



Rondy Torres López
(Bogotá, 1979)



Doctor en Musicología por la Universidad Paris 4–Sorbona y egresado del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Se ha dedicado a la recuperación de la música colombiana del siglo XIX. Su labor incluye ediciones críticas y grabaciones de óperas de José María Ponce de León, así como el estudio de partituras del Archivo Musical de la Catedral de Bogotá y la música de salón. Ha publicado investigaciones como *José María Ponce de León y la ópera en Colombia en el siglo XIX* (2014), *Florinda de Rafael Pombo. Edición crítica* (2022), y productos en Humanidades Digitales sobre la música del siglo XIX. Como director, ha estrenado óperas de Ponce de León y trabajado con el Taller de Ópera de la Universidad de los Andes, donde es profesor asociado del Departamento de Música y Vicedecano de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades.

Continuidades en la música nacional colombiana: Legado y creación de un “cantar que es de todos”

Continuities in Colombian National Music: The Legacy and Creation of a Song for Everyone

Rondy F. Torres López
Universidad de los Andes
Bogotá, Colombia

rf.torres20@uniandes.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-0217-1853>

Resumen

Este artículo examina la continuidad entre la música del siglo XIX y las denominadas músicas nacionales del siglo XX en Colombia. A través del estudio de fuentes históricas, partituras y crónicas, se rastrea la consolidación del bambuco y el pasillo como símbolos sonoros de identidad nacional. Se destaca cómo estos géneros, inicialmente marginales y asociados a las clases populares, fueron progresivamente aceptados por las élites y empleados en repertorios académicos y de concierto.

Durante el Centenario de la Independencia, compositores como Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y Emilio Murillo consolidaron un canon musical que integró elementos tradicionales en formatos cultos. Sin embargo, en la década de 1920 surgió un debate sobre la definición de la música nacional, contraponiendo la visión de Murillo, basada en la espontaneidad del folclore, y la de Guillermo Uribe Holguín, quien buscaba una síntesis entre modernidad y tradición.

El estudio concluye que, a pesar de las rupturas discursivas, existe una línea de continuidad entre el repertorio decimonónico y las prácticas musicales del siglo XX. La evolución del bambuco y el pasillo ilustra cómo las dinámicas socioculturales determinaron la construcción de una identidad musical nacional en Colombia.

Palabras claves

Bambuco; Identidad musical; Música nacional colombiana; Nacionalismo musical

Abstract

This article examines the continuity between nineteenth-century music and the so-called national music of the twentieth century in Colombia. Through the study of historical sources, musical scores, and chronicles, it traces the consolidation of the *bambuco* and *pasillo* as sonic symbols of national identity. The study highlights how these genres, initially marginalized and associated with the popular classes, were gradually accepted by the elites and incorporated into academic and concert repertoires.



During the Centennial of Independence, composers such as Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, and Emilio Murillo established a musical canon that integrated traditional elements into cultivated formats. However, in the 1920s, a debate emerged regarding the definition of national music, contrasting Murillo's vision—rooted in the spontaneity of folklore—with that of Guillermo Uribe Holguín, who sought a synthesis between modernity and tradition.

The study concludes that, despite discursive ruptures, there is a line of continuity between nineteenth-century repertoire and twentieth-century musical practices. The evolution of the *bambuco* and *pasillo* illustrates how sociocultural dynamics shaped the construction of a national musical identity in Colombia.¹

Keywords

Bambuco; Musical Identify; Colombian National Music; Musical Nationalism

Recibido: 11 de marzo / Revisado: 14 de marzo / Aceptado: 11 de abril

En 1925, el artista colombiano Rómulo Rozo (1899–1964) produjo en París *La Bachué, diosa generatriz de los muiscas*, escultura en granito que representa la diosa chibcha Bachué. *La Bachué* resultó del encuentro de diferentes imaginarios: el fuerte deseo de reinterpretar el pasado colombiano a partir de la lectura de crónicas coloniales y de las investigaciones de Miguel Triana sobre la cultura chibcha; por otro lado, un imaginario alimentado de las colecciones de culturas orientales de los museos franceses; por último, la influencia de Rodin, Maillol, Bourdelle. Tras su exhibición en el pabellón de Colombia de la Feria Iberoamericana de Sevilla en 1929 —en donde se escuchó también la música *nacional* de Emilio Murillo— su rastro se perdió definitivamente, algo inexplicable para la obra que dio su nombre al movimiento estético colombiano de los años 1930. *La Bachué* ha vuelto a aparecer: exhibida en la fundación Juan March, en la Bienal de Venecia en 2024 y recién adquirida por el MALBA de Buenos Aires. Hubo de esperar cien años tras su creación para el justo reconocimiento de la obra que configuró la modernidad artística colombiana (Medina *et al.*, 2014). La escultura que movilizó nuevos debates estéticos en Colombia sobre un arte nacional se dio a conocer, en aquel entonces, por medio de fotografías que llegaron a Colombia de Sevilla. No es casualidad pues, que por esos años, los compositores colombianos discutieran sobre lo que debía ser una música nacional.

1. Se utilizó ChatGTP para realizar la traducción

Figura 1*La Bachué, diosa generatriz de los muiscas*

Nota. Colección proyecto Bachué, Bogotá.

