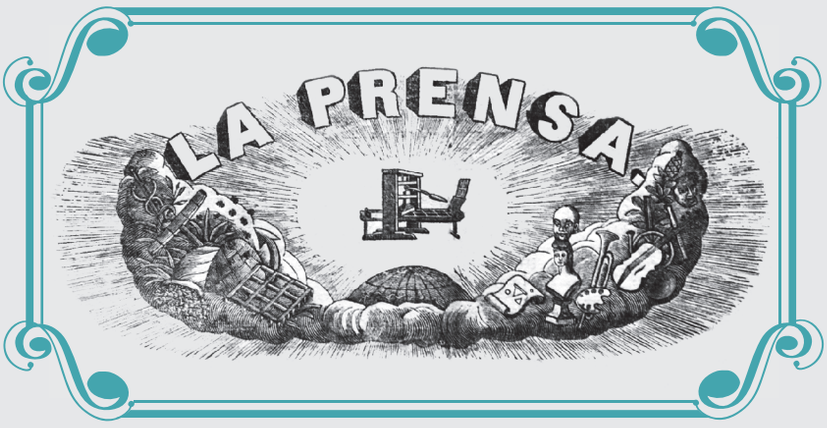
PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

MÚSICA DE SALÓN

EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS LA HABANA, 1829-1867

libro PRIMERO

Zoila Lapique
Miriam Escudero
Claudia Fallarero
Indira Marrero



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA

–2017–

MÚSICA DE SALÓN

EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS
LA HABANA, 1829-1867

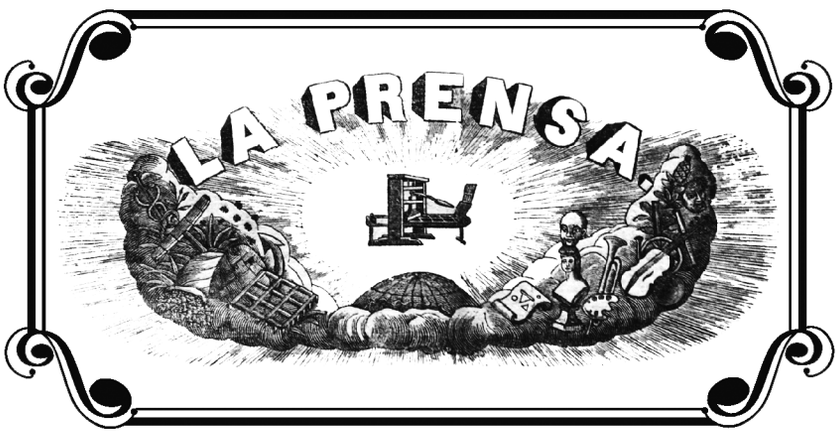
PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

MÚSICA DE SALÓN

EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS
LA HABANA, 1829-1867

libro
PRIMERO

Zoila Lapique
Miriam Escudero
Claudia Fallarero
Indira Marrero



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA

–2017–

Dirección y coordinación editorial
Miriam Escudero y María Antonia Virgili

Corrección de estilo
Viviana Reina Jorrín

Corrección de la edición musical
Gabriela Milián
Margarita Pearce y Renier Garnier

Diseño de cubierta e interior
Yadira Calzadilla y Jesús Linares

Digitalización de imágenes y referencias bibliográficas
Bertha Fernández y Adria Suárez-Argudín

Diseño de colección
Susana de la Cruz

Primera edición, 2017
Todos los derechos reservados

Sobre la colección **Patrimonio Musical Cubano**
© Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
© Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
© Miriam Escudero

Sobre la presente edición
© Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
© Zoila Lapique
© Miriam Escudero
© Claudia Fallarero
© Indira Marrero

ISBN (obra completa): 978-959-7216-68-1
ISBN (libro primero): 978-959-7216-69-8

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
Calle G, No. 505, entre 21 y 23, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba

Edita
Ediciones Cidmuc

Imprime
Gráficas Gutiérrez Martín

Ilustración de *La Danza, periodiquín ambulante satírico-burlesco,* Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, año 1, abril 15, no. 4, 1854

Agradecimientos personales

Eusebio Leal Spengler
Raida Mara Suárez
Lesbia Méndez
Zoila Lapique
María Elena Mesa
Eduardo Torres Cuevas
María Antonia Virgili
Victoria Eli
Orlando Vistel
Marta Bonet
Jesús Gómez Cairo
Laura Vilar
Leo Brouwer
Isabelle Hernández
Argel Calcines
Magda Resik
Josué Tacoronte
Liana Fernández
Teresa Yanet Pérez
Milagros de los Ángeles Soto
Lisa María Blanco
Gabriela Piñeda
Lianne Vega
Virginia Avilés
Amanda Moreno
Gladys Gomez-Rossie
Doris Jui
Nuria Gregory Torada
María Eloísa Díaz Faure
Jorge A. Laserna
Joel Guerra
Christian E. Torres
Misael Vázquez
Jorge Jiménez
Diana Granda
Ubail Zamora

Agradecimientos institucionales

Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
Universidad de Valladolid
Museo Nacional de la Música
Instituto Cubano de la Música
Biblioteca Nacional de Cuba José Martí
Biblioteca Fernando Ortiz del Instituto de Literatura y Lingüística
Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle
Biblioteca Provincial de Matanzas Gener y Del Monte
Cuban Heritage Collection, University of Miami
Revista *Opus Habana*
Emisora Habana Radio

ÍNDICE

Presentación **11**
Miriam Escudero

Un palco en la ópera con Zoila Lapique **13**
Miriam Escudero

Noticias sobre música en El* Papel Periódico de la Havana *(1790-1805) **21**
Miriam Escudero

Música teatral en el* Diario de La Habana. *La compañía de Andrés Prieto (1810-1830) **49**
Claudia Fallarero

La música del siglo XIX en las revistas cubanas (1822-1868) **63**
Zoila Lapique

La primera imprenta litográfica en Cuba **73**
Zoila Lapique, Juana Zurbarán y Guillermo Sanchez

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo **81**
Zoila Lapique

La Prensa *1841* **97**
Zoila Lapique

Una música de salón desconocida: partituras editadas en publicaciones periódicas habaneras (1829-1867) **101**
Indira Marrero

Edición de las obras **121**
Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo (1829-1830) **123**
Una verdad 124
La Matilde 128
La mano 129
El Abufar 133
El misterio 134
El Abencerraje 138
Wals de la Reina de España María Cristina 140
La separación 142
Coro de los montañeses 144

Lucero de La Habana (1832) **147**
Las dos amigas 148
La amistad 149
Wals 150

El Plantel (1838-1839) **153**
El Conde Alarcos 154
El esbelto talle de S.... 155

Noticioso y Lucero de La Habana (1839-1841) **157**
El pelado a la Derniere 158
La Peñalver 164
La Martínez 165
La Entralgo 166
La benéfica Merlín (problema 1) 167
La benéfica Merlín (problema 2) 168
La preciosa Lolita 169
La preciosa Lolita (a cuatro manos) 170
El arco iris 172
Marcha fúnebre 173
Wals de Beatrice di Tenda 175
Rigodón de El Elixir de Amor 176

Vals de El Elixir de Amor 177
Mi destino 179
Vals de Los Puritanos 181
Galopada 182
Vals de la Parisina 183
La Elssler 184
Galopada del Belisario 185
Vals del Belisario 186
La chalupa 187
La anémona 188
La víctima 189
El chivo cojo 191
Rigodón de La Straniera 192
Vals de Imelda de Lambertazzi 193
La bruja 194
Galopada de Cappelletti 195
Marcha 196

La Prensa (1842) **199**
El amor en el baile 200

El Prisma (1846) **205**
El Prisma 206
Los ojos azules 207

El Colibrí (1847) **209**
El Colibrí 210

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana (1847-1849) **211**
El Faro Industrial 212
Wals 213
La nueva Revista 214
Los amantes de Granada 215
Rondoletto brillante sobre el gran dúo de Attila 216
Los celos matrimoniales 218
El rompimiento 219
El triunvirato 220
La coburga 221
La flor de la cumbre 222
La estrella del Faro 223
La yumurina 224

El Artista (1849) **225**
El Ad Libitum 226

Faro Industrial de La Habana (1850-1851) **227**
La flor del valle 228
Un recuerdo de la Gironda 229
La Carolina 230
La ingratitud de R…. 231

El Iris (1850-1851) **233**
La Revista del Iris 234
La Adelaida 235

El Almendares (1852) **237**
El laurel 238
La preferida 239
La flor de Pascua 240
Mis caricias a mamá 241

Revista de La Habana (1853) **243**
La Revista de La Habana 244

La Danza (1854) **245**
¡El ay del desgraciado! 246

La Piragua (1856) **249**
La Piragua 250
El Yumurí 251
No lo puedo remediar 252
No me olvides 253
Los cantos del Sibonei 254
La melancolía 255
El arte de hacer fortuna 256

Revista Musical (1856) **257**
Capricho para piano sobre la canción cubana La bayamesa 258

El Rocío (1856) **265**
La sirena 266

El Liceo de La Habana (1857-1859) **267**
La piedad 268
La piñata del Liceo 272
Los recuerdos del Liceo 273
Melodía «Cuba adiós» 274

Don Junípero (1862-1863) **279**
El dedo de Landaluze 280
¡Mamá, que me van a pintar! 282
¡Ahora no, porque están mirando! 283
Suelten las pesetas 284
Good by 285

Camafeos (1865) **287**
Los Camabonitos 288

Don Junípero (1867) **289**
La yuquita 290
Graziela (a cuatro manos) 291
Se te acabó la ganga 293

Índice de títulos **295**

Índice de autores **297**

Índice de publicaciones **298**

Índice de géneros musicales **298**

Índice analítico **299**

PRESENTACIÓN

por Miriam Escudero

Zoila Lapique Becali es una suerte de sabia desenfadada de profundo sentido espiritual, que posee el aplomo del conocimiento, conserva el entusiasmo pueril del investigador ante lo desconocido y, sobre todo, sabe muy bien el valor del tiempo.

Un día me llamó para entregarme uno de sus tesoros: una caja llena de fotografías. Fue en ese cuarto de su casa que me encanta, «el *sancta sanctorum*», donde guarda todo aquello que ha encontrado en su larga vida y que al mismo tiempo comparte siempre generosamente, con quien quiera seguir adelante con su trabajo. Porque Zoila no es una coleccionista, es una gestora de conocimientos y, ella misma, portadora de miles de datos y variables, que ninguna computadora en el mundo podría interrelacionar de manera tan precisa.

Se trata de una investigación que hizo cuando trabajó en la Biblioteca Nacional, a partir de 1960, mientras fungía como subdirectora del Departamento de Música junto a Argeliers León. Su curiosidad innata y una vocación inusual para el estudio, de todo aquello relacionado con el arte de la impresión, la hacían hojear diarios y revistas, una a una, en busca de ilustraciones y piezas de música. Así fue conformando una colección de partituras impresas de las publicaciones periódicas, atesoradas fundamentalmente en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, la Biblioteca Fernando Ortiz del Instituto de Literatura y Lingüística y la Biblioteca Provincial Gener y Del Monte de Matanzas, que preservó a través de la fotografía.

Cada documento hallado posee una imagen en negativo y/o positivo, soportes que en la actualidad se han convertido, en muchos casos, en piezas únicas cuando el deterioro de la publicación ha provocado la pérdida del original. Esta colección exclusiva de imágenes de la música, que fue impresa en las publicaciones periódicas del siglo XIX en Cuba, ahora forma parte de los fondos de la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano, perteneciente al Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Convirtiéndose en el material de partida del presente volumen (que abarca el período de 1829 a 1867) y de un próximo tomo, centrado en la producción musical de la segunda mitad del siglo XIX.

La labor de localizar y catalogar las imágenes aportadas por Zoila, cotejándolas con la fuente original (20 publicaciones periódicas), fue encargada a la joven y talentosa musicóloga Indira Marrero. Una vez organizado el material, ella se dio a la tarea de transcribir las partituras identificadas, hasta completar un total de 94 composiciones. Para ello, además de los fondos antes mencionados, se tuvo acceso a la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, así como al Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami (University of Miami).

La prensa, en tanto documento relativo a la difusión de la actividad musical, constituye una de las fuentes imprescindibles para el estudio de este arte en su contexto cultural. Sea dedicada a una temática general con referencias a la música o, totalmente especializada

en ella, lo cierto es que una parte del conocimiento de nuestro acervo sonoro, depende de los datos de partida que recopilemos y procesemos. Faltan en nuestra historia, por ejemplo, las partituras que amenizaron saraos y tertulias hasta el siglo XIX, como las que debieron interpretarse durante las «diversiones, y honestos entretenimientos [...] de los baños de Arroyo Naranjo [...] con selecta música compuesta de 21 instrumentos de viento [...] terminando la diversión con un bayle serio y general»,[1] según se narra en el *Papel Periódico de la Havana*. Al cotejarse la información, derivada de todas las tipologías documentales relativas al hecho, será posible reconstruir la escena de antaño y hasta deducir cuáles podrían haber sido esas composiciones, interpretadas en las noches habaneras.

Para dar una visión lo más completa posible de las noticias y partituras, que podemos encontrar en las publicaciones periódicas de La Habana, del último tercio del siglo XVIII y el siglo XIX, presentamos varios trabajos a manera de monografía. Primero proponemos un acercamiento —de mi autoría— a las noticias del *Papel Periódico de la Havana* (1790- 1805), el más antiguo impreso cubano de su tipo, que expone los resultados del análisis de los eventos musicales que se refieren. Varios artículos de Zoila Lapique (edición crítica) nos proporcionan información sobre cómo se imprimía la música y las diversas tipologías de la prensa periódica cubana. Entre ellos se incluye, a manera de homenaje, la entrevista «Un palco en la ópera con Zoila Lapique», realizada por la revista *Opus Habana*, que nos acerca a su universo personal, porque ha sido ella la apasionada del tema, la acuciosa y paciente investigadora que lo ha hecho posible. Concluye nuestro recorrido, con una mirada a la actividad teatral musical de las primeras décadas del siglo XIX, promovida en el *Diario de La Habana*, desde la perspectiva integradora de Claudia Fallarero y un análisis de Indira Marrero, sobre el conjunto de obras que se presentan en este volumen. Una selección de esas piezas se interpretó en el concierto *El amor en el baile...*, que tuvo lugar en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, el sábado 11 de octubre de 2014, como parte de la programación del VI Festival Leo Brouwer de música de cámara, con curaduría y notas al programa de la propia Indira. Ello permitió establecer el nexo con el sonido de una música hasta el presente desconocida.

Publicado de conjunto por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana con el apoyo del Programa para el Desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música y el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, el presente volumen constituye un resultado de los proyectos «El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el período colonial» y «Nuestro patrimonio, nuestro futuro, el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social», subvencionado por la Unión Europea y gestionado por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, la ONG OIKOS y la Universidad de Valladolid, España.

Este libro —al igual que en volúmenes anteriores, ha contado con la asesoría de la catedrática de la Universidad de Valladolid, la Dra. María Antonia Virgili y los especialistas de la Sección de Historia y Ciencias de la Música, de este mismo centro académico— será indispensable como material de consulta, para el programa de historia de la música cubana del sistema de enseñanza artística y los estudios sobre la gestión del patrimonio histórico-documental de la música, que propone en su programa docente el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.

[1] Bibblioteca Nacional de Cuba, *Papel Periódico de la Havana*, 3 de mayo de 1792, p. 143.

UN PALCO EN LA ÓPERA
con Zoila Lapique

por Miriam Escudero

Curiosa como todo investigador nato, Zoila Lapique posee —además— una memoria prodigiosa, tanto historiográfica como musical. Es una mujer inquieta y extremadamente sensible, cuya mayor virtud ha sido la de compartir generosamente su más preciado tesoro: el conocimiento.[1]

Habanera, «habanerísima», como ella misma se reconoce, es una erudita, una especie de enciclopedia en la que puedes encontrar referencias exclusivas sobre la historia de esta ciudad: desde las genealogías de las familias ilustres hasta las imágenes alguna vez impresas en grabados, marquillas de tabaco, revistas... y, por supuesto, todo lo relacionado con su pasión personal: la música.

Ella no sólo ha contribuido al rescate del patrimonio visual con un libro fundamental: *La memoria en las piedras* (Editorial Boloña, La Habana, 2002), una verdadera historia de la litografía en Cuba, sino que fue la pionera en el estudio de las publicaciones seriadas como fuente documental insoslayable para la historia de la música cubana.

De «prestigiosa investigadora» la califica el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) de Madrid, en el que se la distingue por «haber reunido información dispersa que proporciona una real atmósfera de la época ochocentista».

Esta labor de recopilación la inició hace muchos años atrás cuando, motivada por Argeliers León, publicó en 1961 su trabajo historiográfico sobre *El Filarmónico Mensual*, primer periódico musical cubano (1812). Más de una década después, Lapique ganaría el premio Pablo Hernández Balaguer con su ensayo *Música colonial cubana* (Letras Cubanas, La Habana, 1979).

Mientras tenía lugar esta entrevista, ella sostenía las pruebas corregidas de su próximo libro: *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes*, a punto de ser publicado con auspicio de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

En el prefacio a esta obra —una suerte de esbozo autobiográfico— su autora confiesa: «La pasión por la música nació conmigo. Desde que tengo uso de razón, recuerdo escuchar música y hablar de ella en el entorno familiar. En mi casa papá tenía una vitrola donde se oían, grabadas en grandes discos, óperas italianas, operetas vienesas y francesas, zarzuelas españolas...».

¿ Te gustaría vivir en el siglo XIX?

Siempre vivo en el siglo XIX... aunque, por supuesto, me gusta el confort del siglo XXI. Creo que conozco bastante la atmósfera ochocentista porque he podido reconstruirla mentalmente a partir de las publicaciones de entonces, de la lectura de la prensa seriada, sobre todo.

[1] Entrevista tomada de la Revista *Opus Habana*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Vol. X, No. 1, jul.-oct., 2006, pp. 18-27.

Para que tengas una leve idea: una vez yo iba con mi hermana Rosa a oír *El Trovador* por una compañía búlgara que estaba aquí en Cuba, y me encuentro con la hija de Moreno Fraginals y le digo: «Tici, perdona, te tengo que dejar porque vamos al Teatro de Tacón». Y ella se quedó así y no me dijo nada. Pero cuando llegó a su casa le dijo al padre y a la madre: «Ahora sí les digo que Zoila está absolutamente desquiciada, porque me dijo que iba al Teatro de Tacón».

¿Cómo te imaginas asistiendo a una función en el Teatro Tacón?

La condesa de Merlín dice en sus memorias, en su libro sobre La Habana, que el teatro donde ella cantó «era tan confortable como la ópera de París». Y todos los grandes cantantes que pasaron por La Habana siempre hablaban del Teatro de Tacón, que tenía una maravillosa acústica, muy buena presencia, y de tanto lujo como la ópera de París. Date cuenta que aquí venían muchos cantantes de *il primo cartello*, como se decía en la época. Se estrenaba una ópera en Europa y enseguida se estrenaba aquí en La Habana, primero en el Teatro Principal y luego, a partir de 1837, en el Tacón.

¿Cuál ópera te hubiese gustado presenciar?

El estreno de la primera ópera de Verdi en Cuba: *Hernani o el honor castellano*, en el Teatro Tacón, pues el paso del huracán que azotó La Habana el 10 de octubre de 1846 destruyó el Teatro Principal e hizo que la puesta se trasladase de escenario.

En esa ocasión se presentó en Cuba, en el papel de Elvira, la cantante Fortunata Tedesco, a quien Manuel Saumell le dedicara una de sus contradanzas.

Cuando yo leo un relato de los siglos XVIII o XIX, me traslado mentalmente a La Habana de esa época. Así me sucede con los relatos de Cirilo Villaverde cuando describe cómo era la sociedad habanera, sus bailes de salón... Pienso en el Liceo de La Habana, en los aficionados, en la gente que gustaba de cantar o tocar algún instrumento...

¿Cómo era La Habana de tu niñez?

En 1935, con cinco años de edad, me impresionó mucho el paso del *Zeppelín* por La Habana, y después, la muerte de Carlos Gardel, el comentario entre mis tías, mi mamá...

Yo me crié en el Cerro, en el reparto Las Cañas, porque mi padre era el jefe de la planta de maquinarias de la cervecería La Polar. Ese barrio me gustaba muchísimo; lo caminaba a diario. Lloro su deterioro, un deterioro injusto. Uno a veces desea que el brazo de [Eusebio] Leal sea muy largo, para que pueda llegar a los lugares que uno quiere y que ve cómo se pierden con el tiempo.

Allí mismo en el Cerro yo visitaba con mis tías maternas —que vivían en el Vedado— a la familia Juliá y a otra que vivía en una casona que estaba pasando la Zanja Real, al costado del cine Maravilla. Yo recuerdo esa casa; era muy linda, y también recuerdo la casa quinta del conde de Fernandina que era de la familia Fernández de Castro.

Para mis cumpleaños, en el convento de La Preciosa Sangre, me mandaban a hacer pastelillos muy sabrosos que preparaban las monjitas, de guayaba y de carne, riquísimos.

Recuerdo también un día de mi niñez —yo nací un 27 de junio de 1930— que cayó un aguacero terrible. Era mi fiesta de cumpleaños, y cuando vi que tuvieron que entrar pre-

cipitadamente al comedor las sorbeteras de helado que estaban en el patio y el traspatio de la casa, y que no había nadie, empecé a llorar; los lagrimones me rodaban por la cara.

Entonces mis hermanos salieron con una máquina a buscar a los muchachitos de la cuadra para poderme cortar el cake. Creo que yo tenía unos ocho o nueve años.

¿Y cómo recuerdas La Habana Vieja?

Recuerdo que, cuando era pequeña, mi hermana Rosa era la que siempre me llevaba a La Habana Vieja. Tomábamos el tranvía y me decía: «Vamos a ver a Emilito [Roig de Leuchsenring]», o «a María [Benítez]». Mi hermano Tomás también trabajaba en La Habana Vieja, en un periódico. Además, él era secretario de una organización antimperialista junto a Roig y Enrique Gay Calbó, que eran muy amigos de él. La viuda de Gay Calbó, Alicia Urrutia, que era una mujer muy bella, mientras estuvo lúcida llamaba a la casa y hablaba con mis hermanos.

También recuerdo que me causó una noble impresión Alfredo Zayas, que era un ujier que trabajaba con Emilito. Al cabo de los años, Zayas vino un día a la casa a traerme una invitación de Leal para un aniversario del natalicio de Emilito, y se encontraron los dos viejos —mi hermano y Zayas— y se reconocieron.

También recuerdo sentada en el patio en una silla a Juana Zurbarán, que trabajaba en el Palacio de los Capitanes Generales, y, por supuesto, a María Benítez, que estaba siempre con Emilito.

¿Cómo descubriste la vocación de historiadora?

Siempre estaba enferma con amigdalitis, y como en mi casa estaban todos los libros de la Oficina del Historiador de la Ciudad, me los leía. En especial me gustaban mucho los *Cuadernos de Historia Habanera*. A veces cogía un lápiz y los garabateaba; escribía mi nombre o el de mis hermanos, a los que yo quería y admiraba mucho. Rosa, que era la dueña de los libros, se enfurecía...

Ella y Pilar eran cómplices mías y me llevaban al teatro de noche a ver la zarzuela cuando había temporada en el Teatro Nacional, hoy Gran Teatro. También con mi comadre Carmita, o mis padres, iba a los cines Rex y Dúplex. Eso era tremendo. Allí vi y escuché versiones para el cine de óperas, ballets y conciertos. En ocasiones repetía varias veces ciertos filmes porque me gustaba su música: *Capricho español* con Leonide Massine, Tamara Toumanova y el Ballet Ruso de Montecarlo; *Cien hombres y una muchacha*, en el que una joven soprano, Diana Durbin, cantaba dirigida por Leopoldo Stokowsky mientras la orquesta acompañaba al violinista Jascha Heifetz.

También quedaron en mi memoria los filmes soviéticos de óperas rusas que, increíblemente, traían a La Habana en aquellos años: *Sadko*, de Rimsky-Korsakov; *Yolanda*, *Eugene Oneguin* y *La dama de pique*, de Chaikovski, entre otras.

Además de Emilio Roig de Leuchsenring, ¿recuerdas a otro intelectual destacado de esa época?

En 1947 mi hermana Rosa me llevó al Aula Magna de la Universidad de La Habana, a una conferencia del doctor Fernando Ortiz. Aquella era una conferencia histórica, pero

eso lo supe mucho tiempo después, porque entonces yo tenía 16 o 17 años y no podía calibrar ni valorar la dimensión que tenía aquel acontecimiento.

Mi hermana Rosa conocía a Don Fernando porque él la había llamado para que le diera clases particulares al hijo de su esposa, María Herrera, y ese día me dijo: «Vístete que te voy a llevar a la Universidad».

Allí estaba la crema y nata de la intelectualidad habanera: Alicia y Fernando Alonso, Wifredo Lam, Alfredo Guevara...

Me impresionó mucho la voz de Don Fernando, con un acento españolizado y, a la misma vez, con su especial gracejo criollo. Era la famosa conferencia donde él dio a conocer los ritos de los lucumíes con un toque en el que presentó a Merceditas Valdés.

Al finalizar, Rosa me llevó ante Don Fernando y le dijo: «Don Fernando, esta es mi hermanita». Don Fernando me saludó y me preguntó si me había gustado. Y yo, toda empachada de tontería, le respondí: «Bueno, a mí me gusta más Beethoven». Él, condescendiente, me aseguró: «Ya te gustará, ya verás».

¿Cuándo nace tu interés por la bibliotecología?

Creo que influyó en mí, sin proponérselo, María Villar Buceta, a quien conocí desde niña. Cuando yo le decía que quería ser bibliotecaria, ella me respondía: «Fíjate, el bibliotecario no va a leer, sino a trabajar para que los otros lean».

En 1959 comencé los estudios en la Escuela de Bibliotecarios de la Universidad de La Habana, y el 14 de octubre de ese mismo año comencé a trabajar en la Biblioteca Nacional, llevada de la mano por mi profesora universitaria y directora de esa institución: la doctora María Teresa Freyre de Andrade.

Ella me había tenido como instructora de su cátedra de referencia y, sabiendo de mis inclinaciones musicales, me designó a trabajar en el Departamento de Música, que entonces no tenía a nadie, estaba acéfalo. Por lo que me dediqué a trabajar intensamente clasificando discos y literatura musical. Tuve que aprender mucho y utilizar como referencia el modelo de la Biblioteca del Congreso de Washington para la clasificación de esos fondos.

Poco después llegó Argeliers León, quien ganó el concurso de oposición para jefe de departamento. Inmediatamente hicimos una buena amistad, y él quiso que me quedara trabajando allí, donde alcancé el cargo de subdirectora técnica. Con Argeliers yo tuve que «abrir los ojos y los oídos», como dice el canto de Arsenio Rodríguez: «abrecutu güirindinga», pues no sabía nada de música cubana, o muy poco.

En mi casa lo que se oía era música europea: Charles Trenet, Jean Sablón, Cario Buti... Yo me sabía todas las canciones de este último y de la francesa Jacqueline François. Aunque a mis padres les gustaban los danzones tocados al piano por Antonio María Romeu y el maestro Corman.

Así que presté atención a todos los informantes que iban allá a ver a Argeliers para hacer grabaciones. O sea, me fui adentrando en un mundo que yo desconocía.

Argeliers alentó mis primeras investigaciones musicales. Él hizo una convocatoria para la *Revista de Música de la Biblioteca Nacional*, excelente publicación que estaba a su cargo, y me propuso que escribiera un trabajo para la misma. Así publiqué un artículo sobre el primer periódico musical que hubo en Cuba: *El Filarmónico Mensual* (1812), que llegó a mis manos a través del compositor cubano Natalio Galán.

Conversando un día con él, que era un hombre muy culto, inteligente y buen músico, le hablé de este periódico, y tamaña fue mi sorpresa cuando me dijo que tenía el primer número, comprado en París por un irrisorio precio, sólo unos pocos francos.

Efectivamente, Natalio me trajo el periódico para trabajarlo, y luego fue depositado en los fondos de la Biblioteca Nacional.

Cuando Argeliers se fue a dirigir el Instituto de Etnología y Folklore, pasé al área de Colección Cubana junto al querido Juan Pérez de la Riva. Estando en este departamento, Argeliers me propuso que siguiera investigando sobre la música en la prensa seriada del siglo XIX.

Llegué a compilar un número bastante grueso de publicaciones y presté especial atención a las gacetillas de periódicos y revistas del siglo XIX, como el *Noticioso y Lucero de La Habana*, *El Plantel*, *El Liceo de La Habana*, entre muchas otros, registrando todo lo relativo a las piezas de música que publicaban, los nombres de los compositores y de cuanto artista pasaba por la Isla.

Cuando tuve terminado *Música colonial cubana*, Argeliers me fue a ver con María Teresa [Linares] y me planteó que presentara ese libro en el Primer Concurso de Musicología Pablo Hernández Balaguer.

Gané en la categoría de ensayo y se dispuso su publicación como tomo primero, puesto que se pensaba hacer un segundo libro. Las dificultades del mundo editorial cubano de entonces hicieron que el proceso se dilatara y, aunque fue entregado en 1974, ese primer y único tomo salió en 1979, cinco años después.

Dedicas ese libro a «los dos pilares de la historiografía musical cubana: Don Fernando Ortiz, in memoriam, *y Alejo Carpentier». ¿ También conociste personalmente a este último?*

Sí, lo conocí personalmente, pero yo era una persona tímida y él también. Argeliers me lo presentó un día que fuimos a la Sociedad Económica de Amigos del País. Carpentier tenía su despacho allí cuando dirigía la Imprenta Nacional, y donde radicaría después el Instituto de Literatura y Lingüística. Ibamos a buscar las partituras originales de Gaspar Villate, el autor de la ópera *Baltasar* —recuerdo que eran unas partituras enormes—, y otras obras que Argeliers sacó de los fondos de la Sociedad Económica, de la que Villate había sido miembro, y se llevaron para la Biblioteca Nacional.

Cuando yo terminé *Música colonial cubana*, me acerqué a Carpentier y le pregunté que si me permitía dedicarle mi libro a él y a Don Fernando Ortiz. Me contestó: «Sí, hija, sí, yo te doy permiso». Y cada vez que me veía, me preguntaba: «Hija, ¿y cuándo vamos a ver el libro?» Pero vio solamente una parte que, por cierto, le encantó, pues yo busqué que los grabados usados a modo de ilustraciones se correspondieran con cada época estudiada.

Sé que luego de este primer trabajo quisiste ampliar tu visión más allá del hecho histórico. ¿Cómo se conjugan la búsqueda bistoriográfica y el análisis musicológico?

Teniendo yo a cuestas el siguiente libro, me va a ver un día el compositor Obdulio Morales. Yo había tratado de trabajar con alguien que conociera profundamente la música popular cubana. Él dirigía la orquesta del Conjunto Folclórico, y yo trabajaba como asesora amistosa del grupo con [Rogelio] Martínez Furé y otros.

Obdulio me dijo: «Yo quiero saber cuándo comienza a escucharse una pieza musical y cuándo se publica, la fecha exacta, para poder seguir el rastro de los géneros cubanos». Le dije: «Bueno, mire, aquí tiene el libro inédito». Me arriesgué, pero yo sabía que era un hombre honesto que no iba a hacer ninguna trastada.

Él hacía los análisis por detrás de cada partitura —con un peculiar lenguaje, muy arcaico— y después los discutíamos. Lamentablemente murió dejando ese trabajo inconcluso pues no hizo el resumen completo de las diferencias entre las contradanzas en 2/4 y 6/8.

A la muerte de Obdulio, fui a buscar a José María Bidot: un hombre más moderno, más actualizado en el lenguaje musicológico. El separó las contradanzas en 6/8 de las de 2/4, hizo un estudio complementario y entre los dos redactamos la parte musicológica. La idea era publicar las piezas para que se viera cómo iban evolucionando las obras.

Bidot me ayudó, respetando el criterio de Obdulio Morales, quien había encontrado cinco células nuevas de la música cubana y las había añadido a la tabla de células rítmicas de Gaspar Agüero, publicada en la *Africanía de la música folclórica de Cuba*, de Don Fernando Ortiz. Y aunque Bidot encontró más células rítmicas, no las puso en el libro por respeto a Obdulio. ¡Mira que clase de hombre era José María Bidot!

Al ver próximamente la luz ese cúmulo de conocimientos bajo el título de Cuba colonial: música, compositores e intérpretes*, ¿puede inferirse que se trata de aquel segundo tomo pendiente de* Música colonial cubana*?*

Este es el segundo tomo mucho más amplio; es decir, como un segundo y tercer tomos juntos que contiene música impresa, algunas piezas que yo he hallado y enfoques importantes como el de la «contradanza acongada», por ejemplo.

En 1821 se estrenó en La Habana nada más y nada menos que la ópera *La Clemenza di Tito*. A raíz de este acontecimiento, en la prensa sale una crítica de alguien que dice conocer, estar habituado a oír música y que —sin embargo—, tras escuchar dicha ópera, reafirma su preferencia por una *contradanza acongada*, y lo pone así, en cursiva.

Es decir, existía un criterio consensuado de que la contradanza cubana tenía ya rasgos tomados de la música africana, rasgos que se habían insertado en la contradanza que nos viene de Europa, no de Francia, sino directamente de España.

Y es que la contradanza va de Francia a España, y de España viene a las Américas, y adopta en cada país americano su peculiar modo de hacer.

En Cuba teníamos el uso de las orquestas de negros y mulatos y, por ende, eso posibilitó el surgimiento de la «contradanza acongada», pues la mayor influencia que se hace sentir en la música del siglo XIX es de origen congo.

Sabemos que la contradanza ya formaba parte del repertorio local de las dos orquestas que había en Santiago de Cuba —lo dice Laureano Fuentes Matons— y que, con la llegada de los franceses, «se vieron obligadas a introducir en su particular costumbre de contradanzas, y valses cantados, la *gavotte*, el *passe-pied* y el *minuet*». O sea, que la contradanza no llega con los franceses, sino que su repertorio se suma a la peculiar forma de hacer de las orquestas de Santiago de Cuba.

El año pasado fue un éxito espectacular el tema Nostalgia por la conga santiaguera. *¿Cómo tú explicarías ese fenómeno tan popular?*

Tal vez por la cornetica china —que a mí me gusta muchísimo— con su sonido peculiar, y que lamento que la conga habanera no la tenga.

Recuerdo que hace unos años, estando en Santiago de Cuba, una persona me llevó a ver un duelo de corneticas chinas, de Altos Pinos y de otro grupo de Santiago. Era una cosa impresionante, era una masa humana sancionando con un ¡Ahhhhhhhh! y con aplausos cada interpretación. ¿Tú te imaginas, un gran conglomerado humano sancionando un toque de cornetas chinas en medio de la plaza?

Algo similar a este fenómeno contemporáneo de la conga santiaguera ocurrió en 1852 cuando vino a La Habana la comparsa del Cocoyé con sus dos guías, las mulatas María de la O Soguendo y María de la Luz, junto al enanito Manuel que bailaba con el Anaquillé, muñeco de carnaval.

Por cierto, que este hecho aparece citado en una danza de Cervantes muy conocida: *Los muñecos*. Y María Cervantes —su hija— me decía que esa era una conga muy popular en su época con el estribillo: «al Anaquillé como baila el muñeco...»

Lo cierto es que la comparsa del Cocoyé arrebató a los habaneros, y que produce un cambio que se refleja en las noticias de la prensa de la época, en la que se escribe que los jóvenes «currutacos» pedían a los directores de las orquestas con las que ellos solían bailar que tocaran «música nueva». Ellos querían un cambio en la contradanza, y eso se va a lograr con la influencia de los aires del Cocoyé, manifiestos en el cinquillo rítmico que irrumpe en la contradanza cubana.

El traslado de los valores culturales era muy lento en esa época; tarda muchos años en sentirse. No es como ahora, que se difunden por la radio, la televisión, las grabaciones... Ése es el proceso que faltaba por entenderse y que es, creo, uno de mis modestos aportes. Mirando la prensa, que brinda la atmósfera de una época —cosa que no ocurre con las fuentes primarias—, se descubre el efecto que surtía una pieza de música en su medio social.

Tú tienes una imagen sonora de La Habana Vieja, reconstruida a partir de las publicaciones periódicas, las partituras que se reproducían en ellas... ¿ Cuáles revistas habaneras del siglo XIX no dejarías de mencionar?

En primer lugar, la *Revista de La Habana*, que cubre toda una etapa desde 1853, como tampoco se puede obviar la *Revista Bimestre Cubana*. También la *Revista del Liceo de La Habana* es muy importante pues, aunque era la publicación de una sociedad, recogía todo el quehacer de esa institución cultural donde se daban clases de idioma, declamación, música... o sea, donde se trataba de que los jóvenes de la época tuvieran una cultura relacionada con las funciones que ellos daban en sus salones: desde arias de ópera hasta el *Stabat Mater* de Rossini.

Indagando sobre una noticia del Liceo en el resto de la prensa periódica, encontré que mientras los jóvenes de sociedad participaban de las óperas que allí se interpretaban, los caleseros —que esperaban fuera— hacían música con los rayos de las calesas y la parte de atrás (el cajón) «al estilo de su nación». Esto molestaba a los primeros, lógicamente, porque al abrir los locales por el calor, les llegaban esas músicas africanas.

Regresemos al siglo XXI. Si tuvieras que llevar un visitante distinguido a un lugar de La Habana Vieja, ¿ qué sitios escogerías?

Bueno, no sé, porque hay tantos lugares... Me gusta mucho la Plaza de San Francisco, la Plaza de Armas y los patios de los palacios. Para serte sincera, no me gustan las fortalezas, porque yo no tengo nada que ver con lo militar, pero no dejo de comprender que son exponentes de alto valor patrimonial.

A mí me gusta empezar en una zona y darle la vuelta a toda la ciudad intramural. Recuerdo a una amiga austríaca que me mandó a su hijo para que le mostrara La Habana. Estuvimos caminando tres horas; comenzamos en una punta y luego lo devolví al lugar del inicio. Entonces, el muchacho me dijo: «Señora, yo ya no puedo más».

Me gusta partir del Prado y volver al mismo sitio; ir caminando y descubriendo portadas coloniales increíbles que son todavía casas de vecindad.

Eso es lo que a mí me acogota un poco: ver esas maravillosas portadas coloniales que llegará el momento en que no se puedan restaurar.

¿Qué valoración tienes sobre la restauración del Centro Histórico por parte de la Oficina del Historiador de la Ciudad?

Eusebio ha hecho cosas increíbles y nos ha devuelto una Habana más hermosa que la que yo conocí. Ya no existen los talleres de los que habla la crónica de Alejo Carpentier cuando regresa a La Habana después de estar ausente por años en Europa, y dice que hay que levantar los ojos para ver y descubrir balcones donde hay un taller en la parte baja de una casa hermosa.

Leal nos ha abierto las casas todas desde abajo hasta arriba y, además, promueve que los niños y adultos conozcan su ciudad. Ver a esos niños en las aulas de los museos es muy emotivo.

Yo recuerdo que tú le preguntabas a alguien en La Habana Vieja por un lugar y no te sabían decir y estaban a dos puertas del sitio; lo ignoraban tranquilamente.

Ahora se ha despertado el interés en el ciudadano habanero por conocer su ciudad, y esos niños que están en las aulas, dentro de los propios monumentos, garantizarán la continuidad del respeto por La Habana y el engrandecimiento de ella.

Si hicieras un balance de tus aportes a la cultura cubana que, de alguna manera, determinaron que se te otorgara el Premio Nacional de Ciencias Sociales, ¿ dónde los colocarías: en el campo de la música, o en el de los estudios del grabado y otras formas de representación de nuestra imagen identitaria?

Creo que el estudio de la litografía es una de las cosas más apasionantes, pues el gusto del cubano por el grabado litográfico era proverbial, por encima de la xilografía. Pero indudablemente la música me atrapa más.

Zoila, tenemos entradas para un palco en el Teatro Tacón y te invito a escuchar tu ópera favorita. ¿Cuál es?

Aída, que era la misma de mi abuelo y yo no lo sabía, pero un día me desperté y le dije a mi mamá: «Anoche soñé con un señor calvo, de ojos claros, medio rubio el pelo, así como del color de tu pelo, que me decía: "Esta es mi ópera favorita"».

Siempre tengo los compases de la ópera *Aída* en la cabeza; me gusta muchísimo. Tuve el gusto de oírsela aquí en La Habana a Renata Tebaldi.

NOTICIAS SOBRE MÚSICA EN EL *Papel Periódico de la Havana* (1790-1805)

por Miriam Escudero

Más allá de los muros de las iglesias donde cantores y ministriles entonaban divinas alabanzas, la música también animaba otros espacios de la vida social de Cuba durante el período colonial. El teatro, el salón y la calle con sus parques y plazas públicas, eran las escenas donde se escuchaba esa «otra música», de la que pocas veces conservamos en Hispanoamérica testimonio en partituras. Pero «la ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia», así reza el refrán, y es de rigor buscar entonces, en las diferentes tipologías de documento musical, la constancia —muchas veces indirecta—, de cómo el sentido de lo festivo actuaba como elemento dinamizador y a veces aglutinador de la vida del colectivo estratificado de las ciudades coloniales. Especialmente la «calle» —a la que todos los individuos de cualquier condición podían acceder libremente— era el escenario de procesiones, bailes, marchas... que conformaban el paisaje sonoro de la urbe. Así lo demuestra la tesis de Adria Suárez-Argudín, titulada Las celebraciones civiles y religiosas en La Habana durante los años 1550 y 1680. La actividad musical y su connotación sociocultural en estos acontecimientos,[1] que recupera la información contenida en las actas de reuniones del cabildo civil de La Habana y nos sitúa ante la prueba irrefutable de que el arte musical era omnipresente, a manera de aderezo favorito, de actividades de ocio y del acontecer cultural de esa sociedad ultramarina.

En esta ocasión, para continuar añadiendo evidencia sobre la relación música y sociedad colonial en Cuba, tomamos como objeto de estudio documental la prensa y nos remontamos al siglo XVIII. Específicamente al *Papel Periódico de la Havana* por ser esta, entre todas las fuentes conservadas, la más añeja que se imprimiera en la Villa de San Cristóbal. El historiador de La Habana, Emilio Roig de Leushsenring, a propósito del 150 aniversario de la primera edición de esa publicación, dedicó uno de los C*uadernos de historia habanera* a caracterizar su impacto.[2] Aunque no se trata del primer impreso,[3] Roig califica al *Papel Periódico de la Havana* como primer periódico literario de Cuba.

Fundado por el capitán general Don Luis de las Casas —a quien Roig distingue en su texto como «el mejor gobernante de Cuba colonial»— con el concurso del médico ilustrado Tomás Romay y el periodista y escritor Diego de la Barrera, el primer número apareció el 24 de octubre de 1790 (fig. 1). Tuvo una frecuencia semanal, cada domingo hasta el 31 de diciembre del mismo año, alcanzando la cantidad de diez números en su primera salida.

[1] SUÁREZ-ARGUDÍN, A. (2016). Las celebraciones civiles y religiosas en La Habana durante los años 1550 y 1680. La actividad musical y su connotación sociocultural en estos acontecimientos, Universidad de La Habana, Tesina de Licenciatura, inédita.

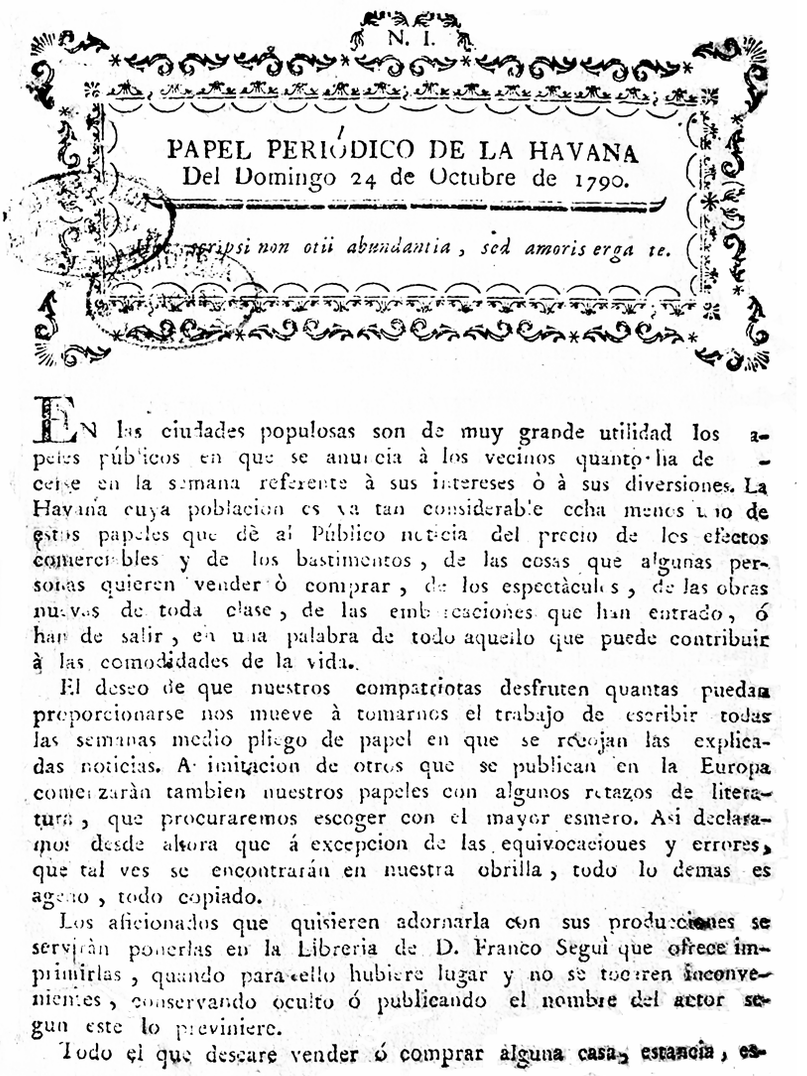
[2] ROIG DE LEUCHSENRING, E. (1941). «El sesquicentenario del primer periódico literario de Cuba: El "Papel Periódico de la Havana"» en *El sesquicentenario del Papel Periódico de la Havana 1790-24 de octubre-1940, Cuadernos de historia habanera (20),* La Habana, Molina y compañía, pp. 7-28.

[3] Ibídem, «Los primeros periódicos oficiales de Cuba», pp. 12-15.

A partir de 1791 y hasta 1805, en que culmina esta primera etapa, continúa dos veces por semana, los jueves y domingos.

A propósito del tema fundamental de esa publicación, fue dedicado un libro al estudio de *La literatura en el Papel Periódico de la Havana*[4] y tomando este como fundamento y antecedente, el presente artículo se centra en las diferentes aristas en que se manifiesta el tema de la música en dicha fuente hemerográfica.

El objeto social del *Papel Periódico…* es expuesto desde la presentación de su primer número:



N. I.

PAPEL PERIÓDICO DE LA HAVANA
Del Domingo 24 de Octubre de 1790.

...neripsi non otii abundantia, sed amoris erga te.

EN las ciudades populosas son de muy grande utilidad los papeles públicos en que se anuncia à los vecinos quanto ha de hacerse en la semana referente à sus intereses ò à sus diversiones. La Havana cuya poblacion es ya tan considerable echa menos uno de estos papeles que dè al Público noticia del precio de los efectos comerciables y de los bastimentos, de las cosas que algunas personas quieren vender ò comprar, de los espectàculos, de las obras nuevas de toda clase, de las embarcaciones que han entrado, ó han de salir, en una palabra de todo aquello que puede contribuir à las comodidades de la vida.

El deseo de que nuestros compatriotas desfruten quantas puedan proporcionarse nos mueve à tomarnos el trabajo de escribir todas las semanas medio pliego de papel en que se recojan las explicadas noticias. A imitacion de otros que se publican en la Europa comenzaràn tambien nuestros papeles con algunos retazos de literatura, que procuraremos escoger con el mayor esmero. Asi declaramos desde ahora que á excepcion de las equivocaciones y errores, que tal ves se encontrarán en nuestra obrilla, todo lo demas es agena, todo copiado.

Los aficionados que quisieren adornarla con sus producciones se servirán ponerlas en la Libreria de D. Franco Seguì que ofrece imprimirlas, quando para ello hubiere lugar y no se hallaren inconvenientes, conservando oculto ó publicando el nombre del autor segun este lo previniere.

Todo el que desee vender ó comprar alguna casa, estancia, es-

Fig. 1 Primer ejemplar del* Papel Periódico de la Havana *de 24 de octubre de 1790

[4] VITIER, C., GARCÍA-MARRUZ, F. y FRIOL, R. (1990), *La literatura en el Papel Periódico de La Habana, 1790-1805*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.

> En las ciudades populosas son de muy grande utilidad los papeles públicos en que se anuncia à los vecinos quanto ha de hacerse en la semana referente a sus intereses ò à sus diversiones. La Havana cuya población es ya considerable echa menos uno de estos papeles que dè al Público noticia: del precio de los efectos comerciables y de los bastimentos, de las cosas que algunas personas quieren vender ò comprar, de los espectàculos, de las obras nuevas de toda clase, de las embarcaciones que han entrado, ó han de salir, en una palabra de todo aquello que puede contribuir a las comodidades de la vida. El deseo de que nuestros compatriotas disfruten quantas puedan proporcionarse nos mueve a tomarnos el trabajo de escribir todas las semanas medio pliego de papel en que se recojan las explicadas noticias.[5]

Quiere ello decir que la función de anunciar espectáculos tendría relevancia entre las noticias a incluir en ese pequeño impreso de apenas cuatro cuartillas. La salida del *Papel Periódico...* publicita a partir de entonces lo que ya estaba sucediendo en La Habana del setecientos.

Desde el primer ejemplar encontramos el enunciado de presentaciones relacionadas con música en una sección de la página tercera (fig. 2) que abordamos en detalle para un primer acercamiento a los contenidos de la cartelera cultural habanera de 1790.

HOy representará la compañia de Comicos la Comedia *Los Aspides de Cleopatra.*
En el primer intermedio se executarà una pieza titulada: *El cortejo subteniente, el marido mas paciente, y la Dama impertinente.*
Y en el segundo se cantará una tonadilla à duo titulada: *El Catalan y la Buñuelera.*
Para el Jueves *El Medico Supuesto.*
En el primer intermedio se representará el entremes: *El informe sin forma.*
Y en el segundo una tonadilla á solo titulada: *Las casualidades.*

Fig. 2 Anuncio de presentaciones teatrales en el* Papel Periódico de la Havana *de 24 de octubre de 1790, p. 3

Primero, destaca la inmediatez de la noticia (fig. 2). Las funciones que se anuncian son para «Hoy» 24 de octubre, es decir, para la tarde-noche de ese mismo domingo en que salió impreso el periódico y para el siguiente «jueves» 28 de octubre. Esta será la praxis del periódico, las noticias culturales son casi siempre inmediatas y no se anticipan acontecimientos más allá de una semana. Se privilegia lo más significativo de El Coliseo de La Habana,[6] y aunque poco a poco se irán introduciendo otros espacios de espectáculos y conciertos, sin lugar a dudas, el teatro capitalizaba la atención de los anunciantes. No precisan la hora ni el precio de las localidades, porque serían conocidos por el público

[5] *Papel Periódico de la Havana* (*PPH*), 24 de octubre de 1790, p. 1.
[6] HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2009). *El primer teatro de La Habana: El Coliseo (1775-1793)*. Santa Cruz de Tenerife, Idea.

al que iba dirigido el anuncio, el mismo que podía consumir ese tipo de arte y que tenía acceso al periódico. Expresiones cotidianas relativas al tiempo —«a la hora acostumbrada», «al punto de la oración»— y al costo —«a precio semidoble»— demuestran que estos aspectos se ajustaban según la función y categoría de cada espacio.[7] De ahí que se centren en referir el programa, que ya enuncia una característica que luego será permanente: la alternancia del teatro en prosa y verso con el teatro musical, e incluso la mezcla de ambos, en lo que gustaban denominar «comedia de música».

La obra que constituye el núcleo del programa, anunciado para el domingo 24 de octubre, se titula *Los áspides de Cleopatra*, y constaba de tres actos (o «tres jornadas» como se nombran las partes en el libreto) dado que enumeran dos intermedios. Se trata de una comedia de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648),[8] llevada a escena por una Compañía de cómicos, integrada por actores locales.[9]

Para el primer intermedio, se representó, probablemente se estrenó, una obra de la autoría del costumbrista cubano Buenaventura Pascual Ferrer (La Habana, 1772-1851), quien fuera compañero de estudios de filosofía y latín de Tomás Romay, uno de los fundadores del *Papel Periódico*… Según refiere Trelles,[10] el propio Buenaventura nombra la obra como «Sainete nuevo. La Mujer impertinente, el Marido más paciente, y el Cortejo Subteniente (en verso)».

Concluido el segundo acto, para el segundo intermedio se destinó una tonadilla que era cantada por los propios actores de la compañía —como veremos más adelante— a los que deberían sumarse los músicos de la orquesta y que resultaría el momento cumbre del programa teatral. Para aquella función fue elegida la obra *El Catalán y la Buñuelera* de Pablo Esteve (Barcelona *ca*. 1730-Madrid, 1794). Con lo cual la selección de las piezas era totalmente hispano-cubana y primó el carácter de comedia. En síntesis, el programa del Coliseo de La Habana el día 24 de octubre de 1790 sería el siguiente:

---

[7] Un aviso publicado en el *PPH* el 10 de abril de 1803 nos explica cómo se organizaba el precio de las entradas y las temporadas de presentaciones para aquel entonces: «Por la entrada en el Coliseo por cualquier lugar de él, se dará tres reales por persona, lo que se aumentará en las funciones extraordinarias de opera, zarzuela, bayle, iluminación ú otras, con proporcion al mérito ó mayor costo de ellas, en los términos que resuelva el gobierno. Los asientos se pagarán sin alteración alguna en la siguiente forma, porque el aumento recaerá solamente sobre la entrada. Lunetas, a cinco reales por función, y por meses, a nueve pesos. Palcos baxos y del primer piso, trescientos siete pesos por temporada, y por una sola función, tres pesos y seis reales. Palcos del tercer piso, ciento ochenta y quatro pesos por temporada, y por función, tres pesos. Galerias del Patio, dos reales por función. Tertulias del tercer piso para solo hombres, un real. En la Cazuela no se pagará más que la entrada. Si se alquila en Palcos por asientos, se pagará en los del primer piso á quatro reales por persona, en el segundo á tres reales, y en el tercero á dos reales. La temporada se [extiende] la mitad del año cómico, que empieza el dia de Pasqua de Resurrección en que ha de abrir el Teatro, y terminará el Martes de Carnestolendas del año próximo. Se darán 4 representaciones en cada semana».

