

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE HISTORIA
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO
ESTUDIANTE: *LUIS CARLOS LORDUY VERGARA*

TÍTULO: *“ENTRE BANDURRIAS Y GARLOPINES: MÚSICOS Y
ARTESANOS EN CARTAGENA 1920-1930”.*

CALIFICACIÓN

APROBADO


SERGIO P. SOLANO DE LAS AGUAS

Asesor


WILLIAM MALKUN CASTILLEJO

Jurado

Cartagena, Diciembre 16 de 2008

ENTRE BANDURRIAS Y GARLOPINES: MUSICOS Y ARTESANOS EN CARTAGENA
1920-1930

LUIS CARLOS LORDUY VERGARA

Tesis de Grado para optar

El título de Historiador

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE HISTORIA
CARTAGENA DE INDIAS, D. T. y C.

2008

T
986.114
L884

ENTRE BANDURRIAS Y GARLOPINES: MUSICOS Y ARTESANOS EN CARTAGENA
1920-1930

LUIS CARLOS LORDUY VERGARA

Tesis de Grado para optar
El título de Historiador

Asesor

SERGIO PAOLO SOLANO DE LAS AGUAS

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE HISTORIA
CARTAGENA DE INDIAS, D. T. y C.

2008

NOTA DE ACEPTACION

FIRMA DEL JURADO

CARTAGENA DE INDIAS D. T. y C.

.NOVIEMBRE DEL 2008

Este trabajo está dedicado a mi familia, a mi padres, hermanos y tíos

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada agradecer a Dios por darme la fuerza para salir adelante con este trabajo de investigación. Gracias a mi madre, a mi padre y mis hermanos por darme todo el apoyo a lo largo de mi carrera y en todo el proceso de investigación y escritura de la tesis. Gracias a mis tíos y todas las personas que preguntaban día a día por la escritura de este trabajo.

Quiero agradecer al investigador y musicólogo Enrique Muñoz Vélez, quien sentó las primeras bases de este proyecto. Así mismo agradecer al Profesor Licenciado Sergio Paolo De las Aguas quien me asesoró, especialmente en lo que respecta al índice temático y la proporción de algunos textos referente al tema de la música.

Quiero agradecer a los trabajadores del Archivo Histórico de Cartagena y a su Director, especialmente a los trabajadores José y Trino, quienes día a día me facilitaban los grandes y viejos tomos de prensa en los cuales consulté la fuente primaria para mi trabajo.

Agradecer a mi amigo Juan Fernando Gallo Gómez y a su familia, quienes me facilitaron la herramienta de trabajo portátil para la escritura de esta tesis, de igual manera agradecer también al amigo y colega Isaac Kalil Bermúdez por su colaboración sistemática en la revisión final del texto, listo para ser entregado al Asesor correspondiente.

Finalmente quiero agradecer a todos aquellos que a lo largo de mi carrera se comportaron como buenos compañeros y colegas de actividad académica, así como a todo el correspondiente cuerpo de profesores y directivos.

TABLA DE CONTENIDO

	<i>Página</i>
INTRODUCCION.....	1
I. Estudios sobre la historia de la música en Cartagena.....	5
II. A Manera de Balance.....	6
Capítulo I:	
1. Contexto socioeconómico de la ciudad de Cartagena 1920-1930.....	11
1.2. Cambios y permanencias en La Música en Cartagena.....	13
Capítulo II:	
2. Los oficios y las Bellas Artes.....	17
2.1. Los Artesanos y su estilo de vida.....	19
2.2. Los Artesanos – Músicos.....	22
Capítulo III:	
3. La Música en Cartagena: 1920-1930.....	26
3.1. Panorama musical de La ciudad	30
3.2. Los sitios y su música.....	46
3.3. En búsqueda de las Orquestas formato Jazz Band.....	49
3.3.1. La Jazz Band Lorduy y otras Orquestas.....	51
3.4. Breves Historias de vida.....	65
3.4.1. Francisco Lorduy Benito-Revollo.....	66
3.4.2. Carlos Gómez Padilla "Piquinini".....	69
3.4.3. Adolfo Mejía Navarro.....	71
3.4.4. Ángel María Camacho y Cano.....	77
3.4.5. Pedro Laza Gutiérrez.....	80

3.4.6. Rufo Garrido Gamarra.....	82
CONCLUSIONES.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	86
ANEXO FOTOGRAFICO.....	92

INDICE DE TABLAS

	<i>Página</i>
TABLA 1.....	17
TABLA 2.....	17
TABLA 3.....	23
TABLA 4.....	24
TABLA 5.....	39
TABLA 6.....	44
TABLA 7.....	53
TABLA 8.....	56
TABLA 9.....	61
TABLA 10.....	63
TABLA 11.....	64

INTRODUCCION

Este trabajo de investigación versa sobre la construcción de la cultura musical de la ciudad de Cartagena entre 1920 a 1930 por parte de los músicos-artesanos, en la historia de la música de esta ciudad. El objetivo central es mostrar la participación de los sectores populares en particular los artesanos en su doble condición (de músicos y artesanos) en el proceso de acrisolamiento musical a principios del siglo XX.

Como periodización se escogió la década de 1920 a 1930, ya que representa el cambio de las bandas de retretas al apogeo e incursión de las orquestas formato jazz band.

Este trabajo se titula "Entre Bandurrias y Garlopines", porque con ello se quiere dar cuenta de la doble condición de los músicos y artesanos de Cartagena, quienes hicieron uso de estos instrumentos en mención para el desempeño de cada uno de sus oficios.

La bandurria es un instrumento de seis cuerdas dobles pulsadas que suelen puntearse con un plectro. Es muy parecido al laúd o a la cítara y, por la forma plana de su caja se asemeja a la guitarra. Este instrumento fue utilizado por muchos músicos a principios del siglo XX en la ciudad de Cartagena, cuando por aquí se respiraba en los repertorios de música de cuerda los aires interioranos como valeses, bambucos y pasillos.

El garlopín es un instrumento a manera de cepillo usado para los oficios de la ebanistería y carpintería, y su funcionalidad condicionó muchos de los trabajos realizados para revisar la madera por los artesanos ebanistas y carpinteros en el siglo XIX cartagenero.

11

Entre bandurrias de cuerda y garlopinos, serruchos y formones, fue como se formó esta clase de hombres con un estilo de vida iniciado por esta doble condición de ser músicos-artesanos.

Este análisis será emprendido mostrando algunos cambios y permanencias en la música interpretada por los músicos-artesanos en Cartagena para mostrar las características iniciales de sus elaboraciones. El tema será abordado primero a manera de balance con algunos estudios sobre la música en Cartagena, y segundo partiendo desde el contexto local, las incidencias de las agrupaciones musicales, viendo con ello sus formas de operatividad.

Los conceptos que se articulan a lo largo de la investigación son los siguientes:

MUSICO: Entendemos por músico aquella persona o individuo que ejecuta un instrumento, ya sea percutivo, vocal o tonal, en el cual hace gala de un esteticismo que pertenece a la estructura interna del tema o sonoridad que ejecuta y otro externo que esta circunscrito al gusto estético y afectivo de la persona quien lo escucha.¹ Por deferencia se entiende también que la *música* es producida por el músico y es la organización humana del sonido, pero también es "un poderoso elemento creativo que permite reconstruir el pasado de las sociedades humanas para facilitar una mejor

¹ MUÑOZ VELEZ, Enrique. DE LA MUSICA POPULAR A LA MUSICA ELABORADA EN CARTAGENA DE INDIAS. Cartagena, Ensayo Inédito, 1998, p. 12.; ALLEN RODRIGUEZ, Olavo. DE LO AFROCUBANO A LA SALSA. Cuba, Editorial Cubacan, 1992.

comprensión de ese pasado y propiciar una lectura del presente y avizorar su evolución futura en el seno de los distintos grupos sociales.”²

Por otra parte para explicar la doble condición de estos músicos es necesario incorporar el concepto de artesano que se empleará de la siguiente manera:

ARTESANO: Entendemos por artesano como la autclasificación que denota un punto de convergencia de heterogéneos sectores sociales, trabajadores independientes, dueños de sus instrumentos de trabajo³, baja burocracia e incluso, elementos de origen popular recién llegados a la clase dirigente de la época.⁴

Al estudiarse a los músicos-artesanos como doble condición que comportó un nuevo estilo de vida ajustado a la procedencia de la clase media con sus respectivos mecanismos, con ello se buscó resaltar el honor de los artesanos que se fundamentaba como un grupo social constituido gracias a sus esfuerzos y a un proyecto de vida basado en un código de buen vecino, honrados, trabajadores, de buen trato con todos,

²MUÑOZ VELEZ, Enrique. JAZZ EN COLOMBIA, DESDE LOS ALEGRES AÑOS 20 HASTA NUESTROS DIAS. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega/Fundación Cultural Nueva Música, 2007, p.9.

³ los artesanos de la carpintería en otro tiempo, que aparte de construir elementos de madera se elaboraban sus propias herramientas en función de los trabajos que realizaban. Muchos carpinteros dejaban impresa su creatividad en estas piezas. No conformándose con su funcionalidad solían adomarlas con distintas decoraciones. cepillos, berbiquí, gramiles, acanaladores, guillames, mazos, niveles, azuelas, sierras de bastidor, terrajas, garlopas, garlopines, machihembra, avivadores, leznas, bastrenes, guimbardas, mediajunta y rebajadores.

⁴ DEAS, Malcolm. “La presencia de la política nacional en la vida provinciana, pueblerina y rural de Colombia en el primer siglo de la República.”, en: DEL PODER Y LA GRAMATICA Y OTROS ENSAYOS SOBRE HISTORIA POLITICA Y LITERATURA COLOMBIANA. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.; MAYOR MORA, Alberto. CABEZAS DURAS Y DEDOS INTELIGENTES. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1997.

con una manera de entender la justicia y de valorar la educación y especialmente, en las formas propias de asumir y de practicar la dignidad frente a otros grupos sociales.⁵

La mayoría de los músicos de principios del siglo XX venían de una tradición y una cultura del honor derivada de su condición de artesanos; hicieron gala con ello del prestigio social y la distinción, su modo de vida, lo que les permitió ganar el reconocimiento de los demás grupos sociales como buenos vecinos y buenos ciudadanos. Se centraron en propagar un ideario social que insistía en la autoestima, la valoración del trabajo y de la instrucción. En esa instrucción podemos hallar elementos como la incursión a las llamadas Bellas Artes, de las cuales la música era una de sus principales después de la pintura.

La hipótesis que presenta y estructura los argumentos de esta investigación es la siguiente: Dada la doble condición de músicos y artesanos, fue crucial para la participación de los sectores populares en la creación de una cultura musical en ciudad de Cartagena; Por otra parte se logra acercar dos capas sociales a través de la música, modelando comportamientos y formas de acercarse y distanciarse, con mecanismos como la ejecución de la música en el formato filarmónico escogido por estos músicos en la primera mitad del siglo XX.

Los mecanismos que dieron lugar al acrisolamiento de la cultura musical en la Costa Caribe Colombiana obedecen a la introducción de un nuevo formato en la música local a partir de la incursión del formato jazz band entre 1920 a 1930, y de punta el juego de intereses con el objetivo de ganar adeptos a la música y un público que se aglutinara

⁵ SOLANO, Sergio. "El artesanado en el Caribe colombiano, 1850-1900", "Su formación social", en: HISTORIA Y PENSAMIENTO N.1. Barranquilla: Editorial Uniatlántico, 1996, p. 7.

alrededor de estas orquestas en diferentes presentaciones en los clubes sociales y espacios de divertimento.

I. ESTUDIOS SOBRE HISTORIA DE LA MUSICA EN CARTAGENA.

Como antecedentes para el caso de la ciudad de Cartagena encontramos la obra de Luis Antonio Escobar *La Música en Cartagena de Indias* ⁶, donde presenta una visión tradicionalista sobre el tema de las músicas, esencialmente dos vertientes, la histórica y la étnica. Por otra parte sobresale la obra del antropólogo británico Peter Wade, *Música, raza y nación* ⁷, quien trabaja tres variables que articulan toda la explicación teórica incluida en el desarrollo de la primeras sesenta páginas de su obra. Para esta última variable involucra los conceptos de nación y nacionalismo.

Un aporte un poco más cercano al Caribe colombiano y especialmente a Cartagena, lo constituye el trabajo del investigador Enrique Muñoz Vélez, quien intenta reconstruir el panorama musical de la ciudad de Cartagena a lo largo del siglo XX en un contexto abierto al Caribe colombiano.

⁶ ESCOBAR, Luis Antonio. LA MUSICA EN CARTAGENA. Bogotá: Intergráficas, 1985.
⁷ WADE, Peter. MUSICA, RAZA Y NACION. Bogotá: Vicepresidencia de la republica de Colombia, 2002.

II. A MANERA DE BALANCE

La historia de la música en Cartagena ha sido de los temas pocos estudiados en historiografía local y regional, en la actualidad son contadas las investigaciones sobre el tema. No obstante se revisará algunos trabajos a manera de balance para con ello extractar algunos aportes, conceptos y definiciones válidas para este trabajo de investigación.

Las narraciones históricas y los estudios concentrados en el tema de las músicas del Caribe, constituyen generalmente una construcción que va acorde con las interpretaciones que el historiador hace referente a ellas en la perspectiva histórica, y que para el caso de la ciudad de Cartagena son muy contados los trabajos que hagan referencia a lo interpretativo y lo conceptual.

Volviendo a la obra antes citada del antropólogo Peter Wade, se observa que trabaja esencialmente tres variables (música, raza y nación) que articulan toda la explicación teórica incluida en su obra. Para esta última variable involucra los conceptos de nación y nacionalismo e igualmente definiciones tales como heterogeneidad y homogeneidad.

En su trabajo Wade intenta dar curso a su hipótesis a partir de la pregunta central ¿cómo y por qué, a mediados del siglo XX, ciertos ritmos musicales surgidos en la región Caribe se convierten en la corriente musical colombiana de mayor éxito comercial y de reconocimiento internacional?. Para ese objetivo privilegia en su análisis todo un esquema ideológico donde se definen elementos, variables y conceptos que relacionan a las identidades en la constitución de lo nacional. Igualmente se incluyen reflexiones entorno a los principales ritmos musicales

ejecutados en la Costa Norte colombiana durante las primeras décadas del siglo XX, como el porro, la cumbia y el vallenato, siendo en ello fundamental la recopilación de fuentes orales, entrevistas, documentación discográfica, registros de prensa y catálogo.

Su argumento se aparcera en la explicación de lo que considera "*Música costeña*", y de cómo se relaciona este concepto con el espacio y la cultura de la región.

La obra de Luis Antonio Escobar presenta por su parte dos vertientes, la histórica que abarca la primera mitad del libro, y la segunda desde la vertiente de la indagación en el plano étnico, tanto de lo indígena como de lo negro. Introduce su exposición con datos históricos que hacen referencia al primer músico de la colonia, Juan Pérez Materano, quién arribó a la ciudad unos pocos años después de ser fundada Cartagena. Igualmente prosigue con la influencia del canto llano y los instrumentos musicales introducidos en la colonia, tales como la vihuela, el arpa, el órgano y el piano.

En la parte titulada Cartagena y su música negra e indígena va esclareciendo algunos conceptos referentes a lo folclórico y a lo popular, y reflexiona fundamentalmente sobre los aportes culturales y se hace referencia a la deculturación en 335 años de esclavitud. En este aparte incluye definiciones en torno a la música coral, chirimías, salves, alabaos, danzas, entre otras formas musicales y el continuo cambio en el folclor.

Pero un aporte un poco más cercano a Cartagena de Indias lo constituye el trabajo del investigador Enrique Muñoz Vélez, quien intenta reconstruir el panorama musical de la ciudad de Cartagena a lo largo del siglo XX. La predilección por el análisis del discurso y del lenguaje de los músicos, los ritmos y los temas populares, permiten al

autor explicar algunas conductas inherentes a la personalidad de la figura que trata, análisis que se aprecia en trabajos tales como: *Adolfo Mejía, la musicalia de Cartagena*⁸; *La música popular: bailes y estigmas sociales*⁹, como otros trabajos de su autoría.

En *La Música popular en Cartagena en el siglo XX (...)*¹⁰ plantea que la música en Cartagena va a presentar a lo largo de un "Siglo agónico y poco esclarecedor", con tres niveles de clasificación bien definidos en el recorrido del siglo XX, y especialmente con respecto a lo *folclórico*, lo *popular* y lo *culto*. En esa vía plantea que las prácticas sociales entre estas mismas denominaciones se relacionan y distancian abierta e irreconciliablemente de acuerdo a las formas, técnicas y elaboración teórica de sus procedimientos constructivos, en consonancia a la instrumentación y ejecución que de aquellas se confeccionen formal o empíricamente.

La incorporación de informaciones básicas de la música regional o local que se integren a las nociones generales y a las discusiones clásicas de las ciencias humanas, resultan subsistentes a la comprensión de una realidad histórica que se intenta reconstruir mediante su historiografía, que en cierta forma no pueden librarse del meta relato y de los procesos explicativos propios a su desarrollo. En este sentido surge el problema de algunas producciones con respecto a la interpretación de la realidad que intentan reconstruir.

⁸ MUÑOZ VELEZ, Enrique. ADOLFO MEJIA, LA MUSICALIA EN CARTAGENA. Medellín: Editorial Lealón, 1994.

⁹ _____ . LA MUSICA POPULAR: BAILES Y ESTIGMA SOCIALES. HUELLAS N.67. Universidad del Norte, 2003.

¹⁰ _____ . La música popular en Cartagena en el siglo xx: Ritmos, trovadores, pregones y músicos en Cartagena de Indias en el siglo xx. Calvo Stevenson, Haroldo y Meisel Roca, Adolfo (Editores). Universidad Jorge Tadeo Lozano/Banco de la República, 2000.

La producción de José Portaccio Fontalvo *La música cubana en Colombia y la música colombiana en Cuba*¹¹, señala que el propósito de su obra es mostrar la relación de afecto y hermandad que une a Cuba y Colombia en el campo musical, basando el recorrido del asunto en material acopiado y consultado en archivos de ambos países. Su visión sintetiza y privilegia los hechos anecdóticos y acontecimientos históricos durante la época independentista. En varios capítulos se encarga del tema de la raza, en especial de la población negra y mulata en ambas naciones.

Estas narraciones particulares no están totalmente aisladas de la metodología historiográfica y de la noción interpretativa de las realidades que se investigan o el sentido que se le da a la reconstrucción, si no que tienen en cierta medida datos que pueden tomarse como información básicamente secundaria, muchas veces y como señala el historiador Franklin Ankersmith "...construcciones del historiador, basadas en las fuentes y que se transmiten de un autor al otro."

En el texto de Portaccio, también se recogen datos variados sobre las agrupaciones y figuras musicales más sobre saliente de la radio cubana y colombiana, resaltando el legado de las principales emisoras radiales de la Habana, que promovieron los ritmos y aires más tradicionales del momento.

Es de muy especial atención la obra del puertorriqueño Ángel Guillermo Quintero Rivera *Ponce, la Danza y lo nacional*¹², en este capítulo Quintero examina la relación entre la música y la identidad nacional como base del estado democrático moderno y

¹¹ PORTACCIO FONTALVO, José. LA MUSICA CUBANA EN COLOMBIA Y LA MUSICA COLOMBIANA EN CUBA. Bogotá: Disformas Triviño, 2003.

¹² QUINTERO RIVERA, Ángel Guillermo. "Ponce, la Danza y lo nacional", en: SALSA, SABOR Y CONTROL. CIS, Universidad de Puerto Rico/Rio Piedras, 2000, pp. 252-299.

su relación con las identidades socioculturales de clases. Plantea que en las sociedades caribeñas las identidades de la modernidad fueron transversadas dramáticamente por la dimensión racial y todo lo que con ello es consecuente.

De acuerdo con lo anterior las similitudes entre los elementos analizados por Quintero y el británico Wade, comparten metodológicamente el uso de variables que relacionan a la música, la clase y la nación, poniendo atención a las sonoridades nacionales como construcción asumida desde lo político y patriótico, verbigracia la canción himno "La Borinqueña" ¹³ como precursora de un mito fundacional y de globalización cultural en el Caribe.

En suma, las diferentes tesis y argumentos propuestos en las producciones aquí expuestas, señalan en parte aportes que podemos aprovechar con respecto a uno de los temas que se estudian en este trabajo como lo es la música en Cartagena durante las primeras décadas del siglo XX. Así mismo es importante advertir un esfuerzo a la hora de examinar un tema tan difícil como lo es la construcción y confrontación de las manifestaciones culturales, e igualmente la forma particular en que se suscriben en Cartagena bajo y como producto de la música en boga

¹³ Es posible que esta canción himno halla sido interpretada en la ciudad de Cartagena, y que su dirección estuviese a cargo de los músicos puertorriqueños don José de la Paz y Montes y don Antonio Montech, mencionados por el músico don José Dolores Zarante en: REMINISCENCIAS HISTORICAS. Recuerdos de un soldado liberal. Lorica-Cartagena, 1933.

