



ENSAYOS

HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502

40 años **IE** Instituto de Investigaciones Estéticas
Historia y sentido de las artes y la cultura

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

NÚMERO
36
VOL. XXIII
2019

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

JAVIER MARÍN
Universidad de Jaén, Jaén, España

CARLOS TRILNICK
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
Argentina

RAÚL ROMERO
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima,
Perú

NILS GROSCH
Universidad de Salzburgo, Salzburgo, Austria.

BARBARA SCOTT MCKENZIE
Répertoire International de Littérature
Musicale RILM, Nueva York, Estados Unidos.

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

MARÍA VICTORIA GUERRA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45-03
Edificio 314 Sindú
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iie.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)
DIALNET (Universidad de la Rioja)
Handbook of Latin American Studies (HLAS)
Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
LATINDEX (UNAM)
Publindex Colciencias en Categoría C
Ulrich's Periodicals Directory

**Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia**

Ensayos: Historia y teoría del arte.– Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993–
v. : il.
Semestral
ISSN: 1692-3502
1. Artes – publicaciones seriadas

**ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**

Vol. XXIII, No. 36, enero-junio 2019
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Contenido

Artículos

- ARTE 7 **L'art vidéo: transformation de l'image vivante**
Sheyna Teixeira Queiroz
- MÚSICA 19 **La preservación de la música como 'diplomacia del patrimonio'**
Zdravko Blažeković
- 31 **Rafael Rojas González (fl. 1873-1895): la movilidad socio-espacial del músico profesional en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX**
Margarita Pearce
- 53 **Léon J. Simar (1909-83): un músico belga en Cali (Colombia)**
Adriana Carolina Correa Durán
- 75 **Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra**
Juan Pablo González

Reseña

- 97 **Universidad y política. De la Reforma de Córdoba a mayo del 68**
Graziano Palamara

Rafael Rojas González (fl. 1873-1895): la movilidad socio-espacial del músico profesional en La Habana en la segunda mitad del siglo XIX

Margarita Pearce

Introducción

La dinámica musical de La Habana en la segunda mitad del siglo XIX se debe principalmente a dos factores que están interrelacionados: por una parte, el auge de los músicos profesionales¹ tanto en el ámbito musical religioso como en el secular², y por otra, el sistema

¹ Músico profesional se entiende como aquel que además de tener una formación musical se dedica a la música como forma de vida y es remunerado por ello.

² Algunos trabajos precedentes que han abordado la temática de músicos profesionales cubanos en el XIX pueden mencionarse a Zoila Lapique, *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas, 1812-1902*, La Habana: Letras Cubanas, 1979; *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes, 1570-1902*, La Habana: Ediciones Boloña, Letras Cubanas, 2008; Ana V. Casanova, *Escritos sobre música cubana*, La Habana: Centro de Investigación de la Música Cubana, 2015; Franchesca Perdigón, “Músicos criollos y peninsulares de la catedral de Santiago de Cuba en la segunda mitad del XIX”, *Clave*, 17, 1(2015), pp. 30-35; “Negros chirimiteros: relaciones de parentesco y vínculos con las milicias de color en Santiago de Cuba”, *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid, ICCMU, 2018, pp. 453-458; así como los trabajos de licenciatura y de máster, aún inéditos, por las musicólogas Mariana Hevia, sobre los músicos negros en el XIX cubano y Yianela Pérez, el danzón en Santiago de Cuba. Otras investigaciones que han tratado la labor de los músicos vinculados específicamente al ámbito musical religioso son Pablo Hernández Balaguer, *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, 1986; Miriam Escudero, *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo*, La Habana: Casa de las Américas, 1998; Claudia Fallarero, *Juan Paris: Maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba (1805-1845): villancicos de navidad (1808-1814)*, La Habana: CIDMUC, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, 2012; Francesca Perdigón, *Cratilio Guerra. Santiago de Cuba (1835-1896)*, La Habana: CIDMUC, 2011; Iranea Silva, *Laureano Fuentes Matons (Santiago de Cuba, 1825-1898). Repertorio*

de relaciones y vínculos que establecen en los distintos espacios socio-musicales a partir de lo que se podría denominar como movilidad socio-espacial de estos músicos.

El término espacios socio-musicales es utilizado en este trabajo para especificar un campo de acción específico como es el entorno musical, siguiendo la concepción de “espacios sociales” de Pierre Bourdieu. En su artículo “El espacio social y la génesis de las «clases»” el sociólogo señala que un espacio social es multidimensional y está constituido por agentes (individuos) o grupos de agentes que son definidos según la posición que ocupan. De esta forma, también puede ser visto como un campo de fuerza, es decir, una red de relaciones sociales entre las posiciones de estos individuos. Estas posiciones están condicionadas por la posesión o producción de capital, ya sea económico o cultural.³

En cuanto a la movilidad socio-espacial se muestra una tendencia hacia la horizontalidad⁴, puesto que el cambio de posición social de estos individuos se produce dentro del mismo estrato socioeconómico. Hay que tener en cuenta que la música en el XIX era concebida como un oficio. Esto conllevó a que los músicos siguieran perteneciendo a la misma clase media-baja a pesar de tener cierto reconocimiento social, como por ejemplo José White y Claudio Brindis de Salas, por citar los más conocidos. Del mismo modo, en proyección de estos músicos se manifiesta una movilidad espacial múltiple, en la cual se evidencia una interdependencia y complementariedad entre lo cotidiano, lo residencial y la migración. Esto se produce, según el investigador Juan Antonio Módenes, porque los individuos “combinan diferentes comportamientos de movilidad para cumplir sus fines a corto y largo plazo”.⁵

Son numerosos los estudios que abordan el fenómeno de la movilidad espacial de los músicos, entendida también por la historiografía como “procesos de circulación”. En su mayoría, los investigadores se han centrado en las relaciones e intercambio entre América y Europa en

mariano. La Habana: CIDMUC, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, España, 2016; Zoila Lapique et al., *Música de salón en publicaciones periódicas, La Habana, 1829-1867*, La Habana: CIDMUC, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, 2017.

³ Pierre Bourdieu, “El espacio social y la génesis de las «clases»”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea], III,7 (septiembre de 1989), p. 28, [consultado: 27/08/2019] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31630703>>.

⁴ Roberto Vélez-Grajales, Raimundo Campos-Vázquez y Claudia E. Fonseca, “El concepto de movilidad social: dimensiones, medidas y estudios en México”, *Movilidad social en México. Constantes de la desigualdad*, México: Centro de Estudios Espinosa Yglesias, 2012, pp. 27-75, en <https://ceey.org.mx/wp-content/uploads/2018/06/Movilidad-social-en-M%C3%A9xico.-Constantes-de-la-desigualdad.pdf> [consultado: 27/08/2019]

⁵ Juan Antonio Módenes Cabrerizo, “La movilidad espacial: uso temporal del territorio y poblaciones vinculadas”, *Researchgate* [en línea] [consultado: 27/08/2019] Disponible en <<https://www.researchgate.net/publication/255644572>>, p. 6.

los distintos periodos. Como resultado se han publicado algunas monografías, por ejemplo, las de Tello, Gembero y Ros-Fábregas, Eli y Carredano, y Marín⁶.

