

“LOS ARTÍCULOS DE
COSTUMBRES SON DE GRAN
IMPORTANCIA”.
MIRADAS SOBRE LOS
BAILES DE SALÓN EN
BOGOTÁ EN EL SIGLO XIX

“LOCAL-COLOR ARTICLES HAVE UTMOST
SIGNIFICANCE”
INSIGHTS TO THE 19TH-CENTURY BALLROOM
DANCES IN BOGOTÁ

Rondy F. Torres L.

rf.torres20@uniandes.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-0217-1853>

Departamento de Música. Universidad de los Andes.

Recibido: Marzo 20 de 2024

Aceptado: Mayo 15 de 2024

de textos publicados a lo largo del siglo, como anuncios, reseñas de conciertos o de teatro, reseñas históricas, reglamentos, artículos diversos, necrologías de músicos, cartas abiertas, cuentos, novelas, etc. Unas pocas palabras encontradas un texto cualquiera pueden arrojar información valiosa sobre las prácticas musicales; los investigadores se han alimentado de varias de estas fuentes para entender, cada vez con mayor agudeza, una práctica musical cambiante y adaptable a cada espacio social y a cada ocasión.

A finales del siglo XIX aparecieron dos ensayos sobre la música en Colombia que adquirieron *a posteriori* un carácter canónico para los musicógrafos colombianos: proponían y validaban una lista de “grandes compositores” colombianos y de sus “obras maestras” bajo la sombra del canon musical europeo (Cortés, 2016: 67). Los “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” de Osorio Ricaurte (1879) originaron una narrativa histórico-musical con incuestionables verdades, a pesar de ser recuerdos individuales y colectivos ahí consignados:

Estos apuntamientos no son gran cosa; y sin los datos proporcionados por algunos amigos, no valdrían nada. A nosotros, pues, sólo nos corresponde el poco mérito de publicar la primera página de lo que algún día se llamará “Historia de la Música en Colombia”. (Osorio Ricaurte, 1879).

Estos apuntes tal vez compartan el pedestal con el “Estado actual de la música en Bogotá” de Caicedo Rojas (1886), un ensayo tan crítico sobre el quehacer musical que no siempre logra calar como referencia. Este texto, “crítico, directo y demoledor” (Cortés, 2016: 23), pretendió ser la continuación de los “Breves apuntamientos” que el mismo Osorio Ricaurte dejó incompletos pues “el estado actual de nuestra música, dará materia para otra publicación, que vendrá a ser continuación de esta”. (Osorio Ricaurte, 1879)

En las últimas décadas del siglo XIX era imprescindible contar con una historia de la música en Colombia que se sumaría a la serie de publicaciones que, desde mediados del siglo, venían aportando a la construcción narrativa de una historia patria.¹ A

1 Podemos nombrar, entre varios otros: *Compendio histórico del descubrimiento y*

nivel continental el mismo fenómeno ocurría con la aparición de las primeras historias locales de música —México (supuestamente 1866), Ecuador (1875), Guatemala (1878), Venezuela (1883)— y Colombia no podía quedarse atrás. Los “Breves apuntamientos...” y el “Estado actual de la música...” crearon una línea discursiva que ha sido enriquecida con los diferentes aportes de Santos Cifuentes (1915), Andrés Martínez Montoya (1932), Jorge Price (1935) y José Ignacio Perdomo Escobar en el siglo xx, más recientes por Susana Friedman, Ellie Anne Duque o Egberto Bermúdez, por nombrar algunos investigadores musicales.

Propósito de este texto

Así, la escritura de la historia musical en Colombia listó con toda naturalidad a *grandes* compositores, *grandes* intérpretes, *grandes* obras. Con el actual cuestionamiento de estos relatos positivistas, resulta necesario considerar nuevas fuentes primarias que permitan entender la historia musical de otra manera. Originalmente, este texto nació como un ejercicio metodológico que presenté en el marco del Segundo coloquio internacional de investigación musical (Medellín, 2022) para mostrar cómo la inclusión de estos textos debe modificar el conocimiento monolítico del pasado musical.² Decantadas las ideas, debatidas en mis clases sobre historia de la música en Colombia, se fueron afinando temas que presento en estas líneas.

Por tal razón, propongo una lectura de dos cuadros de costumbres escritos por estos “próceres” de nuestra historia musical. En ellos aparecen situaciones que contradicen imaginarios de distinción social y elegancia relacionados con los bailes de salón. Se trata

colonización de la Nueva Granada en el siglo decimosexto de Joaquín Acosta (1848), *Compendio de la historia de la Nueva Granada, desde antes de su descubrimiento, hasta el 17 de noviembre de 1831* de José Antonio de Plaza (1850), *Memoria sobre las antigüedades neo-Granadinas* de Ezequiel Uricoechea (1854), *Historia de la revolución de la República de Colombia en la América Meridional* de José Manuel Restrepo (1858), *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de José María Vergara y Vergara (1866), así como su *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867), *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* (1869) de José María Groot, *Crónicas de Bogotá* de Pedro M. Ibáñez (1891), *Recuerdos y apuntamientos* de José Caicedo Rojas (1891) o *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* de José María Cordovez Moure (1893).

2 Nombre de la ponencia: “‘Los artículos de costumbres son de gran importancia’ o algunas reflexiones sobre la escritura de la historia musical en el siglo XIX”.

de “Quejas al Mono de la Pila” (1859) de Osorio Ricaurte y “El duende en un baile” (1846) de Caicedo Rojas. Enunciados desde un yo narrativo, describen y denuncian, ofensa tras ofensa, a lo que se entendía como buenas costumbres. Por supuesto estos dos textos deben leerse como parte de un corpus más grande de cuadros de costumbres que dialogan sobre música, incluso sobre comportamientos, muchos de estos compilados por José María Vergara y Vergara (1866), como “El Tiple”, “Joaquín Guarín”, “Fiesta en Tibacuy”, “Fiestas de la Candelaria en la Popa”, “Una tertulia casera” — sin olvidar páginas de literatura que resaltan prácticas musicales en *Teresa la Limeña* de Soledad Acosta de Samper, *María* de Jorge Isaacs o *Manuela* de Eugenio Díaz Castro. Todo este repertorio literario constituye un valioso legado con visos de proto-etnología que, alimentado con reseñas de viajeros y con iconografía, nos permite entender con mayor clarividencia la variedad de espacios que abría la música en el siglo XIX, variedad que en el relato oficial no se vislumbra.

De manera muy simple, presentaré primero el texto de Osorio Ricaurte para descubrir el diagnóstico que el autor, convertido en pianista (o tocador de danzas) hace sobre varios temas relacionados con la música a final de la década de 1850: la educación musical, el gusto y el consumo musical, la condición del músico. En la segunda parte, me ocupo del texto de Caicedo Rojas, publicado trece años antes del anterior, pero que por su extensión y sustancia dejo para finalizar este artículo. En efecto, ahí trataré temas relacionados con la caracterización del medio social, con las actitudes de los danzantes y la manera como Caicedo Rojas lo observa todo, como quien va al teatro a presenciar una comedia.

