

La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata

Music education during the Colony at Nueva Granada, Nueva España and Río de la Plata

*Por Martha Lucía Barriga Monroy
Docente Universidad de Pamplona*

“Los indios fabrican muy buenos instrumentos musicales, entre ellos trompetas, clarinetes, arpas, clavicordios, (...) resultando la producción tan perfecta, como los instrumentos que traje de Europa”¹

Padre Sepp (1692)

Resumen

Soldados, músicos, y misioneros llegaron al nuevo mundo en las expediciones realizadas por los conquistadores españoles. Los misioneros utilizaron la música como medio de evangelización de los nativos. El repertorio musical ejecutado en el nuevo mundo era casi el mismo utilizado por las iglesias y catedrales europeas. Algunos compositores europeos vinieron a América como maestros de capilla, y fueron los primeros maestros de música de los músicos criollos. Durante el período Colonial, el centro musical fue la iglesia catedral. El coro fue lo primero que se conformó. Luego, la música se institucionalizó a través de la fundación de seminarios y conventos. En el Nuevo Reino de Granada, la música fue elitista y racista, si se compara con la educación musical en la Nueva España, donde la primera escuela de música fue pública y estuvo abierta a todo el mundo sin distinción ni discriminación.

Palabras claves: Colonia, misionero, catedral, chantre, maestro de capilla, mestizo, escuela de música, conservatorio, discriminación.

Abstract

Soldiers, musicians, and missionaries came to the New World in the expeditions done by Spanish conquerors. Missionaries used music as means

¹Samuel Claro (1970) *Colección de Ensayos, No 18.*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, instituto de Investigaciones musicales, p.128.

for evangelizing the natives. The music repertory performed at the New World Cathedrals, was almost the same one used for church service at European Cathedrals. Some European composers came to the New World as Chapel Masters, and were the first music teachers of Creole musicians. During Colonial period, music education was centered in church cathedrals. The choir building up was the first step. Then, music education was institutionalized by the foundation of seminaries and convents. Music education was elitist and racist, in the New Reign of Granada, in contrast with music education in the New Spain, where the first music school was a public one, opened to everybody, without any type of discrimination.

Key words: Colony, missionaries, cathedral, chantre, music school, conservatory, discrimination.

Introducción

Este artículo fue presentado como ponencia en el 50 CIA (Congreso Internacional de Americanistas) realizado en la Universidad de Varsovia, Polonia. Se trata de un estudio analítico y comparativo sobre la educación musical durante la Colonia, en el periodo comprendido entre los siglos XVI hasta comienzos del siglo XIX, en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España, y Río de la Plata. El análisis está centrado en tres aspectos fundamentales:

1. La introducción de la educación musical en las colonias hispanoamericanas desde el siglo XVI.
2. El repertorio musical y los compositores durante la Colonia.
3. Las primeras escuelas de educación musical en los tres virreinos mencionados.

Objetivos y metodología

Los objetivos de este estudio, son establecer el origen de la educación musical en la Colonia, y conocer los actores e instituciones formadoras de los primeros músicos del Nuevo Mundo. El presente análisis podrá realizarse, mediante la metodología histórica de la investigación, gracias a las fuentes proporcionadas por las investigaciones existentes sobre música Colonial en Latinoamérica, a los documentos de archivo de la Catedral Metropolitana de Bogotá, y a fuentes secundarias diversas.

La música colonial en Hispanoamérica

La época Colonial hispanoamericana abarca los siglos XVI, XVII, XVIII y comienzos del XIX. Durante este periodo, tanto técnicas como estilos

Europeos viajaban con músicos y música en las misiones colonizadoras², y llegaban hasta los más apartados lugares con bastante rapidez. Los indios, de rápido aprendizaje y algunas veces de excepcionales condiciones musicales, aprendieron con facilidad el nuevo estilo, incluyendo la construcción de instrumentos musicales de tipo europeo. La música sirvió al principio como medio de servicio al culto y a la propagación de la fe cristiana; posteriormente, se convirtió en medio de recreación.

El aporte musical español se manifestó desde un comienzo en América, con la música que traían los conquistadores para marcar con sonos marciales sus evoluciones guerreras. Ya en el siglo XII, los monjes españoles de Santiago de Compostela, santuario de peregrinación medieval por excelencia, habían compuesto obras de música polifónica a tres voces.

La música, dentro de sus características europeas, adoptó prácticas, giros melódicos y uno que otro rasgo autóctono, que le confirió cierta identidad propiamente hispanoamericana. En esta forma, se dio el caso de compositores americanos que nunca salieron de las fronteras de su país, y cuyas obras fueron compuestas en el más puro estilo europeo, comparable al de los mejores músicos del Barroco Italiano.

Durante el siglo XVI, el repertorio musical de las colonias Hispanoamericanas provenía principalmente de las Catedrales de Sevilla y Toledo, donde trabajaron músicos pertenecientes al llamado Siglo de Oro de la Polifonía Renacentista Española³: Cristóbal Morales (1512-1553) Francisco Guerrero (1527-1599) y Tomás Luis de Victoria (1540-1611). Sin embargo, la música española no fue la única que llegó a América en este siglo que comprende los reinados de Carlos V (1517-1556) y de Felipe II (1556 - 1598). En la Real Corte, existieron dos capillas de música: una española, donde se destacaron los polifonistas andaluces y catalanes; y otra de música franco-flamenca, que representaba la corriente europea, predominante de la época, y que

²Dentro de la cifra global de 15.558 misioneros que vinieron entre 1543 y 1820 a la evangelización de América, la Orden Franciscana fue la que aportó el mayor número de ellos en sorprendente desproporción en relación a las demás Ordenes que se vincularon al mismo proyecto. De esos misioneros, el 55.89% fueron Franciscanos, seguidos por un 13% que corresponde a los Jesuitas, 12.07% a los Dominicos, 9.55% a los Capuchinos, 4.3% a los Mercedarios, 3.4% a los Agustinos, etc.~ Luis Carlos Mantilla Ruiz (1995) *Las últimas expediciones franciscanas en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Editorial Kelly, p. 7.

³Samuel Claro (1974) *Antología de la música Colonial en América del Sur*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.

mantenía a España y sus colonias en contacto con las técnicas y los estilos propios del Renacimiento europeo.

De este rico conglomerado cultural, acrecentado por las grandes expansiones territoriales del imperio español del siglo XVI, se nutrió el nuevo continente. Muestras del esplendor musical de la época se conservan hoy en numerosos documentos, especialmente en la Catedral de Bogotá, Colombia⁴. El siglo XVII marca en España y en las colonias, la supervivencia de la música del renacimiento, y la entrada gradual de la nueva técnica del bajo continuo y su aplicación a las formas propias españolas y del Barroco Italiano. Los libros publicados llegaban a América después de atravesar el Canal de Panamá siguiendo viaje a Lima, y desde allí se distribuían a regiones tan distantes como Quito, Cuzco o Buenos Aires.

El siglo XVIII, marca la entrada a una nueva dinastía europea, que va a influir en la música de España y de sus colonias. El Duque d'Anjou, nieto de Luis XIV y miembro de la casa de los Borbones, casado con la Duquesa de Parma, ambos ignorantes de la lengua española, de la idiosincrasia y las costumbres de sus súbditos, desterraron prácticamente el estilo español para entronizar el estilo Barroco Italiano. Así, músicos italianos de gran importancia, vivieron gran parte de su vida en España, entre ellos Doménico Scarlatti (1685-1757) y Luigi Boccherini (1743-1805).

Por otra parte, músicos españoles, tales como Antonio Literes y José de Nebra (1688-1768) luchaban por mantener la tradición española. Esta dualidad de estilos italiano y español, se ha reflejado en la opinión de algunos críticos, quienes han comparado al fin del siglo XVIII, al más puro napolitano de América del Sur, y otros, como al más auténtico español de Europa. De una u otra forma, la expresión hispanoamericana de la música europea de los siglos XVI al XVIII, adquirió carta de ciudadanía americana.

1. La introducción de la educación musical en las colonias hispanoamericanas

El primer músico que llegó al Virreinato de Nueva Granada, fue Juan Pérez Materano, en 1537. Perdomo Escobar, en *El Archivo de la Catedral de Bogotá*, dice que Don Juan de Castellanos fue discípulo de Pérez Materano, y que es posible que Don Juan de Castellanos hubiera sido el maestro de Gonzalo García Zorro, el mestizo formador del primer clero

⁴Ibíd., op.cit. p.xxii

indígena en el Nuevo Reino de Granada (1575). El primer arzobispo santafereño fue el Franciscano, Fray Juan de los Barrios, de 1549 a febrero de 1569. Fue él quien inició la traída de los primeros libros corales⁵. Posteriormente, el canónigo mestizo, don Gonzalo García Zorro, en uno de sus viajes a la corte, trajo de España las joyas de la Catedral: Los libros de Aguilera de Heredia y Guerrero.

El obispo Fray Juan de los Barrios, a los tres meses de llegado, en octubre de 1553, hizo publicar las condiciones de adjudicación de contrato para la construcción de la Catedral. El 24 de diciembre de 1570, el obispo Barrios resolvió dar un Reglamento para el Coro, que se encuentra en el libro de Becerro del Archivo Capitular de la Catedral de Bogotá⁶. Se consideró a Fray Juan de los Barrios, como el verdadero precursor musical de Colombia, ya que fue él quien comenzó a sentar las bases de la música religiosa, en sus Constituciones Synoidales, hechas en Santa Fe de Bogotá, el 3 de junio de 1556⁷.

En el Título Segundo de las Constituciones Synoidales, capítulo 29, se establece: "que ningún sacerdote cante misa sin estar examinado e instruido en las ceremonias, y sin licencia nuestra, o de nuestro provisor". Dicha licencia, debía presentarse por escrito, y sin ella no se admitiría en ninguna iglesia que se dijera misa, so pena de pagar seis pesos oro que pagaría el cura que lo admitiese⁸.

En 1572, el gobernador, Francisco Adame, colocó la primera piedra de la Catedral de Bogotá. Años más tarde la Iglesia Catedral de Bogotá, recibió a Maestros de Capilla de gran alcurnia, como el mestizo Gonzalo García Zorro, en 1575, y Gutierre Fernández Hidalgo, en 1584. Fuera de

⁵José Ignacio Perdomo Escobar (1976) *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Santa Fe de Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

⁶Luis Antonio Escobar (1988) Bogotá, *La música en Santafé de Bogotá*. Corporación Financiera Empresa de Licores de Cundinamarca.

⁷Mario Germán. Romero (1960) *Fray Juan de los Barrios y la evangelización en el N.R.G.*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, Editorial ABC.

⁸En el TITULO SEGUNDO, CAPITULO 30, de las Constituciones synoidales, dice: "Que en las misas nuevas no se hagan juegos deshonestos. Mandamos, S.S.A, que en las misas nuevas no se hagan bailes deshonestos, ni canten cosas profanas, y no solamente el Missa Cantano, más todo el resto del auditorio que le acompaña se abstenga de lo dicho. Y para mejor evitarlo, procure el Missa Cantano convidar gente honesta y grave de buen ejemplo, y los clérigos que se hallaren, no bailen en ninguna manera, ni canten cosas deshonestas más de lo tocante al oficio divino, maiormente yendo con capas y sobrepellizes, y setros (si los hubiere) y en la mesa guarden toda modestia y honestidad, so pena de veinte castellanos, aplicados a nuestra voluntad, ni tomen hábito de seglares dexando el santo y bueno de su religión, so pena de quinze días de suspensión".

la música compuesta en Santa Fe de Bogotá, se escucharon obras de los polifonistas europeos Palestrina, Victoria, Guerrero y Ceballos.

