

# Caracterización social de la Academia de Música bogotana. Una Reconstrucción del Proceso de Institucionalización

## Social characterization of the Music Academy of Bogotá A Reconstruction of the Institutionalization Process

Por: Angélica Ruiz Orduz  
Investigadora Universidad de Santo Tomás  
[ang.ruiz68@gmail.com](mailto:ang.ruiz68@gmail.com)

*¿Qué hace un músico? Mirar hacia atrás. Tomar lo que ya existe, atenerse a las glorias pasadas de la cultura y empezar a cimentarlas sólidamente con todos los medios posibles. Y se inventa un sistema, poniendo con ello los cimientos de la casa. Luego se levantan los muros de la fraseología estética y se cubre todo con un tejado compuesto de un lenguaje técnico complicadísimo y casi incomprensible, de modo que a la música encerrada en esta fortaleza no llegue ninguna gota de lluvia sensible y regeneradora<sup>1</sup>.*

Alphons Silbermann

### Resumen

Análisis histórico social para la comprensión del proceso que dio lugar a la academia de música bogotana como un espacio de reproducción de la práctica artística, que hoy funciona como una instancia legitimadora del ejercicio artístico propio del músico; el eje transversal ha sido la profesionalización como el proceso que ha justificado la permanencia histórica de la academia y que en su momento fue pretexto para su creación, en el marco del impulso civilizador del siglo XIX, que por supuesto también impactó en la música como saber artístico y especializado, teniendo como consecuencia la producción de espacios para una práctica musical organizada y una serie de cambios en la concepción de la actividad artística. Se identifican tres momentos que dan cuenta de la materialización de la academia: el decaimiento de la música religiosa, la relativa autonomización del campo y las discusiones que a nivel interno empiezan a darse acerca de los contenidos programáticos, a partir de la distinción entre música popular y música académica.

**Palabras clave:** Academia de música, institución, proceso de institucionalización, racionalización, músico profesional.

### Abstract

A socio-historical analysis of the circumstances that led to the creation of the music academy of Bogotá as a center for artistic development and practice, which nowadays

---

<sup>1</sup>Alphons Silbermann (1961) *La estructura social de la música*, Madrid, Taurus. p.12

works as legitimacy instance of artistic musician's practice. Professionalism has been considered as a process itself that in the context of the civilizing impulse of the XIX century was a pretext for the creation of the academy, and justifies its historical permanence; this process, as a result, impacted the music as a specialized artistic form of knowledge, and had an influence on the creation of social spaces for organized musical performance and the conception of the artistic activity. Three moments are identified as keys to realize the materialization of the academy: the decay of religious music, the relative autonomy that the academy achieves as a field, and the discussions that began to occur around the adequate contents of the academic programs, taking into account the distinction between academic and popular music.

**Key words:** Music academy, institution, institutionalization process, rationalization, professional musician.

La música ha existido siempre; a través de su permanencia en la historia de la humanidad ha ocupado diferentes roles y desempeñado diversas funciones; se ha desarrollado como actividad en diversos escenarios y de acuerdo al contexto y a la época, ha sido significada de múltiples maneras dentro de la vida social de los grupos humanos. Alrededor de la presencia de la música se han planteado diferentes concepciones a propósito de, la naturaleza de la misma, su existencia en relación con la vida del hombre, su existencia dentro de la sociedad, su naturaleza como hecho social, como juego, como ciencia, como expresión, función, remedio para el alma, representación, expresión matemática, lenguaje, paradigma de lo racional, de lo irracional, simbolismo, cultura, producto mercantil, y muchísimas otras acepciones que dadas fundamentalmente desde disciplinas, épocas y lugares, permiten hoy hablar de una vasta producción intelectual a propósito de su naturaleza o naturalezas y de sus múltiples posibilidades de existencia dentro de lo social.

Concebida únicamente desde el punto de vista del arte, la música se basa en un fenómeno físico, acústico, que cambia con el transcurrir del tiempo; a partir de las disciplinas se construyen objetos de estudio de diferentes naturalezas alrededor de la música y su vínculo con ella es establecido por medio de la referencia al hecho artístico; es así como en la filosofía, los estudios planteados desde la estética, como subdisciplina, resultan en reflexiones acerca de lo bello en una referencia a las obras, estilos y tendencias; la historia por su parte, ha llegado a construcciones que hoy permiten plantear la posibilidad de reflexiones que, como las que presentamos en este documento, parten de un ejercicio comprensivo que se nutre fundamentalmente de la historia documentada; entre otras, la antropología presenta algunas cuestiones desde la etnomusicología, la física en el área de la explicación del fenómeno acústico, y así varias disciplinas, desde su

quehacer, han contribuido a la comprensión del fenómeno de la música en su complejidad.

La sociología presenta esquemas teóricos específicos dentro del marco de la sociología del arte y de la sociología de la música. Blaukopf<sup>2</sup> expone una sociología de la música en estrecha relación con la musicología, al límite de afirmar que la existencia de la sociología de la música es transitoria, ya que cuando la musicología finalmente se apropie de estos objetos de estudio, no habría justificación alguna para que una subdisciplina externa se ocupara de dichas cuestiones; se define a la sociología de la música como la que *“intenta comprender la producción y reproducción de la música en relación con el proceso del desarrollo histórico de la sociedad humana. (...) su propio objetivo: fundamentar sociológicamente la Historia de la música”*<sup>3</sup>.

Dentro de las concepciones referidas a la música, enumeradas por Silbermann<sup>4</sup> hay una que resultó esencial para este estudio: la música como actividad institucionalizada; en el proceso de investigación del que aquí presentamos síntesis y resultados, centramos nuestras reflexiones básicamente sobre dicha idea<sup>5</sup>. Nos hemos ocupado de una pequeña fracción de la existencia de la música; la aparición, consolidación y actual existencia de uno de los espacios de producción artística institucionalmente reconocidos en la ciudad.

