



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**FORMALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL  
EN MEDELLÍN 1888-1910, ESCUELA DE MÚSICA  
DE SANTA CECILIA**

**BERTA LUCÍA POSADA GAVIRIA**

Universidad de Antioquia  
Facultad de Educación  
Medellín, Colombia  
2019



**Formalización de la Educación Musical en Medellín 1888-1910,  
Escuela de Música de Santa Cecilia**

**Berta Lucía Posada Gaviria**

**Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Educación  
Línea: Pedagogía y Diversidad Cultural**

**Asesora  
Mg. HILDA MAR RODRÍGUEZ GÓMEZ**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
MAESTRIA EN EDUCACIÓN  
MEDELLÍN  
2019**

A mi padre y abuelo, grandes maestros

## CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
RESUMEN	6
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	8
1. ANTECEDENTES MUSICALES EN EL PERÍODO DE LA COLONIA	9
1.1 SIGLO XIX 1800-1850	12
1.1.1 Vida social y cultural.	12
1.1.2 Fiestas y bailes	13
1.1.3 Los Instrumentos	14
1.1.4 De las tonadas	16
1.2 PRIMEROS INICIOS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL LETRADA	19
1.2.1 El primer piano	20
1.2.2 Teatro La Unión o Teatro Principal El Coliseo, Teatro Bolívar	22
1.3 BASES PARA LA FORMALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL	
1837-1850	23
1.3.1 Edward Gregory Mac Pherson	23
1.4 MAESTROS GESTORES 1850	25
1.4.1 Daniel Salazar	26
1.4.2 Juan De Dios Escobar	27
1.4.3 María Luisa Uribe de Uribe	28
1.4.4 Teresa Lema Berrío de Gómez	29
1.4.5 Pablo Emilio Restrepo Uribe	34
1.4.6 Germán Posada Berrio	35
1.4.7 Enrique y José Antonio Gaviria	35
1.4.8 José Viteri	36
1.4.9 Pedro José Vidal	37
1.4.10 Francisco Vidal	37

1.4.11 Gonzalo Vidal	38
2. EDUCACIÓN, MÚSICA Y CULTURA	40
2.1 NACIÓN E IDENTIDAD	47
2.2 MÚSICA, IDENTIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL	55
3. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN	62
3.1 FORMULACIÓN DEL TEMA	62
3.2 MARCO CONCEPTUAL	63
3.2.1 Antecedentes	63
3.3 ESTADO DEL ARTE	64
3.3.1 Heurística	64
3.3.2 Fuentes Primarias	65
3.3.3 Fuentes Secundarias	68
3.4 JUSTIFICACIÓN	74
3.4.1 Pertinencia teórica, social y cultural de la investigación histórica	74
3.5 PERTINENCIA TEÓRICA, SOCIAL Y CULTURAL DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EDUCATIVA	76
3.6 MARCO JURÍDICO	78
4. OBJETIVOS	84
4.1 GENERAL	84
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	84
5. METODOLOGÍA PARA EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	85
5.1 FUNDAMENTACIÓN EPISTEMOLÓGICA	85
5.1.1 Enfoque	86
BIBLIOGRAFÍA	88
FUENTES PRIMARIAS	88
FUENTES SECUNDARIAS	93
MONOGRAFÍAS	99
LEGISLACIÓN	99

## RESUMEN

La Formalización de la educación musical en Medellín 1888-1910, ilustra el contexto social, económico y cultural que posibilitó el surgimiento de la institucionalización de la educación musical en Medellín el último cuarto del siglo XIX. Describe las prácticas musicales de los músicos empíricos, la labor de los músicos extranjeros y los maestros nacionales en la formación y consolidación de la Escuela de Música Santa Cecilia.

La investigación histórica se realizó a través del rastreo de fuentes bibliográficas que hicieron visible la información en las narrativas literarias de los cronistas del siglo XIX y principios del siglo XX, como Lisandro Ochoa, Luís Latorre Mendoza, Fidel Cano, Agapito Betancur y el índice misceláneo del centro de documentación patrimonial de la biblioteca de la Universidad de Antioquia.

Este trabajo hace un llamamiento a la necesidad de contextualizar los lineamientos y los planes de estudio en el contexto social y cultural Latinoamericano.

**Palabras claves: Educación musical, maestros, cultura e identidad.**

## **ABSTRACT**

The Formalization of musical education in Medellín from 1888 to 1910, illustrates the social, economic and cultural context that enabled the institutionalization of musical education in Medellín in the last quarter of the 19th century. This work describes the musical practices of empirical musicians as well as the work of foreign musicians and national teachers in the creation and consolidation of Santa Cecilia School of Music.

The historical research was carried out through the inquiry of bibliographic sources that made the information visible in the literary narratives of the chroniclers during the nineteenth and early twentieth centuries, such as Lisandro Ochoa, Luís Latorre Mendoza, Fidel Cano, Agapito Betancur and the miscellanic index from the heritage documentation center of the University of Antioquia library.

This work calls for the need to contextualize the guidelines and curricula in the social and cultural Latin American context.

**Keywords: music education, teachers, culture and identity.**

## INTRODUCCIÓN

El proyecto de investigación: Formalización de la Educación Musical en Medellín, Escuela de Música de Santa Cecilia 1888-1910, pretende hacer visible los fundamentos epistemológicos, pedagógicos, políticos e ideológicos que fundamentaron la creación y consolidación de la primera institución educativa formal musical que se creó en la ciudad de Medellín en el último cuarto del siglo XIX.

La formación de un músico y artista que copiara el estilo imperante de Europa, en sus aires, formas, instrumentos y metodologías, fue la pretensión de la élite antioqueña, para la “culturalización” de sus descendientes.

De este modelo educativo se excluyen las prácticas musicales locales de tradición oral, que desconoce y subvalora el legado musical que comunica afectiva y espiritualmente las sociedades.

Hasta hoy esta tensión sigue latente en las instituciones de educación musical, el ideal de un músico letrado, virtuoso en la gramática y técnicas musicales europeas y de otro lado, la necesidad de formar un músico creativo, que de sentido, conecte y cree lazos con la sociedad de la cual nutre su actuar.

¿Desde qué concepciones de nación, identidad, desarrollo, política, cultura, se direccionó la educación en Colombia? Los antecedentes de la vida cultural y las prácticas musicales nos permitirán comprender el contexto histórico social en el cual se enmarcó la Escuela de Música de Santa Cecilia, y el impacto cultural que dicho proyecto tuvo en nuestro medio, constituyéndose en el tema de la presente monografía.

Para este trabajo recurro como una de las principales fuentes a los trabajos realizados en la Especialización en Gestión y promoción cultural.



## 1. ANTECEDENTES MUSICALES EN EL PERÍODO DE LA COLONIA

... Cuando miramos en perspectiva nos parece ver en los orígenes un silencio desmesurado y clamoroso. La idea de que el indio no cantaba puede ser reemplazada por la evidencia de que el indio por mucho tiempo no quiso cantar en la lengua del conquistador. Y ya sabemos que en América los pueblos humillados, cuando comenzaron a cantar lo hicieron con una tristeza infinita.

La melancolía de la música negra norteamericana tiene su equivalente en las melancolías de la música andina, desde las zambas argentinas hasta los pasillos ecuatorianos, el clima solitario de las flautas y de las quenás y la tristeza de las guitarras criollas<sup>1</sup>

Como un tiempo borroso y nublado es este período colonial en la Villa de la Candelaria de Aná, callado y silencioso en materia musical.

No quedan rastros ni vestigios de lo que otrora pudieron haber sido sus prácticas y expresiones musicales.

Las primeras noticias hacen referencias a prácticas musicales al servicio de los oficios religiosos, con la llegada del primer órgano en 1789 a la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, este fue un instrumento de manufactura casera, elaborado en la Villa y tuvo vida hasta finales del siglo XVIII.

Más tarde en 1850, cuenta el Presbítero Javier Piedrahita, que el acaudalado vecino José María Barrientos, importa y dona el actual órgano de la iglesia de La Candelaria.

A principios de 1850, el magnate local José María Barrientos encargó un precioso órgano que regaló a la ciudad, donándolo a la iglesia de la

---

<sup>1</sup> OSPINA, William. Auroras de Sangre. Colombia: Cargraphics, 1999. p.82.

Candelaria. Fue pedido a la fábrica inglesa de *J.W. Walker & Sons Ltd.- Pipe Organ Makers* por la Casa de Mariano Uribe e hijos<sup>2</sup>

Pero es de suponer que si a toda la América Hispana, a la catedral de Bogotá y a la primera diócesis del país erigida en Antioquia y con sede en Santa María la Antigua del Darién, llegaron materiales musicales compuestos de antífonas, salmos, salterios, oficios y polifonía de los maestros renacentistas españoles como Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Morales, etc., como lo ordena Felipe II a los conquistadores, señalándoles la conveniencia de utilizar estos recursos en la enseñanza de la doctrina cristiana, también a esta iglesia mayor llegaría el legado peninsular<sup>3</sup>.

Pero de esta actividad musical no queda huella alguna, dice el maestro Rodolfo Pérez, músico de profesión y formador de generaciones de músicos en nuestra ciudad, en la investigación adelantada por él en la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, fue “infructuosa en cuanto a materiales musicales se refiere; igualmente fue infructuosa la búsqueda en Santa Fe de Antioquia, donde se guardaban partituras en el seminario conciliar, las cuales desaparecieron”<sup>4</sup>.

Borradas o desaparecidas las fuentes que podrían ayudarnos a reconstruir las prácticas musicales religiosas de la villa en tiempos de la colonia, nos quedan esas otras expresiones musicales populares, que han acompañado al hombre desde el inicio mismo de su existencia; tenían que existir, que no tengamos información, no niega su existencia, pues las expresiones musicales populares se han caracterizado por la ausencia y el desconocimiento de la escritura musical.

---

<sup>2</sup> PIEDRAHITA, Javier. Monografía histórica de la Candelaria, *dado* por RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luís Carlos. Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865. aproximaciones a algunos momentos y personaje. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia (Idea), 2007

<sup>3</sup> RESTREPO, Beatriz. La música culta en Antioquia, *dado* por MELO, Jorge Orlando. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros, p.522

<sup>4</sup> *Ibíd*, p.522.

¿Cómo animaban los casamientos, los nacimientos, el amor y las mismas fiestas religiosas fuera del altar?; alguna sonoridad tendría también que acompañara sus festejos.

La villa era un caserío pobre y contaba para 1786 con 5.000 habitantes, según el censo efectuado ese mismo año<sup>5</sup>.

Encerrados en el valle, como consecuencia de la difícil topografía que los circundaba y de la insipiente de sus caminos, los villanitas parecían vivir encantados...

...en este como limbo de la monotonía y la rutina. El pueblo sometido o esclavo, solo trataba de servir a los señores, de aprender la doctrina y de aprender los preceptos de Nuestra Santa Madre Iglesia. ¿Y qué hacían aquellas señoras, sin modas ni espectáculos? Rezar, comadrear, como ahora, y a falta de bailes y teatros, jugar día y noche que aquello era<sup>6</sup>

Esto nos dice don Tomás Carrasquilla de la vida en la colonia, de lo que se podría inferir la ausencia de celebraciones, donde las expresiones musicales populares habrían tenido lugar.

Pero otras noticias nos cuenta don Lisandro Ochoa en sus crónicas, al referirse a la **Banda de los Paniaguas**, oriundos de la América, que ésta era conocida desde tiempos de la colonia<sup>7</sup>, y don Antonio José Restrepo, nos ilustra en la magnífica recopilación que hizo en *El Cancionero de Antioquia*, de los cantares antioqueños, al referirse a las expresiones tradicionales musicales del antioqueño:

---

<sup>5</sup> SUÁREZ ESCUDERO, Germán. Medellín su Historia y Geografía. Colombia: Prentice Hall de Colombia Ltda., 1998. p.71

<sup>6</sup> CARRASQUILLA, Tomás. Del Medellín Colonial en: Libro de Oro de Medellín en el Tricentenario de su erección en Villa. Medellín: Bedout, 1975. P. 31

<sup>7</sup> OCHOA, Lisandro. Cosas Viejas de la Villa de la Candelaria. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, Secretaría de Educación y Cultura, 1984. P. 290

“Lo que autoriza para asentar como hecho clavado que ha sido el pueblo susodicho el que mantuvo el fuego sagrado de la alegría y el contento al través de la calígene colonial y durante la prosaica república”<sup>8</sup>.

En el desolador silencio y sin pruebas, dejamos esta vaga colonia, pero lo cierto y de lo que hoy todavía damos cuenta es de los instrumentos de palo, como la guitarra, la bandola y el tiple, que son los herederos directos de los instrumentos hispanoárabes de cuerda.

De estos instrumentos tradicionales y de sus prácticas, si hallamos registro al ingresar al siglo XIX.

## **1.1 SIGLO XIX 1800-1850**

### **1.1.1 Vida social y cultural.**

Al Arribar la villa al siglo XIX, su vida empieza a emerger lentamente del limbo de la monotonía y la rutina, (como diría don Tomás Carrasquilla), se enarbolan y conmocionan los ánimos, con la llegada de las gestas libertadoras.

Ya en 1813 es declarada ciudad por don Juan del Corral y en 1826 se declara capital del departamento de Antioquia y así, variados acontecimientos que serán cruciales en su transformación, como el establecimiento de la primera industria textil en 1803 y la llegada de la imprenta en 1812. Su desarrollo se acelerará vertiginosamente el último cuarto de siglo, del cual ya se hablará posteriormente.

El ideal cultural y de desarrollo tenía como referente la vieja Europa, allí viajaban los pocos ciudadanos con facilidades económicas, trayendo a su regreso inquietudes y ánimos transformadores.

---

<sup>8</sup> RESTREPO, Antonio José. El cancionero Antioqueño. 6ª ed. Medellín: Ediciones autores antioqueños, Vol. 87, 1994. P. 96

Todas estas nuevas, hacen “de los habitantes en aquel tiempo viejo personas alegres y expansivas”<sup>9</sup>.

### **1.1.2 Fiestas y bailes**

Cuentan los cronistas antioqueños, que los habitantes de la villa tenían gran afición a los festejos, ya fueran estos religiosos, patrios, o conmemorativos de algún acontecimiento familiar o social.

En ellos no faltaban las carreras de caballos, los paseos, las corridas de toros y el juego de naipes, tradición obligada de todas las clases sociales<sup>10</sup>.

Pero de éstos, el más apetecido y regular era el baile, “casi no había semana en que no hubiera esta diversión”<sup>11</sup>.

Esta actividad se desarrollaba tanto en la clase alta como en la artesanal y el pueblo llano.

Las características que diferenciaban los bailes de la élite eran obviamente sus asistentes, las viandas ofrecidas (vino y bizcocho) y la mesura en el manejo del licor; porque en cuanto a música se refiere, a diferencia de las otras clases sociales, sólo se distinguían por el baile de la contradanza española y el valse común.

Bailaban igualmente y eran sus preferidas las vueltas antioqueñas, la guavina, la pisa y el fandanguillo<sup>12</sup>, acompañadas éstas por instrumentos de madera de cedro como la vihuela y el tiple, que se exaltaban al calor de las entonadas coplas antioqueñas.

En los bailes de la clase artesanal, no era permitida la asistencia de la élite, ya que estos nunca eran invitados a sus festejos; pero reunían las mismas características de los antes mencionados.

---

<sup>9</sup> GÓNIMA, Eladio. Vejece. En: La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. Medellín. Año tercero, 1897

<sup>10</sup> La educación en Medellín en el pasado. En: Medellín ciudad tricentenaria 1675-1975. Medellín: Sociedad de Mejoras pública. P. 45

<sup>11</sup> GÓNIMA, Op. Cit., p.221

<sup>12</sup> Ibid., p.227

Los que sí se diferenciaban y dieron mucho de qué hablar, fueron los bailes del pueblo, llamados bailes de garrote, de vara en tierra o de palo para'o, "Pararse que va a traquear, que gritan cuando comienza una garrotera de padre y señor mío"<sup>13</sup>, que era como generalmente acababan. Hicieron gala de su nombre por las mencionadas trifulcas que allí se dieron. Estos bailes solían darse "En los días de fiesta, cuando hay pagos mensuales en las minas, en los casamientos y velorios de angelitos"<sup>14</sup>.

Los bailes de velorio de Angelitos, se llevaban a cabo cuando moría un niño, "Lo adornaban lo mejor que podían, le ponían alas de papel o linón, para que pudiera volar al espacio, le ajustaban zapatos para que no se entunara en el camino, y luego se invitaba a los amigos para el **velorio**, el que se reducía a bailar la **guavina** y las vueltas, hasta el día siguiente que los espantaba el sol"<sup>15</sup>.

Luego se alternaban el cadáver del niño, de casa en casa, hasta que se iniciaba su descomposición. Allí paraban los bailes para acompañarlo al cementerio, al son de chirimías y cohetes<sup>16</sup>.

En los bailes de garrote, además de la guabina y las vueltas, se bailaban también, los monos, el fandanguillo y la cartagena.

### 1.1.3 Los Instrumentos

Los instrumentos que acompañaban el baile eran en primer lugar y como instrumento principal la vihuela, esta era de tamaño grande, con 4 cuerdas según Gónima y hasta de 7 según Antonio José Restrepo: la prima, la requinta, la sexta y el bordón, todas de "pura tripa de gato"<sup>17</sup>:

---

<sup>13</sup> RESTREPO, Op. Cit., p.36

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.36

<sup>15</sup> GÓNIMA, Op. Cit., p.222

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> RESTREPO, Op. Cit., p.92

“Las cuerdas de la vihuela  
yo te diré cuáles son:  
la prima con la requinta.  
la sexta con el bordón.

Ya se reventó la prima,  
ya se reventó el bordón;  
reviéntense todas ellas  
llorará mi corazón.”

La caja de esta vihuela  
ha de ser la sepultura  
para enterrar este cuerpo  
que jamás tuvo ventura”<sup>18</sup>.

La vihuela era el centro de los bailes y las tertulias, alrededor de ella y como acompañantes se ubicaban el tiple, la guitarra, y demás instrumentos de percusión. Era el instrumento principal por excelencia, de dulcísimo sonido y del cual no escapaban las damas rendidas de amor:

“El que fuere enamorado  
Aprenda a tocar vihuela  
Y aunque no tenga trapiche  
No le faltará panela”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

La vihuela también era llamada bandurria, que, según Jesús Mejía, pasa a ser la bandola actual, con las adiciones hechas por Diego Fallan, al sumarle dos cuerdas y dos más por Pedro Morales Pino en 1899<sup>20</sup>.

El tiple tenía 5 cuerdas, con trastes de cabuya, como lo refiere la siguiente copla:

Cinco cuerdas tienen mi tiple,  
cinco dedos tengo yo,  
cinco sentidos tenían  
la zamba que me olvidó<sup>21</sup>.