Según Samuel Claro⁹, ya en 1527 se tenían noticias de actividad musical en el *virreinato de Nueva España*, cuando Fray Juan Caro enseñaba a los indios a leer partes de música. En 1530, Fray Pedro de Gante se convirtió en el primer maestro de música europea en América, iniciando una escuela, en la cual entrenó un coro de indios que cantaba todos los domingos en la Catedral de México. En el mismo año de 1544, año en el cual se publicó el primer libro de Misas del polifonista español Cristóbal Morales, llegó una copia manuscrita del mismo a la Catedral de Puebla, siendo este, el documento más antiguo de música polifónica que existe en los archivos mexicanos.

En el *virreinato de Río de la Plata*, con los primeros soldados y colonizadores, llegaron los misioneros, quienes difundieron la doctrina cristiana entre los indios por medio de la música, como lo hicieron Alonso Barzana (1528-1598) en Tucumán, y San Francisco Solano (1549-1610) en el Alto Paraná. Con la expedición de don Pedro Mendoza, quien fundó Buenos Aires a principios de 1536, llegaron varios músicos, entre ellos Juan Jara, Diego de Acosta, Juan Gabriel Lezcano, Antonio Rodríguez, Sebastián de Salerno, y muchos otros.

Juan Jara, era músico de la Iglesia de Asunción en 1542. Entre los sacerdotes de la Compañía de Jesús que enviaron al virreinato de Río de la Plata a partir del siglo XVI, sobresalen los nombres de Juan Vaisseau, Luis Berger, Antonio Zepp, Domingo Zipoli (1688-1726), y otros recordados como portadores del mensaje musical el cual emplearon como argumento efectivo para la evangelización, difundiendo la música entre los indígenas.

2. El repertorio musical y los compositores en la Colonia

La Catedral Metropolitana de Santa fe, como las de México, Lima, Cuzco, Puebla, Guatemala, y Charcas, heredó por Bula de Paulo IV, del 1º de julio de 1547, los privilegios y costumbres de la Catedral de Sevilla. En esa Bula y en el Reglamento Interno hecho por los canónigos el 4 de enero de 1560, se regula lo relativo a la parte musical en la Catedral de Santafé, en la que dice:

La Chantría, para la cual no puede ser presentado ninguno que no sea entendido y experto en música, por lo menos en

⁹Samuel Claro (1970) *Colección de Ensayos, No 18.*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, instituto de Investigaciones musicales, p.9.

el Canto Llano, cuyo oficio será cantar en el facistol y enseñar a cantar a los que sirven en la iglesia y ordenar, corregir y enmendar lo que toca y pertenece al canto del coro, y en cualquier parte, por sí y no por otro¹⁰.

Gutierre Fernández Hidalgo (Charcas, c.1620) fue el más importante compositor del siglo XVI en Sur América. Maestro de Capilla de 1584 a 1586. De 1599 a 1620, la Catedral de Sucre, tuvo como Maestro de Capilla a Fernández Hidalgo, quien después de sus dificultades en Bogotá, Quito y Cuzco, encontró por fin, el lugar indicado para su arte. Murió en la Plata (Sucre) en 1620.

Entre los obispos ilustres con los que contó Santafé de Bogotá, está don Bartolomé Lobo Guerrero, trasladado de México en 1599. El encargó a Francisco Páramo, la confección de 32 grandes libros de canto gregoriano, en pergamino, lujosamente ilustrados. Estos libros aún se conservan en la Catedral de Bogotá.

En el siglo XVIII, el compositor más importante de Bogotá, y el más prolífico de los compositores coloniales de Nueva Granada, fue Juan de Herrera, nacido en 1665, aproximadamente. Hijo de familia acomodada, sus estudios incluyeron una buena formación musical en el Seminario San Luis, donde un siglo antes había sido Maestro de Canturrias Fernández Hidalgo. Desde 1690, hasta su muerte en 1738, fue capellán y Maestro de Capilla de las religiosas del Convento de Santa Inés. A fines de 1702, a la muerte del entonces Maestro de Capilla de la Catedral de Bogotá, José Cascante (1620-1702), Herrera solicitó la vacante, y se le nombró Maestro de Capilla de la Catedral. Su sucesor fue don Francisco de Paula Amaya.

En el virreinato de Nueva España, se destacó el compositor español Hernando Franco (1532-1585), quien fue el primer Maestro de Capilla de la Catedral de México, cargo que ocupó desde 1575 hasta su muerte. Entre sus obras, están los Magnífics, las cuales han sido comparadas con la obra de Palestrina, por su maestría en la elaboración.

El compositor más importante en virreinato de Nueva España, durante el siglo XVII, fue don Juan Gutiérrez de Padilla, Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla, entre 1629 y 1664; autor de misas, motetes y villancicos que se conservan en la Catedral de Puebla, en grandes libros manuscritos. El compositor italiano Palestrina nacido hacia 1526, acostumbraba obsequiar a Felipe II sus más recientes obras, obras que

¹⁰José Ignacio Perdomo Escobar (1976). *El archivo musical de la Catedral de Bogotá. Bogotá*, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Yerbabuena.

“frescas aún, eran enviadas a la Nueva España, para enriquecer el archivo de la Catedral¹¹”.

A principios del siglo XVII, fue muy importante la práctica de la música religiosa en la Catedral de Buenos Aires, en torno de cuyo órgano, se formaron grandes músicos argentinos. Entre ellos figuran Juan Vizcaíno de Agüero, y su alumno Juan de Cáceres y Ulloa. Juan Vizcaíno de Agüero, nacido en Talavera de Madrid, provincia de Tucumán, hacia 1606, estudió en el colegio de Montserrat, donde tomó las órdenes menores. En 1628, viajó a Buenos Aires en donde se destacó por sus conocimientos, siendo destinado al “órgano y coro” de la Catedral.

En el virreinato de Río de la Plata era tanta la fama del jesuita italiano Doménico Zipoli (1688-1726), que más de 50 años después de su muerte, todavía se interpretaba su música. Durante los siglos XVII y XVIII, Córdoba fue el centro musical por excelencia del virreinato. Zipoli, nacido en Prato, Toscana, fue protegido por el Duque de Toscana, quien lo estimuló en su carrera musical. Fue discípulo de Allessandro Scarlatti y de Bernardo Pasquini. Fue organista de la Compañía de Jesús, y llegó a Buenos Aires en 1717; poco tiempo después se trasladó a Córdoba, donde terminó sus estudios y gozó de gran admiración. Murió en 1726.

El Padre Jerónimo Herrán, quien visitó el guaraníco pueblo de Santiago en 1732, escribía: “que los indios aprendan y se ejerciten en las músicas del Hermano Doménico Zipoli, por ser las mejores”¹². En 1757, sobresalieron los músicos de la Catedral de Buenos Aires, principalmente José Antonio Pisarri (1769-1843), Maestro de Capilla de la Catedral desde 1807. Los músicos argentinos Teodoro Hipólito Guzmán, Ambrosio Velarde, y Tiburcio Ortega, dieron prestigio a las funciones sacras en la Catedral y en otros templos.

3. Las primeras escuelas de educación musical en los virreinos de Nueva España, Río de la Plata, y Nuevo Reino de Granada.

Hubo gran interés por parte de las autoridades de la Nueva España, por dotar sus Catedrales. Felipe II tuvo empeño en que la Nueva España se convirtiera en un centro de cultura de primera categoría. Así, envió maestros preparados para enseñar en la Universidad, concediendo a las instituciones por medio de Reales Cédulas, privilegios que se tradujeron en beneficio cultural. Las obras musicales más famosas de Europa, se

¹¹Jesús Estrada (1980) *Música y músicos de la época virreinal*. México, Editorial Diana S. A. P. 33.

¹²Vicente Gesualdo (1962) La música en Argentina durante el periodo Colonial, *Revista Musical Chilena*, No 21-22, julio a dic. p.129.

conocían en México. Indudablemente la Catedral de México, fue el centro de la actividad educativa musical, por la educación que se ofrecía al público. Dentro de la Capilla Musical, los músicos recibían sólidas bases; había una educación rigurosa, pues de otra forma no se explica que se mantuviera un grupo coral durante siglos, para "el adorno del culto divino".

El primer Maestro de Capilla en el Virreinato de Nueva España, fue el español Hernando Franco, natural de Garrovillas, cerca a la frontera con Portugal, nacido en 1532. En 1554, Hernando Franco, vino al Nuevo Mundo y se desempeñó como Maestro de Capilla de la Catedral de Guatemala en 1573. Por problemas económicos de trasladó al virreinato de Nueva España, en donde ocupó el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de México, desde 1575 hasta su muerte en 1585.

Además de la escuela de música en Ciudad de México, se formó una importante escuela de música polifónica en torno a la Catedral de Puebla, construida hacia 1540. Juan Gutiérrez de Padilla, fue el primer Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla, de 1629 a 1664. Pero la actividad educativa no se detuvo en la Catedral. En 1711, en acta del 19 de mayo, se encuentran huellas de esa actividad, cuando el Maestro de Capilla, Antonio de Salazar, pide "doscientos pesos que se deben por asistir a la Escoleta y enseñar a dos o tres sujetos el contrapunto y la composición"¹³.

En el acta de posesión de don Manuel de Sumaya como Maestro de Capilla, fechada 7 de junio de 1715, se afirma que:

juntamente se dan 200 pesos en cada año para que tenga Escoleta Pública, donde asista todos los días y las veces que faltase se le apunte por el apuntador a quien se le hará saber... y en cuanto a si ha de ser todos los días la asistencia de la escoleta, quede a cargo del señor Chantre para que visto por el Maestro Sumaya, se vea lo que fuere más conveniente para permanencia y aprovechamiento de los que quisieren aprender música y contrapunto¹⁴.

Por aquella época, ya se pagaba entonces un salario por el oficio de la enseñanza, aparte del de Maestro de Capilla. Por otra parte, en la cláusula anterior, el cabildo daba forma a una institución dedicada exclusivamente a la enseñanza de la música. Bajo el nombre de *Escoleta Pública de la Catedral de México*. Fue ésta institución, el primer centro de educación musical en Nueva España. El ingreso a ella era libre, y sin

¹³Jesús Estrada (1980) *Música y músicos de la época virreinal*. México, Editorial Diana, S.A. p.54.

¹⁴Ibíd., p. 55.

ningún requerimiento. Fue una escuela de Arte, exenta de protocolo, atendida por el músico más notable que tuvo la Nueva España.

El nombre de Conservatorio, es de origen italiano, y su misión era inicialmente, la de preservar la niñez, proporcionándole asilo, manutención y educación. Allí se preparaba a los niños albergados en diversas disciplinas, para que al salir tuvieran elementos necesarios para subsistir. Una de esas disciplinas, era el estudio de la música. La selección de los mejores dotados, decidía su ingreso al estudio del arte.