El olvido de la música del siglo XIX en Colombia

Este texto invita a reflexionar sobre la continuidad que existe entre la música del siglo XIX y las llamadas músicas nacionales del siglo XX. La producción de material académico y la recuperación de repertorios del siglo XIX permiten entender cada vez más ese hilo conductor que nace con las independencias (¿o antes?) y atraviesa el periodo menos conocido de la historia musical de nuestro continente (Miranda y Tello, 2011). Así, quisiera mostrar ese lento trasegar que inicia, a mediados del siglo XIX, con la aceptación del bambuco como sello musical de la nación, hasta su certera incorporación en los nacionalismos musicales del siglo XX. No sobra recordar que el bambuco y el pasillo son géneros andinos que los músicos bogotanos impusieron como símbolos musicales de la identidad nacional, pese a que no representan la variedad cultural y musical del país. Incluso, en la primera mitad del siglo XX, un compositor y estudioso de la tradición musical afrocaribeña, Emirto de Lima (oriundo de Curazao y radicado en Barranquilla), autor de un pionero *Folklore Colombiano* (1942), no usó en ninguna de sus composiciones elementos del Caribe: su proyecto de música nacional se consolidó con pasillos y bambucos (Duque, 2001).

Los compositores colombianos del siglo XX rompieron con el pasado, o con lo poco que podían conocer, para presentarse como los nuevos redentores de la música colombiana. Es cierto que, hasta hace poco, hablar del siglo XIX musical era hablar desde el desconocimiento. Ya en 1886, Caicedo Rojas afirmaba que “jamás se había visto tan abatido entre nosotros este arte civilizador”(p. 34). El siglo XIX fue época de “primitivismo musical” (Uribe Holguín, 2021, p. 66), o de “degeneración” (Pedro Escobar, 1976, p. 115) de la música religiosa. Iniciar una nueva era musical hacia 1910 contribuyó a rechazar en bloque la música del siglo anterior y alimentar el mito del nuevo compositor que irrumpía abruptamente, con genialidad, en los escenarios nacionalistas, sin

ataduras a ninguna tradición (Miranda y Tello, 2011) ... o tal vez a la tradición de la *Schola cantorum* de Francia.

Una lectura menos apasionada de la historia musical rescata la presencia de un hilo conductor que une más de cien años de música. Para esto, me he propuesto rastrear la presencia del bambuco para comprender su travesía geográfica y social, del campo a la ciudad. De esta manera, la configuración de la identidad sonora nacional inició con las independencias americanas y se extiende, ininterrumpidamente, hasta mediados del siglo XX. Dicho de otra manera, el bambuco no es el género idílico y bucólico evocado por los folcloristas a inicios del siglo XX; es un género complejo cuya aceptación por las élites a lo largo de los siglos XIX y XX constituye la historia de la música nacional.

La mención de los aires nacionales a mediados del siglo XIX en las fuentes escritas

En 1997, la revista colombiana *A Contratiempo* incluyó dos artículos sobre el bambuco. Sus autores proponían una suerte de cronología de la presencia del bambuco en los imaginarios, desde su primera mención en una carta del general Francisco de Paula Santander fechada del 6 de diciembre de 1819 (Miñana Blasco, 1997) hasta su inserción en las prácticas musicales y sociales de inicios del siglo XX (Ochoa, 1997).

Tras esa primera mención en 1819, el viajero inglés Charles Stuart Cochrane (Cruz González, 2002) evocó “aires nacionales”(p. 225) y “canciones patrióticas”(p. 225) cantadas en 1823. Algunos vales de Nicolas Quevedo Rachadell (1803–1874) de los años 1830 incluyen, sin nombrarlo, el patrón rítmico del bambuco (Duque, 2011).² El álbum de guitarra de Carmen Caycedo de la década de 1830, por el contrario, no menciona bambucos. De lo anterior concluimos que ese bambuco anónimo y patriota no tenía aún cabida en los salones de la élite.

El 1º de mayo de 1849, el periódico *El Museo* publicó una lámina con “tres guaches en acción de tocar el tiple, cantar i bailar” (*El Neogranadino*, 5 de mayo de 1849), junto al artículo de costumbres “El Tiple”, artículo anónimo cuya autoría de José Caicedo Rojas será revelada años más tarde. Termina el editorial: “si uno i otro tuvieren aceptación, continuaremos publicando algunos de la misma naturaleza” (*El Neogranadino*, 5 de mayo de 1849). ¿Aceptación? Publicar una lámina y un cuadro de costumbre sobre el tiple parece ser el inicio de esta cruzada para la reivindicación de prácticas musicales campesinas. Pero ¡con qué tono! Para Caicedo Rojas, quien no firma su texto en 1849, el tiple “es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la Península” (Caicedo Rojas, 1849, p. 40): el bambuco, el torbellino y la caña son una “parodia salvaje” y “caricatura” del fandango y de la bolera españoles. A lo que añade una descripción más objetiva del género (Caicedo Rojas, 1849):

el *bambuco* que se rasguea en el tiple [...], se toca siempre por tono menor; siendo los más comunes *mi*, *re* y *la*. En el canto, que es mucho más melodioso, tiene regularmente una parte en mayor, siempre en relativo, lo cual contrastando con la parte menor lo hace más triste y melancólico de lo que en sí es. La impresión que causa en el ánimo la música del *bambuco* está ya perfectamente definida: es una alegría triste; o también pudiera decirse, una tristeza alegre, y la cuestión sería de colocación de las palabras. El *torbellino*, por el contrario, es todo alegría, todo animación, todo vida: es una especie de *tarantela* que incita a bailar y cantar con un poder mágico, irresistible. (p. 40)

2. Esta particularidad rítmica es descrita por la autora en los vales 4, 12 y 14 de la serie “17 Contradanzas y vales para piano”.

El 9 de septiembre de 1852, la Sociedad Filarmónica de Bogotá fue escenario de un concierto con “música nacional” interpretada a la bandola. Para los lectores de *La Siesta* (18 de septiembre de 1852),

algo nuevo tuvimos el gusto de oír allí: el Sr. Jenaro Pérez, consumado bandolista, nos sorprendió con su estremado gusto, gracia, i limpieza de su ejecución: todo lo que tocó fue exclusivamente nacional. Ojalá disfrute por mucho tiempo de su esquisita bandola la Sociedad bogotana.