[8] Consultar libreto en http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-aspides-de-cleopatra--1/

[9] «A partir de la aparición de *El Papel Periódico* de La Habana, la compañía que se encargó de las actividades teatrales en el Coliseo estaba dirigida por Lucas Sáez, que aparece en varios programas no sólo como autor y director, sino como cantante de tonadillas y arias bufas. Otros actores que se registran en él son Juan Acosta y las señoras Polonia, María del Carmen y María Domínguez. Ésta última lo hacía como primera dama. Rine Leal incorpora otros nombres como Juan de la Peña, director de la orquesta y primer violín, José de María, primer galán venido del teatro de Veracruz, José Escobar y Antonia de Mesa, a los que añade el ya conocido Ramón Medell y Rita Medell, que sería pariente suya. Recoge también unos versos manuscritos que hablan de Luisa, una desconocida primera dama del teatro, incorporando otros actores como Medell o Lucas Sáez». HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2009). *El primer teatro de La Habana: El Coliseo (1775-1793)*. Santa Cruz de Tenerife, Idea, pp. 170-171.

[10] TRELLES, Carlos M. (1907) *Ensayo de bibliografia cubana de los siglos XVII y XVIII. Seguido de unos apuntes para la bibliografía dominicana y portorriqueña*, Matanzas, Imprenta El Escritorio, pp. 18-19.

COLISEO DE LA HABANA
DOMINGO 24 DE OCTUBRE DE 1790
Compañía de cómicos

- PRIMER ACTO: Gran comedia: *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla
- PRIMER INTERMEDIO: Sainete nuevo. *La Mujer impertinente, el Marido más paciente, y el Cortejo Subteniente* (en verso) del poeta local Buenaventura Pascual Ferrer [¿estreno?]
- SEGUNDO ACTO: *Los áspides de Cleopatra*
- SEGUNDO INTERMEDIO: Tonadilla a dúo *El Catalán y la Buñuelera* de Pablo Esteve
- TERCER ACTO: *Los áspides de Cleopatra*

Para el jueves siguiente se anuncia una estructura similar. La base del programa sería *El médico supuesto,* comedia nueva en prosa en tres actos, de la que desconocemos el autor, publicada en Barcelona, entre 1775 y 1796.[11] Para el primer intermedio escogieron el «entremés famoso» *El informe sin forma* de José Julián López de Castro (España, 1723-1763) publicado en Córdoba y Valladolid (siglo XIX); mientras que en el segundo se presentó la tonadilla a solo *Las casualidades* de Blas de Laserna (España, 1751-1816).

En un documento fundacional de El Coliseo, ya se comentaba sobre la importancia de tonadillas y seguidillas como parte medular de la función. Así en las «Reglas para el gobierno interior de la compañía de cómicos de la Havana» de 1774, se definen directivas específicas sobre las obras musicales, relativas a intérpretes y directores:

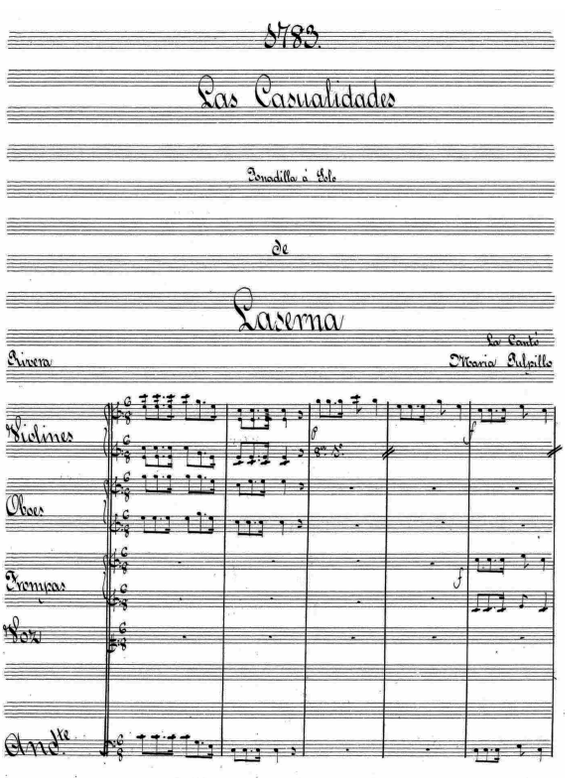
> De las Damas: La que tenga habilidad de cantar, ayudaría a la Graciosa en las Tonadillas, Saynetes, y Coro de las Comedias.
> De la Graciosa: Es poco lo que de ordinario suele tener que representar la Graciosa en las comedias, y por esto queda más desembarazada para dedicarse al canto […]. Las Tonadillas, Saynetes, y el canto que pidan las Comedias, han de ser su principal estudio y cuidado, y teniendo presente que esta parte de diversión es la que atrahe mucha gente al Coliseo.
> Del Maestro de Música: cuydar que en todas las Comedias se canten por Saynete tonadillas o Seguidillas de moda y buen gusto […] hecho cargo de que esta parte de diversión que por ahora queda a su cuydado principalmente contribuye mucho a tener gustoso al Público, y llamar gente al Coliseo. Tendrá presente que en este género de entretenimiento es muy recomendable la novedad, y procurará por esta razón variar con la posible frecuencia las Tonadillas o Seguidillas, absteniéndose con gran cuidado de enseñar cantares deshonestos o indecorosos.[12]

El programa de 1790 muestra que aún está en repertorio en La Habana la tonadilla *El catalán y la buñuelera,* obra de Pablo Esteve que fuera compuesta en España en 1775.

[11] Consultar libreto en http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4950/2/comedia-nueva-en-prosa-el-medico-supuesto/
[12] AGI, CUBA, 1201. Reglas para el gobierno interior de la compañía de cómicos de la Havana, Expediente sobre el coliseo de comedias de la Habana, Nº 40, ff. 62r-68v.

Más actualizada es la mención a *Las casualidades* de Blas de Laserna, compuesta para 1783. Del formato de estas obras españolas se deduce la instrumentación al uso en la época, muy similar a la de las formaciones de las capillas de música de La Habana y Santiago de Cuba, únicos referentes que poseemos del siglo XVIII. Acerca del formato sonoro de las tonadillas españolas de esta época comenta el profesor Javier Suárez-Pajares:

> Por lo que respecta a la orquesta, las tonadillas están concebidas para una formación muy reducida que era la que solía estar en la plantilla de los teatros de fines del siglo XVIII y principios de XIX: cinco o seis violines, si acaso una viola, dos bajos (violonchelo y contrabajo o un bajo de cuerda y un fagot), dos trompas y dos oboes que pudieran cambiar a flauta. Para ayudar al empaste de este grupo y reforzarle, debía ser común la persistencia del clave como continuo interpretado probablemente por el propio compositor.[13]



Medios sonoros necesarios para interpretar en 1790 en el Coliseo la tonadilla *Las casualidades* (Blas de Laserna, 1783)
2 oboes
2 trompas
2 violines
acompañamiento

Medios sonoros de la pastorela *Saltando viene*, de Esteban Salas, 1790 para la Catedral de Santiago de Cuba
2 violines
acompañamiento

Plantilla de músicos de la Catedral de La Habana en 1799
4 violines
2 violones (violoncellos)
1 contrabajo
2 bajones
2 clarinetes
1 trompa

Fig. 3 Tonadilla* Las Casualidades *de Blas de Laserna, referida en anuncio del* Papel Periódico de la Havana *de 24 de octubre de 1790 y su relación con los medios sonoros de la época

El análisis puntual de las noticias sobre música publicadas en el *Papel Periódico...* del 24 de octubre de 1790, es apenas un primer ejemplo, que ilustra el tipo de información contenida en cada número impreso hasta 1805 y la diversidad de aspectos culturales de la sociedad

[13] SUÁREZ-PAJARES, J. (1998) *Tonadillas I*, Madrid, ICCMU, p. XII.

habanera de la época que esta abarca. Las referencias sobre música se localizan fundamentalmente en la sección general de «Noticias particulares de la Havana», y dentro de esta, en los apartados de «Teatro», «Ventas», «Noticias sueltas»... En tal sentido, hemos utilizado como antecedente fundamental el trabajo de diploma de la musicóloga María Elena Mesa, titulado Caracterización de la cultura musical profesional en La Habana en el período comprendido entre 1790 y 1820.[14] Como parte de su investigación hizo una revisión de cada número del *Papel Periódico…* que pudo localizar y recopiló en fichas de contenido todas las menciones relativas a la música que encontró. De esta labor, surgieron más de 500 registros en una base de datos, confeccionada por las historiadoras Diana Granda y Adria Suárez-Argudín, que en muchos casos son fuente única pues no hemos podido cotejar esa información con originales que ya no se localizan. A este resultado hemos sumado la digitalización del *Papel Periódico de la Havana* en cuanto fondo cubano e internacional haya sido localizado;[15] esta base de datos, con el vaciado de noticias y su ordenamiento por categorías, será posible consultarla *on line* en la página web del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.

Para el estudio del acontecer musical «oficial» de La Habana, comentado en el *Papel Periódico…* entre 1790 y 1805[16] hemos dividido las noticias en cuatro grandes categorías: Teatro lírico; Conciertos y bailes públicos; Venta de instrumentos y papeles de música, y Enseñanza musical.

Del teatro lírico en el *Papel Periódico de la Havana*

La actividad musical programada en teatros o salones de tertulias es uno de los anuncios recurrentes del *Papel Periódico…* y, como ya hemos comprobado, merece su atención desde el primer número. Un estudio de ellos nos permite reconstruir programas, géneros, compositores, intérpretes, críticas y espacios donde tenía lugar esta actividad musical.

Las presentaciones musicales podían ser fundamentalmente de tres tipos: destinadas a cubrir los intermedios que se hacían habitualmente durante la puesta de obras de teatro en prosa y verso, como arias, tiranas, boleras, seguidillas y tonadillas (estas últimas casi siempre en el segundo intermedio); relativas a las llamadas «comedias de música», especie de obra teatral que incluía partes cantadas o el uso de música incidental; funciones dedicadas a la ópera o selecciones de ópera, opereta y zarzuela.

La estadística de las referencias, que aparecen en el *Papel Periódico…* sobre los géneros teatrales de moda, nos remiten a la tonadilla como el más popular de todos con unas 180 menciones entre 1790 y 1805. Una revisión a las noticias nos informa que la tonadilla seguía en boga, por ejemplo, el 28 de abril de 1805, pues aún se sigue anunciando: «Tonadilla por la Sra. Rodríguez y los Señores Comoglio y Silveira titulada EL ESPEJO».

[14] MESA OROZCO, M. E. (1988) Caracterización de la cultura musical profesional en La Habana en el período comprendido entre 1790 y 1820, La Habana, Instituto Superior de Arte, Tesina de Licenciatura, inédita.

[15] Véase «Colecciones del "Papel Periódico de la Havana" cuya existencia se conoce» en ROIG DE LEUCHSENRING, E. (1941). *Cuadernos de historia habanera (20),* pp. 87-88.

[16] Estudios relacionados: LAPIQUE BECALI, Z. (2008), *Cuba colonial, música, compositores e intérpretes (1570-1902)*. Ediciones Boloña, La Habana; LEAL, R. (1975) *La Selva Oscura (t. I). Historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*, La Habana, Ed. Arte y Literatura; AGUIRRE, Y. (1968) *Apuntes sobre el Teatro Colonial*. Universidad de La Habana; TEURBE TOLÓN, E. y GONZÁLEZ, J. A. (1961) *Historia del teatro en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, Dirección de Publicaciones.

Hay una etapa claramente marcada, entre mayo de 1794 y noviembre de 1800, por la ausencia del espacio apropiado para representaciones teatrales. De las tonadillas programadas en el Teatro Coliseo, antes del receso de las funciones en 1794, hemos podido localizar varios títulos con sus correspondientes autores.

Fecha	**Obras**	**Autores**
PPH, 24/X/1790	*El catalán y la buñuelera* (1775). Tonadilla a dúo	Pablo Esteve (Barcelona *ca.* 1730-Madrid, 1794)
PPH, 24/X/1790	*Las casualidades* (1783). Tonadilla a solo	Blas de Laserna (Corella, Navarra, 1751-Madrid, 1816)
PPH, 5/XII/1790	*La viuda y el sacristán*. [Tonadilla] a dúo	[Atrib. a Antonio Rosales]
PPH, 13/I/1791 y 3/III/1791	*El pastorcillo amante*. Tonadilla	«Ingenio americano»
PPH, 29/V/1791	*El carro de los tontos* (1781). Tonadilla	Pablo Esteve
PPH, 14/VIII/1791	*Los tres gustos del teatro*. Tonadilla	---
PPH, 25/VIII/1791	*El titi y la malagueña*. Tonadilla	---
PPH, 3/XI/1791	*El desertor*. Tonadilla.	---
PPH, 2/II/1792	*El lance de la maja*. Tonadilla	---
PPH, 16/VIII/1792	*El soldado y la maja*. Tonadilla	José Castel (España, fl. 1769-1781)
PPH, 9/XII/1792	*El aprendiz de carpintero*. Tonadilla a dúo	---

Fig. 4 Tonadillas interpretadas en La Habana entre 1790 y 1792

A partir de la segunda temporada del teatro (1800-1805), encontramos que se repiten algunas tonadillas de la primera, como *La viuda y el sacristán*, y además aparece una abundante producción de obras nuevas. Llama la atención que la representación de tonadillas en La Habana no se corresponda con las etapas «evolutivas» que establece José Subirá en su estudio del género en España: aparición y albores (1751-1757); crecimiento y juventud (1758-1770); madurez y apogeo (1771-1790); hipertrofia y decrepitud (1791-1810); ocaso y olvido (1811-1850).[17]

Según Subirá, entre 1800-1805, La Habana (como parte de España) se encontraría en el período de «hipertrofia y decrepitud», pero resulta que es cuando más presente se hace la tonadilla en los anuncios del *Papel Periódico*… Algunas de estas tonadillas fueron

[17] SUBIRÁ, J. (1928-1930): *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 3 vols.

favoritas en el tiempo, como ocurre con *La viuda y el sacristán*, que se menciona al menos siete veces a lo largo de los 15 años del *Papel Periódico…*, seguida de *Los Peregrinos*, *Los tres gustos* y *El gallego enamorado*. La difícil localización de correspondencias entre los títulos citados y el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*[18] —por solo mencionar un recurso general de consulta—, nos ha puesto en duda sobre la procedencia española de todas las tonadillas, interpretadas en La Habana a inicios del siglo XIX. Más bien parece que la creación de tonadillas también estuvo a cargo de compositores locales. Entre los indicios que sustentan esta hipótesis encontramos el uso, repetidamente, del término «tonadilla nueva» lo que hace indicar que el público esperaba y demandaba la novedad constante. El periódico refiere que la tonadilla *El pastorcillo amante* fue compuesta por un «ingenio americano»; la titulada *El espejuelo*, hace alusión a un vocablo más al uso del español de Cuba que el de España; y un caso totalmente explícito es el de *El gaditano en La Habana*. Hasta el momento, hemos localizado un total de 64 títulos, entre 1801 y 1805, que relacionamos a continuación:

El abate y la dama
El amante tímido
El anteojo
El aprendiz de carpintero
El calesero y la maja
El carnicero y la verdulera
El carpintero
El cirujano y la vizcaína
El cortejo abandonado
El cuento del abate francés
El enemigo de las mujeres
El espejo
El espejuelo
El francés de los violines
El gaditano en la Havana, o La marcialidad
El gallego enamorado
El granadero
El indianito
El maestro de música
El majo pobre
El minuet amoroso
El país de las monas
El payo y el sacristán
El primer tapón zurrapas
El ratero y la vendedora
El sacristán y la viuda
El sargento
El solfeo
El titi y la malagueña
El viudo enamorado
La anatomía
La confianza burlada
La entrada del grande elefante
La envidiosa y la maja
La gallega enamorada
La gitana solitaria
La hilandera y cordonera
La maja alegre
La maja celosa
La maja de la linterna
La maja y el oficial
La maja y el tambor
La malicia popular
La manchega
La paya y los cazadores
La ramilletera y el majo pobre
La solitaria
La verdulera y el carnicero
La vieja petimetra
La viuda
La viuda y el sacristán
Las mañas de una casada
Las novias burladas
Los cazadores
Los ciegos
Los ecos
Los genios encontrados
Los lances del Prado
Los pastores
Los peregrinos
Los recién casados
Los sentimientos de Arminda
Los tres gustos
Queridos apasionados

[18] PAZ Y MELIÁ, A. (1899) *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Otra manifestación del llamado género chico presente en el *Papel Periódico…* es la zarzuela y lo que denominan indistintamente como: «comedia de canto», «comedia de música», «comedia de tramoya, música y figurín» y «comedia mezclada de arias». La primera mención corresponde directamente a la zarzuela *El alcalde de Mairena* de Joseph Fallótico, a quién Zoila Lapique identifica como primer zarzuelista conocido en La Habana.[19] Con respecto a este personaje, clave para la bibliografía cubana sobre música del siglo XVIII, hemos de añadir que residía en Santo Domingo, donde dice haber ejercido como maestro de capilla de la Catedral Primada de América. Pretendiendo acceder a igual puesto en la Catedral de Puebla de los Ángeles, en México, remitió carta al Cabildo Angelopolitano, situando su residencia el 21 de julio de 1791 en La Habana, donde al parecer también pretendió ser maestro de capilla, pero le fue imposible conseguirlo:

> Yo me hallo en esta ciudad [se refiere a La Habana] con objeto de oponerme a Maestro de la Capilla: esto está según entiendo en ella remoto, instruido que esa de Puebla esta bacante recurro a implorar el fabor de V. S. S. para que dignen nombrarme para servirla asegurado de que mi aptitud basta para su desempeño y que he exercido estas funciones en otras cathedrales y la exerso aun en la de Santo Domingo que con su competente permiso pase a esta ha mi pretención. Los SSres. se servirán dispensar a quien con la debida humición esta A. S. P. Joseph Fallotico.[20]

Lo interesante de su presentación es que el señor Fallótico nada refiere sobre sus incursiones en el repertorio de música para teatro en La Habana, lo que no sería muy apropiado como *curriculum vitae* de un aspirante a maestro de capilla. En el *Papel Periódico…* aparecen dos menciones —el 27 de octubre y el 20 de noviembre de 1791— a su «grande Sarzuela, *El Alcalde de Mairena* por el Sr. Fallótico, en la que cantará el Sr. Lucas Saez dos Arias Bufas, imitando varios animales; otra por el Sr. Juan Acosta, y otra por la Sra. Polonia: finalizará la función con un Coro compuesto de cinco voces». Además de música para teatro compuso un «concierto de fuerte piano, intitulado: *Los enredos de los demonios*», que aparece citado el 22 de diciembre de 1791. Un impreso con el anuncio de un baile público, que al parecer organizaba él mismo, habla más de sus actividades profanas que de piedades religiosas:

> Don Joseph Fallótico, bien conocido en esta ciudad por las diversiones de música y otros agradables espectáculos con que en varias ocasiones ha tenido la satisfacción de comparecer al Público, propone ahora, con motivo de la proximidad de las pasquas, una diversión de bayle, etc.[21]

[19] LAPIQUE BECALI, Z. (2008), *Cuba colonial, música, compositores e intérpretes (1570-1902)*. Ediciones Boloña, La Habana, pp. 49-50.

[20] «Maestro de capilla de la Catedral de Santo Domingo se presenta a oposiciones de la Catedral de Puebla», Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano (AVCA), leg. 7 exp. 77, ff. 8r-v.

[21] Ref. en TRELLES, Carlos M. (1907) *Ensayo de bibliografia cubana de los siglos XVII y XVIII. Seguido de unos apuntes para la bibliografía dominicana y portorriqueña*, Matanzas, Imprenta El Escritorio, p. 35.

Para 1801 se vuelve a mencionar la zarzuela en el *Papel Periódico…*, esta vez refieren como tal la obra *El reconocimiento del tío y la sobrina*[22] en cuyo libreto impreso se la denomina «tonadilla por mal nombre, y por bueno intermedio de música y representado». Con texto de Pedro Rodríguez y música de Pablo Esteve, se ejecutó en el Coliseo de la Cruz, en España, por la Compañía de Manuel Martínez, en febrero del año de 1792.[23] En La Habana, fue anunciada —nueve años después de su estreno en la Península— como «zarzuela de mucho gusto a tres». Un caso similar es el de *Quien porfía, mucho alcanza* (1802), opereta de Manuel García (Sevilla, 1775-París, 1832), que se presentó en dos funciones en La Habana en agosto de 1804 bajo el apelativo de «ópera española».

Comentan Teurbe Tolón y González, que en tiempos del *Papel Periódico...*, el uso del término zarzuela era un tanto ambiguo y podía designar simplemente una obra en la que se alternaba canto y declamación.[24] Ello sucede con la «zarzuela en 3 actos a imitación de la famosa Ópera francesa titulada *Azemia, o la Isla Desierta*»[25] que no es más que la ópera cómica *Azémia ou Les sauvages* (1787) de Nicolas Dalayrac (1753-1809) con libreto de La Chabeaussière (1752-1820), cuya versión al español se presentó en La Habana, en 1804. Algunos teóricos consideran que la ópera cómica francesa coincidía en su forma con la zarzuela de ahí que algunas óperas cómicas francesas se anunciaban como tal. La adaptación al español de este tipo de obras planteaba problemas específicos por la dificultad en compaginar el nuevo texto con la música preexistente. Esta dificultad, unida a la complicación y esfuerzo económico inherentes a la escenificación de una obra musical, fue la que indujo a algunos traductores a suprimir la música, y con ella las partes cantadas, convirtiéndose así las óperas cómicas en comedias o dramas.[26]

Identificadas como «comedia de música» o «comedia de tramoya, música y figurín» se interpretan entre 1803 y 1805 varias obras del libretista José de Cañizares (1676-1750): *No hay con la Patria venganza y Themístocles en Persia* (impreso en 1764) con música de Blas de Laserna; *Don Juan de Espina en su Patria* (1714) y *El Asombro de Jerez o Juana la Rabicortona* (1748, Teatro del Príncipe), con música de Francisco Corradini (Nápoles, ca. 1700-Madrid, 1769).[27] De la puesta de *No hay con la Patria venganza y Themístocles en Persia* el anuncio del *Papel Periódico…* aporta algunos detalles:

> El sábado 8 representará la Compañía de Cómicos havaneros (a beneficio de la graciosa la Sra. Brigida Montero, con suspención de abonados) la gran Comedia de música en 3 actos, titulada *No hay con la Patria Venganza, y Temistocles en Persia*, adornada de todos sus trajes y demas visualidades, en la que hará el papel de primer galán, por ser de canto, un aficionado discípulo del Sr. Cabello.[28]

[22] *PPH*, 8 de noviembre de 1801.
[23] Ref. en VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., FERNÁNDEZ LERA, R., & REY SAYAGUÉS, A. D. (2001). *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833). 1, 1*. Kassel, Ed. Reichenberger.
[24] TEURBE TOLÓN, E. y GONZÁLEZ, J. A. (1961) *Historia del teatro en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, Dirección de Publicaciones, p. 48.
[25] *PPH*, 22 de enero de 1804.
[26] LAFARGA, F. (1997) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Universidad de Lleida, pp. 101-102.
[27] LLORENS CISTERÓ, J. M. (1999). Corradini [Coradigni, Coradini], Francisco (vol. 4). En CASARES, E. (Ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* Madrid, Sociedad General de Autores y Editores. , pp. 68-69.
[28] *PPH*, 6 de enero de 1803 y se repite el 16 de enero de 1803.

Estas «comedias de música» se remontan al siglo XVII cuando ya era costumbre combinar declamación y canto en las obras de teatro:

> Don Pedro Calderón [alude] a una comedia de Don Diego de Cordoba y Figueroa, que se representó con el título de La sirena de Trinacria, en la cual hay varias piezas de canto, como [...] en otras de Calderón mismo, sin por eso haberse representado en la Zarzuela, porque en el siglo XVII la poesía y la música unidas eran del agrado de los espectadores en los teatros.[29]

Sobre esta misma obra, *La sirena de Tinacria*, hemos hallado tres menciones en el *Papel Periódico…*, la primera de ellas como «comedia de canto» el 4 de noviembre de 1802. Se sabe que Corradini escribió una zarzuela con el mismo nombre en 1732, pero suponemos que la representada en La Habana fuera la comedia con música de Luis Misón (Barcelona?, ca. 1720-Madrid, 1766):

> El sabado se executará a beneficio de la Cantarina, la Sra. Agustina Pereyra, con suspención de abonados, iluminación completa, y Orquesta doble, la función siguiente: se dará principio con una famosa Loa, titulada el AMOR PATRIÓTICO, acompañada de una excelente música, trages propios, y varios vuelos de mucho gusto, en la que cantarán dos aficionados. A esta seguirá la famosa Comedia de canto, titulada LA SIRENA DE TINACRIA.

En cuanto a los intérpretes, siguiendo el curso de las noticias, se distinguen dos agrupaciones teatrales: la «Compañía de Cómicos Franceses» (itinerante y procedente de Nueva Orleans, 1800-1801)[30] y otra local que denominan la «Compañía de Cómicos Havaneros» (1801-1803)[31]. Más adelante las noticias refieren específicamente a la Compañía de Madama Lavalette[32] (1801 y 1803) y la Compañía de Francisco Covarrubias[33] (1803), que es posible se correspondan con las denominaciones anteriores de cómicos franceses y cómicos habaneros.

Otro género cuyas presentaciones se promueven profusamente en el *Papel Periódico…*, desde el inicio de la publicación, son las óperas; aunque mayormente francesas. Una fuerte migración gala comenzó a llegar a la Isla procedente de La Española en la década de 1790. La historiadora Olga Portuondo afirma que «desde agosto de 1798 la emigración se intensificó después de la capitulación de los ingleses en la Mole de Saint-Nicole y de la pérdida de autoridad en el Departamento Sur del mulato André Rigaud. [...] Una de las actas del Cabildo santiaguero, de enero de 1799, para justificar la falta de abasto a la ciudad, alega que ya existían más de mil franceses».[34]

[29] CASTRO y ROSSI, A. de (1881) *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII fundado en el estudio de las comedias de Calderón*, Madrid, Tipografía Guttemberg, p. 55.
[30] *PPH*, 23 de noviembre de 1800.
[31] *PPH*, 13 de septiembre de 1801.
[32] *PPH*, 13 de septiembre de 1801 y 13 de marzo de 1803.
[33] *PPH*, 13 de marzo de 1803.
[34] PORTUONDO, O. (1996) *Santiago de Cuba desde su fundación hasta la Guerra de los Diez* Años, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, pp. 109-110.

El gusto por lo francés en Cuba provenía de España. Se introdujo con el reinado de la casa de los borbones, encabezada por el rey Felipe V en 1701, es decir, mucho antes de la gran oleada francesa a la Isla en la última década del siglo XVIII. Lo interesante es que esta preferencia permaneció en el tiempo a pesar de las constantes desavenencias políticas entre galos e iberos. Así por ejemplo, el 17 de diciembre de 1791 en La Habana, se ejecutó la «grande y famosa ópera *Zemirè y Azór, ó el amor de un padre y el deber de una hija*» de André Modeste Grétry (1741-1813) significativo exponente de la ópera francesa de su tiempo. Constata la noticia que la obra, en cuatro actos, se interpretaría «traducida al idioma castellano».[35] Al respecto afirma Antonio Martín Moreno en su *Historia de la música española del siglo XVIII* que en la última década de esa centuria tuvo lugar una intensa actividad operística a cargo de las compañías italianas, con escasos ejemplos de composición de obras españolas. Asimismo una creciente reacción contra lo extranjero privilegiaba representaciones cantadas en español.[36]

Sin embargo no siempre será así. Nueve años después,[37] en La Habana vuelve a interpretarse *Zemira y Azor* (*Zémire et Azor*), junto a otras óperas galas, en su idioma original, esta vez a cargo de la Compañía de cómicos franceses, procedentes de Nueva Orleans. Sobre esta función, del 25 de noviembre de 1800, *El Regañón de la Havana*, periódico fundado por el ya mencionado costumbrista Buenaventura Pascual Ferrer, publicó la crítica de la puesta, aunque con mas de un mes de retraso. En ella alude al texto en francés, que no sería comprendido por los espectadores quienes «no entendían el idioma». Además, pondera la obra en sí misma y la ejecución de los cómicos franceses, cuyo buen desempeño actoral se apoya en la experiencia y en los referentes que poseen: «han visto buenos originales» —comenta el crítico—, aspecto este en el que los locales tendrían menos ventaja.

> Día 25. Zemira y Azor. Opera francesa de mágica [sic] en 4 actos representada por una nueva compañía de esta nación. El mérito de la pieza es en sustancia el de un cuento ridículo de encantamientos. Allí no hay otro argumento ni otro interés: pero no se puede negar que la música, la execución y el modo de representarla llenaron de placer a los expectadores aun á aquellos que no entendian el idioma. ¡Que inteligencia y que maestria en el canto! ¡Que execucion tan expresiva en imitar la naturaleza para la acción de representar! ¡Que soltura y manejo en pisar las tablas y presentarse al público! Vamos no se puede dudar que estos actores en especialidad los primeros han exercido algun tiempo [...] y han visto buenos originales, sobre todos la que hizo el papel de Zemira y el que hizo a su padre.[38]

Lo mismo debió ocurrir con las otras obras presentadas por la misma Compañía de cómicos franceses durante la temporada de 1800 a 1801. Un repaso a las óperas en cartelera en el *Papel Periódico…* nos remite en su mayoría a piezas francesas que eran anunciadas sistemáticamente bajo el título castellanizado, aunque creemos que fueron cantadas

[35] *PPH*, 15 de diciembre de 1791.
[36] MARTÍN MORENO, A. (1996) *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, pp. 369-370.
[37] *PPH*, 23 de noviembre de 1800.
[38] *El Regañón de la Havana*, 6 de enero de 1801. Véase también LEZAMA LIMA, J. (1965). *El Regañón y el Nuevo Regañón. La Habana*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. p. 318.

en francés como sucedió con *Zemira y Azor*. A continuación algunas equivalencias de la temporada 1800-1801.[39]

Fecha	Título castellanizado	Título original francés
PPH, 30/XI/1800	**ARIADNA:** «Martes la Opera francesa titulada *Ariadna*».	***ARIANE DANS L'ISLE DE NAXOS*** (París, 1782), ópera seria en un acto compuesta por Jean-Frédéric Edelmann (1749-1794) con libreto de Pierre-Louis Moline (1740?-1820).
PPH, 18/XII/1800	**EL RETRATO HABLANDO:** «Hoy jueves 18 la Compañía de Cómicos franceses [...] dará la Opera Cómica en un acto titulada el Retrato hablando».	***LE TABLEAU PARLANT*** (1769), *opéra-comique* en un acto de André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) y libreto de Louis Anseaume (1721-1784)
PPH, 21/XII/1800 y 4/I/1801	**LAS TRES SULTANAS:** «Comedia mezclada de Arias en tres actos titulada, *Las tres Sultanas*».	***SOLIMAN SECOND; OU, LES TROIS SULTANES*** (1761), comedia en tres actos con libreto de Charles Simon Favart (1710-1792) y música de Paul César Gibert (1717-1787).
PPH, 11 y 22/I y 1/II/1801	**EL DESERTOR:** «Compañia de Cómicos franceses representará la famosa Ópera en tres actos (su música la de Mousigny) titulada *El Desertor*. En la qual Madama Labalete, representará el papel principal con todo esmero á fin de agradar al Público».	***LE DÉSERTEUR*** (1769), *opéra comique* en tres actos de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) con libreto de Michel-Jean Sedaine (1719-1797).
PPH, 25/I y 1/II/1801	**EL TONELERO:** «se hará la Ópera Bufa en un acto por Mr. Andicot (sic) nombrada *El tonelero*».	***LE TONNELIER*** (1761), *opéra-comique* en un acto, con libreto de Nicolas-Médard Audinot (1732-1801) y música, atribuida a François-Joseph Gossec (1734-1829).
PPH, 13/IX y 1/XI/1801	**LA BELLA ARSENA:** «Lavalette y Compañia, con permiso del Superior Gobierno, hacen presente á este respetable Público que […] darán principio á sus representaciones por la grande Ópera titulada *La Bella Arsena*».	***LA BELLE ARSÈNE*** (1773), *opéra-comique* en tres o cuatro actos, de Pierre-Alexandre Monsigny, con libreto de Charles-Simon Favart (1710-1792).

[39] Véase también «El teatro mecánico y la ópera francesa. Fines del siglo XVIII» en TEURBE TOLÓN, E. y GONZÁLEZ, J. A. (1961) *Historia del teatro en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, Dirección de Publicaciones, pp. 35-44.

PPH, 4/X/1801	**ALEXIS Y JUSTINE:** «Ópera en dos, [actos] titulada *Alexis y Justine*».	***ALEXIS ET JUSTINE*** (1785), *opéra comique* en dos actos compuesta por Nicolas Dezède (1740-1798) y texto de Jacques Marie Boutet (seud. Monvel, 1745-1812).
PPH, 1/XI/1801	**LOS DOS AVAROS:** «Hoy se representará (...) la Ópera en dos [actos], titulada *Los dos Aváros*, acompañada de la música del Sr. Gretry».	***LES DEUX AVARES*** (1770), ópera bufa en dos actos, con música de André Ernest Modeste Grétry y libreto de Charles-Georges Fenouillot de Falbaire (b. 1727), .
PPH, 8/XI/1801	**LA PRUEBA ALDEANA:** «la Ópera en dos actos, titulada La Prueba Aldeana».	***L'ÉPREUVE VILLAGEOISE*** (1784), *opéra-comique* en dos actos, compuesta en por André Grétry y libreto de Pierre Desforges (1746-1806).
PPH, 6/XII/1801	**RICARDO CORAZÓN DE LEÓN:** «Teatro de la Alameda. El martes 8 del corriente, se representará á beneficio de Don Joseph Perovani pintor de las decoraciones de dicho teatro la grande Ópera en tres actos titulada *Ricardo Corazón de León*. Se advierte que los argumentos de esta pieza, se venderán en la librería de esta imprenta».	***RICHARD COEUR-DE-LION*** (1784), *comédie mise en musique* en tres actos, con música de André Grétry y libreto de Michel-Jean Sedaine.
PPH, 31/XII/1801	**LA COLONIA**: «una primera representación de la Ópera italiana [en realidad es francesa] en dos actos titulada *La Colonia* acompañada de la musica del célebre Sachini».	***ŒDIPE À COLONE*** (1786), *tragédie lyrique* compuesta por Antonio Sacchini (1730-1786) y libreto de Nicolas-François Guillard (1752-1814).

Fig. 5 Temporada de ópera francesa 1800-1801

Con el nombre de *La criada ama* se estrenó en La Habana, también a cargo de la compañía de cómicos franceses en la temporada 1800-1801, la ópera italiana *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). La puesta de esta ópera no aparece en el *Papel Periódico...* con su nombre original hasta el año 1805. Anunciada como *La criada ama*, este título no sería más que la castellanización de *La servante maîtresse*,[40] versión gala de la obra de Pergolesi; representada el 18 de diciembre de 1800 —y repuesta el primero de febrero del año siguiente— por la Compañía de cómicos franceses, llegados de la «Nueva Orleans» —territorio de cultura franco-hispana que compartía gustos con La Habana—. La puesta debió hacerse en francés —aun cuando el *Papel Periódico...* anunciara el título

[40] «*La Criada Ama*. Opera cómica en 2 actos: [...] es traducida del Italiano de la que se titula: *La Serva Padrona*, llamándola en Francés: *La Servante Maitresse*». *El Regañón de la Havana*, 3 de febrero de 1801.

traducido— pues la noticia que estamos comentando incluye la referencia explícita a libretos traducidos al español:

> Hoy jueves la Compañía de Cómicos franceses dará la primera representación de la Ópera Italiana en dos actos titulada *La criada ama*, y seguidamente se dará la Ópera Cómica en un acto titulada el *Retrato hablando*. En las puertas del Circo se venderán unos libritos de las dos Óperas traducidas en español.[41]

Una nota explicativa publicada en *El Regañón de la Havana* nos aclara el contenido de estos «libritos», que al parecer era insuficiente:

> Para que se pudiese conseguir el fin de que todos entendiesen bien ó mal lo que se representaba, era necesario que se hiciese lo mismo que en otros teatros extrangeros que hay en España. Imprimen un librito con la letra del Drama que se representa en un lado y en el otro la traducción literal al Castellano y de esta manera está mucho mejor que los quadernitos que se venden ahora donde no se pone mas que el simple argumento y los que no entienden el Francés se quedan en ayunas de quanto se dice: y esta quizás es la causa de que no concurra de ordinario tanta gente á la ópera como á la Comedia Española.[42]

Otra prueba irrefutable de que las óperas presentadas por la compañía de cómicos franceses se hacían en el idioma original de cada obra, al margen del título dado por el periódico, es una crítica que alude a los problemas del teatro. En ella se exponen los conflictos con el orden en el espectáculo y señala a los traductores «voluntarios», que molestaban al hacer gala de su conocimiento de la lengua francesa:

> El teatro de la alameda nos proporciona un espectáculo de que carecíamos, pero he observado varios defectos que pudieran corregirse; primero, que las piezas á veces son demasiado cortas: segundo, que el calor es insufrible, y que pudiera darse más ventilacion multiplicando las ventanas, ó haciendo las persianas de movimiento: tercero, que despues de concluidas las operas deberian abrirse todas las puertas del Coliseo para proporcionar mas pronta salida, y no que el Público se ve en la necesidad de verificarlo á empellones por la puerta principal: quarto que en la concurrencia de este mismo Coliseo hay varios individuos que preciando de inteligentes en el idioma frances fastidian á los demas espectadores, repitiendo en español los lances de la escena [...]: yo creo que los mas de los individuos que asisten entienden el lenguaje, y los que no lo comprehenden concurren por el deleite de la música; de que resulta que de todos modos vienen á ser molestos estos intérpretes.[43]

[41] *PPH*, 18 de diciembre de 1800. Subrayado añadido para resaltar.
[42] *El Regañón de la Havana*, 3 de febrero de 1801.
[43] *PPH*, 29 de octubre de 1801.

Aun en lengua gala, lo cierto es que el gusto por la ópera francesa se mantuvo vigente en la cartelera del *Papel Periódico*... hasta entrado el siglo XIX, alternando con pinceladas de obras italianas y españolas.

De los conciertos y bailes públicos en el *Papel Periódico de la Havana*

Otras opciones de la vida cultural habanera incluían conciertos y bailes públicos, que se desarrollaban en tres tipos de espacio: el teatro, el salón y la calle. En la categoría teatro el *Papel Periódico*... refiere datos sobre el Coliseo, el Coliseo Provisional, el [Teatro del] Circo y el Teatro de la Alameda. Los programas de música de cámara y bailes para abonados se realizaban en el entorno doméstico del salón: Casa de la tertulia, Casa de la comedia, Vieja Casa de Comedias del callejón de Jústiz, Casa de la Calle de la Cuna 156, Casa de los Villates en la calle Tejadillo, Casa de Don Silverio Bozalongo (Inquisidor 101, penúltima cuadra). En el caso del tercer espacio, la calle, era reservado para los bailes públicos. Los de La Habana de intramuros se anuncian en el Paseo —suponemos por las fechas que se trata del Paseo de la Alameda de Paula, en las cercanías del Coliseo—, el resto de las menciones a bailes públicos son en la Villa de los Güines y los Baños de Arroyo Naranjo.

El programa de los conciertos solía incluir alternancia de géneros variados, como sinfonías, sonatas, conciertos instrumentales y música vocal. No era común que se programaran estos conciertos de manera exclusiva en el Coliseo, o al menos no se anuncian con mucha frecuencia en el *Papel Periódico*... La primera noticia de concierto que encontramos fue publicada, el 31 de octubre de 1790, con motivo de un suceso extraordinario: los festejos por el cumpleaños del monarca Carlos IV.

> El lunes no hay comedia por estar preparando el Teatro para el día 4. [En honor] de Nuestra Católica Magestad, el Sr. Don Carlos IV, Que Dios Guarde, habrá iluminación completa, se representará la famosa Comedia titulada *Christoval Colón*, y se verán dos mutaciones nuevas ideadas por el Autor de este Coliseo: en el primer intermedio se cantarán unas seguidillas nuevas con flautas obligadas, y después se tocará un concierto de violón obligado: en el segundo intermedio se cantará una tonadilla a tres voces, y acabada esta se tocará otro concierto de flauta obligada por D. Miguel Labusier.

En los intermedios, además de tonadillas y seguidillas, se añaden un *Concierto para violín* (violón obligado) y otro *Concierto para flauta*. El nombre de uno de los solistas tiene fonética francófona, aunque escrita de forma castellanizada, se trata del Sr. «Labusier» que debió ser, quizás, «Lavoisier».

A veces la orquesta principiaba algunas funciones con la interpretación de piezas instrumentales, como se describe el 4 de septiembre de 1791:

> El autor del Coliseo, deseoso de presentar los mejores actores para que la diversión sea completa, ha recibido en su Compañía una primera Dama que ha venido de España, la que actuará esta noche. La Orquesta será completa, y al punto de la oración empezará, tocando varios conciertos hasta la hora de empezar la Comedia.

Alternando con el teatro, La Casa de la Comedia anunciaba el 25 de marzo de 1792 lo que sería un programa típico de tertulias decimonónicas: «Hoy domingo 25 se dará una función vocal e instrumental, en la qual se cantarán varias Arias de gusto, y se tocará el armonioso instrumento de vasos». A propósito de estas veladas, una crítica, extraída de *El Regañón de la Havana*, ilustra lo que sucedía en este espacio hacia 1800:

> se tiene un concierto de música, donde tocan algunas veces varios aficionados, diversos instrumentos con bastante destreza, execución y gusto. Yo [comenta Buenaventura Pascual Ferrer] no he podido menos de llenarme de alborozo al oir tocar en él las mejores sonatas de Pleyel y de Hayden [sic], subiendo esta alegría a su mayor punto quando las he visto executar en el forte piano y en el harpa armónica por individuos del bello sexo, de mucho mérito ciertamente y de las familias distinguidas del País.[44]

Uno de los más grandes conciertos descritos, que además incluye el anuncio íntegro del programa presentado, es el que tuvo lugar en el Coliseo Provisional el 14 de febrero de 1801:

> GRAN CONCIERTO VOCAL E INSTRUMENTAL.
> Don Jorge Eduardo Saliment tiene la honra de anunciar al Público que el Sábado 14 del corriente dará un Concierto a grande Orquesta en que se tocarán las piezas siguientes.
>
> PRIMER ACTO.
> Una Obertura de Pleyer [sic] a toda orquesta
> Un concierto de flauta obligada de Hoffmeister, que executará el Señor Saliment.
> Una Aria que cantará la señora Cassaignard
> Un concierto obligado de trompa.
>
> SEGUNDO ACTO.
> Un solo de flauta por el Sr. Saliment
> Una Aria por la Sra. Cassaignard
> Un concierto obligado de flauta
> Un dueto por el señor y la señora Cassaignard
> Un final de Haydn.[45]

Aunque no se precisan en detalle los formatos de cada pieza, deducimos que la orquesta del teatro participó en obras específicas para esa agrupación, como la *Obertura* de Pleyel, y también como acompañante de los conciertos para flauta y trompa. Se alude por vez primera a este último instrumento como solista y a obras de compositores reconocidos como Ignaz Josef Pleyel (Ruppersthal, 1757-París, 1831), Franz Anton Hoffmeister (Rottenburg am Neckar, 1754-Viena, 1812) y Joseph Haydn (Rohrau, 1732-Viena, 1809). Los

[44] *El Regañón de la Havana*, 2 de diciembre de 1800.
[45] *PPH*, 12 de febrero de 1801.

cantores de apellidos francófonos, Sr. y Sra. Cassaignard (Cassignard), interpretaron arias de ópera y seguramente eligieron títulos que estaban de moda por esa época. El programa recalca el gusto por la música instrumental franco-austríaca y es de destacar que todas las obras correspondían a compositores contemporáneos en activo.

Un segundo concierto vocal-instrumental vuelve a anunciarse tres años más tarde. Esta vez, el lector puede conocer muchos más detalles.

> Hoy a las 7 formándose en la escena un anfiteatro, se dará al Público con iluminación completa, la función siguiente. Primero. Una gran Sinfonia nueva sacada de la famosa Opera, titulada Raoul de Crequi. Segundo. Se cantará por una aficionada forastera recien venida un romance del Sr. Pleyel, que acompañará con el forte piano, en cuyo instrumento tiene particular destreza. Tercero. Un concierto obligado a clarinete. Quarto. La Sra. Loreto Fleury, cantará una Aria nueva de mucho gusto, compuesta por el célebre profesor Steben. Quinto. Se tocará un cuarteto obligado a trompas. Sexto. Cantará la Sra. Victoria Fleury una Aria del mejor gusto por música del expresivo compositor Gretri. Séptimo. La antedicha forastera acompañará con el forte piano un concierto de la composición del Sr. Stamiz, que concluirá con las variaciones del acreditado Duwech. Octavo. Se finalizará la función con la interesante Pantomima en 2 actos, titulada el Matrimonio secreto, la caberna de ladrones del bosque negro, ó el niño reconocido. Arreglada al Teatro, y deducida de un pasage histórico sucedido en los bosques de Alemania por el Sr. Francisqui quien por la singularidad y honestidad de sus afectos la dedica a las tiernas madres de esta Ciudad.[46]

El texto del periódico describe desde el diseño escenográfico a manera de «anfiteatro», hasta la dramaturgia del programa elegido, que propone una alternancia entre piezas instrumentales y vocales. Como en el concierto de 1801, se da inicio con una obertura de ópera francesa, en este caso *Raoul Sire de Créqui* de Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809). Para acompañar la segunda pieza de formato vocal, se emplea el forte piano cuya venta está en apogeo por esas fechas en el *Papel Periódico*... En alternancia pieza instrumental-pieza vocal instrumental, sigue el orden un concierto de clarinete. Encontramos antecedentes de la utilización de este instrumento en un anuncio, publicado el 16 de agosto de 1792, cuando se interpreta un Cuarteto obligado a clarinete, del compositor bohemio Wenceslao Pichl (1741-1805), como cierre de una función extraordinaria en el Coliseo. Su uso se extendió más allá del teatro a la capilla de música de la Catedral de La Habana, que para 1799 poseía dos puestos de clarinete y uno de trompa.[47]

El compositor francés André Modeste Grétry es sin duda uno de los autores que goza de mayor popularidad en los años que abarca el *Papel Periódico*..., sus óperas y arias más conocidas se repiten una y otra vez en los programas. Las restantes piezas instrumentales que

[46] *PPH*, 26 de febrero de 1804. Subrayado añadido para resaltar.

[47] ESCUDERO, M. (2011) *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, Colección Música Sacra de Cuba, siglo XVIII, Libro VIII. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Universidad de Valladolid, España, p. 82.

se anuncian son las del bohemio Johann Stamitz (Deutschbrod, 1717-Mannheim, 1757) y otros nombres de centro Europa como «Steben» y «Duwech».

Como colofón se elige la danza, en lo que suelen llamar «baile pantomimo», género en el que destaca Juan Bautista Francisqui, quien es mencionado en el *Papel Periódico...* entre abril de 1803 y febrero de 1804. Por primera vez, aparece como autor de un «divertido bayle», que dio final al programa de apertura del teatro el 10 de abril de 1803. Además, Francisqui era cantor, así lo demuestra al interpretar junto a la Sra. Victoria Fleuri un dúo de la ópera *Zemira et Azor,* el 25 de septiembre del mismo año. También su desempeño se aplicaba como bailarín, según consta en el programa presentado para conmemorar los días de «Nuestro Católico Monarca el Sr. Don Carlos Quarto», el 3 de noviembre de 1803, cuando danzó el baile alegórico compuesto por él mismo, en compañía del Sr. Labottery y la Sra. Titi, para la ejecución de los principales pasos. Al menos conocemos el nombre de tres bailes compuestos o coreografiados por Francisqui: «un nuevo bayle pantomimo heróyco, titulado *El Desertor, o el Casamiento Supuesto*, imitado de la famosa Ópera francesa de dicho título»;[48] «Bayle pantomimo bufo, *Los dos Cuácaros, ó el recreo olandes*»;[49] «Bayle pantomimo, el *Naufragio, ó el Marinero infeliz*».[50] No hemos encontrado más datos en torno a su vida, salvo que se trata de un músico y bailarín italiano, según afirma Serafín Ramírez.[51]

Otro tema recurrente en el *Papel Periódico...* son los anuncios de bailes públicos. Los más populares eran los de Arroyo Naranjo, localidad extramuros, al sur de La Habana. Aunque no se describe el género ni título de las piezas que bailaban, sí consta que la orquesta acompañante en 1792 estaba constituida por 21 instrumentos de viento.[52] Sobre la composición social de estos eventos comentaba un ofendido articulista:

> Igual atavío adorna a una Señora de carácter, como a una negra y mulata que deberían distinguirse por ley, por respeto y por política, de aquellas a quienes ayer tributaban reverencias, y servían como esclavas. A tal llega la presunción de esta clase de gentes que se desdeñan baylar (particularmente las mulatas) con sus iguales, y no romperán el sarao, hasta que los mozos blancos no concurran a él.[53]

Los bailes tenían intermedio con «buena música y canto de algunos concurrentes de habilidad». Había bailes de señoras y caballeros, por separado, que luego se juntaban en un baile general final que acompañaban agrupadas «las dos músicas», es decir las dos orquestas que tocaban en paralelo para hombres y mujeres.[54] Unos versos publicados en el *Papel Periódico...,* como parte de la polémica latente sobre la moralidad de los bailes públicos, ofrece información sobre el repertorio elegido:[55]

---

[48] *PPH*, 25 de diciembre de 1803.
[49] *PPH*, 12 de febrero de 1804.
[50] Ídem.
[51] RAMÍREZ, S. (1891) *La Habana artística. Apuntes históricos*. Imp. del E. M. de la Capitanía General, La Habana, p. 433.
[52] *PPH*, 3 de mayo de 1792.
[53] *PPH*, 24 de marzo de 1791.
[54] *PPH*, 13 de mayo de 1792.
[55] *PPH*, 4 de diciembre de 1794.

Dan los minués principio,
pues lo manda así la moda;
y aunque trabajan los pies
no se halla la vista ociosa.

Sigue luego contradanza,
por consecuencia forzosa,
y allí empiezan las fatigas,
los sudores y congojas.

Minués y contradanzas eran las piezas favoritas de finales del siglo XVIII en La Habana. Otra referencia indirecta, que ratifica su preferencia es el anuncio de la venta de «un relox de musica, con tres contradanzas, y tres minuetes; toca cada hora una pieza, y si se dexa toca tres quartos mas de musica: es seguro, y su precio 400 pesos».[56] Carpentier afirma que «antes de la llegada de los franceses [a partir de 1791], el minué era bailado, solamente, en un círculo reducidísimo de la aristocracia cubana»,[57] y era considerado como una danza «seria». En cambio, las contradanzas eran tildadas de atrevidas y concupiscentes. Una crónica de *El Regañón de la Havana* explica las diferencias fundamentales entre uno y otro género:

> Concluido pues el bayle serio (minuetes) se principió la contradanza, habiendo dexado a un lado todos los baylarines el juicio y la cordura. [...] Tocó la música, baylose la contradanza todo lo peor que fue posible y después de veinte minutos de retozo [...] se retiraron todos los danzantes. [...] en algún intermedio se baylaba ó un zapateo ó un congó ó unas boleras.[58]

La censura no se hizo esperar, un año más tarde *El Regañón de la Havana* publicaba un «Reglamento para los bailes» que exigía reformas coreográficas:

> que las contradanzas se bailen con más sosiego [...]. Que se reformen ciertas figuras, inventadas sin duda por la malicia, que no se arreglan con la decencia pública; declarando en toda forma que los abrazos porque sean al compás de la música, no dejan de ser abrazos ni de excitar la concupiscencia en los jóvenes. Que las figuras de las contradanzas no sean difíciles ni enredadas para que no se gaste tanto tiempo en ensayarlas [...] que no sean muy largas.[59]

En la ciudad intramuros los bailes se organizaban en la Casa de la Tertulia y solo podían asistir «las Señoras suscriptoras».[60] Para 1800 ya hay maestro de danza en La Habana, nombrado don Juan Gaillet, otro «personaje» con apellido francés.

[56] *PPH*, 12 de enero de 1792.
[57] CARPENTIER, A. (1989) *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, p. 116.
[58] *El Regañón de la Havana*, 23 de diciembre de 1800.
[59] *El Regañón de la Havana*, 1 de diciembre de 1801.
[60] *PPH*, 28 de mayo de 1795.

A propósito de bailes, la puesta de la ópera francesa *El desertor (Le déserteur)* fue tan famosa en La Habana que inspiró la composición de un baile. Esta práctica se perpetuó en el tiempo y entre las piezas publicadas en el presente libro se encuentran varios ejemplos que utilizan material musical derivado de las óperas de moda para piezas de baile como valses, rigodones y contradanzas.

