

**CONTRASTE ENTRE DOS MÚSICOS  
QUE REPRESENTARON LA FORMACIÓN  
ACADÉMICA Y LA CONDICIÓN POPULAR DE  
LA MÚSICA EN MEDELLÍN A FINALES DEL  
SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX**

***DANIEL RESTREPO POSADA\****

Recibido: 23 de julio de 2007

Aprobado: 18 de octubre de 2007

*Artículo de reflexión*

---

\* Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Coordinador editorial de la revista Historia y Sociedad, Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.



## Resumen

La segunda mitad del siglo XIX representó, en el marco cultural de Medellín, la emergencia de las bellas artes y la necesidad de civilizar por medio de la cultura –literatura, música, teatro, pintura- a una sociedad que empezaba apenas a conformarse como centro urbano. Los dispositivos culturales que socializaron las bellas artes en la ciudad, como el teatro de la ópera, los establecimientos de enseñanza musicales, los clubes, las tertulias, las sociedades filarmónicas, la plaza pública y, por supuesto, las publicaciones culturales, hicieron posible que se mediara el camino hacia la modernidad, una vez se asume el proyecto de formación del Estado-nación moderno colombiano. Teniendo en cuenta el marco señalado, dos personajes musicales tendrán cabida en la formación de la música académica y la música popular de Medellín, representadas, respectivamente, en Gonzalo Vidal y Pedro León Franco, más conocido como Pelón Santamarta. A partir de estos dos músicos se desarrollará el artículo y se mostrará el contexto regional, nacional e internacional que cada uno de ellos alcanzó por medio de la creación de su obra.

**Palabras clave:** Gonzalo Vidal, Pelón Santamarta, música académica, música popular, música regional, música nacional, folclore.

## CONTRAST BETWEEN TWO MUSICIANS WHO REPRESENTED THE ACADEMIC FORMATION AND THE POPULAR CONDITION OF MUSIC IN MEDELLIN DURING THE LATE 19TH CENTURY AND EARLY 20TH CENTURY

### Abstract

The second half of the 19th century represented, in the cultural scenario of Medellín, the emergence of the fine arts and the necessity of civilizing, by means of culture, (literature, music, theater, and painting) a society that was merely arising as an urban center. The cultural devices that socialized the fine arts among the citizens of the city, such as opera, theater, the musical teaching establishments, clubs, literary gatherings, philharmonic societies, the public plaza, and, of course, cultural publications, made possible the way towards modernity, once the project of the Colombian modern nation—state was started. Keeping in mind the previous context, two musical characters would have a spotlight in the formation of academic and popular music of Medellín, represented, respectively, by Gonzalo Vidal and Pedro Leon Franco,

also known as Pelón Santamarta. This article will be developed based on the work carried out by these two musicians, and the regional, national and international context that they both reached.

**Key words:** Gonzalo Vidal, Pelón Santamarta, academic music, popular music, regional music, national music, folklore.

### *Gonzalo Vidal, proyección académica de la música*

Gonzalo Vidal nació en Popayán en 1863, año en que se proclamó, en el marco político, la constitución que dio paso a los Estados Soberanos y a su política federalista hasta su reemplazo por la unión nacional y las políticas centralistas de la Constitución de 1886. Aunque en la Constitución de 1863 se tuvo la idea de unificar los Estados Soberanos por medio del Gobierno de los Estados Unidos, el presidente de la unión era una máscara vacía, sin peso, sin poder, de manera que la constitución de Rionegro revitalizó la soberanía de cada región otorgándole, por ejemplo, potestad en el manejo de las aduanas y del fisco, permitiendo así un aumento de poder de las regiones, especialmente de aquellas que mostraban una economía en ascenso como fue el caso de Antioquia. Así, el peso de lo regional en la Constitución de Rionegro es muy fuerte y no propició el mejor ámbito para una fraternalización y reconocimiento cultural entre las regiones; al vivirse en una constante lucha de poderes “soberanos”, la guerra siempre estuvo al acecho<sup>1</sup>. En este sentido, la constitución de 1886, contrario a la constitución de 1863, abre una gran ventana para comprendernos como un solo país, como una nación; ahora se puede llamar a la unión nacional, quizá a un nacionalismo colombiano, aunque no dejen de sentirse las peculiaridades regionales. Y este sí fue un ámbito propicio para el reconocimiento, fraternalización y difusión de la cultura, entiéndase música en este caso, de las regiones hacia una “sociedad colombiana” que no es otra que la que vive, siente y piensa la ciudad.

La Constitución de 1886, si bien permite pensarnos por medio de un imaginario de nación, “todos de un mismo país”, pertenecientes a una región grande, guarda mucho de arbitraria: hay dos aspectos que caracterizaron especialmente este período de la Regeneración, en primer lugar, la centralización del poder y la disolución de los estados federales. La Constitución que se adoptó en 1886 convirtió al país en una república unitaria, conformada por departamentos con gobernadores designados por el poder ejecutivo, quienes a su vez designarían a los alcaldes. Por otra parte, los recursos fiscales van a ser centralizados; el mandato presidencial se extenderá de dos a seis años; el sufragio se limitará

---

<sup>1</sup> Cfr. Álvaro Tirado Mejía (1989) “El Estado y la política en el siglo XIX”. En: *Nueva Historia de Colombia*, Planeta, Colombia. Tomo 2, p. 155-183.

sólo a aquellas personas que saben leer y escribir o poseen niveles de renta y capitales; las libertades públicas, como la prensa, serán restringidas y la pena de muerte, restablecida.

En segundo lugar, se produjo el restablecimiento de las funciones de la Iglesia Católica, fundamentalmente el papel persuasivo que tenía para organizar o “normalizar” a la sociedad poco conforme y con ganas de reaccionar ante un gobierno que no brindaba garantías, y así, de esta manera, servirle al nuevo gobierno con una política de cohesión social que necesitaba urgentemente. Para responder positivamente al degradado estado de desorden y dar soluciones a los problemas que apremiaban a la sociedad, se optó, durante el período de la Regeneración, por aplicar muchos de los modelos y estrategias políticas que se implementaban en Europa (especialmente dirigiendo sus miradas hacia España e Inglaterra), como fue la importación de las congregaciones religiosas, de la educación, de las medidas que restringían las libertades públicas, de la consolidación de la fuerza pública del ejército y la policía, del derecho civil y de la contabilidad pública. Por otra parte, la adopción de estas medidas e instituciones va a estar acompañada de un discurso nacionalista definido y reivindicador del partido conservador, con en el que se buscará la paternidad española en todos los terrenos, desde el intelectual y literario, hasta el evangelizador y moralizante.<sup>2</sup>

Así, el último cuarto del siglo XIX hace parte, en primer lugar, de la transición hacia la hegemonía del gobierno conservador; en segundo término, del despliegue hacia la modernización tradicionalista en todas sus estructuras; por último, de la configuración de este periodo como un momento clave en la transición hacia lo que será, ya entrado el siglo XX, el mundo moderno.