Algo que *El Neogranadino* (17 de septiembre de 1852) no vio con tan buenos ojos:

Al fin del concierto, se presentó un afamado tocador de bandola, quien ejecutó algunas piezas con bastante destreza; más, ni ese instrumento, ni esas piezas lucen en un salón tan bien como en la calle i en una plaza de fiestas.

Isaac Holton, estadounidense de viaje por Colombia en 1857 describió el baile del bambuco en una hacienda en el Cauca. Pero recuerda que, al danzante, “la primera vez que lo vimos estaba en la cárcel”(Holton, 1981, p. 465). Y señala los instrumentos que acompañan el baile: una bandola, una pandereta, un “ruidoso” alfandoque y un tambor “todavía más estrepitoso”(p. 467). ¿Sigue siendo el bambuco un género marginal?

Figura 2

Láminas de cuadros de costumbres nacionales. Baile de campesinos, por Ramón Torres Méndez



Nota. Colección Banco de la República. Obra bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0 disponible en este enlace.³

La novela *Manuela* (1859) de Eugenio Díaz pone en escena la dicotomía entre barbarie y civilización a través de las (aún) irreconciliables prácticas musicales rurales y capitalinas. En el capítulo “Lecciones de baile”(Díaz, 2019, p. 323), el baile del bambuco, torbellino y caña se califican de “colonial

3. Banrepcultural: La red cultural del Banco de la República en Colombia. Colección de Arte: Láminas de cuadros de Costumbre Nacionales. Baile de Campesinos – Obra gráfica <https://coleccion.banrepcultural.org/document/laminas-de-cuadros-de-costumbres-nacionales-baile-de-campesinos-obra-grafica/63a069235d96b879of36e08e?artista%5B0%5D=Torres%20M%C3%A9ndez,%20Ram%C3%B3n&pos=114&pgn=7>

y muy retrogrado”(p. 326), propio de los “pueblos semisalvajes”(p. 330), mientras que el strauss, la varsouviana, la polka y otros bailes de moda en Bogotá, con su novedad de “estrechar la distancia de los corazones y [...] de los cuerpos” (p. 326), constituyen el repertorio de hombres y mujeres civilizados.

Por supuesto hubo descripciones hasta finales del siglo que hicieron hincapié sobre el imaginario de la lascivia asociado a los bailes nacionales. Así, durante su viaje por Colombia entre 1882 y 1884, el alemán Alfred Hettner (1976) consignó:

Las tardes y las noches dominicales se destinan a beber y a bailar. Aquí el vals todavía no ha alcanzado a reemplazar a aquellas danzas antiguas, cuyos movimientos consisten en que hombre y mujer, cara a cara, al son de una música monótona y de un tacto lento, se suelen acercar y alejar, interpretando así el ir y venir de los amantes. (p. 208)

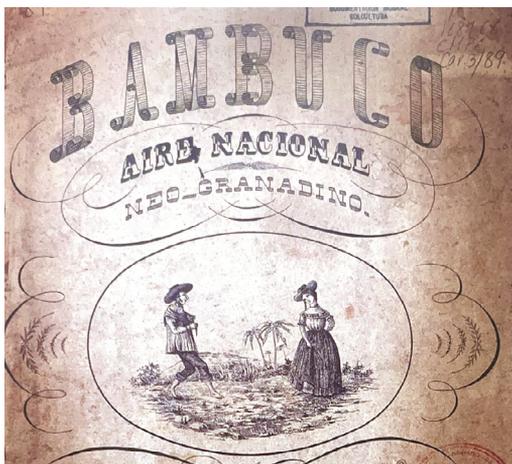
La incorporación de los aires nacionales en los repertorios musicales en la segunda mitad del siglo XIX

Entonces aparecieron obras que propiciaron el cambio. En la década de 1850 se escucharon en Bogotá varios bambucos instrumentales inspirados en la canción anónima “La Morena”. Manuel Rueda y Francisco Boada, músicos de la catedral, publicaron un *Bambuco. Aire nacional Neo-Granadino* para piano a cuatro manos (ca. 1852). Siguiéron las versiones de Achille Malavasi (flauta), de Nicomedes María Guzmán (guitarra) y la famosa versión de Manuel María Párraga para piano publicada por Breitkopf & Härtel en 1859, *El bambuco. Aires nacionales Neo-Granadinos*, junto con otras de sus obras nacionales para piano, como el torbellino *El tiple* (Rodríguez Álvarez, 2001).

La carátula de la partitura de Rueda y Boada presenta una viñeta con dos campesinos bailando al aire libre. Esta representación del baile del bambuco hace parte de un imaginario visual que se nutre de aportes extranjeros —los ingleses Joseph Brown Delin (1892–1874), Edward Walhouse Mark (1817–1895)— y locales como ocurre con varias acuarelas y esbozos del colombiano Ramón Torres Méndez (1809–1885) llamados “Bambuco” o “torbellino” (Monsalve *et al.*, 2024).

Figura 3

Viñeta de la portada de *Bambuco. Aire Nacional Neo-Granadino* de Manuel Rueda y Francisco Boada



Nota. Colección de la Biblioteca Nacional de Colombia.