Esta investigación, aunque no subestima la importancia de este tipo de movilidad y circulación transcontinental, centrará su atención en la movilidad de tipo local y especialmente en el sistema relacional que se conformó a partir de los vínculos del músico “de color” Rafael Rojas González (fl. 1873-1895) (clarinetista de una agrupación de música religiosa y profana, director de orquesta, compositor y arreglista) con los distintos escenarios musicales habaneros. La razón principal es que su labor musical estuvo ligada a las iglesias, teatros y fiestas patronales de la ciudad. Es por ello que en este artículo se pretende abordar el quehacer de este músico como uno de los numerosos casos de movilidad socio-espacial que existieron en el ámbito musical de la sociedad habanera de la segunda mitad del XIX. Esto permitirá revelar algunas cuestiones no solo sobre la circulación de los músicos, sino también establecer las disímiles relaciones que se establecieron con los espacios socio-musicales⁷ de la ciudad.

Integrante de la orquesta de José Rosario Pacheco

Como se ha mencionado anteriormente Rafael Rojas González fue compositor, arreglista, clarinetista y director de varias orquestas: una militar, una filarmónica y una de baile. Hasta el momento no se han localizado datos biográficos que corroboren su fecha, ni lugar de nacimiento. No obstante, a través de la consulta y cotejo de la información extraída de las publicaciones periódicas, partituras y fuentes bibliográficas⁸ se puede inferir que este pudo ser negro o mulato, probablemente cubano y que nació antes de 1873 y murió entre 1895 y 1910.

Hasta el momento las pocas referencias que se conocen del músico se encuentran en el libro *El archivo de música de la iglesia habanera de la Merced. Estudio y catálogo*,⁹ de la musicóloga cubana Miriam Escudero. Allí hace un breve análisis de la música religiosa de Cuba a partir de

⁶ Juan J Carreras y José M. Leza (eds.), “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea”, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 9-312; María Gembero Ustároz, y Emilio Ros-Fábregas (ed.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007; Aurelio Tello (ed.), *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana* (actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología), Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2011; Alejandro Vera, “La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)”, *Anais do III SIMPOM* [en línea], 3, 2014, [consultado 27/08/2019] Disponible en <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4470>>; Javier Marín, «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)», *Príncipe de Viana*, Pamplona, 238, 2006, pp. 425-457; Javier Marín (ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

⁷ Bourdieu, pp. 27-55.

⁸ Véase Apéndice 1.

⁹ Escudero, pp. 136-137.

las partituras atesoradas en el archivo de esta iglesia e inserta el catálogo de las obras que aún se conservan. En dicho archivo existen tres partituras que revelan la existencia de Rojas, entre ellas dos instrumentadas por él mismo.

Una de estas obras arregladas por Rojas es el *Himno al Santo Padre Pío Nono*¹⁰, de autoría desconocida y firmada como propiedad de José Rosario Pacheco el 8 de agosto de 1875. Está instrumentada para tres voces (dos tenores y bajo), dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, dos clarinetes, dos trompas, cornetín, dos trombones, figle y timbales¹¹ (fig. 1).



FIGURA 1. Introducción del *Himno del Santo Padre Pío Nono* arreglado por Rafael Rojas, Archivo, Iglesia de la Merced, La Habana. Fotografías de Margarita Pearce.

La otra obra es *Siete Palabras*,¹² del compositor español Cosme José de Benito (1829-1888), arreglada para tres voces (tiple, tenor y bajo), dos violines, contrabajo, dos flautas, dos clarinetes, figle

¹⁰ Archivo de la Iglesia de la Merced de La Habana, Signatura A-27.

¹¹ En el siglo XIX se llamaba figle al ophicleide, un instrumento de metal en forma de U, de tesitura de barítono o bajo, con llaves y una embocadura de trombón. Ver Sibyl Marcuse, *A Survey of Musical Instruments*, London: David & Charles, 1975, pp. 766-67.

¹² Archivo de la Iglesia de la Merced de La Habana, Signatura B-2.

o bombardino y trombón. Está copiada y firmada por Raimundo Valenzuela (1848–1905), uno de los músicos de la orquesta, el 23 de marzo de 1873. Esta fecha es la más antigua que se ha encontrado y corroborado en los documentos consultados sobre la labor de Rojas como músico profesional (fig. 2).



FIGURA 2. Portada de la partitura de trompa de *Siete Palabras* de Cosme José de Benito instrumentada por Rafael Rojas, Archivo, Iglesia de la Merced, La Habana.

La misma carpeta que contiene la obra *Siete Palabras* también conserva partes manuscritas de otros cuatro instrumentos (viola, violonchelo, dos trompas y cornetín) que no están en la partitura orquestal.¹³ Esta cuestión de insertar o variar instrumentos no es sorprendente en un contexto como el siglo XIX, donde las agrupaciones musicales, especialmente las dedicadas a acompañar las festividades del culto religioso católico, no son regulares, ni están constituidas como capilla de música de una iglesia determinada. Por ende, la disposición instrumental que contiene esos arreglos depende de diversas condiciones, a veces económicas, sociales, circuns-

¹³ Cornetín, se refiere al cornet a pistón en La y Si Bemol (soprano) o en Mi bemol (alto), que también se conocía en castellano como 'pistón'. Se trata de un instrumento de tubo cónico, pistones y llaves que se usó hasta la primera mitad del siglo XX, especialmente en el repertorio de las bandas inglesas (Brass Bands) y el jazz. Ver Marcuse, pp. 761-63.

tanciales o un poco de todas. Esta última obra al parecer, y como anuncia el *Diario de la Marina*, pudo ser estrenada en el año 1873 en la Parroquia del Santo Ángel Custodio de La Habana.

Parroquia del Santo Ángel Custodio. Oficios de la Semana Mayor [...] Viernes Santo A las 8 comenzarán los oficios: a las doce menos cuarto dará principio el bellissimo y conmovedor ejercicios de las Siete Palabras que por primera vez se celebra en este templo y no se han omitidos sacrificios para que quede con toda suntuosidad posible [...] estando la orquesta encargada al inteligente maestro José R. Pacheco que ha ensayado para ese día las Siete Palabras compuestas por D. Cosme José de Benito maestro de la capilla de la Real Basílica de San Lorenzo del Escorial y que por vez primera se cantan en esta capital.¹⁴

La tercera partitura es la obra *Las siete palabras de nuestro Señor en la Cruz*¹⁵ del compositor italiano Saverio Mercadante, firmada por José Rosario Pacheco¹⁶ (fl. 1864-1910) e instrumentada por Raimundo Valenzuela el 22 de marzo de 1875, para tres voces (sopranos, tenor y bajo), dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, dos clarinetes, dos trompas, cornetín, dos trombones y fígle. La portada de la obra tiene como añadidura una lista en la cual se enumera a los integrantes que conformaban la agrupación en año 1875, en el estreno de la obra y una cruz al lado de los nombres de los que habían fallecido para 1910, año en que se volvió a interpretar dicha obra. Entre los músicos, Rojas figura como clarinetista y con una cruz¹⁷.