De niño Gonzalo Vidal se destacó por sus aptitudes para el solfeo y en general para la interpretación y ejecución de los instrumentos de cuerdas, en especial del piano. De oídas recibió sus primeras lecciones cuando su padre, pianista y violinista, dictaba clases de música en su casa a otras personas, hasta hacerse un alumno más. De esta manera comenzaría toda una vida de inquietud y búsqueda permanente en el ámbito musical que no cesaría hasta el final de sus días. Sus últimos años transcurrieron en un estado de ceguera total, en Bogotá, a donde viajó en 1940 y murió seis años después en 1946. Este fue el segundo y último viaje “largo” que haría Gonzalo Vidal, pues el primero fue cuando salió de Popayán para Medellín en el año de 1874.

Gonzalo Vidal, además de tener desde pequeño a su padre Pedro José y a su tío Francisco Javier como profesores de música, comienza a recibir clases

---

<sup>2</sup> Cfr. Martínez (2001), especialmente el capítulo 9, “El sueño del orden importado (1888-1900)”.

con Daniel Salazar Velásquez y María Luisa Uribe una vez llega a Medellín, lo que enriqueció su educación musical, sin desconocer que, ante todo, fue un autodidacta. Se formó entre libros y su conocimiento musical lo desplazó hacia la plaza pública, el teatro de la ópera, la academia, las publicaciones culturales y, por supuesto, la enseñanza musical. Siguiendo a otras personas que han escrito sobre G. Vidal, como su amigo personal Luis Miguel de Zulategui y Huarte, o escritores como Heriberto Zapata Cuéncar, Hernán Restrepo Duque, o quizá, el más reciente de todos, Luis Carlos Rodríguez Álvarez, inclusive siguiendo la propia Revista Musical que editó y publicó el señor Vidal entre noviembre de 1900 y octubre de 1901, dejan ver que no tenía ningún interés por figurar o ser elogiado por su condición de músico, es decir, nunca pretendió la fama, aunque sí fue un distinguido hombre público y además fue reconocido por músicos extranjeros como una eminencia en el campo musical.

Sobre esto último, Luis Carlos Rodríguez, en un libro publicado por la Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín, trae a colación unas palabras que sobre Gonzalo Vidal escribió el músico italiano Alfredo Padovani: “Y viniendo a Medellín, hay que hablar del maestro Vidal. Es una gloria nacional. Tan sencillo y modesto y tanto que sabe y siente... Ahí ha realizado un prodigio en el arte antioqueño...” (1997: 13). Lo expuesto resalta el ingenio de un músico que sin mayores ínfulas de gran genio, logró destacarse, aunque aisladamente, en contextos internacionales. Con esta intención de darle vuelo a la internacionalización de su música, Gonzalo Vidal hizo en 1909 una composición exclusiva para la revista *The Etude* (Filadelfia, Norteamérica), como aparece literalmente en la partitura con su puño y letra: “*Composed especially for the ETUDE*”, llamada Sweet Recreation. El original de esta partitura se conserva en el Instituto de Bellas Artes,<sup>3</sup> y por lo demás, no es seguro que la hayan publicado en la revista *The Etude*.

Más que hacer una biografía del músico Gonzalo Vidal o de escribir una reseña de su vida y obra musical, lo que quiero mostrar es cómo representó él gran parte de la actividad musical en Medellín durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; es más, tengamos presente que Vidal

---

<sup>3</sup> Estas partituras se encuentran en la Biblioteca Gonzalo Vidal del Instituto de Bellas Artes. Es pertinente cuestionar que esta biblioteca lleve por nombre ‘Gonzalo Vidal’ cuando el archivo personal del autor se encuentra depositado indistintamente en unos estantes sin clasificación suficiente, y lo que es verdaderamente lamentable, está prácticamente en un estado de dejadez que en cualquier momento es de esperar que sean presa de hongos o polillas, lo cual contribuye a que finalmente se pierda por la poca importancia que se les da a esta clase de documentos. Esta institución, me refiero al IBA, debería darle una mayor importancia a este archivo que, ¡por Dios!, guarda la documentación personal de un músico que prácticamente desplegó gran parte de la actividad musical en la Medellín del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX, lo que los hace poseedores de un gran patrimonio. Es una necesidad para la cultura musical de Medellín que sea organizado, clasificado y restaurado este archivo musical, de gran trascendencia para la historia musical de Medellín.

fue reconocido como un prodigio en la música desde su llegada a la capital de Antioquia, cuando apenas contaba con once años y fue hasta su partida, en 1940, uno de los músicos más destacados que tuvo la ciudad, no sólo por sus composiciones musicales, sino porque fue un gran visionario e impulsor de empresas culturales; también ejerció la docencia enérgicamente y se distinguió por su labor como director de bandas y orquestas musicales en la ciudad. Así fue como hizo parte del cuerpo de profesores que fundarían la Escuela de Música de Santa Cecilia en el año 1888, e inició su labor docente en dicha institución un año después cuando dieron inicio a las clases de música. Allí se destacó como profesor de armonía, piano, solfeo y contrabajo. Es importante tener presente que en este establecimiento durante el primer año se enseñaron clases de canto, piano, violín, violoncelo, flauta, flautín, clarinete e instrumentos de embocadura. Por otra parte, es importante anotar que la institución empezó sus estudios con un número de 31 estudiantes para finalizar el año de 1889 con 42 alumnos, lo que muestra la asimilación, cada vez mayor, que iban generando los estudios y el aprendizaje de la música.

El repertorio de Gonzalo Vidal constó de varias obras que van desde piezas para piano, composiciones diversas de carácter religioso, obras de cámara, canciones y composiciones para banda y dos obras originales para orquesta, hasta la interpretación de una ópera llamada *María* a partir del guión que de la novela de Isaacs hizo Emilio Jaramillo y que se encuentra publicada en la *Revista Musical* publicada por Gonzalo Vidal. Debo anotar que, como lo recuerda Ellie Anne Duque, "Vidal fue reconocido como un excelente pianista y se puede asegurar que en las piezas para piano se encuentra la muestra más completa de su estilo musical y poder creativo".

Existen varios artículos sobre Gonzalo Vidal publicados en los últimos años del siglo XIX, que por ser contemporáneos suyos, son de gran utilidad para conocer cómo era visto en su propia época. Contamos con un libro titulado *Brochazos*, donde aparece una breve descripción de una presentación que hizo Gonzalo Vidal con la Compañía lírico dramática infantil en el Teatro de Variedades en el año de 1885, donde se destacó la precisión que tenía en la ejecución del piano, además de sobresalir por un acento original en el canto y en el recital (Molina, 1897: 97). Otro artículo sobre Gonzalo Vidal, más completo que el anterior, aparece en la revista *El Repertorio. Revista mensual ilustrada*, publicada desde junio de 1896 hasta mayo de 1897; por fortuna esta publicación se encuentra en edición facsimilar. Este artículo fue escrito por Henrique Gaviria I., destacado violinista y profesor de la Escuela de Música de Santa Cecilia, quien dijo de Gonzalo lo siguiente: "..., aquí entre nosotros, muy pocos pueden apreciar justamente sus grandes méritos -si se exceptúan las primeras indicaciones que debió a su padre, y siete u ocho lecciones que recibió del maestro Azzali- sin oír siquiera música buena, ejecutada por

grandes profesores y teniendo en su contra la pequeñez del horizonte en que desgraciadamente tiene que moverse, para llegar á ese grado de adelanto”<sup>4</sup>.