En 1866, Juan Crisóstomo Osorio dirigió la publicación del periódico *La Música*. Los cuatro números que se alcanzaron a publicar contenían partituras para piano, como ya había sido el caso de *El Neogranadino* y de *El Mosaico* en la década anterior. Pero esta vez, las partituras eran de música nacional: el vals-pasillo *Mi despedida* de Daniel Figueroa Pedreros (¿-1887); *El Hogar* ofreció a sus lectores en 1868 el pasillo *El Hogar* de la compositora Abigail Silva Certuche (1847-1899) (Bermúdez y Duque, 2000). “Una tertulia casera”, cuadro de costumbres de Juan Buenaventura Ortiz publicado en el periódico *El Conservador* (22 de mayo 1866), describe un elegante baile bogotano con bandolas, tiples y guitarras. Al sonar el “alegre bambuco”, todos los corazones brincan en los pechos. Y de repente el bambuco está en todas partes: en la novela *María* de Jorge Isaacs (1867) en donde el autor propone la tesis sobre el origen africano del bambuco; en el artículo “El bambuco” de José María Samper (1867) para quien el bambuco se alza en himno de la nación: “nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos”. En su *Historia de la literatura en Nueva Granada* (2017), José María Vergara y Vergara escribe sobre el bambuco

en fuerza de su mérito y su poesía se ha convertido en música y danza nacional, no solo de las clases bajas sino aún de las altas, que no lo bailan en sus salones pero que la consideran suya. (p. 614)

y concluye: “es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria” (2017, p. 614).

Rafael Pombo escribió dos versiones de un poema que tituló “El bambuco. Aire y baile popular de la Nueva Granada” (1857 y 1873). Leemos “Lejos Verdi, Auber, Mozart! / Son vuestros aires muy bellos, / Mas no doy por todos ellos / El aire de mi lugar.” Pombo también publicó un periódico musical que tituló *El bambuco* hacia 1880.

Podemos preguntarnos si el giro hacia el radicalismo liberal del presidente Tomás Cipriano de Mosquera a partir de 1860, más la crisis de la llamada *Cuestión española*⁴ impulsó a las élites conservadoras, hispano-descendientes, a promover el bambuco como símbolo de una creciente hispanidad, tras años de ruptura con España.

El bambuco se convirtió entonces en esa sonoridad propia de las ciudades colombianas. Causaba furor en las afueras de Medellín en 1870, según lo anotó el viajero francés Charles Saffray (1990). A inicios de la década de 1880, el argentino Miguel Cané (1968) remarcó: “Es muy frecuente, por las noches, oír, en los sitios de los suburbios donde el pueblo se reúne, bambucos en coro, cantados con voces toscas, pero con un acento de tristeza que hace soñar” (p. 185).

En el archivo de la catedral de Bogotá, se conservan villancicos y obras sacras con giros propios de bambuco, como es el caso de la *Tercera lamentación del miércoles* (ca. 1860) de Manuel Rueda, compositor del *Bambuco* para piano a cuatro manos ya mencionado.

El 29 de septiembre de 1872 Bruno Maldonado y Daniel Figueroa estrenaron su zarzuela nacional *Engaño sobre engaño*. La acción transcurre en la plaza de un pueblo y pone en escena diferentes escenas costumbristas. De conocerse la música, contaríamos con un valioso registro etnográfico, pues varias escenas introducen músicas populares: un duelo musical “con bandolas, guitarras y tiples”; una “misa de aguinaldos dentro de la iglesia; cantan villancicos en el coro”; una

4. Se trata de nueve cartas publicadas por José María Vergara y Vergara en 1859 en defensa de la tradición hispana y la permanencia del “espíritu español [que] se había fundido en todo lo neogranadino” (Padilla Chasing, 2017, p. 61). Estas cartas se dan como respuesta a un discurso pronunciado ante el senado por Manuel Murillo Toro, quien afirmó: “todo lo malo que tenemos proviene de nuestro origen español” (p. 82).

procesión (“varios montañeses con el cadáver de un niño, tocando tiples, panderetas y chucho”) y un baile final para celebrar el casamiento (Maldonado, 1881).

Figura 4

Anuncio del estreno de la zarzuela colombiana *Engaño sobre engaño* de Daniel Figueroa por la compañía de José Zafrané



Nota. Anuncio publicado en *La Ilustración* (28 de septiembre de 1872). Colección Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

En 1879, durante un entreacto de la ópera, el compositor José María Ponce de León (1845–1882) presentó el bambuco “Virgen de negros ojos” interpretado por las cantantes italianas de la compañía (*Diario de Cundinamarca*, 19 de marzo de 1879). El archivo de la catedral contiene un bambuco y un pasillo para piano de Ponce de León. Ese mismo año, la compañía de zarzuela infantil de Manuel Rueda presentó bambucos. Incluso el diplomático argentino Miguel Cané relata, en 1881, que la distinguida Teresa Tanco cantaba bambucos con sus hermanas, acompañándose al tiple (Cané, 1968).

En las óperas y zarzuelas colombianas, los compositores tímidamente incluyeron giros musicales nacionales. A manera de ejemplo, la “Romanza de Cristian” en la zarzuela *El castillo misterioso* (1876) de Ponce de León alterna una escritura belcantista con una melodía que evoca un pasillo:

Figura 5

Detalle de la “Romanza de Cristian” en la zarzuela *El castillo misterioso* (1876) de José María Ponce de León

Nota. Edición de Rondy Torres.

La zarzuela *Similia Similibus* (1883) de Teresa Tanco, mencionada anteriormente, se inicia con una melodía de corte popular, sobre un ritmo de contradanza, evidenciando el gusto nacional cada vez más omnipresente en todos los repertorios.

Figura 6

Detalle del n° 2 “Danza” de la zarzuela *Similia Similibus* (1883) de Teresa Tanco

Nota. Edición de Rondy Torres.

Podríamos seguir citando más y más ejemplos, como el pasillo para piano *El canal* de Rosa Echeverría, los bambucos y pasillos recientemente descubiertos en Medellín de Daniel Salazar Velásquez (1840–1912) (Rodríguez Álvarez y Gómez Betancur, 2019), y poner este repertorio en diálogo con

los diferentes cuadros de costumbres que mencionan la omnipresencia del pasillo y bambuco en todas las clases sociales, resultado de los tránsitos humanos que aceleraron la hibridación musical.