> Hoy [...] se dará fin con la primera parte de un nuevo bayle pantomimo heróyco, titulado EL DESERTOR, O EL CASAMIENTO SUPUESTO, imitado de la famosa Ópera francesa de dicho título, y compuesto por el Sr. Juan Bautista Francisqui, en el qual el dicho hará el papel del Desertor, el Sr. Jorge Labottery el del Tonto, y la Sra. Victoria Fleuri el de Luisa.[61]

A niveles más populares, se supone que quedaría la música que acompañaba, por ejemplo, las peleas de gallo, que durante las fiestas de Pascua de 1792 incluyeron «para el mejor lucimiento de estas diversiones una música de diez instrumentos buenos». Las mismas peleas en Arroyo Naranjo eran acompañadas «a golpe de música, que se pondrá en la glorieta».[62]

Pero ¿quiénes eran los músicos que integraban las orquestas del teatro, de los bailes públicos y hasta de las peleas de gallos? Poco sabemos de las formaciones musicales, apenas hemos recogido mención a tres tipos de agrupación: de 21 instrumentos de viento, de 10 instrumentos o simplemente, orquesta. Es posible que algunos esclavos, como antes sucedió en Santiago de Cuba, fueran educados para este fin. Una noticia triste por su contenido de intolerancia humana nos da luz sobre este aspecto. En su sección de «Pérdidas», *El Papel Periódico...* advierte sobre un esclavo de origen inglés que ha huido de su dueño y se ofrece una recompensa por su captura; entre los atributos que describen su valor se dice que «toca biolin, [...] tiene como 30 años de edad» y vive en la villa de Guanabacoa.[63]

De la venta de instrumentos y papeles de música en el *Papel Periódico de la Havana*

La mención a instrumentos posee dos fuentes fundamentales: los anuncios de compraventa y los que aluden los programas de concierto. A continuación detallamos los instrumentos que aparecen mencionados en el *Papel Periódico...* entre 1790 y 1805:

Aerófonos	*Cordófonos*	*Idiófonos*	*Accesorios*
clarines	baxo a violín	armónico instrumento de vasos	atril
clarinete	clave	órgano de vasos	cuerdas
flauta	clave de teclados	reloj de música	cuerdas para guitarra
flauta regular	clave fortepiano		cuerdas para arpa

[61] *PPH*, 25 de diciembre de 1803.
[62] *PPH*, 17 de mayo de 1792 y 24 de mayo de 1792.
[63] *PPH*, 10 de junio de 1792.

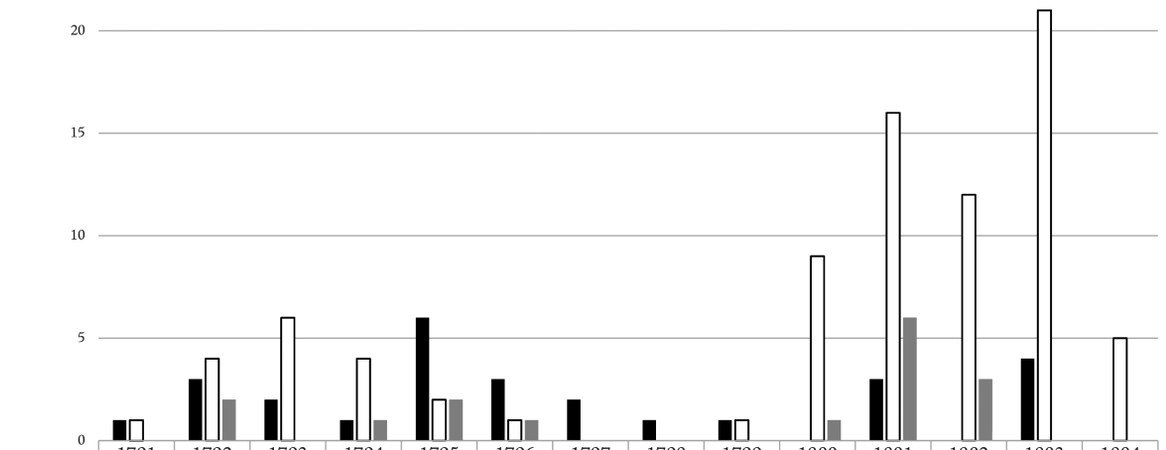
Aerófonos	*Cordófonos*	*Idiófonos*	*Accesorios*
flautas traveseras	clavepiano y pluma		cuerdas para violín
organitos	clavepiano de pluma grande		dentadura de fierro para tambor
órgano	espineta		encordadura para piano
órgano a grande Orquesta	fortepiano		
órgano de mano	forte piano		
trompa	fuertepiano		
	guitarra		
	harpa		
	harpa de resorte		
	monacordio		
	piano		
	piano fuerte		
	piano inglés		
	piano-forte		
	salterio		
	violín		
	violón		

Fig. 6 Instrumentos y accesorios a la venta en el* Papel Periódico*... entre 1790 y 1805

El comercio de instrumentos poseía elevados precios de venta; ello indica que sus consumidores debían contar con abundante poder adquisitivo. El importe de un esclavo —en 1794 y 1798 oscilaba entre 250 y 350 pesos—, altamente valorado en esos años de expansión de la producción azucarera, era equiparable, por ejemplo, al de un clavecín, por lo que se deduce que la compra de instrumentos era potestativa mayormente de la clase adinerada. Un esclavo y un instrumento eran inhumanamente valorados por igual, como revela un anuncio de venta citado por Carpentier, en el que se equiparan «dos claves, una negra y una cómoda».[64]

[64] CARPENTIER, A. (1989) *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, p. 94.

Entre los instrumentos más ofertados están los de teclado (fig. 7): clave, espineta, órgano, fortepiano o pianoforte; con estos dos últimos vocablos denominaban indistintamente al piano mientras transcurría su evolución tecnológica en el tiempo. Los precios de los claves oscilaban entre 200 y 400 pesos, y eran en su mayoría, de procedencia inglesa. Sólo en un caso se informa el nombre del constructor del instrumento: Juan de Mármol de Sevilla, cuyo taller debió tener renombre en América pues se anuncia «un clave piano y pluma, de unas voces esquisitas y madera particular, hecho en Sevilla por el artífice Mármol».[65]



	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799	1800	1801	1802	1803	1804
Clave	1	3	2	1	6	3	2	1	1		3		4	
Piano	1	4	6	4	2	1			1	9	16	12	21	5
Espineta		2		1	2	1				1	6	3		

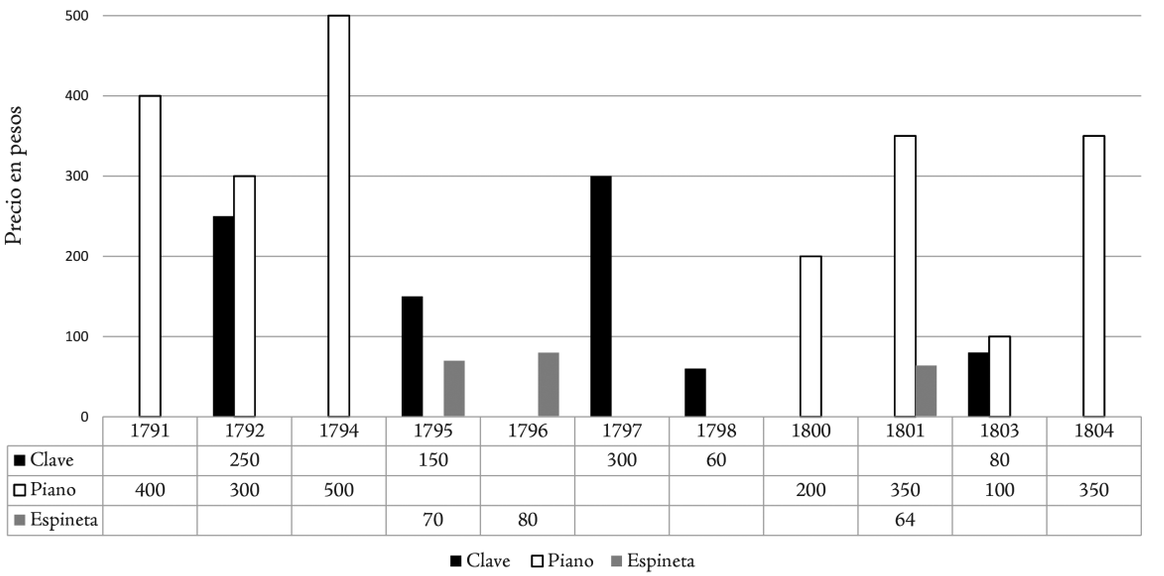
Fig. 7 Instrumentos de teclado a la venta en el **Papel Periódico...** *entre 1791 y 1804*

Los pianos por su parte eran de origen inglés o francés. Llegó a pedirse por ellos hasta 500 pesos, pues debieron ser la novedad de la época (fig. 8). La ambigüedad con que se redacta el anuncio de venta de «Un Clave, o Piano-forte inglés muy hermoso de tres voces unísonas, en 400 ps.», el 6 de febrero de 1791, ilustra el desconocimiento de las diferencias entre estos instrumentos de teclado, en el período en que ambos coexistían. Las espinetas eran más baratas, entre 50 y 80 pesos, en los casos que lo menciona, de procedencia inglesa y dimensiones más pequeñas, quizás eran consideradas como instrumentos de estudio.

La estadística extraída de los anuncios en el *Papel Periódico...* muestra que el clave y el piano coexistieron entre 1791 y 1803 (fig. 7). Un anuncio ofrece detalles sobre la transformación que iría operándose en estos instrumentos de teclado:

> Un clave de nueva invención de martinetes de azero, que suple a las plumas […]. Tiene varios resortes: uno que imita el Piano fuerte, con la suavidad que quiera el Tocador: y el otro el Harpa, con la mayor propiedad. Precio 300 pesos en dinero, o azúcar, con plazo de seis meses.[66]

[65] *PPH*, 1 de febrero de 1795.
[66] *PPH*, 16 de agosto de 1792.



	1791	1792	1794	1795	1796	1797	1798	1800	1801	1803	1804
Clave		250		150		300	60			80	
Piano	400	300	500					200	350	100	350
Espineta				70	80				64		

Fig. 8 Precio de los instrumentos de teclado en el* Papel Periódico*... entre 1791 y 1804

Como parte de esta evolución, en mayo de 1804, se llega a la descripción del piano propiamente dicho: «Un forte piano nuevo francés, que tiene una 8va mas que los comunes, con quatro pedalles».

Hay al menos tres referencias a órganos positivos, uno «con su mesa de caoba, con 24 tonos de música»,[67] otro «de excelentes voces, detrás del monasterio de Santa Teresa no. 30»,[68] y «2 organitos» que pone a la venta don Juan Cornet:

> fabricante de claves y pianos fortes, recién llegado a esta ciudad, tiene el honor de ofrecer sus servicios al Público: se propone, cuando habrá reunido los materiales necesarios de hacer pianos fortes a la francesa e inglesa, y organizados, compone los instrumentos de toda clase, y se abonará al mes para templar y conservar en buen orden los claves y fortepianos; tiene en venta algunos violines y dos organitos; también comprará todas calidades de instrumentos viejos.[69]

Antes que el Sr. Cornet se anunciara existían reparadores de clave en La Habana, pues en 1793 se comunica anónimamente: «quien tubiere algun Clave que componer, acuda a la calle de la Cárcel vieja donde darán razón de un buen maestro, y también se encontrará en dicha casa Núm, 88 seis fuertes pianos de mucho gusto».[70] En cambio, el Sr. Cornet, es el primero que se presenta en 1796, como fabricante de instrumentos, mecánico y afinador, lo que supone una capacidad mayor de producción para la época. Al parecer tuvo éxito en el negocio, pues en 1801 anuncia que se ha mudado y que compone toda clase de instrumentos musicales.[71]

[67] *PPH*, 14 de noviembre de 1790.
[68] *PPH*, 3 de enero de 1802.
[69] *PPH*, 22 de diciembre de 1796.
[70] *PPH*, 14 de febrero de 1793.
[71] *PPH*, 1 de octubre de 1801.

Además de los instrumentos de teclado, se comercializaban arpas de resorte (240 ps.), flautas (40 ps.), una de ellas de seis llaves, y violines (16 ps.). El precio menor de los violines quizás se deba a que tenían mayor demanda entre los músicos de atril. También se ofertaban cuerdas para violín, arpa y guitarra en las listas de mercancías de los barcos que atracaban en la bahía. Entre los cordófonos resulta curioso el anuncio de venta de salterios (20 ps.), uno de ellos «nuevo»;[72] este instrumento —según refiere el profesor Beryl Kenyon de Pascual— se puso de moda en el siglo XVIII entre la aristocracia española.[73]

La guitarra, favorita en el siglo XIX, tiene su primer anuncio el 19 de agosto de 1792. Se describe en detalle «una Guitarra harmoniosa con doce órdenes, seis naturales y seis sobrenaturales, con un resorte que és el exe fundamental de esta máquina, y la toca un patricio maestro de Guitarras llamado Joseph de Torres Pacheco. En la calle de Cuba núm. 35 se encontrará». En lo adelante solo refieren la venta de cuerdas —lisas y entorchadas—, hasta que el 27 de febrero de 1803 se ofrece «una guitarra española hecha por Pagés». Probablemente se refiera a Francisco Pagés López (Osuna, Sevilla 1773-después de 1835 ¿La Habana?) luthier que se muda a La Habana a principios del siglo XIX. Una de sus guitarras se conserva en el Museo Nacional de la Música en La Habana.

Pero no se hace esperar la competencia, solo unos meses más tarde, el 25 de agosto del mismo año, se ponían a la venta «dos guitarras de cípre [ciprés] construidas en Sevilla por el famoso y antiguo Sanguino, una en 16 pesos y otra en 50». Se refiere probablemente a Francisco Sanguino, luthier activo en Sevilla entre 1755 y 1763. Ese mismo año, un tercer anuncio detalla una «guitarra de caoba charolada por dentro y fuera, de buena construcción, traida de España en 38 pesos, en la casa frente á la portería del Colegio de RR. PP. Capuchinos».[74] Algunos instrumentos podían ser valiosos y «aristocráticos» dada su factura, como sucede con la guitarra con «trastes de plata».[75]

Sobre la venta de papeles de música se registran partituras y libros didácticos. Del repertorio vocal profano, se anuncia la venta de tiranas, boleros, seguidillas, arias;[76] música instrumental: Pleyel, Haydn, Mozart;[77] sonatas y conciertos para forte piano, violín, y otros instrumentos;[78] también repertorio para iglesia del que no se dan muchos detalles. De particular interés resulta el hecho de que Cayetano Pagueras, intérprete y compositor de la capilla de música de la Catedral de La Habana, pusiera a la venta «música de clave venida de España, compuesta por los mejores autores del Norte [¿Alemania, Austria, Bohemia?] en precio cómodo»,[79] lo cual significa que estaba al día del acontecer de su época y en consonancia con el gusto por la música centro europea, que se programaba en los conciertos.

Relativo al material didáctico se mencionan las *Lecciones de Clave* de Benito Bails (Madrid, Joachin Ybarra, 1775),[80] que sería el primer tratado de clavecín del que tengamos

[72] *PPH*, 19 de noviembre de 1795.
[73] KENYON DE PASCUAL, B. (1985) Los salterios españoles de siglo XVIII (Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII) Parte III. *Revista de musicología*, Vol. 8, Nº 2, págs. 303-322.
[74] *PPH*, 29 de septiembre de 1803.
[75] *PPH*, 4 de septiembre de 1803.
[76] *PPH*, 29 de julio de 1792.
[77] *PPH*, 1 de junio de 1797.
[78] *PPH*, 14 de febrero de 1802.
[79] *PPH*, 21 de junio de 1795.
[80] *PPH*, 11 de diciembre de 1791. Véase ejemplar en Biblioteca Digital Hispana de la Biblioteca Nacional de España: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050063&page=1

referencia en Cuba; «se vende papel rayado para música», que sería útil a profesionales y estudiantes[81] y un texto con los «principios de tocar la guitarra por música».[82]

La enseñanza musical en el *Papel Periódico de la Havana*

A partir de la publicación del *Papel Periódico...*, se nos revela un movimiento musical de importancia que abarcaba un amplio espectro de espacios y géneros que debía ser suplido por intérpretes itinerantes, pero también por locales que aprendían su arte adscribiéndose a algún sistema de enseñanza privada existente en la ciudad. Los constantes anuncios de compra y venta de instrumentos musicales entre particulares hablan de una actividad de conciertos privados que sucedían de manera espontánea en las casas de la clase pudiente, las que funcionaban como espacio de mecenazgo del repertorio de salón y ámbito para la docencia práctica de la música.

El concepto de academia de música y baile —entendida como la impartición de clases en casas privadas tanto de profesores, como de «alumnos» con recursos económicos que les permitían la adquisición de instrumentos musicales—, podría revolucionar el concepto de enseñanza musical en La Habana, del último tercio del setecientos e inicios del ochocientos. Si bien tenemos probada aplicación de la enseñanza en el ámbito religioso, por ejemplo, en las capillas de música de las catedrales de La Habana y Santiago de Cuba, la educación musical profesional en el ámbito secular del siglo XIX, tiene su germen en la gestión individualizada de la enseñanza, que se ha de encaminar luego a través de instituciones corporativas especializadas, como resultado del asociacionismo.

Un comentario, que llama la atención sobre el fenómeno de la enseñanza musical en La Habana, es publicado como entrada del *Papel Periódico...* el 12 de enero de 1792. Se trata de una especie de loa firmada con el seudónimo Filesimolpos, quien pondera a una intérprete, al parecer afamada, en los siguientes términos: «Somos en crecido número quantos con freqüencia hemos tenido la dicha de oír en las Academias de Música, tocar el clave a la Señora Doña María Luisa O´Farril. A todos nos agradó y sorprehendió sobremanera el talento prodigioso de esta benemérita y hermosa dama». Y acto seguido le dedica un poema del que citamos algunos versos: «Quedo! Silencio!/ La divina Luisa/ ya se presenta,/ sus torneadas manos/ tocan el clave».

El entusiasta crítico menciona el espacio Academia de Música, como ámbito de concierto donde se puede escuchar, por ejemplo a María Luisa tocar el clave. Los anuncios relativos a clases de música siempre se ubican en casas particulares, de ahí que quizás el concepto de Academia de Música esté relacionado con la gestión de conciertos en salones privados: como velada, o audición, o concierto propiamente. Es el caso de «Un sugeto de nación frances», que se presenta como profesor de violín y también se ofrece a «acompañar a las señoras aficionadas el fortepiano u otro instrumento; [...] Vive en la calle de Mercaderes, casa del negociante Mr. Rougier».[83] Ello podríamos interpretarlo como que las clases de violín se dan en su casa privada y las de acompañamiento en las casas de las señoras de la alta sociedad, que poseían claves y forte-pianos. Incluso podría ser, que tal lección de acompañamiento sucediera como parte de una tertulia.

[81] *PPH*, 14 de febrero de 1802.
[82] *PPH*, 27 de abril de 1803.
[83] *PPH*, 2 de febrero de 1800.

El programa de estudios que abarca más materias de música, casi a manera de pequeño conservatorio a cargo de una sola persona, es el que organizaba Don Gerónimo de Torres y Reyna, quien desde antes de 1797 se especializaba en «instruir con reglas fundamentales la Teórica, y Práctica en solfear, cantar y tocar el fortepiano» y «reglas de so[l]feo a quien quiera instruirse en canto llano» en su casa de la calle de Jesús María núm. 45, a precio de 6 pesos o «yendo á la casa de cada qual, 8 pesos».[84]

Entre 1801 y 1803, se anuncian varios profesores que ofrecen dar clases en sus respectivas casas: el maestro de flauta Pablo Buissen «primer flautista de la Compañía de Cómicos de la Ópera francesa»; Pablo Suisser, recién llegado de Europa, propone dar «lecciones en la flauta, clarinete y bayle»;[85] Narciso Sánchez maestro de guitarra egresado de la «Real corte de Madrid», que acompaña «todos los instrumentos»[86]. Juan Gaillet, Silverio Bozalongo y Juan Francisqui son los maestros de danza que se anuncian entre 1800 y 1802; en el caso de Gaillet, con «permiso del superior gobierno, tiene abierta Academia de bayle para los aficionados que gusten aprender y ejercitar lo que sepan» y Francisqui «en la casa del Capitán D. Rafael Catalá, calle de O'Reilly».[87]

Colofón

Sobre el mes de mayo de 1805, el *Papel Periódico de la Havana* se transforma en *El Aviso* y así sucesivamente irá modificando su nombre hasta convertirse en la *Gaceta de la Habana*.[88] Dejará de ser «el» periódico exclusivo para compartir espacio con otras muchas publicaciones, que proliferan en el siglo XIX y por tanto su perfil se irá especializando en otros derroteros.

Las noticias estudiadas nos permiten cartografiar el mapa musical de La Habana, en los 15 años que abarcó el *Papel Periódico...*, como un lugar bullicioso y sonoro, mucho más de lo que hemos supuesto hasta ahora. Su carácter de medio oficial nos revela la cartelera cultural que era sancionada positivamente por las autoridades, pero también los gustos y tendencias artísticas de la época. Nos revela el entramado sistémico en torno al mundo del espectáculo musical en La Habana a través de sus variados espacios y sus géneros alternantes: entre el teatro, el salón, la calle...; entre óperas, canciones, bailes públicos... Todo ello apoyado en una práctica musical interpretativa local y foránea, una estrategia docente que se sustentaba en la aplicación de un sistema de enseñanza privada y la circulación de instrumentos musicales.

Basta... no más saraos ni divertimentos, han vuelto a sonar las campanas. En la Catedral de La Habana, se convoca a misa y se estrena una obra de Cayetano Pagueras, influida por el entorno sonoro del clasicismo vienés, que más que europeo, es europeizante. Poco a poco sus tópicos se han de cubanizar al calor de La Habana, como verán en las piezas que componen este libro. En el Gabinete de Patrimonio Musical, darán razón.

---

[84] *PPH*, 9 de noviembre de 1800.
[85] *PPH*, 5 de abril de 1802.
[86] *PPH*, 10 de noviembre de 1803.
[87] *PPH*, 17 de agosto de 1800/ 12 de octubre de 1800/ 12 de febrero de 1801/ 24 de octubre de 1802.
[88] *El Aviso* (1805-1808)/ *Aviso de la Habana* (1809-1810)/ *Diario de La Habana* (1810-1812)/ *Diario del Gobierno de la Habana* (1812-1820)/ *Diario Constitucional de la Habana* (1820)/ *Diario del Gobierno Constitucional de la Habana* (1820-1823)/ *Diario del Gobierno de la Habana* (1823-1825)/ *Diario de la Habana* (1825-1848) y *Gaceta de la Habana* (1848-).

MÚSICA TEATRAL EN EL *Diario de La Habana*. La compañía de Andrés Prieto (1810-1830)

por Claudia Fallarero

Con el siglo XIX en curso y la distancia de muy pocos años respecto a los hechos, en 1846 se imprimió *Memorias de la Real Sociedad Económica de La Habana*, donde se repasaba la historia del teatro musical de la capital durante los primeros años del ochocientos:[1]

> Entre las bellas artes la música es la que ha recibido entre nosotros el mas estraordinario desarrollo, sin embargo de que habian transcurrido diez ó mas años de este siglo, y nos hallábamos todavia muy en mantillas. […] Numerosas eran las partituras de óperas compuestas por maestros que llenaban con su fama al mundo filarmónico, multiplicados los actores que ostentaban sus talentos en la vieja Europa, y todavia ignorábamos que habia óperas en el mundo, actores líricos; sin embargo nos cuentan algunos que han alcanzado aquellos remotos tiempos, muchos prodigios de una compañía de ópera francesa que visitó esta capital. Sea lo que fuere, no llegamos a saber lo que era una ópera, por lo menos en bosquejo, hasta que no nos favoreció la compañía española, que con los mayores esfuerzos arreglaba a un modo las piezas, formaba una ópera en que se hablaban los recitados, sometiéndose [e]l argumento a los libretos que ya existian, ya traducidos del francés ó del italiano, ya compaginados a su manera. No faltan numerosos individuos que sin haber llegado todavía a la vejez, puesto que nos referimos al año de 1812, que recuerden el entusiasmo que produjo este espectáculo en la Habana cuando la *Isabela* que aprendieron de memoria hasta los muchachos de tanto repetirla, la *Feliz casualidad*, *Los dos presos* y otras composiciones formaban el encanto y la admiracion de los espectadores. Los actores por otra parte no representarian hoy ni un papel mediano en el mundo artístico, sin embargo de que la Sra. Galino, digna de un grato recuerdo para la Habana, con su voz brillante, con sus poderosas facultades, hubiera ocupado un lugar muy distinguido si le hubiese tocado la suerte de aparecer en época mas reciente y adelantada (Serrano, 1846: 51-52).

Ciertamente el siglo había comenzado con el proyecto de restauración del Coliseo y reajuste de su programación teatral, por parte del marqués de Someruelos, quien como nuevo capitán general desde 1799, traía a la Isla un programa de implantación y desarrollo de la cultura ilustrada. En esta tentativa, Someruelos demandaba la recuperación de un

[1] Este artículo fue publicado con el título «Música teatral en La Habana con la compañía de Andrés Prieto (1810-1830): entre la estética italiana y la francesa». *Revista Clave*, CIDMUC, 17, 1, 2015, pp. 12-19. Usado con permiso.

espacio secular para distraer del ocio a la sociedad habanera. Entre las licitaciones para el rescate del teatro —reunidas en un valioso expediente elaborado entre 1799 y 1801 y custodiado por la Sociedad Económica— aparece la de Eustoquio Fuentes, quien se ofreció para «traer a su costa» desde Europa, específicamente desde Francia, «actores que den grandes óperas, y comedias francesas de las más decentes y honestas que puedan examinarse previamente al darlas al público», además de contribuir con veinte mil pesos para el arreglo del edificio del antiguo Coliseo.[2] Preocupados por justificar ante la Metrópoli la presencia de actores foráneos, los síndicos del ayuntamiento habanero añadieron a la propuesta: «disonará tal vez a algunos el establecimiento de un teatro francés quando no lo hay español». Por su parte, el asesor general José Ilincheta agregó que era válida la oferta de Fuentes y especificó:

> Siempre que realice el establecimiento de un buen Teatro trahiendo actores y algunos músicos escogidos y acreditados, y que aplique todos los medios posibles para que algunos Españoles se instruyan en el arte de representar, pues que la perfeccion con que hablan el idioma los naturales de esta Ysla sin excepcion de las gentes de color, su vivacidad y talento claro, lo hacen capaces de adquirir la instrucción necesaria para mantener un Teatro nacional digno de su Cultura, poblacion, y riqueza, como se deja conocer mui bien por el decidido talento que tienen por la musica. […] Fuentes urge por que se le conceda el permiso desde luego, pues que toda demora le es ruinosa y puede hacer malograr los excelentes actores que en el Norte de America se mantienen en inacion con esta espectativa. […] Es verdad que V.S. solo está facultado para establecer el Teatro Español y que para ponerlo extrangero deberia impetrar previamente el consentimiento del Rey. Mas con todo no hallo incoveniente en que se conceda a Fuentes el permiso que pide, porque dandose quenta en la primera ocacion puede venir la resolucion Soberana antes o poco despues que se empiecen las representaciones.[3]

De acuerdo a una cautelosa estrategia política, Someruelos dictamina a fines de 1799, que no se verificarán las representaciones de cómicos «extranjeros» en La Habana, tal como propone Eustoquio Fuentes en su organizado plan y que, en su lugar:

> Solo se permitiran que puedan executar los Cómicos de la Luisiana por ser provincia de nuestro Gobierno y a mas ser Capitania General al mando del mismo xefe que tiene el de esta Ysla. Con estos actores y sus representaciones podra sacarse mucha utilidad para los nacionales pues trayendo de allí comicos de los mas execitados en el teatro de Nueva Orleans serviran de modelo a otros, y adquiriran por la imitacion la propiedad.[4]

[2] Varios. Biblioteca Nacional de Cuba, Colección Cubana. Colección manuscrita de la Sociedad Económica Amigos del País (t. 6), n. 21, ff. 7v-9r.
[3] Ibídem, ff. 15r-17r.
[4] Ibídem, ff. 17v-18r.

En efecto, llenó el espacio teatral de La Habana una serie de cómicos de fuera de la Isla, entre 1800 y 1807, quienes fueron secundados por otros que arribaron a mediados de este último año.[5] Según refiere la documentación, las competencias de los naturales no eran suficientes para poder asumir la sostenibilidad de un «teatro nacional» con personal local y menos con repertorio autóctono, no obstante, en ambas dotaciones de principios de siglo es posible encontrar a Francisco Covarrubias, criollo que se mantuvo activo en la escena habanera y matancera hasta mediados de la centuria.

Tal como indican las *Memorias* de la Sociedad Económica y parte de la historiografía musical, en 1810 inicia el desarrollo ascendente en las representaciones teatrales y musicales bajo las cláusulas del canon hispano y se establece en el Coliseo una nueva compañía, esta vez de Teatro Español, acorde con la preocupación del ayuntamiento habanero.

Dos años antes en Madrid, cuando se reorganizaban las compañías de los teatros del Príncipe y de la Cruz en abril de 1808 —con las tropas francesas presentes ya en la ciudad a causa de la guerra de independencia española— el notable teatrista Isidoro Maiquez se negó a firmar para esa temporada, y por tanto, su discípulo, el barcelonés Andrés Prieto tampoco lo hizo,[6] a pesar de que se le proponía el partido de Primer Barba,[7] que había servido desde agosto de 1805.[8] En lugar de ello, Andrés Prieto se embarcó a La Habana, adonde arribó en 1810 con algunos de los antiguos integrantes de las compañías teatrales de la Corte.

NOTICIAS PARTICULARES DE MADRID.

LISTA DE LAS COMPAÑIAS DE TRAGEDIA, COMEDIA y Ópera, que deben representar en el Teatro de los Caños del Peral en el año que empezará el próximo Domingo de Pasqua de Resureccion, y concluirá el Sabado de Ramos de 1806.

DIRECTOR Y APODERADO

Isidoro Mayquez.

COMPAÑÍA DE TRAGEDIA Y COMEDIA.

ACTRICES.
Antonia Prado.
María Maqueda.
Gertrudis Torre.
Francisca Briones.
Angeles Ortega.

ACTORES.
Isidoro Mayquez.
Antonio Rosal (*De Cádiz*).
Josef Infantes.
Francisco Ronda.
Santiago Casanova.
Rafael Perez.
Antonio Martinez.
Andres Prieto (*De Barcelona*).
Josef Oros.
Pedro Cubas (*De Cádiz*)
Joaquin Suarez.

COMPAÑÍA DE ÓPERA.

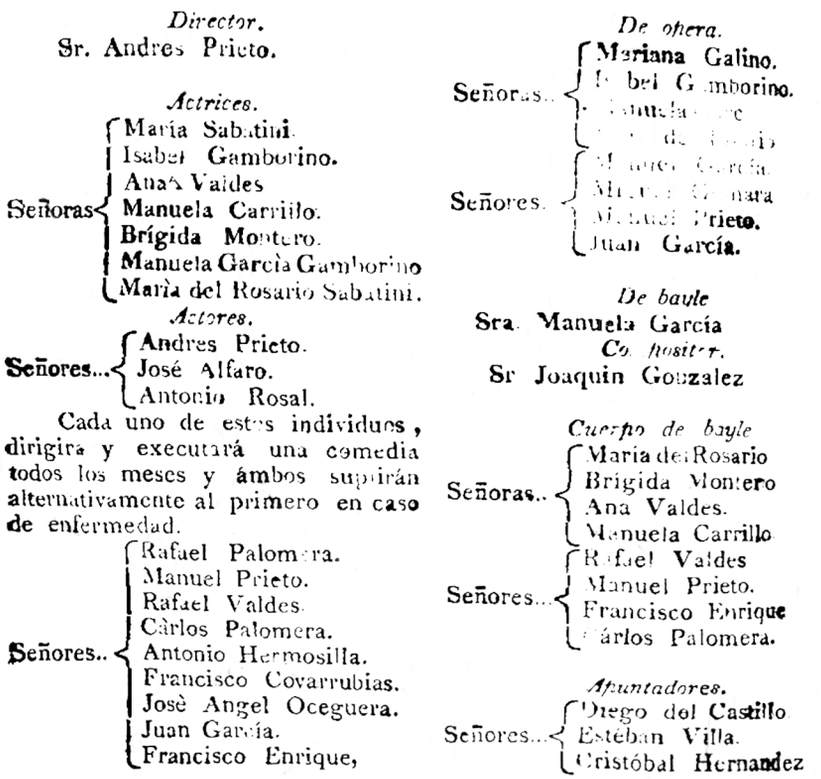
María Lopez.
Joaquina Briones.
Marcela Morales.
Manuel García (*Director*)
Juan Pau.
Eusebio Fernandez.
Eugenio Christiani.
Justo Mas (*De Zaragoza*).

Fig. 1 Relación de integrantes de las Compañías de los teatros de Madrid. Temporada 1805-1806

[5] Biblioteca Nacional de Cuba, Colección Cubana. Colección manuscrita de José Augusto Escoto, n. 123 (2).
[6] *Diario de Madrid*, 7 de abril de 1805.
[7] Ibídem, 16 de abril de 1808.
[8] Se refiere a la propuesta de seguir ocupando uno de los roles dramáticos principales en las compañías de Madrid, plaza que había desempeñado desde el año 1805. *Diario de Madrid*, 1º de agosto de 1805.

A partir de ese momento, *Diario de La Habana* se convirtió en el vocero oficial de las representaciones teatrales de la nueva compañía, y prácticamente en el único espacio de visibilidad de la escena musical teatral de la ciudad a principios del siglo XIX, pues no existen fondos ni archivos teatrales, que permitan rastrear los repertorios y documentación general generados por esta compañía.

De este modo *Diario de La Habana* da a conocer, en abril de 1811, a los veintidós actores y actrices que fungirían en tragedias, comedias, óperas y bailes en el Coliseo habanero, entre los que estaban, procedentes de España, José Alfaro, Antonio del Rosal, Manuel García, Manuel Prieto (hermano de Andrés), Joaquín González, Manuela Galino e Isabel Gamborino.[9] Al frente de la compañía de ópera para ese año se encontraba el tenor Manuel García de la ciudad de Cádiz, que venía de dirigir en 1805 el ramo de ópera[10] de los Caños del Peral, y un año más tarde, en la temporada de 1812, lo sería Juan Pau,[11] tenor de los Caños junto con García.[12] En lo concerniente al orden musical, la indicación a los cantantes desde el principio fue estar «sujetos a la voz de los tenores [...] siendo de su cargo y dirección [la puesta] de cuatro óperas al mes, debiendo ser una de ellas nueva; cantar y mandar que canten en los intermedios de las funciones, como también ensayar y disponer los coros, marchas &c».[13]



Director.
Sr. Andres Prieto.

Actrices.
Señoras: María Sabatini. Isabel Gamborino. Ana Valdes. Manuela Carrillo. Brígida Montero. Manuela García Gamborino. María del Rosario Sabatini.

Actores.
Señores...: Andres Prieto. José Alfaro. Antonio Rosal.

Cada uno de estos individuos, dirigirá y executará una comedia todos los meses y ámbos supirán alternativamente al primero en caso de enfermedad.

Señores..: Rafael Palomera. Manuel Prieto. Rafael Valdes. Cárlos Palomera. Antonio Hermosilla. Francisco Covarrubias. Josè Angel Oceguera. Juan García. Francisco Enrique,

De opera.
Señoras...: Mariana Galino. Isabel Gamborino. [illegible]
Señores.: [illegible] Prieto. Juan García.

De baile
Sra. Manuela García

Co. positor.
Sr Joaquin Gonzalez

Cuerpo de baile
Señoras..: María del Rosario. Brígida Montero. Ana Valdes. Manuela Carrillo.
Señores...: Rafael Valdes. Manuel Prieto. Francisco Enrique. Cárlos Palomera.

Apuntadores.
Señores...: Diego del Castillo. Estéban Villa. Cristóbal Hernandez.

Fig. 2 Relación de integrantes de la Compañía de Andrés Prieto en La Habana, 1811

[9] *Diario de La Habana*, 14 de abril de 1811.

[10] El ramo de ópera aglutina a los actores-músicos involucrados en la programación musical de un teatro, cuyos repertorios eran fundamentalmente la ópera y otros géneros menores vocales-instrumentales.

[11] *Diario de La Habana*, 25 de marzo de 1812.

[12] *Diario de Madrid*, 7 de abril de 1805.

[13] *Diario de La Habana*, 25 de marzo de 1812. «&c» significa «y compañía».

Los primeros años de actividad de la recién llegada compañía de Prieto coincidieron con los convulsos sucesos de la guerra de independencia española y su impacto en todos los ámbitos, incluso el teatral. El tono oficialista con que el diario habanero presentaba los anuncios y la condicionante de la guerra, dejaron poco margen para entrever las tendencias estéticas en la elección del repertorio. No obstante, el estilo teatral de los años de la guerra giró en torno a comedias y tragedias para comenzar, y tonadillas, sainetes o géneros bailables de influencia francesa, inglesa o española para culminar. En alternancia con este tipo de piezas, en estos primeros años se introdujo también un peculiar repertorio operístico de disímiles procedencias.

Además de las obras *La Isabela* y *La feliz casualidad* —de autorías no identificadas—, y *Adolfo y Clara* o *Los dos presos*, de Dalayrac, cuyas repercusiones sociales menciona la crónica inicial de la Sociedad Económica, entre 1810 y 1814, Andrés Prieto subió a escena otros títulos de óperas continuamente programadas durante la década de 1820. Eran en su mayoría de autores franceses —sin declararlo a causa de la guerra— y habían sido compuestas entre 1770 y 1806. Pueden citarse *Miguel Ángel* (1802) y *El médico turco* (1804), de Isouard; *La esclava persiana* (1798) y *Una hora de matrimonio* (*ca*. 1806), también de Dalayrac; *El Califa de Bagdad* (1800), de Boieldieu; *El secreto* (1797) y *El fanático por la música* (1806-1808), de Mayr; *El matrimonio repentino o el marinerito* (1779) y *La Niña* (1789), de Paisiello; y *Zamira y Azor* (1771), de Grétry. De la pluma de compositores vinculados con los teatros españoles, el ramo de ópera ejecutó repetidas veces en La Habana *El poeta calculista* (1805) de Manuel García[14] y *Ramona y Roselio* (1803) de Esteban Cristiani.

La efervescencia de la ópera italiana, situada para inicios del siglo XIX ya en los teatros de la corte y, por ende, en los del mundo hispanoamericano, alternaba sin conflicto con repertorios del gusto francés en esta capital. Seguramente esto ocurría a causa de los referentes de origen en la restructuración del teatro en La Habana, como es posible verificar en la reflexión del asesor de Someruelos al referirse al teatro francés en 1799:

> El extranjero y mui particularmente el frances ofrece todas esas ventajas porque sus actores tienen la de una ilustracion mui distinta que los nuestros y sobre todo la de haber representado en Francia cuyo Pueblo a lo menos durante la Monarquia era tal vez mas delicado e intolerante que [el] de Atenas. Estoy por decir que a pesar de la divercidad del idioma es imposible que dexe de gustar a los Havaneros puesto que se hallan en el grado de civilisacion necesaria para el caso. […] La diversidad de idioma en ninguna Nacion ha impedido que prevalezca la opera italiana y no hai motivo para pensar de otra manera acerca de la Comedia francesa.[15]

Pasados los cruentos años de la guerra, a partir de 1815 Andrés Prieto desaparece de los anuncios teatrales. El autor Rine Leal maneja la posibilidad de que haya salido de La Habana hacia México (Leal, 1975: 201-248). El repertorio, sobre todo operístico, comienza

[14] *El poeta calculista* es una ópera-monólogo compuesta por el cantante y compositor español Manuel García (1775-1832). Contiene un solo titulado «Yo que soy contrabandista», que alcanzó gran popularidad en escenarios españoles, franceses e hispanoamericanos (Alonso, 2003).

[15] Varios. Biblioteca Nacional de Cuba, Colección Cubana. Colección manuscrita de la Sociedad Económica Amigos del País (t. 6), n. 21, ff. 15r-17r.

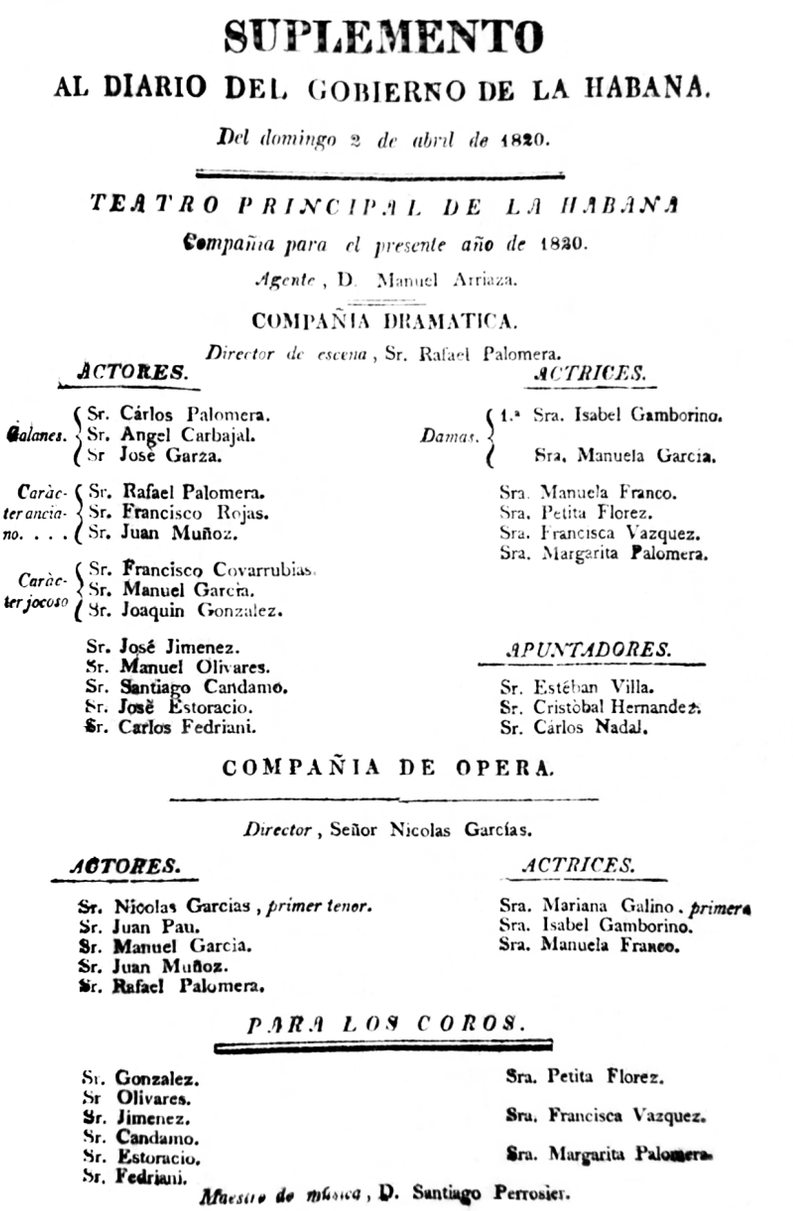
a ser más variado y actualizado y se unen a la compañía los tenores Juan de Extremera y Rafael Lorenzani, que asumen los roles principales. Los actores de la compañía conocían a Extremera, que había alternado con Juan Pau en Madrid en la primera década del siglo.[16] Entre 1815 y 1816, una vez más se escucharon en La Habana óperas de compositores de transición entre el XVIII y el XIX, en su mayoría de origen galo con lenguaje italiano como: *Ricardo Corazón de León* (1784), de Grétry; *La ópera cómica* (1798) y *Quien quiere no puede* (1795), de Della-Maria; *El desertor* (1769) y *La bella Arsena* (1773), de Monsigny; *El avaro* (1799) y *La bizarría del amor* (1800), de Mayr. Por último, a beneficio de Mariana Galino, se escuchó, el 19 de diciembre de 1815, la ópera *Dido abandonada*.

El caso de la cantante Mariana Galino es uno de los más singulares de la compañía española. De 1799 data la mención más temprana a su actividad en la Península, como parte de la compañía de Francisco Ramos en el Teatro del Príncipe[17] y finalmente en 1806 aparece junto a Isabel Gamborino en la parte de *cantado* del de la Cruz.[18] Una vez presente en La Habana, Galino se convierte en uno de los miembros más activos de la compañía de Prieto, primera figura desde 1810 y hasta 1830, a causa, quizás, de unas inigualables condiciones vocales o de la escasa competitividad existente entonces en la ciudad en el ramo de la ópera (ver fig. 3). Es a través de su mediación que se reciben en este territorio ultramarino repertorios de los más actualizados que se ejecutan en Europa, al proponer no solo autores y obras «de moda», sino además revisiones con una perspectiva histórica, como la de la puesta de *Dido abandonada* en 1815, que denotan su capacidad y justificado protagonismo:

> El argumento de esta pieza [explica Galino en aquel anuncio] ha sido asunto del mayor interes à las mejores plumas de todas las naciones desde edad remota. Es uno de los primeros dramas del teatro frances. En el italiano mereciò singular aplauso el que compuso el cèlebre Metastacio, y se cantó en esta ciudad el 12 de octubre de 1776. Últimamente el moderno compositor italiano Picciny le ha puesto una música de tanto gusto, que excede a las anteriores, y la sinfonía que precede à la ópera, y se tocarà a telon levantado es una pieza de incomparable mèrito.[19]

A su intercesión se debe además la iniciativa de interpretar la primera ópera de Rossini en La Habana, específicamente *La italiana en Argel*, en fecha tan temprana como el 10 de noviembre de 1817. Esta ópera, compuesta solo cuatro años antes por Rossini, había significado el primer contacto con la obra rossiniana para los oyentes de Madrid, igualmente en septiembre de 1816. La responsabilidad fue toda de Galino, quien explicó al público: «felizmente ha llegado a mis manos […] cuyo singular mérito y delicado gusto de su música han sido aplaudidos con el mayor entusiasmo en todos los principales teatros de Italia, Francia y España».[20]

[16] *Diario de Madrid*, 3 de abril de 1806.
[17] *Diario de Madrid*, 7 de agosto de 1799.
[18] *Diario de Madrid*, 2 de abril de 1806.
[19] *Diario de La Habana*, 19 de diciembre de 1815.
[20] *Diario de La Habana*, 10 de noviembre de 1817.



SUPLEMENTO

AL DIARIO DEL GOBIERNO DE LA HABANA.

Del domingo 2 de abril de 1820.

TEATRO PRINCIPAL DE LA HABANA

Compañia para el presente año de 1820.

Agente, D. Manuel Arriaza.

COMPAÑIA DRAMATICA.

Director de escena, Sr. Rafael Palomera.

ACTORES.

Galanes. Sr. Cárlos Palomera. Sr. Angel Carbajal. Sr José Garza.

Caracteres antiguos. Sr. Rafael Palomera. Sr. Francisco Rojas. Sr. Juan Muñoz.

Caracteres jocosos Sr. Francisco Covarrubias. Sr. Manuel Garcia. Sr. Joaquin Gonzalez.

Sr. José Jimenez.
Sr. Manuel Olivares.
Sr. Santiago Candamo.
Sr. José Estoracio.
Sr. Carlos Fedriani.

ACTRICES.

Damas. 1.ª Sra. Isabel Gamborino. Sra. Manuela Garcia.

Sra. Manuela Franco.
Sra. Petita Florez.
Sra. Francisca Vazquez.
Sra. Margarita Palomera.

APUNTADORES.

Sr. Estéban Villa.
Sr. Cristòbal Hernandez.
Sr. Cárlos Nadal.

COMPAÑIA DE OPERA.

Director, Señor Nicolas Garcías.

ACTORES.

Sr. Nicolas Garcias, *primer tenor.*
Sr. Juan Pau.
Sr. Manuel Garcia.
Sr. Juan Muñoz.
Sr. Rafael Palomera.

ACTRICES.

Sra. Mariana Galino, *primera*
Sra. Isabel Gamborino.
Sra. Manuela Franco.

PARA LOS COROS.

Sr. Gonzalez.
Sr Olivares.
Sr. Jimenez.
Sr. Candamo.
Sr. Estoracio.
Sr. Fedriani.

Sra. Petita Florez.
Sra. Francisca Vazquez.
Sra. Margarita Palomera.

Maestro de música, D. Santiago Perrosier.

Fig. 3 Relación de integrantes de la Compañía de Andrés Prieto en La Habana, 1820

En 1817 no solo llegó la música de Rossini al coliseo habanero, también arribó personalmente el compositor italiano Esteban Cristiani, que había trabajado con anterioridad para los teatros de la Corte. El público habanero conoció óperas como *Un loco hace ciento*, *El vinagrero* y *La Clarisa* «dirigidas y ensayadas» por su propio compositor. Como colofón, en diciembre de 1817, apareció Cristiani en escena tocando «con gusto y delicadeza [...] un concierto de piano y de su composición a grande orquesta».[21] Influidos por el impacto de tanto repertorio novedoso, algunos intérpretes, como el tenor Juan Pau, se atrevieron

[21] *Diario de La Habana*, 2 de diciembre de 1817.

ese mismo año a proponer obras de su composición con títulos como *Los coloquios del avaro filósofo*, que no era una ópera, sino una consecución de arias y cavatinas.

La inclusión y exclusión de miembros era una tendencia recurrente en la compañía. La llegada de Nicolás Garcías desde 1817, «hábil profesor en [la] clase de primer tenor y director de las óperas»,[22] determinó seguramente la interpretación de obras más «modernas» de autores ya conocidos en La Habana como *El monte de San Bernardo o sea la constante Elisa* (1804), de Mayr; *Los pretendientes burlados* (1811), de Mosca; *Juan de París* (1812), de Bouldieu; *Yocondo o los dos aventureros* (*ca*. 1814), de Isouard; *El día de aventuras* (1816), de Méhul; *La Amalia ò ilustre camarerita*, de Francesconi —compositor de los teatros de Madrid—, además de otras de finales de siglo XVIII, pero de gran recepción como *El convidado de piedra o sea Don Giovanni* (*ca*. 1789), de Mozart y un poco más adelante, en 1821, *La Clemencia de Tito* (1791), «aplaudida universalmente en todos los teatros de Europa». Entre 1818 y 1820, Andrés Prieto se desplaza nuevamente a España y reaparece en los periódicos de Madrid, anunciado como parte de la compañía del Teatro del Príncipe y, una vez más, secundando a Isidoro Maiquez.[23]

En La Habana —mucho antes que en la vecina capital de México— entre 1818 y los primeros años de la década del veinte, terminó de manifestarse el frenesí absoluto por el paradigma rossiniano.[24] Unas veces con la asistencia de Galino, otras tocando íntegramente las obras o solo sus oberturas y arias, subieron a escena las óperas *La piedra de toque* (1812), *El engañado feliz* (1812), *El Tancredo y bandos de Siracusa* (1813), *Isabel de Inglaterra* (1815), *El Otelo ò moro de Venecia* (1816), *El barbero de Sevilla* (1816), *La cenerentola* (1817), *Armida* (1817) y *Eduardo y Cristina* (1819). Seleccionar a Rossini no fue un hecho ingenuo de la compañía, como lo demuestra —a propósito del entusiasmo popular con Rossini en Europa— el análisis que en 1820, el *Diario de la Habana* replica de un artículo publicado en la revista *Crónica Científica y literaria*,[25] en la que un melómano de Madrid se sorprendía por la inmediatez con que el compositor y su obra se habían convertido en un referente y valoraba las condiciones intrínsecas de su poética, como clave de su reconocimiento y cristalización con el paso del tiempo:

> La historia de las artes presenta pocos ejemplos de una opinion tan repentina y tan general, como la que ha adquirido este célebre compositor. Sus óperas dominan casi esclusivamente en todos los teatros italianos de Europa: las oberturas de *La italiana* y del *Tandredi* se repiten en todos los conciertos y diversiones públicas, y hasta los ciegos cantan los trozos favoritos de la *Cenerentuola* y de la *Piedra di Parangone*. Tan extraordinaria reputación ¿nace de un mérito verdadero, ó es una moda que pasará con el tiempo, y cuando se examine de cerca el objeto de tanto entusiasmo? Esta es la

[22] *Diario de La Habana*, 3 de mayo de 1817.

[23] La presencia de Andrés Prieto en Madrid entre 1818 y 1820 puede ser verificada en numerosas ediciones de *Diario de Madrid* de esos años. Tómense como referencias los números del 26 de marzo de 1818 y del 2 de enero de 1820.

[24] La difusión y consumo de las óperas de Rossini es un proceso homogéneo y característico del ámbito español e hispanoamericano estudiado, por ejemplo, en la región de Cataluña a partir de la presencia de su música en al menos veintinueve archivos catalanes. Los autores María Ester-Sala y Josep María Vilar (1992) publicaron dicho estudio y afirman: «Hablar de "italianismo" en la España del XIX es prácticamente hablar de Rossini hasta bien entrado el siglo».

[25] *Crónica Científica y Literaria*, 24 de septiembre de 1819.

> pregunta que se hacen los partidarios de la antigua escuela, y la respuesta que dan es enumerar los defectos que encuentran en la música de Rossini. Uno de estos es la falta de plan y de union en la mayor parte de las composiciones; porque los italianos llaman plan y union a la repeticion constante del mismo tema, en la misma pieza, con diversidad de tonos y de instrumentos. No hay duda que este medio cuando está bien manejado produce gran satisfaccion a los oyentes, particularmente si como acostumbra Cimarosa la idea primaria se diversifica, segun los sentimientos que quiere espresar conservando siempre el canto primitivo. Pero no hay ninguna regla sancionada por doctas teorías que prescriba al compositor el deber de sujetarse a una misma cláusula en el cuerpo de una composicion. Rossini no ha querido seguir esta practica, porque ha hallado en su fecundisima imaginacion suficientes recursos para conservar por largo tiempo el colorido armónico, variando a cada instante el giro de la frase. Pero, dicen otros, Rossini no da a sus composiciones el carácter de sencillez que distingue [a] la música italiana. […] es innegable que el gran defecto de la mùsica italiana es la trivialidad, que hay un cierto número de frases que se oyen en todas las cabatinas, un cierto número de acompañamientos que se repiten en todos los finales, y el aficionado mas rutinero habrá esperimentado mil veces que por sí mismo adivina seis ó siete compases despues de haber oido dos ó tres. No sucederá asi jamás con la mùsica de Rossini. Sus salidas son inesperadas, a veces estravagantes; pero siempre nuevas. Si parece comun, y sabido el principio de un período, bien se puede asegurar que no lo será su conclusion. Una melodìa trivial recibe en sus manos un mérito nuevo por la estrañeza y variedad del acompañamiento. En fin, el arte con que hace alternar la voz humana y los instrumentos de viento, proporcionando las respuestas sin confusion y sin monotonia, es un mérito eminentísimo en que no ha tenido jamás modelo y en que será dificil que halle imitadores.[26]

No obstante, fue Rossini el objeto de imitación y comparación durante la década 1820 en España y sus territorios. Por ejemplo, en 1825, Margarita Palomera —una de las integrantes de la compañía— para proponer una función a su beneficio seduce al público diciendo lo siguiente: «para decidirme en un todo por mi ópera, es también producción nacional y amante de mi patria, me place que ella produzca competidores de Rossini». La ópera en cuestión sería *El criado fingido* (1804), de Manuel García.[27]

En un anuncio anterior puede observarse cómo el influjo del italiano animaba la creación o más bien la recreación de obras inspiradas en su lenguaje compositivo, tal como cuando se estrenó *La piedra de toque* en 1821. En esa oportunidad el programa daría inicio «con una sobresaliente sinfonía, composición del acreditado profesor D. José Serrano, sobre varios temas de la ópera nueva en dos actos, del célebre Rossini, que seguidamente se ejecutará».[28]

[26] *Diario de La Habana*, 6 de abril de 1820.
[27] *Diario de La Habana*, 8 de febrero de 1825.
[28] *Diario de La Habana*, 15 de enero, de 1821.

