

Cadenas familiares canónicas en la práctica interpretativa y compositiva del cuarteto de cuerdas en Colombia

Arcos y Tricolor

Mayerly Hurtado Ramírez
<https://orcid.org/0000-0002-9087-6182>
mayerlyhurtado@uca.edu.ar
Pontificia Universidad Católica Argentina

Resumen

Con el propósito de delinear la práctica musical interpretativa y compositiva del cuarteto de cuerdas en Colombia, este artículo estudia la labor de una agrupación dedicada al cultivo del género —Arcos— y la circulación de una obra emblemática del repertorio —el *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho Camargo, que incluye tres piezas compuestas según las fuentes abarcadas, en 1941—. Si bien la práctica del cuarteto en el país tiene sus primeras apariciones documentadas hacia fines del siglo XIX, fue a lo largo del siglo XX —en medio del llamado nacionalismo musical— cuando se produjo la apropiación de este tipo de música de origen europeo. Ante la ausencia de un estudio previo sobre estas prácticas, se delimitó —dentro de una investigación mayor— el repertorio para este ensamble producido en Colombia entre 1940 y 1960, que incluye

veintiséis obras de trece compositores. En este artículo se busca —a partir de la confrontación de fuentes primarias como entrevistas, programas de mano, partituras y otras— reconstruir una parte de la historia del cuarteto de cuerdas atendiendo a la intersección entre enseñanza especializada, interpretación y composición. Se propone que hubo ciertas continuidades pedagógicas que, acentuadas por la cercanía de lazos familiares y por la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y a la práctica instrumental, construyeron a *Tricolor* como obra canónica. Al mismo tiempo, Arcos, como la agrupación más longeva dedicada a esta práctica musical, legitimó el repertorio colombiano recogiendo hacia fines del siglo XX e inicios del siglo XXI el legado anterior.

Palabras clave: Colombia, cuarteto de cuerdas, *Tricolor*, Cuarteto Arcos, canon.

Abstract

With the purpose of delineating the interpretative and compositional musical practice of the string quartet in Colombia, this article studies the work of Arcos, a group dedicated to the cultivation of the string quartet genre. Specifically, it explores the circulation of an emblematic piece, *Tricolor*, a work comprised of three pieces previously composed by Francisco Crisancho Camargo and adapted for this format in 1941. Although the practice of the quartet in Colombia has its first documented appearances towards the end of the 19th century, it was throughout the 20th century, in the midst of the so-called musical nationalism, when the appropriation of this type of music of European origin took place. This is the first study of this repertoire and comes

from a larger investigation which delimits a repertoire from the quartet that was produced in Colombia between 1940 and 1960 and includes twenty-six works by thirteen composers. Incorporating primary sources such as interviews, playbills, scores and others, this article seeks to reconstruct a part of the history of the string quartet, with emphasis on the intersection between specialized teaching, interpretation, and composition. It is proposed that there were certain pedagogical continuities that, accentuated by the closeness of family ties and the creation of institutions dedicated to teaching and instrumental practice, built *Tricolor* as a canonical work. At the same time, Arcos, as the longest-standing group dedicated to this musical practice, legitimized the Colombian repertoire by collecting the previous legacy towards the end of the 20th century and the beginning of the 21st century.

Keywords: Colombia, String Quartet, *Tricolor*, Cuarteto Arcos, canon.

Introducción

Dentro de una investigación doctoral dedicada al estudio panorámico de la práctica del cuarteto de cuerdas en la historia musical de Colombia, se ha podido relevar información consistente acerca de un repertorio de veintiséis obras escritas para este formato por parte de trece compositores colombianos entre 1940 y 1960, así como cuatro agrupaciones que han superado los diez años de actividad interpretativa de manera estable: los cuartetos Bogotá, Arcos, Manolov y Q-Arte.¹ Esto permite problematizar la construcción canónica a partir de la presencia de personas cruzadas por lazos familiares, comprometidas todas en un mismo sentido e intención artística.

Se postula que la práctica interpretativa y la práctica compositiva en torno a este ensamble produjeron una sinergia que ha permitido la supervivencia a lo largo del tiempo de una obra en particular: el *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho Camargo. Asimismo, se estudia el modo en que las familias Cristancho y Díaz dieron lugar a una suerte de tradición canónica que se entrelaza, a partir de la pedagogía especializada, una parte importante de la actividad artística del cuarteto de cuerdas, en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI. En esa práctica, destaca el Cuarteto Arcos por una serie de iniciativas que movilizaron a distintas instituciones y fomentaron el aprecio por la producción de compositores colombianos.

¹ La investigación se desarrolla en la Pontificia Universidad Católica Argentina, en el programa de Doctorado en Música, bajo la dirección de Luis Gabriel Mesa y la codirección de Silvina Luz Mansilla.

1. El cuarteto de cuerdas y el nacionalismo musical en Colombia

En Europa, la música de cámara como práctica destinada al ámbito privado se ubicó desde el siglo XVII dentro del área de la música doméstica y aristocrata. Solo gradualmente, a partir de los cambios sociales y culturales que ocurrieron, surgió el concierto público, a puertas abiertas. Dentro de la música de cámara, el cuarteto de cuerdas —conformado por dos violines, una viola y un violonchelo— consiguió gran popularidad pasando a ser el más cultivado en Europa gracias a la disposición de las cuatro voces sin un bajo continuo, elemento que marcó un cambio de estilo desligado de las convenciones del barroco. La estructura de cuatro voces concertantes incluyó el violonchelo, el cual tuvo la posibilidad de abarcar toda la amplitud de su registro. Desde su rol de bajo hasta las más agudas melodías, llamó la atención de los compositores para la escritura de este tipo de ensamble. Como es sabido, figuras como Joseph Haydn (1732-1809) y Luigi Boccherini (1743-1805) son considerados creadores pioneros y muy prolíficos para este formato.²

En Colombia, la práctica del cuarteto de cuerdas como herencia europea se ha desarrollado desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Menciones de los investigadores Pardo Tovar y Bermúdez sitúan la actividad interpretativa durante el siglo XIX dentro de la Academia Nacional de Música (1846-

² Beatriz Hernández Polo, *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)* (tesis doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017), 11-12.