Esta orquesta reunió a algunos de los músicos más reconocidos del panorama musical habanero de la segunda mitad de la centuria y quienes al igual que Rojas desempeñaban otras funciones, ya fuese como músicos en alguna agrupación o como directores. Entre ellos los más conocidos por la historiografía musical cubana son José Mauri (1855-1937)¹⁸ y Raimundo Valenzuela¹⁹. Mauri por ser considerado como el compositor de la primera ópera nacional, titulada *La esclava* (1918) y Valenzuela por ser director de orquesta y compositor de danzones.

¹⁴ “Noticias Religiosas”, *Diario de la Marina*, 30, 82, 5 de abril de 1873, s.p.

¹⁵ Archivo de la Iglesia de la Merced de La Habana, Signatura M-4.

¹⁶ Director de la orquesta en la cual tocaba Rojas, una de las agrupaciones más prolíficas de la ciudad en la segunda mitad del XIX.

¹⁷ Archivo de la Iglesia de la Merced, Signatura M-4. Nota al dorso de la portada de la partitura *Las siete palabras de nuestro Señor en la Cruz* de Saverio Mercadante. Ver Apéndice 1.

¹⁸ María A. Henríquez, “José Mauri. Boceto de una biografía”, *Boletín Música*, La Habana: Casa de las Américas, 1974, pp. 20-30; Victoria Eli, “Mauri Esteve, José”, Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, VII, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 369-370.

¹⁹ Oscar D. Cañizares, “El trombón en el ámbito musical habanero (1850-1910)”, *El Sincopado Habanero* [en línea], II, 3 (septiembre/diciembre 2017), pp. 8-15; [consultado 27/08/2019] Disponible en <<http://gabinete.cubava.cu/files/2018/03/Sincopado-sep-dic-2017.pdf>>; Roberto González Hechevarría, “La fiesta en Lezama”, *José Lezama Lima: su palabra extensiva*, Madrid: Verbum, 2011,

Pacheco, según refieren las publicaciones periódicas de la época, fue uno de los directores de orquesta más distinguidos de la sociedad habanera. Acerca de la conformación de la agrupación, el crítico musical cubano Serafín Ramírez (1832-1907) comenta en su libro *La Habana Artística. Apuntes históricos* (1891): “ha formado (José Rosario Pacheco) una buena orquesta que figura desde 1864 en muchos de nuestros templos”.²⁰ Por lo general era solicitada para amenizar festividades religiosas de alguna advocación, en agradecimiento por promesas cumplidas, funerales o eventos sociales importantes.

No se puede olvidar que en el caso de las fiestas patronales estas formaban parte de una celebración mayor, con lo cual, las actividades se organizaban enlazando lo religioso y lo civil, donde la orquesta constituía un elemento medular en la interacción de ambos contextos. El tema de la contratación de orquestas y músicos profesionales ajenos al medio religioso, por parte de la iglesia o de sus devotos más poderosos, fue una de las tantas consecuencias que sucedieron por el detrimento gradual del poder eclesial y la inestabilidad político-económica de la monarquía en esta época. Entre los hechos que más influyeron caben destacar las continuas guerras, el trienio liberal (1820-1823), el proceso de desamortización con el reinado de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias como regente del reino, mientras Isabel II llegaba a la mayoría de edad y luego el concordato de 1851.²¹

Director de la orquesta filarmónica de la sociedad de instrucción y recreo La Divina Caridad.

A demás de estos sucesos externos, por decirlo de algún modo, hay que sumar la situación político-social interna de Cuba. En la década del treinta y cuarenta la isla se convirtió en el primer país exportador de azúcar de caña, con todo lo que eso supone, dígame incremento de tráfico de esclavos y crecimiento económico del país. Sin embargo, en la segunda mitad de la centuria este desarrollo decayó por la competencia de azúcar de remolacha que se empezó a comercializar en Europa, lo que implicó una dependencia progresiva de los Estados Unidos. Esto conllevó a que españoles y criollos se dividieran en grupos políticos según sus intereses:

pp. 139-158, “Raimundo Valenzuela”, Radamés Giro (ed.), *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 2002, 4, pp. 257-258

²⁰ Serafín Ramírez, *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana: Museo de la Música, 2017, II, p. 145.

²¹ Sobre el proceso de desamortización en Cuba véase: Rigoberto Segre, *Iglesia y nación en Cuba*, Santiago de Cuba: Oriente, 2010; y sobre la relación música y desamortización en las iglesias en España consultar: Sandra Myers, “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 310-327. Para profundizar en el tema del contexto religioso en la España del XIX y la movilidad de los músicos en los diferentes espacios, véase: Emilio Casares y Celsa Alonso, *La música española en el siglo XIX*, Gijón: Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones, 1995; María Antonia Virgili, “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicología*, II (2004), pp. 181-202; José López-Calo, *La música en las catedrales españolas*, Madrid: ICCMUC, 2012.

integristas, abolicionistas, anexionistas e independentistas²². Para 1868 estas contradicciones comenzaron a hacerse más visible con la guerra de los Diez Años, llevada a cabo por Carlos Manuel de Céspedes (1819–1874) en la provincia actual de Granma, que antiguamente formaba parte del Departamento de Oriente. Este hecho marcó un punto importante en el proceso de consolidación de la nación cubana.

En este proceso de conformación de nacionalidad e identidad juega un papel fundamental el mestizaje, la mulatez y en general la transculturación y la hibridación, ya que esto condicionó las actividades laborales y la aceptación social del individuo en esta sociedad. Siguiendo esta idea cabría preguntarse en cuáles de los escalones sociales se insertaron los músicos profesionales en la sociedad cubana del XIX.

Rafael Rojas sirve para mostrar la situación socio-económica de esos músicos que conformaron la sociedad habanera decimonónica y las circunstancias que los obligaron a asumir diferentes funciones en cada uno de los espacios socio-musicales. Uno de estos roles que desempeñó Rojas y en el cual se refleja su posible condición social es precisamente su función como director de la orquesta filarmónica de la sociedad La Divina Caridad, fundada, según el diario *La Lucha*, en el año 1886:

Es de primera la que acaba de constituirse en “La Divina Caridad” como muestra, ahí van los cinco primeros nombres de las personas de que la nueva “Sociedad Filarmónica” se compone: Presidente don Raimundo Valenzuela, -Vice, Don Julián Jiménez [padre], -Director, don Rafael Rojas [...]²³

Rojas fue el director de la orquesta durante algunos años. Aunque no se puede determinar cuándo se desintegró esta sociedad, ni cuánto tiempo estuvo en la dirección, lo cierto es que, al menos entre 1886 y 1888, hay numerosas referencias de sus conciertos en el diario republicano *La Lucha*. La mayoría de estos tenían carácter benéfico con el objetivo de recaudar fondos. El 22 de noviembre de 1887 se anuncia en dicho periódico:

El 22 de noviembre (si esta fecha se alcanza) es el día elegido para la fiesta, recurso que será el desiderátum de tan angustiosa situación. Si usted en particular y los entusiastas favorecedores de esta Sociedad general no prestan su apoyo valioso... una sociedad menos de la raza de color, habrá un

²² Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana*, 2, Miami: Universal, 1990; María del Carmen Barcia, Eduardo Torres-Cueva y Gloria García, *La colonia. Evolución socio económica y formación nacional*, La Habana: Editora política, 1994; *Las luchas por la independencia nacional y las transformaciones estructurales*, La Habana: Editora política, 1996; María del Carmen Barcia, *Élites y grupos de presión Cuba 1868-1898*, La Habana: Ciencias Sociales, 1998; Mercedes García Rodríguez, *Con un ojo en Yara y el otro en Madrid. Cuba entre dos revoluciones*, La Habana: Ciencias Sociales, 2012.

