



LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)
Y SU INCIDENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE IDENTIDAD
MUSICAL – CULTURAL EN LA SOCIEDAD COLOMBIANA DEL SIGLO XIX

CARLOS EDUARDO MARTINEZ ZAPATA

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRIA EN ESTETICA E HISTORIA DEL ARTE

LA SOCIEDAD FILARMONICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)



LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)
Y SU INCIDENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE IDENTIDAD
MUSICAL – CULTURAL EN LA SOCIEDAD COLOMBIANA DEL SIGLO XIX

CARLOS EDUARDO MARTINEZ ZAPATA

DR. MARIO ALEJANDRO MOLANO VEGA
Director de Trabajo de Grado

Magíster en Estética e Historia del Arte

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRIA EN ESTETICA E HISTORIA DEL ARTE

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá, abril de 2018

*“Una pena tenemos que expresar...
Hemos extrañado no ver enrolados en las
filas de la Sociedad Filarmónica a nuestros
antiguos profesores, los próceres y decanos de
la filarmonía bogotana, y a quienes esta
ciudad debe una gran parte de lo que hoy es
en materia de música. (...)
Sin entrar a averiguar la causa de ese desvío
por parte de los unos o de los otros, nos
limitamos a expresar nuestros sinceros deseos
de ver reunidas las dos generaciones en el
salón de la Filarmónica, que en verdad es una
sociedad de hermanos y amigos, donde no
reina ni debe reinar sino la armonía
en toda la extensión de la palabra”.*

“El Día”, domingo 3 de enero, 1847.

DEDICATORIA

A la memoria de mis padres que anhelaron que fuera exitoso en todo lo que emprendiera. Al Doctor Álvaro Corral por alentar mi gusto por la música y en quien pude testimoniar que la erudición y la sencillez van de la mano. A Elena Janeth, compañera y amiga en las luchas cotidianas. A los afectos que gobiernan mi corazón.

AGRADECIMIENTOS

Al mirar hacia atrás, hago cuenta en mi memoria de todas las personas que han propiciado que este trabajo pudiera convertirse en una realidad. Debo reconocer que, si bien he estado trabajando solo incontables horas, no he estado solo y desde la discreta distancia que establezco a mi alrededor, en mi universo gravitan seres que me han sostenido fortaleciéndome de alguna manera. Agradezco primero al Omnipotente que me sustenta a cada instante para no desfallecer. Agradezco a los míos por estar ahí a mi lado comprendiendo que existen prioridades. Al cuerpo de docentes del programa de la maestría, por brindarme con generosidad los instrumentos posibles para desentrañar los recónditos secretos de un universo extraordinario. A todas las personas: maestros, compañeros, familiares, amigos, allegados, funcionarios, que de alguna manera me alentaron, respaldaron, ayudaron y acompañaron durante esta aventura intelectual. Por supuesto, al Doctor Mario Alejandro Molano Vega, mi tutor, por haber orientado mis inquietudes musicales, por su apoyo, respaldo y asesoría permanente; también por la paciencia solidaria ante mis dificultades personales y sin la cual este trabajo no hubiera prosperado.

**LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857) Y SU
INCIDENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE IDENTIDAD MUSICAL –
CULTURAL EN LA SOCIEDAD COLOMBIANA DEL SIGLO XIX**

Carlos Eduardo Martínez Zapata* Mario Alejandro Molano Vega**

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Resumen

El presente trabajo monográfico tiene como objeto presentar el origen, desarrollo y alcances de la primera entidad musical que existió en Bogotá a mediados del siglo XIX. La migración extranjera como política de estado, el desprecio por las llamadas razas inferiores y sus expresiones culturales nativas, la voluntad de aferrarse a una supuesta herencia europea importando cultura musical, moda y costumbres burguesas, reflejaba la intención consciente de promover un modo de cultura, que introdujera los elementos identitarios y civilizadores que la orfandad del proyecto libertario había propiciado. Ese afán de identidad con la cultura europea se vio cristalizado en una entidad asociativa privada, que tuvo su origen hacia 1846, dentro de un puñado de extranjeros y un grupo de músicos aficionados de la élite local Bogotana. Esta Sociedad musical generó una revolución cultural alrededor de la música sinfónica y de cámara, que redundó en la omnipresencia del piano y la promoción social de la mujer como diletante artística. La polarización del gusto musical entre romanticismo europeo y músicas nativas logró conciliarse finalmente en la corriente costumbrista, en la que el *bambuco* fue entronizado como música Nacional, consolidándose un aire musical identitario para Colombia, en las postrimerías del siglo XIX.

Palabras Clave: Sociedad, Diletante, Civilización, Cosmopolitismo, Liberal, Cuartetos, Piano, Era Filarmónica, Concierto, Costumbrismo, Bambuco.

* Estudiante de Maestría.

** Director de Trabajo de Maestría

**THE PHILHARMONIC CONCERT SOCIETY OF BOGOTÁ (1846 – 1857) AND ITS
IMPACT ON THE SHAPING OF MUSICAL IDENTITY – CULTURAL IN THE
COLOMBIAN SOCIETY OF THE XIX CENTURY**

Carlos Eduardo Martínez Zapata* Mario Alejandro Molano Vega**

Jorge Tadeo Lozano University

Summary

This monographic work is intended to present the origin, development, and scope of the first musical entity that existed in Bogotá in the mid-nineteenth century. Foreign migration as a state policy, contempt for so-called inferior races and their native cultural expressions, the willingness to cling to a supposed European heritage by importing musical culture, fashion, and bourgeois customs, reflected the Conscious intention to promote a mode of culture, to introduce the identity and civilizing elements that the orphan of the libertarian project had propitiated. This desire for identity with European culture was crystallized in a private associative entity, which originated in 1846, within a handful of foreigners and a group of amateur musicians from the local elite of Bogota. This musical society generated a cultural revolution around symphonic and chamber music, which resulted in the omnipresence of the piano and the social promotion of women as artistic dilettante. The polarization of the musical taste between European romanticism and native music's was finally reconciled in the current customs, in which the *Bambuco* It was enthroned as national music, consolidating an identity musical air for Colombia, in the aftermath of the nineteenth century.

Key Words: Society, Dilettante, Civilization, Cosmopolitan, Liberal, Quartets, Piano, Philharmonic Era, Concert, Costumbrismo, Bambuco.

* Master Student.

** Master's work Director.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN.....	14
1. ESTADO DEL ARTE	22
1.1 DOCUMENTOS FUENTE DE CARÁCTER LITERARIO	22
1.2 DOCUMENTOS BIBLIOGRAFICOS COMPILATORIOS O ANTOLOGÍAS	24
1.3 DOCUMENTOS DE CARÁCTER CRÍTICO ANALÍTICO ESPECIALIZADO.....	27
1.4 DOCUMENTOS HISTÓRICOS	30
1.4.1 Documentos históricos propiamente dichos de la Sociedad Filarmónica.....	30
1.4.2 Publicaciones relacionadas con la Sociedad Filarmónica.....	33
1.5. DOCUMENTOS CRÍTICO ANALITICOS RELACIONADOS.	34
1.6. DOCUMENTOS RELACIONADOS, PERO NO ESPECIFICOS	36
1.7 RESULTADOS	38
1.8 APRECIACIONES	40
2. 1846: ANTECEDENTES HISTORICOS CULTURALES Y MUSICALES	42
2.1 UNA NACIÓN EN CIERNES	42
2.2 LOS EXTRANJEROS Y VIAJEROS EN LA NUEVA GRANADA	45
2.3 EXPRESIONES CULTURALES Y MUSICALES DE LA CAPITAL	54
2.4 SOCIABILIDAD, SOCIEDADES, CIVILIZACIÓN Y PROGRESO.	67
3. EL PROYECTO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE CONCIERTOS DE BOGOTA	76
3.1 INICIOS, ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN	76
3.2 ORQUESTA, MÚSICOS, ENSEÑANZA E IMPLEMENTOS	83
3.3 LA CONFORMACIÓN DE UN PÚBLICO	88
3.4 EL PROYECTO DE LA SEDE DE LA SOCIEDAD FILARMONICA.....	94
3.5 EL PIANO COMO ICONO REFERENTE DE CONDICION SOCIAL	99
3.6 LA ERA FILARMÓNICA: MUJER, ARTE, LITERATURA	105

4. DISOLUCION DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA	114
4.1 TENSIONES ENTRE LOS MUSICOS Y LA SOCIEDAD FILARMONICA.....	114
4.2 EL REPERTORIO	121
4.3 EL BAMBUCO.....	123
CONCLUSIONES.....	128
BIBLIOGRAFIA	132
ANEXOS	138

LISTA DE ANEXOS

	pág.
ANEXO 1. BOGOTÁ, CAPITAL DE LA NUEVA GRANADA DURANTE LA ERA FILARMÓNICA	139
ANEXO 2. BOGOTÁ, ANTES DE LA ERA FILARMÓNICA: ACTIVIDADES PÚBLICAS.....	140
ANEXO 3. BOGOTÁ, GENTES DEL PUEBLO POCO ANTES DE LA ERA FILARMÓNICA	141
ANEXO 4. BOGOTÁ, VIERNES DÍA DE MERCADO ANTES Y DURANTE LA ERA FILARMÓNICA	142
ANEXO 5. BOGOTÁ, ENTRETENIMIENTOS PROPIOS DEL VIERNES, DÍA DE MERCADO	143
ANEXO 6. CHICHERÍAS, PULPERÍAS Y RONDAS SANTAFEREÑAS	144
ANEXO 7. BOGOTÁ: LÚDICAS QUE ACOMPAÑARON EL JOLGORIO DEL DÍA DEL MERCADO	145
ANEXO 8. BOGOTÁ: USOS Y COSTUMBRES DE LA CLASE PUDIENTE 1850.....	146
ANEXO 9. MODAS Y COSTUMBRES EUROPEAS EN EL IMAGINARIO DE LOS CAPITALINOS DURANTE LA ERA FILARMÓNICA.....	147
ANEXO 10. MODAS Y COSTUMBRES EUROPEAS DURANTE LA ERA FILARMÓNICA. EL IMAGINARIO QUE SE QUISO IMPONER EN LA CAPITAL ..	148
ANEXO 11. MODAS Y COSTUMBRES. SALAS DE CONCIERTO REFERENTE PARA LOS CONCIERTOS FILARMÓNICAS	149
ANEXO 12. MODAS Y COSTUMBRES. EL SALÓN DOMÉSTICO DE LA ÉLITE COMO ESCENARIO PARA EL CONCIERTO DE CÁMARA. (1850-1880)	150
ANEXO 13. MODAS – COSTUMBRES. EL SALÓN DE LA ÉLITE BOGOTANA, LA JOVEN Y SU PIANO (1850-1880)	151
ANEXO 14. EL PIANO COMO INSTRUMENTO ICÓNICO PORTADOR DE CONDICIÓN SOCIAL	152

ANEXO 15. PROYECTO DE EDIFICIO SEDE DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. ACUERDO, PLANOS Y DIBUJO	153
ANEXO 16. EDIFICIO INCONCLUSO DE LA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. VESTIGIOS DE SU CONSTRUCCIÓN EN DIFERENTES ÉPOCAS HASTA HOY ...	154
ANEXO 17. REGLAMENTO DE SOCIOS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA 1847.....	155
ANEXO 18. PROGRAMAS DE CONCIERTOS DE LA S. F. C. B. 1846-1857	157
ANEXO 19. BOLETAS DE CONCIERTOS Y BONO DE LA EMPRESA DEL EDIFICIO DE LA S.C.F.B. 1846-1857	162
ANEXO 20. ALGUNOS PROGRAMAS DE MANO DE CONCIERTOS DE LA S. F. C. B. 1846 - 1857	163
ANEXO 21. DISCURSO DE INAUGURACIÓN DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA. 1846	164
ANEXO 22. CARTA DE LA FILARMÓNICA A LOS DIPUTADOS DE CUNDINAMARCA, 1851	165
ANEXO 23. HISTÓRICA TEMPORADA DE CONCIERTOS DE COENEN Y LUBECK EN 1852.....	166
ANEXO 24. DIATRIBA VS. EL TIPLE Y EL BAMBUCO POR JOSÉ CAICEDO ROJAS. 1849.....	167
ANEXO 25. PUBLICIDAD MUSICAL EN LA ERA FILARMÓNICA: PARTITURAS Y PIANOS.....	168
ANEXO 26. PUBLICIDAD MUSICAL EN LA ERA FILARMÓNICA: INSTITUTORES Y SERVICIOS.....	169
ANEXO 27. PUBLICACIONES PERIÓDICAS MUSICALES: PARTITURAS PARA USO DOMÉSTICO.....	170
ANEXO 28. CONDICIONES LABORALES DE LOS MÚSICOS: EL CASO VELASCO.....	171
ANEXO 29. UNA FAMILIA DE MÚSICOS POCO RECONOCIDA: LOS QUEVEDO	172
ANEXO 30. LORENZO MARÍA LLERAS Y LA ÓPERA. TEMPORADA DE 1858-1859.....	173
ANEXO 31. FIN DE LA ERA FILARMÓNICA. NUEVAS TENDENCIAS MUSICALES	174
ANEXO 32. PERSONAJES RELEVANTES DE LA ERA FILARMÓNICA	175

ANEXO 33. TABLAS DE RESULTADOS COMPARATIVOS DE CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE ACUERDO CON LOS PROGRAMAS HALLADOS SEGÚN LA REVISIÓN DE FUENTES PRIMARIAS.....	177
ANEXO 34. TABLA COMPARATIVA DE AUTORES Y TEMAS MÁS INTERPRETADOS DURANTE LA ERA FILARMÓNICA	203

INTRODUCCIÓN

Explicar la motivación inicial y el impulso para realizar una investigación sobre un tema musical, como parte del ejercicio académico en la Maestría en Historia del Arte, debe remontarse a las primeras experiencias estéticas y musicales que desde la infancia orientaron en mí un cierto tipo de gusto musical. Al pertenecer a una familia con un marcado gusto por la música, especialmente la que se clasifica como Vernácula o típica colombiana del interior del país, se fue haciendo evidente una preferencia musical esencialmente diferente a la del resto de mis congéneres. Los recuerdos de infancia están musicalizados con las tonadas de la música colombiana escuchadas en un radio de los años cuarenta, en el que sonaban prodigiosamente, al menos para mí curiosa sensibilidad infantil, las melodías interpretadas por grupos como el “Nocturnal Colombiano”, en el programa de la mañana de música típica Colombia, patrocinado por la Flota Mercante Grancolombiana; la emisora era Radio Santa Fe. Allí, a fuerza de aguzar el oído, a la edad de 5 años, comencé a distinguir a las grandes figuras de la música colombiana, que muchas veces interpretaban en vivo. Tal era el caso de Oriol Rangel, Jaime Llano González, los Hermanos Martínez, el trío Morales Pino; también a diversos grupos y estudiantinas, así como a los cantantes de música colombiana de la época: Berenice Chavez, Carlos Julio Ramírez, etc. Paulatinamente, también alimentado por el gusto musical de mi papa, comencé a reconocer y a disfrutar del tango y el bolero; a comprender las letras, a admirar la voz y el estilo tan personal de la cubana Olga Guillot; esto se convirtió en una experiencia musical fascinante.

Escuchando a Carlos Julio Ramírez y a Luis Macía, que también interpretaban arias de Óperas, se alimentó un interés musical que me ha acompañado desde los 7 años hasta hoy; fue cuando asistí a la Ópera por primera vez en el Teatro Colón de Bogotá. También llegué a admirar en escena a Marina Tafur y a Martha Senn, entre otros cantantes líricos, pues en aquella época las temporadas de la Ópera de Colombia eran transmitidas en directo por televisión; temporadas que yo, por supuesto, seguía con especial interés durante mis años de adolescente. Así se entiende que, desde entonces, mi predilección por los Boleros, la música Vernácula del interior del país, la Ópera, la llamada música clásica, y otros géneros como el

Tango, el Jazz y el Bossa Nova, me acompañen permanentemente, hasta el punto de que no concibo la vida sin la música; normalmente me esfuerzo por asistir a las temporadas de la Ópera de Colombia y a los eventos culturales relativos que ocurren en la ciudad y fuera de ella.

Leyendo el voluminoso escrito de Martha C. Nussbaum, *Emociones Políticas*, comprendí que quizás, al observar actualmente el acontecer social, cultural y musical de nuestro país, seguramente se podía desarrollar una mirada evocadora y crítica a nuestro pasado como nación para determinar, si es posible desde allí, cuáles han sido las dinámicas que se han producido al respecto; considerar si es factible hacer una revisión de lo que ha sucedido, en retrospectiva, respecto a la música clásica y a su difusión en nuestro país, desde el momento de la independencia. En la citada obra, la destacada filósofa y pensadora norteamericana, argumenta la importancia que tiene la música dentro de la construcción de la identidad de los pueblos; la necesidad de promover la música de género culto y en especial la Ópera y los géneros musicales universales, los festivales de teatro y de danza, con el fin de contribuir y aportarle al grueso de la población, la transmisión de los valores que hacen más humano al hombre, como lo son: la paz, la libertad, la justicia, la solidaridad, el respeto, la equidad, la sociabilidad. Nussbaum considera firmemente que en países violentos y con tradición de conflictos de vieja data, como es el caso de Colombia¹, la educación de los niños y jóvenes debería privilegiar las expresiones artísticas, la música interpretada con instrumentos formales, el conocimiento de la tradición y el folklore, de letras y poesías que se han transformado en Himnos Patrios. Tal es el caso del Himno italiano, conocido como “Fratelli d’Italia”, o “*himno de Mameli*”. Se trata de un poema convertido en himno para animar a las tropas antes de la batalla. Este tipo de expresiones musicales, según el estudio realizado por

¹ La autora de *Emociones Políticas* es muy cercana a Colombia por sus análisis sobre el conflicto colombiano. A propósito del reconocimiento que la comunidad internacional le concedió otorgándole el premio Príncipe de Asturias en 2012 por su aporte a las Ciencias Sociales, la Universidad de Antioquia le concedió el doctorado Honoris Causa en el 2015, por su obra y los aportes a la reflexión sobre el conflicto y el proceso de paz en Colombia. En su discurso en la Universidad de Antioquia, diciembre 15 de 2015, Nussbaum afirmó: “Si una nación quiere promover ese tipo de democracia humana, sensible a las personas, una dedicada a la promoción de oportunidades para “la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad” para todos y cada uno, ¿qué habilidades necesitará producir en sus ciudadanos? Por lo menos las tres siguientes parecen cruciales: 1.-La capacidad de deliberar bien acerca de los problemas políticos que afectan a la nación. 2.-La capacidad de pensar en el bien de la nación como un todo, no sólo del propio grupo local, y para ver la propia nación, a su vez, como parte de un orden mundial complicado (...) 3.-La capacidad de preocuparse por la vida de otros. N. del A.

Nussbaum, contribuyen a desarrollar el vínculo espiritual que favorece el fortalecimiento de la Civilidad y la empatía entre los seres humanos, porque vinculan y dan identidad a los hombres; fortalecen los sentimientos de patriotismo, pertenencia y orgullo, tan necesarios en el mundo actual para la construcción y consolidación de identidad de los individuos y de los pueblos.

Uno de los cuestionamientos que me he venido formulando a lo largo de mi experiencia personal como aficionado, en el campo de la música, se refiere a un asunto que desde mi percepción no es para nada un tema menor; me he preguntado respecto a los gustos y preferencias en la tradición musical de nuestro país; especial y concretamente sobre: *¿Cuál puede ser la causa o la justificación histórica por la que a tan poca gente en Colombia le guste la Ópera o en general, la música que se define como Clásica?* A simple vista, quizás la percepción más generalizada es, que estas formas musicales son expresiones de gusto y apreciación musical clasista y excluyente. Y hay motivos para entenderlo así. Evidentemente, en el caso particular de la ópera como espectáculo, asistir a ella es relativamente costoso, además de que se interpreta en una lengua extranjera que es el italiano. Su considerable costo para el aficionado se puede justificar debido a la complejidad de la puesta en escena, a la cantidad de artistas y personal muy especializado del espectáculo, que es necesario involucrar: músicos y cantantes, muchas veces figuras internacionales muy reconocidas; coros, bailarines, actores y extras; ingenieros, técnicos, escenógrafos, coreógrafos, vestuaristas, etc., el mismo vestuario y las escenografías encarecen bastante el espectáculo. Esto es más evidente cuando se importa un espectáculo completo con todo el montaje requerido; por las razones anteriores y también por el hecho de que, en el contexto local colombiano, no persuade como espectáculo para el gran público, lo convierte en un entretenimiento para una minoría, lo que contribuye a aumentar los costos.

Surge otro cuestionamiento un poco más especializado. Es de destacar que en Colombia se escucha música de cámara o de salón y ha existido predilección por la música alemana y la Ópera italiana, desde mediados del siglo XIX, todo dentro de un restringido grupo de población, especialmente de élite, tradicional y urbana. Resulta al menos curioso, que algo tan extraño a los gustos musicales populares de nuestro territorio, se abriera paso y encontrara

un lugar reconocido dentro de la escena y el gusto musical de los capitalinos decimonónicos. Más extraño, que este tipo de expresión musical sea realmente ajeno a la herencia española.

Hasta donde se puede entender, paulatinamente se fue consolidando un género musical propio entre los neogranadinos. Uno que se encontraba en la medianía entre el gusto musical de influencia europea de las élites locales; aquellas músicas de salón, sinónimo de buen gusto, clase, distinción y principalmente por cuanto representaba lo máspreciado y representativo de la *Civilización* europea que se pretendía imitar. Particularmente, en este periodo neogranadino la “verdadera música” era la filarmónica, propia del período romántico europeo. Por otra parte, también existían la músicas autóctonas o Vernáculos que se consolidaban popularmente hacia mediados del siglo XIX; lastimosamente para la élite en vía de aburguesamiento, estos aires populares estaban influenciados por sonidos mestizos autóctonos, incorporados mediante la asimilación étnica, producida en el transcurso de tres siglos consecutivos de mestizaje, bastante dinámico entre españoles e indígenas y luego con los esclavos africanos y su descendencia de numerosa progenie.

A pesar de estas circunstancias y el rechazo de la élite dominante y culta, el resultado de este proceso de asimilación cultural musical de lo europeo, en contacto con los aires locales hacia 1850, produjo una nueva expresión musical local Neogranadina, con alguna influencia del Clasicismo y el Romanticismo europeo, pero con un indiscutible acento criollo, interpretada principalmente al piano, acompañada por violines, y principalmente con instrumentos de cuerda, ya muy populares en esta época como la guitarra, la bandola, el arpa y con destacado lugar, el tiple; este último impulsado elocuentemente por el propio General Santander y sus adeptos políticos, e introducido en la sala de conciertos, luego del fallecimiento del General, como un homenaje póstumo a su gusto y afición. Estas melodías vernáculos, compuestas por músicos locales de la Nueva Granada, interpretadas al piano por señoritas, dentro del contexto del salón, al lado de las óperas italianas y la música romántica europea, incursionaron tímidamente a partir de la década de los años cuarenta del siglo XIX, para convertirse en la forma de identidad musical autóctona colombiana mientras avanzaba el siglo, no obstante los reparos de las elites, quienes soportaban a disgusto los nuevos géneros musicales de moda entre los jóvenes y la clase emergente, tendiente a ilustrarse en

aquel período. Esta forma de expresión musical nativa criolla, reconocida actualmente como la música Vernácula nacional, propia del interior del país, encontró en el *bambuco* una de sus formas más acabadas y en él, la expresión más destacada y autóctona, no sólo como música nacional, sino como identidad cultural en este período, o por lo menos esa fue la pretensión, ante la necesidad de encontrar elementos de identidad y nacionalidad tangibles y verosímiles.

Estos modos de producción de la cultura se plantean como movimientos y procesos complejos y de muchas aristas, que es necesario y conveniente tratar de reinterpretar en nuestros días, para estudiarlos intentando, con la ayuda de instrumentos que provee la ciencia social actual, comprenderlos y redimensionarlos. El propósito de todo ello se enfoca en la posibilidad de permitir de una manera más eficaz, objetiva y crítica, reconocer a Colombia como sociedad, como cultura y como nación, a partir de la complejidad y la diversidad, no solo de su pueblo, sus regiones y sus etnias, sino más allá, en sus procesos culturales históricos, imposibles de ser desligados de aquellas otras dinámicas históricas, que permitieron el advenimiento y la conformación de nuestro Estado - Nación.

Desde esta perspectiva, un poco antes de 1850, con motivo de la expulsión de los Jesuitas de la Nueva Granada, los ánimos estaban exaltados y polarizados especialmente en la capital². Cundió una fiebre de asociaciones y de hermandades civiles y laicas unas; otras estaban motivadas por intenciones de revanchismo, reivindicación de devociones y fanatismos religiosos; algunas otras con espíritu positivo y cierto ánimo ilustrado, intentaron la promoción de la cultura y de las artes³. Una virulenta eclosión de sociabilidades se apoderó del país; dentro de este espíritu de agremiación y de asociación, con un propósito civil y laico en 1846, por iniciativa privada de un grupo de extranjeros aficionados y amigos de la música, apoyados por un puñado importante de ciudadanos notables de la capital, ya educados musicalmente mediante los conciertos de cámara, con el concurso intermitente de algunos

² Ver: “*Causas de la expulsión de los jesuitas de la Nueva Granada en 1850*”. (Salcedo M. 2004 686, 688).

³ “Pero si en lo material progresábamos, pocas veces ha vivido Bogotá años de tan recrudescidas pasiones políticas: conseguir la expulsión de los jesuitas, que habían vuelto al país en 1844, era anhelo casi fundamental de uno de los partidos, al paso que el otro apreciaba a los padres hasta el fanatismo. Para imponer cada cual sus puntos de vista, se formaron entonces unas cuantas sociedades antagónicas, a las cuales se denominaba en lo general “democráticas” y “filotémicas”, pero que en realidad fueron varias: la Popular, la Filotémica y la del Niño Dios (esta última de señoras), formadas por conservadores; y la Democrática, la Republicana y la Filantrópica, de liberales”. (Samper Ortega.1938 114).

de los músicos de profesión o de oficio de la ciudad, surgió y se dio a luz la que se denominó desde entonces: “La Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá”.

Esta entidad musical sin ánimo de lucro fue considerada un proyecto de asociación de carácter e iniciativa privada, primera y única en su género en el país, con la intención declarada de promover y difundir, mediante su forma singular de sociabilidad, la música desde la capital, y darla a conocer a la Sociedad Neogranadina. Logró consolidarse y realizar una actividad casi permanente, especialmente durante los primeros 8 años de los 11 años que pudo sobrevivir, entre 1846 y 1857. Los promotores y fundadores de la Sociedad Filarmónica de conciertos de Bogotá se propusieron como objetivo primordial, la difusión de la música filarmónica ⁴ desde la capital, como elemento civilizador y medio suficientemente atractivo y conciliador, para alcanzar el desarrollo de la sociabilidad en nuestro territorio.

Una vez alcanzada la independencia, prácticamente no existían actividades lúdicas, artísticas o culturales; por lo mismo se carecía de escenarios artísticos, de artistas y de maestría al respecto, de academias de arte, de conservatorios para la necesaria y adecuada formación del talento, de instrumentos, partituras, textos de estudio y de maestros bien capacitados. Según los cronistas más reputados, no se conoce de aquella época expresión artística que valiera la pena o mereciera ser transmitida a las nuevas generaciones. Para ese momento, los pasatiempos o las expresiones de índole artística o folclórica de indios o de negros, eran para los blancos y criollos manifestaciones de atraso; vergonzantes y despreciables.

Lo poco que hubo en la vida musical de la ciudad, eran casos realmente excepcionales y aislados; unos que otro músico de profesión que tocaba en retretas o bandas musicales, que se escuchaba en la fiesta patria y algún acompañamiento ceremonial relacionado con

⁴ Según la definición más generalizada, se considera música Filarmónica al tipo de música ejecutada con las características y requerimientos técnicos propios de la orquesta filarmónica. La orquesta filarmónica es una agrupación o conjunto musical de gran tamaño, que cuenta con varias familias de instrumentos musicales, como el viento madera, viento metal, percusión y cuerda. Una orquesta sinfónica o filarmónica tiene, generalmente, más de ochenta músicos en su lista. N. del A.

festividades del calendario litúrgico de la ciudad. Para otros eventos más formales y propios de la élite, existieron músicos más adecuados que realizaban un trabajo eminentemente privado para las familias pudientes; acaso en algunas tertulias musicales donde poco a poco fueron estableciéndose los conciertos en casas de notables, en donde se fue imponiendo la moda de los cuartetos de cámara, al estilo europeo. Su incidencia no rebasaba los límites de los extramuros del casco urbano de la pequeña villa bogotana.

Por entonces el trabajo del músico no era reconocido como una actividad seria o profesional en sentido estricto. Los pocos habitantes que habían dedicado sus vidas al oficio musical en la catedral y otras iglesias, o en bandas cívicas u otros modos de expresión musical, pertenecían por lo general a familias que por varias generaciones se habían dedicado a ello; habían aprendido de sus mayores y en la cotidianidad; la práctica los hacía maestros en su oficio. Se explica por qué la música como profesión era más bien impensable y despreciable como oficio para los neogranadinos notables. No obstante, esto no contradice la evidencia de que, para la clase culta interpretar un instrumento con solvencia, o estar entrenados y cantar con desenvolvimiento, se entendían como atributos adorno y complemento a la persona, especialmente si se era joven y en *edad de merecer*; un divertimento que permitía exhibir otra faceta de la personalidad en ambos géneros.

A todo lo anterior se debe sumar el aislamiento del país y de la capital. Bogotá era la capital de un vastísimo territorio aún desconocido, posada en un altiplano de la accidentada geografía en las montañas andinas. Se tiene referencia sobre las condiciones de vida en la capital y el país, en aquel momento de nuestra historia, por los diarios y memorias de viajeros extranjeros, que con variedad de motivos visitaron nuestro país, especialmente en aquel período de mediados del siglo XIX y que dejaron consignadas sus impresiones sobre el país y sobre la ciudad capital. Estos diarios y crónicas hoy renuevan su valor, porque se convierten en importante e inestimable recurso, que permiten la reinterpretación del pasado respecto a nuestra identidad cultural.

Al reconocer como nuestro objeto de estudio a la institución cultural decimonónica, “*Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá (1846 – 1857)*”, iniciamos un proceso de

exploración, análisis y estudio de las fuentes disponibles encontradas; mediante la indagación y el examen riguroso y exhaustivo de tales recursos bibliográficos y documentales, se buscará establecer los medios idóneos para la formulación y diseño del camino más expedito, que partiendo de los soportes y evidencias teóricas, sumado a la aplicación de los criterios metodológicos, orienten nuestro trabajo con el propósito de lograr desentrañar del pasado, el universo artístico y cultural de la Institución en cuestión; revelar descubriendo desde los anales, lo que dicha institución pudo y puede representar en la actualidad, respecto al análisis y direccionamiento del gusto musical de toda una nación.

Se busca determinar desde la evidencia de las fuentes, los posibles aportes de esta institución cultural y su orquesta filarmónica, tanto en la praxis como en la formulación de su ideario, para la consolidación de una supuesta forma de *civilización*, *sociabilidad* y *civilidad*, tendientes a aportarle una identidad propia a la sociedad neogranadina, así como reconocer o negar su posible incidencia y repercusión en la vida nacional y la dinámica artística y cultural; también en lo que respecta a los gustos y aficiones musicales de la emergente nación, hasta nuestros días.

En adelante, nos proponemos presentar un estudio formal sobre la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá (1846 – 1857), el contexto previo a su formación, las causas de su repentina aparición, los objetivos, la razón de ser de esta entidad cultural; sus mecanismos de operatividad como sociedad privada sin ánimo de lucro; los estatutos y el ordenamiento; los integrantes y sus motivaciones; la presencia destacada de un considerable grupo de aficionados a la música, inmigrantes extranjeros en la ciudad capital en aquel momento; los músicos, los patrocinadores y los mecenas. Se realizará una presentación de los ideales de Sociabilidad que desde su fundación y en sus fundadores se contaba como fin último, objetivo principal de la primera Sociedad Cultural y Filarmónica que existió en el país; el proyecto de la construcción de un escenario o sala de conciertos propios y la consecución de los fondos para tal fin y sus avatares; la consolidación del piano como instrumento arquetípico de la música decimonónica y portador simbólico del status sociocultural neogranadino; la mujer como debutante e intérprete, entre otros aspectos fundamentales relacionados con esta institución decimonónica, así como la relación de sus integrantes con las músicas nativas.

1. ESTADO DEL ARTE

Intentar hacer un estudio formal sobre la institución musical “Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá”, implica establecer oficialmente la importancia de dicha agremiación en el contexto de su época, los alcances inmediatos y posteriores de la misma, la relevancia que la historia oficial y la no oficial le han podido otorgarle en el pasado. El despliegue que un agente “civilizador” como lo fue la prensa en ese momento, le brindó al proyecto y a su propuesta en beneficio de la cultura. El empoderamiento que los historiadores de la música, los musicólogos, los especialistas y estudiosos del Arte y los Estudios Culturales en Colombia, le han reconocido, o le han dejado de reconocer hasta hoy a esta, la que fuera en muchos casos desconocida o prácticamente olvidada, primera y única en su género en tanto asociación musical cultural, de iniciativa privada de mediados del siglo XIX en Bogotá.

1.1 DOCUMENTOS FUENTE DE CARÁCTER LITERARIO

Un primer momento en la etapa de búsqueda de fuentes básicas, reveló que, en los escritos más conocidos y consagrados de los autores de crónicas locales, cuando se trata de conseguir datos, referir situaciones, narrar anécdotas, presentar cuadros de costumbres de la vida local bogotana y de la vida nacional, durante el siglo XIX, es necesario recurrir a la Escuela literaria de “*El Mosaico*” (1858 – 1872) y a la prosa de algunos de sus integrantes más reconocidos, como fueron: José María Cordovez Moure, Jose Caicedo Rojas y Ricardo Silva Frade, entre otros varios. Algunos de ellos importantes cronistas y otros como exponentes del género costumbrista, se ha podido establecer que vario de ellos realizaron comentarios y describieron situaciones referidas directamente a la Sociedad Filarmónica de Conciertos y sobre la vida musical y cultural de la ciudad.

En particular, José María Cordovez Moure (1835 – 1918) como Caicedo Rojas en tanto cronistas, en sus cuadros de costumbres sobre la vida bogotana entre 1840 a 1860, período que acá nos ocupa principalmente, refieren la existencia e importancia de la Sociedad Filarmónica de Conciertos, en aquel momento crucial de la historia social de la ciudad capital

y como consecuencia, en lo relativo a la formación musical-cultural de la sociedad capitalina y sobre la esfera social de la nación. Como un primer grupo de fuentes, Cordovez Moure y Caicedo Rojas, junto con el músico Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte (1836 – 1887), se convierten no solo en fuente bibliográfica adecuada y necesaria para nuestros propósitos, sino que, además, develan esencialmente el pensamiento de la sociedad letrada de su tiempo.

Sin embargo, Caicedo Rojas y Cordovez Moure, como fuentes confiables para la investigación, presentan un riesgo considerable⁵. Sus crónicas evidencian un discurso de élite, propenso a las afirmaciones y poco dado a las explicaciones o al análisis profundo, acaso a la caracterización sociológica o quizás psicológica, que pudieran permitir una exploración profunda, más allá de la simple comprensión narrativa. Por su parte, Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte, escribió una reseña sobre la Sociedad Filarmónica en un texto llamado: “*Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*”⁶. Si bien su testimonio es realmente breve, pudo haber pasado inadvertido en una historiografía sobre la Sociedad Filarmónica, su importancia radica en que es una evidencia fuente primaria; Osorio fue, desde muy joven, miembro de la Sociedad Filarmónica en calidad de interprete y dedicó toda su vida a la música, principalmente desempeñándose como instructor y teórico.

Como resultado del anterior análisis, para la presente investigación, se reconoce un primer grupo de fuentes primarias, dada su calidad testimonial directa y literaria. En primer lugar, los testimonios de Cordovez Moure, especialmente en dos de sus obras; “*De la vida de Antaño*” y “*Bailes, fiestas y espectáculos en Bogotá*”; en particular cuando refiere aspectos o expresiones musicales en la ciudad, en el periodo que nos ocupa. De las crónicas de Jose

⁵ El trabajo actual, (Se refiere a su investigación: “*La música en Colombia en los siglos XIX y XX*”), sacrifica consideraciones biográficas y anecdóticas que se pueden consultar en los libros mencionados, como también en otras fuentes bien conocidas que sirvieron de base para el texto de Perdomo como la reseña histórica de Andrés Martínez Montoya. (...) Por otra parte, poseen valores difíciles de igualar: su carácter enciclopédico, el gusto por la anécdota y la colección de ilustraciones”. La musicóloga Ellie Anne Duque, se refiere al uso excesivo de referencias anecdóticas de estos compendios de historia de la música en Colombia, en los que las fuentes de la anécdota son, precisamente, Cordovez Moure y Caicedo Rojas. (Duque, 1995 1).

⁶ Para Andrés Pardo Tovar, la publicación en 1879 del artículo *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*, de Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte (1836-1887), es el primer aporte en este sentido. Osorio pudo ser también, pienso yo, el primero en identificar el tema de los vacíos, cuando apunta que “son bien pocos los datos que hemos podido recoger para que sirvan al que haya de escribir la historia de nuestra música; pero nos anima a publicarlos la consideración de que estas líneas puedan mover (...) a emprender seriamente alguno más extenso...”. <http://revistatempo.co/vacios/la-opera-siglo-xix/>

Caicedo Rojas, tomaremos referencia sus obras: “*Recuerdos y Apuntamientos*”⁷, “*Recuerdos de Ranchería*” en el que ofrece un valiosísimo testimonio de su época respecto al tiple y al bambuco y, en tercer término, pero no menos importante, el ensayo titulado: “*Estado actual de la música en Bogotá*”⁸, de 1886, en el cual Caicedo Rojas desarrolla un interesante análisis a modo de balance, sobre el estado de la música durante casi todo el siglo XIX. En tercer lugar, como fuente directa e inclusive circunstancial, se reconoce a propósito el documento de Osorio Ricaurte, consignado en: “*Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*”⁹, por su calidad testimonial suficientemente argumentada.

1.2 DOCUMENTOS BIBLIOGRÁFICOS COMPILATORIOS O ANTOLOGÍAS

Un segundo grupo de fuentes de información es el que se establece a partir de algunos autores connotados, en los que sus escritos sobre la historia de la música en Colombia son referentes antológicos, compendios sobre el tema. Su importancia como fuente radica en que, evidentemente, reconocen la existencia, jerarquía y aporte de la Sociedad Filarmónica, pero su intención enciclopédica de conjunto sobre la Historia de la música nacional, no les permite ahondar particularmente en ningún tema; se comprende también que su obra general cifrada en el método de los anales, si bien presentan una visión de conjunto, dentro de toda la propuesta de la historia musical del país a lo largo del tiempo, lo mencionado específicamente sobre la Sociedad Filarmónica de Conciertos, como alusión, es correcta porque cumple con hacer cierto análisis. Pero es bastante incompleta por cuanto deja una serie de aspectos cruciales sin resolver. Nos referimos en este caso, específicamente a tres autores cuyas obras

⁷ “Entre todas las obras de José Caicedo Rojas, *Recuerdos y Apuntamientos* sobresale por la diaphanidad de su estilo, la sobriedad de sus conceptos, y el valor inagotable que tiene como fuente para el estudio de una de las épocas más importantes de la historia nacional”. (Caicedo Rojas, 1950 15).

⁸ En este artículo Caicedo Rojas realiza un interesante y muy acertado análisis de la música de su tiempo, a partir de una revisión de los hitos musicales del siglo XIX en Bogotá. A pesar de su visión parcializada de la cultura y su idea de lo que es la “Buena música”, este documento es muy esclarecedor desde varios puntos de vista, relativos a los temas que acá nos competen. N. del A.

⁹ “Su artículo “*Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*” es el primer trabajo de síntesis acerca de las manifestaciones musicales en el país. En él establece una extensa cronología, dibuja una tradición y ofrece una visión orgánica del pasado, pretensiones que coinciden con la obra de José María Vergara y Vergara en el campo literario. Osorio constata (...), que la pregunta sobre lo nacional es también una pregunta para la actividad musical”. (Bermúdez, 2001 65).

presentan una visión enciclopédica. El primero de ellos es Andrés Martínez Montoya¹⁰ (1869 –1933), quien según indica la musicóloga Ellie Anne Duque¹¹, desarrolló un importante documento de reseña histórica, que sirvió como fuente para el trabajo realizado por José Ignacio Perdomo Escobar, de quien hablaremos más adelante. Realmente no fue posible encontrar el documento de Martínez Montoya por lo que, desafortunadamente debemos ignorar esta fuente. Pero hay un hecho importante que relaciona directamente a Martínez Montoya con la historia de la Sociedad Filarmónica. El músico conservó el manuscrito original del reglamento de la sociedad, acompañado de las firmas de los socios fundadores, así como el libro de actas con los datos de las primeras reuniones de los socios¹² y otros documentos relevantes originales. Su conservación permite conocer hoy aspectos inusitados de la entidad, que sin ellos sería casi imposible realizar varios aportes novedosos al respecto.

Sobre la obra de Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar (1913 – 1980), como melómano y aficionado, reunió una interesante colección de documentos valiosos, partituras objetos e instrumentos, legando al morir una colección personal que lleva su nombre y reposa en custodia, en la sala de música de la Biblioteca Luis Ángel Arango, sede Bogotá. En ella se encuentran algunos valiosos documentos testimonio de la Sociedad Filarmónica¹³. La musicóloga Profesora Duque, se encargó de realizar el proceso de curaduría de este archivo y de todas las piezas que lo componen. Sobre la producción musicológica de Perdomo Escobar existe un importante repertorio, tanto de obras propias relativas a la historia de la música en Colombia, así como de comentaristas que se han ocupado de sus escritos y estudios¹⁴. Sin embargo, se tuvo oportunidad de acceder a las misceláneas de carpetas que

¹⁰ El texto que si es posible consultar es: *Teoría de la música* por Andrés Martínez Montoya, 1924. Segunda edición. Profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Fue director de la Academia Nacional de Música y antiguo Maestro de Capilla de la Catedral de Bogotá. N. del A.

¹¹ (Opcit. 7).

¹²“El reglamento fue impreso posteriormente, pero el manuscrito contiene las firmas de sus primeros miembros y constituye un valioso legado histórico, conservado por la familia del músico Andrés Martínez Montoya, quien también guardó las actas de las primeras reuniones de la sociedad. A la luz de estos documentos, presentamos una visión de la génesis de la sociedad”. (Duque, 2004 236).

¹³“Los documentos más antiguos (Del Archivo y colección Perdomo), se relacionan con la Sociedad filarmónica de conciertos (1846 -1857): tres programas de mano de sus audiciones y composiciones de algunos de sus miembros, a saber, Joaquín Guarín, Ignacio Figueroa, Atanasio Bello, Santos Quijano y Henry Price, su fundador”. (Duque, 2000 58, 59).

¹⁴ Las tres obras de compendio que conjugan los intereses históricos y musicales de Monseñor Perdomo Escobar y que constituyen un aporte único, a la magrísima bibliografía colombiana son: *Historia de la música en Colombia*, que ya va en la quinta edición, la última es de 1880, por Plaza y Janés; *La ópera en Colombia*,

conforman el archivo Perdomo y que reposan en la colección “*Libros raros y Manuscritos*” de la Biblioteca Luis Ángel Arango, del Banco de la República. Para nuestra sorpresa, ninguno de los documentos que la profesora Duque menciona en sus escritos y que se relacionan con la Sociedad Filarmónica de Conciertos, reposan en dicho archivo, de modo que, al respecto, no fue posible cotejar los datos por ella suministrados ante la ausencia de la evidencia documental.

El tercer lugar, como uno de los precursores estudiosos de la música en Colombia y que interesa referenciar en cuanto a las visiones enciclopédicas de la historia musical nacional, se encuentra el destacado musicólogo, sociólogo y folklorista bogotano Andrés Pardo Tovar quien desarrolló desde muy joven escritos en colecciones y enciclopedias, por lo cual a veces su obra no es muy destacada. Sin embargo, su escrito: “*La Cultura Musical en Colombia*”¹⁵, primero como artículo de enciclopedia y luego como parte de una obra completa del mismo nombre, es reconocido como uno de los más importantes aportes a la musicología colombiana del siglo XX.

Además, estos dos enciclopedistas de la historia de la música en Colombia, Pardo Tovar y Perdomo Escobar, autores que fungen como “Historiadores de la Música”, presentan desde nuestro entender una gran debilidad: son lisonjeros con la clase social a la que pertenecen y, por tanto, propensos a comprender al mundo y la cultura europea como modelo de sociedad y de civilización. Sus posturas son abiertamente ortodoxas, canónicas, elitistas y por lo mismo excluyentes de lo que no represente el modelo cultural europeo. A propósito de las posturas e imposturas del purpurado autor Perdomo Escobar, el especialista y musicólogo contemporáneo Egberto Bermúdez, de quien se hablará más adelante, desarrolla una crítica

Bogotá, Editorial Arco, 1979, y *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*, Instituto Caro y Cuervo, 1976. Es una lástima que las visiones de dicho autor estén generalmente sesgadas por su condición de purpurado y por lo mismo, sectario y ultraconservador. N. del A.

¹⁵ El artículo con este nombre se encuentra en el volumen 20 de la colección Historia Extensa de Colombia, editada por Lerner en 1966. A veces este mismo artículo aparece prácticamente completo dentro de su propio libro, y los datos sobre la Sociedad Filarmónica suelen ser muy parecidos. Su compendio “*La cultura Musical en Colombia*”, prácticamente dice lo mismo sobre la Sociedad Filarmónica, a pesar de tener varias ediciones. N. del A.

particular sobre el modo de hacer historiografía de la música por parte de estos autores citados¹⁶.

A pesar de lo dicho, Perdomo Escobar y Pardo Tovar con sus antologías sobre la historia de la música en Colombia, al ser reconocidos como autoridades en el contexto de la historiografía de la música local, se convierten en fuentes bibliográficas secundarias bastante respetables y eficientes respecto al tema de la presente investigación. Por lo anterior, los dos autores presentados y sus prontuarios enciclopédicos serán tomados como referencia formal en tanto estudios concretos, aunque incompletos y con razonables carencias.

1.3 DOCUMENTOS DE CARÁCTER CRÍTICO ANALÍTICO ESPECIALIZADO

En tercer lugar, se catalogan aquellas fuentes que corresponden a los estudios concretos y especializados, realizados por profesionales musicólogos, expertos dedicados a la investigación y el estudio científico de la música; investigadores reconocidos que, como caso particular, se han interesado en desentrañar de modo explícito elementos claves de carácter histórico, sociológico, etnográfico, técnicos y musicales. La reconocida académica e investigadora Ellie Anne Duque¹⁷, dentro de un número considerable de investigaciones y publicaciones realizadas, ha mostrado especial interés respecto al tema de la Sociedad Filarmónica desde hace más de 25 años. De la producción realizada por la profesora Duque, cabe destacar al menos tres de sus publicaciones directamente relacionadas con la Sociedad Filarmónica y su historia. En su libro *La Música en Colombia en los siglos XIX y XX*,

¹⁶ En el artículo mencionado, Bermúdez afirma: “Perdomo Escobar pecaba de ingenuidad en 1938 cuando escribía que: *“Damos por cumplido hoy un deseo abrigado desde hace mucho tiempo: escribir la historia de la música colombiana”*. Sin embargo, la historia se escribe y se reescribe y hoy en día es posible y necesario intentarlo de nuevo. Bermúdez critica el método de hacer historia de la música aplicado por Perdomo, acusándolo de haber impuesto un esquema de historicidad desde una perspectiva europea: Perdomo Escobar opta pues (...) por la historia interna y articula la música como hecho aislado, sin dimensiones sociales e históricas”. (Bermúdez. 1985 1, 17).

¹⁷ Musicóloga de las universidades de Indiana (Bloomington) y UCLA. Vinculada a la Universidad Nacional de Colombia sin interrupción desde 1978. Profesora del área de historia de la música. Realiza investigaciones en el campo de la música colombiana de los siglos xix y xx. Ha desempeñado diversos cargos administrativos en la universidad como la dirección del Instituto de Investigaciones Estéticas, del Conservatorio de Música y del Departamento de Divulgación Cultural. Actualmente es la directora de la oficina de investigación de la universidad, la DINAIN. Su desempeño ha sido reconocido con premios a la excelencia docente y la Orden Gerardo Molina. Por fuera de la universidad ha colaborado activamente con el Centro de Documentación Musical, la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Sección de Música del área cultural del Banco de la República. UN virtual, Web Docente. 2005, Univirtual. Egberto Bermúdez.

publicado en 1995; la autora dedica por lo menos 20 de las 83 páginas del documento a realizar importantes aportes relativos a aspectos técnicos, teóricos, de ejecución, de repertorio, sobre los músicos y sus calidades y otras consideraciones valiosas, todas alrededor del tema de la Sociedad Filarmónica.

Otra publicación interesante por su aporte es la que desarrolló la académica de modo específico con el título: *“La Sociedad Filarmónica o la vida musical en Bogotá Hacia mediados del siglo XIX”*, artículo publicado en la revista Ensayos, Historia y teoría del arte del año 1996. En él, la autora presenta unos antecedentes sobre los diferentes escenarios de la música antes de 1846; expone los aspectos relacionados con la fundación de la Sociedad, su estructura y los músicos integrantes y figuras destacadas, el repertorio y las causas de la disolución. Dos aspectos particulares nos llaman la atención en este documento; la señora Duque tiene especialmente en cuenta las fuentes que ha encontrado en la prensa local del momento; aquellas en las que se hacen referencias, se publican noticias y se escriben artículos sobre las actividades de la Sociedad Filarmónica, los conciertos, la citación a reuniones de los socios, y otros aspectos muy concretos de la dinámica de la Institución musical. Otro aspecto que llama la atención y que hemos determinado clave de la investigación, es que la especialista usa la categoría *“Dilettantes”*, para caracterizar a la mayoría de los músicos que conformaron la primera agremiación musical de Bogotá; lo que lleva a cuestionar aspectos fundamentales como: ¿Qué tanto pudo incidir la condición del dilettantismo en el destino final de la Sociedad filarmónica de Conciertos de Bogotá?, y también: Hay indicios de fuertes tensiones entre los músicos dilettantes aficionados a la música y los músicos de oficio que vivían de la música; ¿De qué modo las rivalidades entre los aficionados músicos dilettantes y los músicos de oficio afectaron la estabilidad de la sociedad filarmónica, así como también la actividad musical de la ciudad?

El tercer documento de la profesora Ellie Anne Duque que ofrece aportes significativos, es su trabajo titulado *“Reglamento de la sociedad filarmónica”*¹⁸. En este caso, la musicóloga, a partir de la observación y análisis del documento y de las copias facsimilares que ella misma levanta, tiene la oportunidad de desarrollar, desde la evidencia, una visión reveladora de la

¹⁸ Duque. (2004) Pp. 237-254.

Sociedad Filarmónica; especialmente en lo relativo a los aspectos de la fundación, reglamentos, acuerdos, estructura y organización de la corporación musical privada.

El musicólogo e investigador Egberto Bermúdez (1954). Es en la actualidad una de las figuras más prominentes del ámbito de la musicología en Colombia y América Latina. Se desempeña desde hace tiempo como profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Bogotá. Su amplia fama y reconocimiento se debe a la profusión extensa de artículos, documentos, publicaciones asociadas, producto de su varío pinta serie de investigaciones locales y latinoamericanas, teniendo siempre como hilo conductor la historia de la música. La agudeza de sus afirmaciones se destaca en todos sus escritos. Uno de ellos titulado: “*Historia de la música vs historia de los músicos*”¹⁹, es una contundente crítica contra aquellos que afirman reconocer a Perdomo Escobar, ya mencionado antes, como el padre de los estudios históricos sobre la música en Colombia²⁰. Según parece, dicha discusión se origina en la crítica respecto al modo de emprender los estudios sobre los fenómenos musicales, que resultan confundiendo biografía con historiografía.

Si se indaga en particular lo que ha dicho o escrito Egberto Bermúdez sobre el tema que nos ocupa, se debe reconocer que, aunque Bermúdez es un verdadero especialista, muy calificado conocedor del tema y de la historia de la música en Bogotá y Colombia en el siglo XIX y XX, ha dado a conocer al respecto, algunos aspectos en sus artículos, inclusive en entrevistas para medios²¹; pero no ha sido este un asunto que haya tratado de modo particular en sus escritos u obras. Los trabajos de estos expertos se caracterizan por querer ahondar en el análisis musical de los textos y de los autores e intérpretes. No obstante, Bermúdez a pesar de ser tan crítico, cae en el mismo error de sus anteriores colegas frente a la historia de la música en Colombia, en su obra “*Historia de la Música en Santa fe de Bogotá, 1538 – 1938*”, dado que tiene el mismo afán enciclopédico, que él tanto critica.

¹⁹(Bermúdez. 1985 1-17).

²⁰ (Bermúdez. 1985 1-17).

²¹“Cuando Nicolás Quevedo vino a Colombia, impulsó actividades del mismo estilo en Bogotá. Tuvo dos alumnos: Santos Quijano (1807- 1892) y Joaquín Guarín (1825-1854), cuya actividad como compositores, en la década de 1840, fue catalizada por el músico y pintor paisajista Henry Price (1819-1863), mediante la fundación de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, la primera orquesta que se constituyó en el país, y que agrupó músicos profesionales y músicos aficionados, al estilo de las brain de Viena y de las restantes asociaciones filarmónicas de Europa”. (Hoyos. 2010 89-92).

Un hallazgo realmente súbito, que nos viene muy a propósito de nuestro objeto de estudio corresponde a la Tesis Doctoral realizada por Jesús Emilio González Espinosa, en la Universidad de Pamplona en 2012 sobre el tema: “La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX” intitulada: “*No doy por todos ellos el aire de mi lugar*”. Se trata de una investigación que intenta demostrar los diferentes influjos musicales que pueden haberse concitado para arrojar como resultado un aire musical del interior del país, que se pretendía erigir como la música identitaria de toda una nación, en una época caracterizada por la orfandad en muchos aspectos, principalmente respecto a los símbolos de la nacionalidad.

1.4 DOCUMENTOS HISTÓRICOS

En cuarto lugar, en cuanto a fuentes, se reconocen los documentos de la época, que se convierten en fuentes primarias por ser testimonios materiales directos, fuentes indiscutibles del objeto de estudio y que representan en sí la posibilidad de enriquecer la investigación, por estar conservados y clasificados por los especialistas. Dentro de dichas fuentes primarias, se considerarán los documentos históricos reales de la Sociedad Filarmónica, por una parte, y por otra, los documentos publicados respecto a las actividades que realizaba la actividad como organismo cultural dinámico en la ciudad y, además, aquellos que se producían alrededor de la vida y actividad cultural y de conciertos de la Sociedad Filarmónica. Estos documentos fueron ampliamente reseñados, impresos, publicados y difundidos por la prensa local más importante de la capital, en este período del siglo XIX que llamaremos en adelante: “La era o período Filarmónico”.

1.4.1 Documentos históricos propiamente dichos de la Sociedad Filarmónica

Como ya se indicó, la profesora Ellie Anne Duque ha realizado un trabajo de investigación partiendo de la observación del reglamento y de otros documentos como el libro de actas, algunos programas de mano, y otros originales. El análisis realizado por la especialista será un punto de apoyo para profundizar en el estudio de estos cruciales documentos desde allí. Con la misma referencia y fuentes presentadas por Ellie Anne Duque, se encuentran en

facsimil muestras de boletos de entrada a los conciertos, modelos de los bonos de asociación y algunos programas de mano de la sociedad y de sus conciertos.

La profesora Duque, en el estudio que realiza sobre el llamado: “*Reglamento de la Sociedad Filarmónica*”²², se refiere al legado encontrado en los archivos personales del compositor, organista y teórico Andrés Martínez Montoya (1869 – 1933) de quien se sabe que heredó un grupo de documentos importantes, relativos a la Sociedad Filarmónica de Conciertos. Este archivo de documentos reposa en custodia y es posesión personal del biznieto de Martínez Montoya, el compositor Juan Antonio Cuéllar Sáenz, quien permitió que la especialista curadora, tuviera acceso a ellos con el propósito de ser analizados y referenciados²³. Cabe decir que el libro de actas no lo hemos visto siquiera de ninguna forma. Lo que se diga al respecto, provendrá de la referencia que brinda como testimonio la curadora profesora Duque.

En segundo lugar, se reconoce como fuente primaria documental, el discurso ofrecido por el presidente de la Sociedad Filarmónica, Señor Jose Caicedo Rojas el día de la inauguración en 1847. De hecho, el discurso nunca se pronunció, por un inconveniente que se presentó. El presidente de la sociedad prometió publicarlo en el periódico “*El Dia*” de la capital.

En tercer lugar, hemos encontrado dentro del archivo Perdomo y también como separata del periódico el Neogranadino, publicado en diciembre de 1848, tal como se publicó en el formato que se usaba y original del periódico de la época, el “*Acuerdo*” de la Asociación, para constituir una compañía anónima con el fin de, “*Emprender la construcción de un local a propósito de sus reuniones y conciertos*”; dicho acuerdo contiene 12 puntos y está fechado el 20 de diciembre de 1848, apareciendo como miembros de la comisión ejecutora, los

²² (Duque, 2004. 237).

²³ , “Figuran un libro manuscrito de actas de las sesiones de la sociedad llevadas a cabo entre el 23 de septiembre de 1846 y el 17 de mayo de 1848, una copia manuscrita del Reglamento de la Sociedad Filarmónica, aprobada en tres sesiones de la plenaria de la sociedad, llevadas a cabo en septiembre de 1847; una copia impresa del reglamento, realizada por la imprenta de J.A. Cualla; varios ejemplares de los programas de mano de los conciertos, dos ejemplares de la boletería de ingreso a los conciertos y dos ejemplares de las acciones que se vendieron en 1849 para financiar la construcción de la sede de la sociedad”. Duque, 2004. 237).

asociados y miembros de la junta directiva: J. Caicedo Rojas, B. de Alcázar, M. Ancizar y T. Reed. (Arquitecto diseñador del edificio).

Otro documento fundamental es el plano o dibujo realizado por el artista venezolano Carmelo Fernández Páez, de lo que sería el edificio de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, a partir del proyecto diseñado por el importante arquitecto danés Thomas Reed. Este dibujo isométrico, con proporciones a escala, fue publicado como separata, en un grabado en papel especial en 1849, al menos en tres ocasiones en el periódico *“El Neo-Granadino”*.

Teniendo en cuenta lo dicho, los documentos fuentes que reconocemos y aportamos como evidencia material directo, fuentes primarias sobre la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, son:

- El reglamento de la Sociedad filarmónica: Copia facsimilar en dos versiones:
 1. La primera consta de 14 hojas, en manuscrito con las firmas de la mesa directiva que aprobó el reglamento, fechado el 17 de mayo de 1847. (Del archivo privado de Cuéllar Sáenz)
 2. Versión impresa, la misma que tuvimos a la vista, tomada del archivo Perdomo, consta de 8 hojas incluida la portada. Impresa por J. A. Cualla, 1847. Imagen en versión digitalizada por Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República.
- Portada del libro de actas de la Sociedad Filarmónica, Bogotá, desde el 23 de septiembre de 1846. Tomada copia facsimilar del Archivo personal de Cuéllar Sáenz.
- Discurso de la *“instalación”* de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá que efectuó el 11 de noviembre de 1846 y se publicó el domingo 15 de noviembre de 1846. Periódico *“El Día”*.
- Anuncio en formato de separata con el título: *“ASOCIACION”* sobre la constitución de la Compañía anónima de la Sociedad Filarmónica con el propósito de levantar el edificio sede de esta. Firmado el 20 de diciembre de 1848, publicado en *“El Neogranadino”* (fecha ¿???).
- Dos programas de mano, corresponden a:
 1. El concierto extraordinario del 15 de agosto de 1849. (Concierto benéfico pro-auxilios para el Cólera)
 2. El concierto N° 22, de 1849. Juntos en copia facsimilar (Procedentes del archivo privado de Cuéllar Sáenz).

- Dos boletas de entrada para el cuarto concierto de la Sociedad Filarmónica que tuvo lugar en 1847. Copia facsimilar tomada del archivo Cuellar Sáenz.
- Título papel de un accionista de la misma sociedad. Copia facsimilar tomada del archivo Cuellar Sáenz.

1.4.2 Publicaciones relacionadas con la Sociedad Filarmónica

Dentro de la investigación han sido muy importantes como fuente de indagación directa los diarios y periódicos de la época, entre los cuales se destacan: “*El día*” y “*El Neogranadino*”, que corresponden y se ajustan a la época de actividad de la Sociedad Filarmónica, especialmente en sus inicios. En estos periódicos se publicaron con frecuencia noticias musicales relacionadas con la actividad de la Sociedad, sus miembros, la publicación de los programas de los conciertos y con periodicidad, comentarios o artículos sobre la misma sociedad, sobre los conciertos, el desempeño de músicos y cantantes; notas de sociedad, destacando algunas presentaciones de señoritas pertenecientes a la élite local. Interesantes porque retratan de manera fiel el mundillo capitalino, la política, las discusiones ideológicas, y las posturas a favor o en contra de las actividades de la Sociedad Filarmónica.

Se destaca en el periódico “*El Neogranadino*”, la publicación periódica de partituras de composiciones hechas por los músicos locales, de modo muy especial, para la celebración de la fiesta patria el 20 de julio de 1850, la publicación de la “*Canción Nacional*”, que se estrenó esa noche en el esperado concierto de la Sociedad Filarmónica, presidido por el ciudadano presidente Doctor José Hilario López. Otra publicación memorable de este periódico fue en 1849, el grabado en papel de calidad, del dibujo de lo que sería el edificio sede de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá²⁴.