CAPITULO I:

1.CONTEXTO SOCIOECONOMICO DE LA CIUDAD DE CARTAGENA: 1920-1930

A principios del siglo XX, según el historiador Eduardo Lemaitre se observa una ciudad en ruinas¹⁴, como consecuencia de las sucesivas guerras civiles que la redujeron y llevaron notoriamente a la decadencia urbana. Después de un período de transición la ciudad empieza a recomponerse con importantes obras como el acueducto, la creación de espacios públicos y posteriormente en la década del 20 la actividad portuaria ¹⁵ como punta de lanza y base fundamental de su economía. A la sazón se le suma los aportes que producía el ferrocarril Cartagena-Calamar, con una que otra fluctuación en su actividad.

Otro evento de importancia fueron las celebraciones del Centenario de la independencia para el año 1911, festejos que se prolongaron por nueve días, y la creación de un espacio público desde donde "durante los días 11, 12 y 13 las calles son recorridas constantemente por un sin fin número de disfraces, ya aislados, ya en reducidos grupos, ya formando lo que se llaman danzas: estas últimas entran a varias casas, al compas de instrumentos de música ejecutando las bien concertadas danzas."¹⁶

¹⁴ LEMAITRE, Eduardo. HISTORIA GENERAL DE CARTAGENA DE INDIAS. Tomo IV, Bogotá: Banco de la República, 1983.

¹⁵ Para el 10 de Noviembre de 1921, llega al puerto de Cartagena la compañía naviera The New Orleans & South América Steamship Co., haciendo un recorrido hasta Panamá y luego a New Orleans Con la embarcación a vapor COLUMBIA. DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Octubre 27 de 1921, p. 3 (Archivo Histórico de Cartagena, en adelante AHC); Véase referencia en: MUÑOZ VELEZ, Enrique. Op. Cit., p. 46.

¹⁶ Ver referencia en: BALLESTAS Morales, Rafael. "Evocaciones de las fiestas del Once de Noviembre (III), en: CARTAGENA DE INDIAS, RELATOS DE LA VIDA COTIDIANA Y OTRAS HISTORIAS. Cartagena: Casa Editorial, 2002, p. 126.



Por otra parte entre 1900 y 1920 existe un pequeño despegue económico en la ciudad, sobresaliendo las fábricas de calzado, las tipografías, la importación y venta de instrumentos musicales, las fábricas de hilados y tejidos, la fábrica de muebles y de cigarrillos. De este listado de actividades industriales destacaron como empresarios Rafael y Nicolás de Zubiría, Los Vélez Danies, Rafael del Castillo, Juan Bautista Mainero Trucco, entre otros.

No obstante el estado y la poca capacidad de la industria replicó en la pobreza de la ciudad y en la poca estabilidad de los servicios públicos. Los artesanos por su parte se instalaron en sus casas haciendo de ellas *talleres-almacenes* en donde fabricaban y vendían sus productos.

Siendo así para el período de recuperación económica de la ciudad, Cartagena fue alentada por la construcción de nuevos barrios extramuros, tales como: Rodríguez Torices en 1920, barrio Heredia, junto al Playón del Blanco, Pie de la Popa, Manga y posteriormente Bocagrande.¹⁷

¹⁷ SAMUDIO TRALLERO, Alberto. "El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo xx: Manga y Bocagrande.", en: CALVO, Haroldo. MEISEL ROCA, Adolfo (Compiladores). Bogotá: Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1998, pp.139-173.

1.1 CAMBIOS Y PERMANENCIAS EN LA MUSICA DE CARTAGENA

Desde finales del decimonónico cartagenero hasta bien entradas las tres primeras décadas del siglo XX, una de las permanencias en cuestiones musicales son las llamadas bandas de retretas, cuyo repertorio integraba música clásica de corte europeo. Tal música interpretada en la ciudad de Cartagena giraba entorno al ambiente musical interiorano y del Caribe, especialmente la interpretación de aires nacionales y la adaptación de valeses, pasillos y bambucos, sin dejar de lado la influencia de las danzas, contradanzas, mazurcas y polkas.

Como antecedente en pedagogía musical en Cartagena se encuentra la Academia Musical del maestro Eusebio Celio Fernández, ubicada en la calle de la Moneda del histórico barrio de San Diego, quien venía ejerciendo su labor pedagógica en el campo musical desde 1873, garantizando el diploma de Maestro a los tres años de estudio.¹⁸

Otra academia que venía iniciando labores es la Academia Beethoven encargada por el maestro Santos Cifuentes al maestro Don Juan D'sanctis, la cual abrió sus puertas desde el día 2 de Enero de 1911; en ella se escogió un "selecto cuerpo de Profesores, entre ellos Doña Reneta Micolao de Vélez, Alonso Bardi y Simón J. Vélez."¹⁹

Es bueno destacar el proceso bandístico y orquestal en la ciudad a través de músicos que se habían formado académicamente bajo la impronta pedagógica europea, entre ellos los antes mencionados D'Sanctis, Bardi y Vélez Gómez, quienes privilegiaron la hegemonía de la música europea.

¹⁸ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Marzo 15 de 1917, p.4, AHC

¹⁹ LA EPOCA, Cartagena, Diciembre 28 de 1911, p. 4. AHC.

El estudio de estas figuras de los “de arriba” sugiere mirar la historia de la música desde la perspectiva de sus actores sociales, de su cultura, ello también nos permite dar una mirada a los “de abajo” como actores que incursionan mayoritariamente en ejercicio de sus funciones como artesanos y músicos.

En consecuencia, al aproximarnos al estudio histórico de algunos aspectos de la cultura musical de Cartagena entre 1920 a 1930, implica abordar las prácticas que trazaron los triunfos por los cuales se encausó el proceso de construcción musical en la ciudad de Cartagena.

Por otra parte la vida militar nos remite a agrupaciones compuestas por instrumentos de viento y de metal, antecedentes directos de las bandas musicales de orden municipal en las plazas y parques de la ciudad.

Tras la aparición de las llamadas orquestas con formato jazz band, cosa que hablaremos más tarde, algunas notas de prensa originaron opiniones como esta:

“Vemos con gusto que el divino arte tiende a salirse de las eternas bandas, desafinadas y crueles que despachan a sus oyentes con los mismos valeses de hace 100 años.”²⁰

Entre los cambios más evidentes de bandas a orquestas es la que por ejemplo nos da la banda del maestro Ramón Epifanio Puello, ex-músico mayor y profesor solista de la Banda Militar, quien había fundado su Banda Bolívar el 30 de marzo de 1918, y desde 1920 anunciaba en prensa “Especialidad en toques a domicilio. Música clásica.”

²⁰ LA PATRIA, Cartagena, Septiembre 6 de 1925, p. 4. AHC.

Ubicados en el callejón Maravillas N. 25.²¹ Este conocido maestro de la música transformó en 1925 su banda a una de formato jazz band, después de haber defendido algunos años antes en notas de prensa ²² su banda como una organización llamada «Banda Bolívar». Para 1920 esta banda realizó un concierto en el casino “Central Bolívar”, con una selección de temas como “La viuda alegre”, y danzones en boga. De igual forma se hacía compromisos para tocar en las fiestas del trabajo ²³ cada 1 de mayo, compromiso que lo acerca más con las actividades de los obreros y artesanos.

Pero para 1925 transforma su banda en un jazz band:

“Un verdadero jazz band en Cartagena há sido informado que la empresa del Teatro Variedades, siempre despierta a complacer al culto público que la favorece, há contratado el único verdadero jazz band que acaba de organizar el maestro Puello. (...) para que pueda llamarse jazz band se necesita que tenga cuarteto de saxofones, contrabajo y piano, también usan los norteamericanos la flauta y el oboe, y el maestro Puello a agregado a su jazz (...).” ²⁴

Otras bandas que seguían su permanencia y vigencia eran la Banda Departamental y la Banda del Regimiento # 7, dirigida por Tomás Velázquez, la cual ofrecía sus retretas en sitios públicos con regular concurrencia de gente. Entre tanto otra conocida banda es la “Banda Cartagena”, dirigida por el conocido peluquero-barbero Carlos Gómez Padilla “Piquinini”, ubicada en la calle Don Sancho N.7. En 1911 “Piquinini” hacía parte de la lista de becados para cursar en la Academia Beethoven de Cartagena.

²¹ LA IDEA, Cartagena, Septiembre 10 de 1920, p. 3. AHC.

²² Con una rectificación musical hace constar que su organización se ha llamado y se titula “Banda Bolívar”. EL PORVENIR, Cartagena, Agosto 24 de 1920, p. 1. AHC.

²³ EL PORVENIR, Cartagena, Abril 29 de 1923, p.4. AHC.

²⁴ LA PATRIA. Op cit. p. 4. AHC.

Veamos a continuación un listado de las diferentes bandas de la ciudad:

TABLA 1.

CARTAGENA COMIENZOS DE SIGLO VEINTE Y SUS BANDAS	Maestros y Directores de banda
Banda Bolívar	Ramón Epifanio Puello
Banda Cartagena	Carlos Gómez Padilla
Banda Departamental	*
Banda Regimiento #7	Tomás Velázquez
Banda Municipal	Juan D'Sanctis

Fuente: Textos varios y Prensa de 1920 en adelante AHC.

TABLA 2.

ACADEMIAS DE MUSICA DE LA CIUDAD
TRES PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO VEINTE
Academia Musical del Maestro Eusebio Celio Fernández desde 1873
Academia Musical de Cartagena del director Juan D'Sanctis desde 1889.
Academia Beethoven del Maestro Santos Cifuentes desde 1911

Fuente: Textos varios y Prensa de 1920 en adelante AHC.

El cambio de bandas de retreta a orquestas fue un hecho que tuvo un impacto social muy significativo, ya que entro en vigor la ejecución de nuevas sonoridades traídas de la cuenca de Caribe, específicamente el formato jazz band desde New Orleans.

Es pues el sur de los Estados Unidos el lugar de origen de este formato que luego se diseminó por toda la Gran Cuenca del Caribe, sonoridades traídas en los barcos a vapor y en su escala por los navegantes de estas embarcaciones. Sin duda el comercio de artículos musicales como pianos verticales, rollos de música para pianolas y en especial discos para gramófonos y victrolas, hicieron parte de la diáspora del jazz en el sur de América.

CAPITULO II:

2. LOS OFICIOS Y LAS BELLAS ARTES

La categoría en los oficios otorgaba connotaciones, una de estas características era la de poseer cierto grado de formación cultural y de conocimientos relacionados con el arte ejercido, aspectos como la incursión a las Bellas Artes acercaban a los ejercitantes a la estima social que tenían las profesiones liberales.

Un intelectual en 1863 describía los oficios que ejercía un artesano de la siguiente manera:

“El artesano trabaja sobre cosa suya. Las materias primas son de él: y en caso de que no lo sean, esa deuda no ataca directamente su independencia personal, ni su hogar doméstico, ni la dignidad de su familia (...) el zapatero, el sastre, el herrero, el carpintero, viven en el seno de ciudades, a presencia de todo el pueblo, a la vista de los magistrados, y sobre todo, viven en su casas.”²⁵

²⁵ SOLANO, Sergio. “Las representaciones sociales” “Artesanos”, en: TRABAJADORES Y CULTURA EN EL CARIBE COLOMBIANO, 1850-1930. Cartagena. Mimeografiado, 1999, p.82.

El censo de 1912 diferenció las Artes y los Oficios y las Bellas Artes que comprendía e integraba a: artistas teatrales, afinadores de piano, calígrafos, cantores, dibujantes, escritores, estatuarios, fotógrafos, grabadores, litógrafos, músicos*, pintores, profesores de música, ebanistas, catedráticos, tipógrafos, entre otros.²⁶

De los anteriores oficios se atribuye en algunos la posible ambigüedad o complementariedad de su ejercicio, con ello se expresaba una realidad social que comenzaba a resaltar la formación de sectores sociales como el artesanado.

Pero habría que preguntarnos qué imagen se estaba construyendo al asumirse algunos artesanos en su doble condición de músicos-artesanos, si para el caso mismo de los artesanos y obreros estaban tan próximos hasta casi confundirse, siendo que las condiciones de trabajo y sus relaciones sociales permiten diferenciarlos.

En lo cultural su doble condición logró acercar a muchos a otros sectores que se diferenciaban de estos culturalmente y darle una clara imagen de creadores de cultura y del acervo musical. Sin duda los primeros músicos y conjuntos de las primeras décadas de siglo XX, fueron logrando esta transición como músicos pertenecientes a las Bellas Artes para convertirse esta primera generación de músicos compositores que antes habían sido pedagogos:

"Danza. El bien conocido compositor musical D. José A. López S., ha tenido la fineza de obsequiarnos con un ejemplar de su última producción titulada «Liga Costeña» que es una bonita danza, llamada a vivir

²⁶ *Lo subrayado es nuestro, con ello se destacan los dos o tres oficios que interesan sin dejar de lado los demás.

muchos días en nuestros salones y centros sociales. Agradecemos la galantería." ²⁷

Como la anterior muchos músicos trataron de acercarse a los asuntos político haciendo composiciones en honor a algún personaje de la vida local o verbigracia organizaciones como la antes mencionada Liga Costeña.²⁸

2.1 LOS ARTESANOS Y SUS ESTILOS DE VIDA.

La consolidación del artesanado fue un hecho gestado en la segunda mitad del siglo XIX y se extendió hasta las tres primeras décadas del XX. Algunos autores afirman que este corrió paralelo con la formación del sector obrero, lo que permitió entre sus diferencias encontrar similitudes en las expresiones políticas y culturales como por ejemplo la música. Algunos músicos-artesanos que se definían como liberales (el caso de Anastasio Leal), hacían parte de aquellas bandas y conjuntos de la ciudad que se presentaban o eran solicitadas para amenizar las veladas patrióticas, "los intermedios serán amenizados por la Banda Militar" ²⁹ y las fiestas del obrerismo en Cartagena el primer día del mes de mayo de cada año.

Por tanto ser artesano y además músico era un estilo de vida que los diferenciaba en sus formas de asumir el cotidiano. Además de su atuendo se pone atención del utillaje de artesanos que consistía en el caso del carpintero en: Una gurbia grande y pequeña, serruchos, formones, garlopines, fierros de calafate, un taladro, una lezna, una hacha

²⁷ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Marzo 6 de 1920, p.4. AHC.

²⁸ La Liga Costeña llevo a cabo varios foros y asociaciones con puntos regionales.

²⁹ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Julio 19 de 1920, p. 4. AHC.

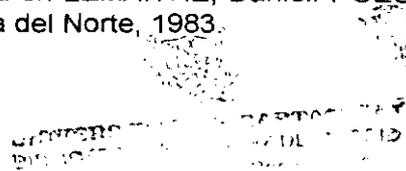
revocada, entre otros, algunos eran de utilidad a la hora de hacerles mantenimiento a los instrumentos musicales, lo que los convertía en Luthiers o componedores de sus propios instrumentos como es el caso de Betsabé Caraballo Olazcoaga músico y carpintero, y del afinador de pianos Constantino I. Castro.³⁰

En tal sentido, sus herramientas representan por un lado el instrumental típico de los artesanos carpinteros y los instrumentos musicales de madera por parte de los músicos que compartían esta doble condición. El primer aspecto diferenciador en su condición y estilo de vida era la manera de vestirse, pues de allí dependía el acercarse o distanciarse de la sociedad y los correspondientes sectores sociales que la integraban, así mismo al tiempo se llevaba implícita la aceptabilidad y el respeto social. En la fotografía (ver Anexo I) donde aparece el afinador de piano Constantino I. Castro aparece vestido de fino saco y corbata, con camisa de cuello alto y zapatos apropiados para el atuendo.

Por otra parte, en 1915 se decía, criticando por parte de la élite cartagenera, que el artesanado vestía como pobre: "Su ropita de dril en la semana y uno que otro echa su perchita el domingo, sacando para tal efecto, su saco (...)." ³¹ A diferencia del artesano el músico debía vestir siempre de saco y corbata para presentar y proyectar una buena imagen ante el público, aún siendo algunos de estos poco ordenados en su cotidiano, verbigracia muchos de ellos que ejercían el doble oficio de ser artesanos y músicos

³⁰ LEMAITRE, Eduardo. HISTORIA GENERAL DE CARTAGENA, TOMO IV. Bogotá: Banco de la República, 1983, p. 492. Fotografía del taller de reparación y reconstrucción de pianos, Cartagena 1911. El Maestro Eusebio Celio Fernández también se ocupaba de la "composición de pianos, por difíciles que sean y del encordaje y afinación de estos." LA PATRIA, Cartagena, Enero 2 de 1926, p.3. AHC.

³¹ SOLANO, Sergio. Op. Cit. p.613. Ver también referencia en LEMAITRE, Daniel. POESIAS Y CORRALITO DE PIEDRA. Bogotá: Corporación Financiera del Norte, 1983.



como el caso de Ciprián Julio ³², Saturnino Leal (posiblemente pariente de Anastasio Leal), Bernardo López, Manuel Villareal, Marceliano Escauriaza, quienes componían danzones, valeses y pasillos, además tenían conocimientos de ambos oficios además de la medicina popular, y a veces se les veía caminar por los espacios públicos o en sitios de esparcimiento ingiriendo licor, luego que muchos de ellos tenían cualquier número de concubinas con una notable cantidad de hijos. Esta conducta en los artesanos que implicaba algunas veces romper las normas de conducta grupal era relacionada con el incumplimiento, por lo que muchos eran apartados por medio de la censura social, la pérdida de clientela y demás.

Un mecanismo que permitió realzar el estilo de vida y la ascendencia de los maestros sobre los artesanos fue la figura del fiador. Entre tanto para el músico fue esencial la figura del maestro de música y el distribuidor de instrumentos musicales (el caso de Rafael y Nicolás de Zubiria conocidos comerciantes navieros).

2.2 LOS ARTESANOS – MUSICOS.

La manera como otros grupos sociales percibían a los artesanos era gracias a los conocimientos que estos tenían, a su creatividad artística y en ello se incluye los que compartían el oficio de ser músico. De la misma forma el artesano no tenía dependencia laboral de agentes sociales externos y la autoimagen que proyectaban (tal como asegura Solano citando a Manuel Madiedo) no perdió fuerza a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en la ciudad de Cartagena.

³² Ciprián Julio autor cartagenero del último cuarto de siglo XIX, compuso el pasillo "El Primogénito" publicada en el Diario de Bolívar.

Ser músico implicaba conocer de antemano la música representada en partituras si se era buen lector, esto a su vez conllevaba a organizar un repertorio si se era solista o integrante de alguna agrupación o conjunto. Pero por otra parte existía el músico autodidacta que además de ser artesano se definía como productor de una serie de artículos artesanales a pequeña escala y elaborada de manera independiente en su Taller-almacén. Muchos también se dedicaron a recomponer sus instrumentos cuando estos fallaban en su uso y con los conocimientos de carpintería y ebanistería podía este artesano lograr arreglar y afinar su instrumento.

En un principio estos artesanos-músico fueron incluidos en el censo de 1912 como parte de los que integraban las "Bellas Artes" en donde se les distinguía por sus expresiones artísticas, caso muy diferente a los artesanos de muy poca y escasa especialización como los pertenecientes al sector manufacturero y fabril.

En Cartagena estos artesanos y sectores populares eran los que constituían el grueso de las capas medias y bajas, en su mayoría viviendo los barrios extramuros de la ciudad como El Espinal, Rodríguez Torices, Getsemaní, El Toril, Boquetillo, Pueblo Nuevo, entre otros en los que se incluye principalmente del sector extramuros e intramuros.

Veamos la tabla de barrios y habitantes de Cartagena entre 1919 y 1928:

TABLA N.3

Barrios	1919	1928
Rodríguez Torices	*	3599
Getsemani	7929	18944
Lo Amador	1398	6737
Espinal	4229	4080
Boquetillo	655	2173
Pekín	552	1175
Pueblo Nuevo	861	2637

Fuente: Referencia en: PRETEL BURGOS, Manuel. Monografía de Cartagena. 1930.

