

PROYECTO: LA DIVERSIDAD SOCIAL MANIFESTADA EN LA PRÁCTICA DE LA DANZA Y LA MÚSICA DE SANTA FE EN LA ÉPOCA DE INDEPENDENCIA (1770-1830)

Claudia Angélica Gamba
Israel Fetecua Soto
Universidad Nacional de Colombia

Responde a la pregunta 54. Teniendo en cuenta la "estratificación social", ¿qué tipos de danzas, bailes y música se practicaban y se escuchaban en la época de la Independencia? (Ladys Carolina Soto Moreno, Grado 7, Maicao, La Guajira)

RESUMEN

Este ensayo explora las manifestaciones artísticas como los bailes y la música en el período comprendido entre finales de XVIII y 1830. Se analiza el proceso que sufrieron tales expresiones artísticas y cómo desembocaron en el nacimiento de nuevos estilos de danza y música en la Independencia, como la capuchinada o el vals del país. Igualmente se estudian otros estilos como la contradanza, que permanecieron como herencia de la Colonia. Finalmente se recrea un panorama de los espacios festivos de la época de la República para comprender su diferencia con respecto a los finales de la Colonia y sus transformaciones a partir de 1830.

INTRODUCCIÓN

Con ocasión del bicentenario de la Independencia, esta propuesta de investigación es una oportunidad para analizar la importancia de la cultura y sus distintas manifestaciones, como es en este caso la música y la danza, en nuestro proceso histórico de construcción de nación y de nuestra identidad. A pesar de lo significativo del tema y de la existencia de textos muy significativos en cuanto a la historia de la música, principalmente en el período colonial, faltan estudios en cuanto a la música y la danza en la época republicana.

Ésta investigación se propone responder la pregunta 54, que pertenece al apartado de Artes y tradiciones: teniendo en cuenta la estratificación social ¿Qué tipos de danzas, bailes y música se practicaban y se escuchaban en la época de la Independencia? Así, se propone analizar los bailes y la música que se practicaban desde finales de siglo XVIII hasta 1830. En este período se da una transición en tales expresiones y con la Independencia se originan nuevos estilos de danza y de música, mientras otros, heredados de la colonia, permanecen. Además, a partir de 1830 introduzcanse introdujeron nuevos géneros musicales diferentes a los españoles, de otros países como Italia o Alemania, lo que implicó un cambio en el gusto y en las formas de componer.

Según Javier Ocampo, desde finales de siglo XVIII en el territorio de la Nueva Granada se asiste a un cambio en el ciclo histórico (Ocampo, 1979, p. 17) que evidencia una crisis de la sociedad colonial y que implica un cambio en las instituciones y las estructuras de la sociedad. Pero este suceso no es aislado del contexto internacional, sino que se inscribe en una revolución occidental gestada desde la segunda mitad de siglo XVIII y desarrollada en las tres primeras décadas del siglo XIX. Esta situación implicó la modificación o alteración no sólo de las estructuras materiales, sino también del sistema de vigencias y creencias tradicionales del modelo de sociedad hasta ahora presente.

La Independencia de La Nueva Granada, entre otros aspectos, estuvo antecedida por la búsqueda de autonomía por la crisis del imperio español, y en un principio no implicó el reclamo de rupturas reales, teniendo en cuenta que en el territorio neogranadino la élite criolla buscó primero un cambio político dirigido desde “arriba” para evitar la perturbación del orden social. Este factor es fundamental para comprender las transformaciones y permanencias que la Independencia implicó en el ámbito cultural, y en nuestro caso concreto para entender la tensión que se generó en cuanto a la estratificación social (aunque indirecta) del espacio festivo.

Es importante entonces considerar varios aspectos para la comprensión del proceso transicional del espacio festivo en el período estudiado. En primer lugar, los antecedentes de la organización social colonial que se caracterizaba por un sistema de castas, aunque en Santafé a finales de siglo XVIII no era tan claro y definido: “La gran mayoría de los habitantes de la ciudad conformado por las castas y un grupo numeroso de blancos pobres, no tenían un espacio social claramente definido, no sólo por la gran heterogeneidad étnica

de las castas [...] sino por su gran movilidad horizontal” (Guiomar, (s.f.)¹. Esta estructura social se transformó en el orden social impuesto por la Independencia, y lo mismo sucedió en el espacio festivo, aunque no por ello se eliminó la jerarquización, sino que por el contrario se agudizarán estas diferencias.

Además, como menciona Orián Jiménez citando al General Joaquín Posada (2007, p. 115), en algunos territorios de la Nueva Granada como en el pie del cerro de la Popa en Cartagena, en la esfera de las celebraciones o fiestas esta jerarquización era aceptada sin conflicto, llegando a compartir espacios de danza y música en común, aunque de manera estratificada. Tal situación no se presentaba en otros lugares como Santafé.

En segundo lugar es importante comprender el papel significativo de la población criolla como la promotora de una “nueva cultura” culta y, en el contexto de la Independencia, el uso estratégico de las celebraciones y fiestas populares como un medio de difundir y promover nuevos valores políticos. Como tercer aspecto, es importante tener presente que las expresiones culturales artísticas de la sociedad neogranadina en transición no son homogéneas ni puras, pues están atravesadas por un amplio proceso de mestizaje y sincretismo que las configura y determina. Además se debe señalar que las expresiones artísticas como la danza y la música no se dieron aisladas del ambiente cultural y político de la época, y que no son sólo la evidencia de un proceso de mestizaje, sino más bien de un plan de evangelización que España emprendió desde la Conquista. Así, la apropiación de las fiestas religiosas refleja la importancia de la labor evangelizadora dentro de la población indígena y africana en el proceso de colonización.

La Nueva Granada, al igual que otras colonias, adoptó como propias festividades religiosas traídas por España, tales como, la Semana Santa, la fiesta del *Corpus Christi*, la Navidad, la devoción a los santos patronos, las fiestas de la candelaria y las romerías, entre otras, que tendrán gran asidero en la población mestiza y llegaron a jugar un papel importante en su vida cotidiana, mezclándose con fiesta popular o antecediéndola y configurándose como el escenario de manifestaciones, con la ejecución de bailes, cantos y música, que en el proceso de independencia y la búsqueda de configuración de un territorio nacional tendrán mucha importancia.

La naciente Colombia vio la gestación de diferentes regiones y procesos de identidad distintos que se pueden evidenciar a través del estudio de estas expresiones. Con relación a esto, Javier Ocampo señala que es precisamente en las regiones donde las fiestas religiosas encuentran su verdadera aculturación, y así las estructuras mundiales de las éstas se unen a las influencias y dinámicas regionales, que se van adaptando con las circunstancias de evolución histórica de los pueblos.

Teniendo en cuenta que nuestro período de estudio se enmarca entre el final de la Colonia, y su transición y consolidación a una república, y que por ello más un salto se pretende

¹ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores.

analizar un lazo entre la crisis de un sistema y la emergencia de otro, en el ámbito cultural para examinar las relaciones e implicaciones de éste cambio y transición.

Este ensayo plantea que mediante el estudio de las danzas, bailes y música realizados en el contexto de fiestas y celebraciones de la época, se puede evidenciar el planteamiento que, sobre las consecuencias del nuevo orden creado por la República, propone que la ruptura con la matriz y las instituciones coloniales no fue total sino parcial, y que la transformación de las estructuras no fue radical, considerando el hecho de lo que Javier Ocampo llama las supervivencias españolas (Ocampo, 2002, p. 31). La permanencia aún hasta nuestros días de las fiestas religiosas introducidas por España es reflejo de varios procesos culturales, del mestizaje y la evangelización, que más que una ruptura implicaron concesiones y procesos culturales de larga duración.

Como también se evidencia en otras esferas, en el ámbito cultural la organización que introdujo la Independencia no fue más fuerte como institución que la que había establecido la Colonia en la Nueva Granada, donde se evidencia la permanencia preponderante del elemento religioso inculcado por España y por ello sus huellas festivas más que el elemento patriótico, heroico o nacionalista inculcado de la República.

EL ESPACIO FESTIVO EN TRANSICIÓN. MÚSICA Y DANZA EN LA SANTAFÉ DE 1770-1810

La música y danza en transición: fiestas reales y profanas

La estructura festiva en la Nueva Granada y concretamente en Santafé durante el período colonial no se modificó de manera significativa, sino hasta la llegada del orden Borbón a finales de siglo XVIII. De manera progresiva la Nueva Granada, como muchas otras colonias españolas, recibía el influjo cultural español que reemplazaba o se hibridaba con algunas expresiones nativas. Para comprender los cambios o las rupturas que se produjeron con la Independencia, en el campo de la música y la danza es fundamental conocer los antecedentes de éste último período colonial en Santafé en el campo festivo.

Un aspecto característico durante todo el período colonial será la gran cantidad de fiestas que se celebraban durante el año, “en las cuales la participación era generalizada, independientemente de su condición social y étnica” (Vargas, 1990, p. 303), las fiestas públicas tendrán un importante papel en Santafé, pues principalmente eran de carácter religioso y civil con escasos elementos indígenas; de carácter real se celebraban varias y por lo general se dedicaban varios días. En este aspecto Julián Lesmes hace una interesante reflexión, y es el hecho de que estas fiestas no sobrevivieran más allá del siglo XIX, como sí sucederá en otros lugares. Señala que “vale la pena preguntarse por qué no subsistió una celebración particular de arraigo popular para Santafé” (p. 303), lo cual nos habla de un proceso de hibridación cultural¹ en el campo festivo de manera progresiva durante el siglo XIX que se dio entre tres agentes culturales: los nativos, los españoles y los criollos. En realidad no se dio un proceso de desaparición de dichas fiestas de gran profusión e intensidad de las fiestas coloniales que buscaban en su mayoría promover la fidelidad a la corona y la religiosidad.

Durante el período colonial, dentro de las fiestas públicas encontramos las fiestas reales que son el componente más grueso de celebración después de las fiestas religiosas “en la gélida y conventual Santafé de la Colonia proliferaron las festividades públicas de toda índole. Las había de fechas fijas y ocasionales, como eran los recibimientos a nuevos virreyes y arzobispos” que podían durar hasta dos semanas” (Vargas, 1989, p. 267). Una de las celebraciones más importantes es el espectáculo taurino, no sólo porque eran de las diversiones populares más frecuentes y evidentemente más españolas, sino porque su acogida en Santafé fue muy grande, y además veremos estas mismas corridas como elementos presentes en los primeros años republicanos como un evento popular diferente a la música o baile.