Con las palabras de Henrique Gaviria I. se alude a la condición autodidacta que rodeó siempre la formación musical de Gonzalo Vidal, quien pese a no haber salido de los contextos regionales, pudo en cambio adquirir unos conocimientos que le permitieron comprender o distinguir a un Beethoven de un Mozart, a un Liszt de un Chopin, o en fin, de empaparse de la música romántica italiana representada, por ejemplo, por un Giuseppe Verdi, o de conocer los románticos franceses Jules Massenet, Camille Saint-Saëns o Charles Gounod, que proponían un modelo más individualista e instrumental de la música, desligándose un poco del conjunto que había caracterizado, por ejemplo, a las orquestas o bandas musicales y, en últimas, al teatro de la ópera que desde la segunda mitad del siglo XIX desplegó una constante actividad tanto en la difusión de la música como en la apropiación artística y cultural que se estaba gestando durante esta época en Medellín.

Ya dije que desde pequeño Gonzalo Vidal vio en la música su vida y su quehacer, y esto fue tan inherente a su pensamiento que por cuenta propia mandó traer la primera imprenta musical que tuvo Medellín. Gonzalo la importó de los Estados Unidos en 1886 y gracias a ella circularon en la ciudad composiciones de los músicos extranjeros y nacionales más destacados que tuvo Medellín, y otras publicaciones entre las cuales se destaca *La Lira Antioqueña, un periódico musical dedicado al bello sexo colombiano*, publicada el mismo año en que llegó la imprenta y que consta de nueve ediciones,<sup>5</sup> entre las que destacó un pasillo para piano llamado “*Una Lágrima! En la tumba de Juan de Dios Escobar*”, compuesto por Daniel Salazar Velásquez, otro de los loables y significativos músicos que tuvo la ciudad durante esta época.

Es importante anotar aquí que el músico Daniel Salazar, pianista y buen intérprete de la guitarra (1840-1912), ejerció una notable labor en la enseñanza de la música en Medellín, y muchos músicos deben parte de su formación musical a dicho compositor, entre los que están Germán Posada, Paulo Emilio Restrepo, Teresa Lema Berrío e, inclusive, el propio Gonzalo Vidal. Daniel Salazar, igualmente, protagonizó gran parte de la actividad musical en la segunda mitad del siglo XIX, y se destacó en la dirección de bandas, coros, orquestas, además de la docencia, la interpretación y la composición de obras musicales. Su repertorio consta de pasillos, polkas, mazurcas, shottisches,

---

<sup>4</sup> Henrique Gaviria I. (2004: 131) “Gonzalo Vidal”. En: *El Repertorio. Revista Mensual Ilustrada, 1896-1897*, Edición facsimilar, Medellín, Colección autores antioqueños.

<sup>5</sup> Para una descripción detallada de esta publicación, véase: Luis Carlos Rodríguez Álvarez (2001) “La Lira Antioqueña (1886). El primer periódico musical de Medellín”. En: *Artes*, Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, No. 1, Vol. 1.



danzas y música religiosa. Entre sus obras destacamos *la Lira Antioqueña*, nombrada anteriormente, una mazurca *Rosita*, dedicada a su esposa Rosaura Moreno, y *Noche Buena, pensamiento melódico*, publicada en 1901 en la *Revista Musical* editada por Gonzalo Vidal.

He nombrado varias veces esta revista musical, que fue publicada entre noviembre de 1900 y octubre de 1901, que aunque no pudo ser editada cada mes como lo quiso su editor, y así lo sugiere en su primer número al decidir que “la aparición del periódico será mensual”, por lo menos se dio a la tarea de publicar doce números en seis tomos durante un año de la siguiente manera: el primer número salió en noviembre de 1900, las revistas N° 2 y N° 3 fueron publicadas juntas en diciembre de 1900, la N° 4 y la N° 5 salieron igualmente juntas en febrero de 1901, y de la misma manera fueron publicadas juntas las revistas N° 6, 7 y 8 en mayo de 1901, la N° 9 y la N° 10 salieron en julio de 1901 y, finalmente, en octubre de 1901, salió la última publicación de la revista con los números respectivos, 11 y 12.

Voy a realizar ahora un recorrido por esta revista para observar cuál era su contenido y acercarnos de manera más detallada a los conocimientos o nociones musicales que se estaban divulgando en la sociedad de la época, teniendo presente la importancia desempeñada por las revistas culturales para la difusión y socialización de la cultura. Por fortuna, se mantuvieron a flote una buena cantidad de revistas literarias que propagarían finalmente el arte entre la sociedad medellinense. En la *Revista Musical* se publicaron escritos tanto de compositores y poetas nacionales como extranjeros, así músicos como Hector Berlioz, Richard Wagner, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, *Gonzalo Vidal* o poetas como Alfred de Musset, Salvador Rueda, *Efe Gómez*, *Antonio José Cano* o *Rafael Pombo*, artistas en su mayoría románticos, fueron leídos durante esta época, y los géneros variaron desde artículos de carácter académico hasta efemérides de los propios autores sobre asuntos musicales o afines al arte. En el primer número de la revista se publicó un interesante discurso pronunciado en 1892 en el concierto público de la Escuela de Santa Cecilia por el caudillo liberal Rafael Uribe Uribe, donde puso de relieve la importancia de los conciertos musicales públicos por su contribución al ‘*embellecimiento y progreso de la ciudad*’; por otro lado, puso de relieve, grosso modo, temas como la historia, la utilidad e influencia de la música en la sociedad occidental, e inclusive hizo anotaciones sobre la música oriental y asiática, buscando relacionar o abarcar una historia más universal de la música y de lo que ésta ha significado en las diferentes sociedades. Este discurso no se terminó de publicar en el primer número, sino que concluyó en los N° 2 y 3 de la *Revista Musical* en el mes de diciembre de 1900.