Estas iban acompañadas en ocasiones, de tambor o cajón o cangilón, el guache, la guacharaca, (conservan estos la misma presentación hoy día), y hasta el capador o caramillo o flauta de pan, “formada por 7 popitos de carrizo de mayor a menor. Se atan y se enceran y hacen morir de gusto hasta las vacas”<sup>22</sup>.

“El cangilón debía ser una vasija sonora, que reemplazara al tambor y al taburete”<sup>23</sup>.

#### **1.1.4 De las tonadas**

Se refiere Gónima a la guavina con v labiodental, como un valse, pero con acompañamiento de vihuela, que según éste degeneraría más tarde en triples<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> MEJÍA, Jesús. La cultura folklórica. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Antioquia. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros. P.542

<sup>21</sup> RESTREPO, Op. Cit., p.92

<sup>22</sup> MEJÍA, Jesús. La cultura folklórica. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Antioquia. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros. P.93

<sup>23</sup> *Ibíd.*, P. 94

<sup>24</sup> GÓNIMA, Op. Cit., p.227



A cada una de estas tonadas corresponden coplas especiales, que también se pueden cantar con todas, “El fandanguillo se bailaba con la música de las vueltas, y en el punto preciso donde los bailarines dan la vuelta, cesaba la música, la señora y el caballero se dirigían frases galantes y no faltaba vez en que estas fueran picantes”<sup>25</sup>.

Dijo el hombre:

“Me quisiste, me olvidaste  
me volvistes a querer,  
y me encontraste tan firme  
como la primera vez.

Y la mujer contestó:

Es cierto que tú me amaste,  
y que yo también te amé;  
pero se trocó la suerte:  
me olvidaste y te olvidé”<sup>26</sup>.

La guabina y los monos eran bailes “agarrados”, para ellos también se improvisaban las coplas:

“allá van los monos  
por el palo arriba:  
la mona más vieja

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> RESTREPO, Carlos E. Tierra virgen En: La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. Medellín. Año tercero, 1897. P. 239

muestra la barriga”.

Para la guabina:

La guabina se baila  
de dos a dos en fondo  
y en llegando la noche,  
¡Armas al hombro!

Donde bailen guabina  
no baile, madre  
ni vusté ni sus hijos  
ni mi comadre<sup>27</sup>.

Los bailes fueron la actividad social favorita de los villanitas, permitía la ocasión, el conocimiento y el establecimiento de relaciones de amistad y cortejo; allí hacían gala los caballeros a las señoritas, se concertaban los noviazgos, se lucían las mejores prendas y se rompía la rutina silenciosa de la semana.

Este espacio era donde tenían lugar las expresiones artísticas musicales, se hacía gala de la buena voz y de las destrezas en el manejo de la vihuela o el tiple, de la capacidad para improvisar coplas y de la plasticidad y elegancia en el baile.

Todo festejo religioso o patrio era la ocasión para la alegría y el jolgorio, “No se oía por las calles sino vihuelas á montones, rasgueadas con esa maestría que es tan natural al antioqueño; los tambores y cornetas y pífanos de la guarnición tocando

---

<sup>27</sup> RESTREPO, Op. Cit., p.89

diana de casa en casa y haciendo ruido...”<sup>28</sup>, dice el cronista, refiriéndose a la celebración de un domingo de pascua en 1840.

Todas estas expresiones y prácticas musicales eran empíricas, nacidas de la más sentida necesidad de darle una sonoridad y una tonalidad a su vida, de cantarle al amor, a la mujer, a la tristeza y a la muerte y de acallar por fin el prolongado silencio de la aislada villa.

Aprendían la ejecución de los instrumentos de “vistas y oídas”, como cuenta la tradición popular, porque aún no existía ninguna escuela, ni maestro de música, hasta principios de la primera década.

Estas fueron las prácticas musicales populares del siglo XIX, que se irán perfeccionando y darán más que hablar a finales del siglo XIX y principios del XX.

## **1.2 PRIMEROS INICIOS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL LETRADA**

Los comienzos de la educación en general y particularmente la educación en el área de música están referidos a las enseñanzas y aportes de los extranjeros. Ellos “fomentaron en la población el gusto por la música de banda e instruyeron a los músicos criollos”<sup>29</sup>.

Es así como a principios de la segunda década del siglo XIX, aproximadamente en 1811, siendo gobernador del estado soberano de Antioquia, Don José Antonio Gómez, contrata al ciudadano francés “Joaquín Lemot, lamotte o lamota, como

---

<sup>28</sup> GÓNIMA, Op. Cit., p.256

<sup>29</sup> GARCÍA Rodrigo de J. Extranjeros en Medellín, en Boletín Cultural y Bibliográfico, VXXXIV N° 44, 1997. P.105.

formador de músicos para las bandas de los cuerpos armados del estado de Antioquia”<sup>30</sup>.

Para tal efecto, el estado importa el instrumental y la literatura musical requerida. Lemot organizó una banda con 30 músicos<sup>31</sup>; se desconocen los nombres de los integrantes y la proyección musical desarrollada en el Estado. Ya en 1825 se tienen noticias de la primera escuela musical en la Villa, fundada por Lemot, en la cual se destacan “Francisco Londoño oriundo de Rionegro, como guitarrista y compositor de uno de los himnos nacionales anteriores al de Síndice, y Toribio Pardo, de Santa Fé de Antioquia, también guitarrista y posteriormente director de la banda”<sup>32</sup>.

Después de fundar la primera banda y de establecer las primeras bases educativas en materia musical, callan las voces sobre Lemot; no se encuentra otro registro que nos hable sobre su salida de la Villa, sobre el fin de su escuela y sobre la proyección de sus alumnos.

Pero gracias a él, se incentiva la actividad musical y el mismo año en que se registra la fundación de su escuela, aparece otro hecho que transformará la vida de los hogares de la élite y la historia de la música en la ciudad.

### **1.2.1 El primer piano**

Cuentan los cronistas y registra la cronología de la “Historia de Medellín”, la llegada del primer piano en 1825, gracias al encargo del más rico comerciante de entonces, Don Juan Uribe Mondragón.

Encargos que se irán sumando, porque en 1826 llega el segundo para Pablo Esquembrí Pizano y posteriormente para Don Gabriel Echeverry y Víctor Gómez.

---

<sup>30</sup> RODRIGUEZ ALVÁREZ, Luis Carlos. Músicas para una ciudad. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. p. p.651.

<sup>31</sup> RESTREPO, Beatriz. La música culta en Antioquia. En: Melo, Jorge Orlando. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros. P. 522

<sup>32</sup> Ibid. P. 522.

Aparecen noticias entonces de Vicente Velásquez (parientico), en 1830, como el músico más destacado de estos años, el cual afinaba y daba clases de piano y guitarra. Don Vicente no fue muy constante en el desarrollo de su trabajo, por las frecuentes crisis que padecía su salud mental. Traer un piano a Medellín era además de exótico, toda una lidia de duras jornadas de trabajo. Cuenta Don Lisandro Ochoa, las peripecias atravesadas para el ingreso de un piano a la villa:

Como la única vía al río Magdalena era una trocha que tenía el nombre de Camino al Nare, casi intransitable los pianos eran transportados por cuadrillas de cargueros consistentes en grupos de 10 o 12 personas para cada piano, con una remuda o cambio de otro igual para el descanso de los primeros. Estos respetados y pesados muebles los liaban con cuerdas a dos largas varas de madera fuerte; y a paso acompasado, eran transportados en jornadas de seis a ocho horas hasta llegar con ellos a Medellín<sup>33</sup>

Como es de suponer, los pianos fueron adquiridos por las familias más adineradas, ya fueran estos adornos o no, se convirtieron en signo de relevada prestancia social, porque no se encuentra mención alguna de las actividades pianísticas de los poseedores antes mencionados; sólo hasta finales de la década del 30 se anotan las señoritas Gómez y Echeverry como intérpretes del mismo.

En 1835, cuenta Eladio Gónima, llegaron los ebanistas norteamericanos David y José Hilario Harris, establecieron una excelente ebanistería en la cual se hacían muebles de lujo y se construían pianos. José Hilario “fabricó aquí buenos pianos, muebles de lujo y enseñó la ebanistería”<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> OCHOA, Lisandro. Cosas viejas de la villa de la candelaria. 2 ed. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, Secretaría de Educación y Cultura, 1984. P. 383

<sup>34</sup> GÓNIMA, Op. Cit.

Entre 1825 donde se registra la escuela de Lemot y 1837 en que arriba otro extranjero que cambiará el panorama musical de manera trascendental, no se encuentra más información, sobre actividad educativa musical.

Es importante anotar que en el año de 1831 se empieza a gestionar y desarrollar otra actividad cultural de importancia para los villanitas, como es el surgimiento de la actividad dramática, que desembocará en la creación del primer teatro para la ciudad. Este escenario hace posible la proyección de las compañías criollas, como también la visita de numerosas compañías escénico- musicales extranjeras, que nos darán a conocer la ópera y la zarzuela en la ciudad.

### **1.2.2 Teatro La Unión o Teatro Principal El Coliseo, Teatro Bolívar**

En 1834 por iniciativa del médico de Pedro Uribe Restrepo (recién llegado de Europa) se reúnen los jóvenes Francisco A. Gónima y Llano, Fermín Isaza, Miguel Tello, José María Carrasquilla, Sebastian Amador, Apolinar Villa y Francisco Ortega, fundadores del arte dramático en la Villa, con la idea de crear una sociedad para la construcción del teatro<sup>35</sup>.

Para el logro de la empresa, fue fundamental el apoyo y la gestión del ya mencionado rico comerciante, don Juan Uribe Mondragón, ciudadano que apoyaba toda iniciativa social educativa y cultural, recordemos que a él se debe el ingreso del primer piano a la ciudad.

El teatro tuvo un costo de 12.000 pesos de ocho décimas y se construyó, según los planos del Dr. Pedro Uribe Restrepo.

El teatro fue inaugurado en 1836 con la presentación de la tragedia “Los Horacios y los Curiosos” bajo la dirección del Dr Mariano Ospina Rodríguez y del Dr Miguel

---

<sup>35</sup> GÓNIMA, Eladio. Apuntes para la historia de la fundación del teatro en Medellín. En: La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. Medellín. Año tercero, 1897. P. 6

Uribe Restrepo<sup>36</sup>; hicieron parte del elenco, como es de suponer, los socios fundadores.

Este teatro fue el único espacio escénico con el cual contó la ciudad hasta 1909, cuando se construyó el teatro Circo España.

En 1908 la Sociedad de Mejoras Públicas inicia su remodelación y en 1919 se inaugura con el nombre de Teatro Bolívar, “el más bello y de mejor acústica”, (como era el decir de las gentes que lo conocieron), que haya tenido la ciudad.

En 1954 el “gran visionario y progresista” alcalde de entonces, Dario Londoño Villegas, ordena su demolición<sup>37</sup>.

### **1.3 BASES PARA LA FORMALIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL 1837-1850**

#### **1.3.1 Edward Gregory Mac Pherson**

En 1837 llega a Medellín procedente de Santa Marta, el músico con mayor formación musical que había conocido la villa hasta entonces; se trata del señor **Edward Gregory Mac Pherson**, de nacionalidad inglesa, que cambiará e instaurará nuevas prácticas musicales en la ciudad.

Mac Pherson llegó al país en tiempos de la campaña libertadora, como director de la banda de la Legión Británica<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Ibid. P.7.

<sup>37</sup> GARCÍA ESTRADA, Rodrigo de J. Sociedad de mejora públicas cien años haciendo ciudad. Medellín: La Sociedad, 1999. P.275

<sup>38</sup> RESTREPO, Beatriz. La música culta en Antioquia. En: Melo, Jorge Orlando. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros. P. 522

“El señor Gregory era un excelente músico y el primero que aquí se conoció. Despertó el entusiasmo por ese arte divino y todos, señoritas y jóvenes, quisieron disfrutar del beneficio”<sup>39</sup>.

Mac Pherson se dio a la tarea de educar a los jóvenes de la élite de la ciudad, pero su labor se extenderá hasta Rionegro, de donde se destacará su alumno José María Ospina, primer director de la Banda organizada por Pherson.

La “Banda” estaba conformada de una manera inusual por los siguientes instrumentos e intérpretes, que el cronista Gónima recuerda: piano, Matilde Gómez y María del Carmen Echeverri; violines: Mac Pherson, Alejo Pontón, Juan N. Mejía, Fermín Isaza y Francisco A. Gónima y Llano.

Flautas: Manuel y Camilo Echeverri y Santiago Gregory hijo de Mac Pherson; fagot, Francisco Ortega y el bajo a cargo de José María García. La banda tenía más instrumentos pero a Gónima se le escaparon<sup>40</sup>.

Esta agrupación surgió también gracias al apoyo y constante aliento de los señores Víctor Gómez y Gabriel Echeverri, dos gestores culturales, mencionados atrás, por ser de los primeros que trajeron pianos a la ciudad.

Estos hacían parte integrante de todo proyecto cultural surgido por aquel entonces; las crónicas los registran en la formación de compañías escénicas, en la construcción del primer teatro, etc. y muy especialmente en el desarrollo de la cultura musical en la ciudad.

La agrupación musical formada por Mac Pherson, tenía como espacio de ensayos y proyección las casas de los músicos que alternaban los días domingos.

Allí se llevaban a cabo las tertulias musicales que terminaban en los apetecidos bailes. La orquesta tuvo su primera presentación en público en el año de 1838, en la muy mencionada fiesta que ofreció don Juan Uribe Mondragón para la inauguración de su casa en la plaza mayor, hoy parque de Berrío.

La agrupación tenía como función la animación de todos los festejos, tanto privados como cívicos o religiosos<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> GÓNIMA, Vejeces, Op. Cit., p.225

<sup>40</sup> Ibid., p. 225



Posteriormente y gracias a su labor educativa, Mc Pherson fundó para 1845, la **primera sociedad filarmónica**, en la que agrupó a los mejores instrumentistas de la ciudad<sup>42</sup>.

A Pherson debemos pues, la creación de una banda, de una sociedad filarmónica y de la primera academia musical que irán a transformar los gustos y la cultura musical de la ciudad.

Parte en 1850 hacia Cali donde morirá en 1856 dejando atrás 13 años de labor educativa. La Sociedad filarmónica y la academia musical se acabarán en su ausencia, pero la banda continuará bajo la dirección de otro gran músico discípulo suyo, **José María Salazar**, organista de la iglesia de la candelaria, compositor y maestro de una generación de músicos, entre los cuales se destaca su hijo Daniel Salazar.

Mc Pherson estableció las bases para la enseñanza de la música letrada en 1837 y formó un grupo de músicos que serán los encargados de la instrucción de la siguiente generación. Estos últimos darán como fruto el establecimiento de la formalización de la educación musical en 1888.

#### **1.4 MAESTROS GESTORES 1850**

Para este período Medellín contaba con varios pianos, unos importados, otros ya contruidos aquí por los hermanos Harris, lo que posibilitó que un mayor número de personas tuvieran acceso a este costoso instrumento. También se encuentran noticias sobre la llegada de un segundo órgano para la catedral ¿Sería acaso que el primero se dañó o pasó a otra iglesia? No hay claridad sobre el destino del primer órgano. Lo cierto es que este último es noticia por el naufragio en el río

---

<sup>41</sup> MELO, Jorge Orlando. Cronología en Historia de Medellín. T II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. P. 764

<sup>42</sup> RODRIGUEZ ALVÁREZ, Luis Carlos. Músicas para una ciudad. En: MELO, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. P. 651

Magdalena y rescatado del fondo por el mecánico y ebanista alemán Enrique Haeusler, que desde 1839 vivía en la villa<sup>43</sup>.

Haeusler lo condujo, lo reparó y lo armó y el músico inglés Henri Price, residente en Santa Fé de Bogotá y de visita en la ciudad con la comisión científica Codazzi, lo afina en 1853.

Es de anotar la labor musical realizada por Price en Bogotá, paralela a la de Mc Pherson en Medellín. Creó la primera academia musical y la sociedad filarmónica Bogotana; trascenderá su labor hasta la creación del conservatorio de música de la universidad nacional en 1910 por el maestro Guillermo Uribe Holguín.

Se cuenta pues con pianos, órganos, instrumental para banda, orquesta y el registro de dos arpas; una de un tal Ñor Marcelo que animaba los bailes de la élite y la otra de Dolores Berrío de Gómez, Mujer que se destacará por su labor artística y de la que posteriormente se hablará.

Esta infraestructura sonora ha de requerir de un material humano para su instrucción y conducción. Es así como **Daniel Salazar y Juan de Dios Escobar** se convierten en los más relevantes músicos y maestros de su época.

Coterráneos y nacidos igualmente en el año de 1840, compartirán las vivencias y el colegaje musical.

#### **1.4.1 Daniel Salazar**

Hijo de José María Salazar músico ya mencionado, recibirá las primeras lecciones de teoría, piano y guitarra de su progenitor.

En 1854 aprovechando el paso de un pianista extranjero por la ciudad, (no se halló registro de su nombre), ampliará sus conocimientos de teclado y se aprovisionará de literatura musical<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> LATORRE MENDOZA, Luis. Historia e historias de Medellín. Medellín: Ediciones Tomás Carrasquilla, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1972. P. 20

A los 15 años era profesor de piano, “el mejor pianista de la época y renombrado profesor de las damas de alta sociedad”<sup>45</sup>.

Con Salazar no solamente se formaron aquellos habitantes de la villa, deseosos de adquirir conocimientos musicales, sino también, muchísimos músicos de municipios aledaños Medellín.

Dirigió las bandas de Medellín y Rionegro; fundó y dirigió la que él llamaría orquesta filarmónica de Medellín, en la que agrupó los mejores músicos de la ciudad en 1883 y de la que hicieron parte: Enrique y José Antonio Gaviria, Emiliano Navarro, Germán Posada Berrio, Enrique y Samuel Uribe, Justo Restrepo Gallo, Manuel Botero y Pedro Mesa<sup>46</sup>.

Daniel Salazar, “pasa a la historia como el más grande pianista antioqueño del siglo XIX<sup>47</sup>, y como uno de los más importantes maestros de música de su época. Fue gestor y cofundador de la Escuela de Música Santa Cecilia, maestro en las Normales de Medellín y Rionegro.

Se sabe que también fue compositor, pero de su obra no queda registro alguno.