Habiendo formulado estos aspectos demostrativos sobre la importancia de la prensa bogotana del periodo entre 1846 y 1857, en el proceso de recolección de información para

²⁴ Se publicó por lo menos en tres oportunidades desde finales de 1848, el grabado con el dibujo del edificio sede de la Sociedad Filarmónica. Con planos del arquitecto Danés Thomas Reed, el edificio fue bellamente recreado en un dibujo realizado por el venezolano Carmelo Fernández Páez. Se buscaba que los socios se entusiasmaran con el proyecto del edificio, compraran y pagaran las acciones para tal propósito y entraran a participar en la Empresa de la sociedad Anónima que se encargaría de administrar el portentoso bien inmueble. N. del A.

nuestro interés particular y su benéfico aporte al presente trabajo, nos parece haber dejado en claro que aspectos son imprescindibles en esta revisión bibliográfica de Hemeroteca. En nuestro caso ha sido de valiosa ayuda haber podido reconocer en estos diarios una buena parte de los 54 programas de los conciertos de la Sociedad Filarmónica, publicados por la Sociedad misma. En ellos aparecen en los primeros años con regularidad, cada programa del concierto que estaba próximo a llevarse a cabo. La profesora Duque afirma que se realizaron 54 conciertos, nosotros, después del trabajo de búsqueda y levantamiento de estas fuentes, oneroso, difícil y dispendioso desde todo punto de vista, en la sala de Hemeroteca de la Biblioteca Luis Angel Arango, hemos encontrado la publicación de por lo menos 36 programas de concierto. Sobre ese material fuente y su evidencia, descansa en buena medida nuestro aporte en la presente investigación.

1.5. DOCUMENTOS CRÍTICO ANALITICOS RELACIONADOS.

En quinto lugar, hemos clasificado otros tipos de fuentes que, en calidad de ensayos, estudios, comentarios, artículos y publicaciones variadas, representan algún aporte significativo en el estudio particular sobre la Sociedad Filarmónica. Mediante ellos y su selección se ha intentado responder algunos de los cuestionamientos que surgen alrededor de esta institución y contribuyen con interesantes y novedosas datos, visones e interpretaciones. Aquí contemplamos trabajos que aportan una visión complementaria, desde alguna de las aristas que van emergiendo en la composición de un espectro más complejo, capaz de dar cuenta de otra forma, pero aportando, según nuestro criterio, para una mayor comprensión del tema en cuestión.

Dado que exista una larga lista de documentos pertinentes que han sido revisados, acá presentaremos algunos de ellos con sus autores y justificaremos de modo breve el aporte que nos brindan con su particular mirada:

- Uno de los documentos interesantes hallados al inicio de la investigación, titulado “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical de Santafé a mediados del siglo XIX”, escrito por Jesús Duarte y María V. Rodríguez, publicado por el Boletín bibliográfico del Banco de la república en 1992. Este artículo realizado a cuatro manos, permitió entender que era

importante en el tema que nos ocupa, profundizar en el análisis de los procesos sociales, la incidencia de las instituciones musicales y el desarrollo o ausencia del gusto musical de un público; también a identificar la importancia de las instituciones de iniciativa privada por cuanto están cargadas de intencionalidad, pero también de subjetividad.

- En el documento: “El romanticismo musical colombiano”, Año 2000, de Javier Negrette y/o Rosario Arismendi, en su condición de artículo enciclopédico par aun diccionario, desarrolla un interesante análisis sobre la influencia que tiene el Romanticismo musical europeo de mediados del siglo XIX, con los desarrollos musicales Vernáculos en Colombia, especialmente en las músicas del interior del país.

- Dos artículos pequeños pero muy enriquecedores por lo específico de su contenido son: “La mujer en segundo plano” y “El papel histórico del piano”, en: La música colombiana del siglo XIX, Lecturas de música colombiana. Estos documentos tan particulares en su contenido y temática permitieron identificar que el desempeño de la mujer en la música y en la vida cultural del periodo Filarmónico, estaba íntimamente ligado a la cuestión de los pianos. En Bogotá y buena parte de las capitales de ese periodo Neogranadino, el piano se consolida y convierte en el instrumento icónico portador de condición y dignidad social.

- A nivel de revisión enciclopédica compilatoria se analizó el capítulo III del tomo II de la Enciclopedia Historia de Bogotá, de Villegas Editores, cuyo título: “Vida Cotidiana y cultura. Descripción de la cultura y el ocio, Aspectos demográficos, escrito por Eugenio Gutiérrez Cely, nos generó una gran e inesperada sorpresa. A pesar de que se concentra en el siglo XIX, el autor que se supone está obligado a hablar de la cultura en la ciudad en ese período, pasa de largo e ignora el tema de la música en la ciudad y algo más grave, siquiera menciona los conciertos que estaban al orden del día y desconoce por completo a la Sociedad Filarmónica.

- Dos importantes trabajos llamaron imperiosamente nuestro interés. El primero titulado: “Apogeo y decadencia del ideal de la inmigración europea en Colombia, siglo XIX”; el segundo: “El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845 - 1900”, desarrollados por el académico Frederic Martínez como trabajo de investigación en el Instituto Francés de Estudios Andinos en 2001. Los análisis que desarrolla Martínez son muy específicos; busca demostrar y justificar que existía un profundo interés de la élite dominante por acceder a un proceso de blanqueamiento de raza y de limpieza de sangre en todo el territorio de la joven nación.

- Por otra parte, se fue revelando imperioso tener otras visiones a partir de los testimonios de viajeros extranjeros. Su testimonio es importante en el sentido de poder evidenciar sus visiones del país como alternativa para establecerse y también porque muchos de ellos se fueron con la intención de intentar sus proyectos de vida en otros destinos más amables desde todos los puntos de vista. Para tal fin nos serviremos de dos trabajos de grado sobre viajeros que revelan noticias novedosas para nuestro estudio. Se trata de la Tesis para maestría en Historia, realizada por Camila torres: “La imagen de Bogotá construida por los viajeros extranjeros que recorrieron el país a lo largo del siglo XIX”, y la Tesis de grado: “Viajeros europeos en Bogotá 1869 – 1900, experiencias de viaje y observación de la sociedad en las calles”, por Marcela Esperanza Camargo Mesa en 2009.

- Mencionaremos para terminar, el artículo: “Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino”, escrito por Yecenia Henao Ruiz y publicado en la revista Quirón de la facultad de Historia, Universidad Nacional sede Medellín en el 2005. En él, la estudiante se concentra en polemizar sobre, ¿dónde pudo radicar el fracaso del intento civilizador de la Sociedad Filarmónica de Bogotá en el siglo XIX? A propósito de esta cuestión, revela aspectos cruciales como el espíritu selectivo y discriminatorio de los fundadores y miembros asociados de la Entidad. Analiza con propiedad de qué forma, tanto la élite como las clases populares se habían ocupado deliberadamente en rechazar, descalificar y despreciar mutuamente sus expresiones culturales, especialmente la música.

1.6. DOCUMENTOS RELACIONADOS, PERO NO ESPECIFICOS

A propósito, fue necesario revisar bibliografía que se adecuara a cierto grupo de interrogantes que se han ido presentando a lo largo de la investigación y del mismo modo, simultáneamente a la revisión de las diversas fuentes que se han mencionado y clasificado anteriormente. Por ello nos parece necesario hacer algunas consideraciones sobre bibliografía que no es específica del tema y la mayoría ni siquiera lo tiene en cuenta, pero sin embargo son importantes en la medida en que amplían la visión del objeto de estudio.

- Consideramos importante tener como marco de referencia teórico algunos aspectos formulados por Peter Burke respecto a la cultura popular, como puede y debería entenderse tanto la cultura como lo popular, partiendo de la idea de que la cultura no es homogénea y

también en cuanto a que lo popular es tan diverso que debería entenderse más bien como culturas populares. Y en lo referente al análisis que puede hacerse de las instituciones culturales, revisaremos algunos aportes hechos por Burke en “¿Qué es la historia cultural?” Respecto al auge de las sociabilidades en Colombia en el siglo XIX, como sustento teórico para la de comprensión del advenimiento de ese ímpetu civil por las agremiaciones y sociedades, en nuestro territorio y en especial en la capital, usaremos como marco de referencia y de interpretación, el importante texto de Gilberto Loaiza Cano: “Sociabilidad y política en la definición de nación, Colombia 1820 – 1886”. Loaiza Cano en este trabajo, permite comprender el espíritu civilizador de la sociabilidad, enmarcado dentro del proyecto político que definiría el estado colombiano, en proceso de construcción en ese momento.

A propósito del arte y de los otros modos artísticos que se producían en la capital en los tiempos de la Sociedad Filarmónica y poco antes de ella, hemos revisado el estudio de la autora ya citada, Marina Lamus Obregón, sobre: “Compañías teatrales viajeras en Colombia”, ópera, zarzuela y música teatral, como resultado de la beca de Colcultura y del Ministerio de Cultura en 2003, que nos permitió confrontar las versiones de Caicedo Rojas, Cordovez Moure y del mismo Gutiérrez Cely en su, “Historia de Bogotá”, de Villegas Editores, respecto a la afirmación tajante de que en Bogotá no existieron manifestaciones artísticas que merecieran ser mencionadas hacia 1840. El documento de Lamus Obregón reconoce un dinámico mercado del entretenimiento en La capital, así como un público aficionado y más bien ocioso, quizás no con los parámetros de la gran cultura²⁵.

Nos parece relevante mencionar el trabajo de Ellie Anne Duque sobre Nicolás Quevedo Rachadell Arvelo, maestro de toda una generación de músicos y las investigaciones que se han venido realizando sobre la figura no menos meritoria de su hijo Julio, un genio musical

²⁵ “La Música: A lo largo de los siglos las representaciones teatrales y la música fueron inseparables. La intervención de los músicos -quienes terminaron por conformar pequeñas agrupaciones-cumplía varios objetivos entre ellos estéticos, de divulgación cultural, de entretenimiento y constituía uno de los elementos no verbales que buscaba también atraer al público (...) Debido a esta estrecha relación, la música se convertía en un texto más que se integraba a la estructura espectacular en una noche, tal como lo expresó “*El amigo del pueblo*” en 1839: “Cuando se ponía “A la vista del pueblo un espectáculo trágico”, la orquesta debía escoger una partitura melancólica, después “sabrosos andantes “y en los intermedios vales, contradanzas, jotas, bambucos y otras músicas nacionales que alegran y distraen”. “Teatro”, en *El amigo del pueblo*, Bogotá, N° 20, 20 de enero de 1839. (Lamus. 2003 89).

de su tiempo, tristemente olvidado. Afortunadamente es rescatado para la historia y la tradición musical, gracias a la obra de Eduardo Escobar, titulada, “Fuga Canónica”, En torno a la figura desdichada de Julio Quevedo Arbelo. Pues bien, los Quevedo son un patrimonio cultural y musical de la ciudad en aquel momento y según entendemos, se disputaron al lado de la Sociedad Filarmónica, el escenario de la cultura y de los conciertos en la capital.

Por último, entre varios textos revisados, relacionados por nosotros con el aspecto del repertorio manejado por la Sociedad Filarmónica en sus conciertos, dado que la ópera requiere para su puesta como espectáculo, tanto de orquesta como de cantantes líricos, fue necesario enrolar en las filas de la Sociedad Lirica, a cuanta joven y señorita de bien, con algo de buena voz, quisiera formarse técnica y vocalmente para estos menesteres escénicos, que por supuesto requieren de ciertas calidades y cualidades de registro y de interpretación. A propósito de este tema que debemos abordar, hemos encontrado el libro: “*Simplemente* ya que estos elementos no pudieron ser encontrados en el trabajo enciclopédico, “La ópera en Colombia”, de José Ignacio Perdomo Escobar.

1.7 RESULTADOS

A pesar de la gran variedad de documentos consultados y de la copiosa cantidad de títulos existentes en la actualidad sobre etnomusicología, se ha podido constatar que el tema particular de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, aunque aparece y se menciona en los libros y anales especializados y de corte enciclopédico, en especial en los autores más reconocidos dentro de la historia de la música en Colombia, realmente no ha sido tematizado en particular y en el mejor de los casos, ha ameritado algunas páginas de sus voluminosas historias, por lo que mucho aspectos circunstanciales y fundamentales han quedado sin explorar y esclarecer, acaso simplemente sugeridos.

Cuando se trata de especialistas en la historia de la música y de la etnomusicología, de la talla como Ellie Anne Duque y Egberto Bermúdez, sus estudios, aunque muy eruditos y reveladores, son visiones parciales, atomizadas y repartidas en unos y otros documentos, que no logran en su totalidad dar cuenta real del fenómeno estudiado, ni de la complejidad de su

realidad histórica y holística. Evidentemente estos profesionales de la historia de la música y de la corriente etnomusicología, no han asumido la tarea de desarrollar exclusivamente el tema que nos ocupa, lo cual indica que la revisión de fuentes y de estado del arte, reveló un inminente vacío en la investigación sobre el tema de la Sociedad Filarmónica decimonónica de la capital colombiana.

Uno de los aspectos que más han llamado nuestra atención durante la revisión de las fuentes y documentos fue el hecho de evidenciar que dos de los aportes más reputados, a nivel bibliográfico por el respaldo de los nombres que los acompañan, no cumplen los mínimos de requisitos sobre asuntos tan puntuales y relevantes en relación con el tema de la Sociedad Filarmónica neogranadina. El primero de ellos es el texto Enciclopédico de Eugenio Gutiérrez Cely en el que el autor desarrolla un recuento de Bogotá en cuanto a costumbres y vida cotidiana. Tratando la dinámica post-independentista de mediados del siglo XIX, ni siquiera menciona la existencia de los conciertos, las primeras veladas de ópera, la presencia del piano en el ambiente doméstico o alguna señal de la existencia de esos fenómenos culturales en la Bogotá. En el caso de la Historia de la ópera en Colombia, dado que es un género que incursionó paralelo a la música filarmónica en Bogotá, Monseñor Perdomo Escobar, en su compendio, ignora por completo nombres tan relevantes como el de Lorenzo María Lleras, indispensable en la construcción de la escena Lírica de la capital, haciendo caso omiso de la importante temporada operística que se desarrolló bajo la dirección de este gestor cultural entre 1858 y 1859, en asocio con una compañía italiana.

Por otra parte, el recurso de las crónicas y diarios de viajeros extranjeros y la idea e imagen que promovieron sobre la ciudad y el país, en especial del periodo neogranadino, ha sido de gran ayuda para justificar las visiones eurocéntricas de civilización y progreso, atraso y barbarie que polarizan las lecturas sobre nuestro país y su territorio durante el siglo XIX.

Los estudios más actuales sobre el *bambuco* y sus orígenes permiten visualizar la contracara de la dinámica de la Sociedad Filarmónica de conciertos y ahondar en los relevantes cambios que se dieron a nivel musical y cultural a finales del Siglo XIX en la capital y buena parte del país. La pequeña revolución cultural que se estaba gestando a

expensas de la incidencia de la Sociedad Filarmónica, revela, desde esta perspectiva de la música popular, que a finales del siglo XIX se lograba consolidar una idea de nacionalismo y la conformación de un imaginario posible, aunque utópico, sobre nuestro Estado- Nación. Este aspecto nos convoca con la intención de resolver importantes enigmas que nos hemos venido formulando a lo largo de este complejo recorrido histórico, historiográfico y etnomusicológico.

Finalmente, resulta satisfactorio constatar que de nuevo el arte y los artistas son testigos indiscutibles de la historia; más particularmente en el caso de nuestra historia y de la historia de la Sociedad Filarmónica que nos ocupa. Varios de los socios y los mismos directivos incursionaban en las grandes ligas del arte Neogranadino del momento. Varios de estos caballeros tenían múltiples aficiones y además de diletantes, eran dibujantes y acuarelistas bastante dotados. Algunos trabajaban en ese momento en proyectos de reconocimiento y conformación de la imagen de nuestro territorio y de nuestra identidad; es el caso de Carmelo Fernández, Agustín Codazzi, el pintor Ramón Torres Méndez, el mismo Thomas Reed y otros varios. Inclusive el propio fundador Henry Price de quien existen trabajos pictóricos bastante sugerentes de su época.

1.8 APRECIACIONES

Indudablemente, los autores y documentos estudiados y analizados permiten reconocer aproximaciones valiosas sobre el tema; también en lo que implica en el proceso de la indagación; porque, o bien desde sus aportes, así como en sus carencias, nos han permitido desarrollar un criterio sobre los asuntos que acá competen y sobre los métodos usados en cada caso para abordar el tema de la música, dentro de la Historia del Arte y del Arte de la Música.

Nuestra visión como aficionado se ha nutrido con la compleja visión de los especialistas, permitiendo ahondar en las profundidades y marasmos de un universo, que no sólo aparenta, sino que realmente es complejo en sí y por sí, dentro del mundo del arte.

La revisión del archivo en físico de la prensa local de la época, que se conserva en la Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango, permitió acceder de forma directa e irremplazable para capturar la historia, los intrínquilis, los momentos difíciles, cruciales y circunstanciales vividos en el seno de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá; de sus integrantes y fundadores y de la ciudadanía misma, palpando el pulso de la historia y de los acontecimientos, en el furor visceral de estos sujetos apasionados por la música y en otros casos por lo que implicaba la música culturalmente, o los instrumentos, como en el caso del piano. Ese contacto directo con las circunstancias reveladas en la prensa local decimonónica constituye de suyo es una de las experiencias más dramática pero enriquecedora de nuestra historia personal y académica.

Existe en realidad un arsenal de imágenes que pretenden y logran captar la realidad del momento y de la era filarmónica, que podrían recorrer diferentes aspectos cruciales del presente trabajo. Por lo mismo, haremos uso de algunas de ellas como referentes indispensables, eventualmente para sustentar algunas de nuestras afirmaciones. Curiosamente, también en aquel momento, el propio Price se encuentra en 1845 haciendo uso de la técnica fotográfica y captura las primeras impresiones en daguerrotipos que se conocen en el país. Podemos afirmar que, a mediados del siglo XIX, la Sociedad Filarmónica de Bogotá, a más de musical, fue también enormemente visual en todo el sentido amplio de la expresión. Esperamos poder hacer uso correcto de estas herramientas visuales extraordinarias y sorprendentes, desde muchos puntos de vista.

Esperamos en adelante poder hacer buen uso de todos los instrumentos que nos fueron ofrecidos y brindados, a veces por la casualidad y algunas otras como resultado del empeño con que quisimos acometer este reto académico desbordante, fascinante y por demás ineludible.

2. 1846: ANTECEDENTES HISTORICOS CULTURALES Y MUSICALES

Nuestro país, en ese momento llamado la Nueva Granada, abrió sus fronteras de forma casi universal, dando la bienvenida a todo extranjero que a bien tuviera radicarse en nuestro territorio. ¿Que se pretendía con la incursión masiva de extranjeros, propuesta por los gobiernos liberales de entonces? Curiosamente, hoy los testimonios, diarios, crónicas de viaje, etc., de muchos de estos viajeros, sirven como fuente y recurso extraordinario para reconstruir la visión que tuvieron, naturalmente desde su condición de europeos, sobre nuestro territorio y particularmente sobre nuestra ciudad; visiones que los cronistas locales más reconocidos, muchas veces no lograron retratar, o simplemente no les interesó testimoniar en sus trabajos.

2.1 UNA NACIÓN EN CIERNES

En 1830 una vez agotado el proyecto bolivariano, el modelo de gobierno que se impuso era una tendencia político administrativa basada en el centralismo, que abarcaría gran parte de las décadas del treinta, el cuarenta y cincuenta del siglo XIX, cuyo ideal *civilizador, herencia europea*, se enfocó en el desarrollo y el fortalecimiento de la economía, de la industria nacional, la educación, las vías de comunicación y la consolidación de las instituciones republicanas y democráticas²⁶.

El modelo centralista otorgaba a la capital la condición privilegiada de centro gubernamental y administrativo; eje de la dinámica política, social y cultural. Esta condición preponderante y envidiable de la ciudad capital, respecto a las demás poblaciones y provincias del vasto y desconocido territorio nacional, fortaleció procesos migratorios, permitiendo el crecimiento exponencial de esta y de algunas capitales de provincia. Particularmente Bogotá, se había llenado de gentes desplazadas que buscaban oportunidades de trabajo y supervivencia. Estos migrantes incómodos, muchos de ellos resultado del desplazamiento de población desde el sur del país, conformando el ejército libertador, que

²⁶ En su tesis doctoral, Jesús Emilio González Espinosa, presenta esta descripción del país, como marco de referencia, a propósito del tema: “*La construcción de la identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*”. (González, 2012 30).

terminaron instalándose en la capital y sus alrededores; constituyeron aquellos grupos demográficos que se identificaron como *clases populares*, por naturaleza excluidos y diferenciados de lo que las élites llamaban: “*La gente de Bien*”²⁷, apelativo que caracterizó a las familias distinguidas y de la naciente burguesía ilustrada capitalina.

El atraso, entendido como la ausencia de progreso, era evidente en todos los aspectos de la vida y los concernientes a la supervivencia: escasez de producción agrícola, ninguna explotación sistemática de la tierra y abandono del campo. Para Isaac F. Holton (1852-1854), en su informe sobre: “*La Nueva Granada: 20 meses en los Andes*”, se pone de manifiesto que la poca disposición de nuestras gentes para el trabajo y en cambio, una potente inclinación hacia el solaz y el entretenimiento anodino, eran declarados fundamentos del atraso, que se complementaba con la ausencia de iniciativas de progreso por parte del estado. Para Juan Manuel Cuartas, el análisis de Holton lleva a reconocer el estado de la insipiente nación en aquel momento de nuestra historia, producto de: “*Todo un orden de factores socio culturales y de desarrollo histórico*”, una serie de desgastes del sistema productivo, sumado al estado lamentable de las finanzas, producto de las permanentes guerras de diversa índole, en el periodo comprendido entre la independencia, la consolidación de la Gran Colombia y su fracaso, que conlleva el tránsito hacia la conformación de la Nueva Granada.

Es precisamente ante ese vacío de sentido y de propósitos, por lo que las elites neogranadinas vuelcan su mirada hacia la tradición europea, para beber en sus fuentes como dignos herederos de esa admirada tradición, sinónimo de prestigio y grandeza. Un indiscutible referente histórico de civilización, teniendo en cuenta que, esa búsqueda de identidad en la cultura europea se convirtió en el modelo generalizado para toda la comunidad de jóvenes naciones latinoamericanas, en el siglo XIX.

²⁷“El pueblo fue, en fin, para las elites de la época, un sujeto social y político incómodo, al que se apeló con ambivalencia y temor; según el humor de las circunstancias, aquellas élites hablaron de la “guacherna”, “la canalla”, “los artesanos”, “el populacho”, “el pueblo”, “las masas”. La denominación *pueblo artesano* es, por tanto, una designación aproximada de los sectores populares que participaron activamente en la política republicana; sectores populares que constituían un universo social y étnico abigarrado”. (Loaiza. 2011 45).

Las convicciones políticas liberal y conservadora permitieron el establecimiento de unas trincheras ideológicas, que marcaron el destino político de la nación. Uno de los aspectos sustanciales de estas posturas se refiere al aspecto confesional y a la oficialidad de la iglesia católica. En tanto los liberales defendían la separación del estado y de la iglesia católica, con la consecuente formación de un estado absoluto y laico, los conservadores postulaban la tesis de un estado confesional católico. Comprender estas tensiones ideológicas es de vital importancia para poder vislumbrar el enorme peso que tenía y ha tenido la religión en nuestro país. Además, es necesario reconocer el poder que las comunidades religiosas ostentaban en la dinámica de la vida nacional y en la cotidianidad del diario vivir de los neogranadinos; evidentemente, un poder establecido y en pie de lucha por preservar su influencia, sus derechos y su jurisdicción frente a la amenaza del laicismo liberal.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta, por cuanto se convierte en un objetivo muy concreto y con una enorme carga simbólica a mediados del siglo XIX, está representado en la necesidad del estado Neogranadino por ser reconocido como un Estado-Nación, para hacer parte del concierto de Naciones del mundo. Nuestro país fue una de las últimas naciones latinoamericanas en ingresar al concierto de Naciones, a finales del siglo XIX, a partir de 1887 durante *La Regeneración*, luego del establecimiento de la Carta Magna o Constitución Política de Colombia de 1886, promovida por Rafael Núñez y redactada por Miguel Antonio Caro.

La perentoria carencia de referentes y la orfandad de tradición, obligó a concentrar la atención en el arsenal dispuesto por la cultura europea. Al respecto, Para Frédéric Martínez, en este periodo comprendido entre 1845 a 1854 en la Nueva Granada, los límites de la modernización del país están trazados por la apelación al recurso de la legitimidad europea. Dicho de otra manera, el modelo de modernización del estado estaba sujeto al reconocimiento de la tradición europea y su concomitancia natural sobre nuestra historia.

En efecto se puede reconocer, en el proceso de modernización del estado Neogranadino hacia 1840, a un grupo de selectos barones de nuestra historia, abanderados de ese espíritu cosmopolita, entraron en contacto directo con la vida y la realidad europea de su tiempo. Los

nombres de Tomás Cipriano de Mosquera (1798 – 1878), Rufino José Cuervo (1844 – 1911), Lino de Pombo (1797 – 1862), Manuel Ancizar (1812 – 1862) y Florentino González (1805 – 1874), están íntimamente ligados al proyecto liberal con el propósito de modernización del Estado Neogranadino. Estos barones bien reconocidos en la vida pública, al vivenciar la realidad europea, comprendieron como única posibilidad de progreso real, la adopción técnica que Europa está alcanzando, gracias al florecimiento tecnológico que representó Revolución Industrial. Esta realidad de relativo progreso los intimida e impresiona, hasta hacerles reconocer el inminente atraso de su proyecto de nación²⁸. Mosquera llega a la presidencia heredando una tradición centralista ya transitada por Bolívar y Santander, con la intención de mantener el proyecto de las reformas borbónicas de modernización del estado, desde arriba del aparato estatal y desde allí, ampliar su dominio sobre la sociedad: *“todos ellos convergen en su cosmopolitismo y en la convicción de que la construcción nacional se hará gracias al estado que debe importar a Colombia los modelos de la Civilización”*²⁹, y fundamentalmente, por supuesto, la cultura.

2.2 LOS EXTRANJEROS Y VIAJEROS EN LA NUEVA GRANADA

Al reconocer y justificar las razones por las cuales el estado moderno que se quiso implementar, como modelo de desarrollo, fue el proyecto liberal del General Mosquera en su primer mandato (1845 – 1849), hemos dejado claro que la estrategia aplicada fue la importación de modelos progresistas liberales, principalmente europeos. Su aplicación implicaba que, ante la ausencia de profesionales en campos especializados de la tecnología y la ciencia del momento, buena parte de las obras que se iniciaron en el país, requerían asesoría e intervención directa de personal profesional y técnico extranjero. No debe olvidarse la urgencia de estas obras, en especial lo que concierne a la ingeniería de caminos en nuestro extenso territorio, prácticamente desconocido por la falta de vías transitables, puentes, etc. Era evidente en ese momento, que uno de los motores del progreso debía ser la

²⁸ Mosquera explica al congreso de 1849: *“No hay un arquitecto, un mecánico, un agrimensor, un ingeniero civil, un geógrafo. Tenemos que mendigar conocimientos extraños para la menor obra de este género”*. La construcción de un Estado-nación moderno e independiente, implica obviamente la utilización de los modelos y los conocimientos más avanzados y la presencia en el gobierno de Mosquera de políticos cosmopolitas facilita esta tarea; sus principales secretarios de Estado tienen efectivamente una considerable experiencia del exterior”. (Martínez. 2001 54).

²⁹ (Martínez.2001 56).

contratación de compañías extranjeras, para desarrollar las obras urgentes en caminos, rutas de transportes, la implementación y tecnificación de factorías, acompañadas de una dinámica importación de mercancías para dinamizar la economía, revitalizando la navegación de vapor por el Magdalena. Lamentablemente, no había colonos ni suficientes brazos campesinos que se quisieran dedicar a las actividades propias del agro.

El aspecto de la producción agrícola de grandes extensiones de territorios infecundos de nuestra amplia geografía debía ser resuelto de una forma audaz y sistemática. Las políticas migratorias habían sido modificadas en todo el cono sur con importantes resultados migratorios. Mediados del siglo XIX, fue una época en la que el mundo literalmente se movió. Suramérica, como alternativa para viajeros e inmigrantes, resulto convirtiéndose en un destino deseable en muchos casos. Esto no se discute si se mira el nivel de inmigración extranjera exitoso que se efectuó en Chile, Uruguay, Argentina y otros países suramericanos, en los cuales la presencia de las estaciones asimilaba en buena forma las condiciones de vida de los europeos. Ejemplo evidente de esta oleada migratoria, se puede observar actualmente en Perú, donde la presencia de población oriental, especialmente asiática, se manifiesta en una cultura híbrida enriquecida desde varios puntos de vista.

Evidentemente Colombia no fue un país atractivo para la inmigración, a pesar de haber sido una de las iniciativas que tuvo mayor aceptación por los gobiernos liberales del siglo XIX. Como lo afirmó Frederic Martínez, *“la inmigración en Colombia durante el siglo XIX estuvo determinada por las lógicas propias de la modernidad europea, con lo que se pensó y se fomentó como un vehículo propicio para lograr la modernización. Incluso esto se puede argumentar para los procesos inmigratorios de países como Argentina”*³⁰.

En este período hacia 1848, California en el oeste americano, estaba iniciando la llamada *Fiebre del oro*, que se prolongó hasta 1855, lo que provocó fuertes oleadas migratorias, especialmente de origen europeo. Además, entre 1845 a 1849 Irlanda vivió una de las épocas más terribles de su historia contemporánea³¹, los sobrevivientes debieron migrar a otras

³⁰ Citado por (Galvis Rivera. 2011 42).

³¹ Su población dedicada al cultivo de la patata había perdido toda su cosecha en 1845, debido a un hongo y a que el invierno se adelantó ese año. Estos desafortunados eventos provocaron la hambruna más terrible de que

latitudes. A este suceso se le conoce como la *Diáspora Irlandesa*, una de las oleadas migratorias más importantes del siglo XIX, en la que el destino principal de cientos de miles de personas fueron los Estados Unidos.

Por esto, el plan de modernización liberal Neogranadino debía aprovechar aquellas circunstancias relativas a la migración mundial y porque, además, hay algo en lo que los visitantes extranjeros estaban de acuerdo: nuestro territorio poseía extraordinarias riquezas que debían ser explotadas. Manuel Ancizar en su desempeño como ministro de Relaciones exteriores, desde 1847 durante el mandato del general Mosquera, se convirtió en el abanderado de la causa migracionista. Una de las posturas más ideológicas al respecto tenía que ver, por una parte, con la necesidad del advenimiento de colonos que trajesen además de sus recursos para financiarse, experiencia y técnicas, su ingenio, cultura y tradiciones. Este aspecto debe ser denotado por cuanto el proyecto de Ancizar tendía a seleccionar cierto tipo de inmigrante que reuniera los anteriores requisitos y que, además, cumpliera con la norma de ser europeo, preferiblemente británico, francés o norteamericano.

El tema racial no es un asunto menor dentro de la concepción de esta *política migratoria de Estado*. Se contemplaba una apertura de fronteras con la posibilidad de que los inmigrantes vinieran a establecerse en nuestro territorio, preferiblemente acompañados por sus familias y caudales, para iniciar un proceso de colonización de la tierra por el caribe colombiano, particularmente en la Sierra Nevada de Santa Marta y en las inmediaciones de toda la cuenca del río Magdalena.

Otro aspecto ideológico fundamental, se va revelando en la estrategia de vinculación masiva de extranjeros inmigrantes a nuestro territorio. Diseñada por el ministro Ancizar. El tema racial y el mestizaje habían sido de gran importancia durante la colonia. Ahora, durante la naciente República a 35 años del grito de independencia, los distinguos de raza y de origen, seguían teniendo un enorme peso en la dinámica social y cultural de la Nueva Granada. Asuntos como la *Limpieza de Sangre* y el anhelado *Blanqueamiento de Raza*, por parte de

se tenga noticia, y la consecuente desaparición de una cuarta parte de su población. Para 1849 buena parte de los sobrevivientes migraron buscando oportunidades en otros continentes, la mayoría de ellos emigró a los Estados Unidos y se instaló, algunos en el oeste, motivados por el influjo de la *fiebre del oro*; otra gran parte, buscó subsistir en ciudades de la costa este, que se convirtieron en grandes centros industriales. N. de A.

las élites y los mestizos, estaban a la orden del día. La incursión de estos extranjeros en nuestro territorio debería poder garantizar el advenimiento de una mejor raza, heredera de las virtudes tanto físicas como morales y de industria, propias de esta superioridad racial europea; esto era sólo posible mediante la incursión efectiva de este tipo de europeo en nuestro territorio. (Anexo 3 fig. 1. Anexo 5 fig. 2).

Tan complicado plan tiene un trasfondo que puede justificarse inclusive hoy: las profundas desigualdades entre los habitantes de nuestro país en aquel momento; desigualdades que quizás, de un modo algo más sutil, perviven aún en nuestro imaginario como nación. En el fondo se descubre el desprecio de las élites por el indígena y el descendiente africano. Hay un repudio evidente por sus manifestaciones y singularidades. Este prejuicio de la *Superioridad de Raza*, herencia española respecto al nativo americano, se transmuta en la ideología que sustenta la tesis de Ancizar, sobre el tipo de inmigrante que es deseable incorporar en nuestro territorio. Primero se incitó a los irlandeses, británicos, franceses y norteamericanos. Luego se intentó convencer a los alemanes. Posteriormente a los italianos, aunque en este caso se puso de reparo que se trataba de inmigrantes napolitanos y del sur de Italia.

Estos elementos fueron analizados en detalle en un fuerte e histórico debate en el congreso hacia 1854, en el cual el abogado ponente Salvador Camacho Roldan, defendía a ultranza la implementación de una migración de población china, en carácter de colonos y con posibilidad ventajosa de una mano de obra barata y efectiva, como lo requería el país, tomando ejemplo de los grandes y rápidos logros norteamericanos en minería, vías y ferrocarriles, según Camacho Roldán, gracias al concurso y aporte de esta laboriosa raza oriental³².

³² En este sentido y a propósito de su visita a Panamá (1853-1854), Camacho Roldán reflexionó sobre el asunto de la construcción del canal interoceánico, afirmando lo siguiente: “*Viendo la dificultad que el clima opone a la ejecución del Canal con brazos de europeos, la facilidad con que lo soportan los africanos y asiáticos, el estado inculto y malsano del interior de la América Tropical, se comprende sin dificultad, aquellas dos razas están llamadas a representar un papel muy importante en la colonización de este continente; que las preocupaciones no razonadas con que se les quiere rechazar son suicidas para el porvenir de estos países y, en fin, que la ley de la unidad de la raza humana conduce a su cruzamiento y homogeneidad y es providencial e irresistible*”. (Galvis Rivera. 2011 39).

Se concluyó al respecto, que había un camino expedito para lograr el progreso y la civilización en nuestro territorio; ese progreso debía venir de la mano del mejoramiento sistemático de la raza y esto solo era posible por medio de una inmigración orientada hacia los europeos y norteamericanos, exclusivamente. Sin embargo, la inmigración planteada desde una perspectiva ideológica por Ancizar no tiene los mismos fundamentos que quiere justificar Camacho Roldán, quien era partidario del concierto de todas las razas, superiores e inferiores, que permitiera depurar una raza autóctona, que recoja las bondades particulares de cada una de ellas en el crisol del *mestizaje* de nuestra nación. Se puede entender el por qué en su momento, 1854, la propuesta de Camacho Roldán haya sido tan controversial y con tan escasa popularidad.

Desafortunadamente para Ancizar, los esfuerzos y empeños del gobierno liberal en la difusión de este programa mediante permanentes publicaciones en prensa internacional, el programa de gobierno del General Mosquera, resulta ser un profundo fracaso en cuanto a las perspectivas de iniciar una verdadera modernización del estado por la vía del colonialismo europeo; según Frederic Martínez, queda en evidencia el *Ocaso del Neo-borbonismo* y se afianzan posturas liberales, como la división entre la iglesia y el estado, asunto crucial que polarizará la diligencia política en pro o en contra de las políticas de gobierno del General José Hilario López, quien sería su sucesor. Durante el mandato de López, como producto de la política de apertura del gobierno anterior, habían llegado al país un número importante de extranjeros, especialmente ingleses. Muy pocos de ellos llegaron a nuestras tierras en carácter de inmigrante o colonizador.

Hacia 1849 y seguramente con motivo del cambio de gobierno, el tema de la inmigración es altamente sensible y de discusión abierta en la opinión pública de la capital. Como evidencia de dicho debate, se publicó una acalorada respuesta de *El día*, en que la posición del periódico defendía la postura de una inmigración netamente europea, en contra de la inquietante propuesta que la *Gaceta Mercantil*, de llenar los territorios despoblados de algún tipo de colonos, así fuera de otras naciones latinoamericanas³³. Por otra parte, el clima

³³ “(...) Vinieron extranjeros y la navegación por vapor es hoy un hecho en aquel río. -Quisimos emprender la construcción de grandes caminos carreteros; y preciso fue traer ingenieros y peones extranjeros que acometiesen esa obra quizás superior a nuestras facultades. -Proyectóse un Palacio; (...) en la reducción y civilización de

extremo del trópico era insufrible y malsano para los inmigrantes europeos, quienes prefirieron destinos australes de Suramérica como Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, inclusive; o el clima seco y frío de sierra de la región andina de Perú y Bolivia, de todas formas, más benignos para su salud. Y para los inmigrantes que terminaron en Norteamérica, la ventaja radicaba en que el viaje era mucho más económico y no se requería tener fortuna ninguna; estos inmigrantes venían a buscarla y a producirla, lo que evidentemente ocurrió en la costa este de los Estados Unidos.

Este favoritismo por los extranjeros tiene que ver también con que la mayoría de los que se conocieron en la capital en aquel período, eran hombres educados y cultos, con profesión establecida; viajeros con un propósito determinado. Decimos hombres, porque de acuerdo con lo que se ha determinado, casi siempre se trató del personal masculino que conformaban los cuerpos diplomáticos y legaciones extranjeras; en otros casos: profesionales, ingenieros, arquitectos, dibujantes, tecnócratas, etc., contratados para la función pública o con otra empresa; su permanencia en el país dependía del tiempo en que se tardaran en terminar su encargo, contrato o comisión. Caballeros generalmente jóvenes, que viajaban solos.

Muy pocos de ellos terminaron radicándose en nuestro territorio; solo por mencionar algunos nombres, en este período y hacia 1850, se encontraban en Bogotá: El italiano Agustín Codazzi (1793–1859), contratado para dirigir el proyecto de estudios sobre nuestro territorio, la *Comisión Corográfica* (1850-1862); el arquitecto danés Thomas Reed (1817-1878), contratado por Manuel Ancizar para la construcción del edificio del congreso o Capitolio

indígenas salvajes; y para todo, para todo ha sido necesario traer extranjeros. (...) explotan nuestras minas; toman parte en nuestras pocas empresas útiles, mejorando todas aquellas en que ponen la mano; y en fin también, será necesario traerlos el día que se piense, como debe pensarse seriamente en regenerar nuestra raza próxima en algunos puntos a embrutecerse por el coto y a desaparecer en otros, ante la creciente preponderancia de la raza africana (...) Esto, sin embargo, no es decir lo bastante. La imperiosa necesidad que tenemos de inmigración no depende solo de la falta de brazos, que en algunos puntos sobran y en otros pudieran suplirse. Si esto fuese lo único que nos faltase, todo quedaría en gran parte allanado con la adopción del sistema de colonización propuesto por la *Gaceta Mercantil*, o pagar el transporte de inmigrantes de otros Estados hispanoamericanos. Y si no se ha hecho así, no es ciertamente porque no haya podido pensarse en tan sencilla combinación, sino porque no siendo simplemente habitantes lo que necesitamos, sino habitantes activos, industriosos e inteligentes, es evidente que la medida que tuviese por objeto poblar nuestros yermos con individuos de nuestra misma raza y costumbres, sería probablemente una medida frustránea. Y aun en caso de realizarse, no valdría lo que costase. (...) Pues tráigase inmigración y a la larga todo lo tendremos; orden, actividad, industria, ciencia y riqueza. No se traiga y de todo careceremos, retrogradando acaso en vez de avanzar, y condenándonos por generaciones enteras a la ignorancia y la miseria”. Título: *INMIGRACIÓN*. Editorial a 2 columnas. (“*El Día*”, miércoles 16 de mayo, 1849).

Nacional, el Panóptico Nacional, y el proyectado edificio que sería la Sede de *Conciertos de la Sociedad Filarmónica de Bogotá*, entre otros; El diplomático Eduard Mark (1817-1895), representante consular de la Gran Bretaña, quien permaneció en nuestro territorio desde 1843 hasta 1856, realizando, además un importante archivo de acuarelas sobre lugares diversos de nuestro territorio; el artista y dibujante Venezolano Carmelo Fernández (1809-1887), quien formaría parte del equipo de la *Comisión Corográfica*; el norteamericano *lutier*³⁴ y fabricante de pianos David McCormick (¿?), el cual suplió de muchos modos las demandas a propósito de este instrumento, muy importante por entonces en la ciudad; el diplomático francés Auguste Le Moine (1800-1880), reconocido como entomólogo, dibujante y escritor, permaneció en la Nueva Granada vinculado a la misión diplomática de su país entre 1829 y 1839; el testimonio sobre su viaje y estancia. Dado el carácter transitorio de sus trabajos, estos profesionales tendían a no establecerse en los países a donde llegaban a trabajar o desarrollar proyectos. La naturaleza itinerante de sus oficios contradecía la estabilidad que se supone implicaba el estado matrimonial.

Varios de estos extranjeros, realmente un número considerable, si se tiene en cuenta que no fueron demasiados los que llegaron a nuestro país en calidad de inmigrantes, se casaron con señoritas de la élite capitalina, generalmente y se establecieron plenamente en nuestro territorio. De esta escasa migración provienen los apellidos extranjeros que aún son célebres entre nosotros, como los Wills, Chaux, Michelsen, Price, entre otros, que arribaron en este período a La Nueva Granada. Debe incluirse en este inventario somero, a una importante representación ciudadana de venezolanos resididos en nuestro territorio desde mucho antes; varios de ellos habían venido con el Libertador y posteriormente decidieron radicarse en el vecino país. Por ahora sólo haremos mención del caraqueño Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), figura destacada en el ámbito musical de Bogotá en aquel periodo, fundador de una dinastía de músicos notables por tres generaciones.

³⁴ Según la definición más genérica disponible: “Un *luthier* o *lutier*, *laudero*, *lutero* o *violero* es una persona que construye, ajusta o repara instrumentos de cuerda frotada y pulsada”. Como se verá, estos técnicos en reparación y mantenimiento de instrumentos llegaron a ser indispensables, si se tiene en cuenta la gran cantidad de pianos que llegaron a existir en las casas bogotanas. N. de A.

Ejemplo proverbial de simpatía y apoyo incondicional es el que podemos presentar a propósito del tema que nos ocupa, la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá y la figura de su fundador, el inglés Henry Price (1819 – 1863)³⁵, quien gozó de gran simpatía y popularidad entre sus pares de la élite capitalina. Price, como era lo propio de su condición de gentleman, poseía destacadas habilidades musicales interpretando, como aficionado por supuesto, el violín, el piano y otros instrumentos, en tertulias y veladas dentro del cerrado círculo de la sociedad capitalina. Más adelante se verá cómo este personaje, con un espíritu progresista y filantrópico, atendiendo al respaldo de los notables bogotanos, se inspira para fundar una Orquesta Filarmónica, primera es su género en la ciudad y el país³⁶. Posteriormente, Price será integrante del equipo de la *Comisión Corográfica* desde 1852, a cargo del italiano Agustín Codazzi.

Los viajeros y visitantes realizaron diarios, crónicas, estudios y otros documentos mediante los cuales es factible hacerse a una idea que ellos tuvieron sobre nuestro territorio y su capital. Al respecto una referencia notable es la del viajero norteamericano William Duane, quien llegó de Filadelfia en 1823, encontró en Bogotá la única librería que tuvo oportunidad de ver en toda la Gran Colombia. Se halló una carta firmada con las iniciales L. R. que, según parece, eran las de un científico francés que pasó por Bogotá también en 1823³⁷,

³⁵ La elite bogotana quedó fascinada al reconocer la cultura y formación musical y artística de Mr. Price. Habiendo estudiado pintura y violín en Londres, al llegar a New York conoció y contrajo matrimonio con la Colombiana Elisa Castello, perteneciente a una familia bogotana acomodada, dedicados a la actividad del comercio e importaciones. Hacia 1841 los Price-Castello trasladaron su residencia a la capital neogranadina. Era de esperarse que, a su llegada provenientes de New York, el espíritu provinciano de nuestras gentes quedase prendado devotamente de este personaje, no solo notable socialmente. Henry Price representaba el espíritu de la civilización europea, acompañado del cosmopolitismo envidiable y ejemplar, que las élites deseaban adoptar como modelo cultural en la sociedad Neogranadina. N. de A.

³⁶ “LO QUE TENEMOS”. (...) Por la patriótica cooperación de algunos aficionados a la pintura y a la música, se ha logrado abrir una *Academia de Dibujo* y formar una *Sociedad Filarmónica*; (...) La Filarmónica opinan algunos que pudiera marchar mejor de lo que marcha, y otros que se encuentra en el más brillante pie posible: y yo que nada entiendo de música, diré que he salido muy complacido de los dos conciertos a que he tenido la suerte de asistir. Un amable extranjero, el Señor Enrique Price y algunos pocos nacionales y extranjeros concibieron el plan de la Sociedad y han logrado llevarlo a cabo”. (En “*El Día*”, marzo de 1847).

³⁷ “Se observa en casi todos los santafereños un deseo insaciable de saber (...) Hay hombres bastante instruidos, reina en todo un gusto delicado, expresión fina, y si hubiera cultivo pudiera ser esto un París... Si las ciencias llegasen a emigrar a América, como algunos han pronosticado, establecerían aquí su imperio ... Las riquezas literarias de Santa Fe exceden a lo que se podía esperar de un país tan distante del centro de las luces. La biblioteca pública consta de más de veinte mil volúmenes, entre los cuales se encuentran muchas obras preciosas de la antigüedad (...) En los monasterios, colegios y aun en muchas casas particulares, hay también librerías

en ella aparece un retrato muy directo de la ciudad en ese momento. El testimonio de Isaac Holton (1852- 1854) reviste para nosotros un notable interés, por cuanto conoció al país y a la capital durante la era filarmónica. El documento de Hulton retrata en gran medida el atraso de la ciudad y el país, la pobreza a pesar de haber transcurrido treinta años de vida en la independencia³⁸. En el caso del francés Charles Saffray (1860), se confirma el *determinismo geográfico* con el que el europeo mira el territorio americano. De Bogotá, según Saffray, no se podía rescatar nada de ella y menos la arquitectura. Afirmaba que los capitalinos estaban orgullosos de habitar en la mejor ciudad del país³⁹.

Un último testimonio despierta nuestro particular interés. Se trata del diplomático uruguayo -argentino Miguel Cané (1882), quien visitó el país en calidad de embajador para Colombia y Venezuela⁴⁰. Para el embajador argentino es importante recalcar el estado de atraso de la capital bogotana, herencia de la colonia que se ve reflejada en sus calles, su arquitectura y las costumbres de la mayoría de sus habitantes. Destacó la belleza de sus templos y el ingenio, riqueza intelectual y cultural de la élite de la capital, quienes, no obstante, el aislamiento geográfico, se mantenían a la vanguardia de las doctrinas más ilustradas de Europa⁴¹.

De acuerdo con lo que se ha intentado mostrar, al expresar la idea que los extranjeros se hicieron y difundieron respecto a nuestro país y su sociedad durante el siglo XIX, la visión del europeo transita entre las antípodas de la civilización y la barbarie. Un elemento perturbador respecto a esas visiones de los viajeros extranjeros, es que prácticamente coinciden o son muy semejantes, tanto si se trata de testimonios de los primeros viajeros a

copiosas, que no se encuentran en muchos lugares cultos de Europa... mi juicio conviene con el de Humboldt, que descubrió en Santa Fe las disposiciones más favorables al progreso de las ciencias". (Romero. 1990).

³⁸ (Torres. 2009 91).

³⁹ (Torres. 2009 95).

⁴⁰ Miguel Cane (1851-1905), había nacido en Uruguay porque su familia de origen argentino se encontraba exiliada. Los cronistas como Caicedo Rojas y Cordovez Moure, así como el propio Pardo Tovar en su *Historia de la Música en Colombia*, le confieren al testimonio del embajador Cané una importancia suficientemente documentada. En su relato deja ver sus impresiones en especial en lo que se refiere a las actividades musicales y culturales en la capital del país. Si bien es cierto que el momento del viaje de Cané no coincide con el de la *Era Filarmónica*, se deja intuir que lo que Cane observó al respecto, es el resultado de la dinámica que se inició en los tiempos de la Sociedad Filarmónica y como consecuencia de ella, como se verá más adelante. N. de A.

⁴¹ (Torres. 2009 103).

comienzos del siglo XIX, como es el caso de F. Holton (1825-1826), o de un período más avanzado, como es el caso del Francés Lemoine (1828-1839), o en las postrimerías del siglo, como ocurre con los viajes de Charles Saffray (1860), de Miguel Cané (1882), del alemán Alfred Hettner (1882-1884) o del Frances Pierre D’Espagnat (1897-1898); aunque la lista podría continuar. Este aspecto pone en evidencia que, en 80 años de vida independiente en el siglo XIX, nuestra nación se mantuvo en una especie de letargo insomne del cual estos cronistas de alguna manera son capaces de dar cuenta. A propósito de estas lecturas de los extranjeros, el historiador Jorge Orlando Melo desarrolla sus propias conjeturas sobre estas interpretaciones⁴².

2.3 EXPRESIONES CULTURALES Y MUSICALES DE LA CAPITAL

Decir que el foco de la cultura neogranadina fue la capital del país, desde nuestro punto de vista, es faltar a la verdad y caer en evidente desinformación; porque si bien esto es cierto desde una perspectiva amplia, se trata de una verdad incompleta. Varias consideraciones al respecto se precisan pertinentes antes de declarar la universalidad de semejante juicios de valor. Como ya se ha formulado antes, cuando los cronistas más reconocidos sobre tradiciones capitalinas decimonónicas, como Caicedo Rojas y Cordovez Moure afirman, que había prácticamente nada que se pueda llamar *cultura* en Bogotá hacia la década de 1830 y hasta 1849 y además, según testimonian los viajeros extranjeros, tampoco las hubo después, hasta finales del siglo XIX, se está tomando como punto de referencia la idea de *cultura* y *civilización* que las élites, en camino de ilustrarse, habían incorporado para identificarse con la tradición europea, diferenciándose con ello, de las expresiones típicas de las clases populares, que distaban demasiado de ser reconocidas como formas de cultura. Tanto los

⁴² “Cuando trata uno de dar una mirada de conjunto a todas estas narraciones, debe reconocer ante todo su papel en el proceso de introducción de la visión del otro en la sociedad moderna. Muchos autores recientes han mostrado el papel manipulador, el sentido de sojuzgamiento y de negación del valor de otras culturas de los viajeros, los etnógrafos, los fundadores de la antropología. Creo que, aunque algo de esto existe, lo que predomina es lo contrario: en el esfuerzo por interesar a los lectores por lo exótico, incluso por lo salvaje, se va consolidando un conocimiento creciente de la diferencia de las culturas y de sus lógicas propias, incluso cuando están acompañados, (...) por arrogancia y prepotencia, por prejuicios y por la confianza en que el único camino del progreso viene de la civilización y la inmigración europeas”. Melo, (2001).

cronistas nacionales como los viajeros coinciden en llamar cultura a la forma como lo europeo se identifica, a la vez, con civilización y progreso; de otra parte, las formas típicas que los nativos indígenas y los descendientes de africanos expresaron en sus músicas y bailes se reconocen, tanto por unos como por otros, como expresiones incivilizadas; formas de barbarie.

La élite capitalina se mantuvo aislada de estas expresiones *vulgares*, de forma consciente y voluntaria, rechazando tácitamente todo lo que no fuera europeo. En el desconocimiento de las expresiones típicas de las regiones apartadas, también incidió el coyuntural aislamiento de la ciudad capital y las dificultades geográficas de la misma. Desde todo punto de vista, adoptar las expresiones de vida y cultura europeas, parecía en aquel momento la forma más apropiada de llenar el vacío de identidad, la orfandad cultural, de símbolos y de elementos identitarios; carencias propias de una joven e inexperta nación. Suponerse herederos legítimos de la tradición europea, mirar en esa dirección y adoptar su tradición como faro guía, permitió a la sociedad Neogranadina emprender el proyecto liberal de construcción y modernización de nación ideal, o más bien utópica, de mediados del siglo XIX.

Bogotá como capital Neogranadina fue un consolidado eje político y cultural, al tiempo que se convertía en el crisol en el que se catalizaron tensiones partidistas, confesionales, sociales y culturales. Usaremos el testimonio del embajador francés Augusto Lemoyne (1829-1839) para referir, desde otra fuente que no sean los cronistas locales, la forma como los extranjeros vieron a nuestra ciudad⁴³: insana y en apariencia sucia y descuidada. Carente de ningún atractivo; sin hoteles, ni restaurantes, ni cafés, ni bares, ni salones de baile, carente de vida nocturna.

⁴³ “El aspecto de Bogotá es triste lo mismo de lejos que de cerca, pues sus alrededores están desprovistos de árboles que pudieran velar, hermozeándola, la monotonía de las laderas desnudas de las montañas que la enmarcan, cuyos tintes grises y sombríos se confunden con los de las pesadas techumbres de teja que tiene todas las casas; además la entrada principal de la ciudad lo mismo que todas las demás están bordeadas por casas de mezquino aspecto (...) Bogotá y su meseta están consideradas como tierra fría; sin embargo la temperatura no es tan baja como podría darlo a entender en Europa semejante denominación (...) En todas las edificaciones los muros tienen un espesor enorme y están hechos exclusivamente de ladrillos secos al sol. La razón de que las casas tengan poca altura y los muros mucho espesor estriba en la necesidad imprescindible en que se encuentran los habitantes de precaverse en cuanto sea posible de los terremotos que son muy frecuentes en Bogotá y que ya han ocasionado estragos de consideración”. (Le Moyne. 1985 126-127).

Terminado y consolidado el proyecto independentista, las huestes libertarias del sur del país, pasaron a ser población urbana dedicada a actividades artesanales, aparentemente, y a veces participando en los diferentes procesos productivos que se daban en la capital (Anexo 3, 6, 7). Esta población periférica, habitaba en barrios aledaños reconocidos, como es el caso del barrio de las Nieves. Es forzoso aclarar que el apelativo de *Artesanos* corresponde en sentido estricto a un eufemismo; se decían artesanos, que significaba más bien que no habían desarrollado destreza ninguna para algún oficio, lo que les había convertido paulatinamente en un lastre y un problema social y de inseguridad para la capital:

(...) En fin, la ley de vagancia de 1836 pretendía “Depurar las costumbres”, erradicar desde el “pequeño hurto” hasta el “gran crimen”. Sin embargo, hay que tener en cuenta el siguiente matiz: hacia 1838, en el preludio de unas tensas elecciones a la vicepresidencia, el gobierno promulgó una ley que desmontaba el monopolio del aguardiente. (...) La medida contribuyó al auge, al menos en Bogotá, de chicherías y pulperías, que fueron lugares importantes de una sociabilidad popular, ligada a la vida inmediata de cada barrio o parroquia. Loaiza Cano, (2011, p. 61).

No es difícil comprender que en una aldea pequeña donde las familias adineradas están en sus encierros domésticos y en los negocios variados, la calle en cambio se convirtió en el escenario de la dinámica social, alrededor del comercio. Esta muchedumbre o *canalla*, se componía en definitiva por los pobres de la clase artesanal, tanto obrera como ociosa, aguateros, vendedores ambulantes, huérfanos, enfermos, mendigos, ancianos, indigentes y prostitutas. Deambulaban por las calles de la pequeña ciudad, buscando cómo inventarse oficios para matar el tiempo, o acaso en algún modo de rebusque para poder solventar el hambre diariamente⁴⁴. Hacia 1843 se contaban en Bogotá 40.086 almas; pero en 1850, según el censo oficial, unos 60.000 habitantes, entre residentes y población flotante conformaban la pequeña y austera urbe capitalina.

⁴⁴“Ahí tenemos los aguadores y aguadoras, llevando a las espaldas el agua desde las pilas públicas a las habitaciones, en enormes receptáculos de barro. Hay pobres diablitos harapientos, simplemente llamados peones, parecidos a nuestros antiguos mozos de cuerda, esperando cualquier encargo. Otros ya pasan con cajones pesados al hombro, trasteando muebles en parihuela (Hettner, 1976, p. 75)”. Citado por (Camargo. 2009 57).

En la década de los años treinta del siglo XIX, las carreras de caballos ya eran muy del gusto de la afición, tanto de la elite como del pueblo, pues se complementaban con un ingrediente que se volvía irresistible, así como ocurría con las riñas de gallos: promovían las apuestas y el lucro importante de sus organizadores. Sobre los juegos de azar, también la iglesia y las personas de bien se encontraban en contra, porque estimulaban el vicio del juego, que desde luego ya estaba muy arraigado entre los bogotanos. Las clases populares frecuentaban las chicherías⁴⁵, (Anexo 6) para emborracharse y luego dar rienda suelta al vicio de la apuesta; los señores en cambio, cuando concurrían a las fondas, siempre llevaban barajas en los bolsillos para jugar en las mesas⁴⁶ (Anexo 7). Muchas medidas se trataron de imponer para conjurar en los capitalinos de todas las condiciones la inclinación por los juegos de azar, que se convirtió en una descontrolada pasión, de igual frenesí para hombres como para las mujeres. Las carreras de caballos frustradas por la intromisión de beatos y eclesiásticos dieron pie para que se popularizaran las corridas de toros y las corralejas. El desenfreno de estos entretenimientos en las fiestas patrias y a fin de año, trajeron con un nuevo vigor el juego y el vicio. El embajador Le Moyne, de nuevo nos provee su experiencia al respecto:

En los arrabales de la capital la plaza de la iglesia se convertía durante unos cuantos días en un verdadero campo de feria, donde al aire libre o bajo tiendas se instalaban puestos para la venta de carnes asadas, pasteles, frutas, chicha, aguardientes y fritos, y también cafés, restaurantes, juegos de dados y mesas de monte y de ruleta. Estos juegos atraen a muchas gentes, pues la afición al juego está muy extendida en el país entre personas de todas las clases sociales; y aunque por mi parte esté dispuesto a atribuir muchas de estas cosas al abandono republicano, sin embargo me apenó ver muchas veces a familias burguesas

⁴⁵A este respecto quizá la afirmación más tajante proviene, en 1850, del economista colombiano Salvador Camacho Roldán: “Las chicherías abundaban en la plaza de Bolívar, en la tercera calle del Comercio y en la de Florián. Eran sucias, oscuras, y en ellas solo se expendía, además de la chicha, manteca en grandes sartas, piezas de carnes de marrano crudas o ya cocinadas, manteca, pan negro y mogollas, leña y carbón”. (Ortiz Cardona. 2009 8).

⁴⁶“En efecto, no había arbitrio imaginable al cual no recurrieran para procurarse el placer de los juegos de azar. Les apasionaban los juegos de barajas en su infinita variedad, los dados, la ruleta, y por supuesto, las riñas de gallos. Se jugaba en las casas, en las calles, en donde fuera posible (...) No podemos dejar de anotar el hecho significativo de que el frenesí de las mujeres por el juego igualaba y en ocasiones superaba al de los hombres. (...) Por otra parte, según constató el diplomático Gosselman, proliferaban en Bogotá numerosas casas clandestinas de juego que, aunque duramente reprimidas por la policía, especialmente por el implacable Ventura Ahumada, continuaron funcionando y “desplumando” a los capitalinos”. (Gutiérrez Celi. 1988 87-88).

honorables y hasta señores que ocupaban los puestos más elevados en la administración o el ejército, pasarse toda la noche sin experimentar la menor vergüenza, alrededor de la mesa de juego jugándose los cuartos con palurdos, negros o mulatos, de la más baja estofa”. (Gutiérrez Celi 1988 87-88). (Anexo 7, fig. 1).

El Día de mercado era muy especial en Bogotá. Una celebración popular o una tarde de parranda para *la canalla* no estaba completa si no se combinaban chicha y *bambuco*, cantado y tocado con guitarra o con un tiple simple. La chichería o fonda se convertía en pista de baile (Anexo 5, fig. 4). Al paso del día o de la tarde los asistentes, cantaban, gritaban y bailaban con mayor agitación y entusiasmo, lo que hacía de estos encuentros populares momentos de gran júbilo para sus participantes y de gran disgusto y molestia para quienes no participaban de ellos, por considerar que *las gentes de bien*, debían permanecer ajenos a estas formas procaces de festividad. Además, los viernes era el tradicional mercado y la ciudad se colmaba de una enorme cantidad de gentes de provincia. El viajero Holton nos ofrece alguna descripción sobre el mercado local en Bogotá:

El de la Plaza Bolívar se hacía los viernes y desde el día anterior los vendedores empezaban a instalarse en ella, cubriendo toda la plaza. Los campesinos trasladan sus productos de todos los lados, según su especialización siendo los más transitados los de las montañas del oriente. A todas horas y en numerosas ocasiones he encontrado multitud de campesinos bajando, a veces solos o en grupos, la mayoría mujeres con uno que otro hombre que las acompaña, arreando o cabestreando un buey de una cuerda que le pasa por la nariguera, o cargados ellos mismos con los productos de sus pequeñas parcelas. (Holton 2014).