Gonzalo Vidal, por su parte, además de ser el editor y principal gestor de la *Revista Musical*, era el que se encargaba de escribir una sección llamada 'Variedades'. En esta sección se publicaron las programaciones de los eventos culturales o breves reseñas de los mismos, anotaciones sobre las obras de los compositores, intercambios que se hacían con otras revistas culturales de la época, decretos que protegían el arte y referencias a los 'Fotograbados'. Otra sección hacía sugerencias y críticas sobre la música que se tocaba en las Iglesias, es decir, que no fueran piezas ni de salón, ni de baile, ni mucho menos canciones o ritmos populares, sino estrictamente música religiosa bien ejecutada para no deshonrar la Santa Liturgia. Por otra parte, se publicaron artículos referentes a Jules Massenet, Frédéric Chopin, Giuseppe Verdi, Franz Liszt, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Benito Pérez Galdós, Charles Gounod, entre otros, lo que revela un constante y significativo bagaje en cuanto a los conocimientos que de cultura musical estaban circulando por ese entonces en la ciudad de Medellín. Una de las partes que tuvo un lugar destacado en la revista, fue la *sección didáctica* dedicada exclusivamente al estudio del piano, o como aparece en la revista: *Del Trabajo Metódico Aplicado al Estudio del Piano* por Hortensia Parent<sup>6</sup>. El método comenzó en la revista N° 2 y 3, y concluyó en la N° 11 y 12, lo que muestra un interés por mantener una continuidad de esta sección pedagógica en casi todas las publicaciones de la revista, y un interés constante por socializar el estudio y la enseñanza de la música, en este caso, por medio del estudio de las piezas para piano. Además, esta sección mostró cómo otros dispositivos culturales diferentes a la academia, como fueron las revistas y los medios impresos en general, lograron *llegar a o circular en* otros lugares más mundanos, diferentes precisamente a la institución o a la academia musical que empezaba a cobrar vigencia durante el ocaso del siglo XIX colombiano.

En este sentido, haciendo un breve recorrido sobre el contenido de la *Revista Musical*, es importante destacar que allí se publicó una sección llamada "Bagatelas", que si bien no tuvo la continuidad de otras secciones, pues sólo salió en tres de las seis ediciones, es pertinente hacerle una distinción por lo sugerente de su nombre y por las relaciones que se pueden hacer a partir de él. Importa tanto su significado lingüístico, como la forma en que fue empleado por el pianista Franz Liszt en sus últimos años de creación musical para titular una de sus obras, que por lo demás es considerada como un puente que une a este compositor con la música moderna del siglo XX. El nombre dado por Franz Liszt a la obra mencionada fue *Bagatela sin tonalidad*, y se constituye en un eslabón que antecede y nutre el sistema dodecafónico creado por Arnold Schönberg (1874-1951), que consiste en la organización

---

<sup>6</sup> Miembro de instrucción pública, discípula de F. Lecoupey. Véase: *Revista Musical, Periódico de música y literatura*. Año I – Vol I. N° 2 y 3, Medellín, diciembre de 1900, p. 9.

de una música atonal.<sup>7</sup> Arnold Schönberg fue uno de los compositores más influyentes de la música del siglo XX, y se considera que su creación musical evolucionó del romanticismo del siglo XIX a la técnica dodecafónica del XX, sistema concebido por el mismo Schönberg. Por esto, considero de mucha importancia la sección "Bagatelas" de la *Revista Musical*, pues además de hacer referencia a autores como Franz Liszt, que nos permite interpretar nuestro despliegue musical a partir del modelo europeo por ejemplo, el solo nombre insinúa e incita a una transición y apropiación de corrientes venidas de afuera, que estaban dando inicio y apertura a los nuevos conceptos, formas e ideas del mundo moderno.

### *Pelón Santamarta, representante de la música popular*

Uno de los acontecimientos que enlutó significativamente la cultura musical de la época, especialmente la italiana, y que se constituyó en un suceso decisivo para el teatro, ocupó también un lugar destacado y fue honrosamente reseñado en la *Revista Musical*. La muerte del reconocido compositor de ópera Giuseppe Verdi, ocurrida a finales de enero de 1901, no pasó desapercibida por los músicos de la ciudad, y en la *Revista Musical* se publicaron, como recortes, extraídos del *Courrier des Etats-Unis* y de la *Vanguardia* de Barcelona, varios artículos que describieron, además de los momentos inmediatos, casi previos a la muerte del compositor, el sinsabor o letargo cultural que representó en el ámbito musical y de dramaturgia, la muerte del compositor italiano. Debemos recordar que a través del músico y concertista Augusto Azzali, fueron presentadas en Medellín, hacia la última década del siglo XIX, algunas de las óperas de Verdi, entre las que se destacaron *Ernani*, compuesta en 1844, *Rigoletto*, de 1851, *Il Trovatore*, de 1853, y *La Traviata*, de 1853; las tres últimas obras se encuentran clasificadas como las óperas más populares de la historia de la música de la ópera, y representaron la consagración de Verdi como compositor dramaturgo. Si tenemos en cuenta esto último, es interesante considerar que en 1865 se presentó, según Rafael Sanín, "la primera compañía de ópera italiana 'La Mazzati'" (Gónima, 1909: 292; Sanín, 1924: 6), y lo importante es que una de las obras que estrenó la compañía fue *La Traviata*,<sup>8</sup> lo que sugiere, por un lado, la movilidad cultural que existía teniendo en cuenta la precariedad de los medios de comunicación y transporte de la época y, por el otro, la prontitud con que fue conocida en Medellín, al otro lado del Atlántico, una obra que apenas doce años antes había sido estrenada en Europa. Es por esto que la publicación de la muerte de Verdi se convirtió para la *Revista Musical*, más que en una primicia de última hora, en una necesaria información cultural en honor a su obra, teniendo en

<sup>7</sup> La música atonal es aquella que evita una tónica central y las demás relaciones tonales.

<sup>8</sup> Opera compuesta en 1853 por Giuseppe Verdi.

cuenta la influencia que despertaron las composiciones de Giuseppe Verdi en los músicos antioqueños y colombianos, que vivieron la transición del siglo XIX a la modernización y modernidad del siglo XX.