1857) fundada veinticinco años después de la desaparición de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, insinuando así una temprana introducción de esta práctica musical en el país.³ En la capital colombiana, la educación formal fue la encargada de guiar el rumbo de su desarrollo musical por medio de la Academia Nacional de Música —posteriormente devenida en Conservatorio Nacional de Música—. Se ubican evidencias de las primeras apariciones de una agrupación estable y documentada en Bogotá denominada Cuarteto Vissoni entre 1882 y 1910 y posteriormente, para 1931, un dibujo abocetado que se publicó el 14 de febrero en el diario *Mundo al Día*. La imagen recrea la ejecución en vivo de un cuarteto de cuerdas en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Los intérpretes serían, según la información que acompaña la imagen, Leopoldo Carreño, Gregorio Silva, Anastasio Bolívar y Alejandro Tovar.⁴ La práctica de cuarteto en vivo difundida por la Radiodifusora Nacional dentro de su programación contó con un ensamble que tuvo a cargo un programa semanal de una hora de duración, en el cual interpretaban obras del repertorio europeo.⁵ Esta actividad

daría paso al inicio del Cuarteto Bogotá, del cual se ubica un primer concierto público llevado a cabo de manera oficial y documentada en 1936, en el Teatro Colón de esa ciudad. El Cuarteto Bogotá (1936-1967), conformado por miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, es considerado pionero de este tipo de agrupaciones estables en el país. En sus primeros cinco años de presentaciones dedicó sus esfuerzos a la interpretación de obras de compositores europeos. Sin embargo, esta práctica interpretativa fue permeada por la coyuntura que existió entre la música popular y la música académica dentro del llamado nacionalismo musical. Marcados por un pensamiento progresista, en los primeros años del siglo XX, los músicos colombianos acompañaron la búsqueda de una expresión relacionada con una ideología nacionalista. Reflejada tanto en los compositores e intérpretes como en los diferentes ámbitos de la sociedad, se fue advirtiendo cada vez con más potencia la polémica generada entre la música popular y académica, al querer replicar el nacionalismo europeo en Colombia.

Así, a través de la educación musical formal y no formal y las diferentes colectividades que han sido documentadas, se puede tener una perspectiva de lo sucedido durante el llamado nacionalismo musical. Fue fundamental la iniciativa de los compositores dentro de las instituciones, quienes comenzaron a incluir en sus obras ritmos populares colombianos que hasta el momento hacían parte de la cultura popular; por lo tanto, fueron ellos quienes comenzaron a fusionar en sus composiciones géneros y formatos procedentes de la

3 Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia* (Bogotá: Ediciones Lerner, 1966), 165-166. Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938* (Bogotá: Fundación Música, 2000), 136. Se consolidó como una academia para la enseñanza formal de la música bajo la iniciativa de Jorge Price. La academia laboró entre 1882 y 1899. Reabrió su actividad en 1910 pasando a manos de Guillermo Uribe Holguín.

4 Los próximos registros se sitúan trece años después en los boletines de programas de 1946 y 1949. Bermúdez, *Historia de la música*, 140.

5 Los boletines de programas se publicaron con ciertas intermitencias. En total se ubican ciento noventa y tres números aparecidos entre 1942 y 1966. Las publicaciones fueron reactivadas entre 1969 y 1971 y una tercera época se prolongó entre 1983 y 1987. De la cuarta época solo se conservan las del año 1990. Finalmente, concluyó la presencia del boletín en 1998. Los archivos se encuentran disponibles en las colecciones dentro de los especiales de la Radiodifusora Nacional.

herencia académica con elementos tradicionales.

Desde la dirección del Conservatorio Nacional, Guillermo Uribe Holguín tuvo un deseo intenso de dar a conocer y promover la música europea a los bogotanos y una postura de rechazo por la tradición local. Sin embargo, sería erróneo adjudicarle a una sola persona las posiciones encontradas frente al nacionalismo musical.⁶ De acuerdo con Mesa, se debe considerar que no todas las discusiones alrededor de la educación musical se dieron por las gestiones dentro del Conservatorio. Las décadas de 1920 y 1930 coinciden con los inicios de la radiodifusión, la discografía y, por ende, la distribución comercial de discos en el país. El consumo musical abarcó diferentes géneros populares colombianos como bambucos y pasillos, así como también propuestas extranjeras como el jazz y el tango. La confrontación en el medio musical, por medio de la radiodifusión y las publicaciones periódicas, reflejaron dos posturas antagónicas: la defensa o la oposición entre el mundo de la música popular y el de la académica de origen europeo.⁷

Pese a que la práctica del cuarteto estuvo marcada por la casi exclusiva interpretación de unos pocos nombres europeos, durante el llamado nacionalismo musical de la primera mitad del siglo XX los compositores en Colombia

enfrentarían procesos de transformación vinculados a nuevas búsquedas. Una inclinación por la composición para este formato en un lapso de veinte años, entre 1940 y 1960, por parte de los compositores nacionales, se advierte en la recopilación de materiales realizada en la investigación mayor.⁸ A su vez, ese interés compositivo aparece ligado a un relevante interés interpretativo por parte del Cuarteto Arcos, agrupación pionera en la inclusión de repertorio producido en Colombia y en la combinación en sus programas de músicas de raíz popular con repertorios europeos del género.