Una vez terminada la actividad comercial, esta población y los locales solían pasar un rato de esparcimiento que combinaba parranda, juego, alicoramiento y otro entretenimiento non *sanctos*, que se podían prolongar hasta altas horas de la noche. Dado que el mercado se instalaba en la Plaza Mayor o de Bolívar, allí se iniciaba la jornada, que luego terminaría en las chicherías aledañas o en los barrios obreros, en especial el de las Nieves y San Victorino. Estos barrios concitaban en esas jornadas a galleros, apostadores, prostitutas, vendedores ambulantes, vendedores de anisado y chicha, fritangas y otros tipos diferentes de comidas. En medio de este jolgorio tan diverso, el *bambuco*, como música popular festiva, tuvo su

modo de expresión más genuino⁴⁷. Es comprensible que para las élites se hacía evidente la condición del origen del *bambuco* como música popular, a diferencia de los ritmos musicales que las gentes ilustradas anhelaban: música noble y digna que pudiera ser adoptar y con la cual identificarse. Por entonces, las únicas músicas identitarias eran contradanzas como: *la Trinitaria*, *La Vencedora* y *la Libertadora*, que datan de los tiempos del Libertador. Se carecía de un Himno Nacional, aunque hubo varios intentos al respecto.

Los bogotanos eran muy fieles a sus tradiciones religiosas y festividades litúrgicas. Las más notables festividades en Bogotá fueron por entonces, la del Corpus en la Catedral, y las octavas en los barrios de las Nieves, Santa Bárbara, y San Victorino, los que existían por entonces. (Cordovez 2004 42). (Anexo 1, 2).

Estas no eran las únicas fiestas religiosas que se celebraban, pues estaban muy arraigadas: la festividad de la Semana Santa, la fiesta de Reyes en la ermita de Egipto, además de las de los patronos de las comunidades y parroquias de toda la ciudad. Consideramos de acuerdo con las fuentes, que, en cambio, estas festividades eran más de índole litúrgica, con identidad propia de los conventuales y que a su vez eran fortalecidas por las cofradías, obedecían a unos protocolos más diversos y propios de las mismas comunides y familias monásticas; en estos casos, la marcialidad de las músicas y la magnificencia de los coros, con el empeño de Juan Antonio Velasco, debieron ostentar la dignidad suficiente que estas, por su naturaleza encarecían⁴⁸. A este renacer sacro hay que agregar que, Hacia 1845, la doctrina católica intentó reforzar y sublimar el culto, suprimiendo en lo posible la devoción por las imágenes. La navidad y la fiesta de reyes que también eran muy arraigadas y de connotados excesos mundanos.

⁴⁷“Hombres y mujeres suelen apretujarse en estas chicherías, por largas horas charlando o cantando, como ellos dicen, o sea gritando, a nuestro modo de entender, delante del mostrador, o escuchando los aires melancólicos de los llamados *bambucos* arrancados por alguien de su *tiple*, una *guitarra* simple. Entre tanto la totuma está cursando, a veces alternada por una tanda del tradicional anisado. Así, poco a poco la ebriedad viene dominando a todos, trocando en repugnante su comportamiento, tan inofensivo al principio. Hettner. 1976 112.”. En (Camargo Mesa. 2009 69).

⁴⁸El esplendor, la pompa y el gusto con que se celebran las festividades del Sagrado Corazón de Jesús y Nuestra Señora del Carmen, de San Ignacio de Loyola, los triduos de cuarenta horas y las fiestas de los respectivos patronos de las órdenes monásticas dejarían colmadas las exigencias de las ciudades más avanzadas en civilización. La iniciativa la tomaron los jesuitas desde el año de 1845, secundados por nuestro inteligente y virtuoso clero, con sacerdotes que han formado su gusto artístico visitando los países del Viejo Mundo. (Cordovez Moure. 2004 62).

Bogotá sin Corridos de Toros, no era Bogotá. Aunque fueron parte esencial de toda festividad capitalina, lo que se hacía y era del disfrute de las masas bogotanas en el siglo XIX, no tiene casi nada que ver con el polémico ritual que hoy día conocemos, establecido a finales del siglo XIX y adoptado de la fiesta brava española, que entre los ibéricos hacía parte de los rituales civiles monárquicos. La versión santafereña era más bien una corraleja que una corrida, por cuanto el pueblo común participaba animadamente, además de que el toro nunca era sacrificado⁴⁹. Ya desde 1846, cuando fue erigida la estatua del libertador en la plaza que lleva su nombre, el presidente General Mosquera instituyó la costumbre de celebrar la fiesta nacional como aniversario de nuestra independencia el día 20 de julio. Esta celebración de nueve días contenía entre varios modos bastante aleatorios de celebración, la inclusión de *fiestas de toros*, cuyo escenario era precisamente la plaza Mayor, una vez contruidos los corrales correspondientes, con algunas graderías y burladeros. (Anexo 7, fig. 4).

Se daba rienda suelta a innumerables extravagancias, ocurrencias y excesos de toda laya; el juego, la chicha y el *bambuco* no perdían vigencia. En esas celebraciones, por entonces dominaban la escena musical de la ciudad dos de los más prestigiosos músicos del momento: Julio Quevedo, hijo de Nicolás, ya mencionado y Joaquín Guarín⁵⁰. La alusión que relaciona las corridas de toros y el bambuco como expresiones auténticamente populares, (Anexo 5, 6, 7) la establece Cordovez Moure comentando:

Si entre los toros había alguno que ofreciera probabilidades de especial agilidad y fuerza, se le dedicaba para que montara en él, al efecto, lo ataban en algún punto de la barrera (...) que prestara apoyo al atrevido jinete, que era algún campesino más bruto que el animal sobre el cual iba a figurar. Se aseguraba enormes espuelas, se ataba el sucio pañuelo en la cabeza, sin duda para que no se le salieran los sesos que tuviera; se santiguaba tres veces, y, en cuerpo

⁴⁹“Antaño tenían lugar las corridas de toros en cada uno de los barrios en que estaba dividida la ciudad. Empezaba en las nieves, seguía en Santa Bárbara y terminaba en San Victorino, para lo cual se aprovechaba la plazuela del mismo nombre, la que en esa época era suficiente para que pudieran concurrir los habitantes de la ciudad que estuvieran en actitud de hacerlo”. (Cordovez Moure. 2004 85).

⁵⁰“De las siete de la noche en adelante se echaban globos de papel y cohetes y se repetían las escenas de la noche anterior en los toldos y mesas de juego. En el teatro se representaban el drama Ricaurte, en San Mateo (...) precedido de un himno patriótico compuesto por alguno de los distinguidos profesores nacionales Joaquín Guarín o Julio Quevedo. El 21 de julio empezaban las verdaderas fiestas con las bulliciosas corridas de toros, que era la meta perseguida por los que estaban ansiosos de divertirse”. (Cordovez Moure 2004 103).

de desgredada camisa y calzones de manta, montaba en el toro y se agarraba con pies y manos sobre el feroz animal. Al golpe de la música, que tocaba el *bambuco*, dejaban en libertad al toro, que partía dando repetidos corcovos en zigzag y sacudiendo al que lo montaba como si fuera un muñeco de trapo; (...) añadiendo así una extra-diversión a las anunciadas en los programas. (Cordovez Moure 2004 110-11).

Indudablemente, estas diversiones y otras que el cronista narra, como aquella de descuartizar vivo a un cerdo y repartirlo entre los participantes del festín macabro en medio de la jarana, llevaban a pensar a propios y foráneos más ecuanímenes, que dichas celebraciones no exponían una era civilizada, y que por el contrario, eran expresiones vergonzante que exhibían la barbarie e ignorancia de nuestro pueblo⁵¹, y como “*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*”, estos modos de celebración de la fiesta Nacional con las citadas ferias taurinas, llegaron a su fin durante la era Regeneradora, a partir de 1880. Desde entonces en Bogotá, la feria taurina a la española se convirtió en otro elemento sinónimo de herencia europea, expresión de exclusividad y tradición para las élites locales.

Iniciaba la década de los años cuarenta del siglo XIX y era necesario reconocer que otras actividades y pasatiempos lúdicos más civilizados debían ser promovidos no solo en el pueblo, para erradicar los vicios del *populacho*, sino también en la burguesía local, que de paso estaba siendo arrastrada por este malestar público, a expensas de una hecatombe moral. Las borracheras, las músicas populares, en especial el *bambuco*, a los ojos de los más conservadores, incidían enormemente en el estado decadente y lamentable de la sociedad

⁵¹El periódico *El Día*, de filiación conservadora, reflejaba el pensamiento de los sectores más reticentes de la sociedad Neogranadina. En el artículo publicado luego de las fiestas patrias del 20 de julio de 1850, se opinó al respecto: “**Aniversario del 20 de Julio.** Escandalo e ignominia es lo que produce al ver el modo como se celebra en este país el acontecimiento glorioso de la independencia, de estos días tan memorables y heroicos: parece que lejos de ir adelantando en la carrera de la civilización i el progreso, retrogradamos hacia el estado de las hordas salvajes que viven degradadas en medio de la disolución, de la inmundicia i de las más estúpidas costumbres (...) porque esto no puede producir sino el descrédito y mengua al honor nacional. ¡Qué distracciones decentes i propias de jente culta se han presentado? ¿Qué alicientes, ni qué medios se ponen para dar al público una positiva diversión que al mismo tiempo que sirva de recreo, contribuya a mejorar sus costumbres? Ninguna porque aquí se dice lo que le gusta al vulgo, porque toda la jente es vulgo según se dice i con perdón de los vitores, (Habitantes de San Victorino) no les place sino ir a la plaza de San Victorino a enrolarse entre el tumulto en alegre confraternidad de todo ser viviente a presenciar toda clase de acciones, toda suerte de juegos de manos y cuviletes, toda suerte de escenas aún las más grotescas...”. (En *El día*, julio 28 de 1850).

criolla hacia 1842. El triunfo de *Los Supremos* trajo consigo una especie de paroxismo moralizador, que puso todo su interés en combatir contra todo pronóstico los juegos de azar, los vicios, las corridas de toros y los bailes que ya se habían puesto de moda en el Coliseo, considerándolos peligrosos contra la moral pública.

Se reanudaron las carreras de caballos el 1 de enero de 1843, pero sin apuestas, y se echaron al vuelo seis globos, pero el pueblo bogotano encontró estas formas de festividad tremendamente presuntuosas y aburridas; era el comienzo de una serie de diversiones, de usos y costumbres europeas, que llamaron poderosamente la atención de las personas más cultas y de sus familias, así como de la élite en general, que reconocía en los gustos de los extranjeros residentes, un arsenal de formas, maneras, ademanes, habilidades, tradiciones, costumbres, y rituales, propios de *gentes civilizadas*, que se empezaban a implantar en la pequeña burguesía local, principalmente en aquellos adeptos, que añoraban ser y vivir como europeos⁵². La afición por las carreras de caballos, al mejor estilo de las famosas competencias en Ascot, Inglaterra, (Anexo 9, fig. 1. Anexo 10, fig. 5). El cónsul británico James Henderson, junto con unos bogotanos notables y adinerados, entre los cuales estaban los hermanos Arrubla, Joaquín Paris y un grupo importante de extranjeros, Cade, Bendel, Elbers y el judío Levy, entre otros destacados, propusieron la fundación del club hípico, lo que dio origen al “*Club para las carreras de Bogotá*”, antecesor lejano del actual Jockey Club. Además de que las competencias ecuestres eran muy rentables por su atractivo, pues tanto a pobres como a ricos les llamaban por igual la atención y porque promovía el gusto por las apuestas, tan arraigado como costumbre en nuestros pobladores: “*estas iniciativas iban formando en la élite el gusto por la tradición europea, proporcionaba a los ciudadanos una diversión muy atractiva; este club fue de notable utilidad incrementando la influencia de los ingleses y de su cultura dentro de nuestra sociedad deseosa de identidad*”. (Gutiérrez Celi 1988 87). Desafortunadamente para los amantes de la cultura británica, la iglesia tachó esta afición como “*Diversión de Protestantes*”; el propio General Santander llegó a

⁵²“París es el sueño de todos los criollos. Allá se envía al joven para completar sus estudios, lo mismo que allá van el hacendado y el comerciante con fortunas acumuladas, para gozar de la vida. Al igual que la visita a la capital para un habitante de pueblo, una estadía en París será para el bogotano el mejor y más duradero recuerdo para saborear después del retorno a la vida monótona de su ciudad natal. Hettner, 1976, p. 91”. (Camargo Mesa. 2009 97).

considerarlas como un: “*Diabólico instrumento*”, para acabar de pervertir a los capitalinos, por lo cual las carreras ecuestres se suspendieron varios años, hasta que fueron reanudadas estratégicamente en enero de 1843.

Durante el siglo XIX, la escena teatral tuvo momentos bastante destacados, aunque las artes escénicas bogotanas se caracterizaron por prolongados períodos de letargo y languidez. Es evidente que los músicos locales de la ciudad fueron prácticamente indispensables allí, aunque también es cierto que les era muy difícil sobrevivir decentemente de su oficio, otro tanto peor ocurrió con los actores y las poquísimas actrices que hubo por entonces en la capital.

En lo que respecta al tema que nos ocupa, La Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, es importante decir que las actividades teatrales estaban íntimamente ligadas a las actividades musicales de la ciudad, aunque en todo el país el domingo era el día reservado para las representaciones teatrales cuando las había, y así se mantuvo hasta la década del sesenta (Lemus. 2003 42). Los músicos durante unos 20 años, entre 1835 y 1845 fueron más o menos los mismos y prestaban sus oficios indistintamente ya en orquestas, ya como acompañamiento, ya como interpretes en los largos intermedios durante las representaciones teatrales⁵³, o conformando una unidad temática y de género con el drama representado⁵⁴. También es destacable el papel educativo y formador del gusto musical de las orquestas o conjuntos teatrales, pues solo así es comprensible la introducción de la ópera dentro de nuestro contexto local. Fueron estas pequeñas orquestas las encargadas de dar a conocer al

⁵³“La orquesta se encargaba de dar comienzo a la función, mientras la gente terminaba de acomodarse, (...) Los aires alegres y familiares al auditorio se tornaban imprescindibles durante los largos lapsos requeridos por la tramoya, es posible que sin ellos la impaciencia hubiera hecho de las suyas. Así la presencia de los músicos hubiese tenido como objetivo sólo el de entretener en los interludios, era muy importante el tipo de piezas que se seleccionaban para su interpretación, por ello la crítica dedicó una parte de sus columnas al desempeño de los músicos, al director, a la pertinencia o desacierto del programa”. (Lemus. 2003 47).

⁵⁴“A lo largo de los siglos las representaciones teatrales y la música fueron inseparables. (...) En consecuencia, durante todo el siglo la organización de conjunto musical fue esencial -así resultase escasa en individuos e instrumentos; con el fin de acompañar canciones y bailes; e intervenir en comedias de magia, refriegas bélicas o actos de heroísmo, para agregar sonidos de misterio y volver más atractivas las puestas en escena. Debido a esta estrecha relación, la música se convertía en un texto más que se integraba a la estructura espectacular en una noche (...) “*Cuando se ponía a la vista del pueblo un espectáculo trágico, la orquesta debía escoger una partitura melancólica, después “sabrosos andantes”, valeses, contradanzas, jotas, bambucos y otras músicas nacionales que alegran y distraen*”. ” Teatro, en *El amigo del Pueblo*, Bogotá, N° 20, 20 de enero de 1839. Pág. 89”. (Obregón. 2003 46-47).

comienzo el *Canto Lírico*, introduciendo fragmentos que se volvieron familiares y autores europeos se sumaron al repertorio teatral mucho antes de que lo hicieran las primeras orquestas que se formaron en la ciudad.

En el caso de las danzas y los bailes teatrales, estos se fueron imponiendo dentro del repertorio de la escena teatral, a partir de la llegada al país de compañías andantes y con la ópera. No podía haber danza ni baile en el teatro sin la aquiescencia de los músicos locales, de modo que en este período los músicos tuvieron que auto formarse para cumplir con las demandas que los espectáculos requerían. Del mismo modo, se puede evidenciar que el repertorio musical de danzas y óperas se va ampliando y el público va conformando una selección de melodías que emergían recurrentes, gracias a la exigencia de un público cada vez más informado⁵⁵.

La sociedad Protectora del Teatro se constituyó en septiembre de 1849, Llama particularmente la atención, el hecho de que fuera en este período en el que se incorporó al teatro, en calidad de director de orquesta, a un músico consumado y reconocido en la capital y el país, como lo fue Joaquín Guarín. Este acierto indica que la música para la Sociedad Protectora del Teatro no era, dentro de la totalidad del espectáculo de las tablas, un asunto menor o accesorio. Sin embargo, este proyecto no tuvo todo el eco *civilizador* necesario y debió ser disuelta a finales de 1849.

La Sociedad Dramática Coliseo de Bogotá, se puede considerar como el antecedente inmediato de la compañía que formará Lorenzo María Lleras, quien podrá concretar, en cuanto a los objetivos civilizadores del teatro se refiere, el espíritu liberal modernizador de este período de la dinámica capitalina. En esta ocasión, la obra “*El Castillo de San Alberto*”, tuvo acompañamiento musical de la orquesta en pleno de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, e interpretó varias piezas célebres como la obertura “*El rapto del*

⁵⁵ “Los bailarines hombres y mujeres eran, a su vez, actores y actrices dentro de las compañías y muy pocos estaban dedicados exclusivamente a la danza (...) es el hecho de que cuando se estableció en Bogotá el teatro *ad hoc* de Variedades, se llevaron a la escena unos cuadros con escenas costumbristas colombianas acompañados de música. Esto lleva a presuponer una vertiente del *costumbrismo*, cuyo objetivo era mostrar escenas campesinas como pasos de danzas autóctonas y alguna elaboración dentro de los parámetros estéticos teatrales, aprobados por el buen gusto”. (Lamus. 2003 49-50).

serrallo”, de Mozart. Dicha asociación de las artes provocó felices comentarios en la prensa, tales como el siguiente:

La Sociedad Filarmónica y el Teatro son hoy dos de únicos asilos de las artes en Bogotá, y el único **remedio** contra el fastidio y el aburrimiento (...): no hay, pues, que dejarlos de las manos, no hay que abandonarlos. “Crónica. Teatro”. (*El Neo-Granadino*, Bogotá, N° 98, 3 de mayo de 1850, p. 138).

En la Sociedad Dramática, Coliseo de Bogotá, para 1852 hizo su debut Margarita Escobar, la que es considerada como la primera actriz colombiana, reconocida como tal⁵⁶. Al final del espectáculo, además de las acostumbradas piezas cortas, la agrupación presentaba al respetable un variado menú de bailes y cantos, todo ellos acompañados por la orquesta de base: “Las amenas funciones estuvieron compuestas por obras cortas, comedias, bailes y canciones; bailes que el público hacía repetir indefectiblemente” (Lemus, 2003. P. 82). Sobre la participación de la orquesta y sus músicos, es evidente que la institución musical de la ciudad, la Sociedad Filarmónica, estaba en crisis; el periódico *El pasatiempo* lo Registro así: “(...) La orquesta, en vez de ir *sempre crescendo*, o por lo menos *sostenutta*, va *sempre diminuendo*”, hacia el final de la temporada de 1852. (Lemus, 2003. p. 83).

La Compañía de la Unión mantuvo en tres temporadas continuas hasta 1855, como directores musicales y de orquesta aparecen, como titular F. Ferriere y el Maestro Julio Quevedo, invitado en varias oportunidades a conformar el elenco. Como se puede ver, el teatro de la época presentaba lo más respetable del talento artístico de su tiempo. Julio Quevedo Arbelo, hijo de Quevedo Rachadell, era bastante popular en ese momento; aunque nunca logro obtener el patrocinio pleno de sus compatriotas, a pesar de que hoy los entendidos lo reconocen como un virtuoso de la música, subestimado e ignorado por sus contemporáneos.

⁵⁶ La prensa saluda los aires de renovación para el teatro y la posibilidad de desterrar para siempre el “*ruin Vestigio*” de proscribir las tablas y el teatro para la mujer: “Suerte penosa es la de los actores y actrices en nuestro país, en donde aún subsiste la bárbara preocupación española de pensar que se degrada una persona dedicándose al teatro”, “Crónica. **Restauración del Teatro**”. (*El Neo-Granadino*, Bogotá, N° 179, 24 de octubre de 1851, p. 342).

En 1853 hubo una efervescencia de teatro, inclusive adaptando la antigua gallera, en la que algunos aficionados montaron *Otelo* y Policarpa Salavarrieta, del venezolano Lisandro Mesa, entre otros títulos. Luego, la prensa se queja del marasmo de la ciudad, la falta de diversiones y de la aburrida vida bogotana y del país; el redactor de dicha crónica, solidario con los visitantes ingleses, echa de menos las carreras de caballos, las jornadas de caza por la sabana y las carreras de coches; lo que indica que las costumbres de la clase pudiente se estaban europeizando, hasta el esnobismo de añorar la dinámica cultural de la capital británica⁵⁷. La Compañía de la Unión cerró la temporada de 1855, a mediados de agosto con la función de “*Los prusianos de la Lorena*”; una puesta en escena bastante osada y de marcado contenido ideológico y político. Su tema dramático, según sus directores, sustentaba similares ideales que los de algunos neogranadinos⁵⁸.

-*Compañía Dramática Nacional, Coliseo de Bogotá*: Hacia 1854 el estado del Coliseo y su escenario eran deplorables y alejaban a toda la afición. Su propietario señor Juan Arrubla, anunció en 1854 los esperados arreglos. En 1857 se estrena como empresario y director Lorenzo María Lleras. Contó con unas nuevas instalaciones y obedecía al espíritu de su tiempo, por cuanto precisamente en ese año 1857 la era Neogranadina llegaba a su término. De modo que la propuesta de Lleras logró convocar a la mayor cantidad de artistas y escritores nacionales alrededor del objetivo común: crear un teatro propio y romper definitivamente con los lazos coloniales⁵⁹.

⁵⁷ “**La vida en Bogotá**”, (*El Constitucional*, Bogotá, N° 4, 29 de julio de 1853., p. 4).

⁵⁸ “La puesta en escena incluyó canciones y piezas musicales, como parte de la acción dramática: en 1792 pasaron los acontecimientos que se desarrollan en el drama; en aquella misma época el canto popular de la Francia, el lirismo de la revolución envuelto en las notas de la “*Marsellesa*” resonaban de un extremo al otro de la guerra de Francia; es justo pues ofrecer este canto que trae tantos recuerdos de entusiasmo y gloria. También se cantarán los “*Jirondinos*”, canción tocante, llena de interés y majestad patriótica, en ella se representa a los héroes inmortales en el entusiasmo de su último banquete, con la muerte en los labios y la libertad en el corazón”. (Lemus. 2003 86-87).

⁵⁹ “El interior del teatro debía convertirse en escenario para socializar (...) disposición más conveniente del alumbrado, estrado más digno para la orquesta, sustitución del viejo telón de boca (...). La nueva estética y las ideas revolucionarias europeas fueron fuente de inspiración, a través de las cuales se consolidó un importante ambiente cultural. (...) Así como la patria era una noción romántica, la exaltación de la genialidad humana formaba parte de lo mismo, y la capital contaba con un grupo de jóvenes pintores, escritores y músicos dispuestos a romper obstáculos y a dar nuevas formas al arte. Buena parte de las fuerzas políticas de la ciudad compartía los mismos ideales, y quienes asistieron al debut así lo entendían y brindaron calurosos aplausos”. (Lemus. 2003 92-93).

Esta compañía teatral incluía como primera actriz a Margarita Escobar y como director de orquesta al ya consagrado como maestro, Julio Quevedo Arvelo. Por entonces chocaban diferentes formas de concebir el teatro: algunos eran partidarios de las comedias ligeras para ir a reír a *mandíbula batiente*, en tanto que otros de criterio más adusto, eran partidarios de las tragedias con enseñanza moral: el teatro, decían, deberían moralizar las costumbres, suavizar las pasiones malévolas y estimular las virtudes. Quien tuvo mayor despliegue de la prensa y más aclamación de manera unánime fue Julio Quevedo, al punto de compararlo con el irremplazable Joaquín Guarín⁶⁰. Como se vivían tiempos de cambios, la misma prensa que aclamó a Julio Quevedo hasta rabiar, en tanto músico y director, y a la compañía de Lleras como lo más importante que se había logrado en teatro hasta entonces, sin embargo, a partir del año 1856 y especialmente a finales de 1857, su crítica fue particularmente incisiva con los músicos teatrales; no encontraba nada que fuera rescatable en la Compañía Dramática Nacional⁶¹.

2.4 SOCIABILIDAD, SOCIEDADES, CIVILIZACIÓN Y PROGRESO.

No es gratuito que apelativos como *Unión, Sociedad, Asociación*, entraran a formar parte de los nombres de las nuevas empresas y proyectos, del lenguaje cotidiano y del sentido ético de esta generación de ciudadanos decimonónicos. Se hace indispensable presentar algunos elementos claves, que justifiquen de qué modo y porque, este movimiento socializador hizo parte fundamental del proceso civilizador Neogranadino, donde los gobiernos liberales apoyaron e impulsaron este tipo de iniciativas, engastadas dentro del marco progresista que se habían trazado, como parte del plan de modernización del país.

Hubo un momento, hacia 1850 en que buena parte de la sociedad en proceso de ilustración y la mayoría de la élite, al menos en la capital, estaban asociados y pertenecían a alguna forma determinada de sociedad e inclusive, a varias al mismo tiempo, lo cual es un fenómeno

⁶⁰“A nuestro excelente y estudioso artista Julio Quevedo, gracias, ¡y mil gracias! La orquesta fue aquella noche orquesta en realidad, y mereció lo aplausos del patio, de los jóvenes que saben sentir y ven en Julio su contemporáneo, su amigo y el ornamento de nuestro pequeño “*mundo musical*”, tan cruelmente diezmado en los últimos meses, ¡tan abatido desde la pérdida del incomparable GUARIN!”. “Crónica de Bogotá. Teatro”. (*El Tiempo*, Bogotá, N° 42, 16 de octubre de 1855, p. 2).

⁶¹“No hubo orquesta, sino golpes de aguinaldos, villancicos... fatalidad musical”, esto es un repertorio liviano sin nuevas piezas”. (*El tiempo*, diciembre de 1857).

que debe ser revisado en nuestro caso, precisamente cuando se trata de la entidad llamada “Sociedad Filarmónica”.

Esta bocanada de aire socializador, que se insufló combinándose con vientos de progreso, que paulatinamente fueron creciendo en nuestro territorio y en la capital, no surgió de repente; atravesó el atlántico y vino de la mano de aquella pequeña ola de inmigración europea, especialmente británica que arribó a nuestro territorio y se instaló principalmente en la capital en los años 40.

Parece necesario para nuestro empeño, definir de qué modo deben ser entendidos los conceptos de *Sociabilidad* y el de *Sociedad*, en el sentido de asociación o agremiación. De una parte, *Sociabilidad* en sentido estricto implica la cualidad de ser sociable; a su vez, sociable, se entiende como un adjetivo referido a “Alguien o algo naturalmente inclinado al trato y relación con las personas o que gusta de ello⁶²”. Pero desde un acercamiento histórico, habría que entrar a suponer a las *sociedades* como un hecho consumado y producto de la sociabilidad. Sin embargo, la acepción que usamos acá para referirnos a las “sociedades” tiene un cariz particular, porque se refiere a las sociedades que resultan como fruto de las asociaciones *per se*, es decir que tiene origen en la intención de reunir a propósito a un grupo de individuos en torno a una empresa u objetivo común. De modo que no se está hablando acá de “sociedad” como un estado homogéneo de clasificación social, sino que se debe entender en el sentido del reconocimiento de diferentes grupos o representaciones diversas. Visto de esta manera, la sociedad no es algo externo y abstracto al individuo, sino que se comprende como algo que los individuos hacen, sufren y viven: “por lo cual sería mejor hablar de socialización, que no de sociedad”⁶³. En la mayoría de los diccionarios contemporáneos, finales del siglo XX e inicios del XXI, el concepto de sociabilidad es definido, al igual, que, en la Real Academia de la Lengua Española, como “cualidad de sociable”, y en otros diccionarios como “calidad de sociable”, “es decir, la inclinación de las personas a relacionarse con otras, en buena armonía y costumbres.”

⁶²Según definiciones del Diccionario de la Lengua Española, *Real Academia Española, XXI Edición. Tomo II. 1992.*

⁶³ (Vega Torres. 2015 1-13).

De acuerdo con Bourdieu, este modo de *sociabilidad* se entiende en este contexto, como una disposición de individuos en espacio y tiempo determinados, la toma de posición o sus elecciones como agentes en un mundo que no controlan totalmente desde sus intenciones y que se ubican espacialmente como receptores y productores: económicos, culturales, simbólicos, etc., donde ocurren acaso conflictos o consecuencias no deseadas, que tratan de subsanarse de modo comprensivo gracias a la interrelación o *Habitus* donde se opera la interiorización de lo colectivo en lo individual y viceversa⁶⁴. Este tipo de sociabilidad que se suscita en el fundamento de las asociaciones del siglo XIX en la Nueva Granada nos debe llevar a la comprensión de la forma como la mentalidad colectiva, cambia hacia formas concretas de la vida social que son recurrentes, no sólo en las representaciones colectivas, sino que se nutren de la forma como se hace, o no se hace sociedad, en las acciones cotidianas como lo afirma Agulón⁶⁵, las sociedades se nutren de las representaciones colectivas, pero también se hace sociedad en las acciones cotidianas pues, en tanto que la sociedad en general es una realidad histórica, el estudio de la sociabilidad comprende aspecto de la vida privada y pública, como sucesos, acciones y proyecciones de la vida social de grupos definidos. Por su parte, Pilar González⁶⁶ enfatiza en el hecho de que, al establecer la sociabilidad como objeto de estudio, se debe tener en cuenta que las formas asociativas no resumen el universo relacional de los actores como ya lo había diferenciado Simmel cuando afirmó que “Toda sociabilidad crea y esconde en sí misma una insociabilidad”, encarnada en aquellos individuos que escapan a la asociación por razones contextuales económicas, culturales, etc. Esta relación simultánea de la *sociabilidad* – *insociabilidad*, es aplicable en general a las formas de vida, las formas de ser con los otros, sin que tenga que limitarse a la asociación; desde allí es posible evaluar los grados de pertenencia de los actores o sujetos.

⁶⁴(Vega Torres. 2015 1-13).

⁶⁵ En su estudio de las mentalidades colectivas de la Francia de la primera mitad del siglo XIX, “*El Círculo burgués del siglo XIX*”, Maurice Agulón aporta al análisis respecto a la Sociabilidad, su reflexión sobre el paso a la conformación de la *mentalidad colectiva*, desde lo individual hacia formas de la vida social que tienen recurrencia en las acciones cotidianas. Como ejemplo de ello, tenemos la evidencia de la forma como los extranjeros llegados a Bogotá hacia mediados del siglo XIX encontraban absurdo la rutina de la siesta vespertina; sin embargo, al poco tiempo la adoptaban a su *Habitus*, convirtiéndola en costumbre aceptada complacientemente. N. de A.

⁶⁶ Citada por Daniel Roberto Vega Torres en su ensayo sobre: “*Análisis del concepto de Sociabilidad en las Ciencias Sociales*”, en el que el autor analiza el concepto de *Sociabilidad* como una propuesta teórica social, que permite comprender las formas de organización de la vida en sociedad, y tener en cuenta sus aportes y alcances para las ciencias sociales. (Vega Torres. 2015 1).

El camino de la *Sociabilidad* ya había sido transitado de alguna manera antes, en la capital desde finales del siglo XVIII. La corona promovió el advenimiento de una sociedad ilustrada, para afianzar el poder de los aristócratas criollos, limitar el poder de la iglesia y promover a la vez un ideal científico reformista, respaldado por la presencia de virreyes y catedráticos como Pedro Messia de la Cerda y José Celestino Mutis, alrededor del ideario de igualdad, libertad y razón, incentivaron la formación de la opinión pública y la posibilidad de un autogobierno. Se llamaron *Tertulias* y *Centros Literarios*⁶⁷. Las más reconocidas de la capital en aquel momento fueron: *El Arcano sublime de la Filantropía*, regentada por Antonio Nariño; *Tertulia Eutropélica*, de Manuel del Socorro Rodríguez, y entre otros círculos, la más reconocida de ellas, en especial por las calidades de sus anfitriones, *La Tertulia del Buen Gusto*, fundada desde 1801, presidida por Doña Manuela Sans de Santamaría⁶⁸, que agrupó a algunos de los intelectuales más reconocidos de su tiempo. En el Buen gusto, surgieron tantas buenas ideas como sociabilidades pues su anfitriona rompió con la tradición de dividir la reunión en salones para señores y señoras; el estrado femenino y el recibidor masculino se fusionaron como signo de *sociabilidad*.

Otro escenario ideal de *sociabilidad* y que debió ser lugar de reunión netamente social y musical, que es una de las maneras más destacables de la sociabilidad y de las asociaciones decimonónicas, fue la señorial casona de don Jorge Miguel Peralta de Lozano y Caicedo, Marques de San Jorge (1731-1793). Se sabe que era un lugar de reunión, importante y exclusivo dentro de la sociedad criolla capitalina a finales del siglo XVIII. Nos queda el testimonio gráfico del óleo de Pedro Quijano quien, en 1938 (Anexo10, fig. 3), recrea el mítico tema de las fiestas en casa del marqués. Por otra parte, se sabe por cronistas e historiadores como Juan Crisóstomo Osorio (1836-1887), que Don Jorge Peralta fue el primer ciudadano capitalino, con el suficiente criterio de gusto sumado a la capacidad económica para importar un piano desde Europa para uso doméstico. La Sociabilidad europea entraba a nuestro pequeño villorrio de modo tímido al comienzo, pero luego de la independencia, de manera mucho más evidente y directa, con todas sus consecuencias.

⁶⁷ “*Las mujeres de la tertulia del buen Gusto y sus amores*”. En Credencial Historia, septiembre de 2012.

⁶⁸ Hija de don Francisco Sans de Santamaría y de Doña Petronila Prieto Ricaurte, reconocidos personajes de la sociedad santafereña. Doña Petronila “*quiso que sus hijas brillasen por los primores del espíritu, más que por cualquier otro adorno*”, sabían latín, italiano y francés y traducían diversos textos requeridos para la educación de sus hijos. N. de A.

Un antecedente concreto sobre el patrocinio o *mecenazgo* de las artes y la conformación de agremiaciones o *Asociaciones culturales* ad hoc, se puede constatar en el testimonio del cronista José Caicedo Rojas, quien afirma que hacia 1792, estando suspendidas las funciones en el Teatro Ramírez que luego se conocería como el Coliseo, se formó una junta y, según pudo atestiguar, a partir de unos documentos antiguos que le fueron suministrados, que a la letra decían que:

“(…) para fomentar la diversión pública de comedias, con la aprobación del Superior Gobierno, se ha formado una suscripción y establecida junta de suscriptores que cuiden de la recaudación y administración del importe de la misma suscripción”. (Caicedo Rojas, 1950, p.198).

Dicha junta, afirma el autor, funcionó entre abril de 1797 y febrero de 1798, pues recordemos que se respetaba el periodo de cuaresma y semana mayor, lo que regía el calendario teatral de la ciudad y que los actores, las actrices, los músicos y hasta el peluquero de la compañía tenían sueldos asignados y preestablecidos⁶⁹. Tal junta se había establecido con el propósito del fomento y mejora del arte del entretenimiento de la ciudad y estuvo patrocinada por el mismo Virrey Mendieta, presidida por el oidor decano don Juan Hernández de Alba y estaba compuesta por siete sujetos respetables; siendo tesorero de ella don Lorenzo Marroquín de la Sierra, como lo reza el oficio que el oidor Alba dirigió a Marroquín, informándole que le había nombrado tesorero de la ésta. Este modo de *sociabilidad* combinada con el espíritu *asociativo* y colaborativo, cargado de inminente filantropía, ejemplifica el *mecenazgo* del cual adolecían las artes, tan necesario en aquellos tiempos difíciles para nuestro pequeño universo cultural local.

Luego de la de la independencia, la *Sociabilidad* se puso de moda, aunque representada por las agremiaciones o *asociaciones* políticas, para la promoción partidista; podría

⁶⁹“(…) que entonces no había *donnas*, aunque sí había primas (actrices) (...) todas ellas tenían un sueldo fijo mensual (...) Figuraba en el elenco de la compañía un peluquero, cuyas funciones eran peinar a la compañía en las noches de función, y tenía la asignación de veinte reales por noche. ¿Y por qué no había de hacerse también mención honorable de los músicos que componían la orquesta? (...) Era el director de orquesta don Pedro Carricarte, que lo era igualmente de la banda militar (...) Todos ellos tenían también un sueldo mensual. Componíase la orquesta de cuatro violines, dos flautas, dos trompas, y bajón; después se agregaron dos músicos de la banda, probablemente clarinetes (...) pero que la música que se ejecutaba era, frente a Carricarte, Amaro, Suñer y otros peninsulares reputados”. (Caicedo Rojas.1950 200-201).

cuestionarse si acaso no existían ya desde antes. Estas formas de alinearse y polarizarse en uno y otro bando, simpatizantes o adversarios de algún caudillo, aunque no se llamaran unión, asociación, sociedad, etc. Ya desde 1830 se evidenciaban alineaciones, que en formas asociativas expresaban oposiciones entre la élite, producto de los rezagos de las disputas de la década anterior, entre santanderistas y bolivarianos⁷⁰. Durante la década de 1830, la *sociabilidad* que en un comienzo se disfrazaba con un matiz de motivación cultural y quizás filantrópica ilustrada, terminó revelándose finalmente como una alineación de fidelidades: la élite aristocrática, para las elecciones presidenciales, hacia 1838 se agrupó en torno a las reminiscencias de los ideales bolivarianos, incitando la conformación de las *Sociedades católicas*; por su parte, el sector plebeyo o santanderistas promovió la fundación de las llamadas *Sociedades democráticas -republicanas*, que en un comienzo, hacia 1835 se auto denominaron *Sociedades filotécnicas*, como su nombre lo indica, se inspiraban y promovían ideas ilustradas en las que la oratoria debería ser cultivada, entendiendo que el buen orador puede ser capaz de incidir con su discurso, sobre las opiniones del resto de la sociedad, más aun cuando la palabra va acompañada de una libre disciplina y la adhesión de sus miembros.

Sin embargo, los fundadores de la *Sociedad democrática republicana* pasarían a convertirse en promotores de *sociabilidad* liberal durante sus trayectorias públicas. Tal fue el caso de Lorenzo María Lleras, quien, junto con otros notables de su tiempo como se ha visto, empleó el teatro con fines pedagógicos, didácticos y políticos. Como circulaban ideas eleccionarias y la tendencia de la consolidación de un sistema representativo en 1838, el periódico *La Bandera Nacional*, opositor al gobierno de Márquez publicó informaciones sobre la circulación de listas de posibles candidatos que querían unir las ventajas de los puestos burocráticos, el tesoro público y el arsenal de la religión; los opositores optaron por robustecerse mediante la *Sociedad democrática republicana de labradores y artesanos*, en cuyo periódico *El Labrador y Artesano*, Lleras afirmaba la intención de promover la igualdad política y civil de las clases, por cuanto uno de los propósitos de la sociedad era el de instruir a todas las clases de la sociedad y aleccionar a las diferentes clases del Estado en el cuidado

⁷⁰“Algunos historiadores entienden que estos alinderamientos asociativos de 1838 y 1839 esbozan a los partidos liberal y conservador que se vuelven más concretos en la década siguiente (...) la apelación a *Sociedades católicas* fue distinguiendo al conservatismo colombiano y la apelación a *Sociedades democráticas* fue distinguiendo al liberalismo”. (Loaiza Cano. 2011 68).

de sus propios intereses. Precisamente los dos estamentos que la sociedad invocaba, *los labradores y artesanos*, según la opinión de los ilustrados, era el segmento del pueblo más vulnerable y necesitado de orientación e instrucción. Esta asociación tuvo un cierto crecimiento nacional entre 1838 -1839.

De este modo, es posible establecer el momento pionero de la práctica *asociativa*, fomentada para cimentar una temprana identidad partidista. (Loaiza Cano, 2011, pp. 69-71). Sin embargo, será más adelante, hacia 1846 cuando se viva un impactante resurgir del modelo asociativo, que permite llevar a cabo, aunque de modo inconcluso; un proceso transformador mediante la gran eclosión de asociaciones que por entonces orbitaban desde el centro neurálgico administrativo que fue la capital, y que se propagó con alguna eficacia en buena parte del territorio nacional.

En la práctica, la conformación de la *Sociedad de Artesanos* compuesta por artesanos, agricultores e iniciados en diferentes artes y oficios, provocó que sus dirigentes o voceros proclamaran su adhesión al candidato de los liberales general José Hilario López (1798-1869) porque, según los artesanos era un católico demócrata que representaba la fusión de las máximas del republicanismo y las del cristianismo⁷¹. Ante la inminencia de esta coalición entre la élite liberal y el artesanado, la *Sociedad de artesanos* de Bogotá comenzó a llamarse, *Sociedad Democrática de Artesanos*.

Existe otro elemento que se debe tener en cuenta y que se había esbozado, de algún modo, se trata del carácter vinculante que tiene la palabra en el debate público. Especialmente en cuanto representa otro aspecto fundamental de la *sociabilidad*, la capacidad de opinar y de incidir en otros mediante la propia opinión y también la emergencia de opiniones de grupo que pudieran concitar adeptos. En este aspecto, la prensa jugó un papel muy importante, precisamente en la coyuntura ideológica y política de mediados del siglo XIX en la Nueva Granada. Para los conservadores las manifestaciones de los artesanos en el periodo de

⁷¹ Según el representante de la asociación de artesanos Agustín Rodríguez publicado en el “**Mensaje de adhesión de los artesanos de la provincia de Bogotá a la candidatura de JOSE HILARIO LÓPEZ:** Rápidamente se extendió entre los artesanos los ideales de republicanismo y democracia (...) y la importancia del conocimiento de nuestros derechos como ciudadanos de una nación libre”. (*El Aviso*, Bogotá, N° 22, 18 de junio de 1848).

contienda electoral fueron simplemente: “*Una turba soez aleccionada de antemano*” (Loaiza Cano, 2011, p.79). Se trataba de movilizaciones encabezadas por la dirigencia del club político, en las que el patriciado liberal ejercía su poder de coacción sobre las clases populares, las que podían llegar a actuar como milicianos si era necesario. La victoria de los liberales que llevó a la presidencia a José Hilario López era el triunfo que demostraba la eficacia política de la *Sociedad Democrática de Artesanos* de Bogotá sobre un Congreso conservador.

Este hecho histórico que, según Loaiza Cano, “Se constituyó en el bautismo del pueblo liberal como protagonista de la vida republicana”, provocó ciertas posturas radicales de algunos funcionarios gubernamentales, que actuaron favoreciendo a miembros de la *Sociedad Democrática*, mientras que reprimían la propagación de los clubes o asociaciones de conservadores, que también recibieron el nombre de oligarquías conservadoras⁷². La ola de expansión de clubes liberales se repitió, pero con menos entusiasmo en 1854 en las que el patriciado liberal quienes ayudaban a redactar los fundamentos de las sociedades y participaban en las primeras sesiones con el propósito de unificar criterios y generalmente se reunían el domingo después de la misa; por lo mismo, muchos sacerdotes estuvieron implicados en estos procesos ideológicos y de filiación política. En apoyo del régimen instaurado el 7 de marzo de 1849 un centenar de clubes liberales se crearon, pero su existencia efímera puso en crisis ese apoyo movido por la exaltación de los lemas revolucionarios de Libertad, Igualdad, Fraternidad. Queda claro que las elites, tanto liberales como conservadoras, buscaban mantener el poder de forma exclusiva y que los aliados subsidiarios como el artesanado, fueron socios estratégicos para alcanzar el poder y que estas élites tuvieron y han tenido siempre, muy claros sus intereses de clase.

Evidentemente esta fiebre de agremiaciones, uniones y *asociaciones* tiene su sello particular como apéndice de la Revolución Industrial, que se propaga en los diversos campos de las actividades humanas, particularmente inspirada en una depurada concepción de la

⁷²“La oligarquía de este país es la más ruda, la más obstinada y no extrañe Usted que si me llegan a provocar de un modo serio y comprometedor para la República, les pararé tan definitivo que necesitaré un indulto de Usted”. *Carta del gobernador del estado del Cauca, Ramón Mercado, al presidente López*, Cali, 17 de agosto de 1850., ACH, AGN. (Loaiza Cano. 2011 84).

filantropía, buscando la mejora de la humanidad mediante la civilización y el progreso⁷³. Sus promotores confiaban que se pudiera alcanzar paulatinamente esta promoción de la humanidad, ejerciendo un mecenazgo reorientado y sin precedentes en las artes y las ciencias. Esta tendencia asociativa marcada por un auge filantrópico inclinado al *mecenazgo*, resulta ser consecuencia de la Ilustración mediante una concepción más progresista de la Historia, que se verá reflejada en la Ilustración escocesa y que incidió profusamente en Inglaterra, donde las clases altas introducen la idea de ayuda humanitaria en los clubes de caballeros, pero también en la Francia decimonónica, como lo demuestra Agulhon⁷⁴.

⁷³Algunos de los ejemplos que sirvieron como experiencia base y referente para los pioneros fundadores de sociedades en nuestro territorio fueron, en el caso de la música, especialmente las Sociedades Filarmónicas de Londres (1813), de Chile (1826), la Sociedad Filarmónica de New York (1842), la Filarmónica Sevillana (1845), por mencionar a las que fueron más contemporáneas al proyecto de la Sociedad Filarmónica de Bogotá. La Filarmónica londinense fundada como *Philharmonic Society of London*, en la actualidad recibe el nombre de Royal Philharmonic Society (RPS); La de Chile que floreció en Santiago entre 1826 a 1828 y que derivó en la consolidación de los conciertos públicos para la sociedad civil de Chile desde 1830; la de New York, se inauguró con el nombre de la *Philharmonic Symphony Society of Nueva York*, actualmente se le conoce como New York Philharmonic Orchestra, (NYPO). N. del A.

⁷⁴ En “*El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*”, Agulhon acomete como objetivo principal de su libro, demostrar que el círculo fue la forma típica de sociabilidad burguesa durante la primera mitad del siglo XIX en Francia. Estos círculos —que el autor compara como equivalentes galos de los clubs ingleses— fueron la forma específica de asociación mediante la cual las clases medias conquistaron un espacio social que les permitió diferenciarse a la vez de los salones aristocráticos y de los cabarets, frecuentados por los sectores populares. N. del A.

3. EL PROYECTO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ

Los promotores de la Sociedad Filarmónica en la capital neogranadina tenían algún conocimiento y cultura musical, fruto de experiencias personales y como resultado de viajes a Europa y los Estados Unidos. Como muchos de estos entusiastas de la música filarmónica eran extranjeros, principalmente ingleses, pertenecieron a una generación de individuos ilustrados, con un alto sentido de la auto estima y del carácter civilizador de su raza; era natural para ellos exportar sus costumbres depuradas, especialmente en lo relativo a los modos de solaz y de sano esparcimiento como lo es la música, especialmente el género romántico.

3.1 INICIOS, ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN

El proyecto de la Sociedad Filarmónica se inscribe dentro de lo que hemos llamado una ola civilizadora proveniente de Europa y muy desarrollada en los Estados Unidos en el siglo XIX, el movimiento de las asociaciones y de la construcción de *sociabilidades*, que permitiera la promoción de la humanidad mediante el advenimiento de la civilización y el progreso, con un ímpetu particularmente filantrópico y sin ánimo de lucro. Las Sociabilidades que se produjeron en este periodo convergen en una variedad de asociaciones con intereses disímiles y a veces contradictorios. Una visión crítica de las sociabilidades en nuestro territorio relativas a este periodo de nuestra historia debe tener en cuenta este ánimo partidista e ideológico en el que se estaba estructurando el país, para poder considerar desde allí a las asociaciones de ese momento y determinar sus objetivos, intereses, retos y proyectos. Solo para presentar una muestra de la diversidad de motivaciones y temáticas asociativas, presentaremos algunos nombres, de varias que funcionaban y se estaban gestionando hacia los años cincuenta del siglo XIX: Sociedad Filantrópica, Sociedad Lírica, La Sociedad De dibujo y Pintura, Sociedad Protectora del Teatro, Sociedad Filotémica, Sociedad Democrática, Sociedad Popular, Sociedad Republicana, Sociedad de la Igualdad, Sociedad popular de instrucción mutua y fraternidad cristiana, y hasta Sociedad Del niño Dios, en las que un individuo pertenecía a la vez a dos, tres, o cuatro de ellas.

El proyecto de la Sociedad Filarmónica de Bogotá no habría podido realizarse sin la existencia de unos precedentes, agentes y actores musicales que posibilitarían la conformación de una verdadera Orquesta Filarmónica en la capital hacia 1846; por lo mismo, sin ellos tampoco podemos iniciar esta presentación sobre los albores de la música filarmónica Neogranadina. Finalizando el proyecto de la Gran Colombia, hacia 1828 y 29 regresó de Lima Juan Antonio Velasco, quien venía embebido de gusto por la música alemana, contagiando su furor a los músicos y aficionados capitalinos⁷⁵. En esta empresa lo acompañaron: Mariano Hortúa y sus hijos, todos ellos músicos de profesión, la familia Cancino y otros Velasco, con los que se llegaba a conformar un conjunto de hasta veinte músicos. Por entonces aparecen en la escena musical de la ciudad una buena delegación de venezolanos: Rolla y Austria muy bien capacitados, fungían como herederos de la importante tradición musical Caraqueña. Todos ellos, junto con Velasco, se empeñaron poderosamente en propagar, según afirma Juan Crisóstomo Osorio, el desarrollo del buen gusto musical en nuestro territorio. Además, se encontraban como institutores por entonces los señores Eugenio Salas y el importante guitarrista y compositor Francisco Londoño; ambos, además de connotados artistas, también contribuyeron a difundir estas músicas desde su propia academia, junto con los señores Toribio Pardo y Antonio Rodríguez.

Hacia el año 1831 aparece una figura que será muy importante para el desarrollo de la música capitalina; se trataba del venezolano Nicolás Quevedo Rachadell⁷⁶, padre de una dinastía de músicos muy destacados (Anexos 29, 32). Fueron famosos por entonces los conciertos en su casa, los que empezaron a ser llamados *los Cuartetos del señor Quevedo*

⁷⁵ Era la primera vez que un músico local se dedicaba de forma tal laboriosa a propagar estas nuevas músicas y lo hizo comenzando por su círculo próximo de colegas y allegados en la capital: Haydn, Mozart, Beethoven, Pleyel entre los clásicos, se empezaron a escuchar por primera vez gracias a los conciertos que se realizaba en el recinto privado de su propia casa; también contribuyó a adecuar el oído y acostumbrarlo al aprecio de algunas oberturas como el *Tancredo*, *Matrimonio Secreto*, *Otelo*, *El Barbero*, *Gazzaladra* y otras de Rossini y Cimarrosa, entre los líricos. Osorio Ricaurte, 1879, p. 94. (Duarte y Rodríguez. 1992 42-43).

⁷⁶ “Uno de los músicos más inteligentes, más infatigables y que más poderosamente ha contribuido en Bogotá a la difusión de del gusto y conocimiento del arte (...) Alrededor de él se juntaban los músicos de Bogotá, en su casa de habitación y allí se ejecutaba en concierto lo mejor y más selecto del repertorio italiano. Estas reuniones las sostuvo el señor Quevedo por varios años, por pura decisión, pues esto jamás le proporcionó sino molestias y grandes gastos. Cada año daba, costeándolo él, un gran concierto el día 28 de octubre como celebración del nacimiento del libertador”. (Osorio Ricaurte. 1879 95).

que, por supuesto, correspondían a la versión criolla de los conciertos de *música de cámara* o música de salón (Anexo 10, fig.2. Anexo 11, fig. 2), que ya eran populares en los salones importantes de Europa. Hacia 1836 el señor Eugenio Salas fundó el primer periódico musical, que circuló con el nombre de *La Lira*. Gracias al ingente trabajo de Velasco y de Quevedo Rachadell, la música italiana había ganado suficientes adeptos como para justificar la puesta en escena de las primeras operas en la ciudad hacia 1845 y 46, a cargo de la compañía teatral de don Francisco Villalba. Era la primera vez que se presentaba un espectáculo de tal naturaleza y hay que reconocerle a Villalba el mérito de haber introducido la ópera como espectáculo en el país.

Los cuartetos de Quevedo habían alcanzado reconocido prestigio por lo cual Salas, Ortega, los Quijano padre e hijo, el Señor Manuel Cordovez, el señor Ignacio Figueroa y el clan de los Hortua, copiaron esta estructura de concierto doméstico y cada uno de ellos tenía su propio *cuarteto* en su casa⁷⁷. El teatro por entonces era muy dinámico en la ciudad y se destacaba como director de la orquesta del Coliseo, el profesor de violín Atanasio Bello, también venezolano insigne. Corría el año de 1846 y con esta tradición de los *cuartetos* inaugurada por Quevedo Rachadell, seguida por los músicos destacados de la ciudad, con la presencia de entusiastas y prestantes aficionados letrados, como el notable Caicedo Rojas, generando un ambiente de gran impacto en las elites capitalinas y de la comunidad en curso de ilustración. A este movimiento musical se le debe considerar como la génesis que propició el origen del proyecto de la: “*Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá*”.

Dentro de estas tertulias domésticas y reuniones de *cuartetos*, tenía gran acogida la comunidad de extranjeros residentes en aquel momento en la capital y en el país⁷⁸. A la

⁷⁷ “Estos cuartetos no eran simplemente reuniones de unos pocos aficionados, sino una *Sociedad* reglamentaria (...) El reglamento consistía en que cada uno de los invitados debía ir cierto día de la semana a cierta casa a ejecutar el papel que se pusiera en el atril; en el siguiente *cuarteto* se ejecutaba lo que se había estudiado y además algo nuevo. Se comprende bien que con este sistema los músicos adelantarían, aunque no quisieran”. (Osorio Ricaurte. 1879 97).

⁷⁸ “La presencia de extranjeros, en especial de ingleses, en la capital de la Nueva Granada fue un factor decisivo en la conformación de la Sociedad Filarmónica. No sólo actuaron como músicos, sino que, en la lista de 107 suscriptores de la Sociedad, publicada en 1847 hay un número de 35 extranjeros, la tercera parte del patrocinio de la sociedad provenía de otras esferas culturales. En medio de tanta Sociedad política (Sociedades Democráticas, etc.), la única que tenía cabida para la participación directa del residente extranjero era la musical”. (Duque. 1995 7).

reunión de Caicedo Rojas, por ejemplo, acudían los más prestantes caballeros, representantes de las embajadas y cuerpos diplomáticos con sede en la capital. Recordemos que la ciudad carecía de atractivos a los ojos estos extranjeros educados: no existía vida nocturna, restaurantes, cafés, u otro tipo de diversiones “decentes”, como la ópera o el teatro permanentes, pasatiempos alternativos que se ajustaran a su condición y gustos propios de caballeros⁷⁹. Estos extranjeros entusiastas de la música participaban de dichas reuniones en calidad de artistas *diletantes*, o debutantes aficionados. Uno de ellos, el inglés Henry Price⁸⁰, conocedor de las homónimas Sociedades Filarmónicas de Londres y New York, propuso a Caicedo Rojas y a un grupo importante de señores Bogotanos y extranjeros la conformación de la Sociedad Filarmónica en 1846, por lo que se convirtió en su inspirador y primer director musical. Price había llegado proveniente de New York con su esposa colombiana para instalar su hogar en la capital (Ver cita 34). De la página atrás donde se le menciona.

El primer concierto como Sociedad Filarmónica se realizó el miércoles 11 de noviembre de 1846 (Anexo 18, fig. 1). Esta fecha era reconocida por la sociedad como la de la inauguración de la Sociedad, por lo cual su representante en esa ocasión, el señor Jose Caicedo Rojas, había preparado un discurso de apertura; sin embargo, no se sabe la circunstancia, dicho discurso nunca se pronunció. El responsable, señor Caicedo, se comprometió en hacerlo llegar a la redacción del periódico *El Dia*, con el propósito de que fuera publicado y difundido a fin de que la ciudadanía conociera el propósito que animaba

⁷⁹ “Había, por demás un buen clima para que prosperara una *Sociedad* de esta índole. Un cronista se queja del aburrimiento en Bogotá donde hay abundancia de escasez de espectáculos y funciones de recreo y describe el programa de la retreta (suponemos a cargo de alguna de las bandas militares) sabatina y dominical: obertura de *la Muda de Portici* de Auber, dos contradanzas, un vals de Strauss y un paso doble final”. (Duque 1995 5).

⁸⁰ En el cerrado círculo social capitalino en el que se desenvolvía el Señor Price, era muy bien visto que un *Gentleman* tuviese aficiones tales como la música y que interpretara con suficiencia algún instrumento. Estas habilidades se consideraron en la tradición europea como desempeños sociales muy respetables, en tanto pasatiempos o divertimentos, complementados con la equitación, la caza y los juegos de azar, entre otras. En cambio, muy diferente era aceptar que un hombre se desempeñara como músico para ganar el sustento. En la capital existieron músicos de oficio, muy necesarios, pero nunca bien vistos, como lo puede ser hoy día; el trabajo de músico no se consideraba una profesión o empleo respetable. Los músicos de carrera eran reconocidos cuando se desempeñaban asociados con la música sacra. Posteriormente estos criterios van cambiando, cuando algunos músicos internacionales como el violinista holandés Franz **Coenen** y el pianista Ernst **Lubec**, visitan el país en calidad de concertistas. Aun así, solo hasta unos 30 años después se empieza a reconocer la actividad musical como una profesión digna de respeto y de reconocimiento social. N. del A.

desde su fundación a la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá. Algunos apartes de ese discurso de inauguración fueron:

*Señores: (...). Por lo que respecta al establecimiento de la “Sociedad Filarmónica” tampoco ignoráis vosotros que el principal objeto de su fundación ha sido el de estimular y fomentar el gusto incipiente por la Música en nuestro país, y tratar de elevar este arte al grado de perfección y prosperidad a que debe llegar entre nosotros; (...). Estos son mis votos, y no dudo que también serán los de todas las personas que forman la Sociedad Filarmónica, la cual declaro solemnemente instalada en la presente sesión. He Dicho*⁸¹. (Anexo 21).

El primero de todos fue un concierto en el que se interpretaron 5 piezas musicales, iniciando con la obertura de la ópera *le deu et le Bayedere* de Auber. El segundo concierto se ejecutó en la segunda reunión de la Sociedad Filarmónica, el día 18 de noviembre y se publicó el programa y el comentario el domingo 22 de nov de 1846, ocho días después del primero. En esa oportunidad el concierto se compuso de 4 piezas musicales que se iniciaron con la obertura de *El pirata*, de Bellini. La prensa relata al respecto que “El concierto agradó generalmente” con lo cual se debe entender que hubo aspectos que se podían mejorar; también se comentó que los concertistas llegaron a ser 21. Nosotros destacamos el hecho de que no había piano, o al menos no se comenta que alguien lo haya interpretado.

De otra parte y teniendo en cuenta la experiencia de varios de los integrantes de la futura Sociedad, especialmente los señores Henry Price, líder musical de la Sociedad y José Caicedo Rojas, gestor y músculo administrativo, se comenzaron a realizar los preparativos para la conformación de los estatutos, la participación y el carácter de los socios, la condición de los músicos y demás aspectos que debía contener el reglamento oficial de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá. Dada la trayectoria de Price y de varios de los extranjeros *diletantes*, se puede observar que, en esencia, el modelo del reglamento de la sociedad es muy similar a los de otras sociedades filarmónicas de la época. Sin embargo, vale la pena llamar la atención sobre un aspecto que resulta bastante controversial pues tiene que ver con la naturaleza exclusiva de esta sociedad; si su ánimo principal era el de prodigar la

⁸¹ “SOCIEDAD FILARMÓNICA”. (*El Día*, domingo 15 de noviembre de 1846).

cultura y la civilización mediante la más admirable de las artes, la música, por otra parte, se estaba concibiendo un proyecto que funcionaría como un club de élite, como los que existían en Londres por entonces⁸². Luego de diez sesiones preparatorias se dio a la luz el reglamento terminado y se dio por establecida la Sociedad Filarmónica y la fundación de la orquesta con el mismo nombre⁸³. (Anexo 17).

Dado que el reglamento es bastante claro y conciso en sus normas, haremos mención de algunos artículos que pueden parecer dignos de algún tipo de reflexión:

-Artículo 2º: *El objetivo exclusivo de esta sociedad es fomentar y generalizar el gusto por la música*. Se entiende que, dentro de un cerrado círculo de personas, de modo que el carácter privado y no público de la sociedad se establecía en su reglamento.

- Artículo 3º: “*los socios se dividen en dos clases, la una de socios contribuyentes y la otra de socios exentos de contribución*”. Los primeros debían contribuir con su cuota mensual para el manejo administrativo de la Sociedad; curiosamente y con el paso del tiempo estos socios demostraron que les costaba cumplir con su cuota mensual (cinco pesos por cuota de entrada y un peso de cuota mensual). Existen avisos de prensa en los que la propia junta directiva les exhortaba para que cumpliesen con su aporte, indispensable para el funcionamiento de la entidad. Los segundos, exentos de contribución, eran personalidades que dignificaban la corporación y los conciertos con su presencia. Entre ellos se encontraba el jefe político o ciudadano presidente, algunos ministros, autoridades de las cortes, el rector de la universidad, algunas mujeres que actuaban en los conciertos en calidad de *Dilettanti*,

⁸²“Las señoritas y caballeros que sabían tocar o cantar, se prestaban gustosos a lucir su habilidad delante de una sociedad que era modelo de cultura y maneras exquisitas, y, lo que, es más, ante un público compuesto de un personal escogido, porque no se vendían boletas para entrar a los conciertos, sino que se repartían a los socios, y estos debían ser individuos de una conducta intachable. El hecho de asistir a estos conciertos el gran arzobispo Mosquera da la prueba de la merecida respetabilidad que alcanzó la sociedad. En una sola ocasión se presentó una señora casada, que de soltera había dado lugar a ciertas habladurías más o menos merecidas, y en el momento, sin escándalo, le advirtió el presidente que el concierto no empezaría hasta que ella saliera del salón, como en efecto lo hizo. ¡Felices tiempos!”. (Cordovez Moure. 1936 31).