El período Borbón a finales de siglo XVIII implicó en Santafé y en general para la Nueva Granada muchos cambios a nivel social, administrativo y militar, a los que el aspecto festivo no fue ajeno. Esto se conjugó con las manifestaciones militares después de la revuelta de los comuneros. El año de 1781 marcó un punto muy importante para la

¹ “Procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2006-2007, p. 8).

transformación del elemento festivo en Santafé: “A las fiestas de carácter ‘oficial’ se les añadió un ingrediente que definitivamente realzó su espectacularidad”, pues luego de la revuelta de los comuneros y con ello la amenaza de revolución, la Corona incrementó su pie de fuerza y con ello también cambió las festividades, pues la presencia de la música militar será mucho más grande en los eventos. Caballero nos da un indicio de esta nueva introducción del género militar: “1784. El día 20 de enero entró el regimiento de la corona y trajeron la música de trompas, clarines, que no se habían visto ni oído hasta entonces. Con la venida de esta tropa se acabaron de perder las buenas costumbres, que eran españolas” (1974, p. 34). Sin embargo, “la época borbónica más utilitarista, más ilustrada y por eso más rigurosa llevó a cabo una inútil pelea con la tradición fiestera en España y las colonias” (Vargas, 1990, p. 310).

Las celebraciones reales giraban en torno a los acontecimientos de la vida de la familia real y de los eventos de la Corona, tales como la coronación de un nuevo rey, nacimiento de príncipes, matrimonios, bautizos o cumpleaños de la familia real y la llegada de los virreyes. “Cantose el Te Deum [...] sirviéndose un magnífico refresco, un concierto de música, estando muy iluminada la pieza y ricamente colgada en su dosel, los retratos de nuestros reyes mesa y cojín”². A finales de siglo XVIII, uno de los eventos de la Corona más representativos para Santafé fueron la Jura de Carlos IV:

1789. Fue la jura de Carlos IV, lo juró el alférez real don Luis Caycedo: botó mucha plata; hizo un banquete de tres días, a que asistieron los virreyes a su casa. Hubo fiestas muy lucidas y muchas figuras y enigmas de vítores a l rey. Los toreadores los vistieron, tanto a los de a caballo como a los de a pie (Caballero, 1974, p. 36)

En estas fiestas tuvieron gran participaron las bandas militares.³

El recibimiento del Virrey Amar y Borbón fue otro motivo de gran celebración en la Nueva Granada. Éste se hizo en 1802:

16 de septiembre, a las cinco y media de la tarde, entró el señor virrey don Antonio Amar y Borbón y su esposa la señora doña Francisca Villanova; le hicieron el recibimiento el señor Sanmiguel y don Juan Gómez, alcaldes de esta año, el uno en Facatativá y el otro en Fontibón, donde se hizo una ramada que no se ha visto otra semejante en recibimiento de virreyes. La casa estaba de primor alhajada y abastecida; se gastaron más de \$5000 en solo la comida y refresco. No hubo virrey a quien se le hiciesen más obsequios de grandeza y aparato que a éste (Caballero, 1974, p. 44).

² Ver: “Ceremonias con que deben en Santafé recibir a los excelentísimos señores virreyes”, en: *Documentos* (1717-1825, p. 2).

³ Ver: “Cuentas que dá el Regidor don Pedro de Ugarte como uno de los Comisionados para las fiestas de la proclamación de nuestro católico Monarca el señor don Carlos IV”, en: *Documentos* (1717-1825, p. 3).

En el año 1803 y 1804 se presentaron bailes de máscaras en el coliseo en honor al Virrey Amar. En este caso se describieron de manera detallada las estructuras de los bailes y las danzas que interpretaban en la época en Santafé, pues para ello se publicó un folleto con las prevenciones que se debían tener para dicho baile. Es importante señalar que estas celebraciones con baile se reservaban “al muy rancio grupo de autoridades, nobleza y gentes de nota” (Martínez, 2003, p. 4), y que según Carreño, estos bailes de máscaras fueron introducidos en Madrid en 1775 y llegaron a Santafé con el Virrey Amar y Borbón. La descripción más directa a las danzas que se practicaban durante este período la encontramos en el reglamento con las prevenciones que se publicó para el baile de máscaras celebrado en honor al Virrey Amar en 1804 ofrecido por el comercio de la ciudad, que consigna: “Para que todos los concurrentes puedan divertirse según su carácter y genio, a el prudente arbitrio de los Directores corresponde interpolar los bailes de Minué, Paspis, Bretaña, Amable, Contradanza, Fandango, Torbellino, Manta, Punto y Jota que son las clases de los que se permiten”⁴.

De estos bailes la más reconocida e importante en la Nueva Granada y sobre todo en Santafé fue el minué, una de las más antiguas danzas aristocráticas que llegó a nuestro territorio y fue considerada como de las más elegantes. “Desde S XVIII llegan a las colonias las formas valseadas del viejo Mundo, como la mazurka, el minuet, la gavota, la contradanza” (Marulanda, 1990, p. 523). Según Perdomo Escobar, el minué fue una antigua danza popular de origen francés, probablemente del siglo XVI, “variante del branle. Luego se convirtió en danza cortesana, y se introdujo en la música culta” (1945)². En términos musicales el minué se caracterizó por tener sus composiciones de “un movimiento moderado i su compas es de tres tiempos. La gracia i la seriedad entrelazadas constituyen el carácter distintivo de esta danza” (Osorio, 1867, p. 73). Con respecto a esto último es importante señalar que el minué fue una danza siempre admirada en Santafé por su elegancia.

En la Nueva Granada existirán dos clases de minués: el denominado serio y el afandangado. Este último al parecer era la danza un poco más animada según las clasificación que hace Harry Davidson: “ [...] cuando se ‘afandangaba’ un baile, quería decir que se bailaba más rápido” (1970, p. 206):

Platón llamaba *baile* orquestico al que estaba caracterizado por gracias ternas un jesto moderado, una actitud del cuerpo majestuosa i pasos medidos. Este baile se parecía al minue. El *paléstrico* según él, consistía en movimientos vivos, rapidos y undulantes. A este baile creo que pertenece el minue *afandangado* (Cajiao, 1828, p. 412; énfasis en el original).

El minué será una danza reemplazada de manera muy lenta en el período republicano por danzas como el vals. Sin embargo es importante mencionar que este baile fue muy importante en la clase santafereña de finales de siglo XVIII y siempre será una danza

⁴ *Lecturas populares* (1914, p. 102). “El Virrey Amar”.

² Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores

recordada desde varias posturas. En unos casos con nostalgia por las primeras generaciones de los primeros años republicanos de la clase alta bogotana, por su elegancia y significado de clase y status. Ellos vivieron la llegada bailes de un carácter más animado de Europa como el vals de Strauss, la polka o la mazurka, y de la progresiva nacionalización y con ello dinamización de muchas danzas practicadas en el país. Uno de los recuerdos nostálgicos de esta danza que se hace a mediados de siglo es el siguiente:

Los mas viejos de nosotros apenas alcanzamos a conocer i saborear el gracioso *minué sério* i el *afandangado*, las *boleras* i otros bailes tan aristocráticos (o decentes) como elegantes i descansados, i a los cuales añadía una gracia picante el alegre repique de las castañuelas, ¡Que diferencia entre aquella danza garbosa, propia para lucir la habilidad [...] i el tumulto impetuoso i desordenado de cien parejas que dan vueltas hoy como *ringletes* en un salón estrecho, empujándose, estrujándose, ahogándose⁵.

En otras ocasiones será motivo de expresiones peyorativas, por su significado español:

“[...] el antiguo salón en que *in illo tempore* se lució más de una pareja, con el entonces elegante minué, baile en que todo consistía en ciertos ademanes acompasados, que eran a la danza, lo que el recitado a las óperas. Pero en estos tiempos la gravedad española rejía en toda su insipidez i un gobernador de Cartajena se creía un archipámpano de Sevilla, además los polvos y las rizadas pelucas no habían podido rebajarse hasta el valse o la contradanza” (Madiedo, 1868, p. 387).

Otras danzas mencionadas en el folleto del las prevenciones del baile al Virrey Amar y que fueron representativos son las siguientes:

El paspis: denominada realmente El Passe-Pied o paspy. “Danza instrumental viva y ligera, de ritmo ternario, probablemente de origen bretón. Fue bailada en París en las calles de 1587” (Perdomo, 1945, p. 50). En 1789 se hace mención de la existencia de este baile antiguo “se bailo paspié y bolero con castañuelas [...] al son de los músicos de la corona, dirigidos por Carricarte” (Groot, 1941, II, p. 51).

Contradanza: se conoce en Santafé desde el siglo XVIII y según Egberto Bermúdez, se ejecutó en los salones sociales europeos a lo largo del siglo XVIII y era igual de popular al minué. Su origen se remonta a las danzas de siglo XVII ejecutadas en Irlanda y Escocia que luego llegaron a países como Francia. En Colombia ésta fue desplazada por el vals en la segunda mitad de siglo XIX (Bermúdez, 1954, p. 52). Esta danza será muy importante en el periodo republicano y ahondaremos en ella más adelante.

Jota: esta danza, según Perdomo Escobar, era

⁵ *Los matachines ilustrados* (1855, febrero 19), “Los bailes de Ogaño”.

canción y bailes originarios de Aragón y posteriormente popularizados a toda España. Precursor de ella fue el Canario, del que hay ejemplo en los villancicos de los archivos hispanoamericanos de nuestras Catedrales, inclusive la de Bogotá. También se encuentran en textos de la época los nombres de otras danzas como el Ondú o lúndu, de origen aparentemente peruano, y el Sampianito o Semipianito o cuadrilla granadina (1945, p. 51).