A continuación se muestra una tabla con los nombres y oficios de algunos de los Músicos-Artesanos más conocidos a lo largo del siglo XX en la ciudad de Cartagena

TABLA N. 4

Nombre del músico-artesano	Profesión como artesano	Instrumento y profesión
José Sobrino Caro	Hojalatero	Guitarra/Guitarrista
Anastasio Leal	Herrero	Trompeta/Trompetista
José María Crisón	Sastre	Bajo/Bajista
José Arrieta	Carpintero	Clarinete/Clarinetista
Rufo Garrido	Pintor	Saxofón/Saxofonista
Miguel Herrera	Peluquero	Bajo/Bajista
Carlos Gómez Padilla	Barbero/Peluquero	Bugle/Buglista
Francisco Lorduy	Ebanista/Tornero	Bajo/Bajista
José Serafín Flórez G.	Ebanista	Piano/Pianista
Víctor Turpín	Artesano	Flauta/Flautista
Pedro Laza	Linotipista	Bajo/Bajista
Alberto Flórez	Ebanista	Saxofón/Saxofonista
Nicolas Castro	Pintor	Batería/Baterista
Betsabé Caraballo O.	Carpintero/Luthier	Músico compositor
Leoncio Crisón	Orfebre	Trompeta/Trompetista
Crescencio Salcedo	Artesano	Gaita Carranga/Gaitero
Crescencio Camacho	Alfarero	Cantante

Fuente: Textos y Prensa varias AHC, Fuentes Orales varias.

Dado el desdibujamiento que plantean algunos autores de la historia de la industrialización del periodo en mención (1900-1930), da por supuesto la acelerada desaparición del artesanado, aminorando su presencia y buscando nuevos oficios, que entre los cuales la música compartió un lugar muy importante dada su recién aparición con la venta de instrumentación y fundación de lugares de divertimento de la élite como lo fueron los clubes sociales (Club La Popa, Club Cartagena, Club Miramar, entre otros), esto sin duda ayudó al acercamiento de las capas sociales, sectores de la élite bailando y gozando al son de música norteamericana y música popular incluida en el repertorio de las orquestas.

En suma podríamos asistir al hecho de que el artesano que aún laborando con dignidad su oficio estaba también logrando incorporarse a uno nuevo como era el de ser músico, así dadas las condiciones para el rápido aprendizaje de la música se comenzaba a construir un proceso de elaboración musical con los primeros temas musicales que empezaron a ser interpretados por las orquestas, temas tales como "Pedro Miguel", "La Pringamoza", "Valencia", "El Fado 31", "Los 10 Mandamientos", a la par de algunas rumbas cubanas, guarachas indias y toda esa "rica colección de melodías de setenta y cinco centavos que ya nos sabemos de memoria y que escuchamos hasta dorminos." ³³

Estos temas que bien pudieron ser los primeros en interpretarse a principios de los años 20, venían ahora grabados en discos para Victrolas, denominadas ya "la perfección de fonógrafo."

³³ EL MERCURIO, Cartagena, Abril 14 de 1928, p. 1. AHC.

Capítulo III:

3. LA MUSICA EN CARTAGENA 1920-1930.

La música en Cartagena durante estas primeras décadas presenta tres niveles que se denota en la participación de los músicos en los niveles pertenecientes a lo *culto* con la música clásica y europea; los músicos-artesanos a lo *popular* con los porros, rumbas y ritmos traídos del Caribe; y a lo folclórico con la música de la organología artesanal como son las gaitas y los tambores de las llamadas "Cumbias".

En esta vía se había dicho que las prácticas sociales entre estas mismas denominaciones se relacionan y distancian abierta e irreconciliablemente de acuerdo a las formas, técnicas y elaboración de sus procedimientos constructivos.

Por ejemplo la élite que vivía extramuros se distanciaban de lo folclórico y popular deplorando sin valoración alguna, casos como el de las "Cumbias" y los bailes populares, así registraba El Porvenir en 1920:

"Esas Cumbias... personas honorables del pie de la popa se quejan amargamente de la cruel vigilia a que se les somete en las noches del sábado y algunos días feriados con motivo de los bailes populares conocidos con el nombre de Cumbias que se efectúan en el barrio Lo Amador. –"Estamos condenados – se nos ha dicho – a oír durante toda la noche el fastidioso ruido del tambor y la consiguiente algazara de los que participan del desorden, que no otra cosa es la tal CUMBIA, en la que el licor es el único estimulante. –"Si tenemos enfermos de cuidado en nuestras casas, hemos de pasar horas de angustias porque, realmente, con tanta bulla ni el más lirón puede conciliar el sueño.–" ... " ³⁴

³⁴ EL PORVENIR, Cartagena, Julio 15 de 1920, p. 4. AHC.

Lo anterior en cuanto a la forma en que era señalada la música folclórica, tal como lo dice la nota de prensa se observa la queja que hace la élite del barrio Pie de la Popa, y también se llama la atención en los llamados bailes de "Cumbia" que eran practicados en las horas de la noche, extramuros de la ciudad y los días sábados y festivos.

Por otra parte la música culta o música clásica europea fue fomentada por las llamadas bandas de retreta y bandas de música, quienes ofertaban sus servicios, esta última, con avisos en el periódico y cuyo mecanismo de acción eran las llamadas "Tardes de retreta" para las primeras, en cualquier sitio público de la ciudad. De esta clasificación no escapan los recitales a piano y de voz organizados por las señoritas "principales" de la ciudad a quienes se les tenía en esa estima por ser hijas de conocidos comerciantes o maestros músicos, como el caso de Josefina D'Sanctis y las hermanas Hannaberg.

Y por último lo popular estaba a cargo de los músicos-artesanos que escribían composiciones para grupos y adaptaciones de música norteamericana para orquestas, y son estas orquestas las que adoptaran posteriormente el formato filarmónico de las conocidas jazz band procedentes de New Orleans. Uno de los comerciantes más conocidos por importar artículos de música era el músico Nick de Zubiria Stevenson, quien era hijo de un comerciante naviero desde el siglo XIX. De este artista se sabe que mandaba a imprimir sus composiciones en los talleres de Araújo L., y especialmente sus composiciones eran recordadas en la época novembrina.

Un autor anónimo escribía en un cuadernillo de programas de las conmemoraciones del 11 de Noviembre como se respiraba la vocación musical del ayer, a través de las:

"coplas de Nick de Zubiria, los alegres pasillos de Simoncito Vélez, la exquisita melodía de Tatayo Delgado, que con el nombre de "La Montañera" los cartageneros de todas las generaciones vienen repitiendo con grata recordación; el "Torito Negro", de Carlos Gómez Padilla, así como los porros de Daniel Lemaitre llenos de picardía como "Sebastián rómpete el cuero", "Maní Tostado", y "La Cabrerana", que llenó de nostalgia a toda una generación." ³⁵

Son de igual recordación, según el autor, nombres como los de Adolfo Mejía, Lucho Bermúdez, José Pianeta Pitalúa, Clímaco Sarmiento, Toño Fuentes, Pedro Laza y Raúl Saladen Marrugo, entre otros como "el afable y soñador "Racho"."

Los ritmos musicales predominantes para bailes eran el danzón, la conga, el chandé, el fandango, la cumbia y la gaita. Valga aclarar que los anteriores ritmos tuvieron más reconocimiento en las diferentes capas sociales más hacia mediados del siglo XX. La parte interpretativa corría a cargo de las bandas de músicos de la ciudad entre los cuales se recuerda mucho a Carlos Gómez Padilla el popular "Piquinini" de oficio peluquero, y también a los maestros Puello y Anastasio Leal (maestro herrero). La banda de "Piquinini" fue siempre la sonora compañía de los madrugadores "Carros Charros" e hizo famosa una canción popular denominada "Arroz con Leche", cuya letra contenía temas picantes del terruño, que el maestro Adolfo Mejía tomó y adoptó para un cuarteto de cuerdas.

³⁵ BALLESTAS MORALES, Rafael. "Música y Danzas", "Evocaciones de las fiestas de Noviembre (III)", en: CARTAGENA DE INDIAS, RELATOS DE LA VIDA COTIDIANA Y OTRAS HISTORIAS. Cartagena: Casa Editorial, 2002, p. 129.

El maestro Adolfo Mejía toma ingeniosamente una composición del maestro Anastasio Leal, originalmente en ritmo de Chandé titulada “Cartagena Buena Tierra”, con la cual hace una “estampa muy vivida y sentida, del barrio de San Diego”. Tal tema musical dice su letra así:

“Cartagena, buena tierra
 por lo que me cuentan digo:
 desde antes de la guerra
 le cortaron el ombligo
 A quien ¡compa! ...
 a Salvador Franco
 quien ... la partera
 con qué ... con una tijera
 dónde... sentada en un banco.
 En el barrio de San Diego
 sin que me traten de loco,
 no sirven ninguna cena
 sin falta el arroz con coco.
 A la heroica Cartagena
 al partido Liberal
 lo dirige el maestro Leal
 sin que se enteren los ciegos.
 (...) ³⁶”

En las retretas de las fiestas de Noviembre de 1915 se estrenaron diez danzones de la autoría de Anastasio Leal, Nick de Zubiría y Daniel Lemaitre. Cuatro de Lemaitre titulaban: “El Carrito Ford”, “Sumercecita”, “Cachimba”, y “La Negra Sinforosa”, esta última que aludía a una propaganda de su jabón Lemaitre.

Los bailes como mecanismo de las bandas y orquestas se verificaban en distintos ambientes, ya sea en casa de familias, en los clubes sociales, en los llamados “Salones”, en teatros abiertos, casetas, en verbenas y en plazas públicas.³⁷

³⁶ BALLESTAS MORALES, Rafael. Op. Cit. p. 130.

Según Ballestas Morales los bailes que se hacían en recintos abiertos y teatros se caracterizaban por un público masivo, perteneciente, en su mayoría, a estratos populares y medios, pero con participación de personas "de otras clases", con ello alude a la élite. Era muy frecuente que los socios de los clubes, al terminar sus bailes, se trasladaran a rematar la parranda a la "Plazuela", para amanecer danzando con el pueblo, "No extrañaba ver allí señores con esmoquin o costosos disfraces."

3.1 PANORAMA MUSICAL DE LA CIUDAD.

Desde 1920 a 1930 la ciudad de Cartagena presenta un panorama musical de transición, que podríamos dividirlo entre la presentación de artista venidos del extranjero y del interior del país, así como también las bandas de música de retreta y la introducción y apogeo de las orquestas jazz band.

El año de 1920 inicia con las fiestas del 1 de mayo con un baile ofrecido por el representante de los obreros de Calamar, Joaquín Donado, y se verificó en los salones de la Liga Obrera, en honor del Gremio Obrero femenino. Para esa misma fecha se conmemora con una fiesta el primer aniversario de la fundación de la Sociedad Tipográfica integrada en su mayoría por respetables artesanos y tipógrafos.³⁸

En el mes de julio con la celebración de las "Fiestas de la Patria" que prometían ser una demostración elocuente al patriotismo se celebró con festividades, para ello se elaboró así un programa de festival dividido en dos partes, y que se verificó en el

³⁷ BALLESTAS MORALES, Rafael. Op. Cit. p. 131.

³⁸ EL PORVENIR, Cartagena, Mayo 10 de 1920, p. 4. AHC.

Teatro Municipal, en la que intervino la orquesta del Instituto Musical y La Banda Militar. Esta banda de música militar también tocaba en el recibimiento de personajes de vida política nacional, siempre haciendo gala de su selecta retreta y repertorio clásico.

Por otra parte en los pueblos cercanos a la ciudad se estilaba "puro fandango" para tiempo de pascua, o en días de fiesta patronal organizando cumbias con bandas de música, "a lo que se le da nombre de fandango. Eso es en los pueblos..."

La misma nota de prensa sigue comentando lo siguiente:

"Aquí en Cartagena, con todo y sus humos de ciudad culta, antesala de la República y otras zarandajas, se conceden permisos cada ocho días para que se celebren esos fandangos, dorando la píldora al concederlo, con la denominación de «baile de música», eso es aquí en Cartagena." ³⁹

Estos bailes además de ser considerados como "cumbias" eran controladas con permisos especiales y como se ve, eran también rotuladas como "bailes de música" para distinguirla de las demás clasificaciones. Para la sociedad no eran bien vistos estos bailes ya que la mayoría de ellos concluía trágicamente, sobre todo los días sábados y domingos.

Entre tanto la élite de Cartagena hacia de sus fiestas en los principales clubes sociales de la ciudad, para ello extendían una invitación por prensa para reunir a la Junta Directiva e invitar así a todas las personas pertenecientes a dicha sociedad:

³⁹ EL PORVENIR, Cartagena, Agosto 3 de 1920, p. 4. AHC.

“... a toda la sociedad de Cartagena y especialmente a los socios de los Clubs «Cartagena» y «La Popa», con sus respectivas familias... Después de las Novenas habrá desde esta noche Ice-ram Dance.”⁴⁰

En este mismo año se presentó en la ciudad el simpático dueto de variedades «Les Trianon», que debutó en el Teatro Municipal el 17 de octubre de 1920 como grupo de variedades extranjero. Diez días después, para el 27 de octubre de 1920 se programó unas festividades donde tendría cabida un concurso de bandas, dentro de lo que era denominado “Torneo de Arte Musical”, un acto con el que se quería demostrar cuan intenso es el desarrollo de la música en la ciudad.

Iniciando el mes de Noviembre la conocida «Banda Bolívar» dirigida por el maestro Puello anunció un concierto que resultó lucido. Muchas personas acudieron a presenciar los danzones y los cortes de selección clásica a los que tenía acostumbrados el maestro Ramón Epifanio Puello a su público.

En esos meses se anunciaba en la prensa instrumentos musicales como los de la Casa Wurlitzer, el Piano, Autopiano y Piano Eléctrico. En Cartagena eran comercializadas por Raúl H. Méndez & Co, sobre todo las Pianolas, y anunciadas para Cantinas, negocios y locales de juerga. También eran anunciados los célebres instrumentos Pan-American, la fábrica más grande del mundo de instrumentos para bandas y orquestas de la LA C.G. CONN Ltd., ELKHART INDIANA, EUA. Además que ofrecían sus franquicias con la solicitud de esta misma para obtener una agencia.

⁴⁰ ELPORVENIR, Cartagena, Septiembre 20 de 1920, p.4. AHC.

Lo anterior sería sin duda la variable que conduciría a las recién formadas orquestas a dispensarse de instrumentos que ya venían anunciándose en la prensa como instrumentos para bandas jazz band, especialmente el bajo y la batería que vendían los almacenes Franco Covo y J. V. Mogollón, de esta forma era denominada la instrumentación por las casas musicales.⁴¹

Para el 5 de abril de 1921 se anuncia el debut de una orquesta Bogotana en primera audición en el Teatro Municipal, compuesta con un Quinteto y un repertorio integrado por música instrumental interiorana. Valga aclarar que este formato no es precisamente orquestal sino que se aparcera en lo que sería una *Estudiantina*.⁴² Posteriormente fueron invitados por el Sr. Enrique Grau (presidente del Club) al Club Cartagena para la interpretación de su repertorio en una velada sentida de composiciones, "orgullo de nuestra tierra".

Del extranjero se presentó el 23 de mayo de 1921 la concertista austriaca Mery Inger, concierto que se efectuó en el Teatro Municipal, catalogado por la prensa como concierto de "Alta Música", la cantatriz se hallaba de paso en esta ciudad rumbo a Europa.

Revisando la prensa del año 1921 se encuentra uno con un artículo muy curioso que debió interesar a los músicos-artesanos de la ciudad, este artículo hacía referencia a una "zapatería musical" en Leipzig de un maestro zapatero que inspirado en una idea totalmente americana, inauguró un taller eléctrico industrial para confección de calzado,

⁴¹ MUÑOZ VELEZ, Enrique. Op. Cit. pp. 46,47.

⁴² La *Estudiantina* es un formato que se denominó culto para diferenciarlo de lo netamente campesino, en su mayoría integra instrumentos de cuerda y ejecuta de manera estilizada los aires nacionales como el pasillo, el torbellino, el bambuco y los valeses.

procediendo a colocar en medio de su taller un Piano para amenizar sus labores y oficios.⁴³

En cuanto a la pedagogía musical varios fueron los textos publicitados por prensa, verbigracia encontramos también anunciado la siguiente nota publicitaria de un texto para el aprendizaje de la música:

“Un buen libro, para el profesor, para el estudiante y aún para todo amante del bello arte de la música, es la TEORIA DE MUSICA por Margotini. Contiene todos los principios elementales y las reglas más importantes para el estudio y comprensión de la música, explicadas en forma verdaderamente sencilla y práctica. ...”⁴⁴

El texto estaba a la venta en la Librería Moderna de Víctor Barboza & Cia, y en la Librería Mogollón a cargo de Francisco de León G.; Para las academias de música que impartían clases en la ciudad era de mucha importancia que su estudiantado tuviese a la mano libros pedagógicos acerca del arte en mención. De igual forma un alumno autodidacta en música tenía la oportunidad de hacerse a estos ejemplares ya que eran texto de venta libre, propios para conservar en bibliotecas personales.

Los músicos-artesanos fueron personas que dedicaron sus esfuerzos para ejercer sus dos oficios, tenían sus propios instrumentos tanto uno como del otro, y se les veía regularmente participar de sociedades democráticas habida consideración de que eran personas cultas y leídas con sus propias bibliotecas, tal es el caso de Carlos Padilla Gómez “Piquinini”, en cuya barbería, tal como se ve en fotografía tomada de *Cartagena*

⁴³ EL PORVENIR, Cartagena, Julio 14 de 1921, p. 4. AHC.

⁴⁴ EL PORVENIR, Cartagena, Agosto 11 de 1921, p. 4. AHC.

Ilustrada de Francisco Valiente, se ve todo el instrumental de peluquería y barbería con una retrato del artista en mención a un lado de la foto. (Ver Anexo II)

Entre tanto el Instituto Musical «Cartagena» graduaba por intermedio de exámenes a las señoritas principales de la ciudad, tenemos el caso de la señorita Alicia Mercedes Calvo A., hija de don José Calvo y doña Belén Arrázola de Calvo, ella recibió clases y lecciones de don José María León, quien era uno de los profesores de piano del Instituto dirigido por el Maestro Juan D'Sanctis.⁴⁵

Sin embargo mientras la élite graduaba a sus alumnos con énfasis en música clásica y de corte europeo, los músicos y artesanos participaban en la política y en las sociedades democráticas. Uno de los que a consideración podría decirse que aplicaba en la doble condición de ser músico y artesano, era el sr Francisco Lorduy Benito-Revollo. Hijo legítimo de don José Gil Lorduy Viñuela, respetado artesano de la ciudad, y de doña Narcisa Benito-Revollo Ríos, Francisco Lorduy se dedico con sus hermanos a la ebanistería, quienes como su padre aprendieron los secretos del arte.

Además, Francisco Lorduy era tornero, oficio que hizo conocer entre el gremio de artesanos y en las exposiciones obreras:

“La copa Lorduy. Entre los objetos que se verán en la Exposición Obrera del presente año, figurará una hermosísima Copa de madera hecha al torno, con asas talladas, labor del artesano señor Francisco Lorduy. Hemos podido apreciar la labor del joven Lorduy, quien relativamente ha trabajado muy poco en el torno, y por esta obra conceptuamos que se destacará como bueno en el ramo,

⁴⁵ EL PORVENIR, Cartagena, Octubre 29 de 1921, p. 4. AHC.



pues la Copa de que hacemos mención es una obra de muchísimo gusto y de bien ajustada presentación.”⁴⁶

Francisco Lorduy era además músico desde 1911 año del Centenario de la Independencia fecha en que integró el Trío Lorduy, conformado por su hermano Leonidas Lorduy Benito-Revollo y Vicente Iglesias, apodado “El Chivo”, todos ellos artesanos y cultores de la música de cuerda. Es pues desde 1911 que los hermanos Lorduy vienen haciendo música y ejerciendo el oficio de la ebanistería, a razón de que eran propietarios de una Agencia Funeraria que fue fundada por su padre don José Gil Lorduy Viñuela.

Para las fiestas del 1 de mayo era común ver a los artesanos de la ciudad, organizar repertorios incluidos en los programas de la Fiesta del Trabajo, como este que se muestra a continuación:

“Programa de la Fiesta del Trabajo. A las 6 pm –se dará principio a la iluminación general de todos los frentes de los edificios públicos y casas de artesanos, obreros e industriales, en honor de la festividad del trabajo. A las 7:30 pm, Gran retreta de gala ante la portada del Centenario el cual será ejecutada por la Banda del Regimiento “Cartagena” en combinación con la banda del Maestro Sr. Ramón Puello, de acuerdo con el siguiente programa:

- I Marcha Regimiento Cartagena, dedicada por su autor al caballeroso Sr. Coronel Luis C. Morales Juan D’Sanctis.
- II Corazón de artista (Preludio Sinfónico) ... T. Belatti
- III “En nuestros Montes” (Fiesta del trabajo)... De Giovanni
- IV “Gran Valzer (Serenata) pieza característica para dos bandas dedicadas a la Reina de Italia. R. Ascolessi.