En cuanto a las obras, se obtuvo la cifra de veintiséis cuartetos compuestos por trece compositores colombianos y un estimable número de programas de mano e información sobre la interpretación de este repertorio.⁹ Después de analizar la diversidad de las estéticas compositivas y la presencia de elementos nacionales, así como también la ubicación, estado de las obras, interpretaciones y archivos sonoros, fue posible identificar al *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho Camargo, como obra canónica dentro del repertorio para este formato, gracias a la cantidad de interpretaciones y grabaciones realizadas a lo largo de los años.

6 Recuérdese que Uribe Holguín (1880-1971) había tenido una instancia formativa en París con el compositor Vincent D'Indy. Desde su regreso en 1910 fue nombrado director de la Academia Nacional de Música cambiando su nombre por Conservatorio Nacional.

7 Esta discusión se extendió hasta la mitad del siglo y podrían plantearse ciertos aspectos que se prolongan hasta la actualidad. Luis Gabriel Mesa, *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2013), 156-161.

8 El recorte temporal —si bien se reconocen composiciones para cuarteto de cuerdas anteriores y posteriores a la delimitación de los veinte años seleccionados— se justifica por el aspecto cuantitativo que, coincidentemente con las dos décadas exactas en torno a la mitad del siglo XX, refleja un claro apogeo del interés de los músicos colombianos por crear para este formato.

9 Un trabajo documental reciente es el catálogo realizado por Mejía, en el que se da cuenta de la existencia de obras para cuarteto. Véase Luis David Mejía. *A catalog of chamber music works for cello in trio, quartet, and quintet formats from Colombian composers who lived during the late nineteenth, twentieth and twenty-first centuries*. Tesis DMA, Doctoral of Musical Arts, The University of Arizona, 2019.

2. Las cadenas familiares

Una característica sociológica dentro de la historia musical colombiana, que inicia en el siglo XX y continúa hasta la actualidad, es la de encontrar generaciones de familias musicales que continúan su legado por medio de la educación especializada y la interpretación.¹⁰ Apellidos como Díaz, Biava, Cristancho y Guevara son los más frecuentes, en relación con las diferentes agrupaciones y compositores. Como se explicará a continuación, el Cuarteto Arcos y el apellido Cristancho comparten la particularidad de hacer parte de cadenas familiares cuya incidencia en el cuarteto de cuerdas funcionó desde tres aspectos: la interpretación, la composición y la creación de instituciones de educación musical.

2.1 Los Cristancho y *Tricolor*

La familia Cristancho está conformada por el compositor Francisco Cristancho Camargo (1905-1977) y sus dos hijos intérpretes: Francisco (1941), chelista, y Mauricio (1946), violinista. Francisco Cristancho Camargo (1905-1977) fue oriundo de Iza —un municipio del departamento de Boyacá— y tuvo su primer acercamiento a la educación musical en su lugar de origen, adelantando

posteriormente sus estudios en el Conservatorio Nacional en Bogotá. En su viaje a Europa, el compositor tuvo actividad en países como España y Holanda. A su regreso a Colombia se desempeñó como trombonista de la Orquesta Sinfónica y dirigió la Banda Municipal de Tunja (capital del departamento de Boyacá). Su producción musical —realizada en su mayoría con ritmos propios de la zona andina colombiana y del altiplano cundiboyacense—¹¹ es un ejemplo de preferencia por los géneros de música popular como proyecto principal de difusión, sin el imperativo de considerarse separado de dicha cultura por su formación académica en Europa.¹²

Por su parte, los hermanos Cristancho tuvieron una productiva actividad musical, que continuó con la línea de la composición y adaptación de su padre. Sin embargo, los perfiles de Mauricio y Francisco se enfocaron hacia la interpretación del violín y del violonchelo respectivamente, con un importante interés en el abordaje de tipos de música —o «ritmos»— denominados como «propios» en Colombia. Ambos iniciaron estudios musicales con su padre y posteriormente ingresaron al Conservatorio Nacional de Música en Bogotá. Mauricio fue un destacado violinista: estudió con Ernesto Díaz —fundador del Cuarteto Arcos—, recibió clases de Henryk Szeryng y del argentino Alberto Lysy y formó parte de la Camerata Bariloche.

¹⁰ El tema, hasta donde se sabe, está poco explorado en Colombia, si bien Bermúdez lo sugirió en su *Historia de la música en Santafé y Bogotá*, como bien lo cita Juliana Pérez. Esta autora menciona el cambio de enfoque desde la década de 1980 en la forma de encarar las biografías de compositores, que se apartó gradualmente en América Latina de la visión individual, personal, a favor del análisis de familias y grupos de músicos que fueron vehículos en la transmisión de tradiciones entre generaciones. Juliana Pérez González. *Las historias de la música en Latinoamérica (1876-2000)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010): 64.

¹¹ Carolina Iriarte, «Cristancho Camargo, Francisco», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. Emilio Casares Rodicio, vol. 4 (Madrid: SGAE, 2000), 167.

¹² Notas del programa de mano escritas por Martha Enna Rodríguez para el concierto realizado el 19 de junio de 2000 por el cuarteto de cuerdas La Camerata. Disponible en el archivo Opus.