Fandango: “Aire o composición de canto i baile de un movimiento mui vivo. El aire de fandango como el de seguidilla [...] están compuestos en compas de tres tiempos; se usan solo en España i se cantan i se bailan con acompañamiento de castañuelas” (Osorio, 1867, p. 65). Éste fue uno de los ritmos más prolíficos en el período de transición de los últimos años de la Colonia a la nueva vida republicana, pues su raigambre era sobre todo popular. Sin embargo, la jerarquización de este baile es más fuerte durante la Independencia. Por otra parte, Egberto Bermúdez en *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938* se refiere a la Jácara como predecesora del Fandango, y proporciona una fuente sonora en la cual la letra está dedicada al Santísimo sacramento y adecuado a la fiesta de San Juan Bautista espacio donde “más se dio el contacto entre la tradición popular y la música eclesiástica y esta reconstrucción (de la fuente sonora) pretende ilustrar este hecho” (1954, p. 81).

Otras celebraciones representativas que se realizaron durante el final del período colonial fueron en 1808 la celebración del triunfo de la corona en Buenos Aires y la Jura de Fernando VII. Sobre esta última señala Eliseo Santander que en 1808 se quiso dar pruebas de lealtad al monarca y por ello fue la celebración del advenimiento al trono: “[...] las fiestas reales dicen por si solas lo bastante para comprender que el obsequio iba dirigido al monarca y lo recibían inmediatamente el Virrey y la Real Audiencia, el Tribunal de cuentas y demás empleados superiores” (Santander et al., 1900, p. 41). Esta fecha es importante porque esta celebración se dio con gran pompa y a tan sólo dos años de la revolución de 1810: “[...] las ideas, costumbres y representaciones en torno a la figura del rey acentuaron la fidelidad a la monarquía, recalándose a la vez el papel de los vasallos, [...] Entre 1808 y 1809 a raíz de la noticia de que Napoleón había puesto a Fernando VII, se acudió a la tradición festiva de las tradiciones monárquicas” (Jiménez, 2007, p. 75). Estas celebraciones serán verdaderos rituales que contribuyan a reafirmar constantemente la idea de vasallaje y fidelidad.

LA INDEPENDENCIA A TRAVÉS DE SUS FESTIVIDADES

Música de bandas: símbolo y poder

El período de Independencia tuvo una fuerte presencia de la música que fue fundamental como elemento ideológico para afianzar la imagen de la república en el pueblo y como un factor indispensable de celebración y ritual. Una de las vías principales de estas manifestaciones musicales eran las bandas de los batallones que en el período eran consideradas, según el diccionario de música de Crisóstomo Osorio, como “un cuerpo de músicos que tocan toda clase de instrumentos de viento i de percusión. Se divide en banda cívica i banda militar” (1867, p. 53).

En cuanto a los instrumentos de las bandas de música de los batallones y su estructura, se verá que siguieron siendo los mismos con los que se contaba a finales del período colonial. Incluso las bandas de la Corona serían en su época mucho mejor dotadas que las de la naciente república. Sin embargo, las composiciones y letras cambiaron enormemente, pues las coplas y cantos durante esta época tendrán un carácter patriótico que hable de los éxitos en las batallas y de los propósitos independentistas. Las bandas más representativas durante este período serán las de los batallones Auxiliar, Numancia, Voltígeros, Guardia Nacionales y Provincial. “Tenían regulares bandas el Voltígeros, Refies, La legión peruana, y el número 1° del Perú; pero favorita de todo el ejército era la del Vencedor; aunque solo de cornetas, cornetines, pitos y tambores, por su mayor y más diestro personal y su abundante repertorio” (López, 1889, p. 209).

La música de bandas durante la Independencia cuenta con un elemento muy importante: la toma de la calle y de las plazas públicas junto con los cañones y la pólvora como un medio de comunicación con las noticias de las batallas y su destino. De la narración del *Diario de Independencia* de José María Caballero se infiere que las noticias que llegaban de los logros del ejército independentista o de los avances de la oposición eran motivo de celebración en la capital o de confirmación de la necesidad de la guerra respectivamente, por lo general con el conjunto de música y pólvora, como lo vemos en el año de 1811 “Vino la nueva de la independencia total de la provincia de caracas con el reino de España. Juntó don José María Carbonell y los oficiales Morales la música *Provincial*, y desde la plaza comenzaron a tocar y a echar voladores” (Caballero, 1974, p. 91).

Se evidencia entonces la utilización de la plaza pública como escenario, y como un reflejo de los hechos acontecidos en la situación política y militar, esto manifiesta un factor que García Canclini denomina la teatralización del poder, que busca que patrimonio e identidad sean el reflejo fiel de la esencia nacional. De ahí que su principal actuación dramática sea la conmemoración masiva, fiestas cívicas y religiosas, aniversarios patrióticos. “Las relaciones entre gobierno y pueblo consisten en la puesta en escena de lo que se supone es el patrimonio definitivo de la nación. Sitios históricos y plazas, palacios e iglesias, sirven de escenario para representar el destino nacional” (García, 1990)³.

³ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores.

La música de los batallones fue fundamental para los otros frentes de la guerra diferentes al del enfrentamiento físico directo: el ideológico y el simbólico, y para ello fue el medio de transmisión entre lo emocional y lo político⁶. El general Manuel Antonio López nos relata este aspecto de la emocionalidad afectada a través de la música y la importancia de la música en los diferentes frentes, como en la cotidianidad del soldado o en el campo de batalla: “Despertado cada hombre, en su puesto de batalla, al son de las cajas y cornetas a más de cuarenta dianas que vibraban gravemente revueltas, [...] y rompió la música a destruirnos el alma y soltarle todas sus alas a nuestros sentimiento” (López, 1889, p. 209). La música se usaba para reafirmar o afianzar los ideales patriotas en los soldados y para motivarlos específicamente con los “aires” que en ese entonces no eran nacionales aún, pero sí populares y muy propios a su entorno. Según José Ignacio Perdomo Escobar en su texto *La música popular y la Independencia*, señala que el bambuco para los soldados era muy importante y que les daba ánimos para combatir cuando las bandas de los batallones lo interpretaban (Perdomo, 1951). “Repetida por cada jefe de cuerpo la inspirada voz, la banda de Voltigeros rompió el bambuco, aire nacional Colombiano con que hacemos fiestas de la misma muerte” (López, 1889, p. 230).

Sin embargo, este ideal de identificación del soldado con la ideología patriota no se corrobora del todo. De hecho, con respecto a este factor y su relación con la música, en uno de sus textos José Caicedo y Rojas señala el hecho de que precisamente evocar la música popular propia hacía que la nostalgia fuera más fuerte y con ello viniera la fuga, como lo relata en su escrito *El tiple*, donde se narra la fuga de unos soldados luego de que encontraran un tiple. “Esta experiencia del mágico poder del tiple es tan constante, que por eso sin duda se priva entre nosotros al pobre soldado que sale a campaña de llevar y acariciar ese fiel compañero” (Santander et al., 1900).⁴

Igualmente esta modalidad de bandas musicales se usaba también para la exhibición y como mecanismo para comunicar las noticias de los avances del libertador en los lugares diferentes a donde se libraban las batallas como Bogotá, acompañada de rituales como la exhibición de la bandera y otros. En 1811

con motivo de las cartas que vinieron en el correo, se supo que los españoles habían hecho contrarrevolución en Caracas. [...] Música por todas las principales calles echando voladores y gritando: ‘viva la independencia de Caracas, las valerosas armas mexicanas y el invicto Baraya!’, y así todo con mucha alegría (Caballero, 1974, p. 92).

Así mismo, esta música de bandas estaba presente para celebrar la derrota del enemigo o repudiar sus acciones. En 1814 “Vino la confirmación de la muerte de Boves; hubo música y fuegos por todas las calles” (p. 176).

⁶ Teniendo en cuenta que como lo señala Clifford Geertz “la ideología está siempre vinculado con la situación existente en la vida del pensador” (1987, p. 171).

⁴ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores.

Al parecer, era costumbre que esta música se tocara luego de los juegos y los toros que reunían a gran cantidad de población (cuestión muy particular porque como ya se mencionó ésta era una forma de diversión muy española y siguió siendo muy popular con una y fuerte presencia en el período republicano como antesala de la música y los bailes). En 1813 “En frente de dicha tienda estaba un parapeto donde estaban todos los cañones, morteros y demás armas cogidas del enemigo y en medio de la bandera que traían y la banda de Baraya. [...] por la tarde se jugaron algunos toros” (p. 121).

Los bailes de la Independencia. El vals y contradanza

Con el fin de comprender el papel de los bailes en el contexto de Santafé en las primeras décadas del siglo XIX, es importante señalar que la palabra bailes no se refiere únicamente a una danza específica, sino que según lo refieren los relatos y las fuentes, los bailes para la época eran las reuniones privadas donde se danzaba y donde había también presencia de música.

Después de las celebraciones musicales que se hacían en las plazas, se realizaban bailes que por lo general eran de un carácter más privado, y cuando el motivo de celebración era más solemne, se hacían regularmente en las noches y concluían la jornada festiva. En 1812 podemos ver un ejemplo de ello:

Llegado el 20 de julio, fue celebrado en Cundinamarca el aniversario de la transformación política del país, no solo en la ciudad sino también en los pueblos. En la capital se celebró el aniversario con una fiesta solemne en la iglesia catedral. Por la tarde hubo corrida de toros, y por la noche dio el vicepresidente un famoso baile y ambigú en el palacio (Groot, 1941, IV, p. 137).

Los bailes se antecedían de un gran banquete y contaban con una asistencia muy concurrida, aún más en las ocasiones que eran ofrecidos por los próceres:

En frente de dicha tienda estaban todos los cañones [...] y demás armas cogidas del enemigo y en medio de la bandera que traían la banda de Baraya. A la noche hubo baile en la casa en que estaba el presidente y en la gran tienda de campaña, que cabían dentro 600 personas, con descanso para bailar (Caballero, 1974, p. 121).

En este mismo año se señala que ya la celebración del 20 de Julio se hacía con gran pompa y que ello implicaba la presencia de la danza y la música, teniendo en cuenta que “Durante la Patria Boba hubo notable profusión de celebraciones públicas” (Vargas, 1989, p. 91). “Este era el tiempo de los gariteros, músicos y botilleros. Los toros, las mascaradas, los bailes; todos los habitantes de la ciudad se pusieron en movimiento con las fiestas de Bogotá” (Groot, 1941, II, p. 138).