²³ “Balijs”, *La Lucha. Diario Republicano*, II, 172, 28 de julio de 1886, s.p.

plantel de educación gratuita de menos donde recibir puedan alimento de inteligencia más de cien niños de todas las razas: “la Divina Caridad” habrá desaparecido, habrá pasado a la historia.²⁴

A partir de esta noticia se pueden relacionar algunos elementos que dan pauta de cuál era la condición social de Rojas y de aquellos músicos, que al igual que él tenían una pigmentación de piel oscura: 1) formaba parte de una asociación que agrupaba personas consideradas como “gentes de color” y, por tanto, es un indicativo de la división racial en la sociedad habanera; 2) estas sociedades al ser de negros y mulatos estaban constituidas por la clase más humilde y necesitada. Otro dato de suma importancia que corrobora la división clasista y racial de la sociedad colonial cubana es el hecho de que La Divina Caridad formara parte del Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color, fundado por Juan Gualberto Gómez (1854–1933) en 1892²⁵.

Gómez ha sido uno de los personajes más reconocido por historiografía cubana debido a la labor política que ejerció durante el período independentista. Fue un negro criollo liberto de padres esclavos. En 1878 conoció a José Martí (1853–1895) considerado como uno de los más célebres e importantes escritores cubanos, quien creó el Partido Revolucionario Cubano y organizó el reinicio de la guerra en 1895 desde sus labores en el extranjero. Según recoge la historia, Gómez fue el elegido por Martí para coordinar los preparativos de la guerra desde la isla. Como parte de su labor ideológica creó el periódico *La Fraternidad* (1879) que fue el órgano donde se manifestó en contra la discriminación racial y la condición de vida de los negros y mulatos, así como las inquietudes y necesidades de la “raza de color” y fundó el Directorio, con el objetivo de proteger y cuidar los intereses de los menos favorecidos.

Esta conexión que se establece entre Gómez, Rojas y Valenzuela a través de su participación activa en la Sociedad La Divina Caridad es un elemento importante para inferir la condición social de estos músicos y su posible implicación ideológica con la causa independentista. Es importante recordar que en el caso de los dos últimos convivieron y coexistieron en varios espacios a la vez, tanto como integrantes de la orquesta de Pacheco como directivos de la sociedad filarmónica. La sociabilidad y las redes de relaciones en los espacios sociales permitieron, a su vez, la creación de nuevos vínculos y posibilidades de trabajo.

Esta condición subalterna del músico y la música como oficio se evidencia desde principios de siglo en las palabras de algunos intelectuales cubanos como José Antonio Saco (1797–1879), sociólogo, periodista, historiador y economista. Escribió sobre la identidad, nación y nacionalidad cubana, formó parte del grupo de los reformistas y se opuso a la idea de la esclavitud y la anexión de Cuba a los Estados Unidos. En su libro *Memoria sobre la vagancia en Cuba*, 1830, Saco manifiesta la necesidad de depurar las artes de los negros convertirla en arte de blancos:

²⁴ “Balija”, *La Lucha. Diario Republicano*, III, 265, 22 de noviembre de 1887, s.p.

²⁵ Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, p. 260.

Entre los enormes males que esta raza [negra] ha traído a nuestro suelo, uno de ellos es el de haber alejado de las artes a nuestra población blanca. Destinada tan solo al trabajo mecánico, exclusivamente se le encomendaron todos los oficios, como propios de su condición; y el amo se acostumbró desde el principio a tratar con desprecio al esclavo, muy pronto empezó a mirar del mismo modo sus ocupaciones [...] En tan deplorable situación, ya no era de esperar que ningún blanco cubano se dedicase a las artes, pues con el hecho solo de abrazarlas, parece que renunciaba a los fueros de su clase: así que todas vinieron a ser patrimonio exclusivo de la gente de color, quedando reservadas para los blancos las carreras literarias y dos o tres más que se tenían por honoríficas.²⁶

Asimismo, afirma que en el caso de la música esta situación no era del todo estricta ya que todos se mezclaban, tanto negros como blancos. De ahí que la compara con la ganadería y la agricultura: “La música goza igualmente de esta prerrogativa, pues en las orquestas de los conciertos y teatros vemos confusamente mezclados a los blancos, pardos y morenos; y si los primeros tienen mérito, tan lejos están de ser menospreciados, que son el adorno de las tertulias habaneras”.²⁷

El discurso de Saco fundamenta la hipótesis según la cual, si bien la música era vista como un oficio poco lucrativo y destinado por ende a los más humildes, tampoco fue exclusivo de los “pardos y morenos”, sino que también a menudo se veían implicados los blancos. Esta mezcla también la advierten algunos escritores extranjeros que radicaron en Cuba, entre ellos el colombiano Félix Tanco (1797–1871) y el venezolano Domingo del Monte (1804–1853), ambos contemporáneos con Saco. En una carta escrita en 1837, Tanco le comenta a Del Monte:

También quisiera que en la parte 5^a dijeras algo sobre la influencia de los esclavos no solo en las costumbres, la riqueza, y las facultades intelectuales de los blancos, según el plan de Comte sino en el idioma, pues como tú sabes se han introducido en él una infinidad de palabras y locuciones inhumanas y bárbaras que son de uso corriente en nuestras sociedades de ambos sexos que se llaman cultas y finas. La misma influencia se advierte en nuestros bailes, y en nuestra música. ¿Quién no ve en los movimientos de nuestros mozos y muchachas cuando bailan contradanzas y valeses, una imitación de la mímica de los negros en sus cabildos? ¿Quién no sabe que los bajos de los dansistas [sic.] del país son el eco del tambor de los Tangos? Todo es africano, y los inocentes y pobres negros, sin pretenderlo, y sin otra fuerza que la que nace de la vida de relación en que están ellos con nosotros, se vengan de nuestro cruel tratamiento inficionándonos con los usos y maneras inocentes, propias de los salvajes de África.²⁸

²⁶ José Antonio Saco, *Memoria de la vagancia en la Isla de Cuba*, *Revista Bimestre Cubana*, abril, 1832, p. 25. Tomado del sitio *EnCaribe Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe* [en línea] [consultado: 27/08/2019] Disponible en <<https://www.encaribe.org/es/Book?idTexto=490&idRegistro=1409>>

²⁷ Saco, *Memoria de la vagancia...*, p. 27.