#### **1.4.2 Juan De Dios Escobar**

“Juan de Dios Escobar ha resuelto consagrarse exclusivamente a la enseñanza de la música vocal e instrumental, canto con el método de Manuel García, el piano por el método de Bertini, la guitarra, la flauta, la bandola, el armoniflauta, la concertina, por los métodos más modernos y adaptados a este país. Medellín, 12 de mayo de 1869”; publica por entonces la prensa oficial<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto. Compositores Antioqueños. Medellín: Gran América, 1973. P. 105

<sup>45</sup> OCHOA, Lisandro. Cosas viejas de la villa de la candelaria. 2 ed. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, Secretaría de Educación y Cultura, 1984. P. 286

<sup>46</sup> LATORRE MENDOZA, Luis. Historia e historias de Medellín. Medellín: Ediciones Tomás Carrasquilla, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1972. P. 105

<sup>47</sup> RESTREPO, La música culta en Antioquia, p.522

<sup>48</sup> ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto. Compositores Antioqueños. Medellín: Gran América, 1973. P. 42

Con tal decisión y determinación consagró Escobar su vida al ejercicio de la enseñanza de la música en la ciudad; fue excelente pianista y director de la banda de Medellín en 1863 y de 1879 a 1883.

En 1883 es enviado a Panamá por el presidente Núñez a dirigir la banda; cargo que poco tiempo ocuparía, pues muere allí el 18 de noviembre del mismo año, a causa de la fiebre amarilla<sup>49</sup>.

Fue compositor de una zarzuela para Matilde Cavaletti, varias canciones para su destacada alumna Teresita Lema de Gómez y un pasillo que más tarde publicaría Gonzalo Vidal; al igual que la obra de Daniel Salazar, sus composiciones corrieron la misma suerte.

### **1.4.3 María Luisa Uribe de Uribe**

Nace en Bogotá, de ascendencia paisa, se radica en Medellín en 1859; hizo estudios musicales en Bogotá, los cuales daría a conocer a un sinnúmero de alumnos en la villa.

Su casa se convirtió en el sitio de reunión obligada para los músicos de la ciudad, allí se llevaban a cabo las tertulias musicales, los ensayos de coro y orquesta, y por supuesto las clases de música.

Fue profesora de las niñas de alta sociedad medellinense, del Colegio de Señoritas en 1865, de la Escuela Normal de Institutoras en 1875 y de sus once hijos, de los cuales se destacarán posteriormente en la canción vernácula y en las agrupaciones instrumentales de la ciudad, Samuel, Luis y Daniel Uribe<sup>50</sup>.

Los frutos de su labor se verán prolongados en las figuras de sus nietos y bisnietos: recordemos al no muy lejano don Gabriel Uribe, excelente flautista y por mucho tiempo el mejor saxofonista que tuviera la ciudad. Profesor del

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*

<sup>50</sup> RODRIGUEZ ALVÁREZ, Op. Cit., p.657

conservatorio de la Universidad de Antioquia, integrante de la banda de la misma institución y de la ya desaparecida Orquesta Sinfónica de Antioquia.

La labor de don Gabriel también se verá reflejada en sus hijos: Blanca Uribe, renombrada pianista a nivel nacional e internacional; Jaime Uribe, clarinetista integrante de las más importantes agrupaciones orquestales de la ciudad, y Gabriel, pianista y saxofonista, gestor y fundador de la Big Band de Jazz en Medellín.

Como vemos Maria Luisa Uribe fue una maestra gestora, pilar fundamental en el surgimiento de la academia y del desarrollo musical de la ciudad.

#### **1.4.4 Teresa Lema Berrío de Gómez**

Nace en 1856, hija de Uladislao Lema y Dolores Berrio.

Su madre Dolores Berrio, fue durante 20 años, la única arpista de la ciudad, además de ser buena pianista<sup>51</sup>, fue la maestra de las primeras lecciones de su hija teresa.

Teresa Lema continuará sus estudios con Daniel Salazar, Juan de Dios Escobar y María Luisa Uribe; con Escobar y Uribe estudió canto y fue la mejor cantante de su época, junto a su contrincante Cleofe Rivera.

En 1890 fue directora y profesora de la Escuela anexa de música de señoritas Santa Cecilia.

En 1910 es nombrada profesora de música en la también escuela anexa de señoritas de la Normal de Institutoras.

Fue compositora de una marcha para piano y de algunos motetes, los cuales se hayan perdidos; muere en Medellín en 1928<sup>52</sup>.

De la labor musical de las mujeres y del ambiente que se vivía en la ciudad, parece que el médico botánico francés Charles Saffray no se enteró, pues

---

<sup>51</sup> Ibid., P. 653

<sup>52</sup> ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto. Compositores Antioqueños. Medellín: Gran América, 1973

desconoce en sus crónicas sobre Antioquia, la cual visitó por el año de 1860, el trabajo realizado por ellas: ¿se hablará de música a aquellas mujeres que no conocen más instrumento que la guitarra, y que solo aprenden de rutina algunas coplas, las cuales constituyen su eterno repertorio?”<sup>53</sup>.

Desafortunado Saffray al no haber sido partícipe de las tertulias musicales de la época.

### **INCIDENCIA DE LAS COMPAÑÍAS ESCÉNICO-MUSICALES EXTRANJERAS**

A partir de 1865 se inicia un largo peregrinaje de compañías escénico-musicales, italianas y españolas a Medellín; estas tendrán profunda incidencia en los gustos, formación y desarrollo de nuestros músicos y maestros gestores de la academia musical.

Las compañías dieron a conocer la ópera y la zarzuela y por supuesto el Bel Canto en la ciudad. Presentaban apartes de las obras, como arias, dúos, coros e himnos; en ocasiones no traían el acompañamiento instrumental completo, el cual era llenado con la intervención de los músicos instrumentistas locales.

La primera compañía de ópera en arribar fue la de Rossi Guerra y Luisia en 1865; estaba compuesta por la famosa soprano Asunta Masetti, el Tenor Rossi Guerra, el barítono Luisia y el bajo Gardini; bajo la dirección del maestro de orquesta Darío Achardi.

En esta ocasión dieron a conocer arias de Lucia di Lammermoor y el Elixir de Amor de Donizetti, Donabela de la Atila y la Traviata de Verdi.

Estas presentaciones conmocionaron tanto al público medellinense, que suscita los comentarios en el cronista Gónima: “el violín de Ricardo Achardi fue el primer

---

<sup>53</sup> SAFFRAY, Charles. La provincia de Antioquia. En: Viajeros extranjeros en Colombia S. XIX. Cali: Carvajal & CIA, 1990. P.176

violín que oímos bien tocado; y como aquí nunca se había oído cantar de ese modo obras de tanto aliento, el entusiasmo fue inmenso, y se hizo sentir en todas las clases sociales”<sup>54</sup>.

En 1866 llega la compañía de Juan del Diestro, compuesta por la contralto Matilde Cavaletti, el tenor Octavio Tirado, el barítono Campagnoli y el bajo de Rossi Guerra; nuevamente bajo la dirección de Darío Achardi. Presentaron la Favorita de Donizetti y los Lombardos y la Traviata de Verdi.

Por problemas entre Tirado y el Diestro la compañía se acabó; se queda entonces por espacio de dos años entre nosotros, la diva Cavaletti.

Matilde Cavaletti organiza un compañía criolla compuesta por los fundadores del teatro en Medellín anteriormente mencionados; estos montan zarzuelas, entre ellas una compuesta por Juan de Dios Escobar dedicada a Cavaletti, cuya presentación no fue muy afortunada y ocasionó el fin de la compañía local de aficionados; motivo por el cual, además de otros provincianos , la Cavaletti abandona la ciudad.

En 1871 llega la compañía de José Zafrané, agrupación que dio a conocer la zarzuela en el medio. Presentaron obras como “El valle de Andorra”, “El Duende”, “La Cola del Diablo” y la “Saboyana”.

Su estadía fue de corto tiempo, pero regresan en 1875; en el mismo año se presenta la compañía de Fernández Gómez y Birelli, que actuarían en el nuevo espacio construido por el empresario y actor Lino R. Ospina, llamado teatro de variedades.

En 1878 viene la compañía de ópera italiana con las cantantes Albieri y Pacoleri; compañía que sufre lamentables sucesos en la ciudad, como la muerte de dos de sus integrantes y grandes dificultades en la contratación del teatro. Por tal motivo, reciben ayudas gubernamentales y se reorganiza la compañía con músicos locales, bajo la dirección de Juan de Dios Escobar.

---

<sup>54</sup> GÓNIMA, Apuntes para la historia, Op. Cit., p.141

Y así sucesivamente diferentes compañías visitarán la ciudad hasta el año de 1933, en que viene la ópera de Bracale y se radican en la ciudad Luisa Manighetti y Pietro Mascheroni, el cual será el fundador de la primera compañía de ópera antioqueña en 1943<sup>55</sup>.

Aparte del enriquecimiento de vida cultural de la ciudad que dieron estas compañías, es muy importante resaltar los aportes al desarrollo musical y sobre todo al trabajo educativo de tres músicos extranjeros radicados en la ciudad; se trata de Rafael D' Alemán que vino con la compañía de Zenardo y Lambardi en el año de 1889 como primer violinista y director de la orquesta de esta misma compañía; D'Alemán compartirá la labor docente con Jesús Arriola, músico español quien llegó con la compañía de Ughetti y Dalmau en 1894, y que al igual que éste se quedará a vivir en la ciudad.

Otro destacado músico fue Augusto Azzali, quien por espacio de casi dos años desarrollará una importante labor educativa.

Sobre la incidencia y los aportes al desarrollo musical de la ciudad de estos tres músicos, se hablará posteriormente.

El siguiente cuadro es la relación de las diferentes compañías que visitaron la ciudad hasta 1898; la información fue extraída de "Los Apuntes para la Historia del Teatro de Medellín", de Eladio Gónima en la Miscelánea de 1897, p.183, 184 y de la Cronología en la Historia de Medellín, p.775-776.

---

<sup>55</sup> MELO, Jorge Orlando. Cronología en Historia de Medellín. T II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. P.775



**COMPAÑÍAS ESCÉNICO MUSICALES DE ÓPERA Y ZARZUELA**

<b>Año</b>	<b>Nombre</b>	<b>Integrantes</b>	<b>Obras</b>	<b>Director</b>	<b>Género</b>
1888	Mojardín e Iglesias	Tenor: <i>Mojardín</i> Tenor Cómico: <i>Iglesias</i> Bajos: <i>Vila y Jiménez</i> Barítono: <i>Jimenez Godiol</i> Sopranos: <i>Cegrí y</i> <i>Celemendi</i>	La Tempestad	José Maury Gonzalo Vidal	Zarzuela
1891 1894 1896	Zenardo y Lambardi	Concertino: <i>Rafael D'Alemán</i> Soprano: <i>La Aymo</i> Contralto: <i>Orlandi</i> Tenor: <i>Ravagli</i> Barítono: <i>Alberti</i> <i>Bugamelli</i> Bajo: <i>Bérgami</i> Sopranos: <i>Pauzini y</i>	Hernani, Fausto, El barbero de Sevilla, Minón, La traviata y Payasos	Augusto Azzali	Ópera

COMPAÑÍAS ESCÉNICO MUSICALES DE ÓPERA Y ZARZUELA					
Año	Nombre	Integrantes	Obras	Director	Género
		<i>Castellinni.</i> Tenor Cómico: <i>Osti</i>			
1894	Ughetti y Dalmáu	Sopranos: <i>Esperanza Aguilar y Dolorez Rodríguez</i> Contralto: <i>Domínguez</i> Barítono: <i>Ughetti</i> Tenor: <i>Dalmáu, Sainz</i> Bajo: <i>Gútiez</i> <i>Y coristas</i>	El dúo de la africana, el rondó de jugar con el fuego, la arieta del rey que rabió, la mascota y diamantes de la corona.	Jesús Arriola	Zarzuela
1898	Brindis de Salas				Violín

#### 1.4.5 Pablo Emilio Restrepo Uribe

Nace en Medellín en 1860, inicia sus estudios musicales con Daniel Salazar, los cuales tendrá la oportunidad de profundizar en 1891, cuando viaja a Bélgica y

Francia, con el maestro Massenet; regresa en 1894 y se dedica a la enseñanza del piano. En 1887 dirige la banda de Medellín.

Maestro gestor y cofundador de la Escuela de Música Santa Cecilia en 1888, en la cual desempeña los cargos de prefecto y profesor de teoría y solfeo; fue profesor de música del Seminario y dirigió una banda de huérfanos organizada por él<sup>56</sup>.

#### **1.4.6 Germán Posada Berrio**

Contemporáneo de Pablo Emilio, se dedica al estudio de la flauta y el piano; profesor y director de la Escuela de música Santa Cecilia; dirigió y actuó por muchos años en la orquesta que “animaba las veladas cinematográficas del teatro Circo España”<sup>57</sup>; también fue profesor del Instituto de Bellas Artes.

#### **1.4.7 Enrique y José Antonio Gaviria**

No se encuentra información muy precisa sobre estos maestros, pero están registrados en múltiples actividades culturales de la época y muy especialmente en lo concerniente a la música.

Cuenta Lisandro Ochoa, que al regresar la familia Gaviria de Europa en 1884, organizan en su casa un club social llamado la “Bohemia”; “allí las reuniones eran frecuentes y animadas por haber recibido la familia muy buena educación musical en París”<sup>58</sup>.

Fueron partícipes de las orquestas de la época y profesores de la Escuela de Música Santa Cecilia, como se detallará más adelante.

Estos son los músicos y maestros nacidos y formados en Medellín por aquella época; con su labor propiciaron la realización de un viejo y anhelado sueño, como era el decir de sus cronistas: “Lástima grande es que esas buenas disposiciones

---

<sup>56</sup> ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto. Compositores Antioqueños. Medellín: Gran América, 1973. P. 102

<sup>57</sup> OCHOA, Cosas viejas de la villa de la candelaria, Op. Cit., p.288

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p.75.

no se cultiven; que no se funde por el gobierno, o particulares pudientes, un conservatorio de música de donde saldrían, a no dudarlo, artistas que harían honra a la patria, y que proporcionaría a ellos un porvenir halagüeño”<sup>59</sup>.

Otros maestros que serán fundamentales en la formalización de educación musical en Medellín, serán los músicos payaneses José Viteri, Pedro José y Francisco Vidal; y con ellos el niño que dará renombre a la música en Antioquia: Gonzalo Vidal.

#### **1.4.8 José Viteri**

Llega en el último cuarto de siglo y es corto el tiempo de su estadía en la ciudad, pero grandes serán sus aportes.

En 1875 era profesor de música en las Escuelas Normales del Estado de Antioquia y a su vez director de la banda militar que celebra el segundo centenario de la fundación de la Villa de Medellín.

En 1876 publica el primer método “para enseñar música por nota”<sup>60</sup>, y una “reseña histórica de la música”<sup>61</sup>.

Son los primeros textos pedagógico-musicales que se publican en la ciudad, donde se hace explícito el deseo de facilitar y multiplicar el aprendizaje de los rudimentos básicos de la lectura y escritura musical, como también el dar a conocer algunos hechos de la historia de la música europea.

No serán grandes tratados, pero resonancia tendrán sus esfuerzos, regresa a su tierra en el mismo año de 1876.

---

<sup>59</sup> GÓNIMA, Apuntes para la historia, Op. Cit., p.141

<sup>60</sup> VITERI, José. Texto para enseñar música por nota. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 290, Doc. 4, 1876

<sup>61</sup> VITERI, José. Reseña histórica de la música. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 278, Doc. 14. 1876

#### **1.4.9 Pedro José Vidal**

Llega en 1876 procedente del Cauca, junto con su hermano Francisco Vidal y su pequeño hijo de doce años Gonzalo Vidal.

Hombre serio y recatado, lo cual se destaca por gran oposición al temperamento jocoso y locuaz de su hermano. Violinista, pianista y compositor, maestro de capilla de la catedral y maestro de cuanto aspirante serio había en la villa al arte musical.

Maestro fundador y primer director de la escuela de música Santa Cecilia, Regresa al Cauca en 1899.

#### **1.4.10 Francisco Vidal**

Luchador al servicio de los ideales e intereses del partido liberal, se radica en Medellín y al lado de su hermano Pedro, se dedica a labor educativa Musical. Enseña guitarra y contrabajo, pero su instrumento favorito y con el cual se destacará es el violoncello.

El “patojo” como era llamado por tener una pierna más corta que la otra, organizó en 1884 con Lino R. Ospina, una compañía infantil de dramas y zarzuelas, en la cual sobresalía la contralto Cleofe Rivera, la cual poseía “una hermosa voz cultivada de contralto”; Francisco Vidal hijo y Samuel Uribe hacían zarzuelas de un acto, entremeses, canciones españolas y criollas.

La compañía se presentaba en el teatro de variedades y deleitó a las gentes de la villa hasta 1886<sup>62</sup>.

En 1884, Francisco dirige también la sección de encomiendas de la administración de correos nacionales.

Maestro cofundador y profesor de la escuela de música Santa Cecilia, dejó varias composiciones: Estábat Mater, marcha militar (el 5 de Abril), pasodoble y pasillo<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> OCHOA, Cosas viejas de la villa de la candelaria, Op. Cit., p.287

#### 1.4.11 Gonzalo Vidal

A finales de la década del 70, este joven ya había iniciado sus estudios musicales de teoría y piano con su progenitor. En 1883 se organiza un coro y la ya mencionada orquesta filarmónica dirigida por Daniel Salazar, a razón de la sorpresiva enfermedad que contrajo Vidal.

1886, año crucial para la difusión de la música en la ciudad, trae el maestro Gonzalo la primera imprenta musical a la ciudad, con la cual se dará a la tarea de hacer conocer las obras de los compositores académicos o clásicos.

Da a conocer en la ciudad su capacidad musical, cuando en 1888, con la visita de la compañía de zarzuela de Monjardín, dirige la orquesta en la interpretación de “la tempestad” de Chapí.

“Una noche que hubo una desarmonía, creo que fue en la zarzuela la tempestad, el señor Gonzalo Vidal, que no conocía ni poco ni mucho, la partitura, tomó la batuta instado por el público y los artistas, y no solo se lució él, sino que hizo lucir a sus dirigidos”<sup>64</sup>.

Cabe anotar que los integrantes de la orquesta eran en su totalidad músicos locales.

En medio de las luchas internas de la guerra de los mil días, sale a la luz pública en la ciudad, “la revista musical, periódico de música y literatura”, dirigida por el empresario cultural Lino R. Ospina y por el maestro Vidal; en ella se reprodujeron piezas del repertorio clásico universal, algunas composiciones propias y otras de

---

<sup>63</sup> RODRIGUEZ ALVÁREZ, Luis Carlos. Músicas para una ciudad. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. P. 654

<sup>64</sup> GÓNIMA, Apuntes para la historia de la fundación del teatro en Medellín, Op. Cit., p.178

sus colegas contemporáneos, apartes de obras y poemas de escritores nacionales, hispanoamericanos y españoles, como también sus propios versos.