Además de ser un elemento de celebración patriota, los bailes se encontraban entre las diversiones comunes de la población de Santafé. Es importante señalar que no cambiaron

significativamente con la Independencia, pues su estructura siguió siendo la misma que tenía a finales de siglo XVIII: pólvora, bailes, comedias, toros. “Las diversiones consisten en bailes, mascaradas, riñas de gallos y corridas de toros... funciones de teatro [...] y juegos de azar” (Mollien, 1944, p. 223). Este conjunto de diversiones no era homogénea, pues como ya se mencionó, en el período anterior los toros eran un evento tradicional de las celebraciones y por lo general antecedían a los bailes que se realizaban de noche. Éstos “constituían entonces un espectáculo que distaba mucho de la lidia ortodoxa, encuadrada dentro de severos reglamentos que ya entonces se practicaban en España” (Vargas, 1989, p. 93). Así, al parecer, era un espacio realmente espontáneo en el que se cercaban las plazas públicas y que reunía a todas las clases sociales, cuestión que sucedía igualmente con el teatro: “[...] la gente va a él sin distinción de clases [...] la buena sociedad va al teatro los días en que las representaciones es gratuita porque el vicepresidente la honra con su presencia [...] los actores eran los sastres de la ciudad” (Mollien, 1944, p. 218). Este factor de convivencia o más bien encuentro de las diferentes clases sociales en los eventos festivos no sucedía con los bailes.

Los bailes en Santafé durante las primeras décadas del siglo XIX tenían un tinte mucho más elitista en comparación con la música, pues como ya se vio la música se hacía en las plazas y pretendía llegar a toda la población. Mientras, los bailes se hacían en el palacio, en salones (contaban con un conjunto de música en vivo pero solo para la duración del baile) o en sitios arreglados para ello. Igualmente la danza se consideraba un arte culto. En el seno de la clase alta se promovía el arte de bailar de forma culta y educarse en ello, pues en el espacio de los bailes celebrados era posible lucir toda su clase y status: “Poner bien una contradanza y su subsiguiente valse figurado; ponerla de *cambios* u *obligada* hasta la tercera y si era posible la quinta pareja, lucirse y garbear en ella, era el *ultimátum* de la elegancia” (Pombo, 1914, p. 249; énfasis en el original). Y con respecto al factor de la instrucción,

no hai jente mas bailarina i propensa a las piruetas que esta familia [...] pero lo hace con moderación, como jente culta que se precia de ser, i sin dar escándalo. Además, aprende el arte por principios, i por eso dedica una sesión semanal de la Academia, que es la del sábado por la noche, el estudio i practica de todo jenero de danza, según lo previenen sus reglamentos o estatutos⁷.

Sin embargo, este aspecto de la división social en algunos casos produjo fricciones de clase o relaciones inusuales, bien aludidas por el ideal patriotista o por las diferencias raciales. “Una vez terminado el baile, la música se desplazó hacia el jardín. Aquí vi a la esposa del ministro de finanzas entre las señoras de los latoneros, sastres, camiseros, etc., bailando a la española, en la mejor demostración de igualdad del republicanismo” (Cochrane, 1993, p. 195). O como lo señala la siguiente cita refiriéndose a un baile en la costa Caribe colombiana: “En un baile que hubo a poco tiempo de llegar yo, las señoras blancas se negaron a bailar con los oficiales negros de la guarnición; fue preciso que los maridos

⁷ *Los matachines ilustrados* (1855, febrero 19). “Los bailes de Ogaño”.

interpusieran toda su autoridad para que consintieran en bailar con ellos” (Mollien, 1944, p. 31).

Otro aspecto particular con relación a los bailes es el papel que jugaban en la vida de las mujeres. Era un espacio de divertimento muy frecuente en el cual contaban con un poco más de libertad que en las actividades y cánones cotidianos: “Las diversiones comunes de las damas Bogotanas son las tertulias, los bailes, las mascaradas y las numerosas procesiones de 180 días de fiesta si se incluyen los domingos” (Cochrane, 1993, p. 173). Los bailes para la mujer de la época tenían una doble función: por una parte lucirse bien en ellos era muestra de status, reflejado en el arte de danzar y en el vestuario que llevaban: “En sus tertulias y bailes las damas visten a la moda francesa con mucho gusto y van adornadas con profusión de perlas, esmeraldas y otras piedras preciosas, para cuya compra ellas hacen grandes sacrificios” (Hamilton, 1955, pp. 100). Por otra, buscaban pertenecer a un espacio en el cual contaban con un poco más de libertad, incluso se manifestaba en otros lugares de La Gran Colombia como lo señala el Conde Francés Mollien en la costa Caribe: “A las mujeres todo les está permitido: diversión visitas y bailes, sin que estén constreñidas por la vigilancia de sus maridos, que pocas veces las acompañan” (1944, p. 31). Incluso actividades que se tenían como prohibidas se realizaban en el espacio de los bailes: “El fumar entre las damas de la alta clase, sólo se hace en secreto, pero me dijeron que hace cuatro o cinco años se veían a muchas fumando en los bailes públicos” (Hamilton, 1955, pp. 100).

Los bailes eran tan comunes y practicados en el seno de la élite que aún en la época del terror se manifestaron. Caballero nos da un indicio de esto en 1816: “Recibió el parte de la huida del doctor Ibáñez el General Morillo, estando en comedia en el coliseo pues todos los días de fiesta habían comedias y bailes en el coliseo” (1974, p. 277). Morillo, luego de los fusilamientos a los patriotas, ofreció un baile al que de manera obligada hizo ir a todas las mujeres parientes de éstos. José Manual Groot anota en la fiesta de celebración del día 7 de agosto de 1820:

Mientras se estaba en el banquete, se dio al pueblo diversión de toros en la plaza. A las ocho de la noche se empezó un gran baile en el palacio, al cual asistió la flor de Bogotá. ¡Como se recordó en este baile el día del santo del Rey, a que Morillo hizo asistir a las viudas y dolientes de los patriotas fusilados! (1941, II, p. 141).

Igualmente, se observa la utilización de los bailes en las celebraciones del poder real ante su restitución en 1817, el virrey ofreció bailes durante varios días para festejar el matrimonio de Fernando VII.

El vals

En el período independentista, son numerosas las referencias al vals y a la contradanza como los bailes preferidos de la élite en el período republicano. Estos dos tipos de danzas representaron no sólo una moda, sino que marcaron momentos decisivos en la vitalización

de los triunfos de los ejércitos republicanos. Son varias las composiciones del período en estos ritmos, sobre todo la contradanza, que elogia las acciones militares y el hecho de la independencia. Sin embargo, no se debe olvidar que estos músicos notables siempre harán parte de la clase alta bogotana, y que por ello sus composiciones no expresan del todo el sentimiento de toda la población.

El vals a sufrido un proceso de continua hibridación en diferentes sentidos, pues “era el resultado evolutivo de primitivos bailes populares. El mismo vals se originó en el ‘landler’ y se enriqueció en el ‘branle’, que eran expresiones dancísticas de ancestro campesino, en Alemania y Francia” (Marulanda, 1990, p. 523). El vals colombiano y la contradanza eran el repertorio común. Es de tener en cuenta que al parecer por los nombres y letras de las canciones la contradanza denotaba un tinte trágico mientras que el vals expresaba alegría.

Octavio Marulanda señala que el vals colombiano fue una mezcla entre lo europeo y lo criollo, es decir entre las danzas y melodías de origen europeo como el vals, y la capuchinada. Esta última era una forma más espontánea que rompía la rigidez del protocolo. Igualmente éste es el origen del pasillo que fue llamado al principio vals al estilo del país.

Sin embargo, existió un antecedente de éste proceso de mestizaje musical que hacía menos rígidos los cánones europeos. Se llamó el vals redondo que igual fue una adaptación criolla al vals clásico de salón de siglo XVIII, que se conoció en Santafé desde 1800. “El ‘vals redondo’ se llamaba así porque las parejas solían desarrollar los movimientos haciendo remolino”. Para ejecutarlo se requería indispensablemente de una tambora y se tocaba además con violines, clarinetes y piano. “En los repertorios se mezclaba con torbellino, guabinas, bambucos y danzas” (p. 526). “No podía haber concierto, velada o sesión académica sin él, como signo de exquisitez musical. Tanto se cantaba como bailaba”, pero hay una cuestión importante y es que como ritmo bailado dejó de ser tan llamativo y a mediados de siglo se quedó como tonada para cantar o como tema instrumental. Y en términos del canto las coplas populares lo acercaron a ritmos como el bambuco” (p. 527). El vals redondo, según se describe en el periódico *El Trovador*, se bailaba principalmente en la capital, y la capuchinada en los pueblos⁸.

El vals sufrió un proceso de mestizaje profundo a causa del apareamiento del pasillo, cuando se comenzó a marcar diferencias estratificadas entre estos dos, pues el vals se mantuvo como un aire aristocrático y el pasillo, “de la clase media hacia abajo”, se consideró más popular. El vals fue una novedad y causó impresión, pues el hecho de ceñir la mujer por la cintura generó oposición en algunos círculos, lo que no sucedía con otros bailes antiguos como la contradanza o el minué. Joaquín Posada Gutiérrez señala en sus memorias histórico-políticas la oposición que generó este cambio que se dio en la clase alta. Sin embargo, Harry Davidson señala que este cambio se dio también en la clase popular.

⁸ El Trovador. (1850, marzo 26), (n.º 3). “Situación de la prensa”.

Contradanza

Una de las preesas musicales de este período fue la contradanza La Libertadora: “[...] esta contradanza fue compuesta y dedicada al libertador después de su entrada en Bogotá, en agosto de 1819”⁹. De igual forma el vicepresidente Santander fue uno de los principales bailarines de la contradanza y se fascinaba en las figuras complicadas de esta danza:

El arreglo y disposición de una contradanza exigían conocimientos estratégicos de primer orden: el general Santander era muy fuerte en este ramo, y probablemente tal fue la razón para que, a las contradanzas obligadas o de figuras complicadas, se les llamara santandereanas. [...] se consideraba como falta grave el equivocarse al bailar la contradanza (Cordovez, 1962, p. 14).

Existían tres clases de contradanza según Manuel Pombo: Obligadas o dobles, de cambio y sencillas. En las primeras se necesitaba el empleo de tres o más parejas para hacer las figuras, en las de cambio cambios de pareja en la danza y en las sencillas sólo se señala dicen que eran las más fáciles: “La contradanza se dividía en dos partes, denominadas primera y segunda, cada uno con ocho compases; mas como se tocaba dos veces cada una de ellas, eran de treinta y dos compases a que había que arreglar las figuras” (1914, p. 251). Según Davidson en Colombia se bailaron tres clases de contradanza, la española o contradanza nacional, pausada y tradicional, la inglesa que era más rápida y posterior a la española y por último la francesa o cuadrilla, que está relacionada con las dobles y sugieren una elaboración coreográfica más fina (1970, p. 112).