*¿Cómo se da histórica y socialmente el proceso de institucionalización de la academia de música bogotana?*

Los procesos de profesionalización son vistos como instancia legitimadora del ejercicio de los músicos y de ahí, como base simbólica de la permanencia histórica de la academia como institución. El objetivo central de la indagación fue el de reconstruir histórica y socialmente el proceso de institucionalización de la academia de música en Bogotá, a través de la identificación de procesos de profesionalización e instancias legitimadoras; en ese sentido, el proceso de profesionalización funciona como la instancia central, por otro lado, fue necesario identificar la dinámica y estructura de los procesos de reproducción social

---

<sup>2</sup>Kurt Blaukopf (1988) *Sociología de la Música, Introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*. Madrid, Real Musical. P. 5

<sup>3</sup>Ibid., p. 5

<sup>4</sup>Alphons Silbermann, (1961) *La estructura social de la música*. Madrid, Taurus. P. 17

<sup>5</sup>Que si bien tiene implicaciones estéticas, históricas, axiológicas, y de otras clases, la intención fue la de fijar la atención en las que, desde el análisis, nos posibiliten develar unas lógicas sociales insertas en el universo social diferenciable representado por la institución académica de enseñanza de la música, universo que ha sido construido en el continuo histórico por aportes de la actividad humana

involucrados en la academia como institución, lo que resultó efectivo por medio de la reconstrucción del proceso central, el proceso de institucionalización, abordado fundamentalmente desde la propuesta de análisis de la realidad social de Berger y Luckmann<sup>6</sup>, donde el proceso de institucionalización y sus características cobijan todo el accionar.

Nos servimos de la historia y nos valemos de un ejercicio interpretativo para construir una forma de abordaje sociológico en aras de la reconstrucción del proceso de institucionalización de la academia de música en Bogotá, concibiendo ésta, en primer lugar, como un espacio que aduce a lugares donde se llevan a cabo actividades propias con fines determinados, producto de un proceso de significación del universo material y simbólico que en el continuo histórico propició el encuentro de estos actores en estos espacios; procesos tales como: la enseñanza y establecimiento del proceso de profesionalización de quienes se llaman o se llamarán maestros o músicos, la conjunción de fuerzas dadas en roles específicos que sientan las bases sociales para hacer posible el proceso de creación de las obras y con ello sostienen estructural, institucional, histórica y socialmente esta forma de arte en particular en este tipo de espacios de producción artística.

El documento final de la investigación consta, en primer lugar, de una introducción y prefacio, donde se presenta el diseño y parámetros de construcción del objeto, la justificación y descripción del problema de investigación y los derroteros de la misma, así como la ubicación de la propuesta en áreas disciplinares y temáticas; en segundo lugar, se presentan algunas reflexiones metodológicas a partir de lo que planteamos como una mirada crítica a la historia: "Introducción metodológica", y cuatro capítulos titulados: I. *El carácter institucional de la academia de música bogotana*, II. *Antecedentes sociales de una práctica musical organizada*, III. *La academia como realidad objetiva -La influencia del impulso civilizador del siglo XIX-*, IV. *Reflexiones finales -La academia, producto histórico y realidad social-*. Finalmente presentamos unos anexos que constan de un listado del Ministerio de Educación, donde se contemplan los nombres de las academias que a la fecha figuran como formalmente constituidas, una matriz cuya función es resumir el análisis hecho a los perfiles y criterios de los programas de las academias hoy y una muestra de algunos programas, finalmente algunas tablas de frecuencias por contenidos de los núcleos básicos de formación y de las áreas de énfasis o profundización de los programas que hacen parte de la muestra.

---

<sup>6</sup>Peter Berger y Thomas Luckmann (1998) *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 76

## *Acerca de las fuentes*

Hay apenas un par de textos acerca de la historia de la música en Bogotá; en primer lugar encontramos uno, el de Luis Antonio Escobar<sup>7</sup>, que apenas supera lo anecdótico de la época colonial, lo descriptivo de la pre-colonial y registra alguna información sobre la cronología y logros de algunos músicos hasta el final de la era de los “músicos de capilla”; el otro texto es La “historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938” de Egberto Bermúdez<sup>8</sup>, que ha sido una fuente muy importante para las disertaciones que planteamos en este documento y para la elaboración de un análisis que efectivamente parte de las evidencias históricas que se presentan en la argumentación como constantes sociales. Por otro lado, dentro de los escasos trabajos de investigación sobre el tema, están los informes publicados en la revista *El Artista* (Nos. 1, 2, 3 y 4), sobre la investigación titulada *La educación musical en Bogotá 1880-1920*, tesis doctoral con mención honorífica, de Martha Lucía Barriga Monroy, UPTC, RUDECOLOMBIA (2005)<sup>9</sup>.

La postura que asumimos frente a las fuentes históricas como centrales a lo largo del estudio, apunta a una reconstrucción de relaciones – evidencias creadas- que han dado lugar a formas institucionalizadas, o a lo que conceptualmente hemos entendido como “institucionalización”, y con ello a espacios sociales dentro de los cuales se desempeña una labor especializada. La historia de la música que escribe Bermúdez es importante como fuente no solo por las posibilidades de análisis que brinda al presentar la música y el hecho musical dentro de un panorama social complejo, sino también por recoger los dos estudios que son únicos y ya considerados como de lectura obligada para quienes tengan interés por la historia de la música del país: el primero es “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” de Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte<sup>10</sup>, considerado el primer escrito existente sobre la historia de la música en Colombia y de una importancia histórica invaluable, y el segundo, La “Historia de la Música en

---

<sup>7</sup>Luis Antonio Escobar (1987) *La música en Santafé de Bogotá*. Editado con el patrocinio de: Lotería de Cundinamarca, corporación financiera de Cundinamarca, empresa de licores de Cundinamarca. Sandri: Bogotá.

<sup>8</sup>Egberto Bermudez (2000) *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fvndacion de Mvsica.

<sup>9</sup>Ver: Martha Lucía Barriga Monroy (2007) La educación musical informal grupal en Bogotá 1880-1920. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas* [en línea] (004):[fecha de consulta: 13 de noviembre de 2008] Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/HomRevRed.jsp?iCveEntRev=874> ISSN 17948614, y otros informes relacionados en los números anteriores de la misma publicación.

<sup>10</sup>J.C. Osorio y Ricaurte (1879) *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*. En Repertorio colombiano, No. XV, Bogotá

Colombia" de José Ignacio Perdomo Escobar<sup>11</sup>, que ya se ha editado varias veces y que es el estudio más completo existente en la materia.