Gonzalo Vidal fue maestro de capilla de la iglesia de la Candelaria, profesor y director de la escuela de música Santa Cecilia, director en 1914 de la banda de Medellín, profesor de piano en el Instituto de Bellas Artes, e integrante de las mejores orquestas de la época y compositor prolífico que gozó del reconocimiento de sus contemporáneos.

Entre sus obras se destacan: la música al canto del antioqueño o Himno antioqueño, las estaciones del viernes santo, dos sonatas, mazurca miniatura, homenaje a Beethoven (preludio, fuga y tarantela), dos misas de Réquiem y varias piezas para piano.

Gonzalo Vidal se convirtió en pilar y centro de la vida musical en la ciudad, generó grandes avances en los estudios musicales y perfeccionó la calidad sonora de nuestras orquestas.

Partió para Bogotá en 1930 con su familia, en donde muere en 1946 completamente ciego.

Brevemente y nunca terminados, estos son los preludios que fundamentan la educación musical formal de la ciudad, con estos elementos, materiales, prácticas musicales y maestros se continuará más adelante en la creación del Instituto de Bellas Artes y posteriormente la creación del Conservatorio de la Universidad de Antioquia en 1959.

## 2. EDUCACIÓN, MÚSICA Y CULTURA

La institución educativa es depositaria de los anhelos y deseos que toda sociedad en un tiempo determinado y en un contexto específico proyecta para sí de ella. Cada estamento demanda unas necesidades y exige unos determinados perfiles de individuo que requiere para su desarrollo. Es por ello por lo que la institución educativa canaliza todas las tensiones sociales, los vaivenes políticos y los entramados de poder; no es ajena, ni se encuentra al margen de las dinámicas sociales, por lo tanto, la elección y el diseño de los currículos académicos, también obedece a unos intereses políticos, culturales, económicos y sociales.

En los albores del desarrollo de las ciencias naturales y el establecimiento de su método, se pensó que el hombre, (concepción occidental centroeuropea), a través de la ilustración educativa racional, había logrado el culmen de sus conquistas, pues libre del temor a Dios, de la esclavitud de la nobleza y el poder eclesiástico, el hombre occidental a nombre de la humanidad proclamó la *libertad, la igualdad y la fraternidad* como modelo de convivencia social, y, *la ciencia positiva*, como único paradigma para el conocimiento de las realidades físicas y espirituales.

Pero este espíritu no se trasladó a sus colonias, América no ha tenido nunca libertad, igualdad y fraternidad y menos desarrollo científico; no se nos ha permitido, ni hemos conquistado el derecho a la construcción de un pensamiento, y una cosmogonía propia; se hace entonces necesario y urgente investigar y analizar críticamente las bases sobre las cuales se han cimentado nuestros currículos educativos.

Consecuentemente con ello, la investigación la atraviesan los siguientes interrogantes: ¿a qué necesidades respondió la fundación de la Escuela de Música de Santa Cecilia? ¿Cuál fue el ideal de músico que proyectaron sus planes y metodologías? ¿Para quiénes fue creada?



Pero toda investigación histórica, al querer comprender los hechos del pasado, lo que pretende es responder a los interrogantes que la vida en la actualidad le demanda. Tristemente los cuestionamientos para nuestro momento histórico presente siguen siendo los mismos: ¿responden los currículos y programas académicos ofrecidos a las necesidades, sentires y anhelos de nuestra realidad local, regional y nacional?, ¿ha capitalizado la educación, como espacio privilegiado que es, el conocimiento de sus gentes para el delineamiento de unas políticas educativas y culturales pertinentes?

Múltiples problemas confrontan al sistema educativo colombiano, pero uno de sus grandes desaciertos ha sido el desconocimiento y divorcio de la vida cultural de sus habitantes.

Las anteriores preguntas se han ido consolidando por el desconcierto y las huellas que dejó la educación recibida a lo largo de la vida, y por la obstinada insistencia en la labor educativa.

La primera pregunta, que ha dado lugar al deseo de conocer los antecedentes y primeras prácticas educativas musicales en Medellín del siglo XIX, ha sido sobre la pertinencia de los estudios musicales en Medellín.

En los albores de la primera escuela de estudios formales musicales que tuvo Medellín, fundada en 1888 por la élite criolla y que fue llamada Escuela de Música de Santa Cecilia en honor a la patrona de la música, ilustran los comentarios de la revista La Miscelánea, sobre la sabatina ofrecida por el profesor de música Germán Posada el 10 de abril de 1897 cuyas charlas consistían en exámenes y conferencias para profesores y alumnos de la escuela:

“El profesor Germán Posada hizo un minucioso examen a los estudiantes. Terminado el examen hizo una conferencia oral sobre el ritmo y por qué aquí no se puede interpretar correctamente la música de los grandes maestros.”<sup>65</sup>

Falta entre nosotros la tradición, entre nosotros no se estudia la historia y confundimos las escuelas, no se da importancia a la parte bibliográfica, que tanta luz arroja sobre la individualidad artística de cada autor, y desvirtuamos su estilo. En una palabra, retratamos por ignorancia cronológica a Mozart de frac, y a Verdi con empolvado peluquín y sombrero de tres picos. Si a la ausencia de tan poderosos auxiliares agregamos la falta de seriedad con que hasta ahora se ha estudiado entre nosotros música, daremos con la causa de que no exista entre nosotros sino la lectura más o menos precisa<sup>66</sup>

Otra charla sabatina dada por el profesor Enrique Gaviria, el 17 de julio de 1897, nos revela la falta de aprecio hacia nosotros mismos, en ella, expone los errores técnicos en el manejo del violín, ridiculiza la expresividad de sus estudiantes y desestimula cualquier intención de estudiar este instrumento:

...porque lo que aquí he visto practicar son remedos imperfectos de la verdadera escuela del arco que se parecen a los sttacati, trémolo y saltillo como un billete de moneda colombiana, se parece a una libra esterlina. Pasaré todos los defectos, así como la desafinación casi general de nuestros violinistas, su ejecución enmarañada, la inseguridad de su ritmo..., y todos los demás vicios, cuyo recuento sería largo, y me fijo en el peor de ellos, el más general, el más feo y el más ridículo: el abuso de la expresión<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> POSADA, Germán. Conferencia musical. En: La Miscelánea. Medellín Vol. 03. N° 1-12 (ene.- sep.1897); Vol. 03. N° 06, (abr. 1897) P. 205

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> GAVIRIA, Las incorrecciones en la interpretación del violín en: Óp. Cit. P. 304

Nos permite comprender las frustraciones de los citados profesores, las anécdotas del ya fallecido cronista antioqueño, Lisandro Ochoa, al describir en sus recuerdos el ambiente musical y cultural de la familia del profesor Gaviria:

El club la bohemia, que se funda al regresar la familia de Juan Antonio Gaviria de Europa, sus hijos Enrique y Antonio y sus amigos establecieron en su casa un centro social. Sus reuniones eran frecuentes y animadas por haber recibido la familia muy buena educación musical en París. Enrique y José Antonio Gaviria fueron profesores por varios años en la escuela Santa Cecilia, precursora del Instituto de Bellas Artes<sup>68</sup>

Los profesores tuvieron formación republicana, se educaron en la Universidad de Antioquia y Europa; es comprensible dado el ambiente de la época, inferir sus horizontes culturales.

La formación musical impartida fue la copia más fiel que pudieron hacer de la que se impartía en Europa; así lo demuestran los instrumentos y métodos empleados en la enseñanza de la música: Jesús Arriola, músico de nacionalidad española, dio clases de teoría y solfeo, siguiendo los métodos de Hilarión Eslaba y de Danhauser; Gonzalo Vidal daba las clases de piano con el método de J. Lecoupey, Bertinio, Czerni y Heller; Luis Mondragón enseñaba contrabajo con el método Bottesini; Germán Posada daba flauta con el método de Altes y Gambert y Rafael D' Alemán, las maderas y bronces.

El repertorio de obras de estudio fue de compositores europeos, como nos lo hace saber Fidel Cano, destacado intelectual de la época, fundador del periódico El Espectador, quien asistió al concierto anual de la Escuela, el 19 de julio de 1897: “El público aplaudió entusiasmado las frescas voces antioqueñas que cantaban melodías ajenas. Doña Teresa cantó: La romanza de Augusto Azzali, y luego La

---

<sup>68</sup> OCHOA, Cosas viejas de la villa de la candelaria, Op. Cit., p.75

cavatina de Hernáni. Obertura Le Val d' Andorra y la marcha fúnebre de una marioneta. D' Alemán hizo un solo lucido sobre motivos del Il Trovatore”<sup>69</sup>

Profesores, instrumentos, obras, planes y metodologías europeas constituyeron el currículo de la Escuela de Música de Santa Cecilia, que luego se prolongó en El Instituto de Bellas Artes, y se consolidó con la llegada de los músicos inmigrantes europeos.

En la génesis de las academias y centros educativos en nuestro país y en toda América Latina se alimentó del espíritu e ideales ilustrados del colonizador, donde el “oprimido vio en el opresor su testimonio de hombre”<sup>70</sup>.

Trastornados por los efectos del brutal arrasamiento y obnubilados con las expresiones culturales centroeuropeas, las élites criollas quisieron emular su espíritu, logrando con ello caricaturas que sólo consiguieron desfigurar las expresiones de las gentes.

Desconociendo nuestras memorias y prácticas musicales, se levantó y erigió un modelo educativo al margen de nosotros mismos, fueron los instrumentos musicales europeos, las formas y maneras expresivas musicales europeas las que se debían y deben hacer para aprender música. La educación divorciada de la vida, opuesta al hacer real y vital de sus gentes, ignorando y subvalorando sus expresiones como maneras no válidas y dignas de ser objeto de estudio, elaboración e interpretación en los espacios académicos.

Colombia con una organología riquísima, con una variedad de ritmos y cadencias musicales, ha estado al margen de lo académico, ¿por qué a la par con el violín y

---

<sup>69</sup> CANO Fidel, El concierto del 19 de julio en La Miscelánea. Medellín : Imprenta del departamento, 1897. P. 383

<sup>70</sup> FREIRE Paulo, La cultura del silencio. Citado por: BARBERO, Jesús Martín en La educación desde la comunicación. 1 ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002. P. 25

el oboe, no están el tiple, la bandola y el bajo eléctrico?, ¿Por qué no se cantan y estudian también los aires llaneros, las melodías indígenas y las polirritmias afrocolombianas? ¿Porque seguimos anclados en un concepto de cultura excluyente que absolutiza un ideal de hombre en el cual no nos reconocemos y ahoga nuestras propias voces?

La cultura comprendida como el transcurrir de la vida, como las expresiones y los sueños de los diversos grupos humanos, debe ser el eje y el fundamento en la estructuración e implementación de los programas educativos.

Una educación que esté en permanente contacto con las expresiones, necesidades y movimientos del hacer vital de sus gentes, una educación que permita la pluralidad de expresiones y posibilite el desarrollo de diversas vocaciones y conocimientos; una educación que parta de conocerse y reconocerse en su diversidad, propiciando así la viabilidad democrática, tanto política como cultural.

Paradójicamente las actuales políticas económicas de mercado globalizado están considerando y recomendando la dinamización de la cultura como renglón estratégico para el desarrollo económico; la que otrora fuera la cenicienta y la “carga” presupuestal de los estados y los gremios, hoy es objeto de estudio por la alta y variada oferta de empleos y por las cuantiosas ganancias que arrojan las industrias culturales.

Es paradójico también que a la par de la aldea global, se reconozcan y se reclamen las diversidades de las culturas locales y regionales, y se revisen los sistemas educativos y se hagan reformas por las exigencias de los organismos mundiales económicos, para que estas se articulen a las necesidades del mercado laboral, encadenando la cultura y la educación a las mismas lógicas del mercado global. Lo cual ha ido generando por un lado un peligroso y desestabilizador empobrecimiento de la educación pública y la figura social del maestro, y por otro

lado, una utilización mercantilista que ha banalizado las creaciones y expresiones humanas por obra de la difusión de las industrias del espectáculo.

Estas son algunas de las consecuencias perversas de las políticas económicas, pero al mismo tiempo también han dado lugar en sus fisuras a hacer reelaboraciones y creaciones que signan otros destinos y otras tareas para la cultura y la educación.

Con la globalización de mercado vino apareada la mundialización de la cultura agenciada en muy buena parte por los flujos informativos en especial la Internet, creándose redes alternas que promueven el surgimiento de una sociedad civil más activa en la lucha por obtener más democracia y justicia, y que busca acercar las proximidades de la lejanía, no desde la dimensión de lo exótico, sino desde las fusiones y las transformaciones en un espacio lleno de tensiones.

Se tornan entonces la cultura y la educación en los espacios privilegiados desde los cuales se orientan y jalonan los movimientos democráticos y el desarrollo de las naciones. Son los ciudadanos con sus imaginarios y nuevas representaciones desde donde surgen las propuestas para la transformación de una educación que nos incluya a todos y a todo, es decir una educación que tenga en cuenta los sentimientos y las emociones, como también las elaboraciones racionales, que enseñe a aprender para crear individuos autónomos, que incluya la experiencia cotidiana y se abra a todos los espacios y los contemple como lugares legítimos donde se aprende y construye saber, una escuela que realmente incluya la ciencia y potencialice la investigación, una escuela que permita el desarrollo y formación de las diversas vocaciones, una escuela que incluya las nuevas tecnologías dentro del aula, no como adornos o simples difusores de información, sino como estrategias en la construcción de los saberes y las nuevas representaciones.

Una escuela que forme ciudadanos capaces de participar activamente en la construcción de una sociedad más justa y democrática, conscientes de la responsabilidad que tienen con su entorno y su accionar consigo mismo y los demás. En fin, una escuela que, de cabida al amor y al dolor, a la risa y al goce de vivir.

Se concluye este aparte con las palabras de nuestro premio Nobel, en el informe de La Misión de Ciencia, Educación y desarrollo:

“Creemos que las condiciones están dadas como nunca para el cambio social, y que la educación será su órgano maestro. Una educación desde la cuna hasta la tumba, inconforme y reflexiva, que nos inspire un nuevo modo de pensar y nos incite a descubrir quienes somos en una sociedad que se quiera más a sí misma”<sup>71</sup>.

## **2.1 NACIÓN E IDENTIDAD**

Al abordar el tema de identidad nacional colombiana y sus marcos espaciales vitales, se hacen conscientes las grandes dificultades para comprender “eso” que llamamos “cultura nacional”, ciudadano colombiano, gobierno nacional, políticas nacionales, constitución política y territorios nacionales; las dificultades se van configurando o aclarando como resistencias, como un no querer hablar, ni pensar ese “algo” que se siente difícil, extraño e intangible, y sin embargo cotidianamente familiar. Las resistencias aparecen frente a hechos y acontecimientos dolorosos, frente a cuestiones no resueltas y que nos confrontan, haciendo un llamado de atención sobre lo que debemos nombrar y no queremos. Es muy significativa esta repulsa cuando se trata de hablar de la identidad de la Nación Colombiana, de

---

<sup>71</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Introducción en Informe de la misión de ciencia, educación y desarrollo, citado por: MEJÍA VÉLEZ, María Emma en Decenal de educación 1996-2005. Santafé de Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1996. P. 8

“nuestro país”, “país de regiones”, “multiétnico y pluricultural”, reconocido así, oficialmente, solo hasta 1991, porque ello denota la incertidumbre, la impropiedad y el desconocimiento que tenemos sobre Colombia.

Preguntarnos ¿quiénes somos?, ¿a qué pertenecemos?, ¿cuáles son los referentes que constituyen nuestra identidad?; llena de contradicciones e incertidumbres nuestro ser. No son claras y fáciles las respuestas; son complejas y están atravesadas por múltiples referencias e “interferencias”.

Colombia, un país Latinoamericano que depende del pensamiento y las políticas económicas que delinear los países industrializados, la conformación y configuración de su identidad, nos remite a unos paisajes cercanos, otros lejanos, a unas prácticas vitales poco reconocidas y a unos imaginarios e ideales que desarmen cualquier intento de dar fácil respuesta a su identidad. Entonces se hace imperante la necesidad de retroceder, de indagar por las múltiples interacciones de tiempos, lugares y gentes que crearon, inventaron, impusieron e imaginaron lo que hoy son nuestros entornos y referentes culturales identitarios.

En la génesis y formación de nuestra nación, nos encontramos con unas élites criollas que no sabían a que acogerse para establecer con parámetros propios una cultura “nacional”; los espíritus propios estaban confundidos y aletargados por siglos de dominación y subyugación cultural europea; perdida la seguridad y espontaneidad en el propio hacer y sentir, optaron, (y para su particular beneficio), por adoptar el pensamiento y las formas políticas europeas en la construcción de la nación Colombiana.

La ilustración francesa, la independencia de los Estados Unidos, la promulgación de los Derechos del Hombre y las exigencias internacionales, dieron sustento a la adopción del modelo liberal, que yuxtaponiéndose a los propios entornos y a las prácticas políticas y culturales establecidas, degeneraron en la formación de



democracias de fachada, pretendiendo homogeneizar su variada población en el ideal de una cultura “nacional”, lo más parecida posible al hombre blanco europeo en todas sus manifestaciones; esto dio lugar a políticas de exclusión, subvaloración, negación e invisibilización de las expresiones y prácticas políticas y culturales de la mayoría de sus habitantes.

América Latina adoptó por presiones internacionales e intereses de las élites criollas, la cultura política occidental basada en el racionalismo, el universalismo e individualismo, que al tratar de ser implantadas en el contexto latinoamericano produjeron prácticas y significaciones encontradas, como nos viene a confirmar el investigador colombiano Arturo Escobar: “No obstante, en América Latina dichos principios se combinaron históricamente en formas que contradicen otros principios cuyo fin es asegurar la exclusión social y política e incluso controlar la definición de aquello que cuenta como político en sociedades extremadamente desiguales y jerárquicas”<sup>72</sup>.

En la Cátedra de Políticas Culturales programada por el Ministerio de Cultura en el año 2001, Escobar y Jesús Martín Barbero, dos importantes investigadores y estudiosos de la cultura, retoman insistentemente en sus respectivas exposiciones, el concepto de “regímenes de representación” de la politóloga Cristina Rojas, para ilustrarnos las concepciones sobre las cuales se erigió la nación colombiana, al respecto puntualiza Escobar: “La politóloga Cristina Rojas introduce la noción de regímenes de representación al analizar cómo desde la colonia, y especialmente en el siglo XIX, Colombia se construye sobre “regímenes de representación” que suprimen la voz y la identidad de los otros: negros, indígenas, mujeres, etc.”<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> ESCOBAR, Arturo et al., Política cultural & cultura política. Bogotá, Instituto Colombiano de antropología e Historia, 2001. P. 28

<sup>73</sup> ESCOBAR, Arturo. Diferencia, nación y modernidades alternativas, en Gaceta. N° 48 (ene. 2001); P. 53

Y Barbero complementa la argumentación de los regímenes de representación excluyentes y homogeneizadores que alimentaron el espíritu de la construcción de la nación colombiana, al citar además de Cristina Rojas, a un candidato liberal de 1848. Florentino González escribió “lo que tenemos es un democracia ilustrada en la que la inteligencia y la propiedad dirigen los destinos del pueblo”<sup>74</sup>.