Es difícil imaginar cómo deben haber sido las interpretaciones rossinianas, no solo por la escasa competencia interpretativa de los cantantes y por el hecho de «hablar los recitados» cuando no era posible llegar a la ejecución cantada tal como se requería, sino también por la cantidad de timbres habituales que poseía la orquesta del teatro en los años veinte: «ocho violines, una viola, un violonchelo, un contrabajo, un fagot, dos clarinetes, una flauta, dos trompas y un clarín», todos bajo el orden del primer violín y director de la orquesta Manuel Cocco,[29] aumentados siempre que la ocasión lo requería con instrumentos de los regimientos militares (fig. 4).

Tratándose de La Habana, no solo se recibía con rapidez el repertorio de moda, sino también a instrumentistas de toda clase que, presentaban programas dentro y fuera de la «temporada cómica» en el teatro principal y podían fácilmente alternar con la orquesta si era necesario. Es lo que puede especularse, por ejemplo, de la presencia del primer clarinete del gran teatro de Burdeos, Pablo Jandot que, recién llegado a la ciudad en 1823 y «deseoso de fijarse en ella para enseñar a los individuos que gustasen ocuparlo» tenía el honor de anunciar al público, que tocaría «junto con su hijo (discípulo suyo) una sinfonía concertante para dos flautas y un solo de clarinete».[30]

A juzgar por las noticias, el ambiente filarmónico era ya muy diverso desde 1820, décadas antes del *boom* de conciertos e instrumentistas, que se organizan en las estructuras sociomusicales de sociedades y academias de música. En plena temporada de 1821 se instaló primero en la calle de la Obrapía y luego, en la de San Ignacio, una compañía francesa con programación inicialmente especializada en el género de *vaudeville*, que daba sus funciones a menos costo «aunque llueva» y que para fines de año rivalizaba con la cartelera del Principal y presentaba conciertos vocales-instrumentales, óperas (como *El desertor* de Monsigny)[31] e, incluso, nuevas tonadillas. A ello respondió la compañía española trayendo entonces el *vaudeville* al «teatro español».[32] El reporte de un vecino de la ciudad sobre la música de los franceses nos narra algunas extravagancias que resultaban incontrolables para el ayuntamiento:

> El sábado ultimo, poco después de las oraciones, fuí a una habitación de las de la Casa de la Obra-pía, é inmediatamente una Francesa y un Francés tocaron con la mayor perfección y destreza el violín y la arpa, habiendo ademas cantado la Francesa. [...] Sucesivamente otro Francés tocó cinco instrumentos a un tiempo, a saber el chinesco, dos platillos militares, la tambora, la flauta y un gran violin teclado, causando el mismo estruendo y armonía que una musica militar a semejanza de la de la retreta.[33]

[29] *Diario de La Habana*, 2 de abril de 1820.
[30] *Diario de La Habana*, 8 de junio de 1823.
[31] *Diario de La Habana*, 18 de diciembre de 1821.
[32] *Diario de La Habana*, 24 de noviembre de 1825.
[33] Archivo Nacional de Cuba, Gobierno Superior Civil, leg. 994, exp. 34271.

BAILE.

BAILARINES.	*BAILARINAS.*
St. Joaquin Gonzalez.	Sra. Manuela Garcia.
Sr. Manuel Olivares.	Sra. Manuela Franco.

Maquinista, Sr. Antonio Vargas, con cuatro sirvientes de teatro.

ORQUESTA.

Director y primer violin, D. Manuel Coco.—Ocho violines.—Una viola.—Un violoncelo.—Un contrabajo.—Un fagot.—Dos clarinetes.—Una flauta.—Dos trompas.—Un cuerno.

La Direccion presenta al público el resultado de sus esfuerzos en que no ha tenido otro interes que el de sostener un establecimiento útil. La Compañía cómica se habia disuelto como empresaria. Ninguna de las corporaciones de esta ciudad tenia disponibles los fondos necesarios para acometer esta empresa tan dispendiosa como aventurada, mayormente cuando la desistencia de la Compañia persuadia que los productos del Teatro no alcanzaban á sostenerlo en el estado de sus sueldos y costos. Apesar de estos racionales motivos de temor, algunos individuos de esta ciudad animados del espíritu mas favorable à este establecimiento, se determinaron a tomar sobre sí un negocio tan nuevo y tan molesto, y formáron una subscripcion ascendente á mas de cuarenta mil pesos que sirviese de garantia á los primeros gastos, y adelantos de costumbre. Aun estan defraudadas las esperanzas de la Direccion en esta parte tan esencial al èxito de sus compromisos, y sus intereses en comun deben contar por este año con una pérdida mas ó ménos considerable, pero casi segura. Hubiera estado en manos de la empresa abandonar un proyecto en que se multiplicaban las dificultades y los riesgos, al paso que se acercaba la época de la apertura del Teatro. El interes particular de los cómicos tan opuesto á los de la Direccion y la exigencia de los primeros en el aumento de sus sueldos, la pusiéron ya en la desagradable necesidad de perder á alguna de las partes principales. No le bastaba á la empresa obrar con calma y circunspeccion. Habia de ser juzgada por el resultado sin mas exámen, y temiendo esta responsabilidad mas que cualquiera sacrificio cedió à las circunstancias, tuvo que conceder à todos y à cada uno de los individuos de la Compañia un aumento de sueldo, que reunido equivale a un diez por ciento sobre los de la anterior temporada. Este sacrificio y la anticipacion de la cuarta parte de sueldos, ha ocasionado forzosamente algunas novedades en el abono de palcos y lunetas, que ya se han anunciado.

La direccion ya que presenta al público el Teatro con algunas mejoras en la orquesta, y en el número de decoraciones en que se entiende, y con otras que fundadamente se propone admitiendo y haciendo venir espresamente nuevas habilidades hasta poner el Teatro à fuerza de esmero y de constancia, en el grado de perfeccion que corresponde a una poblacion civilizada; espera tambien que los señores abonados en el año anterior y demas aficionados al establecimiento, contribuyan à protegerlo prestandose á las alteraciones que han sido precisas, y fomentàndolo con su asistencia. Habana 1.° de abril de 1820.

NOTA.—Adviértese que generalmente quedan suprimidas las lunetas gratuitas, concedidas por la compañia. Asimismo quedan suprimidas las entradas gratuitas, quedando esceptuados únicamente el escelentisimo señor comandante general de Marina y su esposa; los señores Alcaldes, Regidores y Síndico; el señor teniente Rey; el señor Mayor y ayudante de plaza; el Asesor, Escribano y dos Ministros de asistencia del señor Alcalde en turno; el señor Censor.

Las entradas se tomaran en los parages acostumbrados, y los recogedores de boletines no admitirán dinero de persona alguna.

Imprenta del Gobierno &c.

Fig. 4 Composición tímbrica de la Orquesta del Teatro Coliseo, dirigida por Manuel Cocco, 1820

Por su parte, en mayo de 1821, el tenor Juan de Extremera y el bailarín Andrés Pautret deciden separarse y presentar una contrapropuesta teatral con algunos actores del Principal, con sede en un teatro provisional de Extramuros.[34] Aunque en principio las funciones solo son de comedias y bailes, progresivamente atraen otros miembros de la compañía, lo que desestabilizó el orden del Principal. La incorporación de géneros musicales menores, incluso oberturas, hace suponer la asistencia de un mínimo de instrumentistas para apoyar las representaciones.

[34] *Diario de La Habana*, 4 de mayo de 1821.

En el ámbito filarmónico de los años veinte adquieren visibilidad algunos instrumentistas como el mencionado primer violín Manuel Cocco y primer clarinete José Rubio, de la orquesta del Principal. La práctica musical liderada por los músicos del género orquestal deconstruye sin dudas la rigurosidad de conceptos como «obra de arte» o «autoría musical» de una composición. El mismo Manuel Cocco era un instrumentista que recurría al préstamo de temas musicales de impacto social para el público, principalmente la música de Rossini, y los llevaba al criterio de «variaciones» para violín solo u otro formato de cámara. Dicha praxis garantizaba la sostenibilidad económica y social de un cuerpo de músicos que quedaba con total autonomía de funcionamiento durante la Cuaresma, al final de la temporada de la compañía y al comienzo de la siguiente, cuyo contexto de acción seguiría siendo la escena teatral. A medida que avanza el ochocientos vemos cómo sucede en La Habana la pérdida de interés por géneros como la tonadilla y el sainete mientras valses instrumentales y oberturas o «sinfonía» de ópera ganan el espacio en los intermedios de una función, algo posible gracias a la formación de los instrumentistas y las orquestas, proceso cristalizado con los primeros asociacionismos de los años cuarenta. Ello propició la socialización de piezas de Rossini —además de otros repertorios de gran formato— y generaron su consumo no solo en el estrato burgués sino en esferas sociales menos acaudaladas. Esto fue posible mediante la transcripción, el arreglo, la versión o la reducción de fragmentos de las obras, para innumerables combinaciones tímbricas de cámara.

El declive de la compañía española en La Habana hacia 1830, no sucede a causa de un anquilosamiento en el concepto de la representación escénica. Durante toda la década del veinte cada vez los anuncios teatrales ocupan más espacio físico dentro de las fuentes hemerográficas, debido a la enumeración de los artificios que intervendrían en una puesta, regidos por importantes tramoyistas, escenógrafos y decoradores como Juan de Aparicio. Tampoco lo provoca la no incorporación de nuevos repertorios y compositores pues, como se ha mencionado, la propuesta de géneros y autores varía sustancialmente entre la primera y segunda década de actividad de la compañía, con una preocupación permanente por presentar los lenguajes «a la moda», procedentes de las principales sedes europeas. En cambio, es posible, que en la asimilación de la propuesta por parte de los públicos de La Habana haya tenido lugar una saturación del concepto de interpretación de ciertos repertorios y de sus ejes centrales, como por ejemplo, la cantante Mariana Galino. Los hechos siguientes, ocurridos en los años treinta, acaban por confirmar que a la disolución de la compañía española —y a la salida de algunos de sus actores y músicos al recién inaugurado Coliseo de Matanzas y por tanto, al emplazamiento en esa ciudad de su propuesta teatral—, le sigue la llegada a La Habana de una compañía italiana. Esta quizás será portadora de los nuevos modelos de la ópera italiana de Bellini y Donizetti, más del gusto de esos años, período en que tonadillas y sainetes, como paradigmas genéricos del teatro español, son considerados asunto de épocas pretéritas.

Con ello culmina la compañía española el encargo del gobierno superior a principios de siglo de distraer del ocio a los habitantes de la ciudad, instruir a los criollos o «españoles naturales» en el arte dramático-musical y fomentar el establecimiento de un «teatro nacional», mientras contribuían a fijar pautas estéticas en el contexto habanero, referentes que sirvieron de base a los discursos compositivos de los músicos locales cuyos nombres y actividad profesional es tarea aún pendiente para nuestra historiografía.

Bibliografía consultada

ALONSO, C. (1998) *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU.

_____ (2003) *Manuel García (1775-1832). Canciones y caprichos líricos*. Madrid, SGAE/ICCMU.

CLARES CLARES, M. E. (2007) «La música teatral en Murcia a través de la prensa local (1800-1851)», en *Revista de Musicología* (Madrid), v. XXX, n. 2, Sociedad Española de Musicología, pp. 451-467.

DOMÍNGUEZ, J. M. (2007) «Esteban Cristiani: un polémico compositor italiano entre España e Hispanoamérica», en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Madrid), n. 12, ICCMU, pp. 5-38.

ESTER-SALA, M. y VILAR, J. M. (1992) «La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos», en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* (Córdoba), v. VIII, n. 2, 1992, Instituto "Fernando el Católico".

GEMBERO USTÁRROZ, M. (1997) «Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la independencia (1808-14): El caso de Pamplona», en *Revista de Musicología* (Madrid), v. XX, n. 1, Sociedad Española de Musicología, pp. 1-16.

LEAL, R.: *La selva oscura* (t. I). La Habana, Arte y Literatura, 1975, 2 t.

SAURA SÁNCHEZ, A.: «Teatro y teatro francés traducido en el Madrid de 1808: una aproximación», en *Anales de Filología Francesa* (Murcia), n. 16, 2008, pp. 205-221.

SERRANO, F. de P. ed. (1846) «Crónica insular. Revista artística» en *Memorias de la Real Sociedad Económica de La Habana*. La Habana, Imprenta del Gobierno y de la Sociedad Económica.

MÚSICA DEL SIGLO XIX
en las revistas cubanas (1822-1868)

por Zoila Lapique

El estudio de la música del siglo XIX, impresa en las publicaciones cubanas por entrega, llena una doble finalidad bibliográfica y musicológica, pues reúne toda la música que se publicó en esas condiciones, destacando la importancia bibliográfica de cada revista. Además trata de dar un reflejo fiel de la seria preocupación de los editores por ofrecer nuevos atractivos a sus suscriptores.[1] Como aporte a la historia de la música en Cuba, recoge la obra creada por profesionales y aficionados cubanos, extranjeros radicados en el país, así como también, la que se importaba del extranjero por nuestras casas de música. Se ofrece, en una visión cronológica, el gusto de los aficionados cubanos, la labor de los músicos profesionales a través de los años y las evoluciones e influencias que recibíamos del exterior que, al ponerse en contacto con las corrientes criollas, se modificaron o fundieron en ellas.

La importancia que para la cultura cubana del siglo XIX tienen las publicaciones por entregas puede constatarse si revisamos la rica producción de títulos editados en la capital. Con solo mencionar algunos de ellos, aparecidos entre 1822 —fecha en que surge la primera publicación con pliegos de música impresa— hasta 1868, en que inicia la Guerra de los Diez Años, podemos formar una rica bibliografía de publicaciones periódicas: *La Moda* o *Recreo Semanal del Bello Sexo*, en 1829; *El Apolo Habanero*, en 1836; *El Álbum*, *El Plantel*, *La Cartera Cubana* y *La Siempreviva*, en 1838; *El Prisma*, en 1846; *El Colibrí*, en 1847; *El Artista* —órgano oficial del Liceo Artístico y Literario de La Habana—, en 1849; *El Almendares*, en 1852; *Revista de La Habana*, en 1853; *La Piragua*, *Revista Musical* y *El Cesto de Flores*, en 1856; *El Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, en 1860; la *Revista Habanera*, en 1861; *Don Junípero*, *Camafeos*, en 1865 y otras muchas de vida más efímera.

Las revistas comprendidas abarcan un período entre 1822, en que se publican los primeros grabados musicales en una revista cubana, hasta finales del siglo XIX, por lo que hemos dividido este trabajo en dos partes: obras comprendidas de 1822 a 1868 y la segunda parte que abarca obras publicadas entre 1869 y 1902.

Determinamos llegar en la primera parte de este trabajo hasta 1868, por los profundos cambios e importantes modificaciones que sufren nuestras publicaciones periódicas a partir de esta fecha. Tres meses después de iniciada la guerra, el 9 de enero de 1869, el general Domingo Dulce puso en vigor un decreto y concedió la libertad de imprenta, que duró un mes y días, tiempo suficiente para desatar las contenidas pasiones políticas, que agitaban a la Isla desde 1865. Se publicaron numerosos títulos, de los cuales la mayoría solo logró sacar un número y otros desaparecieron a los pocos días de su nacimiento.

[1] Texto cotejado con las dos fuentes que lo han publicado: «La música en las revistas cubanas del siglo XIX, 1822-1868» en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, año 59, núm. 3, sept.-dic., 1968, pp. 89-104 y «Música del siglo XIX en las revistas cubanas, 1822-1868» en *Crónicas del tiempo no perdido*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2011, pp. 76-92 (Nota del Editor).

Los cambios y las modificaciones que caracterizan la segunda etapa, podemos sintetizarlos en aspectos internos y externos. En lo interno, podemos observar que: la literatura, las ciencias y las artes se ven desplazadas de sus páginas, para desde éstas desatar furiosas campañas a favor de la causa cubana o virulentos ataques de la prensa españolizante; y las revistas presentan más ilustraciones, porque se utilizan nuevos procesos técnicos que abaratan la edición, aunque no se abandonó el uso de la litografía, hasta entonces bastante empleada, para ilustrar nuestras publicaciones. En lo externo observamos que las revistas abandonan la preocupación de mantener un formato semejante a los libros, tomando uno mayor, más parecido al tipo *magazine* europeo.

Otro era el panorama de las publicaciones de la primera etapa, costeadas por los propios artistas, literatos y científicos cubanos que, ante la imposibilidad de ver impresas sus obras —por la férrea censura existente que ahogaba todo lo que reflejara el ambiente cubano, y por falta de recursos económicos—, tomaron el camino más asequible a ellos al intentar un esfuerzo editorial menos costoso, que podía ser aún más barato con la ayuda de los suscriptores. Prueba de esto es el afán de hacer las revistas con formato de cuadernillo, pues así los lectores podían reunir las separatas y encuadernarlas para preservar la publicación con aspecto físico de un libro.

Y, aunque no todas las publicaciones de este período pueden mencionarse, por la baja calidad de su material y lo efímero de sus vidas, en general esas revistas tienen un valor extraordinario para el estudio y revalorización de nuestra ciencia, literatura y, en especial, la poesía y la música. En ellas aparecieron obras que, aunque fragmentadas a veces por las entregas, son valiosos aportes que se hubieran perdido, o hasta quizá ignorado, de no haber quedado impresas.

En nuestras publicaciones por entregas sobresalían, además, sus grabados. Estos se hacían por varios procesos técnicos: sobre una madera (xilografía), sobre planchas de metal, generalmente cobre y sobre piedra litográfica. Este último sistema desplazó a los anteriores, especialmente a partir de 1838, cuando la revista *El Plantel* la utilizó con profusión para sus ilustraciones. Los grabados reproducían modas, retratos de cubanos y extranjeros notables, escenas costumbristas, ejemplares de nuestra flora y fauna, tipos populares y música.

Como hemos expresado anteriormente, hasta 1838 se utilizó regularmente xilografía y el grabado sobre metal para las ilustraciones en general, pero no ocurrió así con los grabados de música. Hubo en La Habana, desde muy temprano, publicaciones especializadas en música que repartieron entre sus suscriptores suplementos musicales grabados en nuestra plaza.

En 1822, un francés, Santiago Lessieur y el músico Enrique González se asociaron para editar el *Periódico Musical*, que es nuestra primera revista especializada con suplementos de música impresa[2]. Tenía por objeto «publicar piezas útiles a los aficionados al arte encantador de la música». Estaba integrado por obras de música vocal —dúos, nocturnos, cavatinas, canciones, romances boleros y tiranas— con acompañamiento de forte piano o arpa y de música instrumental, que abarcaba oberturas, rondós, valses, contradanzas y minués para guitarra, flauta, forte piano y arpa. Todas las piezas serían seleccionadas entre los mejores autores nacionales y extranjeros. Conocemos los planes de los editores, por el prospecto o anuncio publicado antes de salir el primer número; no hemos dado con otros informes sobre los restantes ejemplares de este periódico especializado. Sin embargo, sabe-

[2] No incluimos en este trabajo el *Filarmónico mensual*, publicado en 1812 y que, por consiguiente, es nuestra primera publicación periódica musical, porque no editó piezas de música y sí dos cartillas muy simples para aprender los rudimentos de la teoría y la lectura musical.

mos que se continuó publicando, pues encontramos un recibo de 1823 en que se cobraba la suscripción correspondiente a ese año, a la Condesa de Fernandina.

Como réplica a este esfuerzo editorial especializado, otros músicos como Antonio Raffelin y Toribio Segura, se asociaron en el referido año de 1822, en nuestra ciudad, para sacar el *Journal Musico* (*).[3] Confiaban los redactores que los habaneros no mirarían con indiferencia la salida de esta publicación por ser «naturalmente inclinado a ella por su delicadeza». En él se ofrecía «una pieza pequeña pero divertida, bien de canto, bien de baile. Este papel saldrá de la imprenta del Gobierno dos veces al mes para piano, guitarra y flauta, pues para los tres instrumentos se admiten suscriptores en dicha imprenta».

Con posterioridad, en 1826, Toribio Segura se unirá al músico inglés Juan Meztler, para intentar la publicación del *Periódico de Música*. Constaría de un cuaderno con cuatro piezas para piano, canto con acompañamiento, un vals y una contradanza para piano «esta última con flauta *ad libitum*».

En 1829, nueve años antes de publicarse *El Plantel*, se editaba en La Habana *La Moda* o *Recreo Semanal del Bello Sexo*. Esta es nuestra primera revista literaria que pudo costear suplementos grabados para ser repartidos, como regalo, a sus suscriptores junto con cada número. Para lograrlo publicó figurines de modas, piezas de música, un retrato de la reina María Cristina de España y una lámina de los siameses Chang. El proceso técnico utilizado en los impresos musicales difiere bastante del utilizado en los grabados de modas o figurines. Igual diferencia podemos observar en los impresos de música, posteriormente publicados en otras revistas por entregas, donde se hace más fácil la comparación. Los grabados musicales de *La Moda…* y la lámina de los siameses Chang son litografías rudimentarias. Los primeros presentan unos símbolos musicales grandes, desiguales y burdos hechos por la mano de un artesano improvisado, de poca habilidad técnica para copiar música; son más extensos y amplios, presentando un formato mayor que el de los números de la revista que los repartía.

En varias entregas de *La Moda…* encontramos menciones sobre las litografías de música publicadas en ellas. Veamos esta nota interesante y esclarecedora, publicada en la página 173 del tomo I, en la que los editores expresaron lo siguiente:

> más vale tarde que nunca, esto dirán algunas de nuestras amables suscriptoras al ver la contradanza del Abufor [sic] que acompaña a este número, es verdad que nosotros ofrecimos dos veces al mes, que en el primero dimos tres y un equivalente con los dichosos mellizos, que hacen cuatro, en el segundo sólo la Lágrima de Piedad y en el tercero sólo daremos dos. Esto lo decimos no por evadir la oferta sino manifestar lo sensible que nos es no poder más de lo que ofrecimos en nuestro prospecto; pero han sido y son tantos los obstáculos que presenta el clima para el trabajo litográfico, que á a lo mejor cuando hemos creído tener la lámina segura la hemos perdido á causa del escesivo calor haciéndose un borrón y no poderse tirar los ejemplares. Para evitar estos contratiempos y otros muchos a que está espuesta la litografía y dar gusto a nuestros suscriptores, hemos mandado a buscar al Norte, una nueva máquina, recibiendo la cual podremos semanalmente presentar música.

[3] (*) Las revistas señaladas, con asterisco, no aparecen mencionadas en bibliografías u otros trabajos anteriores.

El párrafo donde se habla de las láminas tiradas que se estropean, tiene suma importancia y nos detenemos en él para analizar su contenido: expresa que las dificultades del clima impiden un correcto trabajo litográfico; la lámina se pierde por el excesivo calor haciéndose un borrón; y se hace imposible la tirada de los ejemplares. Conversando con varios litógrafos de experiencia, pudimos confirmar que todas las dificultades expresadas anteriormente ocurren en el trabajo litográfico. Las piedras litográficas necesitan un grado regular de humedad y, debido al clima cálido de Cuba, se altera mucho ese grado de humedad pues esta es evaporada por el calor. Esto se evita mojando continuamente la piedra litográfica con un rodillo llamado «mojador» que trae la máquina. Si no se tiene cuidado de mantener la piedra con ese grado de humedad, cuando se hace la tirada, el papel se pega a la piedra haciéndose un borrón.

Como podemos observar, no nos queda alguna duda sobre las tiradas litográficas en *La Moda…*, en 1829. Además, hemos encontrado que la primera entrega de música, repartida por la revista, la canción *Una verdad*, tiene al dorso impreso «Lithografía de Louis Caire», grabador francés que estableció su taller en La Habana en 1829, en la calle Santa Teresa (hoy Teniente Rey), no. 13 en el almacén de muebles de Mr. Perreau.

Posterior a *La Moda…*, que dejó de publicarse en 1831, no hemos hallado otras revistas con ediciones de piezas de música hasta 1836, año en que surgen en La Habana varias especializadas en la materia. Antes de esta fecha solo se conocía la existencia de E*l Apolo Habanero,*[4] publicado por Francisco Montero y Pino.[5] Sin embargo, nosotros hemos hallado otra revista titulada *Recreo de las Filarmónicas Habaneras*, así como el prospecto que anunciaba la salida de *El Eco de las Liras Habaneras*. El *Recreo de las Filarmónicas Habaneras*, estaba dedicado al bello sexo y tenía «por finalidad fomentar la afición de las mujeres a este arte encantador» a pesar de reconocer que «hasta el presente ha sido tan precaria la subsistencia de esa clase de periódicos, al paso que ocasiona costos de consideración por tener que recurrir al estranjero [sic] para su impresión». Los editores ingenuamente esperaban cubrir siquiera los gastos para poder continuar con la publicación, cosa que, por supuesto, no lograron.

Y, siguiendo la costumbre de buscar abonados entre las damas para asegurar la venta de las revistas, se anunció en 1836 la salida de otro periódico musical, *Eco de las Liras Habaneras*, dedicado a las damas filarmónicas, aunque esto no fue suficiente para lograr su publicación y quedó solo en proyecto.[6]

Son tres los periódicos especializados en música que hemos encontrado en 1836. Ninguno de ellos logró el éxito esperado, a pesar del auge que tenía La Habana como plaza musical, adonde llegaban continuamente artistas europeos en giras de conciertos o

[4] *El Apolo Habanero*. Periódico de música editado por Francisco Montero y Pino, con la colaboración del impresor Lorenzo Mier y Terán. Tenía por objeto la difusión de noticias, críticas sobre óperas y sus argumentos, juicios sobre artistas, teoría de la música, así como música impresa. Entre las piezas publicadas figuraban las contradanzas del aficionado habanero Nicolás Muñoz y Zayas. El prospecto y la música se imprimieron en colores (Bachiller).

[5] Francisco Montero y Pino, habanero nacido en 1771. Su entusiasmo por la música lo llevó a asociarse con el impresor Lorenzo Mier y Terán, para sacar el periódico especializado de música *El Apolo Habanero*. Alrededor de 1816, Francisco Montero recibió en su casa a un grupo de músicos europeos como el violista Toribio y el violonchelista Enrique González, quienes les fueron enviados por José María Calvo, desde París. Con ellos organizó dos sesiones semanales de música de cámara, jueves y domingos, que lograron una gran audiencia. Falleció en el Mariel, el 26 de agosto de 1839.

[6] No hemos encontrado otra referencia sobre esta revista, que el prospecto anunciado en el *Diario de La Habana*, el 11 de enero de 1836.

integrando compañías de óperas, ciudad que contaba, además, con suficiente entusiasmo filarmónico como para fundar, en ese mismo año, una casa editora de música.[7]

No se vuelve a publicar música en nuestras revistas hasta 1838, en que aparece *El Plantel*, donde encontramos dos piezas musicales grabadas por diferentes procesos. La primera *El conde de Alarcos*, de Manuel del Monte, está impresa en una de las mismas hojas de entrega o número. Para esta tirada utilizaron matrices probablemente importadas de Estados Unidos; la segunda, *El esbelto talle de S…* se repartió como suplemento en hoja aparte y se tiró con el procedimiento de la piedra litográfica. A partir de ese momento (1838) se crean en La Habana dos talleres litográficos con artesanos europeos de calidad, el grabado musical gana en belleza: orlas y viñetas más o menos complicadas con flores, aves, lazos y amorcillos van a enmarcarlos, hasta que el alto costo del sistema litográfico condena su uso.

Resultó tan valioso a los editores de revistas del siglo XIX, la publicación de piezas musicales como señuelo para asegurar su venta que, por 1840 un periódico con solvencia económica, *Noticioso* y *Lucero de La Habana*, comenzó a publicar música una vez por semana, para regalo de sus lectoras. La música editada, naturalmente, siguió el gusto musical del momento: rigodones, galopadas y valses sobre temas de las óperas más escuchadas entonces: *Los Puritanos*, *La Parisina*, *La Norma*, *La Straniera*, *Belisario* y otras. La sabrosa contradanza y el vals, ajenos al tema operático, fueron también géneros que gozaron del favor del público, de ahí su reiterada publicación. Las piezas pertenecen a la inspiración de Clemente Peichler, músico establecido en La Habana y Puerto Príncipe con notable éxito.

En 1846 el músico santiaguero Laureano Fuentes Matons publicó un periódico musical en esa ciudad, titulado *La Lira de Cuba* que tenía una frecuencia mensual. En él se publicaron algunas composiciones del propio Fuentes y de Silvano Boudet. La música se imprimía utilizando planchas de acero cinceladas por Juan Manuel Martínez, discípulo de escultura en mármoles y metales de M. Delmes.

En 1847, se publicó la *Revista Pintoresca del Faro Industrial*. Se llamaban entonces publicaciones pintorescas a las revistas ilustradas, muy en boga por Europa y Estados Unidos de América. En esta revista se vuelve a utilizar, como única técnica para las ilustraciones el grabado en madera, por dos razones importantísimas: el alto costo de las litografías y el no poder servirse de ellas para ilustrar páginas con textos, sin que resultara de un costo excesivo. Con los grabados en madera resultaba más económica la tirada, ya que el texto y el taco podían utilizarse al mismo tiempo. Además la mayoría de los grabados utilizados provenían del extranjero (Madrid, París, Londres y Nueva York) y solo los que reproducían lugares, escenas o edificios del país se realizaban en La Habana, por el grabador y platero francés Juan Pedro Duplat. Las piezas de música se tiraban con matrices, importadas de Estados Unidos. Este fue un intento por abaratar el costo de las publicaciones periódicas en Cuba y aumentar, a su vez, el número de las ilustraciones en cada número.

Después de esta utilización del grabado en madera, importado o realizado en nuestra plaza para las ilustraciones, los editores vuelven al dibujo sobre piedra litográfica. La razón es obvia, la impresión es mucho más bella, acabada y que permite al artesano elaborar orlas y viñetas más complicadas, que dejen constancia de su habilidad técnica.

[7] Nos referimos a la casa fundada por el músico Juan Federico Edelmann Cayro, natural de Estrasburgo, Francia, quien posteriormente reinició en La Habana las copias de música impresa, tal como en 1822 y en 1829 hicieron respectivamente Santiago Lessieur y Louis Cairo. Cuando cesaron las labores de estos dos copistas, la música tenía que ser editada en el extranjero, generalmente en Filadelfia o importada de Europa.

En 1852, se publica *El álbum de Damas* (*) revista dedicada a bordados y por consiguiente, con bastante éxito entre las mujeres. Utilizó el dibujo sobre piedra para reproducir los bordados y la música impresa, que repartió entre sus suscriptores. Otro tanto podemos decir de las revistas publicadas posteriormente, como *La Danza* (1854) y *El Rocío* (1856), entre otras muchas.

No es hasta 1856, que se publica otra revista similar a *El Apolo Habanero,* dedicada exclusivamente a la música. Nos referimos a la *Revista Musical Artístico Literaria e Ilustrada,* dirigida por el notable pianista habanero Pablo Desvernine. Esta publicación no tuvo éxito. Su vida fue corta, como la de la mayoría de las revistas especializadas, a pesar del material musical que se publicaba en ella y de las láminas litografiadas que repartió, como suplementos, entre sus abonados. Esas láminas reproducían piezas musicales y retratos de los artistas más célebres, entonces en boga, como Gioachino Rossini, Giulia Grisi y otros.

Sin embargo, el entusiasmo de unos pocos lectores no eliminaba las dificultades, que debían vencer los editores para tirar una publicación periódica con regular frecuencia. A esto se unían, generalmente, los escasos recursos económicos que impedían, aún más, sostener cualquier revista o periódico por mucho tiempo sin anuncios ni lectores. Por esto, la mayor parte de nuestras publicaciones periódicas tienen una vida corta, que los editores a veces alargan por la eliminación de sus grabados —uno de los factores que la encarecen—, o alteran la periodicidad de las entregas o números, antes que desaparecer definitivamente, ya que las suscripciones no podían sostener ninguna publicación científica o literaria, por mucha calidad que ellas tuvieran.

La vida lánguida de cada revista puede seguirse paso a paso si revisamos cuidadosamente cada número. Desde el optimista prospecto donde se anunciaban atractivos planes —grabados de modas, música, retratos, etc.—, hasta la última entrega con la coletilla «cesará de publicarse hasta nuevo aviso».

Casi siempre los grabados de música se publicaban en suplementos sueltos, con el objetivo de poder encuadernarse junta toda la música editada por cada revista. Esto trajo por consiguiente, que la mayor parte de esos grabados no se hayan conservado con las entregas de la publicación que les dio vida. Muchos se han perdido en algún álbum familiar viejo, ya en desuso, unidos a otras piezas para piano, que no tienen trascendencia para la historia de nuestra música; o han ido a parar a catálogos de archivos y bibliotecas, como hojas de música independientes, sin que sea posible determinar, en la mayoría de los casos, a qué publicaciones pertenecieron.

Las piezas de música casi siempre se escribían expresamente para las publicaciones, llevando la primera —por tradición— el nombre de la revista: *La Piragua*, de Perucho Figueredo; *El Colibrí*, de Onofre Morejón; *La Revista de La Habana*, de Rafael Parrado; *El Prisma*, de Sanguily; *El Rocío*, de Juan García Quirós; *El Álbum Cubano* y *El Faro Industrial*, de Pepito Comellas y otros. Unas veces se referían a algún personaje, como *el Vals de la Reina María Cristina de España*, publicado en *La Moda…* o mencionaban algún miembro de la redacción como *El dedo de Landaluze*, de Tomás Ruiz, publicado en *Don Junípero* y *La Lira de Otero*, publicada en *El Almendares* y dedicada a Rafael Otero; o se referían a un personaje imaginario como *La Matilde,* sacada de una crónica de Domingo del Monte en *La Moda…* y *el Abencerraje*, tomado de la obra de Chateaubriand. Otras mencionaban en los títulos algún lugar del país: *El Yumurí*, publicada en *La Piragua* —revista de los siboneyistas—, o se componía sobre alguna pieza de teatro muy gustada en tertulias literarias,

como *El Abufar* y *El conde de Alarcos*, publicadas en *La Moda…*, de Domingo del Monte y en *El Plantel*, de Ramón Palma y José Antonio Echeverría. Incluso sobre una pieza de teatro estrenada con éxito en el país, como *La rueda de la fortuna*, publicada en *La Piragua*; *Los amantes de Granada*, en la *Revista del Faro Industrial*. También se citaba el libro de algún poeta miembro de la redacción, como *Los cantos del Siboney*, publicada en *El Almendares*, donde colaboraba José Fornaris, autor de *Los cantos*...

Si visitaba al país una compañía de ópera italiana, sugería el tema para algo, como *Rondoletto brillante sobre el gran dúo de Attila, Recuerdo de Bellini*, fantasía de Nicolás Muñoz y Zayas, impresa en *El Apolo Habanero*, que recogió numerosas crónicas sobre óperas. Se publicó además una fantasía pianística salonesa, tan en boga desde mediados hasta fin de siglo, como *Ad Libitum* de Pablo Desvernine, en el órgano oficial del *Liceo de La Habana*, o la transcripción para piano del coro de una ópera francesa, *La Dama Blanca*, que en pocos momentos recuerda el original.

En las publicaciones literarias y artísticas de diferentes calidades como *El Colibrí*, *El Almendares*, *El Plantel*, *La Piragua* y otras similares, que circulaban entre una élite muy reducida por su educación y refinamiento, se editó música con títulos referentes a libros, piezas teatrales, óperas, personajes reales o literarios. En las publicaciones de tipo político, de un hiriente humorismo anti criollo y españolizante, que agudizaban las contradicciones ente cubanos y españoles, como en *Don Junípero* y en *El Almanaque*, de Juan Palomo, publicada esta en los años difíciles de la guerra de 1868, se editó música con títulos en un lenguaje más popular, más callejero, que «pinta» ciertos momentos de la vida del país —crisis política y económica—, como en la contradanza *Suelten las pesetas*, para señalar años difíciles en nuestra economía, o en la imitación del habla de los negros bozales, tal es el caso de la contradanza *Maní Totán*.

Indistintamente, nos encontramos que en revistas artísticas y literarias, como las de tipo magazine político se publicaron contradanzas —preferentemente— con chispeantes títulos de colorido criollo: *Ahora no porque están mirando*, *No lo puedo remediar*, *La blandita*, *Mamá que me van a pintar*. Y lo curioso es que, estos títulos, rara vez tienen correspondencia o intervienen en el aspecto formal de la obra.[8] A veces nos encontramos con una contradanza como *La Matilde*, inspirada en un personaje de Domingo del Monte, en que su autor ha trabajado la melodía de un aria de Rossini. También podemos mencionar *La Marietta*, de Agustín Cascante, dedicada a Marietta Gazzaniga, compuesta con el tema del aria de Violeta, protagonista de la ópera *La Traviata*, entre otros muchos ejemplos.

Pocas veces se puede establecer un vínculo entre el título y la forma, esto ocurre cuando el músico utiliza, sobre todo, temas de óperas[9] populares. Los temas populares

[8] Ahondando más en esto de los títulos de las contradanzas nos encontramos con la opinión de Francisco Calcagno que en el *Diccionario Biográfico Cubano* (1878), nos dice sobre los títulos utilizados por Manuel Saumell para sus contradanzas «pueriles y hasta vulgares, sobre todo para un hombre serio, parecen algunos títulos de sus danzas, no pudo prescindir de la costumbre del país pues hay quienes no encuentran sabor criollo en una danza, si no lleva por título una frase de circunstancia y de intención». En 1828, Joaquín Gavira al anunciar la publicación de un vals, también critica esa costumbre: «ni se pone a la sombra de algún apodo o título rebuscado que excite la curiosidad, pues solo lleva consigo el nombre oscuro de su autor, por parecer todo lo demás una fullería vulgarísima con que se abusa siempre de la credulidad del público».

[9] «El gusto por la música italiana es tan general como en una ciudad de Italia: casi todas las óperas modernas son conocidas aquí; y las compañías italianas que ajustan todos los años, están muy bien pagadas». *Condesa de Merlín: Viaje a La Habana*, La Habana, 1922, pp. 71-72.

aprovechables en las contradanzas eran tomados de guarachas, sainetes, pregones y bailes. Los temas cultos generalmente provenían de arias y oberturas de óperas, romanzas de zarzuelas y ballets. Esta costumbre de tomar temas e introducirlos en una obra, sin alterarlos, cambiando solo el ritmo, iba a ser usado con profusión en otros géneros como la danza y destacadamente en el danzón, aunque no faltaron valses y fantasías (tipo popurrí), que los utilizaron —véase, por ejemplo, la fantasía *Recuerdos de Bellini*, de Nicolás Muñoz y Zayas, quien empleó temas de varias óperas del compositor italiano; y el vals *El delirio*, de Juan de Dios Alfonso, compuesto con temas de la ópera *Lucía*—.

La música editada en las publicaciones periódicas refleja el gusto musical del criollo en determinado momento. Así, en las revistas de 1822 a 1868, se publicaron contradanzas, danzas, canciones y fantasías para piano. En todos estos géneros, podemos observar una lenta evolución hacia un acentuado criollismo. La canción —de suaves acentos románticos italianizantes, sin el menor asomo de ubicación, que no permiten una identificación con nuestro país por su texto o su música, como en las canciones: *La mano* y *Una verdad*, publicadas en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, entre 1829 y 1831—, se abandona poco a poco, perfilándose y puliéndose hacia mediados del siglo. A pesar de sus reminiscencias europeas, la canción ya se puede identificar por sus aires criollos en el texto y en la música. Con la contradanza ocurre igual proceso evolutivo.

De estos géneros, la canción y la contradanza, son los que se imponen en los salones y en nuestras revistas. Según Carpentier son: «los dos tipos de música local lo bastante considerados para que se les franqueara el umbral de las residencias burguesas».[10] En la década de los años cuarenta, la juventud habanera, que se movía en un marco social aburguesado, comenzó a llamar «irresistibles» a las contradanzas más gustadas, las preferidas de los bailadores por su ritmo y sabrosura. Esta frase «prendió» entre nosotros, pues en años posteriores se utilizó también para expresar, que una pieza musical bailable era bella y sus sones tan irresistibles que no se podía evitar, al escucharla, los deseos de bailar. Fue la revista *El Colibrí* —dedicada a las damas y dirigida por el poeta Ildefonso Estrada y Zenea— la primera en utilizar esa frase.

Casi dos décadas después, en 1857, nos enteramos por otra revista, esta vez el órgano oficial del Liceo Artístico y Literario, del uso de otra frase similar por los jóvenes de igual procedencia social que los anteriores, quienes danzaban en los salones de esa sociedad de recreo. Esta expresión la utilizaban para distinguir a las danzas breves y no bailables, que se tocaban en los entreactos de las puestas en escenas y así evitar el aburrimiento del público. Tales piezas recibieron el nombre de «danzas homeopáticas».[11] Los jóvenes preferían para bailar, es lógico, aquellas que tenían una desmesurada duración.

Por los títulos de las contradanzas, podemos seguir el latir de todo acontecer en la vida cotidiana del cubano y reflejar el ambiente circundante. Esta característica de la contradanza sería heredada por la danza y el danzón.

Se hicieron contradanzas sobre personajes populares: Juan Quiñones, Chambombián (el famoso médico chino); personajes sociales y artísticos: *Las ninfas del Parque* (que alude a las señoritas concurrentes al parque Isabel II), *La Catalina* (dedicada por Brindis de Salas (padre), a Catalina Calvo de Chacón), *La Gassier*, de Manuel Saumell, inspirada

[10] CARPENTIER, A. (1989) *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, p. 147.

[11] Relativo al método curativo del siglo XIX que utilizaba dosis de medicamentos en cantidades pequeñas. Revolucionó nuestro ambiente, donde se hizo muy popular. Desde entonces se llamó homeopático, a las cosas breves o diminutas. En este caso se alude a la brevedad de la música.

en la cantante española de igual nombre, que también es mencionada en la contradanza de Tomás Ruiz: *El triunfo de la Gassier*; *La Hurí de Yumurí*, de Adolfo Quesada, que dedicó a la cantante cubana Úrsula Deville; *La Matilde*, que se refiere a la eximia cantante española Matilde Diez; *¡Toma Tomás!*, sobre el músico Tomás Ruiz; *Adiós Teresita*, en honor de la pianista venezolana, Teresa Carreño; *Rita Leonarda*, compuesta con motivo de la exhibición de la cantante y bailarina «liliputiense» Rita Leonarda Valiente, Archiduquesa de Macuriges, que fue litografiada con el retrato de la diminuta y bella macurigiana.

También eventos sensacionales en la vida nacional e internacional quedaron apresados en los títulos de las contradanzas *La nueva cañonera*, *El polvorín*, *Los voluntarios*, *El cable submarino*, *El tren se va (Un viaje al Carmelo)*, *El locomotor, Contradanza del camino de hierro, El Zanjón* y *La crisis*.

La llegada de los capitanes generales a la Isla nos dejó, entre otras, *El arribo de Alcoy a las playas de Cuba*, dedicada a Federico Roncali, conde de Alcoy y *El triunfo*, contradanza, dedicada al general Lersundi, en 1868. Para solemnizar el acto del derribo de las Murallas (8 de agosto de 1863), se organizaron bailes y se tocaron las contradanzas *El derrumbe* y *Voy pa'llá*. En 1844, con motivo del bautizo de los Almacenes de Regla, se estrenó en un baile celebrado en la Calle Real de ese pueblo ultramarino, la contradanza *Los Almacenes de Regla*. Como reflejo de la situación internacional recordamos: *La toma de Tetuán*, *La Expedición de Marruecos* y *Sebastopol*.

Otros sucesos de tipo local como la inauguración de un salón de baile, un café, una tienda de ropa, perfumería o camisería, dejaron sus nombres en contradanzas: *El salón de las Ilusiones*, *La Meridiana*, *El Escauriza, Las Ninfas de Escauriza* y *La Flor de Escauriza*, *Jesús del Monte, El buen tono habanero, La Carlota* (dedicado a un establecimiento de ropa situado en la Calzada de Jesús del Monte con ese nombre) y *El Pavo Real*. También los éxitos de un colegio inspiraron una contradanza: *Maquinaria,* compuesta con motivo de los notables adelantos en los exámenes de los alumnos de la Escuela de Maquinaria, patrocinada por la Sociedad Económica… El servicio del llamado ferrocarril urbano dejó, en 1862, la contradanza *Toquen la campanilla,* compuesta por D. B. V. y dedicada a los conductores de ferrocarril.[12]

Frases, pregones y dicharachos como: *Suelta el cuero*, *Sopla que quema* y *Los chismes de Guanabacoa*, de Manuel Saumell; *Dale pronto calabazas*, *Candela que ajuman gato*, *La ley del embudo, El jigote de Trinita, ¡Ay Clara! dame tu yema, Fuácata, Los Bembitos, La Remeneona, La Cogioca, La Retozona, ¡Ave María Gallo!, Suénatelo pintón,*[13] *La picapica, Ja! Ja! Sóplate ese huevo, La Revolcona, Los billetes, Los merengazos, A medio el trozo, Majúa fresca, Helado llevo de piña, Yo soy isleño y vendo maní, Anda á que te compren bollos*[14] *y Caramelo vendo.*[15]

[12] En la *Gaceta de La Habana*, del 6 de julio de 1862, aparece mencionada esta contradanza en una nota de los editores musicales Edelmann: «contradanza compuesta por D. B. V. y dedicada a los conductores del ferrocarril urbano. Dicha contradanza produce muy buen efecto, particularmente su segunda parte que, perteneciendo al género imitativo, parece decir: "toca la campanilla y mira no descarrilles"». No hemos podido identificar a su autor D. B. V. que también compuso la contradanza *La Parodi*, dedicada a la cantatriz Teresa de igual apellido que nos visitó con gran éxito.

[13] En el periódico *El siglo*, en 1863, se utiliza esta expresión «suénamelo pintón», en una nota donde sus redactores comentan con desagrado la tirada en papel amarillo: «Amarillo. Hoy lectores, sigue el luto —al ver el siglo amarillo—, no soltéis el estribillo de "suénamelo pintón"». También encontramos esta frase frecuentemente por los años 1862-1863, en el semanario *Don Junípero*.

[14] Sobre la frase «anda á que te compren bollos» encontramos en *Don Junípero* lo siguiente: «está inspirada en una frase que más se repite en la plaza, principalmente en la de los toros».

[15] En su novela *Cecilia Valdés*, Cirilo Villaverde menciona esta contradanza: «Se repitieron los aplausos, luego que se

Expresiones convencionalmente atribuidas a la población negra de Cuba (bailes, habla y grupos sociales), también pasaron a las contradanzas: *La Chupadera, La Caringa, La Sopimpa, La Fambá, En subiendo la lomita, Maní Totán, Aronga, Cambujá, Ma-Anica la vieja, Los Ñáñigos, Tu madre es conga, Mendiga no va o Los tres golpes, El mulato de Guanabacoa, El mulato en el cabildo, Lo de atrás palante, Sandunga* y *Los negros catedráticos* —hay varias piezas de sainetes que tratan igual tema, inspirados en este tipo de negro «fino» de habla y gestos afectados).

Una visita de una compañía de teatro lírico o dramático nos dejaba su rastro en *La Traviata, Macbeth, El marqués de Calatrava, Un ballo in maschera, La rueda de la fortuna, Un bobo del día* (compuesta para el estreno de la pieza de igual título, de nuestro Rafael Otero), *La Raquel* (inspirada por el éxito de Isabel García Luna en el drama de igual nombre) y otras muchas más sin mencionar las numerosísimas contradanzas, compuestas y dedicadas a los cantantes y actores de esas compañías, como los ya mencionados entre las personalidades artísticas.

También encontramos referencias a costumbres —modas, bailes, comidas, etc., más los bailes mencionados en las expresiones de los negros cubanos — en *El Malacoff, La chancleta, La empanadita, La piñata habanera, El papalote, El palito de quimbombó, El cochino,*[16] *Calabaza amarilla, La yemita, El mazapán, El mondonguito, La limonada gaseosa,*[17] *Báteme el chocolate* y *Un sorbete*.

La música en Cuba entre 1829 a 1868, mantiene la tradición de los títulos con colorido criollo. En el aspecto formal se puede observar la sedimentación de una característica cubana, que culminó con la obra de Manuel Saumell (1817-1870):

> Su obra [nos dice Alejo Carpentier] fue la de un *petit maître*, pero significa mucho dentro de la historia de los nacionalismos musicales de nuestro continente. Llena de hallazgos, esa obra trazó por vez primera el perfil exacto de lo criollo, creando un "clima" peculiar, una atmósfera melódica, armónica, rítmica, que habría de perdurar en la producción de sus continuadores. [...] Gracias a él se fijaron y pulieron los elementos constitutivos de una "cubanidad", que estaban dispersos en el ambiente y no salían de las casas de bailes, para integrar un "hecho musical" lleno de implicaciones. Con la labor de deslinde realizada por Saumell, lo popular comenzó a alimentar una especulación musical consciente. Se pasaba del mero instinto rítmico a la conciencia de un estilo. Había nacido la idea del nacionalismo.[18]

---

dijo el título de la contradanza. *Caramelo vendo* (…) de paso puede añadirse que la fortuna de aquella pieza fue la más notable de las de su especie y época, porque después de recorrer los bailes de las ferias por el resto del año e invierno subsecuente, pasó a ser canto popular de todas las clases de la sociedad».

[16] Esta pieza fue muy popular por los años 1862-1863. En una festiva crónica publicada en *Don Junípero* sobre los baños de mar, aparece mencionada esta llamada danza *El cochino*: «No queda duda de que la sola idea de que va uno á refrescarse regocija el espíritu porque es muy frecuente ver venir hasta á las más modestas (se refiere en la nota a los jóvenes) provistas de su pequeño lío en la mano, y cantando la danza *El cochino*». *Don Junípero*, 1863, t. I p. 267.

[17] La autora de esta contradanza es Cristina Montoto de Mazorra… de La Habana, cantante aficionada de mérito. Su voz era contralto y figuró mucho en los conciertos del Liceo Artístico y Literario. La contradanza *La limonada gaseosa* se publicó en 1850 y en un anuncio se decía que «saldrá ricamente litografiada».

[18] CARPENTIER, A. (1989) *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, p. 178.

LA PRIMERA IMPRENTA litográfica en Cuba

por Zoila Lapique, Juana Zurbarán y Guillermo Sánchez

Con el establecimiento casi simultáneo de dos talleres litográficos en La Habana a principios de 1839, comenzó una nueva etapa de la historia de esta importante rama de la impresión en Cuba. Estos talleres se dieron a conocer entre los pobladores de la ciudad como la litografía «de los españoles», propiedad de Fernando y Francisco de la Costa y Prades; y la litografía llamada «de los franceses», de Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonnés, que tomó el nombre de la Real Sociedad Patriótica de La Habana.[1]

Pero no fueron estas las primeras prensas litográficas que hubo en el país. Por lo menos tres talleres de impresión de esta clase funcionaron antes de 1839. La noticia más distante que al respecto tenemos data de dieciséis años atrás, es decir, de 1822. Ahora bien, hasta el momento se ha afirmado que fue en Santiago de Cuba, donde se estableció primero una prensa grabadora por medio de la piedra, suceso protagonizado por Juan de Mata Tejada, que se ha situado por error en 1824. No obstante, con nuestras investigaciones al respecto, hemos podido determinar que fue La Habana, y no otra ciudad de Cuba, la primera en conocer directamente los beneficios de tan útil como bello proceso de impresión.

El hecho en sí no puede sorprendernos toda vez que, desde la década anterior (1810-1820), se registraba en la capital, mucho más que en Santiago, un evidente desenvolvimiento cultural. La ciudad había crecido notablemente en los últimos años y, junto al aumento de población, era necesario dotarla de instituciones del rango y la importancia que por entonces cobraba. Este fenómeno, por demás explicable, se hacía evidente en los distintos sectores del arte, con la permanencia de gran número de pintores y miniaturistas extranjeros y la creación de la Academia de San Alejandro (1818). En el sector de la ciencia el hecho se manifestaba al fundarse el Jardín Botánico (1817), sobre todo, regido en su primera etapa por Ramón de la Sagra.[2] En el entorno de la prensa, era apreciable la extraordinaria actividad que desplegaban las imprentas locales y la publicación de un sinnúmero de periódicos impresos en ellas, situación que propiciaba la libertad de prensa establecida constitucionalmente desde 1820.[3] Mientras, en la esfera de la música, fue notoria la presencia de

[1] Texto cotejado a partir de las dos fuentes que lo han publicado: «La primera imprenta litográfica en Cuba» en Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, núm. 3, sept.-dic., 1970, pp. 35-49 y «Primera imprenta litográfica en Cuba» en Crónicas del tiempo no perdido, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2011, pp. 99-111 (Nota del Editor).