⁸³“Entre las labores más arduas que tuvo la sociedad en sus primeros meses estuvo la de su propia conformación y manejo. Se trabajó intensamente para ofrecer el primer concierto el 5 de enero de 1847. Se llevaron a cabo diez sesiones preparatorias en las cuales se tomaron decisiones respecto al reglamento, de la designación y elección de funcionarios, del arrendamiento de un local para los ensayos de la orquesta, de la conformación de esta y de la organización de los conciertos. En cada sesión se daba ingreso, en promedio, a unos cinco miembros nuevos, e inicialmente se consideró que el número máximo de socios debería ser de 125. Cada tema discutido en estas sesiones indicaba la existencia de una gran expectativa en torno a los conciertos y que la sociedad gozaba de éxito creciente”. (Duque. 2004 240).

algunos otros que eran invitados de honor a todos los conciertos; también se incluía a aquellos que interpretaban en la orquesta, verbigracia los extranjeros en calidad de *diletantes*.

- Artículo 8º: “*Para que un individuo pueda ser admitido como miembro de la sociedad, debe proponerlo ante ella alguno de los socios, y obtener el número de votos favorables que se requiere por este reglamento*”. Es evidente que, para cualquier ciudadano del común, aunque tuviera los recursos económicos suficientes, ingresar a esta “selecta” corporación debía ser realmente difícil. Más aún si se tiene en cuenta la preferencia que se tenía por los residentes extranjeros. Y una vez llenado el cupo había que esperar hasta que alguno de los socios se retirara para postularse; además, para el ingreso a la sociedad era necesario ser postulado por alguno de sus miembros en una sesión, y a la siguiente el postulado era admitido o rechazado, para lo cual bastaba con recibir tres votos en contra⁸⁴. En un comienzo se estableció un número máximo de 125 socios, luego se pensó ampliarlo a 200 por las considerables solicitudes que había, pero luego se resolvió, hacia el 9 de abril de 1847, que el número adecuado era de 150 socios nada más. Pero para el 4 de septiembre se pensó en ampliar el cupo a 180 socios, según consta en el libro de actas.

A los siete meses de creada la Sociedad, se vio la necesidad de contar con una comisión directiva permanente que representara a toda la sociedad, compuesta de los empleados de ella y de cinco socios elegidos al efecto. La comisión directiva, también llamada junta, quedó integrada y la plenaria sesionó los días 8, 14 y 21 de septiembre de 1847. De esta plenaria salió establecido el reglamento que se dio a conocer desde entonces. Se consideraba empleados de la Sociedad Filarmónica, a los miembros de la junta directiva⁸⁵, aunque los músicos que se contrataban para conformar la orquesta también eran empleados, pero sin salario y tratados en condiciones muy diferentes a las de los socios o los socios intérpretes.

⁸⁴“Hubo pocos rechazos contundentes y el discreto secretario se limitaba a anotar el resultado de la votación. El señor Izquierdo fue rechazado con 13 votos en contra el día 10 de marzo de 1847. La discreción parece haber dictado el cambio en el sistema de elección al uso de las balotas blancas y negras, con las cuales se eliminaba la votación nominal evidente (...) Las damas solo podía ser miembros honorarios y se limitó a un número de 16. De esta manera se expresaba la gratitud con las mujeres que, en calidad de instrumentalistas, solistas o cantantes, colaboraban con la orquesta. Dicha colaboración era aprobada en junta y se nombraba una comisión para invitarlas a colaborar en los conciertos”. (Duque. 2004 240-241).

⁸⁵“preparado el reglamento se citó a plenaria el 8 de septiembre. En dicha sesión se eligió dignatarios de la Sociedad y sus directivos: José Caicedo Rojas (presidente), Segismundo Scholss (vicepresidente), Henry Price (director de la orquesta), domingo Antonio Maldonado (secretario), Juan O. Levy, (segundo secretario), Andrés Ricardo Santamaría (tesorero) Joaquín Guarín (segundo director) y Jorge Joy (archivero). (Duque. 2004 241).

Sobre los primeros conciertos que se sucedieron a inicios de 1847, una vez instituido el rumbo y el plan de conformación de la Sociedad y de su orquesta, se realizó el que puede considerarse como el primer concierto oficial de la Sociedad Filarmónica en la capital; por lo mismo se le dio el nombre de *Primer Concierto* y tuvo lugar el 5 de enero de 1847. Con él se estableció de una vez para todos los demás conciertos el formato de un programa dividido en dos partes; cada una de ellas conformada por 4, 5 o 6 piezas, iniciando cada una de las dos partes con una obertura. El plan inicial de la Sociedad y el cual se sostuvo a rajatabla durante los primeros tres o cuatro primeros años de existencia, era que los conciertos se celebrarían una vez por mes, a comienzos y preferiblemente un miércoles, al respecto el público se volvió quisquilloso respecto del cumplimiento de las normas establecidas por la corporación⁸⁶. El segundo concierto de la Sociedad Filarmónica se realizó el 16 de febrero de 1847. También se estableció la costumbre de publicar el programa, lugar, fecha y hora del concierto, y sitio de distribución de la boletería con algunos días de anticipación, en por lo menos dos de los diarios locales de mayor circulación. De los 54 conciertos que pudo haber realizó la Sociedad Filarmónica de Conciertos, según Ellie Anne Duque, anualmente dos de ellos eran de mayor importancia y trascendencia; el del aniversario de la fundación de la Sociedad, que se celebraba cada año en septiembre y el del aniversario de la Independencia los veinte de julio. Hubo varias ocasiones en que el programa se llegó a publicar un día antes, aunque también hubo otras en que solo se publicaba la fecha y lugar del concierto, sin presentar el programa; también hubo otras veces, luego de 1851, en las que desafortunadamente no se realizó la publicación correspondiente.

3.2 ORQUESTA, MÚSICOS, ENSEÑANZA E IMPLEMENTOS

Según los especialistas, en particular Ellie Anne Duque quien afirma haber tenido acceso al libro de actas, sabemos que los integrantes eran veinticuatro, pues ese fue el número de taburetes mandados a comprar, y se encargaron igual número de atriles⁸⁷. La orquesta estaba conformada en buena parte por miembros de familias acomodadas y del personal extranjero

⁸⁶ SEÑORES FILARMÓNICOS. El Artículo 30 del reglamento de la Sociedad Filarmónica dice: “Los conciertos ordinarios tendrán lugar al principio de cada mes”. ¿Quiéren UU. ¿Que su reglamento se parezca a las leyes de la República?”. (A propósito del concierto N° 9). (“*El Día*”, jueves 25 de noviembre de 1847).

⁸⁷ (Duque. 2004 244).

del cuerpo diplomático, que participaron en calidad de miembros honorarios, como se sabe; los demás eran músicos de oficio y tampoco recibían salario alguno pues el carácter filantrópico de la Sociedad mandaba pertenecer a ella: *por amor al Arte*⁸⁸. Como sea, participar como músico en la orquesta de la Sociedad Filarmónica, se consideraba un honor y una plataforma de presentación pública, benéfica para todos los integrantes. De todas maneras, la orquesta se conformaba suponiendo el principio de transitoriedad, pues era de entenderse que los diplomáticos retornarían a sus países de origen y muchos de los *Dilettantes*, igualmente eran personas que tenían en mente viajar o ausentarse; por lo mismo, durante todo el tiempo de sus once años de existencia, la orquesta de la Sociedad Filarmónica no dejó de ser un proyecto; los músicos entraban y salían con más o menos cierta frecuencia.

Los músicos de oficio se sujetaban de buena gana a tocar sin remuneración alguna en gracia a la simpatía y los fines que impulsaban a la Sociedad, que no dejaba de paladearlos después de los conciertos. Se sabe que los músicos de oficio “*Todos eran pobrísimos*”⁸⁹, hasta el punto de que hubo ocasiones en que se debió suministrar vestuario prestado, para que los músicos se vieran en el escenario mínimamente dignos, por cuanto no se podía ingresar sin calzado a los conciertos⁹⁰. (Anexo 11. Fig. 1, 2, 3).

En lo que respecta a la enseñanza de la música, todos estos músicos y melómanos de oficio fueron generalmente autodidactas, aunque la mayoría provenían de familias de músicos, por lo cual es de entender que habían sido nutridos por *Euterpe* desde la misma cuna. Casi todos

⁸⁸ “Otro elemento de similitud respecto a las veladas post independentistas fue la ausencia de relación comercial o salarial entre consumidores y músicos. Los músicos no recibían ningún tipo de retribución material por su trabajo, pues, por un lado, gran parte de los integrantes de la orquesta eran miembros de las familias acomodadas o del cuerpo diplomático, impulsores de la sociedad, que participaban en la orquesta en calidad de músicos aficionados; por otra parte, los músicos profesionales estaban igual que los primeros, convencidos del carácter filantrópico de la sociedad. Utilizaban los conciertos como vitrina en la cual exponían sus virtudes ofreciendo, de esta manera sus servicios para labores recreativas o docentes, ante los posibles compradores, reunidos todos en un mismo sitio”. (Duarte y Rodríguez. 1992 45).

⁸⁹ “En la orquesta tomaban puesto los caballeros que tocaban algún instrumento, acompañados por profesores notables como Juan Antonio Velasco (...) los Hortúas (...) Eladio Cancino y Félix Rey (...) y muchos más que no podemos recordar. *Todos eran pobrísimos*; pero se imponían el deber de tocar sin remuneración en la sociedad, que los trataba con cariño, y por toda recompensa les daba un frugal refrigerio después del concierto, consistente en una copa de cerveza, emparedados, queso de Flandes y cigarrillos de Ambalema”. (Cordovez Moure. 1936 30).

⁹⁰ “Como los músicos carecían de recursos, se hacía una bolsa para proporcionarles modo de que se presentaran vestidos convenientemente”. (Cordovez Moure. 1936 30).

ejercían el oficio de institutores en coros de iglesias, colegios, bandas militares de los batallones, y con frecuencia como maestros privados, contratados para impartir lecciones de guitarra, violín o piano, especialmente a jovencitas, en las casas de familias notables, o en aquellas en proceso de ilustrarse; recordemos que por entonces la música para los caballeros no se consideraba una profesión sino un pasatiempo. Velasco había fundado una academia musical de carácter religiosa y sacra en el convento de la Candelaria, en donde se destacaron también sus coros; allí se desempeñó durante varios años, aunque también fue profesor de música en varios colegios como el de la Merced. Eugenio Salas, ya se ha dicho, tenía su propia academia de música y fue director del coro de Santo Domingo, mientras que Francisco Londoño era institutor de guitarra.

Sin embargo, a partir del advenimiento de la era Filarmónica, el propio Price echó de menos una educación formal de músicos; conocedor por experiencia personal que la música, como las demás cosas importantes, hay que aprenderlas desde la tierna infancia para que puedan echar raíces, se propuso dentro del universo de la Sociedad Filarmónica fundar una escuela de música⁹¹, que oficiara como semillero para los futuros músicos, propiciando el necesario relevo generacional, indispensable para la permanencia en el tiempo del proyecto filarmónico. También se promovió la formación de la Sociedad Lírica⁹², para el impulso del canto en la ciudad; estuvo a cargo del incansable Joaquín Guarín. Lastimosamente, la realidad es que el proyecto de la academia de música no echo raíces, quizás porque la clientela había que buscarla en otra parte, quizás dentro de la comunidad de comerciantes y artesanos emergentes, fuera del cerrado y excluyente círculo de la Sociedad⁹³ (Anexo 26). Es posible que también incidiera el hecho de que Price ya estaba bastante ocupado con sus actividades

⁹¹“ESCUELA DE MUSICA. En la noche del 19 del corriente se ha instalado la escuela de música fundada por la “Sociedad Filarmónica” de esta capital. El director de ella, señor Enrique Price, está encargado de inscribir a los jóvenes que quieran aprender en dicha Escuela, quien también les informará de los términos en que serán admitidos”. (*El Día*, 22 de agosto de 1847).

⁹²“Esta corporación que tiene por objeto el estudio de la música sagrada i su ejecución en las iglesias, celebra el día 12 próximo su primer aniversario con una fiesta religiosa en Santo Domingo a las 9 de la mañana. Parte de esta fiesta es la MISA IMPERIAL DE HAYDEN, que tocará a gran orquesta bajo la dirección de nuestro profesor J. GUARIN. (...) una función religiosa digna y grave, sin las barbaridades de cohetes, estampidos y músicas ridículas que suelen profanar los templos cristianos asemejándolos al del ídolo Huitzilipochtli de los antiguos mejicanos”. (En *“El Día”*, mayo 7 de 1849).

privadas, impartiendo clases de arte en el colegio del *Espíritu Santo*, de propiedad de Lorenzo María Lleras, además de la dirección de la Orquesta Filarmónica. Si se hubiera tenido en cuenta a otros músicos insignes locales para este encargo, quizás este proyecto habría prosperado. La Sociedad Lírica, a la sombra de la Filarmónica, a la sazón vivió similares vicisitudes. La falta de una escuela lírica se hace evidente; la crítica se quejaba con frecuencia de que las y los Dilettantes no se esforzaban lo suficiente por tener un mejor desempeño y registro en el canto⁹⁴.

Por otra parte, podemos decir que uno de los aportes suscitados por la Sociedad Filarmónica en la ciudad, fue el de crear la necesidad de aprender y enseñar a interpretar el piano. Para tal fin los maestros más idóneos fueron principalmente Joaquín Guarín, segundo director de la orquesta y el propio Henry Price, especialmente contratados por las familias de la élite capitalina, con el fin de instruir a las jóvenes en las destrezas propias de este importante instrumento y como parte de una educación típica burguesa al mejor estilo europeo, como se había puesto de moda a mediados del siglo XIX en la capital. No obstante, también otros músicos importantes actuaban como institutores de piano, como fue el caso de la familia Hortúa, quienes en este aspecto eran muy entendidos; Mariano Figueroa fungía como *luthier* en este instrumento, especialmente desde 1852, cuando McKormick migró de regreso a los Estados Unidos.

Por entonces la prensa de la ciudad era muy prolífica e interesada en las actividades musicales no sólo las de la Sociedad Filarmónica. La ciudadanía estaba bien informada gracias a estos periódicos; se volvió costumbre que los institutores ofrecieran sus servicios para la enseñanza musical de diferentes instrumentos mediante anuncios frecuentes. (Anexo 26). El anuncio más dramático de un maestro ofreciendo sus modestos servicios, es el de José Antonio Velasco, el Decano de la música en Bogotá, como lo caracterizó Cordovez Moure. (Anexo 28, Caso Velasco). Inclusive la familia Figueroa en septiembre de 1850 publica sus anuncios ofreciendo al servicio de la ciudadanía una *Academia de baile* en donde, además,

⁹⁴“Las Señoritas Uribes, manifestaron en el interesante dúo “La ci doren la mano” mayor instrucción y conocimientos musicales, no obstante, que la vergüenza natural a tan tiernas y bellísimas creaturas no les dejara desplegar toda la fuerza de su agradable voz. Esperemos verlas en otro cuarteto más formes y tranquilas; entonces los espectadores no tendremos nada que demandar ni al arete ni a la naturaleza”. (“*El Neo-Granadino*”, p. 138, 22 de abril de 1853).

se enseñaba todo lo referente a la música y sus instrumentos; el anuncio estaba firmado por Ignacio Figueroa, (Anexo 26, “Establecimiento de Música i Baile”).

En cuanto a otros implementos, instrumentos y demás artículos necesarios para la orquesta, fuera de la compra de las 24 sillas para los músicos, Se encargaron los atriles necesarios, un tablón o plataforma para colocar la orquesta, que fue diseñado por Thomas Reed. Era necesario importar partituras y música suficiente, pues en un principio la orquesta funcionaba con las partituras de uso privado de Price; llegó un momento en que el repertorio se volvió reiterativo y poco novedoso. Se solicitó a Velasco que alquilara o vendiera un contrabajo. Los timbales y fagot se hicieron necesarios y los vientos en general sonaban desafinados, por lo cual era prioritario encargarlos al extranjero. Además, se aprobó la compra de un piano McKormick, uno de los nuevos recién salido de la fábrica (Anexo 14, fig. 2, 5). Recordemos que este norteamericano fabricante de pianos había logrado popularizar el uso del piano, dado que los fabricaba él mismo, reduciendo considerablemente el costo de este valioso instrumento icónico⁹⁵. Hacia 1850 y años siguientes, los comerciantes publicaron con persistencia sus anuncios en la prensa local sobre las novedades en partituras y material para piano, especialmente dirigido a las señoritas afines a este instrumento. Así también algunos materiales didácticos para la enseñanza y aprendizaje de la guitarra y de otros instrumentos. (Anexo 25). Algunos periódicos como el Neogranadino, *Como atención a sus suscriptores*, comenzaron a publicar en cada edición una separata especial, con partituras de compositores locales, como la popular: “*El Pescador*”, de Joaquín Guarín⁹⁶. (Anexo 27).

⁹⁵ La fuente de estos datos es el *Libro de Actas de la Sociedad Filarmónica*, con fecha de 27 de mayo de 1847. (Duque. 2004 244).

⁹⁶ “**NOTAS DE EL GRANADINO.** (...) La investigación (...) incluye 42 partituras aparecidas en El Granadino, El Mosaico, y El Pasatiempo, semanarios que circularon a mediados del pasado siglo en Santafé de Bogotá. Las obras que sirvieron de punto de partida a esta investigación fueron las primeras litografiadas en el país, y hoy reposan los originales en nuestras bibliotecas Nacional y Luis Ángel Arango, y algunas en la Biblioteca Británica donde fueron consultadas por Egberto Bermúdez. El resultado de esta investigación permite conocer hoy qué se escuchaba y tocaba hace siglo y medio en Bogotá, ciudad que no iba más allá de ser un pueblo grande. Se trata de piezas breves (vales, canciones y contradanzas en su mayoría), para piano, guitarra, y voz esencialmente, de formas muy elementales y ausentes de exigencias virtuosísimas. Lo anterior, por supuesto, no les resta interés ni valor a las obras, ya que fueron escritas pensando en los intérpretes, en su mayor parte aficionados de sociedad que contaban en casa con un piano o una guitarra. Son los autores Joaquín Guarín, Julio Quevedo Arvelo, autor de la Misa Negra, Santos Quijano, Manuel María Párraga, autor del célebre Bambuco, Daniel Figueroa, entre otros (...).” Por: María Teresa del Castillo, En *El tiempo*, 07 de septiembre 1998.

3.3 LA CONFORMACIÓN DE UN PÚBLICO

Es evidente que esta entidad cultural novedosa en nuestro territorio y en la capital, se había empeñado en convertirse en el núcleo de una actividad socializadora y civilizadora, alrededor de la música, permitiendo el advenimiento de una sociedad humana más acorde con los tiempos de progreso que se vivían. A pesar de que las audiciones de la Sociedad Filarmónica se limitaron al restringido círculo de los asociados, su radio de incidencia fue enorme, hasta el extremo de transformar la dinámica social y cultural de la ciudad y en buena medida, de todo el territorio nacional⁹⁷. Se debe tener en cuenta que las familias prestantes residentes en la capital tenían parientes y allegados en provincia y que también en provincia había una sociedad estamentaria. Es el caso de jóvenes pertenecientes a acaudaladas familias, como lo fueron Jorge Isaacs (1848-1852), o María del Carmen Caicedo, hija del general y presidente Domingo Caicedo, quienes migraron a la capital para educarse de mejor manera.

Uno de los aspectos más significativos, que puede tomarse como un indicador de la evidente influencia de la Sociedad Filarmónica, es la manera como en el lapso de unos 4 años, a partir de su formación, se establecen una serie de usos, costumbres, rituales, modas, y necesidades de consumo, que antes no existían ni se conocían en Bogotá y menos en el resto del país. Veamos a continuación algunos de los indicadores de esas transformaciones culturales, mutaciones inclinadas a la adopción de modos, modas y costumbres de origen europeo, que automáticamente se van asumiendo e incorporando al *Habitus*, como maneras decentes, cultas, civilizadas, modernas y progresistas.

A pesar de que parezca ya demasiada actividad musical en una pequeña villa de unos sesenta mil, según el censo de 1850, sin embargo paralelamente a los conciertos mensuales de la Sociedad Filarmónica, se continuaban desarrollando las tertulias de los *cuartetos*

⁹⁷ “El concierto no se hacía acontecimiento público; es decir, todavía no ingresaba a la esfera del mercado. Pero ahora el círculo de usuarios recogía casi a toda la élite económica, intelectual y política de la capital, excluyendo, por otra parte, a quien no perteneciera a ella. Allí, junto a sus señoras, se daban cita habitualmente los comerciantes, los hacendados, la cúpula de la administración burocrática del gobierno y el cuerpo diplomático de Bogotá. La Sociedad Filarmónica se constituyó entonces en la principal institución mediadora entre la música y el público (...). El ejercicio de la música aún no lograba emanciparse del proteccionismo unilateral que le imponía la élite santafereña”. (Duarte y Rodríguez. 1992 44-45).

diversos, así como los de las casas de personajes notables de la ciudad; estos se continuaron realizando por un largo período, aunque ya en 1849, dice Cordovez Moure, “las reuniones periódicas de familia o tertulias fueron corregidas y aumentadas celebrándose una vez por semana”⁹⁸, en las que distinguidas damas de la sociedad capitalina, hacían gala de sus dotes de excelentes anfitrionas, evidenciando la participación de la mujer en estos entornos culturales musicales y la forma como las costumbres iban cambiando, tornándose más bien afrancesadas y otras veces copiando costumbres inglesas.

En las casas de familias prestantes, tanto las costumbres como el mobiliario cambiaron, por decirlo de alguna manera: *de la noche a la mañana*. De pronto ese aire de sociabilidad, civilización y afectación que se pretendía poner de manifiesto en la sala de conciertos, irrumpe también en los hogares, tanto en los más dignos y prestigiosos como en los menos prestantes, pero con recursos. Desde el mobiliario de las casas, tapetes, lámparas, vajillas, cristalería, denotaban cambios radicales y un refinamiento inusitado, que, por lo dinámico de sus cambios, acusaba un reiterado anhelo de impresionar y demostrar que se era una familia prestante, distinguida y de gustos refinados⁹⁹ (Anexo 12). Debe entenderse que esta “puesta en escena” de refinamiento y *buen gusto* solo es posible porque existe un receptor extraño a quien se le quiere impresionar. Indudablemente, era a los extranjeros a quienes las familias deseaban llamar su atención. De esta forma tomaban distancia de las clases populares, negando cualquier tipo de parentesco racial con aquellas; además, también demostraban que tan cerca estaban del ideal europeo. Este “*Teatro*” montado, sin embargo, muchas veces fue criticado y hasta ridiculizado por los visitantes extranjeros¹⁰⁰.

⁹⁸“(…) las admirables matronas Soledad Soublotte de O’Leary, Ana Rebolledo de Pombo, Paula Fajardo Cheyne, Natalia Lozano de Argáez, Agustina Moure de Cordobés, Magdalena Rovira de Santamaría, María Regla Imbrech de Herrera, Manuela Sáenz de Montoya, Jacinta Tovar de Umaña, Teresa Rivas de Castillo, Joaquina Cordobés de Tanco. (...) puede decirse que, en esas reuniones, todo delicado gusto, distinguidas maneras, elegancia, cultura, y buen humor, tenían su asiento: aquella fue, a no dudarlo, *la Edad de oro* de la naciente Bogotá. (Cordovez Moure. 1936 33-34).

⁹⁹“(…) por haberse introducido en ellas (en las reuniones o tertulias) los usos de las de igual clase de París o Londres. El mobiliario empezó a reformarse o cambiarse por otro de mejor gusto, en que se contaban canapés y mesas de caoba (...) del primer imperio francés, silletas de paja, espejos de cuerpo entero y marco dorado; grandes grabados en acero de asuntos históricos y fantásticos; arañas y candelabros de bronce dorado y guardabrisas, jarrones de alabastro, porcelana o cristal, alfombra, piano inglés o bogotano, etc., etc., (...). (Cordovez Moure. 1936 31).

¹⁰⁰ “La vida social bogotana tiene mucho en común con la nuestra o, más todavía, con la de los pueblos romanos de Europa... resulta en forma hasta repugnante observar a los bogotanos sometidos a toda clase de

Lo que era válido para el ambiente de la reunión doméstica en ese momento a mediados del siglo XIX, lo era mucho más para los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Se estableció como regla de etiqueta que los señores asistieran a una reunión pública, verbigracia los conciertos, vestidos de frac, corbata y guantes blancos. Esto obedeció a que los extranjeros de forma regular así vestían, guardando el protocolo formal que se usaba en sus países de origen. A partir del inicio de los conciertos, y la música sale del recinto estrecho y privado del salón, del hogar y de los *cuartetos*, deviene la transformación de música de cámara a la sala de conciertos para un público amplio, se genera la necesidad de modernizar el atuendo de los hombres. Suponemos que las diferencias en el vestir entre los caballeros extranjeros, de gallarda y pulcra compostura, contrastaba con la simplicidad de los locales y eran tan evidentes las diferencias en cuanto a la apariencia, que los bogotanos se vieron forzados a realizar varios cambios al respecto.

No era mucho lo que se podía hacer en ese momento, porque el mercado de objetos de uso masculino era muy limitado; salvo encargar donde el sastre un traje nuevo con chaleco y frac además de encargar una chistera y guantes nuevos. De manera que renovar traje y estar muy compuestos hacían parte del ritual de asistir a los conciertos, para estar a la altura y no desentonar. En este sentido de la moda y la elegancia, los conciertos de la Sociedad Filarmónica se convirtieron, desde su inicio, en toda una puesta en escena y un referente de distinción y refinamiento. (Anexo 9, 10 11)). A partir de 1849 se evidencia la apertura de nuevos comercios, la instalación de servicios relacionados con el cuidado personal y la apariencia y un volumen considerable de variedad de mercancías que proliferan en la publicidad de los diarios locales, así como los anuncios de comerciantes llegados del extranjero que *ponen a consideración de la distinguida clientela sus servicios*.

La necesidad había creado el mercado. Muchos señoritos entraron en el peligroso universo de la moda; también los hombres y jóvenes que ni eran de élite, ni tenían los recursos para tantos lujos, porque las diferencias en el vestuario eran tan evidentes que se estuvieron obligados a hacer cambios. Por entonces en Europa, el *Dandismo* masculino había tenido su

cumplidos exigidos por la etiqueta europea, solamente por considerar esta como parte predominante de la civilización. Hettner 1976, p. 87". (Camargo Mesa. 209 101).

furor especialmente en la década del 30, lo que indica que los extranjeros jóvenes y los que no, seguramente seguían el mandato de esta tendencia (Anexo 8, fig. 1, 2, 3. Anexo 9, fig. 1, 3, 4. Anexo 10, 11). Los sastres y comerciantes observaron los inminentes cambios en la demanda de la clientela; muchos de ellos hicieron esfuerzos por actualizar sus inventarios. El resultado fue, unos caballeros y señoritos muy bien vestidos al estilo del *Gentleman*, hombres de las clases emergentes en vías de ilustrarse, también vestidos como caballeros ingleses y curiosamente muchos de ellos sin los recursos suficientes para mantener ese nivel de gastos en pura apariencia, se aprovechaban timando a los comerciantes y sastres a varios de los cuales llevaron a la bancarrota. De nuevo, todo ello puede establecerse por los continuos anuncios de la prensa local, en la que los comerciantes indignados y preocupados reclaman a su indelicada clientela el pago de sus abultados créditos, so pena de publicar la lista de los morosos y exponerlos al escarnio público, sin que importaran las terribles consecuencias de todo ello. Pero los indolentes señoritos iban a donde otro sastre incauto y repetían la jugarreta, todo con tal de mantener las apariencias.

Respecto a la mujer, la oferta fue mucho más modesta: telas importadas, pelucas, guantes, servicios de peluqueros extranjeros, dientes postizos, tratamientos odontológicos, en fin, todo lo relacionado con el cuidado personal para ambos géneros. También se pone de moda el comercio de novedades importadas: mobiliario, espejos, cuadros, loza, adornos, accesorios, litografías para enmarcar, etc.: *Todo de la mejor calidad y a precios muy equitativos.*

Las normas para asistir a los conciertos se establecieron desde un comienzo y todas ellas obedecían a un Guión preestablecido. En él nada era fortuito: la orquesta, el director y sus músicos, sus instrumentos, el público perfectamente ataviado y casi uniformado, con sus respectivos programas de mano, la presencia de los invitados honoríficos, el auditorio y sus decorados, y por supuesto, la música, todos hacían parte del espectáculo y eran en sí un espectáculo. Por entonces comenzó a funcionar una compañía de servicio de coches, de modo que se fue imponiendo esta moda para asistir a los conciertos y los teatros. Respecto al ritual del concierto, como se ha dicho, sabiendo que todos los asistentes eran modelo de dignidad, el programa se llevaba cabo obedeciendo su orden. El director de la orquesta señor Price, tenía terminantemente prohibido a los músicos afinar, haciendo florilegios instrumentales,

como se acostumbraba en el teatro minutos antes de la puesta en escena. Cuando los *diletantes* hacían sus presentaciones, el público aplaudía modestamente si no había impactado la interpretación y febrilmente si había sido del absoluto agrado; la prensa registraba estos aspectos particulares de los conciertos, e inclusive sobre otros aspectos, como la decoración del salón¹⁰¹. Sobre la norma del reglamento que indicaba que cada socio podía ingresar con un invitado o dos invitadas, hubo ciertas irregularidades e intentos de fraude, por lo que fue necesario tomar medidas para erradicar la molesta costumbre de “*Colarse*” en los conciertos¹⁰² (Anexo 19, fig. 1).

A las afueras del salón de aulas, o del auditorio de la universidad, según fuera el escenario, se agolpaban los limosneros y mendigos habitantes de calle, los curiosos y las chismosas que no se perdían este espectáculo de vestuarios suntuosos y engoladas maneras; guardando las proporciones, era la alfombra roja capitalina, en plena mitad del siglo XIX. También, junto a ellos aguardaban los sirvientes y acompañantes que esperaban a sus señores durante las 4 o 5 horas que podía durar el concierto, con su intermedio que a veces se hacía prolongado y en el cual los asistentes aprovechaban para estirar las piernas y *socializar* animada y civilizadamente con sus congéneres; también para aprovechar y exhibir sus galas y atuendos, por supuesto.

En cuanto a la etiqueta los modos y las maneras, la compostura estaba a la orden del día, particularmente la que se debía guardar en los conciertos, todo parece indicar que nada

¹⁰¹ SOCIEDAD FILARMÓNICA: Dio su cuarto concierto esta sociedad el 14 por la noche. Las partes que se ejecutaron a plena orquesta agradaron en extremo. El sólo de clarinete (por el Sr. Cancino) fue una nueva muestra del buen estilo y ejecución de este profesor. El sólo de piano (por la Señorita Paris) obtuvo general y merecido aplauso. El dúo de guitarras y el de piano y guitarra habría tenido un resultado más feliz si los encordados, que eran nuevos, no se hubieran opuesto a los esfuerzos y pericia de los ejecutantes. Por último, la parte de canto, es decir la aria ejecutada por el Sr. Santamaría, y el dúo por el Sr. Price y la Señorita Urdaneta, no sólo gustaron, sino que entusiasmaron en extremo al auditorio. La concurrencia fue brillante y el salón estaba graciosamente adornado”. *crónica sobre el concierto N° 4 de la Sociedad Filarmónica*. (“*El Día*”, domingo 23 de mayo de 1847).

¹⁰² “ADVERTENCIA. En el concierto pasado (concierto N°4, celebrado el miércoles 12 de mayo de 1847) aparecieron tres boletas enmendadas, en las cuales se pusieron nombres distintos de los que tenían. La sociedad sabe quién ha cometido el fraude; y con tal motivo se advierte a los señores socios que sean muy cautos en la transmisión de sus boletas; y se advierte también que en adelante será rechazada toda boleta en la cual se note enmendadura de cualquier especie”. (“*El Día*”, domingo 13 de junio de 1847).

desentonaba en ese ilusorio universo europeo que se quería copiar (Anexo 11, 12). Evidentemente, la Sociedad Filarmónica y su selecto grupo de élite, con su ánimo civilizador y progresista estaba moldeando a este puñado de población a su medida y la exhibía como modelo de sociabilidad al resto de la ciudadanía y a sus visitantes. Era indiscutible, a los ojos de sus gestores y fundadores, que se estaba logrando lo que ideólogos como el ministro Manuel Ancizar predicaban; que se pusiera en evidencia la superioridad racial del europeo por encima de la raza indígena y la africana. Para ese momento, las diferencias de forma, al menos en apariencia y vestuario, entre las clases pudientes y las clases populares no podían ser más notorias.

Hacia mayo de 1851 se anunciaba en la capital la gira artística del prusiano Augusto Luis Moeser, condecorado por varios soberanos europeos debido a su virtuosismo con el violín. Hacia 1852 ocurrió un suceso cultural que puede servir como indicador del prestigioso renombre que alcanzaba la escena musical de Bogotana. Se trataba de la visita de los concertistas Franz Coenen y Ernest Lubeck, violinista y pianista respectivamente, de la corte de su majestad el rey de Holanda y del emperador Fernando de Austria, provenientes de los Estados Unidos y Cuba (Anexo 23). Este suceso se convierte en uno de los momentos épicos que vivió nuestra aislada ciudad, a efectos de la influencia que prodigaba la Sociedad Filarmónica de Bogotá¹⁰³. Era la primera vez que unos concertistas de talla mundial accedían a acudir a nuestro recóndito villorrio, con el único propósito realizar una corta temporada de conciertos junto a su orquesta local. La prensa desplegó todo su arsenal informativo al respecto; se encuentra una copiosa crónica que enaltece ese idilio musical que tuvieron los capitalinos con estos afamados músicos decimonónicos¹⁰⁴.

¹⁰³ Consta que, en 1852, Franz Coenen y Ernest Lubeck interpretaron un bambuco en el formato de violín y piano, respectivamente. Fue registrado por la prensa de la época en “*El Pasatiempo*” del 1 de diciembre de 1852. (González. 2012 123).

¹⁰⁴ Algo digno de mencionar fue la deferencia con que los músicos quisieron premiar el infinito afecto que les prodigó el refinado público de la Sociedad Filarmónica. Como Agradecimiento a la medalla al mérito que les fuera impuesta por la Sociedad, durante su último concierto, los músicos interpretaron un *bambuco* como reconocimiento a la música Neogranadina popular. El público no salía de su estupor, aunque finalmente aplaudieron calurosos la osadía de los jóvenes músicos que, en un arranque de fineza filantrópica, elevaron a la sala de conciertos unas músicas tan procaces, para dignificarlas; era el colmo de la cordial empatía de estos grandes concertistas con la selecta afición Bogotana. N. de A.

La popularidad y apoyo del proyecto hacia 1849 ya era inusitado. Se habla de conciertos con más de 500 invitados, y 35 músicos en escena, para su momento y siendo esta una villa pequeña que ni hotel tenía, estas cifras seguramente no tienen punto de comparación con otras capitales latinoamericanas por entonces. Esto nos habla también del nivel de credibilidad que tuvo el proyecto; seguramente, a la par que se iba formando el gusto por la moda europea, también se iba despertando cierta inquietud y algo de gusto y sensibilidad por esta música creada, no para el goce del cuerpo, sino para estimular principalmente la mente y el espíritu con emociones nuevas e íntimas, acaso abrumadoras. Desafortunadamente la ciudad no contaba con los escenarios necesarios para acoger cada mes un número mayor de público. La materia prima, el público, aparentemente había sido creado, y este público ansiaba y reclamaba un escenario digno para el espectáculo.

3.4 EL PROYECTO DE LA SEDE DE LA SOCIEDAD FILARMONICA

Uno de los asuntos que preocupó enormemente a los filarmónicos desde el inicio de su actividad fue la necesidad de un local para sus actividades, aunque también carecían de una sede propia para realizar los conciertos; durante los relativos once años de funcionamiento, los filarmónicos debieron estar sometidos a los vaivenes políticos, al humor de los rectores de la universidad y, finalmente a la disponibilidad de los auditorios que fueran más adecuados para su tipo de actividad musical, el auditorio de Aulas y el salón de grados de la Universidad¹⁰⁵. En el imaginario de sus inspiradores se imponía la necesidad de construir un teatro que representara la monumentalidad de la obra de la cual ellos eran artífices; un edificio tal que diera cuenta en su estructura física, de lo grandioso y único del proyecto filarmónico. Era necesario un teatro semejante a los palacios de Bellas Artes o palacios de la ópera que estos fundadores letrados conocían, o que al menos sabían que existían, tales como el *Covent Garden* o *Royal Opera House* de Londres (1809) (Anexo 11, fig. 3) o el Teatro *alla Scalla de Milan* (1778). No obstante, la misma naturaleza transitoria del proyecto filarmónico

¹⁰⁵ “El tema de la sede de la Sociedad ocupó dos meses (...). Se había pensado en usar el salón de aulas de grados de la Universidad (organismo que desde 1842 reunía administrativamente a la Universidad Central, al Colegio de san Bartolomé, al Museo y a la Biblioteca Nacional) y luego de muchos contactos y negociaciones se logró que la Universidad accediera a prestar el Aula (...) La Sociedad se encargó del alumbrado del salón con cuatro arañas y del sueldo del portero. A cambio del salón, la Universidad contaba con los servicios de la orquesta de la Sociedad para algunos de sus eventos más importantes. (Duque, 2004 242-243).

constituía una real contradicción con la idea de la construcción de un edificio permanente. El principal obstáculo que se imponía al proyecto era la consecución de los fondos, pues siendo una sociedad sin ánimo de lucro y de naturaleza privada, esta condición se convertía en un verdadero problema a la hora de la consecución de los recursos; donaciones no las hubo, aparte de que la filantropía de los filarmónicos tampoco llegaba a esos extremos; el gobierno no podía invertir en una Sociedad privada y tampoco se quiso en un comienzo que el estado tuviera injerencia alguna en el proyecto.

Los únicos dineros que se manejaban en la corporación provenían de la cuota mensual de membresía de los socios y de la boletería adquirida por los mismos. Estas cuantías modestas solo cubrían el alquiler del local para los ensayos, seguramente allí también se desarrollaban las reuniones de socios y de la Junta directiva y para la inversión y compra de implementos, partituras, o instrumentos y su mantenimiento. Como desde un principio el proyecto de la Sociedad Filarmónica fue concebido con carácter de transitoriedad, a medida que transcurría el tiempo, los fundadores intuyeron que por su dinámica el proyecto cobraba una vitalidad tan elocuente, que les exigía cambios importantes en el plan inicial. El edificio sede se imponía como una demanda coyuntural, porque la Sociedad era un ente que tenía vida propia. De modo que hacia 1848 se concibió la idea de la construcción de un edificio sede, aunque el gran reto al que se enfrentaban era reunir los fondos necesarios y entre tanto continuar con los conciertos y la difusión del proyecto filarmónico.

Para asumir la construcción de la sede propia, la junta directiva aprueba que se emitan bonos que pudieran ser adquiridos por cualquier interesado y para la administración de los dineros necesarios se crea la *Empresa de la Sociedad Filarmónica*, que sería una entidad paralela pero no subsumida por la Sociedad Filarmónica. Durante varios años la Sociedad comparte sus actividades entre la organización de los conciertos mensuales y el recaudo de los fondos procedentes de estos bonos. Con la primera emisión de bonos se adquieren los predios en San Victorino, en el sector nor-oriental de la plaza, colindando con la avenida Jiménez. (Anexo 19, fig. 2.) Se solicitó a Thomas Reed, socio y arquitecto que estaba encargado de varios proyectos como el del Capitolio Nacional, que planeara un edificio con la dignidad apropiada. A partir de los planos diseñados por Reed, El artista venezolano

Carmelo Fernández realizó un impecable dibujo que mostró en todo su esplendor la grandeza del proyecto del edificio que sería la sede de la Sociedad Filarmónica de Bogotá. La fachada del edificio según fue visualizada por Reeds y dibujada por Fernández fue reproducida en una atractiva litografía en papel especial y publicada como separata en *El Neogranadino*, como un regalo para los suscriptores del periódico y a la vez socios de la Filarmónica, por primera vez el 30 de diciembre de 1848 y por lo menos en dos oportunidades más durante el primer semestre de 1849. (Anexo 16, fig. 2, 3).

Para el 20 de diciembre de 1848, la Sociedad Filarmónica publicó en el *Neogranadino* en una separata para ser emplazada como un edicto. En esta publicación se anunciaba la creación de una empresa, con el propósito de emprender cuanto antes la construcción del edificio sede para los conciertos. Se ponían a la venta 380 acciones de las 800 emitidas de las cuales 420 estaban a nombre de la sociedad, todas a razón de \$ 10 pesos cada una, para conformar un capital de \$ 8000 pesos, necesarios para la obra del edificio (Anexo 16, fig. 1). Sin embargo, debido a todos los inconvenientes presentados para el recaudo del valor de las acciones, se amplió el número de acciones emitidas a un tope de 1402, dado que, por lo dilatado de la obra, los costos se fueron incrementando.

En este caso la Empresa Compañía Anónima, debía generar dividendos y ser rentable. El proyecto contemplaba en los bajos del edificio una serie de locales, que bien podían ser rentados para comercio y unos salones que servirían para eventos, lo cual hacía falta en la ciudad. También existía la posibilidad de que el municipio los rentara para instalar allí algún tipo de escuela de artes y oficios, o los destinara a alguna actividad académica, que no desentonara con el espíritu de progreso y sociabilidad de la Filarmónica, así como la sobria elocuencia y dignidad del edificio.

La celebración del aniversario de la fiesta de la Independencia del 20 de julio de 1849 reviste particular importancia en la historia y la dinámica de la Sociedad Filarmónica¹⁰⁶.

¹⁰⁶ **Día 20.** La aurora de este día glorioso será saludado con salvas de artillería y repique jeneral. Se exita a los artesanos para que concurran a él. *A las 9 de la mañana.* -Función religiosa en la Catedral (...) pasarán las corporaciones al portal de la casa municipal, en donde con las donaciones patrióticas de algunos particulares se verificará la manumisión de más de 25 esclavos. -Se pondrán a los manumitidos gorros frijios, (...) En seguida marchará la procesión a la plazuela de San Victorino con el objeto de solemnizar la colocación de la piedra

Teniendo en cuenta que ya se había vuelto costumbre que ese día la Sociedad ofreciera el concierto correspondiente al mes de julio, se aprovechó la ocasión del cambio de gobierno y se estableció una comisión de Filarmónicos *para solicitarle comedidamente al Ciudadano Presidente*, General José Hilario López, que los acompañara, con motivo de la colocación de la primera piedra del edificio sede de la sociedad, con el propósito de brindar mayor solemnidad al acto¹⁰⁷. Los filarmónicos buscaban atraer la atención pública y ejercer presión sobre los accionistas y abonados para que aportaran los dineros pendientes que habían prometido y que luego evitaban cancelar; también para atraer posibles accionistas. Para esa ocasión había un ambiente de optimismo muy particular y la ciudad se disponía a celebrar uno de los aniversarios más especiales que se hubieran tenido hasta ese momento. El Neogranadino publicó en separata especial la partitura completa de la *Canción Nacional*¹⁰⁸, con la que se abriría el solemne concierto de la Sociedad Filarmónica en el salón de grados de la universidad. (Anexo 27, fig. inferior). Lorenzo María Lleras escribió y publicó en la prensa una especie de Aforismo rimado; en él relaciona la colocación de la primera piedra del *Templo* de la Sociedad Filarmónica y encomia los logros de las asociaciones¹⁰⁹ (Anexo 30).

Para 1849 se hicieron enmiendas en el reglamento, aumentando el número de socios a trescientos y se ajustó el artículo número 47 modificando que solo pudieran traer un invitado

fundamental del edificio que se va a construir para la celebración de los conciertos de la Sociedad Filarmónica. *Por la tarde*. -Comida Cívica en el local destinado para las corridas de toros. -Formación militar y algunas diversiones para el pueblo. *Por la noche*. -Concierto en la Sociedad Filarmónica. - Globos en la huerta de Jaime. (“El Día”, N° 632, sábado 14 de julio de 1849).

¹⁰⁷ **CRONICA. SOCIEDAD FILARMONICA. -EMPRESA.** – (...) El Jeneral López, con su bondad jenial, se prestó gustoso a concurrir a la ceremonia el día mencionado, aplaudiendo con palabras alentadoras el proyecto y los esfuerzos de la Sociedad Filarmónica. -Para el 20 de julio estarán echados los cimientos de todo el edificio, i una vez colocada la primera piedra visible, la fábrica se levantará en breves días hasta la cornisa del segundo piso (...). (“*El Neo-Granadino*”, N° 50, p. 661, 23 de junio de 1849).

¹⁰⁸ La llamada “*Canción Nacional*”, tenía la pretensión de convertirse en el Himno de la República. Ante la falta de un símbolo patrio adecuado, dos miembros destacados de la Sociedad Filarmónica crearon una canción con este propósito. La letra era un poema de José Caicedo Rojas y la música había sido compuesta y adaptada al poema de Caicedo por Joaquín Guarín. Si bien ya había sido estrenada en 1848, en 1849 se propuso a la sociedad en general, con la idea de ser adoptada como Himno o Canción Nacional. El 20 de julio de 1849, el semanario “*El Neogranadino*” publicó en papel mantequilla una separata de 9 páginas con la partitura completa, como regalo para sus suscriptores. N. de A.

¹⁰⁹ **BELLEZAS LITERARIAS— ATENCIÓN!!** “Jeneral presidente, ciudadanos! Hoy la primera piedra se coloca Del templo que a la música levanta La sociedad ilustre Filarmónica; Sociedad que ha sabido la primera Llevar a cabo empresa tan grandiosa PROBANDO LO QUE PUEDE CONSEGUIRSE **LAS COMPAÑIAS** PROMOVRIENDO **ANONIMAS**”. LORENZO MARIA LLERAS¹⁰⁹. En “*El Neo-Granadino*”, Julio de 1849.

los socios que fueran ejecutantes en la orquesta, lo que obligaba a los socios a que aportaban a comprar demás su boleta personal. Se suponía que esto mejoraría las finanzas al aumentar el volumen de socios aportantes y asistentes a la vez. Hacia el 12 de mayo de 1849 se publicó en la prensa la noticia de que la comisión especial para la obra del edificio había acordado emitir los 1402 bonos que representan otras tantas acciones de a 10 pesos, y formar el capital de 14.,020 pesos en la empresa y, además, entre otros aspectos importantes que se anunciaban se le concedían al señor Tomas Reed veinte y cinco acciones de la empresa, como indemnización por su trabajo material e intelectual. Sin embargo, aunque los socios y algunos particulares encargaron bonos, a medida que pasaba el tiempo, cada vez era más difícil recolectar los dineros.

Al finalizar 1849, los fondos se habían agotado, urgía algún tipo de acción determinante para no dejar la obra inconclusa. Hacia mediados de 1850 los ánimos decaían y por lo mismo la Junta Directiva decidió comenzar a realizar algunos de los conciertos en los bajos del edificio en lo que se había alcanzado a construir y que sería locales y salones comerciales, aunque las condiciones de higiene no eran las mejores. Como los socios increpaban el retraso en las obras, a finales de 1850 la junta directiva publicó una fuerte declaración donde se mostraba el estado de abandono de la obra y las causas que no permitían el avance de esta. Como una alternativa desesperada se emitió una carta a la Asamblea del departamento para clamar por auxilios para finalizar la obra¹¹⁰ (Anexo 22) y poco a poco el ánimo de los filarmónicos decayó. Otros asuntos de seguridad desencadenaron la coyuntura política de la dictadura de Melo y tiempos sombríos y de zozobra llevaron al olvido la construcción del edificio de la Sociedad filarmónica. Los periódicos no dejaban de poner como ejemplo de iniciativa admirable la de los filarmónicos y la mezquindad de la ciudadanía que había dejado desfallecer el proyecto¹¹¹; esto se decía a propósito de la sociedad protectora del teatro que

¹¹⁰“SOCIEDAD FILARMÓNICA. (...) SEÑORES DIPUTADOS A LA CÁMARA DE PROVINCIA. En “*El Neo-Granadino*”, N° 9, p. 332, 10 de octubre de 1851.

¹¹¹“SOCIEDAD FILARMÓNICA. -*Obra del salón de conciertos*. -Varias veces se ha escrito, por medio de los periódicos, e individualmente por esquelas a los señores accionistas a que cubran el valor de sus respectivos bonos. Nada o casi nada se ha conseguido, después de los primeros cobros que se hicieron (...) Esta sucinta relación servirá de suficiente respuesta para los que desean saber la causa de la paralización de la obra (...) Véase, pues, si ha habido sobrada razón para suspender la obra. Para continuarla i concluir la se necesitan seis mil seiscientos cuarenta i siete pesos; o, (...) 1. que los señores accionistas se sirvan acabar de cubrir el valor de sus bonos; i 2. Que los hombres de recursos; que los que aprecian como se merece una obra tan interesante bajo muchos respectos; en fin, los que se precian de verdaderos patriotas, se apresuren a tomar parte en la empresa,

en aquel momento iba corriendo la misma suerte de la Sociedad Filarmónica. La parte construida termino convirtiéndose en depósitos, graneros y caballerizas, según cuenta un testigo.

3.5 EL PIANO COMO ICONO REFERENTE DE CONDICION SOCIAL

Sin ser pretensiosos, se puede decir que alrededor de la Sociedad Filarmónica de conciertos y su proyecto civilizador, se cierne la historia cultural y musical de nuestra nación. Ya sea por paralelismo o por contradicción, todos los caminos de la música fueron echados a suerte cuando se inició el proyecto de la Sociedad Filarmónica. No sólo porque caló de manera recóndita en el vacío cultural y el sentimiento de orfandad profundo, de indigencia de fundamentos a los cuales aferrarse para constituirse como nación; también porque la Sociedad Filarmónica, con todos los aspectos contradictorios que se puedan argumentar, supo llenar ese vacío de referentes de nuestra nacionalidad. Así como hemos tratado de demostrar estas afirmaciones, también es momento de dar cuenta de porqué el piano, entre todos los instrumentos que circularon por nuestro territorio, es por excelencia el rey y señor absoluto de nuestra identidad cultural nacional durante el siglo XIX, en la capital y el interior del país.

Desde su ingreso apoteósico al país, el piano ha dado de que hablar y que decir. Ya hemos referido la extraordinaria narración que nos legó Osorio Ricaurte, el primer especialista en estudios musicales que existió en el siglo XIX en Bogotá. La llegada del primer piano a Santafé, exhibido e interpretado con orgullo por su propietaria Doña Rafaela Izasi, Marquesa de San Jorge¹¹², rompió en dos la historia musical de la ciudad y seguramente del país. Uno

haciéndose inscribir en la lista de accionistas, sacando sus respectivos bonos i cubriendo su importe”. (“*El Día*”, sábado 16 de febrero de 1850. P. 4).

¹¹² “La señora doña Rafaela Isazi, nacida en Jerez de la frontera, esposa del señor don José María Lozano de Peralta II Marqués de San Jorge, contribuyó muy poderosamente a impulsar el gusto y la decisión por la música entre las damas santafereñas. Cosa digna de verse fue la llegada del piano que le vino a la Marquesa de san Jorge. Al sacarlo de entre su cajón, aquello fue lo mismo que descubrir ahora un elefante, un camello o cualquier otra alimaña desconocida entre nosotros. Ocho días tuvo que resignarse la Marquesa a tener su casa llena de gentío al que ella permitió bondadosamente ver el objeto desconocido. Su exquisita urbanidad llegó hasta el punto de sentarse exhibiendo como pianista, día y noche algunas semanas, satisfaciendo la curiosidad de gentes que tan *desinteresadamente* la visitaban (...) No consistía esto sino en que era el primer piano que vino a Bogotá; en que era el instrumento de una Marquesa y en que era (el instrumento) tan grande que, según dijo algún chusco, se habría podido muy bien meter la casa entre el piano (...)”. (Osorio Ricaurte. (1879. 163-178).

de los aspectos más extraordinarios que intimidó y a la vez fascinó a los santafereños de finales del siglo XVIII, fue su robustez y peso colosal, compaginado con su sonido extraordinario y las posibilidades que ostentaba musicalmente, amén de lo demandante de su ejecución y de su imponente monumentalidad. El sólo hecho de que los primeros pianos llegasen provenientes de Europa, que enfrentaran una tortuosa travesía por el Magdalena, que hubieran sido traídos desde Honda, arrastrados por indios a lomo de mula, atravesando cordilleras, contra toda su voluntad, entronizándose para ennoblecer los hogares bogotanos, es ya de suyo algo que no dejaba de admirar a propios y extranjeros (Anexo 14, fig. 1).

Los primeros bogotanos que pudieron adquirir el costoso instrumento eran necesariamente familias muy prestantes y con suficientes recursos, pues debían asumir el hecho de que el valor comercial del instrumento se triplicara, debido al proceso de transporte desde el viejo mundo, para luego atravesar la intrincada geografía patria; estos fueron elementos que le sumaron al piano carácter y grandeza dentro del imaginario local. Desde un comienzo el piano admiró y fascino a nuestros congéneres decimonónicos: hacia 1806 no llegaban a 4 en la ciudad, y, sin embargo, hacia 1833 ya eran más de 150 según reporta la prensa de la época¹¹³. Y hubo mujeres que fueron pianistas de gran prestigio desde la época de la República Unitaria, como Ana Joaquina Castro, María de Jesús Arias de Pasos, Isabel Caicedo Suárez, Ana de Narváez, que tocaban fantasías de Thalberg y Rapsodias de Liszt¹¹⁴, “Porque no hay que olvidar que el piano fue el instrumento de música más importante, en la transición cultural que se operó entre la época colonial y los años de independencia”. Por su parte El musicólogo Andrés Pardo Tovar toma posición respecto a la presencia del piano en la vida cultural de la ciudad:

Poco a poco el piano se convirtió en el instrumento más apetecido de las familias adineradas de Santa Fe. Hacia 1830 se contaban varios centenares, y después de la independencia llegaron a ser más de mil, cifra que parece increíble si se tiene en cuenta que la ciudad era

¹¹³ “(...) terminada la comida volvimos a la sala, donde rogamos a las señoritas, según el nuevo estilo muy bien introducido, y que es de reciente fecha, que tocaran el piano (...) ¡Que inmensa diferencia en este ramo de la educación del bello sexo entre lo presente y 1806! Entonces no llegaban a cuatro los *forte-pianos* que había en Santa fe y hoy son más de ciento cincuenta: entonces pasaba por una maestra la que ejecutara un adagio o un andante, y hoy ha oído usted como una cosa fácil y ordinaria, trozos de las más difíciles composiciones europeas (...) Es lástima que no hayan hecho los mismos progresos en el canto, a excepción de dos o tres, no pueden los buenos oídos sufrir a todas las demás. (“El día”, 25 de febrero de 1849 p. 2).

¹¹⁴(Pardo Tovar. 1970 496)

casi una aldea. (...) Esta circunstancia puede considerarse como una silenciosa revolución cultural, gestada insensiblemente al amparo de los nuevos sentimientos libertarios (...) comenzaron a parecer músicos de muy destacado nivel académico que le imprimieron un nuevo sentido y porvenir a los influjos europeos, como fue don Juan Antonio Velasco”. (Bermúdez 200 193).

Como se puede apreciar, la costumbre de contar los pianos que había en Bogotá se fue haciendo una rutina y también una manía. El musicólogo Egberto Bermúdez afirma con relación al piano, que en Colombia los importados más antiguos datan de 1812 y corresponde a la marca *Muzio Clementi* de Londres, (Anexo 14, fig. 2, 3) y que, además, para Inglaterra la producción y exportación de pianos era un rubro demasiado importante, debido a los costos que implicaba no sólo su fabricación, sino especialmente su transporte y acarreo hasta su destino final; aunque sabemos que también se empezaron a importar pianos de Francia y un volumen importante de pianos norteamericanos. Bermúdez indica, además, que en nuestro país no hubo tradición de violín, simplemente porque no se fabricaron en Inglaterra. El musicólogo controvierte la afirmación de que, en Bogotá, hacia 1850 con sesenta mil habitantes, existieran más de dos mil pianos. (Bermúdez 200 189-194).

Al respecto, nos cuestiona el hecho de que un grupo tan importante de técnicos, comerciantes y fabricantes de pianos, estuvieran todos en la misma ciudad, más o menos al tiempo, dedicados a una actividad relacionada: mantenimiento y reparación, comercialización y fabricación de pianos. Algunos nombres asociados al piano son: Mulford, David McCormick, Agustín Schendel, Diego Gordon, Apolinar Cortes, además de la Familia Hortúa, entre otros. De todos ellos es David McCormick quien más se destacó, al desarrollar la fabricación nacional y su marca de pianos verticales, muy convenientes para el uso doméstico por cuanto no ocupan tanto espacio y desarrollarse longitudinalmente hacia arriba del teclado (Anexo 14). McCormick regresó a los Estados Unidos hacia 1852. Se sabe que había otros fabricantes de menor rango y pianos mucho más simples que eran una alternativa viable para bolsillos más modestos. Por su parte, el señor Juan de la Hortúa quien se desempeñaba también como técnico en reparación de pianos, en su cuaderno de clientes y servicios, tenía referenciada una lista con la no despreciable cifra de dos mil pianos. Los Hortúas eran una familia de mucha tradición en el ambiente musical de la ciudad; don Juan y don Mariano vivieron toda su vida en Bogotá y es muy posible que tuvieran datos de unos

40 años de servicios técnicos a las familias bogotanas, lo cual le pudo haber permitido realizar dicho censo con toda autoridad. Para nosotros, la afirmación de los dos mil pianos capitalinos no se puede despreciar a la ligera. Es necesario reconocer además el testimonio del diplomático argentino Miguel Cané; testimonio usado respecto al piano y su importancia en la capital, según refiere el cronista y presidente de la Junta directiva de la Sociedad Filarmónica, Señor José Caicedo Rojas¹¹⁵.

Miguel Cané en su viaje a Colombia como embajador argentino, dejó plasmado en sus recuerdos de viajes el testimonio de sus impresiones sobre Colombia, asociadas particularmente con el piano. Lo singular de las impresiones de Cané es que, al llegar a Colombia le llama la atención la gran cantidad de pianos que ve cargados por todas partes, y en el camino de Honda a lomo de mula, siendo empujados por una recua de indios, lo que empieza a referir como “*El eterno piano*”. Luego, al llegar a Bogotá queda admirado, pues transitando por sus calles, de todas las casas salían sonidos y a veces ruidos de pianos; es tal su impresión, que llega a afirmar: “*Recuerdo a Colombia como el país de los pianos*”. Se debe tener muy presente que Cané está comparando a Bogotá con Buenos Aires¹¹⁶.

Por su parte Caicedo Rojas se pregunta en 1886, ¿A dónde fue a parar tanto furor por el piano y donde están las verdaderas intérpretes del piano?, su testimonio es elocuente porque el veterano del movimiento filarmónico establece un balance histórico y con amargura, desde su óptica civilizadora, reconoce que el proyecto filarmónico se quedó en la compra de pianos para ser mediocrementemente interpretados con melodía fáciles, sin ninguna virtud musical. En este sentido nos interesa la evidencia en la pluma de Caicedo Rojas, de que efectivamente el piano era parte necesaria del equipamiento de toda casa mínimamente decente, por lo mismo hubo un exceso de pianos en Bogotá, por entonces:

Y puesto que este es el tema de las presentes líneas, permítansenos introducirnos en las casas particulares, para hablar de la música doméstica o privada, si así puede decirse. No peligra la

¹¹⁵ Caicedo Rojas al pasar los años, habiendo sido protagonista y en buena parte gestor del proyecto de la Sociedad Filarmónica, escribe un texto síntesis a modo de diagnóstico llamado: *Estado Actual de la música en Bogotá*, fechado en 1886. N. de A.

¹¹⁶ “Íbamos encontrando a cada paso caravanas de indios portadores, conduciendo el *eterno piano*. Rara es la casa de Bogotá que no lo tiene, aún las más humildes. Las familias hacen sacrificios de todo género para comprar el instrumento, que les cuesta tres veces más que en toda otra parte del mundo”. (Caicedo Rojas, 1886 18).

verdad al asegurar que rara es la casa de Bogotá en que no haya un piano. Un afinador y componedor de estos instrumentos, el señor Juan de la Hortúa, que conocía todos los que había en esta ciudad allá por los años 50, tuvo la curiosidad de hacer el censo exacto de ellos, el que dio por resultado la enorme cifra de casi dos mil. De entonces para acá no es exagerado decir que se han introducido otros tantos, ya por casas de comercio, ya por el uso de particulares, que es lo más común (...) Pero tal abundancia de pianos ¿en que ha venido a parar? Hay una docena de señoritas que aman de veras la buena música, la conocen la interpretan, están familiarizadas con la estética del arte (...) Luego vienen las muchedumbres de polkistas, valsistas, pasillistas y bambuquistas, turbas angelicales, llenas de ilusiones, que nunca salen de la clase *cachifa*, ni quieren aprender más que los nominativos. (...) El hecho es que, por cualquier calle de esta ciudad, aún de las más excusadas, por donde uno pase, oye tocar un piano, siquiera sea haciendo escalas. (Caicedo Rojas 1886 17-18).