“Quejas al mono de la pila”

“Vaya a quejarse al Mono de la Pila” le decían las madres a sus hijos cuando estos se quejaban por tener que cargar el agua de la fuente del Mono de la Pila hasta sus casas (Ortiz, 2014). Este relato de Osorio Ricaurte es una amarga queja de un joven pianista, N., que invitaban a los bailes... cuando no había orquesta.

La educación musical

Al iniciar el texto, N. nos cuenta como terminó de pianista de salón, al poco tiempo de haber iniciado sus estudios de piano. A lo largo del siglo XIX, la educación musical, apresurada y descuidada para los aficionados —incluso perjudicial para la salud de las manos—, tenía como único propósito preparar personas para lucirse en reuniones sociales. Para las señoritas, tocar piano las hacía incluso más valiosas en las dinámicas matrimoniales decimonónicas.

El piano y el canto se enseñaron de forma privada en los hogares de familias acomodadas y en colegios privados, como se lee en los programas de los certámenes públicos publicados en la prensa. El Decreto Orgánico de Instrucción Pública Primaria de 1870 incluyó la “música i canto” (art. 116) en el pensum de los maestros, para que la educación primaria cumpliera con el objetivo del “desarrollo armónico de todas las facultades del alma, de los sentidos i de las fuerzas del cuerpo” (art. 30) (Jaramillo, 1980). Sin embargo, en 1886, casi treinta años después de las “Quejas...”, la situación parecía ser la misma que en 1859: la enseñanza del piano seguía siendo asunto de profesores privados y bastaba “un piano y un tocador o una tocadora para pasar el rato hasta las cinco de la mañana”. Estas “polkistas, valsistas, pasillistas y bambuquistas” solo querían tocar danzas para los encuentros sociales y si el profesor insistía en trabajar otro repertorio era despedido “con cualquier pretexto” (Caicedo Rojas, 1886: 41).³

El asunto de la mala educación musical, a penas esbozado en las “Quejas...”, parece haber ido en creces a juzgar por este párrafo publicado en el periódico *La Armonía* de Neiva:

La música, pues, viene a ser en las escuelas, un pasatiempo perjudicialísimo i no un ramo de enseñanza, que el Gobierno debería proscribir si no tiene los medios de atenderlo debidamente. El arte no progresa porque los genios que pudiera haber entre los niños, adquieren defectos y vicios en la voz que es mui difícil destruir después.

3 En la primera versión de su “Historia de la música en Colombia” (1938), Perdomo Escobar indicaba que el Conservatorio de Música seguía formando “pianistas de visita” (Uribe Holguín, 2021[1941]: 201).

No debe dar alas el maestro a la impaciencia del discípulo enseñándole piezas antes de tener bastantes conocimientos y expedición. (Borrero, 1882).

En sus memorias, el compositor Guillermo Uribe Holguín recuerda cómo aprendió a tocar piano escuchando las clases de sus hermanos, similar a lo que nos narra N. en las “Quejas...”. Y si N. nos advierte, en su mundo de ficción literaria, que nunca pensó “en las funestas consecuencias que el dicho aprendizaje había de tener”, Uribe Holguín confirma que tocar piano, a finales del siglo XIX “vino a costarme caro, porque convertíme en el pianista obligado de la familia, y en las reuniones con amigos se me sentaba al piano por largos ratos, para que bailaran los jóvenes al son de mi música” (Uribe Holguín, 2021[1941]: 54).

El músico en la sociedad

Cuando el “tocador” de piano podía ya amenizar un baile, sin recibir pago por esto, se enfrentaba con el desdén de los danzantes y la falta de aprecio por sus esfuerzos:

Es increíble le den tan mal pago a quien les ha hecho la merced de tocarles; diciendo términos hasta feos, como amigo inconsecuente, canalla, bobo y otros. Los descontentos me regañan y los contentos no me dan las gracias. (Osorio Ricaurte, 1859: 355).

¡Qué contraste con lo que nos narra Vergara y Vergara sobre un baile en 1848!

A los músicos los cuidamos con un furor intermitente: los hacíamos tomar ajiaco después del dulce, o interrumpir una jícara de chocolate para contestar a un brindis con vino seco. Les alcanzábamos cigarro encendido cuando empezaban a tomar frito, y les hacíamos tomar agua después de tomar aguardiente. Concluyeron al fin, volvieron sumamente complacidos a tomar sus instrumentos musicales y tocaron con una fuerza descomunal durante dos horas seguidas. (Vergara y Vergara, 1866: 39)⁴.

Tal vez ese “furor intermitente” era el trato exageradamente amigable que nuestro pianista de las “Quejas...” recibía cuando los convidados, ocultando su antipatía, sentían la necesidad

⁴ Vergara publicó “Las tres tazas” en 1866, al tiempo que editó su *Museo de cuadro de costumbres y variedades* que contiene las “Quejas al Mono de la Pila” y “El duende en un baile”.

de bailar: “los desconocidos se me presentan ellos mismos, los amigos me descuartizan a abrazos, la señora de la casa me busca pareja, y su señor esposo me lleva al comedor repetidas veces.” (Osorio Ricaurte, 1859: 354) Así, estos “cachacos” — bogotanos elegantes— carecían de un atributo moral propio al mundo “civilizado”: la sociabilidad. Al contrario, eran arrogantes, hipócritas, ingratos y trataban con desdén al pianista si este no estaba al servicio de sus intereses. Estas actitudes reprochables no podían pasar desapercibidas, según los preceptos de urbanidad de la época:

Siempre que una persona cualquiera cante o toque **para ser oída** en el círculo donde nos encontremos, le prestaremos toda nuestra atención, sea o no de nuestro gusto lo que oigamos, pues es un acto sobremanera inurbano y ofensivo desatender al que se ocupa en alguna cosa con la intención de agradarnos y aun de lucir sus talentos. (Carreño, Cap. V, Artículo III, sección sexta, 52. Énfasis del investigador).

Este tono, “ofensivo” para el decano de la urbanidad, llegaba a su más alta expresión cuando el auditorio solicitaba finalmente música para “oír” —algo “ruidoso”, “una pieza de *bravura*”— no con el ánimo de laurear al pianista, sino de usarlo como “biombo musical” para que su *ruido* tapara las conversaciones y galanteos de fin de fiesta. El piano como pantalla para cubrir lo inmoral, y no como elemento de distinción moral... esto contradice imaginarios establecidos y muestra una sociedad ávida de placer, careciente de *tacto social*. Los convidados dejan de ser “cachacos” y “cachacas” para convertirse, al final de la noche, en “machos y hembras” que ponen al descubierto lo *bárbaro* en pleno corazón de la *civilización*.

El gusto musical

Otro aspecto que el pianista deploró era la ausencia de gusto musical. Debido a su aislamiento geográfico, Bogotá vivió alejada de los centros musicales europeos y era recurrente que la prensa recordara que “no hace diez años nuestro gusto musical dormía”⁵.