Se conviene generalmente en que los bailes españoles son más alegres y deleitables. La contradanza, sobre todo, ofrece un espectáculo hermoso por las variedades de las figuras en que influyen no poco los colores y adornos de los trajes. El buen gusto ha querido que en cuanto a lo primero, se observe una simultaneidad rigurosa en los compases y mudanzas sin la cual se afearía un cuadro tan pintoresco¹⁰.

Por lo general los bailes de los republicanos comenzaban con un redoble del tambor que llamaban a la danza, luego las mujeres frente a los hombres se unían y bailaban la contradanza “que posteriormente se cambiaba en valse; [...] cuando nos llegaba la *segunda* del valse que se valsaba *redondo* o con *capuchinada*, entonces, cuando mis brazos estrechaban su talle cimbrador” (Pombo, 1914, p. 254; énfasis en el original). Esa transición de contradanza a vals y luego a capuchinada fue el comienzo de los aires nacionales ya que este último ritmo tenía una variante rítmica que posteriormente se consolidaría en el pasillo, no sin antes pasar por la capuchinada que se describirá a continuación. El fandango y la valenciana fueron otros ritmos importantes en los bailes.

⁹ *Papel Periódico Ilustrado* (1884, julio 20).

¹⁰ *El imperio de los principios* (1836, agosto 7), (n.º 5). “El baile”.

Fandango

Es importante tener en cuenta este baile de nuevo en este período porque es uno de los pocos que se transmite y mantiene desde finales de Colonia y en el seno del pueblo: “Las damas de la alta sociedad no bailan el fandango, sino bailes españoles como el vals, la contradanza y, de vez en cuando, minuetos y boleros” (Cochrane, 1993, p. 195). Harry Davidson señala que “el Fandango es una briosa danza española ejecutada por una sola pareja y que se hizo popular en el siglo XVIII”. Nota también que la palabra Fandango tuvo tres acepciones: se usó para describir una reunión social con bailes, se usó para describir el baile del fandango como tal y se usó para hacer referencia de la música (1970, p. 219).

Al parecer el Fandango es uno de las raíces de nuestro bambuco, teniendo la en cuenta la descripción que en 1823 se hace de él y de su coreografía llamándole fandango nacional:

Un oficial republicano bailó fandango con una mujer joven. Esta danza representa, según se me informó, un cuadro de amor. Débil y monótona se inicia la música y lentamente aumenta de andante en andante hacia el alegre. Al principio, el bailarín persigue a la bailarina tranquila y con decencia y del mismo modo la bailarina se retira en pequeños círculos. El bailarín se acerca cada vez más a la muchacha y con movimientos rápidos le muestra el talón, para luego escaparse con vueltas y pasos lentos, como si quisiera abandonar la persecución. Ahora viene el cuadro del arrepentimiento: la abandonada persigue al bailarín quien se retira de la misma manera como antes lo hacía la bailarina; finalmente se encuentran cerquita y ambos parecen reconciliados, pisan duro con los pies tres o cuatro veces, se inclinan el uno hacia el otro y se retiran bastante cansados con el aplauso de los asistentes, para que otra pareja inicie el mismo baile. Las damas de la alta sociedad no bailan el fandango, sino bailes españoles como el vals, la contradanza y, de vez en cuando, minuetos y boleros (pp. 195-196).

Capuchinada o resbalón

“Era la usanza, propia de las fiestas de acelerar la última etapa de los bailes de vals, para imprimirle mayor libertad y animación a los pasos de ‘pareja agarrada’” (Davidson, 1970, p. 524). Éste es un ritmo intermedio entre el vals redondo y el pasillo. Esta danza se menciona desde 1823 y duró hasta 1870, justamente cuando se estaba consolidando en la cultura local la mentalidad creada por el disfrute de la independencia nacional. Hasta esta época se comenzarán a romper las ataduras coloniales, los patriotas: Fue la transición en últimas hacia el género independiente del pasillo con “armonía y estructura propia” y le quitó al vals el “academicismo y la solemnidad” (p. 530).

Valenciana

Era al parecer una imitación de modos de danzas españolas muy aceptados por su alegría “que exigía hasta hacer ‘zapateado’” (p. 524) y se confundía con la capuchinada.

De las fiestas reales a los desfiles triunfales. Los próceres y su gusto por el baile y la música

Como ya vimos el final del período colonial tuvo gran profusión de fiestas y celebraciones reales. Luego de la Independencia veremos que estas fiestas se desritualizarán, pero la estructura será la misma. En este caso se resalta que el cambio de fiestas reales a desfiles triunfales parece ser tan sólo un cambio de nombre en un espacio festivo al que seguirán atados los pobladores de Bogotá, pues se evidencia en muchas celebraciones realizadas que el rey tan sólo cambió por la figura de Bolívar, y la intención de generar arraigo e identificación con la causa republicana también se daba a través de la fiesta y la música como ya se expuso, igual que en su momento lo pretendió la música religiosa con la población nativa en pro de la evangelización.

Igualmente, dado que los espacios festivos son un importante campo de batalla donde también se juegan posiciones estratégicas y representacionales del poder, es interesante analizar a los próceres desde la perspectiva festiva y sus demostraciones en el campo de la danza y la música, medios que permitían o buscaban que la población se identificara con la causa libertadora en gran medida. Es por esto que la celebración en plazas y palacios de bailes en los que se incluye música y danza proporciona además del ámbito poético del arte una relación directa entre la representación del poder, la música, el baile y el aspecto militar. “El objetivo de todo poder es el de no mantenerse; ni gracias a la dominación brutal no basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial” (Balandier, 1994, p. 18). Y qué es el desfile del triunfo de Bolívar de 1819 sino precisamente esto.

Sin duda, los medios para este tipo de representaciones en cuanto a ritmos y danzas entre los próceres fueron la contradanza y el vals. Con respecto de la contradanza y su presencia en los círculos militares Manuel Pombo escribe:

La tradición conservaba esa (*La contradanza*) como una de las preesas del Mariscal Sucre, de los atractivos del General Santander, de las gentilezas del Coronel Montoya; y entre los coetáneos, los Álvarez, los Caicedo, los Silbas, los Tincos, los Barayas, los Martínez, los Mallarinos, tenían en los salones sus preeminencias y fueros porque la bailaban con *primor* (1914, p. 250; énfasis en el original)¹¹.

¹¹ El reslatado es nuestro.

En general, la relación de la contradanza con los aspectos militares independentistas fue muy cercana. Éste fue de los ritmos el que encabezó la lista de las composiciones patrióticas y marciales. Además, a pesar de ser un ritmo danzado en los bailes, también se convirtió en música guerrera, tanto que se tocaban contradanzas para celebrar las batallas ganadas y ritualizar fechas importantes en el proceso independentista. Como complemento de este tributo al Libertador hecho música, Pombo también escribe:

La contradanza se ligaba hasta nuestra historia. La que se tocó durante la batalla de Boyacá y se hizo célebre con el nombre de Vencedora y su compañera La libertadora, se repetían obligadamente en la gloriosa Colombia hasta 1826. Y en las agonías de la Gran República, cuando en 1829 el batallón Granaderos emprendió su marcha para Venezuela, salió de Bogotá al compás de una contradanza marcial de cuatro partes, compuesta por Torcuato Ortega (p. 250).

Precisamente la fiesta del triunfo de 1819 es la celebración más representativa de las festividades patrióticas posteriores a la Independencia, que se sella con el triunfo de Bolívar el 7 agosto 1819 en Boyacá. Ésta será muy importante porque hace parte de la creación de un nuevo orden y construcción nuevo imaginario en torno al concepto de Nación (González, 1995, p. 50), lo cual es muy interesante porque esta ritualización del triunfo del ejército independentista se hará a través del espacio festivo y se reiterará también por medio de éste, no sólo en el período de La Gran Colombia, sino que se imprimirá en nuestros calendarios: “[...] es a partir del mito del héroe que con mayor frecuencia se agudiza la teatralidad política” (Balandier, 1994, p. 19). González señala que Santafé se convierte el escenario privilegiado para la celebración patria colectiva porque precisamente éste fue el “principal teatro de la ferocidad enemiga”, es decir, con el triunfo en la Batalla de Boyacá se busca “sacudir los cimientos” de la estructura política dominante y mediante la celebración patriótica purificar los lugares de matanza. Por ello que la fiesta en Santafé debe corresponder a la grandeza de las hazañas. En últimas se “trata de una ocupación física de la ciudad de Santafé a través de la simbólica militar, gran triunfadora en la gesta de independencia” (González, 1995, p. 63). Ejemplo de esto es la contradanza la Libertadora, “compuesta y dedicada al libertador después de su entrada en Bogotá, en agosto 1819”¹².

Los viajeros también mencionan la importancia de estos bailes en las reuniones sociales de los militares:

La última noche que estuvimos en la casa del coronel Acosta dio un baile a los habitantes más notables de Guaduas para diversión, en donde tuvimos la oportunidad de ver la clase de baile de la alta sociedad. Entre los invitados había hermosas jovencitas, especialmente dos hermanas de Bogotá que se lucieron con sus parejas en el baile español de contradanza, valeses y fandango (Hamilton, 1955, p. 90).

¹² *Papel periódico ilustrado* (1884, julio 20).

Es interesante el hecho de que Bolívar se lucía de gran manera en estos bailes aristocráticos y que se consideraba un gran bailarín. Sin embargo, las varias menciones de ello en sus múltiples biografías han ocultado la importancia que para Santander tuvo no sólo el baile, sino también la música, y que además este último, según las fuentes, se mezclaba un poco más en los ambientes populares campesinos a través de la música. Particularmente el vicepresidente Santander atesoraba la contradanza y era muy diestro en ella: “El arreglo y disposición de una contradanza exigían conocimientos estratégicos de primer orden: el general Santander era muy fuerte en este ramo, y probablemente tal fue la razón para que, a las contradanzas obligadas o de figuras complicadas, se les llamara santandereanas. [...] se consideraba como falta grave el equivocarse al bailar la contradanza” (Cordovez, 1962, p. 14).