Es curioso que el autor se refiera a, *una docena de señoritas*, como si se tratara de una convención el que fueran las mujeres las que tocaban el piano, es porque realmente lo fue; (Anexo 13) eran las mujeres, especialmente las niñas y jóvenes de la élite las destinatarias de todos estos pianos que ingresaron a la ciudad y en general al país. Algunas de las señoritas de prestantes familias habían sido educadas afines al piano y su ejecución, de modo que para la época Filarmónica ya eran calificadas intérpretes y en calidad de Dilettanti eran invitadas a participar en los conciertos. Los nombres de las Señorita Urdaneta o Paris y varias otras, eran mencionados con admiración, por que participaban con frecuencia, interpretando alguna pieza a cuatro manos en compañía del Señor Price o del Profesor Guarín, otras veces también cantando arias de óperas. Se fue estableciendo en el imaginario de esta comunidad Filarmónica y en el público en general, que la mujer, estaba también obligada a desarrollar ciertas habilidades sociales, como interpretar el piano o cantar con cierto nivel, lo cual sumaba gracia a su encanto y belleza personal. No olvidemos que la doctrina filantrópica pone en alta estima los valores, virtudes y habilidades individuales, de modo que estas jóvenes en el escenario, aunque no lo hicieran con demasiado desparpajo, ya fuera interpretar el piano o cantar, eran aclamadas con gentil adulación¹¹⁷; las familias se sentían muy

¹¹⁷ “Con los conciertos de la Sociedad, los bogotanos adquieren una actividad pública bien vista que le da un toque de sofisticación a su villa. Las señoritas de las clases altas participan activamente en el desarrollo de los conciertos: *Las señoritas bogotanas se presentan en el gran salón ante lo más lúcido de Bogotá a recibir por medio de la música un nuevo lauro debido a sus talentos y cultura musical, ya recorriendo sus tímidos dedos de nieve sobre el alvo marfil o ya dándonos con sus dulcísimos delicados sopranos una idea de lo que fueron*

reconocidas y, como en Europa, estas habilidades sociales entraron a ser parte del adorno de una mujer de sociedad, seguramente este aspecto favoreció el enlace de varias neogranadinas con algunos prestantes extranjeros, lo cual en el fondo era un gran logro en todo sentido para esta sociedad excluyente.

Se debe pensar que, en ese momento, dada la estructura familiar tradicional, las familias eran generalmente numerosas y en algunos hogares con abundante prole, situar en matrimonio a tres, cuatro o más hijas, con frecuencia era una verdadera proeza. Sin entrar en detalles, eran evidentes los beneficios que podía implicar tener un buen piano en la casa. Por un lado, se podía ingresar al selecto grupo de las veladas domésticas, que funcionaba como todo un *círculo*, en donde el requisito básico era contar con un buen piano, además de ser allegado, pariente o amigo de alguien con prestancia, para poder ser introducidos en algún grupo. Por otra parte, las niñas y jovencitas de la casa podían comenzar a recibir clases con un buen institutor, que los había de todas las calidades y tarifas y se esperaba que en poco tiempo desarrollaran las destrezas necesarias para participar en estas veladas musicales, mostrarse con desenvoltura, la forma más digna y conveniente de llamar la atención en público, pues la ciudad carecía de lugares donde concitar con pares o iguales como teatros, ópera, restaurantes o salones de baile.

De modo que la necesidad del piano seguramente manifiesta por las preocupadas madres, fue ganando terreno; ya fuera por no quedarse atrás de los vecinos y parientes, ya fuera por lograr una mejor y más aventajada educación para las hijas, o simplemente como un requisito para acceder a un matrimonio ojalá adecuado y quizás, en el mejor de los casos, llamar la atención de algún extranjero. Para los extranjeros, la presencia de los pianos en las casas se relacionaba con ese ánimo pretensioso de demostrar que se era más que los otros: *almost every House of any pretensión*¹¹⁸. El piano se convirtió en el fetiche ícono que permitía el advenimiento de una serie de posibilidades para las jóvenes y de paso para sus familias. Las más modestas y sencillas familias también entraron en ese juego de las vanidades musicales.

las inmortales Billingtons y Malibranachs. (...) Sin embargo, la participación de las señoritas bogotanas en estos conciertos impide que se ejerza un asomo de crítica a los mismos, todo es loa, para no herir susceptibilidades, cosa que no ocurre en el mundo del teatro en donde los actores profesionales, el recinto y el público son objeto de ensañadas críticas cuando la función no tiene el éxito deseado”. (Duque. 1995 10-11).

¹¹⁸ (Bermúdez, 1995 55).

Por ello, los periódicos de mayor circulación, hacia 1850 (Anexo 27) incluían separatas con partituras de autores locales para ser interpretadas sin demasiado rigor académico, música ligera pensada para las jóvenes que no habían sido bendecidas con la gracia de las musas, aunque también favorecía a aquellas de familia modesta, a quienes les era difícil acceder a partituras importadas, que eran costosas. Algunas de estas jóvenes, quizás las menos hábiles para el piano, intentaron cantar y por ello, sobre el canto de las jóvenes hay bastantes críticas y consabidos reproches.

El comercio y la publicidad particular sobre el piano, partituras, música para las señoritas, compra y venta de instrumentos, se evidencian por los anuncios de la prensa de aquel momento; inclusive podemos establecer los valores de los costosos instrumentos: se sabe de casos en que se remataban pianos de buena calidad por un valor de \$500, a veces \$600 y muchísimo más, lo cual era una pequeña fortuna para ese momento. Lo cierto es que el piano tuvo un gran furor y se convirtió, no solo en una moda, pues, aunque suene a cliché, *era un estilo de vida*. El piano determinaba la condición de la familia; la capacidad adquisitiva de los padres. El piano devino durante todo el resto del siglo XIX y por lo menos los primeros cuarenta años del siglo XX, como un objeto icónico, portador de prestigio, determinante del grado de cultura y posición social de una familia bogotana, y por qué no decirlo, también de la familia colombiana, (), porque el piano llegó sorprendentemente a casi todos los confines de nuestra geografía; esto se puede constatar cuando se viaja a los pueblos del interior del país, y aún en algunas casas de familias prestantes, hasta en los litorales.

3.6 LA ERA FILARMÓNICA: MUJER, ARTE, LITERATURA

Hemos hablado de la prominente importancia que adquirió el piano como instrumento musical, portador icónico de distinción, signo inequívoco de cultura y sofisticación, sinónimo de civilización en la capital. Debemos considerar ahora, hasta qué punto se puede afirmar en realidad que la era Filarmónica, los pianos y los conciertos de la Sociedad Filarmónica le aportaron a la mujer y aún más, que papel pudo haber desempeñado la mujer dentro de todo ese proceso socializador y civilizador de mediados del siglo XIX. Si se analiza desde una ingenua relación de medios y de fines, por una parte en relación con la música y el proyecto *socializador* y *civilizador* de la Filarmónica, el piano fue el medio y el proceso civilizador

fue el fin; si se analiza desde la perspectiva de la mujer y de la sociedad en tanto comunidad, el piano también fue el medio por el cual la mujer pudo alcanzar algún tipo de promoción social dentro de la comunidad¹¹⁹, con lo cual se estaría afirmando que el fin socializador de civilización y progreso se alcanzó de alguna forma, pero de modo incompleto. ¿Qué tanto le pudo aportar la mujer a la Sociedad Filarmónica y a la vida cultural de la ciudad?, es algo que acá podemos llegar siquiera a dilucidar con la ayuda de algunos elementos aportantes.

La mujer de sociedad, en cambio, se caracterizaba por el recato y la obediencia a los estrictos principios religiosos; eran educadas de forma muy estricta para ser esposas y madres laboriosas. Por término medio eran expertas en bordados y excelentes lectoras, aunque algunas hacia 1846, tocaban el piano con algún destacado desempeño. Por lo mismo, y a falta de otros entretenimientos dignos de ser cultivados, se pasaban la vida realizando rutinas piadosas, tejiendo, acaso recibiendo lecciones de solfeo y piano y/o leyendo. Su belleza particular resaltaba con el uso de la mantilla de herencia española; de rostro muy pálido o blanco, en contraste con los ojos y el cabello muy negros¹²⁰.

Sabemos por innumerables fuentes que la educación femenina anterior a la década de los años cuarenta del siglo XIX en Bogotá era bastante agobiante, con mínimas posibilidades de promoción, pues las jóvenes estaban sujetas a la voluntad absoluta de los padres e inclusive de los hermanos mayores y las figuras de autoridad doméstica¹²¹. Nos referimos a las familias bien constituidas y cristianamente ejemplares, porque sería realmente difícil intentar analizar lo que pasaba con la población urbana que estaba por fuera de la norma, que se supone era bastante, si se tienen en cuenta los datos de bautizos de hijos bastardos. La falta de

¹¹⁹“El piano se muestra como elemento de ostentación; el gesto (Regalar un piano a una joven), es reconocido como más importante que tener casa propia y a la vez se constituía en una pieza clave para sobrepasar a las otras mujeres de su edad y de mejor clase, que se habían educado con ella”. (Bermúdez.1995 55).

¹²⁰“Parece que las damas de Bogotá gustan en todas partes, llevan con una gracia sin igual la mantilla de encaje, o el adorno de baile y casi todas tiene magnifico cabello negro y hermosos ojos del mismo color. Saffray, 1948, p. 296-297”. (Camargo Mesa. 2009 80).

¹²¹“(Sobre) La educación de la mujer en nuestro país (...) estaba muy descuidada, apenas se curaban nuestros mayores de dar a sus hijas ligera enseñanza de lectura, muy poco de escritura, con peor ortografía, algunas labores femeniles y doctrina cristiana, ramos estos en lo que se ponía mayor esmero, como que al fin el destino y la misión de la amable mitad estaba circunscrito al radio del hogar (...) Eso con la repetición de la doctrina cristiana, algo de costura en blanco (...) o sea dechado, formaba el programa diario, de siete a diez, después de misa y chocolate, único almuerzo, y de dos a cuatro. De escribir y contar, como he dicho, no había para que hablar. (...) así que las tareas terminaban a las cuatro con el rosario (...) hasta el día siguiente en que se repetía la misma escena”. (Caicedo Rojas. 1950 140-141).

oportunidades para el encuentro y la imposibilidad del necesario cotilleo sentimental limitaba las opciones para el matrimonio. Todas estas razones pueden justificar, por una parte, la odiosa costumbre herencia española, de convenir matrimonios entre primos, arreglados generalmente por los padres y, por otra parte, el alto volumen de solteronas, e inclusive solterones que habitaban en la ciudad. El control de los padres alcanzaba determinadamente hasta los aspectos relativos al vestuario de sus hijas; es por ello por lo que la moda en la era Filarmónica no implicó particulares cambios para la mujer y sólo serían evidentes en su real advenimiento a partir de 1860, cuando se impone la moda europea, especialmente la parisina.

Como es de suponer, las oportunidades para las mujeres en general habían sido muy exiguas, tanto en las familias pudientes como en las de escasos recursos y vida modesta. Las mujeres de mayor rango social tenían la oportunidad de educarse con religiosas, pues la educación formal o pública no existía y menos aún para la mujer. Muchas de ellas optaban por la vida religiosa como una forma de evitar envejecer al lado de sus padres; las beatas y solteronas muchas veces se arrepentían de no haber optado por los hábitos. Paulatinamente se van imponiendo los colegios privados a medida que soplan vientos de modernidad y el proyecto liberal se va abriendo paso. Instituciones privadas como el colegio del *Espíritu Santo* (1847-1850), regentado por el Doctor Lorenzo María Lleras, con estudiantado mixto al estilo europeo, o el colegio de señoritas *del Sagrado Corazón de Jesús*, empezaron a marcar profundas diferencias, tanto para la mujer como para las relaciones interpersonales, facilitando la sociabilidad y la incursión de la mujer en la dinámica de la sociedad de manera menos restringida. Estas instituciones de élite realizaban sus exámenes de fin de curso en las diferentes materias, en audiencia pública donde asistían los padres de familia y allegados, lo que implicaba que las jovencitas se formaran con entereza, para defender sus exámenes de forma oral delante de un público. También en lo que respecta a la música, las alumnas del profesor Joaquín Guarín debían presentar pruebas de teoría musical y, además, interpretar al piano un programa establecido. De modo que este tipo de educación debía sentar las bases de una nueva generación de mujeres destacadas.

Respecto al desempeño de la mujer en la Sociedad Filarmónica fue ciertamente restringida, nunca estuvieron en condición de asociadas sino como *Diletantes*, lo que les impedía ser socias. Se sabe que había un cupo para 16 mujeres, que al parecer estuvo siempre completo.

Sin embargo, hay que decirlo, las mujeres en este contexto fueron tratadas como un adorno y más que eso, un decorado; el trato condescendiente en extremo con las féminas da cuenta de ello. Como la Sociedad además de ser una corporación, se vino conformando como un círculo muy cerrado, solo los más allegados al círculo tenían oportunidad de destacarse y *lucirse* en público. Las hijas de los socios con más prestancia en la Sociedad Filarmónica serían las que se destacaban y por lo mismo los nombres de las señoritas Paris, Tanco, Urdaneta, etc. serán comunes en los conciertos durante años¹²². Dado el peso social de estas señoritas, la prensa y el público se desbordaban en elogios que no siempre hacían honor a la verdad¹²³; la sociedad también era un *círculo del mutuo elogio* y la fina condescendencia entre socios, para no herir susceptibilidades, impedía la objetividad crítica que se debe hacer a un espectáculo y a sus presentaciones, aunque se debe considerar el carácter privado y no público de la agremiación, que para todo efecto funcionaba como un club. Esto se puede establecer si se comparan las crónicas de uno y otro periódico en donde sus opiniones sobre los conciertos y su calidad, con frecuencia son contradictorias.

También es importante reconocer que al interior de la corporación existían fuertes tensiones entre los músicos de oficio. Se les distinguía como la *escuela antigua* y a los de la Filarmónica como los Filarmónicos o los *modernos*, en donde se daba demasiada importancia y privilegio a los extranjeros. El conflicto y las tensiones son evidentes y se ven reflejadas, por ejemplo, en el trato distante que se les dio a todos estos músicos locales, como Velasco, los Figueroa, los Hortua y especialmente a Nicolás Quevedo y a sus Hijos Julio y Margarita. Por ahora mencionaremos el caso de Margarita Quevedo Arbelo. Como hija de Quevedo recibió un trato desigual de la crítica cuando se presentaba a cantar, y hasta donde se conoce parece que lo hacía realmente bien; denotaba el esmero con el que el padre la había formado en la interpretación lírica y operística. La crítica no destacaba sus dotes particulares para el canto y solo hasta que la Sociedad Filarmónica comenzó a evidenciar su deterioro como institución,

¹²²“Nosotros asistimos a esa función filarmónica como meros aficionados, y aunque Euterpe no nos ha revelado sus misterios, podemos sin embargo decir que la voz de la Señorita Gori conmovió nuestro ánimo, y que nos complació en extremo la ejecución de la Señorita Plata y la de los señores Guarín y Price”. Crónica sobre el concierto N° 22. (“*El Día*”, sábado 27 de enero de 1849).

¹²³“La elegante señorita Luisa Urdaneta llenó de encanto y poesía el corazón de todos los asistentes: su voz dulce, robusta y bien entonada se alza como el canto de un Ángel que magnifica la obra del Criador”. (“*El Día*”, 8 de mayo de 1850).

hacia abril de 1853, la crítica comenzó a destacar a Margarita Quevedo, a reconocerle sus atributos como cantante, que en otras circunstancias pudo haber sido una de nuestras primeras *Prima Donna* de la escena operística local¹²⁴.

De todas formas, ante la opinión general, estas jóvenes se abrían paso dentro de un mundo hecho a la medida y gobernado por señores. Hacia 1850 y en adelante, la publicidad se concentra en un novedoso mercado, la mujer y sus necesidades. Aparecen en los diarios publicidad sobre revistas especializadas en los temas que a la mujer le interesan. Se trataba de publicaciones francesas e inglesas y las interesadas se podían suscribir por intermedio de los diarios. Se incrementa la publicidad de productos para la mujer, perfumes, peluquería, etc. Por otra parte, algunos periódicos comienzan a publicar artículos que deliberan sobre el rol y el papel de la mujer en la sociedad, lo que termina condicionándola al recinto *amoroso del hogar*: inmolarse por sus padres, la atención al desvalido y al enfermo y el cuidado maternal de la humanidad¹²⁵. Es evidente que estas publicaciones estaban respaldadas por la facción conservadora de la ciudad y no cabe duda de que el conflicto con los jesuitas y su expulsión en 1850 (Salcedo M. 2004 686, 688), aunaron un ingrediente contestatario y reaccionario como barrera, para impedir los revolucionarios cambios que se estaban gestando respecto a la situación de la mujer y su proyección en la sociedad de aquel momento.

Tenemos la convicción de que todo este proceso de la Sociedad Filarmónica y la incursión de la mujer en este círculo cerrado permitió la emergencia de nuevas identidades para la

¹²⁴ “**Los cuartetos del Señor Quevedo.** (...) Pero lo que más llamó nuestra atención, cautivó nuestro oído y conmovió dulcemente el alma, fue el gran dúo de Armida y Reinaldo, ejecutado por el señor Torres y la Señorita Quevedo (...) La señorita dejó a l auditorio no sólo satisfecho, sino entusiasmado (..) Nosotros nos atrevemos a decir sin riesgo de que los que la han oído, nos tachen de exageración: la señorita Quevedo es nuestra Malibran, y se parece hasta en sus circunstancias domésticas. Hoy es la más dulce cantora que Tiene Bogotá, y el día que sus pulmones enteramente desarrollados, hayan tomado toda su fuerza, que busque otro auditorio, porque su fama no cabrá en el recinto estrecho de su casa (..) Nosotros concluiremos dando las gracias a nuestro amigo favorecedor por el sabrosísimo rato que nos ha hecho pasar, y pidiendo perdón al señor Quevedo porque echamos a luz los tesoros de armonía, que él querría tal vez encerrados en el recinto de su casa”. (“*El Neo-Granadino*”. P. 138, N°247, 22 de abril de 1853).

¹²⁵“(…) “La virgen que ejerce en la casa paterna el sacerdocio de la castidad, es una víctima que se inmola cada día por el amor de su madre” ¿Ni qué debe valer para la mujer el nombre de autora, ni la ambición de sabia, ante el renombre y el prestigio que le precede cuando es solo un tesoro para el triste y el desgraciado? Entonces cuando las mujeres imperan con los arranques de su corazón, su influencia es invencible: peor cuando mandan con los recursos de su cabeza, son respetadas lo más, pero a cada paso son vencidas”. Sobre la Mujer. (“*El Día*”, N°611, p. 3, 9 de marzo de 1849).

mujer, que pudieron servir como ejemplo para otras de ellas, en diferentes contextos más limitados. Estas señoritas educadas, cultas y civilizadas, siendo solo una muestra muy pequeña de la población, pusieron en evidencia que el proyecto *socializador*, aunque restringido, podía ser la pauta por seguir. Varias de ellas, además de tocar el piano, cantar, comportarse adecuada y correctamente y ser extraordinariamente agradables y talentosas, lograron contraer matrimonio con extranjeros. Para esta sociedad en proceso civilizatorio, estos matrimonios se convertían en el culmen de los deseos cumplidos, alcanzar el anhelado *blanqueamiento de raza y limpieza de sangre* que el ministro Manuel Ancizar no pudo cristalizar, pero que era asunto coyuntural de la política de inmigración del gobierno progresista de Mosquera, al que López le dio continuidad. Si queremos evidencias de ello, la arquitectura bogotana está plagada de ejemplos. Los descendientes de estas uniones de colombianas con extranjeros y que hoy día exhiben sus apellidos con orgullo, cuando construyeron sus viviendas en los barrios la Merced, Teusaquillo, La soledad y Palermo, a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, copiaron la arquitectura inglesa en su mayoría, algunos la francesa o alemana y hasta la española, como evidencia de su ancestro europeo y la superioridad racial. Es curioso descubrir casonas y mansiones que aún hoy, a pesar del inexorable paso del tiempo y el deterioro, conservan ese aire de aristocracia y dignidad que le imprimieron sus dueños, en especial cuando optaron por incluir en sus construcciones elementos del estilo Tudor, aunque sabemos que los especialistas designan a nuestra arquitectura señorial como un estilo ecléctico o pintoresquista. Aun así, no se puede explicar dicho auge británico en el urbanismo local, sin comprender este complejo proceso cultural y de reinención racial en la identidad de las familias de la elite bogotana, descendientes de europeos.

El arte pictórico decimonónico también da cuenta de la influencia de la Sociedad Filarmónica en el contexto cultural. En el caso del pintor Ramón Torres Méndez (1809-1885) conocido por sus cuadros de costumbres y litografías, quizás algunas de las más populares sobre temas costumbristas en nuestro país. Su obra se destaca por que revela a un artista de las costumbres locales, hábil y sensitivo a la hora de presentar las diferencias entre la cultura popular y los cambios que se van operando dentro de la sociedad ilustrada y en proceso de ilustrarse. Sus cuadros de bailes como el Bambuco (Anexo 5, fig. 4) establecen marcadas

diferencias entre las escenas populares y las que presentan la incorporación de estos ritmos en la escena del salón doméstico ilustrado. Su obra “*Interior santafereño*”, óleo sobre cartón de 1849, no puede ser más intimista y por lo mismo reveladora. (Anexo 13). A propósito, presentamos la visión de Egberto Bermúdez sobre dicha pintura¹²⁶.

Nosotros, por nuestra parte podemos agregar que la pintura recrea una escena familiar en una estancia de la casa del pintor; la modelo es una de las hijas del artista, cuya figura predomina la escena en la que la joven y su piano ocupan buena parte de la composición, al lado derecho inferior del cuadro, en tanto que en la otra mitad, toman protagonismo: una esquina de la habitación con sillas y sillón en madera, tapizado en color vino tinto, la ventana que baña de luz la escena y el cargado papel de colgadura con una retícula de rombos en color ámbar, ocre y violeta, que decora las altas paredes de la estancia; en el muro frontal, tres obras del pintor sin marco, como si estuvieran en proceso de elaboración y la partitura descansando sobre el atril del piano, lista para ser interpretada. Respecto a la figura central, la joven sentada de medio lado, luce un vestido de última tendencia en la ciudad, con referencia a la moda inglesa, en raso o seda amarilla, atado a la cintura, con mangas largas y cuello alto con encaje; su abundante cabello largo recogido con cinta que le permite tener el rostro y la frente destapados, al tiempo que su mano izquierda se posa tímidamente sobre el teclado, mientras que la derecha descansa en su regazo. Lo que vemos, además, es la actitud de una joven que va a recibir su clase, seguramente a regañadientes porque la obligan. El rostro de la joven denota aburrimiento y una nostálgica resignación.

Torres Méndez es un gran pintor, capaz de captar sentimientos y emociones en sus creaciones. Pero en este caso le motiva captar la expresión y la emoción de alguien que seguramente conoce muy bien. El artista inmortaliza ese rostro acongojado de su hija, cuando es obligada a hacer algo que no quiere; en particular recibir sus lecciones de piano; Egberto Bermúdez, en cambio se fijó en el piano. Este sentimiento era generalizado en la mayoría de las jovencitas obligadas a aprender a tocar el piano, les gustara o no. Sobre el repertorio habría mucho que decir, porque, aunque sus padres querían escucharlas tocar a Mozart y a

¹²⁶ “La escena doméstica refleja la importancia del cultivo de la música como parte de las gracias sociales de la mujer santafereña en el siglo XIX. El instrumento es el piano rectangular fabricado por la fábrica Clementi que hoy se conserva en la colección de instrumentos *José Ignacio Perdomo* del Banco de la República”. (Bermúdez. 2000 191-192).

Beethoven, o quizás las fantasías de Thalberg o las rapsodias de Listz, en el mejor de los casos, quizás llegaron a escuchar, tocado por sus hijas, algún valse de un compositor local; o la canción del pescador de Joaquín Guarín, (Anexo 27) tan popular por entonces, por lo elemental de su composición¹²⁷. Recordemos que no todas las jóvenes tenían el talento, la disposición y el empeño que requiere el estudio de la música y en particular el del piano. Efectivamente, Torres Méndez nos presenta un *Interior Santaferense*; un ambiente íntimo doméstico, como realmente era en lo que tiene que ver con el aprendizaje del piano, la mayoría de las veces para las jóvenes de las familias acomodadas y más aún para las otras más discretas.

La literatura también se vio increpada por la música Filarmónica y los cambios de costumbres que esta provocó: la presencia de los pianos, la mujer como intérprete indiscutible y su promoción en la sociedad y el persistente *bambuco*. En la novela costumbrista *Manuela*, de Eugenio Díaz Castro, fiel reflejo de los intereses literarios de *El Mosaico*¹²⁸, se hace evidente que el tema que cuestiona el escritor, seguramente se hablaba en este círculo de intelectuales, que trataron de aislarse del debate político para concentrarse en otros aspectos especialmente relativos a la construcción de identidad en aquel momento. En *Manuela*, Demóstenes el protagonista y joven ilustrado, se enamora de una joven expósita a quien le enseñan a tocar la guitarra; como ella prefiere el piano, debe ir a casa de su vecina para que le permitan tocarlo y recibir clases. Demóstenes le obsequia un piano, con lo que garantiza que la huérfana sea reconocida como digna de él, por la vía de la promoción *civilizadora*. Es

¹²⁷“(…) Estas creaturas comienzan con mucha formalidad. Sus padres les ponen un maestro que gana uno o dos fuertes por cada lección. Comienzan a aprender su teoría y a tocar sus escalas y ejercicios; pero a los dos meses, cansadas de mover los dedos inútilmente, dicen al maestro en tono suplicatorio: - “Póngame una pieccecita que suene sabroso, aunque sea un valsecito”. El padre y la madre, amantes de la música, vienen a hacer tercería, en apoyo de tan justa petición... Si el maestro conoce su deber y resiste, reclamando sus derechos dictatoriales de profesor, la muchacha se salva, aunque rabie, pero de lo contrario, se pasma como los higos cuando cae una helada. Se despide al maestro con cualquier pretexto y la niña se ingenia con alguna amiga para que le provea de un regular caudal de pasillos y danzas cubanas, que aprenden al oído con una facilidad prodigiosa, y que son suficientes para divertirse y bailar todo el año, que es lo que se desea alcanzar”. (Caicedo Rojas. 1886 18-20)

¹²⁸ “Entre las asociaciones culturales del siglo XIX, efímeras por definición, sobresale “*El Mosaico*”, no sólo por su longevidad (permanecerá catorce años en actividad intermitente), sino también por tratarse de la primera asociación que puede enmarcarse en el conjunto de las modernas agrupaciones literarias. Por otra parte, esta asociación de hombres de letras llegará a constituir un ejemplo de civilidad y tolerancia en un país aquejado por las animosidades partidistas y las constantes guerras civiles. Efectivamente, la tertulia, que giraba en torno a la revista homónima, estuvo compuesta por un grupo de publicistas o literatos de la elite bogotana, identificados tanto con el liberalismo como con el conservatismo nacientes, que se empezaron a reunir de manera informal para discutir de literatura y pasar un “rato agradable” evitando las discusiones políticas”. (Gordillo 2003 28).

decir, el piano es un instrumento para el ascenso social y promoción de la mujer en aquel momento.

En la *María*, su autor Jorge Isaacs¹²⁹, presenta una referencia muy directa de la experiencia de un joven de buena familia deslumbrado por los efectos sensoriales, en un salón doméstico aburguesado de mediados del siglo XIX. *María*, el epítome del costumbrismo colombiano, recrea en esa breve alusión, el piano, las arias operísticas, los vestidos suntuosos de las jóvenes y todo el efecto glamoroso del salón decimonónico.

García Márquez no pudo resistir el encanto que sugiere el piano, para relatar el tema del transporte de los pesados instrumentos por el Magdalena, en los tiempos de la navegación a vapor y de paso, contarnos que los pianos no eran para las casadas, sino *para las jóvenes solteras*, en edad de merecer. Además, la consabida serenata con piano improvisado en, *El amor en los tiempos del cólera*, que coincide precisamente con el período de la era Filarmónica:

Florentino Ariza se había entretenido viendo el descargue del buque a lomo de negro, había visto bajar los guacales de loza china, *los pianos de cola para las solteras de Envigado*, y sólo advirtió demasiado tarde que entre los pasajeros que se quedaban estaba el grupo de Rosalba. (...) Aprovechando la visita del conocido pianista Romeo Lussich, quien tocó un ciclo de sonatas de Mozart. (...) Hizo subir *el piano* de la Escuela de Música en una carreta de mulas, y le llevó a Fermina Daza una serenata que hizo época. Ella despertó con los primeros compases. (García Márquez 1985 200, 169).

¹²⁹ En tales momentos no habrían conmovido mi corazón *las arias del piano* de U...: ¡los perfumes que aspiraba eran tan gratos comparados con el de los vestidos lujosos de ella; el canto de aquellas aves sin nombre tenía armonías tan dulces a mi corazón! Estaba mudo ante tanta belleza, (...) Cuando en un salón de baile, inundado de luz, lleno de melodías voluptuosas, de aromas mil mezclados, de susurros de tantos ropajes de mujeres seductoras, encontramos aquella con quien hemos soñado a los dieciocho años, y una mirada fugitiva suya quema nuestra frente, y su voz hace enmudecer por un instante toda otra voz para nosotros, y sus flores dejan tras sí esencias desconocidas; entonces caemos en una postración celestial: nuestra voz es impotente, nuestros oídos no escuchan ya la suya, nuestras miradas no pueden seguirla. Pero cuando, refrescada la mente, vuelve ella a la memoria horas después, nuestros labios murmuran en cantares su alabanza, y es esa mujer, es su acento, es su mirada, es su leve paso sobre las alfombras, lo que remeda aquel canto, que el vulgo creará ideal. [https://es.wikisource.org/wiki/María_\(Jorge_Isaacs\)_\(Versión_para_imprimir\)](https://es.wikisource.org/wiki/María_(Jorge_Isaacs)_(Versión_para_imprimir))

4. DISOLUCION DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

4.1 TENSIONES ENTRE LOS MUSICOS Y LA SOCIEDAD FILARMONICA

Como se ha dicho, en los conciertos de la Sociedad Filarmónica se había hecho costumbre que los extranjeros y los caballeros de sociedad participaran como *Diletantes*, por cuanto para ellos se trataba de un pasatiempo y eran muy reconocidos si ejecutaban con calidad o destreza. Sin embargo, al ser un pasatiempo, se les disculpaba algún error o desacierto. No así con los músicos de oficio, a quienes se exigía calidad y precisión en la interpretación. Por otra parte, sobre las tensiones entre los músicos locales y los diletantes extranjeros, era del dominio público el trato discriminatorio que se evidenció desde los inicios de la Sociedad Filarmónica, con respecto a los músicos locales de trayectoria¹³⁰.

Evidentemente, hacia 1846 cuando se inicia la actividad del proyecto de la Sociedad Filarmónica, existían dos escenarios de la música de salón en la ciudad: los conciertos de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, con su pompa y esplendor de espectáculo y público selecto, y el de los Cuartetos del Señor Quevedo; íntimos discretos y en el abrigo de su hogar con invitados muy cercanos. Pero no sólo se distinguían estos dos escenarios por la cantidad y el pedigrí de la asistencia; los conciertos filarmónicos a pesar de su apariencia no eran escenarios de virtuosismo propiamente dicho y al parecer se daban bastantes licencias a la hora de la ejecución. Los Diletantes, cumplían con su pasatiempo y el público era bastante condescendiente y generoso con ellos. El propio director Henry Price gozaba de mantener excelente humor; no acostumbraba a regañar o reprender en serio y cuando lo hacía, era más una pose que realidad; todo allí era cordialidad y aquiescencia. Por el contrario, Quevedo era bastante exigente con los músicos en todos los aspectos técnicos y de interpretación; tenía

¹³⁰ SOCIEDAD FILARMONICA. (La Sociedad Filarmónica había realizado para ese momento 2 conciertos de conformación y en este ejemplar se publicó el programa del primer concierto formal de la Sociedad, que se realizó el martes 5 de enero de 1847): “...Una pena tenemos que expresar... hemos extrañados no ver enrolados en las filas de la Sociedad Filarmónica a nuestros antiguos profesores, los próceres y decanos de la filarmonía bogotana, y a quienes esta ciudad debe una gran parte de lo que hoy es en materia de música. Los nombres de los señores Velasco, Hortúas, y otros, son respetables y lo serán siempre entre nuestros aficionados. Sin entrar a averiguar la causa de ese desvío por parte de los unos o de los otros, nos limitamos a expresar nuestros sinceros deseos de ver reunidas las dos generaciones en el salón de la Filarmónica, que en verdad es una sociedad de hermanos y amigos, donde no reina ni debe reinar sino la armonía en toda la extensión de la palabra”. (“El Día”, domingo 3 de enero, 1847).

fama de purista, quisquilloso, temperamental y regañón. Nicolás Quevedo Rachadell era un músico de carrera, no un aficionado como Price¹³¹.

En lo que se refiere a los músicos locales, sabemos que eran tratados más con lástima que con admiración. Los allegados y próximos al círculo de Quevedo, era seguramente un grupo de músicos y aficionados mucho más esmerados, eruditos y cultos si se quiere; no estaban interesados en la parafernalia que implicaban los conciertos de la Sociedad Filarmónica, con toda su moda y etiqueta impostada. Sin embargo, esto sumado a sus posturas políticas afines a la memoria del Libertador, lo excluían a él y a sus hijos del ambiente social y musical de la Filarmónica. Otros músicos de la llamada escuela antigua o republicana, desearon tener cabida en la orquesta de la Sociedad, pero la agremiación orgullo de la ciudad, era exclusiva y excluyente con los músicos bogotanos. Dada su condición social o trayectoria, varios de ellos no eran bien recibidos; tal es el caso de Jose Antonio Velasco. En esa época precisamente, estuvo obligado a publicar anuncios ofreciendo sus servicios como institutor de música¹³². Al día siguiente se publicó una nota de desagravio por parte de: “*Un amigo del Señor Velasco*”, reconociendo el aporte de este cultor de la música de la independencia y pidiendo auxilio a la Sociedad Lirica y su mesa directiva, para socorrer a Velasco con fondos previstos para los músicos caídos en desgracia; este reclamo nunca se tuvo en cuenta y José Antonio Velasco murió en la más extrema miseria y soledad. (Anexo 28).

La prensa local nos permite reconocer el modo como la sociedad bogotana trataba a sus viejos músicos y como de muchas maneras, la eminente Sociedad Filarmónica conformada por la élite de la ciudad, también era elitista con los músicos que representaban la tradición

¹³¹ “La armonía es una ninfa delicada que no tolera profanación alguna. No la permite el señor Quevedo, y cuando nos sintamos aturdidos por con el ruido anglo -yankee de la Filarmónica, nos refugiaremos en su casa (...) -La Sociedad Filarmónica- no exige de sus ejecutantes tanta fijeza en el templar de su instrumento (...) se permite allí, por lo mismo algo mayor ensanche al jenio, más libertad a los músicos inclinados al floreo, es decir, a los que gustan sustituir su propio gusto al de las composiciones que ejecutan”. (“*El Dia*”, 23 de mayo de 1847).

¹³² Sección ANUNCIOS: **Juan Antonio de Velasco, al público**. Después de haber consumido toda mi vida en la profesión musical, sirviendo en muchas iglesias, dirigiendo la orquesta en el teatro por más de treinta años, formando las músicas militares de artillería y milicias, enseñando en colegios de niños de ambos sexos, y dando lecciones en infinitas casas de esta ciudad, me hallo reducido hoy al estado de miseria más espantoso por intrigas de unos pocos eclesiásticos y seculares... y no he sabido adular a nadie; en estas circunstancias me veo obligado a buscar mi sustento diario ofreciendo al público mis servicios en mi profesión en estos términos...”. (“*El Dia*”, el 2 de septiembre de 1850).

y el pasado musical de la ciudad. Muchos de estos músicos locales debieron buscar otras alternativas de trabajo, a veces como técnicos; así ocurrió con José de la Hortúa quien se reinventó fungiendo como técnico de pianos en reemplazo de McKormick. Algunos músicos de oficio alternaban sus labores musicales con las de artesanos para devengar el sustento.

Evidencia del trato diferencial que se daba a los músicos de oficio y que no deja de sorprender, es que los directivos de la Sociedad Filarmónica, cuando pensaron en atriles, sillas e instrumentos para dotar la orquesta, no tuvieron en cuenta la posibilidad de uniformar a los músicos, a fin de solventar este asunto tan crucial para la corporación como lo era la formalidad de los conciertos, ya que evidentemente los músicos no estaban en condiciones de costear la compra de prendas adecuadas para las presentaciones. No obstante, sabemos que Price y Caicedo Rojas, así como la mayoría de los Filarmónicos, fueron hombres cosmopolitas; conocían que, en el resto del *mundo civilizado*, las orquestas ya tenían establecido para ese momento el uso de uniformes de etiqueta para la puesta en escena. (Anexo 11, fig. 2).

Una de las causas ostensibles del deterioro de la Sociedad Filarmónica y su inminente desaparición era su naturaleza transitoria. De hecho, la Sociedad que inició con una tercera parte de integrantes extranjeros, al final de su existencia hacia 1857, contaba realmente con muy pocos de los músicos fundadores y casi ningún extranjero, dadas las condiciones de inestabilidad política que hicieron mella en la diplomacia y en el ánimo de los pocos extranjeros que querían permanecer en la Nueva Granada. Estas son afirmaciones que subyacen del análisis, pues no existe forma de realizar un registro evidenciable al respecto. Aunque es un hecho que cuando la situación política del país era en extremo inestable, hacia 1853 y a propósito de la dictadura de Melo, buena parte del cuerpo diplomático y los extranjeros residentes emigraron buscando destinos más estables. Esto explicaría por qué los conciertos fueron cada vez más esporádicos e improvisados, como lo testifica la propia Ellie Anne Duque.

Otro motivo evidente que precipitó el fin del proyecto filarmónico fue el fracaso de la construcción del edificio que sería la sede de los conciertos de la Sociedad. Por una parte, el sentimiento de frustración de los socios directivos, las continuas renunciaciones de los miembros

de la mesa directiva, el desgaste en la consecución de los fondos y la falta de apoyo de los mismos socios y de la ciudadanía, incidieron en la pérdida de horizonte de sentido de la corporación. El propio director Henry Price, buscó otras alternativas laborales ingresando como dibujante y pintor en el equipo de la Comisión Corográfica a Cargo de Codazzi, iniciando 1852 y en reemplazo de Carmelo Fernández.

Además, un aspecto que hay que destacar para justificar la desaparición de la Sociedad Filarmónica, fue la notoria insolidaridad, mezquindad y escasa sociabilidad filantrópica entre los socios de la Sociedad y en la población en general. Afloró evidente ese rasgo despreciable de los bogotanos y en especial de las elites, particularmente en el concierto de beneficencia realizado por la Sociedad para atender a los enfermos del cólera. (Anexo 18, fig. 20). Aunque la crítica evidencia que fue uno de los mejores conciertos de la entidad, el recaudo exiguo mostró lo poco interesados que eran los bogotanos cuando se trata de ayudar y apoyar el necesitado. Otro ejemplo es, de nuevo, el fracaso del edificio sede por que los socios que se comprometieron con el pago de los bonos se retractaron y nunca cancelaron esos aportes, indispensables para la conclusión de la obra comunitaria. Aunque desde un comienzo, era un desgaste hacer que cancelaran la cuota mensual por asociado como lo registra la prensa todo el tiempo.

Un suceso que tuvo gran despliegue en los periódicos, que habla del individualismo e indiferencia de los bogotanos y de las clases pudientes, tiene que ver con Nicolás Quevedo y su Hijo Julio Quevedo, genio olvidado de la música sagrada, motetes y composiciones para duelos y marchas fúnebres. Como Quevedo padre carecía de los recursos para enviar a formar como músico a su hijo Julio a Europa, el joven organizó un ciclo de conciertos con el propósito de recaudar fondos, al menos para el viaje. La prensa da cuenta del nivel del primer concierto, pero se anuncia que solo se realizaría un segundo concierto por escasa asistencia del público. Nicolás Quevedo anunció que se haría cargo de costear de su bolsillo los gastos, para que se efectuase el segundo concierto y que la audiencia no se viera perjudicada (Anexo 29).

Solo al final de 1853 sin Price y sin la concurrencia de los diletantes extranjeros, se convoca a Nicolás Quevedo y a sus hijos para que asuman las riendas de lo que quedaba de la otrora orgullosa Sociedad Filarmónica. Comprendemos que el público no se solidarizó con sus músicos locales y lo que viene a continuación, no es otra cosa que la muerte por inanición de la entidad. Como los Quevedo y su círculo no eran amigos del boato que se había prodigado alrededor de los conciertos filarmónicos, la élite y las señoritas de sociedad dejaron de asistir y de apoyarla para salvar lo que quedaba de la Sociedad. Con los Quevedo se garantizaba que la música se interpretaría con excelencia y maestría. Curiosamente, a los bogotanos en ese momento no les llamaba la atención ese ingrediente cultural; prefirieron la puesta en escena del espectáculo antes que lo realmente esencial, la correcta interpretación musical, o simplemente la música, percé. Quizás, simplemente eso era lo que realmente iba a buscar el público durante la edad de oro de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá:

La relación entre la Sociedad y los músicos nacionales que habían dominado la escena en años anteriores, en especial Velasco y Nicolás Quevedo, no es tan buena como nos quisiera hacer pensar Perdomo Escobar. En realidad, la Sociedad no pasa a manos de los Quevedo, sólo hasta después del retiro de Price (1852) y después de la dictadura de Melo, en donde los extranjeros se ven obligados a mantener un discreto perfil. La sociedad permitió el surgimiento de nuevas figuras musicales bogotanas y trabajó estrechamente con figuras independientes como Joaquín Guarín. (Duque 1995 10).

Entre 1853 y 1857, los Quevedo viven su momento de gloria y Julio Quevedo comienza a percibir reconocimiento por parte de un público más objetivo y crítico, hasta el punto de compararlo con Joaquín Guarín quien falleció en 1854. De hecho, el último concierto como Sociedad Filarmónica se celebró en 1857, dedicado a la memoria de Joaquín Guarín.

El periodo comprendido entre 1853 y 1860 fue uno de los más inquietantes e inestable que vivió el joven país en el siglo XIX. Estos factores permiten comprender que buena parte del proyecto de la Sociedad Filarmónica era civilizador mediante la música, pero también lo era porque tenía la venia y el apoyo de la élite, los gobernantes y los extranjeros que en ella participaban en calidad de debutantes, no como músicos profesionales. Lo que permite entender en la estructura de la orquesta un carácter móvil, transitorio y finalmente inestable.

Siguiendo a Simmel¹³³, las formas de *sociabilidad* que se promovieron en nuestro territorio durante la era Filarmónica que nos ocupa, se afianzaron a partir del mecanismo y el establecimiento de la exclusividad y de la diferencia, no de la unidad y la igualdad, lo cual redundó en el rechazo y aislamiento del resto de la población local y su consecuente exclusión, es decir, una evidente *insociabilidad*. Este aspecto es fundamental para comprender los modos de *sociabilidad* que se impusieron, en lo relativo a las asociaciones civiles que surgieron en Bogotá, principalmente durante el siglo XIX.

La *sociabilidad* que tanto preocupaba a la Sociedad Filarmónica era más bien un escenario donde las diferencias entre ricos y pobres emergían, vislumbrándose una *insociabilidad* latente en la capital, que resultaba más abismal y radical con relación al resto de nuestra geografía: la capital y el resto del país comenzaron a ser dos universos disímiles y difíciles de compaginar. Así lo evidencia la crónica local respecto a normas de la corporación que no se podía infringir¹³⁴.

De acuerdo con Pilar González, no es posible analizar las asociaciones, o en este caso, a la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, solo y exclusivamente desde sus alcances, logros, metas, trayectoria, permanencia, volumen de asociados, etc., sin tener en cuenta las tensiones, conflictos, dificultades, retos, deserciones de socios y músicos, los fracasos y

¹³³ George Simmel (1858-1918) como pionero de la sociología alemana, sentó las bases del anti-positivismo sociológico intentando desarrollar la pregunta de “¿Qué es la sociedad?” y la presentación de análisis pioneros sobre la individualidad y la fragmentación social. “Estaba especialmente fascinado, al parecer, por el impulso de la sociabilidad en el ser humano, que ha calificado de “asociaciones (...) a través de las cuales la soledad de los individuos se resuelve en la unión, una unión con los demás”. N. del A.

¹³⁴ “Después de equivocarnos yendo al salón de grados de la Universidad, donde creímos que era el concierto de antier, acertamos a ir al local propio de la Filarmónica, un tanto salpicados por la impertinente lluvia que a la sazón caía. Poca era la concurrencia en comparación de otras veces, pero bastante para probar la afición decidida por la música, notable ya en las damas bogotanas, que a pesar del tiempo favorecieron a la Sociedad con su presencia. (...) Al fin del concierto indicaron algunas señoritas la conveniencia de espantar el frío bailando los vales de Bossisio que se anunciaban por conclusión, i por nuestra parte apoyamos fervorosamente la indicación; pero el maldito Reglamento de la Sociedad no permitía tal pronunciamiento pedestre, i hubo que quedarse en el estado de deseo. Sin embargo, la idea nos parece tan feliz, aún bajo el aspecto *higiénico*, que rogamos al presidente de la Sociedad la someta a la Junta directiva para considerarla i aprobarla, como aliciente de concurrencia del bello sexo, i como paliativo del desabrigo del Salón provisional de la Sociedad, siempre que allí se den conciertos. Hacemos la proposición por si tuviere apoyo¹³⁴. La crónica se refiere al Concierto N° 28. 7/Nov/1849.

factores de su disolución, etc., es decir los factores adversos y tensiones que representarían lo “no asociado” o la *insociabilidad*, que se pudo haber generado alrededor de esta y de todas estas sociedades novedosas, cuya existencia resulto la mayoría de veces efímera y su final prácticamente espontáneo; consecuente con su origen también espontáneo.

El periodo comprendido entre 1853 y 1858, fue otro de tantos inquietantes e inestables que vivió el joven país en el siglo XIX. Estos factores permiten comprender que buena parte del proyecto de la Sociedad Filarmónica era civilizador mediante la música, pero también lo era porque tenía la venia y el apoyo de la élite, los gobernantes y los extranjeros que en ella participaban en calidad de debutantes, no como músicos profesionales. Lo que lleva a entender en la estructura de la orquesta un carácter móvil, transitorio y finalmente inestable.

Con el inicio del nuevo proyecto político de *La Confederación Granadina*, hacia 1858, a falta de la Orquesta Filarmónica y sus conciertos, la dinámica cultural evidencia un renacer de las artes musicales y escénicas mediante la fusión de la orquesta, el teatro y la danza en la *Ópera a la italiana* como espectáculo, dentro del contexto de los cambios evidentes que se suscitaron, especialmente en lo que respecta a los gusto musicales y teatrales de los capitalinos. La ópera acaparó toda la atención de la prensa y su crítica. Además, lograba romper todo vínculo con los vestigios coloniales y la tradición española, porque inclusive, este modo de arte habla en otro idioma. Lorenzo María Lleras fue director y arreglista de los libretos, en los diversos títulos operísticos que se representaron; el director realizó adaptaciones, “*dispuesta según debe representarse en Bogotá por la compañía lírica que dirige el doctor Lorenzo María Lleras*”, como aparece referenciado según el caso, en cada uno de los programas de mano (Anexo 30). Sobre la orquesta, todo parece indicar que los músicos locales que orbitaron en el universo del teatro y de los vestigios de lo que había sido hasta 1857 la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, fueron a reforzar las huestes líricas del *Bell Canto* en el renovado Coliseo, bajo la dirección del persistente Lleras.

4.2 EL REPERTORIO

En los inicios de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, el repertorio evidenciaba la ausencia de partituras, así como la escasez de instrumentos para una orquesta filarmónica, en especial en lo concerniente a los cobres. De modo que en los primeros conciertos se escucharon varias veces las mismas piezas de compositores como Auber y Hernani. Hacia 1847 la orquesta pudo adquirir repertorio y se empieza a escuchar música romántica más variada. Todos los conciertos se dividían en dos partes, cada parte se componía de cuatro, cinco y hasta seis piezas y se iniciaba cada una con una obertura, generalmente de una ópera italiana, a gran orquesta (Anexo 133, pp. 176 210). A comienzos de 1847 la crítica aseguraba que era bueno incluir a los músicos de la ciudad, de modo que el repertorio fuera más variado, y que un aliciente para asistir, sería que algunas señoritas de la sociedad pudieran adiestrarse en las artes líricas, que conformaran algún coro, para que participaran con su presencia y su arte¹³⁵. Efectivamente, aunque ya había mujeres intérpretes incluidas en los programas (Anexo 18, fig. 1 38), se dio paso a la interpretación de arias de óperas a dúo o interpretando famoso dúos de la tradición operista italiana, como puede evidenciarse en los programas de los conciertos dos y tres correspondientes a febrero y marzo de 1847. (Anexo 18, fig. 4, 5).

Otro recurso muy frecuente en el repertorio de los conciertos fue el de las interpretaciones al piano a cuatro manos, en las que especialmente Price junto con algún buen interprete, hacían alarde de sus dotes, lo que requería de cierta pericia, que agradaba muchísimo a la asistencia. Con el tiempo, también Guarín, algunos diletantes y varias de las señoritas

¹³⁵ “El público ilustrado que concurre a los conciertos de la Sociedad, desea vivamente que en el venidero haya ya algún coro, o por lo menos un cuarteto o terceto cantable o vocal. No falta razón, esto se aviene más con nuestros nervios que la música de instrumentos, aunque también nos arrebata. Si esto sucediera, el público quedaría más satisfecho que en el primer concierto y todos diríamos que la Sociedad había adelantado, o ganado ciento por uno. ¿Qué inconveniente hai, señores Filarmónicos? Hay quienes canten, no lo dudéis, no será con las estentóreas voces de Duprex y de Rubini; pero será con las que nos permita la elevación a que estamos condenados a vivir. Si es que el señor director de canto (*Joaquín Guarín*) no puede consagrarse con la asiduidad que su cargo necesita, mui bien creemos que puede sustituirlo el señor Quevedo, tan amante al progreso de la música, que ha hecho mucho por ella, y que sería el que podría arreglar este ramo de la música, por su decisión, constancia y saber; pues si el primero es tan afectuoso en el piano que nos conmueve, el segundo con la precisión y energía de su violín nos penetra y entusiasma cual lo haría el grandioso Paganini. Venced las dificultades que se presenten, la generosidad de los socios nunca faltará, ni los demás elementos, lo aseguramos”. (*“El Dia”*, enero 8 de 1847).

estudiosas del piano, también realizaron presentaciones, inclusive con dos pianos y cuatro intérpretes. De este modo el piano lograba una gran popularidad consolidándose como instrumento rey entre los aficionados, los melómanos y el público en general.

Lo principal del repertorio de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, si se tiene en cuenta los programas analizados a partir de la prensa local, desde 1846 hasta mediados de 1853, que fue lo que se pudo encontrar, nos arroja la siguiente tendencia musical y por tanto la selección que Price y los demás directores, entre ellos Guarín y Quevedo Rachadell, formalizaron para los conciertos:

- El influjo de la música de piano con cuadrillas y marchas con predominio de Auber, en especial *La Muda de Portici* y *Le deu et le Bayedere*, las cuales se interpretaron hasta colmar al público y a la prensa. Esta sería una evidencia de la escasez de repertorio disponible; se sabe que al comienzo tocaban con las partituras pertenecientes a Price.
- Muy frecuentes fueron las cuadrillas de Bossisio: *Ricardo Corazón de Leon*, *Le courriers de vals*, *Cuadrillas de Venecia* y *El muletero de Sevilla*, de gran aceptación, especialmente entre el público femenino por su tono festivo que incitaba al baile.
- En la música de piano predominaba en los programas: *Las Fantasías* de Thalberg, las *oberturas* de Weber, algo de la música de Lanner, Hunter, eventualmente Beethoven, seguramente por la complejidad de la estructura musical, y Mozart muy contadas veces.
- En cuanto al repertorio Operístico, tanto en canto como en oberturas, la Orquesta de la Sociedad brindó un poco más de variedad, destacándose con mayor frecuencia compositores italianos como: Rossini en primer lugar, seguido por Donizetti, Verdi, y Bellini. Algunos títulos de arias acostumbradas fueron: *Ana Bolena* de Donizetti, *Ernani* y *Nabucco* de Verdi, *Norma*, e *Il pirata*, de Bellini.
- De los compositores neogranadinos o pertenecientes a la corporación, se interpretaron por lo menos cinco composiciones de Henry Price, entre ellas: *Obertura El veinte de Julio*; de Joaquín Guarín, *el Pescador* y la *Canción Nacional*, que pretendía ser Himno Nacional; de Cordovez, *Coro Patriótico* y *Valses* de Figueroa.

- Como dato curioso, a pesar de la nutrida presencia de la comunidad inglesa en la orquesta en calidad de diletantes, en el repertorio de los programas no se evidencia mayor presencia de composiciones de música inglesa. Como se puede ver, en los programas hubo predominio de la música Romántica Alemana, de Valse Vienés, y de ópera italiana. La única vez que se escuchó un *Bambuco* en un concierto de la Sociedad Filarmónica, fue en 1852 con motivo de la temporada de conciertos del violinista Franz Coenen y el pianista Ernest Lubeck, quienes lo interpretaron a modo de regalo para el público de la Sociedad Filarmónica; lo que pareció una simpática broma de los concertistas, fue recibida por el encopetado y respetable público del mismo modo, es decir como una broma. (Anexo 23).

Como puede verse, el repertorio de la Orquesta Filarmónica presenta un predominio de la música romántica, (Anexo 134), de compositores destacados por su marcado acento nacionalista; temas y cantos que hablan de libertad, de civilización y de aires renovadores. Los temas y argumentos de estas piezas musicales y oberturas de óperas son generalmente románticos: el amor y el desamor, el amor imposible, la traición, el honor, el héroe trágico, el amor filial.

Respecto al repertorio romántico que predominó en la escena cultural no sólo de la orquesta Filarmónica, sino también en los Cuartetos y tertulias de la ciudad, así como en la escena del teatro local, es producto del pensamiento liberal y romántico, y como afirma la profesora Duque: “*Su contenido vacuo e ingenuo, refleja las contradicciones internas del momento*”¹³⁶.

4.3 EL BAMBUCO

Resulta realmente insólito la forma en que se pueden llegar a relacionar dos géneros radicalmente antagónicos como lo fueron en la tradición musical colombiana, particularmente a mediados del siglo XIX, la música romántica de influencia europea y los aires andinos, en especial los provenientes del sur del país. Evidentemente, la condición de origen del *bambuco* como música popular, cantado por criollos pobres e indígenas, por huérfanos y prostitutas, asociado indefectiblemente al consumo de la chicha y otras

¹³⁶ (Duque. 1995 4).

expresiones festivas propias del día de mercado, es innegable y justificaba que la élite lo rechazara tajantemente. De acuerdo con esto, es al menos comprensible el estigma que, sobre el *bambuco* y su instrumento, el tiple, empezó a generarse dentro de la pequeña burguesía citadina que, en cambio, anhelaba una música noble y digna, que pudiera adoptar y con la cual identificarse.

Es necesario comprender que, así como la élite despreciaba estas músicas procaces y vulgares, también las clases populares criticaron e hicieron burla de los aires de sofisticación en que cayeron las familias acomodadas de la ciudad, poniéndose al servicio de la moda, que consideraron les correspondía, como herederos de la tradición europea. Está abierta doctrina de mutuo sabotaje o descrédito sobre los gustos o manifestaciones, anulaba toda propuesta tendiente a concitar *civilizadamente*, los dos extremos de esta ecuación cultural, en la ciudad y en el joven país. Henao Ruiz observa cómo el resultado de esta dinámica de la puesta en escena de la Sociedad Filarmónica, ejemplificando lo que debía ser considerado cultura y civilización, se concentró en el despliegue de las formas y las maneras sociales y no en el fundamento conciliador, fraternal y *armónico*, que se debía orientar hacia el establecimiento de unos símbolos propios con los cuales todos los habitantes pudieran identificarse. Eso fue, según la autora, lo que ocurrió con el *bambuco*, que es el resultado de dichas tensiones al seno de la música y de la cultura, al menos en la capital¹³⁷. Algunos compositores como Manuel María Párraga, gracias a ciertos eventos que todavía se deben exponer, lograron recoger el espíritu popular en el *bambuco*, dignificarlo y reinterpretarlo para ser presentado en la escena del concierto.

El tránsito efectuado por el *bambuco*, desde su trasiego campesino hasta instalarse en los salones de la élite capitalina a finalizar el siglo XIX, fue un camino abyecto y accidentado, aunque finalmente triunfal. El *bambuco* hizo su debut, por así decirlo, al ser introducido a la sala de conciertos de la Sociedad Filarmónica, por dos jóvenes virtuosos, Lubeck y Coenen en 1852. A partir de esta situación anecdótica, nadie tomaría al *bambuco* como música identitaria o expresión del nacionalismo que se deseaba erigir. Pero fueron circunstancias que iban sumando (Anexo 23).

¹³⁷ (Henao Ruiz, 2015 18-20).

Por otra parte, encontramos personajes de la vida nacional, social y cultural que, de varias formas efectivas, permitieron el advenimiento del *bambuco* en la escena musical oficial de la ciudad y del país. Personajes como el escritor Jorge Isaacs, el poeta Rafael Pombo, la Señorita María del Carmen Caicedo, hija del presidente Domingo Caicedo (1831), y otros personajes decimonónicos, descubrieron una vertiente nacionalista en este aire folclórico en particular y la posibilidad del advenimiento de una música que podría llegar a conciliar el espíritu de nuestro pueblo.

¿Que tenían en común estos personajes citados, que, de alguna manera, mostraban su favor hacia este aire típico, arraigado entre las clases populares del interior? Curiosamente, todos ellos provenían de familias del sur del país: Cauca, Tolima y Huila. En la obra de Isaacs, por lo menos en la *María*, existe una abierta admiración del joven Isaacs por el desempeño de los negros al tocar, cantar y danzar el *bambuco*. Por su parte, Rafael Pombo, proviene por herencia de sus mayores, de esta región del Cauca, donde el *bambuco* estaba muy arraigado en sus pobladores. La joven María del Carmen Caicedo cuando pasaba temporadas en el Tolima y Huila, en las haciendas de su padre, escuchaba a los esclavos y campesinos entonando estas melodías. Los tres tienen en común su ancestro provinciano, aunque pertenecientes a prestantes familias de terratenientes, notables en sus regiones.

El caso de María del Carmen Caicedo merece especial atención. Según Pardo Tovar y Egberto Bermúdez¹³⁸, entre otros, al trasladarse la joven Caicedo a la capital, traía un cuaderno con letras y algunas grafías melódicas que conservaba y usaba en sus prácticas de guitarra. En la capital, rodeada del círculo de élite al cual pertenecía su familia, teniendo contacto asiduo con el piano, tan común en las casas acomodadas, con sus parientas cercanas empezaron a repasar las letras y melodías del cuaderno de María del Carmen. Estos aires sencillos, básicos y sin complejidad en su estructura musical, hacían las delicias de las jóvenes cantadoras, como ya lo hemos referido a partir de Caicedo Rojas. Paulatinamente, las melodías de la joven se fueron infiltrando entre las señoritas de sociedad y llegado el momento, hicieron parte de la reunión de salón; hacia los años 80 del siglo XIX ya se había consolidado como aire musical Nacional identitario.

¹³⁸ (Bermúdez. 2000 54).

Este relato, parece querer confirmar una especie de leyenda alrededor del *Bambuco*, para justificar y ennoblecer su origen, hacerlo más civilizado o por lo menos más cordial. Especialistas como Osorio Ricaurte, afirman que el piano con su dificultad natural, la falta de partituras prácticas para la interpretación de las jóvenes reticentes al estudio juicioso del instrumento, las publicaciones periódicas de la prensa bogotana con composiciones más simples como las de Guarín y Ponce de León, entre otros y otras, sumado a la osadía de Lubeck y Coenen en 1852, convirtieron al *bambuco* en la música identitaria de los aires andinos, y por lo menos para las gentes del interior, en la música típica Nacional colombiana.

Isaacs, Pombo y la señorita Caicedo¹³⁹, tenían en común que desde niños habían acostumbrado su oído al canto del *bambuco* tocado y cantado por los esclavos, sirvientes y campesinos de las haciendas de sus padres; seguramente fueron arrullados con estos aires musicales melancólicos con los que se familiarizaron desde temprana edad. Ya se sabe que lo que de niño se aprende, nunca se olvida. Lo escuchaban de forma natural; lo disfrutaban del mismo modo. La discusión sobre el origen regional del *bambuco* parece soslayada desde los planteamientos de Osorio Ricaurte, en los cuales se identifica este aire en el sur del país, en la región del Cauca, entonado por los descendientes de esclavos africanos, procedentes de la región africana de nombre *Bamboo*, de donde recibió su nombre.