Adicional a esto, dentro del texto de Bermúdez está parte del estudio que Ellie Anne Duque<sup>12</sup> realizó como especialista de la historia de la música en Colombia de los siglos XIX y XX -épocas cruciales para los fines de esta investigación. Duque publicó parte de estos estudios de manera independiente para otro tipo de lectores, para músicos y musicólogos haciendo énfasis en el análisis de las piezas y la producción musical que en estos periodos se produjo; en el capítulo que escribe dentro del texto de Bermúdez acerca del estudio de la música, presenta un análisis que parte de otras variables abriendo sus conclusiones a un público interdisciplinario, lo que ha resultado muy útil para nuestros propósitos, ya que al ser el lenguaje de los músicos un lenguaje sumamente especializado, es difícil para un no músico acceder a cierta información o entender algunas cosas que son comunes dentro de estos espacios sociales.

### *Reflexiones y resultados de la investigación*

La Colombia aborigen es una primera fase dentro de la lógica histórica que permite plantear elementos que contribuyeron al origen de la academia de música, constantes sociales en las que se van acuñando una serie de características sociales y culturales que han contribuido a la formación de las estructuras sociales del mundo de la música en el país, y específicamente, de la música desde el punto de vista de la actividad que a propósito de ella se desarrolla en el espacio de la academia en Bogotá. Así pues, la producción musical en éste primer momento correspondió a una etapa intuitiva<sup>13</sup>; de tal suerte que en esta fase de la historia, se dieron procesos de racionalización que si se contrastan con la serie de cánones que direccionan el crear e interpretar la música hoy en día en el espacio de la academia, corresponderían a un proceso de racionalización inexistente.

---

<sup>11</sup>José Ignacio Perdomo (1980) *Historia de la música en Colombia*, Quinta edición, Bogotá: Plaza & Janes.

<sup>12</sup>Ver: Ellie Anne Duque (2000) El Estudio de la Música: "Instituciones Musicales" "Música en las publicaciones periódicas" En: Egberto Bermudez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fvndacion de mvsica, Pp: 125-165.

<sup>13</sup>Para mayor detalle acerca de los roles existentes, el estatus religioso y ritual, y la importancia atribuida a la música dentro de la estructura social de la Colombia aborigen, ver: J.C. Osorio y Ricaurte, (1879) *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*. En Repertorio colombiano, No. XV, Bogotá; José Ignacio Perdomo, (1980) *Historia de la música en Colombia*. Quinta edición. Bogotá: Plaza & Janes. pp. 5 - 15

El proceso de racionalización -desde el punto de vista del acto artístico que es crucial y sostiene socialmente la existencia de la academia como campo de producción cultural- puede ser visto desde una perspectiva netamente sociológica que corresponde a la mirada que tradicionalmente desde la disciplina se hace a propósito de los estudios de las sociedades contemporáneas y su progresión hacia la civilización; desde este punto de vista, la idea de razón es vinculada con la de evolución y así el proceso de racionalización en las sociedades occidentales corresponde a un proceso de evolución en las formas sociales, equivale a la racionalización de las estructuras sociales, lo que significa grados más altos de especialización y división del trabajo en sociedades complejas. La racionalización hace referencia a un proceso de evolución en la estandarización de la actividad desarrollada tras un fin, dentro de esto que se define como evolución, no se quiere significar más que el camino que las sociedades occidentales siguen tras los derroteros de la civilización en términos generales y puntualmente, el perfeccionamiento del que hacer de los grupos humanos.

La música es una actividad institucionalizada que se ha ido especializando en un proceso de formalización del quehacer musical traducido en la racionalización de la actividad artística. Los primeros pasos hacia el reconocimiento de la figura del músico como profesional y de la música como una disciplina formal vinculada a sistemas de enseñanza y de transmisión de un lenguaje específico tal y como se conoce hoy, se dan en el primer contacto con occidente donde su enseñanza estaba vinculada con el proceso de adoctrinamiento-dada la influencia civilizadora y misionera que ésta ejercía-.

Los españoles eran un pueblo de gran tradición musical que encontró forma de transmitirse o imponerse en el nuevo continente; es en este momento donde se empiezan a impartir formas de conocimiento comunes, métodos de enseñanza y transmisión del saber que luego se formalizarían en el marco de escuelas o centros de aprendizaje dirigidos por comunidades religiosas, a los que asistían los indios. Esta es la génesis del proceso de racionalización que en la historia del progreso de la técnica y la forma de hacer y comprender la música se ha ido complejizando en términos de la estandarización en las formas de creación, producción, e interpretación de las obras. De España llegaron manuales, instrumentos, métodos, maestros, y con todo esto, una lógica de producción, comprensión y creación musical expresada en procesos de racionalización que se ven, de manera prioritaria, reflejados en los procesos de enseñanza referidos a dimensiones del ejercicio artístico como lo son la composición y la interpretación de las piezas y,

otros aspectos vinculados a estas dos, así como lo es la noción misma de "obra".

Al ampliarse los escenarios de acción propicios para el ejercicio artístico correspondiente a la música, su función social y la de su enseñanza empieza a desvincularse de la idea de medio de transmisión de la fe católica –aún cuando las escuelas que se fundaron siguieron siendo en su mayoría dirigidas por religiosos- y en el ambiente cultural de la época, la transmisión del saber referido a la música empezó a corresponder a otros fines, es así, que para este entonces quienes estudiaban música lo hacían ya fuera por el status social que el conocimiento en esta materia daba a su poseedor en pleno siglo XVII, o por la asunción de este conocimiento como profesión u oficio con la intención de derivar de esta unos medios de subsistencia.

Unos de los personajes más representativos de los muchos que empezaron a figurar dentro del marco cultural en el que se ubicaba la actividad musical que empezaba a desarrollarse en la ciudad, fue José María Caicedo y Rojas (1816-1898) quien además de ser un aficionado a la música, fue uno de los grandes gestores de sus instituciones. Es el momento de surgimiento de un impulso que hace eco de los intereses de muchos nacionales y extranjeros, expresión de un impulso civilizatorio típico de occidente que constituye un querer hacer que empieza a generarse aquí y que a futuro va a generar las bases de una práctica musical institucionalizada.