5 “Ópera”, *El Iris*, 8 de diciembre de 1866. Este tipo de comentarios eran comunes cuando se presentaban compañías italianas de ópera, para justificar una demanda de espectáculos “civilizados”.

N. intentaba presentarse como un músico conocedor de su arte: cuando lo llevaban “a empujones hasta el piano”, hacía las mejores demostraciones de gusto y tocaba un vals para oír. Pero los convidados no oían; se precipitaban a bailar.

Osorio Ricaurte menciona repetidas veces la expresión *música para oír*. A mediados del siglo XIX, la música tenía funciones determinadas, asociadas a diferentes espacios (el salón, el teatro, el templo, los desfiles). En las tertulias y bailes, la música servía de entretenimiento. Poca mención se hace de una música para oír, que parecía ser la de un pequeño círculo conocedor de los debates europeos sobre una estética musical de la contemplación acuñada por Hanslick, en oposición a una música sentimental o “patológica” (Torres, 2024).

En otro texto de Caicedo Rojas, “Joaquín Guarín” (1858), el autor evoca esa “*música contemplativa*” interpretada por Guarín que hacía llorar a los señores, entendiendo lo contemplativo como un matiz de la experiencia kantiana de lo sublime.⁶ Ahí, Caicedo Rojas describió lo que era, para los colombianos de “gusto” el panteón de la buena música: Bellini, Donizetti, Verdi; Mozart, Haydn y Beethoven” (Caicedo Rojas, 2019 [1858]: 71)⁷. En 1886, el mismo autor nos actualiza sobre el lento cambiar del gusto musical:

Hay una docena de señoritas que aman de veras la buena música, la conocen, la interpretan, están familiarizadas en la estética del arte, juzgan, aplican un recto criterio, y se embelesan tocando con alguna amiga una sinfonía a cuatro manos, o se encierran para deleitarse a solas con las sonatas de Mozart o Beethoven. Aun Wagner mismo está ya metiendo la punta del rabo entre las teclas y tentando a las muchachas, amigas de lo desconocido y maravilloso. (Caicedo, 1886: 41)⁸.

6 Joaquín Guarín (1825-1854), compositor colombiano. En la revisión de ese texto de 1884, Caicedo Rojas cambió la “lágrima” por un “suspiro”, ¿acaso para no poner en tela de juicio los atributos de las masculinidades decimonónicas?.

7 En 1858 no había aún llegado a Bogotá la primera compañía de ópera italiana. En la revisión que Caicedo Rojas hizo de su texto “Guarín” en 1884, ensanchó la lista de compositores, nombrando a Rossini y Weber; eliminó la noción de “música contemplativa”; las obras que provocan ese “suspiro” son una sonata en do menor de Mozart y la *Sonata “Claro de Luna”* de Beethoven.

8 La sección de señoritas en la Academia Nacional de Música abrió en octubre de 1887 (Perdomo Escobar, 1980: 146), por lo que estas personas siguen aprendiendo el piano en sus hogares.

El *buen gusto* estaba asociado a un corpus de obras clásicas centroeuropeas. Con sus escritos, Caicedo Rojas trajo a Colombia un canon musical en ciernes en Europa en la segunda mitad del siglo XIX: “La cultura musical del siglo XIX requería un tipo de seriedad más elevado, buscando una dimensión idealista [...] del gusto [...]. El gusto se basaba ahora en un cuerpo de obras clásicas y estaba investido del estatus de verdad sobre la base del conocimiento sistemático.” (Weber, 2011: 383) Conscientes de la necesidad de conocer esas obras, varios músicos fundaron en Bogotá la Sociedad Filarmónica (1846-1857). Instruir al público en materia de música europea hacía parte de un proyecto “civilizador” a gran escala. Así, se lee en el *Reglamento de la Sociedad Filarmónica*: “Artículo 2º El objetivo exclusivo de esta Sociedad es fomentar y generalizar el gusto por la música”.⁹

A lo largo del siglo XIX, se pensaba que asistir al teatro, a los conciertos y a la ópera eran actividades que permitían mejorar el gusto y las costumbres. Este leitmotiv del teatro como escuela del gusto aparece en la prensa no solo colombiana, sino americana y europea. En Europa, “se pensaba tradicionalmente que los oyentes adquirirían conocimientos de manera informal y progresiva en la sala de conciertos”: sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo, se insistió en la importancia de una formación musical formal para disfrutar la música (Weber, 2011: 341). En México, por tomar un ejemplo americano, la ópera y los conciertos debían ser bienes de utilidad pública que contribuirían con el progreso de la nación (de Pablo, 2018: 185).

Así, las “Quejas...” nos invitan a alejarnos de una visión romántica sobre la música que desencaja con lo descrito, a pesar de leerse repetidamente en la prensa que la música era “el adorno más precioso del hombre i el alivio más eficaz del alma” (Borrero, 1882). Las “Quejas al Mono de la Pila” invitan ante todo a la risa. Pero una lectura más a fondo nos permite ver el diagnóstico que Osorio Ricaurte realizó sobre la educación musical, la noción de gusto musical, la recepción y consumo de la música, y la condición del músico. Quien se viera reflejado en los asistentes

9 Facsímil del manuscrito *Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Bogotá* (Duque, 2004).

al baile debería avergonzarse y reformarse pues tal era, al fin, el objetivo de los cuadros de costumbres.

“El duende en un baile”

Pero ¿qué son las quejas de nuestro pianista frente a los tijerazos de José Caicedo Rojas? Entre agosto y septiembre de 1846, trece años antes de las “Quejas...”, apareció “El duende en un baile” en el semanario *El Duende*, sin firma. En 1866, Vergara lo incluyó en su *Museo de cuadros de costumbres y variedades*, firmado por Celta, uno de los seudónimos de Caicedo Rojas.

Los duendes, brujas, diablos, chinos, zancudos, alacranes, magos... hasta el mismo Mefistófeles... fueron nombres de algunos periódicos en Bogotá y otras ciudades latinoamericanas; incomodaban pues sus efigies aparecían ahí donde nadie los había llamado para contarnos todo lo que veían (Sosa, 2020).

Nos hemos vuelto *Duendes*. De este modo conseguimos remontarnos [...], verlo todo, olerlo todo, introducirnos en lo más recóndito, no para maldecir ni calumniar, ni herir reputaciones, sino para aclarar estos *misterios de Bogotá* tan misteriosos, estos ocultos manejos, estas intrigas y estas etcéteras (Caicedo 1846: 1).¹⁰

La zanja que Eugène Sue abrió en 1842 con sus *Misterios de París* desencadenó una ola de *misterios* de Londres, Nueva York, Berlín, Múnich, Bruselas, Buenos Aires... (Wigelsworth, 2016) El distinguido y aristocrático Caicedo Rojas fue el corresponsal santafereño que quiso penetrar estos misterios de Bogotá. Cual duende, se fue a husmear (maldecir, calumniar y herir las reputaciones) para describir cómo eran las cosas en un baile entrefino, “ni [...] de buen gusto, ni [...] de candil”.