Fue esta razón por la cual de dichos institutos también llamados Orfanatos, salieron músicos de renombre. En el virreinato de Nueva España, hubo Escuelas y Orfanatos semejantes a los Conservatorios Italianos, aunque fueron escuelas que se encaminaron principalmente a la educación musical.

En 1736, se fundó el Colegio de Infantes de México, al cual ingresó José Mariano Elízaga de niño, y a quien el cabildo le concedió una beca para el estudio de la música, según acta del 22 de octubre de 1736. Así este Maestro de Música, ya formado, y con la experiencia que tuvo en la educación musical, es quien va a fundar el Conservatorio de Morelia, en la cuarta década del siglo XIX.

En 1743, comenzó a funcionar el Colegio de Rosa de Santa María de Valladolid. Esta institución educaba a las jóvenes, en disciplinas como bordado, cocina, canto y música, pero sin perseguir fines profesionales. El propósito era formarlas como jóvenes dechadas de sapiencia en el manejo de labores y virtudes, adornadas de cultura general, para hacerse más atractivas como esposas y mujeres virtuosas de sociedad.

El ingreso al Colegio de Rosa de Santa María estaba limitado mediante solicitud del obispo, y debían informar sobre su "legitimidad y limpieza de sangre", entre otros requerimientos¹⁵. La enseñanza de música estaba atendida por maestros especializados, quienes dirigían la práctica musical todos los días.

En 1585, en el Virreinato de Río de La Plata, la Iglesia de Santiago del Estero tenía ya un órgano. Como en los demás virreinos, las iglesias Catedrales son los centros de educación musical de la época. El Padre Diego de Torres, en su Carta Anua, se refiere a los alumnos del

¹⁵Ibíd., p. 57.

Seminario, comentando que "Además de los estudios literarios y filosóficos, aprenden música vocal e instrumental"¹⁶.

Juan Vizcaíno de Agüero, nacido en Talavera de Madrid, provincia de Tucumán, hacia 1606, estudió en el colegio de Monserrat, donde tomó las órdenes menores. En 1628, viajó a Buenos Aires en donde se destacó por sus conocimientos, siendo destinado al "órgano y coro" de la Catedral. En 1637, escribía el Padre Antonio Ripario desde Córdoba del Tucumán: "Los indios cantan en música misas enteras, y otros motetes y canciones con sus instrumentos, violines, arpas, cornetas, flautas, guitarras, trompas, trompetas, y otras voces solas"¹⁷.

En 1649, por Real Cédula de septiembre 15, Cosme del Campo (1600-1660) descendiente de conquistadores del Tucumán, por sus grandes conocimientos musicales fue designado Chantre de la Catedral de Santiago de Estero su ciudad natal. A principios del siglo XVII, fue muy importante la práctica de la música religiosa en la Catedral de Buenos Aires, en torno de cuyo órgano, se formaron grandes músicos argentinos. Entre ellos figuran Juan Vizcaíno de Agüero, y su alumno Juan de Cáceres y Ulloa.

En 1784, desempeña la función de capellán del Coro, Juan Bautista Goiburu, quien fue cantor, sochantre, organista y maestro de capilla, hasta 1813. En 1795, el presbítero José Antonio Picasarri, fue nombrado cantor o salmista de la Catedral, puesto que desempeñó hasta 1804. En 1790, la Catedral de Buenos Aires ya contaba con una orquesta integrada por diez músicos.

En 1797, un maestro catalán, radicado en Buenos Aires, el Maestro Blas Parera, fue organista de la Catedral y de otros templos, pero se desempeñó como maestro de música y canto de distinguidas familias de la sociedad porteña de esa época. En el siglo XVIII, se destacan en Buenos Aires, las tertulias de clave, flauta y violín, que dieron vida a los salones. Durante la primera mitad del siglo XVIII, se bailan tanto en Buenos Aires como en Bogotá, la Contradanza y el minué.

En el *Nuevo Reino de Granada*, el mestizo Gonzalo García Zorro, nacido en Santafé de Bogotá en 1548; hijo de un capitán español Gonzalo Zorro y de una india noble de Tunja; y ordenado como sacerdote en 1574, después de haber sido niño de coro, fue el iniciador de la educación musical. Habiendo fundado en 1575 la primera escuela de

¹⁶Vicente Gesualdo (1962) "La música en Argentina durante el periodo colonial" en: *Revista Musical Chilena*, no 81-82, julio a dic., p.125,

¹⁷Ibíd. p.127.

canto del Nuevo Reino de Granada, formó el primer clero indígena. Entre los discípulos de Zorro, se encontraron: Gonzalo Bermúdez, autor de la primera Gramática en lengua muisca y catedrático del primer seminario del Nuevo Reino de Granada; Francisco Lorenzo Mora, Juan Muñoz, Alfonso Moreno Aguilar, y Hernando Zamora entre otros, todos clérigos nativos, que se ocuparon de las primeras doctrinas, y enseñaron a los indígenas los rudimentos de la música. Gonzalo García Zorro, también se desempeñó como Maestro de Capilla¹⁸ de la Catedral de Bogotá.

Gutierre Fernández Hidalgo (1553-1620) fue Maestro de Canturrias, y en 1585, alcanzó el cargo de rector del Colegio Seminario San Luis, abierto en marzo de 1582. Como Maestro de Música del Seminario, Fernández Hidalgo tenía que dar dos lecciones diarias a todos los clérigos que quisieran aprender, y a doce muchachos que habían de prestar los servicios religiosos como Cantores Monaguillos de la Catedral.

Fernández Hidalgo se vio obligado a renunciar por la primera huelga estudiantil que se registra en la historia de América: El prelado, el franciscano Fray Luis Zapata de Cárdenas, había decretado que 4 o 6 seminaristas debían cantar diariamente las horas canónicas en la Catedral¹⁹. Esta orden del lunes 20 de enero de 1586, pareció insufrible a los cachifos (así se llamaba a los estudiantes de latinidad) quienes se fastidiaron por ser obligados a cantar los largos oficios que presumían enfadosos ensayos de canto de órgano y alternaban con salmos gregorianos. Por esta razón, se rebelaron dejando el seminario, y realizando así la primera huelga estudiantil del Nuevo Mundo.

La Real Cédula del 23 de enero de 1588, reprende a la Audiencia por haber consentido en que el Cabildo Eclesiástico suprimiera el Seminario San Luis, privando así a la colonia de un plantel de sabiduría y virtudes y no dando cumplimiento al Concilio de Trento sobre la materia. En otra Cédula de la misma fecha, se excita al Arzobispo a continuar la obra educativa. Pero el Seminario no volvió a poblarse sino después de 19 años, cuando el arzobispo Bartolomé Guerrero, sucesor de Zapata de Cárdenas, lo restauró, ahora con el nombre de San Bartolomé, como para recalcar la filiación que tomaba su propio nombre. Ubicado en otro

¹⁸Ver Anexo 2: PARTE SEGUNDA, CAPITULO SEGUNDO: Del Maestro de Capilla y del Sochantre, I y II. Tomado de las Reglas Consuetas de la Santa Iglesia Catedral de Bogotá, PARTE SEGUNDA, p.43 y 44.

¹⁹Ver Anexo1: Parte Primera, CAPITULO TERCERO, numeral 3. DE LOS OFICIOS DIVINOS QUE DEBEN CELEBRARSE CANTADOS. Tomado de REGLAS CONSUETAS DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE BOGOTA. Parte primera, p.10.

lugar distinto del que ocupó el Seminario San Luis, el prelado confió su administración y cuidado al celo de los Jesuitas²⁰.

En 1605, se fundó el Colegio Seminario San Bartolomé. Se estableció, que tendrían acceso a estudiar en dicho colegio seminario, los niños de por lo menos 12 años de edad, españoles hijos de matrimonio legítimo, y los descendientes de conquistadores. También se ordenó, que debían aprender el canto llano de la iglesia y aprender a tocar el órgano. Para ello, se les asignó un maestro, y acudirían a realizar los servicios en la Iglesia Catedral²¹.

El 27 de septiembre de 1604, se abrió el Colegio del Padre jesuita José Dadey, quien venía de Nueva España por orden de Felipe II, mediante Real Cédula del 30 de diciembre de 1602, expedida en Valladolid, en la cual se ordenaba que salieran algunos jesuitas del virreinato de Nueva España, con dirección al Nuevo Reino de Granada, con el fin de ocuparse en la enseñanza de indios y de la juventud. El Padre Dadey, nacido en Mondovi, vivió 54 años en el Nuevo Reino de Granada.

El Padre José Hurtado, nacido en Cuenca Ecuador, en 1578, poco después de hacerse jesuita, vino a Santafé de Bogotá. Fue ministro católico del pueblo de Fontibón. A su llegada, celebraban oficios en un caney (bohío), entonces él resolvió construir una iglesia, y para ello recogió limosnas, llevó obreros, y bajo la dirección de ellos, hizo trabajar a los indios. Mandó hacer un órgano, y dio a las fiestas religiosas magnificencia que dejaba encantados a los indios. Conociendo así mismo su afición a la música, estableció una Escuela de Solfeo, la primera que hubo en el Nuevo Reino²², y de la cual salieron maestros para todas las misiones. Murió en Santafé en 1660, cuando tenía 82 años, de los cuales fue jesuita durante 62 años.

En 1622, el 22 de noviembre, se decreta por Ley IV, de Don Felipe IV en Alcobaza:

Que de los seminarios asistan cada día cuatro colegiales a los divinos oficios, y las fiestas seis. Porque las principales rentas de que se sustentan los seminarios están situadas en las de las iglesias catedrales, encargamos a los arzobispos y obispos que ordenen y hagan que de los seminarios asistan a las iglesias todos los días cuatro colegiales, y en las

²⁰Luis Carlos Mantilla Ruiz (1991) *Historia de la Arquidiócesis de Bogotá*. Bogotá, Editorial Kelly.

²¹Guillermo Hernández de Alba (1969) *Documentos para la Historia de la Educación en Colombia*. Tomo I, no 35, Capítulo primero, p. 104.

²²José Joaquín Borda (1872) *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva Granada*. Santafé de Bogotá, Poissy Imprenta de S. Lejay et ce.

fiestas solemnes seis, para que sirvan en ellas a los divinos oficios, no obstante que algunos seminarios estén a cargo y administración de cualesquier religiosos²³.

Por otra parte, debe mencionarse también la labor de los misioneros Franciscanos, especialmente en cuanto a la educación musical infantil se refería. En 1553, los Franciscanos trataron de iniciar un sistema de internado de niños en el Nuevo Reino de Granada, según consta en algunas cartas de estos frailes, en las cuales escribían:

En nuestras casas tenemos parte de los hijos de los caciques y principales, los cuales adoctrinamos en las cosas de la santa fe, y enseñamos en nuestra lengua castellana, como por vuestra alteza nos es mandado y en otra: Muchas veces he suplicado a los Oidores de vuestra majestad que me mandasen traer los muchachos como se hace en Nueva España y en el Perú, y pónenme mil excusas y no quieren constreñir a los principales a que los traigan²⁴.

Según parece, el sistema de internado de niños encontró tropiezos en el Nuevo Reino de Granada, mientras fue plenamente aceptado en los virreinos de Nueva España y Perú. Pero de una u otra forma, los Franciscanos también lograron instruir a los niños santafereños, por lo menos en lo que se refiere al canto de coplas y salves en devoción a la Virgen²⁵.