Tratándose de uno de los intelectuales que la Santafé de la época empezó producir no es de extrañar que Caicedo tuviese un contacto privilegiado con lo que en Europa se estaba produciendo; de Europa vino la música cuando hubo que adoctrinar a los indios, después los europeos dijeron que era la música y que era un músico, desde su tradición musical se determinó la que sería su función, su posición, su estatus y sus usos dentro del nuevo mundo, luego los criollos que quisieron hacer o aprender de música lo hicieron según el canon europeo, y sí, incluso después a la independencia y durante muchos años posteriores a la conformación de la naciente república, la tradición musical europea siguió teniendo gran fuerza legitimadora.

Durante el proceso de construcción de nación, a finales del siglo XIX y en el momento en el que empiezan a aparecer las instituciones nacionales, empiezan a surgir una serie de factores identitarios que también impactaron sobre el espacio de la academia y contribuyeron a



generar una serie de convenciones propias. El impulso civilizatorio<sup>14</sup> que llevó a la formalización –en términos de tecnificación y estandarización de los procesos de enseñanza, desembocó en la institucionalización del quehacer del músico y con ello, a que se definieran diversas áreas de comportamiento social en lo que atañe a los músicos y al desempeño de la actividad artística. La actividad desempeñada por el músico empieza a especializarse y diversificarse, la actividad musical empieza a cobrar un status social como profesional según unos cánones surgidos dentro de estos mismos espacios sociales que legitiman la producción que se hace explícita tanto en las obras como en el tipo de músicos que salen de allí.

Previo a la Sociedad Filarmónica de Bogotá -base de todas las instituciones musicales y fundada por inspiración del inglés Henry Price- y a la posterior fundación de la Academia Nacional de Música en 1882, primera institución de educación musical formal, fundada en la ciudad por Jorge Price<sup>15</sup>, la actividad musical estuvo estrechamente vinculada a una lógica costumbrista de gran influjo dentro de la cultura urbana de la ciudad. Con la intensión surgida a partir de la necesidad de crear espacios para la formalización en lo referido a las formas y lugares de enseñanza –es decir, fundamentalmente la determinación acerca de contenidos y métodos-, se restringen los escenarios, lo que a la larga significa una especialización en el tipo de actividades desarrolladas dentro de este tipo de espacios, así como la incipiente generación de diferencias sociales producidas en el curso de la interacción que allí empieza a tener lugar y de las que en historia reciente es posible dar cuenta por medio de las múltiples posibilidades de especialización presentes en los pensum de carrera ofrecidos por las universidades hoy.

Se produce una división del trabajo que representa una evolución en términos sociales de lo que en un momento previo -cuando la expansión

---

<sup>14</sup>Al referirnos al impulso civilizatorio hacemos referencia al factor que motivó la creación de espacios para una práctica racional del ejercicio artístico como se expuso anteriormente y como se ha sostenido a través de todo el documento. Por otro lado, cuando Blaukopf habla de la fundamentación sociológica de la historia de la música como tarea central de la sociología de la música, también dice que “la Musicología misma abre una puerta hacia la comprobación de un evidente paralelismo entre “civilización” y “música”” Ver: Kurt Blaukopf, (1988) *Sociología de la Música, Introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*. Madrid, Real Musical. Pp. 5, 6

<sup>15</sup>En la importancia que Ellie Anne Duque atribuye a la década transcurrida entre 1840 y 1850 para el desarrollo de la música en el país, dice: “*Dos eventos fueron decisivos en la vida musical de la ciudad: la existencia de la Sociedad Filarmónica de Bogotá (1846-1857) y la ya mencionada creación de la Academia Nacional de Música (a partir de 1882)*” Ellie Anne Duque. El Estudio de la Música: “Instituciones Musicales” En: Egberto Bermudez (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fvndacion de mvsica, Pp: 127

del orden social no fue tal en áreas de comportamiento que ahora se encuentran institucionalizadas-, se expresó en diferencias pre-sociales<sup>16</sup> que al empezar a responder a una serie de cánones en el curso de la interacción, se convirtieron en relaciones susceptibles de ser descritas a partir de la identificación de unas funciones específicas que corresponden a la división del trabajo dentro de la academia de música en la ciudad como un espacio independiente.

La técnica es el principal criterio legitimador de la actividad artística y de valor frente a la obra; previo a la intención que dio cimientos para una práctica organizada de la actividad artística, el ejercicio del músico respondió a otros patrones institucionales, a otras dimensiones y universos de significación que para entonces, definieron para la música una posición dentro de la estructura social y unos matices que debido a la vinculación con una práctica costumbrista típica de la cultura urbana previa al siglo XIX y relativa al pasatiempo de quienes se entrenaban en las artes musicales, y al oficio de quienes adquiriendo algunos conocimientos en música llegaban a conseguir un ingreso derivado de ello, no llegaba a superar la condición de oficio, es decir, se caracterizaba aún como una práctica artesanal.

El impulso civilizador que dio lugar a la racionalización de la enseñanza y de la práctica artística por supuesto tuvo un fondo político; las intenciones expresadas por Caicedo y demás gestores de las instituciones dedicadas a dichas prácticas tenían como ya hemos dicho, la finalidad de formalizar una práctica que venía siendo asumida por la sociedad de la época como un oficio y así perseguir ese sueño decimonónico de ser "civilizados"; sin embargo, no fue durante el siglo XIX caracterizado por este impulso civilizador donde es posible dar cuenta de un modelo institucional objetivado, ya que por avatares políticos y carencia de apoyo institucional de organismos gubernamentales, la existencia de los espacios generados en aquel entonces es muy inestable, prueba de ello es la fugaz existencia de la Sociedad Filarmónica, que dio su último concierto en 1857, seguido del cual se disolvió.