La adopción de una cultura política y una política cultural referida a la propiedad, las letras y las artes, enterró la posibilidad de reconocimiento y valoración de las prácticas vitales cotidianas de la mayoría de sus gentes, que no tuvieron acceso a nada de lo “culto”, y ninguna representación en las maquinarias políticas de la administración estatal, quedando ello reservado para los criollos dueños de las tierras y para los pocos inmigrantes que llegaron a nuestro país.

¿Cómo se asimila pues, este cóctel de criollos “ilustrados”, “padres de la patria”, con habitantes de pies descalzos, ignorados y diseminados por toda la geografía nacional?

Me pregunto, ¿qué idea de nación tendrán los chocoanos, los llaneros, los indios de la Sierra Nevada, los de las amazonas?, ¿Tendrán acaso los mismos referentes del bogotano, el antioqueño y el santandereano?, ¿Qué será para ellos ser “ciudadano” colombiano?

El concepto de nación de Marcel Mauss, citado por Renato Ortiz, nos aporta a la comprensión de los elementos que intervinieron en la constitución de las naciones en el siglo XIX: “Es una sociedad material y moralmente integrada a un poder central estable y permanente, con fronteras determinadas, y a una relativa unidad

---

<sup>74</sup> BARBERO, Jesús Martín. Políticas culturales de nación en tiempos de globalización, En : Gaceta. N° 48 (ene. 2001); P. 5

moral, mental y cultural de los habitantes, que adhieren conscientemente al Estado y sus leyes”<sup>75</sup>.

La constitución de las naciones en el siglo XIX no sólo dependió de la centralización administrativa estatal y de la delimitación espacial de sus territorios, sino fundamentalmente de unas políticas culturales integradoras que “tejieron la unidad moral, mental y espiritual” de sus habitantes; donde la escuela y el Estado se constituyeron en actores privilegiados en la construcción de la identidad nacional.<sup>76</sup>

Los himnos nacionales son un buen ejemplo para evidenciar las prácticas políticas de integración cultural de los estados; en las instituciones educativas colombianas obligatoriamente se exige en la celebración de las fiestas patrias y actos cívicos escolares, la audición del himno patrio, lo cual establece vínculos cohesionadores del imaginario nacional. Estas políticas se difunden además de las instituciones educativas, en los medios masivos de comunicación, como la radio y la televisión.

¿Cuáles fueron las razones para que en Colombia, y algunos países de América Latina, no se diera la unidad moral, mental y espiritual?; ¿fue un impedimento la diversidad cultural de los habitantes del territorio colombiano para construir su identidad nacional?

Los estados latinoamericanos se han caracterizado por unas políticas centralistas que se ven expresadas en la tendencia a la homogeneización de toda la población a una sola forma cultural, las cuales justifican, atribuyendo los problemas económicos y políticos de las naciones, al fenotipo de los grupos nativos y locales americanos.

---

<sup>75</sup> MAUSS, Marcel. En: ORTIZ, Renato. Otro Territorio. Santafé de Bogotá. Convenio Andres Bello, 1998. P. 52

<sup>76</sup> ORTIZ, Renato. Otro territorio, 2 ed. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998. P. 54

Estas concepciones devienen de la mirada europea que "...proclamó a los pueblos nativos como una raza inferior", "...los juicios y las miradas negativas impuestas por la conciencia Europea desde el siglo XVI".<sup>77</sup>

América desde antes de la conquista estuvo habitado por diferentes etnias que no impidieron su interacción económica y cultural; después de la colonia, los negros e indígenas del pacífico colombiano, han convivido respetuosamente con sus diferencias culturales sin llegar a confrontaciones violentas; Ya ha sido demostrado que la diversidad cultural no presenta ningún impedimento para la integración política de una nación, pero la falta de integración política, sí es un impedimento para la construcción de la integración cultural<sup>78</sup>.

La diversidad cultural es producto de relaciones, representaciones y dinámicas bio-socioespaciales, y de éstos se derivan las particularidades expresivas de los diferentes grupos humanos, sin ser ello obstáculo para la interacción e integración cultural; ¿por qué nos alegramos y sentimos orgullosos hoy de saber que tenemos un país rico en biodiversidad, y despreciamos, desalojamos, sometemos y desaparecemos a los afrodescendientes e indígenas? "La diversidad cultural es una condición necesaria a la diversidad biológica"<sup>79</sup>

Arturo escobar nos lo aclara cuando expone la noción de conflictos culturales distributivos, al afirmar: "...que son los conflictos que se originan en la diferencia efectiva de poder que tienen las diferentes culturas para definir las normas que rigen la vida."<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> ARIZPE, Lourdes. Pluralismo étnico, arte e integración nacional en América Latina: apuntes para su interpretación, en: B.C. DEVALLE, Susana , comp. La diversidad prohibida: resistencia étnica y poder de Estado. México: El Colegio de México, 1989. P. 190

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 171

<sup>79</sup> GRUESO, Libia. Encuentro de Arturo Escobar, Libia Grueso y Carlos Rosero con los funcionarios del Ministerio de Cultura, en Gaceta. N° 48 (ene. 2001). P. 91

<sup>80</sup> ESCOBAR, Arturo. Encuentro de Arturo Escobar, Libia Grueso y Carlos Rosero con los funcionarios del Ministerio de Cultura, en Gaceta. N° 48 (ene. 2001). P. 86

De ahí el reclamo coherente y justo de los derechos culturales, ambientales y económicos, que él llama, derechos distributivos culturales, ecológicos y económicos para los diversos grupos biosocioculturales, de donde concluimos que la falta de integración política y cultural de la nación, tiene su asidero en la inequidad de los derechos económicos, culturales, ambientales y políticos; la posibilidad de la acción intercultural, y por lo tanto de la integración cultural nacional, depende de la igualdad de condiciones, para que los diferentes individuos y grupos actúen en libertad. La integración cultural se logra entre grupos sociales que tienen igualdad de condiciones políticas y económicas.

Colombia es pues, una nación en cuanto territorio delimitado, con divisiones políticas administrativas, (históricamente establecidas al margen del transcurrir vital de sus gentes en procura de su existencia y bienestar), pero **no** nación con unos referentes culturales compartidos, porque los diferentes grupos sociales que habitan el territorio nacional no han tenido las mismas oportunidades políticas y económicas que posibilitarían el diálogo intercultural en igualdad de condiciones.

Desde el siglo XIX las élites criollas aseguraron su poder político y económico con base en el desconocimiento, la subordinación y relegación de los campesinos, negros e indígenas, confinándolos a las regiones más inhóspitas del territorio nacional, a los cuales privó de los derechos fundamentales de educación, salud, cultura y participación política, distanciando la sociedad civil y la sociedad política.

La política - Estado se posesionó y se posicionó, como una entidad abstracta y lejana de los individuos y las comunidades, de su vivir y su soñar, determinando creencias y realidades de impotencia y desinterés por parte de los ciudadanos de la cosa pública; estrategias políticas de exclusión y marginalización del individuo común en la construcción de su propia realidad, perpetuando la *política*, como prácticas para las élites ilustradas.

Estas prácticas políticas y culturales han sido esgrimidas y justificadas como ideología que permitiría a la nación colombiana “el anhelado progreso”, a la manera más exacta posible del modelo centroeuropeo. En 1950 siendo presidente de la República Laureano Gómez Castro, defendió su política de exterminio y expropiación, arguyendo que sólo Colombia saldría del atraso económico y cultural si los diferentes grupos sociales se homologaban y emulaban el fenotipo de hombre europeo.

Siendo estos los lineamientos políticos culturales que alentaron la construcción de la nación, y que se encarnaron en todos sus estamentos, ¿se podrá hablar de Colombia como un país democrático?, ¿de una identidad nacional referida y construida desde las dinámicas de sus propios habitantes?, y, por lo tanto, ¿de una educación desde sí y para sí?

Analizar y exorcizar el pasado cultural, político y representacional del país; desaprender los regímenes de representación, para pensar creativamente la construcción de la nación colombiana desde la cultura; para poder pensar y crear modelos de desarrollo sostenibles e interculturales a partir de los conflictos: económicos, ecológicos y culturales, nos dice Arturo Escobar en sus obras: *El Final del salvaje, La invención del tercer mundo, Política cultural y cultura política*, y con sus intervenciones en La Cátedra de Políticas Culturales del Ministerio de Cultura

Sólo así la identidad nacional, la integración cultural, llegarán a ser una realidad vívida en el respeto, la valoración y la igualdad de oportunidades para los diferentes grupos sociales que conforman la nación colombiana. Para que nuestra democracia de “fachada” llegue algún día a ser una realidad social tangible, se deberán redistribuir con justicia los recursos y bienes materiales; dar acceso equitativo a los servicios que fundamentan un Estado: educación, salud, obras

públicas, cultura y recreación; empoderar y dar reconocimiento y estima social institucional a la construcción y expresión de las diferentes identidades culturales, sólo así, podremos hablar de Colombia como un país democrático pluriétnico y multicultural.

## **2.2 MÚSICA, IDENTIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL**

Todas las expresiones artísticas son representaciones que el ser humano necesita y crea para dar cuenta del mundo, de su tiempo histórico, de los espacios que habita, de sus maneras de percibir, ver, sentir, soñar, pensar, crear y recrear su inherente necesidad de comunicación, articulación y trascendencia; la música como práctica artística y expresión cultural, nos relaciona por lo tanto con un contexto geográfico, histórico, político, social, cultural, y nos vincula con un imaginario individual y colectivo.

...la música, como expresión de la experiencia humana, como manifestación de cultura, continúa atravesando todos los espacios de la vida cotidiana. Ella toca los ámbitos de lo privado y de lo público; traspasa las clases sociales, y marca el sentir, el pensar y el hacer de generaciones enteras. Ella, la música, penetra la intimidad de nuestros afectos, actúa sobre nuestra conciencia e influye sobre nuestro inconsciente individual y colectivo...la música permanece como testigo elocuente de la vida y la historia<sup>81</sup>

De todas las creaciones simbólicas que el hombre ha construido, la música es uno de los elementos expresivos más privilegiados en la comunicación e interacción humana; con ella y a través de ella, el ser humano establece vínculos conscientes e inconscientes con su entorno social y cultural; se constituye en un referente

---

<sup>81</sup> LONDOÑO, María Eugenia. Y la memoria se hizo música, en Legado del saber. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. P. 8

fundamental en la construcción de la identidad de los individuos y las comunidades, y es un importante instrumento de cohesión social, poder civil, religioso y político.

La música constituye nuestro sentido de identidad a través de las experiencias directas que ofrece al cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten ubicarnos en narrativas culturales imaginativas. Tal fusión de fantasía imaginativa y práctica corporal también marca la integración de lo estético y lo ético<sup>82</sup>.

La música como expresión simbólica es universal, pero al vivenciarla nos remite a los sentimientos, las representaciones, los imaginarios y los entornos habitacionales de cada cultura en particular; es por ello por lo que no hay una música, existen tantas músicas, como grupos socio culturales habitan el planeta. Ampliemos este concepto con las palabras de la investigadora de las músicas populares tradicionales colombianas, María Eugenia Londoño:

...cada pueblo extrae de su experiencia particular determinados materiales sonoros y los va ordenando hasta construir modelos propios, patrones originales de organización de los sonidos y a la vez conductas particulares relacionadas con la música. Así se van ideando maneras expresivas, formas, especies, estilos, instrumentos musicales. En fin, todo un corpus sonoro y simbólico pleno de sentido, hasta constituir sistemas musicales bien diferenciados unos de otros, que están absolutamente relacionados con lo que las comunidades piensan, sienten y hacen<sup>83</sup>

La correspondencia entre diversidad cultural y diversidad musical explica los tropiezos y frustraciones de nuestros profesores de música decimonónicos y actuales, al pretender forzosamente de sus alumnos, una expresión e

---

<sup>82</sup> FRITH, Simon. Música e identidad, citado por: VILA, Pablo. Música e Identidad. Cuadernos de Nación, Músicas en transición. Santa Fe de Bogotá. Ministerio de Cultura. 2001. p. 35-36.

<sup>83</sup> LONDOÑO, Op. Cit., p. 9



interpretación musical desligada de su contexto socio cultural y espacial, porque de él y en él emerge la música, para satisfacer las necesidades espirituales, afectivas y emocionales que demanda el ser humano en una época y espacio determinado.

Las prácticas musicales construyen una identidad anclada en el cuerpo, a través de las diferentes alianzas que establecemos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan<sup>84</sup>.

En Colombia, las expresiones y prácticas musicales como las demás creaciones culturales, han estado marcadas y atravesadas por los lineamientos que la cultura hegemónica centroeuropea y norteamericana privilegiaron y privilegian, determinando así la promoción y validación de unas expresiones en detrimento y privación de otras, por no encajar en sus marcos estéticos, políticos y culturales; esta colonización mental como refuerzo y afianzamiento de la territorial y económica, ha dado lugar a la institucionalización de unas prácticas culturales y educativas que privilegian el conocimiento y la promoción de la cultura letrada, negando en los espacios académicos el conocimiento de la cultura oral heredada, marginando de sus objetos de estudio las expresiones populares y las prácticas ancestrales musicales.

Reconocer el carácter diverso de la nación en la actualidad implica, no sólo escuchar las múltiples narraciones musicales que nos componen, sino las múltiples maneras como, desde la música, se establece una noción de pertenencia, de diferenciación entre un “nosotros y los otros”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> VILA, Pablo. Música e Identidad. Cuadernos de Nación, Músicas en transición. Santa Fe de Bogotá. Ministerio de Cultura. 2001. P. 35

<sup>85</sup> OCHOA, Ana María & CRAGNOLINI, Alejandra. Introducción, en: Cuadernos de nación. Músicas en transición. Ministerio de Cultura, 2001. P. 10

¿Y qué mejor espacio que la educación para conocer, dialogar e intercambiar prácticas, experiencias, conocimientos y visiones del mundo?; ¿qué mejor lugar que la formación artística para repensar y reconstruir desde nuestro cuerpo, nuestro percibir, nuestro conocer, nuestro soñar las diferentes expresiones y prácticas culturales que se dan y se han dado en nuestro país?; ¿y qué mejor expresión cultural que las prácticas musicales para repensar y re - construir nuestras identidades?

Desde la educación musical formal, informal y no formal podemos establecer puentes de comunicación e interacción entre las diferentes regiones culturales de la nación, abocándonos al estudio, investigación, valoración y respeto por las diferentes prácticas y expresiones musicales, integrando a los espacios académicos institucionales las músicas populares con equidad en su estudio, valoración, investigación y promoción, logrando con ello la construcción de un imaginario nacional, integrador y orgánico, que nos ayude a estructurar la identidad nacional, local y regional.

Las músicas son representaciones profundas del ser cultural, de ahí la urgencia de acogerlas, dada la necesidad de crear relatos integradores del yo nacional, que pueda defenderse e interactuar con propiedad y personalidad ante la avalancha homogeneizadora de la globalización.

Frente a la problemática de nuestra fragmentada identidad, Daniel Pecaú, nos propone que Colombia más que un mito fundacional, lo que necesita es un relato integrador, que nos nombre e involucre a todos, y nos recuerda, que es desde la educación, desde donde podemos construir ese imaginario nacional.<sup>86</sup>

Los retos entonces son lograr que la música sea un punto nodal de integración y comunicación en Colombia desde la educación, espacio cultural privilegiado para gestionar proyectos y prácticas pertinentes, que satisfagan las necesidades de

---

<sup>86</sup> PECAUT, Daniel. Citado por: MARTÍN BARBERO, Jesús. Imaginarios de nación. Colombia: ausencia de relato y desubicación de lo nacional. Cuadernos de nación. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001. p.17

apropiación de nuestros procesos y dinámicas expresivas, como también de la construcción del imaginario nacional.

Consideramos que hoy más que nunca nos favorece la paradójica coyuntura de la globalización, que a la vez que tiende a llevar la cultura, la comunicación y la educación a las mismas lógicas del mercado, nos permite confrontarla replanteando diferentes estrategias, haciendo uso de los canales que utiliza, como son las actuales industrias culturales, que juegan un papel preponderante en la definición de lo cultural, al marcar tendencias y modas en los imaginarios mundiales. Son estrategias obligadas en las circunstancias actuales, como lo señala Martín Barbero:

(...), es desde y en la escuela donde las dimensiones y no solo los efectos culturales de las tecnologías comunicativas deben ser pensadas y asumidas. En segundo lugar, se trata de un proyecto educativo que incorpore como objeto de estudio los relatos y las estéticas audiovisuales que configuran la literatura cotidiana de las mayorías<sup>87</sup>.

Entonces mediando entre las herencias orales y letradas y articulando estratégicamente los nuevos lenguajes digitales, no sólo como medios difusores de la información, sino fundamentalmente como nuevos paradigmas de conocimiento que abarcan el texto, el sonido, la imagen y el movimiento, vamos construyendo los mapas culturales nacionales que nos comuniquen entre sí y nos relacionen con los otros, con repertorios propios para interactuar en el concierto mundial.

Con La Ley General de Educación, Ley 115 de 1994, del Ministerio de Educación Nacional, Colombia se direcciona en pos del ideal de una educación integral para todos los colombianos, una formación tanto física, psíquica, intelectual, moral,

---

<sup>87</sup> BARBERO, Jesús Martín. La educación desde la comunicación. Santafé de Bogotá: Grupo editorial Norma, 2002. P. 58

espiritual, social, y afectiva como ética y cívica, se eleva a categoría de norma la voluntad de que se cultiven intencionalmente todas las dimensiones de la persona humana.

Propone la educación artística desde los supuestos teóricos, sintácticos y metafóricos de construcción de sentido, bajo los aportes de la contemplación, la percepción y la sensibilización de cara a los contextos multiculturales.