En general en todo Seminario, Monasterio o Convento, la educación musical con énfasis en la música coral, hacía parte de la formación del

²³Guillermo Hernández de Alba (1976) *Documentos para la Historia de la Educación en Colombia*. Tomo III, Título veinte y tres, Ley IV, p.30.

²⁴Luis Carlos Mantilla Ruiz (1984) *Los Franciscanos en Colombia, Bogotá, Editorial Kelly*, Tomo I (1550-1600) p.103 y 104. Tomado de Carta de fray Juan de San Filiberto, Apéndice documental No 3 de la citada obra.

²⁵"No es razón dejar aquí lo que los niños de leer y escribir hicieron, que no contentos de día y de noche no cantan en sus casas y las calles otras coplas sino estas de la Virgen nuestra Señora, olvidando del todo las ruines y profanas que antes cantaban, y aún llegando a tanto que ni indios ni negros, ni los que no sabían hablar ni pronunciar, de tres años y menos, decían la tonada que podían, se juntaron muchos a hacer sus procesiones sacando sus estandartes blancos e imágenes de la Limpia Concepción, con mucha seda, todos los domingos y fiestas de guardar yendo por todas las calles, entrando en las iglesias que gustaban de ellos a cantar coplas, juntándoseles mucha gente de la ciudad que les seguía, sin tener otro que a esto les exhortase ni impusiese, sino el Espíritu Santo y la devoción a la Virgen nuestra Señora, lo cual duró algunos meses con mucha edificación de la ciudad y sin disgusto o alboroto alguno". Tomado de Mesa, C.E. *Debates Concepcionistas*. P.763-765, y en Mantilla, Luis Carlos, *Los Franciscanos en Colombia*, Bogotá, Editorial Kelly, p.209 y 210.

clero, y por lo tanto la asistencia a la práctica coral, era obligatoria. En las Constituciones de 1612, en I Capítulo II, numeral 2, se estipula que

Ningún religioso sea exento del coro si no fuere el predicador conventual que tan solamente irá a misa mayor y vísperas, salvo cuando hubiere sermón, que le dará ocho días de todo el coro, y estos mismos tendrá cualquier otro predicador aunque no sea conventual a quien se le encomendare sermón. A la procesión de los difuntos y a las misas de los frailes ninguno será exento²⁶.

Resultados y conclusiones

De los numerosos estudios existentes sobre la música colonial en Hispanoamérica, realizados por investigadores tales como Samuel Claro Valdés, Gilbert Chase, Francisco Curt Lange, Carlos Lavin, Vicente Mendoza, Andrés Pardo Tovar, Eugenio Pereira Salas, Andrés Sas, Robert Stevenson y Carlos Vega, entre otros, hemos tratado de hallar las raíces de la educación musical durante la época Colonial en los casos particulares de tres virreinos: Nueva Granada, Nueva España, y Río de la Plata. Encontramos en los comienzos de la educación musical de estos tres virreinos analizados, las siguientes características:

Con las expediciones realizadas por los españoles al Nuevo Mundo, llegaron además de los soldados y conquistadores, algunos músicos, pero especialmente gran cantidad de misioneros pertenecientes a diversas comunidades religiosas. En común, las misiones de Padres Jesuitas, llegaron a los territorios de la Nueva España, Nuevo Reino de Granada, y Río de la Plata.

Fueron los misioneros los encargados de la colonización religiosa del Nuevo Continente, utilizando la música, como medio efectivo de atraer a los indígenas hacia la religión cristiana. Por medio de la música, los instruyeron en la fe, mediante la enseñanza del canto llano, en forma de salmos, y motetes a varias voces, ya fuera en la lengua nativa o española, y utilizando melodías nativas, o europeas del Renacimiento.

Los misioneros introdujeron en las colonias españolas, el mismo repertorio musical que se escuchaba en las catedrales europeas durante el Renacimiento, junto con los compositores de la música polifónica.

²⁶Constituciones de esta provincia de Santa Fe, hechas en este Capítulo Provincial celebrado en San Francisco de Santa Fe a siete de julio de 1612 en la cual presidió nuestro padre fray Francisco de Herrera Comisario general de estas Provincias. Siendo provincial el Padre Franciscano Alonso Delgado. En Mantilla Ruiz, Luis Carlos, op. cit. p.737.

Probablemente interrumpieron así la evolución musical de los nativos del Nuevo Continente, ya que impusieron un estilo riguroso, en el cual predominó el canto llano.

Los cantos religiosos de índole popular, también tuvieron difusión en toda América, durante el periodo Colonial. Entre ellos se destacaron las Alabanzas, Saetas, Trisagios, Rogativas y Villancicos, todos de antigua raíz europea. Los polifonistas españoles e italianos, fueron los que más influyeron en el estilo musical de los compositores criollos, ya que la mayoría de ellos, se establecieron en los virreinos como Maestros de Capilla, y formadores de los primeros músicos criollos.

En las capillas de las iglesias catedrales, se inician las labores de la educación musical, conformando el coro de la iglesia en primer lugar. En cada Iglesia Catedral, existe un cargo muy importante, que es el de Maestro de Capilla. Es él, quien tiene la autoridad en materia de la música, y en la supervisión de los músicos cantores e instrumentistas a su cargo, y en la enseñanza de música.

La educación musical empieza a institucionalizarse, con la fundación de colegios seminarios, conventos y monasterios, en donde se formaron los primeros músicos. Se nota particularmente, en el virreinato del Nuevo Reino de Granada, que el acceso a estos primeros centros de educación musical, fue muy elitista y discriminatorio. En contraste, no sucedió lo mismo con el primer centro de educación musical en la Nueva España, la Escolta Pública, en donde el ingreso a esta era totalmente libre para todo tipo de público.

En los tres virreinos estudiados, la educación musical se debilitó notablemente a partir de la expulsión de los jesuitas de todos los dominios de España, mediante real decreto expedido el 27 de febrero de 1767, por Carlos III. Desde ese entonces comenzó la carencia de profesores y escuelas para la formación de músicos profesionales.

De una forma u otra, Los músicos formados en el Nuevo Mundo, estuvieron siempre en desventaja con los maestros europeos, ya que ellos eran quienes tenían asegurados los cargos de Maestros de Capilla en las colonias españolas.

ANEXO 1
PARTE PRIMERA
CAPITULO TERCERO

3. DE LOS OFICIOS DIVINOS QUE DEBEN CELEBRARSE CANTADOS

I

Siendo el canto de los oficios divinos el mayor decoro litúrgico, se cantarán solemnemente en esta Primada:

- A) Los Maitines y las Laudes correspondientes al jueves, viernes, y sábados Santos.
- B) Las vísperas y Completas de todas las festividades de primera y segunda clase y de todo el Octavario de Corpus. Asimismo las Vísperas correspondientes a la sagrada ceremonia de la Reseña. Pero en el Octavario de Corpus se omitirá el canto de las Completas por cuanto debe hacerse la procesión de Nuestro Amo.
- C) La Tercia que precede a la Misa mayor en todos los domingos, días de precepto y festividades de primera y segunda clase.
- D) La Sexta y la Nona que siguen a la Misa mayor *coram sactissimo*, el día de la ascensión del Señor.

Tomado de Reglas Consuetas de la Santa Iglesia Catedral de Bogotá, PARTE PRIMERA CAPITULO TERCERO, numeral 3., p. 10.

ANEXO 2
PARTE SEGUNDA
CAPITULO SEGUNDO

DEL MAESTRO DE CAPILLA Y DEL SOCHANTRE

I

El oficio de Maestro de Capilla tiene a su cargo el gobierno de la música según las leyes canónicas de las cuales no es lícito apartarse jamás. Son obligaciones suyas en particular:

- a) Vigilar junto con el Sochantre a fin de que en el Coro se guarden la compostura y piedad que exigen los lugares santos.
- B) Tocar el órgano siempre que según las rúbricas pulsentum *organa*. Y además de las misas cantadas capitulares, del Octavario de Corpus, de los funerales y de los demás oficios corales solemnes y clásicos, se extiende esta obligación a la Reseña, al Miserere de los viernes de Cuaresma, a las salves que se cantan a Nuestra Señora del Topo, a las misas de las novenas capitulares, al trisagio y función vespertina de las Cuarenta Horas, y por alguna costumbre a las misas conventuales rezadas que se celebren post Tertiam en el altar mayor.
- C) Cuidar esmeradamente del órgano y no permitir que lo use otra persona sino en caso de necesidad y con licencia expresa del Capítulo.
- D) No ausentarse sin licencia del Ilustrísimo señor Arzobispo y previo aviso al Presidente del Capítulo. Y en este caso dejará sustituto que será aprobado por el Capítulo y cuya retribución será a costa del Maestro de Capilla.
- E) Avisar oportunamente al Deán los menoscabos que sufra el órgano a fin de que sean remediados en sazón.

II

Son deberes del Sochantre:

- a) Dirigir el canto llano en todos los oficios y funciones capitulares que lo exijan.
- B) Examinar junto con el Maestro de Capilla, las obras que han de cantarse o ejecutarse en el Coro de la Catedral, cualesquiera que sean las solemnidades o funciones de que se trate, para darles o negarles el *pase* de acuerdo con las leyes canónicas.
- C) No ausentarse sin licencia del Ilustrísimo señor Arzobispo y previo aviso del Presidente del Capítulo. Y en este caso dejará sustituto a su costa y a contentamiento del Capítulo.
- D) Cuidar que la biblioteca de música y cantos litúrgicos de esta Primada se guarde en buen estado y se ordene y acreciente lo más que sea posible, de acuerdo con el Capítulo.

Tomado de *Reglas Consuetas de la Santa Iglesia Catedral de Bogotá*, PARTE SEGUNDA, CAPITULO SEGUNDO: Del Maestro de Capilla y el Sochantre I y II, p.43 y 44.

Bibliografía

- Arquidiócesis (Colombia) (1925) *Reglas Consuetas de la Santa Iglesia Catedral de Bogotá*, Bogotá, Imprenta de San Bernardo.
- Borda, José Joaquín (1872) *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva Granada*. Santafé de Bogotá, Poissy Imprenta de S. Lejay et. ce.
- Claro, Samuel (1974) *Antología de la música Colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Ediciones universidad de Chile.
- *Ibíd.*, (1970) *Colección de Ensayos, No 18*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales.
- Estrada, Jesús (1980). *Música y músicos de la época virreinal*, México, Editorial Diana S. A.
- Escobar, Luis Antonio (1988) *La música en Santa fe de Bogotá*. Bogotá, Corporación Financiera Empresa de Licores de Cundinamarca.
- Gesualdo, Vicente (1962) *La música en Argentina durante el periodo colonial*, en: *Revista Musical Chilena*, No 81-82, julio a dic.
- Hernández de Alba, Guillermo (1969) *Documentos para la Historia de la Educación en Colombia*. Bogotá, Editorial Kelly, Tomos I a III.
- Mantilla Ruiz, Luis Carlos (1995) *Las últimas expediciones franciscanas al N.R. G.*, Bogotá, Editorial Kelly.
- *Ibíd.*, *Historia de la arquidiócesis de Bogotá*. (1991) Bogotá, Editorial Kelly.
- *Ibíd.*, *Los Franciscanos en Colombia*, (1984) Bogotá, Editorial Kelly, Tomo I (1550-1600) y Tomo II.
- Perdomo Escobar, José Ignacio (1976) *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Santa Fe de Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.
- Romero, Mario Germán (1960) *Fray Juan de los Barrios y la Evangelización en el Nuevo Reino de Granada* Bogotá, Academia Colombiana de Historia, Editorial ABC.
- Stevenson, Robert (1964) *La música Colonial en Colombia*, Publicaciones del Instituto Popular de Cultura de Cali. Departamento de investigaciones folclóricas.