Es hasta el siglo XX cuando la actividad musical dentro de estas instituciones logra estabilidad, brindando la posibilidad a los músicos de la ciudad para desarrollarse con alternativas diferentes al empirismo y siendo pioneras en el país; agrega Duque que uno de los cambios visibles del siglo XIX al XX es que para el XX los estilos musicales ya no

---

<sup>16</sup>Decimos que son pre-sociales, por que corresponden a un antecedente del universo social representado por las academias que aquí aún no se ha materializado.

se presentaban tan pobres e ingenuos como en el XIX<sup>17</sup>. El cambio fundamental radica en que al haber espacios propicios para la actividad musical, al racionalizar y organizar la enseñanza y el proceso de creación de las obras, empieza a cambiar la concepción misma de la música y con ella, del músico. La institución empieza a cobrar un peso estructural y a redefinir ese trasfondo de sentido que le daba un lugar dentro de la estructura social a la música y al músico, empieza a fijar un status al artista y para su arte dentro de un espacio social diferenciable de marcos sociales más amplios.

A nuestros días lo que permite distinguir al músico profesional es el conocimiento que éste en su formación adquirió y debido a ello los escenarios –posibilidades laborales- a los que tiene acceso. Esta formación, en términos del origen de la tradición musical proveniente de occidente y derivado de ello, se refiere fundamentalmente a la formación en aspectos referidos a la técnica y al lenguaje propio de la música; dicho conocimiento exclusivo del mundo social de los músicos, permite no sólo el proceso de creación direccionado por ciertos cánones de producción, sino también el acceso a niveles de comprensión de las obras muy complejos y minuciosos en el plano del lenguaje específico que las constituye.

Una de las características típicas del músico de academia hoy es la “pérdida de la espontaneidad” –no debe el lector valorar dicho atributo de manera positiva o negativa-, el artista de academia pierde progresivamente la capacidad que los empíricos pueden tener para transgredir ciertos límites en el proceso de creación; esto puede deberse a que, al enfocar cada dimensión del ejercicio artístico a un proceso de aprendizaje básicamente referido a la técnica, como puede evidenciarse en los aspectos contemplados en los programas académicos, es difícil que haya áreas de comportamiento -incluso aquellas donde se desenvuelve la acción expresada en procesos de creación artísticos- que no estén reguladas por condiciones objetivas propias de la institución. La educación es eso finalmente, un proceso que busca romper con ideas previas, con la espontaneidad del quehacer desprevenido, para en lugar de esto, insertar una serie de formas legítimas desde el punto de vista institucional, y de esto, que viene siendo igual parte de la tendencia civilizadora, no se salvan ni las artes.

La motivación central de los músicos hoy para afiliarse a la academia no difiere mucho de la de aquellos de finales del siglo XIX, quienes aducen

---

<sup>17</sup>Ellie Anne Duque (2000) El Estudio de la Música: “Instituciones Musicales” En: Egberto Bermudez *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá: Fundación de música. P. 126

a dos cuestiones fundamentales: adquirir un estatus profesional y entrar en contacto con los últimos desarrollos dentro del área, se trata un poco de trascender el nivel de aficionado y como lo había dicho Caicedo, de dar dignidad a la profesión como profesión, adquirir un respaldo institucional que le posibilite desempeñar su actividad en una serie de escenarios que en los “perfiles profesionales” de las academias de hoy se corresponden con lo que se denomina como “perfiles ocupacionales”, es decir, sectores que institucionalmente se significan como propicios para el que hacer del músico. El proceso de institucionalización de la academia de música ha representando un progreso desde el punto de vista endógeno, en términos de la racionalización de procesos de enseñanza y división del trabajo dentro de los mismos músicos que a hoy tienen varias opciones de especialización según la oferta del mercado.

Es durante el siglo XX cuando se consolida la academia de música. Se logra una definición clara acerca de los escenarios propicios para el ejercicio del músico profesional a través de la potestad para otorgar y homologar títulos, resulta posible el denominarse o ser denominado como músico y en últimas, la concepción de oficio por una parte y de pasatiempo por otro, que antes era normal atribuirle a la música y al ejercicio de sus ejecutantes y creadores, es reemplazado por la de profesional de la música. La definición de escenarios propicios para el ejercicio del músico profesional contribuye a combatir la ignorancia de la sociedad bogotana acerca de ciertas corrientes musicales provenientes de la larga tradición académica europea<sup>18</sup>; desde la llegada de los primeros manuales y métodos hasta el rastreo que los iniciadores de las academias hacen de “lo que están haciendo en Europa”, la actividad artística del músico bogotano se institucionaliza y comienza a verse influida por el nacimiento de un repertorio nacional que empezó a aparecer a finales del siglo XIX cuando inicia la discusión que ha perdurado hasta nuestros días acerca del papel de la música popular.

Una de las situaciones que marcan el ascenso de la academia es precisamente el decaimiento de la actividad musical llevada a cabo en las iglesias, si bien desde los orígenes la actividad artística estuvo siempre vinculada con el tema de lo religioso, para finales del siglo XIX y principios del XX, con el fortalecimiento de la academia fue posible hacer evidente la pobreza generalizada y el abandono en el que se encontraba el tema de la música en dichos escenarios<sup>19</sup>. Dice Duque que

---

<sup>18</sup>bid. p. 127

<sup>19</sup>Esta situación es ampliamente reseñada por Robert Stevenson y existen documentos en la Catedral de Bogotá. Ver: Robert Stevenson. “La música colonial en Colombia”, Revista Musical Chilena, XVI, No. 81, 82 (junio-dic 1962) pp. 153 - 170

entre los objetivos principales de la Sociedad Filarmónica no estuvo el cultivo de la música religiosa, esto pudo responder al mencionado declive de la práctica de la música religiosa; bajo esta nueva figura -la que se da lugar el surgimiento de la academia-, así como se centraliza en la academia lo que hasta el momento venía funcionando como enseñanza personalizada de maestros de música que ofrecían sus servicios por medio de los diarios de la época<sup>20</sup>, también cambia la figura del mecenazgo, ya que para este momento no son ni jesuitas ni dominicos, ni reyes ni virreyes, son extranjeros residentes en la capital, comerciantes y delegatarios del gobierno, o simplemente aficionados a la música, los que patrocinan la existencia de espacios tan importantes para la racionalización de la práctica artística como lo fue por ejemplo, en su momento, la Sociedad Filarmónica<sup>21</sup>.

