extranjero a la música andina colombiana. Por lo tanto, lo que está sucediendo en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, en cuanto a producción discográfica desde y por compañías fonográficas y productoras extranjeras (norteamericanas) se refiere, es sintomático de América Latina; sobre esto, Juan Pablo González nos dice:

De este modo, la grabación fonográfica en América Latina comenzó de tres maneras simultáneas: con los *recording trips*, con pequeñas compañías locales y en manos de los propios usuarios. Es así como en 1897 se grababan grupos cariocas de *choro*; en 1902 se grababa música criolla de la provincia de Buenos Aires; y en 1905 se grababan cuecas, tonadas y repertorio de salón en Santiago; corridos en Ciudad de México y danzones en La Habana.<sup>109</sup>

Gracias a esta labor es que, dentro de casa, y sustentada por la gran industria discográfica,<sup>110</sup> las músicas de tradición andina como el bambuco, el pasillo, la guabina, el torbellino, la danza, etc., será definitivamente aceptada dentro del gusto burgués como lo más intrínseco de la identidad colombiana, a través de lo que Juan Pablo González llama “colonialismo sonoro”<sup>111</sup>. Sobre esto último Patricia Londoño Vega señala:

---

representativos de la capital colombiana; ejemplo de este repertorio es el bambuco *Los cucaracheros*. Gana fama con el dueto Áñez y Forero y más tarde viaja a Nueva York con la intención de aprender inglés e ingeniería. Ya en Norteamérica funda la Estudiantina Áñez cuya dotación instrumental era una flauta, un violín, dos bandolas, un tiple, una guitarra y un contrabajo. Con este conjunto da forma a la interpretación instrumental de la canción colombiana. En su estancia en Nueva York graba discos con música de Pedro Morales Pino; un homenaje a un amigo que nunca pudo grabar su música. Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017.

<sup>109</sup> González, Juan Pablo. *Opus Cit.*, p. 93.

<sup>110</sup> Sobre todo en la ciudad de Nueva York, sitio donde desde los años veinte del siglo XX se reúnen una serie de artistas del ambiente *Mainstream* latinoamericano para crear, auspiciados por las casas discográficas más importantes, un sonido “latino”. Compositores e intérpretes como los mexicanos Tito Guizar o *Guty* Cárdenas, los colombianos Wills y Escobar y Jorge Áñez o los cubanos María Teresa Vera e Ignacio Piñero (sólo por nombrar algunos) estuvieron activos en el ambiente musical latinoamericano de Nueva York en determinados momentos de los años veinte del siglo. En el caso del compositor e intérprete mexicano *Guty* Cárdenas y su relación internacional con otros músicos latinoamericanos, Tony Évora señala: “En 1928 *Guty* grabó en Nueva York varios boleros para el sello Brunswick; allí estableció vínculos entrañables con los artistas cubanos Nilo Menéndez (el de *Aquellos ojos verdes*) y Adolfo y Conchita Utrera, con el colombiano Jorge Áñez y el argentino Gregorio Ayala”. Évora, Tony. *El libro del bolero*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p. 210.

<sup>111</sup> González, Juan Pablo. *Opus Cit.*, p. 93. Ya que las músicas propias del interior colombiano tuvieron que ser interpretadas e introducidas desde fuera. Lo antes estigmatizado y asociado con las clases populares o rechazadas, es ahora legitimado por provenir del extranjero y ser reproducido en aparatos que sólo podían permitirse grupos acomodados.

En el mundo andino, el nacionalismo musical alcanzó su mayor apogeo en el decenio de 1920, cuando la vanguardia internacional ya se había cansado de esta tendencia. En el caso colombiano, círculos de alta sociedad antes indiferentes a los bambucos, pasillos y otras melodías populares acogieron las “canciones colombianas”. En parte gracias al repertorio de las primeras grabaciones en discos de 78 revoluciones, al alcance de amplios sectores sociales mediante los vistosos “traganíqueles” o pianolas de moneda que se fabricaron desde los años veinte en Estados Unidos.<sup>112</sup>