REGISTRO DE INTERPRETACIONES CUARTETO TRICOLOR 1941 – 2020		
CUARTETO	AÑO	FUENTE
Colombiano	1973	Radiodifusora Nacional – Señal Memoria
Las Artes	1983	Sala de Conciertos BLAA – Archivo Opus
La Camerata	2000	Sala de Conciertos BLAA – Archivo Opus
Nuevo Cuarteto Bogotá	2000	Teatro Americano OSJC – Radiodifusora Nacional
Arcos	2002	Universidad Central de Bogotá – Ruth Lamprea
Santafé	2012	Fuente audiovisual difundida por la Agrupación
Naia	2013	Concierto Sala Otto de Greiff
Monarca	2014	Concierto Sala Otto de Greiff
Santafé	2014	Fuente audiovisual difundida por la Agrupación
Eutonia	2015	Sala de Conciertos BLAA – Archivo Opus
Q-Arte	2020	Dentro del repertorio actual – http://cuartetoqarte.com
Manolov	2020	Dentro del repertorio
Cuarteto EAFIT	2020	20 años Orquesta Sinfónica EAFIT Medellín

Una única obra es adjudicada a Francisco Cristancho Camargo para el formato en estudio: el denominado *Cuarteto Tricolor*, de 1941. Trabajado en torno a motivos rítmicos y melódicos colombianos a partir de tres obras compuestas con anterioridad de manera independiente, contiene *Torbellino de mi tierra*, un torbellino; *Bochica*, con aire de bambuco; y *Trigueñita*, un pasillo.¹³ Sorprende que la mayor cantidad de interpretaciones registradas dentro de los veintiséis cuartetos estudiados en la investigación mayor, con el reconocimiento de trece diferentes agrupaciones de fines del siglo XX e inicios del XXI, recaiga en *Tricolor*. Así, considerando conciertos públicos entre 1973 y 2020, se resume esa circulación:¹⁴

13 No debe olvidarse que estos aires populares, para inicios de los años 40, habían ido cambiando respecto de sus versiones folclóricas, adquiriendo características a veces regionales y a veces compartidas también con Venezuela y Ecuador. Deudor del vals europeo, el ritmo básico del pasillo, sin embargo, resulta muy característico al constituirse de dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra; la armonía se basa en progresiones armónicas simples. Ketty Wong, *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013), 77.

14 Tabla realizada por la autora con información tomada de fuentes sonoras y programas de mano.

Adicionalmente, dos cuartetos profesionales que mantienen actividad hasta hoy (Manolov y Q-Arte) afirman haber interpretado *Tricolor* y tenerla incluida como obra de su repertorio.¹⁵ El número de trece interpretaciones registradas en la tabla puede ampliarse significativamente si se indagan los programas universitarios de música. En efecto, ya no es posible determinar una cifra exacta, dado que *Tricolor* sigue vigente y ha sido interpretado en diferentes espacios de formación musical.

2.2. El Cuarteto Arcos (1972-2020)

2.2.1. Antecedentes

En 1972, después de alrededor de veinte años de trayectoria en el Cuarteto Bogotá, el violista Ernesto Díaz y la violinista Ruth Lamprea —asistente de concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional— tuvieron la iniciativa de crear una nueva agrupación

15 Entrevistas de la autora con Ricardo Hernández, integrante del Cuarteto Manolov (abril de 2020), y con Sandra Arango Calderón, integrante de Q-Arte (octubre de 2021).

bajo el nombre de Cuarteto Colombiano.¹⁶ Para iniciar este proyecto, contaron con la compañía de Mauricio Cristancho —hijo de Francisco— interpretando el segundo violín, y David Aks, en el violonchelo.

Como Cuarteto Colombiano o Cuarteto de Colombia, tuvieron actividad constante por un primer período de dos años, como lo afirma Lamprea.¹⁷ De aquella etapa, se pudieron ubicar tan solo dos programas de mano, entre muchos otros que habrán existido. Resultan significativos por el cambio de denominación: el primero, que data del 14 de noviembre de 1972, presenta a un Cuarteto de Colombia; el segundo, del 28 de marzo de 1973, utiliza ya el nombre de Cuarteto Colombiano.¹⁸ De este mismo año, se pudo acceder a una grabación para el programa Recital de la Semana, de la Radiodifusora Nacional, conservada en las instalaciones de la emisora. En ella interpretaron el *Cuarteto Tricolor*, de Francisco Cristancho, lo que refleja el interés temprano de la agrupación por la interpretación de piezas con referencias de carácter popular, considerándose este el primer registro sonoro de la obra.

2.2.2. Primera época (1975-1999)

Arcos nació oficialmente en 1975, con dos de los integrantes del Cuarteto Colombiano, bajo la idea de vincular un grupo de cámara a la Radiodifusora Na-

cional para realizar —como iniciativa de su director, Alberto Upegüi— una serie de programas quincenales. A partir de ese momento, como se puede constatar en sus reseñas, Arcos definió como su propósito primordial «la difusión de la música de los compositores colombianos y latinoamericanos, además del repertorio universal»¹⁹. Esta finalidad ha marcado el recorrido de la agrupación durante sus casi cuarenta años de existencia. De esta manera, describe Ruth Lamprea, se reavivó en los compositores el interés por la creación de nuevas obras para este formato: «[...] Hacíamos muchos conciertos, un promedio de treinta anuales en diferentes ciudades. [...] Cuando dijimos que estábamos interesados en tocar cuartetos colombianos, nos llovieron propuestas»²⁰.

En sus inicios y por dos años, el Cuarteto Arcos estuvo integrado por miembros de una misma familia: los esposos Ernesto Díaz y Ruth Lamprea y dos de los hijos de Ernesto. Los roles estaban distribuidos de la siguiente manera: Ruth Lamprea (primer violín), Mario Díaz (segundo violín), Ernesto Díaz (viola), y Ernesto Díaz Mendoza (violonchelo). En octubre de 1976, ingresa el violonchelista Luis Guillermo Cano por un período de cinco años en reemplazo de Ernesto Díaz Mendoza, quien finalmente retoma su posición en 1981. Esta primera época del cuarteto se considera la conformación más estable dentro de las agrupaciones de este tipo que han tenido desarrollo a lo largo de la historia en el país [Figura 1].²¹

16 El desempeño de Díaz en el Cuarteto Bogotá estaría fragmentado en dos momentos: el primero de diecisiete años entre 1949 y 1966; el segundo, durante su iniciativa de reorganizar la agrupación como Nuevo Cuarteto Bogotá, cuyo inicio no se precisa, pero las fuentes indican que la actividad continuó entre dos y cuatro años hasta 2001, año de su fallecimiento.