Entre tiples y pianos La mujer y la educación musical en la sociedad bogotana 1880-1920

Between tiples and pianos Woman and music education in Bogotá Society 1880-1920

*Por: Martha Lucía Barriga Monroy
Docente Universidad de Pamplona*

*Triste y cansado
vengo a tejer una oración de olvido,
por todas las mujeres que he querido
y todas las que ya me han olvidado.
Por todas las venturas que he soñado
Y todos los instantes que he vivido,
por todos los senderos que he recorrido
Y por todas las flores que he tronchado.*

*Por todo ese cortejo de esperanzas
Que ví surgir de azules lontananzas
Al son de mi cansada bandolina,
Y sólo a suplicar al fin me atrevo
Que nunca muera la oración que elevo
En esta hermosa tarde campesina.*

Francisco Antonio Balcázar
Poetas nacionales (1910)

Resumen

La educación musical de la mujer en la sociedad 1880-1920 se desarrolló en dos formas: Informalmente, pagando a un profesor que iba a domicilio a enseñar. Formalmente, cuando la Academia Nacional de Música abrió una sección para señoritas en 1887. Así nació una nueva profesión para la mujer. La educación musical fue discriminativa, ya que sólo las señoritas de clase social alta tuvieron acceso a la Academia. Las mujeres negras e indias no tuvieron acceso a ningún tipo de educación formal.

Palabras claves: educación informal, educación formal, educación domiciliaria, educación grupal, educación formal, academia, conservatorio, profesión, discriminación.

Abstract

Woman's musical education in 1880-1920 society was developed in two ways: Informally, since girls and ladies took music lessons at home, paying a teacher. Formally, as the National Music Academy opened a women's section in 1887. Then, a new woman's profession was born. Music education was discriminative, since only women belonging to high social class could enter the Academy. Black and Indian women could not have access to any type of formal education.

Key words: informal education, formal education, group education, academy, conservatory, profession, discrimination.

El presente artículo versa sobre la educación musical de la mujer en Bogotá, de 1880 a 1920. El análisis está centrado en los siguientes aspectos: 1. *La mujer en el contexto bogotano de 1880 a 1920*, y 2. *La educación musical de la mujer en Bogotá, de 1880 a 1920. La mujer entre tiples y pianos*.

El objetivo de este estudio es construir conocimiento sobre la educación musical de la mujer en Bogotá, y cómo surgió para ella una nueva carrera profesional, considerada muy honrosa. Este análisis se ha realizado gracias a las fuentes primarias en manuscritos, memorias y artículos publicados en periódicos de la época.

La *metodología* utilizada es la histórica de la investigación en artes. Este artículo presenta parte de los resultados de la investigación realizada como Tesis doctoral por esta investigadora, *La educación musical en Bogotá 1880-1920*, terminada en el 2005.

1. La mujer en el contexto bogotano de 1880 a 1920: Blancas, negras, indias y cholos, ricas y pobres

Según Alfred Hettner¹, viajero por Bogotá entre 1882 y 1884, sólo el 15% de la población bogotana podía calificarse de gente blanca, probablemente tampoco del todo libre de mezcla con sangre india; de negros y zambos, no había sino entre el 1 y el 2%; el remanente se componía de cholos, o sea una mezcla entre indios y blancos, y de indios puros o casi puros, por partes iguales más o menos.

Hasta 1880, pertenecer a la clase alta en Bogotá, significaba ser blanco y poseer un reducido capital. Los blancos, así como los mestizos,

¹Alfred Hettner (1882-1884) Viaje por los Andes colombianos en: Romero, Mario Germán (1990) *Bogotá en los viajeros extranjeros del siglo XIX*, Bogotá, Colombia, Villegas Editores, p.214.

ocuparon altas posiciones sociales y los cargos importantes. Sólo unos pocos indios, excepcionalmente, llegaron a ocupar un cargo político. Pero en ese decenio, comenzó a cambiar el perfil de los grupos sociales, en cuanto se vivió un proceso de recuperación económica, y además surgió y creció el grupo de banqueros, comerciantes, industriales e importadores.

El hecho de tener "capital", proporcionó posibilidades de ascenso a aquellos que no tenían "ancestro". Pero esto de ninguna forma terminó en forma definitiva con la discriminación racial. Pertenecían también a este grupo social: los latifundistas que vivían en la ciudad de sus rentas, dirigiendo el cultivo de sus campos por medio de administradores o mayordomos; los altos funcionarios de la política y de menos categoría; y los de la nobleza constituida por quienes vivían de las profesiones liberales, tales como médicos, abogados, profesores, etc.

La clase que merecía toda la simpatía en Bogotá, estaba conformada por los artesanos. Eran liberales en su gran mayoría, y accesibles a las ideas nuevas, deseosos de ilustración, que buscaban en todas partes, y pertenecientes a la religión católica. La clase baja, estaba constituida por la gente del pueblo, palabra utilizada por los bogotanos en el sentido de "plebe", o "indios civilizados." Ellos fueron quienes, con su trabajo, cultivaron la tierra y mediaron el tráfico económico. Además se constituyeron en las bestias de carga de las clases superiores, y desempeñaron los oficios más bajos. Las mujeres indígenas trabajaban aún más duro que los hombres. Los hombres también fueron carne de cañón durante las guerras civiles².

Los extranjeros fueron un grupo que gozó de gran acogida. Esto se atribuyó a que ellos no constituyeron un grupo numeroso en Bogotá. Hacia 1885, no pasaban de doscientos. Alemania estaba conformada por comerciantes e investigadores; Francia, por gente dedicada al comercio al por mayor y detal, peluqueros, confiteros, hoteleros entre otros; Italia por arquitectos, modelistas, comerciantes, estañadores, músicos, y zapateros remendones entre otros; solo había dos o tres suizos en el país³.

Las diferencias entre los grupos sociales se hicieron muy notables en el vestir ostentoso de unos y el humilde de otros⁴: En los grupos aristocráticos, la moda consistió en el uso de las levitas, pantalones

² Rothlisberger, *op.cit.*, p.103, 104.

³Ibid, p.99.

⁴Martha Lucía Barriga Monroy (2005) Panorama global de Bogotá 1880-1920, en : *La educación musical en Bogotá 1880-1920*, Tesis Doctoral inédita, pp.85-92

largos, zapatos de charol, y sombreros altos de copa. Las jóvenes que asistían a las veladas, llevaban sobre sus vestidos una mantilla, de la cual se despojaban a la entrada de la reunión, y tras ellas llevaban de escolta a la "china" o sirvienta, quien cargaba el farol para iluminar el camino⁵.

En los grupos de gentes humildes, los hombres llevaban sólo una camisa, calzón de tela de algodón grueso, ruana de lana, y sombrero de paja, de acuerdo a la descripción de Le Moyene⁶. Los campesinos de la Sabana, eran apodados "orejones", porque acostumbraban usar debajo del sombrero de jipa un pañuelo de rabo de gallo, cuyas puntas se asomaban por los lados semejando dos grandes orejas de conejo. Los negros vestían calzones, camisas y ruanas de rayas.

Las indias vestían trajes de algodón, como los que vistieron cuando llegaron los conquistadores, caminaban descalzas, o con alpargatas. Cubrían el torso con una simple camisa, o a veces con una tosca mantilla negra, según relatos de un viajero⁷. La alpargata, era el calzado popular, y el que usaban la mayor parte de los soldados. Definitivamente el calzado, era un distintivo claro de las clases sociales. Las prostitutas andaban descalzas, con el fin de lucir anillos en los dedos de los pies, y despertar la envidia de las señoras y señoritas aristocráticas. Las beatas rezanderas, quienes vestían los santos para las procesiones, se distinguían por vestir atuendos de color negro. A través de los avisos publicados en los periódicos de la época, podemos darnos cuenta de la gran diferencia en el vestir entre las mujeres pertenecientes a las minorías, y las damas de la aristocracia. Tomemos por ejemplo el aviso publicado por el almacén *La Campana De Oro*, localizado en la calle real, número 17 I 49. En él se anuncia que acaba de recibirse un surtido de artículos franceses que se realizan a precios muy módicos, entre los cuales mencionan los siguientes:

Abanicos pompadur, botones dorados y plateados para trajes de señoras, blondas de seda y de lana, cuellos y paños de lino bordado para señora, guantes para señoras caballeros y niños, gorras para señoras y señoritas, mantillas de cachemira ricas, medias blancas y de colores para señora y niños, paño de fantasía para botas de señora, pañolones para niñas y señoras,

⁵Manuel. Pombo (1936) *La niña Águeda y otros cuadros*. Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, Editorial Minerva S. A.

⁶Citado en *Historia de Bogotá*. p.78

⁷Ernst Rothlisberger (1963) *El Dorado, Estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana*. Versión castellana de Antonio de Zubiaurre, Publicaciones del Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional, Talleres gráficos del Banco de la República. p.77.

redecillas de pelo para la capul, sombreros para niños y señoritas, calzado para señoras y niños...⁸

Los oficios de las mujeres

Las mujeres por lo general casi no salían de la casa, excepto para ir a misa en la mañana, o las de clase alta, para salir a alguna reunión o velada en casa de amigos. En general, casi ninguna mujer trabajaba fuera de casa, salvo si ejercía la profesión docente en algún centro de enseñanza primaria, o si se trataba de alguna viuda que hubiera heredado algún establecimiento de comercio de su marido, y tuviera que atenderlo ella misma.

Había mujeres que contribuían al presupuesto del hogar, debido a estrecheces económicas, en cuyo caso se dedicaban a la modistería, la culinaria, y la confección de trajes y platos para fiestas o veladas a damas acaudaladas. Las mujeres pertenecientes a estratos bajos de la población, o a minorías negras o indígenas, tenían que trabajar desempeñando oficios tales como el servicio doméstico, lavado y planchado de ropa, de aguateras, o expendedoras en el mercado. La clase popular que se encontró en las ciudades, era analfabeta casi en su totalidad.

Formas de vida y dominación

La influencia extranjera en las formas y en los gustos, se hizo más fuerte, aunque para algunas bogotanas pertenecientes a las clases altas, era importante conservar la tradición expresada en el vestido, la comida, las devociones y las fiestas. La confrontación entre lo nacional y lo extranjero, se hizo cada vez más persistente. La vida intelectual se desarrolló particularmente en Bogotá, en donde se organizaban reuniones, tertulias o veladas de continua discusión política e ideológica, y en las cuales se recibía además el aporte extranjero. Bogotá se hizo el centro de difusión cultural en las artes, en la medida en la que las letras, la música, y la pintura, iban acompañando y amenizando tales reuniones.