Hasta aquí tenemos dos elementos de importancia en la materialización de la academia como institución. En primer lugar, la despersionalización de los procesos y de la existencia de dichos escenarios, lo que significa una autonomía, una independencia de la academia como campo, pero esta autonomía es relativa, ya que busca el reconocimiento de su función por medio del establecimiento de condiciones para la producción de obras que se ajusten a los cánones internacionales, para lo que es necesario formar músicos que en el plano de lo profesional puedan desempeñar una actividad con sentido y de ello deriven un sustento, músicos profesionales; el segundo elemento importante está en la ruptura del vínculo con lo religioso, al desligar la práctica artística de una función clerical, se autonomizan los procesos de creación artística al hacerse estos relativos a una variedad más amplia de contextos, y dentro de ellos es donde se construyen escenarios propicios para los procesos de creación tanto como para los de presentación de las obras. Es así como hoy existe un número variado pero restringido de academias reconocidas por el Ministerio de Educación.

Existe un tercer atributo o indicador que permite hablar de la materialización de la academia como espacio de legitimación de la práctica artística desempeñada por el músico: empiezan a darse discusiones acerca de lo que debe o no enseñarse dentro de la academia, en el fondo de dicha discusión comienzan a establecerse las divisiones conceptuales y de oficio entre: música popular y música académica, que lleva de fondo toda una historia que venía construyéndose en el marco del proceso de construcción de nación. Así como en la conquista la música sirvió para adoctrinar a los lugareños,

---

<sup>20</sup>Ver: "El Neo granadino" y "El Día". Colecciones disponibles en la Biblioteca Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango y Hemeroteca Nacional.

<sup>21</sup>Bermúdez, Op Cit., (2000) p. 133

ahora ésta toma otro matiz en la significación de su existencia social, el nacionalismo musical vinculado principalmente a la consideración de la música popular dentro del marco formal que para este entonces ya proveía la academia; ya existían entonces esos criterios traducidos en cánones de apreciación y creación de las obras, el músico bogotano empieza a cobrar una identidad como profesional por medio de la definición de su quehacer.

Es a partir de la gestión de Guillermo Uribe Holguín (1880 - 1971) como director del Conservatorio, que empiezan a darse una serie de discusiones alrededor de los contenidos que debían conformar el programa para la formación de músicos profesionales, la base de dicha discusión se centro en la definición de música académica y cómo debían asumirse las formas estéticas provenientes de la música popular. Esta discusión es central, ya que permite dar cuenta de la academia como una realidad objetiva, es desde aquí donde empiezan a delimitarse las áreas de lo legítimo, la acción relativa al acto artístico es claramente direccionada por unos cánones y dentro de este espacio social que se construye hay unas luchas de unos agentes que reproducen la institución por medio de su práctica y que a su vez generan nuevas condiciones estructurales.

Retomando lo dicho acerca del carácter nacional asumido por las instituciones de diversas naturalezas que van tomando forma a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando empieza a darse el fervor nacionalista como resultado del proceso de formación del Estado Nación<sup>22</sup>, la discusión acerca de lo popular, del estudio de los "aires nacionales" cobra mayor relevancia, ya que los ritmos populares empiezan a ser retomados por músicos de academia, quienes empiezan a reclamar un lugar para ellos dentro de los contenidos académicos de formación profesional como por ejemplo, Emilio Murillo (1880 – 1942). Con el tiempo, la música popular cobra importancia como una alternativa estética válida, sin embargo, la cuestión sobre su inclusión, y la forma de incluirla, dentro del marco académico aún está en debate; Duque presenta la génesis de dicho debate en lo que fue el antecedente de la aparición o conversión de la Academia en Conservatorio Nacional y las apasionadas discusiones que empezaron a darse acerca del papel y la definición académica de la música popular y el nacionalismo musical.

---

<sup>22</sup>Instituciones de diversa naturaleza dentro de las cuales figura La Academia Nacional de Música y cuyo registro existe en la red. Ver: "III Entrega del compendio histórico de instituciones de Bogotá en el siglo XIX" Dice: "Academia Nacional de Música. Fundada durante la administración de Rafael Núñez, ofrecía clases de canto e instrumentos en secciones masculina y femenina, y periódicamente organizaba recitales y conciertos públicos. Su sede estaba en el local que antiguamente ocupaba la Universidad Tomística." <http://bogota.gov.co/docs/3parte.doc>.

La caracterización del músico bogotano de academia hoy está en indudable consonancia con la configuración del orden social expresado en la academia como institución, una expresión importante de dicho orden está en los principios que direccionan la formación artística del músico, es por eso que hemos sostenido que el principal producto social de la academia como institución, es el músico, el músico profesional, ya que todo el proceso desde sus inicios tuvo una finalidad clara: organizar la práctica artística llevándola a una definición profesional, que se consigue por medio de la racionalización de los proceso que la conforman.

El canon fundamental siempre fue la profesionalización y hoy sigue siéndolo; la titulación es uno de los indicadores básicos de la legitimidad de los procesos internos de la academia, de ahí que hoy escuelas como la Fernando sor, la Gentil Montaña y otras que existen independientes de organismos universitarios estén convirtiéndose en departamentos de música, o escuelas pertenecientes a universidades, para así, lograr la potestad que el Ministerio de Educación da para otorgar títulos; como es el caso de la Cristancho, que recientemente empezó a hacer parte de la Universidad Sergio Arboleda y ahora se llama "Departamento de Música Mauricio Cristancho" y la Luis A. Calvo que antes pertenecía al IDCT (Instituto Distrital de Cultura y Turismo) y ahora hace parte de la facultad de artes de la Universidad Distrital junto con la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá).

Son las instituciones reconocidas por el Ministerio de Educación –tal como en su momento la Academia Nacional fue reconocida por su equivalente de la época, el Ministerio de Instrucción Pública- las que otorgan títulos profesionales y definen un perfil ocupacional para el músico, una característica de estas es que además de titular al músico lo forman con un énfasis en un área particular dentro de la disciplina, es así como hay músicos, compositores, instrumentistas, arreglistas, pedagogos y otros que responden a las diversas demandas de un mercado que acoge su actividad.