Sin embargo, es indispensable reconocer el respaldo definitivo que se brindó al *bambuco* por parte de músicos de escuela formados en Europa. El primero de ellos, Manuel María Párraga (1826-1925), a lo largo de su extensa vida profesional pudo convertirse en protagonista de la transformación del *bambuco* y su incursión en el escenario de la música

¹³⁹ “El bambuco *El Aguacero*, o el género como tal ya se escuchaba en Bogotá en este período, y no sólo gracias a las interpretaciones de María del Carmen, pues seguramente ya existían en la capital varios asentamientos culturales de las regiones del sur de Colombia. De todas formas (...) se puede afirmar con certeza que este ritmo de ascendencia mestiza-campesina irrumpe con buen impulso dentro de la sociedad capitalina más distinguida de la época. Lastimosamente no conocemos registros concretos que mencionen la manera como se hacían los recitales de la señorita Caicedo o del impacto que producían en su entorno. Pero podemos deducir que al menos dos hechos sí generaron gran expectativa y rareza. En primer lugar, el factor de ser una mujer música y concertista de un instrumento especialmente ligado a la tradición popular, y en segundo, la interpretación de un género musical propio de una cultura rural, que muy seguramente era contemplado como “Exótico”, (...) esto sin contar con el hecho de que la susodicha intérprete era hija nada más y nada menos que del presidente de la nación...”. (Gonzales Espinosa, 2012.79-80).

de concierto. Formado en la tradición romántica europea, Párraga logra establecer el puente entre la música formal, de salón o romántica y la música popular, reinterpretando los aires nacionales con un criterio costumbrista, que lo posiciona como compositor, a la vanguardia en aquel momento en la segunda mitad del siglo XIX, como abanderado de esta tendencia musical en auge (Anexo 31). A partir de su ensayo acabado sobre los *Aires Populares Neogranadinos*, logra una obra pianística verdadera, por su dificultad y la disposición de las variaciones¹⁴⁰.

A pesar de la suerte de insultos trepidantes contra el bambuco y el tiple, proferidos por José Caicedo Rojas en *El museo de cuadros y costumbres* y más aún, cuando ya anciano, vivía de sus recuerdos y añoraba la edad dorada de la era Filarmónica¹⁴¹ (Anexo 24), el *bambuco* había hecho su entrada oficial en los salones de baile domésticos (Anexo 31, fig. 3), en las salas de concierto y se había convertido en patrimonio simbólico cultural de la Colombia de finales del siglo XIX, con la ayuda del piano, de las señoritas de la élite, de los músicos de escuela como Coenen, Lubeck, Joaquín Guarín, Santos Quijano, y por supuesto, mediante el trabajo y aporte minucioso y académico del músico venezolano Manuel María Párraga.

Paralelamente al florecimiento del bambuco y los aires criollos, acompañado de las tendencias ideológicas nacionalistas, otra escena cultural irrumpía para permanecer hasta nuestros días. El esfuerzo denodado de Lorenzo María Lleras en calidad de gestor cultural y mecenas de la época recogía buena parte de los frutos del trabajo de los músicos y del espíritu de sociabilidad civilizadora que inspiró a los gestores de la Sociedad Filarmónica, así como los de los artífices del teatro capitalino. Lleras logró concitar los esfuerzos y anhelos musicales y culturales en un solo escenario, con lo cual Bogotá experimentó por primera vez una temporada de ópera “A la italiana” durante casi dos años, entre 1858 y 1859 (Anexo 30. Fig. 1,2,3). Este legado operístico pervive hasta nuestros días, negándose a desaparecer como gran espectáculo para cierto grupo de ciudadanos, que conforma un considerable público y que, en la dinámica cultural bogotana, encarna el gusto musical de una “*inmensa minoría*”.

¹⁴⁰ (Torres López. 2016 142-143).

¹⁴¹ Fechado el 1 de mayo de 1849, Caicedo Rojas incluye un artículo llamado *El Tiple*, una poderosa diatriba en contra de las tradiciones populares que representan el tiple y el bambuco. Es interesante en la medida en que testimonia hasta qué punto el presidente de la S. F. C. B. repudiaba las expresiones populares. N. de A.

CONCLUSIONES

La Sociabilidad que proclamaban aquellas asociaciones sin ánimo de lucro que eclosionaron espontáneamente a mediados del siglo XIX en la Nueva Granada, especialmente la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, aunque impactaron de muchos modos las dinámicas de la nación en ciernes, realmente carecieron de las características fundamentales que implica la *sociabilidad*: ánimo colaborativo y solidario de agremiación, unión para el progreso, sentido de pertenencia, solidaridad, filantropía y particularmente, esfuerzo deliberado de mecenazgo. Generalmente enmascararon sus verdaderos propósitos ideológicos: Las democráticas, aunque usaron a la clase obrera, perseguían el proyecto político liberal de las élites; las católicas porque defendían ideales dominantes confesionales de corte conservador; las artísticas porque promovieron sus intereses de clase y sobrevaloraron la superioridad racial; la Filarmónica, porque bajo el manto de una *sociabilidad* civilizadora y progresista, mediante el *fomento de la música*, escondía la adopción mimética del modelo cultural europeo, calcando formas y maneras de la vida burguesa, aunque carentes del contenido pedagógico necesario, capaz de concitar para el desarrollo y el progreso de toda una nación.

El indiscutible acento excluyente con que se dispuso la dinámica de la Sociedad Filarmónica, empezando por su reglamento, despertó una tensa reacción social en la pequeña capital en ese momento, 1846. Aquella ostensible diferencia de modas y ademanes entre los Filarmónicos y el resto de los pobladores radicalizó la *insociabilidad*, desconfianza, desprecio y exclusión mutua entre las elites y las clases populares. Profundizó el enorme abismo y las diferencias estructurales entre la capital y el resto de la enorme nación. Polarizó los regionalismos fundados en las diferencias, especialmente culturales, que aún hoy son irreconciliables si se piensa en lo distante que se percibe la vida social y cultural de la capital, en comparación con la de poblaciones aisladas de la periferia como San Andrés, Amazonas, los Llanos, el Chocó o la Guajira, por ejemplo.

La incursión de los extranjeros en la Nueva Granada, componente principal de la política de estado del ministro de Relaciones Exteriores, Manuel Ancizar, proclive a la implantación de una inmigración de colonos europeos, asentados en la Sierra Nevada de Santa Marta y la

cuenca del río Magdalena, ciertamente fracasó porque las condiciones climáticas resultaban devastadoras para los europeos. Puso de manifiesto el deliberado ánimo segregacionista de la élite gobernante, el desprecio por el indio y los afrodescendientes y la necesidad estratégica de emparentar a las señoritas Neogranadinas de élite y en edad de merecer, con visitantes extranjeros especialmente europeos, lo que ocurrió en una mínima proporción. Revela la importancia que aún tenía en ese momento en el imaginario colectivo de las élites Neogranadinas, la necesidad de acceder al *blanqueamiento de raza y limpieza de sangre*, ideología evidentemente retrógrada, lastre de herencia española.

La presencia de los extranjeros en la capital propició el surgimiento y apoyo al proyecto de la Sociedad Filarmónica, y contradictoriamente, favoreció las diferentes visiones con que retrataron al país en sus diarios de viajes e informes de viajeros. En ellos se recalca el atraso, la barbarie la incivilización, y el exotismo, expuestos como formas de caracterización de nuestro pueblo. Estos comentarios en los reportes de viajeros contribuyeron a desalentar a los posibles inmigrantes europeos de mediados del siglo XIX, que optaron por otros destinos en Norte América o el cono Sur como Chile, Argentina o Perú. Los extranjeros en nuestro territorio se limitaron al desempeño social y cultural. La cerrada clase dirigente, burócrata y administrativa local, no permitió su concurso e influencia en otros aspectos de la vida nacional, como sí ocurrió en otras naciones jóvenes, donde los extranjeros incursionaron poderosamente incidiendo en las dinámicas políticas y económicas locales.

En lo que respecta a las formas, modos y rituales copiados del estilo de vida burgués europeo, los Filarmónicos enfatizaron los aspectos que eran considerados elegantes, refinados y de buen gusto; su adaptación fue paulatina, pero irrumpió como una ola de modernización, reproduciendo elementos formales de la vida doméstica como la decoración, el mobiliario, el vestuario masculino en un principio y luego el de la mujer, e imponiendo un nivel de recalcitrantes rituales sociales y sofisticación, que no se habían visto antes en la capital. Se amplía el mercado de importación de objetos suntuarios, lo que determinaba el nivel social, cultural, civilizador y de poder adquisitivo de las familias. Repentinamente transformaciones domésticas se vieron reflejadas también en la puesta en escena de los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Se ejemplificaba a ojos vista de toda la población y del país lo que se consideró refinamiento, gusto, elegancia y calidad de vida burguesa en

aquel momento. Se debe reconocer que la Filarmónica fue un semillero de músicos en su tiempo; que revolucionó la vida cultural de la ciudad; su influencia repercutió en todo el país.

La omnipresencia del piano en la capital y en algunas poblaciones del resto del país, es un hecho insólito dentro de toda América Latina, como bien lo confirman con conocimiento de causa los viajeros extranjeros, los embajadores como Miguel Cané y las alusiones permanentes en la literatura, especialmente la de estilo costumbrista. La influencia de la Sociedad Filarmónica en la conformación de un público generó también la necesidad de formarse musicalmente mediante la incorporación del costoso instrumento en el ambiente doméstico. En pocos años, el piano pasó a convertirse en objeto icónico, símbolo referente de distinción, cultura y civilización dentro de las élites bogotanas y en el resto de nuestra geografía. Una familia distinguida, no lo era suficientemente si carecía de un piano adecuado, de buena calidad y marca de prestigio. Los pianos invadieron las casas bogotanas.

Las destinatarias de tan ingente compromiso revolucionario en la cultura musical de la ciudad fueron las jóvenes de sociedad; debían tomar lecciones de piano con la intención de convertirse en diletantes o aficionadas que además de los atributos necesarios, complementaban su esmerada educación mediante estas habilidades sociales, tal como ocurría con las mujeres de sociedad en Europa. La posesión y la instrucción en el piano, les permitía escalar socialmente, llegar a presentarse en el reputado escenario de conciertos de la Sociedad Filarmónica, obtener reconocimiento del público y con suerte, acceder a un matrimonio conveniente con algún extranjero de los que se encontraban en la capital por entonces. Así, la era Filarmónica contribuyó al surgimiento de mujeres escritoras, pianistas, compositoras y artistas dentro de la élite del país; propició que varias jóvenes de la sociedad emparentaran con extranjeros y permitió una nueva comprensión del papel de la mujer en la sociedad colombiana de finales del siglo XIX.

Muy pocas jóvenes y señoritas lograron avances significativos como pianistas e intérpretes diletantes. Las que participaron en los conciertos de la Sociedad Filarmónica fueron generalmente las mismas seis u ocho damas distinguidas, durante los relativos 11 años de existencia de la corporación. Debido a nuestra idiosincrasia mestiza, el estudio del instrumento debía iniciarse desde muy temprana edad. A las jóvenes mayores les costaba demasiado esfuerzo aprender. Decidieron evitar las partituras complicada del repertorio

romántico europeo y optaron por aprender los aires locales de compositores neogranadinos. Estas partituras se publicaban en la prensa de la ciudad y eran compuestas a propósito, pensando en las escasas habilidades de la mayoría de las pianistas bogotanas, en las que el virtuosismo fue bastante esquivo.

La facilidad en la estructura musical del bambuco justifica su gran acogida dentro de las jóvenes diletantes, algunas de ellas conocedoras de estos ritmos nativos desde niñas en sus haciendas familiares, como fue el caso de Carmen Caicedo, perteneciente a la élite huilense. En dos décadas, 1850 – 1870, el bambuco entró a formar parte de la música para concierto y a ser interpretado en el piano; a bailarse como música de salón, reconociéndolo como aire nativo Nacional colombiano, propio de la cultura musical del interior del país. Músicos como Párraga, Santos Quijano y Guarín; literatos como Pombo e Isaacs, y el grupo intelectual de la tertulia el Mosaico, propiciaron el paso del bambuco desde su raigambre popular y prosaica, hasta su condición de música identitaria, en las postrimerías del siglo XIX.

El ambiente clasista y excluyente de la Sociedad Filarmónica, evitó que los músicos de profesión, llamados los decanos de la música de la era republicana, participaran del ambiente renovador que se proponía la era Filarmónica. A pesar de ello, algunos como Nicolás Quevedo R. y José Antonio Velasco, educaron al público en general en la apreciación de la música instrumental, mediante las tertulias llamadas Cuartetos. Era evidente la tensión y discordia existente desde un comienzo entre Price y Caicedo Rojas, representantes de los caballeros músicos aficionados diletantes, fundadores y directivos de la Sociedad Filarmónica, y los músicos locales de oficio, lo que incidió en que el proyecto filarmónico no pudiera alcanzar una dimensión social y cultural real; que trascendiera a sus fundadores.

El proyecto fallido de la escuela de música y de la Sociedad Lírica respaldada por la Sociedad Filarmónica, el inconcluso edificio de la sede de la Sociedad, la falta de solidaridad y mecenazgo de las élites y la ausencia de identidad cultural, son algunas de las causas inminentes de la desaparición de la Sociedad Filarmónica, además de las complejas disputas políticas de la vida nacional en 1857. Lorenzo María Lleras, capitalizó el legado de los músicos de la Filarmónica y de la tradición teatral bogotana del Coliseo; reunió estos vestigios de cultura y con ellos desarrolló su proyecto de Canto Lírico que pervive hasta hoy.

BIBLIOGRAFIA

1. FUENTES PRIMARIAS

1.1 DOCUMENTOS

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1847) *Reglamento de la Sociedad*, Imprenta de J. A. Cualla, pp. 1-7, Bogotá. Archivo Perdomo, Miscelánea 1128. Sección libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, Colombia.

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1849) *Programa de Mano Concierto 22*, enero 22, 1849. Imprenta de Ancisar y Pardo, Bogotá. Archivo personal de Juan Antonio Cuéllar Sáenz.

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1849) *Programa de Mano Concierto Benéfico*, agosto 15, 1849. Imprenta del Neo Granadino, Bogotá. Archivo personal de Juan Antonio Cuéllar Sáenz.

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1848) *Acuerdo de formación de la Compañía Anónima*, diciembre de 1848. Imprenta del Neo Granadino, Bogotá.

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1849) *Imagen del edificio sede de la Sociedad*, 6 de enero, 1849. Imprenta el Neogranadino, Bogotá. En “El Neogranadino”, N° 23, p. 272.

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846) *Discurso de inauguración de la Sociedad*, 15 de noviembre, 1846, Bogotá. En “El día”.

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1847 - ¿?) *Copia Facsimilar de Dos Boletos de entrada a concierto de la Sociedad*, sin Imprenta determinada. Archivo personal de Juan Antonio Cuéllar Sáenz.

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1847 - ¿?) *Copia Facsimilar de Un bono de acción de la empresa del Edificio de la Sociedad Filarmónica*, sin Imprenta determinada. Archivo personal de Juan Antonio Cuéllar Sáenz.

Compañía Lírica dirigida por el doctor Lorenzo María Lleras (1858-1859) *Ocho Programas de Mano correspondientes a ocho títulos de Óperas diversas*, Imprentas diversas, Bogotá. Archivo Perdomo, libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, Colombia.

1.2 PRENSA

“El Día”, prensa de Bogotá (1846 -1851). Imprenta de El Día, Bogotá. Sección Hemeroteca, Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, Colombia.

“El Neogranadino”, prensa de Bogotá (1847- 27 de abril,1853). Imprenta del Neo Granadino, Bogotá. Sección Hemeroteca, Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, Colombia.

1.3 LIBROS

Agudelo, Alejandro (1858) *Lecciones de Música precedidas de una introducción*, Imprenta Pizano Pérez, Bogotá. Sección libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, Colombia.

Caicedo Rojas, José (1886) *Estado Actual de la música en Bogotá*, pp. 3-23. En El Semanario de Bogotá, N° 5 y 6. Miscelánea 303, Documento 7. Sección libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, Colombia.

Osorio Ricaurte, Juan (1879) *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*, pp. 163-178. En Revista Repertorio Colombiano, III, 5. Sección libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, Colombia.

1.4 MANUSCRITOS

Sociedad Filarmónica de Bogotá (1847) *Reglamento de la Sociedad, Copia Facsimilar del original manuscrito con las firmas de los asociados*. Consta de 14 folios, en manuscrito con las firmas de la mesa directiva que aprobó el reglamento, fechado el 17 de mayo de 1847. Archivo personal de Juan Antonio Cuéllar Sáenz. En *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*. Ensayos, Historia y Teoría del arte, vol. IX, n°9, 22 fotos, Bogotá, D.C., 2004, Universidad Nacional de Colombia, pp. 243-254.

2. FUENTES SECUNDARIAS

Bermúdez, Egberto (1985) Historia de la música vs. Historia de los músicos, sobre la obra de I. Perdomo Escobar y la historia de la música colombiana. Revistaun, Vol. 1, N° 3, pp. 5-17. Disponible (descargar en pdf) en:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11741>

Bermúdez, Egberto (2000) *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538- 1938*, Fundación de Música Juan Luis Restrepo.

Bermúdez, Egberto (2001) *Musicología en Colombia: Una introducción*. Documento de historia y teoría, Textos 5. Programa de Maestría, facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, pg. 65.

Bermúdez, Egberto (2005) *La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (Parte 1)*. Ensayos. Historia y teoría del arte, N° 10, Universidad Nacional de Colombia, pp. 215-239, Bogotá D. C.

Bermúdez, Egberto (2018) Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo? Revista Credencial Historia. Banco de la República. Disponible en:
<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/un-siglo-de-musica-en-colombia-entre-nacionalismo-y-universalismo>

- Bermúdez, Egberto** (2001) *Musicología en Colombia: Una introducción*. Documento de historia y teoría, Textos 5. Programa de Maestría, facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, pg. 65.
- Buitrago Santana, Laura Daniela.** (2012) “*La tertulia del buen gusto y sus amores*”. En Revista Credencial, Historia. Disponible en: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/las-mujeres-de-la-tertulia-del-buen-gusto-y-sus-amores>
- Caicedo Rojas, José.** (1973) *Apuntes de Rancherías y otros escritos escogidos*, Editorial Bedout, Medellín.
- Caicedo Rojas, José,** (1950) *Recuerdos y Apuntamientos*, Biblioteca Popular de Cultura, Publicaciones Min educación de Colombia. Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes.
- Camargo Mesa, Marcela Esperanza** (2009) *Viajeros europeos en Bogotá 1869 – 1900, experiencias de viaje y observación de la sociedad en las calles* (Tesis de grado en Historia). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Cordovez Moure, José María** (1936) *De la vida de antaño*. Editorial Minerva, Bogotá.
- Cordovez Moure, José María** (2004) *Bailes, Fiestas y Espectáculos en Bogotá*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Cuartas R., Juan Manuel.** (1995) *La Nueva Granada, la utopía continua*”, *Reflexiones a partir de: “La Nueva Granada: 20 meses en los Andes de Isaac F. Holton*. Revista Thesaurus, Tomo L. N°s 1, 2 y 3. Centro virtual Cervantes.
- Duarte, Jesús y Rodríguez, María V.** (1992) *La Sociedad Filarmónica y la Cultura Musical de Santafé a mediados del Siglo XIX*. En Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. 29. N° 31. Banco de la República.
- Duque, Ellie Anne** (1995) *La música en Colombia en los siglos XIX y XX*, CIDAR. UNAL, Bogotá.
- Duque, Ellie Anne** (1996) *La sociedad filarmónica o la vida musical en Bogotá hacia mediados del siglo XIX. Ensayos, Historia y Teoría del arte*. En: Revistas, unal.edu.co.
- Duque, Ellie Anne** (2000) *La colección de partituras y manuscritos del Archivo Perdomo*. Boletín Cultural y bibliográfico Vol. 37, N° 53. Banco de la República.
- Duque, Ellie Anne** (2004) *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*. Ensayos, Historia y Teoría del arte, vol. IX, N° 9, 22 fotos, Bogotá, D.C., 2004, Universidad Nacional de Colombia, pp. 243-254.

- Duque, Ellie Anne.** (2011) *Nicolás Quevedo Rachadell, Un músico de la independencia*. Editorial Vicerrectoría académica. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Escobar, Eduardo** (2002) *Fuga Canónica*, en torno a la figura desdichada de Julio Quevedo Arbelo, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Bogotá.
- Feferbaum, David** (2017) Vacíos VIII, La Ópera Parte I. Revista Tempo Sonidos del mundo, abril 10. Disponible en: <http://revistatempo.co/vacios/la-opera-siglo-xix/>
- García Márquez, Gabriel** (1985) *El amor en los tiempos del Cólera*, Editorial Oveja Negra, Bogotá.
- Galvis Rivera, Federico** (2011) *La nación en el espejo: El referente estadounidense en las notas de viaje de Salvador Camacho Roldán* (Tesis de Maestría en Historia). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- González Espinosa, Jesús Emilio** (2012) *No doy por todos ellos el aire de mi lugar: La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX*. (Tesis Doctoral). Editorial Universidad de Pamplona, 2012., 230 pp.
- Gordillo Restrepo, Andrés** (2003) *El Mosaico 1858 – 1872, Nacionalismo, élites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX*. Universidad Sorbona, París, Francia.
- Gutiérrez Cely, Eugenio** (2004) *Vida Cotidiana y Cultura. Descripción de la cultura y el ocio, aspectos demográficos*. En: Enciclopedia Historia de Bogotá. Capítulo III. (Modo descriptivo etnográfico), Tomo II. Villegas Editores.
- Henao Ruiz, Yecenia** (2015) *Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino*, Quirón, Revista de Estudiantes de Historia, Vol. 2. N° 3, UNAL, sede Medellín.
- Hoyos Pérez, Bernardo** (2010) *La música en Colombia: Siglos XIX y XX*. Entrevista a Egberto Bermúdez. Expeditio N° 03. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.
- Isaacs, Jorge** (2013) *María. Versión para imprimir*. Biblioteca en Línea. Disponible en: [https://es.wikisource.org/wiki/María_\(Jorge_Isaacs\)_Versión_para_imprimir](https://es.wikisource.org/wiki/María_(Jorge_Isaacs)_Versión_para_imprimir)
- Jaramillo Uribe, Jaime** (2002) *La visión de los otros. Colombia vista por observadores extranjeros en el siglo XIX*, En Historia Crítica (24), pp.1-15 Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/histcrit24.2002.01>
- Le Moyne, Auguste.** (1985) *Viaje y estancia en la Nueva Granada (1829-1839)*. Incunables, pp. 34-49). Bogotá.
- Lemus Obregón, Marina** (2003) *Compañías teatrales viajeras*. Edit. (Trabajo de Investigación). Colombia siglo XXI. Trabajo de investigación, Beca cultural, Min cultura.

- Lemus Obregón, Marina** (2016) *Lorenzo María Lleras, Entre la pluma y la acción*. Serie Biografías, Luna Libros S. A., Universidad del Rosario, Bogotá.
- Loaiza Cano, Gilberto** (2011) *Sociabilidad, religión y política en la definición de nación, Colombia 1820 – 1886*. U. Externado de Colombia. Bogotá.1
- Lleras Soriano, Andrés** (1958) *Lorenzo María Lleras*. Academia Colombiana de Historia, Biblioteca Eduardo Santos, Vol. XIV. Editorial Sucre Ltda. Bogotá D.E.
- Martínez, Frédéric** (1997). *Apogeo y decadencia del ideal de la inmigración europea en Colombia, siglo XIX*. Institut Fracais D'tudes Andines, Traducido por Ximena Fidalgo. Banrepublica, Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. 34, N° 44. Santafé de Bogotá.
- Martínez, Frédéric** (2001). *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845 - 1900*. Banco de la República – Instituto francés de Estudios Andinos, Bogotá.
- Melo, Jorge Orlando** (2001) *Viajeros colombianos en Francia y franceses en Colombia*. Simposio XIX. Embajada de Colombia, París.
- Nussbaum, Martha C.** (2014) *Emociones Políticas, ¿Por qué el amor es importante para la justicia?*, Barcelona, Espasa Paidós Estado y Sociedad.
- Ortiz Cardona, Milena** (2009) Mercado público, tiendas de trato y ventas ambulantes. Centros de provisión urbana en Bogotá en la primera mitad del siglo XIX. Cuadernos de Curaduría, Museo Nacional de Colombia, Núm. 9. Disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/ccmercado.p>
- Pardo Tovar, Andrés** (1965-1986). *La cultura musical en Colombia. En Historia Extensa de Colombia*, Vol. 38, Tomo 20, Parte 2, Pp. 99 – 136. Bogotá, Colombia.
- Pardo Tovar, Andrés** (1970). *De la cultura musical en Colombia*. En *Textos de música y folklore, boletín programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Lecturas de Música Colombiana, tomos I y II*.
- Perdomo Escobar, José Ignacio** (1980), *Historia de la Música en Colombia*, Bogotá. Plaza & Janés Editores.
- Perdomo Escobar, José Ignacio** (1979) *La ópera en Colombia*. Publicación de Bavaria S. A. Litografía Arco, Bogotá.
- Pinilla Aguilar, José Ignacio** (2005) *Cultores de la música colombiana*. Diccionarios de músicos colombianos. Cámara colombiana del libro.
- Radiodifusora Nacional de Colombia**. Textos sobre música y folklore. La música en Colombia. Pp. 13 – 119, tomo 1, Cap. 1, Bogotá.

Romero, Mario Germán (1990) *Bogotá en los viajeros extranjeros del siglo XIX*. Villegas Editores. Colección Biblioteca de Bogotá, Bogotá.

Salcedo M, Jorge Enrique (2004) *Las vicisitudes de los jesuitas en Colombia durante el siglo XIX*. Revista Theológica Xaveriana N° 152, pp. 679-692.

Saldarriaga Roa, Alberto y otros (2005) *En busca de Thomas Reed*, arquitectura y política en el siglo XIX. Edición Panamericana S.A.

Samper Ortega, Daniel (1938) *Bogotá 1538-1938*. Litografía Colombia, Bogotá.

Soriano Lleras, Andrés (1958) *Lorenzo María Lleras*. Academia Colombiana de Historia. Biblioteca Eduardo Santos. Volumen XIV. Editorial Sucre Ltda., Bogotá.

Thibaud, Clément (2001). El Nacionalismo Cosmopolita. IFEA, En: Anuario colombiano de historia social y de la cultura. Colombia.

Torres, Camila (2009) *La imagen de Bogotá construida por los viajeros extranjeros que recorrieron el país a lo largo del siglo XIX* (Tesis de grado en Historia). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Torres López, Rondy (2016) La música para piano en Colombia en el siglo XIX: entre romanticismo, costumbrismo y música popular. Semana de la Música y la Musicología: El Piano. Historia didáctica e interpretación, XIII. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/musica-piano-colombia-torres-lopez.pdf>

Vega Torres, Daniel (1980) Análisis del concepto de sociabilidad en las ciencias sociales. ABRA Revista de Ciencias Sociales, Vol. 35, N° 51, pp. 1-13. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15359/abra.35-51.6>

ANEXOS

ANEXO 1. BOGOTÁ, CAPITAL DE LA NUEVA GRANADA DURANTE LA ERA FILARMÓNICA



FIGURA N° 1.

**BOGOTA VISTA DESDE
EL OCCIDENTE.**

**GRABADO DE J.
HARRIS SOBRE
DIBUJO DE C. AUSTIN.
LITOGRAFÍA RUDOLF
ACKERMANN,
LONDRES CA. 1851.
QUINTA DE BOLÍVAR,
BOGOTÁ.**

FIGURA N° 2.

**"PLANO TOPOGRÁFICO DE
LA CIUDAD DE BOGOTÁ".**

**BRANCHA Y J. MARTÍNEZ.
DIBUJO A TINTA, 20 X 24 CM,
BLANCO Y NEGRO.
PUBLICADO EN: [S.N.]
BOGOTÁ, [S.N.], 1848.**



FIGURA N° 3.

**LA PLAZA MAYOR
DE BOGOTÁ.**

**EN 1846.
ACUARELA.
EDWARD MARK.**

ANEXO 2. BOGOTÁ, ANTES DE LA ERA FILARMÓNICA: ACTIVIDADES PÚBLICAS

FIGURA N° 1.

**PROCESION DE
VIERNES SANTO EN LA
CALLE REAL DE
BOGOTA.**

**JOSEPH BROWN/J.M.
CASTILLO/J.M. GROT.
Acuarela. 28x36.8 cms.
AÑO 1841. ROYAL
GEOGRAFICAL
SOCIETY, LONDRES.**



FIGURA N° 2.

**TRASLADO DE LA HOSTIA
EN LAS CALLES DE
BOGOTA.**

**JOSEPH BROWN - JM
CASTILLO / JM GROOT.
ACUARELA 28.2X37.3CMS.
HACIA 1841.
ROYAL GEOGRAPHICAL
SOCIETY, LONDRES.**



FIGURA N° 3.

**CARNAVAL EN UNA CALLE DE
BOGOTÁ.**

**UNA BATALLA ENTRE LA
PERSONIFICACIÓN DE LA
MEDICINA Y
LAS ENFERMEDADES.
ACUARELA.
FRANÇOIS-DÉSIRÉ ROULIN.
1822-1828.
LIBRARY, LONDRES.**



ANEXO 3. BOGOTÁ, GENTES DEL PUEBLO POCO ANTES DE LA ERA FILARMÓNICA



FIGURA N° 1.

CARGUERO Y MUJER CON TRAJE DE VIAJE.

TIPOS DE GENTE DEL PUEBLO DE BOGOTÁ.

**RAMON TORRES MENDEZ.
ACUARELA, 1850.**

FIGURA N° 2.

TIPOS DE GENTE DEL PUEBLO DE BOGOTÁ. TRAJES DE DOMINGO

**RAMON TORRES MENDEZ.
ACUARELA, SIN FECHA.**

BANCO DE LA REPUBLICA.



FIGURA N° 3. AGUATERA DE BOGOTA.
**RAMON TORRES MENDEZ.
ACUARELA, SIN FECHA.**



FIGURA N° 4. LA LIMOSNA PARA LA VIRGEN DEL CAMPO.
TORRES MENDEZ. ACUARELA, SIN FECHA.

ANEXO 4. BOGOTÁ, VIERNES DÍA DE MERCADO ANTES Y DURANTE LA ERA FILARMÓNICA

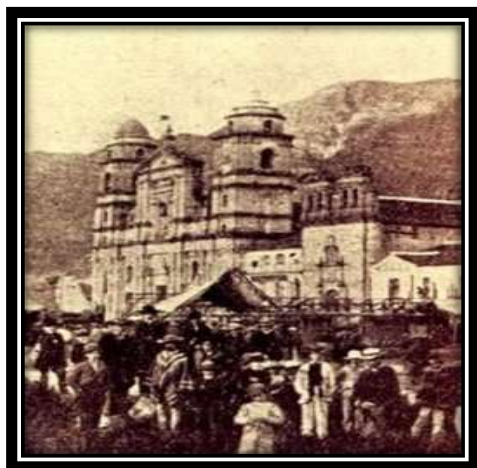


FIGURA N° 1.



FIGURA N° 2.



FIGURA N° 3.



FIGURA N° 4.



FIGURA N° 5.

DIFERENTES ASPECTOS DEL MERCADO EN LA PLAZA DE BOLIVAR. MEDIADOS DE SIGLO XIX.

FIG. N° 1. FOTOGRAFIA Ca. 1850.

FIG. N° 2. CAMINO AL MERCADO.

EUGENIO ZERDA. OLEO. Ca. 1926. MUSEO NACIONAL.

FIG. N° 3. CARNICERO DE BOGOTÁ.

TORRES MENDEZ, ACUARELA. Ca. 1850.

FIG. N° 4. EPISODIO DE MERCADO, (BOGOTÁ). TORRES MÉNDEZ. 1860.

AGUATINTA. 26 x 33 CM, COLOR.

FIG. N° 5. VENDEDORA DE PAPAS.

TORRES MENDEZ, ACUARELA. Ca. 1850.

ANEXO 5. BOGOTÁ, ENTRETENIMIENTOS PROPIOS DEL VIERNES, DÍA DE MERCADO



FIGURA N° 1.

INDIANS DANCING THE BAMBUCO.

**EDUARD MARK.
ACUARELA. RAQUIRA.
DICIEMBRE 26 DE 1845.**

“Venían de sus pueblos a Bogotá, bebían chicha y al finalizar el mercado bailaban bambuco”.



FIGURA N° 2.

TIPO BLANCO E INDIO MESTIZO.

**CARMELO FERNANDEZ. 1851.
ACUARELA.
BIBLIOTECA NACIONAL, BOGOTÁ.**

“Campesinos y artesanos tocando el tiple”.



FIGURA N° 3.

MÚSICOS PASEANDO EN LAS CALLES DE BOGOTÁ, A LA LUZ DE LA LUNA.

**J. M. CASTILLO
ACUARELA, DIBUJO DE JOSEPH BROWN 28.2 X 37 CM X0842/30. 1841
“Bebían chicha desde temprano y se emparrandaban tocando el tiple y cantando bambucos hasta altas horas de la noche”.**

FIGURA N° 4.

BAILE DE CAMPESINOS (SABANA DE BOGOTÁ). RAMON TORRES MENDEZ.

**AGUANTINA 26 X 33 CM. COLOR
PARIS. A. DE LA RUE, 1860.**



ANEXO 6. CHICHERÍAS, PULPERÍAS Y RONDAS SANTAFEREÑAS



FIGURA N°1.

**TIENDA DE VENDER CHICHA,
BOGOTA.
RAMÓN TORRES MENDEZ.
ACUARELA SOBRE PAPEL.
Ca. 1860.**

FIGURA N°2.

**TIENDA 1835. BOGOTA.
JOSÉ MANUEL GROOT/
AUGUSTE LEMOYNE. (ATRIBUIDO).
ACUARELA SOBRE PAPEL.
MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA REG.
5499**



FIGURA N°3.

**“LA DICHA LA DA LA CHICHA”.
TIENDA DE VENDER CHICHA
(PULPERÍA).
ACUARELA DE JOSEPH BROWN Y J.
M. CASTILLO
SOBRE ORIGINAL DE JOSE MANUEL
GROOT.
ACUARELA SOBRE PAPEL.
Ca. 1830.**

ANEXO 7. BOGOTÁ: LÚDICAS QUE ACOMPAÑARON EL JOLGORIO DEL DÍA DEL MERCADO

FIGURA N° 1.

MESA DE JUGADORES DE NAIPE.

**ÓLEO DE JOSÉ MANUEL GROOT, 1863.
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
COLOMBIA. REG. 7371.**



FIGURA N° 2.

REYERTA POPULAR.

**BOGOTÁ, 1878
EN COLOR.**

**RAMÓN TORRES MÉNDEZ.
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
COLOMBIA REG. 5465**

FIGURA N° 3.

GALLEROS.

**RAMON TORRES MENDEZ.
DIBUJO.
SIN FECHA.**



FIGURA N° 4.

**LA MONTADA EN CORRIDA DE TOROS
(BOGOTÁ).**

**RAMON TORRES MENDEZ.
1860.
AGUANTINA 26 x 33 CM.
PARIS, A. DE LA RUE.**

ANEXO 8. BOGOTÁ: USOS Y COSTUMBRES DE LA CLASE PUDIENTE 1850.



Fig. 1. NOTABLES DE LA CAPITAL. CARMELO FERNANDEZ. 1851. ACUARELA. BIBLIOTECA NACIONAL, BOGOTÁ.

Fig. 2. MUJERES BLANCAS. CARMELO FERNANDEZ. 1850. ACUARELA. BIBLIOTECA NACIONAL, BOGOTÁ.

Fig. 3. NOTABLES DE LA CAPITAL. CARMELO FERNANDEZ. 1850. ACUARELA. BIBLIOTECA NACIONAL, BOGOTÁ.



FIGURA N° 4.

“PASEO DE UNA FAMILIA A LOS ALREDEDORES DE BOGOTÁ”. MANUEL MARÍA PAZ, 1853.

FIGURA N° 5.

PASEO DEL AGUA NUEVA, 1848 (BOGOTÁ).

RAMON TORRES MENDEZ.

AGUANTINA. 26 x 33 CM. COLOR.



Ramón Torres Méndez. "Paseo del agua nueva en 1848 (Bogotá)". Aguantina. 26 x 33 cm; color. En: Torres Méndez, Ramón. Álbum de cuadros de costumbres. París, A. De la Rue. 1960, p. 5

ANEXO 9. MODAS Y COSTUMBRES EUROPEAS EN EL IMAGINARIO DE LOS CAPITALINOS DURANTE LA ERA FILARMÓNICA



FIG. N° 1. CABALLEROS. VESTIDOS A LA MODA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX CON INFLUENCIA DEL DANDISMO CARACTERISTICO POR LA APARIENCIA MASCULINA EN EXTREMO PULCRA.

FIG. N° 2. TRES DAMAS. MODA PARISINA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX. LUCEN TRAJES DE CALLE ADECUADOS PARA ASISTIR A LA OPERA, EL TEATRO O A LOS CONCIERTOS.



FIG. N° 3. TRES CABALLEROS LUCIENDO TRAJE DE ETIQUETA

FIG. N° 4. MEDELLIN. HABITANTES DE LA CAPITAL. ACUARELAS.

HENRY PRICE. 1852.

“Evidencia la forma en que los criollos adaptaron y asimilaron las modas europeas, así como su impostura, hacia 1850. Obsérvese el detalle del piano vertical marca McKormick”.

FIGURA N° 5.

JINETES DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO.

RAMÓN TORRES MENDEZ.

ACUARELA. Ca. 1854.

“Nótese el modo en que la mujer de ciudad monta a caballo de medio lado y su traje iguala los que lucían las damas en las carreras en Ascot, Inglaterra”.



ANEXO 10. MODAS Y COSTUMBRES EUROPEAS DURANTE LA ERA FILARMÓNICA. EL IMAGINARIO QUE SE QUISO IMPONER EN LA CAPITAL



FIGURA N° 1.

LA ASCOT GOLDEN CUP DE 1834.

**JAMES POLARD.
OLEO.**

“Las Competencias Hípicas gustaron mucho a los bogotanos. Fué una de las formas más deliberadas de ir introduciendo gustos y aficiones británicas en nuestro territorio, con el llamativo ingrediente de las apuestas”.

FIGURA N° 2.

“CONCIERTO DE FLAUTA DE FEDERICO II EL GRANDE EN SANSSOUCI”.

**ADOLPH MENZEL.
(1850-1852, óleo sobre lienzo, 205 x 142 cm, Alte Nationalgalerie, Berlín.**

“Representa el modelo más depurado del concierto de salón, también llamados Música de Cámara o Cuartetos, que seguramente era el ejemplo a seguir por los Filarmónicos bogotanos”.



FIGURA N° 3.

BAILE EN CASA DEL MARQUES DE SAN JORGE.

**PEDRO QUIJANO.
OLEO, 97.5 X 130 CMS.
AÑO 1938 Ca.
ACADEMIA COLOMBIANA DE HISTORIA.**

“Aunque distancia el medio siglo, entre las tertulias en la casa del Marqués y la era Filarmónica, no dejaba de ser aún un referente de elegancia y distinción para los capitalinos”.



ANEXO 11. MODAS Y COSTUMBRES. SALAS DE CONCIERTO REFERENTE PARA LOS CONCIERTOS FILARMÓNICAS



FIGURA N° 1. (Izquierda).

**INTERIOR OF THE
FIRST PHILHARMONIC
HALL, LONDON,**

1849.

“Es indudable que este tipo de escenario de conciertos era el que tenían en mente los Filarmónicos cuando pensaron en construir su sede”.

FIGURA N° 2. (Abajo).

**H.G. HINE'S THE
WAITS AT SEVEN DIALS
PORTRAYS A GROUP OF
“CHRISTMAS WAITS”
OR STREET
MUSICIANS,
INCLUDING A
TROMBONIST.**

1853.

LONDON, ENGLAND.

*“Modelo de Concierto.
Nótese los músicos
impecablemente
uniformados de etiqueta”.*

“Los Socios fundadores de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá, planearon la construcción del edificio sede de la Sociedad y es evidente, al ver estas imágenes que, en su imaginario, este era el tipo de escenario que se debía construir. Es seguro que Henry Price conocía estos auditorios en Londres y otros en New York; por su parte el arquitecto Thomas Reed, de seguro conocía otros más. Caicedo Rojas y otros socios habían viajado a Europa y este tipo de edificio los deslumbraba, además, por la dinámica social que se establecía en ellos: un lugar para ver y ser visto. Fue lo que se quiso proyectar en la construcción diseñada por Reeds y dibujada por Carmelo Fernández”.

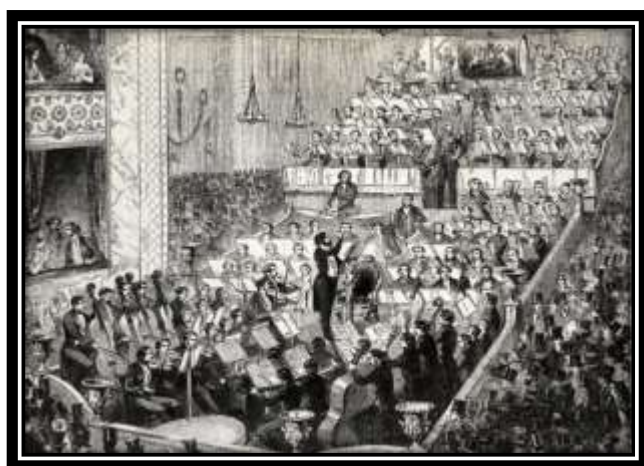


FIGURA N° 3.

**EL AUDITORIO DEL
SEGUNDO TEATRO DE LA
ÓPERA DEL COVENT
GARDEN, LONDRES.**

**POCO DESPUÉS DE SU RE-
INAUGURACIÓN EN 1809.**

**EL PRIMERO SE
INCENDIO EN 1808.**

ANEXO 12. MODAS Y COSTUMBRES. EL SALÓN DOMÉSTICO DE LA ÉLITE COMO ESCENARIO PARA EL CONCIERTO DE CÁMARA. (1850-1880)



FIGURA N° 1. MOBILIARIO Y DECORADO TÍPICO BURGUES EUROPEO DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX.

FIGURA N° 2. EL SALÓN DECORADO CON PROFUSIÓN SE CONVIERTE EN ESCENARIO DE LA PUESTA EN ESCENA DEL ENCUENTRO SOCIAL: EL PERFORMANCE QUE SE ESTABA CONSOLIDANDO COMO “DEBER SER” EN LOS BOGOTANOS DE ÉLITE.

MUSEO DEL SIGLO XIX. FONDO CULTURAL CAFETERO, BOGOTÁ.

“EL BUEN VIVIR”.

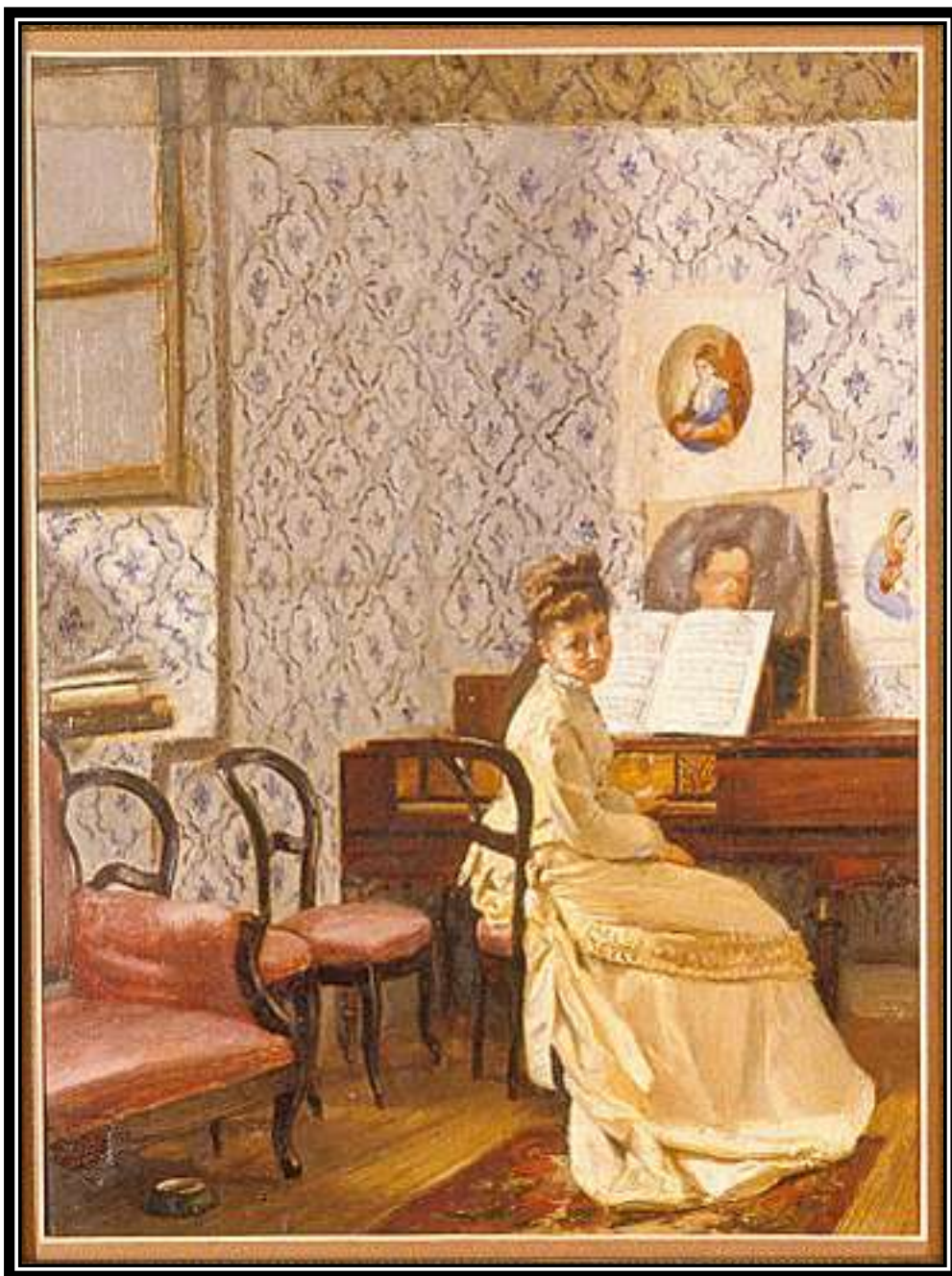


FIGURA N° 3. ESCENA QUE RECREA EL ATUENDO DE LA MUJER DE SOCIEDAD AL ESTILO PARISINO Y QUE CAMBIÓ DE FORMA OSTENSIBLE EN LOS ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX EN LA CAPITAL.

FIGURA N° 4. ESCENA QUE RECREA EL SALÓN DOMÉSTICO DE LA ÉLITE BOGOTANA CON EL PIANO COMO ELEMENTO PRINCIPAL DE LA DINÁMICA SOCIAL Y CULTURAL. TAMBIÉN RECREA EL PAPEL PROTAGÓNICO DE LA MUJER JOVEN COMO DILETANTE AFICIONADA Y PIANISTA EN LAS VELADAS DE SALÓN.

MUSEO DEL SIGLO XIX. FONDO CULTURAL CAFETERO, BOGOTÁ.

**ANEXO 13. MODAS – COSTUMBRES. EL SALÓN DE LA ÉLITE
BOGOTANA, LA JOVEN Y SU PIANO (1850-1880)**



INTERIOR SANTAFEREÑO.

RAMÓN TORRES MÉNDEZ.

1849. ÓLEO SOBRE CARTÓN, 37 X 27 CMS.

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. REG. N° 2096.

“La modelo es la hija del artista en su salón doméstico; el instrumento es el piano rectangular de la fábrica Clementi que hoy se conserva en la colección de instrumentos José Ignacio Perdomo. Banco de la República”.

ANEXO 14. EL PIANO COMO INSTRUMENTO ICÓNICO PORTADOR DE CONDICIÓN SOCIAL

FIG. N° 1. *“PIANOS A LOMO DE INDIO”.*

INDIOS CARGUEROS CONDUCIENDO UN PIANO DE HONDA A BOGOTÁ. JOSÉ MARÍA GUTIÉRREZ DE ALBA IMPRESIONES DE UN VIAJE A AMÉRICA, 1874-05-27 HONDA, COLOMBIA TOMO X.

“Copiamos un hombre y una mujer, que llevaban cajones voluminosos, y un grupo de indios que conducían un piano, y que encontramos en medio de un lodazal atollados hasta las rodillas”.



FIG. N°2. *PIANO RECTANGULAR DE LA FÁBRICA CLEMENTI. INGLATERRA.*

Semejante al que hoy se conserva en la colección Perdomo del Banco de la Republica”. (Egberto Bermúdez).

FIG. N° 3.
LOGO CHAPADO DE LA MARCA CLEMENTI, INGLATERRA.



FIG. N°4. (Izq.)

PEQUEÑO PIANO PORTATIL IDEAL PARA LAS PRÁCTICAS DE NIÑA O JOVEN.

FIG. N°5. (Der.)

PIANO VERTICAL SEMEJANTE A LOS QUE FABRICABA MCKORMICK A NIVEL NACIONAL. COLECCIÓN MUSEO QUINTA DE BOLÍVAR. BOGOTÁ.



“El piano, a partir de la incidencia de los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá (1846-1857), se fue constituyendo en el instrumento musical sinónimo de la música culta en la capital y paulatinamente en el resto del país ilustrado. Adquirió identidad icónica como referente de prestancia y cultura EN las familias que lo poseían. Su aprendizaje dentro de la élite Neogranadina refleja la importancia del cultivo de la música, como parte de las gracias sociales de la mujer santafereña, especialmente en la segunda mitad siglo XIX”.

ANEXO 15. PROYECTO DE EDIFICIO SEDE DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. ACUERDO, PLANOS Y DIBUJO

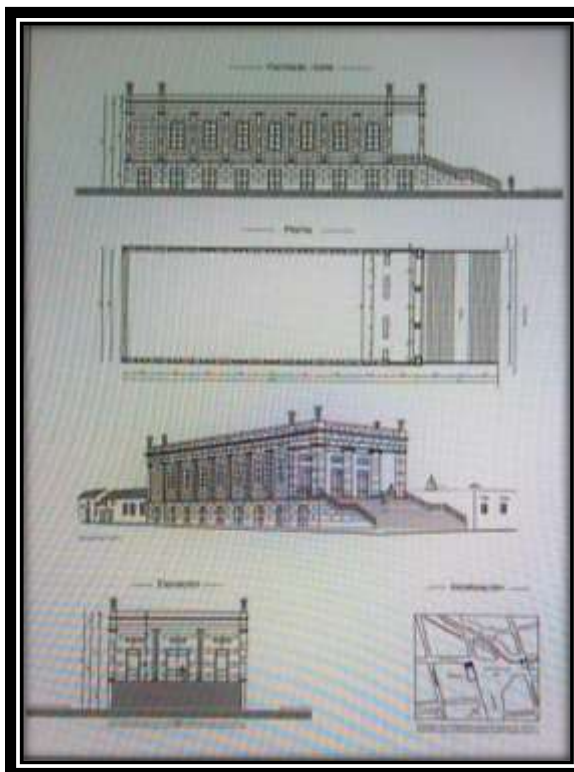


FIG. N° 1. IMAGEN DE EDICTO PUBLICADO SOBRE EL ACUERDO ENTRE LOS SOCIOS PARA LA EMISIÓN DE BONOS, CON DESTINO A LA CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO SEDE, 20 DE DICIEMBRE DE 1848.

FIG. N° 2. PLANOS RECONSTRIDOS A PARTIR DEL DIBUJO DE CARMELO FERNANDEZ. FUENTE. "TRAS LAS HUELLAS DE THOMAS REED", CAP 4, P. 69.

FIG. N° 3. DIBUJO DE LA SALA DE CONCIERTOS, QUE SERÍA LA SEDE DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA. REALIZADO POR CARMELO FERNÁNDEZ A PARTIR DE LOS PLANOS DISEÑADOS POR THOMAS REED EN 1848.

ANEXO 16. EDIFICIO INCONCLUSO DE LA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. VESTIGIOS DE SU CONSTRUCCIÓN EN DIFERENTES ÉPOCAS HASTA HOY



Autor anónimo. "An old water color of Bogotá" [Una vieja acuarela de Bogotá]. Hacia 1850. Acuarela sobre papel 35,5 x 81,5 cm. Colección Banco de la República, registro 2140. Al fondo, a la izquierda, se ve la sede sin terminar de la Filarmónica. Hacia 1850 cuando se pintó esta acuarela, la antigua plaza de San Victorino, situada en las afueras de la ciudad, al otro lado del río San Francisco, era bastante concurrida por ser el punto de partida del camino a Fontibón y Honda.

FIG N° 1.
AN OLD WATER
COLOR OF BOGOTÁ.

CA. 1850.
ACUARELA SOBRE
PAPEL.
BANCO DE LA
REPÚBLICA.

"Puede observarse en el fondo a la izquierda las bases y parte exterior de los muros del segundo nivel del Edificio de la Sociedad Filarmónica. Este tramo sería lo único que alcanzaría a construirse".

FIG. N° 2. (Der). PLAZA ANTONIO NARIÑO, MAS TARDE LLAMADA PLAZA DE SAN VICTORINO. FOTOGRAFÍA COLOR SEPIA. 1885. BOGOTÁ, COLOMBIA

"En ese momento el sector de San Victorino ha adquirido un aspecto más urbano con su famosa pila de agua. Al costado izquierdo, sobre los vestigios de las bases del edificio proyectado por Reeds, se construyó una amplia vivienda y en los bajos se habrían instalado comercios".

FIG. N° 3. (Abajo). SAN VICTORINO, BOGOTÁ. FOTOGRAFIA BLANCO Y NEGRO. 1887.

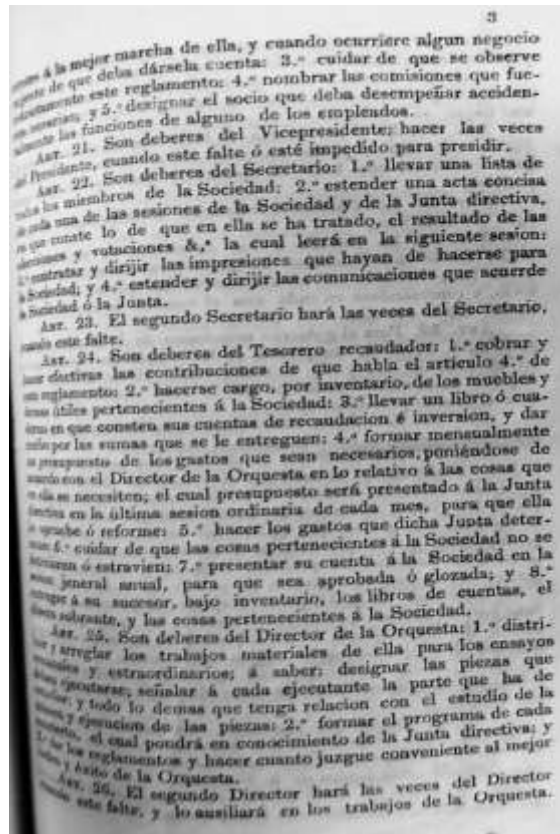
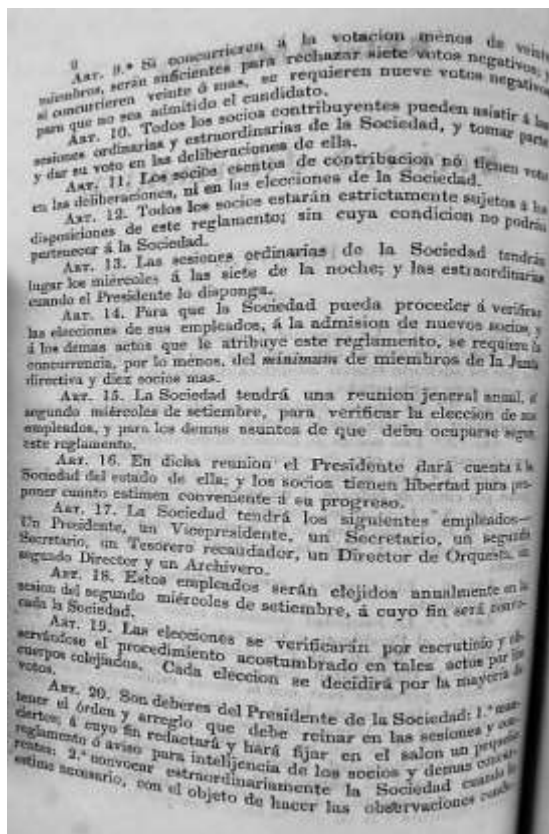
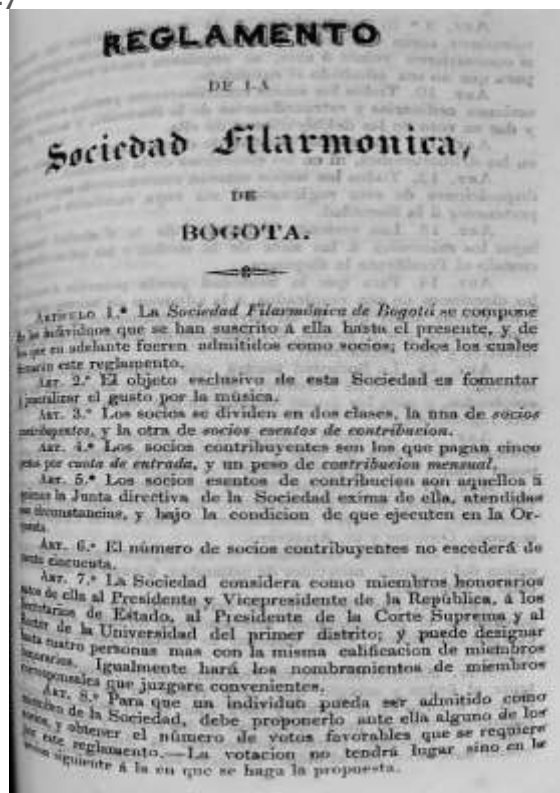
"Se observa cómo se convierte en un sector popular y comercial. La construcción en el lote de lo que sería la sede de la Filarmónica se nota recién reparada, al menos en su fachada".

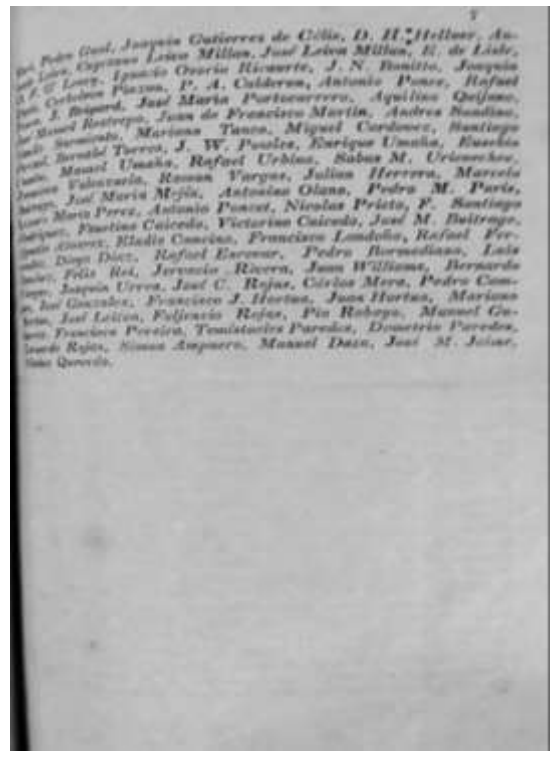
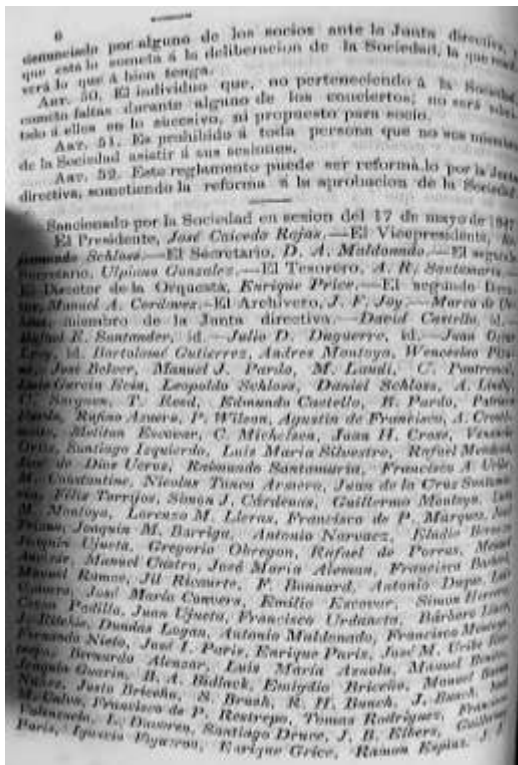
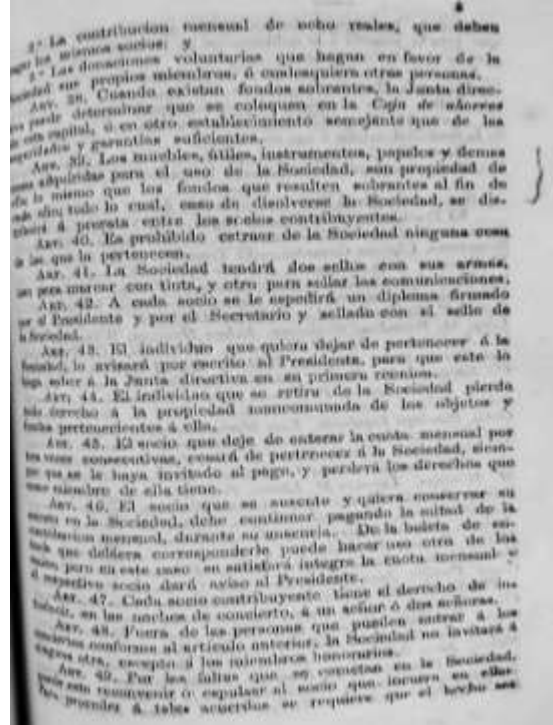
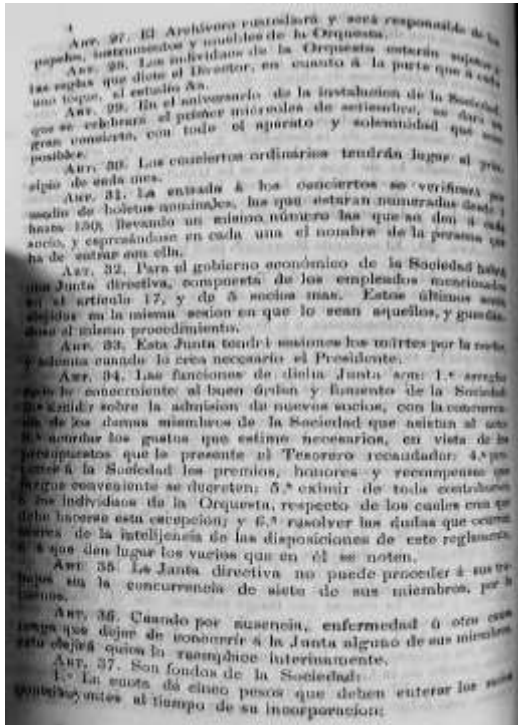
FIG. N° 4. (Inferior Der.) SAN VICTORINO EN LA ACTUALIDAD.