A continuación, aprovechando la referencia que se ha hecho a la *Revista Musical*, quiero presentar otro de los temas centrales del presente texto, haciendo mención a un artículo publicado en ella sobre los músicos de cuerda. Estos músicos fueron fundamentales para sentar las bases que le dieron identidad a la música regional a partir del folclore o de los ritmos más autóctonos de cada región, hasta volverlos música nacional; recorrieron plazas y salones; amenizaron fiestas y bailes al son de sus voces, guitarras, tiples y bandolas; fueron asimilados por las élites y no pasaron desapercibidos en los corredores de la academia musical, ya fuera por envidia, disfrute o desaprobación. En este sentido, el papel desempeñado por los músicos y cantautores populares fue clave desde finales del siglo XIX, para comprender el despliegue que tuvo nuestra música folclórica en el contexto internacional, en donde fue gratamente escuchada. Es aquí donde entra en el escrito la figura de Pelón Santamarta, sin lugar a dudas uno de los mejores compositores populares y músicos de cuerdas, que pese a ser de Medellín, debe su creación musical a lo aprendido en sus viajes por el altiplano cundiboyacense (Bogotá) y el Valle del Cauca (Cali), aunque por supuesto no se puede desconocer la iniciación que tuvo por parte de su padre para hacerse un buen cantante e intérprete de instrumentos de cuerdas, especialmente de la guitarra y del tiple. El artículo "*El Músico de Cuerda*"<sup>9</sup>, publicado en la *Revista Musical*, describe perfectamente la condición del cantautor popular, y hace énfasis en la ingratitud de este oficio que ni siquiera era reconocido como profesión, debido a que su condición se acercaba más a la de un artesano que a la de un músico formado en la academia, aquel que fundamentaba sus composiciones en lo que se denominaba música culta y preferiblemente de compositores extranjeros. Inclusive algunos profesores de la Escuela de Música de Santa Cecilia se mostraron bastante reacios a esta clase de artistas considerándolos representantes de la decadencia del arte musical. Pelón Santamarta aprendió sus canciones de oídas y así mismo las musicalizaba, pues desconoció 'las patas de mosca' del pentagrama, sin embargo esto no representó un obstáculo para dar vuelo y creación a la originalidad<sup>10</sup> de sus composiciones populares que exaltaron el sentimiento hacia *lo propio*, es decir, la pertenencia a una región, y aunque fue admirado y reconocido por esto y descolló en contextos internacionales como veremos enseguida, fue igualmente difamado por

---

<sup>9</sup> Este artículo pertenece a F. de P. Carrasquilla, supongo que se trata de un seudónimo, bastante recurrentes a la hora de firmar los artículos publicados durante esta época. (Cfr. Carrasquilla, 1901: 7-8).

<sup>10</sup> Debemos anotar que las primeras canciones las trajo Pelón después de su viaje por Bogotá, y no son propiamente suyas, sino que pertenecen a músicos con los que se formó Pelón en el canto popular como fue el cantautor Pedro Morales Pino.

circunstancias de la vida. Tales anécdotas se encuentran bien consignadas en los libros de Heriberto Zapata Cuéncar; en ellos se muestra cómo Pelón Santamarta fue olvidado tristemente por una sociedad que poco recuerda su historia, y que cuando se trata de cultura la relega mucho más, aunque las gentes amenicen las fiestas cantando y bailando las canciones que, como *Antioqueñita*,<sup>11</sup> hacen parte de su máspreciado repertorio musical.

La vida de Pelón Santamarta transcurrió entre la desventura, la adversidad, la fama, la aclamación y el olvido, tuvo un transcurrir ambiguo e inclusive incierto. Lleno de anécdotas por su condición de andariego, Pelón se vio implicado en asuntos de contrabando y de tráfico ilegal, por destilar alcohol y venderlo sin permiso de las autoridades correspondientes y por verse implicado en la circulación de billetes falsos en Panamá; debido a esto fue buscado por la ley, la policía tenía orden de captura contra él, tanto que de Medellín salió una comisión a buscarlo a Santa Marta, ciudad donde fue a refugiarse y de paso a cantar ganándose la protección de un rico filántropo, el señor don Jesús Mora, quien encantado con su arte, no lo dejó apresar por la policía una vez lo capturaron, comprometiéndose a llevarlo él mismo a Medellín y entregarlo a la ley, como finalmente ocurrió (Zapata, 1966: 46). Este suceso debió ocurrir en la década de los años veinte, pues fue en este viaje que Pelón se enteró, escuchándola en boga en Santa Marta, que su canción *Antioqueñita*, compuesta hacia el año 1919, había sido prensada por la Casa Félix de Bedout, sin su consentimiento, y firmada además por un tal Domenech, e interpretada por el dueto Briceño y Añez, lo que le dio otro motivo más a Pelón, además de las implicaciones con la ley, para regresar nuevamente a Medellín. Esta anécdota, si bien se aleja un poco de las intenciones del artículo, corrobora aquello de la desventura o adversidad del cantautor popular, pues no sólo era buscado a sus cincuenta años por la policía, sino que sus canciones eran irrespetuosamente copiadas y distribuidas sin que él percibiera ninguna remuneración. Si actualmente los derechos de autor siguen siendo fácilmente ignorados y desconocidos, nada más imaginarse lo fácil que podían ser alterados esos derechos de autor un siglo atrás, cuando la precariedad de dispositivos para patentar y reconocer la originalidad de una creación musical recaía principalmente en la escritura, labor que no desempeñaron con rigor los cantautores populares en general.

Ahora hagamos un repaso, a grandes saltos, sobre los primeros años de vida de Pelón, para luego centrarnos en la actividad musical que desplegó entre los años 1890 y 1910, que no fue propiamente en Medellín, sino sobre todo en Bogotá, Boyacá, Bucaramanga y la costa atlántica, en lo que corresponde al territorio nacional, y Panamá, Costa Rica, Cuba y México, en el contexto

---

<sup>11</sup> Canción que con el tiempo adquirió la condición simbólica de himno regional y popular de Antioquia.

internacional. Recordemos además que hacia la década de 1910, Pelón estuvo nuevamente por las Antillas y viajó a Nueva Orleans y a Nueva York, de donde finalmente regresó en 1916 para concluir una vida artística que no le deparó mayores fortunas una vez instalado en Medellín. Ya dijimos que sus primeras nociones de canto y guitarra las recibió de su padre, Pedro León Velásquez, quien, es bueno decirlo, aprendió a tocar guitarra con José María Salazar, padre del maestro Daniel Salazar, eminente profesor de la Escuela de Música de Santa Cecilia. Sobre el padre de Pelón es pertinente destacar que hizo parte como músico aficionado, haciendo las veces de músico principal, en compañías lírico dramáticas presentadas en Medellín desde 1864, como lo sugiere Rafael Sanín en su libro *La Historia del Teatro de Medellín*, lo que sin lugar a dudas le da continuidad a la tarea artística desempeñada por su hijo, Pedro León Franco, o como se hizo conocer artísticamente y como lo presento aquí, Pelón Santamarta.

Heriberto Zapata Cuéncar nos dice que ‘Santamarta’, padre, poseía una bella voz de bajo y que hizo parte del coro de la Iglesia de la Candelaria cuando ésta era todavía la Catedral; que participó en las milicias del Estado Soberano de Antioquia; además nos proporciona otros datos curiosos como que fue nombrado alcalde para el año de 1883 por el Decreto 52 del 1º de diciembre de 1882, y que era un lector insaciable y con buenas facultades para el dibujo (1966: 12-13). Esto es importante porque deja observar cuál era la vena artística de la que fue heredero Pelón Santamarta, y por qué ellos dos, padre e hijo, fueron quienes formaron juntos un dueto y emprendieron en la última década del siglo XIX un viaje por Bogotá, Boyacá y Santander. Tengamos presente que Pelón, como lo recuerda H. Zapata Cuéncar, había viajado en 1888 a Cali, como obrero, para trabajar en una importante sastrería.<sup>12</sup> Allí se compró una guitarra y formó dueto con Pedro Antonio Cuadros en Buga, lugar preferido por él, así como Cali y Palmira. En Palmira cantó con Roberto Mesa, también antioqueño, sastre y cantautor popular. Esta salida fue muy importante para Pelón, porque, debido a ella, adquirió seguridad en su arte y se formó como cantor, además trajo un repertorio de canciones aprendidas por cantantes populares del Valle, entre los que se destacó Pedro Antonio Cuadros. En 1893 regresó a Medellín, después de permanecer cinco años en diferentes ciudades del Cauca y del Valle del Cauca,<sup>13</sup> y conformó, junto a Roberto Mesa, un dueto durante cerca de dos años, a la vez que formó otros dúos de menor importancia, sin dejar de lado su trabajo como sastre, el cual seguiría desempeñando, inclusive, en su estancia por Centroamérica.