El relato del duende es una ácida burla a la sociedad “entrefina” que atiende este baile. Como lo veremos a continuación, este cómico episodio publicado en 1846 —reeditado en 1866 en el *Museo de cuadros de costumbres*— anida una visión pesimista sobre las costumbres sociales relacionadas con música, desencuentro que toma forma definitiva en 1886 en el “Estado actual de la música

¹⁰ “Prospecto”, *El Duende*, 3 de mayo de 1846, 1.

en Bogotá". Ahí, Caicedo Rojas solo se ocupa del *decaimiento* y *abatimiento* que el duende ya vislumbraba. Además de una lectura que anticipa ideas puestas sobre el papel cuatro décadas más tarde, "El duende..." debe leerse en contrapunto con "Las tres tazas" de Vergara, texto publicado también 1866.¹¹ En especial, la taza de chocolate ofrecida en 1813 describe las costumbres españolas en uso antes de la Independencia. Para el autor de la *Cuestión española*, esta velada con baile y chocolate representa el modelo ideal de socialización y cortesía de una generación nacida española. Algunos comentarios del duende quedarían crípticos, al no ser por una suerte de explicación que aparece en esa primera taza.¹²

La taza de café de 1848 coincide, temporalmente, con el baile del duende. El té de 1866 se da en una época desoladora: el abandono definitivo de las tradiciones españolas convierte a estos neogranadinos de corte conservador en "extranjero[s] en su patria." (Vergara, 1866: 43). Por supuesto todo esto debe leerse a la luz de debates ideológicos y políticos entre conservadurismo y liberalismo, entre el deseo de conservar un carácter español o adoptar modelos franceses o anglosajones de socialización que el historiador Jaime Jaramillo Uribe llama una ruptura espiritual y psicológica de la élite (Torres: 2024). Vergara y Vergara se hace vocero de Caicedo Rojas y de tantos otros que, reafirmando sus raíces españolas y católicas, veían como el gobierno liberal neogranadino conducía a una desconfiguración de los neogranadinos: "nos esforzamos en perder nuestro carácter propio, sustituyéndole un carácter prestado, falso inadecuado" (Vergara y Vergara, 2017 [1859]: 200). La restauración de estos valores hispanos llevó, años más tarde, a la llamada *Regeneración* en Colombia y una nueva constitución política en 1886, antesala de una república conservadora que perduró hasta 1930.

11 Vergara menciona ahí al Duende que todo lo "ridiculizó con mucha gracia" (Vergara y Vergara, 1866: 62), prueba de esta intertextualidad entre estos (y más) textos.

12 Es decir, en la primera parte de "Las tres tazas", ya que cada una de las tazas corresponde a las tres secciones del texto.

El medio social

En 1846, el duende-Caicedo Rojas es invitado a un baile en “Mortiños Street”, burla a esa mania de todo anglificarlo o afrancesarlo. Conocida igualmente como Calle de los Límites o Calle del Ángel Custodio (actual carrera 11, entre calles 11 y 12), la calle de los Mortiños marcaba el límite de la Santafé colonial (de la Rosa, 1938: 127), es decir, un límite social pues ahí vivían artesanos, comerciantes y personas poco favorecidas. Para no dejar dudas, el duende advierte

No vamos a entrar en un baile de aquellos en que se distingue la sociedad escogida de la capital, sino en un baile de aquellos que un administrador de aduana llamaría *entrefinos*: es decir, ni baile de buen gusto, ni baile de candil; ni baile de buen tono, ni baile capuchinesco de aquellos en que la última contradanza se baila como el *miserere*, en tinieblas y cantando la polisona. (Caicedo, 1846: ii).

La casa, de dos pisos, permite precisar el segmento social de los anfitriones del baile. Residían en el segundo piso los dueños de este tipo de casas, con cierta comodidad, mientras que la planta baja se alquilaba para tiendas en las que trabajaban y vivían varias personas, hacinadas, con precarias condiciones de higiene. Todo lo anterior, por supuesto, no pasa desapercibido para el duende:

Abríome (sic) al fin una criada hedionda y entré por un zaguán angosto y oscuro [...]. Subí por una escalera hedionda también y alumbrada por un farol que cuando nuevo sería de vidrio, pero que hoy es de sebo; esta escalera desembocaba en un corredor oscuro... (Caicedo, 1846: ii).

Esta “casucha” de mitad de siglo no se compara con las casas patricias del barrio de la Catedral, de estilo andaluz, con patios y albercas, ya sea el “palacio” en el que Tadea Lozano, la marquesa de San Jorge, ofrecía su chocolate en 1813 (Vergara, 1866: 19), ya sea la enorme casa colonial que Vergara describe en “El lenguaje de las casas”.¹³

¹³ Vergara publicó en 1865 “El lenguaje de las casas”, cuadro de costumbres que describe tres tipos de casas: las de Santafé, las de Santafé de Bogotá y las de Bogotá, usando una cronología que repitió en “Las tres tazas”. “El lenguaje de las casas” dio lugar a que Ricardo Silva respondiera escribiendo “Las tres visitas” en 1866, a lo que Vergara replicó con sus “tres tazas” (Martínez, 2020: 549).

Si el costumbrismo expuso la moralidad de las personas a través de su parecer, existe acá una identificación entre el tipo de morada y la calidad de sus moradores, pues estas casuchas eran “fábricas de tifo y de tristeza; copia exacta de la generación actual” (Vergara, 1866: 19); casa-cárcel cerrada con candado para que todo lo que ahí iba a ocurrir, como lo muestro más adelante, no saliera a la luz pública.

La decoración de la casa era mostrario de mal gusto: “Los muebles no representaban una época, o, por mejor decir, la representaban todas, desde el siglo XVII hasta el año de 1846”, y nada parece estar en su lugar:

Los trastos que debían estar en la despensa y comedor están en la sala de recibo; lo mismo los que debieran estar en la iglesia u oratorio. ¡Un santo cristo en baile es la anomalía más atroz! [...] las capas que deberían usar las señoras en la calle para precaverse del frío, se usan como adorno en una sala de baile... (Caicedo, 1846: ii).

Lo que el duende critica acá parece ser algo común en el siglo XIX bogotano. En defensa de este gusto heteróclito, debido al aislamiento de Bogotá, Uribe Holguín recuerda la capital finisecular y sus casas con “mobiliarios [...] sin la menor armonía; eran mezclas de toda clase de estilos y relevaban falta de gusto en su selección, muy explicable ello por lo alejada la ciudad de los centros donde se aprende a adquirirlo” (Uribe Holguín, 2021[1941]: 49).

Si la casa parecía estar convertida en un *cabinet de curiosité* de dudoso gusto, los trajes de los asistentes completaban esta visión que, como lo veremos, pronto será asimilada a una comedia en tres actos:

Una tenía traje rosado con adornos verdes, otra traje azul con adornos blancos, otra amarillo, otra verde, otra negro, otra blanco, otra pintado, otra listado, [...] una peinaba sencillamente; otra llevaba un jardín en la cabeza. [...] A ninguna le había ocurrido que la sencillez y buen gusto constituyen la elegancia. (Caicedo, 1846: iii).