[2] Ramón de la Sagra fue un naturalista gallego, nacido en 1798 y fallecido en Madrid en 1871. Estuvo en Cuba por primera vez entre 1820 y 1832, lapso en que desempeñó la dirección del Jardín Botánico de La Habana. En estos doce años, observó directamente y se informó por corresponsales de la rica flora del país; con toda la información recopilada, bajo su dirección, publicó los *Anales de Ciencias, Agricultura, Comercio y Artes* entre 1827 y 1831. En 1848 fue electo miembro Correspondiente de la Academia de París y ocho años después, Diputado a Cortes. Dejó varios textos muy estimados en la esfera de la ciencia, tales como *Historia física, política y natural de la Isla de Cuba* (1845-1850), *Lecciones de Economía Social* (1840), *Memorias de introducción a la horticultura cubana* (1827) y *Banco del pueblo* (1849).

[3] La libertad de prensa, restablecida en España entre el 7 de marzo de 1820 y el 1ro. de octubre de 1823, tuvo efectiva vigencia en Cuba entre el 16 de abril de 1820 y el 8 de diciembre de 1823.

numerosos maestros de canto, pianoforte, flauta y guitarra, a más de afinadores, copistas y constructores de instrumentos.

Hasta entonces (1822), las piezas de música impresas eran importadas de Europa o de Norteamérica, especialmente de Madrid, París o Filadelfia. Las reuniones en salones privados o en sociedades de especialistas y aficionados, como fue la de Santa Cecilia (1816), recurrían a determinados procedimientos de reproducción, para obtener copias de las piezas más gustadas a un precio mucho más bajo que la copia manual o la impresa de importación. Por otra parte, los aficionados se hacían tan numerosos que resultaba casi inaplazable la creación de un taller, donde imprimir tanto las composiciones propias, como los pasajes de música favorita para añadirlos a los álbumes de piezas musicales. Esta demanda del medio propició el comienzo de los empeños litográficos en Cuba, en la temprana fecha de 1822.

Ahora bien, la aplicación inicial de la litografía a la impresión de piezas musicales, tal como sucedió en La Habana, no puede sorprendernos como si se tratase de un caso inexplicable. Por el contrario, el descubrimiento de Aloys Senefelder (1772-1834) había abaratado el costo de las impresiones musicales en Europa; tampoco puede olvidarse que el propio Senefelder hizo sus primeros trabajos litográficos de carácter comercial, copiando precisamente piezas de música, las conocidas doce canciones de Gleisner. El éxito económico fue tal, que muy pronto las casas editoras del Viejo Mundo adoptaron el nuevo sistema de reproducción; entonces artistas y artesanos, que trabajaban en este novedoso ramo, buscaron campos no explorados a donde llevarlo. La Habana, como plaza musical de consideración, fue una de las ciudades favorecidas por aquellos, para dar a conocer la novedad en tierras del Nuevo Mundo.

Es así, que en el otoño de 1822, se había establecido en La Habana, el pintor miniaturista Santiago Lesseiur y Durand, nacido en Versalles, Francia —último tercio del siglo XVIII— y residente en Cuba desde 1808. Su taller estaba instalado en la calle Compostela esquina a la de Amargura; y era nominalmente conocido por Imprenta Litográfica de Música de Santiago Lessieur o La Litografía de Música, o a veces sencillamente Imprenta Litográfica o Litografía de la Habana. Así se la menciona en los muchos anuncios, que aparecen en la prensa periódica de la época (1822-1828) y en las ilustraciones de varios libros publicados en esos años.

Santiago Lessieur comenzó sus labores de litógrafo con la publicación de un *Periódico Musical*.[4] A fin de darlo a conocer publicó, conjuntamente con el conocido músico Enrique González,[5] un prospecto en el que anuncia la apertura de su taller y los beneficios del uso de la litografía para la sociedad cubana. En dicho prospecto se lee lo siguiente:

> Entre los descubrimientos que honran el siglo presente la Litografía es sin duda uno de los más importantes de la Sociedad. Los efectos extraor-

[4] Nuestra primera publicación periódica especializada fue en música. Se nombró el *Filarmónico Mensual*, editado en La Habana en la imprenta de Esteban José Boloña, en 1812. Contenía dos láminas que ilustraban un texto para aprender la teoría y la lectura musicales. Diez años después apareció el *Periódico Musical*, revista pionera especializada, publicada con procedimiento litográfico, que dio inicio a la práctica de repartir piezas de música impresa entre sus suscriptores.

[5] Enrique González, violonchelista español que llegó a Cuba en 1816, para integrar un conjunto de música de cámara, que ofreció luego conciertos en la sociedad Santa Cecilia y en la casa del músico Francisco Montero Pino. Fue tenor de la capilla de la Catedral y crítico en música, bajo el pseudónimo de «El musiquillo». Murió en la ciudad de Cárdenas en 1877.

> dinarios que éste ha producido prueban que su destino es de facilitar las artes, las ciencias y la instrucción pública, reuniendo además, la doble ventaja de la utilidad y del recreo; por lo que no dudamos obtener la aprobación de este apreciable público ofreciéndole por medio de este establecimiento un periódico musical, cuyo objeto es publicar piezas útiles a los aficionados del arte encantador de la música. Formará el fondo o base de este periódico en la parte vocal las obras tales como dúos, nocturnos, arias, cavatinas, canciones, romances y tiranas, con acompañamiento de fortepiano y arpa; todas estas obras serán estractadas [sic.] de los mejores autores nacionales y estrangeros [sic.]. Saldrá este periódico el día primero de Octubre inmediato y sucesivamente todos los primeros de cada mes, constará de seis a diez páginas, y su precio para los abonados será el de dos pesos y tres por separado. Los Sres. que gusten suscribirse lo podrán hacer en la imprenta de Arazoza y Soler y en el despacho de la litografía, esquina a las calles de Compostela y Amargura, frente a la tienda La Feliz Casualidad, dejando su nombre, el de la calle y el No. de la casa donde habiten, a fin de poder mandarles los ejemplares correspondientes; nuestros esfuerzos creemos serán demasiadamente recompensados si logramos sean útiles a un público tan ilustrado como el de la Habana.[6]

Poco después, Lessieur y su socio González publican el siguiente aviso:

> Habiendo tenido tan benévola acogida el primer número del *Periódico Musical* que acabamos de publicar, nos apresuramos a participar a los Sres. suscriptores que para el próximo mes saldrá el número 2° según ya se anunció: en el que procuraremos con el mayor interés hacer todas las mejoras que sean susceptibles tanto en su corrección como en la elección de las piezas que lo compongan, a fin de llenar los deseos que nos han manifestado los abonados, en cuanto lo permita la estensión [sic.] limitada de este periódico.[7]

En la edición del 26 de febrero de 1823 del *Diario del Gobierno,* se anuncian dos piezas impresas en el taller de Lessieur. El texto de dicho anuncio es como sigue:

> Se acaban de imprimir en la imprenta litográfica las contradanzas tituladas el *Baño* y la *Prueva* [sic.], para fortepiano, se halla de venta por el precio de 2 rs. cada una en dicho establecimiento, litográfico y en el almacén de música de M. Velot y Chartard calle de la Obrapía frente al Sr. marqués de Cárdenas.

[6] *Diario del Gobierno* no. 264, 21 de septiembre de 1822, p. 3.
[7] *Diario del Gobierno Constitucional de la Habana*, 9 de octubre de 1822, p. 4.

En la edición del 8 de abril del diario, Enrique González hacía saber a los aficionados a la música que «acababa de imprimirse en la imprenta litografica un gran vals de Rossini, el cual tiene gran brillantez para el piano forte; se hallará de venta en el almacén de música de Mr. Velot, calle de la Obrapía».

Al día siguiente aparecía en el *Diario del Gobierno* el aviso siguiente: «En la imprenta litográfica acaba de imprimirse con el mayor esmero, a solicitud de varios amigos del autor, la canción titulada: *La despedida de un habanero de sus paisanos*; puesta en música para piano por D. Gil Ramos, se hallará a la venta en el almacén de Mr. Velot».

Y en la edición del 13 de junio de aquel año, página 3, se incluye un curioso aviso en cuyo texto se anuncia la colaboración artística del pintor Hipólito Garneray.[8] Dice así el anuncio:

> D. Toribio Segura[9] tiene el honor de hacer saber a los Sres. aficionados a la música, que acaba de publicar una cartilla desde el cristus puesta para canto, con acompañamiento de fortepiano, grabada con el mayor esmero en la imprenta litográfica de D. Santiago Lessieur, a continuación está una contradanza titulada: *El cordón de mostacilla*, en la que se verá del 5to. al 7mo. compás de la primera parte, un cordón que forman las tres rayas que constituyen las notas lusas, y las notas imitando los granos de mostacilla. Esta obra va adornada con dos viñetas grabadas por D. Hipólito Garneray, que figuran, la primera una escuela donde la maestra enseña las primeras letras a sus educandos; la segunda un salón en el que está una señorita con un telar tejiendo mostacilla y un petimetre de París admirando su trabajo; al lado hay una señora ocupándose en la misma labor, la que se encuentra recompensada con un ramillete de flores que le presenta un anciano militar. Se halla a la venta en los almacenes de Mr. Velot...

De este mes de junio son también dos notas del propio Segura: la primera, del día 24, en la que anuncia una segunda edición de la cartilla y las piezas ilustradas por Garneray; y la segunda, del día 26, en que se avisa de la impresión de una contradanza titulada *La Filarmónica*, que ha sido dedicada a los suscriptores de la sociedad de este nombre y añade: «Una viñeta que representa la colocación de la orquesta de un concierto, en la que se ven copiados con bastante propiedad algunos de los señores que la comprenden: la que se espenderá [sic.] en los almacenes de Mr. Velot».

En el año de 1825, apareció una referencia al taller litográfico de Santiago Lessieur. Es un anuncio de la contradanza *La vanda á la Angulema*, que apareció en la edición del 5 de marzo, en ella se avisa que: «despacharon los ejemplares que había, y ha sido preciso

[8] Hipólito Garneray, pintor francés nacido en 1787, vivió en La Habana entre 1823 y 1824, según consta en varios anuncios y noticias de la prensa local y en los documentos de su casamiento, en Cuba, con la señora María Luisa Dubois, viuda de Briol. Durante su estadía aquí pintó paisajes que más tarde grabó e imprimió al reinstalarse en su patria. Cultivó varios géneros pictóricos, expuso en el Salón Anual de París a partir de 1831 y fue condecorado con la Cruz de la Legión de Honor en 1852. Murió, en la capital francesa, el 7 de enero de 1858.

[9] Toribio Segura, compositor y violinista valenciano, que llegó a Cuba en 1816, junto a su hermano Hilario y el músico Enrique González (ver nota 5) para hacer música de cámara. En 1822, se unió al compositor cubano Antonio Raffelín para publicar un *Journal Musical*.

sacar una edición en la imprenta litográfica a petición de varios aficionados y se despachan en el almacén de Mr. Velot».

Al siguiente año, 1826, aparecieron dos anuncios, uno, el 19 de abril, que dice lo siguiente: «*La Leva*: contradanza para piano grabada en la imprenta litográfica de D. Santiago Lessieur, y adornada con viñeta que figura una cama y a su lado un enfermo sentado en un sillón, con los síntomas de un fuerte resfriado. Se vende en...». El otro anuncio, de fecha 23 de abril, dice lo siguiente: «C*anción pastoral* impresa en la litografía de D. Santiago Lessieur con el título de *Filis cantando*. La poesía es escogida y del interesante autor Menéndez Valdés, y la música del profesor D. Juan Metzler,[10] recién llegado a esta ciudad; se hallará en el almacén».

Una confirmación de otra naturaleza de la existencia del taller y el periódico es un recibo de suscripción, extendido a nombre de la señora Condesa de Fernandina, correspondiente al mes de marzo de 1823. Esto prueba que el *Periódico musical* no fue solo proyecto e inicio —como sucedía con casi todas las publicaciones periódicas de la época— toda vez que, a cinco meses de la aparición del prospecto en la prensa, aún se cursaba recibo a los suscriptores. Además, el recibo mismo es una prueba irrefutable como documento litográfico, pues en la confección de su texto no se utilizó caja tipográfica, sino que fue impreso por medio de la piedra. No puede confundirse con otro tipo de impresión, ni creerse que fue hecho a mano, porque el nombre del suscriptor, puesto con tinta común de escribir, ha quemado el papel con el correr de los años, lo cual no le ocurre al resto del texto hecho en litografía.

Los otros impresos fotográficos de Santiago Lessieur encontrados por nosotros hasta este momento, pertenecen a distintos años. Son ilustraciones de trabajos literarios de diferente naturaleza, en las que puede apreciarse un sensible mejoramiento de la calidad artística. Si bien, en general, los dibujos son siempre muy simples, casi lineales, con evidente deficiencia en el diseño y en la técnica de grabación.

Entre esas ilustraciones se encuentra en 1825, en *Memorias* de la Real Sociedad Patriótica, una lámina plegable con quince figuras, que ilustran un trabajo sobre injerto;[11] en la parte inferior media se lee con toda claridad: «Litog. de la Havana».

Para 1828, también en las *Memorias* de la Sociedad Patriótica, apareció un informe de don Ramón de la Sagra a la Junta general de la Sociedad —celebrada los días 11, 12 y 13 de diciembre del expresado año—, al que adiciona un plano litografiado «demostrativo del cultivo en el Jardín Botánico de La Habana en 1827 y 1828». En la parte inferior de ese plano puede leerse: «Impta. Litog. Habana». Este informe fue reproducido por La Sagra en el tomo II de los *Anales de Ciencias, Agricultura, Comercio y Artes* (1831), acompañado del referido plano.

[10] Juan Metzler, músico alemán, establecido en La Habana en la tercera década del siglo XIX, fue autor de conocidas canciones mencionadas en el texto, muy populares en la época de Vives. En 1826, proyectó publicar un periódico especial de música con Toribio Segura. El 15 de mayo de 1836 salió de Cuba con José Luis Alfonso, marqués de Montelo, según carta de este a José Antonio Saco. Durante su residencia en La Habana, fue profesor de música. Se le estimó, además, por su sólida cultura.

[11] *Disertación sobre la práctica y métodos de ingertar* [sic], del capitán D. Fernando de la Serna, leída en el Real Jardín Botánico de Madrid en 1817 y reproducida en las *Memorias* de la Sociedad Económica de La Habana, correspondiente a 1825, pp. 663-711. La ilustración aparece en la p. 722.

Otro trabajo que contiene una lámina litografiada en el taller de Santiago Lessieur, es el titulado *Nueva división de Cuba en provincias marítimas*, impreso en el taller de Boloña en 1829, cuyo autor es Ángel Laborde y Navarro,[12] comandante del Apostadero General de Marina. Se trata de un plano explicativo, en cuyo pie aparece abreviada la firma del taller en la forma ya conocida: «Impta. Litog. Habana». En este trabajo de impresión, puede observarse que el dibujo de la Isla de Cuba y los diferentes puntos geográficos están litografiados, además la explicación del plano que aparece junto al dibujo, está hecho con caja tipográfica.

De 1828, son las láminas que ilustran el *Informe presentado a la Junta de Gobierno del Real Consulado* por Ramón Arozarena y Pedro Bauduy, sin duda, las mejores salidas del taller de Lessieur. El *Informe* contiene pormenores de un viaje a la vecina Jamaica, por encargo de la corporación a que está dirigido, a fin de informar del estado de la agricultura en esa Isla. Los autores aseguran que «persuadidos [...] que muchos modos industriales practicados en los ingenios para hacer el mejor azúcar moscado posible (en tanto este tenga en Europa un precio alto) serían muy ventajosos a la isla de Cuba los detalles acompañados de diseños para su mejor esplicación [sic.]». Este informe, tal como ha llegado a nuestros días, contiene solo cuatro láminas, que ilustran el texto acerca del viaje hecho al ingenio Hyde Hall. La ilustración marcada con el número dos es un «Plano del ingenio. Corte longitudinal», al que acompañan referencias. La identificada con el número tres es un «corte y elevación de un alambique perpetuo»; mientras la número cuatro describe diferentes planos de elevación: «de una parte de un corral portátil, de una de las estacadas del corral», etc. La número ocho es un «plano de los carros que se usan en la isla de Jamayca para el transporte de frutos y un puente de hierro construido sobre el río Cobre en la isla de Jamayca»; Y la número nueve da: «Detalles de la construcción de un reverbero establecido en el ingenio Buena Vista en Trinidad de la propiedad de D. Pedro Malibrán». Todas estas ilustraciones tienen la firma «Imprenta Litográfica de la Habana», del taller de Santiago Lessieur. Los planos están resueltos de un modo muy simple, con un dibujo pobre, esto da idea de que el artesano que trabajaba la piedra no era muy diestro en el oficio, aunque conviene recordar que Santiago Lessieur —artífice único de su propio taller— se dedicó muchos años a la enseñanza del dibujo; incluso por su crédito en la esfera del arte, formó parte de tribunales para premios en esta materia.

A esta época pertenecen otros dibujos litografiados en La Habana —necesariamente en la prensa de Santiago Lessieur, única que tenía la ciudad—, como son los que ilustran la *Enciclopedia de los niños o emporio de todas las ciencias, para uso de ambos sexos*, escrita en francés por M. J. R. Masson, traducida y aumentada por Don Luis de Acaza e impresa en La Habana en 1824; también los dibujos hechos para el *Examen y cartilla de parteras, teórico práctico*, del doctor Domingo Rosainz, impreso en 1824, pero no nos detendremos a considerar esos impresos por carecer de firma de taller.

De lo averiguado hasta ahora, en relación con este taller litográfico y su dueño e impresor, llegamos a las siguientes conclusiones:

[12] Ángel Laborde y Navarro, marino español, nacido en Cádiz en 1778 y fallecido en La Habana, durante la epidemia de cólera en 1834. Después de una carrera rica en episodios, en que se pusieron a prueba su valentía y sus conocimientos, estuvo en Cuba en 1824, como segundo jefe del Apostadero de La Habana. En 1829 dirigió la expedición contra México y se le ascendió a Jefe de Escuadra. Tres años después, se le nombró para la cartera de Marina. Escribió una *Geografía matemática* (1814) y unos *Ejercicios de sable* (1832). Fue padre de Ángel Laborde y Espejo y abuelo de Ángel Laborde y Perera, estudiante de primer año de medicina, fusilado en La Habana, en la luctuosa fecha del 27 de noviembre de 1871.

a) El taller de Santiago Lessieur funcionó unos siete años aproximadamente, entre 1822 y 1829. Su publicación inicial parece haber sido el *Periódico Musical* que, como vimos, se editaba todavía en 1823; y la última ilustración parece haber sido el *Plano del Jardín Botánico*, impreso para las *Memorias* de la Real Sociedad Patriótica en 1828.

b) Con los datos allegados a la vista, puede inferirse que el taller de Santiago Lessieur tuvo dos etapas: la primera, dedicada a la grabación de piezas musicales; y la segunda, dedicada a la grabación de ilustraciones, destinadas a impresos hechos por talleres tipográficos de la ciudad, como lo eran la Imprenta del Gobierno y la de José Severino Boloña,[13] acaso las mejores equipadas.

c) En el taller litográfico de Santiago Lessieur, no se efectuó grabación de carácter artístico propiamente. A lo sumo, se usó alguna que otra viñeta alusiva, para hacer más atractivas las piezas musicales impresas allí. Una prueba elocuente está en el hecho de que Hipólito Garneray —artista laureado en París en 1819, residente en La Habana durante estos años y dibujante ocasional del taller de Lessieur— no entregó sus paisajes a su compatriota litógrafo, sino que prefirió esperar su reinstalación en París para hacer allá la grabación de su obra.

d) De la estimación de lo hecho en general por Santiago Lessieur, puede afirmarse que no era, ni con mucho, un litógrafo experto; su equipo de impresión fue elemental y deficiente; no contó con operarios auxiliares; y, que por razones de orden económico —y acaso también de orden político—, se hicieron incosteables los empeños inaugurales de 1822, lo cual determinó un día el cese de su modesto taller litográfico.

El litógrafo Lessieur, como tal desapareció en 1829, pero no el artífice de muy conocido oficio en la ciudad, donde continuó trabajando como retratista y profesor en dibujo y en lengua francesa. Años adelante, figuró en el cuadro de profesores del Liceo artístico,[14] integró tribunal de examen en la Academia de San Alejandro,[15] junto a Federico Mialhe, José Leclerc[16] y José Strazza.[17] En 1837, hizo viaje a Europa, estadía que duró aproximadamente año y medio. Su interés en el arte no había decaído con los años, pues en diciembre de 1838 se daba cuenta en Junta de la Real Sociedad Patriótica, de su decisión de enviar a Cuba una colección de cuadros de pintores franceses e italianos —originales o copias—, para iniciar así un museo en La Habana. Hacia el final de su carrera, vivía en la calle Empedrado No. 55, en La Habana. Según expediente notarial de la Escribanía de Salinas testó:

> ser hijo legítimo de Don Simeón Lessieur, ugier del rey y de Francica. Durand difuntos naturales de Francia [...] haber vivido siempre bajo los preceptos del Evangelio [...] Item declaro que no he sido casado ni tengo

[13] José Severino Boloña y Valdés, impresor habanero, nacido en el último tercio del siglo XVIII y fallecido en La Habana el 22 de octubre de 1852. Su imprenta, en parte heredada de su padre Esteban José Boloña, fue una de las mejor equipadas de su tiempo. Fue editor de la universidad habanera y el gobierno de España premió sus servicios, con los títulos de Impresor de la Real Cámara y Caballero de la Orden de Isabel la Católica.

[14] *Diario de la Habana*, 25 de abril de 1845.

[15] *Memorias* de la Sociedad Económica de Amigos del País, t. 13, p. 199.

[16] José Leclerc, pintor, nacido en París en 1792, discípulo de Louis David y amigo de Juan Bautista Vermay. Se trasladó a Cuba a solicitud de este último. Fue director de la Academia de San Alejandro, entre 1844 y 1850, destacándose como retratista y pintor de temas históricos.

[17] José Strazza, pintor, nacido en 1814 establecido en La Habana como retratista, en la quinta década del siglo XIX. Dio clases de dibujo y pintura en el Liceo Artístico y Literario.

> hijos naturales ni espurios [...] ni tener hered[s]. ni ascendientes ni descendientes.[18]

Santiago Lessieur murió el 15 de marzo de 1848. Su cuerpo recibió sepultura en el desaparecido Cementerio de Espada. El acta parroquial levantada al efecto, dice textualmente del modo siguiente:

> En la Ciudad de la Hab[ana] en diez y seis de Marzo de mil ochocientos cuarenta y ocho años se le hicieron los oficios de estilo en esta Igl[a]. del Sto. Ángel Cust[o]. y se enterró en el Cemt[o]. Gral. el cadáver de D. Santiago Lessieur natl. de la ciudad de Versailles en Francia y vecino de esta felig[a], hijo legmo. de David Simón Lessieur y de D[a] Francisca Durand de la misma naturalidad; otorgó testamento que depositó en el Consulado Gral. de Francia; no deja descendientes ni ascendientes legmos. ni de otra clase; recibió los Stos. Sacram[tos].; era como de sesenta años de edad. Lo firmé José Ma. Adan y Bohorques.[19]

La *Gaceta de la Habana* al avisar de su muerte en breve nota, aparecida en la edición del día 17, lo recuerda como retratista y profesor en arte; pero no menciona sus actividades de veintiséis años atrás, cuando inauguraba las lides litográficas con un esfuerzo personal, seguramente no estimado en su verdadera magnitud.

Es evidente, pues, que su labor de litógrafo dejó pálido recuerdo entre los habaneros de su tiempo. De su trabajo como tal se tuvo muy pronto, por comparación con empresas posteriores, un concepto claro de lo que realmente representó en el tiempo, esto es, un esfuerzo de inicio, muy limitado de posibilidades y en la calidad de sus frutos. Años después, en una nota del *Diario de la Habana* de 1841, para destacar la importancia que a la fecha tenían las dos nuevas litografías de La Habana de aquel entonces, se señala: «La adquisición de estos dos establecimientos casi a un mismo tiempo es tanto más lisonjero, cuanto que en esta época [1839] apenas existía el recuerdo de la que muchos años antes sostuvo Mr. Lessieur la cual no admitía comparación con éstas, ni remotamente».

[18] Archivo Nacional de Cuba, Escribanía de Salinas, Leg. 462, No. 5159.
[19] Parroquia del Santo Ángel Custodio, Libro de defunciones No. 10, folio 113, No. 603.

LA MODA
o Recreo Semanal del Bello Sexo

por Zoila Lapique

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo[1] es la primera revista literaria cubana que publica grabados de música.[2] Dirigida hasta 1830 (su mejor época) por Domingo del Monte[3] y José J. Villariño, *La Moda*... fue portadora del plan de los editores de llevar al hogar de cada suscriptora, la música en boga en los salones europeos (España, Francia e Italia), así como también dar a conocer piezas musicales compuestas en el país por profesores y aficionados. En este plan detallado en el «Prospecto» de la revista, sus redactores anuncian: «En cada número o dos veces al mes, se pondrá la música de canciones nuevas e interesantes, valses y contradanzas modernas, bien sean de las que se publiquen en España, Italia o Inglaterra, o las que están suscritos los Redactores; o bien sean las que les comuniquen los profesores de esta ciudad».

No obstante lo atrayente del «Prospecto», los redactores de *La Moda* tropezaron con grandes dificultades económicas, para poder cumplir con el plan de las ediciones de música, en cada entrega semanal o en dos al mes. Si revisamos los tres tomos editados, podemos notar, desde las primeras separatas, las quejas amargas de los editores por las dificultades que enfrentaban:

> Más vale tarde que nunca, esto dirán algunas de nuestras amables suscriptoras al ver la contradanza del Abufor [sic], que acompañamos a este número, es verdad que nosotros ofrecimos al menos dos veces al mes... Esto lo decimos no por evadir la oferta sino manifestar lo sensible que nos es el no poder dar más de lo que ofrecimos en nuestro prospecto; pero han sido y son tantos los obstáculos que presenta el clima para el trabajo litográfico, que a lo mejor cuando hemos creído tener la lámina segura, la hemos perdido a causa del excesivo calor, haciéndose un borrón

[1] Edición crítica del texto cotejado con las dos fuentes que lo publicaron: «La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo» en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, año 64, núm. 3, sept-dic, 1973, pp. 85-99 y «La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo» en *Crónicas del tiempo no perdido*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2011, pp. 61-75 (Nota del Editor).

[2] «*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, Habana, Imprenta de D. Lorenzo María Fernández de Terán, calle de Manrique, casa número 62, estramuros (1829-1831)».

[3] Domingo del Monte y Aponte, escritor y crítico cubano, nacido en Maracaibo, Venezuela, en 1804 y fallecido en Madrid, en 1853. Fue editor y colaborador de diversas revistas literarias y autor de *Biblioteca Cubana de los libros inéditos e impresos que se han escrito sobre la Isla de Cuba...*, conformada en París en 1846, su obra más importante. Antonio Bachiller y Morales, cuando habla de *La Moda*, en sus *Apuntes para la historia de las letras* (t. 2, p. 137), nos dice respecto a Domingo del Monte: «Los artículos bibliográficos y la dicción fina y galana de muchos de sus artículos sobre la ligera moda, amenizados con recuerdos tradicionales del país, descubren a su apreciable e inteligente redactor D. Domingo del Monte». Su nombre fue mencionado como uno de los delatores, en el ruidoso proceso de la Conspiración de la Escalera, en 1844.

> y no poderse tirar los ejemplares. Para evitar estos contratiempos y otros muchos a que está expuesta la litografía y dar gusto a nuestros suscriptores, hemos mandado a buscar al Norte una nueva máquina, recibiendo la cual podremos semanalmente presentar música.[4]

Como podemos observar, no nos queda alguna duda sobre las tiradas litográficas de *La Moda*. Confirma nuestra opinión que el litógrafo que las hacía era un improvisado en el oficio de copista musical. Más adelante aparece lo siguiente:

> ADVERTENCIA. El número próximo llevará música, no habiéndolo verificado antes por las razones expuestas en el núm. 11, y no haber recibido todavía los pedidos que tenemos hechos al Norte.[5]

Siguiendo las huellas de las quejas, nos encontramos el siguiente

> AVISO A LOS SUSCRIPTORES. Con motivo del día de fiesta que ha habido esta semana y algunas ocupaciones extraordinarias que ha tenido esta imprenta, no se puede repartir la portada y el índice del primer tomo, lo que se hará la semana prósima; igualmente se repartirá la música. El Editor.[6]

Con la última entrega de la publicación (junio 1, 1831), aparece en la página 448 la siguiente:

> ADVERTENCIA. Con este número se completa el tercer tomo de La Moda... hasta que se pueda cumplir como es debido con el público, presentando nuevos y elegante figurines, y la correspondiente música, según se ofreció en el prospecto. Empero alimentamos las más lisonjeras esperanzas de que en breve, y tan luego como se reciban las facturas de música en moldes que se han encargado al Norte de América, se seguirá este periódico, aunque es necesario variar en algo el plan de su redacción.

Como colofón, los editores expresan: «Hace algún tiempo que el sujeto que litografiaba la música en esta ciudad se ha ausentado de ella, sin que haya absolutamente quien la desempeñe como él: sin un excesivo gasto, que no lo sufragaba el producido de la suscripción...».[7] Ofrecemos el índice del primer tomo de la revista, donde aparecen relacionadas, bajo el epígrafe «Música», todas las piezas publicadas en ese tomo. Las obras mencionadas son:

---

[4] *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo,* 16 de enero de 1830, t. 1, p. 173.
[5] Ibídem, 13 de marzo de 1830, t. 1, p. 291.
[6] Ibídem, 22 de mayo de 1830, t. 2, p. 4. (Nota del Editor).
[7] Louis Caire es, cronológicamente, el segundo litógrafo establecido en La Habana, ciudad donde arribó procedente de Veracruz en 1829. Como su antecesor, Santiago Lessieur, grabó piezas musicales además de otros trabajos comerciales. Desde un punto de vista histórico, es el primer litógrafo que realizó en Cuba un dibujo artístico: la lámina de los Siameses Chang, ejecutado para la revista *La Moda* en 1830. En el anuncio de su taller, leemos: «Se puede haviendo *[sic.]* urgencia despachar en 2 horas». En realidad, Louis Caire, más que un copista musical, fue un hábil pendolista. Con posterioridad abandonó las labores litográficas y ejerció la enseñanza de diversos tipos de letras inglesas, en el colegio habanero Santa Bárbara. Abandonó nuestro país, en el otoño de 1831.

Una verdad, canción, p. 16
Contradanza de La Matilde, p. 47
Canción. La mano, p. 64
La lágrima de Piedad, canción, p. 94
Contradanza del Abufar, p. 173
El misterio, canción de Metzler, p. 207
Contradanza del Abencerraje

Fig. 1* Una verdad, *t. 1, nov. 7, 1829

Litografiada en el taller de Louis Caire —en una hoja plegable de 26 x 32 cm—, la canción *Una verdad* se escribió para voz y piano (fig. 1). Su publicación tuvo lugar en la primera entrega de la revista, el sábado 7 de noviembre de 1829,[8] e incluye la letra en el cuerpo de la pieza.[9]

Fig. 2 Contradanza* La Matilde*, t. 1, nov. 21, 1829

Las evidencias de la publicación de *La Matilde* (fig. 2), se hallan en el índice del tomo primero de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (página 47) y en una de las deliciosas crónicas de Domingo del Monte,[10] en la que *La Matilde* aparece mencionada como una contradanza popular entre los aficionados.

[8] Es preciso aclarar que en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, tanto las partituras como los figurines de moda se colocaban al final de cada impreso y no se les adjudicaba número de página. Por esta razón encontramos en el índice del tomo I la pieza *Una verdad*, localizada en la página 16, última del primer ejemplar de la revista, que se publicó el 7 de noviembre de 1829. Aunque en el texto de la página 16, no se hace mención alguna a la pieza de música, dicha referencia indica el lugar donde la música estaba colocada, justo al final de la revista. En otros casos, el índice del tomo I indica la página del cuerpo de texto de la revista en la que se alude, directa o indirectamente, a una obra musical o se reproduce su texto, como sucede con las canciones (Nota del Editor).

[9] Véase el texto en p. 124 de este libro (Nota del Editor).

[10] En una de sus crónicas semanales, Domingo del Monte después de preguntarse «¿Por qué no hay tertulias en La Habana?» expresa lo siguiente: «A las nueve de la noche, en la mayor parte de las casas de La Habana puede adivinarse poco más o menos la escena que se representa en la sala. La señora dando cabezadas de sueño en una butaca, como nuestra doña Estafanía Moncada (Q. E. P. D.) la noche que se fue a la ópera su tertuliano don Policarpo: si hay niñas, la que tenga su novio, cuchucheando con él a su lado, y las otras ¡pobrecitas! bostezando como mamá... Hay algunas excepciones de esto, pues en algunas familias, donde hay piano y señoritas que lo toquen con afición, merced a este recurso, se reúnen algunos tertulianos desinteresados, y afectos a la música que siguiera hasta las diez y media o las once en las noches calurosas del estío, se están oyendo tocar la linda contradanza de la Matilde o la obertura del Barbero sin que haya bostezos ni maldiciones» (*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, 1 de mayo de 1830, t. 1, pp. 393-394).

Probablemente, fue escrita sobre el personaje Matilde que Del Monte describe en sus crónicas sobre *La Moda* y que tuvo enorme importancia en la vida de la publicación, a tal punto que Del Monte llegó a considerar que sin este personaje no habría *Moda*.[11]

En ese mismo tomo aparece publicada la nota siguiente: «Tenemos la satisfacción de presentar esta semana a nuestras suscriptoras, aficionadas a la música, una contradanza del país. La ha compuesto un dilettante habanero de gusto delicadísimo. La idea dominante de la contradanza es sacada de la ópera la Zoraida y del tema:

Qual sarà mai la gioia
allor che a lei d'accanto,
versando un dolce pianto,
d'amor le parlerò...»[12]

Por esa nota deducimos, que la contradanza de *La Matilde* fue compuesta sobre un tema de la ópera *Ricardo y Zoraida* de Rossini. Esta ópera era conocida entre los aficionados por el nombre del personaje femenino, según comprobamos por una crónica publicada en la propia revista.

Cirilo Villaverde, en *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel,* recoge la popularidad de este personaje creado por Del Monte y lo menciona en un diálogo, donde identifica a la simpática Matilde:

> —¿Has averiguado quién es la Matilde de que habla *La Moda?* —preguntó Adela a su hermano—. Porque Carmen cree que es una que todos nosotros conocemos.
> —A mi se me figura —dijo Leonardo— que es un ente imaginario. Tal vez Madama Pitaux[13] sepa algo.
> —Pues a mi se me ha puesto —dijo Carmen— que la Matilde de *La Moda*, no es otra que Micaelita Junco. Sucede que ella es la más elegante de La Habana; que su hermano, un verdadero lechuguino, se llama Juanito; que tiene una abuela de nombre Estafanía de Menocal —apellido semejante al de Moncada—, que le dan en *La Moda*.[14]

Por último, sobre su autor, encontramos una nota aparecida en la revista, donde leemos que es «aficionado habanero que ha favorecido a esta Redacción con la contradanza *La Matilde*, y la canción *La Mano*».[15]

---

[11] En una nota dialogada, donde los editores (Del Monte y Villariño) explican las causas del retraso en la publicación de un número, podemos leer: «pero esta semana se demoró el papel, y no salió hasta el martes, ¿por qué será? —Ello el Diario lo dice, se enfermó el grabador, y ya ves que en no habiendo grabador no hay Matilde, y sin Matilde no hay MODA ¿entiendes?» (t. 1, pp. 98-99, «Quejas de dos suscriptores»).

[12] *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo,* 21 de noviembre de 1829, t. 1, p. 47.

[13] Madame Pitaux, dueña de un establecimiento de moda situado en la calle Habana No. 153 y que aparece mencionada frecuentemente en *La Moda*.

[14] VILLAVERDE, C. (2011) *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, p. 121.

[15] *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo,* 12 de diciembre de 1829, t. 1, p. 94-95.

Fig. 3* La mano, *t. 1, nov. 28, 1829

La mano (fig. 3), canción escrita para voz y piano, fue reproducida litográficamente, en una hoja plegable de 26 x 32 cm. Aunque en el documento no se menciona el nombre del grabador sus semejanzas caligráficas con el impreso de *Una Verdad* nos hacen suponer que se trata de la misma persona. Acompaña a la letra de esta canción la siguiente nota: «MÚSICA. Los siguientes versos son los de la canción *La Mano,* que va adjunta a este número».[16]

Sigue en orden la mención, en el índice del primer tomo de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo,* a *La lágrima de Piedad,*[17] compuesta para voz y piano. Si bien, no tenemos constancia física de la partitura de esta canción, aparece descrita en el texto de la revista:

> La composición musical que ofrecemos esta semana á nuestras suscriptoras, es obra del mismo aficionado habanero, que ha favorecido á esta Redacción con la contradanza *La Matilde*, y la canción *La Mano*. Los bellísimos versos de nuestro *Poeta* por escelencia, han inspirado al joven *dilettante* sones tan espresivos, tan patéticos y conmovedores como la letra misma. —*La Lágrima de Piedad*, pues, es una prueba nada equívoca de los adelantos y de las felices disposiciones de los habaneros en los dos ramos más encantadores de las bellas artes.

En esta nota, nos interesa señalar la frase «Los bellísimos versos de nuestro Poeta por excelencia...» que nos llevó a buscar quién podía ser este poeta. Sin lugar a dudas, es precisa-

[16] El texto de *La mano* aparece reproducido en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo,* 28 de noviembre de 1829, t. 1, p. 64. Véase también p. 129 de este libro (Nota del Editor).

[17] *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo,* 12 de diciembre de 1829, t. 1, p. 94-95.

mente Domingo del Monte, quien identifica en la misma publicación al *poeta por excelencia*, cuando en la entrega del 14 de noviembre de 1829, anuncia que publicará unas cartas de José María Heredia: «Con solo mentar el nombre de Heredia estamos seguros de fijar sobre estos fragmentos el interés de nuestros amables suscriptores. El *poeta cubano*, cuyas hermosas composiciones las sabe casi de memoria todo habanero de alguna educación, y que goza ya de una fama europea, escribió las cartas de donde hemos sacado estos extractos». Como vemos, Del Monte destaca y subraya «poeta cubano», lo que nos llevó a buscar *La Lágrima de Piedad* en la producción de Mendive, Plácido y Heredia, poetas que se movían alrededor de Domingo del Monte, encontrándola en la producción de Heredia. A continuación reproducimos, para que puedan ser cotejadas, la versión original, publicada en sus obras poéticas, y la versión impresa en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, como letra de la canción de igual título.

LA LÁGRIMA DE PIEDAD[18]

¡Cómo exalta y diviniza
El rostro de la hermosura
La expresión celeste y pura
De la sensibilidad!
¡Cuán estático, mi amiga,
Tu semblante contemplaba
Cuando en tus ojos temblaba
La lágrima de piedad!
Grata es la luz apacible
Que occidente nos envía
Cuando el expirante día
Sepulta la eternidad.
Del crepúsculo es la hora
Grata al alma pensativa;
Pero ni más la cautiva
La lágrima de piedad
Ved a la virgen amable
Cuanto más bella se ostenta
Si al pobre anciano alimenta
Con modesta caridad.
¡Y lo niega ruborosa!
¿Es un ángel, o una bella...?
Ved...! en sus ojos centella
La lágrima de piedad.
El delicioso rocío
Que vierte nocturno cielo.
Llanto es, y al árido suelo
Torna frescura y beldad.
Cuajado sobre las flores

[18] HEREDIA, J. M. (1875) *Obras poéticas*, Nueva York, t. 1, pp. 98-99 (versión original).

Cómo en la luz resplandece!
Pero su brillo oscurece
La lágrima de piedad.
Cuánto es horrible la vida
Al que ama desesperado!
Cómo del objeto amado
Le atormenta la beldad!
Una lágrima...! Bendigo
Todo el rigor de mi suerte...
¿Es el amor quien la vierte,
O es la lágrima de piedad?
¡Oh mi bien, Ay...!No te ofenda
El escuchar que te adoro
Nos divide, no lo ignoro
Tirana desigualdad
Nada exijo...? Por ventura
Deberás negar impía
A la triste pasión mía
Lágrimas ¡Ay! de piedad?

LA LÁGRIMA DE PIEDAD[19]

Ved a la virgen amable
cuánto más bella se ostenta
si al pobre anciano alimenta
con modesta caridad.
Y lo niega avergonzada...!
¿Es un ángel, o una bella...?
No sé... En sus ojos centella
la lágrima de piedad.

El delicioso rocío
que en las noches vierte el cielo,
llanto es, y al árido suelo
torna frescura y beldad.
Cuajado sobre las flores,
¡cómo en la luz resplandece...!
Pero su brillo oscurece
la lágrima de piedad.

¡Oh! ¡Cuán horrible es la vida
del que ama desesperado!

[19] Versión de «La lágrima de Piedad», publicada en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, t. 1, pp. 94-95.

¡Cómo de su objeto amado
le atormenta la beldad!
¡Una lágrima...! ¡Bendigo
todo el rigor de mi suerte...!
¿Es el amor quien la vierte,
o es lágrima de piedad?

¡Oh! mi bien! ¡Ay...! No te ofendas
si te digo que te adoro:
nos divide, no lo ignoro,
tirana desigualdad.
Nada exijo... Pero al menos
No quieras negar impía
a la triste pasión mía
lágrimas ¡ay! de piedad.

Fig. 4* El Abufar, *t. 1, ene. 16, 1830

El título de la contradanza *El Abufar* (fig. 4) —escrita para piano, en una hoja plegada de 19 x 32 cm— probablemente fue inspirado en la tragedia *Abufar o La familia árabe* en cuatro actos, de Jean-François Ducis, traducida libremente por nuestro José María Heredia. Suponemos esto dado lo conocida que fue esta traducción en las tertulias literarias de La Habana;[20] también por la importancia de su puesta en escena en 1829, meses antes de publicarse esta contradanza. Respecto a este estreno en el Diorama, Jorge Antonio González dice en *Historia del Teatro en La Habana*:

[20] Antonio Bachiller y Morales en el prefacio a las *Obras poéticas* de Heredia, editadas por Néstor Ponce de León en Nueva York, en 1875, expresa: «A la parte lírica se aumenta en esta edición una muestra de lo que hacía en el drama Heredia; consiste en la tragedia "Abufar", muy conocida ya por haberse representado y corrido muchos ejemplares manuscritos en La Habana, como los de sus poesías liberales».

"Abufar" se estrenó en el Teatro del Diorama de La Habana, el lunes 23 de noviembre de 1829, en la primera temporada del recién inaugurado coliseo, para beneficio de la primera actriz Josefa Dubreuill. Su reparto fue el siguiente:

SALEMA: Josefa Dubreuil
ODEIDA: Ignacia Cabrera
TENAIM: Luisa Martínez
FARHAN: Diego María Garay
FARASMIN: Miguel Balleto
ABUJAR: Juan Mata
SOBED: Manuel Hernández

En el anuncio de la obra apareció la noticia: «Don Juan Bautista Vermay ha pintado una decoración completa del campo de la tribu de Samuel, a que pertenece su asunto y se han hecho los trajes a propósito». Más adelante refiere que «el programa se completó con la obertura de la ópera de Rossini *El engaño feliz*, tocada antes de la tragedia, la de *Eduardo y Cristina*, del mismo autor, inmediatamente después de la obra, concluyendo con la pieza nueva en un acto de Gaspar de Zavala y Zamora *Lo que atrae un testamento o el Cómico retirado* en un acto». También en esa obra, cita el estreno de *Abufar* en la ciudad de «Camagüey el 12 de febrero de 1835, fecha que muchos ponen como la de su estreno absoluto, y fue escogida por el autor Azcona para su beneficio en La Habana, el 19 de diciembre de 1846. Se publicó en Nueva York en 1854».[21]

Con toda certeza, la contradanza *El Abufar* tomó el título de la pieza teatral de ese nombre. En la parte musical, debió desarrollar algún tema de una de las oberturas tocadas en la noche del estreno.

[21] TEURBE TOLÓN, E. y GONZÁLEZ, J. A. (1961) *Historia del teatro en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, Dirección de Publicaciones, pp. 136-137.

Fig. 5* El misterio*, canción de Juan Metzler, t. 1, ene. 30, 1830

De la canción *El misterio* (fig. 5) compuesta por el músico inglés, Juan Metzler,[22] aparece mención en el índice del primer tomo y se detallan características de esta pieza en la página 207 del texto de la revista:

> MÚSICA Y POESÍA / EL MISTERIO / Con este título acompañamos á nuestro número de esta semana una canción compuesta por uno de los mejores profesores de esta ciudad, y dedicada á una bella dilettante de las más aventajadas. La corta estensión de su canturai, la hace ejecutable para cualquier clase de voz, y su estilo tierno y delicado nos mueve a recomendarla á nuestras amables suscriptoras, como la obra más bien acabada en su género que hemos podido presentarlas.

A continuación de estas palabras, en la página siguiente (208), se publica el texto de la canción.[23] Por último, queremos mencionar un párrafo de Serafín Ramírez en *La Habana Artística*, donde nos dice algo muy interesante sobre esta pieza a propósito de la música vocal en nuestro país:

[22] Juan Metzler, músico londinense, radicado en La Habana desde 1826, año en que compuso su canción pastoral *Filis cantando* —sobre una obra de igual título del poeta neoclásico español Juan Meléndez Valdés (1754-1817)— y trató de publicar el *Periódico de Música*, junto a Toribio Segura. En años posteriores, desarrolló una gran actividad como profesor de música y compositor, en nuestra capital. En 1832, aparece mencionado en el registro *Cartas de Domiciliados* con los datos personales: natural de Londres, de 32 años, soltero y profesor de música. Metzler también aparece citado en una carta de José Luis Alfonso, marqués de Montelo, dirigida a José Antonio Saco, desde La Habana el 2 de mayo de 1836. En las páginas de esta misiva comunica: «Mi viaje se aproxima: salgo el 15 del actual para N. York, en el paquete Norma con la mujer, la hija y los primos Gonzalito Alfonso y Gonzalito Aldama; también nos acompañan el doctor Nicolás Gutiérrez y el músico D. Juan Metzler».

[23] Véase el texto literario de *El misterio* en p. 134 de este libro (Nota del Editor).

Debe advertirse sin embargo que el bolero no desapareció repentinamente tal como sucedió con los polos, seguidillas y tiranas, todos de origen español. El bolero como que gozaba de mayores simpatías y popularidad, necesitó perder poco a poco su forma y carácter primitivo hasta verse convertido en un canto original que ya no tuvo más semejanza ni analogía con el bolero de España, que el nombre y su compás ternario. Si nos fuera dable ofrecer aquí como ejemplo de uno de los más aplaudidos entonces, *El Misterio*, se vería comprobado esta verdad.[24]

Fig. 6 Contradanza* El Abencerraje, *t. 1, [1830]

La contradanza titulada *El Abencerraje* (fig. 6) se ha hecho —siguiendo la costumbre— con algún tema de la ópera *Les Abencérages ou l'Etendard de Grenade* (1813), de Luigi Cherubini. Según Jorge Antonio González, su obertura se tocó en el Teatro Diorama el 24 de mayo de 1830.[25] Aunque aparece incluida en el índice de materias del tomo primero de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, no se indica la página exacta.

Probablemente importado de la Península, el *Wals de la Reina de España María Cristina* (**fig.** 7) fue escrito para piano y publicado el 5 de junio de 1830, en una hoja plegada de 26 x 34 cm, que aparece encuadernada en el segundo tomo, después de la página 48. No es de extrañar que a mediados de 1830, se reprodujera en La Habana un vals dedicado a la reina hispana si recordamos que en febrero de ese mismo año se celebraron «fiestas, regocijos y obras de beneficencia [...] para solemnizar el augusto enlace del Rey [...] Fernando VII con la [...] Princesa Doña María Cristina de Borbón».

[24] RAMIREZ, S. (1891) *La Habana artística. Apuntes históricos*. Imp. del E. M. de la Capitanía General, La Habana, pp. 119-120.

[25] GONZÁLEZ, J. A. «Repertorio teatral cubano» en *Revista de la Biblioteca Nacional*, La Habana, t. II, núm. 4, oct.-dic., 1951, p. 79.

***Fig. 7* Wals de la Reina de España María Cristina, *t. 2, jun. 5, 1830*[26]**

Además tuvimos por reflejo de la corte de Madrid, el imperio de la moda con «mangas á la Cristina», «peinetas caladas á la Cristina» y «peinado de pequeños rizos sueltos á la Cristina». *La Moda*, revista dedicada al bello sexo habanero, no podía quedar a la zaga y repartió, entre sus bellas suscriptoras, un retrato grabado en metal con la efigie de la reina y un vals que llevaba su nombre. También recordemos que en el «Prospecto» de *La Moda*, sus editores anunciaron la importación de la música que estuviera en boga en Francia, España e Italia.

[26] Se localiza esta pieza como parte del segundo tomo de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo,* que se conserva en el fondo Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami (University of Miami). Agradecemos a los directivos de la colección el acceso a la consulta y digitalización de esta pieza, que faltaba entre las fotografiadas por Zoila Lapique (Nota del Editor).

Fig. 8 Wals* La separación, *t. 2, jul. 10, 1830

Sobre la pieza *La separación* (fig. 8)—escrita para piano, en una hoja plegada de 26 x 33 cm y encuadernada después de la página 128—, no hemos encontrado dato alguno, así como tampoco de su posible autor.

Por último, aparece publicada la pieza *Coro de los Montañeses, o tema favorito de La Dama Blanca* (fig. 9) —escrita para piano y reproducida en hoja plegable de 36 x 23 cm encuadernada después de la página 274— es una fantasía inspirada en el coro primero de la obra de François Adrien Boieldieu (1775-1834), *La Dame Blanche (La Dama Blanca)*, ópera cómica en tres actos con libreto de Eugène Scribe. Este coro, *Choeur des montagnards*, se inicia con los versos «*Sonnez, sonnez cors et musette*» y es esta música, precisamente, el tema utilizado para la versión pianística. Hemos decidido llamarla fantasía porque, comparando la música del coro con la presunta reducción para piano, consideramos que en realidad esta pieza es una composición de estilo libre (tipo fantasía[27]), donde se han desarrollado fragmentos de uno de los temas del mencionado coro. A la fecha, seguimos sin encontrar referencia alguna sobre el posible autor de esta fantasía pianística.

[27] Composición instrumental cuya estructura o construcción no está sujeta rigurosamente a una forma. Estuvo muy en boga en los salones habaneros en el siglo XIX.

Fig. 9* Coro de los Montañeses, ó tema faborito [sic] de La Dama Blanca, *t. 2, sept. 11, 1830

Diez años después de la desaparición de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, en 1841, se publicó en la prensa de la época un prospecto donde sus nuevos editores anunciaban las condiciones y materiales de la revista. Por el momento, la publicación de las piezas musicales no entraban en sus planes.

> Suspendida la impresión de esta obra a mediados de 1831, la cual mereció la aceptación y aprecio del público ilustrado de esta capital, y con especialidad la alta estima del bello sexo [...] torna a aparecer de nuevo, vencidos los obstáculos que causaron su paralización [...] Comenzará en el cuarto tomo [...] Se seguirá el mismo plan anunciado en el prospecto de esta obra [...] consta cada entrega de dos pliegos de buena impresión [...] y un figurín de la última moda de París, litografiado en esta ciudad, con solo la diferencia de que no habrá por ahora piezas de música.[28]

[28] *Noticioso y Lucero de La Habana*, enero 27, 1841.

LA PRENSA
1841

por Zoila Lapique

Bajo este título de *La Prensa*, comenzó a publicarse, en La Habana (1841), un bisemanario de literatura, teatro, ciencias, artes, agricultura, economía y comercio.[1] A finales del primer año, cambió su frecuencia a tres veces por semana (miércoles, viernes y domingos), con un precio de suscripción de un peso mensual. Estaba bajo la dirección de tres periodistas españoles: Isidoro Araújo de Lira[2] —que acababa de separarse del *Noticioso y Lucero de La Habana*—, Pascual del Riesgo[3] y Francisco Crespo Villar;[4] quienes publican, el domingo 4 de septiembre de 1842, una extensa nota «a nuestros lectores»:

> Cuando al tomar a nuestro cargo La Prensa ofrecimos cuantas mejoras nos fuera dable hacer, no contábamos en verdad, con la acogida que bondadosamente el público nos ha dispensado. Temerosos de no poder realizar determinadas ofertas, nos hemos circunscrito a trabajar tanto como una empresa improvisada y circunstancias críticas nos ha permitido. Mas, una vez aumentadas nuestras fuerzas, podemos ya aventurarnos a asegurar a nuestros suscritores, que dentro de poco tiempo acompañarán a La Prensa algunos trabajos litográficos, objetos de moda y vistas del país y del estrangero, aunque sólo en ciertos días, por ahora. Más adelante, quizás todos los números salgan acompañados de algún trabajo de esta clase, pues que, por más que nos sea costoso, y deseemos obtener la recompensa de nuestras asiduas tareas, no son tales esos deseos, que ahoguen en nosotros el de corresponder en lo posible al favor que se nos ha dispensado.

[1] Texto cotejado a partir de las dos fuentes que lo han publicado: «La Prensa. 1841» en Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, año 66, núm. 2, mayo-agosto, 1975, pp. 119-126 y «La Prensa 1841» en Crónicas del tiempo no perdido, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2011, pp. 93-98 (Nota del Editor).

[2] Isidoro Araújo de Lira fue un periodista, nacido en Pontevedra, Galicia, en 1816. Desde muy joven se trasladó a Cuba, donde ejerció el periodismo, primeramente en el *Noticioso y Lucero de La Habana*, después en *La Prensa* y, por último, en el *Diario de La Marina*, siempre como redactor y director. Es autor de un folleto que aborda los derechos de importación en la Península sobre los azúcares de Cuba y Puerto Rico, impreso en Madrid en 1855. Durante un desafío con Benjamín Fernández Vallín falleció en 1861.

[3] Pascual del Riesgo y Soto, periodista y novelista español, radicado en Cuba durante varios años. De su autoría son las novelas *Aurora, historia de una pasión* (La Habana, 1848), *Blanca Blandini, novela veneciana* (La Habana, 1843; reeditada en Cádiz, en 1849), *Dos habaneras* (Madrid, 1880), *El fruto de una apuesta* (La Habana, 1847) y *Leopoldina* (La Habana, 1845). En su obra literaria *El Sol de Zaragoza*, se inspiró Sixto María de la Torre para escribir una contradanza de igual título. Del Riesgo murió en Madrid en 1882.