---

<sup>12</sup> “Entre todos los oficios, la sastrería era uno de los más apetecidos. Medellín tenía fama por sus buenos sastres. El padre, era además un buen sastre. Muchos de nuestros cantores populares fueron sastres también y parece que al joven no le quedó más camino que seguir a su progenitor” (Zapata Cuéncar, 1966: 16-17).

<sup>13</sup> Cali, Palmira, Buga, Popayán y Cartago (Zapata Cuéncar, 1966: 17).



Pero volvamos al viaje que realizaron Pelón y su padre a la capital colombiana en los últimos años del siglo XIX. Corría el año de 1897 cuando estos artistas decidieron formar un dueto e ir a Bogotá. Zapata Cuéncar escribió sobre este viaje, a manera de metáfora, lo siguiente: “Van regando de canciones todas las rugosidades de Antioquia, Tolima y Cundinamarca” (1966: 18). En este viaje visitaron varias poblaciones de Boyacá y también a Bucaramanga. Es cierto que Pedro León Velásquez partió antes para Antioquia y que Pelón se quedó en la Capital hasta bien avanzado el año de 1898, cuando regresó a su natal Medellín. Ese mismo año ‘Santamarta’, padre, se retiró definitivamente del canto, buscando quizá vivir sus últimos años a un ritmo más tranquilo que el de las correrías que representaban las funciones de estos cantores populares. Entre tanto, Pelón, al quedarse unos meses más en Bogotá, estaba buscando nutrirse de nuevos ritmos o ‘aires’ musicales,<sup>14</sup> para emprender, a partir de 1905, los viajes por Centroamérica que lo harían famoso y lo catapultarían como uno de los mejores representantes y cantautores de la música popular y regional colombiana en el extranjero. Al finalizar 1898 cantó en Medellín a dúo con Germán Benítez, y un año después se casó con María del Carmen Uribe, con la cual tuvo cinco hijos, tres varones y dos niñas. Estamos aquí, cronológicamente, en vísperas de la guerra de los Mil Días, cuando fueron suspendidas muchas de las actividades artísticas en Medellín por obvias razones y en la cual, como nos cuenta H. Zapata, Pelón se mantuvo al margen después de participar en un levantamiento liberal en Rionegro encabezado por el coronel Crisanto Teleche en enero de 1900, movimiento que no tuvo mayores repercusiones debido a que la guerra en Antioquia no presentó características tan violentas como en otras regiones del país<sup>15</sup>.

Aunque es cierto que después de la guerra civil de los Mil Días la actividad cultural permaneció bajo un estado de letargo, su recuperación no fue lenta y la ciudad no demoraría en reactivar sus funciones culturales durante la primera década del siglo XX, debido, por un lado, a que varios de los más destacados docentes de la ciudad, como Jesús Arriola,<sup>16</sup> Gonzalo Vidal, Daniel Salazar, Rafael D’Alemán y Germán Posada, entre otros, estuvieron seguros del porvenir que la música tenía si era enseñada adecuada y debidamente según cánones rigurosos, y por el otro lado, a la divulgación que músicos como Pelón Santamarta y Adolfo Marín estaban haciendo de la música regional y popular en otros países de América Latina. Además, la ciudad contaba ya,

<sup>14</sup> Los años de oro de la canción popular. Ver el libro de Jorge Añez (1951) para comprender el despliegue que tuvo la canción popular durante estos años en Bogotá, y cómo representó Pedro Morales Pino el punto de partida para elevar los ritmos regionales, hasta ese entonces poco clasificados, a la categoría de música nacional, cuando suma a la tradición oral del momento (en cuestiones de música) la tradición que ha hecho posible reconstruir la memoria de muchos pueblos y sociedades: la escritura.

<sup>15</sup> Cfr. Luis Javier Ortiz Mesa (Director), (2005) *Ganarse el cielo defendiendo la religión. Guerras civiles en Colombia 1840-1902*, Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos, Bogotá.

<sup>16</sup> Docente y orientador técnico de la Lira Antioqueña. Esta agrupación en 1910 viajó a Nueva York, donde realizó la primera grabación instrumental de música tradicional colombiana.

para 1905, con la Banda de Medellín, conformada, entre otros músicos, por los ya nombrados Rafael D'Alemán, Gonzalo Vidal y Jesús Arriola, quienes, seis años más tarde y tras una larga lista de músicos, serían eminentes profesores del Instituto de Bellas Artes, institución que se mantiene vigente en la ciudad y que pasó a ser lo que antes era la Escuela de Música de Santa Cecilia, primer establecimiento de enseñanza musical que tuvo Medellín (1888). Así, durante esta época la enseñanza estuvo a cargo de la Escuela de Música de Santa Cecilia y de la enseñanza particular de algunos artistas como Pedro Begué y su esposa Ángela Rosell Serra, Germán Posada Berrío<sup>17</sup> y Juan Di Doménico, entre otros; éste último se destacó por ser uno de los mejores organizadores de orquestas en la ciudad de Medellín con músicos residentes (Rodríguez Álvarez, 1996).

Durante los años que van de 1900 a 1910, la producción musical antioqueña comenzó a destacarse en los contextos internacionales traspasando las fronteras de su propio país. Los primeros escenarios mundiales, México y Nueva York, dejaron como resultado las grabaciones de un sinnúmero de canciones que se pueden catalogar desde música considerada culta o de academia hasta música popular, teniendo en cuenta que esta última estuvo marcada mucho más por un sentimiento terrígeno que por la rigurosidad y el conocimiento de la teoría musical, lo que hizo posible, sin lugar a dudas, que estos autores realizaran en tierras extrañas el papel de mensajeros de las peculiaridades de la región antioqueña, ganándose, además, el aprecio y el prestigio de la sociedad, y el reconocimiento por su labor educadora: *"Hicieron mucho más (estos músicos con sus bambucos y demás) por el conocimiento de la fraternalización de la patria, que muchos flamantes agregados culturales de embajadas cuantiosas porque con ellos viajaba de desprendida manera la levadura de la patria que se amasa en los recodos del pueblo vivo y palpitante"* (Franco, 1952: 13).