²⁸ Félix Tanco, “Carta a Domingo del Monte” (1837), *Domingo del Monte. Centón epistolario*, La Habana: Imagen Contemporánea, 4, 2002, pp. 107-108.

La sociedad cubana del XIX, luego de tres siglos de colonización y mezcla, puede considerarse como mestiza, híbrida y heterogénea. Ortiz, en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado en 1940, denominó a este proceso de interacción étnico-cultural “transculturación”, basándose en la transitividad de las diferentes fases por las cuales pasa el individuo: la primera consiste en asimilar una cultura nueva (neoculturación), lo que provoca la pérdida o desarraigo de la precedente (desculturación); la síntesis de ambas es denominada como transculturación.²⁹ Esta simbiosis étnico-cultural dio lugar a la figura del mulato, es decir, aquel que nació de progenitores blancos y negros.³⁰ En cuanto a la complejidad del proceso de mestizaje, Ortiz comenta:

En la compleja vida del mulato hubo, pues, que considerar dos procesos concomitantes: Entre estos mixtogenéticos hijos de africanos y de blancos concurrían los procesos de un doble mestizaje: 1º, el mestizaje genético, y 2º, el mestizaje cultural. Pero a veces los mestizajes no coincidían. Un mulato oscuro podía tener una cultura de un blanco, así como un blanconazo seguirá pensando, hablando y actuando como un bozalón; ello dependía, en uno y otro caso, del respectivo ambiente de su crianza.³¹

A este proceso de mestizaje se suma otro de igual importancia y es el de criollización, que no tenía tanto que ver con la mezcla étnica sino con el lugar de nacimiento y asentamiento. Esto suponía que los padres del individuo podían ser españoles y/o africanos; sin embargo, para considerarse criollo debía nacer en tierras de ultramar, en este caso Cuba.³² Por tanto, podía existir un mulato, negro o blanco que a su vez fuese criollo. De ahí que el estatus social e inclusión en la sociedad de estos individuos, y por tanto de los músicos, no solo dependió de la posición económica, sino también de la pigmentación de la piel.

Músico Mayor de la Banda del Batallón de Bomberos de La Habana

Uno de los roles más importantes que cometió Rojas fue el director de la banda de música del Batallón de Bomberos de La Habana, entre los años 1881 y 1894, al menos que se tengan noticias en las publicaciones periódicas de la época. En una ocasión se anuncia compartiendo el mismo escenario con José Rosario Pacheco pero no como músico de la orquesta sino como director de la banda.

²⁹ Véase Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Enrico Mario Santí (Ed.), Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2002, p. 260.

³⁰ Fernando Ortiz, *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*, José A. Matos Arévalo (ed.) La Habana: Fundación Fernando Ortiz, Instituto de Literatura y Lingüística, Sociedad Económica Amigos del País, 2015, p. 178.

³¹ Ortiz, *Epifanía...*, p. 235.

³² Para profundizar en los estudios sobre el concepto de criollo véase: José Juan Arron, “Criollo: definición y matices de un concepto”, *Hispania*, 34,2 (mayo de 1951), pp. 172, 174; Horst Pietschmann, “Los principios rectores de la organización estatal en las Indias”, *Inventando la Nación: Iberoamérica. Siglo XIX*, México, D.F: Fondos de Cultura Económica, 2003, pp. 64-65; Consuelo Naranjo y Pedro Pérez, *La América española (1763-1898): política y sociedad*, Madrid: Síntesis, 2008, p. 26.

Solemnes cultos de la comisión nombrada al efecto, dedica a la Santísima Virgen del Rosario. El sábado 3 de noviembre a las 6 de la tarde será conducida procesionalmente la Divina Imagen desde la casa de la Sra. Camarera del Templo, donde después de rezado el Santo Rosario se cantará una gran salve dirigida por el maestro Pacheco e inmediato terminada esta, darán principio los fuegos artificiales quemándose vistosas piezas y cuyo acto serán amenizado por la retreta que de 8 a 10 dará la excelente banda del Batallón de Bomberos de esta plaza en la plazuela de dicha iglesia³³.

No se puede pasar por alto que la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a partir de los años cuarenta con el reinado de Isabel II, fue el período de mayor auge y evolución de la música militar, o más bien de las bandas militares o de conciertos. En Cuba, estas bandas estuvieron ligadas a las normas vigentes y establecidas por la metrópoli, es por ello que en todas las referencias periódicas Rojas firma como Músico Mayor. Sobre la constitución de estas bandas en la península, el investigador Frederich Oriola comenta:

[El] Real Decreto de 10 de mayo de 1875 por la cual el personal músico fue definitivamente militarizado y homogeneizado en cuatro categorías: Músicos de primera, segunda, tercera y Educandos asimilados a suboficiales. Por su parte los Músicos Mayores, que eran encargados de la dirección de las bandas y eran contratados, pasaron a estar asimilados a Alféreces y sus plazas a proveerse mediante oposición.³⁴

Este tipo de agrupación tuvo mucha influencia en la música cubana no solo por la difusión de repertorio nacional y extranjero, sino por ser el antecedente de la orquesta típica o de viento, considerada como el formato instrumental por excelencia de la músicaailable en la segunda mitad de XIX. Las musicólogas cubanas Ana Casanova y Alicia Valdés afirman que estas bandas se convirtieron en las academias de muchos músicos negros y mulatos libres que aprendieron a leer, escribir y componer música.³⁵ Algunos de ellos posteriormente crearon sus propias orquestas. En el contexto capitalino, a lo largo de toda la centuria, sobresalen algunos nombres como: Claudio Brindis de Salas, padre (1800–1872), Tomás Buelta (o Vuelta) y Flores (1798–1851), Manuel Úbeda (1810–1891) y en el caso que nos atañe, el mismo Rafael Rojas.

En los catorce programas de conciertos de la banda publicados en el *Diario de la marina* y *La Lucha* durante el período de dirección de Rojas se muestra una continua reiteración no solo de los géneros interpretados, sino también del orden en que se ejecutan. De igual forma

³³ “Crónica Religiosa”, *Diario de la marina*, 44, 26 de octubre de 1883, p. 255.