Carlos Miñana, etnomusicólogo colombiano que participó activamente en todo el proceso de formulación de los fundamentos y criterios de los lineamientos curriculares para la educación artística, definió tres dimensiones para su consecución: lo apreciativo, lo reproductivo y lo creativo atravesados por el disfrute. Estas tres dimensiones, en eco con Álvaro Restrepo, artista colombiano, fundador de la escuela del cuerpo en Cartagena, en el texto Humanismo, cuerpo e identidad, estructuran tres ejes fundamentales para la educación artística:

- 1º. La formación humanista- que debe dar cuenta de los procesos espirituales, sociales, estéticos, ambientales y de memoria de los pueblos;
- 2º. La conciencia, el contacto, la exploración e investigación del cuerpo como eje conceptual filosófico y práctico en la enseñanza de las artes en general;
- 3º. La necesidad de darle una contextualidad colombiana y latinoamericana a la educación artística, que se ocupe en conocer, explorar, e investigar todas las expresiones y representaciones artísticas ancestrales, tradicionales, rurales y urbanas, nacionales y latinoamericanas, que nos permitan la creación de una poética propia, singular, que dé cuenta de nuestros reales procesos históricos, de nuestras culturas y nuestra forma de ver y proponer el mundo.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> RESTREPO, Álvaro. Humanismo, Cuerpo e identidad. Fotocopia. P. 2-3



### **3. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **3.1 FORMULACIÓN DEL TEMA**

La investigación tiene como propósito reconstruir la memoria histórica cultural de la génesis y formalización de la educación musical en Medellín, en el período comprendido entre 1888 y 1910, a partir de la creación de la primera escuela de música que se llamó Escuela de Música de Santa Cecilia, y que funcionó con este nombre hasta 1910, cuando pasa con toda su infraestructura física, humana y curricular a ser parte integrante del Instituto de Bellas Artes.

La ausencia de investigaciones analíticas, comprensivas y críticas de la institucionalización de los lineamientos de la educación y la estética musical a finales del siglo XIX y principios del XX en Medellín, justifica la indagación por los principios que animaron las prácticas educativas y artísticas musicales de la Escuela de Música de Santa Cecilia; conocer sus actores y su ubicación en el contexto económico, político y social de la época; identificar la población a la que estuvo dirigida su propuesta, y dilucidar el impacto socio-cultural en la vida de entonces, lo cual propiciará la reconstrucción de los referentes histórico culturales que le permitirán a la comunidad académica y a la población en general, un mayor conocimiento y comprensión de las dinámicas educativas y expresivas musicales de nuestro contexto social y cultural actual.

La historia de la educación musical y sus prácticas artísticas en el período antes mencionado, cuenta con ensayos y crónicas cortos que hacen alusión al tema, nombran la institución y algunos maestros y sus oficios, siempre subsumidas en el

marco de otro gran relato. No se conoce con ningún estudio sistemático y profundo del tema.

Es de vital importancia para la comunidad académica y los diferentes actores y gestores culturales, el conocimiento de las concepciones estéticas musicales y sus encarnaciones en prácticas educativas y expresivas que fueron determinantes en el acontecer de nuestro devenir artístico y cultural, para el diseño, programación y ejecución de proyectos culturales.

## **3.2 MARCO CONCEPTUAL**

### **3.2.1 Antecedentes**

Medellín carece de investigaciones que hallan centrado su objeto de estudio en la reconstrucción de la memoria histórica de la primera escuela de estudios formales Musicales en el siglo XIX, y, que se llamó Escuela de Música de Santa Cecilia; no se han indagado ni dilucidado los criterios musicales, las prácticas a las que dio lugar, los sujetos de su formación, ni el impacto sociocultural en la época y las repercusiones que en la actualidad pudieran tener sus propuestas.

Existen relatos de algunos cronistas sobre Medellín, que describen y cuentan sus memorias de la vida cultural, política y económica de la Villa a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX; novelas como *Grandeza* de Tomás Carrasquilla, nos ilustran el ambiente sociocultural de la época, como advierte el mismo autor: "... me he propuesto únicamente acumular en una narración cualquiera notas, caracteres, y detalles de nuestro ambiente." <sup>89</sup> Otras fuentes son las notas publicadas en revistas y periódicos de la época que anuncian eventos musicales o

---

<sup>89</sup> CARRASQUILLA, Tomás. *Grandeza*. Medellín : Botero, Soto E & CIA, 1910, P. II

apreciaciones sobre los ya acaecidos; todas estas narraciones nos sirven de fuentes documentales primarias, ya que fueron hechas en su mayoría por testigos presenciales de los hechos, pero como ya se mencionó, son descripciones parciales sobre eventos o personajes relacionados con la música, y que hacen parte de otro gran relato no son, propiamente investigaciones históricas con rigurosidad académica, que den cuenta en profundidad de nuestro tema de estudio.

Se han publicado dos ensayos: *Música culta en Antioquia*, de Beatriz Restrepo Gallego (1991), y *Músicas para una ciudad* (1996), de Luis Carlos Rodríguez Álvarez, en la Historia de Antioquia y la Historia de Medellín, editados respectivamente por Suramericana de Seguros, en los cuales se hace el primer intento de reconstrucción cronológica del suceder musical en Antioquia y Medellín, desde la colonia hasta nuestros días; existen dos textos de Heriberto Zapata Cuéncar, *Cantores Antioqueños* y *Compositores Antioqueños*, referentes fundamentales para la elaboración de nuestra investigación.

En la presentación del estado del arte, detallaremos la documentación existente con relación al tema de nuestra investigación.

### **3.3 ESTADO DEL ARTE**

#### **3.3.1 Heurística**

En el proceso de localización y recolección de los acervos documentales disponibles, (como ya se mencionó en el párrafo anterior 5.1 Antecedentes), una investigación acerca de la historia de la primera escuela de estudios formales musicales en Medellín: Escuela de Música de Santa Cecilia 1888-1910; esta afirmación está basada en la consulta a los principales centros de documentación



con que cuenta la ciudad de Medellín: Archivo Histórico de Medellín; Biblioteca Central Universidad de Antioquia, Sala Patrimonial, Sala Antioquia, Sala de Prensa y Hemeroteca y el Instituto de Estudios Regionales; Biblioteca Pública Piloto, Sala Antioquia, Archivo fotográfico. Se hizo la recensión de las publicaciones que hacen referencia a los elementos centrales del objeto de estudio y a los textos guía sobre la naturaleza de la investigación histórica y sus procesos, en fichas textuales, bibliográficas y de contenido; posterior a este proceso se hizo la clasificación de la información con base en criterios de organización temática, genética o cronológica, primaria y secundaria.

Los libros, artículos de libros, revistas y periódicos que a continuación se reseñarán, serán citados por autor y título, y algunos por año de publicación; en el aparte de la bibliografía, serán citados de acuerdo con las normas del ICONTEC.

### **3.3.2 Fuentes Primarias**

Las principales fuentes primarias encontradas fueron los folletos miscelánicos que compilan publicaciones de variada temática del siglo XIX; entre ellos se encuentra la revista *La Miscelánea*, que publicó artículos científicos y literarios, y en la cual se encuentran referencias expresas a la fundación de la Escuela de Música de Santa Cecilia; se publica su reglamento y las reformas sucesivas hechas por el Concejo de Medellín; comentarios sobre los conciertos de final de año y sobre los de obligaciones contraídas por los auxilios gubernamentales de que fue beneficiaria; también se publican los contenidos de las sabatinas, jornadas que consistieron en exámenes y conferencias musicales; y la presentación de métodos empleados por algunos profesores. Es de resaltar la importancia de *A Granel y Vejece* de Eladio Gónima, artículos de publicación en serie, donde cuenta sobre el acontecer musical y artístico de la Villa; allí intelectuales como Fidel Cano y Carlos E. Restrepo, hacen públicas sus impresiones sobre el progreso musical de la ciudad, al presenciar los conciertos anuales de la Escuela.

En los folletos misceláneos está consignado en varios volúmenes, los testimonios directos de personajes que presenciaron e incidieron decisivamente en las dinámicas socioculturales de la época.

Otros documentos de vital importancia son las revistas de la época: «*El Repertorio*», “periódico de música y literatura”, creado y dirigido por el compositor Gonzalo Vidal y el impulsor de la cultura Lino R. Ospina, donde se difunden partituras de obras de compositores europeos; la revista la «*Bohemia Alegre*», (1902), dirigida por Abel Farina; las cartas sobre Medellín de Manuel Uribe Ángel, publicadas en la <*Revista Literaria*> en los años de 1892 y 1893; la revista «*La Mañana*» de Jesús María Trespalcios en el año de 1890; «*El Montañez*» en 1899; «*El casino Literario*» (1887), en el que se publican la Homilias de Tomás Carrasquilla; revista «*Lectura y Arte*», (1903-1906), dirigida por A. J. Cano, Francisco A. Cano, Marco Tobón Mejía y Enrique Vidal; todas ellas nos hablan de la producción artística, del pensamiento y el espíritu de la época.

Otras fuentes documentales primarias son los archivos fotográficos del FAES, (Fundación antioqueña para los estudios sociales), y la Biblioteca Pública Piloto, donde se conservan imágenes de músicos extranjeros y locales, fotos de agrupaciones y conciertos, que nos ayudarán a ilustrar visualmente algunos músicos, sus instrumentos y sus prácticas.

Dos libros que forman parte de las fuentes primarias son: *Grandeza y Medellín* de Tomás Carrasquilla, en los cuales narra sus apreciaciones sobre las costumbres y el ambiente social y cultural de la Villa a finales del siglo XIX y principios del XX; *El Cancionero de Antioquia*, de Antonio José Restrepo, (Ñito Restrepo), que nos ilustra acerca de las prácticas musicales populares, los aires, instrumentos y músicos más destacados en este género, las formas de aprender música y la ausencia de escuelas formales de aprendizaje. Crónicas de extranjeros que

visitaron la Villa en la segunda mitad del siglo XIX, como las del médico botánico Charles Saffray y Carl August Gosselman, en las que hacen alusión a las prácticas musicales de los habitantes de la Villa.<sup>90</sup>

Otra fuente documental primaria es la prensa del siglo XIX, la cual estuvo dirigida a difundir y a afianzar las posiciones políticas oficiales; sólo a partir de la segunda mitad del siglo, empiezan a surgir revistas literarias y artículos de interés cultural, ya relacionados anteriormente.<sup>91</sup>

Existen diversas crónicas sobre Medellín, escritas por autores que fueron actores o testigos presenciales de algunos acontecimientos de la época; en ellas se hace alusión a la vida musical de la ciudad, a los músicos más destacados o recordados por ellos, a la consecución de instrumentos musicales, a algunas agrupaciones, conciertos y en general a la historia de la fundación de Medellín y su devenir histórico, en materia económica política y cultural de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Estos autores son: De HOYOS, Germán. *Guía ilustrada de Medellín*. Med. 1916; GAVIRIA, Toro, José. *Monografías de Antioquia*. Med. 1923; VIANA, E., Luis. *Medellín 1765-1925*. Med. 1925; OSPINA DE NAVARRO, Sofia. *La abuela cuenta*. Med. 1964; OSPINA E., Libardo. *Una vida, una lucha, una victoria*. Med. 1966; ESCOBAR E., Hernán. *Algo de lo nuestro*. Med. 1970; LATORRE MENDOZA, Luis. *Historia e historias de Medellín*. Med. 1972; BETANCURT, Agapito. *Medellín en el 5º centenario de su fundación*. Med. 1975; Autores varios. *Libro oro de Medellín en tricentenario de su fundación en villa 1675 – 2 de noviembre de 1975*. Med. 1975; BERNAL NICHOLLS, Alberto. *Miscelánea sobre la historia, los usos y las costumbres de Medellín*. Med. 1980; RESTREPO U., Jorge. *Medellín, su*

---

<sup>90</sup> SAFFRAY, Charles. «La provincia de Antioquia». En: Viajeros extranjeros en Colombia. Siglo XIX. Cali, 1990. p.176.

<sup>91</sup> CANO, Ana María. «La prensa en Medellín». En: MELO, Jorge Orlando. Historia de Medellín. Santafé de Bogotá, 1991, T.II. P. 739-747

*origen, su progreso y su desarrollo. Med. 1981; ORTIZ ARANGO, Rafael. Estampas de Medellín Antiguo. Med. 1983; OCHOA, Lisandro. Cosas viejas de la villa de la candelaria. Med. 1984.*

Un autor fundamental para el tema de la investigación es Heriberto Zapata Cuéncar, escritor de los textos: *Gonzalo Vidal*, Med. 1963; *La Historia de la banda de Medellín*, publicado en 1971, *Compositores antioqueños*, en 1973 y *Antología de la canción en Antioquia* en 1995; en ellos hace una importante relación de biografías de músicos antioqueños, donde registra sus lugares de origen, las fechas de nacimiento y muerte, las fuentes de su formación musical, sus prácticas musicales y la incidencia de éstos en las dinámicas musicales y culturales de la ciudad y el departamento. Cabe anotar, que es el único autor que centra su trabajo en la reconstrucción de las biografías de músicos, compositores y agrupaciones musicales de Medellín y Antioquia.

### **3.3.3 Fuentes Secundarias**

La designación de las siguientes fuentes documentales en fuentes secundarias obedece a la clasificación crítica de los textos, en testimonios directos o indirectos; los documentos que a continuación se van a relacionar y recensionar, son escritos realizados por autores que no fueron testigos presenciales de los acontecimientos y que por objeto de interés académico, personal o profesional, se aventuraron a la inagotable y nunca acabada labor de investigación histórica.

En primer lugar, citaremos trabajos monográficos de investigación histórica para optar a un título académico: GÓMEZ de Cárdenas, Anita. *Medellín los años locos*. Universidad Pontificia Bolivariana, 1985. En él la autora hace referencia a la vida social y cultural de la élite de Medellín a principios del siglo XX, narra las costumbres familiares y sociales de la época, cuenta acontecimientos significativos como la llegada de los primeros gramófonos o fonógrafos, que se

perfeccionarían en victrolas y luego con la llegada de la energía eléctrica en ortofónicos; describe fiestas y ceremonias religiosas, que hablan del papel de la música en la ambientación de las celebraciones cívicas, familiares, sociales y religiosas.

REYES, Catalina. *La vida cotidiana en Medellín 1890-1930.*, este trabajo fue Premio Nacional de Colcultura en 1995; la autora es historiadora de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. El trabajo consiste en una amplia y exhaustiva investigación, sobre el pensamiento, las prácticas, usos y costumbres de los habitantes de Medellín en la época descrita; este texto se constituye en obligada referencia de estudio, para todo aquel que quiera saber o indagar sobre los elementos decisivos en la constitución de las dinámicas y procesos socioculturales de Medellín en el último cuarto del siglo XIX y primeras décadas del XX; para el tema de la investigación que nos ocupa, ofrece la descripción y análisis del contexto sociocultural de la época y referencias documentales importantes a fuentes primarias y secundarias.

En segundo lugar, citaremos textos de investigaciones históricas encomendadas o realizadas por iniciativas personales:

GARCÍA ESTRADA, Rodrigo de J. *Sociedad de mejoras públicas cien años haciendo ciudad.* Esta es una investigación encomendada al historiador García, por la Sociedad de Mejoras Públicas, con motivo de la conmemoración de sus cien años; en ella se hace una revisión minuciosa de las actas de la SMP, - aparte de otra mucha documentación- desde su fundación, con base en las cuales, el autor infiere el valor y la incidencia de la SMP, en las dinámicas culturales y artísticas de la ciudad, resaltando la preocupación y el propósito no sólo del ornato y embellecimiento de la ciudad, sino y muy especialmente, la preparación y el desarrollo de las más altas expresiones del espíritu humano: las facultades artísticas e intelectuales; la anterior afirmación se hizo tangible en los mecenazgos

que ejercieron con el pintor Francisco A. Cano, y el arquitecto, urbanista, muralista, escultor y también pintor, Pedro Nel Gómez; el interés por el desarrollo de las artes, se encarnó en la fundación y creación del Instituto de Bellas Artes en 1910. Esta investigación es de suma importancia para el tema que nos ocupa, en ella se detallan los personajes y las acciones que lideraron la Sociedad, que fueron los mismos que apoyaron la creación de la Escuela de Música de Santa Cecilia. En ella se encuentra una reseña de los músicos que pasaron de la Escuela de Música de Santa Cecilia, al Instituto de Bellas Artes, de las asignaturas que sirvieron, de los métodos que utilizaron, de los instrumentos con los que contaron y de los conciertos que realizaron.

Otra investigación del mismo autor es <Los alemanes en la historia de Antioquia 1800-1945> en: *La Presencia alemana en Colombia*, 1992, en el cual refiere la incidencia y los aportes de los alemanes al desarrollo tecnológico e industrial de Antioquia y sus contribuciones en materia educativa, tales como la primera misión alemana para la dirección de la Escuela Normal del Estado en 1872; allí encontramos mención de los maestros de música y las materias que dieron, tema que extenderá en el artículo publicado en el Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango, «Extranjeros en Medellín».

Otro autor que por iniciativa propia se aventuró al trabajo investigativo es: BOTERO GÓMEZ, Fabio, con el texto, *La vida cultural y cotidiana urbana en Medellín 1930-1950*; en él investiga los antecedentes culturales de Medellín antes del período expresamente delimitado en el título del libro, en el cual nos cuenta anécdotas de músicos y conciertos de la época de nuestro interés.

*La historia del Instituto de Bellas Artes*, de Libardo Bedoya Céspedes, (1975); y *Bellas Artes en la historia cultural de Antioquia*, de Gildardo Lotero Orozco, son también dos textos de referencia importante, porque recordemos que la Escuela

de Música de Santa Cecilia pasa a ser parte integrante del proyecto artístico integral del IBA, con todo su capital humano, académico e instrumental.

En: Melo, Jorge Orlando. *Historia de Antioquia e Historia de Medellín*, publicados en 1988, encontramos dos compilaciones de ensayos escritos por diferentes autores que por el tema tratado, son de obligada consulta para cualquier persona que esté interesada en conocer o investigar a profundidad algún tema que se refiera a nuestra región o localidad; allí se encuentra una importante reseña bibliográfica y documental, una descripción cronológica de los acontecimientos más relevantes de la historia económica, social, cultural y artística de nuestro departamento y de nuestra ciudad. Todos los artículos allí compilados tocan temas de nuestro interés, pero hemos de resaltar, los que específicamente se refieren a la música y a la educación, éstos son en la *Historia de Antioquia*:

ESCOBAR CALLE, Miguel. Las revistas culturales. Págs. 511-516.

RESTEPO, Beatriz. La música culta. Págs.521-526.

RESTREPO DUQUE, Hernán. La música popular. Págs. 527-538.

MEJÍA, Jesús. La cultura folklórica. Págs. 540-544.

Y en la Historia de Medellín, Tomo II:

REYES, Catalina. «Vida social y cotidiana en Medellín 1890-1940». Págs. 426-450.

BOTERO, Fabio. «Vida cotidiana y cultural urbana en Medellín 1930-1950». Pág. 541.

JIMENEZ, Elkin. «Los maestros y la educación en Medellín en el siglo XX». Págs. 573-587.