Esta visión de reivindicación de lo “popular” por parte del estado y las clases acomodadas será el empujón definitivo para que el bambuco se convierta en el “baile nacional”, en la esencia del colombiano del interior y poco a poco, junto con los demás géneros bailables de la región andina pasará a convertirse en una especie de pieza de museo que durante muchos años se trató de mantener, y difundir como la verdadera identidad colombiana; como la impertérrita música nacional.<sup>113</sup>

De esta manera, estamos ante un proceso ideológico y de creación de un discurso histórico en donde, a partir de las necesidades presentes en determinado proceso histórico, se legitime una nueva identidad y una nueva tradición. Esta nueva tradición buscó demostrar, de manera contundente, la relación musical y cultural del bambuco (el género más difundido en el interior andino) con las influencias hispánicas “blancas” en Colombia, rechazando los orígenes mestizos y afrodescendientes del género. Sobre la invención o creación de los discursos históricos que se transforman en tradiciones, Erich Hobsbawm señala:

Se entiende por *tradición inventada* el conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la

---

<sup>112</sup> Londoño Vega, Patricia. *Opus Cit.*, p. 320.

<sup>113</sup> Es tal la aceptación del bambuco como la esencia de la identidad musical colombiana, que compositores de regiones costeñas como el cartagenero Adolfo Mejía (1905-1973) dedican sus esfuerzos a la composición de este género desde el terreno “académico”.

continuidad del pasado [...] normalmente tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico.<sup>114</sup>

Ahora que la música popular andina colombiana, como los bambucos, los pasillos, las guabinas y los torbellinos, sonaba en el interior de las casas de las clases urbanas acomodadas, era necesaria dicha invención de la tradición musical “blanca” del interior. De esta manera, lo “popular” es elevado en el escalafón social y al paradigma de la identidad nacional colombiana.

### Reflexiones finales

En esta panorámica de la construcción de la identidad colombiana a través de las expresiones musicales andinas, se puede apreciar que siempre ha sido mutable y variable, siendo legitimada por los intereses políticos y económicos de los grupos que en cada momento determinado han tenido el control del poder. Al caer el régimen colonial español, las élites criollas, ahora gobernantes, buscaron legitimar su posición a través de la aculturación del país con las tendencias y costumbres de sus nuevos socios comerciales (principalmente ingleses), creando así una brecha social en Colombia que ya no sólo dividía a la población por razas y color de piel, sino también entre culturas avanzadas y aquellas que debían ser censuradas o de-culturadas y re-culturadas. De ellas arrancaban sus propias identidades, desarrolladas en su mayoría a lo largo del periodo colonial hispano, las cuales tuvieron sus expresiones musicales en los llamados “bailes deshonestos”, como el fandango y el bambuco.

No obstante, poco a poco estas danzas rurales van entrando en el espacio urbano, ya sea como un exotismo (como el caso de las composiciones de autores como Párrega) o como un entretenimiento de diletantes y aficionados de las clases burguesas. A la par de danzas de salón europeas, danzas como el pasillo servían para el ocio de las familias acomodadas colombianas y, con el tiempo, varios de estos bailes lograron sacudirse esta fatal etiqueta de “deshonestos”.

---

<sup>114</sup> Hobsbawm, Erich. “La invención de tradiciones”, en *La invención de la tradición*, Erich Hobsbawm y Terence Ranger (Coords.), Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 8.

Sin embargo, a finales del siglo, la sociedad colombiana se vio envuelta en su guerra civil más larga, creando una ruptura en todos los niveles sociales. Es en este momento cuando grupos de intelectuales inconformes expresan sus protestas a través de lo “popular”, siendo *La Gruta Simbólica*, en Bogotá, la más importante de estas. A través de esos géneros estigmatizados a lo largo del siglo XIX por provenir en su mayoría de espacios alejados de las élites (como bambucos, danzas, guabinas, torbellinos, pasillos, etc.), *La Gruta Simbólica* fue capaz de legitimar su posición como grupo disidente y, al mismo tiempo, comenzar a normalizar de manera definitiva estos géneros dentro del gusto de los grupos acomodados de las ciudades colombianas. Esto devino en la conformación de otros discursos oficiales que les dieron a bailes como el bambuco legitimidad y carta libre de circulación, claramente en detrimento de otros, como las danzas provenientes de la Costa atlántica, o de la región del Pacífico y el Cauca.