³⁴ Frederic Oriola, “La legislación de las bandas militares en la Valencia del Ochocientos”, *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 6, 2015, [en línea] [Consultado: 27/08/2019] Disponible en <http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/16_Oriola_Frederic.pdf>

³⁵ Ana V. Casanova y Alicia Valdés, “Relato sonoro de las bandas de música de nueva creación de La Habana (I)”, *Clave*, 15, 3 (2013), pp. 40-44.

coinciden en algunos de los conciertos la repetición de la misma obra (a petición del público) *Un viaje a Güines*, de Julián Reinoso. El número de piezas varía entre seis y ocho por concierto. La diferencia radica en que algunas veces se inserta una habanera, un pasacalle o una obra *a solo* para bombardino o clarinete. El programa de manera general está organizado de la siguiente forma:

1. Polka
2. Obertura de una ópera
3. Tanda de vals
4. Potpurri de aires del país
5. Uno o dos danzones
6. Pasodoble

Uno de los objetivos principales de estas bandas de conciertos era promover la música que en ese momento se encontraba en boga, por eso no es de extrañar que estas tocaran especialmente música europea, especialmente oberturas de óperas, zarzuelas y danzas.³⁶ El gusto por este tipo de música fue un fenómeno global y, en el caso de La Habana, por su situación geográfica y económica se convirtió en el punto de comunicación entre Europa y los principales países de América. Por tanto, es muy usual que la mayor parte del repertorio que se interpretaba tanto en los teatros como en las sociedades y salones de la capital, desde principio de siglo fuese principalmente Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann o Schubert.

Programa de concierto de la Sociedad de Música Clásica, 10 de febrero de 1885
Violoncelista de cámara de S.M el Emperador del Brasil
Chopin: Trío en Si bemol. Allegro. Scherzo
Beethoven: Sonata en La. Tema con Variaciones y Final
Intermedio
Haydn: Cuarteto en Re. Variaciones sobre el Himno austriaco
Schumann: Quinteto en Mi bemol. Allegro. In modo d'una marcia. Scherzo. Allegro³⁷.

³⁶ Para profundizar sobre la música de las bandas militares en Latinoamérica véase: Victoria Eli, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), México: Fondo de Cultura Económica, 2010; Diana Fernández Calvo, "La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX", *Revista digital del Instituto Universitario Naval* [en línea], 1, 2009, pp. 29-54, [Consultado: 27/08/2019] Disponible en <www.ara.mil.ar/archivos/Docs/05.calvo.pdf>; Rafael A. Ruiz, "Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato", *Cuicuilco* [en línea] 2016, 23 (mayo-agosto), [Consultado: 27/08/2019] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006>>

³⁷ Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Colección Cubana, *Programa de concierto de la Sociedad de Música Clásica*, 14 de febrero de 1885.

En cuanto al repertorio se muestra la regularidad de algunos compositores como Rafael Rojas, Franz Von Suppé (1819–1895), Giuseppe Verdi (1813–1901), Raimundo Valenzuela, Emile Waldteufel (1837–1915) y Félix Cruz (c.1850–?) por citar los más distintivos (ver Figura 1). Respecto a los países más recurrentes se encuentran: Cuba, Italia, Francia, Austria, España, Alemania y Hungría.

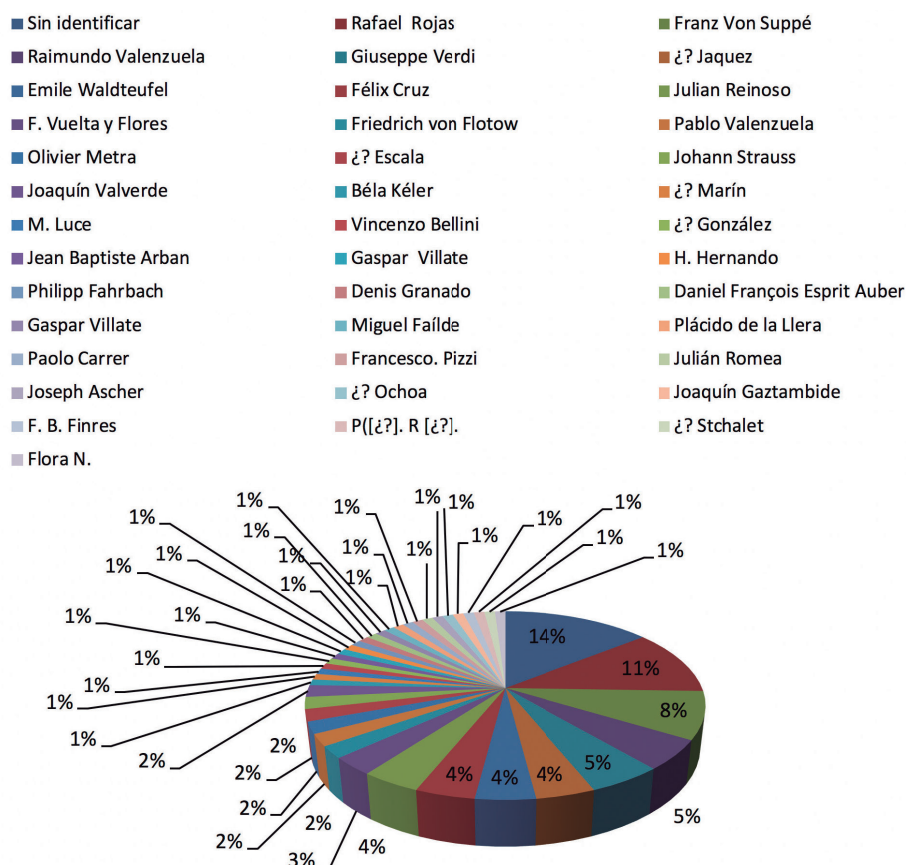


FIGURA 1. Cantidad de obras por compositores interpretados en los conciertos de la Banda del Batallón de Bomberos de La Habana (1881-1894)

Resulta interesante el hecho de que Rojas, por una parte tuviera grado militar al dirigir una banda militar vinculada directamente a los intereses de la monarquía y, por otra, capitaneara la orquesta de una sociedad de “gente de color” que si bien explícitamente no era política, lo cierto es que formó parte del Directorio de Sociedades de Color dirigido por Juan Gualberto Gómez, reconocido por su labor en contra el gobierno colonial. Esto una vez más muestra lo

difícil que resulta en una época como esta, delimitar la posición de estos músicos que se vieron en la necesidad de relacionarse y moverse en distintos espacios para poder ascender un poco más en la escala social y económica.

Director de la orquesta Cuba Chicago

Otra de las facetas en la proyección artística de Rojas, aunque la menos evidente de todas, es su condición de director de la orquesta típica Cuba Chicago en las fiestas de Santiago de las Vegas en 1895. Esta es la última noticia que hasta el momento se ha encontrado sobre este músico en las publicaciones periódicas consultadas.

Santiago de las Vegas.- Esta noche se verificará el 2º baile de disfraz en el salón La Gloria que promete superar al pasado que estuvo espléndido. Hemos sabido que la orquesta Cuba-Chicago de los hermanos Barba, que es la encargada de amenizar los bailes de dicho salón en el presente Carnaval, quedó a la altura de la fama que va adquiriendo cada día, como que está capitaneada por el sin rival Rafael Rojas, músico mayor de los Bomberos Municipales de La Habana.³⁸

Conclusiones

El estudio de Rafael Rojas González ha permitido visualizar los vínculos y relaciones que se establecieron entre los músicos y los diferentes espacios socio-musicales de La Habana. Esto se puede corroborar a partir de las fuentes consultadas en las cuales sobresalen, al menos, cinco de las funciones que pudo desempeñar el músico entre los años 1873 y 1895:

1. arreglista y compositor
2. integrante de la orquesta de Pacheco (1873-?)
3. director de la banda del Batallón de Bomberos de La Habana (1881-?)
4. director de la orquesta filarmónica de la sociedad *La Divina Caridad* (1888-?)
5. director de la orquesta Cuba Chicago (1895-?)