Santander tuvo gran acogida por la población republicana, en gran parte por su presencia en las festividades y en su maestría en el momento de la ejecución de la danza:

Llegado el 20 de julio, fue celebrado en Cundinamarca el aniversario de la transformación política del país, no solo en la ciudad sino también en los pueblos.[...] En la capital se celebró el aniversario con una fiesta solemne en la iglesia catedral [...] Por la tarde hubo corrida de toros, y por la noche dio el vicepresidente un famoso baile y ambigú en el palacio (Groot, 1941, IV, p. 137).

Y más adelante, dice:

Las celebraciones a través de la danza En Bogotá rebosaba la alegría con todas estas noticias. La de la victoria de Carabobo fue celebrada con locura. Toda la población se puso en movimiento; estruendo de las salvas de artillería, repiques de campanas en todas las iglesias, cohetes por todas partes y en movimiento todas las gentes, que corrían a la plaza vitoreando al Libertador y al ejército (p. 228).

Veamos entonces una detallada descripción que hace el viajero francés Cochrane de una fiesta en el palacio ofrecida por Santander:

[...] voy a describir una ofrecida en el palacio del vicepresidente, para dar una idea general: en la puerta de entrada, sobre la escalera, y en la antesala, encontré una vigilancia numerosa y una banda de música en la que predominaban los tambores; también se encuentran allí las damas que no han sido invitadas o aquellas que declinan el baile por considerar que no están bien vestidas para la ocasión. [...] rara vez una criolla conoce bien un baile, lo que acarrea más de una burla. De todas maneras es difícil bailar en una sala tan llena y con un terrible calor. Cuando la noche se vuelve más fresca se acostumbra bailar vals. Al iniciarse el baile, los hombres se colocan en fila y luego, en frente de ellos, las damas jóvenes. La orquesta por lo general lo toca correctamente, pero con poco arte y pocas son las melodías que se conocen. [...] En estas noches, las bellezas entonan canciones populares y todo el grupo

canta en coro, en las calles nocturnas suenan canciones de libertad e independencia” (Cochrane, 1993, 91).

La relación del poder, a través de las justas escénicas en las plazas o los teatros, fue y ha sido una herramienta que se ha utilizado de manera recurrente en las situaciones políticas:

[...] la concurrencia del Vicepresidente Santander, que en aquellos tiempos no se torcía el bigote, que era demasiado popular, se pintaba, como dicen para aumentar la alegría e inspirar confianza hasta entre los orejones; [...] y como el asunto era patriótico, la cosa hizo un ruido estupendo, y más cuando se empezaron a ver los preparativos para hacer el teatro en la plaza del pueblo de Bogotá. [...] (Groot, 1941, IV, p. 138).

Si Santander tenía un profundo agrado por la contradanza, Bolívar lo tenía por el vals. Como ya se mencionó, fue un gran bailarín según lo muestran sus biógrafos y cronistas: “No he conocido á nadie que soporte como él las fatigas. Después de una jornada que bastaría para rendir al hombre más robusto, le he visto trabajar cinco o seis horas, ó bailar otras tantas, con aquella pasión que tenía por el baile”¹³. De hecho, al parecer fue el baile el que creó una relación inicial entre Bolívar y Manuelita Sáenz:

El encuentro entre Manuelita y Bolívar en 1817 en las fiestas de recibimiento a Bolívar en Quito, se dio precisamente en el baile ofrecido en la noche, Bolívar pendiente de ella mientras bailaba, abandonó su puesto y ante la curiosidad de todos los presente la invitó a bailar. [...] bailaron aquella noche largamente, locamente (Aguirre, 1974, p. 286).

Uno de los factores distintivos de Bolívar con respecto al baile era su gran formación académica, y por ello su gran virtuosidad. Muestra de ello es que, desde muy joven, a donde se dirigía buscaba tomar clases de baile. En su viaje a España en 1799 ya se instruía en él: “No encontró exactamente ni el esplendor ni la gloria del país, que esperaba ver, pero en su encuentro con el Marqués de Ustáriz hidalgo criollo caraqueño se hospeda en su casa [...] El cual le recomendó maestros clases de mate lit hist y clases de danza” (p. 286). En París, luego de la muerte de su esposa María Teresa, conoció a Fanny de Villars y su salón de reuniones artistas e intelectuales: “A su lado y bailando con ella [...] Bolívar sintió de nuevo el encanto de vivir” (p. 78).

Manuelita Sáenz también fue una gran bailarina. En 1817 se casó con un médico inglés, ceremonias de tres días

en las fiestas celebradas en casa de doña María, como en el baile en la residencia de don Simón y en la Hacienda de Catahuango, donde Manuelita [...] se la pudo ver más preocupada de danzar locamente que de buscar la compañía del doctor Thorne,

¹³ *Repertorio colombiano* (1879, abril), (n.º 10). Ver también: *Escritos póstumos del general O’Leary*. “Retrato de Bolívar”, p. 263.

quien, además de sus prejuicios contra el baile, pocas disposiciones tenía para él” (p. 282).

Finalmente, es importante resaltar el hecho de que, como ya se expuso, el baile por excelencia sellaba la jornada festiva, y que éste ya no tenía lugar en la plaza sino en la sala, “en la cual se destaca de nuevo el manejo jerarquizado del espacio” (González, 1995, p. 70).

Fiestas religiosas y su papel en la Independencia

En relación con el período anterior, podemos ver que las celebraciones religiosas tendrán una composición y un papel diferente, teniendo en cuenta la relevancia que tenían en la Colonia. Según José María Caballero en su diario de la independencia: “El Corpus de este año fue una procesión nada más, de suerte que ni un sujeto de acompañamiento, pues no hubo que ver nada, sólo la formación de tropas y comunidades, como es costumbre” (Caballero, 1974, p. 89). Esto nos permite ver que la transformación fue profunda al menos durante este período, pues como ya se mencionó, la fiesta del Corpus era de las celebraciones más representativas e importantes en las colonias.

Sin embargo, esta cuestión de simpleza o del aspecto solamente militar en las fiestas del Corpus no fue permanente. En 1823 Gaspard Theodore Mollien en su texto señala:

El *corpus* es la fiesta que se celebra con mayor esplendor en Bogotá. La víspera se anuncia con fuegos artificiales. Se levanta cuatro altares ricamente adornados uno en cada esquina de la plaza mayor, por donde ha de pasar la procesión y por una singular mezcla de lo sagrado con lo profano, por todas partes se ponen cucañas, fantoches y una infinidad de jaulas llenas de animales raros y extraños. Las diversiones y los juegos cesan en cuanto la campana, que indica que la procesión se acerca, deja oír su tañido. Todo el mundo se descubre y se arrodilla en calle [...] luego vienen muchachos indios que, al son, desde la flauta y el tamboril, ejecutan las danzas más extrañas. Cierra el cortejo un destacamento de soldados con las armas y la bandera a la funerala. Esta fiesta es la más bella de las que puedan verse en América (1944, pp. 224-225; énfasis en el original).

Otro viajero inglés describe en el siguiente apartado la música indígena escuchada en Guatavita: “Dos de ellos (indígenas de Guatavita) estaban tocando el instrumentos nacional, la chirimía (un pequeño tambor y una flauta) [...] ellos gritaron ‘viva la nación inglesa, amigos de la república de Colombia’” (Hamilton, 1955, p. 129). Vemos que el formato musical de la chirimía (flauta y tamboril) era el que se utilizaba usualmente en la música indígena del corpus.

Esta misma percepción acerca de la fiesta del Corpus tiene el capitán Charles Stuart Cochrane, quien señala que

[...] con mucha solemnidad y con gran pompa se celebra aquí la fiesta del corpus, en cuyas procesiones aparecen como una costumbre popular las figuras del gallinazo y del caimán; [...] Para esta fiesta, las ventanas y los balcones de todas las casas son decoradas alegremente con telas de colores y festones de flores, y tanto hombres como mujeres se atavían con sus mejores galas (1993, p. 188).

Además del Corpus, varias de las fiestas religiosas también se amenizaban con la música de los batallones, lo cual antes no era así pues la Iglesia tenía su propio espacio musical y contaba con instrumentos propios y grandes coros. Sin embargo, esto se transforma en alguna medida durante el período independentista, pues la predominancia de la Iglesia en términos musicales será aminorada y serán las mismas bandas de los batallones las que celebren estas fiestas, sobre todo a “los santos de la independencia” como Santa Librada, símbolo por excelencia de éste período o al señor de las cruces, muestras de ello son las repetidas referencias del Diario de José María Caballero. En el año 1813 en el mes de febrero señala: “Hoy el batallón de *Milicias* de infantería ha hecho una muy solemne fiesta al señor de Las Cruces, su patrón, consagrándoles sus banderas en acción de gracias por la victoria” (1974, p. 127; énfasis en el original).

Estas celebraciones se dieron de manera permanente, también en 1815 Caballero señala: “En este día se echó bando a saber al público los empleados. En dicho se trajo de San Juan de Dios a Santa Librada, con toda la ostentación posible; asistió el gobierno provincial; hubo refresco y baile en palacio, en celebración del aniversario de nuestra transformación política” (p. 181). Otros santos con el tiempo los va adoptando la república con el ideal de la independencia desritualizando las celebraciones reales, como en el caso de la Señora del Topo. En 1813 “se comenzó la novena de Nuestra Señora del Topo; primer año que hace la fiesta el Estado de Cundinamarca, porque antes la hacía el rey. Se ha aplicado para el buen éxito de nuestras armas, como elegida patrona de ellas” (p. 149).

Esta fiesta ha mantenido varias permanencias, sobre todo en algunas particularidades de la música indígena como el ritmo a través del bombo y el chucho, pero no en la melodía Friedmann lo describe, en “mis recuerdos de Tibacui”, como el sonido de un “[...] tambor y el chucho y el ocasional pito del líder que señala así los cambios de paso” (1982, p. 154).