La vestimenta de los hombres replicaba con no menos destello:

Los vestidos que llevaban eran tan variados y caprichosos como sus dueños. La mayor parte iban de frac negro o azul, pero no faltaban algunos verdes, morados, etc.; y tampoco faltaba una u otra levita y uno u otro *paletot* que también bailaban contradanza. Uno llevaba chaleco blanco, otro lo llevaba negro, otro colorado, otro verde, otro de cien colores; éste de seda, aquél de lana, el de acá de marsella, el de allá de terciopelo; cuál recto, cuál de solapa, cuál a la Luis xv. (Caicedo, 1846: III).

Por otro lado, el párrafo citado anteriormente tiene un parecido con la descripción que Eugène Süe hace de un antro parisino al principio de sus *Misterios de París*:

Callejones negros y asquerosos conducían a escaleras aún más negras y asquerosas, y tan perpendiculares que apenas se podía subir con ayuda de una buena cuerda fijada a las paredes húmedas con grapas de hierro. (Süe, 1842:6).¹⁴

Por supuesto, esta variedad de trajes contrastaba con las modas de antaño y la unidad en *el* traje de los caballeros y *el* traje de las señoritas que, en 1813, eran el mismo para todos (Vergara, 1866: 19). Hasta en su estilo literario Caicedo Rojas hizo mofa del desorden: si la primera parte del “El duende en un baile” apareció en verso, las siguientes entregas fueron escritas en prosa, sensibilizando al lector sobre la desagradable lectura que puede conllevar la ausencia de unidad en el estilo de escritura, y de paso lanzando una pulla contra los políticos:

No faltarían algunos lectores que aguardasen que este artículo continuase en verso, como comenzó; y a fe que tenían razón, porque aunque no es lo más común continuar y acabar las cosas como se comienzan, siguiendo siempre un mismo camino, sino variarlas todos los días, a cada instante; sostener una opinión al principio y otra al fin; presentar un proyecto hoy y combatirlo mañana; romper un discurso en estilo sublime, con énfasis, con elación, y concluir como la mula de alquiler; ofrecer el oro y el moro en un periódico y no cumplir nada. (Caicedo, 1846: i).

Definitivamente todo parecía estar fuera de lugar. Hasta la música, pues cuando entonó la orquesta, el redoble de tambor trasladó nuestro duende “a un campo de batalla”. Caicedo Rojas

14 *"De noires, d'infectes allées conduisaient à des escaliers plus noirs, plus infectes encore, et si perpendiculaire que l'on pouvait à peine les gravir à l'aide d'une corde à puits fixée aux murailles humides par des crampons de fer"*.

completa con detalles sobre los músicos que acompañaban algunos bailes en Bogotá (clarinetes, trompa, flautín, redoblante) y que otros pocos autores corroboran.¹⁵ Por supuesto, el duende melómano lo oyó todo desafinado e “infernado”. Pero la reflexión a la que nos invita el duende es sobre el derecho de las cosas:

La música que debiera estar en una plaza de armas a la cabeza de un ejército, tocando piezas marciales, está en una tertulia, en un corredor estrecho, en una casa pequeña, atronando a los danzantes y al barrio entero. (Caicedo, 1846: ii).

Estas líneas contienen la semilla de lo que Caicedo Rojas asimiló, cuatro décadas más tarde, al “abatimiento” de la música en Colombia. Una banda militar amenizando un baile, música de bailes y de teatro sonando en las iglesias o entierros “en que se ha acompañado el cadáver al cementerio tocando una polka o un pasillo” marcan la “decadencia y perversión del gusto” (Caicedo Rojas, 1886: 41). Y al duende de dar el tijerazo final: “Todo en mi país se hace al revés”.

Las invectivas anteriores que solo relevan desorden no solo se refieren a una carencia de buen gusto; este desorden es una advertencia de una posible catástrofe política: “¡Bravo! [...] el código de los bailes de Bogotá es el código más liberal, porque cada uno hace en ellos lo que le da la gana” (Caicedo Rojas, 1846: iv).

Durante el primer mandato (conservador) de Tomás Cipriano de Mosquera (1845-1849) se adoptaron políticas librecambistas, se promulgó la separación entre el estado y la iglesia. El giro definitivo al liberalismo se dio en 1849 con la llegada de José Hilario López a la presidencia de la República de la Nueva Granada, iniciando un periodo liberal que se extendió hasta 1886. Si en 1846 el duende tan solo prevenía contra los liberales, en 1886, Caicedo Rojas no dudó en atribuirles todos los males, tomando por ejemplo la república de los músicos:

Uno de los motivos más poderosos que han influido en la actual decadencia de este arte entre nosotros, es el carácter especial de nuestros músicos. Hay una

15 Como por ejemplo el viajero Isaac Holton, Vergara en la descripción de un baile de 1848 en “Las tres tazas”, y varios otros autores, así como en acuarelas de Ramón Torres Méndez. Otro tema importante que aparece en estos cuadros de costumbres, pero que no trato acá, es el tipo y el orden de los bailes que se bailaban entonces en Bogotá.

lepra que se extiende sin cesar entre esta importante clase de la sociedad, y es, la rivalidad y desunión en que viven, y que los conducirá a ellos y al arte que profesan a su completa ruina. Sabido es que *la unión hace la fuerza*, y que *todo reino que se divide se destruye*. Tenemos algunos excelentes profesores y no pocos aficionados; pero en vez de unirse para formar una sola confraternidad, una sola familia, una liga, no ofensiva ni defensiva, sino liga y asociación de trabajo y de estudio, como sucede en todos los países civilizados, han pretendido formar una especie de *federación o desfederación*, a manera de lo que sucedió en el orden político. Y en ese espejo deben mirarse; porque, si las nueve absurdas soberanías en que, como las caperuzas de Sancho, se dividió la Nación, la iban conduciendo a la ruina y a la disolución, por la falta de unidad, esas mismas pequeñas soberanías musicales nos llevarán, no muy tarde, al raquitismo y a la imposibilidad de fundar nada en nuestra capital a este respecto. (Caicedo, 1886: 34)¹⁶

Además de ser político, el debate entre conservadores y liberales se relacionó con la permanencia del espíritu hispano entre los neogranadinos, o su suplantación por comportamientos anglosajón, una ruptura espiritual y psicológica que ya mencioné y que, para los conservadores, llevaría indudablemente a la desconfiguración de la nación.

Las actitudes en el baile

Las actitudes de los asistentes al baile reflejaban ese espíritu moderno. De ser “el alma y el alimento de toda sociedad”, la conversación debía estar “siempre animada de un espíritu de benevolencia y consideración” (Carreño, Cap. V, art. 1). Para sorpresa del duende, son las damas quienes rompen con las normas de cortesía y de sociabilidad:

Inmóviles y silenciosas, me recordaron una colección de estatuas; todas estaban sentadas en fila como un batallón, todas calladas, todas mirando oblicuamente a sus compañeras de barlovento y sotavento, [...]; a ninguna se le ocurría hablar a su compañera una palabra, [...], estaban como peleadas. (Caicedo, 1846-08-30: ii).