La academia de música actual nació en 1882 con la fundación de la Academia Nacional de Música; sin embargo, sólo hasta 1890 se estableció el plan de estudios; los contenidos de este programa que es el primero concebido para la formación de músicos profesionales o "de academia", se basaban en estas materias: Teoría y solfeo, solfeo para canto, violín, viola, violonchelo, contrabajo, oboe, clarinete, flauta, trompa, trompeta, trombón, órgano y canto llano, armonía,

contrapunto, fuga, piano<sup>23</sup>. En los programas actuales podemos identificar coincidencia con aquellos contenidos del programa de 1890, desde este punto de vista, existe una regularidad en los contenidos, al menos en los considerados como básicos para los programas hoy, que aún teniendo matices, como se ve en los ciclos de profundización, mantienen estos patrones comunes.

Los contenidos responden a una serie de situaciones sociales establecidas por la demanda de quienes estudian música, es así como en los programas actuales la lista de instrumentos varía desde violín, viola, violonchelo hasta bajo eléctrico, guitarra eléctrica o electro acústica, instrumentos propios de formatos de música popular, batería, entre otros; de tal modo que podemos identificar un elemento flexible dentro de los programas que puede entenderse desde dos puntos de vista, por un lado, el músico, o el que se afilia a una academia tiene la posibilidad de elegir un instrumento y éste a su vez le da un primer rasgo de especialización, es decir, es pianista o es guitarrista, es bajista o baterista, guitarra clásica o popular, todos son matices que en relación con éste aspecto dan pautas para la especialización dentro de la música como campo de conocimiento, por ejemplo, quienes optan por canto, desde el inicio de su formación se especializan ya sea en canto popular o en canto lírico.

Este elemento de flexibilidad es horizontal e histórico, es decir que depende de variables contextuales de modo que en el futuro posiblemente se incluirán otro tipo de instrumentos que hoy no existen dentro de los programas. En las épocas del conservatorio de música bajo la dirección de Holguín habría sido inconcebible la inclusión de instrumentos propios de la música popular en un programa de música académica, hoy vemos que la música popular tiene un lugar dentro del esquema de la música académica y además es nominada como popular desde el punto de vista de la academia, es decir, desde sus propios elementos de juicio se redefine el concepto de lo popular en orden a ajustarlo a la lógica de la academia. La lógica propia de la academia de música es hegemónica y se modifica en términos del elemento flexible que señalamos, pero se mantiene a razón de la reproducción de elementos constantes que dan consistencia estructural a la academia.

La academización de la estética popular puede verse desde dos puntos de vista: por un lado, significa que al insertarse en la academia, su perduración está garantizada ya que su práctica se verá reproducida en el tiempo a razón de unos mecanismos, modos y estrategias de

---

<sup>23</sup>Academia nacional de música de Bogotá (1980) *Plan de estudios*, Bogotá: Imprenta de la Nación.



reproducción social existentes dentro de los escenarios propios de la academia, expresados básicamente en los procesos de transmisión del saber; por otro lado, significa que la esencia estética de la música popular se disuelve dentro de los estándares pre definidos institucionalmente por la academia, las conclusiones definitivas se dejan a juicio del lector, sin embargo, no hay una última palabra, la continuidad del debate lo demuestra.

Queda la inquietud acerca de qué otras formas pudo haber tomado la formación musical proveída por la academia, si aquellas lógicas de producción artística insertas en la música popular hubieran sido asumidas de otra forma, es decir, si en lugar de haber sido academizadas, se les hubiera dado un peso equitativo dentro de la discusión; si en lugar de someterlas se las hubiera asumido con todo y su contexto, tal vez la formación musical hoy se correspondería de una mejor manera con nuestro medio, tal vez representaría para el mundo un paradigma diferente, una propuesta alternativa, con otras posibilidades estéticas y creativas, entonces sería posible entender la profesión del músico de otra forma, y la distancia entre este y el músico empírico probablemente sería menor, de hecho, tal vez no existiría academia de música, ya que el concepto mismo no nos es propio, ese también lo asumimos.

La tendencia civilizadora que inició con todo este proceso ha sido continuada y hoy es causa de la descontextualización cultural del modelo que se plantea como legítimo, los criterios de legitimidad siguen correspondiendo a lógicas externas que por medio de organismos como el Ministerio de Educación regulan el funcionamiento de los programas según dichas lógicas. Las academias presentan contenidos programáticos reconocidos a nivel Nacional por el Ministerio de Educación, y con su aval, están habilitadas para otorgar títulos profesionales que al ser reconocidos a nivel mundial, suponen un nivel académico de las mismas proporciones; la característica esencial en todas ellas son los núcleos básicos de formación sintetizados en: teoría de la música e historia de la música de occidente, lo que permite hablar de una estandarización de los contenidos programáticos en el proceso de profesionalización del músico, el músico profesional, sin importar donde se haya graduado, está en capacidad de dar cuenta del lenguaje de la música y como se construye y de la tradición expresada en la historia que le dio origen.

Dada la estabilidad y unicidad de elementos en los programas, aún es posible hablar de la academia como un modelo singular donde la división del trabajo ha producido una especialización en las funciones, esto se expresa en las opciones que se pueden distinguir en los perfiles

ocupacionales de las academias; por un lado la originaria discusión acerca de lo popular y lo académico ha tenido diferentes ritmos dentro de las academias, haciéndose evidente en los programas, por ejemplo, academias como la ASAB, han dado un lugar muy importante a la música popular dentro del programa de música y dentro de espacios de divulgación como es el "Festival Casa Abierta".

A partir de la idea de la academia como una realidad social concreta, producida históricamente, llegamos a la conclusión que el modelo sigue siendo uno, sin embargo hay que insistir en que éste se ha diversificado a nivel interno estableciendo una serie de posibilidades en diferentes áreas del campo de conocimiento, se ha complejizado en términos de una división del trabajo y especialización de funciones a razón de una tendencia civilizadora, la misma que dio lugar a la iniciativa que en 1882 desembocó en la primera academia, una tendencia racionalizadora que se expresa fundamentalmente por medio de esa especialización en las funciones.

Aunque el tema de las especializaciones sigue estando concentrado en materias tradicionales como: Composición, Dirección coral e Instrumento, la existencia de énfasis como Ingeniería de sonido, Arreglos, Jazz y música para medios audiovisuales (medios de comunicación y audiovisuales en áreas de producción y pos-producción), dan muestra palpable de esa tendencia civilizadora que da lugar a la diversificación que su vez responde a los requerimientos del mercado hoy, incluyendo lo que parecería corresponder a campos diferentes de conocimiento, pero aún así hacen parte de las opciones profesionales que el músico puede tomar.