17 Entrevista de la autora con Ruth Lamprea. Bogotá, octubre de 2019.

18 Esta última presentación se realizó en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA, en adelante).

19 Tomado del programa de mano del concierto realizado el 28 de marzo de 1977 en la Sala Víctor Mallarino del Teatro Colón de Bogotá.

20 Entrevista con Lamprea, 2019.

21 Esto se corrobora por el estudio de veintitrés programas de mano pertenecientes a esta generación de la agrupación y la entrevista sostenida con Lamprea.



Figura 1: el Cuarteto Arcos, en Tunja, en 1977. Foto cedida por Ruth Lamprea.

fallecimiento de Ernesto Díaz (padre), en 2001.²²

De la primera etapa de Arcos, se ubican veintitrés programas de mano y alrededor de diez grabaciones alojadas en el Archivo Memoria de la Radiodifusora Nacional, en los archivos de la Sala de Música de la Biblioteca Luis Ángel Arango y en los documentos personales de los intérpretes. Los conciertos se desarrollaron en escenarios de diversas ciudades colombianas y en otros países como Venezuela, en 1976, España e Italia. Con el patrocinio en 1977 de la Academia Chigiana de Siena, el Cuarteto Arcos estuvo becado para participar del curso de música de cámara allí impartido y *a posteriori*, en una gira de conciertos por diferentes ciudades de Italia. Cuarteto Arcos tuvo una actividad constante hasta 1999, como lo afirma Lamprea y, aunque se tiene una escasez documental de fuentes escritas de un período de veinticinco años (1981-2006), el trabajo de esta primera época continuó hasta poco antes del

2.2.3. Segunda época (2006-2020)

Cinco años después de la muerte del violista y mentor del Cuarteto Arcos, Ernesto Díaz, Ruth Lamprea decidió reconformarlo convocando a tres jóvenes instrumentistas, exalumnos y docentes de la Escuela de Música de la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia. Durante esta nueva etapa, iniciada en 2006, se presentaron varios cambios de integrantes en la interpretación del segundo violín y de la viola, quedando ya para 2019 una formación estable con los siguientes integrantes: Ruth Lamprea (primer violín), Diana Vélez (segundo violín); Ruth Baracaldo (viola) y Juan Miguel Maldonado (violonchelo).

De esta nueva y reciente segunda época, se tiene un estimado de veinti-

²² Entrevista con Lamprea, 2019.

cinco programas de mano de conciertos públicos realizados entre 2006 y 2019. Aunque este número resulta menor respecto de la actividad que tuvieron en la década de 1970, es relevante ver la longevidad y la actividad realizada casi ininterrumpida durante cuarenta años.

El enfoque musical es el mismo. La agrupación explora y estrena obras de compositores colombianos de diferentes períodos —una actividad que sigue aportando nuevas interpretaciones y permite a la comunidad musical conocer creadores interesados en este tipo de formato—. Arcos se destaca por su vigencia y estabilidad registrada dentro de las agrupaciones de este tipo en el país. Se toma como fecha de conformación oficial el año 1975 y, tras solo un período de cinco años de inactividad, suma cuarenta años de labor. El desarrollo de este trabajo musical persiste, bajo la dirección de Ruth Lamprea. A enero de 2020, el cuarteto tiene dos ensayos durante la semana y continúa realizando conciertos en diferentes salas de la ciudad de Bogotá.

2.2.4. El repertorio

La disposición del Cuarteto Arcos hacia la interpretación y difusión del repertorio colombiano fue una oportunidad tanto para los compositores nacionales como para la misma agrupación, en el sentido de estrenar y dar a conocer obras inéditas. Como se refleja en los programas de mano, sus conciertos solían incluir casi siempre obras del repertorio europeo y, además, una o dos de compositores colombianos. Fue de

esta manera que lograron abarcar una cantidad importante de partituras producidas en el país.

Dentro de los programas de mano y grabaciones se recopilaron una veintena de cuartetos colombianos. Este número resulta trascendente si se considera el gran obstáculo que enfrentaron los integrantes al momento de abordar las nuevas obras. Era frecuente que las composiciones fueran recibidas en papeles manuscritos, lo que dificultaba realizar una lectura rápida y asertiva, sin la ayuda informática de los tiempos más recientes.²³ Por esta misma razón varios manuscritos no se han podido localizar, ya que algunos fueron interpretados por única vez y posiblemente recibidos directo de las manos de cada compositor.

Dentro de los autores incluidos en su repertorio se encuentran: Blas Emilio Atehortúa, Luis Antonio Escobar, Guillermo Uribe Holguín, Roberto Pineda Duque, Alfredo Aragón, Francisco Cristancho, Guillermo Quevedo, Luis Alberto Gutiérrez Galindo, Santiago Velasco Llanos, Francisco Zumaqué y Gerardo Betancourt. Los primeros nueve músicos comparten cuartetos escritos entre el periodo delimitado entre 1940 y 1960 y, en el caso del *Cuarteto n.º 1*, de Quevedo, y el *Cuarteto n.º 1*, de Gutiérrez Galindo, corresponde recalcar que la única interpretación hallada fue la realizada por el Cuarteto Arcos.²⁴

²³ *Ibidem*.

²⁴ Esta información surge de los programas de mano del Cuarteto Arcos y del cotejo de fuentes como programas pertenecientes a diversas agrupaciones, grabaciones y partituras.