[4] Francisco Crespo y Villar fue un escritor nacido en Galicia. Realizó estudios superiores en Santiago de Compostela, antes de trasladarse a La Habana, donde también matriculó en su Universidad. Era uno de los tres principales responsables de *La Prensa*, cuando le sorprendió la muerte a causa de una epidemia de cólera, en la temprana fecha del primero de agosto de 1842.

Los trabajos litográficos estaban a cargo del taller situado en O'Reilly N° 10, perteneciente a los hermanos Bourrelier:[5] Hugo, Eugenio y Julio. Ellos firman todos los figurines, excepto la *Vista de Jalapa*, realizada por el notable artista bordelés y residente en la Isla, Federico Mialhe y Grenier.[6] Estas láminas, confeccionadas en La Habana, alternaban con los retratos litográficos realizados en el taller parisino de Lemercier. Cada una de estas impresiones tenían la siguiente nota: «trabajadas espresamente para el periódico La Prensa de la Habana [...] y que se reparte gratis a todos los señores suscritores a este periódico». Las imágenes obsequiadas eran retratos de los reyes y emperadores del momento: Napoleón III, la reina Eugenia, Pedro de Portugal, Francisco José de Austria, Alejandro II de Rusia, Víctor Manuel de Cerdeña, Victoria de Inglaterra, Isabel de España, Leopoldo de Bélgica y otros. El taller litográfico del patio se encargó de trabajar las vistas de paisajes y los figurines de modas, estos últimos junto al periódico costaban cuatro reales. En aquellos casos en que no se pudiera repartir modas, darían música.

El 31 de diciembre de 1842, Pascual del Riesgo se hizo cargo de la dirección de *La Prensa*, al abandonarla Isidoro Araújo de Lira. A partir del domingo primero de enero de 1843, hubo cambios sustanciales en el formato y la tipografía de la publicación:

> desde hoy saldrá impreso el periódico en tres columnas, mejora que hemos determinado poner en planta porque de este modo es más agradable la lectura, y no sufre tanto la vista, porque los renglones son más cortos. Seguiremos dando como hasta aquí, mensualmente, un figurín de las últimas modas de París o Londres [...] y en lugar de la pieza de música que hasta ahora hemos dado, pondremos en planta algunas mejoras que sean de utilidad general para la totalidad de nuestros suscritores.

Después de ofrecer retratos litografiados en la Península, Del Riesgo aclara: «Desde hoy en adelante se imprimirá La Prensa en la oficina tipográfica del señor Ramón Oliva, cuya finura y gusto para toda clase de impresiones son bien conocidas del público».

Pero a pesar de todos esos planes, *La Prensa* no pudo continuar repartiendo los suplementos de modas, láminas y música. En La Habana de aquellos años (1842-1843), según nota parecida en esta publicación «no hay más que tres periódicos diarios y uno que sale tres veces a la semana». A esto se le añade que ninguno de los tres tenía cuatro o cinco mil suscriptores. Con estas cifras tan bajas y los poquísimos anuncios, estaba clara la fugacidad e irregularidad de la prensa periódica cubana.

Los directores de *La Prensa* solo ofrecieron una pieza musical a sus suscriptores. Curiosamente, esta no fue un trabajo del taller parisino de Lemercier, ni de los hermanos

[5] Según cartas de domiciliados que se encuentran en el Archivo Nacional de Cuba, los hermanos Bourrelier y Choisy llegaron a la Isla procedentes de Francia en diferentes épocas, para trabajar como litógrafos. El primero en arribar fue Julio Juan Santiago, en 1832, quien vino con Alejandro Moreau de Jonnés y Federico Mialhe. Hugo llegó en 1841 y Eugenio en 1848. Este último, años después, estableció su propio taller La Marina.

[6] Federico Mialhe y Grenier, litógrafo y paisajista francés, nacido en Burdeos en 1810. Llegó a Cuba en 1838, contratado para trabajar en el taller de Moreau y Cosnier, que estaba bajo la égida de la Sociedad Económica de Amigos del País. Durante varios años, ejecutó algunas series de vistas de nuestro país, dibujadas y litografiadas por el propio Mialhe. Marchó de Cuba en 1854, para regresar a Francia. Ya en su tierra, expuso varias obras que tenían por tema el paisaje de nuestra Isla. Falleció en París en 1881.

Bourrelier, incluso tampoco de Federico Mialhe, sino de Botella y Trespuentes;[7] una hermosa calcografía sumamente importante para la posteridad: «El amor en el baile / Nueva canción habanera / Puesta en música con acompañamieno de piano / por un Vuelta-Adentro. C. P.».[8]

En el ejemplar donde se reparte la pieza musical leemos la siguiente nota:

> *La Canción*
>
> Con este número recibirán nuestros suscriptores la canción titulada El Amor en el Baile, compuesta espresamente para nuestro periódico. [...] La música es sin duda el arte más seductor que más liga al hombre a su patria y hasta a sus objetos más queridos [...] por esto hay tanta pasión por los aires nacionales, por eso no hay composición que tanto poder egerza sobre nosotros, que amemos más, que un aire de la patria.
> Y he aquí por qué creemos que nuestras amables lectoras recibirán con placer La Prensa de hoy; porque *El Amor en el Baile* es una canción enteramente habanera, que espresa todo el sentido abandono de los trópicos, que sólo pintan con verdad la naturaleza y las voluptuosas danzas de Cuba. No nos toca a nosotros juzgar la composición que ofrecemos: nuestros favorecedores apreciarán su valor: a nosotros nos queda la satisfacción de haber procurado la mejor, como la delicadeza y esmero del grabado, que, creemos poder colocar al nivel de las mejores, que acompañan a los periódicos de nombradía en las primeras capitales de Europa.

Esta canción significa mucho para la historia de nuestra música. Es la primera pieza, para voz y piano hallada, que en su acompañamiento rítmico presenta el esquema, que posteriormente se llamaría de habanera, hasta ese momento reservado a la mayoría de las contradanzas del país, denominadas entonces danzas habaneras. Esto daría origen a un nuevo género mixto musical cubano. Su historia empieza cuando, en La Habana de los años 40, «los coristas de ambos sexos de la compañía italiana cantaran walses, danzas y rigodones, con versos a propósito al compás de la orquesta, y entre tanto los concurrentes bailaran; como ha sucedido en los espléndidos bailes de disfraces de la corte de Madrid en el año pasado».[9] Había comenzado en Europa la moda de los géneros bailables cantados. Al llegar esta novedad a nosotros, la contradanza cubana, que ya había sufrido una modificación sustancial en su ritmo —y por tanto variado sus células—, asimiló la yuxtaposición de los versos. Tal hecho dio paso a una forma nueva que, con el transcurso del tiempo, se transformaría en otro género musical cubano, ahora solo cantado, el cual adoptaría por nombre precisamente el de habanera. Este género recorrería el mundo, décadas después, para ser ejecutado y aplaudido internacionalmente, llegando incluso a integrarse al teatro lírico.

---

[7] En el siguiente número, noviembre 16, se lee: «El Amor en el Baile// Nueva Canción habanera repartida con La Prensa, véndese en la imprenta de este periódico: en el almacén de Botellas [sic.] y Trespuentes, y en la librería del Noticioso, a 4 rs. sencillos».

[8] *La Prensa*, 13 de noviembre de 1842, véase texto y música en pp. 199-204 (Nota del Editor).

[9] *La Prensa*, 17 de febrero de 1843.

UNA MÚSICA DE SALÓN DESCONOCIDA:
partituras editadas en publicaciones periódicas habaneras (1829-1867)

por Indira Marrero

La música de salón[1], aquella que se asocia a los encuentros sociales, desempeñó un rol medular en el ámbito cultural del siglo XIX habanero y fue reflejada, en muchas ocasiones, por las publicaciones seriadas de ese período. Por esos años, la capital cubana representaba un próspero escenario económico producto del auge de la esclavitud, la disminución de los impuestos que impedían el desarrollo de ingenios, cafetales y otras actividades agrícolas, la entrada de técnicas modernas de producción, así como el desarrollo del comercio con varias naciones del mundo.[2]

A la par de este avance económico, la ciudad florecía artística y culturalmente. Eduardo Torres Cuevas, historiador cubano, comenta la existencia de «Teatros, paseos, parques donde las bandas de música efectuaban de 8 a 9 de la noche las retretas en las cuales se interpretaban contradanzas, marchas e incluso fragmentos operáticos».[3] Es la época en la que se promulga en la Isla un período de libertad de imprenta, entre 1820 y 1823, que trajo consigo una oleada de publicaciones periódicas de diversas temáticas referidas a la moda, el arte, la política, entre otras.

El considerable número de partituras, localizadas por la investigadora Zoila Lapique al hurgar en las publicaciones periódicas decimonónicas cubanas, dio como resultado un variado repertorio de música de cámara, que testimonia la demanda creciente de los salones coloniales de La Habana. Me di a la tarea de cotejar los documentos hallados con cada publicación, e incluso, localizar nuevas obras. Para ello consulté los fondos cubanos contenidos en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, la Biblioteca Fernando Ortiz del Instituto de Literatura y Lingüística, la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, así como recursos *on line* de la Biblioteca Nacional de España y el Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami.

Esta pesquisa ha quedado registrada en las fichas bibliográficas de las partituras, donde se muestra el trayecto que se debe seguir para regresar a la documentación original. Las obras publicadas en este libro, tal vez se escucharon y bailaron en veladas o tertulias

[1] En este trabajo se toma el concepto que ofrece el musicólogo español Emilio Casares sobre música de salón: «Con el término de "música de salón" definimos una realidad que tiene al menos dos acepciones: un tipo de música que se da en los salones decimonónicos, es decir, en un lugar físico denominado salón, pero también lo usamos para definir, por extensión, un tipo de música que de manera global podríamos describir con estos o parecidos términos: "música sencilla", "con una formulación que huye de la complejidad", "simplicidad armónico-tonal", "concebida primordialmente para entretener", y cierto contenido de "diletantismo"». Consultado en CASARES, E. (2000) «Un espacio alternativo de la música de salón: el café y su música» en: José Peñín (Coord.), *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, p. 67.

[2] TORRES CUEVAS, E. y LOYOLA VEGA, O. (2002) *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la Nación*, La Habana, Pueblo y Educación, p. 124.

[3] Ibídem, p. 177.

privadas de salones particulares burgueses. También es posible que fueran interpretadas en las sociedades de Santa Cecilia, la Sociedad Habanera, la Academia de Música y Baile de La Habana y el Liceo Artístico y Literario; en teatros como el Tacón, el Coliseo, el Principal; en el almacén de música de Juan Federico Edelmann o en cualquier espacio idóneo para la concurrencia social. Las obras musicales encontradas representan un entorno sonoro particular, que les confiere un alto valor histórico, independientemente de su valor artístico.

La Dra. Zoila Lapique explica que «las piezas de música casi siempre se escribían expresamente para las publicaciones, llevando la primera —por tradición— el nombre de la revista».[4] En el presente volumen, se incluyen algunas obras con esta característica como *El Prisma* (1846), *El Colibrí* (1847), *La Revista del Iris* (1850-1851) —estas dos últimas dedicadas a las suscriptoras de las publicaciones—, *Revista de La Habana* (1853), dedicada a los redactores de dicho suplemento y *La Piragua* (1856). Esta intención queda plasmada en *El Colibrí*, al decir del editor:

> También os diré que en nuestra próxima entrega repartiremos una preciosa danza para piano, que lleva el título de vuestro periódico, y que como la califica nuestro amigo, el cronista de la Galería de la Elegancia, *es del número de las irresistibles*. Su autor ha querido dedicárosla, preciosas suscritoras, y luego que la oigáis en nuestras sociedades de buen tono, podréis decirme si la dicha dedicatoria es digna de vosotras. [5]

En ese sentido, al parecer se designaban cajistas tipógrafos específicos para la composición de los moldes que habrían de imprimir la partitura, pues al revisar la *Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana* encontramos la siguiente nota: «Por enfermedad del cajista encargado de componer la música, deja de publicarse la contradanza preparada para este número».[6]

La mayor parte de las publicaciones seriadas que editaron partituras, eran dirigidas a las mujeres de la burguesía habanera. Tal es el caso de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* y *El Colibrí* —por solo citar algunos ejemplos—, que por sus perfiles editoriales se vinculaban a la moda, la literatura romántica, actividades ocurridas en la sociedad habanera y otros temas que captaran la atención de las féminas. Así, específicamente *El Colibrí*, al exponer los objetivos de la nueva publicación que nacía declara: «las bellas dilletantes [sic.] formarán sus repertorios de lindas contradanzas, que espresemante [sic.] se compondrán para el Colibrí». [7]

Sin embargo, es necesario destacar la presencia de obras musicales en periódicos con otros intereses, tal es el caso del *Lucero de La Habana*, espacio que priorizaba temas judiciales, económicos y mercantiles en su perfil editorial, al brindar información a los habitantes de una ciudad con naciente comercio. Luego de la fusión de éste periódico con el *Noticioso de La Habana*, para conformar *Noticioso y Lucero de La Habana*, salieron a la luz numerosas obras del compositor, pianista y pedagogo español, Clemente Peichler. La edición que proponemos constituye un retrato, elaborado a través de la revisión de las publicaciones

[4] LAPIQUE BECALI, Z. (2011) *Crónicas del tiempo no perdido*. La Habana, Ciencias Sociales, p. 84.
[5] *El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 63.
[6] *Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*, 1º de abril de 1848, p. 56.
[7] *El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 6.

periódicas del siglo XIX habanero de esa sociedad próspera, burguesa y construida sobre referentes hispanos; pero con claros empeños de fomentar esa Patria, donde se nacía y en la que los intereses comunes de los habitantes no podían seguir favoreciendo solo a los peninsulares. El ochocientos fue una época de profundas transformaciones sociales, económicas y culturales —desde que el músico santiaguero Miguel Velázquez dijera: «Triste tierra, como tierra tiranizada y de señorío»[8]— momento en el cuál comenzó a gestarse un largo proceso de criollización que generó un sentir diferente al del español o africano; en el que la naturaleza tropical fue la única memoria histórica de sus productores, los criollos; al decir de Torres Cuevas: «De sus propias experiencias nacen sus nuevas tradiciones que tienden a reafirmar su pertenencia a la tierra que los vio nacer y a conformar su propia personalidad frente a lo externo».[9]

Como parte de este contexto, la música también se vio permeada por los aires de cambio y transformación que vivía la Isla. Los gentilicios, tal es el caso de «habaneras», acompañaron muchas contradanzas. Obras del compositor Clemente Peichler en la década del 30 y el apelativo de danza[10] «cubana» de la obra *El esbelto talle de S.…* (1839), responden a dicho proceso de criollización, donde la contradanza jugó un papel substancial.

A lo largo de estas páginas, las obras presentadas son en su gran mayoría sencillas, sin demasiado alarde pianístico. Esta característica responde al público al cual iban dirigidas: señoritas burguesas, quienes dentro de su aprendizaje general recibían conocimientos musicales elementales, encauzados siempre a la interpretación de algún instrumento, por lo general el piano. Así, las tertulias y otras actividades sociales eran el espacio propicio para una demostración de las virtudes inherentes a las mujeres burguesas. En este sentido, encontramos partituras como *La coburga* (1848), en cuyo encabezado se declara que es una *danza dedicada a las señoritas aficionadas*. El objetivo fundamental de comercialización de estas piezas eran las «señoritas», lo que justifica la ausencia de complejidades técnicas e interpretativas y el predominio de géneros bailables muy populares en la época, con estructuras bipartitas y en muchas ocasiones de frases repetidas.

Son recurrentes géneros en boga dentro de salones decimonónicos y de orígenes europeos: contradanzas, valses, romances, galopadas, rigodones, canciones, marchas, arreglos de temas de óperas y, en menor medida, formas musicales románticas. Sin lugar a dudas, es la contradanza, baile de cuadros y de movimiento vivo, el más representado en este repaso. Tal propuesta musical se había puesto de moda, en el continente europeo, a comienzos del siglo XVIII y fue acogida en los salones de la capital. La Condesa de Merlín, personaje protagónico de La Habana de esos tiempos, comenta que «El habanero, aunque bajo la influencia de un clima abrasador, gusta[ba] de la danza con pasión».[11]

---

[8] Carta al obispo Sarmiento, Santiago de Cuba, 1547. Ref. cit. en VITIER, C. (2008) *Ese Sol del Mundo Moral*, La Habana, Ediciones Unión, p. 9.

[9] TORRES CUEVAS, E. y LOYOLA VEGA, O. (2002) *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la Nación*, La Habana, Pueblo y Educación, pp. 83 y 85.

[10] En este texto nos adscribimos a la hipótesis avalada por Zoila Lapique, que utiliza el término «danza» como apócope para designar a la «contradanza». Con lo cual, basándonos en el análisis musical realizado a todas estas obras, ya sean catalogadas en las partituras como danzas o contradanzas, encontramos las mismas características musicales en cuanto a estructura, tematismo y maneras de representarse los medios expresivos; por tanto, en este trabajo contradanza y danza serán utilizados indistintamente para referirnos a un mismo género.

[11] CAMPUSANO L. (2010) *Condesa de Merlín. Memorias y ficciones habaneras*. La Habana, Ediciones Boloña, p. 33.

La primera contradanza que encontramos en la hemerografía es *La Matilde* (1829), publicada en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*. En esta pieza se comienzan a visualizar características propias de este género en Cuba. Dado que se trata de música bailable, el ritmo se convierte en un principio fundamental que equilibra la sencillez armónica y melódica de las obras. De esta manera, ya desde *La Matilde* hay una constante utilización del llamado ritmo de tango o habanera —corchea con puntillo-semicorchea-dos corcheas— en el acompañamiento (ejemplo 1), al que se superponen, en la línea melódica, estructuras rítmicas sincopadas e irregulares, que le imprimen «sandunga» a la música (ejemplo 2). En la mayoría de las piezas encontradas, este fenómeno significa una constante y también responde al ya mencionado proceso de criollización.

Ejemplo 1 ritmo de habanera

Ejemplo 2 **La Matilde,** *cc. 3-4*

De igual manera, en *La Matilde* se observa la sedimentación de la forma bipartita, heredada de la contradanza europea, con la estructura clásica de 32 compases —divididos en un primer período de una frase de ocho compases repetida y un segundo período de otra frase con la misma cantidad de compases reiterada de igual manera. Esta estructura responde a la coreografía de la danza, la cual era dirigida por un bastonero que indicaba el cambio de figuras. De estas prevalecieron cuatro: paseo, cadena, sostenido y cedazo, una para cada sección musical de ocho compases.

Con el tiempo, la estructura se fue transformando, ejemplo de ello es la obra *El esbelto talle de S…* (1839), que en la segunda parte, en lugar de ser una frase repetida, se utilizan variaciones, fundamentalmente ornamentales o melódicas, y esta es completada con dos frases diferentes de ocho compases cada una. Lo mismo sucede con *La estrella del Faro* (1849), que presenta variaciones rítmicas y melódicas en la segunda frase, segunda parte. Otro ejemplo del enriquecimiento de la estructura original es *El dedo de Landaluze* (1862), en la cual ya encontramos ampliadas tanto la segunda, como la primera parte, con 16 compases cada una. El contraste entre las frases de cada período es mucho más rico y está dado por variaciones de factura, articulación, melodía y ritmo. La función bailable del género hace que las partes contrasten en carácter, siendo la primera expositiva y la segunda

de tempo más rápido y carácter danzable. Cabe destacar la indicación, al final de algunas piezas, del signo de repetición *da capo* (DC), sin aparecer ningún otro signo que indique hasta dónde se reexpone. Este podría ser el modo de señalar que, mientras los bailadores estuvieran inspirados y entusiasmados para repetir las figuras, la música debía continuar con la repetición de toda la obra, tantas veces como fuera exigido por el principal protagonista de la escena. Por tanto, queda a criterio de los intérpretes decidir, según la necesidad de su propuesta artística, si respetarían esta repetición y hasta dónde se llevaría a cabo.

Se debe destacar además, que Alejo Carpentier menciona en *La música en Cuba*, que en las últimas décadas del siglo XIX llega el cinquillo a La Habana. Sin embargo, para 1862, en la segunda parte de la contradanza ya mencionada *El dedo de Landaluze* de Tomás Ruiz, aparece una variante de esta estructura rítmica —corchea-dos semicorcheas-silencio de semicorchea-dos semicorcheas-silencio de corchea—, típica de géneros cubanos posteriores como el danzón (ejemplo 3).

Ejemplo* 3 El dedo de Landaluze, *cc. 24-26

Por otro lado, las contradanzas habaneras usualmente se escriben en compás de 2/4, aunque en menor medida se maneja el 6/8. Asimismo, es frecuente el uso de comienzos en el segundo tiempo o anacrúsico, lo cual podría resultar una invitación para el bailador o el espectador diletante. Ocurre así en *Las dos amigas* (1832) y *Los recuerdos del Liceo* (1858), donde hay una métrica señalizada en 6/8, pero el acompañamiento está diseñado en 3/4. Aunque, lo más interesante en la última es que la línea melódica combina los compases ternarios con los binarios de subdivisión ternaria, lo cual trae como consecuencia una superposición de combinaciones binarias y ternarias. Desde el punto de vista metro-rítmico, este comportamiento pudiera ser un claro ejemplo de los antecedentes de la guajira cubana (ejemplo 4), modalidad cancionística cuya creación se atribuye a Jorge Ánckermann (1877-1941).

Es importante recordar que eran los negros y mulatos libres los que integraban las orquestas de baile —como la de Ulpiano Estrada, Tomás Alarcón y Gálvez, y la de Tomás Buelta y Flores, entre otras—, que amenizaban los salones habaneros decimonónicos. De esta manera comienzan a encontrarse expresiones, en obras como *El Prisma* (1846), tan criollas como «con zandunga», que se refiere al carácter de la interpretación musical (ejemplo 5). Sobre esto Torres Cuevas comenta que en ese proceso de criollización «El lenguaje y el modo de expresión, lleno de conceptos, muchos tomados del acervo indio o negro, conforman […] un nuevo modo de pensar, y consecuentemente, de decir y de definir».[12]

[12] TORRES CUEVAS, E. y LOYOLA VEGA, O. (2002) *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la*

Ejemplo 4 **Las dos amigas,** ***cc. 1-2***

Ejemplo 5 **El Prisma,** ***c. 11***

En cuanto al aspecto armónico, aborda de forma sencilla al recurrir a la reiteración y combinación de funciones de tónica y dominante. Es evidente la preferencia por el uso de las tonalidades mayores, siendo las más recurrentes Do, Sol, Fa y Re. Como parte del contraste en cuanto a carácter entre las partes, también es posible encontrar modulaciones directas de la primera parte hacia la segunda; tal es el caso de *La chalupa* (1841), de Clemente Peichler, donde el primer período está en Do Mayor y el segundo en do menor.

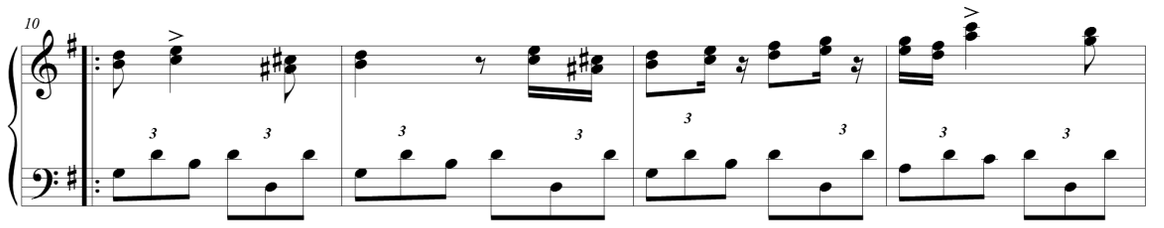
Las líneas melódicas utilizan de manera casi constante los intervalos de terceras y sextas paralelas, que tipifican la cancionística cubana. Se destacan doblajes colorísticos en la factura, así como de figuraciones rítmicas constantes sobre una determinada armonía, que actúa como relleno y provoca un efecto más activo y emotivo en la música. Cabe destacar en este punto, la recurrencia a los mismos procedimientos técnicos, tanto es así que si se analiza el acompañamiento de las segundas partes de *El esbelto talle de S…* (1839) y de *La coburga* (1848), con casi diez años de diferencia de publicación, salta a la vista que son iguales (ejemplos 6 y 7).

Ejemplos 6 y 7 **El esbelto talle de S...** ***(cc. 10-13) y*** **La coburga** ***(cc. 10-14)***

Al mismo tiempo, en la temprana fecha de 1830, la contradanza *El Abufar* propone en la segunda parte una factura regular desde el punto de vista rítmico. Sin embargo, en vez

Nación, La Habana, Pueblo y Educación, p. 85.

del muy usado ritmo de tango o habanera, utiliza el tresillo, al que superpone constantes síncopas melódicas que enriquecen la polirritmia para seducir al bailador (ejemplo 8).



Ejemplo 8* El Abufar, *cc. 10-13

Luego de la contradanza, el siguiente género recurrente es el vals. Esta danza, según afirma la musicóloga Victoria Elí, ocupó «un lugar destacado en el salón».[13] En total son 13 valses los que se publican en este volumen.

Además dejaron sus huellas los romances y las galopadas, que eran típicos en los bailes aristocráticos del siglo XIX en Europa, los cuales fueron trasplantados a nuestra sociedad; así como la marcha, género notorio de esta centuria que no estuvo exento de popularidad en Cuba, colonia de una de las metrópolis más poderosas por aquellos años. Del auge del rigodón en La Habana *El Colibrí*, comenta: «como anunciamos en nuestro anterior número la Habanera [se refiere a la Sociedad Habanera] dio su baile […]. La concurrencia fue regular, y se bailó el rigodoncito que ya va haciéndose de moda en la Habanera, las noches que son de baile general».[14]

También la canción tuvo acogida en las publicaciones periódicas. Los primeros títulos hallados son *Una verdad* (1829), *La mano* (1829) y *El misterio* (1830), todas escritas para voz y piano. Las dos primeras tienen un acompañamiento sencillo, tal como si hubiesen sido compuestas para tocar y cantar por una sola intérprete. En cambio, la última recuerda los *lieder* alemanes decimonónicos al estilo de Franz Schubert (1797-1828). En general, estas obras tienen sus antecedentes en España e Italia, pues aún sin recurrir a la explotación de amplias tesituras, presentan ornamentos y *fiorituras*, derivados de la influencia italiana que había contagiado a toda Europa. Ello, al parecer, se hizo viral en los salones habaneros, incluso se dice, en la revista del Liceo Artístico y Literario de La Habana:

> Las canciones populares han degenerado en la capital de Cuba, después que se introdujo la ópera italiana, y generalizado el piano. No hay duda que este instrumento es una orquesta, por las armonías que produce; y que habría por tanto de alterar las costumbres en ese arte. Las canciones populares se acompañaban […] con flauta, violín y guitarra […]. Hoy no se canta otra cosa que música italiana en nuestras reuniones; y sin censurarlo se hecha [sic.] de menos, alguna vez que otra, composiciones

[13] ELÍ, V. (2010) «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos» en: Consuelo Carredano y Victoria Elí (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, p. 108.
[14] *El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 64.

> breves y ligeras, cantos alegres o sentimentales con letras de nuestro idioma. Hace más impresión en el ánimo cuando a la música se une una poesía lírica bien escrita.[15]

Se trata de obras compuestas al estilo de esas pequeñas piezas románticas, escogidas para amenizar tertulias o reuniones sociales en general, pues aunque presentan armonizaciones sencillas, están apegadas a los cánones decimonónicos europeos en cuanto a estructura y elementos de fraseo, así como los textos son fruto de la impronta de la literatura romántica. *El pelado a la Derniere* (1839) y *¡El ay del desgraciado!* (1854) son ejemplos de aquellas canciones populares, añoradas por el cronista de la revista del ya mencionado Liceo Artístico y Literario de La Habana. Ambas obras manejan la distribución a dos voces conjuntas y acompañamiento de guitarra, con un discurso melódico que no presenta intervalos amplios y utiliza la distancia de terceras y sextas, procedimiento que resulta muy recurrente en la línea melódica de la contradanza. Estas canciones pueden significar uno de los antecedentes u orígenes de la trova tradicional cubana, esa que es cantada a dos voces con acompañamiento de guitarra, donde desde el texto se relata y valora la realidad circundante y que devino uno de los géneros más representativos de la cancionística cubana.

Es *El amor en el baile* (1842), según la investigadora Zoila Lapique, la primera habanera publicada y catalogada, en la misma partitura, como «nueva canción habanera». Esta obra hereda las características propias de la contradanza: la métrica en 2/4, estructura bipartita, recurrencia al manejo de las terceras y sextas en la línea melódica, el conocido acompañamiento de tango que abarrotaba los repertorios musicales de los salones decimonónicos habaneros, así como la superposición, a este monorritmo en el bajo, de melodías construidas de manera sincopada y con valores irregulares que caracterizaron la música bailable de esa centuria. La pieza recuerda la tonadilla española, pues contrapone una melodía llena de complejidades vocales, con el uso de un texto pícaro y populachero.

En la segunda mitad del siglo XIX, el género habanera tuvo un éxito definitivo en Europa. Tal fenómeno se aprecia en esa ida y vuelta de las maneras de hacer, donde no necesariamente los códigos de la metrópoli son traídos a la colonia, sino que ocurre mucho más, es evidente una rica retroalimentación bidireccional.

Un ejemplo de lo antes dicho son las dos canciones: *La piedad* (1857) y *Melodía* (1859), publicadas en la revista *El Liceo de La Habana*. La primera es una canción a dúo, de autor desconocido, con acompañamiento de guitarra, declarada en la revista como original de Puerto Príncipe. Por su parte, la segunda llama la atención, precisamente por su contenido nacionalista. Su texto, escrito por José Ramón Betancourt, director del Liceo Artístico y Literario de La Habana, hace referencia a la nostalgia de un desterrado fuera de su Patria. Compuesta la música por Nicolás Ruiz Espadero, es una canción escrita a la manera europea, mucho más elaborada, tanto vocal como pianísticamente.

Así, tal y como sucede en España, las combinaciones tímbricas preferidas eran voz y piano o voz y guitarra. Según la investigadora Celsa Alonso, «como instrumento acompañante [de la canción lírica] se solía elegir el pianoforte o la guitarra, instrumento que gozó de gran predicamento en España […] la combinación de pianoforte y guitarra fue muy

[15] *El Liceo de La Habana*, 4 de enero de 1857, t. 1, p. 5.

popular hasta los años cuarenta y, mediada la centuria, el piano se alza como el instrumento predilecto».[16] Es que esta cancionística, con alguna influencia de la música italiana, no es casual pues la burguesía habanera tenía preferencia por los géneros vinculados al arte lírico: óperas, sainetes, tonadillas escénicas, etc. Basta con repasar las crónicas de la prensa, para comprender la magnitud de dicha predilección, siendo La Habana un centro operístico actualizado, con respecto a las novedades europeas de gran relevancia en América, y a donde llegaron importantes compañías teatrales europeas.

El teatro, como espacio de confluencia social ligado a representaciones artísticas, fue determinante en la composición de música de salón, precisamente por la importancia que adquirió durante el siglo XIX. Esta es la razón por la cual, en la década del 40, el compositor Clemente Peichler publicó versiones para pianoforte de *Elixir de amor* (1840), en forma de vals y rigodón;[17] sobre un tema de *La Straniera* (1841), un rigodón;[18] galopada y vals del *Belisario* (1841)[19] y un vals de *Beatrice di Tenda* (1840).[20] También Henri Herz y Camilo Sivori escribieron, en 1848, el *Rondoletto brillante sobre el gran dúo de Attila*.[21]

El arreglo para pianoforte de partes de estas grandes óperas nos devela el gusto habanero por la ópera, como género músico-teatral por excelencia. Además deja ver claramente la preferencia por las maneras de hacer del romanticismo belcantista italiano, con la recurrencia a tres de sus más altos exponentes: Donizetti, Bellini y Verdi.

Un recorrido por los títulos de las piezas aquí presentadas demuestra, una vez más, que la música refleja la sociedad que la escribe y la partitura es un documento revelador de información histórica. Por ejemplo, la contradanza *El Abufar* (1830), que Zoila Lapique supone es fruto de la traducción y adaptación que hiciese José María Heredia (1803-1839) de la tragedia en cuatro actos *El Abufar o La Familia árabe* de Jean-François Ducis. Lo mismo sucede con *El conde Alarcos,* contradanza publicada en octubre de 1838, tan solo un mes después de que se estrenara —el 11 de septiembre en el teatro Tacón— el drama, del mismo nombre, en tres actos de José Jacinto Milanés (1814-1863), considerado como la primera obra dramática cubana de cierta envergadura.[22]

Como buen cronista de su tiempo, Peichler hace alusión a través de sus contradanzas habaneras *La Entralgo* (1840), *La Peñalver* (1840) y *La Martínez* (1840), al concierto a beneficio de la casa de pobres dementes, organizado por la condesa de Merlín, el 18 de julio de 1840 (fig. 1). Las piezas están dedicadas indistintamente a las intérpretes

[16] ALONSO, C. (2000) «La canción española en el siglo XIX: la cotidianidad del género lírico de salón en España». En: José Peñín (coord.), *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, t. 1, p. 41.

[17] *Elixir de Amor* es un ópera en dos actos, de Domenico Donizetti (1797-1848) y con libreto de Felice Romani, basado en el libreto de Eugène Scribe para *Le Philtre* (1831), de Auber (Milán, 1832).

[18] *La Straniera* (La extranjera) es una ópera en dos actos, de Vincenzo Bellini (1801-1835) y con libreto de Felice Romani basado en la novela *L'Étrangère,* de Charles Prévôt .

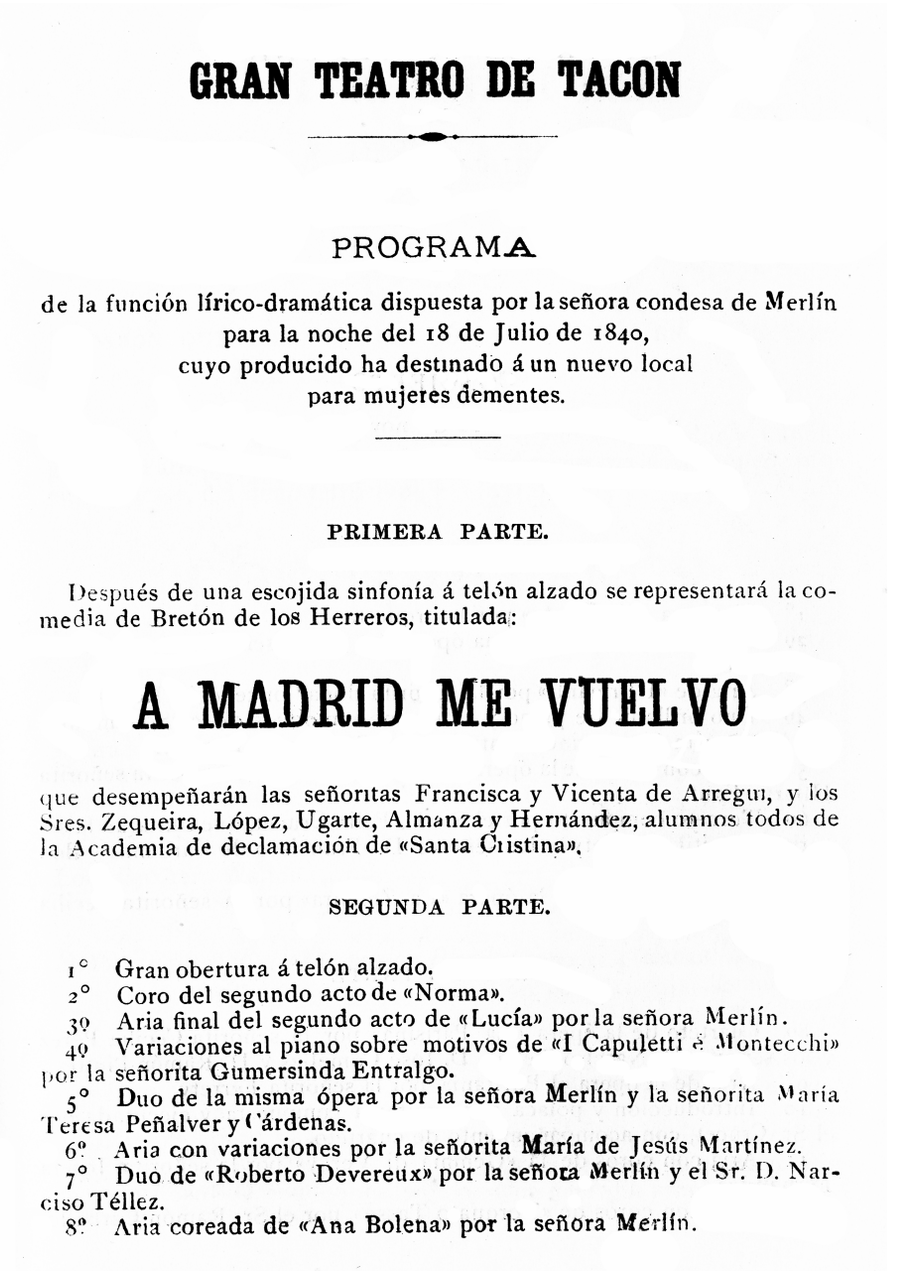
[19] *Belisario* es una ópera en tres actos, de Donizetti y con libreto de Salvadore Cammarano basado en la adaptación de Luigi Marchionni de *Belisarius* de Eduard von Schenk (1820).

[20] *Beatrice di Tenda* es una ópera en dos actos, de Bellini y con libreto de Felice Romani basado en la obra *Beatrice di Tenda* (Venecia, 1833), de Carlo Tedaldi-Fores.

[21] *Attila* (Venecia, 1846) es una ópera de un prólogo y tres actos, de Verdi y con libreto de Temistocle Solera y Francesco Maria Piave basado en el drama *Attila, König der Hunnen,* 1808, de Zacharias Werner.

[22] Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor y Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (2005) *Historia de la Literatura Cubana*, La Habana, Letras Cubanas, t. 1, p. 179.

que participaron en la velada: Gumersinda Entralgo (pianista), María Teresa Peñalver y Cárdenas (cantante) y María de Jesús Martínez (cantante).[23]



GRAN TEATRO DE TACON

PROGRAMA

de la función lírico-dramática dispuesta por la señora condesa de Merlín
para la noche del 18 de Julio de 1840,
cuyo producido ha destinado á un nuevo local
para mujeres dementes.

PRIMERA PARTE.

Después de una escojida sinfonía á telón alzado se representará la comedia de Bretón de los Herreros, titulada:

A MADRID ME VUELVO

que desempeñarán las señoritas Francisca y Vicenta de Arregui, y los Sres. Zequeira, López, Ugarte, Almanza y Hernández, alumnos todos de la Academia de declamación de «Santa Cristina».

SEGUNDA PARTE.

1° Gran obertura á telón alzado.
2° Coro del segundo acto de «Norma».
3° Aria final del segundo acto de «Lucía» por la señora Merlín.
4° Variaciones al piano sobre motivos de «I Capuletti é Montecchi» por la señorita Gumersinda Entralgo.
5° Duo de la misma ópera por la señora Merlín y la señorita María Teresa Peñalver y Cárdenas.
6° Aria con variaciones por la señorita María de Jesús Martínez.
7° Duo de «Roberto Devereux» por la señora Merlín y el Sr. D. Narciso Téllez.
8° Aria coreada de «Ana Bolena» por la señora Merlín.

Fig 1 Programa «A Madrid me vuelvo» organizado por la Condesa de Merlín en el Gran Teatro de Tacón el 18 de julio de 1840

Lo mismo sucede, cuando Peichler publica en el *Noticioso y Lucero de La Habana*, el 7 de marzo de 1841, la contradanza titulada *La Elssler*, que resulta ser una distinción a la

[23] RAMÍREZ, S. (1891) *La Habana artística. Apuntes históricos*. La Habana, Imprenta del E. M. de la Capitanía General, p. 659.

bailarina austriaca Fanny Elssler (1810-1884), quien había debutado en el Teatro Tacón, el 23 de enero de ese mismo año.

En una crónica sobre un baile ocurrido en la Sociedad Habanera, que al parecer había tenido concurrencia numerosa, se describen algunos de los personajes asistentes a estas citas:

> Entre ellos se encontraban nuestros célebres compatriotas Desvernine [se refiere a Pablo Desvernine, uno de los compositores de la época del que encontramos composiciones y que según las publicaciones periódicas era reconocido como un gran pianista] y Bouquet. Concluida la última pieza se tocaron tres danzas por [...] la orquesta [...] Progreso Habanero, y en ellas tomaron parte luciendo sus airosos cuerpos, la bella Lolita, la graciosa Isabel, y la modesta Panchita.[24]

Tal vez esta mujer, Lolita —quien tomó parte en esta actividad social—, es la que inspiró a Clemente Peichler, en 1840, a componer su contradanza para piano *La bella Lolita*, de la que realizó una versión a cuatro manos.

Las contradanzas *La Piragua* (1856), *El Yumurí* (1856) y *Los cantos del Sibonei* (1856) responden al movimiento siboneyista que trascendió en la literatura cubana con escritores como José Fornaris (1827-1890). Este autor fue uno de los directores de *La Piragua*, publicación donde se encontraron estas contradanzas y desde la cuál se generó una polémica sobre el factor indígena en la cultura cubana. Particularmente *Los cantos del Sibonei* es el título de un conjunto de poemas de este bayamés, en los que utiliza palabras y nombres indígenas, que intentan mostrar el valor de la cultura aborigen en la formación de la identidad cubana. Esta es una corriente que, en el ámbito musical de años más tarde, tuvo su más alto defensor en la figura de Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944).

Otro motivo de reflexión son aquellos títulos, que hacen alusión a centros sociales y personajes de La Habana decimonónica como *La piñata del Liceo* (1857) y *Los recuerdos del Liceo* (1858), ambos son indicios de las actividades festivas, que se realizaban en el Liceo Artístico y Literario de La Habana. De esta manera, *El dedo de Landaluze* (1862), obra publicada en *Don Junípero*, se refiere a Víctor Patricio de Landaluze (1828-1889), director de este periódico, pintor costumbrista, dibujante humorístico y caricaturista político español, activo en Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX.

Los títulos *Good by* (sic), *Suelten las pesetas* y *¡Ahora no, porque están mirando!*, todos de 1863, son muy sugerentes y hasta tienen un tono de humor y comicidad. También cabe destacar la mención a personajes femeninos, catalogados en la época como del «bello sexo»: *La Matilde* (1829), *La Carolina* (1850), *La Adelaida* (1851) y *Graziela* (1867). La mayoría de estas partituras estaban dedicadas en particular a las suscriptoras: señoras y señoritas «de familia»; sobre esto, la *Revista de La Habana* refiere:

> Damos en hoja suelta una preciosa litografía que adorna la irresistible danza que compuso expresamente para este número el Joven Sr. Parrado, destinado a figurar brillantemente entre nuestros filarmónicos: la danza

[24] *El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 32.

> puede corearse y vosotras mismas, amables favorecedoras, podréis cercioraros de las bellezas que contiene y de toda su sabrosa gracia recorriendo el teclado de vuestro lindo piano.[25]

En cuanto a la presencia de la mujer en este repertorio, lo más significativo es su rol de compositora. Podemos encontrar, en algunas obras, tímidas firmas: «compuesto por una señorita» en *La Revista del Iris* (1850); «compuesto por una señorita bayamesa» en *No lo puedo remediar* (1856). Sin embargo, ya en 1850, en *Un recuerdo de la Gironda* aparece la firma de Doña Belén del Corral de Raffelín —de quien solo se sabe, que fue la esposa del músico cubano Antonio Raffelín (1786-1881)— o la de A. Puig y de la Puente, en *Mis caricias a mamá* y la de Rosa Piedrahita y Zayas, en *El laurel* y *La flor de Pascua*.

No obstante, en 1849, hay constancia de una compositora, cuando la revista *El Artista* refiere:

> La joven doña Clemencia P. de Morales, acaba de componer y hacer imprimir la música de una canción, letra de D. Ricardo Fresneda, titulada: Una lágrima de amor. Dicen que es muy linda y muy sentimental, lo que debe creerse cuando la publican los Sres. Edelman y Compañía para venderla por una friolera, por medio peso.[26]

De las mujeres compositoras, que editaron su música en las publicaciones revisadas poco hemos encontrado. El director de *El Almendares*, Idelfonso de Estrada y Zenea, nos informa de Rosa Piedrahita y Zayas como cantante al declarar «A la distinguida […] filarmónica señorita doña Rosa Piedrahita y Zayas, cuya dulcísima voz […] la han hecho siempre el encanto de nuestras mejores sociedades».[27]

Otro tema de reflexión, con respecto a las obras que se recogen en este volumen, es el hecho de que se utilice mayormente la tímbrica del pianoforte. Ello no es casual, pues durante el siglo XIX el piano llegó a ser el protagonista de las escenas sociales burguesas. En la temprana fecha de febrero de 1791, el *Papel Periódico de la Havana* comenta a sus lectores: «Un clave, o Piano-forte inglés muy hermoso de tres voces unísonas, en 400 ps. En esta imprenta darán razón».[28] Es evidente que este instrumento sentó pautas en la sociedad habanera rápidamente, pues cien años después, en 1891, Serafín Ramírez comenta: «¿quién no toca el piano aunque no sea más que como honesto pasatiempo? Su estudio ha llegado á ser hoy una especie de compromiso ó deber social al cual nos creemos dulcemente obligados; una especie de tributo que cada familia ha de pagar».[29] Más adelante continúa:

---

[25] Ref. cit. en LAPIQUE, Z. (2011) *Música Colonial Cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. La Habana, Letras Cubanas, p. 153.

[26] Debe referirse a la editorial de música que forman en La Habana, en la década del 40, Federico Edelmann, Mariano Botella y Trespuentes. Ref. cit. en CASANOVA, A. (2000) «La música de salón del siglo XIX en Cuba: un panorama». En: José Peñín (coord.), *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, t. 1, p. 181.

[27] *El Almendares*, 25 de mayo de 1852, t. 2, p. 2.

[28] *Papel Periódico de la Havana*, 6 de febrero de 1791.

[29] RAMÍREZ, S. (1891) *La Habana Artística*, La Habana, Imp. del E. M. de la Capitanía General, p. 60.

> Pues bien, andando el tiempo ha tomado éste [se refiere al piano] mayores proporciones hasta el punto que ya hoy cada casa por pobre que sea figura un piano con su correspondiente *elevé* [sic]. Y no se hace en todos casos con la idea de satisfacer una inquebrantable afición, sino con la de cumplir una exigencia social de la cual no podemos prescindir.[30]

La audición en eventos sociales de obras pianísticas se ha corroborado en las propias publicaciones seriadas que han sido estudiadas, siendo lo más interesante la diversidad tímbrica con que se solían escuchar: «La contradanza titulada el *Faro Industrial*, impresa en el número anterior alcanza gran boga. Tócase en las sociedades, en la mayor parte de las casas que tienen piano, y últimamente la hemos oído en la retreta a la brillante banda del regimiento de España».[31] De igual manera, la *Gaceta de La Habana* declara:

> Baile de las Puentes. El que se celebró en la glorieta de este pueblo estuvo magnífico. Una concurrencia como pocas veces se ha visto acudió a la fiesta campestre […]. Entre las danzas que se tocaron gustó sobre manera *La Piragua*, tanto que se repitió tres veces. La Orquesta de la Unión cada vez adquiere más crédito y su director Feliciano Ramos, se hace siempre digno de los favores que le dispensa el público.[32]

Al respecto, también se confirma la audición de estas obras, en la revista del *Liceo de La Habana*: «Con este número recibirán los socios un ejemplar de la bellísima danza que se tocó en el último baile de máscaras del Liceo, [refiriéndose a la contradanza *Los recuerdos del Liceo*]».[33] A esta visión se suma *El Colibrí*, cuando expresa:

> Como os prometimos en nuestra anterior entrega repartimos hoy con nuestro número la preciosa danza cuyo título es el *Colibrí* y que espresamente ha compuesto para este periódico y os dedica el distinguido filarmónico Señor D. Onofre de Morejón y Arango, autor de la del *Carnaval de Santa Cecilia, la Habanera* y otras que tan buena aceptación han tenido en muchas sociedades, pero que en nada desmerecen á la que hoy os ofrecemos y que podréis oír mañana si concurrís á la elegante sociedad de la temporada del Cerro y si no en la Habanera, á cuyo efecto os lo anunciarán anticipadamente los periódicos diarios. Su ejecución no es tan fácil que pueda tocarse á primera vista, pero una vez sabida es alegre, revoltosa como ella sola, una fiel imitación del bullicioso y variado giro con que emprende su vuelo el *Colibrí*, pues con tanta facilidad la vemos que pasa del tono alegre y estrepitoso al mensurado y serio, como vemos que pasa el *Colibrí* desde el clavel á la rosa, desde la diamela al tulipán. [34]

[30] Ibídem, p. 62.
[31] *Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*, La Habana, 31 de octubre de 1847, p. 16.
[32] *Gaceta de la Habana*, La Habana, 8 de julio de 1856, p. 3.
[33] *El Liceo de La Habana*, 7 de abril de 1858, t. 2, p. 104.
[34] *El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 92.

Más adelante nos informa *El Colibrí*, que estas obras podían traspasar las fronteras habaneras:

> Según carta que hemos recibido de nuestro corresponsal de Bayamo, vemos que la danza titulada "El Colibrí" que repartimos con la tercera entrega de nuestro primer tomo, ha hecho furor en aquella ciudad. No hay joven que no la sepa, y cuando quieren manifestar que alguna cosa les agrada ó es bonita dicen: "Es como la danza del Colibrí." El ocho del mes pasado se inauguró la nueva Sociedad filarmónica y fue con ella con la que se rompió el baile. Nosotros no podemos menos que estar muy agradecidos a las jóvenes Bayamesas que tanta deferencia han hecho de nuestra publicación.[35]

Otro ejemplo lo encontramos en *El Almendares*, donde Idelfonso de Estrada y Zenea —director de esta publicación— pondera las contradanzas compuestas por la señorita Rosa Piedrahita y Zayas, al comentar que tuvo «el gusto de oírla en muchas casas de nuestras filarmónicas, que inmediatamente las aprendieron».[36]

En la *Revista Pintoresca del Faro Industrial*, la redacción declara no sólo el auge de una de sus obras publicadas —*El Faro Industrial* (1847)—, sino la cantidad de piezas musicales que llegan a la redacción:

> Sentimos no poder dar cabida á las varias piezas de música que se han escrito espresamente para la Revista, pues de hacerlo perdería esta su mérito para los profanos al divino arte. A fin de evitar preferencias odiosas, las iremos imprimiendo por el orden de antigüedad que tengan en nuestro poder, placiéndonos en el alma que haya recaído en nuestro amigo el célebre pianista Desvernine, la aplicación imparcial de esta ley que nos hemos impuesto. La contradanza titulada el Faro Industrial, impresa en el número anterior alcanza gran boga. Tócase en las sociedades, en la mayor parte de las casas que tienen piano y últimamente la hemos oído en la retreta á la brillante banda del regimiento de España.[37]

De *La Adelaida*, contradanza publicada en *El Iris* en enero de 1851, sabemos que fue muy gustada en su época, pues todavía en mayo de 1852 se comenta, a propósito de la impresión de otra obra del autor de esta contradanza, Vicente Ferrer y Espinosa:

> debo llamar vuestra atención sobre la […] danza que les ofrecemos en esta entrega, la cual ha sido compuesta por el Sr. *Ferrer y Espinosa*, autor de la lindísima *Adelaida* que os presenté en una de las entregas de la *Revista del Iris*, y que de tanta popularidad llegó a gozar, oyéndose todavía con placer.[38]

[35] *El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 62.
[36] *El Almendares*, 25 de mayo de 1852, t. 2, p. 2.
[37] *Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*, 31 de octubre de 1847, p. 16.
[38] *El Almendares*, 15 de febrero de 1853, t. 3, p. 46.

Llama la atención la presencia de piezas para flauta sola —como los valses *La amistad* (1832) y *El rompimiento* (1848)— y es que, según la investigadora Zoila Lapique, en toda la Isla existían «numerosos profesores europeos que se ofrecen para dar clases de música, de algún instrumento, muy especialmente pianoforte, flauta o guitarra, además de los bailes».[39] La flauta jugó un papel importantísimo posteriormente en la interpretación de la música popular cubana por las orquestas charangas, que amenizaron las reuniones sociales habaneras de finales del siglo XIX y protagonizaron géneros como el danzón.

Otro aspecto a destacar son los compositores que en estas partituras se descubren, sumándose un significativo número de nombres a la historia de la música cubana del siglo XIX. Contamos con obras de importantes compositores —extranjeros (de paso o asentados) y criollos—, así como de aficionados —anónimos o no—, intérpretes de primer orden y hasta un maestro de capilla, que dejó en su arsenal música de salón. Pensar en la existencia de sus nombres en el discurso de la historiografía musical cubana es ilógico, pues como la mayoría de las historias, la de la música cubana está construida sobre pocas figuras que aúnan toda la realidad circundante. La trascendencia de unos pocos es la única que cuenta, por lo cual se trata de una historia incompleta. La búsqueda de información sobre muchos de estos autores ha sido difícil y se halla aún en proceso. De algunos, nos hablan las propias publicaciones periódicas —donde resuenan músicos de gran renombre social— y la historia recogida en *La Habana Artística* por Serafín Ramírez, cronista y actor fundamental en el acontecer musical de La Habana decimonónica.