FOTOGRAFÍA A COLOR. "Hoy se ha perdido todo rastro del edificio sede de la S.F.C.B. proyectado en 1848".



ANEXO 17. REGLAMENTO DE SOCIOS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA 1847





FIGURAS 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. IMÁGENES DE LAS OCHO FOLIAS DEL EJEMPLAR DEL REGLAMENTO QUE SE IMPRIMIÓ PARA LOS SOCIOS. IMP. DE J.A. CUALLA. 1847, BOGOTÁ. PERTENECIENTE AL ARZOBISPO DE BOGOTÁ MANUEL JOSÉ MOSQUERA. COLECCIÓN PERDOMO, LIBROS RAROS Y MANUSCRITOS. B. LUIS ANGEL ARANGO, BOGOTÁ.

ANEXO 18. PROGRAMAS DE CONCIERTOS DE LA S. F. C. B. 1846-1857

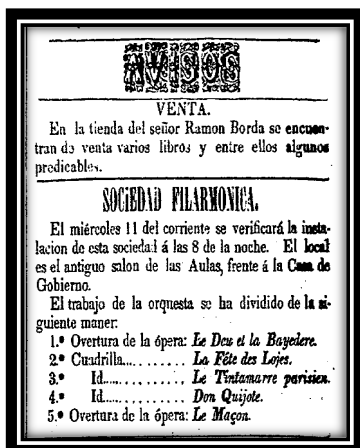


Fig.1. Concierto N° 1. 11/nov/1846. Instalación y discurso inaugural.



Fig.2. Concierto N° 2. 18/nov/1846. Segundo concierto, (Sin piano).

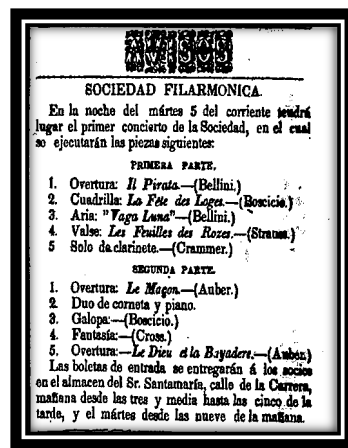


Fig.3. Concierto N° 1. 5/enero/1847. Primero oficial de la Sociedad.

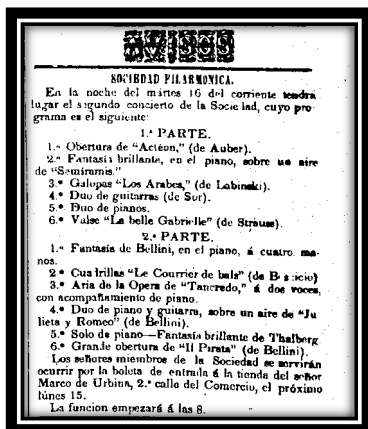


Fig.4. Concierto N° 2. 16/feb/1847.



Fig.5. Concierto N° 3. 7/abril/1847.



Fig.6. Concierto N° 4. 12/mayo/1847. Se cometió el fraude de 3 boletas.



Fig.7. Concierto N° 5. 16/jun/1847. Se anuncia el fraude en boletas.



Fig.8. Concierto N° 6. 20/jul/1847. Celebración Fiesta Nacional.



Fig.9. Conc. N° 7. 1/sep/1847. I Aniversario de la Sociedad.

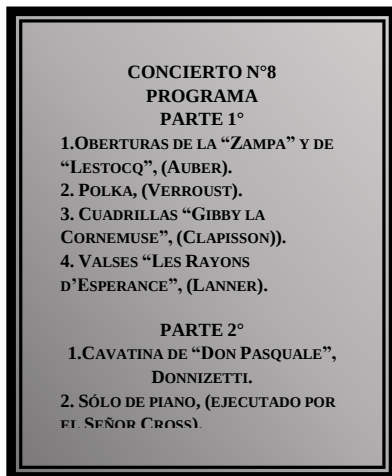


Fig.10. Conc. N° 8. 20/oct/1847.



Fig.11. Conc. N° 9. 24/nov/1847.



Fig.12 Conc. N° 10. 15/dic/1847.



Fig.13. Conc. N° 11. 26/enero/1847.
Invitadas las dos bandas militares.



Fig.14. Conc. N° 15. 13/sept/1848. II aniversario de la Sociedad.



Fig.15. Conc. N° 22. 24/enero/1849.

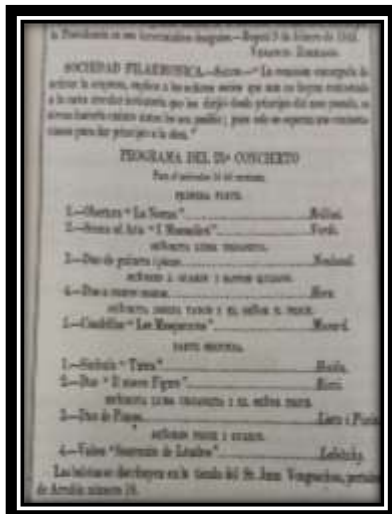


Fig.16. Conc. N° 23. 23/enero/1849.

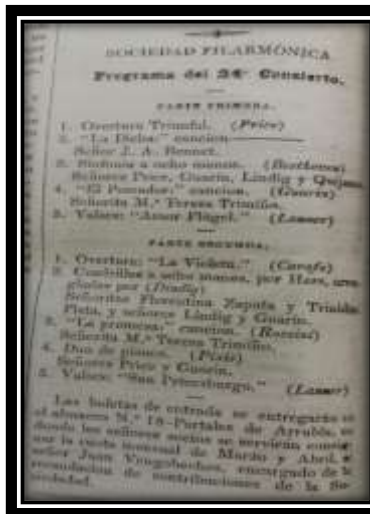


Fig.17. Conc. N° 24. abril/1849. No hubo concierto en feb/mar. 1849.



Fig.18. Conc. N° 25. 30/mayo/1849.

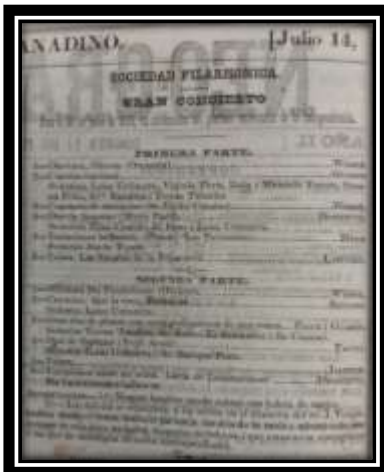


Fig.19. Conc. N°26. 20/julio/1849.
Estreno Canción Nacional.



Fig.20. Conc. N° 27. 15/Ag./1849. Sin programa. Benéfico, fondos el cólera.



Fig.21. Concierto N° 28. 7/Nov/1849.



Fig.22. Conc. N° 29a. 19/Nov/1849
Aparecen 2 concierto N° 29.

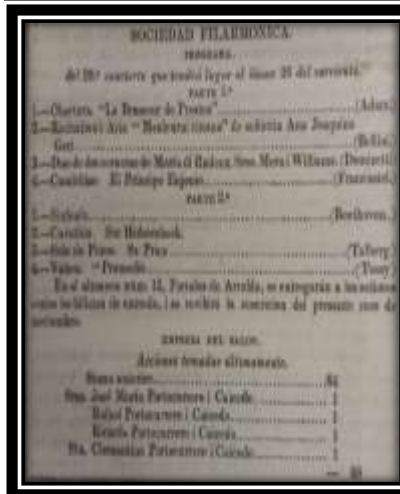


Fig.23. Concierto N° 29b. 26/dic./1849.

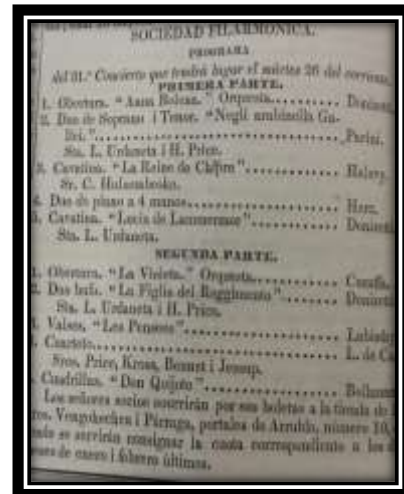


Fig.24. Conc. N° 31a. 26/Feb/1850.
"Último concierto" con Henry Price.



Fig.25. Concierto N° 31b. /mayo/1850.
Se repite programa del 26 de feb.
Existen 2 conciertos. N° 31.

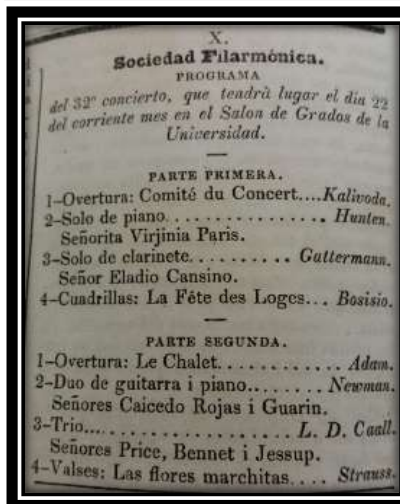


Fig.26. Concierto N° 32. 22/mayo/
1850. En "El Día" p. 1, 8 de mayo 1850.



Fig.27. Concierto N° 33. 20/jul/1850.
Celebración Fiesta Nacional.



Fig.28. Concierto N°34. 7/sep./1850. IV aniversario. Reaparece Price.

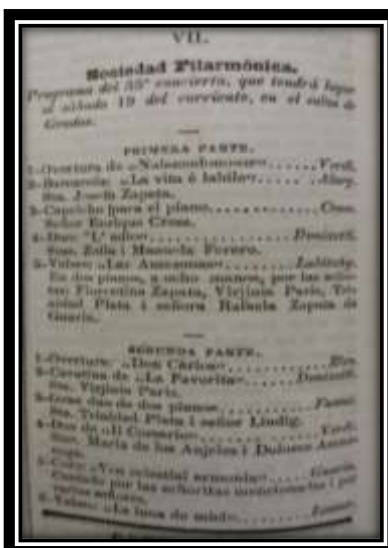


Fig.29. Concierto N° 35. 19/oct/1850. "El Día", p.4. 15 de octubre 1850.



Fig.30. Concierto N° 36. 17/nov/1850. En "El Día", p.2. 16 de nov.1850.



Fig.31. Concierto N° 37. 21/dic/1850. En "El Día", p.4. 21 de dic.1850.



Fig.32. Concierto N° 38. 22/enero/1851. En "El Neo-Granadino", p. 28, enero 17, 1851.



Fig.33. Concierto N° 39. 26/feb/1851. (Sin programa) En "El Neo-Granadino", p.67, febrero 21, 1851.



Fig.34. Concierto N°41. 4/Jun. /1851. Sin programa. En "El Neo-Granadino", p.18, mayo 30, 1851.



Fig.35. Concierto N° 42. 24 /Feb. /1846. Sin programa. En "El Neo-Granadino", p. 70, febrero 20, 1852.



Fig. 36. Concierto N° 43. 20/jul/1852. Fiesta Nacional. Incluyó 2 composiciones de Neogranadinos: Figueroa y Cordovez.

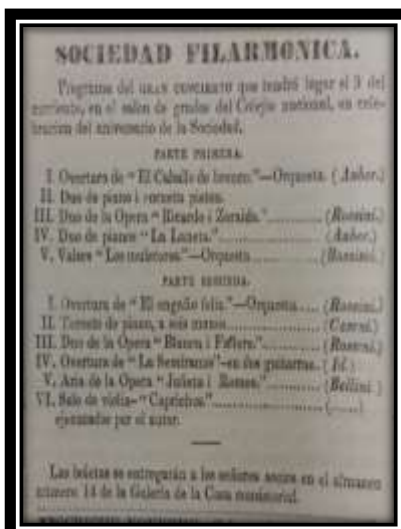


Fig. 37. Concierto N° 44. (¿?) 9/sep./1852. V aniversario de la Sociedad.

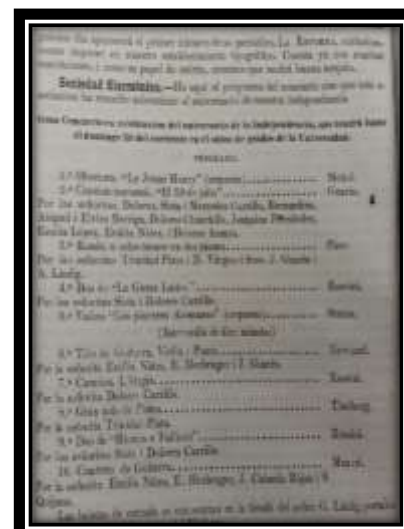


Fig.38. Concierto N° 45. (¿?) 20/jul/1853. Fiesta Nacional. Una de las pocas veces en que se interpretó a Mozart.

ANEXO 19. BOLETAS DE CONCIERTOS Y BONO DE LA EMPRESA DEL EDIFICIO DE LA S.C.F.B. 1846-1857



FIGURA N° 1.

DOS BOLETAS DE ENTRADA PARA EL CONCIERTO 4, MAYO 12 DE 1847.

COPIAS FACSIMILARES DE LAS ORIGINALES CONSERVADAS EN EL ARCHIVO PERSONAL DE JUAN ANTONIO CUELLAR SÁENZ.

“Corresponden al famoso concierto donde se enmendaron los nombres de unas boletas, lo cual se consideraba falta grave, quizás por ello se conservaron. Los caballeros no podían ingresar al concierto con una boleta de dama, lo que indica que eran diferentes las boletas”.



FIGURA N° 2.

UN BONO ACCIÓN DE LA EMPRESA DEL EDIFICIO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA.

COPIA FACSIMILAR DEL ORIGINAL CONSERVADO EN EL ARCHIVO PERSONAL DE JUAN ANTONIO CUELLAR SÁENZ.

“En junio de 1849 se decidió ampliar el valor del capital necesario para la realización de la obra a 1.402 acciones, c/u. con valor nominal de 10 pesos”.

**ANEXO 20. ALGUNOS PROGRAMAS DE MANO DE CONCIERTOS DE LA S.
F. C. B. 1846 - 1857**



**FIGURA 1. (Der. Arriba).
PROGRAMA DE MANO PARA EL
CONCIERTO NUMERO 22.**

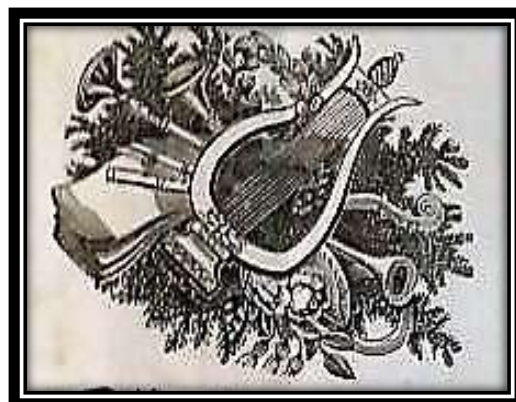
**BOGOTA IMPRENTA DE ANCIZAR Y
PARDO, 1849.
COPIA FACSIMILAR DEL ORIGINAL
DEL ARCHIVO PERSONAL DE JUAN
ANTONIO CUELLAR SÁENZ.**

**FIGURA 2. (Izq. Arriba)
PROGRAMA DE MANO PARA EL
CONCIERTO BENÉFICO DEL 15 DE
AGOSTO DE 1849.**

**BOGOTÁ. IMPRENTA DEL
NEOGRANADINO.
COPIA FACSIMILAR DEL ORIGINAL
DEL ARCHIVO PERSONAL DE JUAN
ANTONIO CUELLAR SÁENZ.**

**FIGURA 3. (Abajo)
IMAGEN O MONOGRAMA.**

**USADO POR LA SOCIEDAD PARA
SU PUBLICIDAD EN EL
NEOGRANADINO.**



ANEXO 21. DISCURSO DE INAUGURACIÓN DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA. 1846



SOCIEDAD FILARMÓNICA

Hacía tiempo que Bogotá suspiraba por alguna cosa que, bajo cualquier nombre, y sobre cualesquiera bases reuniese a los muchos aficionados y profesores, o para usar de una palabra jenírica, a todos los filarmónicos, que contra ley y razón andaban dispersos en esta ciudad, como moro sin Señor sin Dios, ni Rei, sin tributar el culto debido a esta tercera entidad que después de las leyes divinas y humanas es el objeto de una respetuosa adoración en todo el mundo civilizado. En vano voltijaban estos hijos de Euterpe con el pez fuera del agua haciendo esfuerzos por entrar en su elemento propio; en vano querían llenar el inmenso vacío que sentía su pecho; ellos mismos no conocían su mal, o si lo conocían ignoraban el modo de aplicarse el remedio; pero al fin la fuerza irresistible de la pasión obrando como el vapor en una máquina rompió la válvula y encontró el camino que deseaba y que había buscado con tanta ancia. Reuniéronse algunos amigos, y con el entusiasmo propio de la juventud dijeron: echemos los cimientos de una sociedad que pueda con el tiempo satisfacer las necesidades músicas de este pueblo inteligente, sensible y eminentemente espiritual; creemos un lazo de unión, un vínculo de fraternidad; llenemos siquiera una parte del vacío en que nada esta población; despertemos al genio de su letargo; estendamos la mano al que, colocado en cierta posición, no puede levantarse por sus propios esfuerzos y estimulemosle, hagámosle conocer lo que vale, y lo que puede valer con el tiempo; demos al arte la participación que de derecho le corresponde en toda sociedad civilizada; digamos la juventud amiga de las artes que no se cansa en querer resolver el problema del hastío y aburrimiento que la carcome y consume; que el dato que le falta lo tenemos nosotros; que el corazón del filarmónico no se alimenta con pasiones vulgares; que él no vive de ilusiones ni de idealismos románticos; que el amor no le basta, ni la poesía le satisface, ni las ciencias, ni la gloria, ni los laureles, ni la sed de mando, ni el prurito de *hacer viso*, tienen en él dominio ni señorío alguno; que él puede gustar de todas estas cosas en mayor o menor grado; pero que el complemento de su vida, el núcleo de su felicidad están en otra parte; que una inspiración más dulce y más elevada llama a ese corazón a nutrirse y embelesarse en regiones superiores, vedadas al desgraciado que no nació con el sino musical.

Todo esto dijeron, y pusieron por obra lo que habían dicho; y sirviendo de punto céntrico reunieron a su alrededor a sus amigos y hermanos en Euterpe, y se estrecharon con el fuerte lazo de la simpatía artística para conseguir el suspirado objeto, y para realizar los sueños dorados que de continuo les recordaban su misión.

Nació, pues, la “Sociedad Filarmónica” y en pocos días creció y se ensanchó, y cundiendo el contagio rápidamente, hoy cuenta en su seno aquel plantel muchas personas de respetabilidad y de eminente posición en la sociedad; y si nuestros deseos no nos engañan, dará con el tiempo honra y lustre a nuestra capital y será un timbre de gloria para la juventud.

En la noche del miércoles 11 del corriente se instaló la “Sociedad Filarmónica” en el gran salón de las Aulas, contiguo a la Biblioteca Nacional; adornado y preparado, no solo con comodidad y aseo, sino con lujo y elegancia; treinta socios ejecutores, rompieron la orquesta, bajo la dirección del señor H. Price, con la obertura del maestro Auber *Le Dieu et la Bayadere*, cuya ejecución agradó en extremo a todos los concurrentes, entre ellos a muchos extranjeros que allí había. Enseguida se ejecutaron varias cuadrillas y piezas ligeras con una esactitud y propiedad de que no había ejemplo en nuestras orquestas. Por satisfacer los deseos de varias personas se repitió la obertura primera, y en esta segunda vez el éxito fue todavía más brillante.

La numerosa concurrencia, en las cual se veía al señor Encargado de negocios de Francia, al de los E. U. al señor Consul

de S. M. B, al Sr. Secretario de Relaciones Exteriores, al señor Rector de la Universidad, y otras varias personas respetables, se retiró completamente satisfecha de este primer ensayo, que tanto promete para lo sucesivo.

Circunstancias inevitables impidieron al Presidente de la Sociedad, pronunciar un pequeño discurso de instalación que había preparado aquella tarde misma, el cual se nos ha franqueado aquella tarde misma, el cual se nos ha franqueado y nos tomamos la libertad de insertarlo a continuación:

Solo nos resta felicitar cordialmente a los SS. miembros de la “Sociedad Filarmónica” y especialmente a sus promovedores y fundadores, y desearles próspera carrera en sus trabajos.

SEÑORES:

Bien sabido es que en todos los países civilizados las artes que se llaman liberales son acatadas y protegidas, y reciben homenaje, aun de los mismos reyes. En donde quiera que la sociedad ha llegado a cierta altura, los genios se glorifican, los artistas se honran. La Música, hermana de la poesía, de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, es entre todas estas artes la que proporciona al hombre más dulces fruiciones y goces más inocentes: ella sublima el espíritu, modifica los caracteres, reúne a los hombres en sociedad bajo un vínculo fraternal, desvía las funestas tendencias de misantropía y aislamiento que por desgracia son tan comunes en algunos pueblos, dulcifica y modera las pasiones, y en una palabra transforma al hombre inculato en un ser amable y pacífico...

Pero, para qué detenerme en hacer el elogio de esta hija del cielo, de esta preciosa herencia del género humano!... Vosotros conocéis estas verdades tan bien como yo.

Por lo que respecta al establecimiento de la “Sociedad Filarmónica” tampoco ignoráis vosotros que el principal objeto de su fundación ha sido el de estimular y fomentar el gusto incipiente por la Música en nuestro país, y tratar de elevar este arte al grado de perfección y de prosperidad a que debe llegar entre nosotros; por lo cual me escusareis de extenderme mas sobre esta materia.

Solo me toca, pues, en esta noche exsitaros encarecidamente a que, ya que hemos conseguido lo que no era de esperarse, ya que con jenerosos esfuerzos hemos logrado plantear una asociación tan respetable, procuremos sostenerla con todas nuestras fuerzas y cooperar por todos los medios posibles a su progresiva mejora. Con esto daremos una prueba espléndida de patriotismo y de civilización, y conseguiremos un verdadero triunfo sobre aquellos que, con razón o sin ella, quieren echar sobre nosotros la fea tacha de versatilidad y de inconstancia.

Estos son mis motos, y no dudo que también serán los de todas las personas que forman la Sociedad Filarmónica, la cual declaro solemnemente instalada en la presente sesión.

He dicho.



Reporte sobre el Primer Concierto de Apertura de Actividades o Concierto de Instalación, el día 11 de noviembre de 1846. Se publicó la noticia con las palabras de apertura que debía haber pronunciado el Presidente de la Sociedad Don José Caicedo Rojas y se publicó el Domingo 15 de noviembre de 1846. Periódico “El Día”.

ANEXO 22. CARTA DE LA FILARMÓNICA A LOS DIPUTADOS DE CUNDINAMARCA, 1851

De la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica a los Diputados de la Cámara de Provincia.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

Señores Editores del Neo-Granadino.

Quedaremos mui agradecidos a ustedes si tienen la bondad de dar colocación en su estimable periódico a la siguiente solicitud que la Junta Directiva de la obra del salón de conciertos de la Sociedad Filarmónica, ha elevado a la Corporación Provincial; i también nos tomaremos la libertad de enviar a ustedes con el mismo objeto, noticia del resultado que tenga dicha solicitud.

Unos filarmónicos.

SEÑORES DIPUTADOS A LA CÁMARA DE PROVINCIA

Hoy que la inteligencia i el patriotismo imperan más que nunca en el recinto de la Representación provincial, los que suscribimos, miembros de la comisión directiva de la obra del edificio de la Sociedad Filarmónica, nos atrevemos a fijar vuestra atención en un asunto de interés público, esperando un éxito feliz en nuestra demanda.

Una compañía anónima i la Sociedad de que hacemos parte, resolvieron levantar un edificio grande, sólido i hermoso para los conciertos que la segunda está comprometida a dar, edificio que viniese a ser en lo sucesivo el templo de las bellas artes en esta capital; conteniendo además piezas accesorias con cuyo arrendamiento pudiese pagarse el rédito del solar en que se está construyendo dicha obra, comprado a censo por la asociación.

Como vosotros sabéis, ya el edificio se halla bastante adelantado, i pudiera concluirse mui pronto, si no se hubiesen escaseado los recursos con que contábamos para la obra por la morosidad de un gran número de accionistas en pagar o que le corresponde, i por no haberse conseguido la colocación de todas las acciones que representa la empresa.

En tales circunstancias, i temiendo nosotros la pérdida de lo que se ha hecho, si el edificio no se concluye en un breve término, exitamos vuestro patriotismo a fin de que os sirváis considerar las tres propuestas que a continuación ponemos, i autorizar a la Gobernación para que celebre el convenio que juzguéis más equitativo i conveniente.

Nuestra primera propuesta se reduce a que ordenéis se nos dé del tesoro provincial la suma de cuatro mil quinientos pesos (\$ 4,500) a empréstito, cuyo interés satisfaremos religiosamente, siempre que sea módico i que se amortice el capital paulatinamente.

La segunda es que destineis dicha cantidad de \$4,500 pesos a adquirir con ella el uso de un local decente i apropiado para las sesiones de la Cámara, en cuyo caso os ofrecemos el salón que debe servir a nuestros conciertos, con su mobiliario correspondiente; el cual podéis usar, mediante la erogación que de dicha suma haga el tesoro provincial cuyo rédito se computaría como un arrendamiento, siendo de cuenta de la provincia las refacciones que haya necesidad de hacerle cuando sufra algún deterioro durante las sesiones de la Cámara.

La tercera, finalmente, es la de que la provincia tome acciones en la empresa como cualquier particular hasta completar la cantidad mencionada, teniendo derecho a gozar del *dividendo* que le toque, i que será del nueve por ciento, más o menos, según los cálculos aproximados que se han hecho.

Es de advertir que el arquitecto señor Reed, que dirige la obra, i que firma esta solicitud, ofrece dejar completamente concluido el edificio dentro de cuatro o cinco meses, si se ponen ahora a su disposición los fondos necesarios.

Meditad, señores Diputados, cuál de las tres propuestas conviene más a la provincia i resolved, según vuestro sano criterio, nuestra humilde solicitud: fijad vuestra consideración en la necesidad que hay de fomentar i auxiliar empresas de esta naturaleza, i caso de que no creáis exequible lo que os pedimos, disponed alguna combinación más ventajosa para ambos contratantes; pero que tenga por base el que se dé dinero efectivo para la conclusión de una obra tan interesante.

Señores Diputados. – Miguel S. Uribe. – Lorenzo M. Lléras. – Tomas Reed – Marco Urbina. – P. Pereira Gamba. – Bernabé Tórres. – J. Caicedo Rójas.

IMPRENTA DEL NEO-GRANADINO POR RUBINAT I OVALLES.

ANEXO 23. HISTÓRICA TEMPORADA DE CONCIERTOS DE COENEN Y LUBECK EN 1852

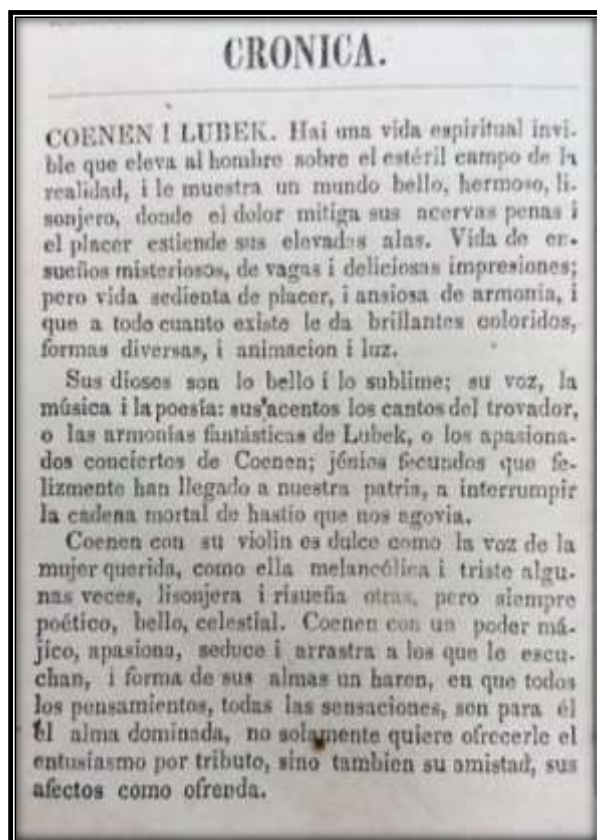


Figura 1. CRÓNICA. COENEN Y LUBEK.
EN EL “NEOGRANADINO”, Nº 219, P. 242, 15 DE OCTUBRE DE 1852.

Figura 2. (Superior). AFICHE-ANUNCIO DEL CONCIERTO PARA EL 14 DE OCTUBRE DE 1852, EN EL SALÓN DE GRADOS.

Figura 3. (Izquierda). RETRATO. DEL VIOLINISTA HOLANDÉS FRANZ COENEN.

“Concierto histórico pues era la primera vez que dos músicos de talla mundial, violinistas y pianista del rey de Holanda, venían a la capital para realizar una temporada de conciertos. Allí fue la primera y única vez que se interpretó, por su parte, un bambuco en el escenario de la Sociedad Filarmónica”.

ANEXO 24. DIATRIBA VS. EL TIPLE Y EL BAMBUCO POR JOSÉ CAICEDO ROJAS. 1849

Comentario de José Caicedo y Rojas (1816 – 1898), ciudadano reconocido, músico aficionado, escritor, presidente de la Sociedad Filarmónica.

“El tiple, decíamos, es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la Península. Para nosotros es evidente, es fuera de toda duda que nuestros bailes populares no son sino una parodia salvaje de aquellos. Comparemos nuestro *bambuco*, nuestro *torbellino*, nuestra *caña*, con el *fandango*, las *boleras* y otros, y hallaremos muchos puntos de semejanza entre ellos; elegantes y poéticos, éstos, groseros y prosaicos aquellos, pero hermanos legítimos y descendientes de un común tronco. ¿Qué es, en efecto, el bolero español sino el baile de una o dos parejas, que al son de una ronca guitarra y al compás de un pandero mueven el cuerpo con elegancia y gracia y ejecutan pasos verdaderamente airoso y pintorescos? ¿Y qué le falta a nuestro *bambuco* o *torbellino* (que bien merece tal nombre) para imitar grotescamente este baile? Una o dos parejas salen a bailar en medio de un corro de candidatos terpsicorianos: un alegre tiple suple la guitarra; un pandero suele acompañarle; el canto afinado y acompasado de los mismos músicos tiene todos los caracteres de las alegres *seguidillas* y de las picantes *malagueñas*; y en fin, para que nada falte a la semejanza de esta caricatura, el *alfandaque* o *chuchos* con su ruido áspero y seco, hace las veces de castañuelas, que en vano intentarían manejar nuestras ninfas vestidas de frisa, bayeta o *fula*, para las cuales el arte de la crotalogía es enteramente desconocido. Ni en conciencia podrían ellas atender al redoble y repiqueteo de las castañuelas, siéndoles forzoso emplear ambas manos en remangar las largas enaguas; inconveniente que no tiene el corto zagalejo de las manolas y bailarinas de teatro. Hasta el zapateado que hacen con las *quimbas* nuestros calentanos, tiene no sé qué olorillo a *jota aragonesa*, o al *zapateado* español. La diferencia, pues, que hay entre unos y otros bailes está en el modo y no en la cosa: las formas lo hacen todo. Los *majos* del *bolero* visten rica y elegantemente: el raso, la seda, el oro y la plata campeon profusamente en sus lindos vestidos; sus movimientos son suaves y voluptuosos, y no respiran sino amor y deleite. Nuestras parejas campestras, vestidas grosera y toscamente, dejan a un lado la mochila, la *coyabra* y los plátanos; y arremangándose la ruana al hombro emprenden al compás de la música sus estúpidas vueltas y sus extravagantes contorsiones, con las cuales más parece que van a darse de mojicones que a bailar. En nada se parece una *camiseta* a la chaquetilla de terciopelo con alamares de plata de un majo; en nada se semeja una *camisa calentana* de tira bordada, al jubón ajustado que ciñe el talle flexible y esbelto de una manola; en nada unas enaguas de *fula* azul con *tripas de pollo* y arandelas, al picaresco zagalejo que, bajando dos pulgadas de la liga, deja ver una pantorrilla torneada y cubierta por una fina media de seda; en nada, finalmente, el aliento aguardentoso, el tufo de la *chicha*, a los perfumes con que se peinan y acicalan los majos del bolero”.

Caicedo Rojas, José. “El Tiple” Biblioteca virtual Luis Ángel Arango de Bogotá.
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-c/cosi/cost6a-htm>. Febrero 14 de 2003.

“Hacia 1849, la confianza de los filarmónicos en su método de sociabilidad, acompañada de civilización y progreso, les hacía creer que la Sociedad Filarmónica sería, como las de Europa, una institución establecida como patrimonio cultural. De otra parte, su gestor y administrador Caicedo Rojas, no descuidaba la retórica destinada a prevenir a los jóvenes sobre lo infame de las músicas de la canalla. En este documento deja ver hasta qué punto era determinada su aversión por los gustos del populacho”.

ANEXO 25. PUBLICIDAD MUSICAL EN LA ERA FILARMÓNICA: PARTITURAS Y PIANOS

MUSICA ESCOJIDA.

En la tienda del Sr. Vicente Arceñaga número 15 de los portales de Amalia se halla de venta 3 óperas a grande orquesta, 19 cuartetos para dos violines, viola i violoncello, i dos duos de guitarra i viola: composiciones todas de Rossini, Beethoven, Spohr i otros célebres maestros. En la misma tienda están tambien de venta 15 ejemplares del mejor tomo que ha venido a esta ciudad para aprender a tocar el inglés, que es el U. S. Speller de John E. Lovell. (3 v.)—1

MUSICA PARA LA GUITARRA.

Los vales LA AMISTAD i LA INVITACION AL BAILE, compuestos i arreglados por Emilio Hertruger, se venden en las tiendas de los Sres. Guillermo Lindig i Vicente Arceñaga. Tambien se hallarán en la primera las óperas IL PIRATA, FRA DIABOLO i JEAN DE PARIS, arregladas para una o dos guitarras, por el mismo.

“Desde 1849, la prensa local de la capital se vera invadida de publicidad relativa a partituras, métodos para estudio de instrumentos, lecciones de música para autodidactas, y gran variedad de material usualmente costoso e importado; también partituras simples para interpretar al piano, de autores Neogranadinos”.

DOCE LECCIONES DE MUSICA.

Un corto método para aprender a conocer todos los tances o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal o instrumental; i la parte de sus respectivos instrumentos i métodos, con dos tallos con todos los tances mayores i menores, por Emilio Hertruger. Esta obra se halla de venta en la tienda del Sr. Lindig, portales de la Casa consistorial, número 26, a seis reales el ejemplar. (4 v.)—1



LOS PLACERES DE BOGOTÁ.

En las tiendas de los señores Vicente de Azcuénaga i Alejandro Lindig, portales de la Casa Consistorial, se hallará de venta la colección de vales que tiene este título, compuestos por el señor Joaquín Guarín para piano. El precio de esta colección es de ocho reales, en atención a los gastos que esta obra exige, pues el autor no se ha propuesto obtener una ganancia exorbitante. Respecto del mérito de la composición no se previene el juicio de las señoritas que cultivan la música, dejando a su cuidado el que fallen por sí mismas después de haber estudiado esta producción indígena. 8v—2

HERMOSO PIANO.

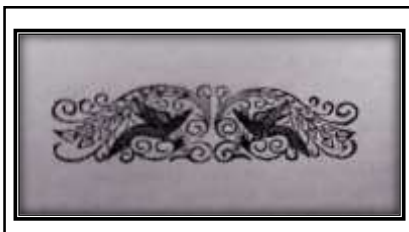
En esta imprenta se dará razon de la persona que vende un excelente piano extranjero de la afamada fábrica “Pleyel,” de casi siete octavas, sin uso todavía i en muy buen estado; a un precio sumamente equitativo

PIANO.

Hállase uno de la mejor calidad, como tal vez no se encuentra mejor en Bogotá, acabado de traerse de los Estados Unidos, el cual se halla de venta, i puede verse i probarse en la casa del infrascrito que lo recomienda a los inteligentes, como uno de los mejores instrumentos de su especie. J. A. BENNETT.

“Evidencia del fuerte comercio que existía alrededor del piano y la necesidad de que fueran de buena calidad, es la profusión de anuncios de esta índole y la experticia que algunos personajes de la ciudad demostraban al respecto. Los importados de Inglaterra triplicaban su valor por el acarreo hasta la Capital y por que llegaban “convenientemente desafinados”, lo que implicaba pagarle a un técnico para su afinación”.

ANEXO 26. PUBLICIDAD MUSICAL EN LA ERA FILARMÓNICA: INSTITUTORES Y SERVICIOS



ENSEÑANZA DE MUSICA.

El que suscribe se propone servir al público, dando lecciones de música vocal y también instrumental según el instrumento que elijan los discípulos. Dictará las lecciones con arreglo al mejor método que reconozca la ciencia, por su precisión y claridad; y en punto a asistencia promete que no dará lugar a quejas.

Igualmente ofrece sus servicios a las personas que quieran ocuparlo para templar pianos.

Las que deseen obtener piezas de música ya sagrada, o profana, propia para los templos, coliseos, conciertos y bandas militares, pueden dirigirse al infrascripto, quien tiene disponible un magnífico repertorio.

El precio por las lecciones, y por la adquisición de las piezas de música, será convenido y ajustado entre los contratantes.

Bogotá, 20 de noviembre de 1851.—JULIO QUEVEDO AVELLO.
Carrera del Sur, calle 3.ª, casa número 63. (3 v.)—1

**AL ILUSTRADO PUBLICO
BOGOTANO.**

El que suscribe, profesor de música, tiene el honor de ofrecer respetuosamente sus servicios a las personas que tengan la bondad de ocuparlo.

Enseña á solfear, vocalizar, y cantar; el piano-forte, la guitarra, el violín, la flauta y otros instrumentos. Tiene un archivo, en donde se halla todo lo necesario para el completo servicio del Templo, en todas épocas; lo mismo que para el teatro, filarmónica, bandas militares y bailes.

Garantiza un prontísimo adelanto en la enseñanza y la mayor exactitud en todo aquello á que se compromete.

Bogotá 10 de enero de 1848.
Atanasio Bello Montero.



NICOMEDES GUZMÁN

Profesor de guitarra, viola y canto. Ofrece dar lecciones de estos tres ramos tan importantes en la civilización moderna. El estilo de su guitarra es bien conocido en este país; y para enseñar la adaptación de su nuevo método, por el cual, el que haya nacido para músico ejecutará solo en pocas horas, para que sus discípulos adquieran más conocimientos en poco tiempo.

Las piezas son las siguientes: consagrándole una hora en cada día, bien para la enseñanza de guitarra, viola y canto, 4 pesos por mes. Haciéndolo cada tercer día, 2 pesos.

También ofrece enseñar a las tertulias llevando piezas de gusto y al estilo moderno, para las tertulias de la ciudad. El precio será convencional. Esta pronto a dar cualquier pieza escrita a la pluma de los señores reales. Bogotá, febrero 2 de 1852. (5 v.)—1

“Es innegable que la música en la era Filarmónica fue todo un fenómeno social y cultural que transformó la vida de la circunspecta capital Neogranadina. Los institutores despliegan todos los argumentos de seducción para conseguir pupilos y las jóvenes con piano requerían a los mejores institutores. Se observan los nombres de Julio Quevedo, Atanasio Bello, Nicomedes Guzmán, Ignacio Figueroa y Henry Price, algunos de los más reputados”.

ESCUELA DE MUSICA.

En la noche del 19 del corriente se ha instalado la Escuela de música fundada por la “Sociedad Filarmónica” de esta capital.

El Director de ella, señor Enrique Price, está encargado de inscribir á los jóvenes que quieran aprender en dicha Escuela, quien también les informará de los términos en que serán admitidos.

**Establecimiento de
música y baile.**

Las personas que deseen aprender a cantar, a tocar piano, guitarra, violín, flauta, clarinete, tuba, &c. pueden ocurrir al establecimiento del que suscribe, quien enseñará a precios muy cómodos y por los métodos más progresivos.

Se abre también una academia de baile en la que se enseñarán los bailes que se usan actualmente en nuestra alta sociedad y otros diferentes; bien sabiendo que los jóvenes que deseen cultivar este interesante ramo de educación generalmente desahogada, podrán adquirir conocimientos extensos teóricos y prácticos de las reglas del arte.

Igualmente se darán lecciones de escritura por un método nuevo y expedito, haciéndose un análisis profundo de los movimientos de los dedos, de la mano y del brazo, y de los ejercicios que deben practicarse para vencer las grandes dificultades del arte que son el paralelismo e igualdad de los trazos; con este método se puede asegurar que se enseñará en el menor tiempo posible una letra clara, cursada y legible.

Se enseñan también niñas, a quienes se les enseñará a leer, escribir, aritmética, coser, bordar, cantar, y tocar guitarra, &c.

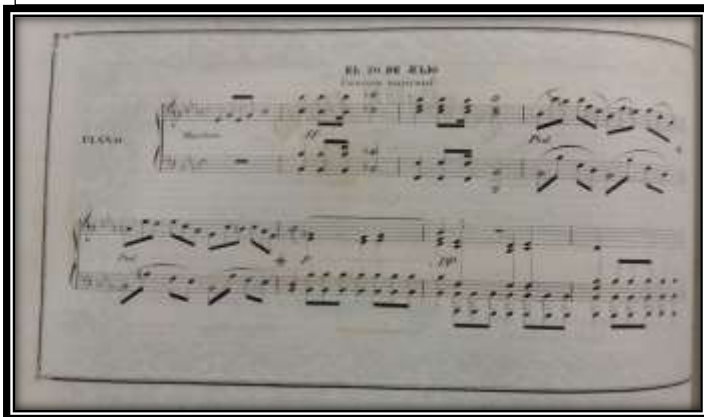
El local es la pinzuela de San Francisco número 9.

Ignacio Figueroa. 2v.—1

ANEXO 27. PUBLICACIONES PERIÓDICAS MUSICALES: PARTITURAS PARA USO DOMÉSTICO



“Dado que las jóvenes pianistas no asimilaban el estudio del repertorio romántico europeo y menos el clásico, compositores locales empezaron a publicar en el Neogranadino y otros periódicos sus piezas en separatas, pensando en las pianistas de más escasos recursos. Uno de los más populares fue Joaquín Guarín con su pieza: “El pescador”.



3 figuras inferiores.

“En las publicaciones musicales periódicas del Neogranadino se destacó la separata publicada con motivo de la fiesta Nacional del 20 de julio de 1849, día en que se colocó la primera piedra del futuro edificio de la Filarmónica. Se trataba de la Canción Nacional, compuesta por Guarín a partir de un poema de José Caicedo Rojas y que pretendían fuera desde entonces el Himno Neogranadino”.

ANEXO 28. CONDICIONES LABORALES DE LOS MÚSICOS: EL CASO VELASCO

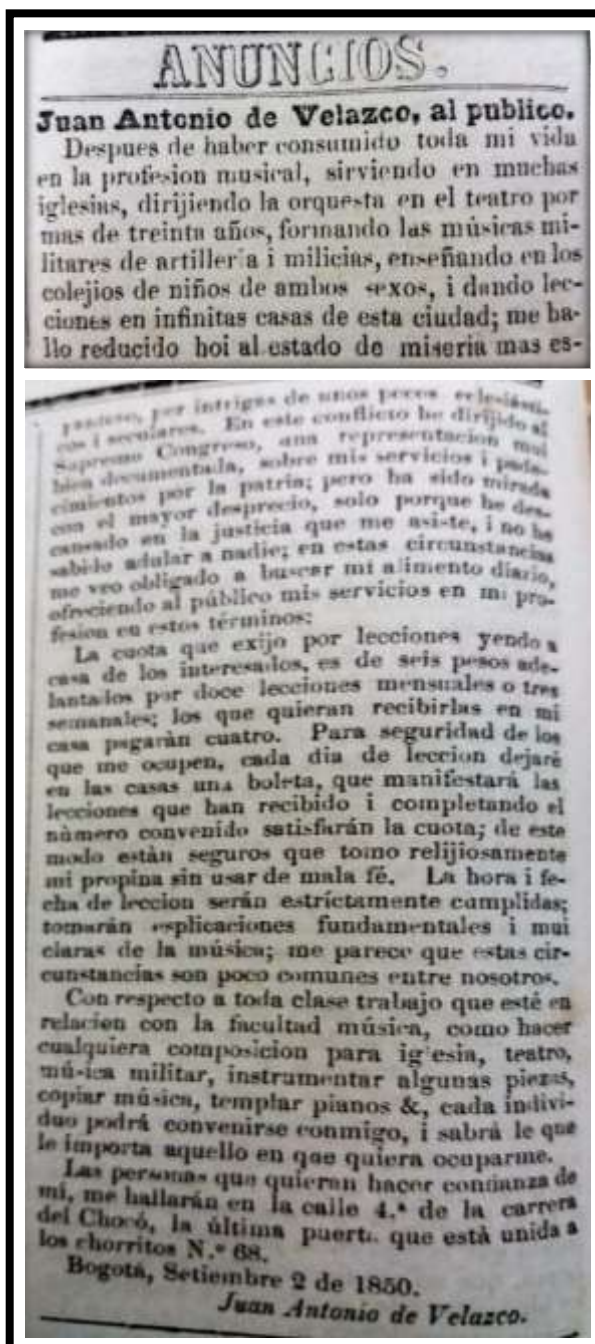


Figura 1.

JUAN ANTONIO VELASCO AL PÚBLICO.

EN "EL DÍA", DOMINGO, MARZO 7, 1847.

"Era evidente que la Filarmónica no iba a contar con Velasco en la orquesta. Hace un llamado desesperado a los bogotanos para que lo ocupen como institutor, pero nadie se compadeció del Decano de la Música en Bogotá, según Cordovez Moure".

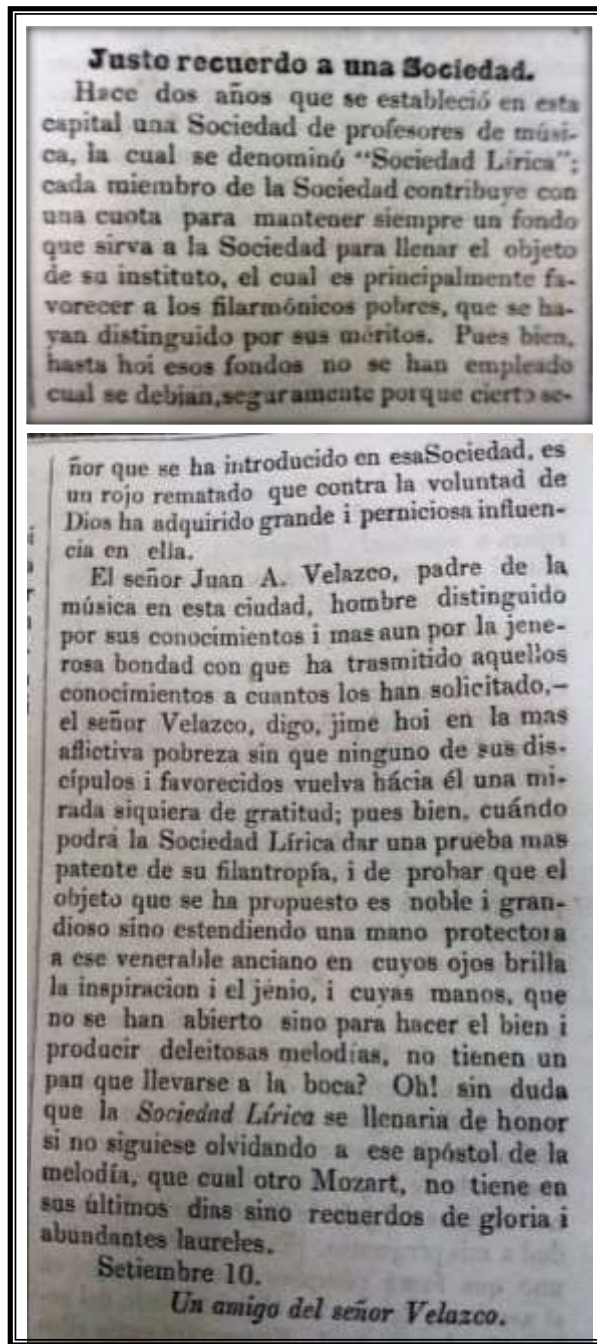


Figura 2.

JUSTO RECUERDO A UNA SOCIEDAD.

EN "EL DÍA". MARZO 10, 1847.

"La Sociedad Lirica era dirigida por Joaquín Guarín. Y "Cierta Señor rojo rematado" al que se refiere el amigo de Velasco, debía ser Lorenzo María Lleras".

ANEXO 29. UNA FAMILIA DE MÚSICOS POCO RECONOCIDA: LOS QUEVEDO

CONCIERTO.

Cuando oíamos a un eminente compatriota nuestro esclamar: "aquí no se pueden aclimatar los hoteles, el teatro, los conciertos" nos hacíamos la ilusión de juzgar errada tal creencia i pensábamos que todavía no se habían dado pruebas que aseverasen aquello. Sin embargo, la noche del concierto de los señores Julio Quevedo i Guarín, no nos ha dejado que dudar en esta materia. Aquí no hai estímulo, aquí no hai protección por las artes, ni las ciencias, i mas que ningún pueblo, nosotros los granadinos, hemos heredado la indolente pereza, apática e indolente de ese pueblo español, de que por desgracia somos hijos. Así como él, nosotros no podemos guardar la reputación de nuestros prohombres, sin que la envidia, i las pasiones mas mezquinas i raseras la denigren. Cada uno en su escala es desagrado, vil i envidioso; andará el tiempo i no dejaremos de ver que si en España, los grandes jénios mueren en la indigencia, sin protección alguna i sin otro estímulo que la gloria que les granjean sus obras, al en España, pueblo torpe i degradado, murió Cervantes en la miseria, si todos los hijos que le dieron renombre ya por las armas, ya por las letras, han purgado este delito bien en el destierro o llorando las lágrimas de la oscuridad i de la ingratitud, aquí los imitaremos, que no otra cosa debemos esperar de nuestro carácter español, i de las consecuencias de la raza, que aunque se crea sofisma, existe como una triste realidad.

Doscientas personas, a lo mas, concurrirían al concierto del martes por la noche, i segun estamos informados, muchas de ellas tuvieron entrada franca merced a la jenerosidad del señor Nicolas Quevedo. Las piezas ejecutadas con suma perfección, fueron oídas con gusto, i cuando oímos a los señores Guarín i Quevedo, nos preguntábamos a nosotros mismos por qué festería aberración en Bogotá, con una población de mas de 60.000 habitantes, 200 de ellos no mas concurrían a una función como aquella, en que dos de nuestros compatriotas proporcionaban al auditorio gozes tan dignos de un pueblo culto. No calamus en la cuenta; es que somos esencialmente españoles. La señorita Quevedo rara vez ha estado tan feliz en el canto, como en la noche del martes, i podemos asegurar sin ofender a persona alguna que la señorita Quevedo se ha exhibido aquella noche como la mas hábil entre las que se dedican al hermoso lenguaje del alma i del sentimiento, el canto. El pequeño, pero reducido auditorio, aplaudió con entusiasmo, haciendo así justicia al mérito superior con que fué ejecutado aquel bello concierto.

Fig. 3.
"PONCE DE LEON Y JULIO QUEVEDO ARVELO".
 OLEO. RICARDO ACEVEDO BERNAL. CA. 1900.

"El personaje del óleo superior es el mismo del óleo inferior, Julio Quevedo".

Fig. 4.
AVISOS. CONCIERTO.
"NEOGRANADINO", N° 248, PP. 147-148, 29 DE ABRIL DE 1853.

"Nicolás Quevedo al publico de los conciertos de su hijo".

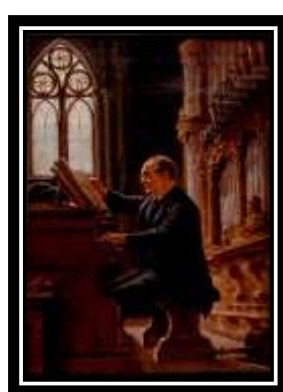


Fig. 1.
GUILLERMO QUEVEDO ZORNOSA. RICARDO ACEVEDO BERNAL. 1900. RETRATO, ÓLEO.
"Se trata realmente de Julio Quevedo".

Fig. 2.
CONCIERTO. EN "NEOGRANADINO", N° 247, P.138, 22 DE ABRIL DE 1853.
"Donde se hace una apología en defensa de los Quevedo".

AVISOS.
CONCIERTO.

Deseando mi hijo Julio adquirir crédito en el arte de la música, i, si era posible, los medios de trasladarse a un país donde pudiera adelantar en ese arte divino a fin de retribuirle a su patria, en cuanto le fuera dable, gloria i adelanto, anunció una serie de conciertos que debia tener lugar en el Salon de grados; mas por una inesperada, triste i sorprendente decepcion ha visto, no solo desvanecidos sus sueños de gloria i patriotismo, sino tambien que los productos del primer concierto no cubrieron siquiera ni los mas precisos gastos, viéndose alcanzado en una suma fuerte para su pobre haber. Este insuceso de mi hijo, lo ha arredrado para seguir dando los conciertos

ofrecidos; pero como ya el 2.º ellos estedaba anunciado en el periódico "La Reforma," yo he querido salir al frente de su compromiso, resuelto a costear cuanto sea necesario para cumplir con lo ofrecido. Acostumbrado, por mas de veinte años, a gastar tiempo i dinero por tener el gusto de complacer a la parte mas ilustrada de esta sociedad, i aun al público en jeneral, no se me hace mui difícil hoy una erogacion mas, que por cierto será la última, para llenar la oferta hecha por mi hijo. En consecuencia, el concierto anunciado, tendrá lugar el juéves 5 de mayo, a las ocho de la noche i en el lugar designado.

El programa será publicado en oportunidad, i las boletas para la entrada, se hallarán de venta en las tiendas de los señores Manuel Castro i Juan Midlton.

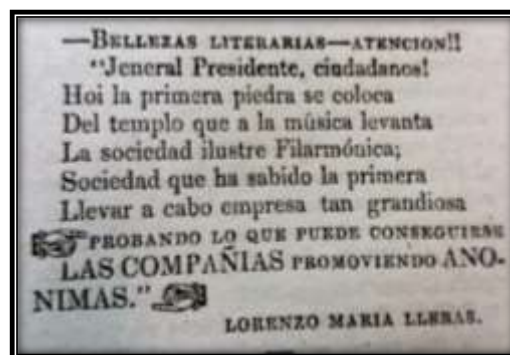
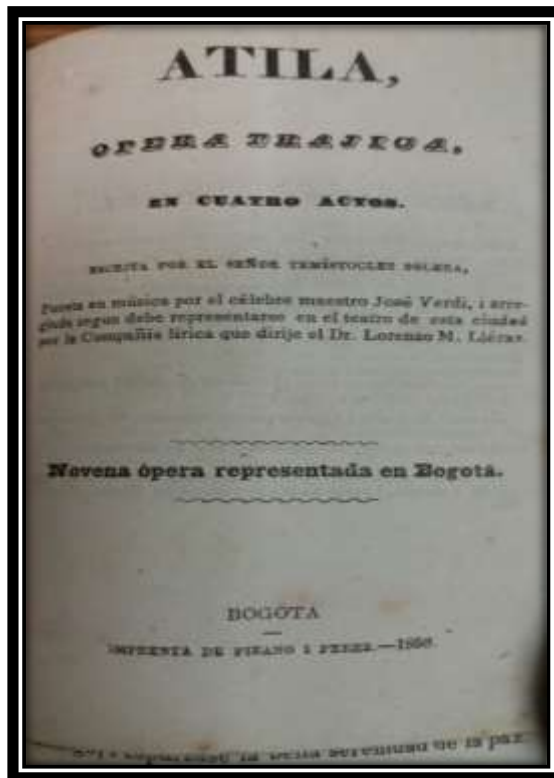
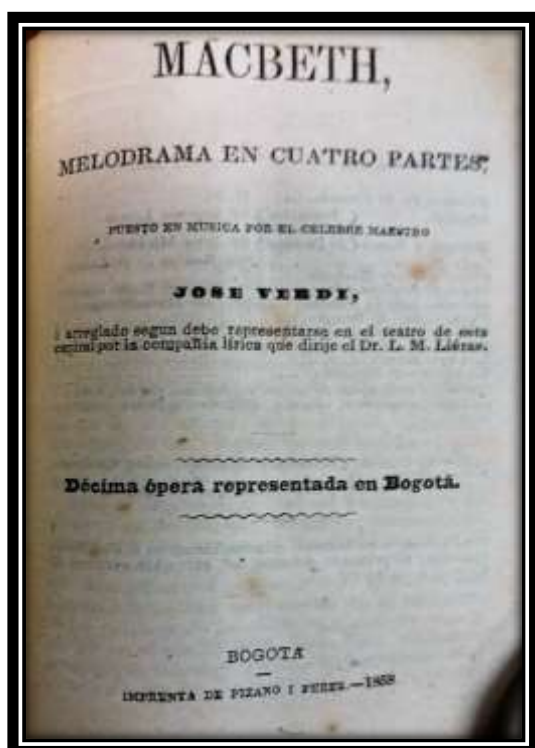
Los mejores asientos del Salon serán ocupados preferentemente por las Señoras que quieran concurrir.

En caso de que llueva de las siete en adelante, se transferirá el concierto.

Los señores que se habían abonado a los conciertos de mi hijo, se servirán llevar sus boletas al señor Castro, para que les sean cambiadas por las que deben servir en el concierto venidero.

N. QUEVEDO.

ANEXO 30. LORENZO MARÍA LLERAS Y LA ÓPERA. TEMPORADA DE 1858-1859



Figuras 1, 2, 3.
PROGRAMAS DE MANO DE ALGUNAS DE LOS
TÍTULOS DE OPERAS DE LA TEMPORADA 1858-
1859.

COMPAÑÍA LÍRICA DIRIGIDAS POR
LORENZO MARIA LLERAS.
TEATRO EL COLISEO (Restaurado).

Figura 4. (Superior próxima).
VERSO RIMADO ESCRITO Y PUBLICADO POR
LLERAS CON MOTIVO DE LA COLOCACIÓN
DE LA PRIMERA PIEDRA DE LA SEDE DE LA
FILARMÓNICA, 20 DE JULIO DE 1849.

ANEXO 31. FIN DE LA ERA FILARMÓNICA. NUEVAS TENDENCIAS MUSICALES

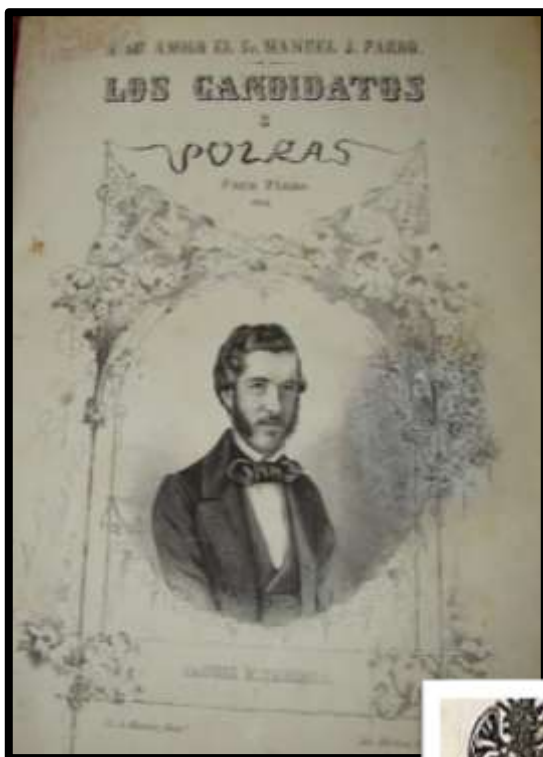


Figura 1. (Arriba).
**CANDIDATOS Y POLKAS
PARA PIANO.
COMPOSICIONES DE
MANUEL PÁRRAGA SOBRE
AIRES NACIONALES, EN
ESPECIAL EL BAMBUCO.**



Figura 2. (Arriba).
**POLKA.
AUTOR: RAFAELA
LAISECA.
LA MUJER INCURSIONA
EN LA COMPOSICIÓN DE
MUSICA NACIONAL.**



Figura 3.
**EL BAMBUCO, BOGOTÁ.
RAMON TORRES
MENDEZ.
1860 Ca.
GRABADO, LITOGRAFIA
ILUMINADA.
23.1 X 29.1 CM.
BANCO DE LA
REPÚBLICA, AP. 1332.
*“El bambuco es introducido
como baile y música de salón,
especialmente por las jóvenes
de la élite como María del
Carmen Caicedo”.***

ANEXO 32. PERSONAJES RELEVANTES DE LA ERA FILARMÓNICA



HENRY PRICE. (1819 -1863).