La música nacional durante el Centenario

Durante la transición entre los siglos XIX y XX, compositores como Pedro Morales Pino (1863–1926) consolidaron un canon de la música nacional en donde el bambuco y el pasillo fueron definitivamente adoptados como representación sonora de la nación. Coinciden estos años con el desarrollo de los medios de transporte en el país, con la naciente industria de reproducción musical: los bambucos y pasillos de Morales Pino y otros compositores se dieron a conocer dentro y fuera de Colombia, algo que no había pasado con la música de las generaciones anteriores. La gran apuesta de Morales Pino no fue solo abogar por géneros nacionales; empleó instrumentos andinos como el tiple, la bandola o la guitarra para interpretar arreglos de obras del repertorio europeo y luego composiciones propias. En 1897 creó la estudiantina La Lira Colombiana, que permitió difundir la música andina y sus sonoridades en Colombia, en Centroamérica, en Estados Unidos, en Ecuador y Perú, convirtiéndola en embajadora sonora del país a inicios del nuevo siglo. La obra de Morales Pino no solo fue grabada; también fue editada (en versión para piano), lo que explica el establecimiento de una suerte de canon musical nacional por quien es conocido como “el padre de la música colombiana”. La Lira Colombiana fue un semillero de nuevas ideas y prácticas sobre la música colombiana en la que participaron músicos como Carlos Escamilla, Blas Forero, Julio Valencia, Ricardo Acevedo Bernal, Fulgencio García, Emilio Murillo, Luis A. Calvo, Alejandro Wills, todos llamados a ser apóstoles de la música nacional en las primeras décadas del siglo XX (Radio Nacional de Colombia, 2023; Rodríguez Melo y León Rengifo, 2023).

Algunos de estos músicos habían sido formados en la Academia Nacional de Música fundada en 1882 en Bogotá; otros llegaron a esa institución como aficionados para perfeccionar sus habilidades y adquirir nuevos conocimientos. En 1910, Guillermo Uribe Holguín (1880–1971) asumió la dirección de la Academia. Constatando que la institución no había logrado su objetivo de profesionalizar a los músicos en Colombia, reformó los planes de estudios siguiendo modelos de conservatorios europeos “para comenzar nueva vida, con nuevos métodos y nuevas orientaciones” (Uribe Holguín, 2021, p. 97) y la Academia se convirtió entonces en el Conservatorio Nacional de Música.

Nuevo siglo, nuevos tiempos. Los compositores más recordados son aquellos que lograron combinar la herencia del bambuco o del pasillo con una técnica instrumental, una expresión y un lirismo nuevos en el panorama musical. Andrés Martínez Montoya (1870–1934), Santos Cifuentes (1870–1932), Emilio Murillo (1880–1942), Luis A. Calvo (1882–1945), Alberto Castilla (1883–1938), Guillermo Quevedo (1886–1964), Emirto de Lima (1890–1972) fueron compositores que incursionaron en diferentes repertorios y diferentes estilos, pero que tomaron el relevo, en un contexto cambiante, de los compositores colombianos de mediados del siglo XIX, aunque no conocieran las obras de sus antecesores.

A diferencia de lo ocurrido el siglo XIX, estas primeras décadas del siglo XX rebozan en información sobre la actividad musical. Las ediciones alcoholígrafas de los hermanos Conti en Bogotá, las revistas *Revista Ilustrada*, *Colombia artística*, *Cromos*, *El Porvenir*, *Vida*, *Mundo al Día* publicaron obras para piano.⁵ Hoy podemos consultar un sinnúmero de fuentes primarias como artículos, entrevistas, programas de conciertos publicados en la prensa. Algunos compositores han

5. Para más detalle sobre el repertorio publicado para piano en Colombia, ver Betancourt Escobar y Acosta Acero, 2019.

sido objeto de estudios detallados, como es el caso de Emilio Murillo y Emirto de Lima por Ellie Anne Duque (2000 y 2001) o de Luis A. Calvo (Ospina Romero, 2017). Diferentes aproximaciones analizan estas obras y prácticas musicales a la luz de temáticas transversales como el estudio de las publicaciones periódicas (Cortés Polanía, 2004), de conflictos bélicos (Dueñas Torres, 2024) o de la industria discográfica (Ospina Romero, 2024). Así, los compositores más publicados fueron Morales Pino, Murillo, de Lima; los músicos que participaron en las primeras sesiones de grabaciones en Bogotá en 1913 por la RCA Víctor fueron Alberto Escobar, Alejandro Wills, Luis A. Calvo, Jerónimo Velasco, entre otros (Ospina Romero, 2017). A su vez, el legado de compositoras colombianas de este periodo empieza a ser objeto de diferentes investigaciones, como es el caso de Isabel Farreras de Pedraza (¿-1938) o de Emma Perea de De la Cruz (ca. 1890-ca. 1980) (Monsalve *et al.*, 2024). En ese orden de ideas, una fotografía de la Orquesta del centro artístico de Barranquilla alrededor de 1910 (Duque, 2001) muestra una estudiantina compuesta por 17 mujeres interpretando bandolas, tiples, guitarras y violín, planteando más preguntas que respuestas sobre las prácticas musicales de las mujeres durante la década del Centenario.

A lo anterior hay que sumar obras escritas con una orientación academicista, acorde al nuevo pénsium del Conservatorio Nacional de Música. En 1915, Uribe Holguín compuso su primer *Prélude en mi mayor Op. 10* de corte impresionista, con armonías modales, en un estilo de escritura del coral y variación. Es clara la influencia francesa y de sus maestros de la *Schola Cantorum* en sus dos primeras *préludes* y, sin duda, novedosa para el público colombiano. Uribe Holguín retomó este mismo género años más tarde, y sus siguientes preludios —nótese la castellanización del nombre— fueron influenciados por sonoridades nacionales.⁶ Antonio María Valencia (1902-1952), otro nombre importante para el venidero debate sobre lo nacional en la música, escribió también un *Preludio*, un *Impromptu* y una *Berceuse* para piano. Estas obras con aspiraciones más universalistas hacen parte de la gran cruzada liderada por Uribe Holguín para modernizar las instituciones musicales de Colombia: conservatorio, orquesta del conservatorio al servicio del repertorio europeo entonces poco conocido en Colombia.