Igualmente, en otras ciudades grandes como Medellín, los comienzos del siglo XX son testigos de nuevas inquietudes por parte de la comunidad artística. El polo económico y cultural de la capital antioqueña, contrapeso importante del bogotano, sufre un desarrollo artístico y musical importante, provocando que una gran cantidad de músicos (entre ellos músicos de tiempo parcial) busquen migrar a la capital del país en busca de mejores expectativas laborales.

Coincidentemente, esta inquietud en los ambientes populares de la música andina colombiana ocurrió casi de manera simultánea con la llegada de la industria fonográfica a Colombia, produciendo una búsqueda de un mercado más amplio por parte de los músicos andinos. No obstante, debido al hecho de que los medios para producir materiales sonoros se encontraban fuera de Colombia (en países como Cuba, Estados Unidos o México), los músicos locales se ven forzados a migrar con tal de realizar las primeras grabaciones sonoras colombianas. Con esto se produce un fenómeno muy interesante de colonialismo sonoro en el país, pues a través de la producción de músicas andinas colombianas en el extranjero y su posterior distribución nacional se produce la completa legitimación de estos géneros.

A partir de este momento se crean nuevos discursos identitarios donde el bambuco, por ejemplo, se erige como “el baile nacional” y, por lo tanto, se

deben crear discursos renovados que prueben que este género andino ha sido producto de una genealogía musical alejada de los grupos sociales mestizos, indígenas y negros y más cercana al mundo hispánico. Los discursos de legitimidad de las élites, en ese sentido, se mantienen inmutables en Colombia; aunque los géneros que ahora son “la génesis de la colombianidad” son esos antiguos “bailes deshonestos”, estos tuvieron que ser reinsertados en los oyentes colombianos a través de su refrendo en el extranjero y la moderna industria discográfica.

Esta panorámica histórica sobre la construcción identitaria colombiana, a través de la música, conduce a una reflexión sobre si las identidades y la historia de la que emerge Colombia como nación, y por extensión todos los demás países latinoamericanos, son en verdad un reflejo de las realidades históricas de la mayoría de la población, la cual generalmente se mantiene silente en el discurso histórico hegemónico o ha sido y es manipulada por intereses políticos y económicos que incluso rebasan nuestra geografía latinoamericana.

## Bibliografía

Azula Cajal, María del Pilar; Martha Enna Rodríguez Melo; Luis Fernando León Rengifo. 2011. *Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental*. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Música. Ediciones Uniandes.

Bermúdez, Egberto. 2009. “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 17, pp. 87-134.

\_\_\_\_\_. 2010. “La música colombiana: pasado y presente”. En: Albert Recasens Barberá (Dir.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, pp. 247-254.

Boudet, Rosa Ileana. 2017. *Cuba: actores del XIX*, Santa Mónica, California. Library of Congress, Ediciones de la Flecha.

Barriga Monroy, Martha Lucía. 2005. “Un palimpsesto indescifrable. La educación musical en Bogotá 1880-1920”. *El Artista*, Pamplona, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia, núm. 2, pp. 28-41.

Cortés Polanía, Jaime. 2004. *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al día (1934-1938)*, Bogotá, Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura-Programa de maestría/Universidad Nacional de Colombia.

Díaz Díaz, Rafael Antonio. 2011. “La diversión y la privacidad de los esclavos neogranadinos”, en *Historia de la vida privada en Colombia, Tomo I las fronteras difusas, del siglo XVI a 1880*, Jaime Borja Gómez-Pablo Rodríguez Jiménez (Dir.), Colombia, Taurus, pp. 226-253.

Duarte, Jesús; María V. Rodríguez. 1992. “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX”, en *Boletín cultural y bibliográfico*, Colombia, Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia, Vol. 29, núm. 31, pp. 41-55.

Duque, Ellie Anne. 2000. “En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 6, p. 168-182.

Évora, Tony. 2001. *El libro del bolero*, Madrid, Alianza editorial.

González, Juan Pablo. 2011. “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha. América Latina en el cuarto milenio”, en *Música, Musicología y Colonialismo*, Coriún Aharonián (Coord.), Montevideo, Centro Nacional de documentación Musical Lauro Ayestarán., pp. 81-100.