RODRIGUEZ ALVÁREZ, Luis Carlos. «Músicas para una ciudad». Págs. 651-668.

ROJAS, Manuel Bernardo. «Cultura popular, músicos y bohemios». Págs. 737-738.

En tercer lugar encontramos artículos en revistas del siglo XX, que reseñan y analizan músicos o sucesos musicales:

BERMÚDEZ, Egberto. «Material a primera mano». En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXVIII. N° 27. 1991.

BRAVO MÁRQUEZ, José María. «I Congreso nacional de música, marzo de 1936». En: Revista Universidad de Antioquia. Vol. II N° 7.

DUARTE, Jesús, RODRIGUEZ, María V. «La sociedad filarmónica y la cultura musical en Santafé». En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXIX. N° 31.

ECHAVARRÍA, Enrique. «Extranjeros en Medellín». En: Revista Progreso. 1942.

GARCÍA ESTRADA, Rodrigo. «Extranjeros en Medellín». En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXXIV. N° 44.

GÓMEZ ZUREK, Alfredo. «La Colección Perdomo, una herencia musical». En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXII. N° 5.

RESTREPO DUQUE, Hernán. «La voz de la música popular-entrevista». En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXIII. N° 6.

ZULATEGUI, Luis Miguel. «La música en Antioquia». En: Revista Todaamérica.

El levantamiento del estado del arte fue el segundo gran paso después de lograr definir y delimitar nuestro objeto de estudio, del cual surgió la orientación y guía en la búsqueda nunca acabada de las fuentes documentales; creemos haber extractado lo más importante en estas primeras lecturas. Los procedimientos de hermenéutica de la interpretación y decodificación de las fuentes, la crítica externa e interna de éstas, serán las etapas posteriores que corresponderán al desarrollo mismo de la investigación.

Con la clara, pero no tranquila consciencia, de que éste es un proceso no acabado, nos anima citar las palabras del filósofo francés Gaston Bachelard, para comprender el vértigo en la aventura y osadía de emprender una investigación:



“donde aparecen, como una especie de necesidad funcional, los entorpecimientos y las confusiones”,

Una vez más, las fuerzas psíquicas que actúan en el conocimiento científico son más confusas, más sofocadas, más titubeantes de lo que se imagina cuando se las aprecia desde afuera, en los libros donde ellas guardan al lector. ¡Hay tan gran distancia entre el libro impreso y el libro leído, entre el libro leído y el libro comprendido, asimilado, retenido!<sup>92</sup>

En la realización de este proceso, fueron vitales los siguientes autores que han dedicado buena parte de su trabajo intelectual a hacer a los neófitos, los caminos más expeditos, ellos son:

BACHELARD, Gaston. «Palabras preliminares». En: La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento. Pág. 10.

BUNGE, Mario. La ciencia, su método y su filosofía.

ECO, Umberto. Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.

GADAMER, Georg. «El problema de la historia en la reciente filosofía alemana». En: *Verdad y método*. Págs. 81-93.

LOUIS, Cohen, LAWRENCE, Manion. Métodos de investigación educativa.

MARTINEZ, Luis Alberto. «¿Qué significa construir un Estado del Arte desde una perspectiva hermenéutica?». En: Revista Criterios. N° 8. Págs. 13-20.

SABINO, Carlos A. El proceso de investigación.

SALKIN, Neil J. Métodos de investigación.

SANTANA CARDOSO, Ciro Flamarion. Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, método e historia.

TAMAYO Y TAMAYO, Mario. La investigación. Serie 2, aprender a investigar.

---

<sup>92</sup> BACHELARD, Gaston. «Palabras preliminares». En: La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento científico. México, D.F. 2003, Ed. Siglo XXI. 24ª edición. Pág. 10.

----- El proyecto de investigación. Serie 5, aprender a investigar.

TRUJILLO G, Margarita. «Los Estados del Arte una forma operativa para su implementación». En: Revista Criterios. N° 8. Págs. 7-12.

### **3.4 JUSTIFICACIÓN**

#### **3.4.1 Pertinencia teórica, social y cultural de la investigación histórica**

“Tarea para la vida:

Aproximarnos a la ciencia para comprender el pasado,  
vivir y dar significado al presente  
y ayudar a construir futuro.”<sup>93</sup>

En el marco del Plan de desarrollo, el Ministerio de Educación Nacional en el 2003, estableció con las diferentes instancias y actores educativos, la formulación de unos estándares básicos en Ciencias Sociales y Ciencias Naturales, para los niveles de la educación Básica y Media, con el fin de promover y cimentar las actitudes de búsqueda e interrogación permanentes que deben guiar la educación de todos los colombianos a lo largo de la vida. Este esfuerzo lo han denominado como el *¡gran desafío!* para la Colombia de hoy y del futuro próximo, esperando con ello que obtengamos las competencias necesarias para afrontar los retos que la contemporaneidad nos demanda en los contextos locales, regionales, nacionales e internacionales.

El ser humano desde su nacimiento manifiesta una actitud de asombro y expectación frente a las múltiples preguntas que su entorno inmediato le presenta, e inicia desde ese mismo instante, una búsqueda incesante de respuestas que le

---

<sup>93</sup> COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Estándares básicos de competencias en ciencias naturales y ciencias sociales. Santafé de Bogotá : El Ministerio, 2004. P. 6

permitan comprender los movimientos vitales de sí mismo y su medio ambiente natural, familiar y social; es así como desarrolla sus potencialidades creativas que se materializarán en arte, ciencia y tecnología, mediadas todas por la investigación.

Colombia es un país con escasa tradición en investigación, por mucho tiempo la educación estuvo dirigida a la repetición y memorización de las construcciones conceptuales occidentales aceptadas y demandadas por las élites nacionales ilustradas y las culturas hegemónicas; hoy, por el impacto que ha desatado la globalización y los desarrollos tecnológicos, como también por las mismas dinámicas políticas, económicas, sociales y culturales latinoamericanas, nos hemos visto abocados a la construcción de unas representaciones propias, a la creación de un pensamiento y una estética que den cuenta de nuestros entornos físicos, sociales y culturales, y a la forma particular de interactuar en ellos. “No hay ninguna esencia única para el contenido de las ciencias, las artes y las tecnologías que sea adecuado para todos los países”. (UNESCO 2000); por ello se hace necesario entonces, interrogar los fundamentos conceptuales estéticos, políticos, económicos, sociales y culturales que animaron el espíritu de las diferentes dinámicas y prácticas que hoy constituyen nuestra realidad, lo que nos posibilitará interrelacionarnos entre sí y en el contexto mundial, a partir de la construcción de una matriz cultural propia.

En este contexto se justifica la necesidad y pertinencia teórica y social de la investigación histórica, porque la misma existencia y representación que el ser humano hace de sí, obedece a unos contextos específicos, y es temporal e histórica; porque el hombre requiere de elementos conceptuales que le ayuden a la comprensión de su presente, para resignificar y revalorar los referentes culturales heredados, para rescatar los olvidados y para crear genuina y orgánicamente los correspondientes a su tiempo histórico vital.

Se concluye esta primera argumentación, con las siguientes citas del filósofo alemán Hans Georg Gadamer, quien nos ayuda a consolidar nuestra justificación, con sus explicaciones acerca del problema y las significaciones del carácter histórico de la existencia humana y su conocimiento: “Esta significa un constante incremento de la autoconciencia, constante ampliación del horizonte vital.”; “... la historia es lo que fuimos y lo que somos. Es la dimensión vinculante de nuestro destino”<sup>94</sup>.

### **3.5 PERTINENCIA TEÓRICA, SOCIAL Y CULTURAL DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EDUCATIVA**

El valor teórico, social y cultural de la investigación histórica de una idea o institución educativa reside en que:

- ❖ Facilita las soluciones a los problemas contemporáneos buscados en el pasado.
- ❖ Arroja luz sobre tendencias presentes o futuras.
- ❖ Aporta los elementos para la comprensión del sistema educativo actual.
- ❖ Identifica tendencias recurrentes.
- ❖ Analiza y comprende las dinámicas del sector educativo.
- ❖ Clarifica y comprende la relación de interdependencia entre la educación y la cultura en la cual actúa.
- ❖ Aumenta la comprensión de los problemas educativos contemporáneos.
- ❖ Analiza y explica las influencias sociales sobre lo que se enseña y sobre la forma en que es enseñado.

---

<sup>94</sup> GADAMER, Hans Georg. El problema de la historia en la reciente filosofía alemana. En: Verdad y método II. Salamanca: ediciones Sígueme. Colección Hermeneia 1992. P. 38, 42

- ❖ Infiere y hace consciente al sector educativo de las demandas sociopolíticas, culturales y económicas de cada momento, que se encarnan en los diseños curriculares.<sup>95</sup>

En concordancia con lo anterior, este proyecto de investigación histórica educativa, sobre la creación de la primera escuela de estudios musicales formales en Medellín: Escuela de Música de Santa Cecilia 1888-1910, debe dar respuesta a las siguientes preguntas, que toda práctica o institución educativa conllevan consciente o inconscientemente:

- ❖ Pregunta antropológica: ¿Qué tipo de hombre o mujer pretendió formar?
- ❖ Pregunta axiológica: ¿A la luz de qué principios y valores?
- ❖ Pregunta ético- moral: ¿En qué actitudes y comportamientos?
- ❖ Pregunta formativa. ¿En qué dimensiones?, ¿en lo afectivo, en lo espiritual, en lo estético, en lo científico?
- ❖ Pregunta cognitiva: ¿Qué habilidades mentales, funciones cognitivas, procesos de pensamiento y niveles de capacidad intelectual desarrolló?
- ❖ Pregunta científica. ¿Qué conocimientos adquirieron y qué conceptos construyeron?
- ❖ Pregunta epistemológica: ¿Desde qué concepciones y con cuál enfoque?
- ❖ Pregunta tecnológica: ¿Con qué recursos e infraestructura?
- ❖ Pregunta sociológica: ¿Respondió a qué tipo de contextos y solucionó que tipo de problemas?
- ❖ Pregunta ecológica-cultural: ¿Qué tipo de ambiente construyó?

---

<sup>95</sup> LOUIS, Cohen, LAWRENCE, Manion. Investigación histórica. En: Métodos de investigación educativa. Madrid : La Muralla, 1990. Capítulo II, Págs., 77 y 78.

- ❖ Pregunta investigativa: ¿Qué política, programas, líneas, proyectos y trabajos desarrolló?
- ❖ Pregunta pedagógica: ¿con qué concepciones, modelos y prácticas funcionó?
- ❖ Pregunta didáctica: ¿Con qué estrategias y procesos en el aula y fuera de ella?
- ❖ Pregunta curricular: ¿Con qué actores?, ¿en qué escenarios?, ¿para lograr que perfiles?, ¿con qué objetivos?, ¿con cuál plan de estudios?, ¿en qué área, asignaturas, núcleos temáticos?, ¿con qué metodologías?, ¿a través de qué actividades?, ¿con qué recursos?, ¿con qué criterios, indicadores e instrumentos de evaluación?, ¿con qué planes y programas académicos y formativos? y ¿para cuáles escenarios y contextos?
- ❖ Pregunta administrativa: ¿Con cuál estructura administrativa y cultura organizacional?<sup>96</sup>

El resultado del estudio y la investigación histórica educativa del medio cultural, da lugar a la creación de políticas y proyectos más pertinentes, a orientar responsablemente las transformaciones, a consolidar los vínculos y crear sentido de pertenencia, dado que los esfuerzos intelectuales se revierten en prácticas sociales y culturales, en representaciones e imaginarios de lo que somos y hemos sido.

### **3.6 MARCO JURÍDICO**

El presente proyecto de investigación se inscribe dentro del marco de la legislación establecida por la Constitución Política de Colombia de 1991, la Ley

---

<sup>96</sup> GIOVANNI M. lafrancesco. Entrevista, en Revista Magisterio. Fotocopia. s.n.

General de Educación, ley 115 de 1994, Ley 30 de Educación Superior de 1992, Ley General de Cultura, ley 397 de 1997, y el Estatuto General de la Universidad de Antioquia.

Constitución Política de Colombia, 1991<sup>97</sup>.

De conformidad con el artículo 67 de la Constitución Política Nacional, donde se define y desarrolla la organización y la prestación del servicio educativo y en concordancia con el artículo 5, Título I:

El estudio y la comprensión crítica de la cultura nacional y de la diversidad étnica y cultural del país, como fundamento de la unidad nacional y de su identidad.

El acceso al conocimiento, la ciencia, la técnica y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artística en sus diferentes manifestaciones.

El desarrollo de la capacidad crítica, reflexiva y analítica que fortalezca el avance científico y tecnológico nacional, orientado con prioridad al mejoramiento cultural y de la calidad de vida de la población, a la participación en la búsqueda de alternativas de solución a los problemas y al progreso social y económico del país. La promoción en la persona y en la sociedad de la capacidad para crear, investigar, adoptar la tecnología que se requiere en los procesos de desarrollo del país y le permita al educando ingresar al sector productivo.

Título II, Capítulo 2, Artículo 70:

El estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación

---

<sup>97</sup> COLOMBIA. PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. Constitución Política de Colombia 1991. Bogotá : Imprenta Nacional, 1991.

permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Artículo 72:

El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado.

Ley General de Educación, ley 115 de 1994, artículo 76: Definición de Currículo.<sup>98</sup>

La Ley General de Educación lo concibe como el conjunto de criterios, planes de estudio, programas, metodologías, y procesos que contribuyen a la formación integral y a la construcción de la identidad cultural nacional, regional y local, incluyendo también los recursos humanos, académicos y físicos para poner en práctica las políticas y llevar a cabo el proyecto institucional.

Ley de Educación Superior, Ley 30 de 1992, Capítulo II. Artículo 6:

Es misión fundamental de la universidad el apoyo al desarrollo cultural, científico, económico, político y ético a nivel nacional y regional.

---

<sup>98</sup> COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN. Ley General de Educación 1994. Bogotá : Imprenta Nacional, 1994



Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997, Título I, Artículo 1<sup>99</sup>.

El Estado garantizará la libre investigación y fomentará el talento investigativo dentro de los parámetros de calidad, rigor y coherencia académicas.

Título III, Artículo 18

El estado a través el Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, establecerá estímulos especiales y promocionará la creación, la actividad artística y cultural, la investigación y el fortalecimiento de las expresiones culturales.

Título IV, Artículo 64: Del Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural.

Corresponde al Ministerio de Cultura, la responsabilidad de orientar, coordinar y fomentar el desarrollo de la formación artística y cultural, no formal como factor social, así como determinar las políticas, planes y estrategias para su desarrollo. Para tal efecto, créase el Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural, que tendrá como objetivos, estimular la creación, la investigación, el desarrollo, la formación y la transmisión del conocimiento artístico y cultural.

Plan Nacional de Cultura 2001-2010. “Hacia una ciudadanía democrática y cultural” <sup>100</sup>.

Principios Generales, principio 9:

La apreciación creativa de las memorias y proyección del patrimonio en la construcción plural de la nación.

---

<sup>99</sup> COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997. Bogotá : Imprenta Nacional, 1997

<sup>100</sup> COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Bogotá : Imprenta Nacional de Colombia. 2002.

## Campos de políticas. Campo 2 de la memoria y la creación:

La memoria no es un registro inmutable, homogéneo y predeterminado de lo acontecido. La memoria se transforma gracias al juego de reinterpretaciones que desde el presente y en relación con los proyectos de futuro elaboran los individuos y los grupos humanos sobre el pasado. Este acto creativo supone que se establece un diálogo en el cual adquiere especial importancia el despliegue de aquellos procesos que crean sentidos de permanencia y pertenencia. En la actividad creativa residen el potencial de cambio de la cultura, su perpetua renovación y los diálogos entre los sectores y las generaciones<sup>101</sup>.

### Campo 2. Política 2:

Reconocer y fortalecer la creación, la producción y la investigación cultural.

### Campo 2. Política 3:

Propiciar procesos de formación que fomenten la creatividad y la apropiación creativa de las memorias.

### Campo 2. Política 9. Estrategia 2:

Fomentar la apropiación creativa de las memorias.

Estrategia 2: Investigación y diseminación de las memorias para sustentar procesos de creación.

### Campo 2. Política 10. Estrategia 2:

Recrear y proteger la pluralidad de las memorias.

Estrategia 2: Promoción de la investigación sobre procesos sociales, culturales, económicos y políticos en relación con los patrimonios y memorias de Nación.

---

<sup>101</sup> *Ibíd.* P 11

Estatutos Generales de La Universidad de Antioquia.<sup>102</sup>, Capítulo IV. Artículo 27:

C) Desarrollar la sensibilidad hacia las artes y la cultura, y el aprecio por el trabajo y los valores históricos y sociales de la comunidad.

D) Promover el conocimiento, la investigación y la difusión del patrimonio cultural de la región y el país; y contribuir a su enriquecimiento, conservación y defensa.

---

<sup>102</sup> UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Estatuto General Acuerdo Superior N° 1. Medellín : Universidad de Antioquia, 1997. P. 22

## **4. OBJETIVOS**

### **4.1 GENERAL**

Reconstruir la memoria histórica cultural de la Escuela de Música de Santa Cecilia, primera escuela de estudios formales musicales creada en Medellín en el año de 1888.

### **4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- ❖ Indagar e identificar los maestros gestores y creadores de la Escuela de Música de Santa Cecilia.
- ❖ Esclarecer las necesidades, las razones y el espíritu que animó la creación del centro educativo musical.
- ❖ Investigar los antecedentes de la formación musical de los maestros gestores y actores de la Escuela de Música de Santa Cecilia.
- ❖ Conocer los fines, planes, programas, metodologías y prácticas musicales de la Escuela de Música de Santa Cecilia.
- ❖ Indagar e identificar la población que fue sujeto de su formación.

## 5. METODOLOGÍA PARA EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

### 5.1 FUNDAMENTACIÓN EPISTEMOLÓGICA

La investigación se desarrollará dentro de los postulados de la investigación cualitativa, que tiene como una de sus características fundamentales el abordaje del concepto como una realidad construida que se rige por las leyes sociales y permite comprender la influencia que representan las diferentes experiencias sociales y culturales en el significado histórico y el valor que éste representa sobre la existencia del individuo, las culturas o los colectivos.