El músico de hoy es el producto social de lo que los músicos de años atrás, por medio de su práctica, produjeron y resultó en espacios sociales que en el tiempo se fueron configurando como un modelo institucional que se diversificó, produciendo academias que responden a diversas áreas del quehacer profesional del músico pero que a su vez, representan un esquema estandarizado y modelado por la academia como institución que legitima la práctica artística por medio de unos cánones estéticos y técnicos de valoración de las obras y en general de la producción artística.

El músico profesional es paradigma de la actividad musical institucionalizada en un universo social donde el proceso de complejización de las formas sociales no cesa, si bien es cierto que los énfasis de las universidades han respondido a las necesidades de especialización, hay que señalar que la oferta de programas de posgrado es casi inexistente, de tal forma que, y como pasaba antes de que

existieran academias cuando aquellos que querían estudiar música debían viajar al exterior, hoy viene pasando lo mismo, aquellos que quieren hacer un posgrado en musicología, en música electro acústica o en música para cine y medio audiovisuales, entre otros, deben viajar al exterior, ya que en el país, a la fecha, no existen tales programas, las especializaciones que en otros lugares del mundo se han organizado en maestrías o estudios de posgrado, aquí han intentado ser cubiertas por los “énfasis” que son seminarios que el músico toma –a partir del cuarto semestre en algunas facultades y en otras desde sexto o séptimo- al final de la carrera optando por un área de especialización.

Es de señalar la pobreza del trabajo investigativo relativo a la música como actividad artística en la ciudad. Parte de la responsabilidad recae sobre las ciencias sociales y otra parte sobre la música como disciplina académica y lo que ésta proyecta al desarrollo de las artes en el ciudad y en el país; teniendo en cuenta todo lo expuesto acerca del proceso de racionalización de la actividad artística, la falta de un ejercicio reflexivo sobre la música como profesión, sobre el quehacer del músico, e incluso sobre el fenómeno sonoro y la naturaleza de la existencia de la música como un hecho social, como un hecho artístico, vinculado social y culturalmente con otros contextos, significa un retroceso desde el punto de vista del impulso civilizatorio que en el siglo XIX propició la creación de espacios para la práctica formal y racional.

El ejercicio reflexivo sobre las diferentes dimensiones de análisis que conforman el hecho artístico es accesible por medio de la investigación como vía para el desarrollo de la ciencia y el progreso de la disciplina en términos de la posibilidad de generar nuevas formas de acceder al conocimiento y así mismo, generar nuevo conocimiento. En todos los programas actuales existen cátedras de metodología o investigación, sin embargo resulta curioso que los centros de investigación de las facultades parecen tener una existencia que no impacta en realidad sobre el proceso de formación de los músico y en general sobre la vida académica, ya que es difícil encontrar pistas acerca de la historia o tradición investigativa dentro de las facultades, en términos de grupos de investigación y publicaciones, entre otros.

Hemos querido presentar a grandes rasgos lo que fue el proceso y resultados de nuestra investigación, que si bien no contesta muchas preguntas, si da lugar a otras tantas; nos daremos por bien servidos si tales dudas persisten y se reproducen en ideas. La belleza relativa a la existencia de la música no desvirtúa la posibilidad de acceso a ella desde percepciones más pragmáticas, cada quien tiene diferentes formas de relacionarse con el fenómeno artístico, aquí lo hemos hecho queriendo decir algo acerca del cómo se construyen los escenarios (uno de ellos)

en los cuales ocurre la música, hemos querido hacer un aporte a la comprensión de una minúscula parte del universo social compartido por los músicos, del cual muchos somos testigos externos la mayor parte del tiempo.

### *Fuentes primarias*

- Barriga Monroy, Martha Lucía (2005) *La educación musical en Bogotá 1880-1920*, UPTC, RUDECOLOMBIA, *Informes de investigación* [en: El Artista: Revista de Investigaciones en música y artes plásticas \[en línea\]](#)
- Plan de estudios /Academia Nacional de Música. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1980.
- Reglamento expedido por el consejo directivo / Academia Nacional de Música. Bogotá: Imprenta a cargo de H. Andrade, 1882.
- Diarios: *El Neo granadino* y *El Día*. Colecciones disponibles en la Biblioteca Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango y Hemeroteca Nacional.

III Entrega del compendio histórico de instituciones de Bogotá en el siglo XIX, En: <http://bogota.gov.co/docs/3parte.doc>

### **Bibliografía**

- Becker, Howard (1982) *Art worlds*. California, University of California Press
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1998), *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Bermúdez, Egberto (2000) *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*. Bogotá, Fvndacion de Mvsica.
- Bourdieu, Pierre (1997) *Razones Prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.
- ----- (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- ----- (1990) *Sociología y Cultura*. México, Grijalbo.
- ----- (1998) *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Dufourcq, Norbert (1963) *Breve historia de la música*. México, FCE.
- Duque, Ellie Anne (1995) *La música en Colombia en los siglos XIX y XX*. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- ----- (1998) *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848 – 1860)* Bogotá, Mvsica Americana, Banco de la República.
- ----- (1986) *Guillermo Uribe Holguín, Músico*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Escala/I.I.E.
- Escobar, Luis Antonio (1987) *La música en Santafé de Bogotá*. Bogotá, Editado con el patrocinio de: Lotería de Cundinamarca, corporación financiera de Cundinamarca, empresa de licores de Cundinamarca. Sandri.
- Goldthorpe, John H (1990). *El empleo de la historia en sociología: Reflexiones sobre algunas tendencias recientes*. Nuffield Collage, Oxford University. En: *Revista Colombiana de Sociología*, Bogotá, Vol. 1: Núm. 2. Julio – Diciembre 1990.
- Osorio y Ricaurte, J.C. (1879) *Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia*. En: *Repertorio colombiano*, No. XV, Bogotá, Sept. 1879
- Perdomo, José Ignacio (1980) *Historia de la música en Colombia*. Quinta edición. Bogotá, Plaza & Janes.