3. La creación de instituciones de educación musical

Las dos familias materializaron la idea de crear una institución de formación musical con la cual extender la práctica pedagógica de agrupaciones sinfónicas y de cámara con sus enfoques específicos. En el caso de los Cristancho, primó el interés por interpretar y difundir la música colombiana. En el caso de Ernesto Díaz y Ruth Lamprea, en cambio, la necesidad de crear un espacio de formación musical alterno e independiente al Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá surgió como consecuencia de un cierre temporal de cuatro meses de dicha institución. Había dificultades económicas y una situación crítica que dejó desprotegidos a los intérpretes en formación.²⁵

3.1. Los Cristancho y el Centro de Orientación Musical dedicado a su padre

Como homenaje en vida a su padre, los hermanos Cristancho crearon el Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho Camargo en 1971. Esta academia de educación musical estuvo enfocada desde sus inicios en la interpretación de música colombiana sinfónica y de cámara. Dentro de ella se crearon dos agrupaciones: la Orquesta Colombiana (1972) y

la Camerata Cristancho (1984). Francisco —hijo— fue quizá quien más impulsó esta institución, además de crear la Coral Colombiana, entre muchas otras. Mauricio se desempeñó como profesor de violín del Conservatorio Nacional y del Centro Cristancho, en el cual fue director y tuvo a cargo la escuela de violín y de música de cámara.²⁶

Un año después de estar establecida la institución educativa, los hermanos Cristancho conformarían la Orquesta Colombiana, como quedó expresado en la siguiente reseña:

Fue fundada a mediados de 1972 con el propósito de colaborar en el enaltecimiento de nuestra música nacional, reconociendo sus grandes valores y su derecho de ser presentada en cualquier sala de conciertos. [...] Está integrada por miembros de las Orquestas Sinfónica de Colombia y Filarmónica de Bogotá. Sus actividades se desarrollan a través del Centro de Orientación Musical 'Francisco Cristancho' que es su sede y la entidad que coordina sus actividades.²⁷

Según el rastreo de la actividad de la agrupación, se reconoce, además de la exclusiva presencia de música popular colombiana adaptada para el formato sinfónico, la novedosa propuesta de incluir dentro de una orquesta de cuerdas (más allá de la percusión y el piano), un conjunto de tiples colombianos (en-

²⁵ Tres trabajos hacen referencia al tema de la institucionalización de la enseñanza musical en Colombia aportando aspectos vinculados con los aquí tratados: Mesa, *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional*; Jaime Cortés Polanía. *Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)* (Bogotá: tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016); Luz Dalila Rivas Caicedo y Natalia Castellanos Camacho (eds.), *Educación superior en música en Colombia* (Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2021).

²⁶ Tomado de las reseñas incluidas en los programas de los conciertos realizados por la Orquesta Colombiana, Camerata Cristancho y por Mauricio Cristancho en la BLAA entre 1972 y 1986. Disponibles en el archivo *Opus*.

²⁷ Programa de mano de la Orquesta Colombiana, 23 de mayo de 1973 en la sala de conciertos de la BLAA.

tre tres y seis intérpretes), como parte estable de la orquesta.²⁸ También se reconoce la presencia de la guitarra en uno de los conciertos (1986). Para 1984, Mauricio conformó bajo su dirección la Camerata Cristancho, un ensamble de corte clásico, exclusivamente con cuerdas sinfónicas integradas por los alumnos de la escuela de arcos del Centro Cristancho. La agrupación tuvo como objetivo la difusión del repertorio europeo para cuerdas, partiendo desde el renacimiento, el barroco, hasta la música contemporánea y los compositores colombianos.²⁹ Los registros de conciertos de esta camerata se ubican entre 1985 y 1988, con alrededor de veinte apariciones en ese período.

3.2. La Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia

Además de desarrollar su carrera como intérprete de viola —solista y en diferentes agrupaciones de cámara—, Ernesto Díaz Alméciga decidió, en 1976, fundar la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, lo que reuniría además su labor como docente y director. La inconformidad que sentía frente a las

orquestas profesionales y la crisis antes mencionada, lo impulsaron a dar nuevas oportunidades a jóvenes músicos. Díaz observaba que los organismos traían músicos extranjeros en desmedro de los talentos locales que no contaban con un lugar de profesionalización. Aspiraba a conformar un espacio y una institución independiente, que brindara estabilidad y, a la vez, libertad, para tener una práctica sinfónica constante y conciertos en diferentes escenarios de manera regular.³⁰ Para dedicarse de lleno a este nuevo proyecto, fue necesario su retiro de la Universidad Nacional, institución en la que se desempeñó durante dieciocho años como docente y director de orquesta.

Esta enorme labor de fundar una escuela propia, llamada Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia (OSJC), fue acompañada por su esposa y violinista Ruth Lamprea quien, además de ser parte fundamental de la orquesta, fue la encargada de gestionar el necesario apoyo financiero. Durante los primeros años, tuvieron muchas dificultades económicas, luego superadas con donaciones de la Embajada de Alemania, aportes del Ministerio de Cultura y de maestros como Antonio Abreu —fundador del Sistema de Orquestas Juveniles de Venezuela— quien en 1979 llegó a Colombia en búsqueda de una orquesta juvenil. Al encontrarse con el trabajo que precariamente desarrollaba Ernesto Díaz, Abreu decidió

28 Instrumento de cuerda pulsada, el tiple, según Puerta, es un instrumento de creación criolla del siglo XIX, a partir de la guitarra de la época de los reyes católicos. El autor hace un recorrido histórico en el que busca reconstruir los orígenes del tiple. En el escrito realizado por Ochoa se plantea la relación que para el siglo XX se ha establecido entre el bambuco y el instrumento, ocupando un espacio relevante dentro de la interpretación de la música tradicional colombiana. En una investigación actual, tres autores presentan el resultado de un estudio enfocado en el tiple como instrumento solista con un acercamiento a los intérpretes más representativos en el siglo XXI. David Puerta, *Los caminos del tiple* (Bogotá: Ediciones AMP, 1988). Ana María Ochoa, «Tradición, género y nación en el bambuco», *A Contratiempo*, n.º 9 (1997): 35–44. Sergio Camero, Jorge Ramírez y Yordi Vargas, «Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias», *Música, Cultura y Pensamiento* n.º 7 (2018): 60–77.