Lo anterior se fundamenta en que los actores sociales que entran a su propia historia, pueden también reflexionar sobre sí mismos y sobre su situación, y transformar y cambiar su realidad. Lo humano se investiga desde los tres espacios de un desarrollo simultáneo: entre el intrasubjetivo o espacio de lo más privadamente individual, el intersubjetivo o espacio vincular y el transubjetivo o espacio social o cultural<sup>103</sup>

Al complejo campo de inserción e interacción de estos tres espacios, no se accede a través de parámetros y escalas de valores absolutos, sino a través de la interpretación cualitativa de la amplia y siempre presente de externalización del mundo interno, entretejida de fantasía y deseos de adaptación a la realidad y el equilibrio con la vida interior<sup>104</sup>

La problemática compleja incluye, la no unicidad de procesos disciplinarios, porque el dilema se haya en la generación múltiple del proceso social de producción de sentido. En este complejo proceso, la metodología de investigación

---

<sup>103</sup> PIAGET J; DE BIANCED y E, T.1990. citado por: LOPERA Egidio y otros. Investigación Cualitativa. Confrontación y perspectiva. Centro de Investigaciones Educativas y Pedagógicas. Medellín : Universidad de Antioquia, 1993. Pág.12

<sup>104</sup> *Ibíd.* P. 12

cualitativa, se hace necesaria para el encuentro de discursos donde se investigan y explicitan las operatorias de sentido, el movimiento entre proposiciones argumentales en cuanto proceso productivo, los principios organizativos y los entretreídos de la reproducción y el conocimiento.

### **5.1.1 Enfoque**

La elección del enfoque hermenéutico dialéctico para llevar a cabo esta investigación se hace teniendo en cuenta que las operaciones mentales que se realizan para el significado de los textos, son las mismas que producen el conocimiento de cualquier otra realidad humana que tenga un significado como es el caso de las instituciones educativas, los sistemas culturales, las organizaciones sociales y los sistemas conceptuales, científicos o filosóficos, relacionados con el abordaje de los conceptos en un espacio histórico determinado. Este enfoque de investigación ha sido concebido y diseñado especialmente para el descubrimiento, la comprensión y la explicación de las estructuras y sistemas dinámicos que se dan en los seres humanos y en las organizaciones desde el ámbito de lo teórico, formando la estructura conceptual a medida que se da el abordaje de los hechos, de descripción y de contenido <sup>105</sup>

Toda acción humana posee varias dimensiones que es necesario explorar e interpretar en su verdadero significado para descubrir su naturaleza real en el contexto en que se da.

Este método permite dar una explicación del por qué un hecho histórico es susceptible de construir y reconstruir de significar y resignificar, enfocando los eventos particulares hacia la comprensión del contexto social en el cual se dan, realizando de este modo aportes importantes al desarrollo de la ciencia; igualmente permite realizar, el análisis desde el principio hasta el final del proyecto

---

<sup>105</sup> MARTÍNEZ, Miguel. Comportamiento humano, en Métodos de Investigación. México: Trillas, 1999

y dejar enunciado en qué concepción nos situamos para determinar el resultado final.

Una acción deja una huella cuando contribuye y da origen a realizaciones o investigaciones que más tarde constituyen los documentos históricos de ella.

Cockelman 1975, definió la hermenéutica como un método interpretativo que sigue el modo humano de comprender. Toda comprensión humana sería hermenéutica, en parte determinada por la cultura y en parte determinada por la historia.

La aplicación de este enfoque nos facilita la elaboración de esquemas de interpretación, diseñando y rediseñando, integrando y reintegrando los hechos de manera constante, para llegar a construir una historia coherente con el contexto, en el cual se inscribe y en el momento histórico en el que se desarrolla.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

ANUARIO DE LA ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA DE BOGOTÁ. Bogotá: Tipografía de la Nación, 1888. Vol. 01-12

ANUARIO ESTADÍSTICO DEL DISTRITO DE MEDELLÍN. Medellín: Litografía e imprenta J.L. Arango, 1916

APUNTES CRÍTICOS SOBRE LA LÍRICA ESPAÑOLA. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 378, Doc. 4 (1898)

ARPA DE CINCO CUERDAS. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 102, Doc. 6 (1898)

ASUOLI, B. Principios elementales de música. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 222, Doc. 4 (s. a)

CELEBRACIÓN DEL 2º CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA VILLA. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 137, Doc. 3 (1875)

CONVERSACIÓN ARTÍSTICA. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 92, Doc. 1 (1887)

DECRETO SOBRE LA CREACIÓN DE LA ESCUELA NORMAL DE INSTITUTORES. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 281, Doc. 5 (1875)



DE HOYOS, Germán. Guía ilustrada de Medellín. Medellín: Tipografía de San Antonio, 1916

CANO, Fidel. Concierto del 19 de julio. En: La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. Medellín: Imprenta del Departamento, año tercero, 1897. P. 382-385

CARRAQUILLA, Tomás. Grandeza. Medellín: editores Botero soto E. & Cia, 1910. p. 384

-----Medellín: Editorial Universidad de Antioquia,

CRESPO, Ismael. Algo sobre escuelas artísticas. En: Folletos miscelánicos. Bogotá: Imp. Y Librería de Medardo Rivas. Vol. 398, doc.4 (1897)

ECHAVARRÍA, Enrique. Extranjeros en Antioquia. En: Revista Progreso. N° 38, 39 (ago., sep.) 1942. p. 1942

ESCUELA DE MÚSICA DE SANTA CECILIA. Concierto público. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 25, Doc. 5 (1892)

ESCUELA DE MÚSICA DE SANTA CECILIA. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 259. Doc.9 (1892) Vol. 379, Doc.12 (1894)

FIESTA 29 DE JULIO DE 1895. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 57, Doc. 6 (1895)

GAVIRIA, Henrique. Telegrama recibido por Carlos E. Restrepo. Medellín, 1898. CR. 4. Doc. 49

-----Conferencia Musical. En: La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. Año tercero, 1897. p. 303-311

GAVIRIA TORO, José. Monografías de Antioquia. Medellín : s.n., 1923. Vol. II

GÓNIMA, Eladio. Apuntes para la historia de la fundación del teatro en Medellín. En: La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. Año tercero, 1897. P. 1, 65, 139,173

----- . Vejeces. En: La Miscelánea. Revista Literaria y Científica. Año tercero, 1897. P. 214, 253, 387

GOSSELMAN, Carl August. Viaje por Colombia, 1825-1826. Bogotá : s.n., 1981

ISAZA, Francisco. Sociedad de Mejoras Públicas: informe del presidente. En: Folletos miscelánicos. Vol. 89, Doc. 2

LITERATURA DEL FONÓGRAFO. En: Folletos miscelánicos. Vol. 377, Doc. 6 (1893)

MANIFESTACIÓN DE LOS ARTISTAS INDEPENDIENTES DE COLOMBIA, A LOS ARTISTAS DE LA AMÉRICAS. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 6, Doc. 10 (s.a.)

MEMORIA HISTÓRICA DEL FUNDADOR Y DIRECTOR DE LA ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA, JORGE W. PRICE. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 380, Do1. 6 (s.a.)

MORENO, Guillermo. Carta recibida por Carlos E. Restrepo, Medellín. Serie correspondencia recibida. París, 1924. CR 56-4. Doc. 250

NUÑEZ, M.J. Tratado de teoría musical. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 277, Doc. 9 (1890)

OCHOA, Lisandro. Cosas viejas de la villa de la candelaria. 2. Edición. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, Secretaría de Educación y Cultura, 1984. p.397

ORDENANZAS EXPEDIDAS POR LA ASAMBLEA DE ANTIOQUIA. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 169, Doc. 1 (1888)

POSADA, Germán. Conferencia musical. En: La Miscelánea. Medellín Vol. 03. Nº 1-12 (ene.-sep.1897); Vol. 03. Nº 06, (abr. 1897) p.205-208

PROYECTO SOBRE UN INSTITUTO NACIONAL DE CIENCIAS Y BELLAS ARTES. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 397, Doc. 8 (1857)

REGLAMENTO DE LA ESCUELA DE MÚSICA DE SANTA CECILIA. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 356, Doc.11 (1890)

REGLAMENTO DE LA ESCUELA DE MÚSICA DE SANTA CECILIA REFORMADO POR EL CONCEJO. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 283, Doc.11 (1893)

REGLAMENTO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE CARTAGENA. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 18, Doc. 5 (1848)

REGLAMENTO DE LA SOCIEDAD LÍRICA DE BOGOTÁ. En: Folletos miscelánicos. Medellín: Imprenta Nacional del Estado. Vol. 115, Doc. 3 (1859)

REGLAS CONSUELTAS PARA EL GOBIERNO DEL CORO, Y TODO LO CONCERNIENTE AL CULTO DIVINO. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 248, Doc. 5 (1870)

RESTREPO, José Antonio. El cancionero Antioqueño. 6ª ed. Medellín: Ediciones autores antioqueños, Vol. 87, 1994. P. 450

RESTREPO, Paulo E. Conferencia leída en la Escuela de Música de Santa Cecilia. En: La Miscelánea. Medellín: Órgano del Liceo Antioqueño. Vol. 04. Nº 01, (nov. 1897)

ROMANCES Y VILLANCICOS SIGLO XVI. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 3, Doc. 2 (s.a.)

SAFFRAY, Charles. La provincia de Antioquia. En: Viajeros extranjeros en Colombia s. XIX. Cali: Carvajal & CIA, 1990. p.176

SOCIEDAD DE ESCUELA LITERARIA. Velada. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 379, Doc. 1 (oct. 1892)

SOCIEDAD SAN VICENTE DE PAUL. Escuela de Música de Santa Cecilia. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 259, Doc. 2 (1894)

SOLFEO DE LOS SOLFEOS. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 1, Doc. 3 (s.a.)

TRESPALACIOS, Jesús María. Revista La Mañana. Medellín, (abr. 1890)

URIBE ÁNGEL, Manuel. Cartas sobre Medellín. En: Revista Literaria. Bogotá. may 1892- abr 1893

VEINTE DE JULIO. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 157, Doc. 8 (jul.1882)

VERDI. La travista. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 115, Doc. 6 (1879)

VIANA E., Luis. Medellín 1765-1925. Medellín : El Colombiano, 1925

VITERI, José. Texto para enseñar música por nota. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 290, Doc. 4 (1876)

----- . Reseña histórica de la música. En: Folletos miscelánicos. Medellín. Vol. 278, Doc. 14 (1876)

ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto. Antología de la canción en Antioquia. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1995. p.562

----- . Compositores Antioqueños. Medellín: Gran América, 1973. p. 130

----- . Historia de la banda de Medellín. Medellín: Universidad de Antioquia, 1971.

## **FUENTES SECUNDARIAS**

ALVAREZ, Sonia E., DAGNINO, Evelina, ESCOBAR, Arturo. Política cultural & cultura política.1 ed. Bogotá: Instituto colombiano de antropología e Historia (ICANH), 2001. P.492

BACHELARD, Gaston. Palabras preliminares. En: ----- . La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento. 24 ed. México : Siglo XXI editores, 2003. p. 7-14

BARBERO, Jesús Martín et al. Cuadernos de Nación: Imaginarios de nación, pensar en medio de la tormenta. 1 ed. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001. p. 107

------. Comunicación y diseño cultural. En: FORMACIÓN Y CAPACITACIÓN DE GESTORES PARA EL DESARROLLO CULTURAL (1994: Medellín). Universidad Nacional, sede Medellín, Facultad de ciencias Humanas, Posgrado en Estética. 1994. p. 27

------. La educación desde la comunicación. 1 ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002. p. 136

BEDOYA CESPEDES, Libardo. Historia del Instituto de Bellas Artes. Medellín: s.n., 1975

BERMÚDEZ, Egberto. Material a primera mano. En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXVIII. N° 27. 1991. P.76

BETANCURT, Agapito. La ciudad, Medellín en el 5º centenario de su fundación. Medellín: Tipografía Bedout, s.f.

------. La educación en Medellín en el pasado. En: Medellín ciudad tricentenaria 1675-1975. Medellín: Sociedad de Mejoras pública.

BOTERO, Fabio. Vida cotidiana y cultural urbana en Medellín 1930-1950. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. 1 ed. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros, 1996. p. 541.

BRAVO MÁRQUEZ, José María. I Congreso nacional de música, marzo de 1936. En: Revista Universidad de Antioquia. Vol. II N° 7.

BRIONES, Guillermo. Evaluación Educacional. Santafé de Bogotá : Tercer Mundo Editores, 1999.

BUNGE, Mario. La ciencia, su método y su filosofía. 6 ed. Bogotá: Editorial Panamericana, 2003. p. 139

CANO POSADA, Ana María. La prensa en Medellín. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T.II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. p. 739-747

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Políticas culturales. Los retos. En: Revista Gaceta. Santafé de Bogotá. (ene 2001- Dic 2002). Nº 48. p.232

ECO, Umberto. Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. 8 ed. México : Editorial Gedisa Mexicana, 1991. p. 267

ESCOBAR CALLE, Miguel. Las revistas culturales. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Antioquia. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros, 1999. p. 511-516.

GADAMER, Georg. El problema de la historia en la reciente filosofía alemana (1943). En: -----. Verdad y método II. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992. p. 33-49

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México : Editorial Grijalbo, 1989. p. 391

GARCÍA ESTRADA, Rodrigo de J. Los alemanes en la historia de Antioquia. En: Presencia alemana en Colombia. Santafé de Bogotá: Mayr & Cabal, 1992

-----..Sociedad de mejora públicas cien años haciendo ciudad. Medellín : s.n, s.f.

GAVIRIA, Juan Felipe et al. Una reflexión sobre Colombia desde la educación. 3 ed. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002

GÓMEZ ZUREK, Alfredo. La Colección Perdomo, una herencia musical. En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXII. Nº 5.

GRIMSON, Alejandro. Interculturalidad y comunicación. 1 ed. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001. p. 142

INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TÉCNICAS Y CERTIFICACIÓN. Tesis y otros trabajos de grado, normas técnicas colombianas sobre documentación. Santafé de Bogotá: ICONTEC, 2002

JIMENEZ, Elkin. Los maestros y la educación en Medellín en el siglo XX. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. p. 573-587.

LOTERO OROZCO, Gildardo. Bellas artes en la historia cultural de Antioquia.

LOUIS, Cohen, LAWRENCE, Manion. Métodos de investigación educativa. Madrid: Editorial La Muralla S. A., 1990. p. 502

MARTINEZ, Luis Alberto. ¿Qué significa construir un Estado del Arte desde una perspectiva hermenéutica? En: Revista Criterios. Nº 8. (1 semestre 1999); p. 13-20



MEJÍA, Jesús. La cultura folklórica. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Antioquia. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros, p. 540-544.

NICHOLLS BERNAL, Alberto. Miscelánea sobre la historia, los usos y las costumbres de Medellín. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1980

OCHOA, Ana María, CRAGNOLINI, Alejandra et al. Cuadernos de Nación: Músicas en transición. 1 ed. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001. p.117

----- . Músicas locales en tiempos de globalización. 1 ed. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003. p.136

ORTÍZ, Renato. Otro territorio. 2 ed. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998. p. 188

OSPINA, William. Colombia en el planeta. 1 ed. Medellín: Gobernación De Antioquia, Secretaría De Educación y Cultura, Dirección de Cultura, 2001. P. 25

PARDO TOBAR, Andrés. La cultura musical en Colombia. En: Historia Extensa de Colombia. Bogotá: Vol. XX, T, 6

RESTREPO DUQUE, Hernán. La voz de la música popular-entrevista. En: Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. XXIII. Nº 6

----- . La música popular. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996.

RESTEPO, Beatriz. La música culta en Antioquia. En: Melo, Jorge Orlando. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros, p.521-526

RESTREPO URIBE, Jorge. Medellín, su origen, su progreso y su desarrollo. Medellín: Servigráficas, 1981

REYES, Catalina. Vida social y cotidiana en Medellín 1890-1940. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín, T. II. 1 ed. Santafé de Bogotá: Suramericana de Seguros, 1996. p. 426-450.

----- . La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930.

ROJAS, Manuel Bernardo. Cultura popular, músicos y bohemios. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. p. 737-738.

RODRIGUEZ ALVÁREZ, Luis Carlos. Músicas para una ciudad. En: Melo, Jorge Orlando. Historia de Medellín. T. II. Santafé de Bogotá: CIA Suramericana de Seguros, 1996. p. 651-668.

SABINO, Carlos A. El proceso de investigación. 3 ed. Santafé de Bogotá: Editorial Panamericana, 1997. p. 184

SALKIN, Neil J. Métodos de investigación. 3 ed. México: Prentice Hall, 1999. p. 400

SANTANA CARDOSO, Ciro Flamarion. Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, método e historia. 3 ed. Barcelona: Grupo editorial Grijalbo, 1985. p. 218

TAMAYO Y TAMAYO, Mario. La investigación. Serie 2, aprender a investigar. 3 ed. Santafé de Bogotá: ICFES, 1999. P. 139

----- . El proyecto de investigación. Serie 5, aprender a investigar. 3 ed. Santafé de Bogotá: ICFES, 1999. p. 237

TRUJILLO G, Margarita. Los Estados del Arte una forma operativa para su implementación. En: Revista Criterios. N° 8. (1 semestre 1999); p. 7-12

URIBE V., Luis. El Medellín que se fue. Medellín: ediciones Panorama, 1973

## **MONOGRAFÍAS**

CHAVERRÍA PIEDRAHITA, Mónica Amparo. Diseño curricular para la enseñanza de las artes integradas en la educación secundaria en el departamento de Antioquia. Medellín: 2003. 127 p. Trabajo de grado (Especialización en Gestión y Promoción cultural). Universidad de Antioquia. Facultad de Artes

MONTOYA GARCÍA, Gloria Estela. Proyecto historia de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia 1980-2002. Medellín: 2003. 50 p. Trabajo de grado (Especialización en Gestión y Promoción cultural). Universidad de Antioquia. Facultad de Artes

## **LEGISLACIÓN**

ARANGO GÓMEZ, Diego León. Pautas para la elaboración de proyectos de actividades culturales. Medellín: La Universidad de Antioquia Facultad de Artes, 2003. Curso ARV 565.

COLOMBIA. Constitución Política de Colombia 1991. Bogotá : Imprenta Departamental, 1992

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Documento Conpes 3162, Mayo de 2002. Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Hacia una ciudadanía democrática y cultural. Santafé de Bogotá: El Ministerio, 2002

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. Plan Nacional de Cultura 2001-2010. Hacia una ciudadanía democrática y cultural. Santafé de Bogotá: el Ministerio, 2002

COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Estándares básicos de competencias en Ciencias Naturales y Ciencias Sociales. 1 ed. Santafé de Bogotá: El Ministerio, (jul de 2004); p. 47

COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Ley General de Educación Y Ley 60 De 1993. Santafé de Bogotá, D.C: Ediciones FECODE, 1993

COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Plan Decenal de Educación 1996-2005. Santa Fe de Bogotá, D.C: El Ministerio, 1996

COLOMBIA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. Resolución Nª 2343 de junio 5 de 1996. Documentos Especiales. Diseño de Lineamientos Curriculares e Indicadores de Logros Curriculares. Santa Fe de Bogotá : El Ministerio, 1996.