Esta retreta será dirigida por el bien conocido profesor Sr. Don Juan D’Sanctis...”⁴⁷

⁴⁶ EL PORVENIR, Cartagena, Abril 29 de 1920. p.4. AHC.

Con las bandas del Regimiento y la del maestro Puello se dominaron las tardes de retreta y celebraciones del obrerismo local, dando después pasó a otro formato del cual hablaremos más adelante. El repertorio como se nota es netamente de corte europeo primando lo clásico y estilístico. Sin duda esta labor era dirigida por el maestro Juan D'Sanctis quien se educó bajo la impronta de la música europea y por ser también hijo de inmigrantes italianos.

Entre otras cosas en la fiesta del trabajo de 1920 se trazaron como meta en las Sesiones Solemnes, la inauguración de una Biblioteca Pública de los Artesanos y Obreros con el fin de ofrecer al público y a los artesanos en general información y conocimientos en las artes y oficios liberales. También se efectuó la posesión de nuevo personal que integró el Directorio Obrero hasta 1921.

Para estas ocasiones era interpretado el Himno al Trabajo por la banda de música Bolívar dirigiéndose siempre al paseo de los mártires. El periódico Voz del Pueblo de 1911 registra el Himno Obrero con letra de Martín H. Cortes y música de Emilio Murillo:

“Levantemos, obreros, un grito
que se eleve grandioso y viril
hasta el vasto y azul infinito
para hacer nuestra causa sentir
Todos somos iguales, doquiera
lo predica la diosa verdad;
y en su gran tricolor la bandera
canta el triunfo de la libertad
Levantemos, obreros, un grito (...)
orgullosos magnates del día
extinguid vuestra necia altivez
la igualdad no es palabra vacía
ya los pueblos no adoran su rey
Levantemos, obreros, un grito (...)”

⁴⁷ EL PORVENIR, Cartagena, Abril 30 de 1920, p. 4. AHC.

en los ámbitos truenen clamores
 los obreros son una virtud,
 y del pan de sus almas dolores
 surgirá para el hombre la luz
 se aproxima ya el día fecundo
 en que el golpe del hacha será
 el solo himno vibrante del mundo
 el solo himno de la humanidad." ^{48*}

Este himno traduce al menos parte del ideario que acogía al obrerismo tanto local como nacional, con frases dicientes y despuntes de autovaloración y devoción al trabajo.

Dentro de la historiografía del Caribe Colombiano, los músicos no han sido estudiados, partiendo de la forma como ellos se percibieron y compartieron de la cultura de los artesanos en Cartagena entre 1920 a 1930, y a la vez la puesta en escena de estos comportamientos culturales.

Una de las vicisitudes que tocó afrontar a la Banda Militar es el decreto que contemplaba una rebaja de los sueldos que devengaban los músicos, algunos de ellos expresaban que:

"Nuestros músicos vienen hoy a recibir un sueldo que se lo gana cualquier carretillero en quince días, o un carrero en una semana y es perfectamente inexplicable que así se proceda, sabiéndose cual es la situación y cuales son los aprietos en que se halla un pobre para subsistir honradamente." ⁴⁹

De lo anterior los valores en los pagos a los músicos fueron reajustados para menos y con una diferencia de \$10 pesos y eran deducidos de la siguiente manera:

⁴⁸ VOZ DEL PUEBLO, Cartagena, Octubre 14 de 1911. P. 3. AHC. *Este himno fue cantado el día 20 de Julio en el Parque de la Independencia de la capital de la República.

⁴⁹ EL PORVENIR, Cartagena, Marzo 22 de 1920, p.4. AHC.

TABLA N.5

Oficio	sueldo	Reajuste de sueldo
Solista	\$50.00	\$40.00
Músico de primera clase	\$38.00	\$28.00
Músico de segunda clase	\$33.00	\$23.00
Músico de tercera clase	\$27.00	\$17.00

Fuente: El PORVENIR, Cartagena, Marzo 22 de 1920, p. 4. AHC

A esto se agregaba que "no hay descanso para estos sufridos servidores públicos", lo que en realidad se reflejaba en sus horarios de retretas diarias, con excepción de los lunes, además tenían que asistir a un penoso ensayo todos los días, desde las 7 hasta las 10 de la mañana. Así se quejaban los músicos de la banda militar, quienes alegaban ser el "plato de toda diversión, acto o cualquier otra manifestación de sociedad."

En marzo de 1922 visitó la ciudad de Cartagena la chilena doña Blanca del Campo de Cabrera Arroyo quien ofreció un recital bajo los auspicios de la sociedad y el público Cartagenero, así lo registro el diario El Porvenir de ese año.

Para el 17 de febrero de 1923 el periódico El Esfuerzo anuncia el debut de la afamada compañía de canto y baile Iris Uranga, acto que se verifico en el Circo teatro, siendo este acto una de los tantas compañías de artistas extranjeros venidos a la ciudad.

Por otra parte en el periódico El Humanitario del 12 de Julio de 1923 se convocaba a un concurso de artes para estimular a los profesionales de la ciudad, concediendo un

diploma de honor al artesano que obtenga el mayor número de votos en su especialidad. Las principales preguntas que aparecían en el cupón eran las siguientes:

“¿Cuál es la mejor carpintería de la ciudad?, ¿La mejor herrería?, ¿La mejor platería?, ¿La mejor sastrería?, ¿La mejor zapatería?,...”

Sin duda este concurso convocaba a los artesanos de la ciudad para hacer gala y demostración de los oficios, y posiblemente la música debía estar allí como parte de lo que se consideraba las bellas artes, pero en este caso como profesionales de la música participando por una votación.

No obstante jóvenes músicos de la ciudad estrenaban canciones, como es el caso de Ladislao Orozco Figueroa, compositor quien en 1923 estreno un fox-trot titulado «Miche», dedicado al ex gobernador señor Miguel Torralbo Martelo. Esta producción salió de los talleres tipográficos Araujo L.. De igual forma salieron a la luz pública recién sacadas de las prensas de los talleres tipográficos de Araujo L. una composición del destacado artista Nick de Zubiría, y se puso a la venta en el almacén de los señores Martínez Azuero & Cia.

Estos casos llaman la atención ya que se empiezan a utilizar ritmos norteamericanos en las composiciones de los artistas locales, quien empiezan a verse en el espejo de estos géneros musicales tal como el reconocido género del jazz.

Es sin embargo, a través de los medios de comunicación masiva como es la prensa, la manera como se conquistaba adeptos, así como publicitando composiciones para luego ponerlas de moda en los repertorios de las bandas y orquestas.

Otro factor que propició el apogeo de nuevas orquestas fueron los discos de acetato que se vendían desde mucho antes de 1911 y que eran escuchados en gramófono, esto influyo mucho para que muchas de las canciones venidas del sur de los Estados Unidos fuesen escuchadas, y otra gran mayoría de repertorio clásico europeo.

Para ese mismo año de 1923 aparece referenciada en la prensa la primera jazz band en la ciudad, la Orquesta Lorduy :

Fuímos invitados por los hermanos Lorduy y sus compañeros de Orquesta para que oyésemos el ensayo de las piezas que últimamente han puesto en ejecución. Anoche estuvimos en el ensayo y francamente, no podemos menos que asegurar el buen éxito de la Orquesta Lorduy. Los numerosos y variados instrumentos que disponen, así como la corrección al ejecutar garantizan plenamente el dominio que los ejecutantes tienen en el ramo musical. Nos complace reconocerlo así y deseamos a los hermanos Lorduy y a sus compañeros muchos y bien merecidos triunfos.⁵⁰

La mayoría de los músicos que integraban esta jazz band eran hijos de artesanos o bien ellos ejercían el oficio de artesano. Este factor los pone en la doble condición de la que veníamos señalando, tal es el caso del flautista jamaicano Víctor Turpín quien además de tocar este instrumento también era artesano.

La mayoría de ellos empezaron a convertir su sitio de residencia en talleres-almacenes donde se fabricaba y vendía al tiempo la mercancía. Era común verlos trabajar en sus oficios al torno y en la carpintería que muchas veces quedaba a un costado de la residencia. Tal es el caso de la familia Lorduy, la que tenía su residencia en la calle de

⁵⁰ EL PORVENIR, Cartagena, Abril 23 de 1923, p. 4. AHC.

la Moneda (casa N. 41), en donde los hijos mayores de don José Gil Lorduy Viñuela torneaban la madera y construían cajas fúnebres.

Otro caso es el de José Sobrino y Caro quien ingreso a estudiar a la universidad con mala suerte que no pudo culminar cualquier carrera que emprendiera. Además de hojalatero, guitarrista, e iba por las calles de la ciudad cantando versos de su propia inspiración y composición. El escritor Aníbal Esquivia Vásquez hizo una semblanza del artista que transcribimos a continuación:

Flaco de carnes. Perfil cenobítico. Dorsal rota. Cabeza abultada de crespos cabellos. Ojos agrandados de dolor. Tantas pequeñeces han mirado!. Con su "canotier", su descuidada indumentaria, sus bigotes y su guitarra, define al tipo de bohemia romántica y trazas de poeta. Es una cronista musicalizante. Personaje típico de errante peregrinaje dentro de las fronteras urbanas. En las alforjas de su espíritu lleva millares de crónicas rimadas de las cosas de Cartagena. Por ahí las va diciendo, a cinco centavos.⁵¹

El oficio de hojalatero hacia parte de los oficios artesanales, la mayoría de estos oficios continuó dándose dentro del esquema de maestro-oficial-aprendiz, especialmente para los casos de carpintería, herrería, ebanistería, entre otros, hasta muy entrado el siglo XX. Daniel Lemaitre en su libro Corralito de Piedra hace alusión a esa relación de maestro-aprendiz, dice lo siguiente: "tenía el maestro Marzán su taller de zapatero y cerca de su banca bostezaban aburridos varios chicos con el cantón en la mano"; en otra parte dice lo siguiente: "... en la zapatería del maestro Manuelito Hurtado donde

⁵¹ ESQUIVIA VASQUEZ, Anibal. "Juglar de la época", en: LIENZOS LOCALES. Cartagena, Editora Bolívar, 1942, p. 193.

asistieron muchos muchachos de la época en sus vacaciones con el propósito de aprendiz.”⁵²

Solano anota que la escasa especialización que se vio consignada en José Ignacio de Pombo, en el siglo XIX en su tratado sobre la educación popular de los artesanos, y lo mismo que veía en los artesanos cartageneros, determinaba que esa baja especialización determinó que un artesano desempeñara varios oficios.⁵³

No obstante para comienzos del siglo XX la doble especialización como es el caso de los músicos-artesanos representaba el mejoramiento de un estilo de vida llevado por estos en sus oficios. La adquisición de instrumentos musicales, así como su utillaje de carpintería para el caso de los carpinteros es un dato de interés, ya que si demuestra que hubo que dedicarse con mayor entereza en ambos oficios, verbigracia el caso de Carlos Gómez Padilla, director de la Banda Cartagena y barbero-peluquero de oficio; o el caso de Francisco Lorduy ebanista-tornero y contrabajista, y el de Pedro Laza bajistas y linotipista de la Imprenta Departamental.

Desde 1921 el periódico Diario de la Costa publicaba un directorio de artes, oficios y profesiones, en donde aparecían los nombres de los carpinteros, ebanistas, abogados, médicos y sastres de la ciudad. Entre estos se publicitaba la “carpintería, ebanistería, tornería y agencia funeraria de José Gil Lorduy...”⁵⁴

⁵² LEMAITRE, Daniel, Op. Cit. pp. 226-227 y 72.

⁵³ SOLANO, Sergio, Op. Cit. p.109.

⁵⁴ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Agosto 13 de 1921, p. 2. AHC.

Para 1922 se improvisó un baile en el Club Miramar, donde tocó la Banda del buque norteamericano Birmingham, desarrollando un buen programa y finalizado con el toque del Himno Nacional.⁵⁵

A medida que entraban los años veinte así mismo se intensificaban las actividades en los clubes sociales, por ejemplo en octubre de 1922 el "Club Iris" ofrece un suntuoso baile de salón en las instalaciones del club La Popa. No se descarta ya la aparición de orquestas con el formato filarmónico de moda. Para el mes de noviembre los contratos eran directamente con las bandas de la ciudad, la más conocida para estas actividades, la Banda Cartagena, quien celebró para 1922 un contrato con la junta de las fiestas de ese año, aquí el movimiento de caja:

TABLA N.6

Contrato toques con la Banda Cartagena	\$400
Contrato con la Banda «Bolívar»	\$190
Contrato con la Banda «Escauriaza»	\$160
Contrato con la Banda Militar	\$60
Suma Colectada según Comprobante ad.	\$3,237.10

Fuente: DIARIO DE LA COSTA, Noviembre 28 de 1922, p. 3. AHC.

De lo anterior se deducen los precios y se denota el cobro de la Banda Cartagena, quien se preciaba de tener un repertorio adecuado para las festividades novembrinas, seguidas de la Escauriaza, la Bolívar y la militar.

⁵⁵ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Julio 22 de 1922, p. 1. AHC.

En 1923 se inauguró la terraza sobre la bahía del Club Miramar, para ello se ofreció un suntuoso baile llamado del Balón, con lo que inicia el año esa actividad. La élite para estos años empieza a programar bailes y por supuesto a contratar orquestas para que amenicen los actos y bailes en estos espacios exclusivos.

A finales de 1922 muere el dirigente del obrerismo bolivarense, don José Gil Lorduy Viñuela, jefe de una numerosa familia, se caracterizó por llevar una "vida ejemplar y austera."⁵⁶

Esta fue la nota de agradecimiento que la familia Lorduy hizo en la prensa para el público en general acerca del fallecimiento de don José Gil Lorduy Viñuela:

"Narcisa R. Vda de Lorduy , e hijos; Máximo Lorduy, Señora y familia; Carlos Piñeres L. y Señora; José Maza, Señora y familia; Marcos A. Grisolle y Señora; y Gastón Monery, Señora y familia, agradecen altamente las manifestaciones de condolencia que han recibido personalmente, o por tarjeta, y telegramas, con motivo de la muerte de su inolvidable José Gil Lorduy, como también hacen extensivo su agradecimiento a la prensa de la ciudad, a las corporaciones obreras y al honorable consejo municipal. Cartagena, Enero de 1923."⁵⁷

Con esta nota de agradecimiento la familia Lorduy seguía siendo reconocida como parte activa del obrerismo en la ciudad y hasta lo fue a nivel departamental, ahora en manos de su hijo Francisco Lorduy el dirigente, el artesano, el músico.

⁵⁶ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Enero 1 de 1923, p. 9. AHC.

⁵⁷ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Enero 5 de 1923, p.6. AHC.

3.2 LOS SITIOS Y SU MUSICA.

La música que se vendía en la ciudad de Cartagena en parte venia grabada en discos para fonógrafos, uno de los más publicitados "At three o'clock in the morning" (Las tres de la mañana) con el mejor vals del mundo a bajos precios, se comercializaba en Herazo & Co, en la calle de Badillo.⁵⁸

En el barrios de San Diego se vivieron las fiestas de principio de año con una murga que recorrió la tarde del 2 de enero las calles del barrio y luego por la noche se formó en la plaza un bunde que hizo recordar según vecinos de alrededores, los tiempos aquellos en que Chambacú y el Pozo se disputaban la primacía.

Por otra parte para 1924 la élite del Club La Popa anunciaba un programa con motivo de las festividades de Nuestra Señora de la Candelaria con los siguientes actos:

"Día 27 de Enero a las 4 pm, Te Danzante
 Día 1 de Febrero a las 9 pm, Baile
 Día 2 de Febrero a las 11 am, Concierto
 Día 2 de Febrero a las 9 pm, Baile
 Día 3 de Febrero a las 11 am, Concierto
 Día 3 de Febrero a las 3 pm, Helado danzante.
 En las noches del 24 al 31 de Enero, tocará un JAZZ BAND desde las 8 hasta las 10 am. ..."⁵⁹

A partir de estos programas se empezaba a incluir en firme la amenización con jazz bands, lo que le daba más suntuosidad al baile. Puede decirse que aquí la élite empezaba a interactuar con las capas medias representadas en estos músicos que integraban estas orquestas jazz band, o de otra parte integraban músicos graduados en la impronta pedagógica de las academias de música de la ciudad. Es allí donde

⁵⁸ EL PORVENIR, Cartagena, Agosto 14 de 1923, p. 4.

⁵⁹ EL PORVENIR, Cartagena, Enero 27 de 1924, p. 4.

estos músicos-artesanos empiezan adquirir pautas de comportamiento al ritmo de los programas organizados por los principales clubes sociales de la ciudad. Por ello se convirtió también en un estilo de vida que empezaba generar comportamientos en ellos como parte de una forma de vivir la vida con autoestima social.

Comentaba Daniel Lemaitre en su libro Flor de Corralito que “después de los “lanceros” apareció en nuestros salones la mazurca. En los programas de compromiso figuraba siempre como quinta pieza de baile y así se ve en copia de uno de estos programas.”; “Enrique Grau poseedor de un colección completa de reseñas y programas en medio siglo de vida social”. El programa es el siguiente:

“Club Cartagena

Baile de etiqueta. Noviembre 10 de 1898

Programa:

1-Vals; 2-Danza; 3-Pasillo; 4-Polka; 5-Mazurca; 6-Vals; 7-Pasillo;
8-Polka; 9-Danza; 10-Pasillo; 11-Mazurca; 12-Danza.”⁶⁰

A pesar de ser un programa de finales del siglo XIX, se ve claramente la influencia europea y una que otra pieza interiorana que se extendieron hasta principio del siglo XX, como muestra de que aún la impronta europea seguía dominando los bailes de salón, moda de élites, especialmente en los de los mejores clubes sociales de la ciudad de Cartagena.

⁶⁰ LEMAITRE, Daniel. “Mazurcas”, en: Corralito de Piedra, La Ñapa, Flor de corralito. Cartagena, Editora Bolívar, 1948, p. 38.

Es así como se muestra el panorama musical de la ciudad de Cartagena, por una parte la impronta europea, por otra parte los ritmos populares y canciones creadas por músicos populares que proceden de capas medias como lo fueron los artesanos de la ciudad, y una última división musical que sería la folclórica que muy poco se ve dentro del recinto amurallado, y más bien se nota en los barrios extramuros como Pekín, Pueblo Nuevo y el Boquetillo, aunque el barrio de San Diego no escapa a esa tipicidad en las llamadas "Cumbias, Bundes y Fandangos" que también se verificaron en sitios como Lo Amador y el Pie de la Popa en tiempos de las Fiestas de la Candelaria.

No obstante la mayoría de los músicos-artesanos buscaron afinar un poco su estilo de vida con otra clase de géneros en boga que poco a poco fueron tomándose los principales sitios de esparcimiento y ocio de la ciudad, así como los Clubes sociales para suntuosas fiestas de capricho. Y en las fiestas de noviembre eran muy comunes la prolongación de los festejos, especialmente los sábados y domingos subsiguientes, autorizados por el alcalde, a petición y bajo la organización de particulares. Se recuerda la graciosa y estimulante participación del abogado Salustiano Fortich Ávila, quien clamorosamente pedía prorroga, en pleno bando cuando las fiestas apenas iban a comenzar. Este deseo vehemente de los cartageneros de estirar sus celebraciones novembrinas no era atributo exclusivo de las promociones posteriores a 1811, fecha de la independencia.⁶¹

⁶¹ MORALES BALLESTAS, Rafael. Op. Cit. P. 134.

3.3 EN BUSQUEDA DE LAS ORQUESTAS FORMATO JAZZ BAND.

De los alegres años veinte cuentan los abuelos que en el Moulin Rouge cartagenero,⁶² en el barrio Getsemaní, las familias prestantes de la ciudad interactuaban con los altos oficiales europeos y estadounidenses que llegaban al puerto, entre los pitos e instrumentos metálicos provenientes de “la Nueva Orleáns”. Algunos de los músicos que tocaban esas notas alegres fueron los colombianos que escribieron, con sus jazz bands, las bases de la música popular del país.⁶³

El Moulin Rouge fue anunciado así en seis idiomas para 1917:

“Moulin Rouge.
Dances tontes les soirées.
Bailes todas las noches.
Jeden Aben Tanz.
Ballo tutte le notti
Dances every night.”⁶⁴

Para 1914 se publicó la Guía Turística de Cartagena, se trata de una revistilla turística, editada por Enrique Saldaña, conocido seudónimo del periodista Luis Otero D'costa, quien editó esta revista en inglés y en español para atraer a los viajeros italianos y franceses. El propósito de estas guías era la de orientar a los extranjeros y turistas internacionales recién llegados, mostrándoles los sitios más interesantes de la ciudad,

⁶² El Moulin Rouge era un sitio de divertimento localizado en la calle del Arsenal, en el barrio de Getsemaní.

⁶³ MUÑOZ VELEZ, Enrique. Op. cit. p. 38.