Hobsawm, Erich. 2002. “La invención de tradiciones”, en *La invención de la tradición*, Erich Hobsawm y Terence Ranger (Coords.), Barcelona, Editorial Crítica, pp. 7-21.

Klein, Alexander. 2017. *Oreste Síndici. Obras completas*. Reducción para canto y piano. Edición crítica y estudio biográfico de Alexander Klein. Bogotá. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Dep. de Música, Edición Uniandes.

Ladrero, Valentín. 2019. *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*, 4ta edición, colección La banda sonora, Madrid, La Oveja Roja.

Londoño Vega, Patricia. 2015. “La Cultura” en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3\_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, pp. 265-340.

Miñana Blasco, Carlos. 1997. “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. A *Contratiempo*, núm. 9, pp. 8-11.

Palacios, Marco. 2015. "Población y Sociedad" en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3\_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), Col. América Latina en la Historia Contemporánea, Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, pp. 201-264.

Portaccio Fontalvo, José. 1995. *Colombia y su música. Volumen II. Canciones y fiestas de la región andina*. Bogotá. José Portaccio Montalvo.

Posada Carbó, Eduardo. 2015. "La vida política", en *Colombia. La apertura al mundo. Tomo 3\_1880/1930*, Eduardo Posada Carbó (Dir. y Coord.), , Madrid, Taurus-Fundación MAPFRE, pp. 31-78.

Quintana, Hugo J. 2010. "La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada", en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recasens Barberá (Dir.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Ediciones Akal, pp. 91-102.

Ramírez Uribe, Claudio. 2016. "La lírica yucateca, hija de Erato y Calíope, heredera de Itzamnaaj". *Balajú. Revista de cultura y comunicación*, Universidad Veracruzana, No. 5, pp. 61-74.

Rendón Marín, Héctor. 2009. "De liras a cuerdas. Una historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980", Tesis de maestría. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Historia, pp. 337.

Rinaudo, Christian. 2011. "Lo "afro", lo popular y lo caribeño en las políticas culturales de Cartagena y Veracruz", en *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana*, Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (Coord.), México: CIESAS- ANR-Institut de Recherche pour la Développement- Universidad de Cartagena- El Colegio de Michoacán. Publicaciones de la Casa Chata, pp. 37-67.

Zweig, Stefan. 2018. "Il mistero della creazione artistica", en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, pp. 13-44.

\_\_\_\_\_. 2018. "Dante", en *Il mistero della creazione artistica*, Madrid, Casimiro, pp. 45-60.

#### **Páginas Web:**

Flórez, Julio. "Mis flores negras", *Poeticus*, [En línea], [S/N], <https://www.poeticous.com/julio-florez-rea/mis-flores-negras?locale=es> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

López, Eduardo y Pedro Morales Pino. “Cuatro preguntas”, *TodoColombia*, [En línea], [S/N], 2 de marzo de 2020 en: <https://www.todacolombia.com/folclor-colombia/musica-colombiana/canciones/cuatro-preguntas.html> [Consulta: 2 de marzo de 2020].

Párrega, Manuel María. “El bambuco”, en *Artes. La Revista*, Edición Facsimilar, Universidad de Antioquia-Facultad de Artes. 2001, Vol. 1 No. 2, [En línea], [S/N], <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/22242/18424>, [Consulta: 26 de marzo]

Ramírez-Casas, Orlando. “Bambuco antes y después de Pelón Santamarta”, *Postigo de Orcasas*, [En línea], [S/N], <http://postigodeorcasas.blogspot.com/2017/11/230-bambuco-antes-y-despues-de-pelon.html>, [Consulta: 20 de marzo de 2020].

Rodríguez Melo, Martha Enna. “Música nacional: el pasillo colombiano”, *Academia.edu*, [En línea], [S/N], <https://uniandes.academia.edu/MarthaEnnaRodr%C3%ADguez>, [Consulta: 14 de mayo de 2020]

Salamanca Uribe, Juana. “La Gruta Simbólica: Una anécdota en sí misma”, *Revista Credencial*, [En línea], [S/N], 16 de abril de 2020 en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/la-gruta-simbolica-una-anecdota-en-si-misma-0>, [Consulta: 16 de abril de 2020].

### Entrevistas:

Luis Fernando León Rengifo. Entrevista personal, Bogotá, 19 de septiembre de 2017