No obstante, es un pendiente de la musicología cubana, el estudio exhaustivo de la obra de los autores representativos de nuestra música de salón del siglo XIX. Independientemente de sus habilidades composicionales, todos son verdaderos protagonistas de una historia y de una sociedad, si tenemos en cuenta que muchos de ellos eran también intérpretes en los escenarios habaneros. Un ejemplo de lo expuesto es la presencia del antes mencionado Clemente Peichler, de quien solo sabemos que era un profesor español, establecido en Puerto Príncipe (Camagüey) y con posterioridad en La Habana, aunque regreso en 1848 nuevamente a Puerto Príncipe. Durante la década del 40, Peichler publicó en el *Noticioso y Lucero de La Habana* casi treinta piezas para pianoforte, algunas de las cuales sobresalen por su elaboración en cuanto a recursos armónicos y texturas, con una explotación consciente de los recursos de este instrumento, como sucede en su *Marcha fúnebre*.

Sobre esta obra llama la atención su similitud con la conocida *Marcha fúnebre* del tercer movimiento de la *Sonata No. 2, Op. 35*, de Frédéric Chopin (1810-1849). La semejanza entre las dos obras es ilustrativa en cuanto al *tempo grave*, la utilización de tonalidades menores de la esfera de los bemoles, la factura acordal y los doblajes colorísticos, la construcción rítmica de la línea melódica sobre combinaciones de figuraciones con puntillos y otras de más corta duración. La construcción de esta obra es tripartita. En ella contrastan las partes extremas —solemnes con sonoridades graves— y una parte intermedia más cantábile y de factura arpegiada. Resulta interesante resaltar que, tanto la sonata como la obra de Peichler, fueron publicadas en 1840. Sin embargo, la *Marcha fúnebre* fue compuesta por Chopin, como obra independiente, en 1837. En cualquiera de los dos casos, este es un dato que ejemplifica la circulación actualizada de la música instrumental europea, en La Habana.

[39] LAPIQUE, Z. (2008) *Cuba Colonial. Música, compositores e intérpretes 1570-1902*. La Habana, Ediciones Boloña, p. 99.

De las obras de la autoría de Peichler, que pudimos recuperar, sobresalen los romances *La víctima* (1841) y *Mi destino!!* (1840), destacándose este último por la textura polifónica y el enriquecimiento armónico. Además sobresalen las contradanzas habaneras *La Entralgo* (1840), *La Peñalver* (1840) *y La Martínez* (1840), así como *La benéfica Merlín* (1840), curiosa pieza que por la manera de ser pensada se convierte en dos piezas, en dependencia de cómo ubiquemos la partitura (fig. 2).

Fig. 2 Contradanza* La benéfica Merlín (problema 1 y 2) de *Clemente Peichler
Noticioso y Lucero de La Habana, *6 de septiembre de 1840*

Otro autor representativo fue Joaquín Gavira (1780-1880), quien escribió las contradanzas *La flor del valle* (1840) y *La yumurina* (1849). Reconocido por Serafín Ramírez como «autor de una multitud de obras sagradas de singular mérito»,[40] este compositor, profesor y violinista cubano, fundó el primer conjunto de música de cámara en Cuba y formó parte de la capilla de música de la Catedral de La Habana. El hallazgo de sus obras profanas se suma a lo expuesto por Ramírez y demuestra el desdoblamiento simultáneo de los músicos, tanto en el ámbito religioso como en el profano, en La Habana decimonónica.

Por su parte, José Sierra es otro de los músicos del cual poco sabemos. Serafín Ramírez solo comenta que es un «antiguo profesor de violoncello de la orquesta de Tacón».[41] Así, sobre Onofre de Morejón y Arango, compositor de la contradanza *El Colibrí* (1847),[42] asegura Ramírez que es un violoncellista «aficionado de poca fuerza»,[43] pero se ha corroborado que era un gran promotor musical, que ofrecía bailes en su casa, con la asistencia de músicos de la talla de Nicolás Ruiz Espadero. Morejón fue autor además «Del Carnaval de Santa Cecilia, La Habanera y otras que tan buena aceptación han tenido en muchas sociedades».[44]

[40] RAMÍREZ S. (1891) *La Habana Artística*, La Habana, Imp. del E. M. de la Capitanía General, p. 160.
[41] Ibídem, p. 521.
[42] Aunque la partitura no declare el nombre del compositor, sólo las siglas, la publicación refiere: «Como os prometimos en nuestra anterior entrega, repartimos hoy con nuestro número la preciosa danza cuyo título es *El Colibrí* y que expresamente ha compuesto para vuestro periódico y os dedica el distinguido filarmónico D. Onofre de Morejón y Arango» (*El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 92).
[43] RAMÍREZ S. (1891) *La Habana Artística*, La Habana, Imp. del E. M. de la Capitanía General, p. 483.
[44] *El Colibrí*, 1847, t. 1 p. 92.

Algunos de los compositores menos conocidos, entre los que publicamos, fueron Tomás Ruiz (1834-1888), director de música del Liceo Artístico y Literario de La Habana —autor de *El dedo de Landaluze* (1862) y *Suelten las pesetas* (1863)—, así como Carlos Ánckermann (1829-1909), creador de música religiosa. Ambos dejaron gran número de contradanzas muy populares en su época y que son reflejo de las particularidades de la dancística cubana.

También en este volumen se recoge una canción del compositor y pianista Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), titulada *Melodía* y cuyo texto —con *incipit* literario «Cuba adiós»— es del escritor camagüeyano José Ramón Betancourt (1823-1890). En esta obra de Espadero, uno de los exponentes más relevantes de la música del siglo XIX cubano, la sencillez del acostumbrado pianismo decimonónico habanero adquiere mayor complejidad técnica y se transforma en verdadera música de concierto.

La presencia en nuestra ciudad de reconocidos artistas europeos, corrobora la importancia cultural de la capital cubana por estos años. Así, fueron publicadas obras de prestigiosos artistas de varias procedencias geográficas. Tal es el caso de las piezas editadas por la *Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*: *Rondoletto brillante sobre el gran dúo de Attila* (1848) y *La estrella del Faro* (1849), de Henri Herz con Camilo Sivori y Luis Arditi, respectivamente. Henri Herz (Austria, 1803-1888) y Ernesto Camilo Sivori (Italia, 1815-1894) fueron dos músicos, que pasaron por La Habana en la década del 40 del siglo XIX. El primero es reconocido por la fábrica de pianos que instaló en París y el segundo, es un compositor y violinista italiano discípulo de Paganini. De dicha visita, en *El Colibrí* queda recogida información sobre dos conciertos que realizaron en el Teatro Tacón, en 1847:

> *Herz y Sivori.*— estos dos eminentes artistas han dado dos magníficos conciertos en el Gran Teatro Tacón. Sivori con el violín en la mano, no sólo admira, sino que arrebata, conmueve, magnetiza […] Herz es otro genio. El piano bajo […] sus dedos se convierte en una magnífica orquesta […] *Herz y Sivori* son dos genios, dos fenómenos, y el mundo artístico de la Habana ha sabido hacer justicia a sus talentos, tributándoles una continua esplosión de aplausos.[45]

En el caso del violinista, director de orquesta y compositor Luis Arditi (Italia, 1822-1903), se promociona en *El Artista:* «el próximo martes […] la función de beneficio de los Sres. Bottesini y Arditi».[46] Su paso por nuestro país dejó la obra *La estrella del Faro* (1849), una contradanza para piano que catalogó de «habanera», en la que plasmó sus impresiones sobre el entorno musical cubano. De ahí que en la segunda parte de la pieza emplee el ritmo de tango así como indicaciones expresivas en la partitura tan criollas como «con zandunga». En torno a esta figura, la musicóloga Victoria Elí refiere que «en 1848 se menciona la interpretación de un popurrí de contradanzas criollas por el violinista Arditi y el famoso contrabajista Botessini durante un concierto ofrecido en un salón de La Habana».[47]

---

[45] *El Colibrí*, 1847, t. 1, p. 64.

[46] *El Artista*, 28 de enero de 1849, t. 1, p. 494.

[47] ELÍ, V. (2010) «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos» en Consuelo Carredano y Victoria Elí (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, t. 6, p. 106.

Entre todos estos nombres, sobresale el de Pablo Desvernine Legrás (1823-1910), discípulo de Juan Federico Edelmann (1795-1848) y pianista de gran renombre no sólo en Cuba, sino en Europa y Estados Unidos. Al parecer, su virtuosismo era tan relevante, que Manuel Saumell (1818-1870) le dedicó su reconocida contradanza *La virtuosa* «en calidad de amigo». Las obras que hemos podido encontrar, en publicaciones seriadas de la época, bajo su firma son *Wals* (1847), *El Ad Libitum (1849) y Capricho para piano sobre la canción cubana La Bayamesa* (1856), dedicada al también pianista Fernando Arizti (1828-1888). Estas piezas denotan un planteamiento más complejo de dificultades técnicas de la pianística; la preferencia por el estilo romántico, con formas musicales típicas del siglo XIX europeo (como el capricho) y recursos expresivos (por ejemplo, *ad libitum)*; la explotación de los registros extremos de este cordófono; y las constantes alteraciones agógicas del discurso musical. El desconocimiento de la obra de Desvernine es una deuda a saldar por la historiografía musical cubana. Su nombre y obra merecen estar al lado de Ignacio Cervantes, Manuel Saumell y Nicolás Ruiz Espadero a partir del estudio, transcripción, publicación y difusión de sus composiciones.

Producto del estado físico de algunas partituras y la inexistencia de otras, en los fondos más importantes de La Habana —dígase la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí; la Biblioteca Fernando Ortiz, del Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor; la Biblioteca Histórica Cubana y Americana Francisco González del Valle, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana—, los facsímiles y las transcripciones que recopilamos en este volumen alcanzan un incalculable valor en pos del rescate, la preservación y la conservación del patrimonio musical cubano, aun desconocido, del siglo XIX.

La socialización de estas piezas permite palpar la trascendencia que tuvo la música de salón, al conformarse la nacionalidad cubana. A pesar de que fueron géneros popularizados en los salones europeos y luego trasplantados a América, constituyen el resultado de la reinterpretación de nuestros compositores, quienes responden a una sociedad y realidad cubana, distinta a la europea. No será una categoría puesta *a priori* la de los gentilicios «habanera» y «cubana», que acompañan a muchas de las danzas y contradanzas, publicadas aquí por primera vez.

De la misma forma, se dan a conocer nombres de compositores desconocidos y se desmantela el discurso de la historiografía musical cubana sobre el siglo XIX, que tradicionalmente se ha restringido a figuras como Manuel Saumell, Ignacio Cervantes y, en el mejor de los casos, ha incluido a Nicolás Ruiz Espadero y a José Manuel «Lico» Jiménez. Este libro hace visible la obra de creadores no menos relevantes que contribuyeron a que la contradanza, género de origen europeo, fuera cubana. Estas páginas devuelven, a los músicos cubanos y al público en general, el repertorio pianístico y en menor medida —cancionístico, guitarrístico y flautístico— de la música de salón decimonónica habanera, el cual ha sido escasamente explorado. A través de la música misma, esas partituras nos permiten construir una historia que se halla aún a la espera de ser contada.

Bibliografía consultada

ALONSO, C. (2000) «La canción española en el siglo XIX: la cotidianidad del género lírico de salón en España». En José Peñín (coord.) *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, t. 1, pp. 41-66.

AA. VV. Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor y Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (2003)*Historia de la literatura cubana*. La Habana, Letras Cubanas, t. 1.

AA. VV. (2012) *La graciosa sandunga. Cuaderno de piezas de bailes del s. XIX recopilado por Pablo H. Giménez*. Caracas, Fundación Bigott. CALERO MARTÍN, J. y VALDÉS QUESADA, L. (1929) *Cuba musical*. 2da ed. La Habana.

CAMPUZANO, L. (2010) *Condesa de Merlín. Memorias y ficciones habaneras*. La Habana, Ediciones Boloña.

CARPENTIER, A. (2004) *La música en Cuba*. La Habana, Letras Cubanas.

……..…….. (2003) «La música cubana (de la habanera a Saumell y Cervantes)». En *La cultura en Cuba y el mundo*. La Habana, Letras Cubanas, pp. 156-161.

CASANOVA, A. (2000) «La música de salón del siglo XIX en Cuba: un panorama». En José Peñín (coord.) *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, t. 1, pp. 173-204.

CASARES RODICIO, E. (2000) «Un espacio alternativo de la música de salón: el café y su música». En José Peñín (coord.) *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, t. 1, pp. 67-92.

ELÍ, V. (2010) «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, Consuelo Carredano y Victoria Elí (ed.) Madrid, Fondo de Cultura Económica, t. 6, pp. 71-129.

GIMENO ARLANZÓN, B. (2006) «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (II)». En *Anuario Musical* No. 61, pp. 211-266.

LAPIQUE BECALI, Z. (2008) *Cuba Colonial. Música, compositores e intérpretes (1570-1902)*. La Habana, Ediciones Boloña.

…….. (2011) *Música Colonial Cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. 2da ed. La Habana, Letras Cubanas.

MARTÍN, E. (1971) *Panorama histórico de la música en Cuba*. La Habana, Universidad de La Habana.

MIRANDA, R. y TELLO, A. (2011) «La música en Latinoamérica», vol. 4. en Mercedes de Vega (coord.) *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México D. F., Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

PALACIOS, M. (2011) «La música en las publicaciones periódicas venezolanas del silo XIX». En *Boletín Música*, núm. 30. La Habana, Casa de las Américas, pp. 3-18.

……. (2013) «La música del "bello sexo" en *El Cojo Ilustrado*». En *Revista venezolana de estudios de la mujer*, Vol. 18, No. 41., pp. 225-240.

RAMÍREZ, S. (1891) *La Habana Artística*. La Habana, Imp. del E. M. de la Capitanía General.

TIELES FERRER, C. (2007) *Espadero: Música y Nación en Cuba Colonial*. La Habana, Ediciones Museo de la Música.

TORRES CUEVAS, E. y LOYOLA VEGA, O. (2002) *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y Liberación de la Nación*. 2da. Ed. La Habana, Pueblo y Educación.

TORRES MULAS, J. (1990) «La prensa periódica musical española en el siglo XIX. Bases para su estudio». En *Periódica Música*, Vol. XVIII. RIPM. CIRPM, pp. 1-12.

VIRGILI BLANQUET, M. A. (2000) «El pensamiento musical y la estética de salón en la España del siglo XIX». En José Peñín (coord) *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, t. 1, pp. 11-39.

VITIER, C. (2008) *Ese Sol del Mundo Moral*. La Habana, Ediciones Unión.

También fueron consultadas las publicaciones seriadas objeto de estudio de este trabajo, así como el *Papel Periódico de la Havana, El Americano Libre* y *La Gaceta de La Habana*.

EDICIÓN DE LAS OBRAS

por Indira Marrero

Las 94 composiciones, que se presentan en esta publicación, constituyen una valiosa colección. Fueron escritas por autores parcialmente conocidos o ignotos, que de alguna manera estuvieron activos en La Habana, durante la primera mitad del siglo XIX.

Originalmente impresas en veinte revistas y periódicos habaneros, entre 1829 y 1867, las partituras fueron halladas por la Dra. Zoila Lapique en diversos fondos hemerográficos. Nos dimos a la tarea de relocalizarlas y, en ocasiones, no fue posible encontrar el correlato entre la pieza y la publicación original, aun cuando se conserva el testimonio fotográfico. En tal caso, se ha decidido no publicar la partitura.

Todas las obras han sido transcritas, en sustitución del facsímil de los impresos originales. Ello se debe a que la técnica empleada para «grabar» el documento era manual, razón por la cual el impreso resultante equivale a un manuscrito autógrafo, portador de errores e ilegibilidades. En función de la interpretación, preferimos enmendar estas imperfecciones.

El criterio elegido para el ordenamiento de las obras ha sido cronológico, en aras de mostrar diacrónicamente las modificaciones en las preferencias compositivas. Al final del volumen, a manera de herramienta auxiliar de consulta, se incorporan una serie de índices que facilitan la búsqueda por materia. Especialmente valioso, es el índice analítico con la localización exacta de cada obra, que también ha sido colocada en las partituras.

Criterios de transcripción

--Los fragmentos ilegibles, rotos o incompletos han sido añadidos siguiendo la lógica de la factura, armonía, estructura. Aparecen entre corchetes, por no constar en el original.
--Se ha mantenido el nombre genérico dado por sus compositores a las obras.
--En todos los casos se ha preservado la simbología para la articulación, que consta en los manuscritos.
--No se han transcrito las alteraciones de precaución, cuando se trata de sonidos alterados en la armadura de clave. Aquellas que son incorporadas, por no aparecer en el original, se colocan encima de la nota, con el símbolo correspondiente o entre paréntesis, al lado de la nota, cuando se trate de un acorde.
--Los compases, cuya escritura aparece reducida por el uso de signos de repetición, han sido transcritos en ejecución real. Se respetan las dobles barras con puntillo, que seccionan cada parte de las composiciones y se han completado las casillas de repetición.
--Fueron añadidos todos los silencios, correspondientes a compases de anacrusa.
--Solo se han colocado los signos de expresión, matiz y articulación, que aparecen indicados en las partituras. Además se han obviado las indicaciones de pedal, por resultar muy imprecisas.

--En el texto literario de las obras, se conservó la ortografía original, aunque normalizándose aspectos como la acentuación y los signos de exclamación. En la mayoría de las ocasiones, se respetó la división original de las sílabas, pero en algunos fragmentos fue necesario deducir la correspondencia entre las sílabas literarias y la posición de los sonidos, porque no era explícita la concordancia música-texto. En cada pieza, se incluyen todas las estrofas para facilitar la interpretación.

Criterios de indexación

--Índice general: las obras aparecen agrupadas bajo el título de la publicación periódica a la que corresponden. Cronológicamente, de 1829 a 1867, han sido ordenadas las revistas y las piezas de música.
--Índice de títulos: se han colocado en orden alfabético los nombres de las 94 piezas que integran el libro. Cada una aparece acompañada de dos signaturas. El número que antecede el título —1)—, corresponde al consecutivo de esa pieza en el índice analítico. El número que ha sido colocado al final del título, refiere la página del libro en que se localiza —p. 1.
--Índice de autores: los nombres de los autores musicales y literarios se han colocado en orden alfabético, junto a la página de la pieza en la que intervinieron.
--Índice analítico: ha sido conformado con campos extraídos de la ficha catalográfica de las obras. Se compone de 9 campos: 1) número consecutivo del orden alfabético de las piezas; 2) título de la obra; 3) género; 4) medios sonoros; 5) compositor y autor literario; 6) fondo documental en el que se localiza la publicación periódica; 7) título de la publicación periódica; 8) fecha de la publicación; 9) página en que se menciona o localiza la pieza en la publicación periódica.

Abreviaturas

AC: acta capitular

BHOHC: Biblioteca Histórica de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana

BILL: Biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística

BNC: Biblioteca Nacional de Cuba

CHC: Cuban Heritage Colletion, University of Miami

exp.. expediente

f.: folio

ff.: folios

leg.: legajo

MD: mano derecha

MI: mano izquierda

p.: página

pp.: páginas

PPH: *Papel Periódico de la Havana*

ps.: pesos

sp: sin página

t.: tomo

LA MODA

ó

RECREO SEMANAL

DEL BELLO SEXO.

HABANA.

Imprenta de D. Lorenzo Marìa Fernandez de Teran,
calle de Manrique casa nùmero 62, estramuros.

1829

UNA VERDAD

Autor desconocido

Texto:

Zagal tus cantares deja
no el dulce silencio alteres
no te quejes a mugeres
que no han de escuchar tu queja.
cesa de observar la reja
que rondas sin ocasión
que rondas sin ocasión;
que en vano a la puerta llama
quien no llama al corazón.

De tu voz la melodía
por más que agrade al oido,
si en el alma no ha podido
hacer igual harmonía
tenla por vana y vacía
y aun por disonante son;
que en vano a la puerta llama
quien no llama al corazón.

Los oídos que están llenos
de los ecos de otro amante,
por gracias que tu voz cante,
ni las aman ni echan menos:
al fin son ecos agenos
del cariño y afición;
que en vano a la puerta llama
quien no llama al corazón.

Una verdad

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 7/XI/1829*

13
que - jes a mu - ge - res que no han de_es - cu - char tu que - ja. ce - sa
al - ma no ha po - di - do ha - cer i - gual har-mo - ní - a ten -
gra - cias que tu voz can - te, ni las a - man ni co - bran me - nos: al fin

17
de_ob-ser - var la re - ja que ron - das sin o - ca - si - ón que ron -
- la por va - na y va - cí - a y_aún por di - so - nan - te y_aún por
son e - cos a - ge - nos del ca - ri - ño y a - fi - ción; del ca -

21
das sin o - ca - sión; que_en va - no_a la puer - ta lla - ma quien no
di - so-nan - te son;
ri - ño y a - fi - ción;

25
lla - ma al co - ra - zón, quien no lla - ma al co - ra - zón, quien no

29
lla - ma al co - ra - zón.

33
D.C. al 𝄋

La Matilde

Contradanza compuesta para la Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 21/XI/1829*

LA MANO
Autor desconocido

Texto:

La mano canto
de mi querida
suave y pulida
cual la de Amor.
Dame ¡oh! Erato
lira sonora
voz seductora
gracia y ardor.

¿A quién no incita
mano tan bella?
¡Cuál brilla en ella
nieve y coral!
Palma de nácar,
dedos de rosa
con que amorosa
sabe alagar.

Prenda primera
fué de ternura,
¡con qué dulzura
se abandonó!
¡Con qué delirio
mi labio amante
el anelante
beso le dio!

Cuando ¡oh delicia!
trémula, ardiente
a mi doliente
pecho llegó;
El dolor mío
cual por encanto
al tacto santo
luego cesó.

La mano

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 28/XI/1829, p. 64*

13
sua - ve_y pu - li - da cual la de A - mor.
¡Cuál bri - lla_en e - lla ni - e - ve y co - ral!
¡con qué dul - zu - ra se a - ban - do - nó!
a mi do - lien - te pe - cho lle - gó;
17
Da - me ¡oh!_E - ra - to li - ra so - no - ra
Pal - ma de ná - car, de - dos de ro - sa
¡Con qué de - li - rio mi la - bio_a - man - te
El do - lor mí - o cual por en - can - to
21
1.
voz se - duc - to - ra gra - ci - a y ar - dor.
con que_a - mo - ro - sa sa - be a - la - gar.
el a - ne - lan - te be - so le dio!
al tac - to san - to lue - go ce - só.

D.C. al signo 𝄋

El Abufar

Contradanza compuesta para La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 16/I/1830*

EL MISTERIO

Juan Metzler

Texto:

Oculta oh Luna amiga
tu luz pura y brillosa
y torna en tenebrosa
tu amable claridad
que a un pecho acongojado
y de gozar esento
tu luz es un tormento
placer la oscuridad.

¿Que importa tu velleza,
ni tu estrellado coro,
á quien en triste lloro
se exala de dolor?
Para el dichoso guarda
tus rayos placenteros
tus galas, tus luceros
tan gratos al amor.

¡Amor! nombre tremendo!
tu penetrante vira
el alma todo inspira
frenética pasión.
No el rayo tan violento
desgaja y rompe airado
las palmas en el prado
cual tú mi corazón.

¡Oh sin igual tormento!
mirarse en fuego ardiendo,
mirarse ¡oh Dios! muriendo
y sin poder hablar:
Que el habla es un delito
mis gemidos traidores,
aleves mis amores
funesto mi callar.

El misterio

Canción dedicada a la Señorita Dña P. de C.

Juan Metzler / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 30/I/1830, p. 208*

12
dad que a_un pe - cho
lor? Pa - ra el
sión. No el ra - yo
blar: Que el ha - bla
p
15
a-con - go - ja - do y de go - zar e -
di-cho - so guar - da tus ra - yos pla - - - cen -
tan vio - len - to des - ga - ja_y rom - pe ai -
es un de - li - to mis ge - mi - dos trai -
p
18
sen - to, y de go - zar e - sen - to,
te - ros, tus ra - yos pla - cen - te - ros,
ra - do, des - ga - ja_y rom - pe_ai - ra - do,
do - res, mis ge - mi - dos trai - do - res,

21
tu luz es un tor - men - to pla - cer la os - cu - ri -
tus ga - las, tus lu - ce - ros tan gra - tos al a -
las pal - mas en el pra - do cual tú mi co - ra -
a - le - ves mis a - mo - res fu - nes - to mi ca -
decres
p
25
dad, pla - cer, pla - cer la os - cu - ri -
mor, tan gra - tos, tan gra - tos al a -
zón, cual tú, cual tú mi co - ra -
llar, fu - nes - to, fu - nes - to mi ca -
f
29
dad.
mor.
zón.
llar.
ritar un poco
a tiempo
piacevole
f

El Abencerraje

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, [1830]*

25
1.
2.
30
3
1.
2.

Wals de la Reina de España Maria Cristina

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 5/VI/1830*

19
1.
2.
p
23
cresc.
27
1.
2.
p
31
f
35
1.
2.
D.C.

La separación

Walz

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 10/VII/1830*

29
34
1.
2.
f
40
1.
2.
D.C.

Coro de los montañeses

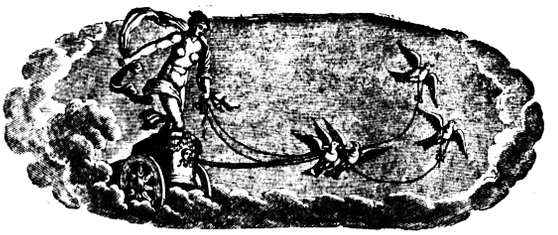
ó tema faborito de la Dama Blanca

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *La Habana, 11/IX/1830*

25
loco
loco
30
34
f
Veloce
f
35
Presto
Rall

VOL. 2.° NUM. 199.



LUCERO DE LA HABANA.

.....ALIUSQUE ET IDEM
NASCERIS.....(Horat.)

JUEVES 16 DE FEBRERO DE 1832.

Stos. Donato y Julian mártires.—Circular en la Merced.

Esta ligera composicion presentamos hoy á nuestros suscriptores como muestra de los tipos de música que hemos recibido, para dar al papel toda la amenidad y variedad posible. Encarecer nuestros deseos de servir al público con nuestras tareas parece escusado cuando á él toca juzgar si hemos correspondido en cuanto nos ha sido posible á los favores que nos dispensa. Sensible nos ha sido haberle retardado este nuevo testimonio de nuestros conatos, que teniamos preparado con el surtido de los signos ó nuestro poder, de que circunstancias imprevistas nos privaron dar una prueba; pero una vez verificada, esperamos sea de la aceptacion de este ilustrado público, al que presentaremos algunas selectas composiciones con la frecuencia posible y aun originalidad, á cuyo fin esperamos que los profesores que gusten contribuir á este objeto con sus conocimientos, se servirán remitirnos las producciones que crean dignas del delicado gusto habanero para su publicacion en nuestro periódico.—EE

Las dos amigas

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

Lucero de La Habana, *22/IV/1832*

La amistad

Vals dedicado a don Francisco Camilo Cuyas

M. V. / Trans.: Indira Marrero

Lucero de La Habana, *10/VII/1832*

Wals

Dedicado a la Señorita Doña Ana Incera

Joaquín Rodríguez / Trans.: Indira Marrero

Lucero de La Habana, *19/VIII/1832*

22
1.
2.
28
32
1.
2.
37
41
1.
2.

EL PLANTEL

SEPTIMA ENTREGA.

El Conde Alarcos

Contradanza para piano

Manuel del Monte / Trans.: Indira Marrero

El Plantel, *La Habana, X/1838, p. 66*

El esbelto talle de S....

Danza cubana

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

El Plantel*, La Habana, II/1839*

VOLUMEN 6. NUMERO 202.

Noticioso y Lucero.

HABANA:—*Mártes 29 de octubre de 1839.*

EL PELADO A LA DERNIERE:

CANTO CON ACOMPAÑAMIENTO DE GUITARRA, POR UN PROFESOR DE ESTA CIUDAD,

DEDICADO

AL ANFIBIO.

LOS ROMANTICOS

PELONES.

CANCION

Dedicada á los músicos compositores.

I.

Si con mechones te quise,
Romántico en el peinado,
Hoy á lo lego pelado,
No te quiero ni mirar.

Cabeza de queso,
Lego capuchino.
Caricato chino,
Güiro cimarron.

II.

¡A quién vendiste las mechas,
Romántico estravagante!
¡Qué peluquero tunante,
Tan horrible te dejó!
Cabeza de queso &c.

III.

Anda, márchate finado
A donde nadie te vea,
Porque de un ¡maldito sea!
No te espanten como yo.
Cabeza de queso &c.

IIII.

Romántico de mi vida
¡Quién tan feo te ha pelado,
Que pareces un donado,
O un bozal carabalí!
Cabeza de queso &c.

V.

Bien puedes ir á buscar
Otra dama que te quiera,
Que pareces calavera
Que del sepulcro salió.
Cabeza de queso &c.

VI.

¡Agora que viene el frio,
Las mechas á cortar fuiste,
Mentecato, y las tuviste
En tiempo de mas calor!
Cabeza de queso &c.

VII.

Tocaste los dos estremos,
Ridiculo, majadero,
Pues de lanudo carnero,
Pasaste á chino pelon.
Cabeza de queso &c.

VIII.

¡Malhaya los figurines
Y quien de ellos se enamora,
Que cambian en una hora
De peinado y de vestir.

IX.

¿A donde estará el *Anfibio*,
Que no zurra á esta vision,
Ayer greñudo leon
Y hoy afeitado rocin?
Cabeza de queso &c.

X.

¡Maldito romanticismo!
Y malditos los pelados,
Que siempre tan estremados
Y tan locos han de ser!
Cabeza de queso &c.

XI.

Fué un lechuguino á vender,
Por escasez de dinero,
Las greñas á un peluquero,
Asi la moda empezó.
Cabeza de queso &c.

XII.

¡Raparse en tiempo de invierno,
Es la invencion mas maldita!
Asi andará la *pituita*
Su estrago haciendo feroz.
Cabeza de queso &c.

XIII

Una partida de locos
De San Dionisio se huyeron;
Pero ya los descubrieron
Por el pelito rabon.
Cabeza de queso &c.

XIV.

Un gitano acreditado
Tusador de rocinantes,
Avisa á los elegantes
Que ha llegado á esta ciudad.
Cabeza de queso &c.

XV.

Hechos de greñas románticas,
Se hallan de venta colchones,
Sofás, sillas y almohadones,
Monsieur *Anfibio* impondrá.
Cabeza de queso &c.

XVI.

Vió un chiquillo á un figurin
A navaja rapadito,
Y asi esclamó el angelito:
¡Yo quiero uno, mamá!
Cabeza de queso &c.

XVII.

Doña Pánfila que vió
A su Antoñico rapado,
Le dijo: ¡pieto malvado!
¡Quién te peló? ¡Maldicion!!
Cabeza de queso &c.

XVIII.

Chuchita que vió sin pelo
A Juan, su futuro esposo,
Dijo: ¡ay Dios! si está tiñoso!
Ya no lo quiero; foh! foh!
Cabeza de queso &c.

XIX.

Vió una vieja en la Merced
Tanta cabeza pelada,
Que gritó toda asustada:
¡Hoy es el juicio final!!

Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarron.

No el Anfibio

EL PELADO A LA DERNIERE

Autor desconocido

Texto:

Los románticos pelones
Canción dedicada á los músicos compositores

I.
Si con mechones te quise,
romántico en el peinado,
hoy á lo lego pelado,
no te quiero ni mirar.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

II.
¿A quién vendiste las mechas,
romántico estravagante?
¿Qué peluquero tunante,
tan horrible de dejó?
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

III.
Anda, márchate finado
a donde nadie te vea,
porque de un ¡maldito sea!
no te espanten como yo.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

IV.
Romántico de mi vida
¿quién tan feo te ha pelado,
que pareces un donado,
o un bozal carabalí?
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

V.
Bien puedes ir á buscar
otra dama que te quiera,
que pareces calavera
que del sepulcro salió.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

VI.
¿Agora que viene el frio,
las mechas á cortar fuiste,
mentecato, y las tuviste
en tiempo de mas calor?
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

VII.
Tocaste los dos estremos,
ridículo majadero,
pues de lanudo carnero,
pasaste á chino pelón.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

VIII

¡Malhaya los figurines
y quien de ellos se enamora,
que cambian en una hora
de peinado y de vestir.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

IX.

¿A dónde estará el Anfibio,
que no zurra á esta visión,
ayer greñudo león
y hoy afeitado rocín?
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

X.

¡Maldito romanticismo!
¡Y malditos los pelados,
que siempre tan estremados
y tan locos han de ser!
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XI.

Fué un lechuguino á vender,
por escasez de dinero,
las greñas á un peluquero,
así la moda empezó.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XII.

¡Raparse en tiempo de invierno,
es la invención mas maldita!
Así andará la pituita
su estrago haciendo feroz.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XIII.

Una partida de locos
de San Dionisio se huyeron;
pero ya los descubrieron
por el pelito rabón.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XIV.

Un gitano acreditado
tusador de rocinantes,
avisa á los elegantes
que ha llegado á esta ciudad.
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XV.

Hechos de greñas románticas,
se hallan de venta colchones,
sofás, sillas y almohadones,
Monsieur Anfibio *impondrá.*
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XVI.

Vió un chiquillo á un figurín
a navaja rapadito,
y así exclamó el angelito:
¡yo quiero uno, mamá!
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XVII.
Doña Pánfila que vió
a su Antoñito rapado,
le dijo: ¡nieto malvado!
¿Quién te peló? ¡Maldición!
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XVIII.
Chuchita que vió sin pelo
a Juan, su futuro esposo,
dijo: ¡ay Dios! ¡si está tiñoso!
Ya no lo quiero: ¡foh! ¡foh!
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

XIX.
Vió una vieja en la Merced
tanta cabeza pelada,
que gritó toda asustada:
¡Hoy es el juicio final!
Cabeza de queso,
Lego capuchino,
Caricato chino,
Güiro cimarrón.

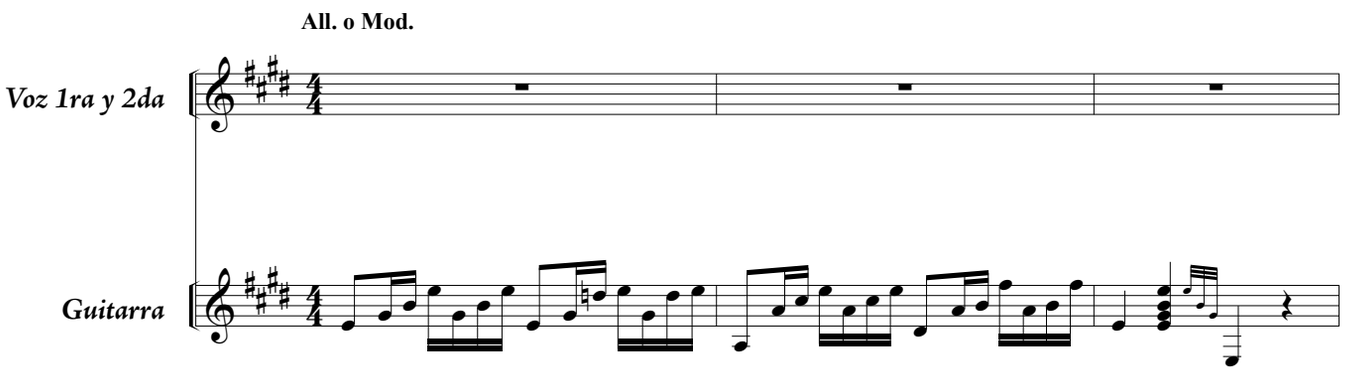
No el Anfibio

El pelado a la Derniere

Canto con acompañamiento de guitarra,
por un profesor de esta ciudad, dedicado al Anfibio

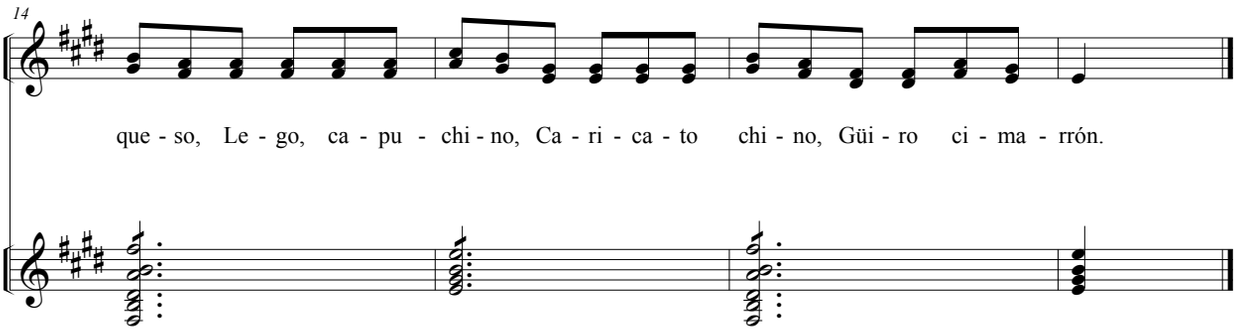
Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *9/X/1839, p. 3*



1. Si con me - cho - nes te qui - se, ro - mán - ti - co en el pei -
2. ¿A quién ven - dis - te las me - chas, ro - mán - ti - co es - tra - va -
3. An - da, már - cha - te fi - na - do a don - de na - die te
4. Ro - mán - ti - co de mi vi - da ¿quién tan fe - o te ha pe -
5. Bien pue - des ir á bus - car o - tra da - ma que te
6. ¿A - go - ra que vie - ne el fri - o, las me - chas á cor - tar
7. To - cas - te los dos es - tre - mos, ri - dí - cu - lo ma - ja -
8. ¡Mal - ha - ya los fi - gu - ri - nes y quien de e - llos se e - na -
9. ¿A dón - de es - ta - rá el *An - fi - bio*, que no zu - rra á es - ta vi -
10. ¡Mal - di - to ro - man - ti - cis - mo! ¡Y mal - di - tos los pe -
11. Fué un le - chu - gui - no á ven - der, por es - ca - sez de di -
12. ¡Ra - par - se en tiem - po de in - vier - no, es la in - ven - ción mas mal -
13. U - na par - ti - da de lo - cos de San Dio - ni - sio se hu -
14. Un gi - ta - no a - cre - di - ta - do tu - sa - dor de ro - ci -
15. He - chos de gre - ñas ro - mán - ti - cas, se ha - llan de ven - ta col -
16. Vió un chi-qui-llo á un fi - gu - rín a na - va - ja ra - pa -
17. Do - ña Pán - fi - la que vió a su An-to - ñi - to ra -
18. Chu - chi - ta que vió sin pe - lo a Juan, su fu - tu - ro es -
19. Vió u - na vie - ja en la Mer - ced tan - ta ca - be - za pe -

7
na - do, hoy a lo le - go pe - la - do,
gan - te? ¿Qué pe - lu - que - ro tu - nan - te,
ve - a, por - que de_un ¡mal - di - to se - a!
la - do, que pa - re - ces un do - na - do,
quie - ra, que pa - re - ces ca - la - ve - ra
fuis - te, men - te - ca - to,_y las tu - vis - te
de - ro, pues de la - nu - do car - ne - ro,
mo - ra, que cam - bian en u - na ho - ra
sión, a - yer gre - ñu - do le - ón
la - dos, que siem - pre tan es - tre - ma - dos
ne - ro, las gre - ñas á_un pe - lu - que - ro,
di - ta! A - sí_an - da - rá la *pi - tui - ta*
ye - ron; pe - ro ya los des - cu - brie - ron
nan - tes, a - vi - sa_á los e - le - gan - tes
cho - nes, so - fás, si - llas y_al - mo_ha - do - nes,
di - to, y_a - sí_es - cla - mó_el an - ge - li - to:
pa - do, le di - jo: ¡nie - to mal - va - do!
po - so, di - jo:_¡Ay Dios! ¡Si_es - tá ti - ño - so!
la - da, que gri - tó to - da_a - sus - ta - da:
10
1.
2
no te quie - ro ni mi - rar Ca-be-za de
tan ho - rri - ble te de - - - jó?
no te_es - pan - ten co - mo yo.
o_un bo - zal ca - ra - ba - - - lí?
que del se - pul - cro sa - lió.
en tiem - po de mas ca - - - lor?
pa - sas - te_á chi - no pe - lón.
de pei - na - do_y de ves - - - tir.
y_hoy a - fei - ta - do ro - cín?
y tan lo - cos han de ser!
a - sí la mo - da_em - pe - zó.
su_es - tra - go_ha - cien - do fe - - - roz.
por el pe - li - to ra - bón.
que_ha lle - ga - do_á_es - ta ciu - - - dad.
Mon - sieur *An - fi - bio*_im - pon - drá.
¡yo quie - ro u - no, ma - - - má!
¿Quién te pe - ló? ¡Mal - di - ción!
Ya no lo quie - ro: ¡foh! ¡foh!
¡Hoy es el jui - cio fi - nal!


14
que - so, Le - go, ca - pu - chi - no, Ca - ri - ca - to chi - no, Güi - ro ci - ma - rrón.

La Peñalver

Dedicada a la benéfica Señorita que tomó parte en la ejecución del concierto dispuesto por la Señora Condesa de Merlín, a beneficio de la casa de pobres dementes

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *16/VIII/1840, p. 1*

La Martínez

Dedicada a la Benéfica Señorita que tomó parte en la ejecución del concierto dispuesto por la Señora Condesa de Merlín a beneficio de la casa de pobres dementes

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *23/VIII/1840, p. 1*

La Entralgo

Dedicada a la benéfica Señorita que tomó parte en la ejecución del concierto dispuesto por la Sra. Condesa de Merlín, a beneficio de la casa de pobres dementes

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *30/VIII/1840, p. 1*

La benéfica Merlín (problema 1)

Contradanza habanera

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *6/IX/1840, p. 1*

La benéfica Merlín (problema 2)

Contradanza habanera

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *6/IX/1840, p. 1*

La preciosa Lolita

Contradanza habanera, compuesta para el uso de las señoritas principiantes

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *13/IX/1840, p. 1*

La preciosa Lolita (a cuatro manos)

para piano-forte, arreglada a cuatro manos
para el uso de las Señoritas principiantes

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *27/IX/1840, p. 1*

10
Pia
For
14
For
1.
2.

El arco iris

Wals compuesto para el uso de las Señoritas principiantes en el piano-forte,

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *10/X/1840, p. 1*

Marcha fúnebre

a la muerte de D. N. M. de Escovedo, acaecida en París en once de mayo de 1840, compuesta para piano-forte y dedicada a sus amigos

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *29/X/1840, p. 1*

12
pp
espress.
8vb
15
Fin
Con dolore.
pp
Sotto voce
Pedale in una corda
18
22
1.
25
2
D.C.

Wals de Beatrice di Tenda

Compuesto para el Piano forte, y dedicado al Sr. D. N. P. P.

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *8/XI/1840, p. 1*

Rigodón de El Elixir de Amor

Compuesto para el piano-forte y dedicado a su amigo F.

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *15/XI/1840, p. 1*

Vals de El Elixir de Amor

Compuesto para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *29/XI/1840, p. 1*

19
23
1.
2.

Mi destino!!

Romance compuesto para el Piano-forte, y dedicado a su amigo D. Ramón Pintó

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *13/XII/1840, p. 1*

19
23
pia. rall.
3
26

Vals de Los Puritanos

Compuesto para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *24/I/1841, p. 1*

Galopada

Compuesta sobre un tema de Donizetti, para piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *31/I/1841, p. 1*

Vals de la Parisina

Arreglado para el Piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *7/II/1841, p. 1*

La Elssler

Contradanza habanera, compuesta para piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *7/III/1841, p. 1*

Galopada del Belisario

Compuesta para piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *14/III/1841, p. 1*

Vals del Belisario

compuesto para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *28/III/1841, p. 1*

La chalupa

Contradanza habanera compuesta para piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *1/V/1841, p. 1*

La anémona

Contradanza habanera compuesta para piano forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *30/V/1841, p. 1*

La víctima

Romance compuesto para el Piano-Forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *4/VII/1841, p. 1*

14
16
18
ppp

El chivo cojo

Vals compuesto para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *25/VII/1841, p. 1*

Rigodón de La Straniera

Compuesto para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *1/VIII/1841, p. 1*

Vals de Imelda de Lambertazzi

compuesto para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *22/VIII/1841, p. 1*

La bruja

Contradanza habanera

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *29/VIII/1841, p. 1*

Galopada de Cappelletti

Compuesta para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *24/X/1841, p. 1*

Marcha

Compuesta para el piano-forte

Clemente Peichler / Trans.: Indira Marrero

Noticioso y Lucero de La Habana, *7/XI/1841, p. 1*

12
15
1.
8va
2.
loco
21
24

LA PRENSA.

NUM. 69 { HABANA:—VIERNES 10 DE JUNIO DE 1842. } AÑO 2.

LA PRENSA
Nº 1

HABANA.
Calcografía de
Boscha y Trespuentes.

EL AMOR EN EL BAILE.

NUEVA

CANCION HABANERA,

PUESTA EN MÚSICA CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO

POR UN VUELTA—ADENTRO.C.P.

EL AMOR EN EL BAILE

C. P. [¿Clemente Peichler?]

Texto:

Yo soy niña, soy bonita
y el pesar no conocí;
pero anoche ¡ay mamita!
yo no sé lo que sentí,
que bailando la dancita
mi corazón latió así…
¡Ay! yo creo que se agita
porque el amor entró en mí.
Mamita, sí, Mamita, sí,
no lo dudes, el palpita
porque el amor entró en mí.

El amor en el baile

Nueva canción habanera

Puesta en música con acompañamiento de piano por un Vuelta-Adentro. C. P.

C. P. [¿Clemente Peichler?] / Trans.: Indira Marrero

La Prensa, *La Habana, 13/XI/1842*

13
no - che ¡ay_ ma - mi - ta! yo no se_____ lo que sen - tí, que bai -
p
17
lan - do la dan - ci - ta mi co - ra - zón____ la - tió a - sí...
dimin.
21
rallent.
a tempo
¡Ay! yo cre - o que se_a - gi - ta por-que_el a - mor___ en-tró en mí. Ma-mi - ta,
p

25
sí, Ma-mi - ta, sí, no lo du - des, el pal - pi - ta por-que el a -
29
mor en-tró en mí Ma-mi - ta, sí, Ma-mi - ta, sí, no lo
33
du - des, el pal - pi - ta por-que el a - mor en-tró en mí, el a -

37
rallent.
a tempo
mor en-tró en - mí, por-que el a - mor en-tró en mí.
col canto
a tempo
Scherz.
41
44
rallent.
p
a tempo f

EL

PRISMA.

REPERTORIO DE CIENCIAS, LITERATURA,

BELLAS ARTES, AGRICULTURA

Y

COMERCIO,

BAJO LA DIRECCION DE VARIOS JOVENES.

TOMO PRIMERO.

HABANA.

OFICINA TIPOGRAFICA DE BARCINA,
CALLE DE LA REINA, NUMERO 8.
1846.

El Prisma

Contradanza dedicada al bello sexo habanero

Manuel Raoul de Sanguily / Trans.: Indira Marrero

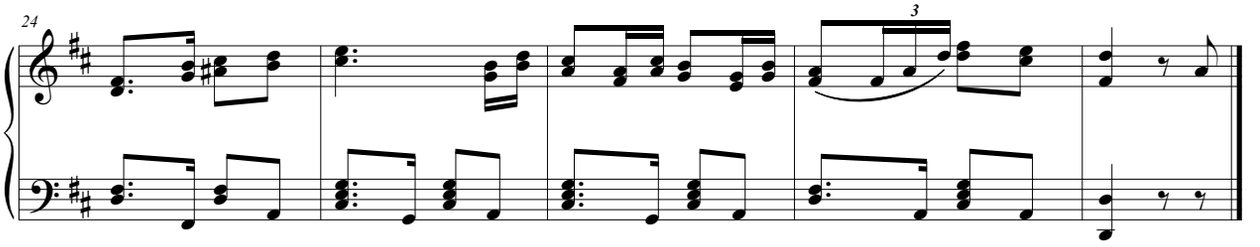
El Prisma*, La Habana, V/1846*

Los ojos azules

Contradanza compuesta y dedicada al bello sexo habanero

José Sierra / Trans.: Indira Marrero

El Prisma, *La Habana, IX/1846*


24
3
D.C.

EL COLIBRI.

(MISCELANEA LITERARIA.)

DEDICADO A LAS DAMAS.

DIRECTOR

DON ANTONIO G. GUTIERREZ.

TOMO I.—ENTREGA I.

ENERO 16 DE 1848.

HABANA.

IMPRENTA DE D. VICENTE DE TORRES,
ESTRAMUROS, CALLE DE LA REINA NUM. 35.
1848.

El Colibrí

Contradanza dedicada a sus bellas suscritoras

Onofre de Morejón y Arango / Trans.: Indira Marrero

El Colibrí*, La Habana, 1847*

REVISTA PINTORESCA

EL FARO INDUSTRIAL DE LA HABANA

Correspondiente al mes de Setiembre de 1848.

El Faro Industrial

Contradanza compuesta para piano y dedicada a la redacción de este periódico

José Comellas y Carmona / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *30/IX/1847, p. 8*

Wals

Compuesto para Piano

Pablo Desvernine / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *31/X/1847, p. 16*

La nueva Revista

Contradanza compuesta para piano y dedicada al Faro

Evaristo Diez / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *30/XI/1847, p. 24*

Los amantes de Granada

Contradanza compuesta para piano por D. Vicente Montero,
y dedicada al poeta D. Juan Miguel de Losada

Vicente Montero / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *31/XII/1847, p. 32*

Rondoletto brillante sobre el gran dúo de Attila

compuesto para piano

Henri Herz y Camilo Sivori / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *1/II/1848, p. 40*

8va
22
Tempo
27
pp
31
cresc.
35
ff
cresc.
39
sf
rall°.
cresc.
sf
sf
D.C.
Fine

Los celos matrimoniales

Contradanza compuesta para piano

Francisco Martínez Xiques / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *1/III/1848, p. 48*

El rompimiento

Wals compuesto para flauta por el aficionado D. J. de L. dedicado a D. V. F. y E.

D. J. de L. / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *1/V/1848, p. 64*

El triunvirato

Contradanza compuesta y dedicada a D. Francisco Matines Jiqués

Sisto María de la Torre / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *VI/1848, p. 72*

La coburga

Danza dedicada a las señoritas aficionadas

Francisco Martínez y Xiques / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *1/VIII/1848, p. 88*

La flor de la cumbre

Contradanza dedicada a la Srita. Doña Belen Rodriguez y García

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *III/1849, p. 103*

La estrella del Faro

Contradanza habanera

Luis Arditi / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *VII/1849, p. 128*

La yumurina

Contradanza dedicada a la Señora Doña Josefa Rodríguez de Lamar

J[oaquín] Gavira / Trans.: Indira Marrero

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *VIII/1849, p. 134*

EL ARTISTA.

TOMO I. Domingo 28 de Enero de 1849. NUM. 25.

EL AD LIBITUM

DEDICADO A C. G.

POR P. DESVERNINE.

Litog. del Conservat. Obispo N.os 42. Hab.a

El Ad Libitum

Dedicado a C. G.

Pablo Desvernine / Trans.: Indira Marrero

El Artista*, La Habana, 1849*

FARO INDUSTRIAL DE LA HABANA.

NUM. 62. JUEVES 21 DE MARZO DE 1850.—San Benito abad. AÑO X.

EL FARO INDUSTRIAL,

Contradanza compuesta para piano y dedicada á la redaccion de este periódico por D. José Comellas y Carmona.

La flor del valle

Danza dedicada a la Señorita Doña Merced Cortipasio

J[oaquín] Gavira / Trans.: Indira Marrero

Faro Industrial de La Habana, *17/X/1850, p. 3*

Un recuerdo de la Gironda *

Danza

Belen del Corral de Raffelin / Trans.: Indira Marrero

Faro Industrial de La Habana, *31/X/1850, p. 3*

*Río que atraviesa por Burdeos.

La Carolina

Danza compuesta por el aficionado J. D. M.

J. D. M. / Trans.: Indira Marrero

Faro Industrial de La Habana, *14/XI/1850, p. 3*

La ingratitud de R....

contradanza

Manuel Sequí / Trans.: Indira Marrero

Faro Industrial de La Habana, *2/I/1851, p. 3*

EL IRIS,

REVISTA LITERARIA Y DE MODAS

CON FIGURINES, RETRATOS, CONTRADANZAS Y DIBUJOS PARA BORDADOS.

AL BELLO SEXO HABANERO.

DIRECTOR

D. ILDEFONSO DE ESTRADA Y ZENEA

COLABORADORES.

D. Narciso de Foxá.
D. Juan C. Zenéa.
D José Gonzalo Roldan
D. José Fornáris.
D. José J. Cancio.
D. Rafael
y D. Ramon P. de Castro.

CORRESPONSALES.

En Paris.
D. Eduardo G. Lebredo.
En Madrid.
Sra. Da. G. G. de Avellaneda.
D. Tomas Rodriguez Rubí.
D. Juan F. Muntadas.
D. Víctor C
D. Manuel Cañete.

IMPRENTA DE LA VIUDA DE TORRES, A CARGO DE F. BERDEJO Y MUÑOZ:
CALLE DE LA REINA, NUMERO 35.
1850.

La Revista del Iris

Contradanza habanera

Compuesta por una Sta. y dedicada a las suscritoras

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

El Iris, *La Habana, 15/XII/1850*

La Adelaida

Contradanza habanera compuesta por el distinguido filarmónico aficionado al tiple Sor. D. Vicente Ferrer y Espinosa dedicada por el autor a la Sra. Dª Adelaida O-Dena de Compte.

Vicente Ferrer y Espinosa / Trans.: Indira Marrero

El Iris, *La Habana, 26/I/1851*

EL ALMENDARES,

PERIODICO SEMANAL,

LITERARIO Y DE MODAS.

TOMO II. Domingo 6 de Junio de 1852. NUM. 3.

DISCURSO SOBRE LA MITOLOGIA,

LEIDO POR SU AUTOR EN EL COLEGIO DE SAN ANDRES APOSTOL EN LA NOCHE DEL LUNES 31 DE MAYO DE 1852.

Señoras y Señores.

Al dirijir mi voz á la ilustrada concurrencia que ha tenido la bondad de asistir al acto de la apertura del "Curso de Mitolojía" que me propongo esplicar en este digno instituto, que tan acertadamente dirije su estudioso y aprovechado jóven profesor el Sr. D. Andres Cassard, cábeme la grata satisfaccion de que tambien se hallan dignado honrarle con su presencia la mayor parte de los respetables y estimados señores que constituyen nuestra floreciente república de las letras.