⁶⁴ DIARIO DE LA COSTA, Marzo 15 de 1917, p. 2.

especialmente de divertimento. Es allí donde las élites de la ciudad interactuaban con los recién llegados de afuera, las élites se identificaban con occidente y no con nosotros los de la tierra. Fue aquí en estos primeros sitios donde nuestros músicos populares empezaron a hacer las bases de nuestra música, derivada estas de los repertorios norteamericanos que llegaban prensados en partituras o en discos de acetato para gramófonos. Estos músicos aprendieron y asimilaron los formatos de las bandas que venían en los buque extranjeros venidos del sur de los Estados Unidos, especialmente de New Orleans, la cuna de las bandas de jazz.

En Estados Unidos y Europa, los nuevos bailes eran gozados y difundidos por toda la unión americana, consecuentemente a este hecho surgen evolutivamente las primeras bandas de hombres negros, cuya popularidad y calidad fueron creciendo a lo largo del siglo XX.

Muñoz asegura que “las bandas de jazz en Colombia dan la sensación de ser una expresión hiperbólica, pero no es así si se les mira a la luz de las grandes bandas marciales de New Orleans.”⁶⁵ Por ello sería conveniente como se ha venido diciendo, referirse a las jazz band como orquestas que adoptaron este formato filarmónico con un repertorio variado de música norteamericana y la inclusión de temas propios de la tierra. Es evidente en el rastreo de esta investigación el formato orquestal utilizado por músicos, la mayoría artesanos del solar nativo, en condiciones sociales y comportamientos de los cuales surge una estética, una manera distinta de transformar el sonido a las sonoridades de nuestra región.

⁶⁵ MUÑOZ VELEZ, Enrique. Op. Cit. p. 39.

Lo cierto es que fundamentalmente la atmósfera fue creada en los Estados Unidos para posteriormente ser difundida en diáspora por toda la cuenca del Caribe.

3.3.1 LA JAZZ BAND LORDUY Y OTRAS ORQUESTAS.

De los primeros datos que tenemos noticias sobre la primera orquesta jazz band creada en la ciudad de Cartagena se remonta a 1917 cuando la llamada orquesta de los Hermanos Lorduy hace su presentación como tal, pero documentos fotográficos con texto de pie de página nos hace referencia a que la orquesta Lorduy fue fundada en 1920 por su director Francisco Lorduy R., ofreciendo "Permanentemente con el mejor repertorio musical." Sin duda este dato nos ubica a la orquesta Lorduy como primera orquesta en modernizarse como jazz band. Para ser exactos aún un documento de 1927 publicado en el periódico El Porvenir, como separata especial a los 50 años, se hace referencia a una primera presentación de la ya conformada orquesta Lorduy en 1917.

Es la aparición de un músico llamado Nick de Zubiría Stevenson, en el siglo XIX, cuyo padre era un comerciante naviero que comerciaba con New Orléans, quien ayuda a conseguir los nuevos instrumentos tipo jazz band para la orquesta de los Hermanos Lorduy, quienes hasta ahora se poseionan como los primeros en tener y conformar una orquesta formato jazz band en Cartagena y en Colombia.

Como se decía anteriormente, en el año de 1927 el periódico El Porvenir celebró sus Bodas de Oro con una edición extraordinaria de 120 páginas⁶⁶, allí aparece un mención especial sobre la "Jazz Band Lorduy" famosa orquesta de la ciudad en la que quedó convertida el Trío de los hermanos Lorduy de 1911. Se reseña lo siguiente de la Orquesta que por su valor temporal merece transcribirse:

"Comenzó así: en el año de 1911, por iniciativa de los jóvenes Vicente Iglesias y Leonidas Lorduy, aficionados a la música y Buenos ejecutantes de instrumentos de cuerda, se organizó el Trío Lorduy que por el buen gusto y atención que ponían al ejecutar los aires en boga, merecieron la simpatía general, con entusiasmos que llegaron a un extremo no calculado por los jóvenes músicos. Aquella predilección fue en aumento y vistas las circunstancias especiales que confrontaban la naciente orquesta, fue necesario a los iniciadores integrar con nuevos y buenos elementos un grupo artístico-musical que respondiera a la creciente simpatía con que en todas las capas social se les vino distinguiendo, especialmente desde 1917. – Quedó, pues, el trío convertido en la famosa "Orquesta Lorduy", que con una sucesión de buenos éxitos siguió actuando hasta 1922. Más tarde, la aparición de los jazz bands, que con fuerza arrolladora se imponían en todo el mundo, orientó a los hermanos Lorduy a hacer de su orquesta algo más en consonancia con los tiempos modernos; Así lograron darle vida al "Jazz Band Lorduy", haciendo su aparición en este nuevo orden musical, en los salones del club "La Popa", a comienzos de febrero 1923..."⁶⁷

La reseña continua nombrando a los músicos integrantes del Jazz Band Lorduy, este documento permite afirmar por su precisión temporal que es en su género la primera orquesta de jazz creada en Colombia.

⁶⁶ DEL REAL TORRES, Antonio. "La imprenta y el periodismo en Cartagena", en: BIOGRAFIA DE CARTAGENA. Cartagena, Imprenta Departamental, Extensión Cultural de Bolívar, 1948, p. 345.

⁶⁷ Separata Especial, 50 años del periódico, "El Porvenir", 1927, Op. Cit. 75

En la primera etapa del Jazz Band Lorduy la integraron músicos-artesanos amigos y conocidos por los hermanos Lorduy, dada su prestancia en el ramo y su corrección al ejecutar instrumentos, la mayoría se aprovisionaron de los nuevos instrumentos que estrenaron en 1923, cuando Nick de Zubiría importó el instrumental desde los Estados Unidos, y dada la confianza de que este se tenía con los de la familia Lorduy que por cierto eran vecinos en la misma calle de la Moneda.

TABLA N. 7

Integrantes del Jazz Band Lorduy en 1923, son a continuación los profesores:

Juan Adechederra	Arreglista
Anastasio Leal	Músico Artesano (Herrero) /Trompetista
Héctor Fernández B.	*
Angel María Camacho y Cano	Pianista, Compositor y Arreglista
Guillermo Fernández	*
Luis C. Piñeres López	Músico Artesano (Ebanista)/Guitarrista
Pedro Saltarín	*
José Arrieta	Músico Artesano (Ebanista)/Guitarrista, Saxofonista y Clarinetista.
Francisco Lorduy R.	Músico Artesano (Ebanista, Tornero)/Contrabajista
Leonidas Lorduy R.	Guitarrista y Baterista
Ladislao Orózco Figueroa	Violinista

Fuente: Separata Especial, 50 años del periódico "El porvenir", 1927. Textos Varios.

De la reseña de la Separata especial del periódico El Porvenir de 1927, se sigue lo siguiente acerca de los primeros integrantes del jazz, quienes contribuyeron a conformar en primera instancia los primeros triunfos de la orquesta en la ciudad de Cartagena:

“Integraban entonces el jazz, los profesores, Juan Adechederra, Anastasio Leal, Héctor Fernández B., Ángel María Camacho y Cano, Guillermo Fernández, Luis C. Piñeres L., Pedro Saltarin y José Arrieta, quienes contribuyeron al resonante triunfo en aquella primera etapa del auge filarmónico de los Hermanos Lorduy- ...”⁶⁸

Para 1924 la orquesta Jazz Band Lorduy obsequia un concierto al Club Miramar, con motivo de las festividades navideñas, siendo el 24 de diciembre el día en que se organiza el baile en dicho club, también se presenta en la inauguración de Teatro Esmeralda en la calle Larga de barrio Getsemaní el 12 de Junio de 1925⁶⁹. Ya para 1925 sigue rumbo a las fiestas del Dulce Nombre de Jesús, de ello se dice lo siguiente:

“Este afamado grupo de músicos, que tantos laureles ha cosechado en esta ciudad donde sus servicios son solicitados continuamente por los clubes sociales y por toda clase de festividades, siguió ayer rumbo a Sincelejo para tocar en las fiestas sociales que allí se han de verificar con motivo de la celebración del Dulce Nombre de Jesús. Al despedir a los simpáticos muchachos del Jazz band les deseamos éxitos artísticos y pecuniarios y gratas emociones en la simpática población sabanera.”⁷⁰

⁶⁸ Separata Especial, 50 años del periódico, “El Porvenir”, 1927, Op. cit. 75

⁶⁹ EL PORVENIR, Cartagena, Junio 12 de 1925, p. 4. AHC.

⁷⁰ EL PORVENIR, Cartagena, Enero 19 de 1925, p.4. AHC.

Para este tiempo mediados de la década del veinte, la orquesta Jazz Band Lorduy ofrece giras regionales, tal como vimos en la que tuvo su asistencia en la ciudad de Sincelejo, y otra más adelante en la Perla del Sinu, la ciudad de Montería, situación que se extiende hasta 1927. Esto demuestra como la orquesta se da a conocer regionalmente e impone su magisterio musical en la Costa Norte Colombiana, influyendo en otras agrupaciones de las cuales hablaremos mas adelante.

El 1 mayo de 1926 en la fiesta del Trabajo actúa la Jazz Band Bolívar en el programa de los trabajadores. En ese mismo programa la orquesta Jazz Band Lorduy estrena "El Himno de los trabajadores" de la autoría de Guillermo Espinosa Grau.⁷¹

Para esta época se siente el apoyo de la Jazz Band Lorduy al obrerismo local, siendo fundamental su aparición en el estreno del Himno Obrero tal como lo anotábamos anteriormente, especialmente en un establecimiento ubicado en la calle del Carreto llamado la "Estrella Roja".

Otra de las jazz bands que hacia su aparición desde 1925 era la conocida orquesta Eureka Jazz Band, dirigida por su fundador Juan Adechederra, quien había integrado la Jazz Band Lorduy en 1923. Eureka era una afamada marca de cigarrillos, en esta agrupación participó Adolfo Mejía después de haber integrado la Jazz Band Lorduy.

Para el año de 1926 la orquesta Lorduy se nutre de nuevos miembros entre ellos Adolfo Mejía Navarro quien entra a reemplazar al maestro Ángel María Camacho y Cano, ya con nuevos instrumentos y músicos este es el jazz conformado:

⁷¹ LA PATRIA, Cartagena, Mayo 1 de 1926, p.4. AHC

TABLA N.8

JAZZ BAND LORDUY Bajo la dirección de Francisco Lorduy R. 1926
--

Vicente Iglesias, "El Chivo Iglesias".	Cantante, Güira y chafiau
Leonidas Lorduy R.	Batería
Gabriel Whitner (Weyner) ,"Tito"	Violinista
Gabriel de la Peña ,"La mano Peña"	Clarinete
Daniel Niño	Clarinete
Roberto Delgado, "Hermosura"	Banjo
José Gil Lorduy A.	Banjo
José Pianeta Pitalúa	Trombón de vara
Francisco Lorduy R.	Contrabajo
Adolfo Mejía Navarro	Piano, arreglista y compositor
José Aureliano Tejada G., "Nano Tejada"	Saxofón
Ramón Duque	*
Manuel Francisco Peña	*

Fuente: Separata Especial, 50 años del periódico "El porvenir", 1927. Textos Varios.

De la Jazz Band Lorduy existe una fotografía rescatada de archivos personales donde aparecen los miembros y músicos antes mencionados, y en donde se nota todo el instrumental propio y típico de un Jazz Band. (Anexo III)

De sus integrantes, la Jazz Band Lorduy tenía en sus filas a Roberto Delgado “el tuerto Hermosura”, quien según asegura Ballestas Morales, “Caminaba más de prisa que nuestro colega y amigo Héctor Hernández Ayazo.” “Hermosura” tocaba el banjo en la orquesta Jazz Band Lorduy.

Algunos artesanos como el caso de Pedro Laza quien era linotipista y trabajaba en la Imprenta Departamental, aprendieron a tocar el contrabajo autodidácticamente de manos de Francisco Lorduy R. director de la Jazz Band Lorduy, cuando está hacia sus ensayos en una casa alta ubicada en la calle de la Cruz del barrio de San Diego.

En el Club Miramar las fiestas decembrinas eran amenizadas por la orquesta Jazz Band Lorduy, quien hacía el ambiente en los bailes organizados dentro del club, veamos a continuación como se refería la prensa a estas presentaciones:

“...los fieles amantes de Terpsícore (musa de la música) que asistieron, bailaron animadamente hasta pasada la 1 am. Más de veinte parejas voltijeaban en raudos torbellinos por el salón a los armoniosos acordes de la Orquesta “Lorduy”, cuyo repertorio se ha enriquecido últimamente con nuevos tangos, charlestón, rumbas, etc.; a más de que ha aumentado el instrumental de su Jazz.”⁷²

Es evidente que la Jazz Band Lorduy integraba a sus repertorios músicas del continente, con sus tangos, sus rumbas y por su puesto música norteamericana (charlestón) con la que más simpatía acogía el público.

⁷² EL MERCURIO, Cartagena, Diciembre 21 de 1927, p.3. AHC.

Por otra parte en la ciudad se conformaba una suerte de ambiente competitivo, de allí a que surgiesen nuevas orquestas formato jazz band en la ciudad, y muchas de ellas publicitadas en la prensa local tal como aparece en el periódico El Porvenir:

"Pérez & Navas, Ponon a la orden de su clientela y del publico su denominado JAZZ BAND UNION, organizado con instrumentos modernos y ejecutados por buenos músicos. Dirección: Calle San Juan."

Así mismo la orquesta Jazz Band Lorduy entra en la competencia bajo el imperio del swing y el charlestón que hacia las delicias de la élite y las capas medias en los clubes sociales de la ciudad.

"-ORQUESTA LORDUY- La más acreditada de la ciudad, con un personal completo de profesores y el siguiente instrumental: violines, flautas, clarinetes, saxofón, pistón, trombón, banjo, drums, pianos y contrabajos. Teléfono Número 1-7-7." ⁷³

Entre tanto surgía esta competencia entre bandás formado jazz band, aparecían en el ruedo jazz bands con nombre alegóricos a boxeadores del momento como es el caso de la JAZZ BAND DEMPSEY y la JAZZ BAND TUNNEY, la una con el apellido del pugilista norteamericano Jack Dempsey y la otra por Gene Tunney, esto demuestra el alto grado de competitividad entre las Orquestas, como quien dijera "la que mejor pegada musical tuviera".

"JAZZ BAND DEMPSEY. Este jazz band, que es uno de los mejores de la ciudad, ofrece al público sus servicios, con un selecto repertorio de piezas extranjeras y del país, garantizando refinada ejecución y corrección en sus compromisos." ⁷⁴

⁷³ EL PORVENIR, Cartagena, Octubre 1 de 1927, p. 4. AHC.

⁷⁴ EL PORVENIR, Cartagena, Enero 19 de 1927, p. 4. AHC.

La Jazz Band Dempsey siempre ofrecía un selecto repertorio y puntualidad en sus compromisos tal como lo publicitan sus anuncios; para sus compromisos había que dirigirse con el peluquero Miguel Herrera G., en la barbería Tomás Torres y a los teléfonos 722-A y 635 en la Plaza de la Carnicería.

Por otra parte esta su competidor en el ramo la Jazz Band Tunney quien publicitaba en el periódico El Mercurio de la siguiente manera:

"TUNNEY. Es este un Jazz-band por excelencia. Quien oye las piezas de su selecto repertorio, pasa un rato solaz y esparcimiento. Su personal lo componen un grupo de jóvenes inspirados quienes en el desempeño de sus piezas ponen de manifiesto el gusto artístico que poseen. Con frecuencia es renovado su repertorio. Para contratas acuda a la Plaza de la Artillería, donde el señor L. Crisón Martínez." ⁷⁵

Con frecuencia la gente de la ciudad de Cartagena era aficionada a los combates de púgiles norteamericanos, por eso eran seguidos los enfrentamientos y muchos eran reseñados en la prensa local o en pizarras eléctricas para el caso de los partidos de Baseball. Este ambiente se traspaso a la competitividad de las bandas de jazz de la ciudad, que imprimían ese sello pugilístico en las pautas publicitarias de prensa. Era muy conveniente para estos músicos y bandas aprovechar el entusiasmo de la gente del común para gozar "de la sombra" de estos deportes como el boxeo tan vistos y seguidos en la heroica ciudad de Cartagena.

⁷⁵ EL MERCURIO, Cartagena, Abril 15 de 1928, p.8. AHC.

La competencia también se trasladaba a quien mejor tuviera conformado su cuerpo de profesores y de músicos de quienes se esperaba corrección y ejecución al toque, una de estas jazz bands que alcanzó a entrar en esta pauta competitiva fue la Jazz Band Unión, quien ponía a la orden de su clientela todo el personal en ejecución de sus instrumentos, los cuales resaltaba en modernidad y novedad.

Otra de las jazz band que hizo pauta publicitaria en la prensa fue el Jazz Band Alegría que como su nombre lo indica representaba la alegría y euforia de los maravillosos y alegres años veinte de la ciudad de Cartagena:

"Jazz Band "Alegría". Uno de los mejores de la ciudad. Ofrece al público sus servicios para bailes y serenatas, con un escogido repertorio de aires nacionales y extranjeros. Para informes ocúrrase a Camilo Marimón G. calle de las Maravillas." ⁷⁶

Entre 1923 y 1928 es el tiempo en que aparecen las orquestas jazz bands en la ciudad de Cartagena, fenómeno que ya venía dándose de cinco a diez años antes en los Estados Unidos, especialmente si miramos que todo lo que llega a la ciudad viene con unos años de retraso. En 1929 aparece la Jazz Band Midnigth Troubadors, cuyos integrantes usaban boinas y estaba conformado por cinco jóvenes músicos que llegaban un tanto tarde al panorama de los años veinte.

No obstante el agente transmisor eran por una parte los discos de acetato y la llegada de buques extranjeros al puerto, y por otra las partituras que se comercializaban en la ciudad y todo lo relacionado con la música mundo.

⁷⁶ EL MERCURIO, Cartagena, Enero 6 de 1928, p. 8. AHC.

Algunas jazz bands se preocupaban por aumentar el personal de sus filas como es el caso de la de Pérez & Navas, que a continuación nombramos sus integrantes.

El Jazz Band Unión de Pérez & Navas presenta a su vez su personal conformado por los siguientes músicos de planta:

TABLA N. 9

JAZZ BAND UNION de PÉREZ & NAVAS 1927. Getsemaní, Calle San Juan.

Anselmo Pedroza	Bajo de viento
Víctor Navas	Trombón
Bruno Martínez	Bajo
Víctor Velázquez	Clarinete
Lácides Sánchez	Clarinete
Juan Pérez	Clarinete
Damián López	Redoblante
Carlos Fortich	Bombo
Angel María Cruz	Saxofón
Gabriel Zúñiga	Saxofón
Abigail Pérez	Saxofón
Tomás Vázquez Tejada	Batería
*Lambis	Cantante y Guitarrista.

Fuente: El Porvenir, Cartagena, 1927. AHC. Textos varios.

Hasta ahora sabemos quienes eran los que tocaban en estas agrupaciones y orquestas, pero de allí surge una pregunta importante ¿Qué música tocaban e interpretaban estas jazz bands desde 1920 en adelante?. Teniendo en cuenta el amplio instrumental al que fueron aumentando, el rastro sonoro debe seguirse teniendo en cuenta los discos de acetato para gramófonos y victrolas, es allí donde residía todo el repertorio necesario para copiarlo y leerlo posteriormente en los arreglos que estos primeros músicos interpretaron en cada una de sus orquestas. Es de suma importancia ese primer papel protagónico de esos primeros músicos-artesanos que en sus improvisaciones, entre valeses y pasillos de música interiorana fueron abriendo paso a otros que ya empezaban a aprender los repertorios norteamericanos.

Siguiendo a Adlai Stevenson en sus investigaciones se concluye que las primeras informaciones sobre el jazz, llegaron a través de los primeros discos que vinieron por barco y eso fue a finales de la década de los años diez, y en la década de los años veinte se incrementó esa invasión discográfica, dado el auge que tomó la industria del disco en los Estados Unidos como eran sus variaciones bailables que en ese tiempo se conocían con diferentes nombres: foxtrot, el chin, o el charlestón. Eran variaciones bailables que comenzaban a hacer furor en esa década. Cuando uno mira por ejemplo, los listados de discos de Cartagena y Barranquilla en los años veinte, ve conjuntamente con la música española, sobre todo con el pasodoble que era el que en ese momento predominaba, ve conjuntamente títulos de música de jazzailable de los Estados Unidos.

Veamos a continuación un listado de temas norteamericanos listados en discografía de la década del veinte y donde se puede apreciar los ritmos y el género interpretado, que

sin dunda entre ellos están temas que fueron sacados para ser tocados por las Orquestas Jazz Band de las que hacemos mención.