29 Programa de la Camerata Cristancho. Ciclo Jóvenes Intérpretes, 9 de septiembre de 1985, BLAA.

30 Clara Inés Ospina Calderón (dir.), *Cita con la novela. Frida en el Teatro Nacional, Ernesto Díaz* (Bogotá: Emisora HJCK, 2001). Diana Rocío Acosta y Luz Mery Bernal, «Ernesto Díaz Alméciga (1932–2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta», *Revista Música, Cultura y Pensamiento* Vol. 3, n.º 3 (2011): 79–97.

comprometerse con un aporte mensual por un año para cubrir el arriendo de la sede de la Orquesta.³¹

La práctica de música de cámara ocupó un lugar esencial y obligatorio en todos los niveles dentro de la escuela de la OSJC, allí Ernesto Díaz quiso revivir una nueva generación del Cuarteto Bogotá integrado por sus dos hijos, un sobrino y él mismo bajo el nombre Nuevo Cuarteto Bogotá, de quienes se encuentra en los archivos de la Radiodifusora Nacional el registro de una grabación de *Tricolor* de Cristancho realizada el 6 de mayo de 2000. Sus integrantes se reunirían alrededor de un año y medio según Lamprea, actividad interrumpida abruptamente por el fallecimiento repentino de Ernesto Díaz en 2001.

La orquesta de cuerdas fue conformada por los alumnos avanzados de la institución y realizó más de trescientos cincuenta conciertos, como se lee en sus reseñas:

Todos los integrantes de la Orquesta son alumnos o profesores de la Escuela y, en varios casos, alumnos y profesores al mismo tiempo. Es así como la Orquesta de Cámara (cuerdas), dirigida desde hace nueve años por Mario Díaz; el Conjunto de Cables, dirigido por Mauricio Medina; el de Percusión, por Andy Lewis [...], y, desde 1985 el de Maderas, son agrupaciones que tienen vida propia e independiente dentro de la agrupación general.³²

La OSJC tuvo una actividad enfocada en

la preparación de jóvenes músicos para lograr integrarlos más adelante, a orquestas profesionales, tal como lo había pensado Díaz. Por medio y gracias a esta escuela, destacados instrumentistas se desempeñan hasta hoy dentro de organismos consolidados y de reconocidos grupos de cámara nacionales e internacionales.³³ Las décadas de 1980 y 1990 fueron las de mayor reconocimiento para la OSJC, posiblemente hasta la muerte de Ernesto Díaz en 2001. Hasta 2020, bajo el mismo nombre y a manera de academia musical, Ernesto Díaz Mendoza continúa con el legado de su padre.

A modo de conclusión

El proceso histórico-musical del cuarteto de cuerdas en Colombia tuvo sus primeras apariciones como agrupación documentada a finales del siglo XIX. Sin embargo, fue a lo largo del siglo XX cuando se vislumbró la apropiación de este tipo de ensambles en el país tanto desde la práctica interpretativa como desde la producción compositiva. La estabilidad y crecimiento de los conciertos públicos y la delimitación de un primer auge compositivo por parte de los compositores nacionales en el período de veinte años entre 1940 y 1960, da cuenta de esa situación. La ampliación y extensión de la producción para este formato junto con asociaciones, instituciones y cuartetos hasta el siglo XXI fue de la mano de la creación, difusión y gestión de nuevos espacios

³¹ Acosta y Bernal, *Ernesto Díaz*, 90.

³² Programa del concierto del grupo de cuerdas de la OSJC, 14 de noviembre de 1987, BLAA.

³³ Los nombres aquí mencionados han sido relacionados por su presencia en los documentos y por las entrevistas a integrantes de diferentes agrupaciones y orquestas profesionales.

para incentivar y visibilizar a este tipo de agrupaciones, tanto en la interpretación como en la composición y adaptación de repertorio. De esta manera se ha venido construyendo una historia alrededor de esta práctica musical de la cual no se encuentran antecedentes investigativos.

En el caso particular del Cuarteto Arcos como agrupación y de *Tricolor* como composición, es posible reconocer que ambos se convirtieron en cánones interpretativos y pedagógicos gracias no solo a las reiteradas interpretaciones de la obra y al interés generado hacia la música colombiana, sino también por la labor que han venido desarrollando las cadenas familiares de músicos.

La creación de espacios de educación musical en donde cada uno de ellos se desempeñó como formador y la continuidad por parte de Arcos de la herencia del Cuarteto Colombiano —del que hacía parte Mauricio Crastancho, quien además fue alumno de Ernesto Díaz— promovieron la prolongación de la obra dentro del repertorio. En su abordaje y grabación por parte del Nuevo Cuarteto Bogotá —agrupación perteneciente a la OSJC—, interactuaron, en consecuencia, esos constantes ejercicios interpretativo y pedagógico. Así, *Tricolor* se volvió composición modelo dentro del repertorio colombiano para este formato, por ser —dentro del repertorio estudiado— la única que fue escrita a partir de la adaptación de piezas que claramente retoman músicas populares que en el país constituyen parte notable del legado de una identidad cultural propia.