No podemos olvidar las presentaciones de las compañías de ópera, de zarzuela, las nuevas zarzuelas escritas en Colombia, los conciertos de beneficencia, la música para el cine mudo, la música en los clubes privados, la llegada del jazz, del tango... La década del Centenario es una década de efervescencia musical, vivencia local de una *belle époque*, cuyo panorama musical variopinto y riquísimo está aún por establecer. Y aún en este remolino de géneros y estilos, el bambuco y el pasillo siguieron siendo la columna vertebral del repertorio de la música nacional.

Proponer una caracterización musical de este repertorio excede el marco de este estudio, dada la diversidad en las prácticas musicales y repertorios de esos años. Sin embargo, quisiera tomar unos pocos ejemplos que muestran la conexión entre las obras del siglo XIX y aquellas de la década de 1930: se trata de un repertorio escrito para ser tocado, escuchado, desatado del baile según un ideal de trascendencia y de negación de lo corporal heredado del siglo XIX.

Los pasillos de Pedro Morales Pino, en su versión para piano (recordemos que fueron interpretados por estudiantinas) presentan una escritura aún muy cercana a las danzas del siglo XIX: una melodía a una sola voz, una estructura armónica simple y una base rítmica clara características del pasillo, tal como se puede ver en el *Pasillo* n° 2 en la menor:

6. Para un análisis de este repertorio, ver Torres López, 2003, pp. 80-84.

Figura 7
Pasillo n° 2 de Pedro Morales Pino

Pasillo N° 2

Pedro Morales Pino
1863 1926

Animato ♩ = 120

Piano *mf*



Fine

Nota. Edición de Martha Enna Rodríguez Melo y Luis Fernando León Rengifo (2023).

La música de Luis A. Calvo, escribe Ospina Romero (2017), “era escuchada, admirada, en ocasiones bailada y a menudo (en especial por parte de las mujeres jóvenes) estudiada entre la élite” (p. 158). Muchas de sus obras llevan por título un nombre de mujer —*Cecilia, Emilia, Emmita, María Elena...*— mientras que las obras de Emirto de Lima aparecen con dedicatoria —“A mi aventajada discípula Señorita Margarita de Andreis”, “A mi gentil discípula Sta. Merce Arrieta”, “En el álbum de una Josefina”—, práctica heredada del siglo XIX. Estos pasillos, bambucos, y otras danzas, constituyen un corpus de obras para piano, en el que se mezclan elegancia con lirismo. En comparación con las obras del siglo XIX, la técnica pianística es más exigente, ya sea por la escritura en terceras, sextas y octavas de la melodía, por figuraciones rápidas, anotaciones de expresión y una mayor ornamentación. El ritmo característico del bambuco o del pasillo presentan nuevos retos interpretativos, especialmente cuando aparecen texturas a varias voces en la escritura pianística. Un ejemplo paradigmático de lo anterior es el pasillo *Entusiasmo* (1909) de Luis A. Calvo. Ahí se escucha la ambigüedad rítmica entre un bajo que podría estar escrito en 6/8 y una melodía en 3/4.

Figura 8
Pasillo Entusiasmo (1909) de Luis A. Calvo

—140—

“ENTUSIASMO”

PASILLO PARA PIANO

POR LUIS A. CALVO

7

1.
2.
3.
FIN

Nota. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1909.

El pasillo *Confidencias del corazón* (1918) de Emirto de Lima, publicado en la revista *Cromos*, es un ejemplo de un repertorio más sentimental. El uso de cromatismos empleados como apoyaturas enriquece la armonía funcional simple que caracteriza este repertorio, aunque es común el uso de acordes de séptima, siempre dentro de una estructura armónica funcional. Este pasillo en *fa* sostenido menor presenta varias indicaciones de expresión, un tránsito de la contención inicial (“lento e molto espressivo”) a un desahogo (“grandioso”), con una textura abierta y luminosa.

Figura 9
Pasillo Confidencias del corazón (1918) de Emirto de Lima



Nota. Publicado en Duque, 2001.

La forma empleada por estos compositores (Morales Pino, Calvo, de Lima y sus contemporáneos) usa el modelo de la forma binaria AA BB o de la forma tripartita AA BB CC (en donde la tercera sección no siempre retoma la primera). Estas formas simples permiten la efusión melódica pero no dan lugar a desarrollos motivicos, técnica que no aparece en las obras colombianas de inicios del siglo XX.

Son obras paradigmáticas de un criollismo musical en el que el material melódico y rítmico de origen popular es ajustado a los parámetros europeos de la forma, la armonía y la técnica pianística del siglo XIX. Por supuesto solo señalo aspectos muy generales sobre este repertorio que prolonga algunas prácticas musicales decimonónicas y nos conduce a los debates sobre la música nacional en los años treinta.

1925: los caminos divergentes de la música nacional

Los artistas colombianos quisieron, a partir de 1925, exaltar la raíz indígena del pueblo, como ocurría en otros países latinoamericanos. La *Bachué* de Rómulo Rozo (1925), *El indio* (1928) y *El indio Sancho* (1929) del escultor Ramón Barba (1892–1964) abrieron nuevos horizontes: “Barba ha encontrado un

rico filón apto para un arte nuestro, nacional, autóctono que nos libertaría de la terrible servidumbre académica”(Amaya Gonzáles, 1928). Para los colaboradores de la revista *Universidad*, se trataba del indigenismo. El pensador peruano José C. Mariátegui escribía en 1927: “El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y el arte” (citado por Medina, 1990, p. 222). Es en este contexto de nuevas reivindicaciones identitarias que la música nacional incorporó definitivamente el legado popular, campesino. Pero la manera cómo debía usarse este material musical causó grandes debates y controversias.

Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín protagonizaron, entre 1924 y 1930, un acalorado debate sobre el concepto de música nacional. Emilio Murillo, alumno de la Academia de Música, pupilo de Pedro Morales Pino, fue un afamado compositor de bambucos, pasillos y danzas. Grabó para la RCA Víctor en Estados Unidos en 1910. A su retorno a Bogotá fundó la Estudiantina Murillo “para coronar el sueño supremo de mi vida: acreditar la música desacreditada, es decir, la música nacional” (citado por Duque, 2000, p. 175). Murillo, el “apóstol de la música nacional”, defendió un nacionalismo musical de corte popular. Ya afirmaba su mentor Morales Pino, en una entrevista realizada en 1924 (Miró):

logré sacar el bambuco de las entrañas del pueblo, donde gemía, ávido de luz. Si usted supiera lo difícil que fue conseguir que las armonías del bambuco fueran recogidas e interpretadas dentro del pentagrama, ese bambuco, que tiene por cuna todo el sentimiento y la tradición de un pueblo romántico.

Murillo parece retomar las palabras de su maestro en 1928. Para componer un bambuco, decía el compositor,

no se requiere sino una condición. . . ser colombiano, nada más. [...]. No están escritas sus canciones, ni fueron aprendidas de nadie. Nacen del propio corazón, de las fibras más hondas del alma, de la masa misma de la sangre. Se llaman bambucos o pasillos. Son, la voz de la patria, el grito del terruño, la bandera espiritual de Colombia. Le hablo, naturalmente de los diamantes en bruto. Vendrá después el técnico musical y dará forma artística a esos temas tan espontáneos como sencillos y hermosos. . . la música popular de este país es una riqueza mucho más grande, sin duda, que sus petróleo y sus esmeraldas... (Entrevista del 28 de abril de 1928 en *Mundo al Día*, citado por Duque, 2000, p. 177)

Pero frente a esa exaltación de una raíz popular, Uribe Holguín tenía objetivos diferentes. Suponía recuperar lo que él consideraba doscientos años de atraso musical, y rechazó en un primer tiempo la pertinencia de incorporar elementos de música nacional en su música, posición que le valió muchas críticas en un contexto latinoamericano de nacionalismos musicales. A partir de 1924, con la *Sinfonía del Terruño*, empezó a incorporar sistemáticamente elementos del folclor colombiano, dentro de un lenguaje musical modernista que no siempre recibió la mejor acogida (Duque, 1980).

La sinfonía del maestro Holguín apenas si asoma tímidamente un pálido esbozo de motivo popular, para difundirse en seguida en el desbordante caos de bellas fantasías modernistas [...] a través de las cuales no es posible atrapar nota alguna en que vibre el alma popular colombiana. (Quijano Torres, 1928, p.31)

Los *Pasillos* (1924–1930) de Emilio Murillo y los *300 trozos en el sentimiento popular* (1927–1930) de Uribe Holguín se inscriben en esa lenta búsqueda de una música nacional mencionada desde 1819.

En los dos casos, se trata de obras para piano que prolongan la tradición decimonónica de la *pièce de caractère*, con lenguajes diferentes y renovados, inventando la música que decían estar reviviendo y reivindicando (Duque, 2000), con una fuerte componente ya afectiva, ya academicista, dirigiéndose a diferentes públicos. Sus obras revelan una innegable continuidad con los repertorios anteriores: la música nacional no fue una creación espontánea ni exclusiva de un solo período, sino una evolución constante donde el bambuco y el pasillo se integraron progresivamente en las prácticas musicales. En lugar de ser una ruptura radical, el siglo XX consolidó un repertorio que, consciente o no de su pasado, prolongó las sensibilidades decimonónicas en nuevas formas y discursos.

Conclusión

La música nacional colombiana es susceptible de adaptarse y reinventarse a lo largo del tiempo, pues la tradición no es un legado estático, sino un proceso en permanente transformación. A través de un recorrido cronológico, he querido mostrar el interés permanente por encontrar una identidad sonora colombiana a partir de la década de la Independencia, e insistir en que la noción de música nacional no es algo exclusivo a los debates de los años 1920 y 30. Desde 1819 se mencionaba el bambuco, los aires nacionales y, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el pasillo. Y podríamos prolongar esta tradición de bambucos y pasillos más allá del límite temporal de este texto, con las obras de Luis Carlos Figueroa (n. 1923), Luis Antonio Escobar (1925–1993), Blas Emilio Atehortúa (1943–2020), Julio Reyes (n. 1969) y muchos más ejemplos que reflejan toda suerte de prácticas musicales en el siglo XX y XXI.

Quise mostrar cómo la música nacional fue ganando presencia en el relato musicográfico decimonónico. Inicialmente, aparecía solo como una referencia en fuentes literarias y visuales—prensa, relatos de viajeros, cuadros costumbristas y acuarelas—, hasta que en 1852 comenzaron a publicarse partituras. Los primeros bambucos y pasillos que han llegado hasta nosotros fueron consolidando prácticas musicales que, con el tiempo, dieron forma a un canon nacional. Este repertorio, refinado y estilizado por los músicos del Centenario, estableció una tradición que, si bien algunos compositores del siglo XX intentaron distanciarse de ella, mantuvo un hilo conductor a pesar de los debates de la década de 1920. Dichas discusiones, más que una ruptura estética, parecen estar ligadas a los cambios institucionales que marcaron el surgimiento de los llamados nacionalismos musicales en Colombia.