TABLA N.10

Casa disquera	Código	Título	Género/Ritmo	Interprete
VICTOR		Ingrata de mis sueños	Fox	Orquesta Internacional
	76443	La Permuta	One Step	Ibid.
	78361	Pellejito	One Step	Ibid.
	79017	Amapola	Fox-Trot	Ibid.
	78738	Tulio Rafael	One Step	Ibid.
	78845	Valentina	Fox-Trot	Ibid.
	Ibid.	Barcelona	One Step	Ibid.
	79016	Carcajadas	One Step	Ibid.
	Ibid.	Fuerza, Valor y Energía	Fox-Trot	Ibid.
	78824	¡Helena, Helena!	Fox-Trot	Ibid.

Fuente: Periódico El Mercurio, Julio 16 de 1927, p. 6. AHC.

En el anterior listado se discrimina los aires y ritmos continentales y de la tierra para solo observar el repertorio norteamericano, que como se observa es interpretado por la Orquesta Internacional.

La primera orquesta que llegó a Barranquilla fue la Panamá Jazz Band, en 1923 cuando ya la Jazz Band Lorduy de Cartagena tenía 3 o quizás 6 años, si consideramos que se inició en el 1917.

Veamos a continuación otro listado de la casa VICTOR y su temas musicales:

TABLA N.11

Casa disquera	Código	Título	Género/Ritmo	Interprete
VICTOR	78914	Bailando Charleston	Fox	Orquesta Internacional
	Ibid.	Ven a mi	Fox	Ibid.
	20253	Nena	Schottisch	Cuarteto Internacional
	78634	Amores de Primavera	One Step	Moriche
	78703	Trina Mercedes	Fox	Orquesta Internacional
	78704	Jerusalem	Camel Fox	Ibid.
	Ibid.	El Corsario	One Step	Ibid.
	78811	Pinocho	One Step	Moriche
	Ibid.	Primaveras	Fox	Pulido

Fuente: Periódico El Mercurio, Julio 17 de 1927, p. 6. AHC.

En 1923, era una orquesta panameña la que había llegado a Barranquilla, la Panamá Jazz Band e inmediatamente se crearon en Barranquilla algunas orquestas con ese título, por ejemplo, Barranquilla Jazz Band, que dirigía el maestro Luis Felipe Sosa, boyacense, en Cartagena. Ya existían desde 1920 orquestas que obviamente se habían dado el título de Jazz Band, como fue la Jazz Band Lorduy, que fue fundada hacia mediados de la década del diez por Francisco Lorduy R. y donde estuvieron entre otros: Adolfo Mejía y el Maestro Ángel María Camacho y Cano.

3.4. BREVES HISTORIAS DE VIDA

Con el fin de aproximarnos a la vida de estos músicos-artesanos que abrieron el camino para que otros siguieran la senda musical, hemos seleccionado a seis personajes, cuyas vidas y accionar fueron decisorios para la estructuración de la cultura musical de la ciudad. Sobre estos personajes haremos breves semblanzas biográficas para intentar ver aquellos elementos que consideramos determinantes en su vida como músicos, tanto en su vida pública como privada: estudios, actitudes frente a eventualidades. El objetivo es encontrar entre ellos una actividad que compartan en cuanto a expectativas, intereses, puntos de vista comunes, entre otros.

Se trata de cinco personas que dentro de sus particularidades, alcanzaron notables posiciones en el proceso de construcción y base de la música en Cartagena.

Estos personajes tuvieron una constante: comenzaron a temprana edad, lo que indica su interés temprano por la música local como estilo de vida que les proporcionaba una estima social. No obstante, debieron emprender una larga carrera, hasta lograr las

posiciones de importancia en el campo musical, ascendiendo rápidamente y abriendo el camino para otros, (el caso de Pedro Laza).

Los músicos que se eligieron fueron: FRANCISCO LORDUY BENITO-REVOLLO, CARLOS GOMEZ PADILLA "PIQUININI", ADOLFO MEJIA NAVARRO, ANGEL MARIA CAMACHO Y CANO, PEDRO LAZA GUTIERREZ Y RUFO GARRIDO GAMARRA.

De estos músicos-artesanos, incluimos por su protagonismo como músico que produjo obras de importancia para la ciudad es el caso de Adolfo Mejía Navarro hijo de orfebres Momposinos, claro ejemplo de la existencia de genios musicales que se iniciaron en estas primeras orquestas jazz band de la ciudad de Cartagena.

3.4.1. FRANCISCO LORDUY BENITO-REVOLLO

Francisco Lorduy Benito-Revollo nació el 4 de Septiembre de 1886. Hijo legítimo de don José Gil Lorduy Viñuela y doña Narcisa Benito-Revollo Ríos, cuyo hogar estuvo conformado por sus hijos: Gil, Ignacio, Francisco, María Helena, Leonora, Pabla Victoria, Leonidas y Vicente Lorduy Benito-Revollo. Los hijos mayores de don José Gil habían heredado el oficio de ser artesanos, por lo que a un costado de su casa tenían su taller de ebanistería en donde torneaban la madera y construían cajas fúnebres.

De lo anterior se sabe que desde 1912 están en el oficio, y en 1921 aparecen registrados en el Directorio de Artes, Oficios y Profesiones del Diario de la Costa de la siguiente manera:

"carpintería, ebanistería, tornería y agencia funeraria de JOSE GIL LORDUY. Atiende órdenes en los ramos enumerados. Calle de la Moneda." ⁷⁷

En cuanto a Francisco y Leonidas se aficionaron desde muy jóvenes a la música, muy posiblemente influenciados por las actividades de la Academia Musical de Eusebio Celio Fernández que había sido fundada desde finales del siglo XIX.

Después de acabada la Guerra de los Mil Días en 1902, Francisco Lorduy Benito-Revollo, quien había participado como soldado del radicalismo liberal en las sabanas del Bolívar grande, regresó a casa donde llevó una vida dedicada al arte de la ebanistería.

Sus contemporáneos lo recuerdan como un hombre que tuvo suerte con las mujeres, a quienes conquistaba en sus amoríos llevándoles serenata. Fruto de estas conquistas una larga descendencia, "prueba fehaciente de las incursiones amorosas del contrabajista, que en alguna época fue peleado por tres mujeres que se lo disputaban y que llevaban la rara coincidencia de llamarse Josefa..." ⁷⁸ Las jóvenes en mención fueron: Josefa Madrid, Josefa Esquivia y Josefa de la Hoz.

Por orientación de su padre dedicó gran parte de su labor a la ebanistería y al torno, participando e involucrándose poco a poco en los movimientos sociales de los artesanos de la ciudad, y en sociedades democráticas de las cuales hacia parte don José Gil Lorduy Viñuela.

⁷⁷ DIARIO DE LA COSTA, Cartagena, Agosto 13 de 1921, p. 2. AHC

⁷⁸ MUÑOZ VELEZ, Enrique. "La Jazz Band Lorduy y el paraíso sonoro", en: Dominical. Magazín del periódico, EL UNIVERSAL, Cartagena, Junio 30 de 1991, N. 284, p. 10.

Pero de igual forma su gusto por la música tomó parte activa en su vida, de esta manera Francisco asume así su doble papel de músico y ebanista.⁷⁹

En compañía del cantante Vicente Iglesias apodado "El Chivo", Leonidas y Francisco Lorduy tuvieron por iniciativa reunirse para hacer prácticas con instrumentos de cuerda, de cuya labor autodidacta lograron muy prontamente hacerse buenos ejecutantes de los instrumentos.

Para 1911 deciden organizarse en formato de Trío, ejecutando la bandola, el tiple y la guitarra, muchas veces en alternancia con la bandurria, instrumento de doce cuerdas semejante al laúd y a la guitarra pero relativamente más estrecho en el mástil.

Entre bandurrias y garlopines, serruchos y maderas, los ensayos del Trío Lorduy se verificaban en la casa de la calle de la Moneda. Hasta ahora no se tiene información documental acerca de los temas que generalmente escogían para su repertorio musical; Lo más probable es que pusiesen mayor atención en ejecución instrumental de los aires en boga y la adaptación de temas interioranos para serenata.

Para 1917 Francisco Lorduy ya había aprendido a tocar el contrabajo, instrumento de cuerda mayor descendiente moderno de la viola antigua, el cual suena una octava más bajo que el violín.

La que fue su esposa doña María Isabel Baena de Lorduy lo evoca como el hombre que le daba serenatas algunas veces con tríos de guitarras y otras veces con

⁷⁹ Francisco Lorduy era además Tornero, parte de los trabajos encargados al taller de ebanistería y carpintería de los Lorduy consistía en hacer nuevas piezas de balaustres de madera para los balcones del barrio San Diego.

estudiantinas. En 1949, el maestro Francisco Lorduy R. fue director de la banda de la Armada Nacional, con ello finaliza su vida musical y sigue en el campo de la política

En 1986, con motivo de los cien años de natalicio del señor Francisco Lorduy se organizó un homenaje en el Consejo Municipal de la ciudad de Cartagena, en donde se colocó un placa en bronce que menciona entre sus líneas la distinción de forjador de la cultura musical costeña, título merecido, ya que de la Jazz Band Lorduy y de estas agrupaciones musicales hicieron escuela las figuras musicales más representativas de nuestra región, verbigracia Adolfo Mejía, Ángel María Camacho y Cano, entre otros.

3.4.2. CARLOS GOMEZ PADILLA “PIQUININI”.

Nació en Cartagena en 1870, dos son los barrios que se disputan su lugar de nacimiento, Getsemaní y La Merced, posiblemente este último porque allí fijó su sitio de residencia en la calle de Don Sancho donde hacía los ensayos musicales con su banda. Fue director de la Banda Cartagena, además de músico era artesano, pues se dedicó a la barbería y a la peluquería, oficios que ejecutaba en su conocida barbería Internacional ubicada muy cerca de la Plaza de Bolívar.

En 1911 estuvo en la primera lista de Becados por la Academia Musical Beethoven en Cartagena del Maestro Santos Cifuentes, quien recién la inauguraba bajo la dirección del maestro Juan D'Sanctis.

Con Carlos Gómez Padilla, quizás Cartagena tuvo el personaje de mayor trascendencia en las Fiestas del 11 de Noviembre. Daniel Lemaitre Tono y Adolfo

Mejía hicieron sendas composiciones alusivas a Carlos Gómez Padilla "Piquinini" en las que se recogen el espíritu festivo del 11 de Noviembre como reelaboraciones y variaciones del tema central "Composte Pedro Adán", Piquinini le compuso esta danza festiva al Arzobispo Pedro Adán Brioschi en cuya letra muestra los negocios del ministro eclesiástico en los que estaba involucrado, lo cual resultaba un desafío frentero para el primado de la Iglesia. Uno de sus versos dice así:

"Composte Pedro Adán, que el cura que presta plata, no le luce el baladran ..."

Esta letra desató la furia del obispo, quien excomulga y arroja de la casa esquina propiedad de Brioschi, donde quedaba la barbería Internacional, en la calle Santos de Piedra, al frente de la Catedral.

Según Muñoz Vélez la letra de Lemaitre que arreglo posteriormente conserva en su estructura musical y literal con algunos aspectos de la danza "Arroz con leche" de Piquinini, y la del maestro Mejía, totalmente novembrina, la titula "Busca Mujer", que dice así:

"Busca mujer
 una máscara de gata
 que yo saldré disfrazado de ratón
 no llores, prenda querida
 que no haya plata, que no haya plata,
 que bailando en la plazuela
 aliviaremos la situación
 Y así ...
 Y así...
 Tendremos "paz y progreso
 y arroz con leche
 a peso y dos pesos



y arroz con leche a peso y dos pesos. " ⁸⁰

Carlos Gómez Padilla promocionaba su Barbería en la prensa local en inglés. Sin embargo, también hablaba francés, de su oficio le fue de utilidad estos idiomas ya que allí llegaba gente de toda la ciudad y hasta extranjeros.

Asegura Muñoz, que el día en que Cartagena recupere la alegría, el ingenio y la obra compositiva de Piquinini, las nuevas generaciones de gozantes ya no serán extranjeros auditivos de sus propias sonoridades.

3.4.3. ADOLFO MEJIA NAVARRO.

Nació en San Luis de Sincé el 5 de febrero de 1905, empezó en la música desde muy niño con la flauta, luego aprendería la guitarra. A los 11 años compone su primera obra "Primicias", con ella se presenta en el coro de la Iglesia de San Pedro Claver donde fue escogido, también se presenta en la Escuela Anexa a la Normal de Institutores.

A los 18 años de edad se matricula en el Instituto de Música de Cartagena, donde todavía seguía una generación de maestros italianos como Juan D'Sanctis, Lorenzo Margotini y Tito Sangiorgi. En el Instituto aprende el arte musical, por entonces, inicia la dirección orquestal de pequeñas agrupaciones, y despunta con algunos ensayos composicionales de cortes populares. Fabio Betancur dice que Adolfo Mejía tomó parte en una orquesta de baile fundada por Francisco Lorduy desde 1919 tocando la flauta y haciendo arreglos junto al pianista Angel María Camacho y Cano. Esta

⁸⁰ MUÑOZ VELEZ, Enrique. "Piquinini, cuando la vida era una sola fiesta", en: LA PLAZA. Cartagena, Noviembre 2000, N.7, p.7.

agrupación del bajista Lorduy interpretaba danzas, tamboritos, y danzones panameños, rumba cubana, porros, cumbias y paseos.⁸¹ A mediados de 1923, reemplaza al pianista Ángel María Camacho y Cano en la Jazz Band Lorduy dirigida también por su fundador Francisco Lorduy R., habida consideración de que esta era una orquesta formato jazz band. Entre tanto, Mejía incursionó "en la Estudiantina Revollo, integrada por Pacho Revollo en el tiple; Ricardo García en la guitarra; el loco Cajiao en la mandolina; Alfredo Ballesteros en el laúd; Víctor Turpín en la flauta y Mejía en la guitarra."⁸²

Se traslada a Santa Fe de Bogotá vinculándose al Conservatorio Nacional de Música, donde aprende con los maestros Gustavo Escobar Larrazábal y Jesús Bermúdez Silva, aprendiendo armonía y contrapunto, además de ello enriqueciéndose en el campo compositivo.

En la década de treinta sigue a New York donde graba discos para las empresas Columbia Gramophony y la R.C.A. Víctor. Recorre los Estados Unidos contratados por cadenas hoteleras como la Waldor Astoria. Allí en New York, Adolfo Mejía es recibido y valorado por el músico argentino Terig Tucci, quien en dos años le transmitió su sabiduría sobre la orquestación y la composición. Tucci era director musical de la emisora que tenía la General Electric Company, y en 1934 recorrió América Latina en conciertos auspiciados por esa empresa. Mejía en la guitarra, Tucci en la mandolina y Antonio Francés en la bandola, integrando así el Trío Albéniz. Es la época en que

⁸¹ Referencia de "Entrevista con Ángel María Camacho y Cano en 1987", en: BETANCUR ALVAREZ, Fabio. SIN CLAVE Y BONGO NO HAY SON. (2da Edición). Medellín. Editorial Universidad de Antioquia, 1999, p. 171.

⁸² MUÑOZ VELEZ, Enrique. ADOLFO MEJIA, LA MUSICALIA DE CARTAGENA. Cartagena. Alcaldía Mayor de Cartagena/Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte, 1994, p. 12.

Mejía se apasiona por la música española. Mejía y Ladislao Orózco crean un grupo típico y graban el fandango "Pepa Simanca" la cumbia "Qué bella es Cartagena", de Rómulo Gómez, el sonsonete "Cartagena es buena tierra" de Mejía, en donde participó Orózco y cantó el tenor panameño Alcides Briceño.

Mejía además crea y dirige la Orquesta Los Calientes y compone el danzón "El Mantón" y el fandango "El chino trompeta". También compuso pasillos como "Rosas para ti", "Herminia", "Anita la bogotanita", "Edelma", entre otros, "en donde se advierte la influencia de Tucci en lo instrumental y en lo armonizante."⁸³

Adolfo Mejía abandona New York y regresa a Colombia luego de una vida musical prolífica y de grandes expectativas. Fue un hombre singular que aprende autodidácticamente diez idiomas, entre los que cuenta: el árabe, el sánscrito, el portugués, el italiano, el francés, el inglés, entre otros.

El 6 de agosto de 1938, ganó el premio Ezequiel Bernal con obra "Pequeña Suite", con la que abrió el Festival Iberoamericano de Música en el Teatro Colón. La "Pequeña Suite" consiste en las combinaciones de piezas sustentadas en varios ritmos, la suite de Mejía está estructurada en cinco ritmos: bambuco, canción, torbellino, marcha y cumbia. Es desarrollada en cuatro movimientos ajustados a la forma corriente de música instrumental y orquestal. Los giros melódicos están tan bien acentuados que da la sensación de ser ejecutados en tres movimientos. "El primero, un movimiento

⁸³ "Los cien años de Adolfo Mejía", en: El UNIVERSAL, Sección Al día con la cultura, Febrero 5 de 2005, p. 2c.

inicial, bastante vivo llamado del tipo suite; segundo, un movimiento lento, tercero un movimiento moderado y cuarto, un movimiento rápido.”⁸⁴

Las obras para Orquesta de Mejía son: “Pequeña Suite” (1938); “Preludio Tercera Salida de Don Quijote” (1938); “Capricho Español”, para Arpa y Orquesta; “Renacuaca al Cocodrilo”; “Concierto para Piano y Orquesta”; “Música para una Película”; “Intima I (Fantasía)”, estrenada en Cartagena, dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional, en el Tercer Festival de Música (1947); “Homenajes”; “América (poema sinfónico), estrenada el 12 de Octubre de 1953 por la Orquesta Sinfónica de Colombia, Director Olav Roots; “Bachianas”; “Suites de Danzas Españolas”; “Danza Africana”; “Concierto para piano”, inspirado en ritmos populares. Obras para Piano: “Primicias” (1916); “El Burrito”; “Bambuco en Mi mayor”; “Bambuco en Si menor”, dedicado al pianista puertorriqueño Jesús María Sanromá; “Campanas”; “Dos Preludios”; “Vals infantil”; “Pincho” Danza dedicada a Picho de la Espriella; “Dos Pasillos”; “Aquella vez”; “Tiene Caché”, dedicada a Candita Rojas; “Segunda Improvisación”

Obras para Orquesta de Cámara: “Busca Mujer”, Cuarteto con piano, basado en un tema popular de Carlos Gómez Padilla “Piquinini”; “Poemita” cuerdas, dedicado a Elizabeth Monschau; “Trío en Mi menor”, Violín, Chelo y Piano; “Ayer”, Violín y Piano; “Oye”, Violín y Piano; “Lopeziana”, Violín y Piano; “Mano Pili”, Violín y Piano; “Acuarela”, Cuerdas; “Impromptu” Para Chelo y Piano.

⁸⁴ MUÑOZ VELEZ, Enrique. Op. Cit. p. 13.

Obras para banda: "Lindaraja"; "Danza Trini", dedicado a su hija Trinidad Mejía Franco; "Pasodoble Aguas Vivas", dedicado al ganadero Jaime Vélez Piñeres; "Vaya usted al garaje".

Obras para Coro: "Arrurú"; "El torito"; "Dios de bondad"; "El Tropelín"; "Ven niño ven"; "Zamba si o no"; "Canción de cuna"; "Ave María", estrenada en New York.

Himnos: "Himno a Cartagena"; "Himno a la Armada Nacional".

Música instrumental: "Luminosidad de Aguas" (1949); "Bambuco", para guitarra; "Españolerías", para guitarra; "Joyas", pasillo para guitarra; "Danza Mora", para piano y cuerdas; "Tiempo de Malagueña"; "Tu vives en mí"; "Aria"; "Finita"; "Poemilla"; "Añoranza"; "Concertante"; "La promesa", y un himno dedicado ala Virgen del Carmen.

Con la Canción "Cartagena", Mejía pasó al género popular del Bolero sin proponérselo, para voz y piano; "Ilusión", voz y piano.

La música popular que produjo Adolfo Mejía en su primera etapa como músico la ejecutó con Estudiantinas, Trios de cuerdas y dúos; en ellos se mostró con pregones, porros, pasillos, bambucos, cumbias y boleros. Como ejemplo tenemos los temas: "Cartagena es buena tierra", donde realiza un cuadro de costumbres acerca de personajes del popular y típico barrio de San Diego.