Bibliografía

- Acosta, Diana Rocío y Luz Mery Bernal. «Ernesto Díaz Alméciga (1932 -2001), fundador y director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia: Entre el atril y la batuta». *Revista Música, Cultura y Pensamiento* Vol. 3, n.º 3 (2011): 79-97.
- Bermúdez, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Fundación Música, 2000.
- Camero, Sergio, Jorge Ramírez y Yordi Vargas. «Tiple solista en Colombia: protagonistas y tendencias». *Música, Cultura y Pensamiento*, n.º 7 (2018): 60-77.
- Cortés Polanía, Jaime. “Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis’: cultura musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)”. Tesis doctoral de la Universidad Nacional de Colombia, 2016. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/59638/CORTES_POLANIA_TESIS.pdf
- Hernández Polo, Beatriz. “La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017.
- Iriarte, Carolina. «Crastancho Camargo, Francisco». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 4. (Madrid: SGAE, 2000): 167.
- Mejía, Luis David. “A catalog of chamber music works for cello in trio, quartet, and quintet formats from Colombian composers who lived during the late nineteenth, twentieth and twenty-first centuries”. DMA Dissertation (Doctor of Musical Arts). Arizona: The University of Arizona, 2019.
- Mesa, Luis Gabriel. *Hacia una reconstrucción del concepto de músico profesional en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2013.
- Ochoa, Ana María. «Tradición, género y na-

- ción en el bambuco». *A Contratiempo*, n.º 9 (1997): 35-44.
- Ospina Calderón, Clara Inés (dir.). *Cita con la novela. Frida en el Teatro Nacional, Ernesto Díaz*. Bogotá: Emisora HJCK, 2001.
- Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia. Historia Extensa de Colombia*. Tomo 6. Vol. XX. Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.
- Pérez González, Juliana. *Las historias de la música en Latinoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Puerta, David. *Los caminos del tiple*. Bogotá: Ediciones AMP, 1988.
- Rivas Caicedo, Luz Dalila y Natalia Castellanos Camacho (eds.). *Educación superior en música en Colombia*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2021.
- Wong, Ketty. *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.
- Programas de mano de conciertos, obrantes en el Archivo Opus, BLAA y en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional.
- Fotografías, hemerografía y partituras conservadas en el fondo documental personal de Ruth Lamprea.
- Boletines de la Radiodifusora Nacional obrantes en Señal Memoria.
- Partitura editada por Pablo Vélez Avalos del *Cuarteto Tricolor* de Francisco Crisanchico para la interpretación y grabación realizada por integrantes de la Orquesta Sinfónica EAFIT en Medellín, para la celebración de los 20 años de la agrupación (2018).
- Entrevista de la autora con Ruth Lamprea (octubre de 2019).
- Entrevista de la autora con Ricardo Hernández (abril de 2020).
- Entrevista de la autora con Sandra Arango Calderón (octubre de 2021).

Fuentes primarias

de Arte del Teatro Colón (Buenos Aires). Obtuvo por concurso la cátedra de canto en el DAMUS-UNA, donde también es profesora de italiano aplicado al canto. Desde 2018 codirige equipos de investigación acreditados por la UNA y tiene a cargo la tutoría de tesinas y la dirección de becas CIN, otorgadas por el Consejo Interuniversitario Nacional. Ha participado como ponente en reuniones científicas de alcance nacional y latinoamericano y publicado algunos resultados de sus investigaciones. Ha ofrecido talleres, conciertos y conferencias en instituciones de Europa y Latinoamérica, entre las cuales se encuentran la Universidad de las Artes (Guayaquil) y la Universidad Nacional de Loja. Ha grabado canciones de cámara de compositores y de compositoras de Argentina. Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología.

Gladys Briceño Zaldívar

Doctoranda en Música, área Musicología, en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Magíster en Artes, Mención Musicología, graduada de la Universidad de Chile. Pedagoga en Música de la Universidad Austral de Chile. Intérprete en Canto Lírico de la Escuela Moderna de Música. Postítulo en Dirección Coral, diplomada en Educación Superior y estudios de licenciatura en Artes con mención en Interpretación Musical en Violonchelo, Universidad de Chile. Académica asociada del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, es docente en el área de Lenguaje Musical, Práctica Coral y Formación Profesional. Integró el Consejo de Fomento de la Música Nacional del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el proceso de elaboración de la Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022. Fundadora y directora de destacados coros nacionales, entre otros, el Coro Facultad de Ciencias, Universidad de Chile, y el Coro Más América; realizó una amplia difusión de la música coral en conciertos, grabaciones, giras y festivales nacionales e internacionales. Su línea de investigación es el movimiento coral chileno, su discurso, práctica y repertorio; educación musical e infancia y conformación de sujeto social-cultural a través de repertorios escolares de música. En Buenos Aires, integra un proyecto grupal radicado en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA).

Mayerly Hurtado Ramírez

Doctoranda en Música, en la Pontificia Universidad Católica de Argentina. Maestra en Música (Interpretación en Viola y Música de Cámara, grado meritorio), de la Universidad Juan N. Corpas (Bogotá). Como violista, integró la Orquesta Nueva Filarmonía desde sus inicios (2014-2019), la Orquesta Filarmónica de Bogotá (2011-2012) y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia (2008-2010). Fue miembro fundador del Cuarteto Ventus, con actividad durante ocho años, presentaciones públicas y grabaciones en Colombia, España y Francia. En Buenos Aires formó parte de la Orquesta de Tango Cuerdas del Plata (2017-2018). En junio de 2021, fue docente invitada por la Universidad Nacional de las Artes en el marco de la asignatura Historia de la Música Latinoamericana (Mansilla), para presentar avances de su investigación doctoral. Actualmente integra el proyecto grupal «Canon y pedagogía en músicas latinoamericanas de tradición escrita», dirigido por Silvina Luz Mansilla y radicado en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA). Con ese equipo, participó como ponente en una mesa temática presentada en el V Congreso Regional de ARLAC-IMS (Universidad Internacional de Andalucía, abril de 2022). Radicada en Nueva York, se desempeña allí como docente e investigadora independiente. Es socia de la Asociación Argentina de Musicología.