La versatilidad que se evidencia en la proyección de Rojas fue una práctica común de los músicos profesionales no solo en Cuba, sino también en los países hispanoamericanos desde principios de siglo. La investigadora argentina Florencia Guzmán, en su artículo sobre las bandas de música de libertos en el ejército de San Martín, comenta las características de estas agrupaciones durante la guerra de independencia. Asimismo, destaca la labor de algunos de los músicos más conocidos de esta etapa, sobre ello afirma:

³⁸ *La Lucha. Diario Republicano*, IX, 30 de agosto de 1895, p. 207.

Tenemos aquí a los hermanos Pintos que constituían una verdadera dinastía musical: Roque Jacinto, Pedro José y Bernardo. Estos músicos morenos, excelentes violinistas y figuras relevantes del ambiente musical porteño, se desempeñaban también en las milicias de la ciudad como veteranos del cuerpo de Pardos y Morenos. Roque Jacinto, que tenía el grado de mayor en este cuerpo era también el primer violín en la orquesta de la Catedral de Buenos Aires y uno de los músicos que ensayaron el Himno Nacional de Blas Parera en los años 1812 y 1813. Su hermano Pedro José tocó en la plaza sitiada de Montevideo y en el campo patriota sitiador. Y Bernardo sería el organista de la iglesia de Monserrat y también el director de una orquesta que participaba de las festividades cívicas y religiosas, de acuerdo a los pagos registrados en los Acuerdos del Cabildo en las fiestas mayas de 1813 y 1814.³⁹

En la literatura costumbrista cubana del XIX también quedó registrada esta praxis, como, por ejemplo, en la novela *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*, del célebre escritor cubano Cirilo Villaverde escrita entre 1839 y 1879. A partir del personaje de José Dolores Pimienta, el escritor detalla las condiciones de vida un músico en la Habana. Villaverde lo describe como un mulato, clarinetista, director de una orquesta y enamorado ferviente de Cecilia, protagonista de la novela.

De organización musical, tenía que hacerse gran violencia, cosa que no podía echar a puerta ajena, para trocar el clarinete, su instrumento favorito, por el dedal o la aguja del sastre, una de las artes más bellas por un oficio mecánico y sedentario. Pero la necesidad tiene la cara de hereje, según reza el característico adagio español, y José Dolores Pimienta, aunque director de orquesta, ocupado a menudo en el coro de las iglesias por el día y en los bailes de las ferias por la noche, no le bastaba eso, a cubrir sus propias necesidades y las de su hermana Nemesia, desahogadamente. La música en Cuba, como las demás bellas artes, no hacía ricos, ni siquiera proporcionaba comodidades a sus adeptos. El célebre Brindis, Ulpiano, Vuelta y Flores y otros se hallaban poco más o menos en este caso.⁴⁰

De este modo, podemos concluir que la movilidad socio-espacial constituyó un elemento importante en el entorno musical cubano del XIX. Esta circulación tuvo un carácter bidireccional puesto que, no solo las condiciones sociales circundantes (como la discriminación, las necesidades económicas o la subalternidad) influyeron en la proyección social de estos músicos, sino que cada uno de ellos participó de manera activa en la conformación de los espacios socio-musicales habaneros, como es el caso de Rojas. Aunque continuaron siendo parte de esa alteridad que no tenía derechos a pertenecer al eslabón más alto de la sociedad, también hay que destacar que la capacidad, profesionalidad y versatilidad de estos músicos les permitió alcanzar prestigio como artistas y cierto reconocimiento dentro de la sociedad capitalina decimonónica en la segunda mitad de siglo.

³⁹ Florencia Guzmán, "Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendientes durante las Guerras de Independencia", *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 6, 7 (2015), p. 23.

⁴⁰ Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*, Nueva York: Anaya, 1971, p. 210.

APÉNDICE 1. Cronología

Cargos, funciones e instituciones musicales	Fuentes documentales		Fecha
	Referencias en periódicos o revistas	Partituras	
Clarinetista de la orquesta de José Rosario Pacheco		Partitura Ms. <i>Siete palabras</i> de Cosme José de Benito instrumentada por Rafael Rojas, copiada por Raimundo Valenzuela	27/03/1873
	<i>Diario de la marina</i> Estreno de la <i>Siete palabras</i> de Cosme José de Benito por la orquesta de José Rosario Pacheco en la parroquia del Santo Ángel Custodio.		5/05/1873
		Partitura Ms. <i>Himno al Santo Padre Pio Nono</i> de autor desconocido. Instrumentada por Rafael Rojas. Propietario José Rosario Pacheco	8/08/1875
		Partitura Ms. Nota de la portada de <i>Las siete palabras de nuestro Señor en la Cruz</i> de Saverio Mercadante en la que se muestran los integrantes de la orquesta fallecidos para 1910 marcados con una cruz: Las Siete palabras del M ^o S. Mercadante, se cantaron por primera vez en el Santuario de N. S. de Regla –el día 25 de marzo de 1875– siendo el cura Párroco el P.D. Ricardo Arteaga. Orquesta Francisco Rendón- Violín J. Basmarde- idem † F. Redondo- idem † R. Valenzuela- Viola † F. Agut- Contrabajo † G. Alarcón- Violoncello † P. Alfonso- Flauta † R. Rojas- Clarinete † H. García- idem † M. Balcañeda- Oboe † F. Masutier- Trompa † J. Gonsales- idem † F. Julian- Cornetín † M. Sardier- Trombón † J. R. Quirós- Fígle † G. Sangüe- Trombón † Voces José Mauri- Tiple Pedro Nolasco- Tenor † J. Nadal- Tenor † Simón de Armas- Bajo † Antonio Guerra- Barítono † José Rosario Pacheco- Director Total 23 profesores Hoy 25 de marzo de 1910 hacen 35 años de esa función –todos los nombres marcados con una cruz han fallecido E.P.D.	22/03/1875

Director de la orquesta filarmónica La Divina Caridad	<i>Diario de la Marina.</i> Programa del concierto de la orquesta filarmónica de la sociedad La Divina Caridad.		11/05/1885
	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Nombramiento de la dirección de la sociedad filarmónica la Divina Caridad: Presidente don Raimundo Valenzuela, -Vice, Don Julián Jiménez (padre), -Director, don Rafael Rojas [...]		28/07/1886
	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Velada artística ofrecida por la sociedad La Divina Caridad para recaudar fondos por la precaria situación económica.		22/11/1887
	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Velada artística ofrecida para recaudar fondos para adquirir una imprenta para la creación del periódico <i>La Fraternidad</i> .		17/04/1888
Director de la banda del Batallón de Bomberos de La Habana	<i>Diario de la Marina.</i> Programa de piezas que se tocarán en el concierto bajo la dirección del músico mayor Rafael Rojas		21/07/1881 15/11/1881 8/11/1882 26/10/1883 8/11/1884 20/09/1885 7/11/1885 12/02/1887 7/09/1889 9/11/1889 7/09/1893 11/11/1893 22/03/1894 8/08/1894 29/08/1894 18/09/1894 3/10/1894
Director de una orquesta típica	<i>La Lucha. Diario Republicano</i> Baile de máscaras en el salón de Gloria amenizado por la orquesta Cuba Chicago de los hermanos Barba, liderada por Rafael Rojas.		9/02/1895 30/08/1895