El ámbito de circulación de textos y libros fue estrecho, debido al alto nivel de analfabetismo en el que se encontraba la sociedad, pero de todas formas, los periódicos fueron los encargados de formar y deformar las diversas corrientes de opinión en el ambiente ciudadano. Entre algunos de los periódicos de la época, podemos citar los siguientes: El Sol, El rayo X, El Porvenir, El Comercio, El Semanario, El Conservador, El Diario de Cundinamarca, La siesta, El liberal, El papel periódico ilustrado, el Artista, La nación, La escuela normal, etc..

⁸*Diario de Cundinamarca*, Bogotá, sábado 5 de marzo de 1881, p. 212.

Una característica de la época, fue que la administración pública cedió los derechos de prestación de servicios públicos a las compañías privadas. “El presupuesto de la ciudad no era suficiente para construir y administrar tales modernismos, y por ello el Consejo vio necesario y prioritario ceder derechos y monopolios a compañías privadas⁹”. De igual manera, cuando la prestación de servicios no arrojaba ningún lucro para tales compañías, el Consejo delegó su administración en Juntas especiales: Junta de Aseo y Ornato: para velar por el abastecimiento de agua, y por la higiene de la ciudad; y la Junta General de Beneficencia: en la cual el Consejo delegó la mayor parte de sus obligaciones en la Sociedad San Vicente de Paúl. Esta sociedad se encargó de la caridad, educación y asistencia a los desamparados bogotanos. Se ocupó tanto de proporcionar limosnas a las personas vergonzantes, como de las escuelas, enfermos, huérfanos, artes y oficios, menesterosos, desocupados, etc.

La Sociedad San Vicente de Paul contó con las siguientes secciones:

- a) Hospitalaria: que atendía asilos y hospitales.
- b) Docente: que con apoyo oficial sostenía tres escuelas primarias y cuatro anexas de artes y oficios, educaba casi a mil niños, editaba textos escolares, y subvencionaba la escuela de niñas en las Nieves; apoyaba la educación productiva en las mujeres, con escuelas de modistería, tejido, sombreros, etc., y patrocinó por primera vez el empleo de mujeres en establecimientos tipográficos, fábricas de cigarrillos, y otros; en 1893, creó una institución nueva y muy útil, educando niñas que se convertían posteriormente en buenas sirvientas, conecedoras de todos los oficios domésticos, religión, lectura y escritura.
- c) Limosnera: repartía contribuciones y visitaba a los pobres vergonzantes.
- d) Medicante: Llevaba listas de personas de alta capacidad económica, limosnas y donaciones; realizaba caridad privada, mediante actividades socio-culturales, tales como bazares, veladas musicales con la Academia Nacional de Música, o con jóvenes pianistas y cantantes, organizaba conciertos públicos, y carreras de caballos.
- e) Catequista: difundía la religión católica entre las clases pobres y trabajadoras. La Iglesia Católica, fue para las clases bajas, la única representante de sanción moral y de un idealismo hacia algo más alto e inapreciable.

Así, al empezar el siglo XX, comenzaron a ser evidentes los símbolos de la dominación: el profundo distanciamiento entre los diversos grupos

⁹Germán Mejía Pavony (1998) “Condiciones de vida y dominación a finales del siglo XIX” en: *Boletín de Historia*, Bogotá, Colombia, V.5. No 9-10, enero-dic.

sociales, en una ciudad conformada por ricos y pobres; y el control cada vez mayor de la élite aburguesada, sobre los diferentes aspectos de la vida cotidiana bogotana. Por otra parte, los residentes comunes y corrientes llevaban su vida de tal manera que no les implicaba grandes dificultades y no interfiriera con lo que consideraban relevante en sus vidas, como lo era el conservar la libertad en el interior de su casa, relacionarse con las personas de su mismo grupo social, reunir lo necesario para llevar una vida acomodada, y conseguir la salvación eterna. He aquí algunos elementos de la forma de vida de los bogotanos de la época:

“Bogotá no perteneció a sus habitantes, por ausencia de “una conciencia pública como hecho colectivo. Lo público y lo privado se erigieron en esferas separadas e independientes¹⁰”.

Los bogotanos transformaron el interior de sus casas en su espacio propio, protegiendo su intimidad e individualidad, por las prácticas sociales; entonces hubo una gran valoración de lo privado, que se proyectó en el espacio interior de las viviendas, en contraste con el completo descuido de lo exterior de la casa; así, los habitantes de la ciudad poco aportaron y participaron en la construcción de una vida y un destino común. Convirtieron a las autoridades, en los únicos responsables del bienestar general, y consideraron el acto de gobernar como algo ajeno a ellos. En los bogotanos no se formó conciencia de que la ciudad era un bien colectivo¹¹.

La rutina diaria se ordenó conforme a los preceptos religiosos. Predominó lo masculino en cuanto a las relaciones interpersonales y al manejo de los asuntos públicos, en contraposición a la valoración de los espacios privados como algo femenino. La vida nocturna se realizaba fuera del contexto residencial, en la convivencia con grupos sociales que no se consideraban iguales. La tertulia, las veladas y el gusto por la conversación. La única participación colectiva, se realizaba en los grandes eventos y festividades. Los bogotanos sintieron especial predilección por las corridas de toros, las peleas de gallos, y los juegos de azar. Pero los espacios interiores fueron el lugar favorito de aquellos que tenían los medios para convertirlos en “castillos” o residencias casi palaciegas, características de las élites de fines del siglo XIX. Esto dio lugar a la ostentación y al lujo. Como nos expresa el profesor Rothlisberger, viajero hacia 1897:

¹⁰German Mejía Pavony (1999) *Los años de cambio*. Bogotá, Editorial Universidad Javeriana, p.394.

¹¹Ibid. , p.397

Por insignificantes que parezcan muchas casas exteriormente, su interior se distingue por la comodidad y hasta la pompa de la instalación. Construidas según el modelo de las villas romanas, las estancias principales de la mansión se agrupan en torno a un gran patio. En éste, casi sin excepción, un magnífico jardín donde brotan flores durante todo el año, y en el que se alzan estatuas y cantan por doquier plácidas y seductoras fontanas. A la derecha del amplio corredor por el que se llega al patio, está la sala de recibir, o el salón que da a la calle. A dicha pieza siguen las demás habitaciones... Al fondo del patio cuadrangular, está el comedor, lindamente decorado... En el salón se ven los ya conocidos y pesados muebles tapizados de damasco, y lo adornan altos espejos, no faltando nunca EL PIANO¹².

Aunque la calle llegó a constituirse en lugar dominado por los hombres puesto que únicamente ellos participaban de las reuniones o paseos diurnos, ellos preferían sus casas, en donde los espacios eran de dominio exclusivamente femenino. Las élites de fin de siglo participaron activamente en el manejo de la ciudad, mediante la introducción de nuevas costumbres que incorporaron a las rutinas de la vida cotidiana. Algunas de ellas, fueron "las retretas realizadas al atardecer por una banda militar en forma alternada entre las diferentes plazas"¹³.

Con la creación de clubes sociales, restaurantes, teatros, y cafés, entre otros establecimientos, buscaron ampliar las salidas vespertinas a otros lugares diferentes a las casas de familiares o conocidos, y la realización de tertulias tanto musicales como literarias. A principios del siglo XX, los actos públicos se vuelven más numerosos. Con gran esfuerzo, el Director del Conservatorio impuso la celebración de conciertos sinfónicos. Pero a pesar de esto, el bogotano auténtico no había perdido la afición por las audiciones y veladas en familia.

Por otra parte, la Iglesia Católica gozó de gran poder, ya que junto con el Ejército, fue la única fuerza de Colombia organizada con rigor. La Iglesia fue la "más importante guardadora del arte, y casi la única guardadora, por habérsela dejado sola en tal sentido"¹⁴: infundiendo temor y veneración, elevando el espíritu a través de la música, y siendo casi la única en cultivar el canto en forma coral y en armónica unión el canto individual y colectivo. Es en torno a la Iglesia, en donde se concentraban los principales acontecimientos de la vida cotidiana del bogotano. En ella, se daban cita tanto las beatas, como las comadres, los hombres aburridos, los enamorados, la juventud masculina que

¹²RothlisbergeR, Op. Cit., p.94.

¹³Mejía Pavony, Op. Cit., p 477.

¹⁴Rothlisberger, Op. Cit., p.110.

deseaba ver desfilar a alguna hermosa bogotana, los comerciantes, artesanos, indígenas y negros entre otros. Los matrimonios se realizan en el país, única y exclusivamente por la Iglesia Católica. Para la realización del matrimonio civil, era necesario salir fuera del país, y además no se consideraba válido tal enlace.

La vida cotidiana y la estructura del tiempo

De lunes a sábado, durante todos los meses del año, se repetían las siguientes rutinas: Después de levantarse, las mujeres se arreglaban, por lo general para salir a la iglesia, a oír misa temprano en las mañanas, ya que para comulgar, debían estar en ayunas, en aquella época. Cuando regresaban de misa, las damas se encargaban de organizar el desayuno, el cual era compartido con el marido y los hijos, y duraba más o menos media hora. Si la mujer tenía medios económicos, se quedaba en la casa cumpliendo las labores de la dueña de casa tradicional de la época: organizando el almuerzo y la comida, el arreglo y la limpieza de la casa, o salía de compras; también se encargaba de la educación y el cuidado de los niños. En las horas de la tarde, de vez en cuando, hacía algunas visitas, iba a los almacenes en el centro de la ciudad, o se dedicaba a la costura, el bordado, y otras manualidades.

En cuanto a los hombres, después del desayuno, salían para su trabajo. Generalmente la jornada de trabajo matutino de oficina se iniciaba a las 8 o 9 de la mañana, y se terminaba a las 12 o 1 de la tarde. Regresaban a almorzar a sus casas, y luego hacían la siesta. En esa forma, todo Bogotá se paralizaba al medio día y durante las primeras horas de la tarde. El regreso a la oficina, lo realizaban hacia las 3 de la tarde, hora en la cual reiniciaban labores, hasta las 6 de la tarde. Después de las 6 de la tarde, muchos hombres salían a dar un paseo por el Altozano, lugar de encuentro y metedero de todos los políticos y charlatanes de la ciudad, o a realizar alguna tertulia. Hacia las 6 de la tarde, todo estaba cerrado en Bogotá, con excepción de las pulperías, y una que otra botica.

La jornada nocturna comenzaba al caer la noche. Algunos hombres y mujeres de los sectores populares, se reunían en las tiendas, en donde la música de cuerda y la chicha los mantenía reunidos por largo tiempo. En los sectores pudientes, primero comían y luego realizaban las visitas que habían anunciado desde la mañana; asistían a veladas en las cuales se compartía con música y poesías; iban a los bailes o a alguna cena en honor de algún visitante o personaje; realizaban tertulias en casa de

amigos, bares, cafés o restaurantes. Cuando no salían durante la noche, las gentes pertenecientes tanto a los sectores populares como a los pudientes, se quedaban en sus casas y tiendas de habitación, rezaban el rosario en familia, comían, y después, se iban a dormir aproximadamente a las 10 de la noche.

Los domingos y fiestas de guardar, eran estrictos días de descanso, las horas se distribuían de acuerdo a las costumbres afincadas en las prácticas sociales¹⁵. Generalmente los bogotanos cumplían con la misa como precepto religioso en la mañana, y después del almuerzo, hacían visitas, iban al teatro, salían a pasear por la Sabana de Bogotá, al teatro, a bailes, también asistían a peleas de gallos, corridas de toros, carreras de caballos, y jugaban cartas entre muchas otras actividades.