De esta manera fue reconocida gratamente la labor que estos cantautores populares realizaron en tierras extranjeras. Pelón Santamarta estuvo más o menos hacia 1908 por los territorios de las Antillas, Centroamérica y México, paseando con gloria el nombre de la patria. Este viaje lo inició Pelón con Adolfo Marín hacia 1906 cuando se embarcaron los dos desde el puerto del Atrato en Quibdó, hasta Cartagena, ganando fama como intérpretes de la canción del interior. En 1907 se embarcaron nuevamente, pero ahora con destino a Panamá, para luego dirigirse a Cuba, donde los santiagueros se mostraron reacios o adversos a sus canciones, y al no pelear su canto, tomaron su rumbo hacia La Habana en septiembre de 1907. Los años de

---

<sup>17</sup> "La labor de Germán Posada, eficiente a todas las luces, ha contribuido, desde su ingreso al profesorado, a la divulgación sensata de los estudios musicales en Medellín...". Luis Miguel de Zulategui, (1940) "La música en Antioquia". En: Revista *Todaamérica*, sep-oct, p. 57-58, 94. Sala de prensa, Universidad de Antioquia.



1907 y 1908 representaron los mejores para el dúo Pelón y Marín, el dúo fue rebautizado como "Trovadores Colombianos", condición impuesta por el empresario Raúl del Monte quién los contrató. Tocarón en Mérida, capital del Estado de Yucatán, luego fueron al puerto de Veracruz para finalmente llegar, en septiembre de 1908, a la capital mexicana, donde fueron acogidos y abrazados por los aplausos que con sus canciones obtuvieron en los teatros donde se presentaron.<sup>18</sup>

Sin embargo, sobre estos músicos recae un miserable desenlace, pues jamás pensaron en la vejez, vivieron despreocupados en el ajetreo juvenil sin pensar en la vida pobre de los finales desencantos, vivieron al día, cantando, sin pensar en el mañana, "sin pensar que la ingratitud llega" (Franco, 1952: 13). Así, la vida de estos artistas se volvió una paradoja, pues era notorio ver la indiferencia con que se miraba en su vejez a estos músicos, mientras en su juventud habían sido considerados como aquellos que enaltecían y enorgullecían el nombre de la patria. Según F de P Carrasquilla, el músico de cuerda, cantautor popular por excelencia, como lo he señalado a grandes rasgos más en la vida que en la obra de Pelón Santamarta, fue acaso 'maldecido' "por haberse dedicado á *tocar* lo propio en vez de lo *ajeno*, que es hoy **el solo medio** para hacer *buena* carrera" (1901: 7). Seguramente Pelón y otros artistas populares se vieron desterrados porque "Si aquí no se premia el arte del honrado ciudadano, tendrá que irse el *arte-sano* con la música á otra parte" (Carrasquilla, 1901: 8), y padecieron una desgarradora y por lo demás injusta realidad:

"Trabajar sin descanso es la misión de las clases proletarias, nó para proporcionarse tranquilo y suave bienestar, sino para asegurar con la dura labor de hoy el pan y el sufrimiento de mañana, pagando con llanto y con sudor el derecho de vivir. Los pobres están condenados á servir porque los ricos no *sirven* para nada...Cuando el pobre *artista* no halla ocupación y carece de aptitudes para dedicarse á otra cosa y se le cierran todas las puertas y se le oscurecen todos los horizontes, se lanza desesperado al abismo de la embriaguez, y cuelga su instrumento como David, hasta que al fin la parca fiera lo despoja de la capa animal y lo cubre con la vegetal en la última morada". (Carrasquilla, 1901: 8).

Para finalizar el artículo, haré una breve referencia sobre el lugar de encuentro y actividad de estos músicos de cuerda en la ciudad; sobre esto nos dice Luis Carlos Rodríguez (1996): "El barrio Guanteros fue la meca de estos cantores populares y de la bohemia medellinense de fines del siglo XIX y principios del

---

<sup>18</sup> "...el público recibió el primer bambuco con delirio. Definitivamente la canción colombiana se abría paso y nuestros compatriotas entraban por la puerta ancha de la popularidad. No era fácil triunfar en México... Pero todos esos obstáculos fueron superados". (Zapata Cuéncar, 1966: 27).

XX". Este barrio se componía, ateniéndonos a lo escrito por Heriberto Zapata Cuéncar, de las siguientes calles: "Guanteros, lo conformaban la actual calle Maturín y las carreras Niquitao, San Félix y Abejorral. Terminaba al oriente en un pequeño callejón que conducía al cementerio de San Lorenzo que ya se conocía como 'Cementerio de los Pobres', para diferenciarlo del de San Pedro al que dieron en llamar 'Cementerio de los Ricos'" (1966: 9). Así, durante esta época en Medellín, el barrio Guanteros se destacó por reunir en sus calles y bares, no sólo a los músicos de cuerda, sino a diferentes artistas como pintores, poetas, literatos y, muy especialmente, a la clase de los artesanos (sastres por ejemplo), conformándose como un lugar que acogía la bohemia que por estos años se originaba en Medellín, y se mostraba como un foco de socialización y confluencia cultural. Varios historiadores y escritores como Fernando Botero Herrera, Luis Carlos Rodríguez, Heriberto Zapata Cuéncar o Eladio Gónima, por citar algunos, han investigado el barrio Guanteros a partir de la vida cotidiana que allí tenía lugar, trabajos que se constituyen en elementos clave para indagar la vida urbana en la Medellín de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El barrio representó, durante esta época, un sitio de encuentro; las personas iban a Guanteros para bailar, para escuchar cantautores populares, recitales o inclusive la orquesta, en definitiva, Guanteros fue un lugar muy propicio para tener una conversación o pasar un momento de una manera más amena, tranquila y alegre.<sup>19</sup>

## Conclusiones

Es importante tener en cuenta que para este período la música se empieza a configurar a partir de los dispositivos socio-político-culturales como la Iglesia y la música sagrada; las sociedades filarmónicas, bandas y coros; el teatro de la ópera, esto es, compañías de zarzuela y óperas venidas principalmente de España e Italia; la plaza pública, los clubes sociales, la bohemia y la música profana; las publicaciones culturales; las retretas musicales que afortunadamente perduran hoy día, en su mayoría en las plazas públicas; y la academia, es decir, la institucionalización de la enseñanza musical y la connotación del músico ya como un profesional en cuanto al manejo y dominio de unos conocimientos específicos de la música y no como un aficionado o un artesano.

En la bohemia y en la plaza pública podemos ubicar a un artista como Pelón Santamarta, siempre más cercano a la corriente popular que en este caso se

---

<sup>19</sup> Entre los trabajos realizados sobre la historia de Medellín que aluden al barrio Guanteros, se pueden destacar los siguientes libros: *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*, de Fernando Botero Herrera; *Pelón Santamarta 1867-1976. Vida, andanzas y canciones del autor de la 'antioqueñita'*, de Heriberto Zapata Cuéncar, o *Historia del teatro de Medellín y vejez*, de Eladio Gónima.

conforma alrededor de una urbe, y que historiográficamente se conoce como la cultura *desde abajo*; allí se despliega toda la obra de un cantautor popular regional que logró internacionalizar sus canciones llevándolas, como muestro en el artículo, a los países de Centro y Norteamérica, y logrando enaltecer el nombre de la recién formada nación colombiana, a partir de cantos populares recogidos a lo largo y ancho de la región andina colombiana.