Según Muñoz Vélez esta pieza es un "Pregón montado en ritmo de porro, y en donde una vez más el virtuosismo de Mejía se hace sentir. Concebía lo popular, otorgándole ese aire de cotidianidad, y despojando sus piezas de la ligereza que acusan las obras

populares; sin embargo, en él lo popular ascendía hasta nutrir la música de una mayor exigencia en su elaboración.”⁸⁵

La concepción de la Canción “Cartagena” escrita para voz y piano, pasó con el tiempo a convertirse en un Bolero que se le tiene por himno en la ciudad:

“Cartagena
 brazo de agarena
 canto de sirena
 que se hizo ciudad.
 Y sonoro
 cofrecito de oro
 reliquia y tesoro
 de la antigüedad
 Eres jarra
 de sangre de parra
 fulgente guitarra
 de notas sin par.
 Cartagena
 oración de arena .
 virgen Macarena
 que llora en el mar.
 Minarete,
 fulgor de mosquete,
 caprichoso arete
 tallado en cristal;
 Serenata
 aue olvidó un pirata
 alfanje de plata
 sueño de coral.”

Esta canción fue por primera vez prensada por el dúo Delgado Iglesias. Las versiones más famosas son las de: Bob Toledo; Aldemaro Romero y su Orquesta de Salón (Venezuela); Xavier Cugat y su orquesta, interpretada por Johnny Rodríguez; la cubana Leda Dan; Carlos Julio Ramírez; Alberto Granados; Leonor González Mina y Alfredo

⁸⁵ MUÑOZ VELEZ, Enrique. Op. Cit. p.21.

Kraus. La inigualable es la versión de la cantante Montserrat Caballé, quien interpreta la canción en la ciudad de Cartagena.

La gran Obra de Mejía todo su que hacer prolífico desafía las voces más exigentes de cualquier crítica. La aparición en diversos libros aprestigian su quehacer estético. El perfil de Mejía encarna al hombre humanístico: flautista, pianista, guitarrista, compositor, arreglista, director de orquesta, poeta, pintor, ensayista y políglota.

Adolfo Mejía Navarro muere el 6 de julio de 1973, el poeta Leonidas Otálora Gómez le despide con unas palabras que evocan su canción "Cartagena".

Cuando Mejía se le "moría la vida", encontró en el papel el medio para expresar su testimonio terreno y lo expresaba así:

"... Mi juventud fue guitarra, mandolinas, bandurrias, tiples y laudes. Ella fue serenata, alboradas y vino; un sentimiento ver, y un ver sentir y amor. Comencé a soñar a los dieciocho años y cuando desperté ya estaba viejo." ⁸⁶

Adolfo Mejía Navarro el más prolífico y universal de los músicos cartageneros del siglo XX, perteneciente a esa primera generación de músicos de la tierra cartagenera.

3.4.4. ANGEL MARIA CAMACHO Y CANO.

Nació el 1 agosto de 1901 en San Estanislao de Kostka, Arenal en el departamento de Bolívar, quien vio su primera luz con el nacimiento del siglo. Fue ex seminarista hizo sus estudios en el seminario San Carlos de Borromeo, se graduó de bachiller en el

⁸⁶ MUÑOZ VELEZ, Enrique. Op. Cit. p. 49.

Colegio Salesiano San Pedro Claver y se doctoró en Derecho en la Universidad de Cartagena como abogado en 1923. En ese mismo año integró la Jazz Band Lorduy de 1923 y luego fue reemplazado por el músico Adolfo Mejía Navarro en la orquesta. Fue contratado por Ezequiel A. Rosado, representante de la casa disquera Brunswick en Barranquilla, para realizar una serie de grabaciones de diferentes géneros musicales, los cuales dominaba a la perfección por su formación académica.

Al llegar a New York, en los estudios de la casa disquera, se presenta un impase, el artista había llegado solo, no tenía ningún tipo de acompañamiento; Por fortuna allí se encontraba el maestro puertorriqueño Rafael Hernández, quien dirigía la agrupación de planta de la compañía, llamada la Orquesta Brunswick Antillana.

Oñate Martínez dice que "tal vez por esa afinidad de latinos, el famoso maestro puertorriqueño le atendió muy bien y puso los músicos a su disposición para realizar las grabaciones que fuesen del caso."⁸⁷

Hubo otra circunstancia afortunada, se encontraba entonces en New York, el famoso dueto de Briceño y Añez, formado por el colombiano Jorge Añez, y el panameño Alcides Briceño, quienes interpretaban música andina continental. No era raro para esos años que un panameño dominara estos aires interioranos.

Fue así como Camacho y Cano tiene la oportunidad de escoger a Alcides Briceño como vocalista de la mayoría de los temas que graba con la Brunswick, entre los que contaba música colombiana, temas antillanos y europeos tales como: danzones, pasodobles, schottisch y valeses.

⁸⁷ OÑATE MARTINEZ, Julio. "Las primeras grabaciones musicales del Caribe", en: EL UNIVERSAL, El Dominical, Cartagena, Febrero 15 de 1998, N. 625, p. 4.

Algunas partituras arregladas por Camacho y Cano, como algunas de aquellas canciones y temas que grabó son: "Por lo bajo"; "Por la madrugá"; "La gaita"; "La panela melcochá"; "De Cartagena a Barranquilla"; "Agua de panela"; "Cielo azul"; "Perdón" y un pasillo que también gustó muchísimo "Hortensia". Pero la que más éxito entre todas tuvo fue "Óyeme, Lorenza" que fue una de las primeras que grabó y que "es la mejor de todas mis composiciones", expresó Camacho y Cano alguna vez.

Un trabajo de la universidad de Illinois en Estados Unidos nos señala que el primer tema musical grabado por Camacho y Cano en 1929 fue supuesto en un disco de 79RPM, en una de sus caras aparece el tema titulado "Under Cover" : "Por lo Bajo", en ritmo de Parrandá, acoplado al Schottisch Gaytan y Crispín, cuyo número de referencia es el BR.40873 ⁸⁸, ambos de autoría de Camacho y Cano.

El disco fue promocionado con una foto del artista acompañado de los títulos de los temas en mención. Esto sin duda es un acontecimiento para el mundo artístico colombiano y la incipiente industria del disco.

Mientras Ángel María Camacho y Cano grababa en New York, en Barranquilla se emitía por primera vez una señal hertziana y pocos meses después pudo sonar en la radio los temas prensados en acetato.

Se considera a Camacho y Cano como el primer músico costeño que grabó un disco en los Estados Unidos, este artista había incursionado en temas populares tal vez nutriendo el repertorio de estos cuando formaba parte de las Orquestas Jazz Band de la ciudad de Cartagena

⁸⁸ SPOTWOOD, Richard K. ETHNIC MUSIC ON RECORDS, 1893-1942. University of Illinois. 1942.

Residió en sus últimos años en la ciudad de Barranquilla, era también un consumado sonetista, muchos de sus poemas fueron publicados en El Diario de la Costa y en El Porvenir de Cartagena.

Se dedicó a dar grandes conciertos, que eran muy originales, porque en ellos había partes narradas por un declamador. Luego se entregó a la enseñanza en su instituto y allí quedó en Barranquilla, el músico y poeta que abrió camino a nuevas inquietudes y proyectos como el de ser el primero en grabar discos del Caribe colombiano.

3.4.5. PEDRO LAZA GUTIERREZ.

Nació el 2 de diciembre de 1904, en el callejón Gastelbondo, del barrio de la Catedral. Hizo sus estudios primarios y después ingresó a la Universidad de Cartagena donde estudió la secundaria. En el Diario de la Costa trabajó como aprendiz de artes gráfica y en 1928 entró a trabajar en la imprenta departamental como ayudante, donde logró pensionarse como jubilado.

En el ámbito musical, cuando tenía sólo 17 años de edad; sintió profunda admiración por unos vecinos que tenían un trío, donde el encargado de la Bandurria era Abraham del Valle. De este músico, Pedro Laza aprendió a ejecutar el instrumento con solo verlo, y con los pocos conocimientos de ebanistería que tenía se fabricó una. Se convirtió en un experto ejecutante de bandurria, todo a escondidas de su padre. Desde ese momento, empezó su carrera. Fundó su primer grupo cuando tenía 21 años, con el que daba serenatas, un trío de cuerdas que integró con Antonio Conde en el tiple y Fernando Barrios en la guitarra. Este conjunto se presentó en la Emisora Fuentes. El

trío tuvo una duración de seis años y con algunos nuevos elementos, nació la Estudiantina Bolívar en 1932. Sus integrantes eran, además de Pedro Laza como fundador, Miguel Lorduy en el Piano, Antonio Conde en el tiple, Rafael Piñeres como primera guitarra, José Miguel Martínez segunda guitarra, Ramón Puello en la flauta travesa y Gabriel Waine a cargo del violín. Sus interpretaciones eran pasillos, valeses, porro, mapalés y fandangos.

Luego de la bandurria y otros instrumentos, aprendió al lado del maestro Francisco Lorduy la ejecución del contrabajo, y un día en que el bajista estaba enfermo, Laza lo reemplazó, y con ello demostró sus grandes dotes musicales.

En 1931 contrajo matrimonio con Elisa Murillo y 1936 se desintegró la Estudiantina, motivo por el cual Pedro Laza empezó a organizar un nuevo grupo con trompetas, trombones, saxos y ritmos. Formó la Orquesta Nueva Granada, con el saxofonista Víctor Morelo y la familia Ávila. Con esta orquesta grabó para Fuentes el tema "El aguacate". La agrupación se disolvió en 1940. Durante los cuatro años siguientes Pedro Laza hizo parte de varios grupos entre ellos, la orquesta Emisora Fuentes.

En 1952 fundó la Sonora Pelayera que más adelante, bajo la dirección de Antonio Fuentes, pasó a llamarse Pedro Laza y sus pelayeros. El nombre es en homenaje a la población de San Pelayo, cuna del porro en Colombia. Durante esta época logró trabajar con grandes glorias de nuestra música tropical como Rufo Garrido, Clímaco Sarmiento, Crescencio Camacho y figuras internacionales como Daniel Santos. En Cartagena fallece Pedro Laza el 4 de Abril de 1980.⁸⁹

⁸⁹ Referencia Biográfica en: PEDRO LAZA EN PERCUSION. Discos Fuentes CD N. D11427.

3.4.6. RUFO GARRIDO.

Rufino Manuel Garrido Gamarra nació en Cartagena el 14 de noviembre de 1896. Aprendió desde muy temprano a tocar la guitarra y el saxofón. Su primer trabajo fue como profesor de escuela en Sincelejo; también se desempeñó como pintor, sus pinturas representaban la naturaleza y los animales tales como el tigre, entre otros. Algunas veces reemplazó a saxofonista en la orquesta de Francisco Lorduy; De Rufo se dice que gracias a su destreza como pintor y la pluma dibujo el logotipo de parche que va en el bombo de la batería de la Jazz Band Lorduy.

Todo el talento musical del maestro Rufo Garrido se vio demostrado en diversas actividades, aparte de su consagración como saxofonista, fue arreglista y director de orquesta. Hizo parte de la orquesta de Pedro Laza y en 1960 creó su propia agrupación en Cartagena. Rufo Garrido al frente de su orquesta, estuvo en boga por más de 10 años en los carnavales de Barranquilla, haciendo gozar a todos los asistentes.

Cuando el maestro empezó a crear obras, no existían facilidades para crear; entonces él se ideó un sistema para conservar lo que en su momento de inspiración le traía a la mente. En otras ocasiones buscaba alguien que supiera de música para dictarle.

Las obras compuestas por el maestro Rufo Garrido tenían la suerte de convertirse en éxitos sin precedentes: "Que toque rufo", fandango; "Falta la plata", fandango; "Bocachica", gaita; "No hay derecho", mapalé; "El queso", mapalé; "No quiero zorra", parranda; "Catana", parranda; "Ángeles somos".⁹⁰

⁹⁰ Referencia biográfica de Ofelia Peláez, en: HISTORIA MUSICAL DE RUFO GARRIDO. 2CD Ref. E20256.

CONCLUSIONES

El proceso de acrisolamiento musical en la ciudad de Cartagena durante 1920 a 1930 hace parte del tema trabajado, por eso no se dejó de lado a los protagonistas de esta configuración musical a partir de estos primeros hombres como los fueron los músicos-artesanos que abrieron el camino a la música de esta tierra. De estas conclusiones se llega a lo siguiente:

A finales de la década del 10 y principios de 1920 es bueno destacar el proceso Bandístico y Orquestal en la ciudad de Cartagena, a través de músicos que se habían formado académicamente bajo la impronta pedagógica europea, que lideraba en la ciudad músicos tales como: Juan D'Sanctis, Alfonso Bardi, Simón de J. Vélez Gómez, quienes privilegiaron la hegemonía de la música europea. Desde esa perspectiva defendían un proyecto pedagógico de estética musical considerado como música clásica, y en contravía a esa línea de músicos de formación académica, la gran mayoría discípulos de los anteriormente citados, se miraron en el acervo cultural del folclor popular costeño y algunos de ellos fueron más lejos aún, en incursionar en ritmos provenientes de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, entre estos: el danzón; el son; la guaracha; el bolero y el contrapunto cubano entre otros, y más adelante que según Adlai Stevenson Samper se da "la asimilación del porro en los estratos altos ocurrió a principios de los años treinta, justo tras la presentación en el Club Barranquilla de una orquesta cartagenera liderada por miembros de la élite de esa ciudad" entre ellos Daniel Lemaitre.

Por otra parte estos músicos-artesanos propiciaron un dialogo entre las capas sociales desde sus matices, intentando con ellos mirar la mediación social entre élite y lo popular, sin dejar de lado las capas medias representadas por los Artesanos, y son ellos quienes permanentemente abogan por la construcción de ciudad desde sus propias categorías en lo cultural y en lo estético. Estos músicos-artesanos, tales como: Carlos Gómez Padilla "Piquinini", José Marciales, Juan Pérez, Juan Adechederra, Pedro Laza, José Arrieta, Francisco Lorduy, Ángel María Camacho y Cano, Adolfo Mejía, Ladislao Orózco Figueroa, José Sobrino y Caro, entre otros; Estos músicos propiciaron propuestas estéticas desde la música popular y la gran mayoría de ellos fueron seguidores del Maestro Eusebio Celio Fernández, quien incentivó en su academia de música creada en 1873, hasta las primeras décadas del siglo XX, el sentir por la música regional costeña, propia de lo raizal y lo criollo de estas tierras sin desconocer las formas musicales europeas, temas como "Pedro Miguel", "La Pringamoza", "Valencia", "El fado 31", "Los 10 mandamientos", las Rumbas cubanas, las Guarachas Indias y el Fox "Titina", hicieron las delicias en los bailes por allá en 1928.

Fue en 1920 cuando ya poco se sentían las retretas y bandas municipales, cuando apareció por el puerto importado desde el sur de los Estados Unidos un nuevo orden musical filarmónico, un nuevo formato denominado para las Orquestas llamado Jazz Band. La primera Orquesta en aparecer fue la orquesta Jazz Band Lorduy, quienes eran dirigidos por su fundador Francisco Lorduy y otros buenos músicos del solar nativo. Allí hicieron escuela Adolfo Mejía Navarro, gran figura de nuestra tierra, y Ángel María Camacho y Cano, Primer costeño en grabar en los Estados Unidos con el sello

Brunswick. Fue el músico hijo de navieros mercantes, Nick De Zubiria Stevenson, quien proporciono la importación de los instrumentos de la Orquesta Lorduy, quienes vendrían a denominarse jazz band a medida que se presentaban en los principales clubes sociales de la ciudad de Cartagena. Esto permitió el acercamiento entre capas sociales del cual hablábamos, por lo que lo cultural se transpiro a través de la música y sus repertorios.

La música interpretada para este periodo de tiempo, 1920 a 1930 es difícil hallarla con exactitud documental, por ello las primeras informaciones sobre el jazz, llegaron a través de los primeros discos que vinieron por barco y eso fue a finales de la década de los años diez, y en la década de los años veinte se incrementó esa invasión discográfica, dado el auge que tomó la industria del disco en los Estados Unidos como eran sus variaciones bailables que en ese tiempo se conocían con diferentes nombres: foxtrot, el chin, o el charlestón. Eran variaciones bailables que comenzaban a hacer furor en esa década. Cuando uno mira por ejemplo, los listados de discos de Cartagena en la prensa del Archivo Histórico de los años veinte, ve conjuntamente con la música española, sobre todo con el pasodoble que era el que en ese momento predomina, ve conjuntamente títulos de música de jazzailable en los Estados Unidos. Posteriormente a finales de la década de del veinte, cuando aparece en la discografía la música cubana, también comienza a alternarse el son cubano, los danzones, y el son cubano a pelear con la música de jazz. A Barranquilla, en la década del veinte, la primera orquesta de jazz, como algunos de ustedes saben, llegó en 1923. Era una orquesta panameña, la Panamá Jazz Band e inmediatamente se crearon en Barranquilla algunas orquestas con ese título, por ejemplo, Barranquilla Jazz Band, que

dirigía el Maestro Luis Felipe Sosa, boyacense, en Cartagena. Ya existían orquestas que obviamente se habían dado el título de jazz band, como fue la Jazz Band Lorduy, que fue fundada hacia mediados de la década del diez y donde estuvieron entre otros: Adolfo Mejía y el maestro Ángel María Camacho y Cano.

De manera que este nuevo formato filarmónico permitió el ingreso a los clubes sociales, por ser esta la música norteamericana la que estaba en furor, por tanto fue una oportunidad para asimilar un nuevo estilo de vida para los músicos y artesanos que ahora se verían en el doble papel de músico-artesano.

Reiteramos, por último, que este estudio no ha pretendido ser la última palabra sobre el tema expuesto, esperamos que haya dejado inquietudes que inviten a los historiadores a continuar la investigación de un tema tan interesante e importante como lo es la historia de la música en Cartagena y el de los músicos-artesanos, el cual además, ofrece matices y merece más atención por parte de los musicólogos e investigadores culturales. De manera que el camino queda abierto para que en lo sucesivo se produzcan aportes que enriquezcan la historiografía de la música a nivel local, regional o nacional y se sigan sistemáticamente pautas para contextualizarla señalando la forma viva de su tránsito y la música es el mejor expositor de la historia cultural y del espíritu de la gente, ver a la gente simple y sus historias de vidas, así como para los músicos-artesanos transcurrió entre bandurrias y garlopines.

BIBLIOGRAFIA**A) FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS:****ARCHIVO HISTORICO DE CARTAGENA:**

Diario EL PORVENIR 1920-1928

Diario El MERCURIO 1927- 1929

Diario LA EPOCA 1911

Diario LA PATRIA 1926

DIARIO DE LA COSTA 1917, 1920- 1923

MISCELANIA Tomo 7-14

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

Documentos del archivo personal de la familia Lorduy

Archivo personal de Enrique Muñoz Vélez

Archivo personal de Luis Carlos Lorduy Vergara

Archivo personal de Julio R. Lorduy Esquivia

B) FUENTES SECUNDARIAS: LIBROS, ARTICULOS Y TESIS

ALEN RODRIGUEZ, Olavo. DE LO AFROCUBANO A LA SALSA. Cuba, Editorial Cubacan, 1992.

ARCHILA NEIRA, Mauricio. CULTURA E IDENTIDAD OBRERA, COLOMBIA 1910-1945. Bogotá, CINEP, 1991.

BALLESTAS MORALES, Rafael. CARTAGENA DE INDIAS, RELATOS DE LA VIDA COTIDIANA Y OTRAS HISTORIAS. Cartagena, Casa Editorial, 2002.

BAMBULA DIAZ, Juliane. LO ESTETICO EN LA DINAMICA DE LAS CULTURAS. Cali. Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, 1993.

BETANCUR ALVAREZ, Fabio. SIN CLAVE Y BONGO NO HAY SON. (2da Edición) Medellín. Editorial Universidad de Antioquia, 1999.

BURKE, Peter. LA CULTURA POPULAR EN LA EUROPA MODERNA. Madrid, Alianza editores, 1991.

DEAS, Malcom. DEL PODER Y LA GRAMATICA. Y OTROS ENSAYOS SOBRE HISTORIA POLITICA Y LITERATURA COLOMBIANA. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993.

DICCIONARIO LEXICO HISPANO. Tomo II. México, W. M. Jackson, Inc., Editores, 1988.

DEL REAL TORRES, Antonio. BIOGRAFIA DE CARTAGENA. Cartagena, Imprenta Departamental, Extensión Cultural de Bolívar, 1948.

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA CUMBRE. Tomo II. México, Editorial Cumbre, S.A. Grolier, 1985.

ESQUIVIA VASQUEZ, Aníbal. LIENZOS LOCALES, Cartagena. Editora Bolívar, 1942.

ESCOBAR, Luis Antonio. LA MUSICA EN CARTAGENA DE INDIAS. Bogotá, Intergráficas, 1985.

GARCIA CANCLINI, Néstor. CULTURAS HIBRIDAS. ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y SALIR DE LA MODERNIDAD. México, Editorial Grijalbo, 1990.

HOBBSAWM, Eric. TRABAJADORES. ESTUDIOS DE HISTORIA DE LA CLASE OBRERA. Barcelona, Editorial Crítica, 1979.