Esta señalada muestra de bondad, que en estos momentos recibo, si bien por una parte me congratula; porque de ella forzosamente deduzco que los sentimientos de union, de amor y de fraternidad, todavía no se ha estinguido entre nosotros, sino que antes bien nos guian á prestarnos el mútuo apoyo que los que se dedican al cultivo de las ciencias han menester, para sacar de ellas todo el partido posible; por otra, esta misma circunstancia me hace cobrar cierto temor, que nace seguramente del respeto unido á mi amor, con que les he mirado siempre; pues al considerar la escasez de mis conocimientos comparados con el caudal de los que posee cada uno de dichos Sres., comprendo que cualquiera seria mas digno que yo de ocupar el puesto en que me coloca, no la necia presuncion de creerme revestido de mas autoridad para el desempeño de la

El laurel

Contradanza habanera

Rosa Piedrahita y Zayas / Trans.: Indira Marrero

El Almendares, *La Habana, 8/II/1852, p. 64*

La preferida

Contradanza habanera compuesta y dedicada a la Señorita Dª J. F. V.

Antonio Álvarez y Morales / Trans.: Indira Marrero

El Almendares, *La Habana, 14/III/1852, p. 144*

La flor de Pascua

Contradanza habanera

Rosa Piedrahita y Zayas / Trans.: Indira Marrero

El Almendares, *La Habana, 11/IV/1852, p. 208*

Mis caricias a mamá

Contradanza compuesta por la Señorita Doña A. Puig y de la Puente,
Dedicada a su querida Madre

Amparo Puig y de la Puente / Trans.: Indira Marrero

El Almendares, *La Habana, 1/XII/1852, p. 154*

REVISTA

DE LA

HABANA.

DIRECTORES

R. M. DE MENDIVE.—J. DE J. Q. GARCIA.

SEGUNDA SERIE.

Tomo II.

Enero, Febrero y Marzo.

HABANA.

IMPRENTA DEL TIEMPO,

CALLE DE CUBA, N. 110.

1857.

La Revista de La Habana

Dedicada a sus redactores

Raf[ae]l Parrado / Trans.: Indira Marrero

Revista de La Habana, *15/III/1853, p. 17*

PERIODIQUIN

AMBULANTE-SATIRICO-BURLESCO

DE

LA DANZA.

AÑO I.º **Noviembre 1.º de 1854.** **N. 2.º**

SECCION OFICIAL.

Tribunal de Terpsícore.—DECRETO: Yo la reina-diosa coreográfica, por cuanto me ha espuesto mi consejo de ministros, vengo en decretar lo siguiente: Ningun jóven que no sepa bailar siquiera regularmente se abstendrá en mi templo de solicitar compañeras y por consiguiente de faltar á la delicadeza que se merecen las señoritas á quienes priva ipso facto del gusto y diversion. Dado en mi palacio á 25 del mes coreográfico del año de todos —Está rubricado de la real v divina mano.—El ministro de bailes.—*Bastonero.*

EDICTOS.

Don Bembenuto Exacto, repartidor en gefe de "La Danza," cobrador de la misma, caballero en sus calzones cubierto cuando se pone el sombrero, condecorado con varias listas de suscricion, vizconde de las pesetas, etc. etc.

Por esta mi primera carta de edicto, cito, llamo y emplazo á varios suscritores de La Danza para que se presenten en el preciso término de 24 horas en la redaccion de este periódico á descargarse de las culpas que les resultan en los criminales que se le siguen por haberse mudado de las casas que habitaban sin abonar las pesetas fuertes de las entregas que debian, bien entendido que si así no lo hicieren se les declarará en rebeldía y se les condenará á que paguen donde quiera que se les encuentre, aunque á ello se opongan sus facultades monetarias, despojándolos en caso tal de una prenda equivalente. Habana y Octubre 15 de 1854.

ENTRADAS DE BUQUES.

Puerto de la Danza

De Puerto-Matrimonio, fragata Mi Muger, capitan Yo, con celos, cuestiones, impertinencias y pedidos a los Sres. Mi paciencia, Mi bolsillo y Compañía.

De Cabo-Plazos en cinco minutos, bergantin Apuros, capitan Acreedores con órdenes de apremio, embargos y otras cosas á los Sres. Trapalillas y hermanos.

De Cayo-Empleos, bergantin Pretendiente, capitan Mercenario, con súplicas, recomendaciones, lágrimas, bajezas y adulaciones á los Sres. Categoría, Poder y Compañía.

De Puerto-Desconsideraciones, fragata Parentela de mi señora, capitan Carga conmigo, con diez fardos abultados de suegros, cuñados, primos, etc. contra los Sres. Mis costillas, Mi porta-monedas y mi Tranquilidad.

SALIDAS.

Para la calle bergantin Yo, capitan Con las manos en la cabeza, desarbolado y pidiendo auxilio por la entrada del buque que antecede, consignado por los señores Mi alma.

Para el Cementerio pailebot Enfermo, capitan Incurable, por los Sres. Médico, Farmacéutico, Flebotomiano, etc.

Para la Cárcel, del tribunal, bergantin Tramposo, capitan Usura, por los señores Ministros y hermanos.

☞A las seis quedaban á la vista una señora abultada por reconocer y un hombre bañándose en las costas de S. Lázaro.

Movimiento de nuestros frutos.

Cajas de penalidades.....	2510
Bocoyes de elogios á mata-sanos.....	5000
Arrobas de trampas.....	18000
Pipas de leche aguada por los lecheros.....	1600
Millares de usureros torcidos.	1000000

Registrados en nuestra Aduana.

800 muchachas con cartas para sus novios.

200 negritas que les llevaban billetes amatorios á sus niñas.

5000 empeños de palabras por desempeño de prendas.

6000 cartas de pago á los dueños de tienda de lujo, pagaderas con antelacion al sí solicitado á una dama.

9000 cositas sabrosas que nos han remitido algunos serafines con faldas porque no publiquemos sus engañifas.

ALMONEDA.

Por disposicion del Sr. alcalde primero del gobierno de Cupido, ante mí, se han señalado las doce de la noche del 32 del corriente próximo pasado, en las puertas del juzgado para proceder al remate de seis sortijas al parecer de oro y piedras finas, una cajita con un retrato y un hermoso crespo de pelo negro que una bella habia regalado á su amante en prueba de su amor, tasado todo en 26 reales fuertes, que hacen falta á su infortunado poseedor para asistir á un baile que está próximo á efectuarse. Se regalarán al rematador nueve arrobas de papel en billetes amatorios para aplicarlos al uso que tenga por conveniente.—*Uñas-largas*, escribano público.

LIBROS E IMPRESOS.

Arte de contraer trampas y no pagarlas, obra interesante é ilustrada con láminas escrita en cinco minutos por un petardista.

Arte de la guerra escrito por un gallero de nuestras vallas.

Manual del usurero ó sea el sistema de reunir mucho con poco sin esponer la vida, 5 tomos con láminas.

Historia de los usureros en los infiernos, escrita por Satanás con mas de 2000 retratos, entre los que hay los de algunos muy conocidos entre nosotros.

Obras de educacion y moral.

La Moral en accion, escrita en un estilo puro y correcto, por el tio Caniyitas.

Tratado elemental de tauromaquia, al alcance de todos con un vocabulario para espresarse en lenguage decente.

Arte de botar basura, obra escrita en frances por Mr. Bassuré, sesta edicion, corregida y aumentada.

Arte de jugar mates, tirar piedras, empinar papalotes y burlarse de los ancianos, escrito por 90 mata-perros.

Estos libros y otros que tan favorable acogida encuentran se hallan de venta en la calle de la Ilustracion esquina á la de la Epoca, librería de los Sres. Decencia, Educacion y hermanos.

¡EL AY DEL DESGRACIADO!

Lorenzo Eligio

Texto: Tomás López

I.
Por el triste dolor combatido
largo tiempo mi vida rodara,
y el sublime silencio buscara
y el desierto su asilo me dio.
¡Ay mi Laura! mi cándido hechizo,
flor divina, balsámica y pura,
vierte un rayo de inmensa ventura,
sobre el pecho de un triste amador.

II.
Condenado a vivir solitario
por tu bien pido al Dios sacrosanto,
derramando mis ojos el llanto
desprendido de un fiel corazón.
Tú disfrutas del mundo engañoso
los halagos que falso te ofrece,
mientras tanto mi pecho padece
por lograr tu divina pasión.

III.
Solo pido mi Laura a tu gloria
que una lágrima viertan tus ojos,
al pensar en los tristes despojos
de tu tierno y sensible amador.
Que apartado del mundo engañoso
vive solo en tu hechizo pensando,
en mi pobre delirio llorando
por no verle, mi Laura, de amor.

IV.
Yo me abraso, mi bien, y tu pecho
de mi pecho distante se halla,
y mi espíritu ardiente batalla
por decirle a tu encanto un adiós.
Un adiós, caro hechizo del alma,
el postrero tal vez de mi vida,
que ya el alma la siento perdida
y por grados se estingue mi voz.

V.
Este triste desierto me ofrece
por compaña a mi atroz desconsuelo,
el recuerdo que tú eres mi cielo
y que Dios para mi te formó.
Tierna virgen, purísima Laura
ven, no tardes, hermosa, un instante
lo suplica tu mísero amante
que te adora, radiante de amor.

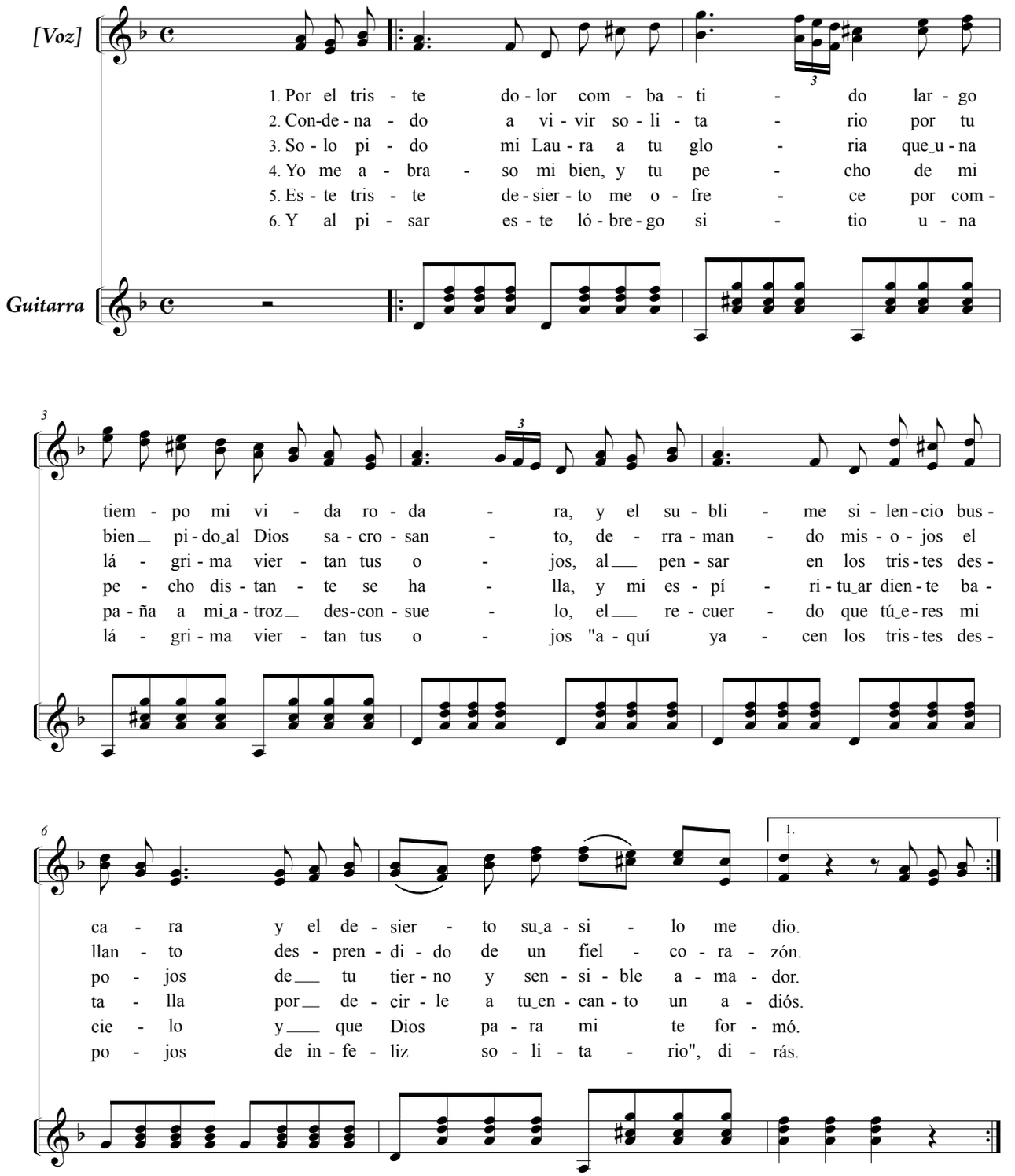
VI.
Y al pisar este lóbrego sitio
una lágrima viertan tus ojos
"aquí yacen los tristes despojos
de infeliz solitario", dirás.
No le niegues tu acento postrero
al que va de este mundo a otro mundo,
¡ay mi Laura! yo estoy moribundo
y el Señor reclamándome está.

¡El ay del desgraciado!

Canción nueva compuesta por Tomás López quien la dedica a su virtuosa amiga la Srta Dª Anita de Alba, puesta en música por Dn. Lorenzo Eligio.

Música: Lorenzo Eligio / Texto: Tomás López / Trans.: Indira Marrero

La Danza, *La Habana, 15/III/1854*



9
2.
3
dio. ¡Ay mi La - u - ra! mi cán - di - do he - chi - zo, flor di-
zón. Tú dis - fru - tas del mun-do en - ga - ño - so los ha-
dor. Que a - par - ta - do del mun-do en - ga - ño - so vi - ve
diós. Un a - diós ca - ro he - chi - zo del al - ma, el pos-
mó. Tier - na vir - gen, pu - rí - si - ma Lau - ra ven, no
rás. No le nie - gues tu a - cen - to pos - tre - ro al que
12
vi - na, bal - sá - mi - ca y pu - ra, vierte un ra - yo de in - men - sa ven-
la - gos que fal - so te o - fre - ce, mien - tras tan - to mi pe - cho pa-
so - lo en tu he - chi - zo pen - san - do, en mi po - bre de - li - rio llo-
tre - ro tal vez de mi vi - da que ya el al - ma la sien - to per-
tar - des, her - mo - sa, un ins - tan - te lo su - pli - ca tu mí - se - ro a-
va de es - te mun-do a o - tro mun - do, ¡ay mi Lau - ra! Yo es - toy mo - ri-
15
1.
2.
tu - ra, so - bre el pe - cho de un tris - te a - ma - dor.
de - ce por lo - grar tu di - vi - na pa - sión.
ran - do por no ver - le, mi Lau - ra, de a - mor.
di - da y por gra - dos se es - tin - gue mi voz.
man - te que te a - do - ra, ra - dian - te de a - mor.
bun - do y el Se - ñor re - cla - mán - do - me es - tá.

D.C.

LA

PRAGUA

PERIODICO DE LITERATURA,

DEDICADO A LA JUVENTUD CUBANA.

DIRECTORES

José Fornáris.—J. Lorenzo Luáces.

TOMO I.—ENTREGA I.
Julio 1º

HABANA.
IMPRENTA DEL TIEMPO,
CALLE DE CUBA, NUM. 110.
1856.

La Piragua

Contradanza cubana, compuesta y dedicada a una amiga

Pedro Figueredo / Trans.: Indira Marrero

La Piragua, *La Habana, 1856, p. 16*

El Yumurí

Contradanza dedicada a las Señoritas Matanceras
por el Director de la orquesta de la Unión

Feliciano Ramos / Trans.: Indira Marrero

La Piragua, *La Habana, 1856, p. 32*

No lo puedo remediar

Contradanza para piano por una Señorita Bayamesa

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

La Piragua*, La Habana, 1856, p. 96*

No me olvides

Contradanza para piano compuesta y dedicada al Dr. D. Joaquín F. de Aenlle

Miguel Gamarra y García / Trans.: Indira Marrero

La Piragua*, La Habana, 1856, p. 144*

Los cantos del Sibonei

Contradanza para piano compuesta y dedicada a J[osé] Fornaris

Sisto M. de la Torre / Trans.: Indira Marrero

La Piragua, *La Habana, 1856, p. 176*

La melancolía

Contradanza dedicada a la Señorita Amparito Puig de la Puente

Javier Laguezuela / Trans.: Indira Marrero

La Piragua, *La Habana, 1856, p. 208*

El arte de hacer fortuna

Contradanza compuesta y dedicada a las señoritas que han tomado parte en la 1ª función dramática de aficionados de Manzanillo

José L. Ramírez / Trans.: Indira Marrero

La Piragua, *La Habana, 1856, p. 332*

A FERNANDO ARIZTI

SU AMIGO P. DESVERNINE

CAPRICHO PARA PIANO SOBRE LA CANCION CUBANA

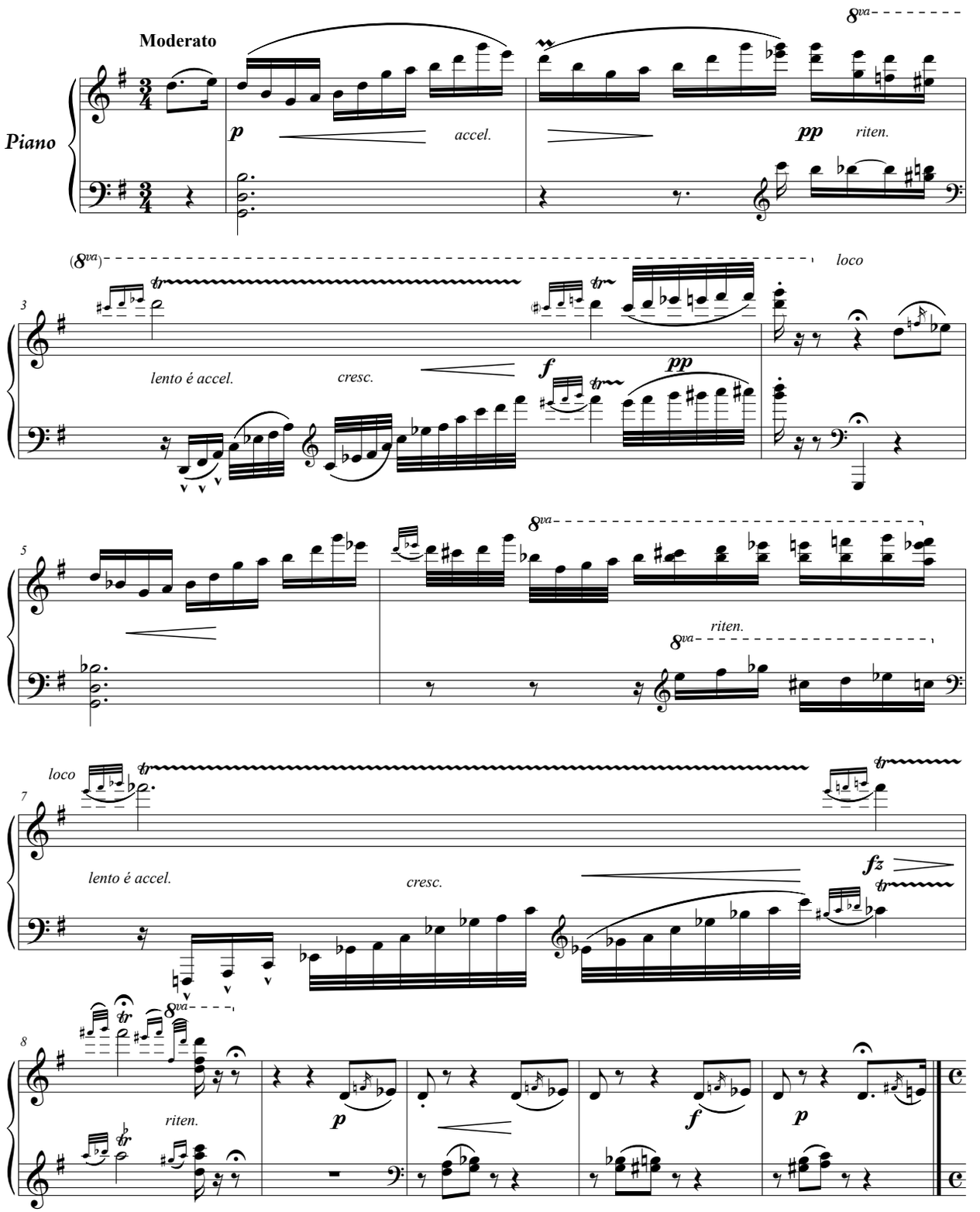
LA BAYAMESA.

Capricho para piano sobre la canción cubana La Bayamesa

A Fernando Arizti de su amigo P. Desvernine

Pablo Desvernine / Trans.: Indira Marrero

Revista Musical, *La Habana, VI/1856*



13
Andante cantabile
15
9
17
legatissimo
pp
riten.
19
8va
pp
p
21
3
accel.
riten.
24
8va
accel.

(8va)
27
pp e Veloce
tr
ppp 8va
8va
Tranquillo
28
p
30
32
34
6
36

38
40
m.d.
8va
m.s.
m.d.
41
42
8va
(8va)
loco
43
8va
44
cresc.
dim.
pp
riten.

(8va)
45
46
8va
volante
loco
47
m.d.
m.s.
m.d.
8va
loco
48
m.d.
m.s.
m.d.
49
rall.
pp
50

51
52
53
rall.
54
8va
(8va)
55

56
57
58
60
p
f
pp
molto rall.
tempo 1º
p lento
fz
Fin

EL ROCIO.

Periodico quincenal jocc-serio-satirico-burlesco musical.

La reparticion de este periódico se hará positivamente los dias 1º y 15 de cada mes, y solo costará la modica suma de dos reales fuertes cada entrega, llevada á domicilio y pagadera al acto de recibirla.

LA SIRENA

DANZA COMPUESTA POR FEDERICO REDONDO

Con sus acordes sones
Cautiva la Sirena corazones.

La sirena

Con sus acordes sones cautiva la Sirena corazones

Federico Redondo / Trans.: Indira Marrero

El Rocío, *La Habana, VIII/1856*

EL

LICEO DE LA HABANA.

PERIODICO OFICIAL

DEL INSTITUTO DE SU NOMBRE.

TOMO I.

HABANA.

IMP. DE M. SOLER Y GELADA
CALLE DE LA MURALLA NUM. 82.
1857.

LA PIEDAD
Autor desconocido

Texto:

1ª. Estrofa
Sombras falaces del amor mío,
memorias crueles del bien pasado,
mirad mi pecho despedazado,
por los embates de la impiedad.
Pasad recuerdos pasad veloces,
dejad que cure su herida el alma,
dejad que busque la dulce calma
y los consuelos de la piedad.

2ª. Estrofa
Vivir pretendo lejos del mundo;
dó solo impere naturaleza,
para curarme de la impureza
que me imprimiera la sociedad;
que allí, si amare, dará a mi amada
la flor, el ave, la luz, el cielo
lección eterna, todo modelo
de amor sublime y de piedad.

La piedad

Canción a dúo con acompañamiento de guitarra

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

El Liceo de La Habana, *4/I/1857*

10
za - do, por los em - ba - tes de la im-pie - dad.
re - za que me_im-pri - mie - ra la so - cie - dad;
za - do, por los em - ba - tes de la im - dad.
re - za que me_im-pri - mie - ra la so - cie - dad;
13
Pa - sad re - cuer - dos, pa - sad ve - lo - ces, de - jad que
que_a - llí, si_a - ma - re, da - rá_a mi_a - ma - da la flor, el
Pa - sad re - cuer - dos, pa - sad ve - lo - ces, de - jad que
que_a - llí, si_a - ma - re, da - rá_a mi_a - ma - da la flor, el
16
cu - re su_he - ri - da_el al - ma, de - jad que bus - que la dul - ce
a - ve, la luz, el cie - lo lec - ción e - ter - na, to - do mo-
cu - re su_he - ri - da_el al - ma, de - jad que bus - que la dul - ce
a - ve, la luz, el cie - lo lec - ción e - ter - na, to - do mo-

19
cal - ma y los con - sue - los de la pie - dad, y los con-
de - lo de_a - mor su - bli - me y de pie - dad, de_a - mor su -
cal - ma y los con - sue - los de la pie - dad, y los con-
de - lo de_a - mor su - bli - me y de pie - dad, de_a - mor su -
22
sue - los de la pie - dad.
bli - me y de pie - dad.
sue - los de la pie - dad.
bli - me y de pie - dad.

La piñata del Liceo

Danza compuesta expresamente para tocarla en el baile del Sábado 28 de Febrero y dedicada a sus bellas favorecedoras

Federico de Castro Palomino / Trans.: Indira Marrero

El Liceo de La Habana, *1/III/1857*

Los recuerdos del Liceo

Danza dedicada a las Sritas. Socias del Liceo de la Habana

Autor desconocido / Trans.: Indira Marrero

El Liceo de La Habana, *7/IV/1858, p. 104*

MELODÍA
Nicolás Ruiz Espadero

Texto: José Ramón Betancourt

Cuba adiós, Patria querida
tierra de palmas y flores,
del destino los rigores
me lanzan lejos de ti.
Solo conservo memorias
de mi infancia inmaculada
y una tumba triste, helada
mi madre reposa allí.

Melodía «Cuba adiós»

compuesta para piano y canto y dedicada por
N. R. Espadero a su amigo el Sr. Dn. José R. Betancourt

Música: Nicolás Ruiz Espadero / Texto: José Ramón Betancourt / Trans.: Indira Marrero

El Liceo de La Habana, *29/VII/1859*

19
Pa - tria que - ri - da tie - rra de pal - mas y flo - res,
25
del des - ti - no los ri - go - res me lan - zan le - jos
31
de ti. So - lo con - ser - vo me - mo - rias
p
37
de mi in - fan - cia in - ma - cu - la - da y u - na tum - ba
Ten

43
1.
tris - te, he - la - da mi ma - dre re - po - sa a - llí,
Ten
ff
49
2.
ma - dre re - po - sa_a - llí. Cu - ba_a - diós, Pa - tria que-
diminuendo
55
ri - da tie - rra de pal - mas y flo - res, del des -
1
1
61
un poco ritard.
a tempo
ti - no los ri - go - res me lan - zan le - jos de
un poco ritard.
a tempo

*Si se encuentra difícil el acompañamiento de esta última parte, puede hacerse uso del acompañamiento de la primera que es fácil.

AÑO I. Domingo 2 de Agosto de 1863. NUM. 44.

ESTE PERIODICO
SE PUBLICA
LOS DOMINGOS.
PRECIOS DE SUSCRICION:
EN LA HABANA,
4 pesetas sencillas
AL MES,
y en el interior
UN PESO,
FRANCO DE PORTE.

El número suelto
VÉNDESE EN LA IMPRENTA
Á DOS RS. FUERTES.

LA REDACCION
ESTÁ SITUADA
CALLE del OBISPO
número 22,
LIBRERÍA É IMPRENTA
"EL IRIS,"
Á DONDE
PODRÁN DIRIGIRSE
los avisos
Y RECLAMACIONES.

La Administracion
ESTÁ EN EL MISMO
ESTABLECIMIENTO

DON JUNÍPERO.

Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas,

DIRIGIDO POR

D. VICTOR PATRICIO DE LANDALUZE.

¡MAMÁ, QUE ME VAN Á PINTAR!

CONTRADANZA COMPUESTA ESPRESAMENTE PARA EL "DON JUNIPERO"

POR

CARLOS ANCKERMANN.

El dedo de Landaluze

Contradanza escrita expresamente para "Don Junípero"

Tomás Ruiz / Trans.: Indira Marrero

Don Junípero, *La Habana, 23/XI/1862, p. 63*

24
28
3
3
3
D.C.

¡Mamá, qué me van a pintar!

Contradanza compuesta espresamente para el "Don Junípero"

Carlos Anckermann / Trans.: Indira Marrero

Don Junípero, *La Habana, 25/I/1863, p. 135*

¡Ahora no, porque están mirando!

Contradanza escrita espresamente para el "Don Junípero"

Capitán Brulote / Trans.: Indira Marrero

Don Junípero, *La Habana, 22/II/1863, p. 167*

Suelten las pesetas

Contradanza dedicada a los suscritores de "Don Junípero"

Tomás Ruiz / Trans.: Indira Marrero

Don Junípero, *La Habana, 29/III/1863, p. 207*

Good by

Contradanza dedicada a un calavera recién-llegado del Cano
Escrita espresamente para el periódico "Don Junípero"

J. R. Crespo / Trans.: Indira Marrero

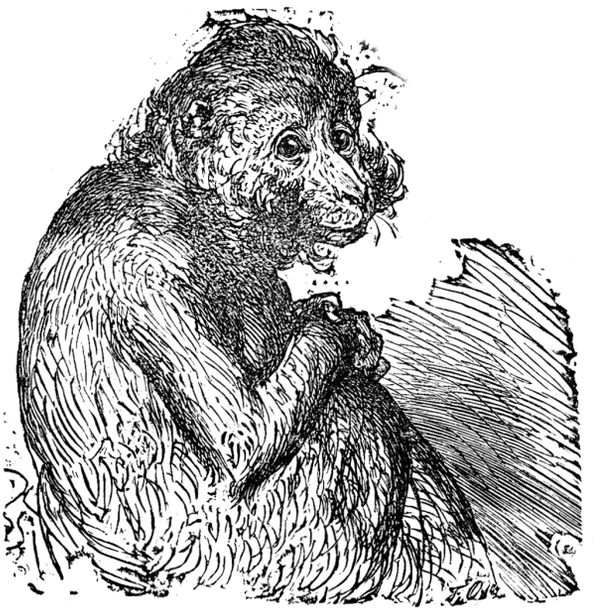
Don Junípero, *La Habana, 20/IX/1863, p. 407*

CAMAFEOS,

DIRIJIDOS

POR J. SOCORRO DE LEON,

Editor-Administrador.—Director i Repartidor.



ESTE SOI YO.

ENTREGA 19.
DOMINGO 10 DE SETIEMBRE

HABANA.

IMPRENTA «LA ANTILLA,» DE CACHO-NEGRETE, CUBA 51.

1865.

Los Camabonitos

Contradanza dedicada a D. José Socorro de León

Federico Díaz de Armas / Trans.: Indira Marrero

Camafeos, *La Habana, 20/VIII/1865*

HABANA, Enero 20 de 1867.

DON JUNÍPERO.

PERIÓDICO SATÍRICO-JOCOSO CON ABUNDANCIA DE CARICATURAS

DIRIGIDO POR

D. VICTOR PATRICIO DE LANDALUZE.

LAS POSTRIMERIAS DE 1866.

DESDE EL MORRO.

II.

Pocos minutos despues las campanas de la Catedral hacian vibrar en el espacio el toque del *Avemaria*.

Poseido de un sentimiento religioso, de que me envanezco, levanté instintivamente mis ojos y los fijé en la imágen del Crucificado que tengo en mi habitacion, y la hice depositaria de mis creencias hácia el Supremo Autor de todo lo Creado. Sentí á poco rato mas aliviados el corazon y la cabeza.

Vestíme en seguida y me lancé á la calle en busca de una dmósfera mas pura, que, refrescando mi cerebro, diese á mis un jiro diverso.

Al llegar á la primera esquina, me dí de manos á boca la farola del Morro, cuya luz pugnaba, indecisa y temblorosa, con la naciente del padre de los astros, de igual modo que pugnan en el mundo de los hombres la verdad y la mentira.

Como arrastrado por una fuerza magnética, paso entre paso me encaminé á la orilla del mar, entré en un esquife, y á os veinte minutos me hallaba en el terraplen que sirve de base á la torre puesta allí como avanzado centinela de una de las mas importantes ciudades de América.

«*Post nubila Fœbus.* Despues de la horrorosa pesadilla de anoche, esclamé conmigo mismo, héme ahí contento y satisfecho respirando el aire embalsamado y puro de una deliciosa mañana de Diciembre en Cuba. Héme ahí sano y salvo de la funesta influencia del dia de ayer. Así se pasa en la vida del dolor á la alegría y *viceversa*. Hermosa tranquilidad de espíritu yo te saludo y te bendigo.» Y volvia y revolvia mis ojos en torno como para cerciorarme de tanta felicidad.

Como era natural, mi primera mirada se fijó en la ciudad. ¡Cuán bella está la Habana desde esta altura! ¡Cuan hermosa á vista de pájaro! Circuida de agua en sus dos terceras partes, se me antoja desde aquí una elegante náyade bañándose en las ondas del océano. No en vano te codician los estraños, donosa reina del mar de las Antillas. No en vano la ambicion política, que es la fiebre de la época, ha clavado mas de una vez sobre tu recamada toca, su mirada codiciosa. No en vano te ensalzan y te adulan.....

Pero, ¿qué silencio es el que hoy impera en tu recinto? Ah! El que produce el cansancio y la fatiga. La quietud de hoy, primer dia de pascua de Navidad, es consecuencia precisa de la bacanal de ayer, dia de noche buena. Hoy, casi entera la poblacion, duerme el sueño de la bienaventuranza, ó ronca como vulgarmente se dice, á pierna suelta, supuesto que muy pocos han respondido al llamamiento de la Aurora.

La yuquita

Contradanza cubana

Julián Jiménez / Trans.: Indira Marrero

Don Junípero, *La Habana, 24/III/1867, p. 8*

Graziela

A las Señoras suscritoras. Contradanza para piano, dedicada por los Sres. redactores de este periódico.

Carlos Anillo / Trans.: Indira Marrero

Don Junípero, *La Habana, 14/VII/1867, p. 8*

8va
10
8va
15
8va
20

Se te acabó la ganga

Contradanza dedicada a un guagüero

Carlos Anillo / Trans.: Indira Marrero

Don Junípero, *La Habana, 1/IX/1867, p. 8*

Las notas marcadas así + se tocarán en copas de cristal o en una lira.

ÍNDICE
de títulos*

88) *Ahora no, porque están mirando,* p. 283

80) *Capricho para piano sobre la canción cubana La bayamesa,* p. 258

9) *Coro de los montañeses,* p. 144

6) *El Abencerraje,* p. 138

4) *El Abufar,* p. 133

60) *El Ad Libitum,* p. 226

44) *El amor en el baile,* p. 200

23) *El arco iris,* p. 172

79) *El arte de hacer fortuna,* p. 256

72) *El ay del desgraciado,* p. 246

38) *El chivo cojo,* p. 191

47) *El Colibrí,* p. 210

13) *El Conde Alarcos,* p. 154

86) *El dedo de Landaluze,* p. 280

14) *El esbelto talle de S…,* p. 155

48) *El Faro Industrial,* p. 212

67) *El laurel,* p. 238

5) *El misterio,* p. 134

15) *El pelado a la Derniere,* p. 158

45) *El Prisma,* p. 206

54) *El rompimiento,* p. 219

55) *El triunvirato,* p. 220

74) *El Yumurí,* p. 251

30) *Galopada,* p. 182

42) *Galopada de Cappelletti,* p. 195

33) *Galopada del Belisario,* p. 185

90) *Good by,* p. 285

93) *Graziela,* p. 291

66) *La Adelaida,* p. 235

11) *La amistad,* p. 149

36) *La anémona,* p. 188

19) *La benéfica Merlín. Problema 1,* p. 167

20) *La benéfica Merlín. Problema 2,* p. 168

41) *La bruja,* p. 194

63) *La Carolina,* p. 230

35) *La chalupa,* p. 187

56) *La coburga,* p. 221

32) *La Elssler,* p. 184

18) *La Entralgo,* p. 166

58) *La estrella del Faro,* p. 223

57) *La flor de la cumbre,* p. 222

69) *La flor de Pascua,* p. 240

61) *La flor del valle,* p. 228

64) *La ingratitud de R…,* p. 231

3) *La mano,* p. 129

** El número que antecede al título corresponde al orden de la obra en el índice analítico.*

17) *La Martínez,* p. 165

2) *La Matilde,* p. 128

78) *La melancolía,* p. 255

50) *La nueva Revista,* p. 214

16) *La Peñalver,* p. 164

82) *La piedad,* p. 268

83) *La piñata del Liceo,* p. 272

73) *La Piragua,* p. 250

21) *La preciosa Lolita,* p. 169

22) *La preciosa Lolita, a cuatro manos,* p. 170

68) *La preferida,* p. 239

71) *La Revista de La Habana,* p. 244

65) *La Revista del Iris,* p. 234

8) *La separación,* p. 142

81) *La sirena,* p. 266

37) *La víctima,* p. 189

59) *La yumurina,* p. 224

92) *La yuquita,* p. 290

10) *Las dos amigas,* p. 148

51) *Los amantes de Granada,* p. 215

91) *Los Camabonitos,* p. 288

77) *Los cantos del Sibonei,* p. 254

53) *Los celos matrimoniales,* p. 218

46) *Los ojos azules,* p. 207

84) *Los recuerdos del Liceo,* p. 273

87) *Mamá, que me van a pintar,* p. 282

43) *Marcha,* p. 196

24) *Marcha fúnebre,* p. 173

85) *Melodía «Cuba adiós»,* p. 274

28) *Mi destino,* p. 179

70) *Mis caricias a mamá,* p. 241

75) *No lo puedo remediar,* p. 252

76) *No me olvides,* p. 253

26) *Rigodón de El Elixir de Amor,* p. 176

39) *Rigodón de La Straniera,* p. 192

52) *Rondoletto brillante sobre el gran dúo de Attila,* p. 216

94) *Se te acabó la ganga,* p. 293

89) *Suelten las pesetas,* p. 284

62) *Un recuerdo de la Gironda,* p. 229

1) *Una verdad,* p. 124

27) *Vals de El Elixir de Amor,* p. 177

40) *Vals de Imelda de Lambertazzi,* p. 193

31) *Vals de la Parisina,* p. 183

29) *Vals de Los Puritanos,* p. 181

34) *Vals del Belisario,* p. 186

12) *Wals (Lucero de La Habana),* p. 150

49) *Wals (Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana),* p. 213

25) *Wals de Beatrice di Tenda,* p. 175

7) *Wals de la Reina de España María Cristina,* p. 140

ÍNDICE
de autores musicales y literarios

Álvarez y Morales, Antonio, p. 239

Ánckermann, Carlos, p. 282

Anillo, Carlos, pp. 291 y 293

Arditi, Luis, p. 223

Betancourt, José Ramón (lit.), p. 274

Brulote, Capitán, p. 283

C. P. [¿Clemente Peichler?], p. 200

Castro Palomino, Federico, p. 272

Comellas y Carmona, José, p. 212

Corral de Raffelin, Belén del, p. 229

Crespo, J. R., p. 285

D. J. de L., p. 219

Desvernine, Pablo, pp. 213, 226 y 258

Díaz de Armas, Federico, p. 288

Diez, Evaristo, p. 214

Eligio, Lorenzo, p. 246

Ferrer y Espinosa, Vicente, p. 235

Figueredo, Pedro, p. 250

Gamarra y García, Miguel, p. 253

Gavira, J[oaquín], p. 224 y 228

Herz, Henri, p. 216

J. D. M., p. 230

Jiménez, Julián, p. 290

Laguezuela, Javier, p. 255

López, Tomás (lit.), p. 246

M. V., p. 148

Martínez Xiques, Francisco, p. 218 y 221

Metzler, Juan, p. 134

Monte, Manuel del, p. 154

Montero, Vicente, p. 215

Morejón y Arango, Onofre de, p. 210

Parrado, Rafael, p. 244

Peichler, Clemente, pp. 164-196

Piedrahita y Zayas, Rosa, p. 238 y 240

Puig y de la Puente, Amparo, p. 241

Ramírez, José L., p. 256

Ramos, Feliciano, p. 251

Redondo, Federico, p. 266

Rodríguez, Joaquín, p. 150

Ruiz Espadero, Nicolás, p. 274

Ruiz, Tomás, p. 280 y 284

Sanguily, Manuel Raoul de, p. 206

Sequí, Manuel, p. 231

Sierra, José, p. 207

Sivori, Camilo, p. 216

Torre, Sisto María de la, pp. 220 y 254

ÍNDICE
de publicaciones periódicas (1829-1867)

Camafeos, *p. 287*

Don Junípero, *p. 279 y 289*

El Almendares, *p. 237*

El Artista, *p. 225*

El Colibrí, *p. 209*

El Iris, *p. 233*

EL Liceo de La Habana, *p. 267*

El Plantel, *p. 153*

El Prisma, *p. 205*

El Rocío, *p. 265*

Faro Industrial de La Habana, *p. 227*

La Danza, *p. 245*

La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo, *p. 123*

La Piragua, *p. 249*

La Prensa, *p. 199*

Lucero de La Habana, *p. 147*

Noticioso y Lucero de La Habana, *p. 157*

Revista de La Habana, *p. 243*

Revista Musical, *p. 257*

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, *p. 211*

ÍNDICE
de géneros musicales

canción, *pp. 124, 129, 134, 158, 246, 268 y 274*

canción habanera, *p. 200*

capricho, *p. 258*

contradanza, *pp. 128, 133, 154, 164-166, 206, 207, 210, 212, 214, 215, 218, 220, 222, 224, 231, 241, 251-256, 280-288, 291 y 293*

contradanza cubana, *pp. 250 y 290*

contradanza habanera, *pp. 167-170, 184, 187, 188, 194, 223, 234, 235 y 238-240*

danza, *pp. 221, 228-230, 272 y 273*

danza cubana, *p. 155*

galopada, *pp. 182, 185 y 195*

marcha, *p. 196*

marcha fúnebre, *p. 173*

rigodón, *pp. 176 y 192*

romance, *pp. 179 y 189*

rondoletto, *pp. 216*

vals, *pp. 140, 142, 149, 150, 172, 175, 177, 181, 183, 186, 191, 193, 213 y 219*

ÍNDICE ANALÍTICO

de las obras musicales impresas en publicaciones periódicas de La Habana (1829-1867)

No.	*Nombre de la obra*	**Género**	**Formato**	**Compositor y autor literario**	**Fondo**	**Publicación periódica**	**Fecha**	**Pág.**
1	*Una verdad*	[canción]	voz/piano		BNC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1829-11-07	sp
2	*La Matilde*	contradanza	piano		BNC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1829-11-21	sp
3	*La mano*	[canción]	voz/piano		BNC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1829-11-28	64
4	*El Abufar*	contradanza	piano		BNC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1830-01-16	sp
5	*El misterio*	canción	voz/piano	Metzler, Juan	BNC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1830-01-30	208
6	*El Abencerraje*		piano		BNC		[1830]	sp
7	*Wals de la Reina de España María Cristina*	vals	piano		CHC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1830-06-05	sp
8	*La separación*	vals	piano		BNC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1830-07-10	sp
9	*Coro de los montañeses*		piano		BNC	*La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*	1830-09-11	sp
10	*Las dos amigas*		piano	M. V.	BILL	*Lucero de La Habana*	1832-04-22	sp
11	*La amistad*	vals	flauta		BILL	*Lucero de La Habana*	1832-07-10	sp

No.	**Nombre de la obra**	**Género**	**Formato**	**Compositor y autor literario**	**Fondo**	**Publicación periódica**	**Fecha**	**Pág.**
12	*Wals*	vals	piano	Rodríguez, Joaquín	BILL	*Lucero de La Habana*	1832-08-19	sp
13	*El Conde Alarcos*	contradanza	piano	Monte, Manuel del	BNC	*El Plantel*	1838-10	66
14	*El esbelto talle de S.…*	danza cubana	piano		BNC	*El Plantel*	1839-02	sp
15	*El pelado a la Derniere*	canto	2v/ guitarra		BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1839-10-09	3
16	*La Peñalver*	contradanza	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-08-16	1
17	*La Martínez*	contradanza	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-08-23	1
18	*La Entralgo*	contradanza	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-08-30	1
19	*La benéfica Merlín. Problema 1*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-09-06	1
20	*La benéfica Merlín. Problema 2*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-09-06	1
21	*La preciosa Lolita*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-09-13	1
22	*La preciosa Lolita, a cuatro manos*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-09-27	1
23	*El arco iris*	vals	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-10-10	1
24	*Marcha fúnebre*	marcha fúnebre	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-10-29	1
25	*Wals de Beatrice di Tenda*	vals	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-11-08	1

No.	Nombre de la obra	Género	Formato	Compositor y autor literario	Fondo	Publicación periódica	Fecha	Pág.
26	*Rigodón de El Elixir de Amor*	rigodón	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-11-15	1
27	*Vals de El Elixir de Amor*	vals	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-11-29	1
28	*Mi destino*	romance	piano	Peichler, Clemente	BILL	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1840-12-13	1
29	*Vals de Los Puritanos*	vals	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-01-24	1
30	*Galopada*	galopada	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-01-31	1
31	*Vals de la Parisina*	vals	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-02-07	1
32	*La Elssler*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-03-07	1
33	*Galopada del Belisario*	galopada	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-03-14	1
34	*Vals del Belisario*	vals	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-03-28	1
35	*La chalupa*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-05-01	1
36	*La anémona*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-05-30	1
37	*La víctima*	romance	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-07-04	1
38	*El chivo cojo*	vals	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-07-25	1

No.	**Nombre de la obra**	**Género**	**Formato**	**Compositor y autor literario**	**Fondo**	**Publicación periódica**	**Fecha**	**Pág.**
39	*Rigodón de La Straniera*	rigodón	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-08-01	1
40	*Vals de Imelda de Lambertazzi*	vals	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-08-22	1
41	*La bruja*	contradanza habanera	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-08-29	1
42	*Galopada de Cappelletti*	galopada	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-10-24	1
43	*Marcha*	marcha	piano	Peichler, Clemente	BNC	*Noticioso y Lucero de La Habana*	1841-11-07	1
44	*El amor en el baile*	canción habanera	voz/piano	C. P.	BILL	*La Prensa*	1842-11-13	sp
45	*El Prisma*	contradanza	piano	Sanguily, Manuel Raoul de	BNC	*El Prisma*	1846-05	sp
46	*Los ojos azules*	contradanza	piano	Sierra, José	BNC	*El Prisma*	1846-09	sp
47	*El Colibrí*	contradanza	piano	Morejón y Arango, Onofre de	BNC	*El Colibrí*	1847	sp
48	*El Faro Industrial*	contradanza	piano	Comellas y Carmona, José	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1847-09-30	8
49	*Wals*	vals	piano	Desvernine, Pablo	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1847-10-31	16
50	*La nueva Revista*	contradanza	piano	Diez, Evaristo	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1847-11-30	24
51	*Los amantes de Granada*	contradanza	piano	Montero, Vicente	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1847-12-31	32

No.	Nombre de la obra	Género	Formato	Compositor y autor literario	Fondo	Publicación periódica	Fecha	Pág.
52	*Rondoletto brillante sobre el gran dúo de Attila*	rondoletto	piano	Herz, Henri/ Sivori, Camilo	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1848-02-01	40
53	*Los celos matrimoniales*	contradanza	piano	Martínez Xiques, Francisco	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1848-03-01	48
54	*El rompimiento*	vals	flauta	D. J. de L.	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1848-05-01	64
55	*El triunvirato*	contradanza	piano	Torre, Sisto María de la	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1848-06	72
56	*La coburga*	danza	piano	Martínez Xiques, Francisco	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1848-08-01	88
57	*La flor de la cumbre*	contradanza	piano		BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1849-03	103
58	*La estrella del Faro*	contradanza habanera	piano	Arditi, Luis	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1849-07	128
59	*La yumurina*	contradanza	piano	Gavira, J[oaquín]	BNC	*Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana*	1849-08	134
60	*El Ad Libitum*		piano	Desvernine, Pablo	BNC	*El Artista*	1849	sp
61	*La flor del valle*	danza	piano	Gavira, J[oaquín]	BNC	*Faro Industrial de La Habana*	1850-10-17	3
62	*Un recuerdo de la Gironda*	danza	piano	Corral de Raffelin, Belén del	BNC	*Faro Industrial de La Habana*	1850-10-31	3
63	*La Carolina*	danza	piano	J. D. M.	BNC	*Faro Industrial de La Habana*	1850-11-14	3
64	*La ingratitud de R….*	contradanza	piano	Sequí, Manuel	BNC	*Faro Industrial de La Habana*	1851-01-02	3
65	*La Revista del Iris*	contradanza habanera	piano		BILL	*El Iris*	1850-12-15	sp
66	*La Adelaida*	contradanza habanera	piano	Ferrer y Espinosa, Vicente	BILL	*El Iris*	1851-01-26	sp

No.	Nombre de la obra	Género	Formato	Compositor y autor literario	Fondo	Publicación periódica	Fecha	Pág.
67	*El laurel*	contradanza habanera	piano	Piedrahita y Zayas, Rosa	BNC	*El Almendares*	1852-02-08	64
68	*La preferida*	contradanza habanera	piano	Álvarez y Morales, Antonio	BNC	*El Almendares*	1852-03-14	144
69	*La flor de Pascua*	contradanza habanera	piano	Piedrahita y Zayas, Rosa	BNC	*El Almendares*	1852-04-11	208
70	*Mis caricias a mamá*	contradanza	piano	Puig y de la Puente, Amparo	BNC	*El Almendares*	1852-12-01	154
71	*La Revista de La Habana*		piano	Parrado, Rafael	BNC	*Revista de La Habana*	1853-03-15	17
72	*El ay del desgraciado*	canción	voz/ guitarra	Eligio, Lorenzo/ López, Tomás	BNC	*La Danza*	1854-03-15	sp
73	*La Piragua*	contradanza cubana	piano	Figueredo, Pedro	BHOHC	*La Piragua*	1856	16
74	*El Yumurí*	contradanza	piano	Ramos, Feliciano	BHOHC	*La Piragua*	1856	32
75	*No lo puedo remediar*	contradanza	piano		BHOHC	*La Piragua*	1856	96
76	*No me olvides*	contradanza	piano	Gamarra y García, Miguel	BHOHC	*La Piragua*	1856	144
77	*Los cantos del Sibonei*	contradanza	piano	Torre, Sisto María de la	BHOHC	*La Piragua*	1856	176
78	*La melancolía*	contradanza	piano	Laguezuela, Javier	BHOHC	*La Piragua*	1856	208
79	*El arte de hacer fortuna*	contradanza	piano	Ramírez, José L.	BHOHC	*La Piragua*	1856	332
80	*Capricho para piano sobre la canción cubana La bayamesa*	capricho	piano	Desvernine, Pablo	BNC	*Revista Musical*	1856-06	sp

No.	Nombre de la obra	Género	Formato	Compositor y autor literario	Fondo	Publicación periódica	Fecha	Pág.
81	*La sirena*		piano	Redondo, Federico	BNC	*El Rocío*	1856-08	sp
82	*La piedad*	canción	voz/ guitarra		BNC	*EL Liceo de La Habana*	1857-01-04	sp
83	*La piñata del Liceo*	danza	piano	Castro Palomino, Federico	BNC	*EL Liceo de La Habana*	1857-03-01	sp
84	*Los recuerdos del Liceo*	danza	piano		BNC	*EL Liceo de La Habana*	1858-04-07	104
85	*Melodía «Cuba adiós»*	[canción]	voz/piano	Ruiz Espadero, Nicolás/ Betancourt, José Ramón	BNC	*EL Liceo de La Habana*	1859-07-29	sp
86	*El dedo de Landaluze*	contradanza	piano	Ruiz, Tomás	BHOHC	*Don Junípero*	1862-11-23	63
87	*Mamá, que me van a pintar*	contradanza	piano	Anckermann, Carlos	BHOHC BILL	*Don Junípero*	1863-01-25	135
88	*Ahora no, porque están mirando*	contradanza	piano	Brulote, Capitán	BHOHC	*Don Junípero*	1863-02-22	167
89	*Suelten las pesetas*	contradanza	piano	Ruiz, Tomás	BHOHC	*Don Junípero*	1863-03-29	207
90	*Good by*	contradanza	piano	Crespo, J. R.	BHOHC	*Don Junípero*	1863-09-20	407
91	*Los Camabonitos*	contradanza	piano	Díaz de Armas, Federico	BNC	*Camafeos*	1865-08-20	sp
92	*La yuquita*	contradanza cubana	piano	Jiménez, Julián	BNC	*Don Junípero*	1867-03-24	8
93	*Graziela*	contradanza	piano	Anillo, Carlos	BNC	*Don Junípero*	1867-07-14	8
94	*Se te acabó la ganga*	contradanza	piano	Anillo, Carlos	BNC	*Don Junípero*	1867-09-01	8

Música de salón en publicaciones periódicas de La Habana, 1829-1867 del colectivo de autores integrado por las investigadoras Dra. Zoila Lapique, Dra. Miriam Escudero, Dra. Claudia Fallarero y Lic. Indira Marrero, es el sexto volumen de la colección «Patrimonio Musical Cubano», dedicada a la preservación, estudio y difusión de los documentos —manuscritos e impresos— que contienen música compuesta para actos civiles y religiosos en la sociedad cubana durante los siglos XVIII al XX; asimismo, constituye un resultado del proyecto de investigación El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el período colonial del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y del proyecto «Nuestro patrimonio, nuestro futuro - el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social», subvencionado por la Unión Europea y gestionado por la Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana, OIKOS y Universidad de Valladolid, España.

En esta ocasión, a manera de monografía, se presentan siete artículos centrados en la relación prensa y música en La Habana del último tercio del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX acompañados del estudio contextualizado de noventa y cuatro piezas de música de salón de autores varios, impresas entre 1829 y 1867, provenientes de veinte diferentes publicaciones, que constituyen un referente ineludible del más antiguo repertorio de la música de salón de La Habana . Obras para piano, voz y piano, voz y guitarra, serán a partir de ahora repertorio de estudio obligado para nuestros músicos.

La colección «Patrimonio Musical Cubano», que coordinan la Dra. Miriam Escudero y la Dra. María Antonia Virgili, forma parte del proyecto editorial que lidera el Cidmuc, en el que también intervienen el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, la Universidad de Valladolid, España y el Programa para el Desarrollo de la Musicología, del Instituto Cubano de la Música.

Ediciones Cidmuc