¿Se trata acaso de una crítica a la adopción de actitudes extranjeras de sobriedad y de quietismo importadas del modelo anglosajón? ¿Dónde están “los placeres de la sociedad, los goces

¹⁶ Caicedo Rojas hace alusión a los nueve estados soberanos que conformaban los Estados Unidos de Colombia. Publicado en mayo de 1886, este texto coincide con el giro al conservadurismo y la proclamación de la nueva constitución que será adoptada en agosto de 1886.

de la civilización” de antaño, cuando “los jóvenes, finos, galantes y bien educados, se acerca[ba]n a las señoritas, se [sentaban] junto a ellas, [conversaban] de cosas indiferentes, en voz alta o inteligible”? (Caicedo Rojas, 1846: ii).

Corregir el espíritu impulsivo del neogranadino hizo parte de una agenda política de mediados de siglo (Torres, 2024). El autocontrol y la contención afectiva, por un lado, podían parecer ridículos, como lo anotó el duende sobre las damas. Pero, al otro extremo, el descontrol también era reprochable. Años más tardes, el estadounidense Isaac Holton se refirió a esta contradicción: la *solemnidad* y *seriedad* de un baile navideño en Fusagasugá sólo era superada por “las clases altas neoyorquinas” para quienes era “vulgar bailar con demasiado entusiasmo”. Sin embargo, Holton recuerda también a una pareja, que “oyendo las notas de un valse que tocaban los músicos en el coro [de la catedral de Bogotá], no resistió la tentación y se puso a bailar en plena ceremonia de Semana Santa” (Holton, 1981 [1857]: 312 y 206).

Si el descontrol y el goce caracterizó a los (¿hombres?) neogranadinos, el duende usó su pluma costumbrista para ridiculizar, durante el baile, a aquella “pareja [que tumba] cuanto encuentra por delante” o de “otra [que] tiraba coces como los muleros cuando salen del corral” o de la que “se llevaba de un resbalón media sala”. Cordovez Moure también recordó ese desorden en los bailes bogotanos en sus *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*:

El colombiano era un vals que se componía de dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las parejas las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas; la segunda o *capuchinada*, convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos: toda extravagancia o zapateo [...] se consideraba como el *non plus ultra* del buen gusto en el arte de Terpsicore. (Cordovez, 2000: 28).

El estudio y práctica del baile era un medio para adquirir movimientos elegantes (Carreño, capítulo IV, art. I, 3). Pero todo lo que observó el duende indicaba lo contrario. La “ordinariedad inaguantable” de los bailantes obligaba “a una joven a que pase su linda cara por debajo del sobaco de un hombre, y que éste

se vea precisado a tocar cosas que no debiera tocar”, en medio de una sala convertida en laberinto y en día del juicio, como lo anotó el pianista de las “Quejas al Mono de la Pila”. Al final, todo esto deslucía el baile, “se ofende a los dueños de la casa [...] y se manifiesta poco respeto y aun desprecio a la concurrencia entera.” (Carreño, capítulo V, art. IV, sección Segunda, 6)

El vals fue, en América y en Europa, un baile con prevenciones. En América representó el baile moderno, el que se bailaba en parejas en París, polo opuesto de las contradanzas españolas de principio de siglo, acompasadas, que se bailaban en grupo. Para el general conservador Posada Gutiérrez, los caballeros de la “sociedad culta” que bailaban el vals eran *salvajes*: “Yo no puedo soportar la vista de un hombre enlazando con su brazo por la cintura a una joven delicada y modesta, como enlaza la boa de Indostán a su víctima” (Posada Gutiérrez 2019 [1865], 121).¹⁷ El pianista de las “Quejas al Mono de la Pila” recordaba que cuando tocaba un vals, alguna madre venía a pedirle otra danza por ser “deshonesto” el vals. Y el narrador de “Las tres tazas” prefirió no recordar el nombre de ese “muy indecente baile, cuyo nombre ignoro y que consiste en bailar extremadamente abrazados, con otras circunstancias deplorables.” (Vergara, 1866: 60). Todo esto, por la estigmatización al contacto de los cuerpos:

Jamás podrán ser excesivos el respeto, la delicadeza y el decoro con que un caballero trate a una señora en el acto de bailar. La manera de conducirla, **la distancia que guarde en su aproximación a ella**, la actitud y los movimientos de su cuerpo, las mudanzas, en fin, que haya de ejecutar, todo debe ofrecer un conjunto agradable a los ojos de la moral y de la decencia. Por fortuna la sabia naturaleza ha querido que tan sólo sea bello y elegante lo que es honesto y decoroso; y así los bailes son más airosos y encierran mayor encanto a medida que los movimientos son más recatados y que **las mudanzas exigen menos contacto entre señoras y caballeros**; al paso que nada hay más desagradable y chocante que aquellos bailes que ponen en tormento el pudor y la decencia. (Carreño, Cap. V, art. IV, sección II, 20. Énfasis del investigador)¹⁸

17 Además de lo difícil que resulta definir lo *salvaje* y *civilizado* en el siglo XIX, los conservadores tildaban de salvajes a los liberales por sus prácticas modernas “indecentes”, mientras que, para los liberales, los conservadores eran los salvajes que seguían viviendo en el obscurantismo colonial.

18 En esta aproximación sobre lo que es civilizado o salvaje, Holton describió un baile de la costa de la siguiente manera: “los bailarines, un negro viejo y una mujer, bailaban a la luz de la luna y en la danza adoptaban posturas interesantísimas. Ella

Para escándalo del duende, bailaban primos con primas, hermanos con hermanas, señores con sus hijas y esposas, algo que hoy nada tiene de extraño pero que, en esos años, era considerado poco honesto (Carreño, Cap. V, art. IV, sección II). Definitivamente, el vals no reflejaba el sentimiento de las danzas españolas, elegantes y airosas, que se bailaban aún en la Gran Colombia; además de indecente, deshonesto, era un sudorífico innecesario para nuestras latitudes:

El desatentado valse alemán y la atropellada polka [...] son un ejercicio agradable y necesario en los países septentrionales, especialmente en el invierno, como lo es el de patinar sobre la nieve, para hacer entrar el cuerpo en calor; pero en los países cálidos o de temperatura media, no vemos esa necesidad. (Caicedo, 1880: 419)

La teatralización del baile

Al no poder participar a la diversión general —las señoritas tenían excusas para no bailar con él— el duende se sentó a “ver los toros”. La velada se convierte entonces en un vodevil en tres actos y la estructura del texto ahora queda sometida a una estructura teatral: entreacto, segundo acto, segundo intermedio, Acto 3. Con el sarcasmo al que ya nos acostumbró, sentado en una butaca junto a una señora que, por su edad, nadie invitaba a bailar, el duende atacó entonces el chismorreo bogotano de esa señora, espejo de sí mismo:

Tijeretazo por allí, tijeretazo por allá, nos dimos forma de pasar el rato, departiendo en sabrosa plática, haciendo un corte de mangas a cada prójimo que pasaba por delante de nosotros. ¡Qué lengua tan brava, Virgen Santísima!, yo mismo tenía miedo de aquella mamá, que donde la clavaba sin hueso levantaba ampolla. (Caicedo, 1846: vi)

Adoptar la postura del espectador era asumir la postura de un árbitro que criticaba las costumbres a través de su pluma. Además de los atropellos de los danzantes, de sus figuras cada vez más descompuestas y desarregladas, el duende observó el cambio de los ánimos, tras servidos el brandy y el vino, mientras que, en el corredor, se arreglaba a puño los “negocios” pendientes de la

bailaba suelta mientras los brazos del hombre la rodeaban **sin tocarla** y él intentaba seguirle el ritmo, agachándose un poco de tal manera que los brazos quedaran al nivel de la cintura de la mujer.” (Holton, 1981 [1857]: 55. Énfasis del investigador).

noche. Observación que compartió Josefa Acevedo en su *Manual sobre economía doméstica* años después: “suntuosos bailes, en los cuales bailar era la parte secundaria, siendo el principal objeto, (como sucede aquí frecuentemente) embriagarse con licores fuertes i esquisitos” (Acevedo, 1869: 58).

Definitivamente el duende representa otra época, la época de la Gran Colombia en la que la sociabilidad lo era todo y “la contradanza nacional era el baile más elegante, airoso y aristocrático [...]: veinte o más parejas que se movían pausadamente, haciendo unas mismas figuras y bailando sucesivamente unas con otras” (Caicedo Rojas, 1880: 419). De ahí su enojo con estos bailes de mediado de siglo:

Se va por bailar, y nada más que por bailar, por conversar en el baile, por el placer brutal de brincar, estropearse la figura y entrar en calor; no se va a buscar los placeres de la sociedad, los goces de la civilización; se va a beber brandy, se va a ostentar una educación poco culta y poco esmerada y a hacer alarde de una ordinariez inaguantable. (Caicedo, 1846: v)

El duende lo vio todo, cual vigila en un panóptico. El baile representaba un espacio-tiempo de abolición de prohibiciones y el duende ingresó a ese espacio cerrado (con llave) en donde las personas escondían sus actuares como criminales, y del cual difícilmente logra escabullirse, tal delincuente, al final de su relato. Si parte del baile es descrito usando un vocabulario militar, luego teatral, el duende termina comparando la casa con una cárcel: ahí, a puerta cerrada, solo ocurrían crímenes contra las buenas costumbres. Beber, emborracharse, trasnocharse, seguir el gusto de los demás, enfermarse...

Y salí renegando de estos bailes que no son bailes ni tertulias; a donde va tanto joven sin cultura, tanto viejo sin delicadeza; a donde las casas se convierten en cárceles y los convidados en cubas;¹⁹ donde hay más niños que gente; donde la señora de la casa se atraviesa cada momento con el niño de pechos que llora, con el más grandecito que grita, con las criadas que apestan, y en fin, a donde no va un hombre racional a divertirse sino a padecer y sufrir. (Caicedo, 1846: v)

¹⁹ Cuba: persona que tiene gran vientre o que bebe mucho vino.

Conclusiones

Los “Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia” de Osorio Ricaurte y, en menor grado, el “Estado actual de la música en Bogotá” de Caicedo Rojas sentaron las bases para una historia pétrea del pasado. Pero esta concepción de la historia se ha cuestionada en los últimos años. La inclusión de nuevos documentos en el entendimiento de la música del siglo XIX agrieta los cánones y permite remover el barniz del relato positivista para hacer aparecer otra realidad, tal vez más cruda. Como lo sugiero en este estudio, la intertextualidad se hace aún más apremiante entre los textos de estos autores, entre los cuadros de costumbres de otros escritores y entre los referentes de otros países, para entender los matices del pasado musical colombiano.

Narrar el pasado, en el siglo XIX, era otorgarle a la patria una historia para engranar el presente con el pasado. Incluso los dos autores que inspiraron este aporte, Caicedo Rojas y Osorio Ricaurte, construyeron puentes entre su cultura musical decimonónica y tradiciones que se desvanecen en un pasado español, persa e incluso bíblico,²⁰ en un intento de justificar un origen que se perdía en los albores de la civilización occidental y que se proyectaba hacia el futuro, con un sentido de culminación asimilado al “progreso” según la visión romántica de la historia adelantada por Constant, Novalis o Hegel, como manifestación de la divinidad.²¹

Sin embargo, nuestros dos autores no esconden su pesimismo sobre el presente musical: en medio del siglo del progreso, la música decae. Sus cuadros de costumbres son ese laboratorio que permite observar el detalle de esa “decadencia”; son una reflexión desengañada sobre el presente y emiten juicios de valor que se van a acarrear durante todo el siglo XX. ¿Acaso no calificó Uribe Holguín de “primitivismo musical” todo lo anterior al siglo XX en Colombia (Uribe Holguín, 2021[1941]: 66)?

20 Esto es particularmente notorio en los “Breves apuntamientos...” de Osorio Ricaurte y en “El Tiple” de Caicedo Rojas.

21 En mi estudio sobre el libreto de la ópera *Florinda* de Rafael Pombo y Ponce de León trato el tema de la historia, de su necesidad de construcción en Colombia a mediados del siglo XIX y del sentido de tomar la historia de *Florinda* para una ópera nacional (Torres, 2022).

El pesimismo sobre el estado actual de la música en Colombia toma sentido a la luz del contexto político de las décadas de 1870 y 1880. El desgastado régimen liberal del Olimpo radical, el criticado sistema federal, los problemas de hacienda y el fuerte anticlericalismo generaron una fuerte reacción política y un anhelo de “regeneración” que volvería a conectar a Colombia con una tradición hispana, sus costumbres, sus comidas y abogaría por un gobierno centralista y vocacional. De no hacerlo, la población neogranadina se iría debilitando por seguir costumbres francesas o españolas, como lo observa Vergara en sus “Tres tazas” (Vergara y Vergara, 1866: 49 y 53).

Mientras que crecía el malestar político, los cuadros de costumbres permitieron entonces señalar comportamientos que se debían enmendar, según la expresión *castigat ridendo mores*. Esa “historia viva” del pueblo colombiano (Martínez, 2020: xxix) permitiría llevarlo de la mano hacia su perfectibilidad, entendiendo que el ser humano era “perfectible, abierto, inacabado y [...] que la tarea de la sociedad consist[ía] en intervenir esta potencialidad para hacer de [...] los ciudadanos nacionales, individuos lo más cercanos a ciertos ideales” (Pedraza, 2011: 2).