Debido a que estas rutinas, las grandes celebraciones colectivas, adquirieron gran relevancia y valor dentro de la estructura del tiempo, ya que constituyeron una ruptura a las rutinas en las jornadas capitalinas, y en ellas tenían participación los diversos grupos sociales. Dichas celebraciones fueron en su mayoría, de carácter religioso, católico, excepto por el 20 de julio que era una fiesta patria. Así se estructuró el tiempo de los bogotanos: las rutinas diarias de trabajo, reposan, descansos dominicales y fiestas de guardar, grandes celebraciones religiosas, y una fiesta patria.

2. La Educación Musical De La Mujer En Bogota (1880-1920)

2.1. La mujer y la música en el monasterio un 24 de diciembre

Al retornar las pascuas, renacía el coro en los monasterios y claustros. Se cantaba solemnemente el anuncio del nacimiento de Jesús en la mañana del veinticuatro de diciembre. Luego, al son de instrumentos rústicos y entre el canto de villancicos, se felicitaban las monjas, y la Madre abadesa les obsequiaba objetos para adornar de los pesebres y de entretenimiento de la época. Por la noche, en lugar de recogerse en el descanso de costumbre, la Reverenda Madre abadesa invitaba a toda la comunidad al "gran recreo", es decir al regocijo y la alegría en torno al árbol de navidad. Entonces "diríase que llovían del cielo luces multicolores; rodaban confites por el pavimento y un hilo de dorado vino caía hasta los bordes cristalinos de la copa¹⁶".

¹⁵Mejía Pavony, Op. Cit. p. 470.

¹⁶Misioneros hijos del inmaculado corazón de María (1929)"El monasterio hoy" en: *Las clarisas en Bogotá*, Escuela tipográfica saleciana.

El oficio solemne de *maitines* empezaba después de las diez de la noche y duraba hasta la hora sagrada, es decir hasta la media noche. Con ese fin se desplegaba el coro, y en el altar se colocaban antiguos damascos y paños de vistosos floripondios. Durante los aguinaldos, todo el convento se convertía en Gruta de Belén. Cada religiosa le hacía un pequeño pesebre al niño Dios en su celda, lo mejor que podía¹⁷. La comunidad visitaba las celdas en días diferentes, para observar los pesebres y cantar un villancico delante de cada uno. Esta era una temporada de mucha alegría, en la cual se acompañaban los cantos pastoriles con la vihuela, la pandereta, los ruiseñores, y el chucho.

Todo "ese bullicio" duraba hasta la adoración de los Reyes magos, pero la memoria de los ministerios de la santa infancia no terminaba sino hasta febrero, en que se rezaba la *cítara*, devoción generalmente desconocida. Las hermanas Clarisas guardaban un libro diminuto forrado en terciopelo, cuyo nombre era *Cítara armoniosa*¹⁸, para dar música espiritual al niño Dios huyendo de Egipto, que comenzaba a resonar en los silencios de la media noche de año nuevo, hasta el día siete de enero. Comenzando el mes de febrero, continuaba la conmemoración de los ministerios, y seguía todo el año el fomento de la devoción al recién nacido. Por tradición se veneraba al niño Jesús de Praga en el convento. Esa imagen antigua recibía culto en el convento desde antes de la exclaustación.

2.2. La mujer entre tiples y pianos

A fines del siglo XIX el estudio del piano en Bogotá estaba en su apogeo. Otro tanto podía decirse de la bandola, el tiple y la guitarra. En la mayoría de las casas pertenecientes a los diversos grupos sociales, en los piqueteaderos, chicherías, y hasta en los ranchos más humildes, no faltaban los tiples, las bandolas y las guitarras, adornadas de una cinta roja anudada al clavijero.

Las muchachas de sociedad estudiaban con entusiasmo los pasillos y bambucos de la época, y los tocaban a dúo en las fiestas caseras o en los veraneos a donde iban en diciembre con sus familias. La educación musical, en un principio informal, se dio tanto a nivel individual, mediante clases a domicilio, como a nivel grupal a través de la

¹⁷Op. Cit. P. 108.

¹⁸Reimpreso en Méjico por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, año 1788. Provista de motivos de la huída de Egipto entresacados de las visiones de la V. M. Agreda y de leyendas poéticas. El libro estaba dedicado a las Señoras religiosas de la gloriosa Madre Santa Clara de Jesús de la Caridad de Santiago de Querétaro. Escrito en prosa y en verso.

formación de grupos que se reunían para disfrutar de la música. Veamos en detalle cómo se desarrolló esta actividad.

En los periódicos de la época empezaron a publicarse anuncios de personas tanto nacionales como extranjeras, ofreciendo sus servicios como maestros de piano y canto. Como muestra, citaremos los siguientes: Francisco Giglioli (1881); Mary Sayer (1882); Eloísa Gálvez de Estévez y su hermano Ricardo Gálvez (1883); María Luisa Sánchez Martínez (1892); Emiliano Robledo (1893).

Según el diario El Semanario de mayo 12 de 1886, se podría afirmar que era rara la casa en Bogotá en la que no se encontrara un piano. El hecho es que por cualquier calle bogotana, por donde quiera que uno pasara, se oía tocar un piano, por lo menos haciendo un a escala. Por otra parte, se gastaban grandes sumas de dinero en importación de pianos de Europa o de Estados Unidos; algunos de buena calidad, para que aprendieran en la casa los que estaban en disposición de a prender, lo cual no dejó de hacer competencia a ciertos músicos que en otros tiempos eran llamados a tocar en las tertulias caseras, pues bastaba un piano y una persona que lo tocara, para pasar el rato hasta las cinco de la mañana.

Esta abundancia de pianos dio como resultado que docenas de señoritas que amaban la música, la conocieran e interpretaran, familiarizándose con el arte, juzgándolo, embelesándose tocando con alguna amiga una pieza a cuatro manos, o a solas una sonata de Mozart o de Beethoven. La abundancia de pianos en Bogotá, trajo como resultado la producción de muchedumbres de polkistas, valsistas, pasillistas y bambuquistas, llenas de ilusiones que nunca salieron de la clase de *cachifas* y tampoco quisieron aprender más que ese tipo de piezas musicales.

Estas niñas empezaban con mucha formalidad¹⁹. Sus padres les ponían un maestro de música que ganaba uno o dos fuertes por lección. Comenzaban a aprender teoría ya tocar escalas y ejercicios. Pero a los dos o tres meses, cansadas de mover los dedos inútilmente, suplicaban a sus maestros: "Póngame una picita que suene sabroso, aunque sea un valsecito". Si el maestro no accedía, entonces era despedido con cualquier pretexto, y la niña se ingeniaba con alguna amiga para proveerse de una cantidad de pasillos y danzas cubanas, las cuales aprendía al oído, con mucha facilidad. Tales piezas eran suficientes para divertir y bailar todo el año.

¹⁹Martha Lucia Barriga Monroy (2005) La educación domiciliaria, en: *La educación musical en Bogotá 1880-1920*, Tesis Doctoral inédita, pp. 104-106

No existiendo más música que oír en Bogotá sino la que los bogotanos mismos podían ejecutar, las actividades de los jóvenes músicos deseosos de progresar, se limitaban escasamente a estudiar las obras sinfónicas en versiones para piano a cuatro manos, y a preparar “trozos de efecto” para lucirse en las veladas sociales o en los conciertos de caridad. Diversos conciertos y veladas eran objeto de comentario en los diarios de Bogotá:

GRAN CONCIERTO: El sábado último volvimos a hallarnos en una de esas reuniones nobilísimas que de tarde en tarde se celebran en el salón de grados, bajo el atractivo arte sublime: la música. Encargada por la sociedad San Vicente de Paúl, la señora Hortensia Lacroix de Suárez Fortoul, organizó y dirigió un bazar anual para el socorro de los pobres. Ella tuvo la idea de fomentar un gran concierto que fuera a la vez recreación para la mayor parte del vecindario, y a la vez fuente de recursos para subvenir los gastos de los pobres de la sociedad San Vicente de Paúl.

Se ejecutaron dieciséis piezas, obras de célebres maestros del arte. La sinfonía de Nabucodonosor, a grande orquesta. Una galopa para piano a cuatro manos, ejecutada por las señoritas Sixta y Tulia Suárez Santander. Aria de Ruy Blas, cantada por la señorita Mercedes Lagarcha. Gran capricho sobre motivos de Sonámbula, de Thalberg, tocado en el piano por la señorita María de Jesús Arias. Dúo de Imasnadieri, cantado por la señorita Paulina Suárez Lacroix y por el señor Eusebio Caro. Rondó caprichoso de Mendelson, para piano, tocado por la señorita Teresa Tanco. Aria del Trovador, cantada por la señorita María Pardo Potpourri sobre motivos de Ernani, a grande orquesta. Valse lento del Ballet de Sylvia, para piano, tocado por la señorita María Suárez Lacroix. El éxtasis, valse cantado por la señorita Paulina Suárez Lacroix.

Capricho para piano de Commetant, tocado por la señorita Isabel Caicedo Suárez. Aria de Ruy Blas, arreglado en los violines, con acompañamiento de piano, obra tocada por el Señor Ricardo Figueroa y la señorita Teresa Tanco. Aria de Linda de Chamounix, cantado por la señorita Mercedes Lagarcha. Dúo del Trovador, cantado por la señorita María Pardo y el señor Epifanio Garay. Serie de valeses a grande orquesta. Todas las señoritas fueron calurosamente aplaudidas, como era de justicia. Dirigió la orquesta el señor Sindici, cultivador del arte entre nosotros desde el año 1863.

No hay prudencia, ni tampoco la debida consideración por las familias, en hacer distinciones, cuando se trata de una función en que han lucido preciosas jóvenes que cultivan el arte por placer doméstico y por adorno personal. Por primera vez, y con mucho lucimiento, tocaron en un concierto las señoritas María Paulina, Sista y Tulia Suárez. La señorita Teresa Tanco, es una veterana del piano: el público sabe con antelación que bajo sus dedos no suena nada que no sea perfectamente ejecutado. La señorita Isabel Caicedo es también una profesora en regla.

Son igualmente conocidas y admiradas de tiempo atrás, por su canto, las señoritas María Pardo y Mercedes Lagarcha. La señorita María de Jesús Arias domina las dificultades de las piezas de Thalberg, y con esto creemos decirlo todo. Oyendo tocar a las señoritas Sista y Tulia Suárez Santander, la imaginación nos representó con mucha viveza a sus padres, el patriota, muy entusiasta por todo lo bello y todo lo grande, doctor Manuel Suárez Fortoul, y la elegante y muy culta señora Tulia Santander²⁰.

²⁰El diario de Cundinamarca, Bogotá, martes 22 de noviembre de 1881.

2.3. Una nueva profesión para la mujer

La Academia Nacional de música fue fundada en 1882. Inicialmente sólo tenían acceso los hombres a estos estudios. "En 1883, existían en Bogotá, aparte de los establecimientos públicos y el seminario sacerdotal, doce colegios para muchachos y nueve para muchachas"²¹. Pero en 1887, se fundó la sección de señoritas, bajo la dirección de Doña Carmen Gutiérrez de Osorio. Con la colaboración de damas como Trinidad Plata de Gutiérrez, Virginia París y María de Jesús Olivares, se instalaron las clases para señoritas el 3 de octubre de 1887. Se matricularon en la academia 31 alumnas, de las cuales 11 recibieron gratis las enseñanzas en el Instituto. Las enseñanzas en dicha sección, versaron sobre Canto, Piano, Violín, Teoría, y Solfeo, y se dictaban todos los días de 8 a 10 AM.