Derecha. Primer daguerrotipo en el país, 1845, Ca. Su papel fue protagonista en la escena musical de la ciudad al tener la iniciativa de crear la Sociedad-Filarmónica, según el modelo de las de Londres y New York. Era un aficionado de muy buen nivel y contribuyó en realidad a la promoción de la música de cámara y al reconocimiento del piano, como instrumento rey del concierto filarmónico. Tras el frustrado proyecto en 1852, con el fracaso del edificio sede de la Filarmónica, reorientó su interés profesional como dibujante de la Comisión Corográfica.



J. CAICEDO ROJAS. (1816-1898).

Se convirtió en el músculo administrativo y gerencial de la Sociedad Filarmónica. Su ascendente dentro de la élite local Bogotana le permitió contar con el público para mantener el proyecto. Su empeño por promover no solo la música Romántica europea, sino el estilo de vida burgués de mediados del siglo XIX se vio reflejado en las costumbres europeizadas de la capital hacia 1880, aunque en el aspecto musical, él mismo reconoce que el *bambuco, música atroz*, se impuso como aire nacional del interior.



MANUEL ANCIZAR. (1812-1882).

Siendo uno de los Filarmónicos, su mayor aporte se refiere al impulso que como ministro de Relaciones Exteriores del General Mosquera, brindó a la migración extranjera; la defensa ideológica de una abierta política de apertura de fronteras al inmigrante europeo, y el reconocimiento de la Cultura europea, para su incorporación como tradición y fundamento de los valores de identidad, necesarios para la consolidación de la naciente *República liberal Neo-Granadina*.



LORENZO M. LLERAS. (1811-1868).

Además de Socio de la Filarmónica, se destacó por su incansable trabajo en el teatro, como gestor y promotor cultural y el continuo apoyo a las artes capitalinas. Su relación con los músicos era intensa y cercana; el teatro de la ciudad era particularmente musical y debía tener permanente orquesta. Al extinguirse la Sociedad, entre 1858-59 Lleras consolidó la afición por la ópera en la capital; su legado ha perdurado hasta nuestros días en la afición lírica de los bogotanos.



THOMAS REED. (1817-1878).

Contactado desde Caracas por el ministro Ancizar para realizar edificios públicos, inició los trabajos del Capitolio Nacional de Bogotá. Como socio de la Filarmónica, diseño y dirigió la obra del edificio sede desde finales del 1848; inclusive dentro de la junta administrativa y como encargado de recaudo para la obra. Su empeño era poder terminarla para finales de 1849, pero los recursos no se materializaban. Reed inició la obra sin que se le reconociera pago; luego se decidió adjudicar veinte acciones de la compañía a su nombre.



CARMELO FERNANDEZ PÁEZ. (1809-1887).

Como dibujante y acuarelista venezolano, sobrino de J. A. Páez, había llegado al país para desempeñarse en la Comisión Corográfica. Como socio de la Filarmónica, en colaboración con Thomas Reed, proyectó el dibujo oficial del edificio de la sede de la Sociedad. Su obra es la que prevalece como dibujo de lo que sería el edificio. Por inconvenientes con los miembros de la Comisión, debió ser sustituido y se contrató a Henry Price, quien lo reemplazó entre 1852 y 1854.



NICOLÁS QUEVEDO R. (1803-1874).

Venezolano de sólida formación musical. Defensor tenaz de la memoria del libertador, se instaló con su esposa e hijos en Bogotá. Tenía trato muy cercano con los músicos locales y fue famoso por los *Cuartetos* o tertulias musicales en su casa, incentivando el gusto por la música de cámara. Musico profesional, purista y exigente, un maestro de la interpretación. Su relación con Price y los extranjeros fue de Rivalidad; Caicedo Rojas lo relegó de la escena de la Orquesta Filarmónica.



JULIO QUEVEDO A. (1829-1896).

Hijo de Quevedo Rachadell, las rivalidades de su padre le restaron oportunidades profesionales, aunque llegó a ser destacado, especialmente en el declive de la era Filarmónica. Cuando Price y los extranjeros dejaron de ser protagonistas de la escena de la Filarmónica, él, su padre y su hermana Margarita, comienzan a ser reconocidos como verdaderos músicos. Su obra se destaca por las composiciones sacras. Se desempeñó como institutor y hoy se le reconoce como un genio olvidado de la música.



MANUEL MA. PÁRRAGA (1826-1925). De los más importantes músicos de mediados del siglo XIX. Se presume que fue discípulo de Nicolás Quevedo R. Hacia parte del grupo de pianistas de la orquesta de la Sociedad. Al fenecer la Sociedad, Párraga con el Alemán Alejandro Linding formaron la *Orquesta de la Unión Musical*. Perdomo Escobar, en su *Historia de la Música*, afirma su interés por estilizar el *Bambuco* para concierto y dar posición social en la música a las tonadas de extracción campesina. Sus ensayos con Mata y Malavasi son el origen del *Bambuco pianístico* para concierto.



JOSE M. PONCE DE LEON. (1845-1882). Dueño de una genialidad musical precoz, a los 17 años ya componía y en París, enviado por su padre para formarse en el conservatorio, obtuvo una beca al ganar un concurso donde los jueces eran, entre otros: Rossini, Verdi y Auber. Dio a conocer allí sus estudios sobre aires nacionales y es compositor de las dos primeras óperas escritas por un colombiano: *Ester* (1874), y *Florinda* (1880). Es uno de los primeros compositores en destacarse en vida, a nivel internacional, mediante la música y aires nacionales.



JUAN C. OSORIO RICAURTE. (1836-1887). Es en sentido estricto el primer *musicólogo de Colombia*, su obra *Breves Apuntamientos para la historia de la Música en Colombia*, es referente obligado para estudiosos etno-musicólogos hoy. También desarrolló un diccionario musical. Su obra extensa incluye varios *bambucos* que fueron muy populares en su tiempo. Vivió y se formó en el mundo de la música y fue institutor de piano de un selecto grupo de señoritas de la sociedad colombiana. Creció durante la era Filarmónica y esa fue su primera escuela musical.



GENERAL JOSE H. LOPEZ. (1798-1869). Durante su mandato, entre 1849 -1853, brindó todo el apoyo posible a la Sociedad Filarmónica de Conciertos; su modelo de desarrollo liberal de alguna manera se afianzaba en la sociabilidad, el progreso y la civilización, que fueron las banderas de la Filarmónica. Su presencia en los conciertos contribuía al prestigio y respetabilidad de la corporación. Contribuyó como socio, y como accionista de la Empresa del Edificio sede. El 20 de julio de 1849 estuvo presente colocando la primera piedra del edificio.



RAFAEL POMBO. (1833-1912). Perteneciente a la aristocracia Payanesa del sur del país, el reconocido "*Poeta de los Niños*", debió tener, por su ambiente familiar, un directo contacto con los aires musicales nativos. A pesar de ser un intelectual y pertenecer a la élite, quizás por eso mismo, se convirtió en un reputado defensor de las músicas nacionales, especialmente del *bambuco*, por encima de la música romántica europea:

**Para conjurar el tedio
De este vivir tan maluco,
Dios me depare un bambuco,
Y al punto, santo remedio.
Lejos Verdi, Auber,
¡Mozart!
Son vuestros aires muy
bellos,
Mas no doy por todos ellos
El aire de mi lugar.**

JOAQUIN GUARIN. (1825-1854). Muerto prematuramente, su aporte a la música Nacional y a la Sociedad Filarmónica es invaluable como segundo director después de Price. En 1848 fundó la *Sociedad Lírica*, para el estudio del canto sacro, aunque también el profano. Su música para piano y de salón como contradanzas y otras composiciones fueron muy populares; compuso con Caicedo Rojas la *Canción Nacional*. Fue institutor de piano en el colegio femenino del Sagrado Corazón. (VER ANEXO).

SANTOS QUIJANO (1807 ¿? - 1887 ¿?) Es realmente un músico del cual se conoce muy poco, por la falta de aporte al estudio de su vida y obra. Compositor, pianista y violonchelista Filarmónico. Perdomo Escobar reconoce en él un nutrido trabajo como maestro de capilla de la Catedral de Bogotá. Se destaca también por componer aires nacionales como la famosa *Bombas de Jabón*. Sin duda fue uno de los más connotados cultores de la música Vernácula. Se publicaron en el Neo-Granadino varias de sus composiciones, como aporte al repertorio de las jóvenes pianistas de la ciudad. (VER ANEXO).

JOSE A. VELASCO. (Final siglo XVIII-1859). Reconocido como el *Decano* de la música en Bogotá. Nació en Popayán, se le considera, junto con Quevedo Rachadell, los precursores de la cultura musical colombiana; fueron los primeros en difundir el gusto por la música seria de carácter profano y su influencia en la música civil y de bandas militares es indiscutible. En la era filarmónica, Velasco fue ignorado por Price y Caicedo Rojas. Vivió sus últimos años en pobreza, abandono y olvido por parte de sus colegas músicos. (VER ANEXO)

OTROS MÚSICOS. La escena musical de Bogotá en la era Filarmónica no se completa sin la presencia de los músicos de oficio. Se trata de familias cultoras de la música: Los Figueroa, los Hortúa, los Cancino, los Austria, los Velasco, entre otros, tuvieron poca o ninguna participación en la Orquesta de la Sociedad; debieron reinventar su oficio. Los Hortúa componiendo pianos, o enseñando baile, e instrumentos. Varios alternaban su oficio de músicos con otra actividad laboral, especialmente la instrucción y enseñanza musical por toda la ciudad. (VER ANEXO 26).

MARIA DEL CARMEN CAICEDO. (1818-1874). Reconocida como compositora y uno de los 7 hijos del presidente Domingo Caicedo. Esta distinguida señorita, según refieren Perdomo Escobar, Pardo Tovar y Egberto Bermúdez, introdujo en la capital y en los salones de la élite la costumbre de interpretar al piano las músicas nativas, que había escuchado a los campesinos y esclavos de su padre en Saldaña y Purificación, Tolima. Ante la falta de entusiasmo para el estudio serio del piano, Maria del Carmen les mostro a sus congéneres bogotanas su cuaderno de canciones y melodías que ya tocaba en la guitarra; dada la facilidad para interpretarlas al piano, se hizo moda incorporarlas en sus reuniones de salón, donde se introdujo, además, el baile del *Bambuco*, para disgusto de los otrora filarmónicos.

ANEXO 33. TABLAS DE RESULTADOS COMPARATIVOS DE CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE ACUERDO CON LOS PROGRAMAS HALLADOS SEGÚN LA REVISIÓN DE FUENTES PRIMARIAS

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
Miércoles noviembre 11 de 1846 y se publicó el domingo 15 de noviembre de 1846	1°	Encuentro y concierto de instalación y discurso inaugural de la Sociedad Filarmónica	1. Overtura de la ópera: <i>Le Deu et la Bayedere</i>			Se debe distinguir como el encuentro y concierto de instalación de la sociedad				
			2. Cuadrilla: <i>La Féle des Lojes</i>							
			3. Id. <i>Le Tintamarre parisien</i>							
			4. Id. <i>Don Quijote.</i>							
			5. Overtura de la ópera: <i>Le Maçon</i>							
Noviembre 18 de 1846, se publicó el 22 de noviembre de 1846	2°		1. Obertura: <i>El Pirata</i>	Bellini		La ejecución de las piezas fue agradable con la participación de los siguientes instrumentos: 2 violines primeros, 4 segundos, 2 violas, 1 violoncelo, 1 contrabajo, 3 clarinetes, 3 flautas, 1 flautín, 2 trompas, 1 fagot, 1 cornet a pistón, triángulo y campanillas				Sin piano
			2. Cuadrillas: <i>La fete de Loges</i>							
			3. Galopas: <i>La Silfide & c</i>	Labinski						
			4. Obertura: <i>Le Dieuet la Bayadere</i>	Auber						

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
Martes 5 de enero de 1847, publicado el 3 de enero de 1847	1° en propiedad	Primer concierto oficial de la Sociedad Filarmónica	1. Overtura: <i>Il Pirata</i>	Bellini		Mantiene la estructura de dos partes, cada una de ellas inicia con una Obertura.	1. Overtura: <i>Le Maçon</i>	Auber		
			2. Cuadrilla: <i>La Féle des Loges</i>	Boscicio			2. Dúo de corneta y piano			
			3. Aria: <i>"Vaga Luna"</i>	Bellini			3. Galopa	Boscicio		
			4. Valse: <i>Les Feuilles des Rozes</i>	Strauss			4. Fantasía	Cross		
			5. Solo de clarinete	Crammer			5. Overtura: <i>Le Dieu et la Bayedere</i>	Auber		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
Martes 16 de febrero de 1847 - Publicado el día domingo previo, 14 de febrero de 1847	2°		1. Obertura de "Acteon"	Auber		Aunque Acteon es una obertura científica, no es la mejor de Auber, sus melodías son débiles. La ejecución fue buena, lo que es de admirar dado que la música de este autor es delicada y difícil.	1. Fantasía en el piano a cuatro manos	Bellini	Virginia París y Sr. Guarín	La joven aficionada desempeñó su parte con una exactitud, gusto y delicadeza que nos dejó perfectamente satisfechos.
			2. Fantasía brillante en el piano sobre un aire de "Semíramis"		María Josefa Tanco	La señorita Tanco ejecutó con destreza y buen gusto. El ejemplo dado por algunas señoritas prestándose gustosas a participar activamente en los trabajos de la sociedad, es un poderoso estímulo para el incremento y progreso de ella.	2. Cuadrillas "Le Courier de bals"	Boscicio		Interpretación de toda la orquesta compuesta por 8 violines, 1 viola, 3 violoncellos, 1 contrabajo, 3 clarinetes, 2 flautas, 1 flautín, 1 flageoles, 2 cornet a pistón, 4 trompas, 1 trombón, 1 oficloide, 1 fagot, 1 clarín, triángulo, campanillas y bombo.

			3. Galopas "Los Árabes"	Labinski			3. Aria de la Opera a 2 voces con acompañamiento de piano	Tancredo	Rafael E. Santander y Andrés Santamaría	Dúo de tenor y bajo. Interpretación que dejó altamente complacidos a todos los que tuvieron el gusto de oírlos. La voz de los señores tiene un timbre agradable y cantan con buen estilo.
			4. Dúo de Guitarras	Sor	Ulpiano González y Francisco Londoño	Excelente dúo de guitarras del Dr. Ulpiano González y Francisco Londoño, con la maestría y gusto que los distinguen	4. Dúo de piano y guitarra sobre un aire de "Julieta y Romeo"	Bellini	Guarín y Caicedo	Los aplausos dados a la pieza manifestaron la satisfacción de la concurencia.
			5. Dúo de pianos		Price y Guarín	Ejecución tan bella y brillante que los espectadores quedaron encantados.	5. Solo de piano Fantasía Brillante	Thalberg	Sr. Price	Fantasía difícil al mismo tiempo que bella. Los dedos del pianista recorrian las teclas con la velocidad del relámpago. Es difícil identificar qué cautivó más, si lo sublime de la composición de Thalberg o la fiel traslación de los sentimientos de este por las manos del Sr. Price.

LA SOCIEDAD FILARMONICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)

			6. Valse: "La belle Gabrielle"	Strauss		La interpretación hizo palpar de gozo el corazón de más de cuatro beldades de las que allí estaban y agolparse en su memoria mil gratos recuerdos.	6. Gran Obertura de "Il Pirata"	Bellini		Aunque se había tocado la gran obertura de "Il Pirata" en el concierto anterior, muchas personas pidieron su repetición.
Miércoles 7 de abril de 1847. Publicado el día 4 de abril de 1847	3°		1. Overtura "Lestocg"	Auber			1. Coro "Romeo y Julieta"	Bellini		
			2. Cavatina "Ana Bolena"	Donizzeti			2. Galopas	Carnaud		
			3. Solo de piano				3. Cavatina de "Mansaniello"	Auber		
			4. Cavatina "Lucrecia Borjia"	Donizzeti			4. Cuadrillas "La Féle des Loges"	Bosisio		
			5. Cuadrilla "La Mascarada"	Carnaud			5. Overtura: "Le Dieu et la Bayadere"	Auber		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
Miércoles 12 de mayo de 1847. Publicado el día Domingo 9 de mayo de 1847	4°		1. Overture de la ópera Leocadia	Auber			1. Overture de la ópera Lestocq	Auber		
			2. Cavatina: Vi ravviso	Bellini			2. Dúo de Armida	Rossini	Sr. Santamaría, Sr. Price y Srta. Urdaneta	No solo gustaron, sino que entusiasmaron en extremo al auditorio.
			3. Solo de clarinete		Sr. Cancino	Una nueva muestra del buen estilo y ejecución del profesor Cancino. Se destaca el solo de clarinete del profesor Cancino.	3. Dúo de piano y guitarra	Ana Bolena		Al igual que el dúo de guitarras, hubiera tenido un resultado más feliz si los encordados que eran nuevos no se hubieran opuestos a los esfuerzos y pericia de los ejecutantes.
			4. Dúo de Guitarras	Rossini		Hubiera tenido un resultado más feliz si los encordados que eran nuevos no se hubieran opuestos a los esfuerzos y pericia de los ejecutantes.	4. Solo de piano		Srta. París	Obtuvo general y merecido aplausos.
			5. Cuadrillas	Bosisio			5. Valses: Los Homenajes	Strauss		Se cometió fraude de 3 boletas

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
Miércoles 16 de junio de 1847. Programa publicado el día domingo 13 de junio de 1847	5°		1. Overtura de <i>Gustavo</i>	Auber	Orquesta	La orquesta ejecutó con toda propiedad y con el mejor gusto esta Overtura, una de las piezas más laboriosas y delicadas de Auber. Mereció elogios de quienes la han oído ejecutar esta pieza en Europa.	1. Solo de piano		Sr. Ignacio Figueroa	Esta noche se estrenaba el piano que la Sociedad había comprado recientemente, el cual resultó bastante bueno.
			2. Solo de piano		Juliana Padilla	Ejecución de una pieza brillante y difícil confirmando la justa opinión de que goza en la capital de ser una de las jóvenes que mejor tocan el piano.	2. Valses	Lanner	Orquesta	La deleitosa armonía, originalidad y gusto exquisito no puede pintarse con palabras; el alma conoce y siente esta poesía, pero la boca no puede describirla.
			3. Arieta Veneciana acompañada de Arpa y Flauta		Manuela Ramos, Sr. Price y Sr. Sargnon	La señorita Ramos cantó facilidad acompañada con el arpa y la flauta				Se anuncia fraude en boletas
			4. Solo de Cornet-a-pistón con acompañamiento de orquesta		Sr. Williams					
			5. Cuadrillas							

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
20 de julio de 1847	6°	Concierto histórico para la celebración del 20 de julio de 1847. Celebración Fiesta Nacional	1. Canción nacional, compuesta en conmemoración del día cuyo aniversario se celebra.	Música Sr. Price			1. Dúo de la Norma: "Deu con te"	Bellini		Más de 500 personas de ambos sexos ocuparon el salón, cuya extensión había sido aumentada recientemente; que estaba elegantemente adornado y muy bien iluminado. La orquesta compuesta por cuarenta instrumentos ejecutó perfectamente varias piezas escogidas. No fue menos brillante el éxito de las demás piezas, ya instrumentales ya vocales que obsequió la Sociedad.
			2. Cavatina: "¡Meco tu vieni, oh! Mísera"	Bellini			2. Cuadrillas: "Ricardo corazón de León"	Bosisio		
			3. Cuadrillas: "Don Quijote"	Bohlmann			3. Cavatina: "A te o cara"	Bellini		
			4. Solo de piano: <i>Capriccio</i>	Cross			4. Coro de Semiramis	Rossini		
			5. Overture: "El 20 de julio"	Price		Compuesta expresamente para estrenarla en este día y dedicada por el autor a la Sociedad	5. Overture: "Sitio de Corinto"	Rossini		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
Septiembre 1° de 1847. Programa publicado el día domingo 29 de agosto de 1847	7°	Primer Aniversario de la Sociedad	1. Grande Overture de Oberon	Weber			1. Overture: <i>Ma tante aurore</i>	Boildieu		
			2. Solo de violín con acompañamiento de piano				2. Dúo de la "Norma" <i>Deh con te:</i>	Bellini		Se repite a petición de los socios
			3. Dúo: <i>Evviva si canti &</i>	Mercadante			3. Gran dúo de pianos	List y Pixis		
			4. Quinteto: <i>Di pescatore</i>	Donizzeti			4. Canción, con acompañamiento de piano.			
			5. Valses: Apollon	Strauss			5. Cuadrilla descriptiva: el Muletero de Servilla	Bosisio		Se introduce el Bolero, la Cachuca y contradanza española
Octubre 20 de 1847. Crónica publicada el domingo 24 de octubre de 1847. Pág. 44	8°		1. Overturas de la Zampa y de Lestocq	Auber			1. Cavatina de Don Pasquale	Donizetti	Joaquina Gori	Canto con acompañamiento de piano y otros instrumentos
			2. Polka	Verroust			2. Solo de piano		Sr. Cross	Hábilmente ejecutado
			3. Cuadrillas Gibby la Cornenluse	Clapisson			3. Dúo de piano y cornet-á-pistón		Sr. Cross y Juan Williams	
			4. Valses <i>Les rayons d'Esperance</i>	Lanner						

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE		PIEZA	AUTOR	INTÉRPRETE	
Miércoles 24 de noviembre de 1847. Publicado el día jueves 18 de noviembre de 1847. No. 460 Pág. 4	9º		1. Overtura "La Mantilla"	Bordese			1. Overtura: "La Muda de Portici"	Auber		
			2. Solo de piano: fantasía	Dohler			2. Coro: "Bello si celebri" de Semíramis	Rossieu		
			3. Dúo de clarinete y piano	Gattermann			3. Concierto de piano	Ries		
			4. Aria: "Ernani"	Verdi			4. Aria: "Ernani, Ernani invola me"	Verdi		
			5. Cuadrillas: "El Príncipe Eugenio"	Fraccastel			5. Valses: "Los viajeros nocturnos"	Lanner		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Diciembre 15 de 1847. Publicado en Al Día, el sábado 11 de diciembre de 1847. No. 466, pág. 4	10°		1. Overtura: "El sitio de Corintho"	Rossini			1. Overtura: "La Dieu et la Bayadere"	Auber		
			2. Coro de "Semíramis"	Rossini			2. Coro de "la Stranniera"	Bellini		
			3. Solo de piano	Cross			3. Variaciones brillantes de Herz, en el piano			
			4. Aria de "Ernani"	Verdi			4. Duo de violín y piano	Meercadante y Louis		
			5. Cuadrillas "El Muletero de Sevilla"	Bosisio			5. Valses: "Les rayons de Esperance"	Lanner		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Miércoles 26 de enero de 1848. Publicado en Al Día, el día sábado 2 de enero de 1848. No. 478, pág. 4	11°		1. Overtura: Eduardo y Cristina	Rossini		Invitadas las dos bandas militares	1. Variaciones marciales ejecutadas por las dos bandas militares	Bender		
			2. Dúo de piano y guitarra sobre el valse favorito del Conde de Tallenberg	Neuland			2. Fantasía, a violín principal y grande orquesta	Kuffner		
			3. Duo de pianos, dedicado a Dohler	Czerny			3. Duo de corneta y piano	Koenig		
			4. Valses: Adelaida	Strauss			4. Valses: Roberto Bruce	Musard		
Septiembre 13 de 1848. Publicado el sábado 2 de septiembre de 1848. No. 542, pág. 4	15°	II Aniversario de la Sociedad	1. Overtura "Frayschuts"	Weber			1. Overtura "Los Mártires"	Donizetti		
			2. Duo de "Dido"	Mercadante			2. Duo "I Puritani"	Bellini		
			3. Aria "La Straniera"	Bellini			3. Valses "Isabel Reina de España"	Bosisio		
			4. Valses a 16 manos en 4 pianos	Lanner			4. Duo de "La Norma"	Bellini		Se repite esta pieza a petición de muchos socios
			5. Aria de "Ana Bolena"	Donizetti			5. Cuadrillas a 16 manos, con acompañamiento de orquesta			

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Miércoles 24 de enero de 1849. Programa y crónica publicados el sábado 27 de enero de 1849. No. 466, Pág. 4	22°		1. Overtura "La Mantilla"	Bodens			1. Overtura "Eduardo y Cristina"	Bossio		
			2. Duo a cuatro manos piano	Czerni	Srta. Trinidad Plata y Sr. J. Guarín		2. Canción	Crouch	Sr. J. A. Bennett	
			3. Duo de canto "Los Puritanos"	Bellini	Srta. Joaquina Gori y el Sr. Price		3. Duo de piano		Guarín y Price	
			4. Cuadrillas "Venezia"	Bosio			4. Valses: "Los rayos de esperanza"	Lanner		
Enero 23 de 1849. Publicado en "El Neogranadino" el día 10 de febrero de 1849. No. 28 Pág. 357.	23°		1. Overtura: "La Norma"	Bellini			1. Sinfonía "Turca"	Haydn		Brillante, variado y muy concurrido estuvo el concierto. A la bondad de la señorita Luisa Urdaneta y las señoritas Trimiño, Joaquina Gori, Virginia Paris y Josefa Tanco debe la Sociedad sus mejores soirées. Depuesto el exceso de timidez, presten muchas su generoso apoyo a una Sociedad bajo muchos respetos recomendable.
			2. Scena ed Aria: "J. Masnadieri"	Verdi	Srta. Luisa Urdaneta		2. Duo: "Il nuovo Fígaro"	Ricci	Srta. Luisa Urdaneta y Sr. Price	
			3. Duo de Guitarra y Piano	Neuland	Sres. J. Guarín y Santos Quijano		3. Duo de Pianos	List y Pixis	Price y Guarín	
			4. Duo a cuatro manos	Hers			4. Valses: "Souvenirs de Londres"	Labitzky		
			5. Cuadrillas: "Los Mosqueteros"	Musard						

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Abril 24 de 1849. Programa publicado el día sábado 14 de abril de 1849	24°		1. Overtura Triunfal	Price			1. Overtura: "La Violeta"	Carafa		Se retoman los conciertos ya que no hubo conciertos en los meses de febrero y marzo de 1849
			2. "La Dicha": Canción		Sr. J. A. Bennet		2. Cuadrillas a ocho manos	Hers, arregladas por Dindig	Srtas. Florentina Zapata y Trinidad Plata, Sres. Lindig y Guarín	
			3. Sinfonía a ocho manos	Beethoven	Sres. Price, Guarín, Lindig y Quijano		3. "La promesa": canción	Rossini		
			4. "El Pescador": Canción	Guarín	Srta. María Teresa Trimiño		4. Duo de pianos	Pixis	Sres. Price y Guarín	
			5. Valses: "Amor Flügel"	Lanner			5. Valses: "San Petersburgo"	Lanner		

LA SOCIEDAD FILARMONICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Miércoles 30 de mayo de 1849. Publicado en El Día, sábado 26 de mayo de 1849. No. 618, pág. 357.	25°		1. Overtura: "Don Carlos"	Ries			1. Overtura: "Los ciegos de Toledo"	Mehul		Importante por la participación de Hortúa y Caicedo Rojas
			2. Cuarteto de cornetas, clarín y oficleide	Bellini	Sres. Williams, Triana, Price y Urrea		2. Quinteto: piano, violines, viola y bajo	Ries	Sres. Guarín, Rodríguez, Hortúa, Lora y Caicedo	
			3. Sinfonía a cuatro manos	Mozart	Sres. Price y Guarín		3. Duo: "Elizabeth"	Rossini	Srtas. Susana y Virginia Peña	
			4. Aria: "Di Piacer"	Rossini	Srta. Dolores Angulo		4. Cuadrillas: "Gibby"	Musard		
			5. Valses: "Apollon"	Strauss						
Julio 20 de 1849. Publicado el 14 de julio de 1849	26°	Estreno Canción Nacional	1. Overtura, Oberon (Orquesta)	Weber			1. Obertura Du Freyschsnts (orquesta)	Weber		Ningún hombre puede entrar con boleta de mujer. Las boletas se repartieron a los socios directamente.
			2. Canción nacional	Guarín	Luisa Urdaneta, Virginia París, Zoila y Manuela Forero, Susana Peña, Sta. Ramírez y Teresa Trimiño		2. Cavatina. Qui la voce, Puritanos.	Bellini	Srta. Luisa Urdaneta	
			3. Concierto de clarinetes	Weber	Sr. Emilio Cancino		3. Gran dúo de pianos con acompañamiento de tres voces.	Price y Guarín	Teresa Trimiño, Rafael E. Sres. Santander y Cominé	
			4. Duo de Soprano. (María Padilla)	Donizetti	Srtas. Eliza Castello de Price y Luisa Urdaneta		4. Dúo de soprano (Negli Arabi)	Pacini	Srta. Luisa Urdaneta y Sr. Enrique Price	
			5. Variaciones brillantes (Piano), Los Puritanos	Hers	Srta. Josefa Tanco		5. Valses	Lanner		
			6. Valses. Los Saludos de Primavera				6. Variaciones sobre un tema. Lucía de Lammermoor	Donizetti	Dos bandas militares	

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Agosto 15 de 1849. Publicado el día 11 de agosto de 1849. No. 641	27°	Concierto Extraordinario. Sin programa. Concierto benéfico				Donación para los fondos de caridad para auxilio de los enfermos del cólera				“El concierto no dio los resultados esperados. A punta de música no se logra cocitar conciencias para humanizarlas y hacer realidad el sueño de sus fundadores de permitir el advenimiento de las virtudes filantrópicas que motivaron este proyecto”.
Noviembre 7 de 1849. Programa publicado el día sábado 3 de noviembre de 1849. No. 665, pág. 4	28°		1. Overtura: "La Mantilla"	Bordesse			1. Overtura: "Cantrice"	Tadollini		Decidieron empezar a usar el salón que se había construido. Las señoritas pedían que se bailara al ritmo de los valeses de Bossisio. El reglamento "Maldito" lo impedía, suplican que se derogue tal requisito.
			2. Cavatina del "Sitio de Corinto"	Rossini	Sr. Carlos Hulsembesk		2. Couplets: "Reina de Chipre"	Halevy		
			3. Fantasía al piano	Cross	Sr. H. Cross		3. Sinfonía	Pleyel		
			4. Valses: "Victoria"	Bosisio			4. Solo de corneta-piston, acompañada de piano	Gattermam	Sr. Price i Williams	
							5. Valses: "Isabel"	Bosisio		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Noviembre 19 de 1849. Publicado en "El Día", el sábado 15 de diciembre de 1849. No. 677, pág. 4	29ª		1. Overtura: Don Juan	Mozart		Aparecen dos conciertos No. 29	1. Overtura: Don Carlos	Ries		
			2. Aria: <i>Jemma di Vergi</i>	Donizzeti	Srta. Virginia Cordovez		2. Canción: L 'invito	Rossini		
			3. Duo de piano	Czerni	Srta. Virginia Paris y J. Guarín		3. Duo de piano y guitarra	Neuland	Sres. José Caicedo y J. Guarín	
			4. Canción	Mercadante	Srta. Teresa Trimiño		4. Aria: Julieta y Romeo	Bellini	Srta. Teresa Trimiño	
			5. Valses: Los saludos de la primavera	Labitzki			5. Galopa: Fortuna	Labitzki		
Diciembre 26 de 1849	29ªb.		1. Obertura "Le Brasseur de Preston"	Adam			1. Sinfonía	Beethoven		
			2. Recitativo i Aria " <i>Meal curui ritorna</i> "	Bellini	Srta. Ana Joaquina Gori		2. Cavatina.		Sor Hulsebeck	
			3. Duo de dos cornetas de María de Rudenz.	Donizzeti	Sres. Merai i Williams		3. Solo de Piano	Talberg	Sr. Price	
			4. Cuadrillas . El Príncipe Eujenio		Francastel		4. Valses "Promedié"	Tessy		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Martes 26 de febrero de 1850. Programa publicado el sábado 23 de febrero de 1850. No. 697, pág. 4	31a	Último concierto con Henry Price	1. Obertura. "Ana Bolena"	Donizzeti	Orquesta		1. Obertura "La Violeta"	Caraffa	Orquesta	
			2. Duo de Soprano i Tenor. "Negli arabinella Gallei"	Pacini	Sta. L. Urdaneta y H. Price		2. Duo bufo. "La Figlia del Reggimento"	Donizetti	Srta. L. Urdaneta y H. Price	
			3. Cavatina "La Reine de Chipre"	Halevy	Sr. C. Hulsebeske		3. Valses "Les Pensees"	Labistky		
			4. Duo de piano a 4 manos	Herz			4. Cuarteto	L. de Ca	Sres. Price, Kross, Bennet y Jessup	
			5. Cavatina. "Lucía de Lammermoor"	Donizzeti	Srta. L. Urdaneta		5. Cuadrillas "Don Quijote"	Bolhmann		
Mayo 1o de 1850. Programa publicado el sábado 27 de abril de 1850, pág. 4	31° b	Se repite programa del 26 de febrero.	1. Overtura: Ana Bolena	Donizzeti			1. Overtura: La Violeta	Carafa		Existen dos conciertos No. 31
			2. Cavatina de Macbeto	Verdi	Sta. Luisa Urdaneta		2. Duo: tenor y bajo: Nabucodonosor	Verdi	Sres. Price y Hulsebeck	
			3. Solo de piano	Karlbrenner	Sr. Joaquín Guarín		3. Duo: Linda de Chamounir	Donizetti	Sta. Luisa Urdaneta y Sr. Price	
			4. Duo: soprano y tenor: La Hija del Regimiento	Donizzeti	Srta. Luisa Urdaneta y Sr. Price		4. Duo de pianos a cuatro manos	Hers	Sres. Price y Guarín	
			5. Cuadrillas: Guillermo Tell	Muzard			5. Valses: Les Pensees	Labiztky		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Mayo 22 de 1859. Publicado el día 18 de mayo de 1850. No. 722, pág. 4	32°		1. Overtura: Comité du Concert	Kalidova			1. Overtura: Le Chalet	Adam		
			2. Solo de piano	Hunten	Srta. Virginia Paris		2. Duo de guitarra y piano	Newman	Sres. Caicedo Rojas y Guarín	
			3. Solo de clarinete	Gatterman n	Sr. Eladio Cansino		3. Trio	L. D. Caall	Sres. Price, Bennet y Jessup	
			4. Cuadrillas: La Fête des Loges	Bosisio			4. Valses: Las flores marchitas	Strauss		
Sábado 20 de julio de 1850. Publicado el miércoles 17 de julio de 1850. P. 3	33°	Celebración del aniversario de la Independencia. Celebración Fiesta Nacional	1. Overtura de la "Preciosa"	Weber			1. Overtura de "Cristina"	Rossini		
			2. Cavatina de "Lucia de Lammermoor"	Donizetti	Sr. Hulsembeck		2. Duo de "Belisario" quando de sanque tinto.	Donizetti	Sres Price y Hulsembeck	
			3. Duo de Guitarra y Piano	Newland	Srta. Trinidad Plata y Sr. Caicedo Rojas		3. Solo de piano - Gran Fantasía	Fesca	Sta. María Josefa Tanco	
			4. Cavatina de "Macbeth"	Verdi	Sta. Luisa Urdaneta		4. Duo de soprano y tenor "Il tinto Stanilao"	Verdi	Sta. Urdaneta y Sr. Price	
			5. Valses "Almacks Tanze"	Lanner			5. Cuadrillas: "Mon sejour a Lyon"	Bosisio		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Septiembre 7 de 1850. Programa publicado el día martes 3 de septiembre de 1850. No. 745. Pg. 4	34°	IV Aniversario. Reaparece Price	1. Overtura: "Gustavo "	Auber			1. Overtura: Il Barbiere de Sevilla	Rossini		
			2. Recitativ o y cavatina de "Belisario "	Donizzetti	Srta. Luisa Urdaneta		2. Romancetta: "Vaga Luna"	Bellini	Sr. J. A. Bennet con acompañamient o de dos arpas Srta. Elena Cordovez y Sr. Price.	
			3. Plegaria de "Ana Bolena"	Donizzetti	Sr. Hulsebeck con acompañamiento de dos arpas. Srta. Elena Cordovez y Sr. Price		3. Gran trio bufo "La Figlia del Reggimento ²	Donizetti	Sra. Elisa Castello de Price, Sta. María Castello y Señor Hulsebesk.	
			4. Duo de la "Norma"	Bellini	Srtas. Luisa Urdaneta y Elisa Castello de Price		4. Gran dúo: Linda de Chamounir	Donizetti	Sta. Luisa Urdaneta y Sr. Price.	
			5. Gran dúo de pianos, sobre un tema de "Der Fuchsutz "	Lacombe	Sres Price y Guarin		5. Quatour: Hernán Cortez.	Spontini	Sres. Price, Guarin, Lindig y Mera.	

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Sábado 19 de octubre de 1850. Publicado el martes 15 de octubre de 1850 en "El Día". No. 757, pag. 4	35°		1. Overtura de "Nabucodonosor"	Verdi			1. Overtura: "Don Carlos"	Ries		
			2. Barcarola: "La vita é labile"	Alary	Sta. Josefa Zapata		2. Cavatina de "La Favorita"	Donizetti	Sta. Virginia Paris	
			3. Capricho para el piano	Cross	Sr. Enrique Cross		3. Gran dúo de dos pianos	Fanna	Sta. Trinidad Plata y señor Linding	
			4. Duo: "L'adio"	Donizetti	Stas. Zoila y Manuela Forero		4. Duo de "Il Corsario"	Verdi	Srtas. María de los Ángeles y Dolores Azcuénaga	
			5. Valses: "Las Amazonas"	Labitzky	Srtas. Florentina Zapata, Virginia Paris, Trinidad Plata y. Rafaela Zapata de Guarín	En dos pianos a ocho manos	5. Coro: "Ven celestial armonía"	Guarin		
							6. Valses: "La luna de miel"	Lanner		
Domingo 17 de noviembre de 1850. Publicado en "El Día", programa 16 de noviembre de 1850. No. 772 Pág. 3	36°		1. Overtura: "El Solitario" (Orq.)	Carafa			1. Duo: "Romeo y Julieta"	Bellini	Sta. Luisa Urdaneta y E. Price	
			2. Cavatina de "Ernani" con acompañamiento de coros y orquesta	Verdi	Sta. Luisa Urdaneta		2. Overtura: "Las bodas de Fígaro", a cuatro guitarras	Mozart	Sres. Caicedo, Guarín, Boada y Quijano	
			3. Trio piano, violín y violoncelo	Hunten	Sres. Guarín, J. Buitrago y Quijano		3. Solo de violín con acompañamiento de piano	Louis	Sr. J. Buitrago	
			4. Duo: "Semíramis"	Rossini	Stas. Isabel y Emilia Ricaurte		4. Duo: "Il finto Estanislao"	Verdi	Luisa Urdaneta y Sr. E. Price	
			5. Valses: "Lieder" (Orquesta)	Bondl			5. Duo de pianos	Listz y Paris	1er piano Sta. María J. Tanco 2o. Piano, Sr. E. Price	
							6. Duo de "Semíramis"	Rossini	Sta. Isabel Ricaurte y E. Torres	

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Sábado 21 de diciembre de 1850. Programa publicado el día sábado 21 de diciembre de 1850. Pág. 4	37°		1. Overture: "Le Dieu et la Bayadère"	Auber	Orquesta		1. Noneto		Jesus Buitrago (Violín) Francisco de la Hortúa (1a viola) Joaquín Guarin (2a viola) Santos Quijano (Violoncello) Carlos Mera (Contrabajo) R. Fernández (flauta) Fidel Rincón (clarinete) Eladio Cansino (Oboe) Félix Rei (Trompa)	
			2. Aria de "Torvaldo y Dorliska	Pagani	Sr. Temístocles Parédes		2. Duo concertante de violín y piano	Louis	Sres. S. Rodríguez y J. Guarín	
			3. Polka Redowa en dos pianos a ocho manos	Müller	Stas. María Josefa de Francisco y Edelmira Arjona, y Sres J. Guarin y A. Lindig		3. Duo de guitarra y piano		Sta. Clotilde Gamba y J. Guarín.	
			4. Duo de "Parisina"				4. Overture: "Semíramis"	Rossini		
			5. Valses: "Les Penseés"	Labiztki	Orquesta		5. La Clotilde		Sta. Clotilde Gamba y E. Torres	

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Sábado 22 de enero de 1851. Programa publicado en "El Neo Granadino" el 17 de enero de 1851. No. 137. Pág. 28	38°		1. Obertura de "Le Serment"	Auber	Orquesta		1. Aria coreada de "La Schiava in Bagdad"	Pacini	Sr. E. Torres	
			2. Cavatina de "Il Barbiere di Siviglia"	Rossini	Sta. Teresa Trimiño		2. Solo de piano	Hunten	Srta. Ana María Álvarez	
			3. Duo de piano a cuatro manos	Hunten	Stas. Ana María Álvarez y Dolores Angulo		3. Duo de guitarra y piano	Newland	Señores. J. Guarín y Santos Quijano.	
			4. Duo de la "Cenerentola"	Rossini	Sres. Demetrio y Temístocles Parédes		4. Duo de "Adelaida e Cominguio"	Coccia	Srta. Teresa Trimiño y Sr. E. Torres	
			5. Septeto	Beethoven	Sr. Santiago Rodríguez (Violín) Sr. F. Hortúa (1a Viola) Sr. J. Guarín (2a. Viola) Sr. E. Cancino (clarinete) Sr. Francisco Rey (Corneta) Sr. J. C. Rojas (Violoncello) Sr. C. C. Mera (Contrabajo)		5. Valses "Souvenirs de Londres"	Labitzky	Orquesta	
Febrero 26 de 1851.	39°									Sin programa, se nota la situación crítica por la que pasaba la sociedad filarmónica.

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA										
FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Miércoles 4 de junio de 1851. Programa publicado en "El Neogranadino", 30 de mayo de 1851, No. 158, Pág. 180	41°									Sin programa. En "El Neogranadino", p. 18, mayo 30 de 1851
Febrero de 1846	42°									Sin programa. En "El Neogranadino", p. 70, febrero 20 de 1852. En el salón de grados del Colegio Nacional.
Julio 20 de 1852. Programa publicado en "El Neogranadino", 15 de julio de 1852. Pág. 1	43°	Fiesta Nacional. Incluyó 2 composiciones de Neogranadinos: Figueroa y Cordovez	1. Overtura "La Gazzaladra"	Rossini			1. Overtura "La Muda de Portici"	Auber		
			2. Coro "Himno patriótico"	Cordovez			2. Coro Del núm. 3 de la ópera "Roberto el Diablo"	Mayerbeer		
			3. Duo de guitarras "Los dos amigos" que terminará con una composición de la señorita que ejecuta una de las partes	Sor y Aguado			3. Fantasía de piano, sobre pasajes de "La Sonámbula"	Dohler		
			4. Duo de "La Lucía"	Donizetti			4. Duo de piano y guitarra	Neulland		
			5. "Recuerdos del Tequendama".	Figueroa	Dedicados a la Sociedad por el autor		5. Duo de "Isabeletta"	Rossini		

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Septiembre 9 de 1852. Publicado en "El Neogranadino" el 3 de septiembre de 1852. No. 213. Pág. 200	44°	Celebrar el V aniversario de la sociedad	1. Overtura de "El caballo de bronce"	Auber	Orquesta		1. Overtura de " <i>El engaño feliz</i> ".	Rossini	Orquesta	
			2. Duo de piano y corneta piston				2. Terceto de piano, a seis manos	Czerni		
			3. Duo de la Opera "Ricardo y Zoraida"	Rossini			3. Duo de la Opera "Blanca y Fafiero"	Rossini		
			4. Duo de pianos "La Laneta"	Auber			4. Overtura de "La Semíramis" en dos guitarras	Id		
			5. Valses "Los muleteros"	Bossisio	Orquesta		5. Aria de la Opera "Julietta y Romeo"	Bellini		
							6. Solo de violín "Caprichos"			

CONCIERTOS SOCIEDAD FILARMÓNICA

FECHA	No. CONCIERTO	MOTIVO DEL CONCIERTO	PRIMERA PARTE			COMENTARIO	SEGUNDA PARTE			COMENTARIO
			PIEZA	AUTOR	INTERPRETE		PIEZA	AUTOR	INTERPRETE	
Julio 20 de 1853. Programa publicado en "El Neo Neogranadino", 15 de julio de 1851. Pág. 144	45°	Celebración del aniversario de la Independencia. Fiesta Nacional. Una de las pocas veces en que se interpretó Mozart	1. Obertura "Le Jeune Henry"	Mehul	Orquesta		1. Trio de Guitarra, Violín y piano	Newland	Srta. Emilia Nátes, E. Herbruger y J. Guarín	
			2. Canción nacional "El 20 de julio"	Guarín	Srtas. Dolores, Sixta y Mercedes Carillo, Bernardina, Abigail y Elvira Barriga, Dolores Chinchilla, Joaquina Fernández, Emilia López, Emilia Nátes y Dolores Amaya		2. Canción, "L 'Orgia"	Rossini	Srta. Dolores Carrillo	
			3. Rondó a ocho manos en dos pianos	Páer	Srtas. Trinidad Plata y D. Vargas. Sres J. Guarín y A. Lindig		3. Gran solo de Piano	Thalberg	Srta. Trinidad Plata	
			4. Duo de "La Garza Ladra"	Rossini	Srtas. Sixta y Dolores Carrillo		4. Duo de "Bianca e Falliero"	Rossini	Srtas. Sixta y Dolores Carrillo	
			5. Valses "Los placeres alemanes"	Strauss	Orquesta		5. Cuarteto de Guitarra	Mozart	Emilia Nátes, E. Herbruger, J. Caicedo Rojas y S. Quijano.	

**ANEXO 34. TABLA COMPARATIVA DE AUTORES Y TEMAS MÁS
INTERPRETADOS DURANTE LA ERA FILARMÓNICA**

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
BELLINI	2°	Obertura: <i>El Pirata</i>		27
	1° en propiedad	Overtura: <i>Il Pirata</i>		
	1° en propiedad	Aria: "Vaga Luna"		
	2° en propiedad	Fantasia en el piano a cuatro manos	Virginia París y Sr. Guarín	
	2° en propiedad	Duo de piano y guitarra sobre un aire de "Julieta y Romeo"	Guarín y Caicedo	
	2° en propiedad	Gran Obertura de " <i>Il Pirata</i> "		
	3°	Coro de "Romeo y Julieta"		
	4°	Cavatina: Vi ravviso		
	6°	Duo de la Norma: "Deh con te"		
	6°	Cavatina: " <i>¡Meco tu vieni, oh! Misera</i> "		
	6°	Cavatina: " <i>A te o cara</i> "		
	6°	Coro de Semiramis		
	7°	Duo de la "Norma" <i>Deh con te:</i>		
	10°	Coro de "la Stranniera"		
	15°	Duo "I Puritani"		
	15°	Aria de "La Straniera"		
	15°	Duo de "La Norma"		
	22°	Duo de canto "Los Puritanos"	Srta. Joaquina Gori y el Sr. Price	
	23°	Overtura: "La Norma"		
	25°	Cuarteto de cornetas, clarín y oficleide	Sres. Williams, Triana, Price y Urrea	
	26°	Cavatina. Qui la voce, Puritanos.	Srta. Luisa Urdaneta	
	29°a	Aria: Julieta y Romeo	Srta. Teresa Trimiño	
	29°b	Recitativo i Aria "Meal curui ritorna"	Srta. Ana Joaquina Gori	
	34°	Romancetta: "Vaga Luna"	Sr. J. A. Bennet con acompañamiento de dos arpas Srta. Elena Cordovez y Sr. Price	
	34°	Duo de la "Norma"	Srtas. Luisa Urdaneta y Elisa Castello de Price	
	35°	Duo: "Romeo y Julieta"	Sta. Luisa Urdaneta y E. Price	
	44°	Aria de la Opera "Julieta y Romeo"		

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTÉRPRETE	PARTICIPACIONES
Rossini	4°	Duo de Armida	Sr. Santamaría, Sr. Price y Srta. Urdaneta	26
	4°	Duo de Guitarras		
	6°	Coro de Semiramis		
	6°	Overtura: "Sitio de Corinto"		
	10°	Overtura: "El sitio de Corinto"		
	10°	Coro de "Semíramis"		
	11°	Overtura: Eduardo y Cristina		
	24°	"La promesa": canción		
	25°	Duo: "Elizabeth"	Srtas. Susana y Virginia Peña	
	25°	Aria: "Di Piacer"	Srta. Dolores Angulo	
	28°	Cavatina del "Sitio de Corinto"	Sr. Carlos Hulsembesk	
	29°a	Canción: L 'invito		
	33°	Overtura de "Cristina"		
	34°	Overtura: Il Barbiere de Sevilla		
	36°	Duo: "Semíramis"	Stas. Isabel y Emilia Ricaurte	
	37°	Overtura: "Semíramis"		
	38°	Cavatina de "Il Barbiere di Siviglia"	Sta. Teresa Trimiño	
	38°	Duo de la "Cenerentola"	Sres. Demetrio y Temístocles Parédes	
	43°	Overtura "La Gazzaladra"		
	43°	Duo de "Isabeletta"		
	44°	Overtura de "El engaño feliz"		
	44°	Duo de la Opera "Ricardo y Zoraida"		
	44°	Duo de la Opera "Blanca y Fafiero"		
	45°	Canción, "L 'Orgia	Srta. Dolores Carrillo	
	45°	Duo de "La Garza Ladra"	Srtas. Sista y Dolores Carrillo	
	45°	Duo de "Bianca e Falliero"	Srtas. Sista y Dolores Carrillo	

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
Rossini	4°	Duo de Armida	Sr. Santamaría, Sr. Price y Srta. Urdaneta	23
	4°	Duo de Guitarras		
	6°	Coro de Semiramis		
	6°	Overtura: "Sitio de Corinto"		
	10°	Overtura: "El sitio de Corinto"		
	10°	Coro de "Semíramis"		
	11°	Overtura: Eduardo y Cristina		
	24°	"La promesa": canción		
	25°	Duo: "Elizabeth"	Srtas. Susana y Virginia Peña	
	25°	Aria: "Di Piacere"	Srta. Dolores Angulo	
	28°	Cavatina del "Sitio de Corinto"	Sr. Carlos Hulsembesk	
	29°a	Canción: L 'invito		
	33°	Overtura de "Cristina"		
	34°	Overtura: Il Barbiere de Sevilla		
	36°	Duo: "Semíramis"	Stas. Isabel y Emilia Ricaurte	
	37°	Overtura: "Semíramis"		
	38°	Cavatina de "Il Barbiere di Siviglia"	Sta. Teresa Trimiño	
	43°	Overtura "La Gazzaladra"		
	43°	Duo de "Isabeletta"		
	44°	Overtura de "El engaño feliz".		
	44°	Duo de la Opera "Ricardo y Zoraida"		
	45°	Canción, "L 'Orgia	Srta. Dolores Carrillo	
	45°	Duo de "La Garza Ladra"	Srtas. Sista y Dolores Carrillo	

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
Auber	2°	Obertura: Le Dieu et la Bayadere		19
	1° en propiedad	Obertura: <i>Le Maçon</i>		
	1° en propiedad	Obertura: <i>Le Dieu et la Bayadere</i>		
	2° en propiedad	Obertura de "Acteon"		
	3°	Obertura "Lestocq"		
	3°	Cavatina de "Mansaniello"		
	3°	Obertura: "Le Dieu et la Bayadere"		
	4°	Obertura de la ópera Leocadia		
	4°	Obertura de la ópera Lestocq		
	5°	Obertura de <i>Gustavo</i>	Orquesta	
	8°	Oberturas de la Zampa y de Lestocq		
	9°	Obertura: "La Muda de Portici"		
	10°	Obertura: "Le Dieu et la Bayadere"		
	34°	Obertura: "Gustavo"		
	37°	Obertura: "Le Dieu et la Bayadere"	Orquesta	
	38°	Obertura de "Le Serment"	Orquesta	
	43°	Obertura "La Muda de Portici"		
	44°	Obertura de "El caballo de bronce"	Orquesta	
	44°	Duo de pianos "La Laneta"		
Lanner	5°	Valses	Orquesta	11
	8°	Valses <i>Les rayons d'Esperance</i>		
	9°	Valses: "Los viajeros nocturnos"		
	10°	Valses: "Les rayons de Esperance"		
	15°	Valses a 16 manos en 4 pianos		
	22°	Valses: "Los rayos de esperanza"		
	24°	Valses: "San Petersburgo"		
	24°	Valses: "Amor Flügel"		
	26°	Valses		
	33°	Valses "Almacks Tanze"		
	35°	Valses: "La luna de miel"		

LA SOCIEDAD FILARMONICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
Verdi	9°	Aria: "Ernani"		8
	9°	Aria: "Ernani, Ernani invola me"		
	10°	Aria de "Ernani"		
	23°	Scena ed Aria: "J. Masnadieri"	Srta. Luisa Urdaneta	
	31°b	Cavatina de Macbeto	Sta. Luisa Urdaneta	
	31°b	Duo: tenor y bajo: Nabucodonosor	Sres. Price y Hulsembeck	
	35°	Overtura de "Nabucodonosor"		
	36°	Cavatina de "Ernani" con acompañamiento de coros y orquesta	Sta. Luisa Urdaneta	
Strauss	1° en propiedad	Valse: <i>Les Feuilles des Rozes</i>		7
	2° en propiedad	Valse: "La belle Gabrielle"		
	4°	Valses: Los Homenajes		
	7°	Valses: Apollon		
	11°	Valses: Adelaida		
	25°	Valses: "Apollon"		
	32°	Valses: Las flores marchitas		
Cross	1° en propiedad	Fantasia		7
	6°	Solo de piano: <i>Capriccio</i>		
	8°	Solo de piano	Sr. Cross	
	8°	Duo de piano y cornet-á-piston	Sr. Cross y Juan Williams	
	10°	Solo de piano		
	28°	Fantasia al piano	Sr. Cross	
	35°	Capricho para el piano		
Weber	7°	1. Grande Overtura de <i>Oberon</i>		6
	15°	Overtura de "Frayschuts"		
	26°	Obertura, Oberon (Orquesta)		
	26°	Obertura Du Freyschsnts (orquesta)		
	26°	Concierto de clarinetes	Sr. Emilio Cancino	
	33°	Overtura de la "Preciosa"		

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
Mozart	25°	Sinfonía a cuatro manos	Sres. Price y Guarín	4
	29°a	Overtura: Don Juan		
	36°	Overtura: "Las bodas de Fígaro", a cuatro guitarras	Sres. Caicedo, Guarín, Boada y Quijano	
	45°	Cuarteto de Guitarra	Emilia Nátes, E. Herbruger, J. Caicedo Rojas y S. Quijano.	
Boscicio	1° en propiedad	Cuadrilla: <i>La Féle des Loges</i>		3
	1° en propiedad	Galopa		
	2° en propiedad	Cuadrillas " <i>Le Courier de bals</i> "		
Mercadante	7°	Duo: <i>Evviva si canti &</i>		3
	15°	Duo de "Dido"		
	29°a	Canción	Srta. Teresa Trimiño	
Newland	11°	Duo de piano y guitarra sobre el valse favorito del Conde de Tallenberg		3
	23°	Duo de Guitarra y Piano	Sres. J. Guarín y Santos Quijano	
	33°	Duo de Guitarra y Piano	Srta. Trinidad Plata y Sr. Caicedo Rojas	
Hers	23°	Duo a cuatro manos		3
	26°	Variaciones brillantes (Piano), Los Puritanos	Srta. Josefa Tanco	
	31°	Duo de piano a 4 manos		
Guarín	24°	"El Pescador": Canción	Srta. María Teresa Trimiño	3
	35°	Coro: "Ven celestial armonía"		
	45°	Canción nacional "El 20 de julio"	Srtas. Dolores, Sixta y Mercedes Carillo, Bernardina, Abigail y Elvira Barriga, Dolores Chinchilla, Joaquina Fernández, Emilia López, Emilia Nátes y Dolores Amaya	
Hunten	32°	2. Solo de piano	Srta. Virginia Paris	3
	36°	3. Trio piano, violín y violoncelo	Sres. Guarín, J. Buitrago y Quijano	
	38°	3. Duo de piano a cuatro manos	Stas. Ana María Álvarez y Dolores Angulo	

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
List y Pixis	7°	Gran dúo de pianos		2
	23°	Duo de Pianos	Price y Guarín	
Sor	2°	Dúo de guitarras	Ulpiano González y Francisco Londoño	2
	43°	Duo de guitarras "Los dos amigos" que terminará con una composición de la señorita que ejecuta una de las partes		
Thalberg	2°	Solo de piano Fantasía Brillante	Sr. Price	2
	45°	Gran solo de Piano	Srta. Trinidad Plata	
Donizzeti	3°	Cavatina de "Ana Bolena"		2
	3°	Cavatina de "Lucrecia Borjia"		
Carnaud	3°	Galopas		2
	3°	Cuadrillas "La Mascarada"		
Labinski	2°	Galopas: <i>La Silfide & c</i>		2
	2°	Galopas " <i>Los Árabes</i> "		
Dohler	9°	Solo de piano: fantasía		2
	43°	Fantasía de piano, sobre pasajes de "La Sonámbula"		
Gatterman	9°	Duo de clarinete y piano		2
	32°	Solo de clarinete		
Muzard	23°	Cuadrillas: "Los Mosqueteros"		2
	31°b	Cuadrillas: Guillermo Tell		
Price	6°	Overtura: " <i>El 20 de julio</i> "		2
	24°	Overtura Triunfal		
Beethoven	24°	Sinfonía a ocho manos	Sres. Price, Guarín, Lindig y Quijano	2
	38°	Septeto	Sr. Santiago Rodríguez (Violín) Sr. F. Hortúa (1a Viola) Sr. J. Guarín (2a. Viola) Sr. E. Cancino (clarinete) Sr. Francisco Rey (Corneta) Sr. J. C. Rojas (Violoncello) Sr. C. C. Mera (Contrabajo)	
Mehul	25°	Overtura: "Los ciegos de Toledo"		2
	45°	Obertura "Le Jeune Henry"		

LA SOCIEDAD FILARMONICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
Pacini	26°	Dúo de soprano (Negli Arabi)	Srta. Luisa Urdaneta y Sr. Enrique Price	2
	38°	Aria coreada de "La Schiava in Bagdad"	Sr. E. Torres	
Halevy	28°	Couplets: "Reina de Chipre"		2
	31°a	Cavatina "La Reine de Chipre"	Sr. C. Hulsembeske	
Adam	29°b	Obertura "Le Brasseur de Preston"		2
	32°	Overtura: Le Chalet		
Verdi	33°	Cavatina de "Macbetto"	Sta. Luisa Urdaneta	2
	33°	Duo de soprano y tenor "Il tinto Stanilao"	Sta. Urdaneta y Sr. Price	
Louis	36°	Solo de violín con acompañamiento de piano	Sr. J. Buitrago	2
	37°	Duo concertante de violín y piano	Sres. S. Rodríguez y J. Guarín	
Coccia	38°	Duo de "Adelaida e Cominguio"	Srta. Teresa Trimiño y Sr. E. Torres	1
Cordovez	43°	Coro "Himno patriótico"		1
Mayerbeer	43°	Coro Del núm. 3 de la ópera "Roberto el Diablo"		1
Figuerola	43°	5. Valses "Recuerdos del Tequendama"	Dedicados a la Sociedad por el autor	1
Pagani	37°	2. Aria de "Torvaldo y Dorliska"	Sr. Temístocles Parédes	1
Alary	35°	2. Barcarola: "La vita é labile"	Sta. Josefa Zapata	1
Fesca	33°	Solo de piano - Gran Fantasía	Sta. María Josefa Tanco	1
Lacombe	34°	Gran dúo de pianos, sobre un tema de "Der Fuyschutz"	Sres Price y Guarín	1
Spontini	34°	Quatour: Hernán Cortez	Sres. Price, Guarín, Lindig y Mera	1
Caall	32°	3. Trio		1
Newmann	32°	2. Duo de guitarra y piano	Sres. Caicedo Rojas y Guarín	1
Hunten	38°	Solo de piano		1
Tessy	29°b	Valses "Promedié"		1

LA SOCIEDAD FILARMONICA DE CONCIERTOS DE BOGOTÁ (1846 – 1857)

AUTOR	CONCIERTO	PIEZA	INTERPRETE	PARTICIPACIONES
Karlbrenner	31ºb	Solo de piano	Sr. Joaquín Guarín	1
Kalidova	32º	Overtura: Comité du Concert		1
Pleyel	28º	Sinfonía		1
Tadollini	28º	Overtura: "Cantrice"		1
Bender	11º	Variaciones marciales ejecutadas por las dos bandes militares		1
Koenig	11º	Duo de corneta y piano		1
Kuffner	11º	Fantasía, a violín principal y grande orquesta		1
Ricci	23º	Duo: "Il nuovo Fígaro"		1
Carafa	36º	Overtura: "El Solitario" (Orq)		1
Bodens	22º	Overtura "La Mantilla"		1
Czerny	11º	Duo de pianos, dedicado a Dohler		1
Fraccastel	9º	Cuadrillas: "El Príncipe Eujenio"		1
Ries	25º	Overtura: "Don Carlos"		1
Verroust	8º	Polka		1
Clapisson	8º	Cuadrillas Gibby la Cornenluse		1
Bordesse	28º	Overtura: "La Mantilla"		1
Boldieu	7º	Overtura: <i>Ma tante aurore</i>		1
Bohlmann	6º	Cuadrillas: " <i>Don Quijote</i> "		1
Crammer	1º en propiedad	Solo de clarinete		1