La historia de las prácticas musicales, extendida como pretendo hacerlo, es también una historia de las costumbres, de la moral y de los comportamientos; incluso un reflejo de la historia política y religiosa.²² Así, la investigación musical es hoy una práctica compleja cuya potencia radica en aportar nuevos conocimientos integrales sobre una sociedad, sobre una época, a través de lo musical. Por desgracia, los aportes de la musicología y de la etnomusicología —que prefiero llamar investigación musical— pocas veces son tenido en cuenta por académicos de otras disciplinas, tal vez por la falsa idea que toda investigación musical se reduce a un estudio de las estructuras musicales. Por supuesto es capital recuperar, analizar y difundir los valeses y polkas de Nicolás Quevedo Rachadell, de Manuel María Párraga, los de Joaquín Guarín, aquellos publicados en el *Neo-Granadino*,

22 El tema religioso es efectivamente elaborado con más detalles en el “Estado actual...” de Caicedo Rojas.

en el *Papel Periódico Ilustrado*, los de José María Ponce de León, Teresa Tanco o María Cordovez Moure. Pero, sin las “Quejas...”, sin el duende, ¿seguirían siendo los bailes de salón del siglo XIX considerados entre los más refinados?.

Bibliografía

Acevedo de Gómez, María Josefa (1869). *Tratado sobre economía doméstica para el uso de las madres de familia, de las amas de casa i de las escuelas de niñas*. Bogotá: Imprenta de Gaitán.

Borrero, Olimpo. (1882). “Enseñanza música”. En: *La Armonía*, Neiva, no. 20 (septiembre 15): sp.

Caicedo Rojas, José. (1846-). “El duende en un baile”. En: *El Duende*, Bogotá. Disponible en <https://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=89017>

_____. (1880). “El maestro de Baile”. En: *El Repertorio colombiano*, (diciembre): 409-430.

_____. (1886). “Estado actual de la música en Bogotá”. En: *El Semanario*, (mayo 6 y 13): 34-35 y 41-42.

_____. (1945 [1884]). *Apuntes de ranchería y otros escritos selectos*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

_____. (2019 [1846]). “El duende en un baile”. En: *Museo de cuadros de costumbres y variedades I, editado por José María Vergara y Vergara (1866)*. Edición académica por Felipe Martínez Pinzón. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial Universidad del Rosario. 279-290

_____. (2019 [1858]). “Joaquín Guarín”. En: *Museo de cuadros de costumbres y variedades II editado por José María Vergara y Vergara (1866)*. Edición académica por Felipe Martínez Pinzón. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial Universidad del Rosario. 69-77.

Carreño, Manuel Antonio (1856). *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos; en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales; precedido de un breve tratado sobre los deberes del hombre*. Nueva York: Appleton y Cia., disponible en <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/12463>.

Castillo, Lina del (2018). *La invención republicana del legado colonial. Ciencia, historia y geografía de la vanguardia política colombiana en el siglo XIX*. Bogotá: Ediciones Uniandes, Banco de la República de Colombia.

Cordovez Moure, José María (2000). *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Edición de Gerardo Rivas Moreno. Cali: Fica.

Cortés Polanía, Jaime (2016). "Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis': Cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)." [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de Colombia.

Duque, Ellie Anne (2004). "Reglamento de la Sociedad Filarmónica". En: *Ensayos: Historia y teoría del arte*, no. 9: 235-264. Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46666> (consultado en abril 2024)

Holton, Isaac F. (1981 [1857]). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*. Traducción de Ángela de López. Bogotá: Banco de la República.

Jaramillo Uribe, Jaime (1980). "Decreto orgánico instrucción pública nov. 1/1870". En: *Revista Colombiana de Educación*, no. 5. Disponible en <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5024>. (Consultado en abril 2024)

Martínez Pinzón, Felipe. (2020). "Estudio introductorio". En: *Museo de cuadros de costumbres y variedades I*, editado por José María Vergara y Vergara (1866). Editado por Felipe Martínez Pinzón. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial Universidad del Rosario, pp. XIX-LXXII

Ortiz, Rosa Eliana (2014). "¡Vaya a quejarse al Mono de la pila! Un relato sobre la primera fuente pública de agua en Bogotá". En: *Boletín OPCA*, no. 8, pp. 28-37, <https://opca.uniandes.edu.co/vaya-a-quejarse-al-mono-de-la-pila-un-relato-sobre-la-primera-fuente-publica-de-agua-en-bogota/>. (Consultado en mayo 2024).

Osorio Ricaurte, Juan Crisóstomo. (1859-). "Quejas al Mono de la Pila". En: *El Mosaico* (noviembre 5): 354-355.

_____. (1879). "Breves apuntamientos para la historia de la música en Colombia". En: *Repertorio colombiano*, no. 3: 161-178.

Pablo Hammeken, Luis de (2018). *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonilla Artigas.

Pedraza Gómez, Zandra (2022). *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad. Educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Perdomo Escobar, José Ignacio (1980). *Historia de la música en Colombia*, quinta edición Bogotá: Plaza & Janes.

Posada Gutiérrez, Joaquín (2019 [1866]). “Fiestas de la Candelaria en la Popa”. En: *Museo de cuadros de costumbres y variedades I editado por José María Vergara y Vergara (1866)*. Editado por Felipe Martínez Pinzón, Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial Universidad del Rosario. 119-129.

De la Rosa, Moisés (1938). *Calles de Santafé de Bogotá. Homenaje en su iv centenario*. Bogotá: Ediciones del Consejo. Disponible en <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2554> (Consultado en abril 2024)

Sosa Vota, Silvina (2020). “La prensa satírica bogotana en contexto sudamericano a finales del siglo XIX”. En: *Ciencias Sociales y Educación*, no. 9: 23-55. https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/view/3625.

Süe, Eugène. (1874). *Les Mystères de Paris*: Librairie de Charles Gousselin.

Torres López, Rondy (2022). “Análisis”. En: *Florinda de Rafael Pombo. Edición crítica y estudio del libreto de la ópera*, editado por Rondy Torres López. Bogotá: Ediciones Uniandes. 77-180 <http://dx.doi.org/10.51566/patrimonio2103>.

Torres López, Rondy. (2024). “‘Que suene sabroso’ en tiempos de lo sublime. La música en un mundo de prohibiciones y un universo de posibilidades en el siglo XIX colombiano”. En: *El sonido que seremos*. Editado por Rondy Torres y Sergio Ospina Romero. Bogotá: Uniandes. En prensa.

Uribe Holguín, Guillermo (2021 [1941]). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Vergara y Vergara, José María. (1866 [2016]). *Las tres tazas*. Bogotá: Cuéllar. Colección literatura costumbrista colombiana

Vergara y Vergara, José María (2017 [1859]). “Cuestión española”. En: *Cuestión española y otros escritos de José María Vergara y Vergara*, editado por Iván Vicente Padilla Chasing. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 81-213.

Weber, William (2011). *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.

Wigelsworth, Amy (2016). *Rewriting "Les Mystères de Paris," The "Mystères Urbains" and the Palimpsest*. Routledge.