Notas biográficas sobre músicos cubanos o activos en Cuba citados en el texto

Claudio Brindis de Salas, padre (La Habana, 1800 – 1872)

Compositor, violinista, contrabajista y director de orquesta. Su agrupación La Concha de Oro fue una de las más populares en las fiestas y salones de La Habana en la primera mitad del siglo XIX. Fue teniente del Batallón de Morenos Leales de La Habana.⁴¹ En 1844 se vio involucrado en la Conspiración de la Escalera y fue deportado, volvió cuatro años después a Cuba, donde fue encarcelado. En 1850 obtuvo la amnistía y en 1864 dio conciertos en varias ciudades de la isla acompañado por sus hijos.⁴²

Tomás Buelta (o Vuelta) y Flores (La Habana, 1798 – 1851)

Compositor y director de orquesta. Fue músico titular de la Real Casa de Beneficencia. Coincidió con Brindis de Salas en el Batallón de Morenos Leales, en el cual ejerció como sargento primero⁴³. Al igual que Brindis de Salas fue culpado de participar en la Conspiración de la Escalera. Entre sus obras más notables se encuentran: *La bella Irenita*, *El sarao de Peñalver*, *El Patriotismo habanero*, y *La Valentina*.⁴⁴

José Mauri Esteve (Valencia, 1855 – La Habana, 1937)

Compositor, violinista y director de orquesta. Se trasladó con sus padres a Cuba a los pocos meses de nacido. Durante unos años se establecieron en Lima, Perú y luego retornaron a la isla. Mauri recibió clases de violín por el profesor Anselmo López y terminó su formación profesional con Manuel Úbeda. Formó parte de la orquesta de José Rosario Pacheco como tiple. Fue violín concertino del teatro Albusu y organista en varias iglesias de la capital.⁴⁵ En 1874 ejerció como director y compositor de zarzuelas del teatro Cervantes. A partir de 1881 viajó a varios países de Hispanoamérica, donde llegó a ocupar importantes puestos, como por

⁴¹ “Claudio Brindis de Salas”, Helio Orovio (ed.), *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana: Letras Cubanas, 1992, p. 70.

⁴² Zoila Gómez, “Claudio Brindis de Salas”, Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 700.

⁴³ “Tomás Buelta y Flores”, en Orovio (ed.), p. 78.

⁴⁴ Carmen M. Sáenz, “Tomás Buelta y Flores”, Casares (ed.), p. 747.

Orovio, *Diccionario...*, p. 78.

⁴⁵ “José Mauri”, Radamés Giro (ed.), *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, La Habana: Letras Cubana, 3, 2002, pp. 87-90.

ejemplo en Bogotá, como director de la compañía de zarzuela, y en el Salvador (1894), director de la Banda de Santa Ana. En 1901 regresó a Cuba ocupando el cargo de director del Teatro Albisu y en 1914 fundó el conservatorio Mauri.⁴⁶ Tiene un cuantioso catálogo musical, aunque disperso, constituido por música lírica, sinfónica y también religiosa; algunas de estas obras se conservan en el Museo Nacional de la Música en La Habana y un *Salve Regina* en el archivo de la iglesia de Merced.⁴⁷

José Rosario Pacheco y Cepero (fl. 1864 – 1910)

Compositor, arreglista, director de orquesta y de una asociación de instrucción y recreo. Hasta el momento no se conocen datos sobre su fecha o lugar de nacimiento. La orquesta dirigida por Pacheco fue una de las más reconocidas en el ámbito musical eclesiástico habanero. Según Serafín Ramírez, en 1888 asumió la dirección de la Sociedad de Socorros Mutuos de Instrucción Musical y Recreo.⁴⁸ En el archivo de la iglesia de la Merced de La Habana se conservan catorce obras de música sacra de su autoría y más de quince arregladas o instrumentadas por él.⁴⁹

Manuel Úbeda (España, 1810 – La Habana, 1891)

Compositor, pianista y director de orquesta. En 1849 dirigió la Banda Militar del Regimiento de la Unión en Santiago de Cuba.⁵⁰ Algunas de sus obras fueron interpretadas en las iglesias de Santiago de Cuba y La Habana. Según dan fe algunas de las noticias publicadas por *La Verdad Católica* y el *Diario de la Marina* fue organista de la iglesia de Belén en 1866.⁵¹ En 1870 se menciona en las noticias como director de la banda del Departamento de Artillería y en 1873 como profesor del Colegio español de Santiago Apóstol.⁵²

Raimundo Valenzuela (San Antonio de los Baños, 1848 – La Habana, 1905)

Compositor, arreglista, trombonista, director de orquesta de baile y violista de orquesta de José Rosario Pacheco. En 1864 fue trombonista de la orquesta La Flor de Cuba, bajo la dirección de Juan de Dios Alfonso; tras la muerte del director, Valenzuela ocupó el cargo. Entre los músicos que integraron la orquesta, según Giro, estuvieron Félix de la Cruz, Adolfo Urruria y

⁴⁶ Juan Carlos Estenssoro y Victoria Eli, “José Mauri”, en Casares (ed.), pp. 369-370.

⁴⁷ Archivo de la Iglesia de la Merced, Signatura, M-12.

⁴⁸ Serafín Ramírez, *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana: Museo de la Música, I, 2017, p. 406.

⁴⁹ Para ver la localización de las obras consultar Miriam Escudero, falta pp. 111-192.

⁵⁰ “Manuel Úbeda”, en Giro (ed.), *Diccionario...*, 4, p. 220.

⁵¹ *La Verdad Católica*, XVII, 5 de agosto de 1866.

⁵² *Diario de la Marina*, 27, 44, 20 de febrero de 1870 y 30, 78, 20 de marzo de 1873.

Juan Ramón Quirós;⁵³ estos dos últimos, al igual que Valenzuela, fueron instrumentistas de la orquesta dirigida por José Rosario Pacheco.⁵⁴ En 1886 fue nombrado como Presidente de la Sociedad Filarmónica La Divina Caridad. Aunque Valenzuela ha sido reconocido en la historiografía por su labor en el ámbito bailable, y especialmente por sus danzones, no se puede obviar sus instrumentaciones de música religiosa para la orquesta de Pacheco, entre ellas, la de la ya citada *Siete palabras de nuestro Señor en la Cruz*; de Mercadante.

⁵³ “Raimundo Valenzuela”, en Giro (ed.), *Diccionario...*, 4, pp. 257-258

⁵⁴ Helio Orovio, “Raimundo Valenzuela”, en Casares (ed.), pp. 670-671.