En el período republicano, “el centro de interés se ha desplazado de la entidad religiosa hacia el culto a la personalidad de los héroes” (González, 1995, p. 71), y esto se evidencia en la música y en la danza y en el cambio en cuanto a que era la liturgia católica el centro de la fiesta en la Colonia, y ahora la Iglesia sigue siendo un actor participativo pero no central. Además, el espacio festivo trasciende la Iglesia al templo, se expande a la calle por parte de los militares. La ruptura con las formas tradicionales de la celebración religiosa, crea una nueva forma de ritual, de participación comunitaria y que a diferencia celebraciones de la Iglesia, se toma la calle y la plaza “por parte de actores y acciones instauradoras de la LIBERTAD” (p. 79).

Tiple y piano. Manifestaciones musicales del pueblo y la aristocracia

La música por lo general ha estado ligada a los instrumentos y éstos a su vez se encuentran en un diálogo bidireccional con la sociedad y la cultura. Éste es el caso del tiple y el piano, instrumentos fundamentales en la época de la Independencia. Cada uno fue trascendental en los espacios festivos de los salones de baile o de las celebraciones en las plazas o las alamedas, y su influencia pone de manifiesto la relación del tiple con las celebraciones campesinas ligadas al pueblo. El piano hace lo suyo en los salones de baile aristocráticos y en la posterior formación de músicos de conservatorio.

El piano

La música colonial fue fundamentalmente religiosa y su instrumentación dependía en gran medida de instrumentos como el órgano. Desde tiempos coloniales en el virreinato de Nueva Reino de Granada comenzaron a importarse instrumentos para usos eclesiásticos. En el siglo XVIII traían vihuelas, clavicornios, trompetas, arpas, flautas, chirimías, violines, pífanos, etc., pero desde la introducción del piano en Inglaterra y su subsecuente migración hacia Colombia:

Después pedí a la hija del fondero que nos interpretara con su arpa algunas canciones nacionales. Con mucha gentileza ella accedió a mi petición tocando animadamente y, en algunas ocasiones, acompañando con su voz las melodías del arpa. Ella aprendió a tocar de oído y, como muchas mujeres de su tierra, posee un gran talento para la música. Desafortunadamente, su arpa era mala y esperaba que llegaran algunos instrumentos de Inglaterra. También expresó el deseo de tomar alguna vez clases de pianoforte con un maestro de música⁵.

La música de los salones se nutrió con nuevos sonidos. Como también lo corroboramos en uno de los cargamentos sobre “géneros apetecidos” en la Nueva Granda:

“Selección de un cargamento adecuado, de un modo general, para las colonias Españolas Americanas, siendo una lista de los generos, proporciones, & c. para ayudar al comerciante ingles en la elección de los generos que son apetecidos [...]”.

- Instrumentos de Música:

10 pianos Fortes

6 Organos buenos y grandes de sala, con tonos alegres.

Algunas quantas flautas, pífanos, Violines, Guitarras, Harpas...” (“Del Comercio”, 1822)⁶.

El primer piano que llegó a Bogotá fue el de

⁵ Cochrane, p 42 “

⁶ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores

La señora doña Rafaela Isaza, [...] esposa del Marqués de San Jorge, contribuyó también poderosamente a impulsar el gusto y la decisión por la música entre las damas santafereñas. Cosa digna de verse fue la llegada del piano que le vino a la Marquesa[...] Al sacarlo de su cajón, aquello fue lo mismo que ver descubrir ahora un elefante, [...] o cualquiera otra alimaña desconocida entre nosotros [...] y eso que ya se conocían el *monocordio*, *clavicordio*, *zorongo*, etc. (Osorio, 1961, p. 12).

Según el diccionario de música es:

Instrumento de música de teclas i cuerdas. Herida una de las teclas del piano, esta mueve un martillo de madera que se llama martinete que a su vez hiere una cuerda de alambre que produce el sonido. El piano tiene la ventaja sobre los otros instrumentos de poder aumentar o disminuir la intensidad del sonido por medio de los apagadores; que son unos cuerpos de lana que oprimen las cuerdas o las dejan en libertad a voluntad del pianista por médio de los pedales, i por esto es que antiguamente se llamaba *piano-forte* (Osorio, 1867, p. 78).

Si bien este instrumento tenía muchas ventajas frente a sus predecesores, llevar un piano desde la costa hasta el interior no era cosa fácil:

“[...] (las mujeres) En general tienen muy buen oído para la música, pero hay una falta lamentable de maestros y buenos instrumentos musicales, debido a las dificultades y gastos enormes para subir un piano desde la costa hasta la capital y tal vez cuando llega, probablemente salga costando £ 200” (Hamilton, 1955, pp. 103-104).

Esto nos habla no sólo de lo complicado de su transporte, sino también de los límites que se tenían de poseer uno de ellos. Evidentemente era un instrumento para los aristocráticos republicanos de la naciente nación. “Poco a poco el piano se convirtió en el instrumento más apetecido de las familias adineradas de Santafé” (Marulanda, 1990, p. 371). Pero no sólo fue instrumento de deleite musical, sino símbolo emblemático de la Independencia, ya que en los salones de baile se utilizaban en los bailes. Octavio Marulanda señala que: “[...] el hecho del gran acogimiento que tuvo el piano desde las primeras décadas del siglo XIX, fue una “silenciosa revolución cultural”. Además destaca el hecho de que “el piano fue el máspreciado compañero de la Independencia en el campo de la música” (p. 372).

Octavio Marulanda señala al respecto un aspecto muy interesante y es que el piano jugó un papel fundamental tanto para la formación de los grandes músicos de la segunda mitad del siglo XIX, como para servir de puente de comunicación en la búsqueda de los denominados aires nacionales, entre “lo popular y lo selecto”, debido a que ya para finales del siglo XIX el piano estuvo junto a instrumentos autóctonos que “habían caído en poder del pueblo raso y en un principio no tenían derecho a entrar en las salas” (p. 376).

La introducción del piano también fue fundamental en la formación de músicos colombianos, “en la medida en que la conciencia de ser independientes nos dio una altivez política e ideológica, los sentimientos de identidad fueron buscando alojamiento en el talento de los compositores”, y fue allí donde el piano tuvo gran relevancia. Estas reuniones en torno a los conciertos ofrecidos por el piano darán lugar a la formación de músicos como “Enrique Price, Juan Crisóstomo Osorio, Diego Fallon, José María Caicedo y Rojas”, entre muchos otros (p. 374).

Sin el piano —expone Marulanda— “[...] no hubiese sido posible la asimilación de técnicas europeas en materia de armonía, composición y técnica de canto”. Esto es muy interesante, porque la expectativa de nuevos instrumentos y con ello nuevas técnicas, se inaugura con la independencia y la libertad de comerciar estos” (p. 377). Sin lugar a dudas, el piano jugó un papel decisivo en el desarrollo de la música colombiana, sobre todo en la consolidación de los aires nacionales como el bambuco, que posteriormente se enriquece con Pedro Morales Pino en la segunda mitad del siglo XIX.

El tiple

Si el espacio vital del piano fueron los salones de baile, el del tiple lo fueron las plazas, las romerías, las chicherías en el seno de las celebraciones campesinas. Como se corrobora en 1812 “hubo bailes permanentes, porque se bailaba hasta entre el día. Comidas, refrescos no se diga [...] Por lo que hace a la gente campesina, hubo ríos de chicha, diluvio de mazamoras y bollos como llovidos. ¡Qué tristeza el día que se acabo todo! por poco se pone la patria de luto” (Groot, 1941, IV, p. 139) y las guerras independentistas, donde de cuando en cuando interpretaban bambucos con el tiple.

El tiple es variación de la guitarra, y en el diccionario de música lo definen como:

Instrumento de cuerdas de la figura de la guitarra cuya magnitud varía según el capricho del fabricante, pero que nunca llegó a ser tan grande como esta. Puede tener cuatro u ocho cuerdas, en el segundo caso van pareadas de dos en dos. Las cuerdas al aire dan las siguientes notas: mi, si sol, re. Se usa para el acompañamiento pisando con una mano en los espacios que tengan los trastes i rasgueando con la otra (Osorio, 1867, p. 87).

Con respecto a él José Caicedo y Rojas anota: “El tiple, [...] es una degeneración grosera de la española guitarra, lo mismo que nuestros bailes lo son de los bailes de la Península, es una degeneración informe de la vihuela: un vestigio de las antiguas costumbres peninsulares mal aclimatadas en nuestro suelo” (Santander et al., 1951)⁷.

Sin embargo, el hecho de que se mencione la existencia de instrumentos de cuerda en manos de la gente del pueblo, según Marulanda, es evidencia de que algún modo la práctica popular de fabricarlos ya se había arraigado. Este instrumento y otros de cuerda más

⁷ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores

antiguos fueron la fuente de creatividad “un riquísimo panorama de informalidades técnicas y de ajustes que sólo se explican por el afán de los artesanos mestizos de hacer música ‘a su modo’” (1990, p. 679). Este período de guerras de independencia trajo consigo la dificultad en la obtención de instrumentos, lo que desencadenó en la elaboración de instrumentos rudimentarios muy cercanos afectivamente a la gente del pueblo, creando así una la posibilidad de identificarse con él. Un aspecto muy interesante es la filiación de los soldados con la música considerada como popular, concretamente con el tiple y con el bambuco. Caicedo, relatando el suceso del encuentro de un tiple por parte de unos soldados compañeros que se fugaron señala: “Esta experiencia del mágico poder del tiple es tan constante, que por eso sin duda se priva entre nosotros al pobre soldado que sale a campaña de llevar y acariciar ese fiel compañero” (Santander et al., 1951)⁸.

Según Joseph Brown: “La guitarra pequeña es un instrumento denominado ‘tiple’, de cuatro cuerdas, muy común entre las clases inferiores, pero más extendido entre los campesinos de tierra caliente” (1989, p. 132). Y éste acompañaba las danzas de los campesinos que eran o el torbellino, la manta, el bambuco, la hurga y la pisa” (p. 132). El tiple contaba con un grupo de instrumentos que acompañaban las fiestas o reuniones campesinas: “Un alegre tiple suple la guitarra; un pandero suele acompañarle [...] el alfandoque o chuchas con su ruido áspero y seco, hace las veces de las castañuelas” (Santander et al., 1951)⁹.

El uso del tiple común en el seno de las clases inferiores. Sin embargo, esto no quiere decir que éste no hiciese su aparición en las clases altas bogotanas, aunque al parecer con muy poca frecuencia, como lo indica la siguiente cita: “Aún se ven en algunas casas antiguas de Bogotá tiples de éstos que llamaremos aristocráticos, y que en tiempos más felices han sido punteados por blancas y delicadas manos” (Santander et al., 1951)¹⁰. Esta clase de tiples eran fabricados de manera especial con más esmero y con más lujo que los comunes.