Finalmente, en el músico Gonzalo Vidal se sintetiza gran parte de la actividad musical y del despliegue institucional que se hizo de la música hacia la sociedad medellinense durante las dos últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del XX. Con Gonzalo Vidal y otros músicos como Daniel Salazar Velásquez, Paulo Emilio Restrepo, Enrique Gaviria, Germán Posada, entre otros, la condición del músico como profesional cambió en tanto que se requerían estudios y conocimientos específicos para formarse como músico y para diferenciarse así de los aficionados a la música, tan prominentes durante esta época como en la actual en Medellín. Sin embargo, se debe tener presente que, aunque Gonzalo Vidal mantuvo una relación constante con los estudios y la enseñanza formal y académica, no por ello dejó de reconocer lo que estaba emergiendo a partir de la música interpretada por los cantautores populares y la popularización y masificación de estos cantos que, como el bambuco, empezaban a cobrar vigencia en una sociedad que apenas se estaba urbanizando.

## Bibliografía

- ABADÍA MORALES, Guillermo. (1977) *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes.
- ÁNEZ, Jorge. (1951) *Canciones y recuerdos*. Bogotá: Ediciones Mundial.
- BOTERO HERRERA, Fernando. (1996) *Medellín 1890-1959. Historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- CARO MENDOZA, Hernando. (1989) "La música en Colombia en el siglo XX". En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta. Tomo VI.
- CARRASQUILLA, F. de P. (1901) "El Músico de Cuerda". En: *Revista Musical*, Nº 2 y 3.
- DE GREIFF, Otto. (1989) "La música de Colombia". En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta. Tomo VI.
- DUQUE, Ellie Anne. (1998) *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Panamericana – Banco de la República.
- FRANCO, Horacio. (1952) "Un artista primordial. Pelón Santamarta". En: *Revista Gloria*, No. 34. Medellín: Editorial Bedout.
- GÓNIMA CHOREM, Eladio. (1909) *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y vejees*. Medellín: Tipografía de San Antonio.
- LAVIGNAC, Alberto. (1905) *La Educación Musical*. Barcelona : Gustavo Gili
- LONDOÑO VEGA, Patricia. (2004) *Religión, Cultura y Sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- MARIE-CLAIRE, Beltrando-Partier (Directora). (2001) *Historia de la Música*. Madrid: ESPASA CALPE.
- MARTÍNEZ, Frédéric. (2001) *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República.
- MOLINA, Carlos A. (1897) *Brochazos*. Medellín: Tipografía Central.
- NARANJO MESA, Jorge Alberto. (1996) "El relato y la poesía en Medellín, 1858-1930". En: Melo, Jorge Orlando (ed.) *Historia de Medellín II*, Medellín: Compañía Suramericana de Seguros.
- OCHOA, Lisandro. (1984) *Cosas viejas de la villa de la candelaria*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- ORTIZ MEZA, Luis Javier. (1992) "Elites en Antioquia, Colombia, en los inicios de la Regeneración 1886-1896". En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Facultad de Ciencias Humanas - Departamento de Historia, Editorial Presencia.
- \_\_\_\_\_. (1998) "Antioquia durante la Regeneración". En: Melo, Jorge Orlando (ed.) *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- RESTREPO ARANGO, María Luisa. (2005) "En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época, 1900-1915". En: *Historia y Sociedad*, No. 11. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

- RESTREPO DUQUE, Hernán. (1998) "Música popular". En: Melo, Jorge Orlando (ed.) *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- RESTREPO GALLEGU, Beatriz. (1998) "La música culta en Antioquia". En: Melo, Jorge Orlando (ed.) *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- REYES CÁRDENAS, Catalina. (1996) "Vida social y cotidiana en Medellín, 1890-1940". En: Melo, Jorge Orlando (ed.) *Historia de Medellín II*, Medellín: Compañía Suramericana de Seguros.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Luís Carlos. (1996) "Músicas para una ciudad". En: Melo, Jorge Orlando (ed.) *Historia de Medellín II*, Medellín: Compañía Suramericana de Seguros.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Antología*. Gonzalo Vidal, Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín.
- SANÍN, Rafael. (1924) *Historia del Teatro de Medellín*. Medellín: Tipografía Industrial.
- TORO, Cristina. (1998) "El teatro en Antioquia". En: Melo, Jorge Orlando (ed.) *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- VIDAL, Gonzalo. (1925) *Chispazos y Bagatelas*. Medellín: Tipografía Helios.
- ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto. (1962) *Músicos y compositores colombianos*. Medellín: Editorial Cospel.
- \_\_\_\_\_. (1963) *Gonzalo Vidal*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_\_. (1966) *Pelón Santamarta. 1867-1967. Vida, andanzas y canciones del autor de "antioqueñita"*. Medellín: Editorial Granamérica.
- ZAPATA CUÉNCAR, Heriberto & MARISCAL R., Ricardo. s.f) *La Canción en Colombia*. Medellín, Año I, SE. No. 1.

### **Revistas culturales**

- Alpha*. No. 83 y 84. Año II. Medellín, Imprenta del Departamento, República de Colombia, Departamento de Antioquia, 1912, p. 401-410.
- El Montañés*. Revista de Literatura, Artes y Ciencias. Medellín, Año I, Tipografía del Comercio.
- Revista musical. Periódico de música y literatura*. (Director Gonzalo Vidal), Medellín, 1901, Imprenta del Departamento.
- Progreso*. No. 5, 1926, p. 68-69; No. 8, 1950, p. 3-5.
- El Repertorio*. Revista mensual ilustrada, 1896-1897, Medellín, Edición facsimilar, Colección autores antioqueños, 2004, 424 p.
- La Miscelánea*. Revista Literaria y Científica. Imprenta del Departamento, 1895.
- Lectura y Arte*. Medellín, República de Colombia, Año I, No. 1, 1903; y 1905.
- La Ciudad*. Medellín, Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, 1955, p. 17 y 39.

## ***Folletos Misceláneos***

Números: 163, 259, 359, 379, 264, 283, 356, 275, 367, 398, 349.

## ***Prensa***

*Notas y Letras. Periódico Literario y Musical.* Medellín, Editores: Manuel y Juan José Molina V., 1889.

*La Guirnalda. Periódico literario dedicado al bello sexo.* Medellín, Imprenta de Ismael Pineda Uribe, 1895.

*El Chispazo. Crítica, Literatura y Variedades.* Medellín, República de Colombia, 1898.