Aunque hoy en día varios son los géneros que caracterizan la música colombiana, el bambuco y el pasillo siguen alimentando una historia vieja ya de más de dos siglos, cuyo origen seguirá siendo anónimo. Y, como bien expresó el poeta Rafael Pombo en su poema “El Bambuco. Aire y baile popular de la Nueva Granada (Colombia)”:

Justo es que nadie se alabe
de inventor de aquel cantar
que es de todos, a la par
que el cielo, el viento y el ave.

Rol de autores CrediT

RFTL:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Amaya González, V. (1928, 5 de mayo). Un relieve indígena de Ramón Barba. *Universidad*, 80.
- Bermúdez, E. & Duque, E. A. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538–1938*. Fvndación de Mvsica.
- Betancourt Escobar, J. O. & Acosta Acero, J. D. (2019). Repertorio para piano de compositores colombianos. *Artes la revista*, 15(22), 163–182. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337714>
- Caicedo Rojas, J. (1849, 1 de mayo). El Tiple. *El Museo*, 37–41.
- Caicedo Rojas, J. (1886). Estado actual de la música en Bogotá. *El Semanario*, (5–6), 34–35, 41–42.
- Cané, M. (1968). *En viaje (1881–1882)*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cortés Polanía, J. (2004). *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al Día (1924–1938)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Cruz González, M. A. (2002). Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómada*, 17, 219–231.
- Diario de Cundinamarca. (1879, 19 de marzo). Rigoletto. *Diario de Cundinamarca*, 300.
- Díaz, E. (2019). Manuela. En J. M. Vergara y Vergara, *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (II, pp. 241–618). Edición académica, estudio y notas de F. Martínez Pinzón. Universidad de los Andes.
- Dueñas Torres, N. (2024). *A las fronteras. La música del conflicto colombo-peruano de 1932–34*. Independencia Grita Producciones.
- Duque, E. A. (1980). *Guillermo Uribe Holguín y sus “300 trozos en el sentimiento popular”*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Duque, E. A. (2000). En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapul (1880–1942). *Ensayos: Historia y teoría del arte*, 6, 168–182. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50996>
- Duque, E. A. (2001). *Emirto de Lima (1890–1972)*. *Antología: pasillos, danzas y canciones*. Fundación de Mvsica.
- Duque, E. A. (2011). *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la independencia*. Universidad Nacional de Colombia.
- El Neogranadino*. (1849, 5 de mayo). Publicación. *El Neogranadino*, 138.

- El Neogranadino*. (1852, 17 de septiembre). Sociedad Filarmónica. *El Neogranadino*, 209.
- Hettner, A. (1976). *Viajes por los Andes colombianos (1882–1884)*. Banco de la República.
- Holton, I. F. (1981). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes* (Á. de López, Trad.). Banco de la República.
- La Siesta. (1852, 18 de septiembre). Sociedad Filarmónica. *La Siesta*, 34. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/12163/rec/1>
- Maldonado Meléndez, B. (1881). *Fantasías*. Lombana.
- Medina, A. (1990). La revista *Universidad* y el arte moderno colombiano. *América: Cahiers du CRICCAL*, 4–5, 217–227. <https://doi.org/10.3406/ameri.1990.984>
- Medina, A., Padilla, C., Botero, C. I., Arcos–Palma, R. & Pineda, M. (2014). *La Bachué de Rómulo Rozo. Un ícono del arte moderno colombiano*. <https://cargocollective.com/proyectobachue/Proyectos-editoriales-1/filter/Publicaciones/La-Bachue-de-Romulo-Rozo>
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Miro, P. (1924, 4 de abril). Una entrevista con Pedro Morales Pino. Sus impresiones. Su vida bohemia. Las mujeres. *El Tiempo*.
- Miñana Blasco, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*, 9, 7–11.
- Monsalve, J., Torres, R., Uribe, V. & Velásquez, J. F. (2024). *Mujeres en el espacio musical colombiano en el siglo XIX*. <https://coleccionistasdesonidos.co/sala-3/>
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *A Contratiempo*, 9, 34–44.
- Ospina Romero, S. (2017). *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX*. ICANH.
- Ospina Romero, S. (2024). *La conquista discográfica de América Latina (1903–1926)*. Gourmet Musical.
- Padilla Chasing, I. V. (2017). *José María Vergara y Vergara, Cuestión española y otros escritos de José María Vergara y Vergara*. Universidad Nacional de Colombia.
- Perdomo Escobar, J. I. (1976). *El archivo de la cátedra musical*. Litografía Arco.
- Quijano Torres, A. (1928, 6 de octubre). La expresión del alma popular colombiana. *Mundo al Día*.
- Radio Nacional de Colombia. (2023, 26 de febrero). Pedro Morales Pino: 160 años del “padre de la música en Colombia”. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/musica/pedro-morales-pino-160-anos-del-padre-de-la-musica-en-colombia>

- Rodríguez Álvarez, L. C. (2001). El Bambuco de Manuel María Párraga. *Artes la revista*, 1(2), 83–90.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22240>
- Rodríguez Álvarez, L. C. & Gómez Betancur, J. H. (2019). *Daniel Salazar Velásquez. Retrato musical de Medellín a fines del siglo XIX*. Universidad de Antioquia.
- Rodríguez Melo, M. E. & León Rengifo, L. F. (2023). *12 obras para piano de Pedro Morales Pino*. El Libro Total.
- Saffray, C. (1990). *Voyage à la Nouvelle-Grenade. Un voyageur français découvre le monde indien 1869–1870*. Phébus.
- Samper, J. M. (1867, 1 de febrero). El bambuco. *El Hogar*.
- Torres López, R. (2003). *Le piano: ébauche d'une histoire de la musique colombienne au XXe siècle* [Tesis de maestría, Universidad Paris IV – Sorbona].
- Uribe Holguín, G. (2021). *Vida de un músico colombiano*. 2.^a ed. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Vergara y Vergara, J. M. (2017). *Historia de la literatura en la Nueva Granada*. Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional de Colombia.