⁸ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores.

⁹ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores.

¹⁰ Nota del editor: Referencia incompleta en el original y en proceso de verificación por los autores.

CONCLUSIONES

En el período independentista y en los primeros años de vida republicana en Santafé, a través del análisis de los bailes y la música en el espacio festivo, podemos señalar que las rupturas en la estructura de las celebraciones coloniales no cambiaron con la Independencia de manera inmediata, y que por el contrario usaron su mismo esquema, incluso en cuanto a la filiación de las fiestas en la población en general para reemplazar el personaje homenajeado: del Rey al Libertador.

El vals y la contradanza serán dos ritmos fundamentales en el espacio festivo, en la ritualización de la fiesta del triunfo y en general de los propósitos de los ejércitos de independentistas. El vals representará los gustos de la élite y la contradanza tendrá una doble función, la civil y la militar. Este factor es muy importante porque unos de los ritmos más representativos del período militar independentista serán heredado de España.

El proceso experimentado con el mestizaje e hibridación del espacio festivo se manifiesta en la creación de instrumentos como el tiple, que son el resultado de una mezcla cultural en un contexto social de transformación y búsqueda de identidad nacional.

Los espacios festivos donde se celebra la danza y la música no fueron compartidos por toda la población santafereña. De hecho se corrobora una agudización de la jerarquización del espacio en el período de Independencia, pues la élite reservará para sí los espacios de los bailes que durante la Colonia en algunos casos fueron compartidos.

El piano será un instrumento fundamental para los progresos musicales en Santafé, y de hecho será el requisito a través del cual ingresen nuevos géneros musicales como la música italiana y alemana. Además, se constituyó en el puente comunicativo para gestar una generación de músicos en busca de una música nacional, proceso que se evidenciará claramente a partir de 1830 y con la fundación de la sociedad filarmónica en 1846.

La música de bandas fue en el período de la patria boba y aun años después un factor determinante en Santafé. Representará la forma de teatralización y ritualización de las guerras independentistas libradas en otros territorios de la Nueva Granada.

A partir de 1830 y con la división social generada a raíz de la dictadura de Bolívar, los espacios de los bailes patrióticos llegaban a su fin, y se inauguró una etapa de cambios tanto a nivel musical como dancístico de carácter más informal y menos ritualizado. Se importaron danzas no españolas y mucho más dinámicas, como la polka, el vals de Strauss, la Mazurca y la redova.

La música nacional se gestó a partir de 1830. Ritmos como el bambuco y el pasillo lograran su propio espacio y clasificación dentro de los ritmos clásicos y entre los compositores. Paradójicamente, el período de auge de la música nacional no será el republicano, donde aún tendrán mucha importancia los ritmos españoles. Por el contrario, este proceso tuvo lugar años después, a partir de 1940.

BIBLIOGRAFÍA ¹¹

Archivos

Documentos para la historia de Colombia (Compilación). (1717-1825). Bogotá: Archivo Nacional de Colombia.

Tovar Pinzón, Hermes. (2003). “La fiesta contra el dogma”. En *Memoria Revista*, (n.º 9). Bogotá: Archivo General de la Nación.

Documentos

Repertorio colombiano. (1879, abril), (n.º 10).

Escritos póstumos del general O’Leary. “Retrato de Bolívar”, p. 263.

Prensa

El Trovador. (1850, marzo 26), (n.º 3).

El imperio de los principios. (1836, agosto 7), (n.º 5).

Lecturas populares (1941), Vol II.

Los matachines ilustrados. (1855, febrero 19).

Papel periódico Ilustrado.

Periódico el trovador.

Periódico el pasatiempo.

Periódico la bandera Nacional.

Publicaciones

Aguirre, Indalecio Liévano. (1974). *Bolívar*. Caracas: Ministerio de Educación.

¹¹ Nota del editor: Referencias incompletas en el original y en proceso de verificación por los autores.

- Anónimo. (1943). *Música de la época de la Independencia* [Compact Disc]. Bogotá: Patronato de Artes y Ciencias.
- Balandier, Georges. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Bermúdez, Egberto. (1954). *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- Bermúdez, Egberto. (1984). *Nacionalismo y cultura popular*. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia.
- Brown, Joseph. (1989). *Tipos y costumbres de la Nueva Granada*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Caballero, José María. (1974). *Diario de la independencia*. Bogotá: Banco Popular. Bogotá, 1974.
- Cajiao, D. (1828). “Epítome de los elementos de la alimentación. De las influencias de las cosas físicas i de la moral”. En José Félix Merizalde (Trad.). *La influencia de la higiene en el estado moral de los hombres*. Bogotá: Imprenta de Pedro Cubiles.
- Cochrane, Charles. (1993). *Viajes por Colombia 1823-1824*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Colmenares, Germán et al. (1986). *La independencia. Ensayos de historia social*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Cordovez, José María. (1962). *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (Tomos I y II). Madrid: Aguilar.
- Davidson, Harry. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas* (Tomo II). Bogotá: Banco de la República.
- De Certeau, Michel: (1999). *La cultura en plural* (Colección cultura y sociedad). En Rogelio Paredes (Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- De la Espriella, Alfonso. (1997). *Historia de la música en Colombia*. Barcelona: Norma.
- “Del comercio Sección III géneros apetecidos en los mercados de Colombia”. (1822). En *Colombia: relación geográfica topográfica agrícola comercial y política de este país* (Tomo II, Archivo de la Economía Nacional). Londres: Publicaciones del Banco de la República.

- Dueñas, Guiomar. (s.f.). “La estructura socio-racial de Santafé a la luz del padrón de 1801”. En *Anuario colombiano de Historia social y de la cultura*, (N0 21).
- Friedmann, Susana. (1982). Bogotá: *Las fiestas de Junio en el Nuevo Reino*. Bogotá: Kelly.
- García, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- García, Néstor. (2006-2007). “La globalización ¿productora de culturas híbridas?”. En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la música popular* Recuperado el del sitio web IAPSM <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasautor1.html> .
- Geertz, Clifford. (1987). *La interpretación de las culturas*. Ciudad de México: Gedisa Mexicana.
- González, Marcos. (1995). *Bajo el palio y el laurel. Bogotá a través de las manifestaciones festivas decimonónicas*. Bogotá: Fondo de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González, Marcos. (1998). *Fiesta y nación en Colombia* En Marcos González (Comp.). Bogotá: Magisterio.
- Groot, José Manuel. (1941). *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* (Tomo II y IV). Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas.
- Hamilton, John. (1955). *Viajes por el interior de las provincias de Colombia 1823-1825*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República.
- Jiménez, Orián. (2007). *El frenesí del vulgo, fiestas juegos y bailes en la sociedad colonial*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- López, Manuel Antonio. (1889). “Batalla de Ayacucho”. En *Recuerdos históricos de la Guerra de la Independencia: Colombia y el Perú, 1819-1826* General Manuel Antonio López. Bogotá: Imprenta La Comercial.
- Madiedo, Manuel María. (1868). *Cuadros Nacionales. Nuestro siglo XIX*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Ponton.
- Manual de Historia de Colombia* (Tomo II). (1979). Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Martínez, Aída. (2003, diciembre). “Un baile de máscaras en el Coliseo de Santafé 1803”. *Credencial Historia*, (n.º 168), pp. 2-3.

- Martínez, Aída. (2004). “Crónica de bailes y banquetes”. En *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. XCI, (n.º 824), p. 102.
- Marulanda, Octavio. (1990). *Lecturas de música colombiana: La música de Bogotá en el siglo XIX*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Mcfarlane, Anthony. (1997). *Colombia antes de la Independencia: economía, sociedad y política bajo el dominio Borbón*. Bogotá: Banco de la República - El Áncora.
- Mollien, Gaspard. (1944). *Viaje por la Republica de Colombia en 1823*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Ocampo, Javier. (1970). *El folclor y su manifestación en las supervivencias musicales de Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - La Rana y el Águila.
- Ocampo, Javier. (1974). *El proceso ideológico de la emancipación. Las ideas de génesis, independencia, futuro e integración en los orígenes de Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - La Rana y el Águila.
- Ocampo, Javier. (2002). *Música y folclor de Colombia* (7.ª ed.). Bogotá: Plaza y Janés.
- Ortiz, Fernando (1999). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar: Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cuba España.
- Osorio, Crisóstomo. (1867). *Diccionario de música- precedido de la teoría general del arte i especial del piano*. Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Osorio, Crisóstomo. (1961, agosto). “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia”. En *Boletín de programas*, (n.º 204).
- Pardo, Andrés. (1966). “La cultura musical en Colombia. Academia Colombiana de Historia”. En *Historia Extensa de Colombia* (Vol. XX, Tomo VI). Bogotá: Lerner.
- Perdomo, José Ignacio. (1945). *Historia de la música en Colombia* (Colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana). Bogotá: Imprenta Nacional.
- Perdomo, José Ignacio. (1951). “La música popular y la independencia”. En *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, (n.º 6).
- Pombo, Manuel. (1914). “Recuerdos de juventud” y “La contradanza”. En *Obras inéditas*. Bogotá: Imprenta de la Tribuna.

- Restrepo, José Manuel. (1942-1950). *Historia de la revolución de la Independencia de la República de Colombia* (3.^a ed., 8 Vols.). Bogotá: Talleres Litográficos.
- Rodríguez, Pablo. (2003, diciembre). “Bailes prohibidos y estamentos sociales. Un obispo de Cartagena denuncia los bundes de negros”. En *Credencial Historia*, (n.º 168), pp. 7-8.
- Santander, Rafael Eliseo, Juan Francisco Ortiz & José Rojas Caicedo. (1900). *Cuadros de costumbres*. Bogotá: Minerva
- Vargas, Julián. (1989). *Historia de Bogotá, Conquista y Colonia, Siglo XIX, siglo XX*. Bogotá: Villegas.
- Vargas, Julián. (1990). “Fiestas y celebraciones públicas en Santafé”. En *La sociedad de Santa Fe colonial*. Bogotá: CINEP.
- Vergara y Vergara, José María. (1933). *Las tres tazas y otros cuadros 1831-1872*. Bogotá: Minerva.