Jorge Price, caballero inglés fundador de la Academia Nacional de música, con motivo de la fundación de la sección de señoritas, expresa en sus Memorias, en una carta dirigida al Ministro de instrucción pública, lo siguiente:

El inmenso bien que se le hace a la mujer por medio de la educación artística, y la nueva y honrosa carrera profesional que se le proporciona, bien merecen, señor Ministro, los sacrificios de la señora Directora y sus dignas colegas a favor del bello sexo colombiano.

Con la apertura de la sección de señoritas, se abrió una posibilidad para la mujer de seguir una "nueva y honrosa carrera profesional". De la Academia nacional de música, salieron distinguidas damas pianistas, cantantes y violinistas. Entre ellas citaremos las siguientes:

Pianistas: Mercedes Vélez Arango, quien fue profesora del Conservatorio; María Ignacia Reina de Rosales, Sofía Antolínez de Sánchez, Anunciación y Herminia Almánzar, María Luisa Price de Auli, Magdalena Osuna de Hernández, Carmen Martín de Páez, Lucía Gutiérrez de Macía, María Umaña de Pardo, y Dolores Lleras de Focke, entre otras.

Violinistas: Sofía Páez González, quien fundó una escuela para la enseñanza de violín; Rebeca y María de la Paz García, y María Escobar de Aguirre, entre otras.

Cantantes: Ana María Tejada, profesora que fundó una academia para la enseñanza de canto en 1915, lugar donde formó una generación de cantantes; Henriette de Samper, Rosa Calancha de Herrera, María Manzini de Santamaría, María Pardo, María Luisa Peña, y Matilde Sayer

²¹Rothlisberger, Op. cit, p. 137.

de Camacho, entre otras. Entre las figuras femeninas se destacó especialmente Teresa Tanco de Herrera, gran pianista que estudió en el Conservatorio de París, y fue además la compositora de la zarzuela *Similia Similibus*.

A simple vista parecería que los estudios musicales formales estaban dirigidos a las damas más distinguidas de la sociedad. Pero para las mujeres futuras pianistas, violinistas o cantantes, no resultaba fácil mantenerse en la academia, ya que eran eliminadas de las clases de música por diversos motivos, tales como: padecer de laringitis, por desafinación, falta de estudio, problemas personales, o simplemente por considerar que no tenían disposición para la música.

Pero aún teniendo disposición para la música, el hecho de que una mujer pensara en contraer matrimonio, constituía una razón de suficiente peso como para ser eliminada de las clases de música. Es así como consta en el acta de febrero de 1892, que la Directora de la sección femenina de la Academia Nacional de música, Sra. María del Carmen G. de Osorio, resuelve eliminar a la señorita Blanca Vélez, de las clases de canto y violín, debido a que pensaba contraer matrimonio. Por ello le solicitó la cancelación del documento de fianza, por la suma de \$12.50 (doce pesos cincuenta centavos), correspondientes al primer año de estudios.

Las alumnas más adelantadas en instrumento, debían desempeñarse como "repetidoras" de las clases elementales de piano, violín, o canto. Según documentos de fianzas, los alumnos y alumnas de la Academia estaban obligados a servir gratuitamente como repetidores, por el término de seis meses en la clase que el Director determinara. Según consta en el acta de febrero 22 de 1892, del libro de actas de la Academia Nacional de música, fueron nombradas como repetidoras las señoritas Mercedes Vélez y Tulia Sánchez, para prestar ese servicio a la hora que determinara la Directora de la sección de señoritas. Esto se hizo teniendo en cuenta que por la época se presentaban numerosas solicitudes para las clases de piano, y el número de maestros era insuficiente.

Como en toda institución del Estado, en la Academia Nacional de música se llevaban a cabo los retiros espirituales, cada año, durante tres a cinco días del mes de marzo. Por supuesto, las señoritas no podían faltar, y las sesiones de retiro para ellas se realizaban desde las 12 M. Hasta las 2PM. Durante los períodos de guerra, no se dictaban clases normalmente, y la Academia Nacional de música tuvo que cerrarse durante la guerra de los mil días. Pero estaba terminantemente

prohibido que los alumnos de la Academia Nacional de música tomaran clases particulares con profesores que no pertenecieran a la institución.

La ley 39, orgánica de educación, de 1903, dividió la educación en Primaria, Secundaria, Industrial y Comercial, y *Profesional y Artística*. Se estableció además la inspección departamental y local. La Ley 48 de 1918, versó sobre la enseñanza de las Bellas artes.

Conclusiones

La educación musical de la mujer en Bogotá a fines del siglo XIX y principios del XX, se realizó en las dos modalidades de educación: no formal y formal. La educación no formal para la mujer fue de carácter domiciliario. Es decir, que un maestro de piano, canto, guitarra, tiple, o bandola, debía ir a la casa de la señorita, y complacer su gusto musical. Para tal fin, tenía que enseñarle los ritmos que estaban de moda en esa época, tales como los pasillos, bambucos y danzas entre otros. Por esta razón, la educación musical tuvo que hacerse a nivel casi empírico, a través de la imitación, el oído, el ensayo, el error, y la repetición.

Los maestros de música que trabajaban a domicilio, tenían que preparar a las niñas para que tocaran cierto repertorio popular, con el fin de poderse lucir en las reuniones, veladas y fiestas sociales. En la época, la música constituía una "gracia y un adorno" para la mujer.

Cuando el inglés Jorge Price fundó la Academia Nacional de música en 1882, se inició la educación musical formal en Bogotá. Como la Academia empezó a funcionar únicamente con la sección de varones, la mujer no tuvo acceso a la educación musical formal durante los primeros cinco años de existencia de la academia.

Sólo hasta el 3 de octubre de 1887, se abrió la sección de señoritas. Surgió así la posibilidad de que la mujer ingresara en la carrera de música a nivel profesional. Tal profesión era considerada una novedad, y además muy "honrosa".

Se graduaron allí señoritas pianistas, violinistas y cantantes, que se desempeñaron como profesoras de música tanto en academias particulares, como en la misma Academia Nacional de Música.

En general, la educación musical formal en Bogotá fue clasista, pues sólo permitió el acceso de las mujeres pertenecientes a los grupos socio-económicos más altos.

Fue una educación que discriminó a las mujeres de los grupos minoritarios, tales como las indígenas y las negras.

Los usos y costumbres de la Academia Nacional de música, estuvieron influenciados por la Universidad Colonial hispanoamericana de un siglo atrás (retiros espirituales, alumnas repetidoras, y estudiantes que no podían contraer matrimonio, etc.)

En 1903, la ley 39, orgánica de educación, dictada bajo la administración Marroquín, siendo José Antonio Uribe, el ministro de instrucción pública, fue la que dividió la educación en Primaria, Secundaria, Industrial y Comercial, y *Profesional y Artística*. Se estableció además la inspección departamental y local.

En la educación musical formal se impusieron los currículos de estudios musicales europeos. Por consiguiente dichos currículos no fueron afines al medio cultural y social colombiano.

Bibliografía

A. FUENTES PRIMARIAS NO IMPRESAS:

A.1. Las siguientes fuentes han sido tomadas del ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Archivo Anexo II, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, Actividades Culturales de 1880 a 1919. Cajas Números. 1, 2, 3, 4, cada una con cinco carpetas.

Resolución de febrero 16 (1910) del Director de la Academia Nacional de Música, Sr. Jorge Price, sobre matrículas y documentos de fianza reglamentarios. Manuscrito firmado por el Director.

A.2. Las siguientes fuentes han sido tomadas del ARCHIVO HISTÓRICO DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA:

Libros de Actas de la Academia Nacional de Música, y Conservatorio: No. 001, 00 2, 008

Libros copiadores de correspondencia: 003 y 009.

Libros de matrículas No.004, 005, 007.

A.3. Barriga Monroy, Martha Lucía (2005) *La Educación Musical en Bogotá 1880-1920*. Tesis Doctoral inédita (UPTC).

B. FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS:

Anuarios De La Academia Nacional De Music De Bogota, desde 1888, hasta 1898. Misc. No 876 (8) B. N.

El Conservador, (1883) *Clases de piano y canto Eloísa Gálvez de Estévez* mayo 19 (B.L.A.A.)

El Semanario, (1887) *Crónica bogotana: Concierto de caridad*. mayo 19 (B.L.A.A.)

La Prensa (1891) *La vida bogotana: semana santa*, marzo 6 (B.L.A.A.)
El Conservador (1882) *Lecciones de piano*, Mary Sayer mayo 25 (B.L.A.A.)
 PRICE, Jorge (1882 a 1897) *Memoria histórica del fundador de la Academia Nacional de música*, desde su fundación hasta 1897, discursos pronunciados, decretos, Resoluciones. Bogotá, Misc. 319 (1) (BN)
Programa de la velada literario musical que se efectuó en la noche del 12 de octubre, con motivo de la Fiesta de la Raza, con participación de alumnas de la Academia Nacional de Música. Bogotá, Imprenta Eléctrica de El Conservador.

FUENTES SECUNDARIAS: BIBLIOGRAFÍA

- Cane, Miguel. (1988) Las casas por fuera y por dentro, en: *Bogota 450 Años*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Le Moyene, A. (1945) *Viajes y estancias*, Bogotá, Biblioteca popular de cultura colombiana, V. IX.
- Mantilla Ruíz, Luis Carlos (1994.) *Historia de la arquidiócesis de Bogotá 1564 - 1993*. Editorial Arquidiócesis de Bogotá.
- Mazuera, Luvín (1972) *Orígenes históricos del bambuco Cronología de autores*, Editorial Cali, Imprenta Departamental.
- Mejía Pavony, Germán Rodrigo. (1988) *Condiciones de vida y dominación a finales del siglo XIX* en: *Boletín De Historia*, Bogotá, Vol. 5, No 9, enero-diciembre.
- Mejía Pavony, Germán Rodrigo (1999) *Los años de cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá, Centro editorial Javeriano.
- Mora, Luis María (1936) *Los contertulios de la gruta simbólica* en: *Croniquillas de mi ciudad*, Bogotá, Editorial ABC, Libro V.
- Ortega Ricaurte, José Vicente (1927) *Historia crítica del teatro en Bogotá*, Bogotá, Talleres ediciones Colombia.
- Ortega Ricaurte, José Vicente & Ferro, Jetón (1952) *La gruta simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*, Bogotá, Editorial Minerva Ltda.
- Peñarete, Fabio (1972) *Así fue la gruta simbólica*, Bogotá, tipografía hispana.
- Pombo, Manuel (1936) *La niña Águeda y otros cuadros*, Bogotá, publicación del Ministerio de Educación Nacional, Editorial Minerva S.A.
- Romero, Mario Germán (1990) *Bogotá en los viajeros del siglo XIX*. Bogotá, Colombia, Villegas Editores.
- Rothlisberger (1963) *El Dorado*, Bogotá, Banco de la República, traducción de Zubiaurre.