LEMAITRE, Alberto. ESTAMPAS DE LA CARTAGENA DE AYER. Cartagena, Espitia Impresores, 1990.

LEMAITRE, Daniel. CORRALITO DE PIEDRA. Cartagena, Editora Bolívar, 1949.

_____. POESIAS Y CORRALITO DE PIEDRA. Bogotá, Corporación Financiera del Norte, 1983.

LEMAITRE, Eduardo. HISTORIA GENERAL DE CARTAGENA DE INDIAS. Tomo IV. Bogotá, Banco de la República, 1983.

MAYOR MORA, Alberto. CABEZAS DURAS Y DEDOS INTELIGENTES. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1997.

MUÑOZ VELEZ, Enrique Luis. ADOLFO MEJIA, LA MUSICALIA DE CARTAGENA. Medellín, Editorial Lealón, 1994.

_____. JAZZ EN COLOMBIA, DESDE LOS ALEGRES AÑOS 20 HASTA NUESTROS DIAS. Barranquilla, Editorial La iguana Ciega, 2007.

_____. LA MUSICA POPULAR: BAILES Y ESTIGMAS SOCIALES. Barranquilla, Huellas N. 67, Universidad del Norte, 2003.

_____. LA MUSICA POPULAR EN CARTAGENA EN EL SIGLO XX: RITMOS, TROVADORES, PREGONES Y MUSICOS EN CARTAGENA DE

INDIAS EN EL SIGLO XX. Calvo Stevenson, Haroldo y Meisel Roca, Adolfo (Editores).
Universidad Jorge Tadeo Lozano/Banco de la República, 2000.

_____. DE LA MUSICA POPULAR A LA MUSICA
ELABORADA. Cartagena, Ensayo Inédito, 1998.

NIEVES OVIEDO, Jorge. DE LOS SONIDOS DEL PATIO A LA MUSICA MUNDO:
SEMIOSIS NOMADAS EN EL CARIBE. Convenio Andrés Bello/Observatorio del Caribe
colombiano, 2008.

PORRAS TROCONIS, Gabriel. ALREDEDOR DEL 7 DE MARZO DE 1849. Cartagena,
Imprenta Departamental, 1930

PORTACCIO FONTALVO, José. LA MUSICA CUBANA EN COLOMBIA Y LA MUSICA
COLOMBIANA EN CUBA. Bogotá, Disformas Triviño, 2003.

QUINTERO RIVERA, Ángel Guillermo. SALSA, SABOR Y CONTROL. CIS/Universidad
de Puerto Rico- Rio Piedras, 2000.

SOLANO DE LAS AGUAS, Sergio Paolo. PUERTOS, SOCIEDAD Y CONFLICTO EN
EL CARIBE COLOMBIANO, 1850- 1930. Observatorio del Caribe
colombiano/Universidad de Cartagena, 2003.

_____. TRABAJADORES Y CULTURA EN EL
CARIBE COLOMBIANO, 1850-1930. Cartagena. Mimeografiado. 1999.

SPOTWOOD, Richard K. ETHNIC MUSIC ON RECORDS, 1893-1942. University of
Illinois. 1942.

WADE, Peter. MUSICA, RAZA Y NACION. Bogotá, Vicepresidencia de la República de
Colombia, 2002.

ZARANTE, José Dolores. REMINISCENCIAS HISTORICAS, RECUERDOS DE UN
SOLDADO LIBERAL. Lórica/Cartagena, Imprenta Departamental, 1933.



ARTICULOS

BASSI LABARRERA, Rafael. "La música cubana en Barranquilla", en: LA CASA ASTERION. Revista Trimestral de Estudios Literarios, Volumen III, N. 12, Enero-Febrero-Marzo, 2003.

"Los cien años de Adolfo Mejía", en: El UNIVERSAL, Sección Al día con la cultura, Febrero 5 de 2005.

MUÑOZ VELEZ, Enrique Luis. "La Jazz Band Lorduy y el paraíso sonoro", en: EL UNIVERSAL, Dominical, Magazín N. 284. Cartagena, Junio 30 de 1991.

_____. "Tras el Jazzbandismo en el Caribe colombiano", en: REVISTA AFROCARIBE. Barranquilla, N.5, Septiembre 1999.

OÑATE MARTINEZ, Julio. "Las primeras grabaciones musicales del Caribe", en: EL UNIVERSAL, El Dominical, Cartagena, Febrero 15 de 1998, N. 625.

SOLANO, Sergio. "El artesanado en el Caribe colombiano, 1850-1900", "Su formación social", en: HISTORIA Y PENSAMIENTO N.1. Barranquilla: Editorial Uniatlántico, 1996.

TESIS DE GRADO

ROMAN, Raúl. CULTURA POLITICA DE LOS TRABAJADORES CARTAGENEROS: LA IDEA DE LA REPUBLICA APLAZADA, 1900-1930. Cartagena, tesis para optar al título de historiador, 1998.

VANEGAS, Muriel. PARTIDO DE FACCIÓNES CULTURA POLITICA LIBERAL, CARTAGENA, 1930-1945. Cartagena, tesis para optar al título de historiador, 2003.

DISCOGRAFIA

CASA DISQUERA VICTOR, Códigos: 76443, 78361, 79017, 78738, 78845, 79016, 78824. Referencia en el periódico : EL MERCURIO, JUNIO 16 DE 1927.

CASA DISQUERA VICTOR. Códigos: 78914, 20253, 78634, 78703, 78704, 78811. Referencias en el periódico: EL MERCURIO, JUNIO 17 DE 1927.

GRUPO CAMACHO Y CANO (Under cover). Brunswick, 79RPM, N. BR.40973.

PEDRO LAZA EN PERCUSION. Fuentes, N. D11427.

PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS, HISTORIA MUSICAL DE PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS. Fuentes, 2 CD E20129.

RUFO GARRIDO, HISTORIA MUSICAL DE RUFO GARRIDO. Fuentes, 2 CD, E20256.

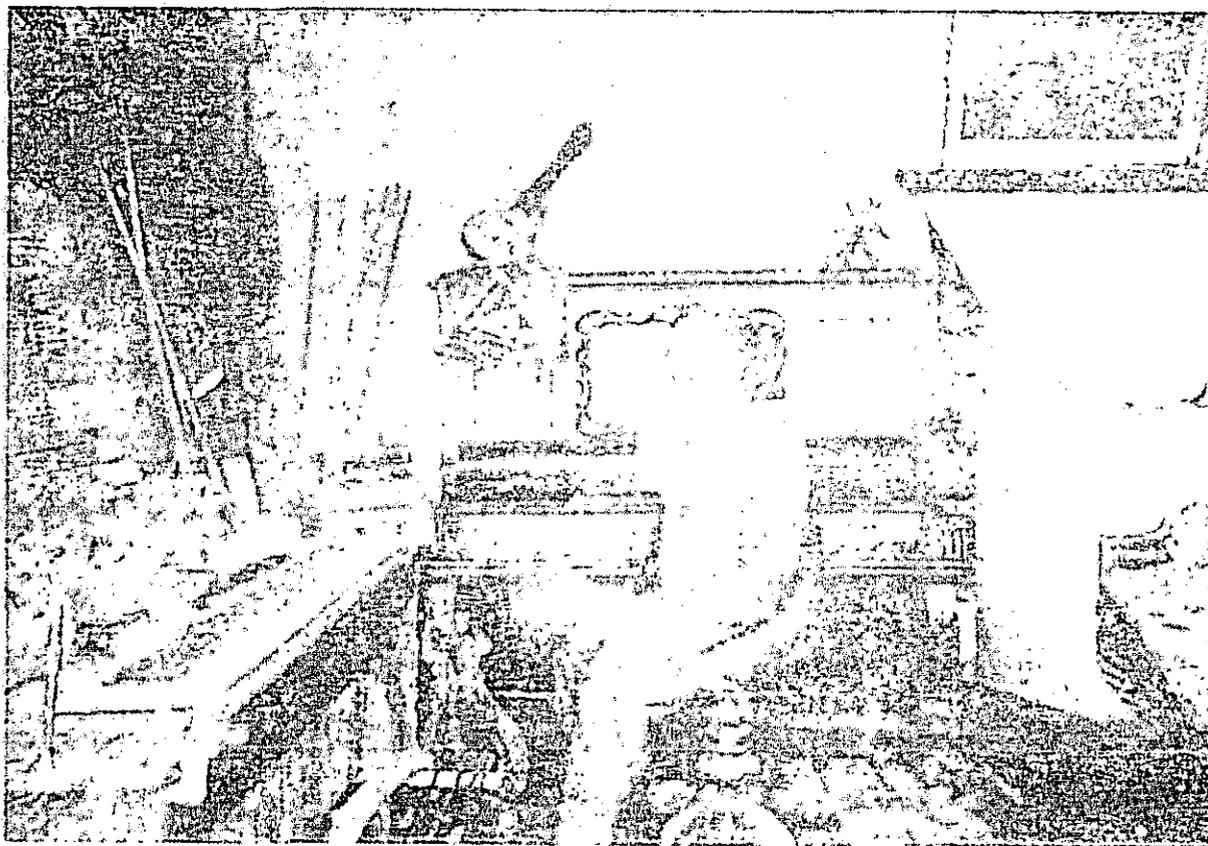
RUFO GARRIDO Y SU ORQUESTA, LOS MANDAMIENTOS DEL POBRE. Fuentes, CD D10552.

_____, FALTA LA PLATA. Fuentes, CD D10463.

_____, EL PLATANAL. Fuentes, CD E30012.

FOTOGRAFIAS
(ANEXO DE ARCHIVO FOTOGRAFICO)

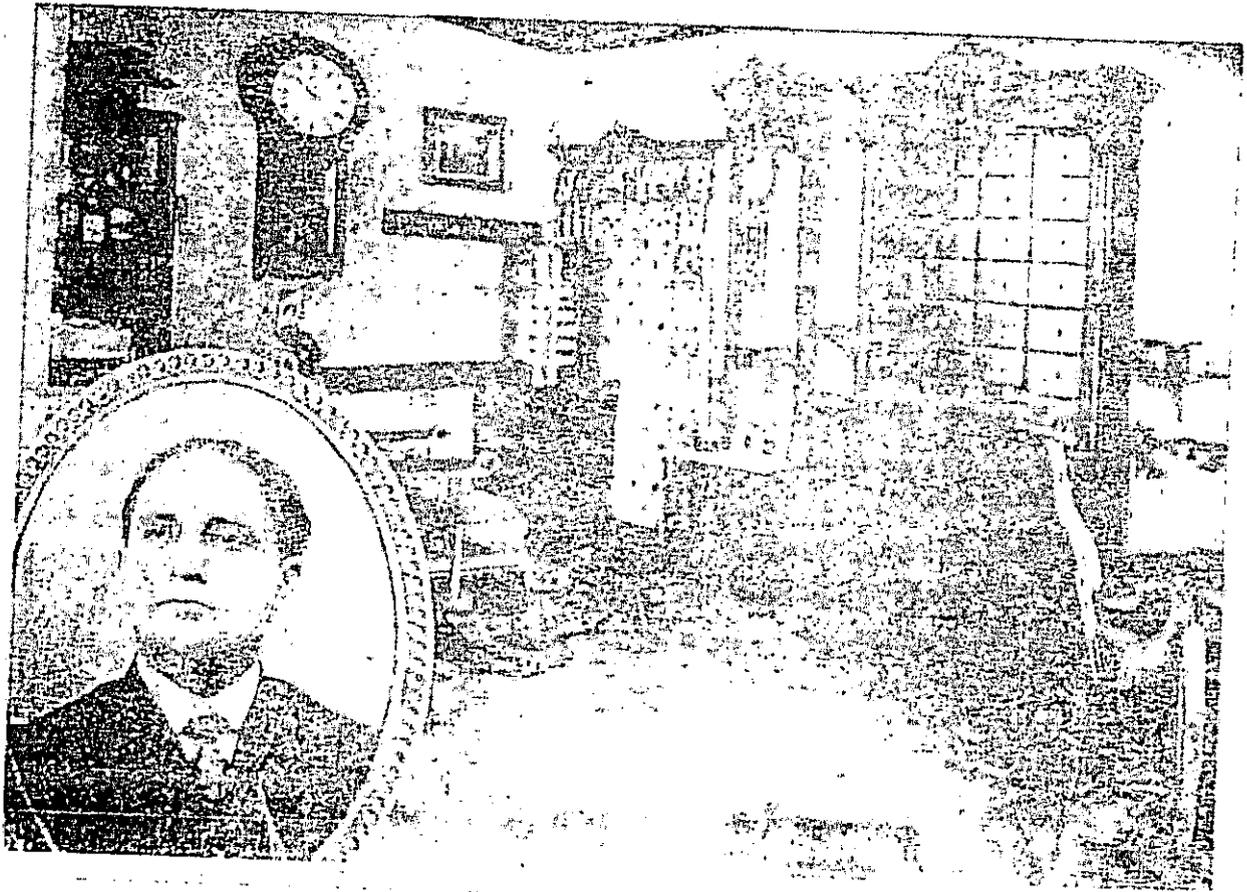
ANEXO I



CONSTANTINO I. CASTRO F., Afinador de Pianos. Tomada de: VALIENTE, Francisco. CARTAGENA ILUSTRADA. Cartagena, 1911. Ver también: LEMAITRE, Eduardo. HISTORIA GENERAL DE CARTAGENA. Tomo IV. Bogotá. Banco de la República, 1983, p. 495.



ANEXO II



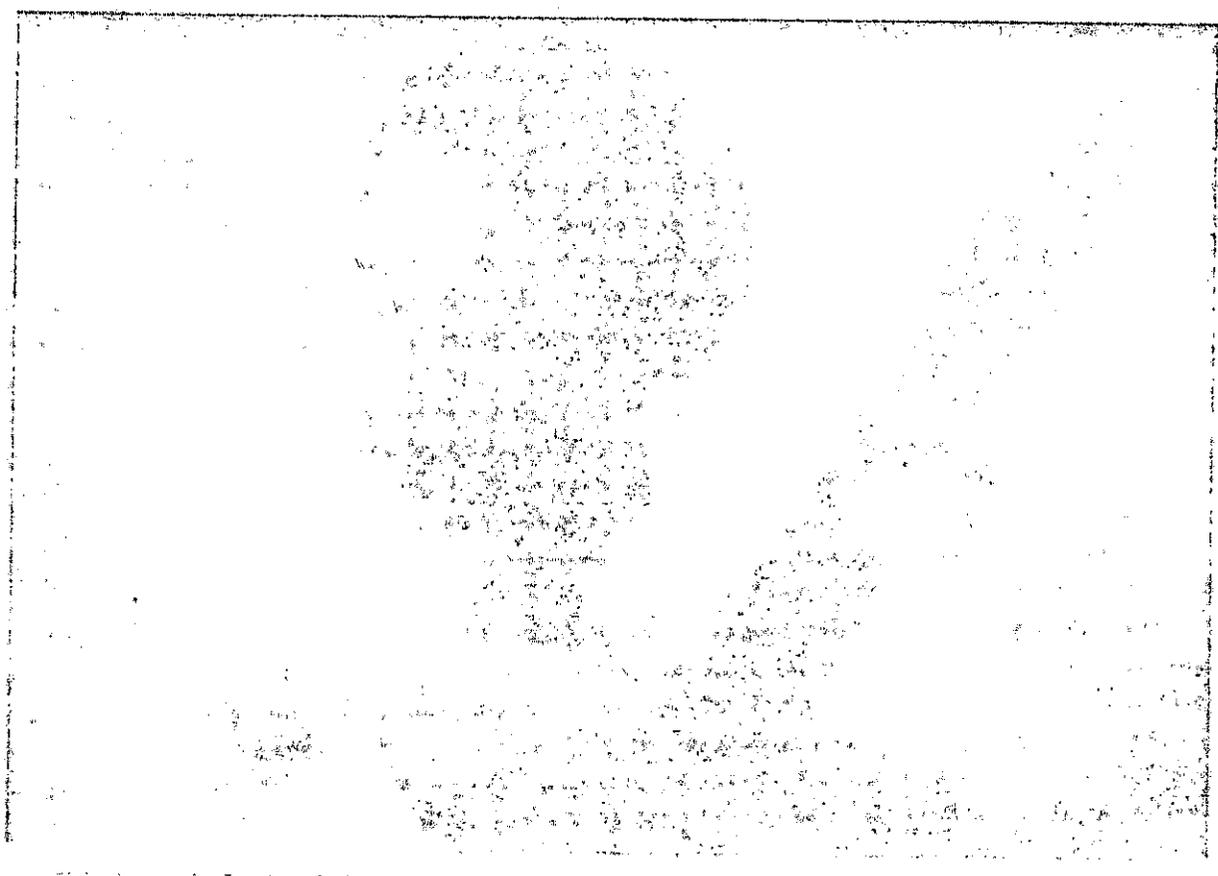
CARLOS GOMEZ PADILLA "PIQUININI" EN SU BARBERIA INTERNACIONAL.
Tomado de: VALIENTE, Francisco. CARTAGENA ILUSTRADA. Cartagena, 1911. Ver
también: LEMAITRE, Eduardo. HISTORIA GENERAL DE CARTAGENA. Tomo IV.
Bogotá. Banco de la República, 1983, p. 497.

ANEXO III



Fuente: Foto Archivo Lorduy. Ver también: MUÑOZ VELEZ, Enrique. JAZZ EN COLOMBIA, DESDE LOS ALEGRES AÑOS 20 HASTA NUESTROS DIAS. Barranquilla, Editorial La Iguana Ciega, 2007.

ANEXO VI



ADOLFO MEJIA NAVARRO Y LA GUITARRA. Foto Archivo Familia Mejía Franco. Ver también: MUÑOZ VELEZ, Enrique. ADOLFO MEJIA, LA MUSICALIA DE CARTAGENA. Medellín, Editorial Lealón, 1994.

ANEXO V



ADOLFO MEJIA NAVARRO.

Foto Archivo Familia Mejía Franco.

ANEXO VI



EL MAESTRO ADOLFO MEJIA NAVARRO EN EL PIANO

Foto Archivo Familia Mejia Franco.

ANEXO VII



ANGEL MARIA CAMACHO Y CANO. Foto Archivo Lorduy 1929.

Portada del acetato de 79RPM, BRUNSWICK, Ref. BR40873.

ANEXO VIII

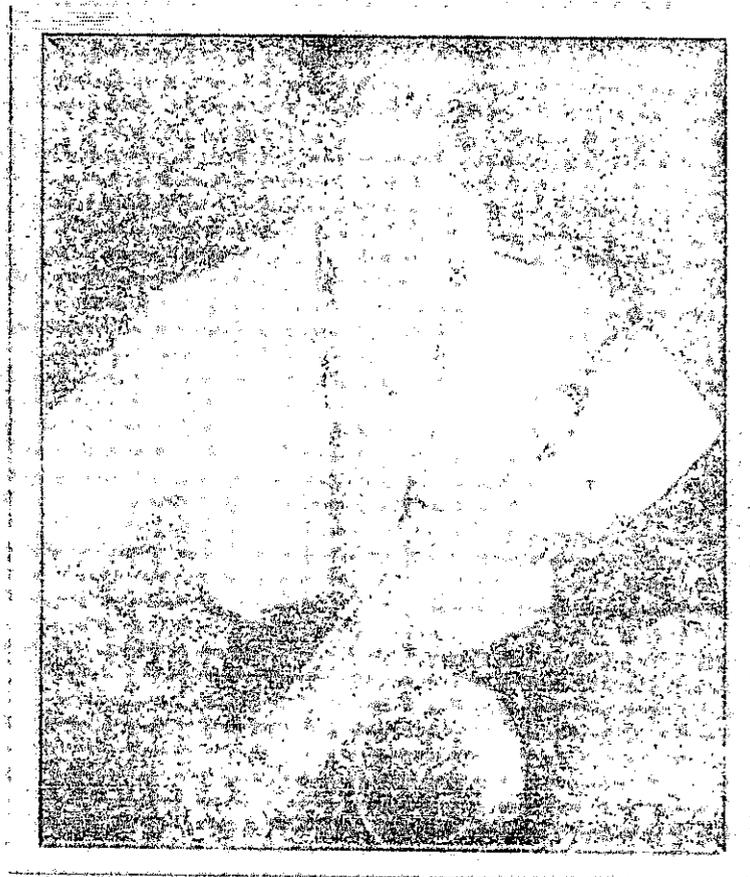


PEDRO LAZA Y EL CONTRABAJO. Emisora Fuentes.

Foto Archivo Lorduy

111

ANEXO IX



RUFINO MANUEL GARRIDO Y EL SAXOFON.

Foto Archivo Lorduy

112

ANEXO X



FRANCISCO LORDUY BENITO REVOLLO
Director y fundador de la Jazz Band Lorduy
Foto Archivo Lorduy.